

10.18132/LFZE.2013.25

CHOI INSU

HOROWITZ ÉS RICHTER

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

10.18132/LFZE.2013.25

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

HOROWITZ ÉS RICHTER

CHOI INSU

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék	I
Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
I. A témaválasztás okai	IV
II. Módszer	V
III. Eredmények	VI
IV. A téma kutatásának történeti előzményei	VII
I. Horowitz és Richter repertoárjának analízise	1
I.1. A repertoár összehasonlítása, zeneszerzők, művek és gyakoriság szerint	2
I.2. Zeneszerzők	2
Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása zeneszerzők szerint	2
Az orosz zeneszerzők részaránya a repertoárban	3
I.3. Művek	4
Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása művek szerint	4
A 10 leggyakrabban játszott mű	4
Monsaingeon listájában nem szereplő zongoraművek Richter repertoárjából ..	5
Richter által nem játszott jelentős művek	6
Mindkét művész által előadott művek (közös repertoár)	6
Azonos repertoár darabok összetétele zeneszerzők szerint	11
Azonos repertoár darabok összetétele műfajok szerint	11
Versenyművek és zenekarral előadott művek a repertoárban	12
Ciklikus művek a repertoárban	16
Ráadások	18
Ráadások összesítése zeneszerzők szerint	26
Kamarazene	27
Átiratok	30
I.4. Koncertek	32
Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása gyakoriság szerint	33
Horowitz magyarországi hangversenyei a Pesti Vigadóban	33
Richter magyarországi koncertjeinek helyszínei és száma városok szerint	36
I.5. Összehasonlítás az előadott művekről készült hangfelvételek alapján	36
II. Interpretációk összehasonlító, kritikai elemzése	39
II.1. A művek kiválasztásának szempontjai	39
II.2. Beethoven: c-moll szonáta (Grande sonate pathétique) Op. 13.	40
II.3. Chopin: g-moll ballada Op. 23. No. 1.	57

II.4. Liszt: h-moll szonáta	69
II.5. Szkrjabin: V. szonáta Op. 53.	105
III. Tanítás és gyakorlás	119
III.1. Horowitz	119
III.2. Richter	126
IV. Az orosz zenekultúra elterjedése Japánban	129
IV.1. Szófia dala	129
IV.2. Tokió Zeneiskola	130
IV.3. Raphael von Koeber	131
IV.4. Prokofjev látogatása Japánban	132
IV.5. A Meiji-korszak utáni események	138
IV.6. Leonid Davidovics Kreutzer	139
IV.7. Leo Sirota	144
IV.8. Emil Gilelsz	150
IV.9. Richter Japánban	153
IV.10. Horowitz Japánban	166
Összegzés	177
Függelék	182
I. Tanárelődök, akiknek hálával tartozom	182
II. Összesített repertoár: művek és előadásuk gyakoriságának száma	183
III. Országok, városok, koncertek	185
IV. A Pesti Vigadóban fellépő művészek listája 1837-1944 között	186
V. Pesti Hírlap, 1932. december 11., 19. oldal	187
VI. Zeneszerzők szerint összesített hangfelvételek száma	188
VII. Közreműködő karmesterek, Horowitz	191
VIII. Közreműködő karmesterek, Richter	191
IX. Közreműködő zenekarok	194
X. Kamarapartnerek	196
XI. Közreműködő kamaraegyüttesek tagjai	198
XII. Szófia dala	199
XIII. Horowitz: Carmen fantázia kottája (1968-as verzió)	200
Bibliográfia	210

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Jelen értekezéssel szeretném tiszteletemet leróni, valamint köszönetemet és hálámat kinyilvánítani volt japán és magyar zongoratanárainknak, Abe Kazukónak, Teranishi Akikónak, Szegedi Ernőnek, Solymos Péternek és Rados Ferencnek, valamint az ő tanárelődeiknek¹. Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Dalos Annának, aki a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem előkészítő tanfolyamán odaadóan segítette a disszerenseket a felkészülésben. Hálával gondolok kollegáimra és barátaimra, akiknek biztatásából sok erőt merítettem.

Choi Insu

2012. november

¹ Lásd Függelék I.

BEVEZETÉS

I. A témaválasztás okai

Vladimir Horowitz (1903-1989) és Szvjatoszlav Richter (1915-1997), a XX. század zongorista gényusai személyes életemre, művészi és oktatási tevékenységekre nagy hatással voltak.

Első rendkívüli zenei élményem Horowitz 1968. február 1-i, Carnegie Hallbeli koncertjének² a japán NHK Televízióban, 1971. május 4-én közvetített hangversenye volt. Gyermekfejjel valóságos villámcsapásként ért ez a koncert – a Horowitz-jelenség –, mely szinte az összes érzékszervemet rabul ejtette. Minden egyes hangot a saját hatalmába keríteni akaró, belső feszültséggel járó szellemi kontrollja lenyűgözte és inspirálta a zene iránt bennem szunnyadó, olthatatlan érdeklődést.

Első hivatalos zongoratanárnőm, Abe Kazuko³ volt, aki Berlinben szerzett diplomát, majd Maxim Shapiro⁴ növendéke lett Tokióban, s 1933-ban megnyerte a második alkalommal megrendezett Japán Országos Zongoraversenyt.⁵ Arisztokratikus környezetben, kastélyszerű otthonában tartotta meg zongoraóráit. Keveset beszélt, viszont lényegre törően fogalmazott, tanítványaival következetesen szigorú, de mindig szeretetteljes volt. Ő alakította ki bennem az európai zene és a pódium iránti szeretetet.

Második zongoratanárnőm, Teranishi Akiko – aki 1945-ben lett a Japán Országos Zongoraverseny győztese⁶ – módszeresen átalakította zongoratechnikámat, ezzel későbbi fejlődésemet döntően befolyásolta. Nagy hangsúlyt fektetett a skálázásra, az ujjgyakorlatokra, Johann Sebastian Bach két- és háromszólamú invencióira, a Wohltemperiertes Klavier prelúdium és fűgáira, mint alapokra. Ezen kívül az orosz

² Ennek a koncertnek a felvételét 1969. szeptember 22-én az amerikai CBS televízió az egész Amerikai Egyesült Államokban közvetítette.

³ Abe Kazuko (1914-), zongoraművész, tanár. A tokiói Kunitachi Zeneművészeti Egyetem professzor emeritusa volt.

⁴ Maxim Shapiro (1898-1958) zongoraművész, tanár. Nyikolaj Medtner növendéke volt. Maxim Shapiro mutatta be 1932. október 21-én, Japánban az Új Szimfonikus Zenekarral, Konoe Hidemaro vezényletével Ravel G-dúr zongoraversenyét. A bemutatót a japán rádió élőben közvetítette. A japánban tartózkodó zongoraművészek között, Leo Sirota mellett, ő volt a legnagyobb virtuóz a szigetországban.

⁵ I.h.: <http://oncon.mainichi-classic.jp/prize/prize2.shtml>

⁶ I.h.: <http://oncon.mainichi-classic.jp/prize/prize2.shtml>

zenét kitűnően ismerte, mivel tanára az orosz származású Ekaterina Todorovics ⁷ volt. Teranishi Akiko rendszeresen járt Moszkvába, ahol a Moszkvai Konzervatórium tanáraival konzultálva az ottani metodikai eredményeket elsajátította és ezeket otthon, Japánban, tanítása során hasznosította. Az ő gyakorlati tanácsainak köszönhetően nagyon sok művet mondhattam magaménak, melyeket sikeresen előadhattam pódiumon is.

Ifjúkorom egyik legnagyobb élménye volt a Teranishi Akiko közvetítésével létrejött, Emil Gilelsszel való személyes találkozás, melyre 1978. április 28-án került sor Tokióban, a Hotel Ohkurában. A szálloda VIII. emeleti lakosztályában játszhattam neki Beethoven, Mendelssohn, Chopin és Prokofjev műveket. Ifjú koromnál fogva e találkozásnak a jelentőségét fel sem tudtam fogni, de most már tudom, hogy művészpályám alakulásában meghatározó szerepet játszott. Gilelsz nagyon komoly arccal hallgatta játékomat, azonban amikor Beethoven Esz-dúr szonátájának (Op. 81/a) II. tételéhez érkeztem, felállt, elkezdett körbejárni a zongora körül és együtt lélegzett a muzsikával. Előadásom befejeztével megvizsgálta a kezemet és azt mondta, hogy szép jövő vár rám.

A Gilelsszel való találkozás után, 1979. március 9-én, első ízben hallhattam Richtert élő koncerten, Tokióban. Ezen a hangversenyen Schubert, Schumann és Chopin művek hangzottak el. Richter már az 1970-es tokiói koncertje óta legendává vált Japánban. Csodálkozással fedeztem fel, hogy míg Horowitz villámcsapásszerűen hat a hallgatóságára, addig Richter szinte mágikusan fókuszálja a hallgató figyelmét a zenére. E megrázó élmény egyrészt már akkor, óhatatlanul a két művész összehasonlítására indított, másrészt megerősítette bennem azt az elhatározást, hogy a zenének akarom szentelni az életemet.

⁷ Ekaterina Todorovics (Odessza, 1875. szeptember 1. – Santa Cruz, Kalifornia, 1974. április 1.), orosz származású zongoraművész, tanár. 1929. június 8-án, Tokióban, a japán Új Szimfonikus Zenekarral először mutatta be Anton Rubinstein, I. e-moll zongoraversenyét Japánban.

II. Módszer

Jelen értekezés módszere a történetiség fontosságát figyelembe vevő, összehasonlító módszer, mely a kutatás empirikus és tudományos ágában is gyakran használatos kutatási módszer. Összehasonlító módszerrel megfelelően kiválasztott adatokat mennyiségileg és minőségileg hasonlíthatunk össze.

Az összehasonlító módszer lényege a megegyező és a különbségtevő jegyek megragadása, a hozadéka pedig az, hogy mivel az egyes jelenségek bizonyos tulajdonságai azonosak, ennek következtében szabályszerűségek fedezhetők fel és állapíthatók meg.

A két életmű összehasonlítását többféle aspektusból végeztem el: a repertoár széleskörű analizálásának alapján, az utókor számára fennmaradt, s rendelkezésre álló hangfelvételek felhasználásával, a szólista karrieren kívül eső, egyéb tevékenységek tekintetében, Horowitz és Richter Japánnal való kapcsolatának vizsgálatával, valamint elvégeztem a mindkét művész által előadott, négy azonos mű interpretálásának az összehasonlító, kritikai elemzését. A repertoáranalízis kiterjedt a zeneszerzőkre és műveikre, továbbá a művek előadásának gyakoriságára, a koncertek számára, a koncertszünetek idejére, a közreműködő partnerekre, a kedvelt ráadásokra, miközben kiszámításra került – zeneszerzők, művek és az előadás gyakorisága vonatkozásában – a zenetörténeti stílus-korszakok százalékos megoszlása, valamint a szülőföld zenéjének, az orosz zeneszerzők műveinek részaránya a repertoárban. Részletesen bemutatásra került a közös repertoár, a tíz leggyakrabban előadott mű, továbbá a versenyművek, a ciklikus művek, az átiratok, és nem utolsósorban a magyarországi vonatkozások.

III. Eredmények

Mindkét művész, Horowitz és Richter életrajzát, repertoárját a világban sokan tanulmányozták és tanulmányozzák még ma is. Több magyar és külföldi zenetudós, zenekritikus, filmrendező is foglalkozott és foglalkozik Horowitz, illetve Richter legendás életművével, köztük Papp Márta, Csengery Kristóf, valamint Glenn Plaskin, David Dubal, Bruno Monsaingeon, Nomura Koichi, Yoshida Hidekazu, Jurij Boriszov és még sokan mások. A rendelkezésre álló források tárháza tehát igen gazdag.

Többen felhívták már a figyelmet a két művész életpályájának hasonlóságaira és különbözőségeire. Jelen értekezésnek nem célja ezeket – a mára már közismertté vált életrajzi párhuzamokat és eltéréseket – taglalni.

Jelen értekezés azzal ad többletet a Horowitz- és a Richter-jelenség megértéséhez, hogy egyrészt összehasonlítja a két zongoraművész előadóművészi, oktatói, kamaramuzsikusi tevékenységét, másrészt konkrét interpretációelemzést ad, melyben fény derül e két rendkívüli zongorista egyéniség zenei koncepciójára, művészi hajlamára, stílusérzékére, mű- és kottaértelmezésére, harmadrészt – Richter a Yamaha zongorákhoz való kötődése okán – mindezeket a japán zeneértő közönség és a japán zenekritikusok szemszögéből is közvetíti, miközben rövid történeti áttekintést nyújt az orosz és az európai zene Japánban való elterjedéséről is, felsorolva e folyamat legfontosabb állomásait. A kutatások során – Richter magyarországi hangversenyeinek kapcsán – arra is fény derült, hogy Vladimir Horowitz 1926 és 1935 között kilenc alkalommal adott hangversenyt a magyar közönségnek, a Pesti Vigadóban.

Az értekezés újdonsága – a fent említettekből következően – elsősorban az összehasonlító repertoár- és interpretációelemzésben rejlik. A zenészek emlékezetében még él az információ, hogy Vladimir Horowitz valamikor az 1930-as években koncertezett Budapesten, az azonban nem köztudott, hogy 9 hangversenyt is adott a Vigadóban. Feltehetően az is kevésbé közismert, hogyan terjedt el az orosz és az európai zene Japánban, s milyen módon következett be, hogy a japán emberek fogékonyak lettek – a tág értelemben vett – klasszikus, nyugati zene befogadására és e zene művelésére.

IV. A téma kutatásának történeti előzményei

Vladimir Horowitz (1903-1989) és Szvjatoszlav Richter (1915-1997) kulturális, művészeti és zenetörténeti szempontból kétséget kizáróan a XX. század legnagyobb zongoraművészei közé sorolhatók. Már életükben, nagyon sok zenekritikus tollából szerte a világon számtalan, a művészetüket méltató írás megjelent, életükről rövid biográfia nagyon sok forrásból megismerhető.

Korunkban nagyon elterjedtté vált az interjú műfaja. Életrajzi ihletésű könyveken kívül megjelentek olyan könyvek is, melyekben beszélgetéseket olvashatunk magukkal a művészekkel, továbbá interjúkat a környezetükben élőkkel is. Ezekből a

beszélgetésekből megismerhetjük a figyelem középpontjában álló művészek személyiségéből nem csupán azt, amit egy külső szemlélőnek tudnia lehet a művészek életéről, pályájáról, hanem legbensőbb gondolataikba is betekinthetünk, s megismerhetjük a zenéhez való személyes viszonyukat is.

Olyan elemző munkával azonban még nem találkoztam, amely a dedukció – az általánosból az egyes felé törekvő gondolkodás – útján, szakmai eszközökkel megkísérelné megfejteni annak a titoknak a mibenlétét, ami miatt e két művészt méltán a XX. század legnagyobb zongoraművészei között tartjuk számon. Ezt a hiányt igyekszik pótolni jelen értekezés.

I. HOROWITZ ÉS RICHTER REPERTOÁRJÁNAK ANALÍZISE

Minden zongoraművész repertoárja sajátos fossziliának tekinthető, egy olyan lenyomatnak, amely – a művek kiválasztása alapján, valamint a műveknek a koncertműsorokban előforduló gyakorisága alapján – megmutatja, hogy a művész mely zeneszerzőket, mely műfajokat és mely műveket kedveli leginkább, illetve a zenetörténet mely korszakát, illetve korszakait érzi leginkább magáénak.

Tekintettel arra, hogy a műválasztás és gyakoriság mérhető ismérv, ebben a témakörben elemzéseket végeztem zeneszerzők, művek, lemezfelvételek, közös repertoár, versenyművek, ciklikus művek, kamaramuzsikálás, ráadások és átiratok vonatkozásában. Szerencsére bővelkedünk az adatokban. Külön szerencsének mondható, hogy hangzóanyagok is rendkívül nagy mennyiségben állnak a rendelkezésünkre.

Fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az itt közölt statisztikai adatok jelenlegi ismereteink alapján kerültek feldolgozásra.

A forrásokban előforduló problémák két nagy csoportba oszthatók: az egyik a különböző forrásadatok eltérésének, a másik a hiányos adatoknak a problematikája.

A források adatainak eltérése esetén az alapvető forrás vehető kiindulópontnak. Horowitz repertoárja esetében alapvető forrásnak a hivatalos Horowitz website tekinthető, Richter repertoárjánál pedig Bruno Monsaingeon könyvének magyar, illetve japán fordítása. A másodlagos források – további adatbázisok és köyvek – adatai kiegészítő jelleggel kerültek felhasználásra.

Hiányos adat többféle is lehet. Hiányozhat a koncert helyszíne, pontos időpontja, a koncertműsor, a ráadás(ok) és a közreműködő partner(ek) neve. Ilyen esetben csak a teljesen bizonytalan adatok lettek figyelmen kívül hagyva, bármelyik konkrét részadat megléte esetén az adatok az összesítésében beszámításra kerültek.

Jelen fejezet – az összehasonlító kutatási módszeren belül – a két életpálya adatainak mennyiségi összehasonlítását tartalmazza.

I.1. A repertoár összehasonlítása zeneszerzők, művek és gyakoriság szerint

A mennyiségi összehasonlítás alapját képezték a két művész ismert koncertműsorai. Ezekből a fennmaradt koncertműsorokból készült el az összesített repertoár,¹ mely megmutatja azt, hogy adott szerzőtől hány zongora- és kamaramű található meg Horowitz és Richter repertoárjában, és ezek a művek összesen hányszor hangzottak el a művészek előadásában.

A számokból megegyező és különbségtévő jegyek olvashatók ki. Az egyezés az azonos repertoárban mutatkozik meg. Nagy eltérés tapasztalható azonban a zeneszerzők és a művek kiválasztását és az előadásuk gyakoriságát illetően. Kimutatható az is, hogy a 10 leggyakrabban játszott mű között egyetlen azonos sem található a két repertoárban. Jelentősen különböznek a két művész ráadási és kamarazenélési szokásai is, továbbá koncertjeik száma, valamint a versenyművekhez és a ciklikus művekhez való viszonyuk is.

A statisztikai számítások megmutatják a zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlását a zeneszerzők és műveik, valamint a művek előadásának gyakorisága vonatkozásában.

I.2. Zeneszerzők

Mindkét művész repertoárjában 28 azonos zeneszerző, illetve – átiratok esetén – szerzőpáros található. Horowitz további 28, Richter pedig további 20 zeneszerzőtől adott elő különböző műveket. Az adatok hiányossága miatt az összesítésben azok a szerzők nem szerepelnek, akiknek kizárólag dalait, vagy dalciklusait kísérte zongorán Horowitz, illetve Richter.

Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása zeneszerzők szerint

Horowitz	%	Richter	%
Barokk	8,9	Barokk	3,2
Klasszikus	8,9	Klasszikus	8,1
Romantikus	50,0	Romantikus	48,4
Impresszionista, modern és XX. századi	32,2	Impresszionista, modern és XX. századi	40,3

¹ Lásd Függelék II.

Az orosz zeneszerzők részaránya a repertoárban

Mindkét művész repertoárjában megfigyelhető a szülőföld zenéjének, az orosz zenének magas részaránya.

Orosz zeneszerzők a repertoárban

Horowitz	Richter
Arenszkij	Arenszkij
Balakirev	Balakirev
Blumenfeld	Blumenfeld
Borodin	Borodin
Csajkovszkij	Csajkovszkij
Glazunov	Glazunov
Horowitz	Horowitz
Kabalevszkij	Kabalevszkij
Ljadov	Ljadov
Medtner	Medtner
Mjaszkovszkij	Mjaszkovszkij
Muszorgszkij	Muszorgszkij
Prokofjev	Prokofjev
Rachmaninov	Rachmaninov
Rimszkij-Korszakov	Rimszkij-Korszakov
Sosztakovics	Sosztakovics
Stravinszky	Stravinszky
Szkrjabin	Szkrjabin
Zselobinszkij	Zselobinszkij

A felsorolásból kitűnik, hogy Horowitz 16, Richter 13 orosz zeneszerzőtől adott elő egy vagy több művet.

Az orosz zeneszerzők százalékos megoszlása

	Horowitz	Richter
Zeneszerzők aránya	25,0%	29,1%
Zongora- és kamaraművek aránya	36,1%	22,9%
Gyakoriság aránya	36,4%	24,5%

I.3. Művek

Horowitz 56 zeneszerzőtől 371 művet szólaltatott meg különböző koncerteken, Richter 48 zeneszerző 988 művét adta elő nyilvánosság előtt.

Az összesítésben szerepelnek a kamaraművek is, azonban a dalok, illetve dalkísérek két okból nem vehetők figyelembe az előadott zongoraművek között. Egyrészt azért nem, mert a rendelkezésre álló adatok nagyon hiányosak, a meglévő adatok alapján a művek gyakran nem beazonosíthatóak, továbbá előadásuk gyakorisága sem állapítható meg egyértelműen. Másrészt azért sem, mert számuk – különösen Richter esetében – igen magas, így az összesítésnél a kiválasztott és előadott zongora- és kamaraművek tekintetében teljesen eltorzítaná a statisztikai számításokat.

Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása művek szerint

Horowitz	%	Richter	%
Barokk	8,6	Barokk	12,1
Klasszikus	9,2	Klasszikus	15,2
Romantikus	53,1	Romantikus	40,5
Impresszionista, modern és XX. századi	29,1	Impresszionista, modern és XX. századi	32,2

A 10 leggyakrabban játszott mű, Horowitz

Schumann: <i>Álmodozás</i> (Träumerei), Op. 15. No. 7.	82
Chopin: Asz-dúr polonéz, Op. 53. No. 6.	77
Moszkowski: <i>Etincelles</i> , Op. 36. No. 6.	58
Schumann: Arabeske, Op. 18.	52
Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1.	50
Chopin: Fiszdúr barcarolle, Op. 60.	48
Rahmanyinov: III. d-moll zongoraverseny, Op. 30.	48
Liszt: <i>Elfelejtett keringő</i> (Valse oubliée) No. 1.	47
Chopin: a-moll keringő Op. 34. No. 2.	46
Horowitz: Carmen variációk	45
Chopin: a-moll mazurka Op. 17. No. 4.	41

A 10 leggyakrabban játszott mű, Richter

Rahmanyinov: gisz-moll prelúd, Op. 32. No. 12.	319
Chopin: C-dúr etűd, Op. 10. No. 1.	224
Chopin: Asz-dúr etűd, Op. 10. No. 10.	216
Chopin: E-dúr etűd, Op. 10. No. 3.	183
Chopin: cisz-moll etűd, Op. 10. No. 4.	174

Chopin: Asz-dúr polonéz-fantázia, Op. 61.	170
Rahmanyinov: g-moll prelúd Op. 23. No. 5.	169
Rahmanyinov: B-dúr prelúd Op. 23. No. 2.	157
Chopin: E-dúr scherzo Op. 54.	149
Rahmanyinov: Études-Tableaux, Op. 39. No. 2.	148

Említésre méltó, hogy az első három helyen szereplő mű közül a Träumereit önálló műként, továbbá az Etincelles-t Horowitz kizárólag ráadásként játszotta, Rahmanyinov d-moll zongoraversenyét pedig kimagaslóan magas gyakorisággal adta elő. Richter esetében a 10 leggyakrabban játszott mű között zongoraverseny nem található, ugyanakkor feltűnő az etűdök és a prelűdök gyakori előadása.

A források adatainak összehasonlításából kiderült, hogy Bruno Monsaingeon könyvének repertoárlistájában néhány mű nem található meg, miközben más forrás(ok)² szerint Richter előadta azokat. Ezeknek az interpretációknak a zömét hangfelvételeken is megörökítették. Ezek a művek a következők:

Monsaigeon listájában nem szereplő zongoraművek Richter repertoárjából

1. Bach	g-moll toccata, BWV 915	CD0295
2. Beethoven	F-dúr andante favori, WoO 57	CD0080
3. Brahms	g-moll rapszódia, Op. 79. No. 2.	CD0376
4. Chopin	d-moll polonéz, Op. 71. No. 1.	CD0354
5. Csajkovszkij	<i>Évszakok, Op. 37. No. 1. Január</i>	CD0119
6. Grieg	Lírai darab, Op. 71. No. 2.	CD0363
7. Haydn	C-dúr szonáta, No. 60. Hob, XVI:50	CD
8. Liszt	<i>A villa d'Este ciprusai</i> Aux cyprès de la Villa d'Este), <i>Zarándokévek III.</i> , (Années de pèlerinage, Troisième Année)	CD0288
9. Prokofjev	Keringő, Op. 102. No. 1.	CD
10. Rahmanyinov	Études-Tableaux, Op. 33. No. 9.	CD
11. Rahmanyinov	<i>Polka de W.R.</i>	CD0067
12. Schubert-Liszt	<i>Rémkirály</i> (Erlkönig)	
13. Schumann	Bevezetés és koncert allegro, Op. 134.	CD0066
14. Szkrjabin	Etűd, Op. 2. No. 1.	CD
15. Stravinsky	<i>Oedipus Rex</i> ³	

² Hivatkozott források: www.trovar.com, www.richter.ukf.net.

³ 1938. Moszkva, közreműködött Anatolij Vegyernyikov.

Richter által nem játszott jelentős művek

Richterről feljegyezték, hogy néhány művet személyes okokból nem játszott el. Oly nagyra tartotta és felülmúlhatatlannak vélte a következő művek Neuhaus⁴, Jugyina⁵ és Gilelsz⁶ általi interpretációját, hogy ezeket a műveket sohasem tűzte műsorára:

- **Heinrich Neuhaus**
 - Chopin: e-moll zongoraverseny, Op. 11.
 - Chopin: h-moll szonáta, Op. 58.
 - Schumann: Kreisleriana, Op. 16.
- **Marija Jugyina**
 - Mozart: A-dúr zongoraverseny, K. 488
 - Schubert: B-dúr impromptu, Op. 142. No. 3. D. 935/3
 - Brahms: A-dúr intermezzo, Op. 118. No. 2.
- **Emil Gilelsz**
 - Brahms: d-moll zongoraverseny, Op. 15.

Mindkét művész által előadott művek (közös repertoár)

Az összehasonlító elemzés egyik legizgalmasabb része következik, a közös repertoár. Ez a felsorolás tételesen bemutatja, hogy mely művek azok, amelyeket mindkét művész felvett a repertoárjába.

Horowitz és Richter közös repertoárja**Bach**

1. f-moll prelúdium és fuga No. 12. BWV 881 (Wohltemperierte Klavier II. Kötet)

Beethoven

2. B-dúr zongoratrió, Op. 97. (*Főherceg*)

⁴ Heinrich Neuhaus (1888. április 12. – 1964. október 10.), orosz zongoraművész, tanár. A Moszkvai Konzervatórium tanára volt 1922-től 1964-ben bekövetkezett haláláig. Leghíresebb növendékei voltak: Szvjatoszlav Richter, Emil Gilelsz, Anatolij Vegyernyikov.

⁵ Marija Jugyina (Nyevel, 1899. szeptember 9. – Moszkva, 1970. november 19.), orosz zongoraművész, azon művészek egyike, aki nyíltan szemben állt a szovjet rezsimmal. Ennek ellenére Sztálin kedvenc zongoraművésze volt. Tanárai között volt Anna Jesipova, Leonyid Nyikolajev és Felix Blumenfeld. Iskolatársai voltak Dmitrij Sosztakovics és Vlagyimir Szofronickij.

⁶ Emil Gilelsz (Odessa, 1916. október 19. – Moszkva, 1985. október 14.), orosz zongoraművész. 22 éves korában olyan vetélytárs mellett nyert első díjat a brüsszeli Ysaye Nemzetközi Fesztiválon, mint Arturo Benedetti Michelangeli. 1952-től professzorként tanított a Moszkvai Konzervatóriumban. Richter mellett ő volt a XX. század legjelentősebb orosz zongoraművésze.

3. F-dúr hegedűszonáta, Op. 24. No. 5 (*Tavaszi*)
4. D-dúr gordonkaszonáta, Op. 102. No. 2.
5. D-dúr szonáta. Április, Op. 10. No. 3.
6. c-moll szonáta, Op. 13. (*Pathétique*)
7. Esz-dúr szonáta, Op. 31. No. 3.
8. f-moll szonáta, Op. 57. (*Appassionata*)
9. A-dúr szonáta, Op. 101.
10. Asz-dúr szonáta, Op. 110.

Brahms

11. B-dúr zongoraverseny, Op. 83.
12. e-moll gordonkaszonáta, Op. 38.
13. d-moll hegedű szonáta, Op. 108. No. 3
14. b-moll intermezzo, Op. 117. No. 2.
15. esz-moll intermezzo, Op. 118. No. 6.
16. C-dúr intermezzo, Op. 119. No. 3.
17. Esz-dúr rapszódia, Op. 119. No. 4.
18. Variációk egy Paganini témára, Op. 35.

Chopin

19. Andante Spianato és Grande Polonaise Brillante, Op. 22.⁷
20. g-moll ballada, Op. 23. No. 1.
21. Asz-dúr ballada, Op. 47. No. 3.
22. f-moll ballada, Op. 52. No. 4.
23. Fisz-dúr barcarolle, Op. 60.
24. E-dúr etűd, Op. 10. No. 3.
25. cisz-moll etűd, Op. 10. No. 4.
26. esz-moll etűd, Op. 10. No. 6.
27. c-moll etűd, Op. 10. No. 12.
28. e-moll etűd, Op. 25. No. 5.
29. cisz-moll etűd, Op. 25. No. 7.
30. a-moll etűd, Op. 25. No. 11.
31. c-moll etűd, Op. 25. No. 12.
32. Asz-dúr etűd, Op. Post. No. 2.
33. b-moll mazurka, Op. 24. No. 4.
34. cisz-moll mazurka, Op. 63. No. 3.
35. H-dúr noktürn, Op. 9. No. 3.
36. F-dúr noktürn, Op. 15. No. 1.
37. Fisz-dúr noktürn, Op. 15. No. 2.
38. Esz-dúr noktürn, Op. 55. No. 2.
39. e-moll noktürn, Op. 72. No. 1.
40. cisz-moll polonéz, Op. 26. No. 1.
41. A-dúr polonéz, Op. 40. No. 1.
42. Asz-dúr polonéz-fantázia, Op. 61.
43. h-moll prelűd, Op. 28. No. 6.
44. fisz-moll prelűd, Op. 28. No. 8.

⁷ Horowitz a szóló, Richter pedig a zenekari verziót adta elő.

- 45. Desz-dúr prelúd, Op. 28. No. 15.
- 46. h-moll scherzo, Op. 20. No. 1.
- 47. b-moll scherzo, Op. 31. No. 2.
- 48. cisz-moll scherzo, Op. 39. No. 3.
- 49. E-dúr scherzo, Op. 54. No. 4.
- 50. a-moll keringő, Op. 34. No. 2.

Csajkovszkij

- 51. b-moll zongoraverseny, Op. 23.
- 52. a-moll zongoratrió, Op. 50.⁸

Debussy

- 53. Etűd No. 1. Ötujjas gyakorlat Czerny modorában (Pour les cinq doigts - d'après Monsieur Czerny)
- 54. Etűd No. 3. Kvartok (Pour les quartes)
- 55. Etűd No. 4. Szextek (Pour les sixtes)
- 56. Etűd No. 8. Ékesítések (Pour les agréments)
- 57. *A boldog sziget* (L'Isle Joyeuse)
- 58. *A tündérek kiváló táncosnők* (Les fées sont d'exquies danseuses), Prelűdök II. No. 4.
- 59. *Hangfű* (Bruyères), Prelűdök II. No. 5.
- 60. *Levin tábornok, a különc* (Général Levin, eccentric), Prelűdök II. No. 6.
- 61. *A kihallgatások terasza holdfényben* (La terrasse des audiences du clair de lune), Prelűdök II. No. 7.

Haydn

- 62. c-moll szonáta No. 33. Hob, XVI: 20
- 63. C-dúr szonáta No. 58. Hob, XVI: 48
- 64. Esz-dúr szonáta No. 59. Hob, XVI: 49
- 65. Esz-dúr szonáta No. 62. Hob, XVI: 52

Franck

- 66. A-dúr hegedűszonáta

Liszt

- 67. *Elfelejtett keringő* (Valse Oubliée), No. 1.
- 68. *Lidércfény* (Feux follets), transzcendens etűd No. 5.
- 69. *Temetés, Költői és vallásos harmóniak* (Funérailles, Harmonies Poétiques et Religieuses)
- 70. *Mephisto keringő*, No. 1.
- 71. E-dúr polonaise, No. 2.
- 72. Scherzo és induló
- 73. h-moll szonáta
- 74. Esz-dúr zongoraverseny, No. 1.
- 75. A-dúr zongoraverseny, No. 2.
- 76. *A forrás partján, Zarándokévek I. Svájc* (Années de pèlerinage Première Année, Suisse: Au bord d'une source)
- 77. *Obermann völgye, Zarándokévek I. Svájc* (Années de pèlerinage Première Année, Suisse: Vallée d'Obermann)

⁸ Horowitz kizárólag az I. tételt játszotta.

78. 123. *Petrarca-szonett, Zarándokévek II. Itália* (Années de pèlerinage, Deuxième Année, Italie: Sonetto 123 del Petrarca)

79. Tarantella, *Zarándokévek II. Velence és Nápoly* (Années de pèlerinage Deuxième Année, Italie)

Mendelssohn

80. Variations Sérieuses, Op. 54.

Mozart

81. a-moll rondó, K. 511

82. Esz-dúr szonáta, K. 282

83. f-moll szonáta, K. 332

84. B-dúr szonáta, K. 333

Muszorgszkij

85. *Egy kiállítás képei*⁹

Prokofjev

86. VI. A-dúr szonáta, Op. 82.

87. VII. B-dúr szonáta, Op. 83.

88. VIII. B-dúr szonáta, Op. 84.

89. *Ördögi sugallatok* (Suggestion diabolique), Op. 4. No. 4.

90. *Továtűnő látomások* (Visions Fugitives), Op. 22.¹⁰

Rahmanyinov

91. Études-tableaux, Op. 33. No. 5.

92. Études-tableaux, Op. 39. No. 7.

93. Études-tableaux, Op. 39. No. 9.

94. Asz-dúr polka (feltehetően a Polka de W.R.)

95. Prelúd, Op. 23. No. 5.

96. Prelúd, Op. 23. No. 7.

97. Prelúd, Op. 32. No. 10.

98. Prelúd, Op. 32. No. 12.

99. Kétzongorás szvit, Op. 17. No. 2.

Ravel

100. *Szökőkút* (Jeux d'eau)

101. *Szomorú madarak* (Oiseaux tristes), Miroirs No. 2.

102. *A bohóc hajnali szerenádja* (Alborada del Gracioso), Miroirs No. 4.

Schubert

103. Esz-dúr impromptu, Op. 90. No. 2. D. 899/2

104. Gsz-dúr impromptu, Op. 90. No. 3. D. 899/3

105. Asz-dúr impromptu, Op. 90. No. 4. D. 899/4

106. Asz-dúr impromptu, Op. 142. No. 2. D. 935/2

107. f-moll moment musical, Op. 94. No. 3. D. 780/3

108. A-dúr szonáta, Op. 120. D. 664

⁹ Horowitz saját verzióját játssza, Richter pedig az eredetit.

¹⁰ Horowitz 6 darabot játszott, de azonosítatlanok, Richter pedig a No. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 18, 20 darabokat játszotta.

109. B-dúr szonáta, Op. Post. D. 960

110. *Téli utazás* (Winterreise) D. 911

Schubert-Liszt

111. *Rémkirály* (Erlkönig)

Schumann

112. *Blumenstück*, Op. 19.

113. C-dúr fantázia, Op. 17.

114. B-dúr humoreszk, Op. 20.

115. *Nachtstücke*, Op. 23.¹¹

116. F-dúr novellette, Op. 21. No. 1.

117. fisz-moll novellette, Op. 21. No. 8.

118. *Phantasiestück*, Op. 12. No. 1.

119. *Phantasiestück*, Op. 12. No. 7.

120. g-moll szonáta, Op. 22.¹²

121. Szimfonikus etűdök, Op. 13

122. C-dúr toccata, Op. 7.

123. *A költő szerelme* (Dichterliebe) Op. 48.

Szkrjabin

124. Etűd, Op. 2. No. 1.

125. Etűd, Op. 8. No. 11.

126. Etűd, Op. 42. No. 3.

127. Etűd, Op. 42. No. 4.

128. Etűd, Op. 42. No. 5.

129. Etűd, Op. 65. No. 2.

130. Etűd, Op. 65. No. 3.

131. Prelűd, Op. 11. No. 1.

132. Prelűd, Op. 11. No. 3.

133. Prelűd, Op. 11. No. 5.

134. Prelűd, Op. 11. No. 9.

135. Prelűd, Op. 11. No. 10.

136. Prelűd, Op. 11. No. 16.

137. Prelűd, Op. 51. No. 2.

138. Prelűd, Op. 59. No. 2.

139. V. szonáta, Op. 53.

140. IX. szonáta, Op. 68.

141. *A láng felé* (Vers la flamme) Op. 72.

Szymanowski

142. *Mítoszok*, Op. 30.

143. Mazurkák, Op. 51.¹³

¹¹ Horowitz kizárólag a 3. és a 4. darabot játszotta.

¹² Horowitz kizárólag a IV. tételt játszotta.

¹³ Horowitz 3 művet játszott, de azonosítatlanok. Richter 7 művet adott elő: No. 1, 3, 12, 13, 16, 17, 18.

A közös repertoárban 20 zeneszerző 143 műve található meg. Mint ahogyan a zeneszerzők között, úgy a közös repertoárban is Chopin művei találhatók az első helyen. Az azonos repertoár darabok zeneszerzők szerinti, valamint az egyes művek műfaj/forma szerinti összetételét az alábbi két táblázat mutatja meg.

Azonos repertoár darabok összetétele zeneszerzők szerint

1. Chopin	32
2. Szkrjabin	18
3. Liszt	13
4. Schumann	12
5. Debussy	9
6. Beethoven	9
7. Rahmanyinov	9
8. Brahms	8
9. Schubert	8
10. Prokofjev	5
11. Haydn	4
12. Mozart	4
13. Ravel	3
14. Csajkovszkij	2
15. Szymanowski	2
16. Bach	1
17. Franck	1
18. Mendelssohn	1
19. Muszorgszkij	1
20. Schubert-Liszt	1

Azonos repertoár darabok összetétele műfajok szerint

Szonáta	22
Etűd	24
Prelűd	19
Versenymű	4
Variációk ¹⁴	3
Kamarazene	11
Egyéb	60

¹⁴ Schumann Szimfonikus etűdöket (OP. 13.) beleértve.

Versenyművek és zenekarral előadott művek a repertoárban

Horowitz koncertműsoraiban 9 zongoraverseny szerepelt. Ezt a 9 művet pályafutása során összesen 139 alkalommal adta elő. Ezekről az interpretációkról összesen 20 hangfelvétel készült. A beazonosítható, közreműködő karmesterpartnerek¹⁵ közül 40, a közreműködő zenekarok¹⁶ közül 36 ismeretes.

Horowitz és a versenyművek

Szerző	Mű	Jelzés	Előadás	Hangfelvétel
1. Arenszkij	f-moll zongoraverseny	Op. 2.	1	-
2. Beethoven	Esz-dúr zongoraverseny	Op. 73.	4	1
3. Brahms	B-dúr zongoraverseny	Op. 83.	20	-
4. Brahms	d-moll zongoraverseny	Op. 15.	5	-
5. Csajkovszkij	b-moll zongoraverseny	Op. 23.	34	7
6. Liszt	Esz-dúr zongoraverseny	No. 1.	4	-
7. Liszt	A-dúr zongoraverseny	No. 2.	12	-
8. Mozart	A-dúr zongoraverseny	No. 23. K. 488	0	1
9. Rahmanyinov	d-moll zongoraverseny	Op. 30.	48	11

Megjegyzendő, hogy Rahmanyinov d-moll zongoraversenye (Op. 30.) Horowitznak köszönhetően vált népszerűvé az Amerikai Egyesült Államokban. Érdekesség továbbá, hogy Richter ezt a zongoraversenyt nem játszotta, Horowitz viszont az ennél népszerűbb c-moll zongoraversenyt (Op. 18.) nem adta elő nyilvánosan. Horowitz a d-moll zongoraversenyt egész pályafutása során 48 alkalommal, Richter a c-moll zongoraversenyt 1959-ig bezáróan, a Szovjetunióban és Lengyelországban 9 alkalommal szólaltatta meg pódiumon.

Horowitz 17 évesen játszott először és 72 évesen játszott utoljára versenyművet.

Először: 1920. Kijevi Konzervatórium

Zenekar: ismeretlen

Karmester: ismeretlen

Előadott mű: Rahmanyinov: d-moll zongoraverseny Op. 30. No. 3.

Utoljára: 1978. szeptember 24., Avery Fischer Hall, New York

Zenekar: New York-i Filharmonikusok

¹⁵ Lásd Függelék IX.

¹⁶ Lásd Függelék XI.

Karmester: Zubin Mehta

Előadott mű: Rahmanyinov: d-moll zongoraverseny Op. 30. No. 3.

Figyelemreméltó Mozart 488-as Köcheljegyzékszámú A-dúr zongoraversenyének Horowitz általi interpretációja, amelyet hangfelvétel is megörökített. A felvétel a Milánói Scala zenekarával, Carlo Maria Giulini¹⁷ vezényletével készült. Bár Mozart gyönyörű kadenciát komponált ehhez a zongoraversenyhez, érdekes módon Horowitz a kevésbé stílusos Busoni kadenciával adta elő a művet.

Idősebb korában Horowitz figyelme ráirányult a mozarti életműre, az ő értelmezésében előadott kompozíciók ellentétes véleményeket váltottak ki. Horowitz Mozart-játékát plasztikusan tükrözi Csengery Kristóf a Kétszer soha ugyanúgy¹⁸ című, írásában.

[...] az összbenyomás hallatlanul vonzó. Semmi 19. századi túlsúly, semmi romanticizmus, ehelyett kristályos billentés, áttetsző hangzás, a gyors tételekben könnyed, csevegő hang, a lassúban bölcs melankólia és filozofikusan beszédes hangszerjáték. Mindez együtt korok és stílusok fölötti, hiteles értelmezése egy szerző műveinek, teljes affinitással és a reveláció rangján.

Richter repertoárjában 63 versenymű és zenekarral előadott mű szerepelt. Ezt a 63 művet pályafutása során 555 alkalommal adta elő. Ezekről az előadásokról összesen 148 hangfelvétel készült. A beazonosítható, közreműködő karmesterpartner¹⁹ közül 123, a közreműködő zenekarok²⁰ közül 113 ismeretes.

Richter és a versenyművek

	Szerző	Mű	Jelzés	Előadás	Hangfelvétel
1.	Bach	d-moll Brandenburgi verseny	BWV 1050	4	2
2.	Bach	d-moll zongoraverseny	BWV 1052	4	4
3.	Bach	E-dúr zongoraverseny	BWV 1053	3	0
4.	Bach	D-dúr zongoraverseny	BWV 1054	10	4
5.	Bach	A-dúr zongoraverseny	BWV 1055	3	1

¹⁷ Carlo Maria Giulini (1914. május 9. – 2005. június 14.), olasz karmester. Olasz létére nemcsak az operák, hanem a német szimfonikus muzsika szakavatott dirigense is volt.

¹⁸ Csengery Kristóf: "Kétszer soha ugyanúgy". *Mozgó világ online Kulturális-Közéleti Havi* lap harmincnyolcadik évfolyam 2011. március 15. I.h.: <http://mozgovilag.com/?p=4329>.

¹⁹ Lásd Függelék VIII.

²⁰ Lásd Függelék IX.

6.	Bach	f-moll zongoraverseny	BWV 1056	4	1
7.	Bach	F-dúr zongoraverseny	BWV 1057	2	2
8.	Bach	g-moll zongoraverseny	BWV 1058	10	0
9.	Bach	c-moll kétfonórás verseny	BWV 1060	1	1
10.	Bach	C-dúr kétfonórás verseny	BWV 1061	5	1
11.	Bach	A-dúr négyfónórás verseny	BWV 1065	1	0
12.	Bartók	II. zongoraverseny	Sz 95 No. 2.	1	5
13.	Beethoven	C-dúr zongoraverseny	Op. 15.	7	11
14.	Beethoven	c-moll zongoraverseny	Op. 37.	8	10
15.	Beethoven	C-dúr hármasverseny	Op. 56.	3	2
16.	Beethoven	C-dúr karfantázia	Op. 80.	1	1
17.	Beethoven	Rondó	WoO-6	0	3
18.	Berg	Kamarakoncert		23	4
19.	Brahms	B-dúr zongoraverseny	Op. 83.	14	8
20.	Britten	Zongoraverseny	Op. 13.	4	2
21.	Chopin	Andante Spianato és Grand Polonaise Brillante	Op. 22.	1	1
22.	Chopin	f-moll zongoraverseny	Op. 21.	5	1
23.	Csajkovszkij	b-moll zongoraverseny	Op. 23.	8	7
24.	Debussy	Fantázia		2	1
25.	Dvořák	g-moll zongoraverseny	Op. 33.	3	4
26.	Franck	<i>Les Djinnes</i>		1	1
27.	Gershwin	F-dúr zongoraverseny		6	2
28.	Glazunov	f-moll zongoraverseny	Op. 92.	5	2
29.	Grieg	a-moll zongoraverseny	Op. 16.	10	8
30.	Haydn	D-dúr zongoraverseny	Hob, XVII:11	3	0
31.	Hindemith	Kammermusik	Op. 36. No. 1.	14	4
32.	Liszt	Esz-dúr zongoraverseny	No. 1.	3	0
33.	Liszt	A-dúr zongoraverseny	No. 2.	1	0
34.	Liszt	Magyar fantázia		2	2
35.	Mozart	F-dúr zongoraverseny	No. 1. K. 37	2	0
36.	Mozart	D-dúr zongoraverseny	No. 5. K. 175	2	1
37.	Mozart	B-dúr zongoraverseny	No. 6. K. 238	1	0
38.	Mozart	Esz-dúr zongoraverseny	No. 9. K. 271	11	2
39.	Mozart	B-dúr zongoraverseny	No. 15. K. 450	2	2
40.	Mozart	G-dúr zongoraverseny	No. 17. K. 453	2	1
41.	Mozart	B-dúr zongoraverseny	No. 18. K. 456	2	1
42.	Mozart	d-moll zongoraverseny	No. 20. K. 466	1	2
43.	Mozart	Esz-dúr zongoraverseny	No. 22. K. 482	2	6
44.	Mozart	c-moll zongoraverseny	No. 24. K. 491	1	2
45.	Mozart	C-dúr zongoraverseny	No. 25. K. 503	2	1
46.	Mozart	B-dúr zongoraverseny	No. 27. K. 595	4	5
47.	Poulenc	d-moll kétfonórás verseny		2	2
48.	Poulenc	<i>Aubade</i>		1	1
49.	Prokofjev	Desz-dúr zongoraverseny	Op. 10.	2	2
50.	Prokofjev	G-dúr zongoraverseny	Op. 55.	4	4
51.	Rahmanyinov	fisz-moll zongoraverseny	Op. 1.	0	1

52. Rahmanyinov	c-moll zongoraverseny	Op. 18.	9	2
53. Ravel	D-dúr zongoraverseny bal kézre		4	0
54. Rimszkij-Korszakov	c-moll zongoraverseny	Op. 30.	1	1
55. Saint-Saëns	g-moll zongoraverseny	Op. 22.	1	1
56. Saint-Saëns	F-dúr zongoraverseny	Op. 103.	0	1
57. Schumann	a-moll zongoraverseny	Op. 54.	5	4
58. Schumann	G-dúr bevezetés és allegro appassionato	Op. 92.	1	2
59. Schumann	D-dúr bevezetés és koncert allegro	Op. 134.	1	1
60. Strauss, R.	d-moll burlesque	AV 85 (1885)	0	2
61. Stravinsky	Capriccio		2	1
62. Stravinsky	Movements		1	2
63. Szkrjabin	<i>Prométhée</i>	Op. 60.	3	3

Egyes források megemlítik, hogy Richter 1939-ben előadta Brahms B-dúr zongoraversenyét (Op. 83.), de azt, hogy hol és pontosan mikor, nem lehet tudni. Nem ismeretes az sem, hogy melyik zenekar működött közre és ki volt a karmester. Az ellenkező bizonyításáig Csajkovszkij b-moll zongoraversenyét (Op. 23.) tekinthetjük az elsőként eljátszott versenyműnek.

Megállapítható, hogy Richter 25 évesen játszott először, 79 évesen játszott utoljára versenyművet.

Először: Moszkvai Konzervatórium Nagyterem 1940. december 30.

Zenekar: azonosítatlan

Karmester: Konsztantyin Ivanov

Előadott mű: Csajkovszkij b-moll zongoraversenye Op. 23.

Utoljára: Milánó, 1994. szeptember 20.

Zenekar: Német Rádió Szimfonikus Zenekar (RSO)

Karmester: Vladimir Ashkenazy

Előadott mű: Beethoven C-dúr zongoraversenye Op. 15.

Összesen négy versenymű szerepel a közös repertoárban. Richtertől mind a négy zongoraverseny interpretációjáról maradt fenn hangfelvétel,²¹ Horowitztól azonban a négy zongoraversenyből kettő, Brahms B-dúr zongoraversenye (Op. 83.) és Csajkovszkij b-moll zongoraversenye (Op. 23.) maradt az utókorra. Mindkét zongoraverseny Arturo Toscanini vezényletével hangzott el. Zenetörténeti jelentőségű hangfelvételekről van szó. Rendkívüli veszteség, hogy Horowitz előadásában nem maradt fenn hangfelvételben – a közös repertoárban szereplő, további két versenymű – Liszt Esz-dúr és az A-dúr zongoraversenye.

A közreműködő karmester partnerek közül Ormándy Jenő és Hermann Abendroth volt az, aki mindkét művész koncertjén dirigált.

A közreműködő zenekarok közül a két művésznél azonos volt:

- Berliini Filharmonikus Zenekar
- Bostoni Szimfonikus Zenekar
- Chicagói Szimfonikus Zenekar
- Lipcsei Gewandhaus Zenekar
- Londoni Szimfonikus Zenekar
- New York-i Filharmonikus Zenekar
- Philadelphia Zenekar.

Ciklikus művek a repertoárban

Érdemes külön kitérni a hiánytalanul elhangzott, ciklikus zongoraművekre. Mindkét művész repertoárjában fellelhetőek ilyen művek. Ezek a következők voltak:

Horowitz

Chopin

4 ballada Op. 23., Op. 38., Op. 47., Op. 52.

Poulenc

3 Mouvements perpétuels

²¹ A Horowitz által előadott Csajkovszkij b-moll és Brahms B-dúr zongoraversenyekről 1-1 hangfelvétel készült. A négy zongoraversenyről készült hangfelvételek száma Richternél: Csajkovszkij b-moll zongoraverseny 5 db, Brahms B-dúr zongoraverseny 6 db, Liszt Esz-dúr zongoraverseny 3 db és Liszt A-dúr zongoraverseny 3 db.

Schumann

Blumenstücke, Op. 19.

3 Fantasiestücke, Op. 111.

Kinderszenen, Op. 15.

Stravinsky

Mindhárom tétel a Petruskából

Zselobinszkij

6 rövid etűd, Op. 19.

Richter

Bach

Wohltemperierte Klavier I. kötet BWV 846-869

Wohltemperierte Klavier II. kötet BWV 870-893

4 duett, BWV 802-805

Bartók

3 burleszk, Op. 8c No. 1-3.

15 magyar parasztdal

Beethoven

2 rondó, Op. 51.

Brahms

4 Klavierstück, Op. 119.

Chopin

4 ballada, Op. 23., Op. 38., Op. 47., Op. 52.

4 scherzo, Op. 20., Op. 31., Op. 39., Op. 54.

3 posthumus, új etűd

Debussy

Bergamasque szvit

Estampes

Images I. kötet

Prelűdök II. kötet

Hindemith

Szvit 1922, Op. 26.

Ravel

Miroirs

Schubert

3 zongoradarab, D. 946

Schumann

4 fuga, Op. 72.

Bécsi karnevál, Op. 26.

Blumenstücke, Op. 19.

Esti zene (Nachtmusik), Op. 23.

Fantasiestücke, Op. 73.

Tarka album (Bunte Blatter), Op. 99.

Waldszenen, Op. 82.

Szkrjabin

3 etűd, Op. 65.

Ráadások

Horowitz pályafutása során – 1920 májusa és 1987. június 21. között – 488 koncertje ismeretes. A 488 koncertből 115-ben nem kerültek feljegyzésre a ráadásként játszott művek. Különösen az életpálya első felében, a karrier kezdetétől egészen 1953-ig csak néhány kivételes esetben ismert az elhangzott ráadás.

Horowitz ráadási szokásai jól nyomon követhetőek és a következő jellegzetességeket mutatják. Előszeretettel adta elő utolsó ráadásként saját műveit és átiratait. Ez teljességgel érthető, hiszen ezekben a művekben rendkívüli virtuozitása jól demonstrálható. Horowitz az a művész, aki még Liszt Ferenc rendkívüli technikai felkészültséget igénylő néhány művéből is saját, nehezített verziót alkotott.

A 488-ból fennmaradó 373 koncert közül 82-szer, tehát a koncertek 1/5-ében, egész pontosan 22%-ában adta elő ráadásként Schumann *Träumerei* című darabját a *Kinderszenen*ből (Op. 15.). Először 1946. március 4-én, a Carnegie Hallban hangzott el ez a mű ráadásként, utoljára 1986. november 22-én, Amszterdamban. Kijelenthető, hogy a *Träumerei* volt Horowitz legkedveltebb ráadása.

Szerette még ráadásként adni Chopin cisz-moll keringőjét (Op. 64. No. 2.). Ez a mű hivatalos koncert műsorban nem, kizárólag ráadásként szerepelt – az ismert esetek közül – 28 alkalommal.

Gyakran, 58 alkalommal játszotta még ráadásként, Moszkowski *Etincelles* (Op. 36. No. 6.) című művét. Rendkívüli kompenzációja a romantikus, elrévüléssel megnyugvásnak ez a játékos, derűs karakterdarab. Utolsó nyilvános koncertjén, 1987. június 27-én, Hamburgban, a Musikhalle-ban ez a Moszkowski mű hangzott el utolsó ráadásként. Ez volt az utolsó horowitzi búcsúpoén.

Horowitz ismert ráadásai

Brahms

1. Asz-dúr keringő, Op. 39. No. 15.
2. C-dúr intermezzo, Op. 119. No. 3.

11

9

1

3. Azonosítatlan mű	1
Chopin	101
4. F-dúr etűd, Op. 10. No. 8.	1
5. Desz-dúr keringő, Op. 64. No. 1.*	2
6. Asz-dúr keringő, Op. 69. No. 1.	3
7. esz-moll etűd, Op. 10. No. 6.	1
8. cisz-moll etűd, Op. 25. No. 7.	1
9. e-moll mazurka, Op. 41. No. 2.	1
10. cisz-moll mazurka, Op. 41. No. 1.	1
11. cisz-moll keringő, Op. 64. No. 2.	28
12. Fisz-dúr noktürn, Op. 15. No. 2.	3
13. a-moll keringő, Op. 34. No. 2.	11
14. f-moll mazurka, Op. 7. No. 3.	4
15. a-moll mazurka, Op. 17. No. 4.	8
16. Gesz-dúr etűd, Op. 10. No. 5.	1
17. e-moll noktürn, Op. 72. No. 1.	2
18. Asz-dúr polonéz, Op. 53.	7
19. Etűd (azonosítatlan)	4
20. Esz-dúr keringő (azonosítatlan)	1
21. Keringő (azonosítatlan)	5
22. a-moll mazurka (azonosítatlan)	1
23. f-moll mazurka (azonosítatlan)	1
24. Mazurka (azonosítatlan)	12
25. Polonéz (azonosítatlan)	2
26. Azonosítatlan mű	1
Clementi	4
27. Rondó a B-dúr szonátából, Op. 47. No. 2.	4
Debussy	11
28. <i>Babaszereenád</i> (Serenade for the doll)	10
29. Azonosítatlan mű	1
Dohnányi	2
30. Azonosítatlan mű	2
Guion	1
31. <i>Harmonica Player</i> *	1
Horowitz	33
32. <i>Carmen variációk</i>	33
Kabalevskij	1
33. Prelűd, Op. 38. No. 24.	1
Kreisler-Rahmanyinov	3
34. <i>Liebeslied</i> *	3
Ljadov	2
35. <i>Zenélő dohányszelence, Op. 32.*</i>	2

Liszt Ferenc	22
36. Paganini etűd, No. 3. (La Campanella)	4
37. Paganini etűd, No. 5. (La Chasse)	1
38. <i>Elfelejtett keringő</i> (Valse oubliée) No. 1.	5
39. <i>Lidércfény</i> (Feux follets), transzcendens etűd No. 5.	1
40. <i>A forrás partján</i> (Au bord d'une source), <i>Zarándokévek I. Svájc</i> (Années de pèlerinage Première Année, Suisse)	4
41. Desz-dúr consolation, No. 3.	5
42. Azonosítatlan mű	2
Liszt-Horowitz	3
43. Nászinduló és variációk	3
Mendelssohn-Bartholdy	13
44. C-dúr dal szöveg nélkül, Op. 67. No. 4.	3
45. G-dúr dal szöveg nélkül, Op. 62. No. 1.	4
46. h-moll dal szöveg nélkül, Op. 67. No. 5.	3
47. a-moll etűd, Op. 104b. No. 3.	3
Mendelssohn-Liszt-Horowitz	3
48. Nászinduló és variációk	3
Moszkowski	80
49. F-dúr etűd, Op. 72. No. 6.*	14
50. Asz-dúr etűd, Op. 72. No. 11.*	6
51. <i>Etincelles</i> , Op. 36. No. 6.*	58
52. Etűd (azonosítatlan)	1
53. Azonosítatlan mű	1
Poulenc	4
54. <i>Pastourelle</i>	1
55. C-dúr toccata	2
56. B-dúr presto	1
Prokofjev	2
57. VII. B-dúr szonáta, Op. 83., zárótétel (Precipitato)	2
Rahmanyinov	43
58. Études-tableaux, Op. 39. No. 9.	7
59. gisz-moll prelűd, Op. 32. No. 12.	2
60. G-dúr prelűd, Op. 32. No. 5.	1
61. Polka de W.R.*	28
62. g-moll prelűd, Op. 23. No. 5.	3
63. Études-tableaux, Op. 39. (azonosítatlan)	1
64. Azonosítatlan mű	1
Rahmanyinov-Horowitz	16
65. Finale a II. b-moll szonátából Op. 36.	16
Ravel	2
66. <i>Szomorú madarak</i> (Oiseaux tristes), Miroirs No. 2.	1

67. <i>Scarbo</i> (Gaspard de la nuit)	1
Scarlatti	26
68. E-dúr szonáta K. 380	9
69. A-dúr szonáta K. 322	12
70. Szonáta (azonosítatlan)	5
Schubert	11
71. f-moll moment musicaux, D. 780 Op. 94. No. 3.*	11
Schubert-Liszt	3
72. <i>Liebesbotschaft</i>	3
Schumann	84
73. <i>Álmodozás</i> (Träumerei), Op. 15. No. 7.	82
74. Etűd d'apres Paganini (azonosítatlan)*	1
75. Azonosítatlan mű	1
Sousa-Horowitz	9
76. <i>Csillagok és sávok mindörökké</i> (The stars and stripes forever)	9
Stravinsky	1
77. Danse Russe (Petruska)	1
Szkrjabin	24
78. cisz-moll etűd, Op. 2. No. 1.	7
79. disz-moll etűd, Op. 8. No. 12.	9
80. Prelűd bal kézre, Op. 9. No. 1.	5
81. <i>A láng felé</i> (Vers la flamme) Op. 72.	3

Jelmagyarázat: *a mű koncertműsorban nem szerepelt, kizárólag ráadásként játszott a művész

Richter – Horowitzcal ellentétben – többször játszott ráadásként ugyanannak a műnek a zárótételét, amely a koncerten felcsendült. Ez a megállapítás elsősorban a szonátaformájú művekre, valamint a versenyművekre mondható el. Ilyen volt például: a három Mozart B-dúr zongoraverseny (K. 454, K. 456, K. 595); Beethoven c-moll zongoraverseny Op. 37.; Prokofjev: C-dúr gordonkaszonáta Op. 119.; Ravel: a-moll trió, valamint Hindemith: Szvit 1922 című művéből (Op. 26.) a Ragtime.

1960. október 30-án, a Carnegie Hallban megrendezett koncertjén Szkrjabin V. szonátáját (Op. 53.) is ráadásként ismételte meg. Külön említést érdemel, hogy Beethoven B-dúr szonátájának (Hammerklavier, Op. 106.) fuga zárótételét három koncert végén is megismételte ráadásként. Időrendben: Cambridge, 1975. június 14.; London, 1975. június 18.; La Grange de Meslay, 1975. június 28.

Richter esetében különösen elmondható, hogy hangversenyein megszólaltatott ráadások nagyon kevés esetben, nagyon hiányosan lettek feljegyezve. Pályára kezdetére ez különösen jellemző. A koncertműsorok záró műveinek súlyából lehetne következtetéseket levonni, de az alábbi felsorolásban csak azok a művek lettek feltüntetve, amelyek a források szerint – külön jelölten – ráadásként lettek előadva.

Richter ismert ráadásai

Bach	2
1. G-dúr menüett, BWV 843	2
Bartók	1
2. 3 burleszk, Op. 8.	1
Beethoven	52
3. F-dúr hegedű-zongora szonáta, Op. 24. III. tétel	4
4. A-dúr hegedű-zongora szonáta, Op. 30. No. 1. II. tétel	2
5. B-dúr bagatell, Op. 119. No. 11.	1
6. G-dúr bagatell, Op. 126. No. 1.	14
7. h-moll bagatell, Op. 126. No. 4.	13
8. Esz-dúr bagatell, Op. 126. No. 6.	13
9. B-dúr szonáta, Op. 106. „Hammerklavier” zárótétel	3
10. C-dúr rondó, Op. 51. No. 1.	1
11. c-moll zongoraverseny, Op. 37., zárótétel	1
Brahms	18
12. g-moll ballada, Op. 118. No. 3.	1
13. C-dúr capriccio, Op. 76. No. 8.	1
14. g-moll intermezzo, Op. 116. No. 3.	1
15. E-dúr intermezzo, Op. 116. No. 6.	2
16. b-moll intermezzo, Op. 117. No. 2.	4
17. a-moll intermezzo, Op. 118. No. 1.	4
18. esz-moll intermezzo, Op. 118. No. 6.	2
19. g-moll rapszódia, Op. 79. No. 2.	1
20. Esz-dúr rapszódia, Op. 119. No. 4.	1
21. Intermezzo (azonosítatlan)	1
Chopin	93
22. C-dúr etűd, Op. 10. No. 1.	3
23. E-dúr etűd, Op. 10. No. 3.	7
24. cisz-moll etűd, Op. 10. No. 4.	8
25. esz-moll etűd, Op. 10. No. 6.	6
26. Asz-dúr etűd, Op. 10. No. 10.	14
27. c-moll etűd, Op. 10. No. 12.	4
28. f-moll etűd, Op. 25. No. 2.	1
29. F-dúr etűd, Op. 25. No. 3.	1

30. e-moll etűd, Op. 25. No. 5.	1
31. Desz-dúr etűd, Op. 25. No. 8.	1
32. c-moll etűd, Op. 25. No. 12.	1
33. 3 etűd, Op. post.	1
34. f-moll etűd, Op. post. No. 1.	1
35. Desz-dúr etűd, Op. post. No. 2.	1
36. C-dúr mazurka, Op. 24. No. 2.	2
37. Mazurka (azonosítatlan)	1
38. H-dúr noktürn, Op. 9. No. 3.	1
39. F-dúr noktürn, Op. 15. No. 1.	12
40. d-moll polonéz, Op. 71. No. 1.	3
41. Desz-dúr prelűd, Op. 28. No. 15.	1
42. Asz-dúr prelűd, Op. 28. No. 17.	2
43. B-dúr prelűd, Op. 28. No. 21.	10
44. Etűd (azonosítatlan)	8
45. Azonosítatlan mű	3

Csajkovszkij

46. <i>Az évszakok</i> , Op. 37b. No. 5.: <i>Május</i>	1
--	---

Debussy**93**

47. <i>Kertek az esőben</i> (Jardin sous la pluie), Estampes III.	1
48. <i>Hódolat Haydnnak</i> (Hommage à Haydn)	3
49. <i>Harangszó a lombokon át</i> (Cloches à travers les feuilles), Images II. kötet No. 1.	13
50. Mouvement Images I. kötet No. 3.	1
51. La plus que lente	1
52. <i>A boldog sziget</i> (L'isle joyeuse)	14
53. <i>Delphoi-táncosnők</i> (Danseuses de Delphes), Prelűdök I. kötet No. 1.	1
54. <i>Szél a síkságon</i> (Le vent dans la plaine), Prelűdök I. kötet No. 3.	6
55. <i>Léptek a hóban</i> (Des pas sur la neige), Prelűdök I. kötet No. 6.	2
56. <i>Megszakított szerenád</i> (La sérénade interrompue), Prelűdök I. kötet No. 9.	6
57. <i>Puck tánca</i> (La dans de Puck), Prelűdök I. kötet No. 11.	5
58. <i>Köd</i> (Brouillards), Prelűdök II. kötet No. 1.	1
59. <i>Halott levelek</i> (Feuilles mortes), Prelűdök II. kötet No. 2.	3
60. <i>A tündérek kiváló táncosnők</i> (Les Fées Bont d'exquises danseuses), Prelűdök II. kötet No. 4.	6
61. <i>Hangafű</i> (Bruyères), Prelűdök II. kötet No. 5.	16
62. <i>Ondine</i> , Prelűdök, II. kötet No. 8.	6
63. Prelűd (azonosítatlan)	3
64. Prelűd I. kötet (azonosítatlan)	1
65. Prelűd No. 3. azonosítatlan kötet (feltehetőleg az I. kötet)	1
66. Prelűd No. 8. azonosítatlan kötet (feltehetőleg az II. kötet)	1
67. Azonosítatlan mű	2

Grieg**7**

68. Lírai darab, Op. 47. No. 5. <i>Melancholie</i>	1
69. Lírai darab, Op. 54. No. 4. <i>Notturmo</i>	2

70. Lírai darab, Op. 57. No. 6. „Heimweh”	1
71. Lírai darab, Op. 62. No. 5. „Drommesyn”	1
72. Lírai darab (azonosítatlan)	2
Hindemith	1
73. Szvit 1922, Op. 26. Ragtime	1
Liszt	14
74. 123. <i>Petrarca-szonett</i> (Sonetto 123 del Petrarca)	2
75. <i>Sóhaj</i> (Un sospiro), koncertetűd No. 3.	1
76. <i>Manók tánca</i> (Gnomenreigen), koncertetűd No. 2.	1
77. <i>Lidérfény</i> (Feux follets), transzcendens etűd No. 5.	1
78. <i>Esti harmóniák</i> (Harmonies du soir), transzcendens etűd No. 11.	7
79. <i>Elfelejtett keringő</i> (Valse oubliée) No. 1.	2
Mozart	5
80. C-dúr andante és allegretto, K. 404	1
81. c-moll fantázia, K. 475	1
82. B-dúr hegedű-zongora szonáta, K. 454, zárótétel	1
83. B-dúr zongoraverseny, K. 456, zárótétel	1
84. B-dúr zongoraverseny, K. 595, zárótétel	1
Prokofjev	43
85. Gavotte (azonosítatlan)	1
86. Három darab a Hamupipőkéből, Op. 95 No. 2. Gavotte	2
87. VI. A-dúr szonáta, Op. 82., zárótétel	1
88. VII. B-dúr szonáta, Op. 83., zárótétel	1
89. VIII. B-dúr szonáta, Op. 84., II. tétel	1
90. VIII. B-dúr szonáta, Op. 84., zárótétel	5
91. <i>Ördögi sugallat</i> , Op. 4. No. 4.	1
92. Dance Op. 32. No. 1.	3
93. <i>Továtűnő látomások</i> (Visions fugitives), Op. 22. No. 6.	1
94. <i>Továtűnő látomások</i> (Visions fugitives), Op. 22. No. 11.	1
95. <i>Továtűnő látomások</i> (Visions fugitives), Op. 22. No. 14.	1
96. <i>Keringő (Háború és béke)</i> , Op. 96. No. 1.	11
97. Paysage, Op. 59. No. 2.	10
98. C-dúr cselló-zongora szonáta Op. 119., zárótétel	1
99. <i>Továtűnő látomások</i> (Visions fugitives) azonosítatlan	2
100. Azonosítatlan mű	1
Rahmanyinov	41
101. g-moll barcarolle, Op. 10. No. 3.	1
102. Études-Tableaux, Op. 39. No. 1.	1
103. Études-Tableaux, Op. 39. No. 2.	2
104. Études-Tableaux, Op. 39. No. 3.	3
105. c-moll etűd, Op. 39. No. 7.	3
106. E-dúr melodie, Op. 3. No. 3.	1
107. B-dúr prelűd, Op. 23. No. 2.	1
108. D-dúr prelűd, Op. 23. No. 4.	1

109.	g-moll prelúd, Op. 23. No. 5.	2
110.	c-moll prelúd, Op. 23. No. 7.	5
111.	gisz-moll prelúd, Op. 32. No. 12.	13
112.	Prelúd (azonosítatlan)	7
113.	Azonosítatlan mű	1
Ravel		24
114.	<i>Szökőkút</i> (Jeu d’eaux)	1
115.	<i>Lepkék</i> (Noctuelles), Miroirs No. 1.	4
116.	<i>Szomorú madarak</i> (Oiseaux tristes), Miroirs No. 2.	3
117.	<i>Bárka az óceánon</i> (Une barque sur l’océan), Miroirs No. 3.	2
118.	<i>A bohóc hajnali szerenádja</i> (Alborada del gracioso), Miroirs No. 4.	2
119.	<i>A harangok völgye</i> (La Vallée des cloches), Miroirs No. 5.	11
120.	a-moll trió, zárótétel	1
Schubert		20
121.	c-moll allegretto, D. 915	1
122.	C-dúr andante, D. 29	2
123.	Esz-dúr impromptu, D. 899 Op. 90. No. 2.	3
124.	Gesz-dúr impromptu, D. 899 Op. 90. No. 3.	2
125.	Asz-dúr impromptu, D. 899 Op. 90. No. 4.	3
126.	E-dúr induló, D. 606	1
127.	C-dúr moments musicaux, D. 780 Op. 94. No. 1.	2
128.	f-moll moments musicaux, D. 780 Op. 94. No. 3.	1
129.	Asz-dúr moments musicaux, D. 780 Op. 94. No. 6.	1
130.	d-moll scherzo, D. 593 No. 2.	1
131.	<i>Schwanengesang</i> , Sei mir gegrüsst! D. 741	1
132.	Impromptu (azonosítatlan)	2
Schumann		13
133.	F-dúr novellette, Op. 21. No. 1.	1
134.	Phantasiestück, Op. 12. No. 1. Des Abends	1
135.	Phantasiestück, Op. 12. No. 2 Aufschwung	4
136.	Phantasiestück, Op. 12. No. 2. vagy No. 3.	1
137.	Phantasiestück, Op. 12. (No. azonosítatlan)	5
138.	Azonosítatlan mű	1
Szkrjabin		12
139.	Dance, Op. 73. No. 1.	1
140.	<i>Ironies</i> , Op. 56. No. 2.	1
141.	Desz-dúr mazurka, Op. 40. No. 1.	1
142.	Fisz-dúr mazurka, Op. 40. No. 2.	1
143.	C-dúr poème, Op. 52. No. 1.	4
144.	E-dúr prelúd, Op. 11. No. 9.	1
145.	cisz-moll prelúd, Op. 11. No. 10	1
146.	b-moll prelúd, Op. 37. No. 1.	1
147.	V. szonáta, Op. 53.	1

Szymanovszki	26
148. <i>Kurpian dalok</i> , Op. 58. No. 4.	1
149. <i>Kurpian dalok</i> , Op. 58. No. 8.	1
150. Mazurka, Op. 50. No. 1.	4
151. Mazurka, Op. 50. No. 3.	5
152. Mazurka, Op. 50. No. 17.	6
153. Mazurka, Op. 50. No. 18.	5
154. <i>Muezzin dalok</i> No. 2.	2
155. <i>Muezzin dalok</i> No. 3.	2
Wagner	7
156. <i>Elegie „Dedication”</i>	7

A felsorolásból egyértelműen kiolvasható Richter két zeneszerző – Chopin és Debussy – művei iránt érzett vonzalma. Chopin művei közül az Asz-dúr etűd (Op. 10. No. 10.) szerepelt ráadásszámként legtöbbször. Második helyen áll az F-dúr noktürn (Op. 15. No. 1.), utána következik a B-dúr prelűd (Op. 28. No. 21.). Debussy művei közül első helyen áll a Prelűdök II. kötetéből a *Bruyères*. A második helyre került az *L'isle joyeuse*, a harmadik helyet pedig a *Chloés à travers les feuilles* foglalja el.

Különös, hogy Richter, akinek Bach műveiből óriási repertoárja volt, mégis csupán a G-dúr menüettet (BWV 843) adta elő ráadásként, összesen két ízben.

Ráadások összesítése szerzők szerint

Horowitz		Richter	
1. Chopin	101	1. Chopin	93
2. Schumann	84	2. Debussy	93
3. Moszkowski	80	3. Beethoven	52
4. Rahmanyinov	43	4. Prokofjev	43
5. Horowitz	34	5. Rahmanyinov	41
6. Scarlatti	26	6. Szymanovszki	26
7. Szkrjabin	24	7. Ravel	24
8. Liszt	22	8. Schubert	20
9. Rahmanyinov-Horowitz	16	9. Brahms	18
10. Mendelssohn	13	10. Liszt	14
11. Brahms	11	11. Schumann	13
12. Debussy	11	12. Szkrjabin	12
13. Schubert	11	13. Grieg	7
14. Sousa-Horowitz	9	14. Wagner	7
15. Clementi	4	15. Mozart	5
16. Poulenc	4	16. Bach	2
17. Kreisler-Rahmanyinov	3	17. Bartók	1

18. Mendelssohn-Liszt-Horowitz	3	18. Csajkovszkij	1
19. Schubert-Liszt	3	19. Hindemith	1
20. Dohnányi	2		
21. Ljadov	2		
22. Prokofjev	2		
23. Ravel	2		
24. Guion	1		
25. Kabalevszkij	1		
26. Stravinsky	1		

Kamarazene

Horowitz – egy kivételtől eltekintve – főleg pályája elején, 1920 és 1942 között kamarázott, azután szólistaként szerepelt a világ pódiumain.

Partnerei voltak:²² 1 zongorista, 3 hegedűs, 3 csellista, és 4 énekes.

Kiemelkedő jelentőségű Horowitz és Nathan Milstein, Brahms d-moll hegedűszonátájának (Op. 108.) 1950 júniusában készült hangfelvétele.

A felvételen jól hallható, hogy a két művész egyenrangú partnernek tekinti egymást, ugyanakkor Horowitz jellegzetes frazeálása és drámaisága maradéktanul megvalósulhatott. A mű meghallgatása után óhatatlanul felmerül, milyen kár, hogy Horowitz kevésszer vett részt kamaramuzsikálásban.

Kultúrtörténeti jelentőségű eseménynek számít a Rahmanyinov otthonában, 1942. június 15-én megrendezett házi hangverseny is, amelyen Mozart Kétzongorás szonátája hangzott el (a mű azonosítatlan), továbbá Rahmanyinov Op. 17. No. 2-es, kézzongorás szvitjének és Rahmanyinov Op. 45-ös, Szimfonikus táncok című alkotásának kézzongorás verziója. E koncertről hangfelvétel nem maradt fenn

Vladimir Horowitz 1920 és 1942 között összesen 22 kamaraművet adott elő, ezen kívül egy 1976-os, jótekonysági koncerten három művel is szerepelt. Azon az estén egy-egy tételt játszott két műből, Rahmanyinov g-moll gordonkaszonátájának (Op. 19.) a III. tételét és Csajkovszkij a-moll triójának (Op. 50.) az I. tételét, valamint Dietrich Fischer-Dieskauval előadta Schumann A költő szerelme (Op. 48.) című dalciklusát.

²² Lásd a Függelék X.

Horowitz		Richter	
Kétzongorás mű	2	Kétzongorás mű	16
Négykezes	-	Négykezes	12
Hegedű-zongora szonáta	2	Hegedű-zongora szonáta	40
Hegedű-zongora mű	2	Hegedű-zongora mű	6
Brácsa-zongora szonáta	-	Brácsa-zongora szonáta	1
Brácsa-zongora mű	-	Brácsa-zongora mű	1
Gordonka-zongora szonáta	4	Gordonka-zongora szonáta	19
Trió	4	Trió	6
Kvartett	-	Kvartett	3
Kvintett (vonós és fúvós)	1	Kvintett (vonós és fúvós)	9
Fuvola-zongora szonáta	-	Fuvola-zongora szonáta	2
Klarinét-zongora szonáta	-	Klarinét-zongora szonáta	1
Klarinét-zongora mű	-	Klarinét-zongora mű	1
Fagott-zongora szonáta	-	Fagott-zongora szonáta	1
Trombita-zongora szonáta	-	Trombita-zongora szonáta	1
Zongora-klarinét-vonósnégyes	-	Zongora-klarinét-vonósnégyes	1
Két zongora, két gordonka, kürt	-	Két zongora, két gordonka, kürt	1

Szvjatoszlav Richter a barokktól a XX. századig terjedő, különböző összeállítású és különböző karakterű kamaraművek interpretációit – mennyiségben és minőségben egyaránt – olyan magas szintre emelte, mintha szólóműveket adott volna elő. Ilyen zongoraművész sem előtte, sem utána nem létezett.

Richter partnerei voltak:²³ 6 énekes (3 szoprán, 2 tenor és 1 bariton), 10 zongorista, 5 fuvolista, 1 klarinétos, 1 fagottos, 1 trombitás, 6 hegedűs, 1 brácsista, 7 csellista, 4 vonósnégyes és 1 fúvós kvartett. Ezek között a partnerek között találhatunk számos olyan fiataalt, akik később nemzetközi karriert futottak be és világhírű muzsikusokká váltak. Így például: Oleg Kagan (hegedű), Viktor Tretyakov (hegedű), Jurij Basmét (brácsa), Natalja Gutman (gordonka), Kocsis Zoltán (zongora), Christophe Essenbach (zongorista, karmester), Elizabeth Leonszkaja (zongora).

Mit jelentett Szvjatoszlav Richter számára a kamaramuzsikálás? Érdeemes felidézni Jurij Boriszov²⁴ könyvéből Richter néhány gondolatát ebben a témakörben.

David Ojsztrah mindig jó kedélyű volt. Ilyen szórakoztató ember rajta kívül nem található sehol a világon. Gyakran megsemmisül értem a pódiumon. Fordítva meg én őerte. Néha

²³ Lásd Függelék XII.

²⁴ Jurij Boriszov: *Richterwa kataru. Hitoto piano, geijutsuto yume. Richter mesél. Ember és zongora, művészet és álom.* (Tokió, Ongakuno Tomosha, 2003).

pedig mind a ketten egymásért (Sosztakovics hegedű-zongora szonátájának²⁵ I. tételében és a Beethoven szonátájában²⁶ ez megvalósult!)²⁷ [...] Vajon maga szereti a mi orosz, vonós testvéreinket? Oleg²⁸ és Vitya²⁹ angyalok. Hogy tudnak hegedülni! Oleg hegedűhangja szoprán, Vitya hangja kontraalt, Jura³⁰ brácsája és Natalja³¹ csellója mint a szentelt vízbe süllyedt démon! [...] Azt hiszem Mozart Esz-dúr, K. 493-as zongoranegyesében optimális produkciót nyújtottunk. Magam a II. tétellel voltam legjobban megelégedve.³² [...] Nehogy azt higgye, hogy a kamarazenében mindig fel kell áldoznunk saját magunkat! Ez tévhit! Ez például Dvořákra egyáltalán nem érvényes. Az ő A-dúr zongoraötöse,³³ »ez a kis versenymű« egyáltalán nem könnyebb, mint a g-moll zongoraversenye. Ennek a zongoraötösnek a sikeréhez feltétlenül szükséges, hogy önmagunkat teljesen feladjuk. Ilyenkor, a Borogyin vonósnégyessel együtt valósággal haláltáncot kell járjunk.³⁴

Amikor próbára került sor, Richter jelenléte inspirálta partnereit, akik ezáltal a megszokottnál lényegesen többet tudtak nyújtani. Olyan dimenziókra derült fény, amelyekre maguk nem is gondoltak. A Moszkvában, a Konzervatórium nagytermében előadandó, Franck vonósnégyesre való felkészülés közben hangzottak el a következő mondatok:

Itt úgy lépjen elő, mintha a cselló lenne a főszereplő és húzza ki magát! [...] Azt hiszem, hogy én vagyok a hibás, de miattam ne szaladjanak. [...] Misa!³⁵ Picit tudná úgy játszani, mintha 17 éves lenne? [...] Úgy, mint ahogy a szél lengeti a kis faágakat, vagy mint ahogy a fehér vitorlák lebegnek a tengeren. [...] Itt kissé Brahmsosan, mintha egy-egy hang nem akarna elválni egymástól. [...] Mindannyian olyan koncentráltan lépjenek be, mintha közben váratlanul ellenséggel találkoztak volna!

Ezek az utasítások nem pusztán szakmai és zenei kifejezéseket tartalmaztak. Ez abból adódik, hogy Richter majdnem minden zeneműhöz asszociatív úton hozzákapcsolt egy-egy képzőművészeti, vagy irodalmi alkotást, mitológiai történetet. Richter rendkívül

²⁵ Op. 134, ezt a szonátát Ojsztrahnak ajánlotta Sosztakovics, s 1969. május 3-án mutatták be Moszkvában, Richter közreműködésével.

²⁶ Esz-dúr Op. 12. No. 3.: ezt a szonátát 1970 májusában adták elő.

²⁷ Lásd 45. lábjegyzet: 202. oldal.

²⁸ Oleg Kagan.

²⁹ Viktor Tretyakov.

³⁰ Juri Basmet.

³¹ Natalja Gutman.

³² Lásd 45. lábjegyzet: 190. oldal.

³³ Op. 81.

³⁴ Lásd 45. lábjegyzet: 192. oldal.

³⁵ A mondat feltehetően Mihail Kopelmannak, a Borogyin vonósnégyes egykori primáriusának szólt.

olvasott, művelt ember volt. Saját, szubjektív képzeletével helyezte magát olyan hangulatba, amely szükséges volt számára az egyes művek, vagy a művek egyes részleteinek a megszólaltatásához. A hozzá közelálló XX. századi írók közül Thomas Mann és Marcel Proust neve emelendő ki.

Külön érdemes szót ejteni két kamarapartneréről, Msztyiszlav Rosztropovicsról³⁶ és Dietrich Fischer-Dieskaurol.³⁷ Beethoven összes gordonkaszonátájának Rosztropovicssal és Richterrel készült felvétele fennmaradt az utókor számára. Bár Richterhez személy szerint Natalja Gutman emberileg és művészileg közelebb állt, de a Rosztropovicssal való együttműködés alatt született hangfelvételek szakmai csúcsteljesítménynek tekinthetők, a Fischer-Dieskauval való együttműködés úgyszintén. Együtt adták elő több ízben Schubert (1977, Salzburg; 1977, Salzburg) és Wolf (1972, Salzburg; 1973, Budapest; 1973, Innsbruck; 1982, Tours) dalait, mely interpretációik ma is etalonnak számítanak.

Megemlíteném, hogy ez a két művész, Msztyiszlav Rosztropovics és Dietrich Fischer-Dieskau 1976. május 18-án, a New York-i Carnegie Hallban rendezett jótékonysági koncerten Vladimir Horowitzcal is közreműködött.

Átiratok

Horowitz – a zongorázásban rejlő lehetőségeket maximálisan kiaknázva – a liszti és a rahmanyinovi örökséget vitte tovább és tette gazdagabbá a XX. század pódiumain.

A következő felsorolás bemutatja Horowitz eredeti kompozícióit, átiratait és parafrázisait, átdolgozásait, valamint az általa írt kadenciákat és kódákat.

Horowitz

Ismert eredeti kompozíciók

Horowitz	Danse Excentrique (a.k.a Moment Exotique)
Horowitz	Esz-dúr etűd-fantázia, Op. 4. (Les Vagues)
Horowitz	Une Conte, Op. 14.
Horowitz	Fragment Doloureux, Op. 14.
Horowitz	F-dúr prelűd, Op. 9. (Presto)

³⁶ Msztyiszlav Rosztropovics (Baku, 1927. március 2. – Moszkva, 2007. április 27.), orosz gordonkaművész, karmester. Pablo Casals után őt tartják a XX. század legnagyobb gordonkaművészenek.

³⁷ Dietrich Fischer-Dieskau (Berlin, 1925. május 28. – Berg bei Starnberg, 2012. május 18.), német (lírai bariton) operaénekes, karmester. A XX. század egyik legkiemelkedőbb énekese.

Horowitz	Tableau Musical
Horowitz	F-dúr keringő

Variációk és parafrázisok

Mendelssohn/Liszt	Nászinduló & Variációk
Bizet	Carmen variációk
Youmans	<i>Tea két személyre</i> (Tea for Two)

Bővített átdolgozások

Liszt	Magyar rapszódia No. 2.
Liszt	Magyar rapszódia No. 15. (Rákóczi induló)
Liszt	Magyar rapszódia No. 19.
Liszt/Busoni	<i>Mefisztó keringő</i> No. 1.
Muszorgszkij	<i>Egy kiállítás képei</i>
Saint-Saëns/Liszt	<i>Danse Macabre</i>

Horowitz által szerkesztett művek

Balakirev	<i>Islamey</i> (Keleti fantázia)
Brahms	Variációk egy Paganini témárai, Op. 35.
Chopin	c-moll etűd, Op. 25. No. 12.
Liszt	Magyar rapszódia No. 6.
Liszt	Magyar rapszódia No. 13.
Liszt	Fisz-dúr impromptu (nocturne)
Liszt	Jadis (Weihnachtsbaum szvitből)
Liszt	E-dúr legenda No.2. Paolai Szent Ferenc a hullámokon jár
Liszt	e-moll Paganini etűd No. 5.
Liszt	Scherzo és induló
Liszt	<i>Obermann völgye</i> (Vallée d'Obermann)
Rahmanyinov	b-moll szonáta Op. 36. No. 2.
Schubert/Tausig	Katonainduló
Stravinsky	Danse Russe (Petruska)

Kadenciák

Clementi C-dúr szonátájának II. tételéhez Op. 33. No. 3.
 Clementi B-dúr szonátájának I. tételéhez Op. 47. No. 2.

Kódák

Moszkowski Asz-dúr etűdjéhez, Op. 72. No. 11.
 Moszkowski F-dúr etűdjéhez, Op. 72. No. 6
 Moszkowski *Etincelles*, Op. 36. No. 6. művéhez
 Mendelssohn a-moll etűdjéhez, Op. 104b. No. 3.
 Schubert-Liszt *Soirée de Vienne*, No. 6. (Valse Caprice) művéhez

A Horowitz által feldolgozott művekről – saját tapasztalatom alapján – az a benyomásom, hogy ezekben az átiratokban Liszttől és Rahmanyinovtól kapott a művész

ihletet, s a hangzásukban némi Schumann-féle, polifonikus árnyalat is érzékelhető. A hangzásvilág és a technikai eszköztár alapján elmondható, hogy Rahmanyinov volt a legnagyobb hatással Horowitzra.

Horowitz tradicionálisan előtérbe helyezte a négy ütemes egységet, a művek tagolása, felépítése így viszonylag könnyen áttekinthető. Egyik jellegzetessége a belső szólamok bővítése a polifonikus hatás fokozásának az érdekében. Sokszor több szólam között párbeszédet alakít ki, így olyan benyomást kelt a hallgatóban, mintha három kézzel játszana. A felső szólamokban gyakran alkalmaz kettősfogású futamokat, főleg terceket. Ezek a tercmenetek leggyakrabban sajátos módon, skálaszerűen, lefelé irányulnak, mely skála nem diatonikus, nem is kromatikus, hanem nagyon sajátos, különböző hangközök váltakozásával álló, speciális horowitzi skálának nevezhető.

Gyakran használ a felső szólamban csengő, gyors, triolás meneket, melyek úgy hatnak, mintha tremolók lennének. A basszus oktávokat lejjebb teszi, és a basszust gyakorta akkordokkal dúsítja. Liszthez, Csajkovszkijhoz és Rahmanyinovhoz hasonlóan kedveli a váltott kezes, kromatikus oktávfutamokat.

Horowitz a kódot dinamikailag és tempóban teraszosan építi fel, a nagy finálé előtt pedig kadenciaszerű gyors passzázst, vagy glissandoszerű futamot használva készíti elő a katarzist. Liszt XV. Magyar rapszódájában, a Rákóczi indulóban, a visszatérés előtt, jellegzetes, polifonikus közjátékot ékel be. Ebben a darabban a zongoraklavíratúra szinte teljes terjedelmét használja a szubkontra *a*-hangtól a négyvonalas *b*-hangig.

Technikailag ezek a művek természetesen nagy kihívást jelentenek a zongoraművészek számára, ugyanakkor öröm előadni őket, mert annyira zongoraszerűek, és a kívánt hatás sohasem marad el. A nehéz futamok optimális ujjrenddel és artikulációval párosítva eljátszhatóak, de olyan nagy fölényel eljátszani – művészileg, szellemileg és technikailag –, mint ahogyan maga Horowitz játszotta, szinte lehetetlen.

Richter nem kedvelte túlságosan az átiratokat, s csak ritkán tett kivételt ebben az ügyben, amint ezt az alábbi felsorolás is megmutatja.

Richter által megszólaltatott átiratok listája

Mozart-Grieg	G-dúr szonáta K. 283
Mozart-Grieg	c-moll szonáta K. 475
Mozart-Grieg	F-dúr szonáta K. 533
Mozart-Grieg	C-dúr szonáta K. 545
Mozart-Grieg	F-dúr rondó K. 494
Kreisler-Rahmanyinov	<i>Liebesfreud</i>
Schubert-Liszt	<i>Rémkirály</i> (Erlkönig)
Wagner-Liszt	<i>Izolda szerelmi halála</i>

I.4. Koncertek

Horowitz első koncertje 1920-ban,³⁸ Kijevben volt, utolsó koncertje 1987. június 21-én csendült fel Hamburgban. A Horowitz által adott, ismert koncertek száma³⁹ – pályafutásának 67,5 éve alatt – 488 volt, ebből következne, hogy átlagosan kéthavonta adott egy koncertet. Köztudott azonban, hogy Horowitz több alkalommal is visszavonult és nem koncertezett.⁴⁰ Ezek a néma időszakok, a koncertszünetek összesen 17 egész esztendő tesznek ki. Ez a tény úgy módosítja a statisztikai adatot, hogy az aktív évek száma 50,5 évre csökken, ennek következtében az átlagszámítás is módosul. Megállapítható, hogy aktív időszakában Horowitz átlagosan 1,5 havonta, tehát megközelítőleg hathetente adott koncertet.

Richter első hivatalos koncertje 1934. március 17-én hangzott el Odesszában, utolsó fellépése pedig Lübeckben volt, 1995. március 30-án. Richter 61 évet töltött el aktívan a pódiumon. Kisebb koncertszünetei neki is voltak, de egy teljes évet sohasem hagyott ki. A leghosszabb koncertszünet – 1947-ben és 1955-ben – 11 hónapos volt. A Richter feljegyzései alapján készített összesítés⁴¹ szerint, pályafutása során 3589 koncertet adott⁴². Ez a szám 61 évre vetítve, átlagosan havi 4,9 koncertet jelent. E fejezet bevezetésében részletezett okok – a bizonytalan adatok – miatt csak azoknak a koncertnek az adatai kerültek feldolgozásra, amelyek esetében a koncertműsor ismeretes.

³⁸ A pontos dátum nem ismeretes.

³⁹ Lásd Függelék III.

⁴⁰ 1937, 1957–1964, 1970–1973 és 1984.

⁴¹ Bruno Monsaingeon: *Richter. Írások, beszélgetések*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2003): 437.

⁴² Bruno Monsaingeon *Richter. Írások, beszélgetések* című könyve japán fordításának 563. oldalán szerepel további 3 monacói koncert. A 249. oldalon elmondottak szerint a monacói hercegi palotában, 1971. augusztus 8-i koncerten a beteg Elisabeth Schwarzkopf helyett Richter lépett pódiumra és adta elő Lovro von Matačić vezényletével Mozart c-moll zongoraversenyét (K. 491).

Zenetörténeti stíluskorszakok százalékos megoszlása gyakoriság szerint

Horowitz	%	Richter	%
Barokk	9,9	Barokk	6,8
Klasszikus	5,6	Klasszikus	13,1
Romantikus	61,7	Romantikus	45,9
Impresszionista, modern és XX. századi	22,8	Impresszionista, modern és XX. századi	34,2

Horowitz Magyarországi hangversenyei a Pesti Vigadóban

Kevésbé köztudott, hogy Vladimir Horowitz is több ízben adott koncertet Budapesten, a Pesti Vigadóban.

A Vigadó nagy- és kistermében több, mint 100 esztendeig nagyon élénk zenei élet zajlott. A Vigadó elődjében, a Redout-ban – melynek ünnepélyes átadására egy fényes bállal, 1833. január 13-án került sor – 1839. december 27-én, az árvízkárosultak javára először, majd 1879. március 26-ig számtalanszor adott hangversenyt Liszt Ferenc.

A Redout épületét 1849. május 13-ról 14-re virradó éjszakán, a budai várból rommá lövette Hentzi, osztrák generális. Az épület az újjáépítés után, 1865. január 15-én nyitotta meg ismét kapuit. Elnevezése először Vigarda, később Vigadó lett. A XIX. század derekától a II. világháború befejezéséig lényegében nem volt a világnak olyan ismert zeneművésze, karmestere, énekese, aki ne fordult volna meg a Vigadóban⁴³ – írja könyvében Gábor István.⁴⁴

Vladimir Horowitz debütálására Budapesten, 1926-ban került sor, mely koncertről Glenn Plaskin könyvéből⁴⁵ értesülhetünk. A koncert műsora nem ismert, csak annyi tudható, hogy szólóest volt.

Horowitz további, budapesti koncertjei 1927-ben, 1929-ben, 1930-ben, 1932-ben és 1935-ben hangzottak el. E koncertek rövid ismertetője a Vigadó története című könyvben található meg.⁴⁶

Egy másik világhírű zongorista, az orosz származású amerikai művész, Vladimir Horowitz ugyancsak sokszor szerepelt a Vigadóban. 1927. október 29-én és november 3-

⁴³ Lásd Függelék IV.

⁴⁴ Gábor István: *A Vigadó története*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 5.

⁴⁵ Glenn Plaskin: *Horowitz: a biography of Vladimir Horowitz*. (New York: Williams Morrow, Inc., 1983): 95.

⁴⁶ Gábor István: *A Vigadó története*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 105.

án két szólóestet adott, az első alkalommal Bach-Busoni C-dúr toccatáját, Scarlatti két szonátáját, Liszt h-moll szonátáját és Chopin műveit játszotta, a másik estén pedig Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin és Liszt zongoradarabjait. 1929 februárjában három Vigadóbeli koncerten zongorázott, és harmadik estjén megszólaltatta saját Carmen-fantáziája mellett – Budapesten valószínűleg először – Poulenc egyik művét is. Egy évvel később, 1930 novemberében a világjáró zongoraművészek hagyományos programja mellett Prokofjev mű is szerepelt a koncertjén, 1932. december 12-i hangversenyének gazdag műsora pedig Bach-Busoni g-moll orgona korálprelúdiumától, Haydn Esz-dúr szonátájától és Liszt Funerailles-ától Poulenc és Stravinsky művéig terjedt. 1935. novemberi hangversenyén többek között az orosz Balakirev egyik kompozícióját előadta, Haydn, C. Franck, Brahms, Chopin és Debussy műveinek társaságában.

1932. december 11-én, a Pesti Hírlap vasárnapi számának 19. oldalán⁴⁷ megjelent újsághírben – melyből Horowitz 1932. december 12-i koncertjének előzetesét ismerhetjük meg – ez áll:

RÓZSAVÖLGYI HANGVERSENYEI:⁴⁸

Horovitz⁴⁹ zongoraestje dec. 12.

Basilides Schubert estje dec. 14.

Claudio Arrau zenekari est jan. 16.

Heifetz hegedűest jan. 26.

HOROVITZ

dec. 12. Műsor: Bach, Haydn, Schumann, Brahms,
Chopin, Stravinsky. Már csak néhány jegy kapható.
7-12 P ma délelőtt is a Rózsavölgyinél.

⁴⁷ Lásd Függelék V.

⁴⁸ Horowitz több koncertjét a Rózsavölgyi és Társa rendezte meg. Hutira Albin, a Rózsavölgyi Zeneműbolt zenei-szortimenterének emlékezete szerint a kilencből négyet. A Rózsavölgyi által szervezett hangversenyek pontos adatai nem rekonstruálhatóak, mert a Rózsavölgyi Zeneműbolt 1961-ben – egy elektromos zárlat következtében keletkezett tűz miatt – teljesen kiégett.

⁴⁹ Horowitz nevének a forrásokban található, régi írásmódját megtartottam. Glenn Plaskin írja könyvében, hogy Vladimir Horowitz 1926-ban, berlini koncertje előtt változtatta meg a nevét. Horowitz 1926-os, berlini koncertjeinek időpontja: január 2., 4., 5., 6., és 14.

Horowitz 1932-es, budapesti koncertjéről – az 1980-as évek közepén, a Zeneakadémián – tanárom, Solymos Péter,⁵⁰ valamint Geszler György⁵¹ zeneszerző mesélt nekem. Horowitz rendkívüli technikai felkészültsége, kiváló oktávozási készsége különösen Liszt Ferenc *Funérailles* című művének interpretációjában mutatkozott meg. A koncert olyan nagy hatással volt a magyar zeneértő közönségre, hogy több mint 50 év múltán is szóbeszéd tárgya lehetett.

Horowitz magyarországi koncertjei időrendben

Dátum	Koncertműsor
1926	nem ismeretes
1927.10.29.	Bach-Busoni C-dúr toccata, Scarlatti két szonátája, Liszt h-moll szonáta, valamint Chopin művek
1927.11.03.	Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin és Liszt zongoraművei
1929. február	nem ismeretes
1929. február	nem ismeretes
1929. február	nem ismeretes, de megszólaltatta saját <i>Carmen</i> -fantáziáját, valamint Poulenc egyik művét
1930. november	nem ismeretes, de Prokofjev mű is elhangzott
1932.12.12.	Bach-Busoni g-moll orgona korálprelúdium Haydn Esz-dúr szonáta Liszt <i>Funérailles</i> , továbbá Poulenc és Stravinsky művek
1935. november	Haydn, C. Franck, Brahms, Chopin és Debussy művek, valamint Balakirev egy műve

Richter magyarországi koncertjeiről részletesen lehet tájékozódni a Papp Márta szerkesztésében megjelent, *Szvjatoszlav Richter Magyarországon* című, közismert könyvből.⁵² A mű bemutatja Richter első budapesti hangversenyétől, 1954. március 4-től az utolsó budapesti hangversenyéig, 1993. november 9-ig tartó időszak

⁵⁰ Solymos Péter (Törökbecse, 1910. december 14. – Budapest, 2000. október 4.), Liszt-díjas zongoraművész, tanár. Közel 50 éven át tartó tanári pályáján megszámlálhatatlanul sok tehetséget nevelt. Növendékei voltak többek között: Körmendy Klára, Králik János, Lux Erika, Lantos István. 1973-tól négy éven keresztül tanított Japánban, a nagoyai Aichi Zeneművészeti Egyetem vendégprofesszoraként. Több nemzetközi zongoraversenyen zsűritag volt. Az Editio Musica Budapest kottakiadónál ő szerkesztette Beethoven 32 zongoraszonátájának urtext összkiadását (1981).

⁵¹ Geszler György (1913-1998), zeneszerző, zongoraművész, zenepedagógus. A Liszt Ferenc Zeneakadémián szerzett diplomát. 1936-ban Bartók Bélával együtt lépett fel zongoristaként. Jelentős műve: *Két gépetűd* (1933). Geszler György 1986. február 5-én jómagamnak ajánlotta és dedikálta *Toccata, ária és fuga* című zongoraművét.

⁵² Papp Márta: *Szvjatoszlav Richter Magyarországon*. (Budapest, Akkord Zenei Kiadó, 2001).

koncertműsorait, miközben elének tárja a korabeli sajtóvisszhangot is. A sajtóban megjelent írások között interjúk és értékes zenekritikák olvashatók.

A következő felsorolás megmutatja, hogy Richter Magyarországon melyik városban, hányszor adott hangversenyt:

Richter magyarországi koncertjeinek helyszínei és száma városok szerint

Budapest	49
Debrecen	2
Győr	4
Miskolc	2
Pécs	2
Sopron	1
Szeged	1
Szombathely	1
Veszprém	1

I.5. Összehasonlítás az előadott művekről készült hangfelvételek alapján

A hangfelvételek adatbázisa ⁵³ azt mutatja meg, hogy Horowitz és Richter tolmácsolásában adott zeneszerző hány zeneművéről készült hangfelvétel és ezekről a művekről összesen hány hangfelvétel készült.

Általánosságban elmondható, hogy Horowitz – az utókorra maradt –, összesen 2044 hangfelvételéből 957 kalózfelvétel, 209 privát felvétel. Létezik még 125 olyan privát felvétel, amely elkészült ugyan, de nem hozták nyilvánosságra. Richter játékaról 3831 hangfelvétel készült, de jelenlegi ismereteink alapján nem állapítható meg a hivatalos, a magán, illetve a kalózfelvételek aránya.

Horowitzról és Richterről bátran állítható, hogy saját hangfelvételeikkel nagyon sajátos viszonyban álltak.

Horowitz gyakorta készített otthonában úgynevezett házi felvételeket, természetesen megfelelő előkészítéssel, szakértő műszaki stáb segítségével. Különösen az 1953–1965 és az 1969–1974 közötti visszavonulásának idején bírtak nagy jelentőséggel ezek a felvételek, hiszen ebben az időszakban ez volt az egyetlen kapocs művész és közönsége között. Horowitznak léteznek továbbá olyan hangfelvételei is,

⁵³ Lásd Függelék VI.

amelyeket házi használatra készített. Ezeket a hangfelvételeket – idős korában – a Yale Egyetemnek adományozta.

Richter – köztudottan – nem szerette a stúdióban készített hangfelvételeket, előnyben részesítette a koncerten készített, úgynevezett élőfelvételeket. Jurij Boriszovval folytatott beszélgetése folyamán bevallotta, hogy a régi hangfelvételei – a két Liszt zongoraverseny⁵⁴ kivételével – egyáltalán nem tetszenek neki. Elfogadhatónak tartotta Liszt h-moll szonátájának⁵⁵ és Chopin f-moll zongoraversenyének⁵⁶ (Op. 21.) felvételét is. César Franck *Les Djinnes*⁵⁷ felvételét jónak tartotta ugyan, de nem a saját játéka, hanem Kondrashin dirigálása okán. Richter ennek a felvételnek a színvonalát a Herbert von Karajan vezényletével 1962-ben, Bécsben előadott Csajkovszkij b-moll zongoraverseny (Op. 23. No. 1.) I. tételének magas színvonalához hasonlította. Szkrjabin VI. Szonátájának felvétele⁵⁸ tetszett volna Richternek, ha a melléütéseket ki lehetett volna utólag javítani. Szóba jöhetett még Schumann műve, a *Papillons*⁵⁹ (Op. 2.), vagy az újabb felvételek közül Chopin prelűdjei,⁶⁰ Schumann Phantasiestück⁶¹ (Op. 12.), valamint Schumann Novellettek⁶² (Op. 21. No.2., No. 4., No. 8.), végül Grieg a-moll zongoraversenye⁶³ (Op. 16.). Richter véleménye az volt, hogy a többi felvételt el lehet felejteni.

⁵⁴ Liszt Esz-dúr és A-dúr zongoraversenyének felvételéről van szó. 1961. július: vezényelt Kirill Kondrasin, közreműködött a Londoni Szimfonikus Zenekar (Philips).

⁵⁵ Carnegie Hallbeli élőfelvétel, 1965. május 18.

⁵⁶ Moszkva, 1966. december 20., vezényelt Jevgenyij Szvetlanov, közreműködött a Szovjet Állami Rádió Szimfonikus Zenekar. Moszkvai élőfelvétel (Melódia).

⁵⁷ Moszkva, 1953. december 30., vezényelt Kirill Kondrasin, közreműködött a Moszkvai Ifjúsági Zenekar. Moszkvai élőfelvétel (Melódia).

⁵⁸ Moszkva, 1955. június 20. (Melódia).

⁵⁹ 1962. október és november, olaszországi élőfelvétel (EMI).

⁶⁰ Tokió és Yokohama, 1979. március, válogatott prelűdök – Op. 28. No. 2., 4-11., 13., 19., 21., 23. – élőfelvétel (JVC/Melódia).

⁶¹ Moszkva, 1956. (Melódia).

⁶² Több felvétel létezik, az utolsó felvétel 1979 márciusában készült, tokiói előadás (JVC/Melódia).

⁶³ Több felvétel is létezik. A hivatalos felvétel Lovro von Matačić vezényletével, az Állami Operaház zenekarával készült. Monte Carlo, 1974. november 25-30. (EMI).

II. INTERPRETÁCIÓK ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉSE

Míg az első fejezetben mennyiségi adatok összehasonlítása történt meg, ez a fejezet az interpretációk minőségi összehasonlítására tesz kísérletet. Míg abban a témakörben a bizonytalan vagy hiányos adatok jelentették a nehézséget, ebben az összehasonlításban az objektivitás és a szubjektivitás közötti ellentétet szükséges feloldani.

A pszichikai értelemben vett szubjektum, más néven énünk az a szűrő, amelyen keresztül érzékeljük a körülöttünk lévő világot. Ezt az összetett folyamatot befolyásolják egyéni képességeink, vélekedésünk, megszerzett tudásunk és tapasztalataink, majd mindezt tovább színezik aktuális belső állapotaink, motivációink, érzelmeink.

A zenehallgatás és az interpretációk elemzése közben mindvégig törekedtem arra, hogy elkerüljem az objektív érzékelést torzító hatásokat. Az elemző, kritikai összehasonlítás során különös hangsúlyt kapott a kottaértelmezés, azon belül a szerzői utasítások betartása a művek strukturális felépítése, a tempóvétel, a szöveghűség, a dinamika és a frazeálás, valamint az intonálás vonatkozásában.

II.1. A művek kiválasztásának szempontjai

Jelen értekezésben a következő műveket választottam ki összehasonlító elemzésre:

- Beethoven: c-moll szonáta (Grande sonate pathétique) Op. 13.
- Chopin: g-moll ballada Op. 23. No. 1.
- Liszt: h-moll szonáta
- Szkrjabin: V. szonáta Op. 53

Szándékom ellenére nem állt módomban egy jelentős barokk művet kiválasztani a közös repertoárból, tekintettel arra, hogy Richter ugyan jelentős számú Bach művet adott elő pályafutása során, viszont Horowitz inkább a Busoni átiratokat részesítette előnyben. Másrészt a Horowitz által kedvelt Scarlatti szonátákat Richter egyáltalán nem tűzte műsorára. Így óhatatlanul egy klasszikus szonátával kezdtem a sort.

Tekintettel arra, hogy mindkét művész egyik legkedveltebb zeneszerzője volt Chopin, ezért egy Chopin műnek helyet kell kapnia ebben az elemzésben. A választásom azért az esett a g-moll balladára, mert – amint jelen értekezés

Bevezetésében már említettem – az 1968-as, CBS televízió felvétel 1971-es japán közvetítésének meghallgatása döntően befolyásolta a zene iránti elköteleződésemet.

Liszt h-moll szonátája egy koncertező zongoraművész számára megkerülhetetlen alkotás. Ez a mű egyetlen tételbe foglalt óriási egység, s mint ilyen, minden művész számára jelentős próbatétel.

Mindkét művész repertoárjában jelentős számú orosz zeneszerző műve megtalálható. Előttük kívántam tisztelegni egy orosz mű választásával. Richter erősen kötődött Szkrjabin stílusváltó V. Szonátájához,¹ e szonáta Horowitz általi interpretációja pedig szakmai körökben rendkívül elismert volt.

II.2. Beethoven: c-moll szonáta (Grande sonate pathétique) Op. 13.

Keletkezési idő: 1797-1798

Ajánlás: Carl von Lichnowsky herceg

Első kiadó: Hoffmeister²

Kiadás ideje: 1799

Az összehasonlítás alapjául szolgáló kotta: Beethoven Zongoraszonáták I.

Közreadja Solymos Péter Editio Musica Budapest Z8822 1981

A hangfelvétel forrása:

- Horowitz: <http://www.youtube.com/watch?v=RDQfWfCuuOM&feature=related>
- Richter: http://www.youtube.com/watch?v=PDIX_nGbWEU
http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=R_CP82XN510
<http://www.youtube.com/watch?v=ZdCp0uW2N6Q>

Időtartam:

	I. tétel	II. tétel	III. tétel
Horowitz	8:36	5:28	4:32
Richter	7:35	5:24	4:34

¹ Boriszov kérdésére, hogy melyik a kedvenc a műve, Richter így válaszolt: „Nem is Beethoven Op. 111-es, c-moll szonátája, az ő szonátaiban inkább a fiatalabb opus számot szeretem. Nem is Prokofjev VIII. Szonátája, Szkrjabin V. szonátája sem, de valójában az V. szonátához erősen kötődöm. Végül válaszom az, hogy Schubert Wanderer-fantáziája az én vezércsillagom.” I.h.: Jurij Boriszov: *Richterwa kataru. Hitoto piano, geijutsuto yume. Richter mesél. Ember és zongora, művészet és álom.* (Tokió: Ongakuno Tomosha, 2003): 160.

² 1799-ben a bécsi Eder Kid is megjelentette a művet Grand Sonate Pathetique címmel, de sajnálatos módon a szerző kézírata elveszett.

I. tétel: Grave, Allegro di molto e con brio, alla breve

Ebben a szonátatételben Beethoven 32 zongoraszonátája között először találkozunk lassú, Grave bevezetéssel, mely szervesen kapcsolódik a szonátaformájú I. tételhez, de a lassú bevezetés ötlete már korábban, a II. f-moll „Fejedelem” szonátában (WoO 47-2) is megjelent.

Már a Grave bevezetésnél azonnal megmutatkozik a két művész felfogásbeli különbsége. Horowitz a bevezető három ütemben, az ütem elején lévő forte-pianós akkordot optimális ideig tartja. A harmadik ütem közepén lévő sforzando után megjelenő hatvanegyed kis pauzát finoman betartja, mintha kis cédula lenne. Richter játékában azonban az első három ütemben különböző tempó mutatkozik. Különösen az első ütemben az első forte-piano meglehetősen röviden szólal meg, ez belső nyugtalanságot sugároz.



1. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 1-4. ütem

Horowitz a negyedik ütemben lévő, a kétvonalas *asz*-hangon induló hatvanegyedes és százhuszonnyolcados hangcsoportot gyorsítás nélkül, teljesen egyenletesen játssza, Richter ugyanezt a futamot passázsként értelmezi.

Az 5. ütem Esz-dúr szakaszában Horowitz viszonylag nyugodt tempóban, a subito fortissimót nagy feszültséggel deklamálja. Richter érdekes módon, ugyanebben az ütemben máris agitato jelleggel viszi előre a karaktert. A subito fortissimónál szétfeszítés helyett tömörít, melyet gyorsítással ér el. Ez utóbbi eljárás nyugtalanító hatást kelt, amelyet egészen a kilencedik ütemben lévő sforzando pianóig fokoz, ezáltal az interpretációban feszültség vibrál, viszont a kilencedik ütemben lévő pauzák

helyénvalóak. A tizedik ütemben lévő pianót beszédszerűen indítja és ugyanabban az ütemben az *esz*-hangból induló, lefelé áradó kromatikus skálát Richter intenzív crescendóval párosítja.

Horowitznál az ötödik ütemtől kezdődő, Richter-féle agitatio jelleg nem hallható, viszont a basszusban lévő akkordok funkcionális összefüggése gazdagítja a hangzást. A 10. ütemben lévő, lefelé suhanó kromatikus skála klasszikus módon, diminuendós hangvétellű.



2. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 10. ütem

A 11. ütemben kezdődő allegro di molto e con brio fő témánál Horowitz viszonylag nyugodt tempót vesz – egy ütemet körülbelül 78-as metronómszámmal –, Richter viszont 86-ossal indítja ezt az első frázist. Richternél a *con brio* a domináns. Richter a 11. ütemben lévő pianót nem túlságosan veszi figyelembe, Horowitz viszont betartja a pianót és a dinamikát, finoman indítja a fő témát.



3. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 11-24. ütem

Itt érdemes megjegyezni, hogy az I. tétel időtartamának több mint egy perces különbsége éppen a 11. ütemtől kezdődő expozíció, valamint a melléktéma választott

tempójának a különbségéből adódik. Másik ok a fermata jelzéseknek különböző értelmezése. Richter jóval rövidebb időtartamot tulajdonít a fermatának, mint Horowitz.

A 15. ütemben kezdődő, lefelé menő akkordsorok egyes akkordjai Richternél meglehetősen keményen csattannak, míg Horowitz a basszus tremolóval a harmóniai funkciókat jelzi. Különösen a 18. ütemben lévő basszus *fisz*-oktáv tremolójával emeli ki finoman a c-moll szubdominánsának funkcióját.

A 27. ütemben lévő subito pianót figyelmen kívül hagyva Richter belerohan a fortéba.

A 30. és a 34. ütemben ugyanaz a notáció található. Horowitz először forte, másodszor piano játssza, Richter viszont egyformán. Horowitz így a 35. ütemben induló crescendót piano tudja kezdeni, ezzel szemben Richternél nem érezhető ilyen differenciált átmenet.

Richter az 51. ütemben kezdődő melléktémánál – mely melléktéma felfelé törekvő dallamíve (*b-esz-f-gesz*) megegyezik a III. tétel főtémájának az elejével (*g-c-d-esz*) – nagy vehemenciával, jóformán *a tempóba* viszi a művet, míg Horowitz a 45. ütemben kezdődő szakasznál a sforzandót egyenként kiemeli és tagoltabban, teraszosan készíti elő a melléktémát. Az 51. ütemben mindkét zongorista – a régi hagyományhoz híven – nyugodtabb tempót vesz, mint az előző szakaszban.

4. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 51-64. ütem

Ennél az 51. ütemtől kezdődő szakasznál Horowitz 70-es, Richter 82-es tempót használ, Richter menete viszonylag egységes, Horowitzé viszont árnyaltabb, nüanszai beszédesebbek, enyhén melankolikus hangvételűek. Az 57. ütemtől kezdődő,

trillával díszített, páros kötések effektusai emlékeztetnek Scarlatti szonátáinak Horowitz általi interpretálására. Richter viszont ezt a szakaszt is folyton hajszozná. Különösen a 73-74. és a 77-78. ütemben lévő trillás, páros kötés, valamint a 74. és a 78. ütem 2/4-es, staccatós hangjai ugranak össze, így a frázisok lerövidülnek.

Horowitz a 84. ütemben lévő *b-h-c-asz-d-b* alsó szólamot funkcionálisan kiemelve rendkívül harmonikus hangzást hoz létre. Richter a 88. ütem pianissimós szakaszánál a túlhajszoltság következtében arra kényszerül, hogy hirtelen lelassítson.

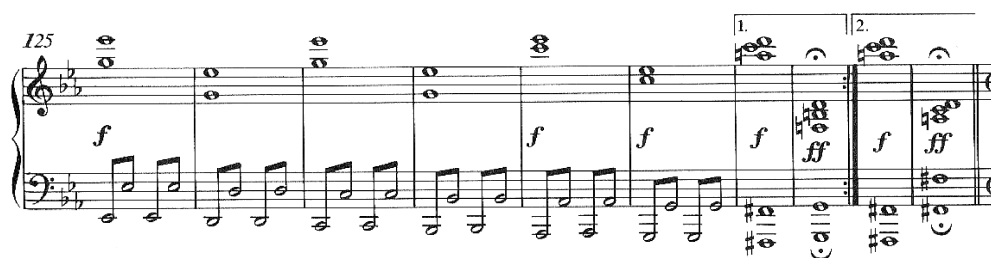


5. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 89-96. ütem

A kottapéldában szereplő – 89. ütem Esz-dúr szakasza utáni 93. ütemben kezdődő crescendós – részben Richter játéka bámulatos olyan értelemben, hogy nem csupán a külső szólamok hallatszanak, hanem mintha az összes szólam önálló életet élne. A 98. ütem felső szólamában lévő *esz-b-h-esz* hangokat ilyen világosan ritkán lehet hallani. Ennél a szakasznál Horowitz – szokásához híven – a 94. ütemben, a basszus g-hangon kezdi el kiemelni a basszus szólamot. Ezáltal a művet magasabb dimenzióba emeli. Ez a megoldás Horowitz művészetének egyik jellegzetes vonása. Richter ezzel a művészi eszközzel ritkábban él. Horowitz differenciált játékmódjának tipikus példája a 99. és 100., valamint a 111. és 112. ütem. A basszusnak az egy negyed értékű, szubdomináns *asz-* és domináns *b*-hangját először úgy játssza, hogy az *asz*-hangot röviden, szaggatottan, a *b*-hangot pedig tenütósabban üti meg, másodszor pedig az *asz*-hangot hosszabban, a *b*-hangot rövidebben játssza. A 114. ütemben kezdődő, egész hangú alsó szólam *c-asz-b* hangjait ismét kiemeli.

Mind a két művész megismétli az expozíciót. Lényegében Horowitz ugyanabban a koncepcióban adja elő, Richter viszont a melléktémát picit nyugodtabban kezdi, de ismételten lehet érezni a tempó gyorsulását, ami nem mondható szerencsésnek. Ezt a gyorsulást különösen a 73. ütemtől kezdődően lehet nyomon követni.

Az ismétlés után, a 134. ütemben a fermatás, domináns akkordot – ami fortissimo jelzéssel bír – Horowitz és Richter különböző hosszúsággal játssza.



6. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 125-134. ütem

Richter ebben a tételben az egész hangértékű, koronás akkordokat kivétel nélkül másfélszeres hosszúságúra tartja ki. Horowitz viszont a prima voltában lévő fermatás, domináns akkordnál kétszeres, a seconda voltánál lévő, második akkordnál háromszoros, valamint a 296. ütemben négyszeres hangértéket tart ki.

A 135. ütemben kezdődő, tempo primós négy ütemben különböző eljárás fedezhető fel a két művész között. Richter itt is, mint a mű legelején rövidebb hangértéket játszik a 135. ütemben lévő, forte-pianós, első akkordban, de a következő, 136. ütemben a pontozott ritmusértékeket finoman kerekíti és dolcés effektust ér el. Horowitz viszont ugyanebben, a 136. ütemben nem pontozott ritmusokkal, hanem az ütem közepén lévő akkord hangszínváltásával és dinamikai csökkentésével éri el a dolcés hatást.

A 139. ütem előtti, szerzői utasítást – *attaca subito allegro molto e con brio* – Richter szó szerint betartja, a 138. ütemben az utolsó, basszus *h*-hangot kitartja, de nem nyújtja, Horowitz viszont több mint dupla hangértéket tart ki. A 139. ütemtől kezdve Richter még gyorsabb tempót vesz, mint azt expozícióban tette.

A 141. ütemben két ellentétes felfogással találkozunk. Horowitz a teljes ütemben egy pedált használ – figyelmen kívül hagyva a két darab egy negyedes szünetet –, s így a felső szólamot összeköti. Richter ezzel szemben a pauzákat pontosan tartva az ütem

közepén lévő oktávos *e*-hangra helyez hangsúlyt, ami kissé szokatlanul hangzik. Mintha súlytalan helyre határozott sforzandót helyezett volna. Ez a jelenség a 147. ütemben megismétlődik.

A 151. ütemben kezdődő crescendónál mind a két művész *stretta* jelleggel besűríti a páros kötésű hangcsoportokat. A jobb kézzel játszandó oktáv tremolónál jól hallható a különbség. Richteré tremoloszerű, Horowitzé kissé vontatott, de beszédszerű.

A 162. ütemben kezdődő, oktávos le- és felmenetelnél ismét tanúi lehetünk két ellentétes felfogásnak. Richter lefelé crescendál, így a 163. ütemtől a basszus oktávok valósággal dübörögnek. Ennek következtében a 165. ütemben lévő *piano* jelzést figyelmen kívül hagyja, pedig ez a fajta *subito piano* Beethovennek egyik fontos kifejezési eszköze. Horowitz ugyanennél a szakasznál, a 163. ütemben finoman diminuendál, de a *subito piano*-t figyelembe véve a jobb kezes oktávfutamokból finoman kiemeli a dallamvonalakat. Az azt követő 169. ütemben, az alsó regiszterben szóló *pianissimó*-nál Richter játékában csupán morgás hallható, Horowitz viszont – a *legato* helyett a *non legato* játékmódot választva – a felső szólamot differenciáltabban emeli ki.

7. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 178-189. ütem

A 183. ütemben ismétlődő sforzandók sorozatánál Horowitz egyenként taglalja az akkordok hangzását, mintha egyre jobban feszítené a sforzandókat. Ebben a szakaszban Horowitznál a basszus szinkópás menetnek fontos szerepe van. Richterénél

viszont ez a basszus menet nagyon homályos, ennek következtében a 189. ütemben lévő forte-pianós csúcspontra nem érkezik meg.

E csúcspont után lévő, a visszatéréshez vezető, lefelé menő futamoknál Richter egyenletes hangvétellel, nagyon kicsit előre viszi a tempót, míg Horowitznál ez a 189. ütemes forte-piano igazán fontos momentum. A visszatérés előtti nyolcadoknál, két ütemenként taglalva, enyhe pedálozással, árnyaltan színezi a futamokat és a 197. ütemben induló visszatéréshez zökkenőmentesen érkezik meg.

A 209. ütemben kezdődő, crescendós szakasznál Richter játéka ragyogni kezd. Az ebben a szakaszban lévő akkordsoroknál a művész világosan érezteti a hangnembváltásokat, de a 213. és a 217. ütemben lévő subito pianót ismét figyelmen kívül hagyja. A visszatérésben, a melléktémánál nyugodtabb tempót vesz, mintha végre helyrebillent volna játéka. Különösen feltűnő a 234. ütemben a sforzandós *f*-hang. Richter itt kifejezetten tenutósan nyújtja az *f*-et, ezáltal olyan benyomást kelt, mintha az előadó pátosza megegyezett volna a szerző koncepciójával.

A 247. ütemtől kezdve Horowitz játéka lenyűgöző. Ezen a helyen tűnik ki legjobban az egész hangértékű alsó szólam – jellegzetesen horowitzi – funkcionális vezetése, ezáltal a modulációs meneteket rendkívüli módon sikerül kifejeznie.

A 254. ütemben, rendhagyó módon, figyelmen kívül hagyva a páros kötést, non legatósan elválasztja az *asz*- és *g*-hangokat, mely megoldás rendkívül pikáns hatást kelt. Richter is pochissimo ritardandót alkalmaz ennél a szakasznál.

A Coda előtti 287. ütemben kezdődően, Richter túlzott pedálozása miatt oktávtremolós basszusa elkezd zúgni, s ez a hangzás tisztaságának a rovására megy. A 288. ütemben pedig más hangokat játszik. Jobb kézzel *e*-*g* hangok helyett *f*-*g* hangot szólaltat meg.

A 297. ütemben kezdődő, Grave szakaszban Richternél ismét rövidnek bizonyulnak a pauzák. Az ütem elején lévő, egynegyedes pauzák kivétel nélkül rövidek. Ugyanez Horowitzról is elmondható, de nála kevésbé feltűnő, mint Richternél.

A 299. ütemben Horowitz kissé eltúlozza a pontozott ritmusokat. A Grave szakasznak az utolsó domináns akkordját a 300. ütemben Horowitz több mint a duplájára nyújtja, Richter viszont attacca megy tovább.



8. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. I. tétel, 306-312. ütem

A 307. ütemben kezdődő I. tétel utolsó hat ütemében Richter minden akkordot szétválaszt, mégis a 307. és a 308. ütem között kissé összemegy a folyamat. Horowitz ugyanennél a záró szakasznál különböző hangértékeket játszik. A 307. és a 308. ütemben lévő két akkordot pedállal köti össze, a 309. ütemben lévő szubdomináns akkordot a hang értékénél rövidebbre zárja, majd az utolsó két, fortissimós akkordot pedállal hosszabban tartja ki az értékénél.

II. tétel: Adagio cantabile (Asz-dúr, 2/4)

Ennek a tételnek a summázata az lehetne, hogy Richter fest, Horowitz mesél.

A két művész meglehetősen hasonló tempóban indítja a darabot, az egy nyolcad értéknek a metronómszáma 58-59 közötti. Mindketten hosszú dallamíveket rajzolnak. Richterre interpretációjának jellegzetessége a balpedálos, pasztell hangszín, amellyel sima, bársonyos felületet nyújt, míg Horowitz előadásában a dallamcentrikusság a szembeötlő. Mindjárt a 3. ütemben, a dallam felfelé menetelénél kissé tenutósan nyújtottak a hangértékek és a 4. ütem második felében, a portatós lefelé menetnél beszédszerűen decrescendál. Richter Horowitznál jóval kevesebb agogikát alkalmaz. A horizontális folyamatot tartja végig fontosnak ebben a tételben.

Az első szembeötlő különbség az első téma bemutatkozása utáni átmenetben, az Asz-dúr kadencia után belépő, átmeneti, tizenhatodos trioláknál – a szerző utasítása szerint – Richter elkülöníti a hangokat, és pontosan játssza a tenutót és a staccatót, Horowitz viszont pedálos portatót alkalmaz. A 15. ütemben Horowitz az elbeszélő, portatós játékát a pedál finom váltásával gazdagítja.

A 17. ütemtől kezdődő, f-moll szakasznál Richter agogikamentesen, szépen kirajzolja a dallamíveket és a díszítő elemeket példamutatóan, stílusosan adja elő, Horowitz viszont – a basszus akkordcsoportok közötti funkcionális feszültséget némi

agogikával párosítva – a díszítő elemeket beszédszerűen játssza el. Itt olyan agogikát alkalmaz – például a 20. ütemben a direkt késleltetés beiktatásával –, hogy a jobb kéz és a bal kéz nincs szinkronban, ezáltal nem egyszerre szólalnak meg azok a hangok, amelyeknek egyszerre kellene megszólalniuk. Ez a megoldás is horowitzi specialitásnak tekinthető.

A 22. ütemben rövid, harminckettes *h-c-d* hangos előkét Richter korrektül – szó szerinti – díszként adja elő, Horowitz viszont az előkét is a dallam részének tekinti és nyugodtabban deklamálja.

9. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. II. tétel, 15-23. ütem

Feltűnő, hogy a 22. ütem Esz-dúr záróakkordja után Richter nem tartja be a nyújtott tizenhatodos szünetet, hanem pedállal összeköti a következő frázissal. Ugyanez az előadásmód jellemzi a 25. ütemet is. Az azt követő jellegzetesnek nevezhető subito pianót – Beethoven meglehetősen gyakran alkalmazott, fontos kifejezőeszközét – egyik művész sem tartja be optimálisan. Horowitz a szóban forgó, 27. ütemben a pianós első akkordra némi hangsúllyal érkezik, utána pianóval folytatja a belső szólamot, Richter viszont az előző ütem crescendóját sem tartva be, egyáltalán nem veszi figyelembe a

subito pianót. Ráadásul a 29. ütemben visszatérő, piano téma első akkordját az előírtnál kissé nagyobb dinamikával kezdi.

A 37. ütemben, az asz-moll trió részénél a két művész pedálozási sokszínűségének lehetünk tanúi. Richter az ütem első felében az egynegyed hangra pedált alkalmaz, az ütem második felében pedig az egynegyedes szünetnél kiveszi a pedált. Így a legatós felső szólamot a non legatós középső szólamtól rétegesen meg tudja különböztetni, Horowitz viszont a szünetben is bő pedált alkalmaz.

A következő, 38. ütemben lévő portatós, alsó szólamnál Richter pedál nélkül, non legatós portatót játszik, Horowitz viszont pedálos portatót. A 40. ütem első akkordjánál Horowitz ismét késleltetést alkalmaz és a portatós alsó szólamot sajátosan artikulálva inkább tenutós hangvételt hoz létre.

A 42. ütemben, az első alkalommal megjelenő sforzandónál Richter olyan világos tónust teremt, mintha a sforzandós akkordokat hirtelen reflektorfény alá helyezné. Ez a váratlan tónusváltás kissé szokatlan módon hat hallgatójára. Richter pontosan betartja a sforzando után megjelenő staccato jelzéseket, Horowitz viszont ezen a helyen, gazdagabb pedálhasználatával valósággal a hősies hangvételeg fokozza ezt a sforzandós szakaszt és így érkezik el a következő, 44. ütemben lévő, E-dúr, forte-piano szakaszig, ahol triolás hangcsoportonként, finoman váltja a pedált, így éri el az árnyaltos hangszínváltást. Richter viszont az első és a második hangcsoportot pedállal váltja, a 3. és a 4. triolacsoportot pedig egy pedállal játssza. A különböző megoldások ellenére mind a két művész eljárása lenyűgöző, és mindketten elérik az optimális, decrescendót.

A tétel nagy visszatérése előtti, 48. ütem kezdő szakaszánál Richter a staccatós basszus szólamot finom pedálozással behomályosítja, így misterioso hatást ér el, Horowitz viszont ugyanezt az alsó szólamot nagybőgőszerűen pengeti.

10. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. II. tétel, 48-54. ütem

A téma bekezdés előtti, 50. ütemben Richter ismét bő pedált alkalmazva az előírt crescendo jelzést nem veszi figyelembe és az utolsó triolánál kissé lelassít. Horowitz viszont ezt a crescendót a nagy visszatérés előtti, terjedelmes espressivónak tekinti. Az 51. ütemben kezdődő visszatérésnél Horowitz lényegében ugyanazt a hangvételt folytatja, mint a tétel elején, Richter viszont a belső szólamban lévő triolás hangcsoportokon lévő, finom páros kötést maximálisan figyelembe véve olyan finom hangzásréteget hoz létre, hogy valósággal a mennyekbe emeli hallgatóságát.

Horowitz a 57. ütem utolsó triolájában tenutos lassítást alkalmaz, míg Richter az 58. ütemben, a felfelé menetnél ismét a staccato jelzést veszi figyelembe. Horowitz viszont a hosszú pedál alkalmazásával a staccato jelzést elhomályosítja, s ez a 62. és a 63. ütemben lévő basszus triolákra is vonatkozik. Richter ellenben finoman váltja a pedált, de itt a staccato helyett portatót alkalmaz.

A Coda előtt, a 65. ütem utolsó triolájánál Richter fortissimo ritardandót alkalmaz. A 68. ütemben lévő díszítésnél Horowitz a – sajátos pontozással díszített – beszédszerűséget helyezi ismét előtérbe.



11. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. II. tétel, 70-74. ütem

A 70. ütemben kezdődő rinforzandók sorozatánál Horowitz – villanásszerű hangvételével – scherzandós arculatot mutat. Richternél a rinforzandók inkább csak sejtethők, így szépen, bársonyosan, megnyugtatóan előkészíti a tétel zárását. A tétel utolsó akkordjánál a korona értékét pontosan tartja. Az utolsó, pianissimós ütemben viszont – a klasszikus zenében meg nem engedhető módon – az első és a második hang értékét megduplázza, az utolsó hangot pedig megháromszorozza.

III. tétel: Rondo (Allegro, alla breve)

Horowitz ebben a szonátarondó formájú tételben, a hangzás intonációja szempontjából, lényegében folytatja az I. tételt. Richter ebben a tételben szokatlanul merész koncepciójával olyan összehatást kelt, mintha a mű a harmadik tételben érné el a csúcspontját. Horowitz itt is nyugodtabb tempót vesz, mint Richter, körülbelül 95-96 metronómszámú tempót vesz a fél ütemekre. Ez a tétel elejére mindenképpen jellemző. Richter viszont 100 körüli tempóval indítja a tételt, bár az egész tétel alatt a tempó finoman váltakozik mindkét művésznél.



12. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. III. tétel, 1-9. ütem

Egyik szembevetendő különbség az, hogy Horowitz az 5. ütemben előírt *f-g* hangos, tizenhatodos, rövid előkét Horowitz ütem egyre játssza, Richter viszont előre hozza az előkét és a főhangot játssza ütem egyre, így az előző ütem felütésétől folytatva, trillaként hat. Horowitznál, a nyugodtabb tempónak is köszönhetően ez az előke dallamosabb hatású. Az 5. és a 6. ütem között Horowitz az előké karakterét finoman változtatja, ezzel a nüansznai változtatással a karakter arculata is változik.

A 3. ütemben – a negyed hangértékű *g*-hang repetíciójánál – mind a két művész pedált alkalmazva, portatósan játssza a staccatókat. Horowitz általában – a pedál segítségével – hosszabban tartja ki a forte záróakkordokat. A 17. ütemben is, ahonnan viszont a következő mondatra azonnal, sőt idő előtt érkezik meg. Richter ezzel szemben egy-egy kadenciát tagoltan zár be.

A 31. ütemben kezdődő crescendo után, a 33. ütemben megjelenő subito pianót Richter mintha nem venné figyelembe éppen úgy, mint az első tételnél. A 35. ütemtől kezdve, a triolás hangcsoportokkal mintha előre sodorná a darabot és a 36. ütem alsó szolamában lévő domináns akkordra kissé szokatlan, sforzandoszerű hangsúlyt helyez. A triolás hangcsoportokat továbbra is besűrítve, a 40. ütemben ismételten sforzandoszerűen szólaltja meg az alsó akkordot. Horowitznál ilyen hangsúlyok nincsenek, viszont megkülönbözteti az akkordok hosszát. Hol pedállal hosszabban, hol pedál nélkül rövidebben játssza azokat. Bár ennél a szakasznál Horowitz is előre viszi a darabot, de nem olyan mértékben, mint Richter.

13. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. III. tétel, 41-52. ütem

Az átvezető szakasz kezdése előtt, a 42. ütemben Richter enyhe lassítást alkalmaz. Az azt követő, vonósnégyes hangzásra emléktető, átvezető szakasznál – ami a 44. ütemben kezdődik –, Richter kétségkívül a legnagyobb meglepetést okozza hallgatója számára, ugyanis a tempót váratlanul majdnem a felére csökkenti. A klasszikus hagyomány a melléktémánál nyugodtabb tempót alkalmazását tette lehetővé, de ez a tempóválasztás túllépi a megengedhetőség határát. A lelassított tempót az 51. ütem előtt kénytelen visszahozni az eredeti tempóba, ezért az 50. ütemben hirtelen tempóváltást használ (100-ról 69-re), amit azzal tetéz, hogy az 52. ütem subito pianóját ismét nem veszi figyelembe. Horowitz általában a frázisok közötti tempóegységeket jobban betartja. Úgy tűnik, hogy a klasszikus hagyományokat jobban tiszteletben tartja, legalábbis ebben a műben mindenképpen.

Horowitz az 54. ütemben a jellegzetes basszus-kiemelésével sforzando karaktert fokozza. A 60. és a 61. ütemben lévő sforzandós, domináns akkordot Horowitz jóval hosszabban, majdnem háromszorosára tartja ki, mint Richter. A 79. ütemben kezdődő Asz-dúr, polifonikus szakasz előtt Horowitz a c-moll záróakkord után nem tartja be a pauzákat. Richter itt nagyon korrekt, így a jelenetváltásokat világosan kifejezi.



14. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. III. tétel, 87-100. ütem

A 87. ütem kezdő szinkópamenetnél, a túlzott pedálozás miatt, a kötött hang után Horowitznál kissé zúg a pedál.

A 94. ütemben az alsó szólam utolsó hangjánál – az *esz*-hangnál – a tenutós indítás az alsó szólamot túlzottan kiemeli, s ezáltal egy kissé modorossá válik. Viszont Richter polifonikus megoldása ebben a szakaszban példamutatóan szép.

A 99. ütemtől kezdve fafűvós hangzású, nyolcados, staccato hangcsoportok indulnak lefelé. Itt mind a két művész előre viszi a zenei anyagot és a 105. ütemben lévő, basszus, sforzandós *f*-hangra hasonlóan érkeznek, viszont az utána következő megoldások eltérőek. Richter a sforzando után, a 107-es ütemben kezdődő crescendót, kis cezúrával subito piano kezdi. Horowitz viszont a sforzando *f*-hang után a vezető *fisz*-hangra diminuendál. Ő is szinte piano kezdi a crescendót, de a subito pianós effektus halványabb, mint Richteré és a hangzás – a 107. ütemtől kezdve, a mély regiszterben – kissé homályos. Ennek oka az, hogy Horowitz itt meglehetősen sok pedált használ. Richter viszont minél előrébb halad a crescendóban, annál takarékosabban pedáloz, s ez világosabb hangvételt biztosít.

A 119. és a 120. ütemben a sforzandós, koronás, domináns akkordnál mindkét művész körülbelül négyszeres hangértéket tart ki.

A 123. ütemben Horowitz – a tétel 3. ütemével ellentétben – a felső szólamban staccatósan játssza a *g*-hangos repetíciót.

A 159. ütemtől kezdődő szekvenciális résznél Richter a bal pedál használatával és nyugodtabb tempójával selymes hangzást ér el. Horowitz ugyanennél a szakasznál a basszus szólamot kiemeli, főleg az ütem közepén lévő, staccatós, feloldó hangra pedálozva kissé nehezíti a szekvenciális folyamatot, viszont a 134. ütemtől, a pianós dolce szakasznál, leggierós, csilingelő hangzással olyan benyomást kelt, mintha zenélő doboz volna. A 136. és 137., valamint a 140., 141., 142. ütemben lévő középszólam kiemelése a plasztikus, könnyed hanghatás eléréséhez fontos eszköz.

A 146. és 150. ütemben a bal kéz akkordnál ismét sforzandoszerű hangsúlyt rak Richter, de kisebb mértékben, mint ahogyan azt a 36. és a 40. ütemben tette.

A visszatérő melléktéma Richternél ismét lassú. A 150. ütemben nem tartja be a pauzát és a felütést – pedállal – az előző hanghoz köti.



15. kottapélda. Beethoven: c-moll szonáta, Op. 13. III. tétel, 157-171. ütem

A 163. ütemtől kezdve Richter kénytelen előrevinni a frázist, e nélkül a következő négy ütemben lévő calandót nem tudná kivitelezni. A calandónál Richter lényegében finom diminuendót alkalmaz. Horowitz ettől a 163. ütemtől kezdve a kétütemes egységet akarja éreztetni. Ebben az ütemben a hangsúlyt az utolsó akkordra helyezi és a következő ütem egyre köti át. A hatásos calando után Richter a felütéses, basszus g-hangot nyomatékosan indítja.

A 179. ütemben kezdődő, crescendo szakasznál Horowitz basszusai meglehetősen vaskosak és a sok pedálozásnak köszönhetően összezúgnak, viszont a 181. ütem felénél kiveszi a pedált, így diminuedóval érkezik a 182. ütemben lévő subito pianóhoz. Richter viszont – itt sem tartva a zeneszerző szándékát – a subito pianót nem veszi figyelembe, nagy vehemenciával fortét játszik és crescendóval tovább fokozza a dinamikát.

A 185. ütemben lévő, fortissimós akkordsoroknál Richter korrekt módon elválasztja az akkordokat. Horowitznál az akkordsorok – kevésbé szerencsés módon – összeugranak. Tovább fokozva a 189. ütemben kezdődő subito pianós szakasz után, a 193. ütemben érkezik a fortés, szinkópás szakaszhoz. Itt Richternek jobban, Horowitznak kevésbé sikerült a darabnak megfelelő feszültségfokozást elérnie, mivel Horowitznál a sforzandós, hosszú akkord és a sforzando nélküli, rövid akkord között alig van feszültségbeli különbség, így igazán nem jut el a 198. ütemben lévő csúcspontra, melynek következtében mintha hiányérzet támadna.

A 204. ütemben lévő, Asz-dúr, domináns akkordnál több mint négyszeres hangértéket tart ki mindkét művész. Itt viszont Richter az akkordok közepén kiveszi a pedált, csak az akkordok szólalnak meg. Horowitz a 208. ütemben az akkordot – sordinós hangvétellel – egy kissé megnyújtja.

Az utolsó fortissimo futamot mindkét művész risoluto játssza el és ily módon fejezi be az egész szonátát.

II.3. Chopin: g-moll ballada Op. 23. No. 1.

Keletkezési idő: 1831-1835

Ajánlás: Stockhausen báró

Első kiadó: Breitkopf & Härtel

Kiadás ideje: 1836

Az összehasonlítás alapjául szolgáló kotta: Institut Fryderyka Chopina Fryderyk Chopin
Dziela wszystkie - Vol.III: Ballades Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949.
Plate PWM 232. (1973, újbóli kiadás)

A hangfelvétel forrása:

- Horowitz: http://www.youtube.com/watch?v=18620H_z8Uk&feature=related
- Richter: <http://www.youtube.com/watch?v=mF39XK6EVEk>

Chopin költészetének legjellegzetesebb alkotása, amely nem irodalmi műfajként jelenik meg, inkább a tradicionális szonáta-allegro stílust követi zenei struktúráként, de nem teljes mértékben. A visszatérő főtéma csak átmeneti szerepet tölt be a kirobbanó hatású presto con fuoco záró szakasz előtt, mely ily módon különös hangsúlyt kap.

A két művész repertoárjának tanulmányozása során egyértelművé vált, hogy Chopin g-moll balladáját Horowitz 4 alkalommal, Richter 41-szer adta elő koncerten.

Horowitz Amerikai Egyesült Államokbeli debütálásának 40. évfordulója alkalmából rendezett koncertet a CBS televízió csatorna 1968. február 1-én közvetítette. Helyszín a Carnegie Hall volt.

Richter 1960. február 21-i, élő koncertfelvétel. Helyszín: Prága.

Largo 4/4

Ennek a 7 ütemes, largo bevezetésnek az unisonója emlékeztet Schumann Papillons bevezetésére, de Chopin Asz-dúrban kezdődő introdukciónak sokkal drámaibb és bensőségeesebb.

Az unisono első *c*-hangja a zeneszerző utasítása szerint forte, de Horowitz koncentrált sforzando jelleggel indítja el. Ennek az első *c*-hangnak az indításakor nem, csak a rákövetkező *esz*-hang előtt alkalmaz pedált. Megfigyelhető, hogy a tercnél, vagy a tercnél nagyobb hangközök esetén egybe pedáloz, a szomszédos hangokat pedig egyesével. A második ütem végénél előkészíti, a harmadik ütem csúcspontján pedig, az ütem első *c*-hangján kezdődő diminuendónál nyomja le az una cordát. Megfigyelhető még, hogy az egész első legatoív alatt finoman lebegtetni a pedált. A 4. és az 5. ütemben lévő triolákat és a pontozott ritmust pontosan megkülönbözteti, s a melankóliát ébresztő pianót betartja. A 7. ütemben lévő, egész hangos akkordot alulról, arpeggiósan indítja.

Richter ezt a largót pasztellszínben, nem drámai, hanem lírai fortéval indítja. Pedálhasználatát szintén példamutató, a hangközi viszonyok optimálisan, hézagmentesen a helyükre kerülnek. Az első legatoív végén lévő *fisz*-hangot Richter kissé hosszabban tartja, viszont a 6. ütem félhang értékű pauzáját csak egy negyed értékig tartja.

Moderato, 6/4

A nyugodt, nemes keringő karakterű első témát Horowitz dolce hangvétellel indítja, a felütéseket érzékenyen nyújtva. Richternél a pasztell hangszín ebben a részben is domináns. A 9-10. ütem felső szólamában, a *d*-hangról oldásként érkező *c*-hang, valamint az *e* és *fisz* legato dallamív utáni két belső akkordot kissé megnyújtja. Ez egy rendkívül finom effektus, így fejezi ki a frázisegységet. A 13. és a 14. ütem szoprán dallamíve – a *g*- és *f*-hangok – mintha hirtelen fénysugarat kapnának. Ez a gesztus jobban kiemeli a modulációt.

Horowitz a moduláció után, az első téma második bekezdésénél is ügyel a dolcés beszédre és karakterre.

A 21. ütemtől kezdve, amikor a zenei anyag feszültebbé válik, Richter betartja a 22. és 23. ütem belső szólamában lévő *c-d-esz-d* szólamvonalat és kissé fokozza a

tempót. Horowitz ezzel szemben ennek a belső, *c-d-esz-d* dallamívnek a hangértékét nem tartja be, a dallamívet szétválasztja, s a tempó direkt fokozása helyett, s ezzel a beszédyszerűséggel teremt feszültséget. A rákövetkező 24. és 25. ütemben mindkét művész a basszus szólamban nagyfokú crescendót alkalmaz.

A 27. és a 29. ütem felső szólamában, a második akkordon lévő rövid előkét Richter kottahűen – előkeként –, nyugodtan játssza le, ezzel szemben Horowitz quasi akkordfelbontásként értelmezi és *esz-a-d-c*, valamint *c-fisz-b-a* sorrendben szólaltja meg.

A 29. ütem első akkordját – a két ütemes egységet figyelembe véve – súlytalanul kellene indítani, ennek ellenére Horowitz súllyal indítja ezt a frázist, valamint a 28. ütem szoprán szólam *d*-oldóhangját is hangsúllyal játssza le. A 30. ütemben lévő első *c*-hang alatt lévő, negyedértékű pauzát megnyújtja, az utána lévő oldás *b*-hang alatt lévő, egy negyedértékű *b-g* hangot is megnyújtja.

A 32. ütemben, az első akkordnál Horowitz a basszusból induló, hosszú arpeggiót alkalmaz és a belső akkordokkal, finoman diminuendál. Ugyanebben az ütemben Richter az első akkord *a*- és *esz*-hangját előkeként, a basszus *cisz*-oktávját és a szopránban lévő *a*-hangot egyszerre szólaltatja meg.

A 33. ütemben lévő, leggyors, gyors passzázst a két művész ugyan különbözőképpen, de nagyszerűen adja elő. Richter a 33. ütemben már a harmadik negyednél lévő tizenhatodokat elkezdi gyorsítani. Horowitz ezt az ütemet súlytalanul kezdi, csak a negyedik negyedről kezdődően, a szextolásan beosztható apró nyolcadokat sűríti bő pedállal, majd az utolsó hat darab hangnál kiveszi a pedált, ezáltal az utolsó hat hang levegősen, non legato szól. Lenyűgöző megoldás.

A 35. ütemben mind a két művész a tenor szólamot hasonlóképpen emeli ki és kissé kerekíti a frázis végét.

A 36. ütemben kezdődő, új zenei anyagnál Horowitz a bal kézben, a tenor szólamban a páros kötéseknel agogikát alkalmaz. Richterénél a hármas tagolás egyértelműbb, de a 36. ütemben, a tenor szólamban lévő utolsó *d*-hang nem szólal meg. Horowitznál viszont a 37. ütem basszusában lévő *g*-hang lyukad ki. Figyelemreméltó a két művész különböző felfogása a 40. ütemben kezdődő, agitato szakasznál. Horowitz itt nem csupán a tenort emeli ki, hanem a szopránban lévő fő, oktáv hangokat jól meg fogja és deklamálja, és a tenor páros kötések is – néhol a súlytalan helyekre hangsúlyozva –

határozottan emeli ki. Richter ennél a szakasznál kissé gyorsabb tempót vesz. Egyértelművé válik, hogy Horowitz az agitatót lényegében karakterjelzésnek tekinti, Richter viszont tempójelzésként, majdnem piú mossóként értelmezi.

Horowitz a 44. ütemben az első és a második negyedértékű basszust seccósan szétválasztja. Azután a sempre piú mosso szakaszban lévő, 45. és a 47. ütem basszus szólamának oktávjait – a belső szólam legatoívét be nem tartva – szétválasztja.

Az 53. ütemben kezdődő diminuendónál Richter hangvétele kissé homályos, Horowitzé viszont világosabb, de a basszus szólamban Horowitz az első oktáv után lévő második, önmagában álló *d*-hangot is oktávval szólaltatja meg. A következő basszus *cisz*-hang helyett *d*-hangot játszik, ily módon a *d*-hangot kétszer üti meg.

Az 56. ütemben kezdődő hármashangzat felbontásokat Richter hullámzásszerűen, kétütemenként összefoglalja, Horowitz viszont itt is speciálisan deklamálja a tenor szólamot, ezzel a szándékos fékezéssel teszi feszültté ezt a szakaszt.

Horowitz a 63. ütem calandós részére jóformán piano érkezik és sonore hangvétellel kiemeli a tenor szólamot. A 34. ütemben lévő smorzandónál a tenorban lévő kürt szólamot intenzíven emeli ki. Richter a smorzandót mellőzve majdnem *a tempo* játssza ezt a szakaszt. A meno mosso előtti, ritenutós két ütemben Horowitz a *c-f* hangokat jobb, az *f-c* hangokat pedig bal kézzel, váltva játssza.

A 68. ütemtől kezdődő, második témát mind a két művész finom agogikával, rubato játssza el. A 68. ütem közepén lévő akkordot Horowitz finom agogikával, nem egyszerre szólaltatja meg.

Richter érdekes módon a 72. ütemben lévő *g*- és *fisz*, két negyedértékű hangot nyújtott ritmusként játssza. Gyönyörű rubatóval érkezik a 76. ütembe, a 77. és a 79. ütemben pedig a basszus szólamot összefoglalva, az egyenletesen felfelé ívelő akkordbontásban kissé előre viszi a tempót.

Horowitz a 72. ütemtől kezdve a szopránban lévő finom artikulációval és kis cezúrákkal éri el a beszédszerű hatást – s Richterrel ellentétben –, csak a 78. ütemtől viszi egy kissé előre a tempót.

A 79. ütemben a felső szólamban lévő, utolsó negyedértékű *b*-hang Horowitznál nem hallatszik. Horowitz a 81. ütemben a felső szólam utolsó trioláját finoman nyújtja, így érkezik a *sempre pianissimós* Esz-dúr szakaszba.

A 85. és 86. ütemben Horowitz gyönyörű tónussal kiemeli a belső szólamban a *desz-cesz-b* hangokat. Richternél ez a belső szólam nem kap jelentőséget.

A 86. és 87. ütem szoprán szólamában lévő duola-trioláját Horowitz deklamálja, de a 87. ütemben lévő triolás ritmusegységet *delicatissimós* hangvétellel adja elő. Richternél viszont a 87. és 88. ütemben levő *d*-oktáv elválasztása és kicsengése fontos szerepet játszik.

Horowitz a 89. és a 90. ütemben is ugyanúgy emeli ki a belső szólamot, mint a 85. és 86. ütemben.

Richter a 90. és a 91. ütem felső szólamában lévő nyolcad hangértékeket kissé gyorsítva játssza, így türelmetlen benyomást kelt. Horowitz ennél a szakasznál ezeket a nyolcad hangcsoportokat leggyérősebb hangvétellel játssza, nem sietve.

A 94. ütemben visszatér az első téma a-mollban. Horowitz az ebben az ütemben lévő lüktető, portatós *e*-hangokat úgy indítja, mintha szívdobogást hallanánk. Természetesen a témaindítást Horowitz itt is finom agogikákkal párosítja.

A 95. és 96. ütemben lévő páros ív gyönyörű megoldásának lehetünk tanúi. Richter érdekes módon, a 98. ütemtől kezdődő, a basszusban lévő, repetáló *e*-hangokat fokozatosan kiemeli, úgy fokozza a feszültséget.



16. kottapéllda. Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1. 98-108. ütem

A 100. ütemben induló, pianissimós bekezdést Horowitz kis cezúrával indítja, Richter viszont az előző akkord folytatásaként értelmezi.

A rákövetkező, stretta jellegű fokozásnál nemcsak Horowitz és Richter, hanem a legtöbb zongoraművész a 102., 103. és a 104. ütemben lévő oldás *fisz*-hangra hangsúlyt helyez. Bár Chopin a 102. ütemtől kezdve négy ütemen át hosszú crescendót ír elő, de ez nem jogosít arra, hogy súlytalan helyekre hangsúlyt helyeződjön. A súlyviszonyok torzítása egyszerűen a nemesség elvesztéséhez vezet.

Horowitz a 102. ütem utolsó nyolcad unisonós *gisz*-hangot kissé tenutósabban, a 103. ütemben viszont röviden játssza. Richter a 103. és a 104. ütemben az oldásos *fisz*-hangokat előre hozza, ez tempófeszítéssel jár.

A 106. ütemnél kezdődő, fortissimós szakasz tulajdonképpen a második téma diadalmenete. Horowitz látványosan kiemeli az ütem egyekben lévő basszus oktávokat, s a bal kéz második akkordját kissé késleltetve indítja. A 107. ütemben úgyszintén. Ugyanebben az ütemben, a felső szólamban az ütem közepén lévő *a-cisz-a* hangokat kissé arpeggiósan játssza, Richter viszont Horowitz-féle látványos agogikát a basszus szólamban nem alkalmaz. A 107. ütemben Richter az *a-cisz-a* hangot melléüti, s a kottában nem szereplő *h*-hang is hallható.

Horowitz a 109. ütemben az utolsó negyed *e*-oktávnál – hangvételt változtatva – *espressivo* karakterbe megy át. A diszkant dallamíve nagyon kifejező és beszédes, de sajnálatos módon a basszus tagolása esetleges és kissé csapongó. A 110. ütemtől kezdve a basszusban lévő, második és harmadik, valamint az ötödik és hatodik negyedre eső páros kötés majdnem kivétel nélkül összeugrik, de a hangvétel az *appassionato*s karakterrel kiegészítve hatásosnak mondható. Richter basszus mozgásai viszont méltóságteljes és egyenletes lépésekkel viszi előre a dallamot, de a 110. és 111. ütemben

lévő felső szólam oldása kis hangsúlyt kap, ettől az azonos hangon folytatódó, következő frázis kissé zaklatottá válik.

A 115. ütemben, a felső szólamban Horowitz az akkordok közötti ugrásokra időt hagyva, fenséges hatást ér el. A 117. ütem első, egyben a frázist lezáró E-dúr akkordot kissé kihangsúlyozza. Ugyanennek az ütemnek a közepén lévő felső *e*-oktávot Richter szinte csilingelve szólaltatja meg.

A 118. ütemben kezdődő, oktávós, szekvenciális szakasznál Horowitz a 119. és a 121. ütemben lévő utolsó negyed hangértékű basszusokat kihagyja, viszont 122. ütemtől a 124. ütem elejéig tartó, basszus, oktávós lefelé menetel kiemelése rendkívül impozáns. Richternél ilyen basszuskiemelés nem hallható. Az ő basszusai kifejezőek, de mindig kiszolgálják a dallamíveket. A 123. ütemben viszont a felfelé ívelő oktávmenet nem tökéletesen tiszta.

A 126. ütemben kezdődő, piú animatós rész hangvételében a két művész különböző értelmezése jól kitapintható. Horowitznál a piú animato inkább presto, scherzando karakterrel, non legato effektussal. Richter viszont az *una corda* sötét, homályos tónusával indítja ezt a szakaszt.

A 130. ütemtől kezdődő, balkezes akkordsornál Horowitz – a pauzákat figyelembe véve – az akkordokat világosan elválasztja, a scherzando karakteren belül a tagoltság a jellemző, Richter viszont hosszabb pedált alkalmazva harmonikus folyamatot ábrázol ebben a szakaszban. Ennek a szakasznak a csúcspontját jelentő piú vivo részben, a 136. ütemben lévő alsó szólam két akkordjának összekötését nem veszi figyelembe, sőt a két akkordot finoman elválasztja és a második – negyed hangértékű – akkordot pedállal hosszan kitartja. Ezzel Richter a legatoívet és a szüneteket korrektül betartja. A scherzando előtti, 137. ütemben egyáltalán nem alkalmaz lassítást, de szándéka ellenére az utolsó hat darab nyolcad kissé összeugrik. Horowitz ezt az átmeneti szakaszt zseniálisan oldja meg. A scherzando előtti, utolsó négy darab nyolcadot kissé szélesítve, pedál nélkül, non legato pengeti meg.



17. kottapélda. Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1. 138-143. ütem

A 138. ütemtől kezdődő scherzando rész Horowitz egyik legbriliánsabb megoldása ebben a műben. A jobb kézben leggyerősebb a hangvétel, a basszus pengetése és a páros kötések artikulációja, tagoltsága rendkívül szellemes megoldás. Richter ennél a scherzandónál kissé nyugodtabb tempót vesz és az *una corda* használata hallható. Horowitz sziporkázó ebben részben, Richter nem kevésbé lenyűgöző, mert zongorajátékával egy hárfa pengetős hangzását idézi meg, amely kissé üveges és áttetsző.

A 141. ütemben Horowitz által tanúsított *pochissimo ritardando* időzítése, finom érzékenysége példa nélkülinek mondható. Ez a megfogalmazás kizárólag Horowitzra jellemző, más előadóktól ritkán hallható. Richternél itt is érzékelhető a gördülékeny futam stabilitása és ezt a stabilitást szolgáló bal kéz megbízhatósága.

A 143. ütemben lévő basszus *b*-hangot Horowitz melléüti.

A 150. ütemben kezdődő, hosszú crescendo szakaszánál Richter a basszusban lévő oktávus egységeket az előírásokat betartva adja elő, de nem kívánt hangok is belekerülnek az interpretációba, s ez kissé beárnyékolja a hangzást. Horowitz ugyanennél a szakaszánál az oktávus egységeket szinte staccatoszerűen elválasztja, de a 154. ütem elején lévő fortissimós akkordra megfelelő időzítéssel érkezik. Richter is megérkezik ugyan, de dinamikailag hiányérzetet támaszt. Horowitz teraszos építkezése az ezt követő, 156. és 157. ütemben is hallható. Ebben a két ütemben Horowitz kissé leengedve a tempót a tenor szólamban lévő akkordok ritmusát pregnánssá téve a szüneteket kiélezve karakterisztikussá teszi. Ugyanennél a szakaszánál Richter nem változtatja a tempót, de a tenor szólamban lévő ritmikai elemek nem eléggé világosak.

Horowitz a 158. ütem elején lévő, sforzandós akkord után, jelentős cezúrával, subito pianóból indítja a felfelé menő futamot és – a leggyérmelegre előírásnak megfelelően – hirtelen gyorsabb tempóra vált. Richter a sforzandós akkord után rögtön indítja a felfelé menő futamot, viszont a 162. ütemben a fortissimo előtt kis cezúrát ő is alkalmaz. Ugyanezen a helyen Horowitz is cezúrával nyomatékossítja a lefelé menő fortissimós futam indítását.



18. kottapélda. Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1. 166-171. ütem

A 166. ütemben lévő első basszus *b*-hangot oktávval egészíti ki, ezzel biztosítva a fortissimót, amivel az Esz-dúrban visszatérő, második témát készíti elő. Richternél a 166. ütem első, basszus, sforzandós *b*-hangja alig hallható, így nemcsak dinamikailag, dramaturgiaiailag is hiányérzet támad. Horowitz a visszatért második témánál, a karakternek megfelelően, nyugodtabb tempóban kiéneklei a dallamíveket, különösen a kettősfogásos kvintolákat és a rövid előkével párosult felső szólam kiénekléséhez hagy időt. Horowitznál nemcsak a dallamív, hanem a bal kéz harmóniabontásai is rendkívül kifejezőek, ennek következtében nemes *espressivo* hallható.

Richternél 170. és 171. ütem kvintolás kettősfogás utáni előkéket Richter rövidre játssza és a basszus mozgásai mintha csupán kísérő funkciót töltenének be. Ugyanakkor a 174. ütemben, a felső szólam akkordsorában rejtőző téma dallamát plasztikusan kiéneklei.

A 175. ütemben Horowitz a felső szólam utolsó negyed hangértékű akkordját majdnem nyolcad értéként játssza, és a 177. ütem felső szólamában lévő utolsó *b*-hangot kissé kiélesíti.

A 180. ütemtől kezdődő, *con forza* szakasznál Horowitz a két darab triola ritmusegység deklamálása érdekében még szélesebb tempót vesz. Richter viszont l'istesso tempóra törekszik, és a két darab triola ritmusegységet szinte díszítő elemként értelmezi. Ennek következtében a 185. és a 186. ütem felső szólamában lévő oktávugrásnál kis kapkodás tapasztalható, s emiatt a 186. ütem legfelső *b*-hangját melléüti és *asz*-hangot játszik helyette. Horowitznál viszont ezen a helyen szélesen deklamált oktávhangzás hallható.

A 188. és 189. ütemben kezdődő, átmeneti szakaszban Richternél a türelmetlenség jelei mutatkoznak. Horowitz a 189. ütem második felében lévő nyolcados hangcsoport egyes hangjait kissé tenutósan játssza el és ezzel fokozza az *espressivo* hatást, így a 190. ütem *g*-moll szakaszba drámai módon érkezik meg. Az ütem második felében – *una corda*t alkalmazva – *subito* dolcét ér el. A 191. ütem közepén lévő kötött *d*-hang helyett Horowitz *b*-hangot játszik.

A 194. ütemben kezdődő *meno mosso* szakasznál ismét visszatér az első téma, mely előkészíti a *presto con fuoco* szakaszt. Mind a két művész tisztában van ennek a résznek az előkészítő funkciójával, s ezt a *pianissimo sempre* és *sotto voce* hangvételi karaktert még intenzívebben fejezik ki.

Richter a 201. ütemben kezdődő *forte* után megjelenő 202., 203. és 204. ütem közepén lévő oldásos, *unisono* hangot ismét hangsúlyozza, ráadásul a rákövetkező, belső akkordokat hamarabb hozza, így a frázisegységek óhatatlanul összeugranak. Ez kissé erőltetettnek tűnik. Horowitznál ilyenfajta tempómódosítás nem tapasztalható. Ő inkább a frázisegységek közötti tagoltsággal fejezi a feszültség fokozódását. Tipikus példának mondható a 206. ütemben lévő, *appassionato*s szakasznál az első basszus *d*-oktávindítás utáni hangsúlyos levegővétel. A felső szólamban lévő szextmenetet finoman artikulálva indítja, a rákövetkező 207. ütem első felét kissé felgyorsítja, a második felét kiszélesíti, ráadásul az utolsó négy tizenhatodot erőteljesen fékezi. Richter ennél az *appassionato*s szakasznál viszonylag egyenletesebb basszusokat játszik. A felső szextmenet deklamációja fajsúlyos, de a hangzás nem teljesen tiszta a 206. ütemben. A rákövetkező

207. ütemben a poco ritardando mértéke optimálisnak mondható, bár nem annyira drámai hatású, mint Horowitznál.

19. kottapélda. Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1. 208-213. ütem

A 208. ütemtől kezdődő presto con fuoco szakasznál Horowitz karaktere meglehetősen scherzandós. Ez részben abból adódik, hogy a basszus szólamban lévő, szinkópált basszusokat Horowitz kiemeli, így olyan benyomást kelt, mintha ezek a hangok alkotnának ütem egyeket. Másrészt Horowitz a 216. és a 218. ütemben, a basszusban lévő hosszú *c*-hangokat nem tartja ki kellőképpen, hanem rövidre vágja, így nemcsak a hangzás, de a karakter is súlytalanná válik. Ezekben az ütemekben, valamint a 220. és a 221. ütemben lévő basszus szólam időértékét Richter korrektül betartja, bár dinamikailag és tartalmilag több is lehetne. Horowitz, ennél a szakasznál lévő basszusokat párosával kötve játssza.

Horowitz a 223. ütemben, az alt szólamban második negyedében lévő *a*- és a negyedik negyedben lévő *fisz*-hangot az alatta lévő tenor akkordokkal kombinálja és pikáns hangsúlyokkal gazdagítja. A 225. ütemben lévő basszus *g*-hangot melléüti, helyette az *a*-hang szólal meg. Richter szintén melléüti ugyanezt a *g*-hangot, ő viszont *f*-hangot játszik helyette. A 226. ütemben lévő basszus szólam kiemelése tőle nem megszokott, de hitelesen hangzik. A 227. ütemben lévő basszus *g*-hangot Richter újból melléüti, ismét az *f*-hang szólal meg.

20. kottapélda. Chopin: g-moll ballada, Op. 23. No. 1. 239-254. ütem

Horowitz a 230. ütem kezdődő crescendo szakasznál kissé csökkenti a dinamikát, de fokozott tempót vesz, így a hosszú crescendo effektus még hatásosabbá válik. A nagy appassionato közepette, a 237. ütemben a hangzás kissé zavaros. A 240. ütemben Richternél a jobb kéz akkordjainak felső *e*-hangjai szépen csengenek.

A 242. ütemmel kezdődő szakasznál a két művész különböző koncepciója világosan megmutatkozik. Horowitz a felső szólamban lévő, kromatikus szextola futamot pontosan a basszus pontozott ritmusú akkordjaihoz igazítja. Aztán a 245. és a 246. ütemben, valamint a 248. ütemben, a hangok értékének megfelelően, szakaszosan

változtatja a hangok sebességét. Konkrétan a 242. ütemtől a 245. ütemig nyolcados szextola egységek dominálják a sebességet. A 246. és a 247. ütemben a szabad mozgású, nyolcados hangcsoport, a 248. és 249. ütemben pedig a tizenhatodokból álló hangsor határozza meg a tempót. Horowitz ezeket a részeket szakaszosan és teraszosan különbözteti meg, Richter viszont a 242. ütemtől egészen a 250. ütem basszus *g*-hangjáig az egész futamot majdnem egységes tempóba foglalja.

Horowitz a 249. ütem vége felé glissandoszerűen felgyorsítja a futamot és így érkezik a 250. ütemben lévő, basszus *g*-hangra. Richter ezt a basszus, egész *g*-hangot korrektül kitartja, Horowitz viszont fél ütemig sem tartja ki, majd átmegy a glissandoszerű unisono skálához. A 253. ütemben lévő accelerandóval jelzett, szextola ritmusegységet Richter mintha subito prestóként értelmezné. Az accelerandóra jellemző fokozatosság hiányzik, viszont a 254. ütemben lévő fél hangértékű basszus *g*- és tenor *b*-hangot korrektül, értékének megfelelően tartja.

A 258. ütemtől kezdődő kromatikus oktávmenetben a poco ritenuto hatás idő és dinamikai beosztás szempontjából egyik művésznél sem feltétlenül egyezik meg a zeneszerző szándékával. Richternél az előkés oktávkezdés kissé seccósan hangzik. Horowitznál drámaibb, de kissé furioso jellegű.

Richter a 262. ütemben lévő *g*-oktáv utáni, fél ütemes pauzát korrektül betartja, és a pedált kiengedi. Ez a megoldás korrekt ugyan, de túl objektíven hat. Az utolsó ütemben lévő koronás *g*-hangot Richter – szokásához híven – az eredeti értékénél a felével hosszabbítja meg, s erre a záró hangra új pedált használ, Horowitz pedig az utolsó három ütemet egy pedállal szólaltatja meg. Ezzel a gigantikus zengéssel drámai módon búcsúzik el ettől a balladától.

II.4. Liszt: h-moll szonáta

Keletkezési idő: 1852-1853

Ajánlás: Robert Schumann

Első kiadó: Breitkopf & Härtel

Kiadás ideje: 1854

Az összehasonlítás alapjául szolgáló kotta: Antal Boronkay (1948–) Neue Liszt-Ausgabe.

Serie 1, Band 5 Budapest: Editio Musica / Kassel: Bärenreiter, 1983. Plate Z.7295.

A hangfelvétel forrása:

- Horowitz: http://www.youtube.com/watch?v=JL_efKcbR2A

- Richter: <http://www.youtube.com/watch?v=gLs0xKBKNq4>

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=soq8bPCp8ag&NR=1>

<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=xpmsgpJ4i3A>

Vizsgálódásaim tárgya az a szonáta, amely a romantikus zongorairodalom egyik legjelentősebb műve. Ez a félórás időtartamú mű – mind tartalmilag, mind technikailag – mérföldkövet jelent minden zongorista művészi pályáján. A két zongoraművész, Horowitz és Richter ellentétes interpretációt mutat, amellyel nem csupán saját zongoraművészi képességeiket, hanem Liszt zeneszerzői nagyságát is felmutatják. A két előadásmódot úgy lehetne jellemezni, hogy Richter interpretációjában az apollóni, Horowitzében pedig a dionüszoszi jelleg fedezhető fel. Apollón a formaadás istene, lásd Richter szilárd struktúra építése, egységre való vágyakozása, Dionüszosz pedig az ösztönélet gigantikus magassága és mélysége, lásd Horowitz feszültségteremtési képessége, az emberben rejlő kettősség bemutatására való törekvése.

Horowitz felvételei közül négy interpretációt hasonlítottam össze: az 1932-es stúdiófelvételt, az 1949-es, 1976-os és 1977-es koncertfelvételeket. Az 1932-es felvételen³ – dacára a stúdiófelvételnek – egy sor hanghiba hallható. A művész játékában domináns az ifjonti lelkesültség és virtuozitás, ugyanakkor az érettség hiánya is tapasztalható. Az 1949-es, Carnegie Hall-beli koncertfelvételen⁴ Horowitz a 290. ütem első *esz*-hangja után a jellegzetes, fontos recitativókat teljesen kihagyva a 314. ütem előtti *e*-hangon kezdődő, triolás felütéstől folytatja a művet. A romantikus korszakot felidéző, régi zongoraművészeknél gyakori jelenség volt bizonyos zenei részletek kivágása, esetleg hozzáadása, de ilyen mértékű kihagyás nem megengedhető. Az 1976-os, clevelandi koncertfelvételen⁵ a hangminőség homályos, a 70-es éveiben járó művész játékában indiszponáltság érzékelhető, bár régi nagysága néhány ponton jól

k i t a p i n t h a t ó .

³ 1932: Digital remastering 2005 EMI Records Ltd. www.emiclassics.com

⁴ 1949: RCA CD felvétel, továbbá http://www.youtube.com/watch?v=7_IH8UI436U;
<http://www.youtube.com/watch?v=fHfxhzn3yHA>;
<http://www.youtube.com/watch?v=oY02t3F-SN4>.

⁵ 1976: <http://www.youtube.com/watch?v=5azBLwgFyzc>.

Az 1977-es koncertfelvétel⁶ ellenben a korábbinál jóval frissebbnek, éberebbnek tűnik, mintha Horowitz visszanyerte volna régi énjét, bár itt sem lehet számítani stúdiószerű, steril hangzásra.

A négy hangvétel összehasonlítása után az 1977-es felvételt választottam ki elemzésem tárgyaként.⁷

Richternél három hangversenyfelvételt vettem össze. Kétféle, 1965-ös felvételt (egyike Kijevben készült)⁸ és egy 1966-os, livornói felvételt. Elsősorban a hangfelvétel minősége, a zenei koncepció világos kivitelezése miatt az 1966-os felvételt⁹ választottam ki elemzésre.

Érdemes megjegyezni, hogy Horowitznál az 1932-es és 1977-es felvétel között több mint 40 év telt el. Ezzel magyarázható a nagy koncepcióbeli és technikai különbség az interpretációk között, mely különbség az időtartamban jól érzékelhető. Az 1932-es koncerten Horowitz a művet 26 perc 23 másodperc, 1949-ben 26 perc 29 másodperc alatt adja elő, 1976-ban 30 perc 45 másodperc alatt, 1977-ben pedig 30 perc 9 másodperc alatt. Richternél sokkal rövidebb a koncertek közötti intervallum, így kisebb a koncepcióbeli eltérés is. Richter az 1965-ös koncerten 30 perc 46 másodperc, a kijevei koncerten 30 perc 55 másodperc, a livornói koncerten pedig 29 perc 23 másodperc alatt adja elő a h-moll szonátát. Az időtartam alapján is érzékelhető, hogy az alapkoncepció nem sokban változott.

Lento assai (4/4)

A két művész már a legelső ütemet eltérően indítja. Horowitz szinte pengető staccatóval szólaltatja meg a g-hangokat, Richter viszont pedálos, hosszú tenutós billentéssel teremt misterioso hangulatot ebben a piano, sotto vocés ütemben.

⁶ 1977: SONY klasszikus mesterek BOX SET (10 db CD-ből álló sorozat, 1. lemez) Vladimir Horowitz plays Great Sonatas

⁷ 1965: Az első felvételen – <http://www.youtube.com/watch?v=Yk-nd4wHuzM> – és a lemezborítón nem deríthető ki a hangverseny pontos helyszíne.

⁸ 1965: <http://www.youtube.com/watch?v=l0bfp6mgThk>

⁹ 1966: Livorno, 1966. november 21. (Philips CD 446 200-2)



21. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 1-11. ütem

A 2. ütemben kezdődő bevezető skála-témánál Horowitz szokatlan módon a basszus *f*-hangot kiemeli, ezzel a közönség figyelmét rögtön magához vonzza. A bevezető skála-téma¹⁰ második megjelenésekor is kihangsúlyozza a basszus *fisz*-hangot, de valamivel kevésbé, mint első alkalommal. Richter ennél a szakasznál sokkal simább felületet nyújt, itt még semmiféle semmiféle démoni jelleg nem mutatkozik.

Allegro energico, alla breve

Horowitz felvételén, a 8. ütembeli halk kattanásból érzékelhető, ahogy kiveszi az una cordát, készülvén az azt követő fortéra. Sajnos az első oktavindítás összeugrik, majdnem egyszerre szólal meg. A 9. ütemben kezdődő főtemát energikusan indítja, de nála is gyakran előfordul, hogy a motívum fő hangját, nem tartja ki teljes hosszmértékben. Ez általánosan tapasztalható hiba. Sok művész az oktávós főtemánál – feltehetően a technikai nehézségtől tartva – nem játssza ki pontosan a hangértéket.

A 14. ütemben, a basszusban megjelenő főtema másik motívumánál¹¹ Horowitz marcatója Mephisto kacaját idézi. Richternél is összeugrik a főtema első motívuma, különösen a 12. ütemben. A 15. ütemben megjelenő, első koronát korrektül kitartja. Horowitz koronája egy árnyalattal hosszabb, mint Richteré.

¹⁰ Somfai László: „Liszt Ferenc: h-moll szonáta”. *A hét zeneműve*. (1979.2): 106-114. 112.

¹¹ Somfai László: „Liszt Ferenc: h-moll szonáta”. *A hét zeneműve*. (1979.2): 106-114. 112.

A 17. ütemben megjelenő, dupla koronánál mindkét művész pontosan dupla értéket tart.

A piano agitatós szakasznál Horowitz egyéni módon, a kottában nem szereplő hangokat játszik az akkordokban, például a 18., 19. és a 20. ütemben a felső szólamban lévő *b-d-b* akkordot egy *f*-hanggal egészíti ki, s ez a 21. ütemben is előfordul. A 22. ütemben pedig a *c-e-c* akkordot az *a*-hanggal egészíti ki.

Ennél a piano agitatós szakasznál a zeneszerző minden ütemben külön pianót ír elő. Horowitz minden motívumot tagoltan indít, Richter viszont a felfelé ívelő motívum oldására pedált használ. Richternél a tagoltságnál fontosabb a zenei folyamat.

A 23. ütemben kezdődő piú crescendónál a basszus, tizenhatodos hangcsoportokat Horowitz pedál nélkül, non legato játssza. Ezzel feltűnő effektust mutat be hallgatósága számára. Richter a pedál használatával az akkordmenetet egybe foglalja.

A műben először, a 29. ütemben megjelenő fortissimónál Horowitz a basszus g-oktávnál a notációtól eltérően oktáv helyett ismét akkordot játszik.

A rinforzando előtti, 29. ütemben Horowitz az ütem közepén lévő *eisz*-hangra nyomatékos hangsúlyt ad, ezzel emeli ki a h-moll szakasz indításának szubdomináns funkcióját. A 30., rinforzando ütemben – sajátos módon – a basszusokat oktávokkal bővíti. Ezek a hangok a notációban nem szerepelnek.

A 31. ütemben, a szerző által előírtan az *e*- és az *aisz*-hangot az átkötésnek megfelelően, lenyomva kellene tartani, ezzel szemben Horowitz a felső szólamban megjelenő *cisz*-hanggal együtt mindkét hangot ismételten megüti. Az azt követő basszus *fisz-e-d-cisz* tizenhatodos csoportot ismét oktávszólammal bővíti. A 32., *sempre forte ed* agitato ütemnek az első basszus *h*-hangját is oktávval kezdi.

Richter – Horowitzcal ellentétben – kottahűen ad elő. Richter egységre való törekvése elsősorban a tempóban nyilvánul meg. Például a 32. ütemben induló fő motívum indítása előtt, a 31. ütemben semmiféle lassítást, vagy szélesítést nem alkalmaz. Árnyalt pedálhasználatának köszönhetően feleslegesen nem zúgatja a basszusokat.

22. kottapéllda. Liszt: h-moll szonáta, 28-34. ütem

Horowitznál, a 32. ütemtől kezdődően a kétféle főmotívumos résznél kissé változékony a tempó, és érdekes módon a 33. ütemben, az alsó szólamban megjelenő motívumnál a kötőívet nem veszi figyelembe, hanem szétszedi a hangokat, miáltal kis agogika keletkezik, s ennek a következtében a két szólam között időbeli eltérés tapasztalható. Ez az effektus is az agitatós karaktert hivatott szolgálni. Richter ezzel szemben a két szólam között egyensúlyt teremt, s még így is agitatós karaktert tud elérni.

Horowitz a 41. ütem basszus *e*-hangját melléüti, de a 44. ütem basszus szólamát szépen szólaltja meg. A következő pianóba érkező basszus *gesz*-hangot hosszabbra nyújtja. Ennél a strettás résznél Horowitz a tagoltság segítségével éri el az agitatós hatást, Richter viszont itt *una cordás*, puha felületet biztosítva a stretta karaktert fokozatosan építi fel.

Horowitz az 51. ütemben kezdődő piú agitato e crescendo szakasznál az alt szólam kiemelésével teremti meg piú agitato karaktert. Ez ötletszerű megoldásnak mondható, tekintettel arra, hogy az 51. és 52. ütemben a második és negyedik negyednél kellene lennie a hangsúllynak, Horowitz azonban az 51. ütem harmadik negyedében lévő

nyolcad értékű *hisz*- és az 52. ütem első nyolcad értékű *d*-hangot, valamint a harmadik negyedben lévő *fisz*-hangot emeli ki, ezáltal az alsó szólamokkal párosult szinkópás hatás megváltozik. Az idős Horowitzra jellemző, hogy a dinamikai fokozást sokszor a különböző szólamok kiemelésével helyettesíti. Ráadásul non legatós játékaival, kevesebb erővel is eléri a kívánt hatást. Ezzel szemben Richter harmonikus zenei folyamatával nyílegyenesen a dramaturgiailag fontos állomásokra viszi a zenei anyagot.

Az 55. ütemben kezdődő, fortissimós, oktávós főmotívum-játékával Horowitz a fő hangokat kiemelő, különböző pedálozásával deklamálja ezt a részt. Például a 67. ütemben kezdődő fortississimo után a lefelé menő, vagy a 71. ütemben induló oktávós menetet meglehetősen könnyedén játssza, mintha így takarékoskodna az energiájával, de a *sempre staccato ed energico assai* után kissé előre viszi a futamot, és a 79. ütemben megjelenő *rinforzando* jelölésnél hirtelen felgyorsítja a tempót, mintha itt más tempójelzést írt volna elő a zeneszerző. Ezután, a lefelé menő oktávszakasz utáni repetíciós, oktávós hangcsoportoknál nagyon zúg a pedál. A 82. ütem közepén lévő basszus, oktávós *a*-hang valóságos ostorcsapásként hat.

A 83. ütemben óriási hiba következik. Horowitz itt fél ütemmel több, nyolcados oktávcsoporthoz játszik. Emellett a tévesztés mellett azért nem lehet szó nélkül elmenni, mert nem csak a tárgyalt, 1977-es, hanem az összes többi felvételen is hallható. Valójában a 84. ütem basszus szólama is dübörög. A 87. ütemben, a hosszú *diminuendo* után megjelenő pianót kevésbé figyelembe vevő mester ugyanazon ütem közepén lévő basszus *a*-hangot nagyon hatásos, vontatott, *pesante* hangvétellel ragadja meg. A 89. ütemben kezdődő basszus szólamot ismét kiemeli, és a 93. ütemben lévő fordulásnál kissé elengedi a tempót. Így fokozatosan, de határozottan éri el a csúcspontot.

A 101. ütem *molto crescendójánál* az addig emelkedő dinamikát lecsökkenti, és a *subito piano*val, valamint az agogikákkal párosított basszus szólamot a következő, *grandioso* jelzésű szakaszhoz vezeti.

Richter az 55. ütem közepénél, a B-dúr főmotívumos oktávozásnál a belső szólamokat természetesen kiemeli, de itt is frázisegységre törekszik. Oktávozásánál a hallgató mintha négyszólamú unisonót hallana, mert Richter vertikálisan is egyensúlyra törekszik.

A 76. ütemben kezdődő *sempre staccato ed energico assai* szakasznál, a horowitzos dinamikai kontrasztokat mellőzve teljes mértékben előtérbe hozza a dinamikus lendületet. A 82. ütem közepén lévő basszusnál nem úgy ostoroz, mint Horowitz, hanem pedállal kicsit hosszabban tartja ki.

A 84. ütemtől a 86. ütemig tartó, hosszú *diminuendo*t Richter nagyon korrektül játssza, így a hatás maradéktalan. A 93. ütemben kezdődő szekvenciális szakasz a teraszos fokozás helyett egységes folyamatot helyezi előtérbe. Ezt is egységes tempóban, ugyanakkor különböző harmonikus karakterekkel adja elő a nagy *grandioso*ig.

Grandioso

23. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 105-110. ütem

A 105., 3/2-es ütemtől kezdődő, *grandioso* kontraszttémánál¹² Horowitz szokásához híven az első akkordot nyújtottabban játssza és a pontozott ritmus utáni akkordnál agogikát alkalmaz. Fő fegyvere itt is a tagoltság és az agogika. Bár itt a hangeffektus nagyon hatásos, de a korszerűbb hangfelvétel-technikának köszönhetően az akkordok töredezése jobban hallatszik. Richter viszont nemes egyszerűséggel fejezi ki a *Grandioso* drámaiságát. Az ő előadásának ebben a részében is feltűnő az egységre való törekvés. A *grandioso* és a 93. ütemben kezdődő szekvenciális fokozás között alig hallható tempóbeli különbség.

¹² Somfai László: „Liszt Ferenc: h-moll szonáta”. *A hét zeneműve*. (1979.2): 106-114. 112.

Horowitz a 111. ütemben az utolsó egy negyedes *e*-oktáv helyett ismét akkordot játszik, az oktávot *h*- és *d*-hanggal bővíti. A 112. ütemben, a taktus végén a cezúra jellegű, pontozott nyolcados szünetet mellőzve egyetlen folyamatosan játsza a dallamot.

Richter ugyanitt figyelembe veszi ugyan a szünetet, de a pontozott nyolcad szünet helyett nyolcad szünetet alkalmaz, így az ütem utolsó tizenhatod értékű *a*-hangja helyett nyolcad értékűt játszik.

Általánosan kialakult szokásnak mondható, hogy a 114. ütemben kezdődő fortissimo-piano kontrasztnál a pontozott ritmusokat a pianisták enyhén túlpontozzák. Ez a jelenség mindkét művész játékában megfigyelhető.

Horowitznál, a 117. ütemben az *una corda* használatával külön karaktereket fogalmaz meg. Ennek az ütemnek az utolsó, nyolcad értékű akkordját kissé tenutosan nyújtja, így előkészíti a következő ütemben kezdődő ritenutót, de érdekes módon a 118. ütem első nyolcad értékű akkordnál tizenhatod értéket játszik. Ebben a ritenutós szakaszban a koronás akkordig gyönyörű, dolcés hangzást teremt.

Richter a 114., fortissimo pianós ütemtől kezdődően minden ütem között lévő, martellatós, negyedértékű akkordot bő pedállal játsza és körülbelül háromszoros értékre tartja ki, a következő akkordot pedig kis cezúrával indítja.

Richter a 119. ütemben lévő, koronás akkordnál a koronát nem veszi figyelembe, csak addig tartja ki a hangot, amennyi az értéke, tehát 5/4-ig.

A 120. ütemtől kezdődő, 4/4-es ütemtől kezdve Horowitz a főtéma pianós motívumának első két hangját, a *g*- és az *aisz*-hangot a legatoív ellenére, meghökkentő módon kettészakítja. A 123. ütemben az legatoíves triolát is non legato játsza. Richter viszont ennél a szakasznál korrektül megtartja az íveket, ellenben időben előre viszi a fő motívumokat és a 122. ütemben lévő, nyolcad értékű staccatókat kissé tenutosan játsza.

A 124. ütemben lévő pianissimós akkordoknál Horowitz kis agogikát alkalmazva delicatissimóval készíti elő a rákövetkező dolce con graziát.

Richter azonban ezeket a pianissimo akkordokat *a tempóban* adja elő. A dolce con grazianál, a 125. ütemtől kezdődően nála nincs túlradó espressivo, egyszerű tónussal rajzolja ki a dallamíveket. Például a 132. ütemben, a dallamvonalban lévő kis előkét is korrektül előkeként játsza, Horowitz viszont az akkordból fakadó arpeggióként adja elő.

Horowitz a 125. ütemtől kezdődően nagyon sok, sajátosan finom agogikát alkalmaz, és sokszínű pedálhasználatával gazdagítja a hangzást. Például a 125. ütem alsó szólamában lévő utolsó, egynyolcados *f*-hangot pedállal a kelleténél tovább tartja ki, egészen a következő ütem közepéig, valamint a 128. ütem elején lévő *b*-hang utáni szünetet figyelembe nem véve ezt a hangot a következő frázis elejéig hosszabbítja meg.

Horowitznál a *con grazia* mintha meseszerű lenne, Richter számára inkább finom, lírai folyamatot jelent. Horowitz beszédszerűségének kifejeződése a 137. ütemben kezdődő *poco rallentando* és a 130. ütemben hallható *molto ritenuto*.

Richter az apró díszítéseket pontosan a taktuson belül helyezi el, a frázisegységet nem bontja szét, ilyen például a 126. és 134. ütem. A 136. ütemben nem veszi figyelembe a negyed és a nyolcad pauzát a dallamívek között. A 138. ütem *molto ritenuto*jánál az első *c*-hang kissé rövidre sikerült.

A 141., a tempós ütemben kezdődő főtéma másik motívumánál Horowitz – kissé meglepő módon – korrektül, nagyon pontosan, szinte konokul játssza a ritmusértékeket. A 144. ütemben notációbeli hiba következik. Itt Horowitz a *gisz-d-f* akkordnál csak az *f*-hangot szólaltatja meg, mivel az alsó *gisz*- és *d*-hangot az előző ütemből átkötöttnek tekinti.

A 145., *sempre piano*s ütemtől kezdődően, négy ütemen át, a basszusnál a főtéma motívumának csak az első fele hallható, a 147. ütemben megjelenő *crescendónál* jellegzetes, horowitzos basszus-kiemelés figyelhető meg. A 152. ütem felső szólamában lévő *eisz-cisz-eisz* akkordnál csak az *eisz*-hangot tartja ki, majd az akkord alsó két hangját a basszussal együtt elengedi és ezt a kitartott *eisz*-hangot finoman, csúsztatva rávezeti a *fisz*-hangra. Innen kezdődik a D-dúr, *cantando espressivo* szakasz, mely lírai dallam tulajdonképpen a főtéma motívumának augmentációja.

Richter a 141. ütemben a főtéma motívumának megjelenését nyomatékos hangsúllyal indítja, a 147. ütemben pedig egészen halvány, finom pedálhasználattal a főtéma motívumnak a démoni karakterét tompítja. Horowitzcal ellentétben a 152. ütemben lévő *rallentando* és *smorzando* után *attacca* lép át a lírai szakaszba és *a tempo*val folytatja ezt a szakaszt.

24. kottapéllda. Liszt: h-moll szonáta, 152-160. ütem

Horowitznál itt is finom cezúra, agogika, rubato, non legato érzékelhető, s majdnem ütemenként változtatja az arculatot. Például a 153. és 154. ütem között finom cezúra, a 154. ütemben lévő triola-duola hangértékeknek finom egybeolvasztása tapasztalható, ami természetesen rendkívül kimunkált agogikával párosul.

Horowitz a 155. ütemben lévő pianissimós, balkezes kíséretnél, az ütem közepén kihagyja a pedált, ettől parlandóvá válik a hangzás. Az utána lévő dallamot átívelő, kromatikus, portatós mozgásnál kissé előre viszi az utolsó *e*- és *fisz*-hangot, szinte felütésként a következő dallam elé. Richter ugyanennél a szakasznál nem vesz igénybe ennyi eszközt, *a tempo* jelleggel viszi előre a frázisokat. Nála a 155. ütemben lévő pianissimós, triolás kíséret, vagy a 156. ütemben lévő kromatikus menet nem annyira fajsúlyos, mint Horowitznál. Ez is az egységre való törekvés kifejeződése. Megfigyelhető játékában a négy ütemes egységekben való gondolkodás is.

A 160. ütemben kezdődő *poco ritardando*-nál a Horowitz által alkalmazott portamento hatás egyszerűen lenyűgöző. A 161. ütemtől kezdődő *dolce* szakasznál Horowitz párosítási szándéka egyértelmű. Egyik ütemet *dolce*, bár világos tónussal, a következő ütemet pedig puha, bársonyos hanggal és a basszus *b*-hangnak a késleltetésével interpretálja, továbbá az is megfigyelhető, hogy az arpeggiók sebességét, és a tenor szólamok hangszínét is változtatja. Ugyanakkor a 166. ütemben, a felső szólamban lévő *aisz*-oktávnál az arpeggiót nem játssza.

A 167. ütemben is feltűnik a tizenhatodos, díszítő hangcsoport sűrítése. Azért tűnik sűrítésnek, mert a tenor *hisz*-hang után indítja a felső szólam *a*-hangját. Itt viszont Richter a tenor *hisz*-hangot és a szoprán *a*-hangot majdnem egy időben indítja. Az ezt megelőző párosításnál, a 161. ütemben Richter díszítőeleme kissé sűrűnek tűnik. Ennek oka az, hogy Richter a 162. és a 164. ütem triolájának második hangja után indítja a felső, díszítő, tizenhatodos hangcsoportot.

A 171. ütemben kezdődő, D-dúr, *a tempo*, dolce tenor szólam vezetése Horowitznál példamutató, viszont a 176. ütem basszusának utolsó *cisz*-hangját, valamint a 177. ütem basszusának az első *fisz*-hangját egy oktávval lejjebb játssza. A notációhoz szokott hallgató számára ez a megoldás kissé szokatlan, de kétségtelenül hatásosabb az effektus. Richter ugyanezt a szakaszt szó szerint a tempóban játssza, mindennemű érzelmi túláradás nélkül. A 173. ütemtől kezdődő, kromatikus, triolás hangcsoportokat előre viszi és a 178. ütemben utolsó taktusánál lévő tizenhatod szextolás hangcsoportot lassítás nélkül, *in tempóban* játssza.



25. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 179-182. ütem

A 179. ütemben kezdődő *sempre piano* szakasznál Horowitz a közepszólamban lévő, főmotívum elejét határozottan különválasztja, éppen úgy, ahogyan azt a 120. ütemben tette. Azt követően is alkalmazza ezt a különválasztást, viszont a 187. ütemben összeköti ezt a motívumot, aztán a 188., *poco crescendós* ütemben ismét különválasztja és a tenuto hangokra kissé túlzott hangsúlyt helyez.

Richter – szokásához híven – korrektül betartja a leírt íveket, de a motívum utolsó hangjait pedállal hosszabban nyújtja, egészen a következő ütem egyig, így a negyedértékű pauzák nem érvényesülnek. Itt is Richter a tempós akarata dominál. Sőt, a 180. ütemben kissé előreviszi a felső szólamban lévő futamokat és a 181. ütemben szinte piú mosso karaktert ér el, ami kissé hajsolt benyomást kelt. A 187. ütemtől kezdődő

főmotívum fejből álló szekvenciális résznél a motívum első két hangját nyomatékosan hangsúlyozza, ennek az értelmezésnek a következtében a hangzás kissé erőszakossá válik.

A hat ütemes, agitatós szakasz után, a 197. ütemben kezdődő hosszú trillás, piano dolce szakasznál Richter majdnem a felére csökkenti a tempót. Az előző szakasz említett piú mossós karaktere miatt ez a tempóváltás indokolt ugyan, de kissé drasztikus is egyben. Horowitznál ekkora tempóváltás nem tapasztalható, mert ő az előző szakaszoknál túlzott gyorsítást nem alkalmazott.

Horowitz a 199. ütemben az alsó szólamban lévő *h-disz-fisz-aisz* akkordnál a kottában nem szereplő arpeggiót játszik. A 200. ütemben megjelenő *dolcissimo* gyors, tizenhatodos hangcsoportokat kiválóan, non legato játssza. Az utolsó, íves hat darab portatós hangot úgy játssza el, hogy az első három nyolcadot kissé szaggatottan és az utolsó hármat pedig kötötten intonálja. A következő, 201. ütemben kezdődő, hosszú *esz*-hangos trillát az alsó szólamban nagyobb crescendóval fokozva, a 204. ütemben következő *accelerando*, *crescendo molto* passázzsokra vezeti. Érdekes módon az első *esz*-hang értékét sem Horowitz, sem Richter nem tartja ki. Az előző ütemben zajló akkord feloldása után azonnal kezdi az *accelerandót*.

Richter a 200. ütemben lévő, hat darab *poco rallentandós*, portatós, nyolcad értékű hangot Horowitzcal ellentétben nem három-háromra, hanem négy-kettőre osztja. A 202. ütem alsó *a*-hangját – feltehetőleg nem szándékosan – Richter nem szólaltatja meg.

Allegro energico

The image shows a musical score for Liszt's Sonata in B minor, measures 203-207. The score is written for piano (p) and forte (ff) dynamics. It includes markings for 'accelerando' and 'cresc. molto'. The tempo is marked 'Allegro energico'. The score shows a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and single notes.

26. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 203-207. ütem

A 205. ütemben kezdődő fortissimós, allegro energico szakasznál Horowitz interpretációja meglehetősen nyomatékos. Például a 206. és a 208. ütemben lévő tizenhatodos hangcsoportnál, az ütem közepén lévő, accentuosós *g*-hangot tenutósan, külön indítja és az azt követő, négyütemes, szinkópás fokozásnál a martellatós, basszus nyolcadokat úgy zengeti, mintha a hangok alatt rugó bujkálna. Horowitz ezt a szakaszt, tagoltan, világosan adja elő, ugyanakkor Richter lefelé menő futama kissé összetorlódik.

A 205., a 207., a 213., és a 215. ütemben lévő főtéma dupla-pontozott ritmusú motívumánál Horowitz a basszus triolamenet utolsó hangjával egyszerre szólaltatja meg a felső szólamban az utolsó tizenhatod hangértékű akkordot. Ez a megoldás az előadóművészek számára jóval kényelmesebb, de nem tekinthető autentikus megoldásnak.

Viszont Richter a notáció szerint igyekszik megszólaltatni ezt a szakaszt. A 205. és a 207. ütemben a szándék ugyan érezhető, de nem oldotta meg sikeresen ezt a technikailag meglehetősen nehéz feladatot, ugyanakkor a 213. és a 215. ütemben sikerre vitte a zeneszerző koncepcióját.

A 221. ütemben kezdődő szekvenciális, fortissimo szakasznál Horowitz martellatós, basszus *fisz*-oktávot – a nyolcad értékű szünetet figyelembe nem véve – összeköti az azt követő motívum első *c*-oktávjával. Feltehetőleg ezzel akarta kiemelni a basszus funkcionális szerepét. Érdekes még megjegyezni, hogy a 221. ütem basszus szólamát a két művész különbözőképpen oldja meg. Richter legatoszerűen, pedállal összeköti a motívum hangjait, Horowitz viszont – mind a *c*-oktáv martellato utasítását, mind az azt követő *esz*- és *f*-oktáv legatoívét figyelembe véve – a motívumot a szerző szándéka szerint tagolja.

Az ezt követő 222. ütemben lévő, basszus oktávmenetnél az első *asz*-hangra Richter kiemelt hangsúlyt helyez, a staccatós nyolcadokat tenutóval és pesantéval robosztussá emeli a rinforzandós karaktert.

A 226. ütemben, a rinforzando után Horowitz hirtelen csökkenti a dinamikát, így készíti elő a további fokozást. Ennél a szakasznál Horowitz mellőzi a pedált. Nála a jobb kéz tizenhatodos kettősfogása kap hangsúlyt, így a bal kéz négy darab nyolcad értékű hangcsoportjánál minden második nyolcad hangsúlyos, pedig Liszt minden első hangra írt akcentusokat. Horowitz eljárása miatt a súlyviszonyok eltolódnak és így ez a strettás

menet zakatolni kezd. A 228. ütemtől kezdve Horowitz a *stretta* jelleget fokozva, párosával pedált alkalmaz. Horowitzcal szemben Richternél a hangsúlypozíciók korrektek és világosak, a piú *rinforzandó*hoz vezető *crescendo* is optimális, de sajnos elragadja a hév, emiatt a 230. ütem utolsó felső *d*-hang helyett *e*-hangot szólaltat meg, és a következő, 231. ütem elején szintén ezt teszi. Ugyanebben az ütemben Horowitznál is melléütés hallható.

A hosszantartó *stretta* szakasz csúcspontja előtt, a 232. ütemben Horowitz a nagy cezúrával még nagyobb nyomatékot ad csúcspontnak, Richter viszont megszakítás nélkül érkezik el erre a csúcspontra is.

A 233. ütemben kezdődő, lefelé menő *stringendó*nál Horowitz hangvétele elég világos, de Richternél kissé *sfumatos* jelleg tapasztalható.

A 236. ütemben ez a *stringendó*s folyamat a mélypontra érkezik, a váltópont *eisz*-hangot Horowitz nyomatékosan, pedállal zengeti, majd a 237. ütem második negyedének elejénél elengedi pedált, ezáltal a hangzás hirtelen kitisztul. Richter viszont ennek a mélypontos *eisz*-hangnak nem tulajdonít ekkora jelentőséget, az *eisz*-oktávot inkább csak sejteni lehet, mint hallani. Richter itt pedál nélkül játssza a felfelé ívelő *arpeggió*s futamot és az utána következő *kromatikus*, *tizenhatodos* meneteket is.

A 239. ütem *piano vivamente* kezdődik. Liszt *leggierós* játéktechnikájának magas fokú, művészi megnyilvánulása ez a szakasz. Ezt a *La leggierezza* című művére¹³ emlékeztető *effektust* mind a két művész briliánsan adja elő, különböző helyeken elegendő időt hagyva lenyűgöző hangzást teremtenek. Horowitz például változatos pedálhasználattal éri el ezt a hatást. A 240., *non legatós* ütemben, az ütem közepén lévő *staccatós fisz*-hangnál a pedált kiengedve *pizzicatós* jelleggel pengeti a hangokat, hajszálnyi időt hagyva kirajzolja a *figurációt*. Sajnos ugyanebben az ütemben Richternél a bal kéz alsó *g*-hangja kilyukad, nem szólal meg.

A 242. ütemben, az ugyanilyen *figurációnál* Horowitz pedált alkalmazva a *staccatóból* a *portatóba* megy át.

A 245. ütemben lévő *kromatikus*, *tizenhatod* menetnél Richter mintha valódi *gyöngyszemeket* szórna szét a légben, s szabadon szárnyaló belső szólammal párosított,

¹³ Liszt három koncertetűdjének (II *lamento*, *La leggierezza*, *Un sospiro*) középső darabja. E három etűdöt Liszt 1848 körül komponálta.

megismételhetetlen zenei atmoszférát teremt. Horowitznál inkább a brillante jelleg dominál.

Richter a 248. ütemben bő pedállal színezi a figurációt, ugyanebben az ütemben Horowitz az ütem közepén, a pedált kiengedve a *leggiero* jelleget emeli ki.

A 251. ütemben Richter a passzázst az első *f*-hang nyomatékkal kezdi, Horowitz viszont *cantabile* formálja meg a tenor szólamot.

A 253. ütemben Richter a basszusban lévő, nyolcad értékű *e*-hangot – természetesen véletlenül – melléüti, helyette *d*-hangot játszik.

A 255. ütemben kezdődő *incalzando* szakasznál az első piano akkordot Richter kis lökessel indítja el, és az innen induló szakaszt hirtelen felgyorsítja, mintha sebességet váltott volna. Horowitznál ilyen tempóbeli szakadék nem tapasztalható.

Horowitz a 256. és a 258. ütem felső szólamában lévő *legato* íveket mellőzve az első és a második akkordot szétválasztja. A 259. és a 260. ütemben lévő, nyújtott negyedeket nagyon röviden tartja, a 261. ütemben, a basszus tizenhatodos figurációja nem világos, s az azt követő 262. ütemben lévő *diminuendo* jelzést nem veszi figyelembe. Richter ugyanennél a szakasznál korrektül tartja a hangértékeket és a szerző által jelölt íveket.

A 263. ütemtől kezdődő *sempre fortissimo con strepito* szakasznál Horowitz játéka meglehetősen zavaros. A 264. és a 266. ütemben lévő basszusokat annyira kiemeli, hogy konkrét hangokat szinte nem is lehet hallani, hanem csak dübörgést, de a 270. ütemtől kezdődő – a felső szólamban lévő – váltakozó akkordsoroknál a párosítási szándéka jól kivehető. Az ehhez kapcsolódó basszus, váltakozó oktávugrások a 270. ütemtől a 275. ütem közepéig jóformán összeugranak, miáltal az oktávok páros lüktetése nem érzékelhető. Még a 272. ütemben kezdődő *stringendo* sem jogosítja fel erre a megoldásra.

Richter viszont ennél a szakasznál korrektül játssza az oktávok páros lüktetését, ugyanakkor a 270. és a 272. ütemben lévő basszus *a*-oktávot mind a kétszer melléüti és az *a*-hang helyett *h*-hangot játszik.

27. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 270-277. ütem

Richter a 277. ütemben lévő fortisissimo akkordsorokat pedállal köti össze, a 279. ütemben basszus oktáv *d*-hangot üti mellé és a 280. és 283. ütem akkordsorait szintén egy pedállal játssza. A 283. ütemtől nagyon merész, sajátos megoldáshoz folyamodik. A nyolcados triola helyett valódi tremolót játszik, ezzel meglepő hatást ér el. A 286. ütemben az első basszus *b*-oktávot szokás szerint egy oktávval lejjebb játssza. Richter interpretációjának előadásmódja ettől az ütemtől kezdődő szakaszban nagyon korrekt és példamutató. Richternél minden szólam maradéktalanul, világosan szól. Ez az, amiről minden zongorista álmodik.

Horowitznál kissé erőltetett és zakatolós itt a hangzás. Például a 292. ütemben az oktáv *b*- és *g*-hangnál az alsó hang nem hallatszik, mert nem játssza, de a 296., poco rallentandós ütemnél az alsó *b*- és *a*-hangot tenütosan kiemelve a 297. ütemtől kezdődő, drámai, 3/2-es, fortissimós, cisz-moll szakaszba érkezik. Ez a szakasz a 105. ütemben kezdődő grandioso kontraszttéma anyagából építkezik. Ennél a résznél az akkordok Horowitz keze alatt úgy szólnak, mint az ostorcsapások. Minden második ütemben az utolsó akkordot kissé hosszabbra nyújtja, és ebben a négy ütemben általában a hangértékeket rövidebben játssza. Richter ugyanennél a szakasznál jóval több pedált alkalmaz, de például a pauza után kiváltja a pedált, mintha cezúra lenne, s a 299. ütemtől a 300. ütem első akkordjának elhangzásáig egyetlen pedált használ. Ennél a szakasznál Horowitzra viszont sokkal markánsabb, seccósabb hangvétel a jellemző. Ez a

markánsabb hangzás abból adódik például, hogy Horowitz a 299. és 300. ütem között feszes cezúrát alkalmazva elválasztja a 299. ütem utolsó és 300. ütem első akkordját.

Recitativo

28. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 301-306. ütem

Az első recitativónál Richter hangvételének intenzív, appassionato jellege van, de ez nem kifelé, hanem befelé irányuló, intim appassionato. Richter teljes forte helyett inkább a mezzopiano-t választja, így jobban tudja fokozni a belső feszültséget. Horowitzra sokkal direkter tónus jellemző. Nála ez a recitativo voltaképpen fényes tónusú deklamációt jelent. Különösen a felső szólamban lévő, első koronás *cisz*-hang után kezdődő, poco rallentandós résznél dominál ez a deklamációs karakter. Richter viszont itt, az *una corda* alkalmazásával sokkal egyenletesebb, pasztell színű felületet hoz létre.

Horowitz a második recitativo előtti f-moll szakaszt attacca indítja, s nem veszi figyelembe a 301. ütem utolsó, koronás szünetét. A 302. ütem f-moll részénél is rövidre vágja az akkordsorok utolsó, staccatós, negyedértékű akkordjait. Richter az előzőekben említett szünetet betartja és az akkordsorok végét pedállal hosszabban tartja ki.

A 306. ütemben kezdődő, második recitativónál Richter – az első recitativóval ellentétben – teljes forte appassionatót alkalmaz. Az ütem közepén lévő arpeggiós, koronás akkordnak különös jelentőséget tulajdonít és ezt a koronát kiemeli. Az ütem közepén lévő, *f*-hangból induló, lefelé menő recitativós szakaszban, a tizenhatodos kvintola után megjelenő, portatós, nyolcad értékű hangokat egyenletes lépésekkel játssza el.

A 307. ütemtől kezdve, Richter előadásában korrekt és plasztikus hangzás tanúi lehetünk. Ami itt hallható, az nemes *espressivo*. Pedálhasználata is bámulatos. A kettősfogásos menetnél a basszusban lévő *desz*, ha halkan is, de végig hallható. Bár a 309. ütemben lévő *accelerandó*t Richter nem nagyon veszi figyelembe, de az abban az ütemben lévő, kettősfogások, valamint a 312. ütemben lévő felfelé menő kettősfogások tisztasága példamutató. Olyan benyomást kelt, mintha a notáció válna szemmel láthatóvá.

Horowitz a második recitativós szakasznál különböző agogikával fejezi ki a *forte* *appassionato*s hatást. Például a szopránban lévő, martellatós *disz*-hangot tenutósan nyújtja, utána a hosszú *f*-hangra vezető tizenhatodos hangcsoportot legato kiéneкли, s a lefelé menő, nyolcados triolamenetet deklamálva kissé összefogja, majd a harmadik triolánál a *b*-hangot külön indítva, a *b*-hangról induló szakaszt egy ív alá veszi.

A 307. ütemben a négynegyedes *sempre forté*nál Horowitz a felütéses, nyolcados akkordokat hangsúllyal külön kiemeli. A 312. ütemben Horowitz más pedáleffektust alkalmaz, mint Richter. A basszusban az egész hangos oktáv *asz*-hangnál hirtelen kiváltja a pedált, miközben az akkordot fogva tartja, ezáltal *subito piano* jellegűen, hirtelen csökkenteni a dinamikát. Majd a kettősfogásos sort súlytanul indítja el.

Sem Richter, sem Horowitz az utána lévő koronát nem veszi figyelembe, hanem *attacca* átmegy a 314. *forte*, *marcató*s ütembe. A különbség annyi, hogy míg Horowitz összeköti a két részt, a felső szólam utolsó *asz*-hangját átköti a basszus *e*-hangjával, addig Richter az *asz*- és az *e*-hangot határozottan kettéválasztja.

A 315. ütemben kezdődő, négy ütemes, szekvenciális résznél *energico* karakter helyett Horowitz zaklatott, kissé érdes hangzást teremt, az akkordok nem szólalnak meg tisztán, előadásmódját túlzó hangsúlyok jellemzik. Ezzel szemben Richternél az *energico* karakter optimálisnak mondható. Nála itt is a korrekt, egységre való törekvés a jellemző.

A 319. ütemben kezdődő basszus motívumok ismétlésénél Horowitz a 319-es ütemben az első basszus *h*-hangot oktávval együtt játssza, a staccatós helyekre bő pedált használ és az ütem utolsó két nyolcadára is pedált alkalmaz, mely kissé nehézkes megoldás, de hatásosnak mondható. Richter artikulációja ugyanennél a szakasznál korrekt, és a 321. ütemnél kezdődő *diminuendo* hatás figyelemreméltó.

A 324. ütemben kezdődő poco a poco diminuendo szakasznál Horowitz megdöbbentő effektust hoz létre. A 325. és a 326. ütem között a felső akkordoknál a belső szólamot (*f-e-disz*), majd a ritenuto molto után, a 327. és a 328. ütemben az akkord alsó szólamát (*d-c-a*) emeli ki. Finom pedálhasználatával misztikus, borongós calandót hoz létre. Richter ugyanitt korrektül betartja a notációban lévő utasításokat, ugyanakkor a motívum zárlatában az akkordokat – értéküknél kicsit hosszabban kitartva –, egyenként, szinte rétegesen diminuendálja.

Andante sostenuto

A 331., 3/4-es ütemben lassú, új téma¹⁴ indul Fisz-dúrban. Horowitz úgy vezeti a dallamot, mintha egy bel canto tenortól vette volna a mintát és a sonore fontosságát hangsúlyozza. A 334. ütemben lévő dolce felütésnél Horowitz a két pedál kombinációjával fantasztikus hangszínváltást hoz létre, ami rendkívül puha és bársonyos, de kissé modoros. Richternél az előző ütemtől kezdve inkább una corda hatás érzékelhető. Richter interpretációja áhítatos és fennkölt, mintha korált hallanánk egy templomban. Tempóvétele méltóságteljesen nyugodt.



29. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 329-341. ütem

Horowitz a 336. ütemtől kezdve a különböző szólamok emelésével a zenei anyag több dimenzióját mutatja be. Például a 336. ütemben a tenor szólamot emeli ki, a következő ütemben a szopránt, majd a 338. ütemben ismét a tenort. Ez utóbbi ütemben

¹⁴ Somfai László: „Liszt Ferenc: h-moll szonáta”. *A hét zeneműve*. (1979.2): 106-114. 112.

sajnos az utolsó, negyedértékű akkordja hiányos. Az akkord helyett csak az alsó *fisz*- és a felső *aisz*-hang hallható. A következő, 339. ütem első negyedének a kis pontozott ritmusa triolának hangzik, viszont második alkalommal, a 341. ütemben a belső szólamot emeli ki.

Richter a 336. ütemben az alsó szólamban lévő arpeggiót kihagyja, és a 337. ütem tenor szólamában lévő, negyedértékű *gisz*-hang helyett *h*-hangot játszik. Az ő előadásában viszont a 339. és a 341. ütemben lévő pontozott ritmusok helyénvalóak.

Horowitz a 345. ütemben a dallam csúcspontjára – a *gisz*-hangra – irányuló arpeggiót beszédszerűen adja elő és utána a lefelé ívelő dallamot szinte legördíti. A poco ritenuto után, a 346. ütemben, a koronás, domináns akkordnál – sem Richternél, sem Horowitznál – az alsó *gisz*-hang nem hallható.

Quasi adagio

A 347. és 348. ütem felső szólamában lévő, kis arpeggiós akkordoknál Richter a basszus szólam hangjait a legfelső szólamhoz időzíti. Richter arpeggióit általában ez jellemzi. Itt elég utalni példaként a 162., 163. és 164. ütemre.

Horowitz a quasi adagio első basszus *cisz*-hangját egy oktávval lejjebb játssza. A 348. ütemben lévő, utolsó negyedértékű oktáv *cisz*-hangot pedig átköti a 349. ütem pianissimo dolcissimo con intimo sentimento szakaszra. A 350. ütemben a felső szólamban lévő pontozott ritmus helyett dupla pontozást alkalmaz.

Richter a 351. ütemben, az arpeggiós oktávnál az alsó *cisz*-hangot kétszer üti meg. Itt mindkét művész hangvétele különböző, de gyönyörű. A 355. ütemnél, az arpeggio *fisz*-oktávtól induló figurációnál Richter elegendő időt hagyva, az egyes hangokat, mint lehulló vízcseppeket jeleníti meg, az utána megjelenő kvintolát az előző szakasztól elkülönítve, világosan kirajzolja. Horowitz a 354. ütemnél finom agogikát alkalmaz. Az ívek alatt lévő utolsó hangot késlelteti. Ez nagyon hatásos, de könnyen nem utánozható eszköz.

A 356. ütemben kezdődő, kétütemes egységű zenei szakaszokban Horowitz a 357. és 359. ütemben lévő apró díszítést a tenor *d*-hang után indítja, így gördülékeny, dallamos effektust ér el. Richter viszont ezeket a díszítéseket a tenor szólam utolsó *c*-hangja után indítja el, így a díszítő jelleg a dominánsabb, de Richter interpretációja ezt a

dolcissimós jelenetet az eufória dimenziójába emeli. A 360. ütemben induló crescendo ed agitatónál a felső oktáv *cisz*-hangok, mintha fénysugarakat kapnának.

Horowitz ezt a crescendo e agitato karaktert a tenor szólam emelésével kompenzálja. A 361. ütemben, a tenorban, a negyedértékű *h*-hang helyett *cisz*-hangot játszik, valószínűleg véletlenül. Az ezt követő 362. ütem *rinforzando* szakasznál az alsó *h-cisz-eisz-aisz* akkordot arpeggiósan játssza.

Richter ugyanezen a helyen az első *aisz*-oktávot arpeggio játssza. A 362. ütem utolsó, basszus hangcsoportjánál Horowitz az első *h*-hangra hangsúlyt helyez, Richter viszont az utolsó *cisz*-hangot hosszabban nyújtja.

A 363. ütemben induló, Fisz-dúr grandioso kontrasztjánál egyértelmű Richter tre corde effektusa. A 367. ütem *forte con passioné*-nél Richter a felső szólam *h*-oktávja hangja helyett akkordokat játszik, Horowitz viszont ugyanebben az ütemben az utolsó, tizenhatodos *cisz*-oktávot játssza akkordikusan.

A 368. ütemtől kezdődő oktáv dallamvezetésnél Horowitz játékában a deklamációs hangzás a meghatározó. A 370. ütemben nemcsak a felső szólamot, hanem a tenor szólamban lévő akkordokat is deklamálja, ráadásul a 371. ütem *fisz*-trilla helyett oktáv tremolót játszik. Ezután, a 373. ütemben, megdöbbenő módon a basszus *esz*-hangot egy oktávval lejjebb játssza, a triola és a duola összejátszása helyett a triola hármas egységeit kettes egységekké alakítva a felső szólam minden második hangjára játszik egy-egy tenor akkordot, így az utolsó akkord ki is marad.

A 375. ütem utolsó koronáját kiemelve Horowitz a pontozott ritmust kissé eltúlozza, és a következő, 376. ütem *g*-moll szakaszában *mezzoforte* helyett *subito piano*-t játszik.

Richter az imént említett, 373., triola-duolás ütemben korrektül játssza a ritmusképleteket, viszont a 375. ütemben a basszus domináns akkordot – a koronás pauzát mellőzve – az ütem végéig kitartja. Richter az ebben az ütemben lévő, utolsó, harmincketted értékű *d*-hangot felütésként, feltűnő hangsúllyal emeli ki és a következő, *g*-moll grandioso kontrasztjához vezeti. Horowitz ezt a témát kétütemenként tagolja. A 377. és a 379. ütemben lévő pontozott ritmusokat nyújtottabban játssza, mint a 364. és a 366. ütemben.

30. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 381-392. ütem

A 383. ütem felső szólamban lévő, első *a*-oktávot és a 385. ütem felső szólamában lévő, első *cisz*-oktávot mindkét helyen akkordokkal játssza oktáv helyett. A 388. ütemben, Horowitz előadásában a kapkodás jelei fedezhetők fel. Ebben az ütemben, az alsó szólamban lévő hat darab nyolcad *gesz-b-esz-gesz* akkordból – meglepő módon – csak az első kettőt játssza el. A 385. ütemtől kezdődő, kétütemes, kontrasztteremtő szakasznál a két hangnem, az *e*-moll és az *esz*-moll közötti huzavonát követően, a *rinforzando assai*, a kétszeri *fortissimo* és *fortississimo* után a mű diadalmasan a *Fisz*-dúros, lírai, *dolce* szakaszba érkezik. Richter ennél a résznél – Horowitzcal ellentétben –, energiával teli markáns hangvételt teremt, de kapkodásnak nyoma sincs. A 387. és a 391. ütem *esz*-moll bekezdését csökkentett dinamikával kezdi, így a rákövetkező, oktávos kromatikus skálánál lévő *crescendót* jobban ki tudja emelni.

Horowitz a tetőpontot jelentő, 395. *fortississimós* ütemben a második *h*-oktáv helyett akkordot játszik oly módon, hogy a *h*-oktávba belehelyez egy *disz*- és egy *gisz*-hangot is. Ugyanebben az ütemben Richter ellenben az alsó szólam szinkópás karakterét emeli ki. A következő, 396. ütemben, a *poco rallentandónál* Horowitz nagymértékű

diminuendót alkalmaz, Richter viszont ebben az ütemben, kellő időt hagyva, méltósággal érkezik a Fisz-dúr részbe.

Horowitz a 397. ütemben lévő dolce, negyed-es akkordot kis hangsúllyal indítja, a 400. ütemben, az alsó szólam arpeggiós meneténél az egyvonalas *eisz*-hangot kihagyja.

A 402. és a 404. ütemben lévő pontozott ritmusokat Horowitz az alsó szólamhoz igazítva, triolaként játssza. Ugyanezekben az ütemekben Richter pontozott ritmusai helyesek, ugyanakkor a jobb kéz alsó szólamában a *ciszisz*-hangot megduplázza oly módon, hogy a felső pontozott ritmusának tizenhatod értékű *aisz*-hangjával együtt is megszólaltat egy *ciszisz*-hangot.

A 403. ütem első negyedértékű hangjáig Richter kitartja a 402. ütem akkordfelbontásának zengését. A 404. ütemben Horowitz az alt szólamot, a 406. ütemben pedig a tenor szólamot emeli ki, ezzel segíti a zenei anyag kibontakozását.

A 407. ütemben lévő, csúcspontra érkezésnél hallható a két művész koncepcióbeli különbsége. Horowitz az előző szakaszból tartó crescendo után majdnem subito dolce hangvétellel intonálja az *aisz-fiszisz-e-disz* akkordot. Richter pedig kissé harsányan, de fenségesen más dimenzióba helyezi át ezt az akkordot. Az akkord utáni, hosszú, lefelé menő, kettősfogásos, diminuendo szakasznál tanúsított legato játéka ékes bizonyítéka művészi kvalitásának. Richter itt akkordonként váltja a pedált, de a váltások nem hallatszanak, ettől a hangzás kristálytiszt. Horowitz ugyanennél a csúcspontot követő szakasznál – jellegzetes, finom agogikáival – beszédszerűen vezeti a szólamokat. A 210. ütemben kezdődő poco a poco rallentando ütemnél arpeggiós effektust használva, dimenzionális hangzást teremt. A 212. ütem utolsó akkordjánál az alsó *cisz*-hangot és a belső *h*-hangot nem szólaltatja meg, jóformán csak az *eisz*-hang hallható.

A 415. és a 432. ütem között tanúi lehetünk Richter csodálatos pianississimós játékának, amelyet rendkívül finom pedálhasználatával valósít meg. Például a 416. ütem közepén finoman váltja a pedált, majd a 417. ütem elején kiveszi. A 418. ütemben pedig a teljes ütemet egy pedállal játssza és a felső szólamban lévő *h* és *c* nyolcad értékű hangokat kissé megnyújtja. A 419. ütemben az akkordra új pedált vesz és a 420. ütem utolsó negyedénél kiveszi a pedált. A következő, 421. ütemben egyáltalán nem pedálozik. A 425. ütemben lévő akkordnál, a túlzott piano miatt az akkord alsó *c*-hangja

nem szólal meg. A 428. ütem első akkordjánál lévő arpeggiót Richter nem játssza le, viszont ugyanebben az ütemben a felső szólam fokozatosan, egyre fényesebbé válik. A 430. és a 432. ütemben lévő portatós hangokat egyenként pedálozza.

Horowitz Richternél jóval hosszabb pedált, és a 422. pianissimós ütemben induló, lefelé menő, kétütemes folyamatnál különböző agogikát alkalmaz. A 423. ütem alsó szólamában lévő akkordot késlelteti és a 426. ütemben az akkordon belüli *asz*-hangot kiemeli. Ezt a kiemelést a 428. ütemben is folytatja. Szokásához híven itt sem szólaltja meg együtt a felső és a belső szólamot. A portatós, 430. ütemben, a nyolcad hangcsoportnál az utolsó két hangot tenutósan játssza, és a 431. ütemben lévő smorzandót mellőzve kissé crescendál. A 432. ütem utolsó portatós *gisz*-hangját felütésként értelmezve érkezik meg a 433. ütemben kezdődő, espressivós szakaszba.

Horowitz a 433. ütem utolsó akkordjának belső szólamát – a 437. ütem utolsó akkordjához hasonlóan – a kottában nem szereplő *cisz* és *aisz* hangokkal bővíti, ezáltal a hangzás szokatlan módon megvastagodik. Ennél a szakasznál ismét kétütemes zenei tagolás érezhető, s amikor a 434., a 436., a 438. és a 440. ütemben a dallam egyedül marad, Horowitz az ütemben lévő pontozott negyedig kitartja a pedált, kivéve a 440. ütemet, ahol viszont végig tartja a pedált. Richter ebben a szakaszban – a 434., 436. ütemben – az ütem második negyedénél engedi fel a pedált, a 438. és 440. ütemeknél pedig az ütemben lévő nyújtott ritmusig tartja ki a pedált.

Külön említést érdemel, hogy a 439. ütemben Richter a mély basszus *fisz*-hangot olyan halványan, ugyanakkor összezúgás nélkül pedálozza, hogy ez a *fisz*-hang a következő, 440. ütem pontozott negyedéig hallható.

A következő, 441. ütemben kezdődő *dolcissimo* szakasznál, a portatós akkordok után Horowitz cezúraszerűen alkalmazza a nyolcados pauzát. A 443. ütemben úgyszintén. A 441. ütemben pedálosan, de kissé világosabb intonációval játssza az alsó szólamot. Az ezt követő pianissimós, 445. ütembeli csúcspontnál az alsó, arpeggiós akkordot rögtön hozza és az utána lévő, lefelé menő felső szólamot kissé felgyorsítja. Richter – Horowitzcal ellentétben – az ütem, arpeggiós akkordját meglehetősen lágyan szólaltatja meg.

A 449. ütemtől Horowitznál szokatlan megoldásokkal találkozunk. A perendosi jelzést mintha nem akarná figyelembe venni. Jóformán *a tempóban*, a minden ütem végén lévő nyolcados pauzát cezúraként választ el, és a 449. és 451. ütem utolsó nyolcad hangját kissé csuklásszerűen, röviden játssza. Ráadásul Horowitz a felső, szinkópált akkordkötések kivétel nélkül szétválasztja mind a négy ütemen át. Ez az eljárás a zeneszerző szándékával ellentétes.

Richter a 445. ütemben, az arpeggio után induló, lefelé menő, hosszú íves szakaszt puha, pasztellszínnel és bő pedállal játssza el, s a 449. ütemben a perendosi karakter világosan hallható. A 449. és a 450. ütem alsó szólamában lévő nyolcad értékű szüneteket nem tartja be, az alsó szólamot végig legato köti, viszont a 451. és a 452. ütemekben már betartja a pauzákat.

A 453. ütemben visszatérő, bevezető skálatémánál mind a két művész alapvetően azt a koncepciót valósítja meg, mint amit a mű kezdetén. Horowitz ugyanúgy a szinkópás negyed hangokat élesen, pizzicatoszerűen, röviden játssza, Richter viszont hosszú pedálos, tenutós hangokat játszik.

Allegro energico, alla breve

31. kottapélda. Liszt: h-moll szonáta, 460-477. ütem

Horowitz a fűgát kapkodás nélkül, viszonylag nyugodt tempóban kezdi el. Az első hat ütemben használt artikulációk korrektek. A 466. ütemben kezdődő staccatós, piano szakasznál a figurációkat szépen kirajzolja, de a 469. ütemben kicsit agogikusan játssza a staccatós nyolcadokat.

Richter a fűgakezdetben gyorsabb tempót vesz, mint Horowitz. A 462. és a 464. ütem trioláit kissé összekapja, de az utána következő pianós, staccatós szakaszt egységesen játssza. Mikor a főtéma mellett ellentéma lép be a 470. ütemben, helyenként az ellentémában lévő felső szólamot kiemeli, a 474. ütembe pedig kissé belesiet. A 475. ütem alsó szólamában lévő első, nyolcados pauzát nem veszi figyelembe és összeköti a basszus *f*- és *h*-hangját. A 480. ütemben, a közép szólamában lévő, első *esz*-hang helyett a *desz*-hangot üti meg véletlenül. Richter ugyanebben az ütemben rövid pedállal indítja a basszus szólamot.

A következő, 481. ütemben Horowitz az alt szólamában lévő *gesz-f-e-esz* kromatikus hangsort egyesével különválasztja. A 483. ütemben is hasonlóképpen jár el, de itt már az első három hangot köti és csak a 3. és a 4. *cesz*- és *b*-hangot választja el.

A 488. ütemben kezdődő, sempre piano szakasznál Richter – szokatlan módon, hirtelen –, a piú mossónál nagyobb mértékben felgyorsítja a tempót, mely eljárás nem tekinthető indokoltnak, de a 493. ütemben visszazökken az eredeti tempóba. A 493. ütemtől a 498. ütemig legatót alkalmaz, figyelmen kívül hagyva a nyolcad pauzákat, valamint az előírt frazeálást, tehát a staccatós nyolcadokat és a legatoíveket.

Horowitznál nem tapasztalható olyan tempógyorsítás, mint ami Richternél a 488. ütemtől kezdődően hallható. Horowitz más eszközökhöz nyúl. A 491. és a 492. ütemben, a felső szólamában az első, nyolcados hangcsoportot crescendálva kiemeli. Az alsó szólamában viszont az ütem végén lévő tizenhatodos triolát nyomatékosítja. Horowitz párosítási szándékára jó példának szolgál a 493. ütemben kezdődő szakasznál a forte és a piano kétütemenkénti váltakozása. A 498. és az 500. ütemben lévő, kromatikus alt szólamot az ütem közepén választja el. Ezt a két ütemet a fentebb említett 481. és 483. ütemmel összehasonlítva egyértelművé válik, hogy Horowitz változtatja a hangok közötti, elválasztási helyeket. Az 502. ütemtől kezdődő, strettás szakasznál a felső szólamában alkalmazott akcentusai kissé túlzóak.

Richter fölényes biztonsággal játssza a polifonikus műveket. Ezeket a műveket olyan plasztikusan tudja megformálni, hogy a strukturális egyensúlyt is megtartja. Ennél a fűgánál sincs ez másképp.

Az 509. ütemben induló forte energicónál Horowitz különböző módon közelíti meg a fokozott drámaiságot. Az 511. ütemben a martellatós, alsó *gisz*-hangot hosszan nyújtja és az 513. ütemben lévő basszus *c*-hangot egy oktávval lejjebb játssza. A következő, 514. ütemben lévő basszus triolát – pedált használva – tenutosan játssza. Az 516. ütemtől kezdődő stretta karaktert figyelembe véve a pontozott fél hangot rövidebben tartva a rákövetkező oktáv triolát hamarabb hozza három ütemen keresztül, de a basszus triolái kissé zavarosak. Az 518. ütem utolsó negyedében más akkordot, a basszus triolánál pedig más hangokat játszik.

Richter a forte energico előtt, az 506. ütemtől kezdve – pedált nem alkalmazva – a basszus oktávokat seccósan játssza és csak a legvégén, az 508. ütem közepén nyom egy rövid pedált. Ez a kis pedál nagyon hatásos, így sokkal nagyobb intenzitással robban be a forte energico.

Richter pedáns karaktere az 516. ütemtől kezdve világosan hallható. Richter a notáció szerint a kisebb pauzákat pontosan betartva a ritmusegységeket korrektül játssza el, és az 517. és 518. ütemben, az alsó szólamban lévő nyolcados pauzát cezúraként használva a basszus félhang értékű *h*-oktávokat és a rákövetkező oktáv triolákat világosan kiemeli. Az 518. ütem legvégén, az utolsó negyednél a felső szólam ritmusképletét és alsó szólam trioláit pontosan megkülönbözteti. Richternek a notáció pontos betartására való törekvése az 523. ütemben is hallható. Ebben a két ütemben a duplán pontozott ritmust mintaszerűen tartja be. Így maximálisan eléri a zeneszerző által megkívánt effektust.

Horowitz az 521. ütemben kissé belegyorsít az oktávfutamokba, és az 522. ütemben, az unisonónál, a martellatóknál bő pedált alkalmaz, ezzel a megoldással készíti elő az 523. ütemben kezdődő fortissimós szakaszt. Horowitz itt sajátos módon értelmezi a notációt. Például az 524. ütemben, a lefelé menő, tizenhatodos hangcsoportot glissandósan, nagy sebességgel játssza, és az utolsó nyolcad hangot hangsúllyal kiemeli. Az 526. ütemtől kezdve már szinte ugyanúgy, ütemenként, az 528. ütemtől kezdve félütemenként tagol, majd az 529. ütem csúcspontja előtt szokatlanul nagy cezúrát

alkalmazva – amely szinte a lélegzetet is elállítja – belesodródik a rinforzandós szakaszba.

Richter pontosan megragadja a strettás karaktert, Horowitzra jellemző tagolásokat nem alkalmaz, de a dramaturgiai hatás nála sem marad el.

A nagy visszatérésnél Horowitz hasonló oktáv bővítéssel dúsítja a hangzást, mint a mű elején. Az 532. ütem trillás, basszus *g*-hangját oktávval indítja. Az utána következő *cisz-e-d-cisz*, tizenhatod hangsort oktávval dúsítva játssza el. A felső szólamban, a középen lévő *e-aisz-cisz* akkordot ugyanúgy szólaltja meg, mint a korábban már említett 31. ütemben. Horowitz az 534. és az 536. ütemben lévő motívumokat markánsabban rajzolja meg, mint ahogyan azt a 33. és 35. ütemben tette. Richternél viszont, ugyanennél a marcatós motívumnál korrekt az artikuláció.

Az 541. ütemben kezdődő piú rinforzandós szakasznál a jobb és a balkéz koordinálása Horowitznál nem mindig működik, nem szólaltatja meg az ütem közepén lévő akkordokat. Richter ugyanennél a szakasznál kissé előre viszi a tempót.

Az 546. ütemben kezdődő viharos, szekvenciális szakasznál Horowitz új effektust hoz létre. Az 548. ütemtől kezdve a belső tizenhatod hangcsoporton belüli főútvonalat képező, fő hangokat kiemeli. Például az 548. és az 549. ütemben az egyvonalas *f*-hangot, majd az *e*-hangot, az 550. és az 551. ütemben pedig az *asz*-hangot és a *gesz*-hangot emeli ki. A piú mosso e crescendo után az 554. ütemben lévő fokozást non legatósan, leggierós hangvétellel játssza.

Richternél tapasztalható, hogy a visszatérésben fokozott vehemenciával, appassionatós karakterrel játszik, mintha az andante sostenutós, áhítatos karaktert így kompenzálná. Érdekes módon, az 552. ütemben kezdődő strettás szakasznál az oldásos tercekre pedált használ. Ez a hangzás tisztaságának a biztosítására kitűnően alkalmas.

Horowitz az 555. ütemben megjelenő piú mossónál forte helyett inkább pianót alkalmaz. Ez a subito jellegű piano hatásos. Az 557. ütemben viszont ismét súlyos notációs hiba következik, mint ahogy a 83. ütemben történt. Itt is fél ütemmel több nyolcad akkordcsoportot játszik és az 563. ütemben úgyszintén.

Richter az 555. ütemben a piú mossónál, a subitós karakterváltás helyett a folyamatosságot választja. Az első akkordot ráköti a rákövetkező – a basszusban folytatódó – nyolcad értékű akkordcsoportra. Az 561. ütemben úgyszintén.

Az 566. ütemben kezdődő, crescendo rinforzandós, diminuendós, arpeggiós futam Horowitznál szó szerint mennydörgésként hat. Horowitz az 567. ütem első hangját is vendéghanggal indítja.

Richter ennél a szakasznál – hosszú pedált használva – kifejezetten kaotikus jelenetet idéz elő. Az 569. ütemtől kezdődő, hosszú, szekvenciális menetben korrektül betartja a szerző szándékát úgy, hogy a jobb kezet teljes pianóval indítja és a basszus marcatóval szólaltatja meg. Horowitz viszont ezt a szakaszt forte indítja el, de mind a két művész a basszusban, a fő motívumban lévő, martellátós, negyedértékű, utolsó hangot a következő ütem második negyed oktávindításáig tartja. Richter fokozott lelkiállapota az 581. ütemben lévő, felső, tizenhatodos hangcsoport rovására ment.

Az 582. ütem *stringendo* kezdésénél Horowitz *subito* jelleggel csökkenti a dinamikát és nyugodtabb tempót vesz. Ezután öt ütemen keresztül nem alkalmaz pedált. Az 587. ütemtől kezdve a basszus orgonapontszerű *fisz*-hangokra pedálozik és természetesen a dinamikát fokozza, de sajnálatos módon az 582. ütem felső szólamában lévő *b*-hang helyett *cisz*-hangot játszik. Az 590. ütem első fortissimós akkordjára rövid pedált vesz, utána a percipitátós oktávmenetet pedál nélkül zengeti. Csak az 592. ütem glissandójától kezdve, a visszhangnál kezd újból pedálozni. Az 595. ütemtől az alsó szólamot ismét oktávval bővíti. Annyira kíméletlenül zengeti a hangokat, hogy szinte már dühöngésként hat. A *stringendós* jelenet Richternél példamutató. Richter itt sem alkalmaz olyan sokféle eszközt, mint Horowitz, mégis maradéktalanul teljesíti a zeneszerző szándékait. A zeneszerző és az előadóművész teljes azonosulása tapasztalható meg. A percipitátós oktávfutamoknál vertikálisan és horizontálisan is tökéletes egyensúlyt teremt. Az 595. ütem utolsó *h*-hangját és az 597. ütem utolsó *aisz*-hangját röviden zárja, így a rákövetkező szünet drámai hatását növeli.

Horowitz az 599. ütem utolsó *fisz*-hangját kis hangsúllyal kiemelve jut el a 600. ütemben induló, H-dúrban visszatérő, *grandioso* kontraszttémához. A 600. ütemtől Horowitz négy ütemen át minden ütem első basszus *h*-hangját oktávval erősíti meg. Szokásához híven a 601. és a 603. ütemben lévő pontozott ritmust nyújtottabban játssza. A *maestoso* hangvétel helyett kissé *appassionato*s karakter érzékelhető. Ez abból is következik, hogy a szerző által előírt *mezzoforte* helyett majdnem fortissimót játszik. A 604. ütemtől kezdve a dallamívet kissé türelmetlenül viszi előre és a 606. ütem utolsó

oktáv *cisz*-hang közé *gisz*- és *h*-hangot is játszik, hasonlóképpen, mint a 111. ütemben. A rá következő, 607. ütemben az utolsó nyolcad értékű *fisz*-hangot tizenhatodszerezve élesítve fokozza a drámai hatást, viszont a 608. ütem utolsó nyolcad értékű akkordját negyed értéként játssza. A 609. ütemben az ütemkezdő, nyújtott ritmust túlpontozza. Az ebben az ütemben kezdődő forte és piano váltakozás korrekt. A 614. ütemben a pianissimóra való váltás lenyűgöző. A 615. ütemben lévő koronás, egészhang értékű akkordot, valamint a félhang értékű, koronás akkordot egyforma hosszan játssza. Ráadásul – nem tartva be a crescendo-decrescendo jelzést – az első akkordot kissé nagy dinamikával indítja és utána azonnal diminuendál.

Richter a 600. ütemtől az *accentuato il canto* és a *mezzoforte* jelzést alaposan figyelembe véve ennek a grandioso kontraszttémának méltóságos, nemes karakterét emeli ki. A 604. ütemtől kezdődően a diszkant szólamai plasztikussá és kristályossá válnak. A 605. ütemben a felső szólam, negyedértékű oktávja közé egy *g*-hangot is játszik. A 607. ütemben, a tenor szólamban lévő utolsó *fisz-h-fisz* akkord nem szól tisztán. A 609. ütemben kezdődő forte-piano váltakozásnál Richter az utolsó, negyed hangértékű akkordokat pedállal hosszabbra nyújtja, mint Horowitz. A 615. ütemben, a fentebb említett két különböző koronás akkord tagolása optimális, de a koronákat Richter nem veszi figyelembe. Az első, egészértékű, koronás akkordot – *l'istesso* tempóban – négy negyedig, a második, félértékű, koronás akkordot pedig két negyedig tartja, semmivel sem hosszabban.

Horowitznál a 616. ütemben kezdődő *cantando espressivo senza slentare* szakasz indításánál kisebb hangzavar keletkezik. A következő frázisra irányuló, lefelé menő, kromatikus, portatós futamnál az utolsó *fisz*-, *eisz*- és *e*-hangot külön értelmezi a 619. ütemben.

Richter – Horowitzcal ellentétben – komolyabban értelmezi a *senza slentare* érzést, így viszonylag egységes menetben viszi a dallamíveket. Horowitzhoz hasonlóan a 618. és 619., valamint 622. és a 623. ütemet egy pedállal játssza. Az egyetlen különbség a két interpretáció ezen részében az, hogy Horowitz a 619. ütemben, az előbb említett *fisz*-, *eisz*- és *e*-hangoknál nem használ pedált.

Horowitz beszédszerűsége ennél a lírai résznél dominánsabb, mint Richteré. A 621. ütem felső szólamában lévő *e*-, *disz*-, *cisz*-hangok után, amikor a háromvonalas

aisz-hangra ugrik a dallamív, nagy cezúrával ezt az *aisz*-hangot késlelteti, majd a belső szólamban induló, következő *eisz*-hangot tenutósan indítja. Ez az eljárás külön színt ad a dallamívnek. Richternél beszédszerűség helyett dolce delicatissimo jelleg mutatkozik.

A 624. ütemben kezdődő, páros ütemű, zenei anyagnál a két művész különböző módon időzíti a díszítőelemeket. Horowitz a 625. és a 627. ütemben lévő *cisz*-hangon induló, díszítő tizenhatodok csoportját a tenor szólamban lévő *a*-hang után, Richter pedig ugyanezeket a díszítőelemeket a tenor szólamban lévő *g*-hang után indítja. E résznek a csúcspontjában, a 630. ütemben lévő, arpeggiós *gisz*-oktávot Horowitz arpeggio nélkül játssza. A rákövetkező poco rallentandónál a tizenhatod kvintolás figurációt összekapcsolja az azt követő *gisz-fisz-eisz* hangcsoporttal. Ugyanebben az ütemben, az apró tizenhatodokból álló passzázst Richter nem szólaltatja meg tisztán. Horowitz pedig a következő rinforzandós szakasznál a tenor szólamot tenutósan, némi agogikával nyomatékosítja.

A 632. ütemben Horowitz a felső *disz*-hang után a *cisz*-hangra teljesen súlytalanul érkezik. Richter ugyanebben az ütemben, az alsó szólamban lévő utolsó triolánál az *aisz*-hangot üti mellé.

A 633. ütemben lévő ritenutós, portatós *cisz*-oktáv repetíciót Richter csilingelő hangon szólaltatja meg. Ugyanebben az ütemben Horowitz az alsó szólam utolsó triolájánál *aisz*- helyett *e*-hangot játszik, viszont a 635. ütemben létrejövő színvilága lenyűgöző.

32. kottapéllda. Liszt: h-moll szonáta, 632-640. ütem

A 636. ütemtől kezdődő kromatikus futamot a két művész különböző módon adja elő. Richter nagy sebességgel olyan karaktert hoz létre, mintha a Feux Follets¹⁵ szellemét idézné meg. Horowitz viszont ennél a skálánál nyugodtabb tempóba érkezik, de két, a kottában nem szereplő tizenhatoddal megtoldja a futam a végét.

33. kottapéllda. Liszt: h-moll szonáta, 641-643. ütem

A rákövetkező, 642. ütemben kezdődő, szekvenciális szakaszt Horowitz pedál nélkül, scherzando jelleggel adja elő. A 645. ütem alsó szólamában lévő legatoívet be nem tartva az *a* és a *g*-hangot elválasztja és a szekvenciális szakasz végén a basszus *e*-hangot jól különválasztja a következő ütem egy akkordjától.

¹⁵ Liszt Ferenc: 5. transzcendens etűd, Feux follets (Lidércfény), B-dúr, 2/4

Richter az un poco animatónál majdnem presto tempót vesz, így az alsó és a felső szólam közötti egység felbomlik, ami a leggyérősebb karakter rovására megy. Például a 645. ütem alsó szólamában az első *g*-hang kilyukad, valamint a következő, 646. ütemben az első *d*-hang helyett *c*-hangot üt meg. Ennek a szekvenciális folyamatnak az utolsó ütemében – a 649. ütemben – a két szólam teljesen elszabadul.

Stretta (quasi presto)

Horowitz itt is tagolással és dinamikai kontrasztokkal éri el a megfelelő hatást, Richternél viszont ismét az egységre való törekvés dominál.

Horowitz a 651. és a 653. ütemben lévő legatoív alatt lévő, utolsó akkordját röviden játssza, így óhatatlanul seccós benyomást kelt, viszont a 652. ütem elején alkalmazott subito pianója rendkívül hatásos. A 655. ütem felső szólamában lévő legatoívnél – kivételesen – nem zárja rövidre az utolsó hangot. A zeneszerző által bejegyzett íveket figyelembe véve Richter interpretációja optimális.

A 658. ütem *forte con strepitó*-ját követően Horowitz játékát túlfűtöttség jellemzi. A 666. ütem felső szólamának első két akkordját – a notációval ellentétben – egy oktávval lejjebb játssza. A 665. ütemtől kezdődően a 670. ütemig a basszusban lévő, szinkópált oktávok páros lüktetése ugyanúgy nem érzékelhető, mint a 270-275. ütemben, viszont a 671. ütemben helyreáll az egyensúly és ebben a 671-672. ütemben a felső szólam két akkordonként való kötése világosan hallható.

A 673. ütemben kezdődő presto szakasznál Horowitz teraszosan építkezik. A 677. ütemben hirtelen csökkenti a dinamikát és *una corda*-t használ. A rákövetkező 678. ütemben a nyolcados oktáv hangcsoport utolsó *e*-hangját, valamint a 679. ütem utolsó *gisz*-hangját pedállal nyújtja, így a következő hangcsoportra való ugrást kényelmesebbé teszi. Ezeket az oktávmeneteket takarékos módon, viszonylag alacsony dinamikai szinten adja elő. Horowitz a 681. ütemben lévő, széles oktáv triolánál kiengedi az *una corda*-t, így készíti elő a fortissimós prestissimo szakaszt. A 687. ütemben, a felső szólamában lévő *disz*- helyett *cisz*-hangot játszik. A 689. ütem alsó szólamában lévő utolsó akkord helyett egy *disz*-hangot hallhatunk csupán. A 692. és a 694. ütem kezdete előtt nagy cezúrával választja el a kétütemes egységeket, így növeli a dinamikus hatást.

Richternél a 650. ütemtől kezdődő stretta (quasi presto), majd 682. ütemben kezdődő prestissimo fokozatos felépítése fenomenális. A prestissimo szakasznál a szó szoros értelmében fuocosso assai dominál. Richter itt pontosan tagolja a basszust, ezáltal tovább tudja növelni a prestissimo szilajságát.

A 689. ütemben, az utolsó négy darab nyolcad értékű oktávot szinte tenutósan megnyújtja, előkészítendő a 690. ütemben bekövetkező szólamváltást.

A 700. ütemben kezdődő grandioso kontraszttémát idéző fortissimós szakasznál Horowitz majdnem presto tempóban, a 701. és 703. ütemben az azokat megelőző ütemek triolás akkordjai folytatásaként a ritmusképleteket triolaként értelmezi és a tempót változatlanul megtartja. A 708. és a 709. ütemben triolák helyett duolákat játszik, így ez a kétütemes szakasz időben lerövidül, mivel a basszus minden negyedére három helyett csak két hang jut. Ez a megoldás drámai módon hat, viszont a maestoso, grandioso hangvétel helyett agitato, appassionato hallható.

Richter a grandioso karakternek megfelelően, ennél a szakasznál természetes módon nyújtja el a tempót, így a maestoso jelleget emeli ki.

Andante sostenuto

Horowitz és Richter az andante sostenutót megelőző ütem időtartamát korrektül megtartja. Horowitz a 710. ütemben lévő sforzandós, domináns akkordot az ütem végéig pedállal kitarja, Richter viszont már az ütem közepén kiveszi a pedált.

Horowitz az andante sostenuto karaktert sonore, bel canto stílusban adja elő, Richter viszont sordino jelleggel, mintha korált adna elő. Horowitz a 714. ütemben lévő díszítő tizenhatod hangcsoportot pontosan játssza el. Richter a 715. ütem utolsó negyedében a *disz*-hang alatt egy – a kottában nem szereplő – *h*-hangot is megszólaltat.

Horowitz a 717. ütemben kissé előreviszi a dallamvonalat és a 718. ütemben lévő pontozott ritmust triolásan játssza el, dolcés hangvétellel. Richter viszont a 719. ütemtől viszi előre a dallamvonalat, így érkezik a 721. ütemben lévő csúcspontra, mely megoldás a 407. ütemben lévőre hasonlít.

Horowitz a 726. ütemben a – 412. ütemhez hasonlóan – az alsó szólam utolsó akkordjánál az alsó *fisz*-hangot és a felső *e*-hangot nem szólaltatja meg, így csak a középső *aisz*-hang hallható.

A 728. ütemben lévő koronás akkord értékét mind a két művész hasonlóan és korrektül tartja ki.

Allegro moderato

Richter első akkordját nyomatékosan, kis akcentussal indítja és a basszus motívum utolsó hangját, a *h*-hangot tenutósan, kissé megnyújtva tartja. Horowitz az első motívum indításánál egy a kottában nem szereplő oktávelőket tesz a *h*-hang elé. Horowitz itt is árnyalatnyi különbséget tesz a motívumok között. A 730. ütem közepén, az alsó szólamban, az ütem közepén lévő *h*- és *a*-hangot elválasztja, viszont a következő ütemtől kezdve végig összeköti ezeket a részeket.

A 733. ütemtől kezdődően a két művész a felső szólamban lévő akkordokat különböző módon szólaltatja meg. Horowitz a 735. ütemben *g-e-c* hang helyett *e-g-c* hangot játszik, tehát az alsó *g*-hangot egy oktávval feljebb helyezi. Richter a 733. ütemben lévő arpeggiót nem veszi figyelembe és egyszerre szólaltatja meg az akkordot.

Horowitz a 737. és a 739. ütemben nem veszi figyelembe az arpeggiókat. Richter a 737. ütemben – Horowitzhoz hasonlóan – figyelmen kívül hagyja, viszont a 739. ütemben eljátssza az előírt arpeggiót. Richternél a 737. és 739. ütemekben a dupla pontozott ritmus kissé pontatlan. A 741. ütemben lévő portatós, nyolcad értékű hangokat legato játssza.

Horowitz a 742. ütemben kezdődő, lefelé ívelő legato szólamot non legato adja elő. Horowitz a 745. és a 748. ütem között a felső akkordokban lévő belső szólamot kiemeli és a 748. és a 749. ütemben lévő pauzákat mellőzve a negyedértékű akkordokat pedállal hosszan kitartja, Richter viszont ezeket a pauzákat korrektül betartja.

Lento assai

Az *un poco marcato* jelzéssel párosuló, bevezető skála-témánál Horowitz a *marcato* jelleget kiemeli. Egy kissé drasztikus benyomást kelt. Ennek a skála-témának az utolsó hangját, a *c*-hangot kissé hosszabban tartja és a következő ütem elején lévő negyedértékű pauzát cezúraként értelmezi. Ennél a skála-témánál a hosszan kitartott *h*-hang miatt jobban hallható a *h*- és *a*-hang diszsonanciája. Richter másodszor a téma utolsó *c*-hangját hosszan szólaltatja meg és ezt a zengő, mély basszust a kis crescendo

következő 756. ütembeli, pianissimós H-dúr domináns akkordjáig pedállal játssza. A háromszor felcsendülő, fenséges akkordok értékét a notáció szerint, pontosan tartja és a 760. ütemen lévő utolsó, nyolcad értékű *h*-hangot körülbelül negyed értékig tartja.

Horowitz a 755. ütemben lévő crescendo kezdésnél akcentussal indítja az akkordot és crescendo helyett diminuendót alkalmaz. A pianissimós, első négy darab akkordnál az elsőre négyet, a másodikra ötöt és a harmadik, utolsó akkordra hat negyedet számol. Az utolsó nyolcad értékű *h*-oktávot pedállal megnyújtva majdnem, hat negyed értékig tartja. Ezzel a megoldással zárja a művet és idézi elő a végső csendet.

II.5. Szkrjabin: V. szonáta Op. 53.

Keletkezési idő: 1907

Első kiadó: Paris à. compte d'Auteur

Kiadás ideje: 1908

Az összehasonlítás alapjául szolgáló kotta: Günter Philipp (szül.: 1927) Ausgewählte Klavierwerke, Vol.5 Leipzig: Edition Peters, 1971, plate E.P. 12588

A hangfelvétel forrása:

- Horowitz <http://www.youtube.com/watch?v=l66vHfXU0pc>
<http://www.youtube.com/watch?v=51PMgeEfTqs&feature=endscreen&NR=1>
- Richter <http://www.youtube.com/watch?v=OH4p2-vGf64>

E művet Szkrjabin, az 1906-os amerikai koncertturné közben megihletett zeneszerző szimfonikus műve – Az extázis költeménye – komponálásnak a befejezése után nem sokkal a következő év, 1907 decemberében, a svájci Lousanne városában fejezte be. Az V. Szonáta után komponált későbbi szonátái is követik az egytétéles szerkesztést, de ez a megállapítás nemcsak a szonátáira, hanem szimfonikus műveire is vonatkozik. Papp Márta így nyilatkozott¹⁶ az V. szonátáról:

Meglehetősen hosszú idő alatt, 1905 és 07 közt készül Az extázis poémájának zenéje, s közben számos zongoramű is születik, közöttük az V. zongoraszonáta, amely szellemi társ-darabja a zenekari poémának. Bennük Szkrjabin először valósít meg nagyívű egytétéles formát. Részben Liszt Ferenc szimfonikus költeményeinek öröksége ez, de

¹⁶ Bartók Rádió, szerkesztő-műsorvezető: Papp Márta. A hét zeneműve. 2011. szeptember 10-i adás. I.h.: <http://www.mr3-bartok.hu/content/view/14406/57/>

különbözik tőlük szigorúan koncentrált zenei folyamatában. Magában hordozza a szonátaforma nyomait, de egyúttal teljesen átalakítja: Szkrjabin soktémájú, úgy is mondhatnám, sokfázisú spirális szerkezetet hoz létre, melynek hajtóereje nem a szonátaformára jellemző kétarcúság, hanem az egyre növekvő extatikus állapot dinamikája.

A mű – a Szkrjabin által kedvelt hangnemben – Fisz-dúrban kezdődik, de a hagyományos szonátaformától eltérő. A szabad modulációk következtében a záró szakasz Esz-dúrral fejeződik be.

Figyelemreméltó, hogy a két művésznél a játékidő mennyire különböző. Richter ezt a művet 9 perc 50 másodperc alatt adja elő, Horowitz viszont 12 perc 11 másodpercet használ fel a mű megszólaltatására. Ez az időbeli differencia egyenesen rámutat a két művész koncepcióbeli különbségére.

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

Horowitz a mű bevezető szakaszát furioso indítja, a felső szólam arpeggio hatású motívumait szó szerint pörgeti, a 7. ütemben kezdődő accelerandót, a 9. ütemben lévő prestót, majd a rákövetkező accelerandót csoportonként tagolva interpretálja, mellyel rendkívüli hatású fokozást ér el.

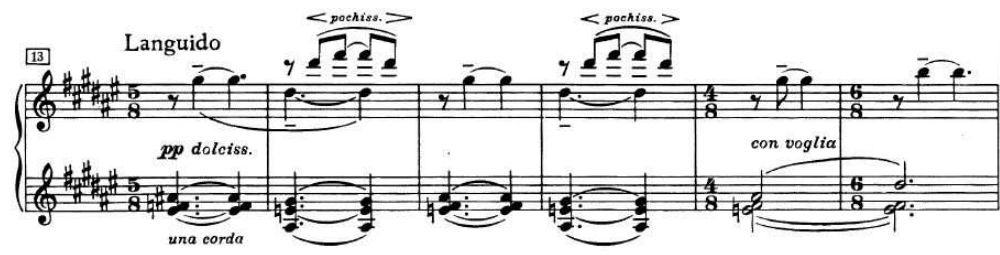


34. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 9-12. ütem

Richter ezzel szemben a darab indításától fogva, tagolás nélkül, fokozottabb tempóban, egyetlen ívű folyamatként jut el az utolsó accelerando utolsó fortissimo hangjáig. A 9. ütemtől kezdve Richter játéka glissando hatásúvá válik. Így az egész bevezetés olyan hatást kelt, mintha egy pillanat alatt lezajlott volna.

Languido

A 13. ütemtől kezdődő languidós szakasznál Horowitz hangzása érzéki, Richteré viszont meditatív. A 14. és a 16. ütem felső szólamában lévő, kötött *fisz*-hangot mind a ketten hosszabban nyújtják, ahogy a zene természete megkívánja, azonban Richter ezt a nyújtást kissé túlzásba viszi, a két darab nyolcad hangérték helyett négy nyolcadnyi hosszúságot tart.



35. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 13-18. ütem

A 19. és a 23. ütemben lévő nyolcad értékű pauzát egyik művész sem veszi figyelembe. Ez abban nyilvánul meg, hogy az előző akkordból pedálos átkötéssel jutnak el a következő ütembe.

Horowitz a 19. ütem első akkordját határozott, de kis hangsúllyal indítja és a poco crescendo helyett diminuendót alkalmaz. Richter a 22. ütemben a pontozott negyedértékű akkordját rövidebbre játssza egy nyolcaddal, majd rögtön továbblép.

A 23. ütemben Horowitz a felső szólamot tenutósabban játssza.

A 25. ütemtől kezdődő, négy ütemen át tartó, ringatózó szakaszban mind a két művész kihangsúlyozza a 26. ütemben lévő akkordot. Horowitz kicsit markánsabban, mint Richter.

A 29. ütemben kezdődő, pianissimo molto languido szakasznál, ahogy Horowitz vezeti a felső két szólamot, plasztikusságával lenyűgöző hatást kelt. Viszont a 31. ütemben ritmusértelmezése nem korrekt. A felső szólamban lévő, indító, negyedértékű *e*-hangot nyolcadként játssza. Richter ennyire nem tér el a kottától, de neki is kissé homályos a ritmusa.

A 32. és a 33. ütemet átkötő, felső *gisz-disz-gisz* akkord Horowitznál nem szólal meg.

A 38. ütemtől kezdődő accelerandót egyik művész sem viszi túlzásba. Horowitz például a 38. ütem alt szólamában lévő *gisz-disz*, valamint a 40. ütemben lévő *asz-esz* hangot kiemelve megelőlegezi a jóval később megjelenő második téma motívumát.

Richter viszont a szólam kiemelése nélkül a figurációk kapcsolódásait zseniálisan játssza.

A 45. ütemben, a basszusban lévő kvartola staccatós pengetése lélegzetelállító. Horowitz ugyanezt a részt kissé vontatottan, pedálosan játssza, de a 44. ütemben lévő utolsó, basszus *cisz*-hangot kissé hangsúlyozva, pedál effektussal, funkcionálisan tovább tartja.

Presto con allegrezza

A 47. ütemben az expozíció a könnyedén szárnyaló, első témával indul. Richter indítása példamutatóan légies és gyors. Szinte pedál nélkül adja elő ezt a szakaszt, az 53. ütem első negyedértékű hangján viszont már kis pedált alkalmaz. Horowitz ezzel szemben az első téma indításától kezdve minden ütem egyen röviden pedáloz és tagoltabban, nyugodtabban játssza ezt a szakaszt, mint Richter. Így világosabb a folyamat, de kissé vontatott benyomást kelt.

36. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 47-56. ütem

Az 55. ütemben Horowitz a basszus oktáv *gisz*-hang helyett *fisz*-hangot üt meg. Richter az 59-60. ütemben lévő basszushangokat melléüti, ezáltal kis hangzavar keletkezik.

A 61. ütemben lévő subito pianót egyik művésznak sem sikerült elérnie, ennek következtében a jellegzetes modulációs hatás nem tud érvényesülni.

Richter az első téma új bekezdése előtt, a 67. ütemben pochissimo ritardandót alkalmaz. Horowitz szintén, de kissé vontatottabban. A 74. ütemben kezdődő crescendo poco a poco folyamatában, a basszusban, a kvartolán belül lévő 3. és 4. oktávot kiemeli. Richter itt is levegősebb hangvételt alkalmazva, *a tempóban* játssza végig ezt a szakaszt.

A 83. ütemben a kétszer megjelenő basszus *h*-hangot, valamint a 87. ütemben szintén kétszer megjelenő *cisz*-hangot Horowitz nem üti meg.

Richter a 87. ütem utolsó, basszus *a*-hangján betartja a szerző által előírt pedált, de a 88. ütem elején már ki is veszi. Horowitz viszont két ütemen keresztül nyomva tartja a pedált, így sokkal terjedelmesebb hangzást tud elérni. Richternél a hangzás kissé seccósnak tűnik.

A 92. ütemtől kezdődő átmeneti szakasznál mindkét művész drámai módon játssza el az akkordsorokat.

A 96. ütemben belép a második téma. Horowitznak itt fontos a deklamáció. A lefelé menő második témát kissé nyújtottan és beszédszerűen játssza, valamint az alsó szólam tizenhatodos akkordfelbontásaiban megbúvó tenor szólamot pikánsan kiemeli. Richternél – mint általában – az egységes tempó dominál. Számára is fontos a deklamáció, de minimálisra csökkenti az agogikát.

37. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 94-101. ütem

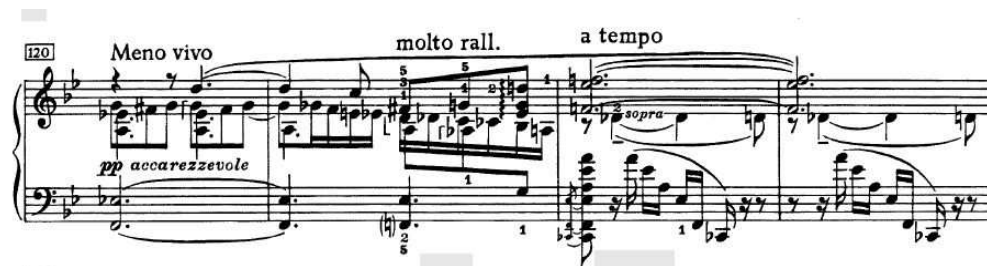
A 98. ütemben lévő subito pianót mind a ketten una corda segítségével tudják elérni.

A 103. ütemben Horowitz – szokásához híven – a kötött akkord után következő akkordot tagoltan újrakezdi.

A 106. ütemtől kezdődő, 8 ütemes szakaszban Horowitznál kifejezetten hallható a kétütemes tagoltság. A minden második ütemben lévő sforzandót vagy fortét kissé nyújtja, így óhatatlanul a következő szakaszt újra kell indítania. Richter itt is egyben tartja a folyamatot.

A 114. ütemben érkezik csúcspontjára a zenei anyag. A felső szólamban a quasi trombe akkordok fejezik ki a fortissimo hatást. Érdekes módon ebben az ütemben az első basszus akkordot alig lehet Horowitznál hallani. A felső, trombita szólam jobb kiemelése érdekében Horowitz a basszus akkordfelbontásokat – a zeneszerző által előírt fortissimónál – jóval halkabbra veszi, mintha piano lenne. Ez a megoldás Richternél is jellemző, de nála nem annyira szembeötlő, mint Horowitznál.

Ellentétben a 114. ütem basszusának első akkordjával, a 116. ütemben lévő rövid *c*-oktáv előkét mindkét művésznak sikerült jól kiemelnie. A rákövetkező, molto accelerando résznél Horowitz a felső szólam kiemelésével az akkordok összetartozását világossá teszi.



37. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 120-123. ütem

A 120., meno vivo ütemben kezdődik a harmadik téma. Horowitz ezt a témát egy kissé reflektorfénybe helyezi, játéka itt szó szerint több réteget mutat. Ezt azzal éri le, hogy a jobb kéz szólamai között különböző hangszínt, különböző dinamikát és különböző agogikát alkalmaz. Például a 120. ütem közepén lévő, felső szólam *g*- és *d*-hangot egyidejűleg kellene megszólaltatni, de a *g*-hangot szinte előkeként, hamarabb hozza. A 121. ütem molto rallentando szakasz felső szólamában lévő arpeggiót törés

nélkül, egyszerre szólaltatja meg. Viszont a 122. ütem első basszus, akkordos előkékét arpeggióval játssza. Hasonló helyeken Horowitz ugyanígy jár el.

Richter a 120. ütemtől kezdve pontosan betartja az arpeggio jelzéseket, viszont a 121. ütem első akkordjában lévő alt, átkötött, nyolcad értékű *g*-hangot csak tizenhatod értékig tartja, így a frázisegység lerövidül. Sajnos ugyanígy jár el a 125., a 129. és a 135. ütemben, valamint a visszatérésnél a 382., 386. 390. és a 396. ütemben is.

A 128. ütemben Horowitz kis agogika alkalmazásával a tenor *asz*-hangot emeli ki. Az *a tempós* 130. ütem végén, *cesz*-hangon kezdődő, kromatikus szólamot beszédyszerűen, kissé rapszodikusán adja elő. Ennek folytatásaként a 132. ütemben, a lefelé menő *fisz-f-e-esz* hangoknál teljesen kiveszi a pedált és ezzel a hallgató figyelmét erre a négy hangból álló, briliánsan deklamált motívumra fókuszálja.

A 138. ütemben Horowitz az alt szólam *fisz-g* alatt terc párhuzamot alkotva *d*- és *e*-hangokat is játszott, mintha a 124. ütemben lenne.

38. kottapéllda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 140-148. ütem

A 140. ütemben, a molto accelerandóval induló allegro fantastico rövid motívumainál Horowitz éles ritmizálással és seccós hangvétellel fokozza a feszültséget. Richter viszont pedálos hangvétellel akarja elérni az accelerandós effektust, így azonban a ritmus értékek kissé összemennek, megrövidülnek.

Horowitz a 146. ütemben hosszú pedált alkalmaz, Richter viszont nem. Richter a 149. ütem végén is kiveszi a pedált.

Horowitz a 150. ütem legutolsó és a 151. ütem első akkordja között olyan cezúrát iktat be, amitől hatásosabbá válik a fortissimós bekezdés. Ezt a fortissimós, 151. és 152.

ütemet Horowitz egy pedállal játssza. Richter a 152. ütem basszusában lévő, lefelé menő *b-* és *d*-hang helyett *d-* és *b*-hangot játszik. Ez nem lehetett véletlen, mert ez a hiba a 156. ütemben megismétlődött.

A 157. ütemben kezdődő kidolgozásnál lényegében ugyanaz történik, mint a mű legelején: Horowitznál tagoltsággal párosult feszültségfokozás, Richternél szüntelen energiaáramlás érzékelhető.

Richter a 167. és a 169. ütemben a kötött, felső *gisz*-hangot ugyanúgy, hosszan tartja, mint ahogy a 14. és a 16. ütemben tette.



39. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 185-196. ütem

A 185. ütemtől kezdődően a zeneszerző az első és a második témát szinkronban kombinálja. Ezen a helyen karakterváltás következik be. A szerző tempóváltást nem írt elő, csak 5/8-ról 6/8-ra történő metrumváltást, Richter viszont meglepő módon könnyed, vidám, allegro tempót vesz. Horowitz a tenorban lévő második téma figurációját pedál segítségével kiemelve sokkal espressívóbb effektust ér el.

Horowitz a 207. ütemben a felső szólam portatós hangjait legatósan játszva, nyugodtabb tempóban kezdi el az első témát. Richter teljesen *a tempóban*, levegősen, non legato indít.

Horowitz a 218. ütem tenor szólamában lévő *a*-hangot kiemeli, ezzel vezet rá a 219. ütem felső szólamára.

Horowitz a 220. és a 222. ütemben az utolsó két, belső akkordot tagoltan indítja, így a metrumváltásokat világosabbá teszi. A rákövetkező 223. ütemben a felső *cisz*t, továbbá a 234. ütemben a felső *a*-hangot ütőhangszerszerűen szólaltatja meg.

Richternél a 225. és a 226. ütemben értelmes tagoltság, a triola és a kvintola egységek korrekt megkülönböztetése mutatkozik.

A 227. ütemben lévő fortissimo utáni subito pianót egyik művésznak sem sikerült kiviteleznie.

Horowitz a 228. ütemben lévő staccatós akkordokat féltenutósan játssza, a 229. ütem tenutós akkordjait – a pauzát figyelmen kívül hagyva – ráköti a következő akkordra.

Horowitznál a 227. ütemtől a 246. ütemig tartó szakaszban némi indiszponáltság fedezhető fel. Nem elég ritmikus, vontatott folyamatok, esetleges szólamváltások jellemzik ezt a részt. Richter ebben a szakaszban egységesebb tempóban játszik, mint Horowitz, de hangzása seccósnak tűnik. Főleg akkor, amikor a 231-233. ütemben az akkordok váltakozva szólalnak meg hol az felső, hol pedig az alsó szólamban. Ráadásul a 233. ütem felső szólamában lévő *cisz-eisz-a* akkordnál az *a*-hang helyett *fisz*-hangot játszik.

A 247. ütemben kezdődő leggerissimo volando szakasznál mind a ketten felfelé szárnyalnak. Horowitz az első két ütemet szokásához híven arpeggióként tagolja. Richter az egész folyamatot egyenletesen szétosztva, szépen megrajzolja az ívet.

40. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 249-260. ütem

A rákövetkező 251. ütemben kezdődő presto giocoso szakasz mintha mindkét művész számára nagy örömet jelentene. A tenor szólam kiemelése és vezetése mindkettőjükénél optimális, de Horowitznál kissé világosabb, mint Richternél.

A 257. ütemben Richter sajnálatos módon a tenor *e*-hang helyett *f*-hangot játszott. A rákövetkező *meno vivo*, *poco ritardando*, *a tempo* szakaszban mindketten azonosultak a *con delizia* karakterével. Horowitz a színgazdaságával, a szólamok kiemelésével ejti ámulatba a közönséget, Richter pedig – tőle szokatlan módon – szintén szólamkiemelést használ, s bár ez a szólamkiemelés egyszerűbb, ugyanakkor sokkal kristályosabb is. Például a 263-270. ütemben a következő dallamívek csendülnek fel: *fisz-a-fisz-eisz*, *g-b-g*. Szívet marcangolóan szép.

41. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 261-271. ütem

A 271. ütemben ismét belép a harmadik téma. Horowitz a 270. ütem utolsó, basszus *fisz*-hangot kiemelve vezet rá a 271. ütemtől kezdődő, 3. témás szakaszra. A 273. ütemben funkcionálisan fontosnak tekinti az első akkord alsó *hisz*-hangját, mely hangot az egész ütemen keresztül egy pedállal tart ki. A 277. ütemben úgyszintén.

Richter a 274. ütemben lévő, arpeggio bontásos felső szólamban lévő oktáv *disz*- és *fisz*-hangot szinte csengettyűhangként szólaltatja meg.

Horowitz a 281. ütemben kezdődő *allegro fantastico* és a 283. ütemben lévő *meno vivo* között határozott cezúrát alkalmaz, Richter viszont nem.

Horowitz a 283. ütem első akkordját arpeggio szólaltatja meg. A 287. ütemben lévő felső *gisz*-oktávot arpeggio játssza, és a basszusban lévő szubkontra *h*-hangot pedállal hosszan kitartja.

A 289. ütemben kezdődő allegro szakasznál Richter fokozási szándéka világos, de a kivitelezés nem egyértelmű. A tizenhatod felütések hamarabb jönnek, az akkordok viszont hosszabban, tapadósan szólalnak meg, így ritmustalanná válik ez a szakasz. Horowitznál a ritmikai egységek feszítése jobban megfelel a mű alapkarakterének, mint Richternél, ellenben ez a feszítés néha túlzó, így bizonyos tizenhatod értékű felütések kilyukadnak. Horowitz ennek a szakasznak az elejét pedál nélkül játssza, de a 297. ütemtől kezdve, az ütem felétől pedált alkalmaz, ezzel a feszültség fokozását nagyban elősegíti.

A 305. ütem tenor szólamában lévő trombita motívumot Richter nagy vehemenciával, kissé nyersen szólaltatja meg.

Horowitz a 306. ütemben a második, pontozott negyeddes tenor akkordot egy nyolcad hangértékkel hamarabb hozza. A 310. ütemben ismét.

A 313. ütemben, monumentálisan vonultatja fel a zeneszerző a harmadik témát. Richter diadalmas hangvétellel, de agogikamentesen adja elő ezt az eksztatikus karaktert, Horowitz viszont minden ütem egyre eső téma utolsó akkordja előtt hagy egy kis időt. Ez a megoldás a 326. és 327. ütem között különösen hatásos.

A 329. ütemtől kezdődő, visszatérő, prestissimo szakaszban Richter meglehetősen könnyed hangvétele szó szerint megvalósítja a szerzői előírást. A 332. ütem felső *disz-gisz-h* akkordnál *h*-hang helyett véletlenül *aisz*-hangot játszik. Ennél a szakasznál a túlzott tempó miatt Richter a felső szólamban lévő, negyedértékű akkordok tenuto előírását nem tudja betartani, viszont a 343. és a 347. ütemben lévő basszus kvartola menetet szárnyalóan interpretálja. Horowitz az egész prestissimo szakaszban sokkal nyugodtabb tempót vesz Richternél. A 342. és a 346. ütemben az első akkordot pedállal kissé megnyújtja. A 348. ütem utolsó tizenhatod, basszus *d*-hangon kezdődő, két ütemen át tartó, Szkrjabin által előírt pedáljelzést Horowitz figyelembe veszi, Richter viszont már a 349. ütem második akkordjánál azonnal felengedi a pedált, így akaratlanul is seccós hatást ér el.

Az *accelerando* előtti 354. ütemet Horowitz széles ritardandót tart, Richter pedig *a tempóban* megy tovább.

Lényegében mind a két muzsikussal a 361. ütemtől a 400. ütemig tartó szakaszt ugyanolyan felfogásban interpretálja, mint a 96. ütemtől a 139. ütemig tartó szakaszt.

Horowitz a 374. ütem felső szólamában lévő *esz-g-c* akkordban lévő *g* helyett *gesz*-hangot játszik. Richternél viszont a 368. és a 370. ütemben lévő sforzandók halványak, a 383. ütem utolsó, egyvonalas *g*-hang nem szólal meg, a 397. és 398. ütemben lévő lefelé menő felbontásokba pedig kissé belesiet. A 399. ütem basszus akkordját arpeggio játssza és a 400. ütem kvintolás futamában lévő *e*-hangot a felső szólamban lévő, nyolcad értékű *b*-hanggal azonos időben szólaltatja meg. Ugyanebben az ütemben, a középszólamban lévő utolsó *asz*-hang nem hallható.

42. kottapéllda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 401-410. ütem

A 401. ütemben kezdődő, allegro szakasznál Richter ritmusértékei szinte összeugranak, viszont a minden második ütemben lévő, negyedértékű akkordokat nyomatékosan kitartja és a 407. ütemtől rövidebb pedál alkalmazásával segíti a fokozást. Amikor átmegy a 409. ütemben az új szakaszra, Richter ritmusai pontatlanok és a triolás akkordok lötyögnek, ráadásul az ütem egyen lévő akkordok nem együtt szólalnak meg. Horowitznál ez az allegro szakasz optimálisabb képet mutat, de a túlzott ritmizálás közepette a tizenhatodos felütések itt sem mindig hallhatóak.

Horowitz a 413. és 415. ütemben ütem egyre, a 414. és 416. ütemben a sforzandóra pedálozik.



43. kottapélda. Szkrjabin: V. szonáta, Op. 53., 421-424. ütem

Horowitz a 421. és a 429. ütemben lévő basszus előkét jóval hamarabb hozza annak érdekében, hogy a felső szólamban lévő akkordokat időben lehessen indítani. A 422-424. és a 430-431. ütemben lévő, bal kezes, tizenhatodos figurációt nem játssza el, helyettük könnyített akkordokat üt meg. Richter ellenben korrektül játssza ezeket a futamokat.



45. kottapélda

Horowitz a 433. ütemtől kezdődő, *estatico* szakasznál a legfelső szólamban oktávot alkalmaz, így erősíti a fortissimós effektust. A 434. ütem középszólamában lévő, előkés, hosszú *e*-hangot is oktávval játssza, emiatt az első triola első *d-asz-c* akkordja kimarad. A 436. ütemben ugyanez történik.

A 437-439. ütemben Horowitz a felső szólamban lévő triolák és az alsó szólamban lévő tizenhatodos egységek helyett tremolózik, ezáltal a leírtaknál sokkal

több hang keletkezik. A presto előtti, 440. ütemben, a középszólam utolsó triolájának második akkordja, az *asz-b-d-fisz* helyett *d-asz-c* akkordot játszik.

Richter korrektül játssza a 433. ütemtől kezdődő szakaszt is, de sajnálatos módon a 440. ütem középső szólamában lévő utolsó akkordnál *asz-* helyett *a*-hangot üt.

Ez a presto mind a két művészt magával ragadta. A 440. ütemtől kezdve az akkordsorok elég homályosak Richternél. Bár Horowitz lassabb tempót vesz, nála is érzékelhető egy bizonyos mértékű kapkodás.

Az utolsó accelerandót és prestissimót Richter egy lendülettel fogalmazza meg, ráadásul az utolsó két ütemet pedál segítségével nélkül. A mű befejezésének hirtelensége mintha még a mű előadóját is meglepné.

A művek többszöri meghallgatásával, a két interpretáció összehasonlító elemzésével nem csupán a művészek, hanem a zeneszerzők és művek is közelebb kerülhetnek hozzánk. E folyamatban feltárul egy csodálatos kapu, amelyen keresztül érzékelhetővé válik, hogy egy-egy műben mennyi kifejezési lehetőség rejlik.

III. TANÍTÁS ÉS GYAKORLÁS

III.1. Horowitz

Vladimir Horowitz 1944-ig kizárólag koncertező művészként tevékenykedett. 1944 nyarán olyan döntést hozott, hogy a tizenhat éves ifjú tehetséget, Byron Janist¹ személyesen fogja tanítani. Janis játékát már 1944 februárjában a Pittsburghi Szimfonikus Zenekar koncertjén hallgatta meg. Ezen a koncerten az akkor tizenöt éves Lorin Maazel² volt a karmester. Janis játékában Horowitz ifjúkori önmagát fedezte fel és egyfajta ősenergiát látott inspiráló tehetségében. Janistól első alkalomtól kezdve feltétlen hűséget követelt. Ez azt jelentette, hogy más tanár előtt nem volt szabad játszania. Janis szeretett volna a Rahmanyinov zongoraversenyen elindulni, de Horowitz ehhez sem járult hozzá. A döntésében nagyban közrejátszott, hogy a versenyen maga Horowitz volt a zsűri elnök. Tekintettel arra, hogy Horowitznak a tanításról nem volt gyakorlati tapasztalata, Janis gyakran kísérlet tárgyának érezte magát. Horowitz a kísérlet után döntötte el, hogy mit kell és mit nem szabad megtennie. Ezeknek a kísérleteknek racionális magyarázatuk is volt, a növendéket gyakran zavarba ejtette. Például Janis számára a Horowitz által megszokott, alacsonyra beállított zongoraszéken való elhelyezkedés és a jellegzetes, nyújtott ujjú, lapos kéztartás kivitelezhetetlennek tűnt.

Horowitz általában kétórás zongoraórákat tartott, miközben egy fotelben, jóformán fekvő zenei utasításokat adott. Amikor ő maga mutatta be zenei elképzelését, általában húsz percet játszott.

Horowitz sokszor úgy érezte, hogy Janis oktávoztása jobb, mint az övé. Janis naponta 4-6 órát gyakorolt, de Horowitz két óránál több gyakorlást nem ajánlott. Horowitz magasfokú koncentrációt és hatékony gyakorlást követelt.

Nekem nincs módszertanom. Sokszor a növendékek játékán hallatszik, hogy kinél tanulnak. Ez nem szerencsés. A művészet a kiválóságot követeli, nem az utánzást. Én a növendékeknek azt szoktam mondani, hogy ebből kicsit többet, abból kicsit kevesebbet,

¹ Byron Janis (Pennsylvania, 1928. március 24. –), eredeti nevén Byron Yanks Janis. Ő volt az első amerikai zongorista, aki 1960-ban, először koncertezett a Szovjetunióban.

² Lorin Maazel (Neuilly, 1930. március 6. –), világhírű amerikai karmester, hegedűs, zeneszerző. Több híres szimfonikus zenekart dirigált, operakarmesterként a Metropolitanban és a Scalában is vendégeskedett. Fellépett az edinburghi, luzerni, a salzburgi fesztiválokon és Bayreuthban is.

egy ici-pici érzelmet, ilyesmiket mondok, de ilyenkor a növendék saját érzelméről van szó, nem az enyémről.³

Horowitz az ujjak önállósítása és erősítése céljából olyan ujjgyakorlatot írt elő, amelyben a szűkített szeptim akkordokban lévő hangokat különböző dinamikával kellett megszólaltatni oly módon, hogy az egyik hangot kiemelve, erőteljesen, s a többi hangot halkabban kell megütni. Hasonló ujjgyakorlattal Dohnányinál⁴ is találkozhatunk.

Horowitz a 4. és az 5. ujj állóképességének növelése érdekében a Rahmanyinovtól örökölt ujjgyakorlatot Janisnak ajánlotta. Ez az ujjgyakorlat abból állt, hogy a jobb kéz 1. ujját a *c*-hangra, 2. ujját az *e*-hangra 3. ujját az *a*-hangra, 4. ujját a *c*-hangra és az 5. ujját az *e*-hangra helyezve, a csuklót lazán tartva, finom forgatással először arpeggióval, majd a *c*-hangról, mint alaphangról indulva az akkord egyes hangjait sorban, a *c*-hanggal váltakozva kellett megszólaltatni.

A következő ujjgyakorlat lényege a kézfej erősítése. Miközben a 3. ujj nem játszik, egymás után váltakozva az *e*- és *g*-hangokat 4. és 5. ujjal, majd a *c*- és *e*-hangokat 2. és 1. ujjal ütjük meg, s ugyanezzel az ujjrenddel és pozícióval, kromatikusan felfele haladunk. Elengedhetetlen a kézfej folyamatos, oda-vissza forgató mozgása.

Természetesen mindhárom fent leírt ujjgyakorlatot bal kézzel is el lehet és el kell végezni.

Horowitz az ujjgyakorlatokon felül Chopin néhány – tetszés szerinti – etűdjét is kötelezővé tette. A mester továbbá nyomatékosan kihangsúlyozta a technika és a mechanika közötti különbséget, valamint a test-lélek-szellem egyensúlyának fontosságát.

Az előadóművészetben – Horowitz szerint – a többlet, a túlzás mindig jobb, mert abból le lehet faragni. Gyakran hangoztatta, hogy legyen mondanivalód és azt mindig fejezd is ki. Fontosnak tartotta a rutinszerzést is a hangversenyezésben, ezért Byron Janis hangversenyeit először kisebb helyekre szerveztette meg, s csak azután javasolta a New-York-i debütálást. Byron Janis 1948. szeptember 30-án lépett fel először a zsúfolásig megtelt Carnegie Hallban és óriási sikert aratott.

³ Plaskin, Glenn: *Horowitz*. (Tókió: Ongakuno Tomosha, 1984): 204.

⁴ Dohnányi Ernő (Pozsony, 1877. július 27. – New York, 1960. február 9.). A hivatkozott ujjgyakorlat: *A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására*. (Nº 16 és Nº 16a gyakorlatok.) Editio Musica Budapest, 1950.: 20

Horowitz az '50-es években is folytatta az egyéni zongoraoktatást. 1944 és 1962 között hat jelentős tanítványának neve ismeretes:

- Byron Janis (1944–1948)
- Gary Graffman (1953–1955)
- Coleman Blumfield (1956–1958)
- Ronald Turini (1957–1963)
- Alexander Fiorillo (1960–1962)
- Ivan Davis (1961–1962).

Rajtuk kívül említésre érdemes Arthur Mackenzie, aki arról nevezetes, hogy hallása következtében Horowitz két rendkívül sűrű szövetű átíratát – Mendelssohn Nászindulóját és Sousa Csillagok és sávok mindörökké című alkotását – lekottázta. Horowitz csodálattal adózott Mackenzie e képessége előtt, ennek ellenére Mackenzie-nek nem sikerült Horowitz szimpátiáját maradéktalanul elnyernie. Így – 1953 vége felé – csak rövid ideig volt Horowitz növendéke.

Az egyik Horowitz-növendék, Ronald Turini véleménye szerint Horowitz metodikájának titka abban rejlik, hogy a motorikus, még oly briliáns technika helyett inkább a stílusra, az atmoszférára, a hangminőségre, a hangszínre és a dinamikai kontrasztokra fektetett nagy hangsúlyt. Művészi kifejezésmódját az intuitivitás és a szuggesztivitás jellemezte.

Horowitz egyik legnagyobb célja az volt, hogy egy frázisnak minél több perspektívája legyen, amelyből az előadásban mindig a legoptimálisabbat lehessen kiválasztani. Ez egy spontánnak ható döntés, ugyanakkor tudatos előkészítés következménye. Ebben rejlik Horowitz egyik titka.

Másik növendéke, Ivan Davis az egyik alkalommal Liszt VI. Magyar rapszódiját játszotta. Horowitz megdicsérte oktávjátékát és csuklóhasználatát. Amikor Davis meg akarta fejteni Horowitz oktávtechnikájának a rejtélyét, meglehetősen egyszerű tanácsokat kapott a mestertől: a csuklót kissé feljebb tartva, különböző ritmussal, lassú tempóban gyakoroljuk. Davist ez az egyszerű válasz csalódottá tette.

Horowitz a saját növendékein felül az ifjabb, már koncertező művészeket is gyakran ellátta építő, szakmai tanácsokkal. Ide sorolható Vladimir Ashkenazy,⁵ Alexis Weissenberg,⁶ André Watts,⁷ John Browning,⁸ Murray Perahia⁹ és Schiff András.¹⁰

Horowitz és Schiff András találkozása külön figyelmet érdemel. Egyik alkalommal, amikor Horowitz Londonban tartózkodott, egy koncerten meghallgatta Schiff András tolmácsolásában Mozart F-dúr zongoraversenyét (K. 459). Bár a tempót kissé lassúnak érezte, de az interpretáció nagyon tetszett a mesternek. Schiffnek nem volt tudomása arról, hogy Horowitz is jelen van koncertjén. Később Horowitz jelezte David Dubalnak,¹¹ hogy szívesen vendégül látná Schiff Andrást. Ez a találkozó David Dubal¹² készséges közreműködésének köszönhetően létrejött Horowitz New York-i lakásán. Horowitz felesége, Wanda Toscanini nem volt jelen. Horowitz, Schiff és Dubal barátságos hangulatban társalogtak. Horowitz számtalan kérdést tett fel Schiffnek, mintha interjút készített volna az ifjú zongoraművésszel. Schiff mesélt a gyermekkoráról, a magyarországi életről, volt tanáiról. Horowitz külön említést tett Schiff Bach játékaról. Felmerült közöttük a kérdés, hogy Bach billentyűs művei illenek-e a mai

⁵ Vladimir Ashkenazy (1937. július 6. –), orosz származású zongorista, karmester. 1962-ben, Moszkvában megnyerte a Csajkovszkij Nemzetközi Versenyt. 2004-től 2007-ig a japán NHK (Japán Rádió Szimfonikus Zenekar) karmestere és zenei igazgatója volt.

⁶ Alexis Weissenberg (Szófia, 1929. július 26. – Lugano, 2012. január 8.), bolgár származású zongorista. 1947-ben megnyerte a Leh Vento Litt Nemzetközi Versenyt.

⁷ André Watts (Nürnberg, 1946. június 20. –), amerikai zongoraművész. Édesanyja – Gusmits Mária Alexandra – magyar származású volt. Leonard Bernstein jóvoltából fellépett a New York-i filharmonikusokkal. Glenn Gould koncertlemondása folytán Liszt Esz-dúr zongoraversenyét adhatta elő, mellyel szenzációs sikert aratott. Több ízben is járt Magyarországon.

⁸ John Browning (Colorado, Denver, 1933. május 23. – 2003. január 26.), amerikai zongoraművész. Bach és Scarlatti műveinek nemes tolmácsolásáról ismert. 1991-ben Grammy-díjat nyert. Samuel Barberrel (1910–1981) művészi és baráti kapcsolat alakított ki.

⁹ Murray Perahia (New York, 1947. április 19. –), amerikai zongoraművész és karmester. A Marlboro Zenei Fesztiválon többek között Pablo Casals és Rudolf Serkin partnere volt. 1972-ben megnyert a Leeds Nemzetközi Zongoraversenyt.

¹⁰ Schiff András (Budapest, 1953. december 21. –), magyar származású zongoraművész. 1974-ben a Csajkovszkij Nemzetközi Verseny és 1975-ben a Leeds Nemzetközi Zongoraverseny díjazottja. Tanárai: Kadosa Pál, Kurtág György és Rados Ferenc voltak. A barokk és a klasszikus zene magas szintű interpretálása tette nemzetközi hírévé. Számos helyen tart mesterkurzust. Az ifjú tehetségek pártfogója. Három Grammy-díjjal kitüntetett művész.

¹¹ David Dubal több mint 20 éven át a New York-i, klasszikus zenét sugárzó WNCN rádiónak a zenei igazgatója volt. 1983 óta a New York-i Julliard Schoolban zongorairodalmat oktató művésztanár. Jelentősebb művei: Gondolatok a billentyűzetről; Esték Horowitzcal; Beszélgetések Menuhinna.

¹² Dubal, David: *Horowitzno yube. Esték Horowitzcal.* (Tokió: Seidosha, 1995): 313.

nagyméretű hangversenytermekbe. Egyetértettek abban, hogy ezek a termek valósággal elnyelik a bachi hangzásvilágot.

Schiff a mester számos lemezéről lelkesen nyilatkozott, mely lelkesedés Horowitzban nosztalgiát keltett. A barátságos találkozó késő éjszaka ért véget. Hazamenetele közben – Horowitz Mozart A-dúr zongoraversenyének felvétele kapcsán – Schiff elmondta Dubalnak, hogy bár nem mindenben értett egyet Horowitzcal, de az ő mágikus ereje bámulatba ejtő.

Hosszú tanítási szünet után, 1988 májusában David Dubal¹³ a Julliard School¹⁴ kiváló zongorahallgatóit mutatta be Horowitznak, aki saját lakásán fogadta őket.

Horowitz tetszését ez alkalommal két kínai zongorista növendék játéka nyerte el. Eduardus Halin, indonéz származású, kínai fiatalemberrel több, mint hússzor, Dan-Wen Wei, ifjú zongoristával pedig tizenöt alkalommal foglalkozott.

Wei szerette volna elsajátítani Horowitz sajátos, a feszültséget a végletekig fokozó módszerét. Úgy vélte, hogy ennek a titka a frázis megfelelő tagolásában és a billentés kombinációjában rejlik, melyet Horowitz előre hall és melyről előzetes koncepcióval rendelkezik. Rubato alkalmazását egy mű kezdőtaktusaiban Horowitz kifejezetten ellenezte. A korrekt tagoláson belül viszont, a hangszín és az árnyalt pedálozás kombinálásával számos lehetőséggel bővítette a zenei palettát.

Horowitz többször kihangsúlyozta az ifjú nemzedéknek, hogy a darab megértéséhez óriási mennyiségű gyakorlásra, időre, és energiára van szükség. Természetesen a stílust, a frazeálást, a tónust is fontosnak, de a legfontosabbnak a hangok korrekt lejátszását tartotta. Elengedhetetlennek tartotta továbbá a közönség előtti játékot.

Glenn Plaskin¹⁵ írja Horowitz gyakorlásáról

Egy producer egyszer azt mesélte, hogy Horowitz szakaszosan, részenként gyakorolt és a koncerten kapcsolta össze a részeket. Mindig így gyakorolt. Sok mű sikeres volt, de

¹³ Dubal, David: *Horowitzno yube. Esték Horowitzcal.* (Tokió: Seidosha, 1995): 347.

¹⁴ Tánc-, dráma- és zenei magánkonzervatórium New Yorkban, a Lincoln Centerben, közvetlenül a New York-i Metropolitan szomszédságában.

¹⁵ Plaskin, Glenn: *Horowitz.* (Tokió: Ongakuno Tomosha, 1984): 332.

Beethoven Op. 101-es, A-dúr szonátájánál a kívánt hatást ezzel a módszerrel nem tudta elérni. Az ilyen szerves egységű mű a részenkénti gyakorlással egyszerűen szétesik.

Horowitz a tanításról

A Saturday Review 1960. április 30-i számában közzétett egy beszélgetést Vladimir Horowitzcal. A beszélgetésre 1959-ben, Horowitz 56 éves korában, a nagy 1954–1964 közötti, visszavonulási időszakában került sor. A teljes cikk megtalálható a Parlando zenepedagógiai folyóirat 1960/8. számában.¹⁶ A tanításról és a technikáról ezeket a gondolatokat közvetíti a Saturday Review:

Horovitz ellensége a tanítás dogmatikus „módszerének”. Ő minden tanítványhoz az individuális közeledést helyezi előnybe. A pedagógust az orvossal hasonlítja össze: a diagnózist kell felállítani, mielőtt a páciens megfelelő kezelésnek vetik alá. Csúnya szokások keletkeznek a pedagógusok hibáiból. Anton Rubinsteinhez hasonlóan, Horovitz ritkán mutatja meg tanítványának, hogyan játssza le ezt, vagy azt a művet, arra törekszik inkább, hogy segítséget nyújtson tanítványának az önálló előadási koncepció megalkotásában.

Horovitz nem hisz az ún. mechanikus gyakorlásban, de hatalmas jelentőséget tulajdonít az önellenőrzésnek, és az előadás legnagyobb fokú precizitásának. Hogy a technikai és zenei problémák milyen szorosan működnek együtt, azt az 5-ik ujj kifejezéséről lehet megítélni, mely a hang tökéletességét elérni igyekvő zongoraművész állandó próbaköve. Horovitz már 28 éves korában tudta, hogy „akkor mutatkozik meg az erő, amikor érzi, hogy az 5-ik ujj é n e k e l n i kezd”. Horovitz ezen nézete az orosz zongora-iskola régi tradícióján alapul, mely kiemeli az „éneklés” kifejező értelmezését, mely ellensúlyozza a játék egyhangúságát. „A technika: temperamentum és ügyesség – mondja Horovitz. A technika azt jelenti, hogy az embernek tökéletesen meg kell érteni azt, amit az illető akar és teljes lehetősége meg van ahhoz, hogy ezen feladatot tökéletesen teljesítse.

Nem szükséges a darabot sokszor ismételni teljes egészében. Természetesen gyakorolni kell, és százszor is el kell játszani. De, amikor a koncertpódiumon játszunk el, nem szabad úgy hangzania, mintha egy gyakorlat volna, amit százegyedszer játszottak le: így veszít a frissességéből. Amikor a művön nagy vonalakban dolgozom, akkor teljes egészében játszom el, hogy megkapjam róla az általános benyomást, hogy megértsem

¹⁶ I.h.: <http://www.parlando.hu/Horovitz607.htm>. A Parlando folyóirat megjegyzése a lap alján: A beszélgetés szövegét a "Szovjetszkaja Muzika" 1960. augusztusi számából vettük át.

gondolatait, felépítését. ('Horizontális nézőpont', amint a moszkvai professzor, K. N. Igumnov¹⁷ mondja.)

Azután már nem játszom le a művet teljesen, addig, míg készen nem áll a hallgatóság előtti előadásra.” ...

Arra terelődött a szó, hogy a technika mennyire izgatja a világ zeneművészeit. Hiba lenne feltételezni, hogy Horovitz a technikai kiválóság megszerzésének alaprejtélyét birtokolja. Hosszú éveket töltött hangszerével egyedül, mégsem tudja megmagyarázni, hogyan sikerült kifejleszteni feltűnő technikáját, ugyanúgy, ahogy én sem tudom megmagyarázni, milyen módon tanultam meg a nyelveket. Blumenfeldnél töltött tanulmányi évei során, Horovitz nem kapott tőle különleges technikai „recepteket”. [...] Mielőtt a darab készen nem áll,

Horovitz a különálló epizódokon, részleteken dolgozik, „egyik részt ma, a másik részt holnap.” Ő híve a lelkiismeretes, hangversenyező munkának, de soha nem válik előadása mechanikussá. Véleménye szerint a tanár fő feladata abban rejlik, hogy tanítsa meg arra tanítványát: alkossa meg saját gondolatait, és szigorúan mérlegelje lehetőségeit.

A továbbiakban Horowitz három jó tanácsa olvasható:

1932-ben ezt mondja Horovitz:¹⁸ „Hogy egy nagy zeneszerző kis művét játszassuk, ehhez ismernünk kell életművét: szimfóniáit, kamara és vokális muzsikáját.” 1951. évben: „A zongoraművésznek ismernie kell a zeneszerző összes műveit, beleértve azokat is, melyeket más hangszerekre és énekhangra írt.”

E hosszú, de szükségessége szempontjából töredékes beszélgetés után, mely a pedagógiával volt kapcsolatban, Horovitz kifejtette, illetve elmondta őszinte tanácsát: Hittel kell hallgatniuk a becsületes és felelősségteljes pedagógust, ha egyáltalán sikerül ilyet találni.

Horovitz meg van arról győződve, hogy minden korszerű, illetve haladó zeneszerzőnek, ugyanúgy, mint a festőművésznek, „meg kell tanulnia előbb rajzolni, mielőtt az ecsetet kezébe veszi.”

¹⁷ Konsztantyin Nyikolajevics Igumnov (1873. május 1. – 1948. március 24.) orosz zongoraművész, tanár. Tanárai voltak Alekszandr Siloti és Pavel Pabszt. 1899-től a Moszkvai Konzervatórium professzora.

¹⁸ Horovitz nevének a cikkben alkalmazott írásmódját megtartottam.

III.2. Richter

Richter sohasem tartott konzervatóriumi előadásokat és magántanítványai sem voltak a szó hagyományos értelmében. Hogyan is taníthatnék – mondta Richter – mikor én is folyamatosan tanulok? Szoros barátságot ápolt azonban több fiatal zongoraművésszel, köztük Lazar Bermannal, Andrej Gavrilovval és Kocsis Zoltánnal.¹⁹

Richter számára – Horowitzcal ellentétben – az ifjú muzsikus nemzedékkel való kapcsolattartást nem kifejezetten a tanítás, hanem inkább a kamarazenélés jelentette. Számos fiatal, tehetséges művészt hívott meg a koncertpódiumokra, együtt muzsikálásra.

Természetesen nem kizárólag az ifjú művészek alkották partnerei összetételét, hanem Richterhez hasonlóan elismert, nemzetközi hírű művészek is, mint Jurij Bashmet, Benjamin Britten, Dietrich Fischer-Dieskau, Pierre Fournier, Oleg Kagan, Jean-Pierre Rampal, David Ojsztrah, Msztyiszlav Rostropovics, Anatolij Vegyernyikov, hogy csak néhány nevet említsünk a sorból.²⁰

Aoyagi Izumiko²¹ meséli el könyvében

Mielőtt Richter a marseilles-i Operaházban koncertet tartott volna, a konzervatóriumba ment be gyakorolni. Aoyagi tanára, Pierre Barbizet, aki a marseilles-i Konzervatórium igazgatója volt, a koncertzongorát ajánlotta fel Richternek gyakorlás céljára, de Richter azt felelte, hogy számára egy pianínó is elég lesz. Schumann Szimfonikus etűdök című művét (Op. 13.) gyakorolta. Az egyik oldalt számtalanszor megismételte, hihetetlenül lassú tempóban. Aznap este, az operaházi koncerten fantasztikus sikert aratott és azt a bizonyos oldalt viharos tempóban, hibátlanul játszotta el. A motorikus játékestílust megvető Richter meglehetősen motorikusan gyakorolt.

Kawashima Midori²² így emlékezik

Richter szigorú napirendet tartott. 9-től 13 óráig gyakorlás. Ebéd. Ebéd előtt mindenkinek ott kellett sorakozni a szobában. Pontosan 13 órakor Richter befejezte a gyakorlást, és azt mondta: menjünk ebédelni.

¹⁹ I.h.: www.trovar.com.

²⁰ Lásd Függelék X.

²¹ Aoyagi Izumiko: *Pianistga mita pianist. Zongorista szemmel a zongorista*. (Tokió: Chuou Kouron, 2010): 33

²² Kawashima Midori: *Richterto watashi. Richter és én*. (Tokió: Soushisha, 2003): 228.

A tokiói turné közben 9-kor kelt, 10-12 óra között gyakorolt, kis pihenőként leveleket írt, majd 2-ig gyakorolt ismét. Richter felesége, Nyina Dorliak kérésére Kawashima figyelmeztette Richtert, hogy 2 óránként pihenjen. E figyelmeztetés nélkül egyfolytában gyakorolt volna.

Kawashima megkérdezte egyszer: Holnap hány órától szeretne gyakorolni. Erre az volt a válasz: Szeretnék gyakorolni? Nem szeretnék, nem akarok. Sajnos muszáj. Holnap 6 órát kell gyakorolnom, anélkül nem áll össze a műsor.

Egyszer Midori szóvá tette: Maestro, jó lenne, ha a gyakorlásmennyiséget csökkentené. Richter válasza: Szóba sem jöhet. Kizárt.

Fiatal korában, amikor Richter még telve volt energiával, kevesebb gyakorlással is bírta, de – véleménye szerint – minél idősebb az ember, annál nehezebb az elért szintet megtartani. Most már a dupláját kell gyakorolnom ahhoz – mondta –, hogy az optimális kondíciót megtarthassam.

Fiatal koromban abban reménykedtem – mondta egyszer Richter –, hogy ha a gyakorlásmennyiséget növeljük, az minőséggé válik, de most már szkeptikus vagyok. Kemény élet ez.

Egyszer Nyina Dorliak azt mondta, hogy ahhoz a programhoz, amit a múlt hónapban játszott, kevesebb gyakorlás is elegendő lenne. Erre Richter azt felelte: Ez számárság. Ha az ember minden nap gyakorol, még akkor is mindig felfedez valamit. Egy hónap távlatából még többet lehetne felfedeznie.

Richter a gyakorlásról

Bruno Monsaingeon könyvében²³ olvashatjuk Richter elbeszélését gyakorlásáról:

Stopperóra van a zongorámon, és igyekszem becsületesen számon tartani az effektív munkával töltött időt, de bevallom, megesett, hogy valóban sokat gyakoroltam, különösen a koncert előtti napon, vagy például amikor négy nap alatt kellett kívülről megtanulnom Prokofjev VII. szonátáját, ami nem egy könnyű darab. [...] Viszont szükségét érzem a zongorával való fizikai kapcsolatnak, tehát számomra nem létezik munka hangzás létrehozása nélkül, vagyis a hangszernél töltött napi három órát maximálisan kihasználom [...] bárhogy is van, ha új művet kell megtanulnom, a tisztán ismételő módszert alkalmazom; megkeresem a legbátrabb oldalakat és

²³ Bruno Monsaingeon: *Richter. Írások, beszélgetések*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2003): 178-179.

azokat tanulom először, teljesen mechanikusan. Veszek egy oldalt és addig ismétlem, ameddig kell, és amíg nem tudom, addig nem megyek tovább a következőre. [...] Nincs olyan rész, legyen még olyan nehéz is, hogy százszor elismételve ne lenne könnyen játszható. Időnként lassabb tempóban gyakorlok, de ez ritka, mert jobban szeretek kezdettől fogva a valódi tempó körülményei között dolgozni. Ez a fajta tisztán repetatív gyakorlás elég butának tűnik és meg kell adni, valóban csaknem az; így aztán nincs is jobb ellenszere, mint folyton új műveket tanulni. [...] Addig soha nem játszom el az új darabot egészében, amíg meg nem tanultam minden oldalt külön-külön. Gyakran hagyom a dolgokat az utolsó pillanatra – ez biztosan nagyon rossz, de így van –, a következő fellépés szorítása nélkül nem tudom rávenni magam a munkára, így megesett, hogy egy darabot elejétől a végéig a pódiumon játszottam először. Ez történt Schumann Humoreszkjével. [...] A koncert végül egész jól sikerült.

A lassú gyakorlás rendkívül fontos. A fenti gondolatokat azonban nem szabad úgy értelmezni, hogy kizárólag lassú gyakorlással bármelyik mű elsajátítható.

Zeneakadémista koromban tanárom, Rados Ferenc arra világított rá, hogy lassú tempóban, de gyors reflexekkel kell gyakorolni. Ez ellentmondásnak tűnhet, pedig nem az. A zongoristának először meg kell tanulnia az eredeti, az optimális tempóban zajló zenei folyamatokat, anélkül hiába gyakorol lassú tempóban, annak semmi értelme nem lesz.

IV. AZ OROSZ ZENEKULTÚRA ELTERJEDÉSE JAPÁNBAN

Közismert tény, hogy Szyvjatoszlav Richterben, 1969-től kezdődően erős kötődés alakult ki a Yamaha zongorák iránt. Hosszú út vezetett e kötődés kialakulásához.

Richter számtalan koncertet adott a szigetországban, ahol a zongorát és a szakembereket a Yamaha cég biztosította számára. Richter életpályának e részéről már sokan beszámoltak.

Élete alkonyán, halála előtt 6 évvel, a nagy orosz visszatérés előtt és után Vladimir Horowitz is eljutott két ízben Japánba. Az óriási várakozások ellenére – döntően pillanatnyi egészségi állapota miatt – debütálása csalódásra adhatott okot, de a második fellépéssorozat alkalmával kiköszörülte a csorbát, kedvező kritikákat kapott és a japán zeneértő közönség őt is a szívébe zárta.

A szigetország az Edo-korszak¹ alatt, évszázadokon át, zárt rendszerben élt. Egy hajóserencsétlenség következtében jutott el az orosz zene a japán emberekhez, majd az orosz művészek látogatásai és az európai – döntően orosz – művésztanárok tevékenységének köszönhetően az európai zene kultusza felvirágozott Japánban. Az alábbi fejezet ennek a folyamatnak fontosabb állomásait mutatja be.

IV.1. Szófia dala

Daikokuya Koudayu² (1781. ápr. 15. – 1828. máj. 28.) kalandos életének köszönhetően jutott el Japánba az első orosz dal.

Daikokuya a japán Edo-korszak alatt, az Isze tartományban működő teherszállító hajó kapitánya volt. 1782. december 13-án, rizzsel megrakott hajójával, 17 fős legénységével elindult Edo – a mai Tokió – felé. A hajó nagy viharba keveredett a Csendes-óceánon, és 1783. július 20-án az orosz fennhatóságú Aleut-szigetekhez tartozó Amchitka-szigeten kötött ki. Nyolc év kalandokkal teli, viszontagságos, orosz földön való tartózkodás után, 1791. május 28-án Kirill Gusztanovics Laksman természetrajz-

¹ Az Edo-korszak a japán Tokugawa sogun uralkodásának időszakát jelenti. Edo-korszak = Tokugawa-korszak. A Japánt egyesítő Tokugawa Ieyasu által 1603-ban létrejött az Edo-kormány, amely 1867-ig, a hatalom átadásáig, 265 éven keresztül irányította a szigetországot. Edo a mai Tokió neve a sogun korszakban.

² I.h.: <http://www006.upp.so-net.ne.jp/asao/koudayu.htm>; a Daikokuya Múzeum hivatalos honlapja.

kutató – az Orosz Tudományos Akadémia tagja – közbenjárására Daikokuyát fogadta a Carszkoje Szeloban tartózkodó II. Katalin, orosz cárnő. A cárnő utasítására a kapitány az addig 2 főre csökkent legénységével végre hajóval hazaindulhatott. 1792. október 7-én kötött ki a japán Hokkaido Nemuro tartományban.

Miközben a honvágytól szenvedő Daikokuya a Carszkoje Szelóban tartózkodott, az udvari kertész – Oszip Ivanovics Bush – lánya, avagy húga, Szófia Ivanovna vigasztalásul³ gyakran énekelt neki egy dalt.

Ez a dal Szófia dala⁴ címen bekerült a Tokugawa sogun-kormány által megrendelt, 1794-ben íródott, az orosz helyzetet alaposan tanulmányozó és bemutató „Hokusza Bunrjaku” krónika („Az északi tutaj krónikája”) IX. kötetébe.⁵ Ez volt az első orosz dal, ami Japánba eljutott, s csak később, a XX. század elején vált a történet és a dal ismertté a szigetországban.

IV.2. Tokió Zeneiskola

1868-ban új korszak⁶ nyílt a nyugati civilizáció felé kaput nyitó Japánban. A Meiji japán kormány mind gazdasági, mind tudományos, mind kulturális téren nyugati mintára képzelte el a szigetország jövőjét.

A japán oktatásügyi miniszter egy kormányrendelete alapján, 1879-ben létrehozták a Zenekutató Intézetet, ahol az iskolai zeneoktatás létrehozásáról, valamint a zeneoktatás szisztémájáról, metodikájáról és a tanítási rendről tanácskoztak. A tanácskozások során három lehetséges út körvonalazódott:

1. a nyugati zeneoktatási rendszer változtatás nélküli átvétele
2. japán zeneoktatási rendszer kialakítása
3. a nyugati rendszer bevezetése mellett a japán zenekultúra identitásának megőrzése, egyenlő jogot biztosítva mind a két zenekultúra számára.

Végül ez utóbbi mellett döntöttek.

³ I.h.: http://bunbun.boo.jp/okera/saso/sofia_uta.htm.

⁴ Lásd Függelék II.

⁵ I.h.: http://ritsumeikeizai.koj.jp/koj_pdfs/46603.pdf; Ikuta Michiko: Szófia dala és Daikokuya Koudayu, a Ritsumeikan Egyetem, Kyoto, szakdolgozat, 1998. február. Megjelent a 46. kötet 6. számában.

⁶ A Meiji-korszak 1868. január 25-től 1912. július 30. közötti intervallumot, Meiji császár uralkodásának időszakát jelenti. Ebben a korszakban zajlott a japán ipari forradalom és modernizáció.

Ebben az intézetben Izawa Shujinak (1851–1917) meghatározó szerepe volt, aki 1875–1878 között a Massachusetts állambeli Bridgewater tanárképző iskolában zenepedagógiát tanult. Amerikai tartózkodása alatt nagy hatással volt rá Luther Whiting Mason,⁷ akitől Izawa elsajátította a nyugati zene alapjait. A hálás Izawa meghívta Masont, aki 1880–1882 között tartózkodott Japánban, s a Zenekutató Intézetben tartott előadásokat a nyugati zenekultúráról.

A Zenekutató Intézet gyökeres átalakítás és bővítés után, 1887-ben a Tokió Zeneiskola nevet vette fel. Az új intézmény első igazgatója Izawa Shuji lett. A Tokió Zeneiskola többszöri átszervezés után, 1949 májusában integrálódott az állami fenntartású Tokió Művészeti Egyetembe, ahol önálló fakultássá, az egyetem Zeneművészeti Karává vált.

IV.3. Raphael von Koeber

Raffael von Koebernek nagyon fontos szerepe volt a gyerekcipőben járó, japán felsőoktatás megalapításában és továbbfejlesztésében. Koeber 1848. január 15-én született Nyizsnyij Novgorodban, német származású szülők gyermekeként. Hat éves korától tanult zongorázni. 1867-től a Moszkvai Konzervatóriumban folytatott tanulmányokat, ahol Csajkovszkij osztályában is tanult. 1872-ben szerzett diplomát, de lámpaláza miatt elég korán rájött arra, hogy a pódium nem neki való, ezért Jénába ment, ahol muzeológiát, majd filozófiát is hallgatott a Jénai Egyetemen. 30 éves korára megszerezte a doktori címet.

1893 júniusában, első ízben látogatott el a szigetországba és az I. világháború kitöréséig, 1914-ig a Tokió Egyetemen német és görög filozófiát, esztétikát, művészettörténetet, a Tokió Zeneiskolában pedig zongorát oktatott. Japánban Koebert első generációs, külföldi vendégprofesszornak tartják. Olyan befolyásos személyiséggé vált, hogy a japán kormány tanácsadójának tekintette.

1914-ben vissza szeretett volna térni Európába, de ebben a szándékában a háborús események megakadályozták, s 1923. június 14-én bekövetkező haláláig Japánban tartózkodott. Tokióban helyezték végső nyugalomra.

⁷ Luther Whiting Mason (Turner/Maine, 1818. április 3. – Cincinnati/Ohio, 1896. július 14.), amerikai zenepedagógus.

IV.4. Prokofjev látogatása Japánban

Szergej Szergejevics Prokofjev⁸ tokiói látogatása váratlanul érte a japán zenei világot. Hajója 1918. május 31-én kötött ki a Tsuruga kikötőben, majd vonattal Tokió fele tartott. Ámulatba ejtette a japán táj: a meredek, sűrű erdőkkel borított, zöld hegyek, az apró négyzetekre felosztott, nagy gonddal megművelt termőföldek. Másnap, június 1-jén, hajnali öt órakor érkezett a fővárosba, Tokióba. Az állomás épületében lévő Tokyo Station Hotelben⁹ szállt meg, s még aznap elutazott a Tokiótól 30 km-re, nyugatra fekvő kikötővárosba, Yokohamába.

A Yokohama Grand Hotelben Merovics nevezetű zongoraművésszel, a szentpétervári Konzervatórium professzorának, Anna Nyikolajevna Jesipovának¹⁰ egykori növendékével találkozott. Prokofjev is Jesipova növendéke volt Szentpétervárott, a Konzervatóriumban. Prokofjev számára Japán nem végállomást jelentett, hanem tranzitállomást. Szergej Alekszej Rahmanyinovval ellentétben a keleti útvonalat választva – a Csendes-óceánon keresztül – indult az amerikai kontinens felé.

Prokofjev japán tartózkodásáról értesült Ohtaguro Motoo¹¹ zenekritikus is, aki zeneszerzőt a bővített kiadásban, frissen megjelent „Bachtól Schönbergig” című könyvében mutatta be. A következőképpen nyilatkozott:

„Géniusz. Szkrjabin halála az orosz zenei társadalomnak nagy veszteséget jelent. Utódai közül Igor Stravinskyt a legnagyobb zseniként könyveltem el az előző „Bachtól Schönbergig” kiadásban. És most is nagy érdeklődéssel kísérem az ő tevékenységét. De a közelmúltban hallottam az új üstökösről, akit Szergej Prokofjevnek hívnak, aki az

⁸ Szergej Szergejevics Prokofjev (Szoncovka, Ukrajna, 1891. április 23. – Moszkva, 1953. március 5.), orosz zeneszerző, zongoraművész.

⁹ Az egykori épület ma is létezik.

¹⁰ Anna Nyikolajevna Jesipova (1851–1914) híres orosz zongoraművész, tanár. Férje volt Theodor Lešetický (1830–1915), kiváló zongoraművész és pedagógus.

¹¹ Ohtaguro Motoo (1893. január 11. – 1979. január 23.), zenekritikus. A londoni egyetemen tanult. 1915-ben kiadta „Bachyoli Shoenbergmade” (Bachtól Schönbergig) című könyvét, melyet 1918-ban, bővített kiadásban ismét megjelentetett. 1916-ban megalapította az „Ongakuto Bungaku” (Zene és irodalom) című folyóiratot. Különösen a zenekritikában játszott úttörő szerepet, ő volt az első japán, nyugati zenekritikus. Ohtaguro nagyban hozzájárult a nyugati zene bemutatásához és terjesztéséhez. 1952-ben a japán kormánytól kulturális érdemrendet kapott. További műve: „*Yougaku Yawa*”. *Éjszakai beszélgetés a nyugati zenéről*. I.h.: www.kotobank.jp/world/.

oroszországi zenei pódiumon tűnt fel. Ezt az örömmöt, melyet Prokofjev okozott számomra szeretném megosztani a világ zenei életével.”¹²

Ohtaguro akkor hallotta első ízben Prokofjev nevét, amikor – az Amerikában tanuló – Horiuchi Keizou-tól¹³ levelet kapott. Egy hajóutazáson egy orosz utas mesélte el Horiuchinak, hogy az akkori Oroszországban a legbiztatóbb, ifjú zeneszerző Prokofjev. Ohtaguro ezt a levelet Prokofjev érkezése előtt körülbelül egy évvel kapta meg Horiuchitól, tehát amikor Prokofjev megérkezett a szigetországba, Ohtaguro már tudott Prokofjevről. Ohtaguro öröme kimondhatatlan volt. Micsoda események! Bárcsak ezek után Stravinsky¹⁴ is jöhetne! – gondolta.¹⁵

1918. július 2-án, az esős évszak közepén, kivételesen derült volt az ég. Ezen a füledt, párás estén egy Prokofjevet bemutató összejövetelt rendeztek a Tomeikében lévő, Kagec elnevezésű, japán vendéglőben. Ohtaguro itt találkozott első ízben, személyesen Prokofjevvel. Alig volt korkülönbség közöttük. Ohtaguro 25, Prokofjev 27 éves volt. Prokofjev és Ohtaguro között szoros barátság alakult ki. Kettejük meghitt beszélgetése során kiderült, hogy az orosz zeneszerzők közül Prokofjev különösen Szkrjabin, Stravinsky és Mjaszkovszkij műveit kedveli.

Az orosz zenéhez nagyon értő Ohtagurónak a korábbi, Prokofjevet bemutató írása pozitív visszhangot váltott ki.

Prokofjev már látogatása előtt megkomponálta első korszakának radikálisan új hangvételű, jelentős műveit. Így például az I. és a II. zongoraversenyt, az Op. 4-es négy zongoradarabot, az Op. 11-es Toccátát, a Klasszikus szimfóniát, a Schyta szvitet, az I. hegedűversenyt, valamint a II., a III. és a IV. zongoraszonátát.

¹² Ohtaguro Motoo: *Bachyoli Shoenbergmade. Bachtól Schönbergig.* (Tokió: Ongakuto Bungakusha, 1918): 237.

¹³ Horiuchi Keizou (1897. december 6. – 1983. október 12.), zenekritikus. A Michigan Egyetemen diplomát és a Massachusetts Ipari Egyetemen mesterfokozatot szerzett. I.h.: www.kotobank.jp/world/. Az NHK-ban (Japán Rádió és Televízió Társaság) klasszikus zenei műsort vezetett. A Shouchiku Ohfuna filmstúdió zeneigazgatója, később a Japán Egyetem professzora. Az Ongakuno tomosha zeneműkiadó alapítója. Ongakuno tomo zenei folyóirat kiadója. Műve: Ongakugojunenshi (A zene 50 éves története).

¹⁴ Ohtaguro álma 41 évvel később valósult meg. 1959-ben, április és május között látogatott Japánba Igor Stravinsky (1982–1971). Oszakában és Tokióban a NHK Zenekart (a Japán Rádió Szimfonikus Zenekart) vezényelte. A koncerten saját saját művei hangzottak el: A csalogány dala, Petruska (válogatás), Tűzijáték Op. 4., Tűzmadár (1945-ös verzió). Meghallgatható: http://www.youtube.com/watch?v=yzPsJ_ikpGE.

¹⁵ Ohtaguro Motoo: *Daini ongakunikki chou. Második zenei napló.* (Tokió: Ongakuto Bungakusha, 1920): 88.

Első japán koncertjére forró, nyári időben, 1918. július 6-án, délután 13 óra 15 perckor került sor, az Imperial Színházban. Prokofjev otthon elsősorban saját műveiből adott koncerteket, Japánban azonban tőle szokatlan módon – a japán közönségre való tekintettel – Chopin műveket is műsorra tűzött, nemcsak saját szerzeményeit.

Koncertműsor¹⁶

Prokofjev: f-moll szonáta, No. 1. Op. 1.

Prokofjev: Prelűd, Op. 12. No. 7.

Prokofjev: Etűd, Op. 2. No. 4.

Prokofjev: Gavotte, Op. 12. No. 2.

Prokofjev: Toccata, Op. 11.

Chopin: *Asz-dúr ballada*, Op. 47.

Chopin: 3 etűd (azonosítatlan)

Prokofjev: III. a-moll szonáta, Op. 28.

Prokofjev: *Szarkazmusok*, Op. 17

Prokofjev: *Mese*, Op. 3. No. 1.

Prokofjev: *Kétségbeesés*, Op. 4. No. 3.

Prokofjev: *Ördögi sugallatok*, Op. 4. No. 4.

Belépődíjak:

Special: 3 Yen; I. osztály: 2 Yen 50 Sen; II. osztály: 2 Yen; III. osztály: 1 Yen; IV. osztály: 50 Sen.

A második tokiói koncertre július 7-én került sor, ugyanott, ugyanabban az időben. A művész mindkét tokiói koncertjén, Yamaha zongorán játszott.

Koncertműsor

Prokofjev: II. d-moll szonáta, Op. 14.

Schumann: *Warum?*, Op. 12. No. 3.

Schumann: *Novellette*, (azonosítatlan)

Chopin: *Nocturne* (azonosítatlan)

Chopin: *Mazurka* (azonosítatlan)

¹⁶ I.h.: http://blog.livedoor.jp/bookshell/archives/cat_46339.html; Prokofjev kalendárium, benne Prokofjev koncertműsora.

Chopin: Keringő (azonosítatlan)

Chopin: Etűd (azonosítatlan)

Prokofjev: Induló, Op. 12. No. 1.

Prokofjev: Scherzo, Op. 12. No. 10.

Prokofjev: *Tovatlúnő látomások*, Op. 22.

Prokofjev: Fantásie (IV. c-moll szonáta Op. 29. zárótétele)

A tokiói koncertről maga Prokofjev így nyilatkozott:

„Nagy csendben, figyelmesen hallgattak, a technikai passzázsra tapsoltak, nagyon kevesen voltak és a bevétel is nagyon csekély volt.”¹⁷

Valóban csekély számú közönség jelent meg, különösen az első koncerten. A második, tokiói koncerten nagyobb volt a látogatottság, mert az igazgató szétszótott 100 darab ingyen belépőjegyet.

Prokofjev harmadik, japán koncertjére 1918. július 9-én este, Yokohamában, a Yokohama Grand Hotel átalakított, új termében került sor. A koncert műsora Prokofjev első tokiói műsorával volt azonos. Az 5 Yenes, magas belépődíjnak köszönhetően ezen a koncerten – Prokofjev naplója szerint¹⁸ – csak 150 fő jelent meg.

Az érdeklődés hiánya három okra vezethető vissza:

1. Ohtaguro Motoo hiába próbálta Prokofjev jó hírét kelteni, a fiatal muzsikusz ismeretlen volt a japán közönség számára.
2. Nyári időszak volt, a koncertszezonz vége.
3. Az orosz forradalom után özönlöttek Japánba az orosz muzsikusok. Nap, mint nap, több helyszínen rendeztek koncertet.

Koncertkritikák

„Prokofjev úr, mint zeneszerző a legradikálisabb modern iskolához tartozik. Érvék és ellenérvék egyaránt felsorakoztathatók. Egynéhány muzsikusnál jóval biztatóbb, ifjú szerzőnek tekinthető. Formailag, harmóniaiilag, moduláció szempontjából rendkívül

¹⁷ Prokofjev: *Jiden, hyouron. Önéletrajz, kritika*. (Tokió: Ongakuno tomosha, 1964): 70.

¹⁸ I.h.: <http://blog.goo.ne.jp/sprkfv/c/ba851dcf820585748d1f10e01c8fb246/2;>
Részlet Prokofjev naplójából, a Japánban töltött egy hónapjáról.

merész és gyakran frissességgel teli. Alkotóművészként és zongoraművészként is figyelemreméltó, ez vitathatatlan. Szívből kívánom, hogy az ő tollából, a jövőben jobb művek szülessenek!”¹⁹

Yamamoto Kyusaburou, az Imperial Színház ügyvezető igazgatójának véleménynyilvánítása a koncert előtti napon, 1918. július 5-én jelent meg a nagypéldányszámú Houchishinbun napilapban. Ez a nyilatkozat a róla írt zenekritikával ellentétben maradéktalanul pozitívan értékelte a Prokofjev jelenséget.

„Világhírű nagy zeneszerző és zongoraművész. Saját műve tolmácsolása a mi országunk zenetörténetében mély nyomot fog hagyni.”

Ez a jóslat a későbbiekben beigazolódott.

Japánban való tartózkodása alatt Prokofjev több ízben meglátogatta Ohtagurót. Ohtaguro kérésére,²⁰ – koncerten kívül – Prokofjev cikket írt egy folyóiratban Mjaszkovszkijről. Az együttlétek alkalmával, Ohtaguro kottagyűjteményéből Prokofjev tetszés szerint válogatva eljátszotta neki az alább felsorolt műveket. Külön figyelmet érdemel, hogy ezek a kották 1918-ban, Japánban Ohtaguro Motoo gyűjteményében már szerepeltek:

- Reinhold Gliere: 25 prelúd, Op. 30.
- Glazunov: Esz-dúr koncert nagykeringő, Op. 41.
- Medtner: *Mesék* (azonosítatlan)
- Mjaszkovszkij: II. fisz-moll szonáta, Op. 13.
- Szkrjabin: *Poeme*, Op. 32. No. 1., No. 2.
- Szkrjabin: *Poem satantique*
- Szkrjabin: I. f-moll szonáta, Op. 1.
- Stravinsky: *Petruska*
- Cserepnjin: *Narcisse et echo*, Op. 40.
- Anton Rubinstein: Románc (F-dúr Op. 26. No. 1., vagy Esz-dúr Op. 44. No. 1.)
- Csajkovszkij kis művei (azonosítatlan)

¹⁹ Ongaku. (Tokió: 1918. augusztusi szám).

I.h.: <http://blog.goo.ne.jp/sprkfv/c/ba851dcf820585748d1f10e01c8fb246/2;>.

²⁰ Nyikolaj Mjaszkovszkij (1881. április 20. – 1950. augusztus 8.), orosz zeneszerző, Szergej Prokofjev iskolatársa és barátja. 27 szimfóniát komponált, szokás őt az orosz szimfónia atyjának nevezni.

- Ravel: *Lúdanyó meséi*
- Ravel: *Pavane egy infánsnő halálára*.

Prokofjevnek különösen Ravel: *Lúdanyó meséi* című műve tetszett. Nagy örömmel és átéléssel adta elő a Szépség és szörnyeteg jelenetet. Miközben átszellemült, maga is különös hangon dudorászott.

1918. augusztus 1-jén Ohtagurot váratlanul érte Prokofjev elutazásának híre. Prokofjev elment hozzá elbúcsúzni és emlékül eljátszotta saját, IV. szonátáját, aminek zárótételét a tokiói, második koncertjén Fantáziaként játszotta el.

Tokugawa Yorisada ²¹ a Japánban tartózkodó Prokofjevtől – az orosz nagykövetségen keresztül – megrendelt egy művet. Prokofjev a megrendelés ellenértékét 500 japán Yenben állapította meg. Ez az összeg – mai árfolyamon számítva – több mint 5 millió magyar forintnak felel meg. Akármennyire ismert és elismert zeneszerző volt már, bármennyire tisztában volt saját művészi kvalitásával és bármennyire szüksége volt erre az összegre, az új világba való elinduláshoz és az életkezdéshez ez a honorárium irreálisan magasnak volt mondható. Sajnálatos módon Prokofjev nem tudta megkomponálni ezt a darabot, mert időközben megkapta az amerikai vízumot és indulnia kellett. 1918. augusztus 2-án, Yokohama kikötőjéből indult útnak az Egyesült Államok felé.

Prokofjev rövid japán tartózkodása alatt mély nyomokat hagyott a zeneértő, japán közönségben. Előtte soha nem járt ilyen élvonalbeli zeneszerző-zongoraművész Japánban. Játékával és műveivel nagyon magas mércét állított a későbbi generációk elé. Újszerű műveinek tolmácsolása után az orosz zene iránti érdeklődés hatalmasra nőtt a szigetországban, s egyúttal szélesre tárta a kapukat a később érkező orosz zeneművészek előtt, ilyenek voltak Leonyid Kreutzer és Leo Sirota előtt.

²¹ Tokugawa Yorisada (1892. augusztus 16. – 1954. április 17.), politikus, zenekritikus. 1947-ben választották a Japán Országgyűlés Tanácsosok Háza képviselőjévé a liberális párt képviselőjeként. UNESCO parlamenti képviselő egyesület, Japán Philippe-szigeti baráti társaság, össz-japán zenei társaság elnöke. Jelentős gyűjteményei voltak kottákból, zeneirodalomból és régi hangszerek gyűjteményéről. I.h.: www.kotobank.jp/world/.

IV.5. A Meiji-korszak utáni események

A forradalom elől menekült orosz emigráns muzsikusoknak meghatározó szerepe volt abban, hogy az opera- illetve a zenekari-mozgalom a Taisho modernizmus²² korszakában felvirágozhatott. Az 1920-as években, sorban érkeztek Auer Lipót (Veszprém, 1845–1930) tehetséges növendékei: Michel Piastro (1891–1970), Mischa Elman (1891–1967), Efrem Zimbalist (1889–1985). Ezek a fiatal hegedűművészek első osztályú, világhírű előadóművészeknek számítottak Japánban.

Az első komoly operát is a Szovjetunióból érkező, orosz operatársulat adta elő 1919 szeptemberében.

1922 szeptemberében Anna Pavlova²³ balett-együttese vitte színre az első, komoly balettelőadást. 1925 áprilisában megrendezésre került egy japán–orosz közös szimfonikus hangverseny, ahol egy – Harbinban működő –, 34 fős orosz muzsikus együttes tagjai játszottak együtt japán muzsikusokkal. 1927. április 28-án pedig, egy orosz opera-együttes által Muszorgszkij: *Hovanscsina* című operájának bemutatására került sor Tokióban.

Az 1936. évi, belügyminisztériumi statisztikai-jelentésben²⁴ szereplő Japánban tartózkodó külföldi állampolgárok listája, illetve a kormány Statisztikai Hivatalának a Japán Birodalom statisztikai krónikának belföldön tartózkodó külföldi állampolgárok listája szerint a Japánban tartózkodó összkülföldiek száma: 40 865 fő. Ebből a volt orosz állampolgárok száma:

- férfi: 660
- nő: 634
- összesen 1294 személy.

A megyénkénti statisztika szerint

- Hyogo megye 399, férfi 193, nő 206 (a legtöbbben Kobe városában)
- Tokió 385, férfi 195, nő 190
- Kanagawa megye 161, férfi 84, nő 77 (a legtöbbben Yokohamában)
- Hokkaido tartomány 86, férfi 41, nő 44

²² A Meiji-korszakkal (1868–1912) ellentétben „gazdagítsd az országot, erősítsd a hadsereget” jelszava helyett a Taisho-korszakban (1912–1926), a nyugati mintából átvett individualizmus és idealizmus fejlődött a művészetben, elsősorban az irodalomban.

²³ Anna Pavlova (Szentpétervár, 1881. január 31.–1931. január 23.), korának egyik legnagyobb balerinája.

²⁴ Hokkaido Egyetem honlapja. I.h.: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/47/sawada/sawada1.html>.

- Aichi megye 54, férfi 28, nő 26

1923. szeptember 1-jén, a Kanto²⁵ tartományt lesújtó, pusztító erejű, nagy földrengés után a Japánban élő orosz népesség több mint fele – akik eredetileg Yokohama városban tartózkodtak – Kobébe és Tokióba menekült. Kobe a Japánban élő oroszok központjává

vált. Közöttük volt orosz és szovjet állampolgárok is voltak: férfi 144, nő 124, összesen 268 fő. Ebből 14-en nagykövetségi, 6-an pedig konzulátusi alkalmazottak voltak.

IV.6. Leonyid Davidovics Kreutzer

Szentpétervár, 1884. március 18. – Tokió, 1953. október 30.

Édesapja jogász volt, s meglehetősen szigorúan nevelte fiát. Leo Sirotával ellentétben – aki csodagyerek volt – Kreutzer gyermekkorában nem zenei pályára készült, hanem általános gimnáziumba járt, ahol latin és görög nyelvet tanult. Gimnázium után a cári udvar zeneiskolájába járt. Onnantól kezdve vette komolyan a zenetanulást. Kreutzer saját vallomása szerint a gyermekkori, rendszeres, szisztematikus ujjgyakorlat hiánya később nagy nehézséget okozott neki. Ennek köszönhetően óhatatlanul a zenét, mint összetett jelenséget – a zenében rejlő filozófiát, a művek struktúráját, az elméleti hátteret – alaposan tanulmányozta. Az emberi test anatómiáját figyelembe véve a zongoramethodikában is szisztematikus kutatómunkát végzett. Ez a kutatómunka a lelke mélyéből fakadó indíttatás, melynek célja természetesen a zene szolgálata volt. Kreutzer – mint Prokofjev – Anna Jesipovánál tanult zongorázni, zeneelméletet és zeneszerzést pedig Alekszandr Glazunovnál²⁶ hallgatott.

1901-ben elkészült Rahmanyinov c-moll zongoraversenye, mely 1905-ben elnyerte a Glinka-díjat. A díjátadási, ünnepi hangversenyen Kreutzer volt a szólista és maga a szerző, Rahmanyinov volt a dirigens. Ekkor Kreutzer 21 éves volt.

²⁵ Kanto tartomány: Tokió főváros valamint Kanagawa, Saitama, Gunma, Tochigi, Ibaragi és Chiba megyéből álló terület. I.h.: www.kotobank.jp/world/.

²⁶ Alekszander Konsztantyinovics Glazunov (Szentpétervár, 1865. augusztus 10. – Párizs, 1936. március 21.), orosz zeneszerző, karmester. 1906-tól 1917-ig a Szentpétervári Konzervatórium igazgatója volt, melynek az orosz forradalom után is a vezetője maradt. Növendéke volt Dmitrij Sosztakovics. Karmesterként az ifjú Vladimir Horowitzcal és Nathan Milsteinnel is közreműködött.

Kreutzer 1907-ben elhagyta otthonát és Lipcsében telepedett le, ahol Nikisch Artúrnál²⁷ karmesterséget tanult. Később, 1908-ban, Berlinbe ment. 1911-ben és 1913-ban, Moszkvában ismét előadták Rahmanyinov c-moll zongoraversenyét, de ezúttal szerepcsere történt, Kreutzer dirigált és Rahmanyinov volt a szólista. 1921-ben, 37 éves korában, Wilhelm Furtwängler²⁸ ajánlására a berlini Musikhochschule professzoraként működött. Munkatársai között tarthatta számon Arthur Schnabelt, Edwin Fischert, Egon Petrit.

Berlini időszakának egyik legfontosabb eseménye volt, hogy zongoratriót alapított. A trióban vonós partnerei voltak: Joseph Wolfsthal (1899–1931), hegedű és Gregor Pjatigorszkij (1903–1976), gordonka.

1922-ben, a mannheimi Operaházban, Furtwängler vezényletével Kreutzer saját művének, a Szimfonikus pantomimnek (*Le Dieu et la Bayadère*) ősbemutatójára került sor.

Első ízben, 1931 áprilisában, később 1934 március-áprilisában látogatást tett Japánban. 1933 áprilisában politikai okok miatt – a nácik rendelete alapján – a Musikhochschule kinevezett professzorait mind elbocsátották. Amerikai turnéja után, 1935-ben harmadszor tért vissza Japánba. Akkorra még átláthatatlanabbá vált a németországi helyzet. Emiatt Konoe Hidemaro,²⁹ japán zeneszerző, karmester rábeszélte, hogy ne menjen vissza Németországba, hanem maradjon Japánban.

Miután elhatározta Japánban való tartózkodásának meghosszabbítását, 1938-ban a Tokió Zeneiskolában tanári állást kapott. Kreutzer kollegái sorában ott volt Leo Sirota is.

²⁷ Nikisch Artúr (Mosonszentmiklós, 1855. október 12. – Lipcse, 1922. január 23.), karmester. A Bécsi Zeneakadémián hegedülni tanult, később a Bécsi Operaházban hegedűsként működött. 1878-ban a lipcsei Operaház dirigense, 1893–1895 között a budapesti Operaház igazgatója és karmestere volt. 1895-ben kinevezték a lipcsei Gewandhaus zenekar karnagyává és a Berliini Filharmonikusok állandó karmestere lett.

²⁸ Wilhelm Furtwängler (1886. január 25. – 1954. november 30.), német karmester és zeneszerző. Arturo Toscanini mellett a XX. század egyik legkimagaslóbb karmester egyénisége.

²⁹ Konoe Hidemaro (1898. november 18.–1973. június 2.). Zeneszerzést Yamada Kosakunál tanult. 1923-tól Európában folytatta tanulmányait. Vezénylést Erich Kreubernél (1890–1956), zeneszerzést Vincent D'Indy-nél (1851–1931) tanult. Konoe előadóművészeti tevékenysége otthon és külföldön – az 1920-as évektől a '70-es évek elejéig – fél századon keresztül tartott. Különösen figyelemreméltó, amikor 1927-ben megalapította az Új Szimfonikus Zenekart (a jelenlegi NHK Zenekart, a Japán Rádió Szimfonikus Zenekart). Ettől fogva igyekezett a japán zenekarok játékának színvonalát emelni. Munkássága felbecsülhetetlen érdemű. Beethoven, Mozart, Mahler szimfóniáinak japán bemutatóit ő tartotta meg Japánban, az 1920-as és 30-as években.

Kreutzer az első években az autentikus, tradicionális, nyugati zene átadására törekedett. Ez a törekvése nem csupán a nyugati zene utánzásáról szólt. Szerette volna minél több, kimagasló egyéniséggel rendelkező zongoristával gazdagítani a japán zenei életet.

1942-ben a náci Németország megfosztotta Kreutzert német állampolgárságától, ezáltal hontalanná vált. Ezután az esemény után határozta el, hogy végleg Japánban telepedik le.

Japánban szólószongorázáson kívül kamarazenéléssel is foglalkozott. Zongoratriózása a hegedűs Alekszandr Mogilevszkijjal és a csellista Roman Duksonnal számtalan zenekedvelőnek jelentett örömet és vigaszt a sötét, háborús időszakban.

1944–1945 közötti kritikus, háborús időszakban a japán katonai rezsim megfosztotta állásuktól a Japánban működő külföldi művészeket, s kivétel nélkül házi őrizetbe vetette őket. A fogságából szabadult Kreutzert a háború után, visszavették a Tokió Zeneiskolába és ismét tanítani kezdett.

A II. világháború után a berlini Hochschulétől érkezett egy felkérés, hogy Kreutzer térjen vissza Berlinbe és oktassa a fiatal muzsikus nemzedéket, de ő ezt a kérést elutasította, mert megszerette a szigetországot és a japánokat.

1951-ben a japán zenekedvelő és szakmai közönség megünnepelte Kreutzer 20 éves művészi és oktatási tevékenységét Japánban. A négy éjszakán keresztül tartó, csodálatos koncertek a zsúfolásig megtelt tokiói Hibiya Teremben összegyűlt, lelkes közönséget valósággal lenyűgözték.

„A bécsi iskola zongorametodikáját a mai napig őrző nagymester keze alól érett Beethoven Appassionata szonátát hallottunk. A mester játékától a terem atmoszférája pattanásig feszült volt. A közönséget sikerült teljes mértékben lenyűgöznie. [...] Rahmanyinov második, c-moll zongoraversenye igazi szenzáció volt. A mester kétségkívül a szláv zenében érzi otthon magát. Ez az este maximális elismerést érdemel. Az első tételben fenséges akkordok sora, azt követően költészettel teli dallam, szenvedélyes ritmus, a második tételben egyszerűen fantasztikus szépség, a harmadik tételben a dinamikus ritmikából építkező tetőpont megmutatta a mester magas fokú zenei értelmezése és zongoratechnikáját. Egyszerűen olyan dimenzióba jutott a mester, mintha a fiatal szenvedély és az érettség finoman keveredett volna. A lassú tételnél jelentkező

selymes líra kifinomult eleganciát tanúsított. Kreutzer korát meghazudtoló, mesteri, művészi tevékenysége főhajtást érdemel.”³⁰

A jubileumi koncert után Kunitachi Zeneművészeti Egyetemen a tiszteletére rendezett ünnepi fogadáson Kreutzer beszédet mondott.

„20 éven keresztül meglehetősen szigorú voltam önmagához, mint a mennydörgés és a villámcsapás, de ezentúl finom esőcseppekkel szeretném megöntözni a japán zenész palántákat. [...] A japán zenei élet 20 év alatt óriási fejlődésen ment keresztül, 20 évvel ezelőtt szinte csecsemőkorát élte. A háború tragikus próbatételei után ma ismét maradéktalan fejlődés szemtanúi lehetünk, miközben magam is szívvel-lélekkel igyekeztem elősegíteni ezt a fejlődést. Véleményem szerint a művészet mindig az élet tükröződése, amely egyben a művész lelkének a tükröződése is [...] A művészek – általában – a saját életfelfogásukat össze akarják kapcsolni az alkotóművészi felfogásukkal. Ezt individuális művészetnek nevezik. A művészet szellemi tevékenység, olyan szellemi tevékenység, amiről az emberek kinyilvánítják a véleményüket. Általában maradéktalan elismerésben van részem, pedig teljes egészében kellene a munkásságot elbírálni, hiszen a hallgatóság is ezt igényli. Én magam – a zeneszerzők szándékait maximálisan figyelembe véve –, a nagyközönséggel együtt szeretnék a zenével azonosulni. Úgy vélem, hogy ebben találtam meg életem értelmét.”³¹

Növendékeivel való kapcsolatában Kreutzert az egyenesség és az őszinteség jellemezte. A szigorú órák után olyan kedves tudott lenni, mint egy angyal. Tekintetéből jószág áradt, sosem vesztette el a humorérzékét és növendékeit kedves viccekkel szórakoztatta. Finom illatú szivart a szájában tartva, kontratenorszerű, magas hangon énekelte az órán elhangzott dallamokat. Gyakran olvasott növendékei arckifejezéséből. Számptalan darabot kívülről tudott előadni. Jellemző volt rá, hogy nem csupán a zene, hanem a filozófia is érdekelte és több hivatásos filozófussal is barátságot kötött.

Széles tenyere, vastag ujjai és robosztus testfelépítése volt. Természetes metódussal párosulva mély, széles, finom hangzást tudott létrehozni. Zongorajátéka

³⁰ I.h.: <http://kawai-kmf.com/kreutzer/about-k/>; A Yoniuri Shinbun napilap megemlékezése Leonyid Kreutzer halálának 50. évfordulója alkalmából. Tokió, 1951. április 30.

³¹ Kreutzer a Yoniuri Shinbun napilapban megjelent nyilatkozata. Tokió, 1951. április 30.

mindig elbeszélő volt. Kamaramuzsikálása közvetlenül, egyszerűen dolce espressivót³² sugárzott, ami lenyűgözte a közönséget, és ami a régi európai kultúra iránt nosztalgiát ébresztett. A szó szoros értelmében a tradíció autentikus megtestesítője volt. Az idő múlásával új művek születnek, természetesen a zenei ízlés is változik, de igazi, tiszta forrásnak az idő múlásától függetlenül létjogosultsága van. Ez az, ami Kreutzer játékában megtalálható volt.

Kreutzer életében a tudományos kutatómunka is fontos szerepet játszott. Főbb művei:

- A helyes zongora pedálkezelés (Breitkopf Hertel, Lipcse) 1915-ben;
- A zongoratechnika alapja (Hesse Kiadó, Berlin) 1923-ban;
- Díszítés Mozarttól Schumannig (Tokió, Taikashobo) 1948-ban;
- Egy muzsikus esztétikai vallomása (Tokió, Taikashobo) 1950-ben;
- A zongorajáték, mint művészet (Tokió, Ongakuno Tomosha) 1969-ben

jelentek meg.

Kreutzernak – többek között – három kiváló növendéke volt:

- Iguchi Akiko³³
- Tanaka Kiyoko³⁴
- Yashiro Akio³⁵

³² Beethoven: F-dúr hegedűszonáta Op. 24. (Tavaszi). I.h.:
<http://www.youtube.com/watch?v=EyzVMxaaYpc>, valamint
<http://www.youtube.com/watch?v=r2HnBE1RJk>.

³³ Iguchi Akiko (Hirosima, 1905. november 1.–Tokió, 1984. október 2.), zongoraművész, tanár. A Tokió Zeneiskolában Leonid Kohanski növendéke volt. Diploma után a Tokió Zeneiskolában kezdett tanítani. Később Németországban Leonyid Kreutzernél képezte magát tovább. 1951-ben a Tokió Művészeti Egyetem Zeneművészeti Karának tanára lett. Karl Reimer és Walter Giesecking közös szerzeményét, A modern zongoratechnika című művet fordította japánra.

³⁴ Tanaka Kiyoko (1932. február 5. – 1996. február 26.) Leonyid Kreutzernél és Yasukawa Kazukónál (1922–1996) tanult. 1949-ben a 18. Japán Zenei Versenyen II. díjat nyert, 1950-ben a párizsi Konzervatóriumba került. 1952-ben a Genfi Nemzetközi Zeneversenyen a legmagasabb helyezést érte el: II. díjat nyert, de az első díjat nem osztották ki. 1953-ban a párizsi Margaritte Long és Jacques Thibaut Nemzetközi Versenyen IV. Díjat, 1955-ben, az V. Nemzetközi Chopin Versenyen 10. helyezést ért el. Ő az első japán zongorista, aki nemzetközi versenyeken díjat nyert. Főleg Európában tevékenykedett.

³⁵ Yashiro Akio (1929. szeptember 10.–1976. április 9.) zongoraművész, zeneszerző. Leonyid Kreutzernél tanult, Tokióban. 1951-től francia állami ösztöndíjasként a párizsi Konzervatóriumban folytatta tanulmányait. Többek között Olivier Messiaennál (1908–1992) tanult. Párizsban az úgynevezett konzervatóriumi stílust sajátította el. „Kiegyensúlyozott, tökéletes stílus és alapos kidolgozottság.” Az 1956-os hazatérése után dokumentumfilm és színdarab alkotásában vett részt. A Tokió Művészeti Egyetemen zeneszerzést tanított. Intenzív és kimerítő munkája közben 1976-ban, 47 évesen érte utol a halál. Yashiro az élvonalbeli, radikális kortárs zenénél jobban kedvelte a klasszikus zenét. Egy-egy darabjának érettsége meglehetősen magas színvonalú. Kompromisszumot nem ismerő alkotói habitusából

Kreutzer halála után a nevéhez fűződő fontos eseménynek tekinthető a Kreutzer Jubileumi Társaság megalakulása 1962. március 21-én. Ez a társaság 1971 márciusában létrehozta a Kreutzer-díjat, amelyet minden évben a Tokiói Művészeti Egyetem és a Kunitachi Zeneművészeti Egyetem legjobb zongorista hallgatója kapta meg, 1974 márciusától pedig a Musashino Zeneművészeti Egyetem zongora szakos növendékeivel bővült a kör. E három egyetemmél Kreutzernak szoros kapcsolata volt.

A Kreutzer Társaság³⁶ működése a japán zongorista nemzedék kineveléséhez nagyban hozzájárult. A Kreutzer-díj nagy büszkeséget és elismerést jelent az ifjú, japán zongoristák számára, valamint ismertséget és elismertséget a japán zenei életben.

IV.7. Leo Sirota

Leib Grigorovics Sirota (1885. május 4. – 1965. február 25.) zsidó családban született, egy volt orosz tartományi, ukrán kistelepülésen, Kamenecz-Podolszkijban. Gyermekkorától Leonak becézték szülei, Leibből ezért lett Leo. Nyolc évesen önálló hangversenyeket adott, kilenc évesen már a kijevi Konzervatóriumban tanult, tíz évesen pedig koncertturnéra indult. Csodagyerekként ünnepelték. Ignacy Jan Paderewski³⁷ szívesen tanította volna, de szülei – Leo kiskorúságára hivatkozva – ehhez nem járultak hozzá.

Ifjúkorában, a kijevi Operában korrepetítorként működött, néha Fodor Saljapint is kísérte. A két művész – Saljapin és Sirota – negyven év múltán, 1936-ban találkozott ismét Tokióban.

A kijevi zenei tanulmányok után Alekszandr Glazunov tanácsára Sirota a szentpétervári Konzervatóriumba került, majd 1907-ben, Bécsben a híres Ferruccio Busoni³⁸ osztályába tanult tovább. Később Egon Petriver³⁹ együtt ő képviselte Busoni kiváló iskoláját. Busonit – Liszt után – a legnagyobb zongoravirtuóznak tartották.

származó műveket a mai napig széles körben kedvelik. Jelentős művei: Zongoraszonáta (1961), Zongoraverseny (1967).

³⁶ I.h.: <http://kawai-kmf.com/kreutzer/about/>; a japán Leonyid Kreutzer Társaságot bemutató honlap.

³⁷ Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) lengyel zongoraművész, zeneszerző és politikus. Chopin műveinek hiteles tolmácsolásával lett híres. Miután a lengyel független mozgalomban részt vett, 1919-ben a lengyel köztársaság első miniszterelnökévé választották. A II. világháború alatt, amerikai tartózkodása közben hunyt el.

³⁸ Ferruccio Busoni (1866. április 1. – 1924. július 27.), zeneszerző, zongorista, zenetudós és karmester. Korának egyik legnagyobb zongoravirtuóza volt.

Ferruccio Busoni 1907 októberétől mesterkurzusokat tartott a bécsi Zeneakadémián, de koncertturnéi miatt gyakran elmaradtak az órái. Hiába biztosította az intézmény vezetőit óráinak bepótlásáról, 1908 februárjában nyilvánosságra hozták az elbocsátásáról szóló határozatot. Ekkor növendékei fellázadtak, s egy sor növendéke ott hagyta a bécsi Zeneakadémiát. Busoni ezután – intézménytől függetlenül – folytatta mesterkurzusait. Kurzusain 25 aktív és 12 passzív hallgató volt jelen. Kiváló növendékei közül Leo Sirota (1885–1965), Louis Grünberg (1884–1964), Jozef Turczynski (1884–1953) és Ignacz Friedmann (1882–1948) neve említhető meg. A mesterkurzusok kapcsán Busoni rendszeresen szervezett növendékhangversenyeket, amelyeken néha kiváló zeneszerző-zongoristák adták elő saját műveiket, közöttük Bartók Béla is.

Maga Busoni szenvedélyesen, szinte fanatikusán csiszolta zongoratechnikáját, ugyanakkor tanítás közben alig esett szó a technikáról. Számtalan ifjú szeretett volna Busoni tanítványa lenni, többek között Vladimir Horowitz is, azonban a mester 1924-ben bekövetkezett halála miatt erre már nem kerülhetett sor.

Leo Sirotának 1909-től Bécs lett a bázisa. A koncertezés mellett a bécsi egyetemen filozófiát és jogot is tanult. Az 1917-ben kitört orosz forradalom után saját otthonát elveszítette. Sirota Augustin Holensteint, egy kijevi származású özvegyet vett feleségül. Új otthonukban, Bécsben nap, mint nap művészek, kulturális személyiségek gyűltek össze. 1918-ban Sirota megkapta az osztrák állampolgárságot. 1923. október 25-én leánygyermekük született, Beate Sirota.

Az 1920-as években műsorra tűzte Schubert a-moll szonátáját (Op. 42). Akkoriban ez kuriózumnak számított, tekintve, hogy a Schubert szonáták nagyon ritkán hangzottak el európai koncerttermekben. Sirota több ízben előadta Stravinsky Petruska című balettjének zongoraverzióját is, mellyel szenzációs sikert aratott. 1927. április 27-én, a bécsi Musikverein nagytermében csak Liszt művekből álló zongoraestet tartott. Ez merész vállalkozás volt az akkori Bécsben. Sirota és mestere, Busoni azon a véleményen voltak, hogy Bécsben méltánytalanul ritkán játszanak Lisztet.

³⁹ Egon Petri (Hannover, 1881. március 23. – Berkeley, 1962. május 27.), holland–német származású zongoraművész, tanár. Busoni egyik legkiválóbb növendéke volt. Repertoárjában Bach, Liszt és Busoni művei központi helyet foglaltak el. Az 1920-as években Berlinben tanított. 1923-ban ő lépett fel elsőként külföldi vendégművészként a Szovjetunióban. A II. világháború kitörése után az Amerikai Egyesült Államokba emigrált, ahol a Cornell Egyetem és a Mills College tanára lett.

Az 1928-ban, Halvinban rendezett koncertjén jelen volt Yamada Kosaku,⁴⁰ japán zeneszerző, karmester, aki azonnal meghívta Sirota koncertturnéra, Japánba. Még ebben az évben Sirota 16 koncertet tartott a szigetországban.

Ez idő tájt, a nyugtalan politikai és gazdasági helyzet következtében, Sirota több koncertjének lemondására kényszerült Európában. 1929 nyarán – féléves koncertturnéra –, a transz-szibériai expresszsel, családotól Japánba érkezett. Japán debütálására 1928. november 15-én, a tokiói Asahi előadóteremben került sor. A zuhogó eső ellenére telt ház volt. Ezen a koncerten elhangzott: Schubert Wanderer fantázia, Liszt La campanella, Stravinsky Petruska, és ráadásként Liszt VI. Magyar rapszodiája. A koncertről rendkívül pozitív kritika⁴¹ jelent meg.

A művész úr egyetlen éjszaka alatt meghódította a tokiói zenei világot. Olyan zongorista, mint ő, rendkívül ritkán hallható. Akkora ünneplésben részesült, hogy kiválasztott, szerencsés embernek mondható.

Ez a kritika híven tükrözi azt, hogy Sirota optimális, modern zongoratechnikája, frissességgel teli, dinamikus kifejezőmódja mennyire hatott az akkori japán közönségre.

A Sirota család⁴² Japánban tartózkodásának ideje alatt – a Wall Street 1929. október 24-i, részbeni összeomlása miatt – tört ki a gazdasági világválság. Sirota az Európába való visszatérését kénytelen volt elhalasztani.

Leo Sirota 1931-től tanítani kezdett a Tokió Zeneiskolában, felesége pedig otthon vállalt magánövelendékeket. Akkoriban Sirotának a Japánban való letelepedésről

⁴⁰ Yamada Kosaku (1886. június 9.–1965. december 29.), japán modern zeneszerzési, előadóművészeti életében úttörő szerepet játszott vezéregyenysége. 1904-ben a Tokió Zeneiskolában kezdte zenei tanulmányait, de zeneszerzés oktatás híján áment Németországba. 1910–1913 között a Berlin Musikhochschulén zeneszerzést tanult. Hazatérése után, 1914-ben az első japán szimfonikus zenekar, a Tokió Filharmonikus Zenekart megalapítva saját műveit vezényelve bemutatta. 1918-ban a New-York-i Carnegie Hallban is saját szimfonikus műveit adta elő. A New York-i Modern Zenetársaság, illetve Össz-Amerikai Előadóművészek szövetsége tiszteletbeli tagjának választotta. Yamada a szó szoros értelmében úttörője volt a szimfonikus mozgalomnak és a zenedráma mozgalomnak Japánban. Ugyanakkor kiváló műdalok szerzője is volt. Jelentős művei Zenekari darab: Mandara virága, opera: Fekete hajó. 1942-ben felvették a Japán Művészeti Akadémia tagjainak sorába. 1956-ban elnyerte a Kulturális Érdemrendet.

⁴¹ Yamamoto Takashi: *Leo Sirota*. (Tokió, Mainichi Shinbun, 2004): 87.

⁴² Sirota lányának, Beatának fontos szerep jutott a II. világháború utáni időszakban, Japánban. Beate a II. világháború alatt Amerikában tanult. A háború után, Japánba visszatérve Beate a Japánban állomásozó Szövetséges Hatalmak Legfőbb Parancsnoka (J.H.Q.) felhatalmazásával a Japánban létrehozandó, új Alkotmány 24. paragrafusának létrejöttéhez nagyban hozzájárult. Ebben a paragrafusban a férfi-női egyenjogúság, valamint a világbéke ideálja szerepel.

hozott döntése az európai karrierről való lemondást is jelentette, tekintettel arra, hogy a közlekedés még nem volt olyan fejlett, mint manapság.

Sirota kiváló pedagógus volt. Jeles növendékei közül különösen két név emelendő ki, az egyik Sonoda Takahiro,⁴³ a másik Fujita Haruko.⁴⁴

Fujita Haruko így nyilatkozott Leo Sirotáról:⁴⁵

A mester vezette be az autentikus, modern zongoramethodikát Japánban. Az akkori Japánban már formálisan létezett zongoramethodika, de tudományosan megalapozott, szisztematikus módszertan még nem létezett. Sirota slött a karizom használatáról szó sem eshetett. További fejlődésre nem lett volna lehetőség, ha a kar szabad használatát be nem vezették volna a zongoratanításban. [...] Sirota munkássága következtében biztos alapra lehetett helyezni a zongoraoktatást. Kétségkívül előkészítője volt az utána következő időszak óriási fejlődésének.

Sirota egyik növendéke Ohshima Masayasu szerint Sirota négy fokozatot állított fel: very good, good, much better és better. Sirota tanítás közben rendszerint többet zongorázott, mint beszélt. Ha negatív jelenséget tapasztalt, lényegre törő, egyetlen tömondatot fűzött hozzá. A mondat elhangzása után a darab karaktere gyökeresen megváltozott pozitív irányba. Ez volt Busoni tanítási módszere is.

Sirota szándékosan gyenge minőségű, nehéz járású és rossz hangú zongorán tartotta az óráit, hogy a pódiumon, a jó minőségű hangszeren könnyebben elboldogulhassanak a növendékek. A subito forte és a subito piano kezelésére különös

⁴³ Sonoda Takahiro (1928. szeptember 17. – 2004. október 7.) a Tokió Zeneiskolában szerzett diplomát, Toyomasu Noborunál, majd Leo Sirotánál tanult. 1954-ben Japánba látogató Herbert von Karajan elismerően nyilatkozott Sonoda zongorajátékáról és meghívta Berlinbe. A Berliini Filharmonikusokkal is adott koncertet. Ő volt az első japán zongoraművész, aki nemzetközi hírnévre tett szert. Beethoven műveinek a tolmácsolásában tartották a leghitelesebbnek. 1971-ben a Japán Művészeti Akadémia díját nyerte el. 1980-ban Japán Művészeti Akadémia tagjává választották. 1998-ban a japán kormánytól megkapta a kulturális érdemrendet. A Kiotó Művészeti Egyetem és a tokiói Showa Zeneművészeti Egyetem professzoraként a jövő muzsikusként nevelését oktatta. Az Erzsébet királynő Nemzetközi Zenei Versenyen (Brüsszel), valamint a Csajkovszkij Nemzetközi versenyen (Moszkva) zsűritag volt.

⁴⁴ Fujita Haruko (1918. február 25. – 2001. október 20.). Ő volt az első nő, aki a tokiói egyetem jogi tanszékére felvételt nyert Japánban. Leo Sirotánál tanult zongorázni. 1938-ban, a 6. Japán Zenei Verseny zongora kategóriájában első díjas lett. Az Állami Országos Képviselőház Könyvtárában állandó titkárként és kutató tisztviselőként dolgozott. Sokféle tehetséggel rendelkező, színes egyéniségnek mondható. Az állam ezüst érdemrenddel is kitüntette. Fujita Haruko az a zenekritikus, aki a Musicanova című zenei folyóirat 2000. júniusi számában pozitív hangvételi kritikát közölt a 2000. március 26-i, a Tokió Kulturális Központban megrendezett szólóestéről, amelynek műsora Johann Sebastian Bach Wohltemperiertes Klavier I. kötetének mind a 24 prelúdium és fűgája volt.

⁴⁵ Yamamoto Takashi: *Leo Sirota*. (Tokió: Mainichi Shinbunsha, 2004): 126.

hangsúlyt fektetett. Finom pedálkezelésével a hangszínskála gazdagítását célozta meg. A növendékek egyéniségét nem befolyásolta, alkotó fantáziájukat nem korlátozta, de a játéktílusukra alapvetően ügyelt. Azt tudatosította bennük, hogy a darab csúcspontjához hogyan, milyen eszközökkel lehet eljutni. Hangsúlyt fektetett az egy frázison belüli crescendo értelmezésére is. Kettőnél több hang egybecsengése esetén megkövetelte a dimenzionális és plasztikus hangzást. Bár külön nem tanított zongoratechnikára, de bevezette a Hanon és a Czerny ujjgyakorlatokat és etűdöket, melyeket nem csupán kotta szerint, hanem a megfelelő technika elérése szempontjából különböző variánsokban is gyakoroltatott a növendékekkel. Mindezeket együttvéve szorította rá növendékei az önálló, alkotó jellegű muzsikálásra. Módszerének eredményességét legjobban az illusztrálja, hogy növendékei számos zenei versenyen jó eredménnyel szerepeltek, az 1938-tól kezdődő, 4 éves időszakban például egymás után elhozták az Országos Zongoraverseny díját.

Az 1930-as évek elején a japán zenei világ a csodagyermek korát élte. 10 éves ifjú lányok és fiúk, akik magánúton tanultak, mint ifjú muzsikusok a nemzetközi pódiumokon is elismerést nyertek, minek következtében a hivatalos felsőoktatási intézmény, a Tokiói Zeneiskola presztízsveszteséget szenvedett. Így az intézmény vezetői rákényszerültek arra, hogy külföldi vendégprofesszorokat toborozzanak. Kormányrendelet alapján magas honoráriumot biztosítottak a külföldi művész-tanároknak. Feljegyzések vannak arról, hogy 1936-ban a külföldi professzorok éves honoráriumuk 5400 Yen volt akkor, amikor a japán miniszterelnök éves jövedelme 9600 Yen volt.

Sirotának olyan szakmai tekintélye és hírneve volt, hogy a Távol-Keletről sok külföldi hallgató az ő osztályába akart kerülni. Említésre méltó, hogy a kiváló tehetségű Anatolij Vegjernyikov, aki később a Moszkvai Konzervatóriumban Neuhaus tanítványa, majd Richternek számos alkalommal kamarapartnere lett, Mandzsúriából érkezett Sirotához tanulni, mint szovjet állampolgár és nem, mint disszidens orosz.

Az 1930-as évek vége felé a Tokió Zeneiskola zongora tanszaka virágkorát élte. Amikor 1933-ban a lengyel származású, a francia iskolát képviselő zeneszerző, Alexander Tansman (1897–1986) japán tartózkodása alatt a Tokió Zeneiskolát

meglátogatta azt nyilatkozta, hogy mikor becsukja a szemét az ember, úgy érzi, mintha Párizsban lenne.

1930–1931 között Sirota az Oszakai Központi Rádióban Beethoven mind a 32 zongoraszonátáját előadta. A japán közönség első ízben hallhatta Beethoven összes szonátáját egyben. Ezt a teljesítményt szenzációnak tekintették és Artur Schnabel (1882–1951) hasonló bravúrjával együtt emlegették.

Sirota 1936. december 7-én tartott egy szóló Liszt-estet – címe „A zene szent” – Liszt Ferenc születésének 125. évfordulója alkalmából. A koncert helyszíne a Japán Ifjúsági Centrum volt. Belépődíj: 4, 3, 2, 1 Yen. Jegyelővétel, angolosan „play guide”. A koncertet a Japán–Magyar Társaság és a Japán Liszt Ferenc Társaság is támogatta.

Műsor

Fantázia és fuga egy korál témára (Busoni átírat)

47. Petrarca-szonett

104. Petrarca-szonett

123. Petrarca-szonett

Dante szonáta

– szünet –

Desz-dúr consolation No. 3.

Mazeppa (a transzcenenes etűdök sorozatból)

Mephisto keringő No. 1 (Busoni átírat)

Bécsi este (azonosítatlan)

Don Juan fantázia

Sirota zongorajátékáról általánosságban elmondható, hogy a Busoni-iskolához hűen, nagyon világosan artikulálja a frázisokat, a mű struktúráját meggyőzően tolmácsolja, ugyanakkor az orosz zongoraiskolára jellemzően széles dinamikai skálán zengő basszus hangzással is rendelkezik. Játéka néha nagyon szenvedélyes, viharos, de sohasem csapongó. Például Stravinsky Petruska⁴⁶ tolmácsolása olyan hiteles képet ad a

⁴⁶ A világ legelső lemezfelvétele Stravinsky: Petruska zongoraverziójáról. Japán Columbia Records, 1930 körül.

darabról, mintha az ember a szeme előtt látná a balett jelenetet. Schumann Szimfonikus etűdjeinek a hangfelvétele⁴⁷ is figyelemreméltó.

Ifjúkorában Sirota fenomenális technikával Liszt parafrázisokat is előadott, játéka Busonit is elkápráztatta. Tipikus virtuóz zongoristának nevezhető. Bár később, a Japánban töltött években, különösen a tragikus, háborús időszak után Sirota játéka a titokzatos szépség és a mulandóság kifejezőjévé vált.

A II. világháború időszaka alatt a japán hatóság kivétel nélkül minden külföldit házi őrizetben tartott, így – Leonyid Kreutzerrel és másokkal együtt – Leo Sirotát is. Ez az időszak nagyon megviselte Sirotát, és hosszas vívódás után úgy döntött, hogy elhagyja Japánt. 1946-ban az Egyesült Államokba emigrált és attól kezdve Saint Louisban tanította az ifjú muzsikusokat. Leo Sirota 1963-ban látogatott el utoljára Japánba és december 3-án, Tokió Hibiya Teremben tartotta búcsúkoncertjét. A koncert hatalmas sikert aratott, a közönség soraiban sokan könnyeztek. Volt növendékei – akik Sirota iskolájának a szellemiségét vitték tovább, s akik azóta már Japán zenei életének élvonalában tevékenykedtek – nagy szeretettel fogadták a mestert.

2008 májusában, Ukrajna fővárosában, Kijevben rendezett VII. Kijevi Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválon a zsűri nagydíját nyerte el a „Sirota család a XX. században” című, 93 perces filmalkotás. A film Sirota családjának a XIX. század végétől elszenvedett zsidóüldözésekről, a családi összetartozásról és a szeretetről szól. A szereplők között találjuk Beate Sirotát, a film zenéjét Leo Sirota, Sonada Takahiro, Fujita Haruko felvételeiből a Nihon Eigashinsha Filmgyártó Rt. alkotta.

IV.8. Emil Gilelsz

Emil Gilelsz 1957-es, első koncertje szenzációszámba ment a japán zenei életben. A japán közönség először szembesült azzal, hogy milyen egy első osztályú, szovjet művész zongorajátéka. Interpretációjában a japán közönség olyan játéktípust hallhatott, amelyben harmonikusan ötvöződött a modern, racionális zongoratechnika és a XIX. századi elődöktől örökölt, jellegzetesen finom hangzás.

Nakamura Hiroko⁴⁸ is fültanúja volt ennek a hangversenynek. Annyira rabul ejtette Gilelsz játéka, hogy elhatározta, hogy Gilelsznél fog tanulni Moszkvában. Ez az

⁴⁷ A 12”-os, 6 darab kislemezből álló kiadás a világon a legelső.

álma azonban – japán–szovjet kulturális egyezmény híján – nem valósulhatott meg. A jeles zenekritikus, Yoshida Hidekazu így nyilatkozott Gilelszről:

Scarlatti-játéka kezdettől fogva lenyűgözött. Intenzív, világos, tiszta billentéséből alkotott zenéje szinte romantikusnak mondható. Puha színekkel fejezte ki a lírát. Minden elhangzott Scarlatti szonáta kellemes lendülettel párosult, ugyanakkor a frázisok szépen énekeltek. A passzázsok a klaviatúrán szabadon szárnyaltak, az énekelt dallamok szembetűnő rubatóval párosulván fantáziadús atmoszférát teremtettek.⁴⁹

Pár nap múlva, az Emil Gilelsz tiszteletére, az Akasaka Prinshotelben tartott fogadáson részt vett Yoshidának alkalma nyílt Gilelsszel néhány szót váltani. A szálloda mellett zajló metróépítés zajától magát kipihenni nem tudó Gilelsz meglehetősen rossz hangulatban volt, de a Yoshidával való találkozás közben váratlanul megszólalt:

A mi országunkban van egy Szvjatoszlav Richter nevezetű zongorista, aki egy zseni. Hozzá képest én senki vagyok.⁵⁰

A japán műértő közönség ezen az úton keresztül találkozott először Richter nevével. Annak ellenére, hogy Emil Gilelsz mindig pozitívan nyilatkozott Szvjatoszlav Richterről és művészetét nagyra tartotta, közös tanáruk, Heinrich Neuhaus miatt feszültség alakult ki a két zongorista között.

Közismert tény, hogy Richter egy időben Gilelsz köszönését sem fogadta,⁵¹ de az kevésbé közismert, hogy Emil Gilelsz a II. világháború alatt megmentette Heinrich Neuhaus életét.

1941. november 4-én Heinrich Neuhaust politikai okok és származása miatt letartóztatták. A letartóztatásban lévő személyek családjának látogatása óriási kockázatot jelentett annak idején, de Emil Gilelsz rendszeresen meglátogatta a Neuhaus családot.

1942 áprilisában a hatóság engedélyezte a Neuhaus családnak, hogy csomagot küldhessen Neuhaus számára. Ekkor Emil Gilelsz élelmiszert, kolbászt és egy nagy doboz cigarettát vitt a családnak, hogy juttassák el mesteréhez a küldeményt.

⁴⁸ L.h.: <http://www.musicman-net.com/relay/79-3.html>; Yashiro Takuya interjúja Nakamura Hiroko, zongoraművésznővel.

⁴⁹ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái.* (Tokió, Chikuma Shobou): 225.

⁵⁰ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái.* (Tokió, Chikuma Shobou): 227.

⁵¹ Bruno Monsaingeon: *Richter. Írások, beszélgetések.* (Budapest, Holnap Kiadó, 2003): 65–66.

Figyelemreméltó, hogy Gilelsz hogyan igyekezett megvédeni tanárát, Neuhaust. Az első Kremlben rendezett koncertje után közvetlenül Joszip Sztálintól kérte, hogy tanárát szabadítsa ki rabságából. Sztálin először elutasította Gilelsz kérését, de pár hónappal később, szintén a Kremlben, a Moszkvába látogató Winston Churchill tiszteletére rendezett koncert után Gilelsz ismét előhozakodott a kérésével. Aznap Sztálinnak meglehetősen jó kedve volt, mosolyogva viccelődött. Sztálin megölelte Gilelszt és így szólt hozzá: Hitlernek Goebbels, nekem Gilelsz.⁵² Ekkor Sztálin azonnal magához hívatta személyi titkárát, Alekszandr Poszkrjobisev (1891–1965) vezérőrnagyot, és azt az utasítást adta neki, hogy börtön helyett kerüljön Neuhaus száműzetésbe, az Uralon túlra és végezzen fizikai munkát egy bányában. Ez Neuhaus számára egyenlő lett volna a halállal. Amikor a vonat a célállomására indult, Gilelsz többedmagával – a szverdlovszki konzervatórium igazgatójával és néhány konzervatóriumi alkalmazottal – beszélt a hatóság embereivel, hogy Neuhaust szállítsák le a vonatról, mert nagyobb hasznára lesz a szovjet hatalomnak, ha a konzervatóriumban fog tovább dolgozni. Így kerülte el Neuhaus a deportálást.

Emil Gilelsz a háború után másokon is segített, például Valerij Afanaszjeven, Jevgenyij Mogilevszkijen, de ezekről a cselekedeteiről soha senkinek nem beszélt.

A Richter és Gilelsz közötti feszültség előzményének tekinthető, hogy Neuhaus valamivel megbántotta, megalázta Gilelszt olyannyira, hogy később ő maga írt Gilelsznek egy bocsánatkérő levelet.

Gilelsznek akkora lehetett a fájdalma – amibe közrejátszhatott az a tény is, hogy az ő hathatós közbenjárására kerülte el Neuhaus a deportálást –, hogy válaszul ezt írta:

Amit tudok, mind Berta Reingbald tanárnőnek köszönhetem, nem Önnek. [...] Kérem, ne tekintsen többé saját növendékének!”⁵³.

Neuhaus ezt a levelet megmutatta Richternek, majd Nyina Dorliacnak,⁵⁴ Richter feleségének is, de annak nincs nyoma, hogy Neuhaus említette volna azt, hogy az ő levelére érkezett válaszból van szó.

⁵² Grigorij Gordon: *Emil Gilelsz*. (Tokió: Ongakuno Tomosha, 2011. június): 186.

⁵³ Grigorij Gordon: *Emil Gilelsz*. (Tokió: Ongakuno Tomosha, 2011. június): 291.

⁵⁴ Nyina Dorliac (1908–1998) orosz szopránénekes, Szvjatoszlav Richter felesége. Dorliac és Richter több közös kamarakoncertet adott 1945 és 1958 között, számos szovjet nagyvárosban, valamint Budapesten.

A két művész között kialakult feszültség sajnálatos, de erről a konfliktusról a japán közönség nem szerzett tudomást. Richter is és Gilelsz is nagyszerű koncerteket adott a szigetországban.

IV.9. Richter Japánban

Richter első vendégszereplése Japánban – mint az esetek többségében – olyan személyes kapcsolatnak köszönhető, amely szakmai és baráti alapon jött létre. Az 1967 augusztusában rendezett Mentoni Zenei Fesztiválon Murakami Teruhisa⁵⁵ hangszerész mester Szvjatoszlav Richterrel való találkozása a művész pályafutásában és a japán zenei élettel való kapcsolatában is jelentős szerepet játszott. A Mentoni Zenei Fesztivál hivatalos zongorahangolójaként alkalmazott Murakami számára óriási örömet jelentett, amikor a fellépő muzsikosok listáján meglátta a Szvjatoszlav Richter nevet. Murakami, a Mentonba érkezése utáni napon, a Saint Michelle templom udvarában felépített színpadnál találkozott első ízben Richterrel. Ennél a találkozásnál Richter azonnal közölte vele:

„Jókor találkoztunk. A mentoni fellépés előtti napon az olaszországi San Remo mellett lévő Cerbo nevezetű kisvárosban fogok játszani. Eljönne oda hangolni?⁵⁶

Murakami először Cerbóban hangolt Richternek. A koncert helyszínén egy bérelt Steinway & Sons zongorát kevesebb, mint két óra alatt kellett felhangolnia. A terem megnyitása előtt 10 perccel Richter megtekintette a zongorát. Egy furcsa mozdulattal kivett a válltáskájából egy botszerű tárgyat, amiről kiderült, hogy egy vízszintező, amivel Richter ellenőrizni kívánta, hogy a klaviatúra, így az egész zongora vízszintesen áll-e. E meghökkentő viselkedés kissé zavarba hozta Murakamit, mert még nem találkozott olyan zongoraművésszel, aki erre is odafigyelt volna. Számos európai

⁵⁵ Murakami Teruhisa (Hamamatsu, 1929–), japán zongorahangoló és hangszerkészítő mester. 1948-tól a Yamaha Részvénytársaságnál dolgozott. 1965-ben hallotta először Arthuro Bendetti Michelangeli játékát Tokióban, élőben. 1966–1970 között Európában tanult. Többek között Arthuro Michelangeli, Szvjatoszlav Richter és Cziffra György személyes zongorahangolója volt. Európában és az amerikai kontinensen összesen 26 országban járt, kísérve a művészeket a turnéjukon. 1980-ban megalapította a japán zongorahangoló és hangszerkészítő iskolát, a Yamaha Technical Piano Academy-t, amelynek első igazgatója volt. Jelenleg is aktív, előadásokat tart a nagy zongoraművészek játékáról és a zongorahangolásról.

⁵⁶ Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió, Chopin Kiadó, 1. kiadás, 2001. január: 187.

koncertteremben – főleg operaházakban – gyakran a nézőtér felé lejt a színpad, amely operaelőadásokon előnyös, de zongora szólóesten kellemetlenséget okozhat. Richter ezután a legmagasabb fokozatra állította a zongoraszéket, majd kipróbálta a zongorát és annyit mondott, hogy rendben.⁵⁷ Az aznapi koncertprogramban szerepelt Beethoven két szonátája, Schubert Impromptu-je és a *Wanderer-fantázia*. Murakami ezen a hangversenyen hallotta először élőben Szvjatoszlav Richtert játszani. Richter zongorajátékára Murakami úgy emlékezik vissza, mint amit a kifejezés mélysége, nagysága, szenvedélye, kifinomultsága jellemez. Murakami foglalkozását feledve, annyira befogadta ezt a muzsikálást, hogy a *Wanderer-fantázia* után még a könnye is kicsordult.

A koncert után Murakami tapintatosan feltette a kérdést Richternek: Maestro elégedett volt-e? Erre Richter így válaszolt: Ja. Jó volt, de számomra mintha kissé könnyű lett volna. Maga szereti a zenét?⁵⁸ Murakami beszélt Richternek a *Wanderer-fantázia* hallgatása közbeni meghatottságáról. Richter pedig Schubert eredeti dalszövege értelmezésének fontosságát hangsúlyozta.

Másnap, a Mentoni Fesztiválra felkészültében Murakami is beszerzett egy vízszintezőt. A székmagasságot is ugyanolyan fokozatra állította, mint az előző koncerten Richter. Murakami – emlékeztén Richter előző napi szavaira – a mechanikát egy kissé nehezebbre állította be.

Ennek érdekében a billentyű által megtehető utat egy papírlap vastagságával (0,2 milliméterrel) hosszabbította meg, valamint a kalapácsok és a húrok közötti távolságot 1 mm-rel szélesítette. Ezt a finom beállítást a zongora mechanikája lehetővé tette. Ezen a koncerten a közönség között megtalálható volt Wilhelm Kempf, Emil Gilelsz, Samson Francois, Byron Janis, akik szintén a Fesztivál előadói voltak. E neves művészek nem csupán Richter játékára, de a zongora hangzására is kíváncsiak voltak. A hallgatóság sorai között megtalálható volt még számos zenekritikus, a monacói hercegnő, Grace Kelly, valamint Maria Callas és más kiválóságok. A koncertnek hatalmas sikere volt. Richter megkereste Murakamit a koncert után, átölelte, és annyit mondott: A ma esti

⁵⁷ Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió, Chopin Kiadó, 2001. január: 189.

⁵⁸ Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió, Chopin Kiadó, 2001. január: 190.

zongora очень хорошо! Nagyszerű hangolás! Köszönöm.⁵⁹ Ezt a jelenetet több európai napilap közölte, Richter tökéletes játékát és a tökéletes hangolást emlegetve. A Mentoni sikernek köszönhetően Murakami híressé vált Európában és az újonnan gyártásba kezdett Yamaha CF koncertzongora⁶⁰ fokozatosan betört az európai piacra.

1969. január 30-án az olaszországi Padovában, a Teatro Comunale Giuseppe Verdi Termében rendezett hangversenyen Richter először találkozott Yamaha koncertzongorával. Murakami véleménye szerint ennek a zongorának a fortissimója kissé keménynek bizonyult, ezért az akkordok töredezett hatást keltettek. Richter felesége, a próbát végighallgató Nyina Dorliac is egyetértett Murakamival. A dilemmát Richter válasza oldotta meg:

Murakami úr! Aggodalomra nincs ok. Ne aggódjon, mert ez a zongora képes kifejezni lelki finomságokat is. A pianissimót lehetne még finomítani, de a fortissimo maradjon.”⁶¹

Richter játéka azonban egyáltalán nem érezte a zongora ezen vélt vagy valós hiányosságait.

1968-ban, a Mentoni Fesztiválon a kamarazenére helyezték a hangsúlyt. A zongora szólóesteken Wilhelm Kempf, Alekszisz Weisenberg, Vásáry Tamás szerepelt, de Wilhelm Kempfet kivéve mindenki a Yamaha zongorát választotta.

Wilhelm Kempf is Murakamihoz fordult, s kicsit mentegetőzve mondta el, hogy exkluzív szerződése van a Steinway & Sons céggel, miszerint Európában kizárólag az ő hangszereiken játszhat.

Richter közreműködésének nagyban köszönhető, hogy a Yamaha CF zongora elterjedté vált Európában. A közfelfogással ellentétben, miszerint az új zongora a jó zongora, Richter a bejáratott zongorákat kedvelte jobban. Ennek érdekében a Yamaha cég az új zongorákat az ezzel megbízott technikusokkal járattatta be oly módon, hogy minden egyes billentyűt, még a hangolás előtt 50-szer keményen meg kellett ütniük,

⁵⁹ Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió, Chopin Kiadó, 2001. január: 192.

⁶⁰ Yamaha CF koncertzongorát Cziffra Györgyről nevezte így a Yamaha cég, aki szakmai tanácsaival hozzájárult e modell mechanikájának fejlesztéséhez.

⁶¹ Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió, Chopin Kiadó, 2001. január: 196.

továbbá a hamburgi Yamaha raktárba fiatal zongoristákat invitáltak abból a célból, hogy játsszanak azokon zongorákon, amelyeken Szvjatoszlav Richter a jövőben játszani fog.

1970. augusztus 30-án, a japán újságok címlapján főcímként szerepelt: Japán megszállása a legendás zongoraművész, Szvjatoszlav Richter által!

1970-ben, az Oszakai Világkiállítás kapcsán sikerült először meghívni a szigetországba Richtert.⁶² A Japán Világkiállítás Egyesület, a Mainichi Lapkiadó, a Yomiuri Lapkiadó és a Shin Geijutsu Kiokai impresszárió közösen szervezte és rendezte meg Richter japán koncertjét. A hangversenyt megelőző szeptember 2-án, a helyszínt adó Osaka Festival Hall színpadán – a rendezők által biztosított – öt koncertzongora sorakozott, melyek közül Richternek ki kellett választania egyet. Az öt zongora két Steinway & Sons, egy Bösendorfer és két Yamaha volt. Richter – a Yamaha CF zongora gyártása előtt –, számos európai koncertjén nagy többségben Steinway & Sons zongorán játszott, viszont Bécsben szívesen játszott Bösendorfer zongorán is, így hát meglehetősen nehéz döntés előtt állt, mely döntést egy órán belül kellett meghoznia. Megköszönte, hogy ennyi hangszer felsorakoztattak, de úgy döntött, hogy a Festival Hallban lévő Steinway & Sons zongorát fogja használni, mivel nem akart senkit sem megbántani. A koncert másnapján, hajnali ötkor Nyina, Richter felesége felébresztette Murakamit. Richter kívánságát tolmácsolta, miszerint ezentúl Murakami hangoljon neki és Yamaha zongorán fog játszani.

Osaka és Yokohama után, szeptember 10-én következett a tokiói debütálás. Gyakorlatilag ez tekinthető az igazi, japán bemutatkozásnak. Többen jelen voltak a császári család tagjai közül, továbbá jelen volt a szovjet nagykövet és számos európai ország nagykövete, valamint Asahi, Mainichi és Yomiuri, akik a három legnagyobb japán napilap vezetői, továbbá jelentős, japán zeneművészek.

A Yokohamában rendezett koncertje után Richter Murakaminak arról panaszkodott, hogy Karol Szymanowski⁶³ művénél eléggé kényelmetlennek érezte a zongora basszusait. Erre Murakami a tokiói Yamaha központból beszerezte

⁶² I.h.: http://www.ne.jp/asahi/ponpoko/tanuki/richter_ch_from1970to1979.htm; Richter kalendáriuma egy névtelen, japán Richter-rajongó összeállításában.

⁶³ Karol Szymanowski (1882–1937), lengyel zeneszerző, zongoraművész.

Szymanowski Metopék című művének (Op. 29)⁶⁴ a kottáját és alaposan tanulmányozta a basszus szekciót, mely finoman összefonódott frázisegységet alkotott. Murakami a beszabályozást változtatta meg oly módon, hogy a basszus tompító filceinek a mozgását késleltette. Richter természetesen ezt a módosítást azonnal észrevette és a koncertje után nagy elismeréssel nyilatkozott róla.

1979-ben, harmadik japán látogatása során Richter meghökkentő javaslattal állt elő. A mesternek az volt a kívánsága, hogy a Yamaha gyárban szeretne egy koncertet adni a Yamaha alkalmazottainak, akik nap, mint nap Yamaha zongorák létrehozásán fáradoznak. A Yamaha cég – helyszínként – a hamamatsui cégeközpontban lévő zongora próbatermet biztosította Richter számára. A terem befogadóképessége 200 fő volt. A megrendezett koncerten más, külső közönség nem volt jelen, csupán a Yamaha cég zongora-technikusai. Richter kezdeményezése hagyománnyá vált. Ezek után valahányszor Richter meglátogatta a szigetországot, koncertet adott ugyanitt (összesen négy alkalommal), amelyre meghívták a Piano Technical Academy zongorahangoló hallgatóit is. A zongora-technikusokat és az iskola hallgatóit mélyen meghatotta Richter korrektsége, aki – nem megkülönböztetve a nagytermet a kisteremtől – minden alkalommal azonosult a zeneművekkel.

Richterre jellemző, hogy kisebb – 100-200 fős – teremben is szívesen adott koncertet. Egy alkalommal, 1984 telén, még a Yatsugatake fennsík egyik hegyi pihenőházában is rendezett egy szalonkoncertet, ahova csak 150 ember fért el, de ez a 150 ember az ország több pontjáról érkezett.

Richter az 1974-es, második látogatásától kezdve, a koncertjein kottából játszott. Feleslegesen nem akarta túlterhelni az idegeit és a zenei lényegre akart összpontosítani. Bár ő is tudta, hogy kottából felszabadultan játszani nem könnyű feladat. Ahhoz is rengeteg idő, kitartó munka és gyakorlás szükséges, amelyhez fiatal korban tanácsos hozzászokni. Japánban, turné közben, Richter minden szállására előre odavittek egy gyakorló zongorát is, melyet a Yamaha cég és az impresszárió biztosított számára. A Yamaha cég és az impresszárió közösen együttműködve, vasúti menetrendszerű pontossággal, mindig időben szállították a zongorát Richter számára egy speciális

⁶⁴ Karol Szymanowski: Metopes – 3 Poem (Syren, Calypso és Nausicaa), keletkezési ideje 1915. Richter az első két darabot játszotta.

kamionnal, amelyben a zongorát egységes hőmérsékleten és páratartalmon tudták tartani. Azokban a szállodákban, ahol Richter megszállt – egy-két kivételtől eltekintve – minden nap pár órát gyakorolt. A többi szállóvendég nyugalma érdekében a felső, az alsó és a szomszédos szobákat kiürítették.

Egy alkalommal, egy vidéki város hangszerboltjában Richter megismerkedett a Clavinova elektromos zongorával és azt kérte, hogy tegye a Yamaha cég hordozhatóvá ezeket a hangszereket, hogy a turnék alatti gyakorlását ezzel biztosítani tudja.

Körülbelül 1986-ig – az addigi szokásnak megfelelően – a Maestro már a koncert szervezésekor közölte leendő műsorát, de később a műsort általában csak a koncert megelőző napon, vagy közvetlenül a koncert napján adta meg. Ez a japán impresszáriónak⁶⁵ komoly gondot okozott, Richter viszont úgy vélte, hogy csak a koncertet megelőző napon derül ki számára, hogy melyik műsor áll készen. Korábban nyilvánosságra hozni a végleges műsort felelőtlenségnek tartotta.

Richter nagyon tisztelte és kedvelte Japán szokásait és hagyományait, a japán nép őszinteségét, szorgalmát, figyelmességét és a magas fokú higiéniaját. Fontos tény az is, hogy a japán impresszáriók szívvel-lélekkel megteremtették Richter részére a legoptimálisabb feltételeket. Miután Richter kottából kezdett játszani, kívánságára kvalifikált lapozót is biztosítottak a koncertjeire, akinek – praktikussági okokból – sovány testalkatú férfinak kellett lennie.

Kawashima Midori⁶⁶ szerint annak, hogy Richter Yamaha zongorán kezdett el játszani, a legfőbb oka a japán zongorahangolóban keresendő. Maga Richter erről így nyilatkozott:

Miért választottam a Yamahát? Azért, mert a Yamaha passzív hangszer. Olyan hangot tud megszólaltatni, amelyet én elképzelek. Általában a zongoristák a fortét előtérbe

⁶⁵ Japan Arts, zenei impresszárió. Richter mindössze nyolc alkalommal turnézott a szigetországban. 1970, 1974, 1979 és 1981-es turnét Shingeiutsuka Kyoukai (Új Művészek Társaság) meghívására. Miután ez a szervezet csődöt mondott, az 1984-es, az 1986-os, az 1988-as és az 1994-es japán turnét már a Japan Arts szervezte. 1995-ben, még egyszer, utoljára meglátogatta Richter Japánt, de rossz egészségi állapota miatt koncert adása nélkül tért vissza hazájába.

⁶⁶ Kawashima Midori a Waseda Egyetem Bölcsészkarának orosz szakán szerzett diplomát, később a Moszkvai Egyetemen képezte tovább magát. Az Oszakai Világkiállítástól – tehát 1970-től – kezdődően Richter hivatalos tolmácsaként működött. Richterén kívül Emil Gilelszme, Jevgenyij Mravinszkijnek és a Moszkvai Bolsoj Opera társulatának is tolmácsa lett. Később a Richter által alapított Tour Zenei Fesztivál tolmácsaként is működött, miközben Richter tevékenységéhez személyes titkárként is hozzájárult. Midori könyvei: *Richterto watashi. Richter és én; Pjotr cár krónikája; Vitalij Fomin: Jevgenyij Mravinszkij* (műfordítás).

helyezve a jól rezonáló zongorát kedvelik, de számomra a pianissimo a fontos. A Yamaha, mivel passzív hangszer, a kívánságaimat teljesíteni tudja. A lelkiállapotot is közvetíteni tudja a hallgatónak.⁶⁷

A zongorakészítők és hangolók munkája is művészet. Közös vonásuk a hang iránti maximális igényesség, és mint professzionális szakemberek imádják a munkájukat, a zenét és rajonganak a Maestroért. Ennek következtében a Maestro személyiségére, gondolkodására és egészségére is maximális figyelmet fordítottak. Figyelmük kiterjedt arra is, hogy a koncerten milyen szerző melyik művére kerül sor, továbbá a terem akusztikájára, a Maestro fizikai kondíciójára, a terem hőmérsékletére, páratartalmára. Arra is figyelmet szenteltek, hogy a színpad melyik részére helyezték el a zongorát. Ennek az aprólékos előkészítésnek köszönhetően a Yamaha-stáb Richter feltétlen bizalmát élvezte. E feltétlen bizalom megnyilvánulása az volt, hogy egy idő után Richter a koncert előtt csupán átöltözött, de sem a termet, sem a hangszert nem próbálta ki.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a Yamaha-stáb erre a mindenre kiterjedő figyelemért és kiszolgálásért nem kért honoráriumot Richtertől. Abban az időben a Japánban koncertező művészekről a japán impresszáriók szolgáltatásaikért a bevétel 10%-át kérték el, ezzel szemben a szovjet állami impresszárió, a Goszkoncert a nyugati világban szereplő művészek bevételeinek közel 80%-ára tartott igényt.

Ez a nagyfokú aránytalanság – amely már a szovjet művészek megélhetését is veszélyeztette –, a Szovjetunióban nagyon sok művészt késztetett emigrálásra. A Yamaha cégen kívül is akadtak a szigetországban olyan emberek, akik Richter koncerttevékenységét szívvel-lélekkel elősegítették. Például Richter és Kawashima Midori között szoros bizalmi kapcsolat alakult ki. A koncertturnék közben Richter minden este kiadta az utasítást a napirendről. Gyakran beszélt sajátos nézeteiről Kawashimának. Például:

A fiatalok túl sokat járnak koncertekre. Ez azt jelenti, hogy majdnem egy éjszakát elpazarolnak. Ha ennyi idejük van más koncertjeinek a meghallgatására, akkor inkább alaposan magolnák be az általuk tanult művek szövegét. Sok ember egy-egy játéktípus befolyása alá kerülhet, de ez csupán utánzás. Inkább legyen saját stílusa. Az a lényeg,

⁶⁷ Kawashima Midori: *Richterto watashi. Richter és én.* (Tokió: Soushisha, 2003): 197.

hogy önmagát alaposan ismerje. Ha gyökér nincs, hiába kap táplálékot a fa, nem születik meg a gyümölcs.⁶⁸

Kawashima személyesen tett fel Richternek pár kérdést. Általában a Maestro nem nagyon kedvelte az interjúkat, ennek ellenére Kawashima kérdésére – Richter úr, melyik zongoristát szereti? – Richter tömör válasza így hangzott: aki jól játszik. Szerinte ez a legostobább kérdés.

Ideális zongorista nincs, magamat is beleértve. Ideális azt jelenti, aki úgy játszik, ahogy a zeneszerző elképzelte. Az előadóművész legyen a zeneszerző tükre, de semmi más. Ezért csak egyetlen olyan ember létezhet, aki Beethovent tolmácsolni tudja. Chopinhez értő ember nem lehet azonos az előzővel. Az előadónak nem szabad előtérbe helyezni önmagát. Hogyha én játszom, akkor rögtön kiderül, hogy Richter, ezért én alkalmatlan vagyok. [...] De mégis felsorolom kedvenc zongoristáimat, bár ritkán jártam koncertekre. Neuhaus, akinek olyan képessége volt, hogy az emberekből maximálisan ki tudta hozni a tehetségét. Amikor jó hullámban volt, akkor a játéka kivételes és felemelő eseménynek számított. Továbbá Arthur Rubinstein, Szofronickij és Gilelsz. A leningrádi származású Szofronickij külföldön alig ismert, mert nem ment külföldre. Nagy zongorista volt, akit hét alkalommal meghallgattam. Gilelszt is hétszer hallgattam meg. [...] Ki a kedvenc zeneszerzője? Wagner. Az ő művei a zeneirodalom, a festészet és a színművészet, az összes művészet ötvözetének tekinthető. Wagnerhez talán Shakespeare hasonlítható. Lehet, hogy azért imádom Wagnert, mert ő nem írt zongoraműveket. [...] Aztán kissé humorosan mosolygott. [...] Azonkívül Chopin, aki zeneköltő, s a zene csúcspontját jelenti. Debussy, aki Wagnerhez hasonlóan a zene felett uralkodó természet szintjére jutott lélek. [...] A Maestro világosan megfogalmazta, hogy azokat mind szereti, akik nagyszerű műveket komponáltak.⁶⁹

⁶⁸ Kawashima Midori: *Richterto watashi. Richter és én* Tokió, Soushisha, 2003. szeptember: 231.

⁶⁹ Kawashima Midori: *Richterto watashi. Richter és én* Tokió, Soushisha, 2003. szeptember: 232–233.

Zenekritikák

- Nomura Koichi,⁷⁰ 1970. szeptember⁷¹

Richter ezernyi művet is tökéletesen interpretálni képes zongorista, aki rendkívüli előadói technikával rendelkezik. Véleményem szerint ilyen szintre eljutott előadóművészről manapság egyedül Horowitzról beszélhetünk. Több okból is különleges zongoristáról van szó, aki szinte a tradicionális zongoramethodikát mellőzve, öntörvényűen interpretálja a műveket, ennek ellenére zongoratudása nem ismer határokat. Szóval külön, csodabogár zongorista. A keze, csuklója és az egész karja egyenként furcsán mozog, de összességében a zenét szolgáló eszközként maximálisan részt vesz az interpretációban. Ujjvégei alól a selyemfonálszerű pianissimótól a templomi harangokra emlékeztető, zengő fortissimóig minden árnyalat kikerül. Szinte varázslóként hat a közönségre. Ez a varázslat a kifinomult pedálozásának is köszönhető. Példa nélkül való, hogy mennyire koncentráltan, megtervezetten és finoman használja a pedált. Gyakorta minden egyes hangra, külön-külön, differenciáltan alkalmaz pedált. Ráadásul a jobb és a bal pedálnak a kombinációjából utánozhatatlan effektusokat állít elő. Ennek következtében akár a billentyűkön száguldozó pianissimo skálák, akár a masszív akkordok sorozata tisztán szólal meg. Tökéletes elrendezés és színárnyalatokban gazdag, ugyanakkor világos tónusú, esztétikus hangzás jellemzi. Az a véleményem, hogy Richter bármilyen zongorán optimális hangzást képes lenne megjeleníteni. Richter – Wilhelm Backhaushoz hasonlóan – az elmúlt idők hatalmas zongoravirtuózai közé sorolható. [...] Megfejthetetlennek mondható ujjtechnikájával az adott mű pillanatnyi hangulatának megfelelően hol érzelemdús, lírai, hol pedig színpompás festményt tár a közönség elé. A művész egyáltalán nem mellőzi a zene hagyományos stílusát, de számára a szellemi tartalom fontosabb, mint a külsőségek. Az ő Schubertje nem bécsies, hanem inkább német, Prokofjevje viszont eredeti orosz, nyugat-európai eleganciával párosulva, Szymanowski pedig nála Debussyre emlékeztet.

⁷⁰ Nomura Koichi (Oszaka, 1895. szeptember 23.–1988. május 22.) japán zenetudós, zenekritikus. A tokiói Keio Egyetemen szerzett diplomát, majd Londonban képezte magát tovább. Londoni tanulmányai után napilapokban és folyóiratokban zenekritikákat írt. Ifjú zongoristák felfedezéséhez zenei versenyek szervezésével járult hozzá. 1961-ben az NHK (Japán Rádió és Televízió Társaság) Kultúráért díját kapta meg. Jelentős műve: Frédéric Chopin.

⁷¹ Nomura Koichi: *Pianist. A zongorista. Arayurute, arayurukoomotsu kiseki. Ezernyi kezét és ezernyi arcot bíró csoda.* (Tokió: Ongakuno Tomosha, 1973): 110.

Szemtanúi lehetünk annak, hogy a zenei lényegen, az egységes formátumon túl a nemzeti karaktert is halljuk. Richter szinte ezernyi kézzel és ezernyi arccal bíró csoda a modern zongoraművészetben.”

- Nomura Koichi, 1970. november⁷²

Richter Yokohamában és Tokióban japán⁷³ zongorán játszott. A mai világban Horowitzon kívül sehol nem található olyan virtuóz zongorista, mint ő, de Richter bizonyos esetekben olyan benyomást kelt, mintha fölényesebb technikával rendelkezne, mint Horowitz. [...] Csak lemeztől ismerem Horowitz játékát. Játékában az tűnt fel, hogy egy-egy hangja marcangolóan érzékeny és mintha tudatosságtöbbletben szenvedne. Richterben ilyesmi nem található. Az ő hangja naiv és természetes, de valójában ezt a hangot napi 7-8 órás, kemény gyakorlással teremti elő. Természetes hangja mögött minden elképzelést felülmúló, végtelenül szigorú munka húzódik meg. A példátlan technikával rendelkező Richter – véleményem szerint – a mostanság elfogadottnak tekinthető, a karsúlyt előtérbe helyező, racionális, modern zongoratechnikától jelentősen eltér. Az övé kizárólag számára tűnik alkalmasnak. [...] A transzcendens technikával rendelkező zongorista a technikai nehézségektől megszabadulva kizárólag az adott zeneműre képes koncentrálni. Ennek következtében zongorajátéka példátlan zeneiséggel minden hallgatót inspiráló eufóriába ejti. [...] Hangszere képességeiből a maximumot tudja előhozni, annak ellenére, hogy a hangszer korlátait is észlelni lehet. [...] Richter zenét szolgáló habitusa még a virtuozitását is felülmúlja. Ez emeli Richtert a világ legnagyobb zongoristái közé. [...] Zenei állampolgársága vajon hova tartozik? Erre nagyon nehéz választ adni. Természetesen az anyakönyvi kivonatában szovjet állampolgárság szerepel, ott is nőtt fel a Szovjetunióban. Valójában ő orosz zenei nagymester. De tényleg csak ennyit jelentene? Nem így gondolom. Ha Beethovent, vagy ha Schubertet játszik, teljes mértékben németté válik, Szymanowski esetében franciás lengyel lesz, Bartóknál pedig egy magyar ember. Bármire átlényegülni tudó mester, akiben abszolút zene rejlik. [...]”

- Koishi Tadao, 1970. november⁷⁴

„Élő legenda. Játéka állandóan vitát generál. Előfordulnak negatív vélemények, de a pozitív véleményeknek is különböző aspektusai vannak. Ez a művészetben

⁷² Nomura Koichi: „Richter”. *Mainichi Shinbun*, 1970. november.

⁷³ Yamaha koncertzongora.

⁷⁴ Koishi Tadao: *Sekaino mei pianist. Richter. A világ híres zongoristái. Richter.* (Tokió, Ongakuno Tomosha, 1970): 114.

természetesnek mondható. A hallgatóság Richterről alkotott véleményének skálája határtalanul széles. [...] Richter mintha tükör lenne, olyan tükör, amely az emberek sokasága által létrejövő művészeti nézeteket reflektorfénybe helyezi, azonban ez a tükör egyáltalán nem színtelen és nem is átlátszó, hanem befolyásolhatatlan, öntörvényű egység. Richter misztikus legendája kétségkívül innen származtatható, ez az ő emberi mivoltával szorosan összefügg. Félreértéstől tartva mondom ki, Richter csodálatos tehetséggel, emberfeletti munkabírással érte el mostani státuszát. Szokványos esetben feltehetőleg nem lett volna belőle zongorista, de ő nem szokványos úton haladva, óriási nehézségek árán, mégis eljutott idáig. A Richternél egy évvel fiatalabb Emil Gilelsz 1955-ben, Prokofjev után az első szovjet muzsikusként látogatott Amerikába. A hatalmas sikert arató Gilelsz vajon miért mehetett öt évvel korábban, a szovjet delegátus tagjaként a nyugati világba, mint Richter. [...] Richter technikája a szovjet zongoristákra jellemző, általános és standard technikától eltérő. Játékmódja egyéni, új erőre támaszkodott, mert ő autodidaktaként tanult. [...] Technikailag Richterhez hasonló zongoristaként Kraus Lili és Badura Skoda sorolható. Ezekre a zongoristákra jellemző, hogy a marcátószerű, masszív hangzást pedállal színezik és az ujjakat rendszeresen terhelik. Nem csak az én véleményem szerint az ilyen stílusú zongoristák játéka nagyban attól függ, hogy a pódiumon milyen fizikai és szellemi kondícióban lesznek éppen, de Richter ebből a szempontból is más kategóriába sorolható. Az ő játéka sokkal kiegyenlítettebb, mint Kraus Lilié, vagy Badura Skodáé. A tökéletes interpretáció eléréséhez feltétlenül szükséges az emberfeletti gyakorlásmennyiség. [...] Valószínűleg Richter olyan ember, aki a saját gyenge pontját alaposan ismeri. Természetesen a hangszer tudás elsajátítása rengeteg időt igényel. Ez a sok idő nem garancia arra, hogy megfelelő eredmény szülessen. Richter viszont olyan koncentráló képességgel rendelkezik, amely biztosítja az optimális eredményt. A pódiumon a mester sokszor önkívületi állapotba kerül, ami a gyakorlásnál is gyakran előfordul vele. [...] Játéka sokszor rögtönzésszerűen hat, interpretációnként széles kifejezési skálát tár fel, ami nem véletlenszerűen mutatkozik meg. Az ő széles arzenáljából az adott helyzetnek megfelelő eszközt gondosan választja ki, mintha tökéletesen méretre szabott ruhát nap, mint nap, tetszés szerint váltogatna. Osakában és Kyotóban, három alkalommal hallgattam meg Richtert. Akárhányszor hallgattam őt, sokoldalú, magasra tökéletesített művészete nagyon inspirált. Hangja kissé árnyékolt hang és mély, mégis masszív és kristályos. Ez a törékeny hangzás a rendkívül finom pedálozás következtében jön létre, mely hangszíneit árnyalttá változtatja. Nála a zongora azért nem dübörög, mert az egyes hangszemeket úgy alkotja meg, mintha kézműves lenne. Zongorajátéka olyan benyomást kelt, mintha szavak nélküli beszélgetéssé lenne, és ez megnyugvást jelent a közönség számára. [...] Nem csupán a hangszíneket szórja szét, hanem minden hangban tartalmat keres, pedig a

zongorajáték egy mesterség, de Richter annyira magas szinten műveli, mintha a természeti világgal egyesülne. Más szóval az lenne a célja, hogy egyéniségét abszolút univerzáltni szándékozná. Ezáltal repertoárja nem szélesedik, hanem szűkülni kezd. [...] Richter repertoárjában szembevető a variáció műfaj iránti szeretet. A japán turné alatt volt egy Beethoven négy variációjából álló estje, mely mély benyomást tett a közönségre. Más alkalommal pedig Schumann Szimfonikus etűdök, Muszorgszkij Egy kiállítás képei, Rahmanyinov 12 prelűd, Bartók 15 magyar parasztdal. Ugyanez elmondható Bach Wohltemperiertes Klavier sorozatára, amely a variációkhoz hasonlóan kisebb, darabokból álló műfaj. Richter tökéletesség iránti igénye kisebb darabok csiszolására irányul, mely számára hihetetlen alkotó, belső feszültséget eredményez. [...] A Chopinszerű, szubjektív műveket háttérbe szorítva inkább kisebb műveket ad elő, melyeket maximális koncentrációval, korrektül formál meg. [...] Más szempontból nézve Richter művészete a túlzott igényessége miatt önmagában az absztrakció veszélyét hordozza. Az 1970-es, első, japán látogatása során elképesztően koncentrált, belső energiával ezt a veszélyt éreztük, azonban később a hangja meglágyult, kiszélesedett hangzását finoman lélegző rubato, melegség és nemes habitus jellemezte. A hangszerválasztásra is figyelmet fordító mester minden hangban, minden technikában és minden zenében az egyetemességet követeli és kutatja. [...] Véleményem szerint, amíg ő létezik, a végtelenségig képes fejlődni.

- Yoshida Hidekazu, 1997. augusztus⁷⁵

Visszatekintve – körülbelül – az 1950-es évektől kezdve az 1970-es évekig, Richter interpretációjában az energia gazdagsága és a szellemi túlfűtöttség különös helyet foglalt el. Liszt Esz-dúr zongoraversenyének 1954-ben, Prágában elhangzott interpretációjától Richter ihletettsége valósággal szárnyalt. Fenséges volt és erőteljes, miközben játékában a felületes hatásvadászatnak a nyomait sem lehetett felfedezni. [...] Szeretném kihangsúlyozni, hogy érdekes módon ennél a művésznél korábban is érzékelhető volt a tágítástól a szűkítés felé, a mozgékonyaságtól a statikusság felé irányuló művészi koncepció. 1965-ben, az Aldeburgh Zenei Fesztiválon jó barátja, Benjamin Britten vezényletével Mozart utolsó zongoraversenyét⁷⁶ adta elő. Köztudott, hogy ez a zene a lemondásnak és a bölcs mosolynak szétválaszthatatlan egysége. Richter viszonylag lassú tempóban, könnyedén játszott. Messze nem nevezhető tökéletes produkciónak – a darab elején mást játszott –, ennek ellenére a sima gördülékenységen keresztül tisztaság és

⁷⁵ Yoshida Hidekazu: Példátlan, nagy muzsik. Richter. *Ashahi Shinbun*, 1997. augusztus 21. szám

⁷⁶ Mozart: B-dúr zongoraverseny K.575 No. 27.

végtelen nyugalom áradt az interpretációból, amelynek ha át tudná adni magát a hallgatóság, akkor megtapasztalhatná, hogy valójában milyen a gyógyító erejű zene.”

Yoshida Hidekazu, 1997. szeptember 22.⁷⁷

„»A zongora csak egy eszköz, kizárólag a zene a fontos«⁷⁸ – nyilatkozott az egyik interjúban Richter. Véleménye szerint a sötét koncertterem azért jó, hogy a hallgató figyelmét ne vonják el a vizuális benyomások, hanem kizárólag a zenére tudjon összpontosítani. [...] Toscanini óta a kívülről játszás elvével szemben állva, kottát használ a nagy virtuozitást egyáltalán nem igénylő, kisebb műveknél. Az egyenként meglehetősen lassú tempóban, de nem egyhangúan előadó művész felejthetetlen, életre szóló élményt nyújt azok számára, akik egyszer is részt vettek ilyen hangversenyén. Richter játszhatott volna akár több ezer embert is befogadni képes koncertteremben, de ő inkább a néhány száz személyes, kisebb termekben szeretett játszani. Természetesen ez is egyfajta, a modern világ elleni tiltakozásnak tekinthető. Lényeg az, hogy minél közelebb jusson a forráshoz, hogy tiszta legyen a víz. Így a kései időszakában egyre egyénibb és egyre különlegesebb hangulatúak lettek koncertjei. Ugyanakkor olyan veszély is fenyegetett, hogy a közönséget állandóan desztillált vízzel itatják. Azt a benyomást keltette, mintha egy óriás saját magát beskatulyázná egy szűk ketrecbe. Ez a jelenség kissé szomorú és nyugtalanító. A minőségben és mennyiségben egyaránt egyensúlyban lévő művekkel azonosul Richter. Maradéktalanul nyújtja saját zsenialitását, és igazán méltóvá válik arra, hogy a legnagyobbak között tarthassuk számon. Az 1970-es és 1980-as évek között egy alkalommal volt szerencsém Tokióban a „Hammerklavier” szonátát meghallgatni. (E mű richteri tolmácsolásának frenetikus hatása még az 1976-os, londoni koncertről készült felvételen keresztül is hallható.) Főleg a Beethoven által adott utasítástól – az *adagio sostenuto*, *appasisonato e con molto sentimentótól* – a fűgáig tartó szakaszban interpretációja csendes ima, a túlvilágból való szólítás és egyben szenvedélyes vágyakozás, ami mélyen megrendítette a hallgatóságot.”

⁷⁷ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái. Hutatabi Richterni tsuite. Ismét Richterről.* (Tokió: Chikuma Shobou, 2008): 475.

⁷⁸ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái.* (Tokió: Chikuma Shobou, 2008): 478.

IV.10. Horowitz Japánban

Horowitz 1968-as, Carnegie Hallbeli koncertjének az 1971-es közvetítése Japánban rendkívüli visszhangot váltott ki mind a zenekritikusok mind pedig a zeneértő közönség körében. A japán nagyközönség – pár zenerajongót leszámítva – ekkor látta és hallotta először élőben Horowitz játékát. Az akkor kritikák közül mindenképpen említésre méltó Nomura Koichi írása, amely talán a leghitelesebben tükrözi a Horowitz-jelenséget. Nomura hanglemezekről már ismerte Horowitz művészetét. Az országos napilapban megjelent zenekritikájában arról ír, hogy Horowitz 12 évig tartó visszavonulás éveiben több hangfelvételt készített. A CBS által kibocsátott négy hanglemez Horowitz pályafutásának eddigi csúcsteljesítménye mind művészi szempontból, mind pedig a hanglemez minőségének szempontjából. Az 1965-ös nagy visszatérés után még érezhető volt játékában némi túlérzékenység és hatalmas, belső feszültség, de az 1968-as tv-felvételen sokkal oldottabbnak találta a művészt Nomura.

„Horowitz játékát a lágyság, a puhaság, az apró részletek finom kidolgozása jellemzi, zeneisége jelentősen mélyült, zenei karaktere alkalmazkodóbbá vált. Mára Horowitz virtuozitása és zenei szellemisége harmonikus egyensúlyba került. A televízió kamerái előtt állni sokkal nagyobb próbatételt jelent, mint hanglemezfelvételt készíteni. Ezt a próbatételt kiállta és felülmulta Horowitz művészi nagysága. A dinamikai éles kontrasztok, a kifinomult pedálhasználat, a szabad agogika-alkalmazás a kamerák szigorú kontrollja alatt is kifogástalan volt. Csodálatra méltóan alkalmazkodott a televíziós technológiához, tehetsége előtt fejet hajtok. [...] Ilyen, minden hangra kiterjedő, odaadó figyelemmel teli Chopin g-moll balladát és ilyen mazurka jelleget tartalmazó fisz-moll polonézt még nem hallottam!”⁷⁹

Horowitz első japán látogatásáról a japán zenei világ nem a szokványos módon, hanem váratlanul értesült. 1983. május 24-én a TV-híradóban közölték a nézőkkel,⁸⁰ hogy Japánba érkezik a legendás zongoraművész és koncerteket fog adni Tokióban. A sajtó meghirdette, hogy május 30-tól lehet a koncertekre jegyet vásárolni. Hivatalosan reggel 8-kor nyitották volna meg az impresszárió jegyirodáját. Aznap azonban már kora hajnalban kigyózó sor alakult ki. Nyitás előtt szétszították a sorsszámokat a több száz

⁷⁹ Nomura Koichi: *Pianist. TV shutsuen. A zongorista. TV-szereplés.* (Tokió: Ongakuno Tomosha, 1973): 87–88.

⁸⁰ I.h.: http://ahoudori.tea-nifty.com/blog/2006/05/post_3f65.html.

jelenlévőknek. A jegyárak példátlanul magasak voltak. Egy speciális jegy (S-kategória) 50 000 Yen, a középiskolásoknak szóló legolcsóbb diákjegy 8000 Yen volt, a Z átlagjegy ára 40 000 Yen körül mozgott. Ennek ellenére az összes jegy pillanatok alatt elfogyott, ami több mint 4000 darabot jelentett. Ekkora ugyanis a koncert helyszínét biztosító NHK Hall befogadóképessége, amely Tokió egyik legnagyobb koncertterme.

Horowitz koncertjeit a Kazimoto zenei impresszárió cég⁸¹ szervezte meg. A koncertet megelőzően Horowitz felesége, Wanda Toscanini nagy diszkréció mellett Japánba érkezett, hogy a szállásukat biztosító Hotel Ohkurában mindent a legapróbb részletekig ellenőrizhessen. Többek között a következőkre terjedt ki a figyelme: a lakosztályban kicseréltette a tapétát, kicseréltette a függönyöket vastag, fekete színű, átláthatatlan függönyökre, hogy még nappal se juthasson be fénysugár. A lakosztályt a legfelső emeleten rendelte meg és azt a szintet, valamint az alatta lévő teljes szintet kibérelte a maguk és a stáb számára. Horowitz kíséretének tagjai voltak többek között a zongorahangoló, a személyi orvos, a szakács és a személyi testőr.

Franz Mohr volt a koncerteken és lemezfelvételeken Horowitz állandó hangolója és ő volt egy személyben volt felelős Horowitz Steinway & Sons zongorájának az állapotáért. Morh ezt a feladatot William Hopfertől⁸² örökölte.

A Steinway cég már 1925-ben felfigyelt a Horowitz névre, akiben Paderewskihez, Joseph Hoffmannhoz és Sergei Rahmanyinovhoz hasonló kaliberű lehetőséget látott. Horowitz 1926. január 2-án bekövetkezett, berlini debütálása kapcsán – többek között – a Steinway cég is felajánlott az ifjú zongoraművésznek egy saját zongorát. A Steinway cég azzal próbálta meggyőzni az ifjú művészt, hogy koncertzongorája magas regiszterének briliáns, világos, zengő tónusa van, ugyanakkor erőteljes basszussal rendelkezik. Oroszországban Horowitz a Blüthner zongorákhoz szokott hozzá, de később a Steinway számára magasabb minőséget jelentett. Ennek következtében Horowitz úgy érezte, hogy a Steinway az ő hangszere, ezért elkötelezte magát a Steinway zongorához.

⁸¹ A Kazimotót 1962-ben alapították. A Kazimoto az egyik legjelentősebb japán impresszárió. Ezen a cégen keresztül bonyolítja japán koncertjeit például Martha Argerich (1941–), Maurizio Pollini (1942–), André Watts (1946–), Schiff András (1953–), s korábban Herbert von Karajan (1908–1989) is.

⁸² William Hopfer a Steinway & Sons cég fő koncert-technikusa, valamint világhírű zongoristák hangolója is volt, például Paderewskié, Rahmanyinové. Franz Mohr asszisztensként William Hopfernél működött. Kezdetben Hopfer vitte magával – havonta egy alkalommal – Horowitz lakásába Morh-t.

Ha Horowitz az 1930-as években koncertturnéra indult, a zongoraszállítási költségét a Steinway & Sons cég vállalta és a zongorahangolót is ingyen biztosította. Horowitz megjelenése és játéktípusa a Steinway & Sons céget a zongora mechanikájának strukturális módosítására ösztönözte. Tehát nemcsak a zongora hatott Horowitzra, hanem Horowitz is hatott a zongorakészítésre.

A koncertjein Horowitz – huszonkét éven keresztül – CD 347-esen játszott, de egy idő után igényeit az a modell már nem elégítette ki maradéktalanul. Horowitz egyik példaképe a bel canto nagymestere, Mattia Battistini (1856–1928) volt, ezért Horowitz Battistini hangjához hasonló, puha, lágy hangú zongorát keresett. Végül Horowitz a CD 186-os számú zongorát találta ideálisnak. Ezen a zongorán több lemezfelvételt készített.

Az 1965-ös, nagy visszatérésnek nevezett koncerttől kezdve CD 186-os koncertzongorán játszott a Carnegie Hall színpadán. A következő modell a CD 314 503 volt. Ezt a zongorát a házasságkötése alkalmából kapta ajándékba Horowitz a Steinway & Sons cégtől. Halála előtti, utolsó négy évben a művész a koncertjein kizárólag ezen a zongorán játszott.

Horowitz kedvence volt még az a CD 223-as zongoramodell, amit a Connecticut állambeli Millfordban lévő nyaralójában pár évig használt és lemezeket is készített vele. Az 1911-ben gyártott CD 75-ös zongora, amelynek alkatrésze teljes mértékben eredeti volt, s melynek szelleme – Franz Mohr szerint – a szó szoros értelmében játékművészet, nemcsak Mohrnak tetszett, a Maestro is teljesen beleszeretett. Néhány koncertre magával is vitte, például az 1983-as, első japán turnéra is.

Életének utolsó négy évében, New York-i otthonában kapott helyet a CD 443-as modell,⁸³ ebben az időszakban hangfelvételein is ez a zongora szerepelt.

A tokiói pódiumon szereplő CD 75 modellnek a különlegessége abban rejlik, hogy a billentyűnek a súlya csupán 42 grammot nyomott. Az átlag Steinway & Sons D-modell koncertzongora billentyűinek a tömege 48-52 gramm között mozog. A meglehetősen könnyű billentyű a visszarugózást lassítja. A felmerülő probléma megoldásához a rugók megerősítésére volt szükség. Horowitz szerint ezeknek az orrhangszerű hangoknak az a jellegzetessége, mintha a húrokon egy szál vékony zsebkendő lenne. Ezenkívül Horowitz balpedál használata is példa nélkülinek mondható.

⁸³ „Horowitz at home” (CD). „The last romantic” (LD).

Általában az una cordát hangtompításra, illetve a halk hang elérésére szokták használni, ezzel szemben Horowitz a forte részeknél is lenyomva tartja az una cordát és – a még nagyobb fokozás elérése érdekében – a fortissimónál hirtelen felengedi, ezáltal interpretációjának dinamikai skálája rendkívül szélessé vált.

Főpróbát Horowitz mindig szombat délután négy órakor tartott és másnap, vasárnap került sor a koncertre. A koncert napján egy hangot sem ütött le. Ez az eljárás a zongorahangolónak nagyon kedvezett. Franz Mohr szabadidejében városnézést, múzeum- vagy koncertlátogatást iktatott be. Horowitz későn fekvő, így későn kelő volt, emiatt délelőtti zongorahangolásra sohasem került sor. Általában a kései reggeli után egy-két órát, valamint késő éjszaka további egy-két órát gyakorolt.

Az 1983-as koncertek

Horowitz első (1983. június 11.) és második (1983. június 16.) tokiói koncertjének műsora azonos volt:

Beethoven: A-dúr szonáta, Op. 101

Schumann: Carnaval, Op. 9

– szünet –

Chopin: A-dúr polonéz-fantázia, Op. 61

Chopin: F-dúr etűd, Op. 10. No. 8

Chopin: b-moll etűd, Op. 25. No. 10 (Oktáv)

Chopin: cisz-moll etűd, Op. 25. No. 7

Chopin: Asz-dúr polonéz, Op. 53

Sem az első, sem a második koncerten nem volt ráadás.

Tokiói debütálása Horowitz művészi pályafutása legnagyobb kudarcának tekinthető.⁸⁴ Japánba látogatása előtt Bostonban, Chicagóban, Clevelandben adott koncertet, de egészségi állapota – már akkor – meglehetősen gyenge volt. Sokszor 35-40 perces szünetet kellett tartani a koncerteken. Személyi orvosa nagyon sok gyógyszert adagolt a Maestrónak, ezáltal ujjainak mozgását nem tudta kontrollálni. Ez volt a fő oka,

⁸⁴ Horowitz 1983-as, tokiói koncertjeinek hangfelvételei, valamint a vele készített interjú meghallgatható: <http://www.youtube.com/watch?v=yuwI7pegCjA>; <http://www.youtube.com/watch?v=8w0ndxFwGNs>; <http://www.youtube.com/watch?v=m8ettPCeX3c>; http://www.youtube.com/watch?v=w5Y5_-DqNsY; <http://www.youtube.com/watch?v=rUeTKawfvk4>; <http://www.youtube.com/watch?v=Zht8RqelVQk>; <http://www.youtube.com/watch?v=UsAuZY-LQ80>; http://www.youtube.com/watch?v=wSy_QQTII2w.

hogy a szigetországban kudarcot kellett vallania. Horowitz maga is jól tudta, hogy szörnyű állapotban van. A koncert után, a teljesen kimerült művésznak arra sem maradt energiája, hogy megszólaljon. Csak azután mondta a következőket, miután az öltözőben, egy székbe leroskadt:

Tudom, rossz hangok tömkelege... rengeteget ütöttem mellé... magam sem tudom, hogy mi történt”. [...] Wanda, Horowitz felesége sírva kiáltott fel: „Ma temetés volt! Ma temetés... Most már valószínűleg soha többé nem fogjuk hallani Horowitz játékát... Rettenetes... Rettenetes.”⁸⁵

A koncert utáni másnapon a japán állami televízió (NHK) az egész műsort leadta. Az adás szünetében Yoshida Hidekazut meginterjúvolták. A zenekritikus úgy nyilatkozott, mintha Horowitz játéka egy törött műtárgy lett volna. Ez a törött műtárgy kifejezés annyira találó és hatásos volt, hogy pillanatok alatt elterjedt és a mai napig felemlégetik.

Yoshida Hidekazu kritikája Horowitzról⁸⁶

Hiszem, ha látom. Ezt a mondást többször mormogtam magamban, miközben Horowitz játszott. A mondás íze keserű volt. Horowitz, aki ezt a századot reprezentáló, 79 éves, virtuóz zongorista, végre első alkalommal japán pódiumon is hallhatóvá vált. [...] Most végre saját füllel és szemmel tapasztalhattuk meg zongorajátékát, mely játék jelentősége mérhetetlen. Vajon mi a jelentősége? Horowitz, aki már életében legenda lett, most csak művészetének töredékét mutatta be. [...] Nem szeretem az embereket összehasonlítani tárgyakkal, ezt antihumánusnak tartom, de most más kifejezést nem találok. Jelenleg mi egy műtárgy előtt állunk, amit Horowitznak hívnak. Végző soron a műtárgy értékét az emberek szubjektuma határozza meg. Ez önmagában nem lenne baj, de sajnálatos módon hozzá kell tennem, ez a művészet a régi időkben páratlan értékű lehetett, de most már szerény becslésem szerint repedezett. Ráadásul nem csupán egy-két helyen. Játékában a zene nem folyamatos. A zene ugyan elindul, de rögtön megtorpan és szakadékbba esik. Őszintén szólva ebben a ritka műtárgyban hiba van, ezáltal a művek tökéletes megformálása nem valósult meg. Ez a jelenség főleg akkor érzékelhető, amikor a művész selyemtapintású, finom és masszív pianókkal, árnyalatokkal teli, dús hangzást akar

⁸⁵ Franz Mohr: *Pianono kyosho tachito tomoni. Nagy zongoristákkal együtt.* (Tokió, Ongakuno Tomosha, 2002): 51.

⁸⁶ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái.* (Tokió: Chikuma Shobou, 2008): 303.

létrehozni. Ez a jelenség már inkább a művész lelkében, mintsem a zenéjében történő esemény. [...] A zongoraművész váratlan fortékkal zengeti a basszusokat, mintha ezzel az elhalkuló hangok megmentését kompenzálná. Erre logikus zenei magyarázat nem található. Ezzel legfeljebb annyi hatást ér el, hogy néha a közönségét meghökkenti. Gyakran hallható plasztikusság nélküli, homályos hangzás, éppen mint Horowitz beszédében, amiben a mássalhangzók kiejtése nem világos. A műsorban Schumann Op. 9-es Karneválja tűrhetőbb volt, mint Beethoven Op. 101-es, A-dúr szonátája. A második részben pedig Chopin művei jobbak voltak a Schumann műnél, főleg az Op. 25. No. 7-es, cisz-moll etűd előadása emlékeztetett páratlan, gyönyörű, régi játékára, amihez hasonló a világon nem lelhető fel. [...] Valóban, bármit játszik a Mester, azt saját zenéjévé alakítja át. A Karneválban érdekes akcentusokat hallottunk. Beethovennél a fájdalmas és bensőséges indítás új ötletként hatott, de sajnálatos módon jelenleg olyan képességgel nem rendelkezik, melynek segítségével zenei ötleteit kivitelezhetné. Ez olyan, mintha egy olajfestményt fekete-fehérben fényképeznénk le. A játékában felsejlő rendkívüli érzékenység majdhogynem ösöztönhöz hasonlítható. Fénykorában nem volt hozzá hasonló virtuóz. Azt a szintet a sajátos és csodálatos ujjtechnikájával érte el, de most már zeneisége és technikája között mély szakadék húzódik. Már nem tud úgy játszani, ahogy szeretne, de ösztöne még mindig él. Természetes, hogy egy 79 éves ember fizikuma nem olyan, mint egy fiatal emberé, de nem ő az első és egyetlen időskorú virtuóz. Például Cortot, Kempf... [...] Amikor Salzburgban hallottam Backhaust, már 84 éves volt. Brahms II. B-dúr zongoraversenyének szólistájaként teljes mértékben magáévá tette Brahms zenéjét és hiánytalan zenei élményt nyújtott. [...] Jelenleg Horowitz vajon milyen érzéssel áll ki a pódiumra? Tény és való, hogy minden tőle telhetőt megtesz. Az ugrásokkal teli passzázsánál – a mellétetés megelőzése céljából – drasztikusan lelassítja a tempót. Az egyes hangokat nagyon vigyázva artikulálta, mégis megrendítette közönségét. Lehet, hogy ő azt mondaná, hogy »Ezenfelül mit óhajtanak tőlem? Ne a múltbeli illúziót, hanem a jelenlegi önmagammat hallgassák meg!«, de a horribilis összegű honoráriumot fizető impresszárió és a példa nélküli magas összegű belépőjegyet fizető közönség a régi, dicsőséges Horowitzra vágyott. Nyilván a Művész úr is tudja ezt. Anno milyen csillogása volt és milyen magasságból uralta a zongora előadóművészetet? A mostani előadás alatt és után nem derült ki, hogy milyen volt fénykorában. Legendája mély ködbe burkolózott.

Az 1986-os koncertek

Az 1983-as, nagy kudarc után ismét Japánba látogatott a művész. Az 1986-os, tokiói fellépéseit megelőzően ebben az évben nagysikerű koncerteket adott Moszkvában, Leningrádban, Berlinben, Hamburgban és Londonban. A Szovjetunióbeli koncertjeit a

nagy visszatérésként tartják számon. Ez a sikersorozat Tokióban is folytatódott. Fizikai állapota is sokkal jobb volt, mint három évvel megelőzően, noha idősebb volt már.

Hitomi Memorial Hall (Showa Women's University Auditórium), Tokió, Japán

1986. június 21.

Scarlatti: b-moll szonáta, K.87

Scarlatti: E-dúr szonáta, K.380

Scarlatti: E-dúr szonáta, K.135

Schumann: *Kreisleriana*, Op. 16.

Szkrjabin: c-moll etűd, Op. 2. No. 1.

Szkrjabin: d-moll etűd, Op.8. No. 12.

– szünet –

Schubert: B-dúr impromptu, Op. 142. No. 3.

Schubert-Liszt: Soirée de Vienne, No. 6.

Liszt: 104. *Petrarca-szonett*

Chopin: c-moll mazurka, Op. 30. No. 4.

Chopin: f-moll mazurka, Op. 7. No. 3.

Chopin: Asz-dúr polonéz, Op. 53.

Ráadások

Schumann: *Träumerei*, Op.15. No. 7

Moszkowski: *Etincelles*, Op. 36. No. 6.

Rahmanyinov: *Polka de W.R.*

Hitomi Memorial Hall (Showa Women's University Auditórium), Tokió, Japán

1986. június 28.

Scarlatti: h-moll szonáta, K. 87 (L.33)

Scarlatti: E-dúr szonáta, K. 380 (L.23)

Scarlatti: E-dúr szonáta, K. 135 (L.224)

Mozart: C-dúr szonáta, K. 330

Rahmanyinov: G-dúr prelűd, Op. 32. No. 5.

Rahmanyinov: gisz-moll prelúd, Op. 32. No. 12.

Szkrjabin: disz-moll etűd, Op. 8. No. 12.

– szünet –

Schumann: C-dúr arabeszk, Op. 18.

Schubert-Liszt: *Soirée de Vienne*, No. 6.

Liszt: Desz-dúr *Consolation*, No. 3.

Liszt: *Valse Oubliée*, No. 1.

Chopin: cisz-moll mazurka, Op. 30. No. 4.

Chopin: cisz-moll mazurka, Op. 63. No. 3

Chopin: h-moll scherzo, Op. 20.

Ráadások

Schubert: f-moll moment musical, Op. 94. No. 3.

Moszkowski: F-dúr etűd, Op. 72. No. 6.

Hitomi Memorial Hall (Showa Women's University Auditórium), Tokió, Japán

1986. július 6.

Scarlatti: b-moll szonáta, K. 87

Scarlatti: E-dúr szonáta, K. 380

Scarlatti: E-dúr szonáta, K. 135

Schumann: *Kreisleriana*, Op. 16.

Scriabin: cisz-moll etűd, Op. 2. No. 1.

Scriabin: disz-moll etűd, Op. 8. No. 12.

– szünet –

Rahmanyinov: G-dúr prelúd, Op. 32. No. 5.

Rahmanyinov: gisz-moll prelúd, Op. 32. No. 12

Schubert-Liszt: *Soirée de Vienne*, No. 6.

Liszt: *104. Petrarca-sonett*

Chopin: cisz-moll mazurka, Op. 30. No. 4.

Chopin: f-moll mazurka, Op. 7. No. 3.

Chopin: Asz-dúr polonéz, Op. 53.

Ráadások

Schubert: f-moll moment musical, Op. 94. No. 3.

Schumann: Träumerei, Op. 15. No. 7.

Moszkowski: Etincelles, Op. 36. No. 6.

Yoshida Hidekazu kritikája Horowitzról⁸⁷

„Három évvel ezelőtt ez a művész élő legendaként látogatta meg városunkat, de interpretációja messze nem elégítette ki várakozásainkat és keserű emléket hagyott maga után. Most egy zongorázó emberként érkezett, kissé megöregedve. De micsoda zongorista! Ha a zenének ugyanolyan szélessége és mélysége van, mint az életnek, akkor ez a zongorista most is csak egy részét birtokolja teljességének, de amennyit tud, az értékes gyémántnak nevezhető. [...] Elsőként a Szkrjabin etűdről és a Rahmanyinov prelűdről szeretnék szót ejteni. Ezek a művek az ifjú Horowitz számára a kortárs művészetet jelentettek, az ő barátai zenéi voltak, amelyek tradicionálisan szülőföldjében gyökereztek. A művész spontán gesztussal, finoman csillogó ékszerként mutatta meg a közönségnek ezeket a műveket, hatalmas virtuozitásának bizonyítékaként. De a legnagyobb ajándék Liszt: 104. Petrarca szonettje és az első Elfelejtett keringő volt. Ilyen modorosság, álszentség és magamutogatás nélküli, kitapintható aromájú, szabadon szárnyaló, imádságos Lisztet még soha nem hallottam! Lisztnek sikerült a zongorából, mint hangszerből a maximális hangzást előcsalogatni. Ahogy előadta Horowitz ezeket a Liszt műveket, bizonyítékként szolgált, hogy ő kétség kívül halhatatlan virtuóz, bár néhány ponton kérdőjelek maradtak. [...] A pianótól a pianissimóig a dinamika csökken és a művet csendes, misztikus világba viszi el. Természetesen ebbe a világba csábít el bennünket is. Kristályosan tiszta és rendkívül masszív, kissé fényes hangzás szolgál eszközeül, máskor csecsemőre emlékeztető puha, vékonyrétegű hangzást alkalmaz, miközben fokozatosan tapasztalt, virtuóz varázslóvá válik. Ez az eljárás óhatatlanul lenyűgözi a közönséget. Horowitz játékának a legnagyobb öröme az általa létrejött eufóriában rejlik. Scarlattinál a basszus fortéja néha túlzottan erőteljes volt, természetesen közepregiszterben is szólt a forte, de a többi regiszterhez képest jellegtelennek tűnt. Nem tudom, hogy miért, ezt csak a művész tudhatja. Ennek következtében a forte és a piano közötti aránytalanság néha erőszakosnak és érthetetlennek tűnik. [...] Alkalmanként piszkos hangzást és lyukas hangokat is tapasztalhattunk, főleg a forte részeknél fordult ez elő. Néhol váratlanul robbantotta a fortissimókat. Régebben ilyen játékmódban Schumann jellegzetes, szeszélyes zenei

⁸⁷ Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái*. (Tokió: Chikuma Shobou, 2008): 308.

világát maradéktalanul teremthette elő, de most összességében a modorosság került előtérbe, bár néhány taktusban hátborzongatóan szép pillanatok is voltak. [...] Például Schubert Op. 142. No. 3-as Impromptu „Rosamunde” témája finom illatát elvesztette, mintha a művész számára az eredeti mű túl egyszerűnek tűnne. Sajnálatos módon itt is modorosságra volt hajlamos. [...] Horowitz gyakran párosítja a kisebb darabokat a gyors és lassú kontrasztjának érdekében, ez például Chopin két mazurkájánál, az Op. 30. No. 4-nél és az Op. 7. No. 3-nál is hallható. Ilyen tömény zenei kifejezéssel ritkán találkozunk az ember. Ez az igazi, egyedülálló virtuozitás! [...] A túlzott pianók iránti hajlama és a természetellenes forte bevetése dinamikai egyensúlyvesztéshez vezet. Ez sajnos a h-moll scherzo rovására ment. A nagy taps ellenére a Mester sem volt elégedett és kissé szomorúnak tűnt. Feltételezhető, hogy jelenleg a nagyobb lélegzetű művek meghaladják erejét, de a kisebb művekben még most is utolérhetetlen virtuóz. [...] Az első napon, ráadásként Moszkowski Tűzijátékát és Rahmanyinov Polkáját játszotta. Szép produkció volt, de varázslatot nem éreztünk. Horowitz értékes művész, a XIX. században gyökerező, virtuóz hagyomány megtestesítője. Most is példátlan billentyűs varázsló. [...] Most már tudom, hogy mennyire érzékeny és sérülékeny művész ő. Ki kell hangsúlyoznom, hogy három évvel ezelőtt rendkívül indiszponált volt, de hálásak lehetünk azért, hogy visszatért hozzánk, Japánba. Így a japán közönség hallhatta az igazi Horowitzot és megőrizheti művészetét jó emlékezetében.”

VI. ÖSSZEGZÉS

A repertoáranalízis összefoglalása

A számok fényében megállapítható, hogy Richter és Horowitz közel azonos számú zeneszerzőtől játszott el művet, vagy műveket, s az orosz zeneszerzők részaránya is közel azonosnak tekinthető. Richter repertoárjában azonban lényegesen több, megközelítően 2,5-szer annyi művet lehet találni, mint Horowitz repertoárjában. Megállapítható az is, hogy Richter koncertjeinek száma lényegesen, közel hétszeresen volt több Horowitzénál, bár azt is érdemes megjegyezni, hogy Richter 4,5 évvel több időt töltött aktívan a pályán. Továbbá Horowitz komponálással és tanítással is foglalkozott, Richter viszont nem.

Figyelmet érdemel az is, hogy mindkét művész nagyon sok kortárs zenét játszott, hiszen az ő idejükben még élt és alkotott Bartók, Alban Berg, Britten, de Falla, Gershwin, Hindemith, Rahmanyinov, Ravel, Medtner, Poulenc, Sosztakovics, Richard Strauss, Stravinsky, Szymanowski és Webern.

Szokás Horowitzot az utolsó romantikusként emlegetni. A megállapítás annyiban helytálló, amennyiben a repertoáranalízis során egyértelművé vált a romantikus művek kiválasztásának és interpretációjának túlsúlya, ugyanakkor Richternél is kimutatható, hogy zeneszerzők, művek és a művek előadásának gyakorisága tekintetében a romantika részaránya a legnagyobb. Richtert Japánban XX. századi legendának tartották. Valóban legendás volt sok tekintetben, ugyanakkor Horowitz is már életében legendává vált.

Ilyen két rendkívüli zongorista egyéniséget beskatulyázni feleslegesnek tűnő vállalkozás. Mindketten a művészi kifejezés gazdag palettájával rendelkeztek, repertoárjuk rendkívül színesnek, változatosnak mondható, a ránk maradt hangfelvételek alapján pedig kétséget kizáróan megállapítható, hogy mindketten mindegyik zenetörténeti stíluskorszakban otthonosan érezték magukat.

Az interpretációk elemzésének tanulságai

A két zongoraművész interpretációinak összehasonlítása során szembeötlő Horowitz beszédyszerűsége, Richter szilárd koncepción alapuló műfelépítése.

A Horowitz-féle beszédszerűség egyik titka, hogy játéka a frázisok sajátos, de megfelelő tagoltságának és a finom agogikának ötvözete. A másik titka a rendkívül árnyalt pedálozás és a dimenzionális szólamvezetés.

Richter frazeálása sokkal egységesebb, mint Horowitzé, vertikálisan is törekszik a harmonikus egyensúlyra. Nála a frázisok kiszolgálói a mű struktúrájának. Richter is szépen énekel, de frázison belül nem alkalmaz annyi agogikát, mint Horowitz.

Richter szilárd koncepción alapuló műfelépítése elsősorban az egységes tempo tartásában nyilvánul meg. A nagyobb egységeket összefoglalva építkezik, ugyanakkor a részletek kidolgozását sem mellőzi.

Jól megfigyelhető, hogy mindkét művész igen gyakran használja az *una cordát*. Ez a balpedál használat Horowitznál a – gyakran megjelenő – *subito piano*, illetve *subito sotto voce* dinamikai hatás finom árnyalatainak elérésére és a drámaiság fokozására szolgál, Richter pedig a *dolce espressivo* alapkarakterét meghatározó tónus elérésére alkalmazza az *una cordát*.

Horowitz tagoltsága a művek fokozásánál észlelhető leginkább. A *poco á poco* *cerescendónál*, vagy az *accelerandónál* teraszosan építi fel a darabot, ezzel rendkívül drámai hatást ér el. Richter a darab fokozásánál legtöbbször az egyszerűbb utat választja, mint Horowitz, a művek csúcspontjaihoz egyetlen nagy ívvel érkezik meg.

Horowitznál gyakran tapasztalható a katarzis feletti ujjongás, Richter ezzel szemben folyamatosan a harmonikus egységre törekszik.

A kottaértelmezés szempontjából Horowitz több szabadságot enged meg magának, mint Richter. Gyakran érzékelhető, hogy a kottában nem szereplő oktávval megerősít hangokat, vagy oktávokat további hangokkal akkorddá fejleszt, az is előfordul, hogy egy oktávval mélyebben játssza a basszust.

Mindkét művész gyakran fedez fel a basszusban, vagy akár a középszólamokban szépen éneklő dallamíveket, melyek kiemelése új dimenziókat nyit a műben. Mindketten tisztában vannak a basszus alapozó funkciójával, hiszen a basszus a mű összhangzásában meghatározó szerepet játszik.

Érdekes módon a gyors tételeknél vagy szakaszoknál Richter valamivel gyorsabb tempót választ, mint Horowitz. Ez abból adódik, hogy Horowitz a tagolásokkal, az agogikákkal, az árnyalatnyi nüanszok kiemelésével jobban megmagyarázza

hallgatóságának a művet, míg Richter – nagy egységekben gondolkodva – a kisebb egységeket alárendeli a mű egészének.

Horowitz mesél a lassú tételeknél is, Richter inkább meditál.

Horowitznál a drámaiság és a szuggesztivitás dominál, direkt módon hat hallgatója érzékszerveire, s valósággal behatol az ember lényébe. Richter játéka után sokszor olyan benyomása támad hallgatójának, mintha ecsettel, vagy vésővel formálná meg a műveket, ezáltal belevonja a hallgatót is az alkotás folyamatába.

Gondolatok a tanítás-gyakorlás fejezethez

Horowitz is, Richter is koncepciózusan gyakoroltak, e nélkül nem is tudtak volna kimagasló teljesítményt nyújtani.

Egyet világosan kell látni: rosszul játszani lehet véletlenül, de véletlenül jól játszani nem lehet. A stílusismeret, a kotta – és egyben a zeneszerző szándékának – megfelelő értelmezése, a művek strukturális felépítése, valamint szisztematikus, egészbéli és részenkénti gyakorlása minden zongorista számára elengedhetetlen követelmény.

Tökéletes interpretáció nem létezik, mégis mindig a tökéletesség felé kell törekedni, ahogyan azt Horowitz és Richter is tette.

A japán fejezet összefoglalója

Prokofjev 1918-as, szigetországi látogatása mély nyomokat hagyott a japán zenésztársadalomban. A XX. század második évtizedében a japán zenei élet fejlődésnek indult. Az események alakulásában meghatározó szerepe volt az orosz zenészkolóniának.

Az 1930-as évek második felében aranykorát élő japán zongorakultúra és oktatás sajnálatos módon az 1940-es években, a II. világháború következtében óhatatlanul hanyatlani kezdett. 1945 után a gazdaságilag és kulturálisan mélypontra került ország zenei életét Leonyid Kreutzer és Leo Sirota tanítványai igyekeztek helyreállítani, akik tanáraik szellemi örökségét és az európai zenei kultúrát továbbvitték.

Kreutzer és Sirota munkásságának érdeme nem csupán abban rejlik, hogy nagyszerűen tanítottak, hanem abban, hogy maguk is koncertező művészek voltak, ennek következtében egy igényes, kulturált, zeneértő közönséget is felneveltek. Kiművelt

közönség nélkül egy akármilyen magas szintű művészi produkció vajmi kevés hatással bír. E két művésztanár művészi és oktatási tevékenysége nélkül a japán zenekultúra óriási hátrányt szenvedett volna a nyugati világgal szemben.

A japán közönség így válhatott befogadó képessé az olyan nyugati, nagy zongoristák művészetére számára, mint például Wilhelm Kempf, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau és Rudolf Serkin. Mind nagyszerű zongoristák, de mégsem tudtak olyan hatást kiváltani a szigetország zeneértő hallgatósága körében, mint Szvjatoszlav Richter és Vladimir Horowitz.

Zárszó

A XIX. század közepétől kezdődően az orosz zenei kultúra nagyon széles spektrummal rendelkezett. Orosz nemzeti sajátosságnak tekinthető a magas fokú dinamizmus és a rendkívüli színgazdagság. Ennek a sajátosságnak köszönhetően az orosz zenei világ gyakran kétpólusúvá vált. Ez a két pólus a nyugati kultúrára orientálódó konzervatórium és a nemzeti érdeket képviselő, ingyenes zeneiskola. A történelem során mindig legalább két nagy egyéniség nyújtott egy időben, egymástól eltérő stílusban kimagasló teljesítményt. Moszkva és Szentpétervár, Csajkovszkij és az Ötök, Prokofjev és Stravinsky, Szkrjabin és Rahmanyinov.

Az orosz zongoraiskolára jellemző volt a széles dinamikai skála maximális kihasználása, a telt, kifejezésben gazdag hangzás és a nagyon magas fokú technikai felkészültség.

A XX. században a két világháború, az orosz forradalom és a hidegháború – az előző században nem tapasztalható – nyomást gyakorolt a zenei világra is. A kevésbé tehetséges muzsikusokat a történelmi megpróbáltatások elsöpörték, ugyanakkor a legnagyobbak – a politikai és gazdasági nehézségek ellenére – megőrizték identitásukat. Ennek a művésztarétnak a mérete sehol, még Nyugat-Európában sem tapasztalható nagyságot mutat.

A XX. századi zongora előadóművészet fejlődésében meghatározó szerepet játszott az orosz zongoraiskola. Az orosz zongoraiskolának olyan gyökerei vannak, amelyek rendkívül gazdag hagyományból táplálkoznak. A két nagy zongorista – Horowitz és Richter – játékában is e hatás tapasztalható.

Horowitz és Richter első megközelítésre két eltérő generációhoz tartozó, két különböző stílusú zongoristagénusz. Játékukban mégis visszatükröződik a jellegzetes orosz zongoraiskola mikrokozmosza.

Az orosz zongoraiskola méltán világhírű, az orosz zongoraiskolák kapuin át sok zongoraművész indult el a világ koncertpódiumainak meghódítására. Közülük mindenképpen kimagaslik Horowitz és Richter. Egyikőjük nélkül sem lenne teljes a rendkívül színes és gazdag, orosz zongoraiskola palettája.

Közismertek a két művész életének párhuzamba vonható hasonlóságai, az azonos földrajzi egységen való születés, a hasonlóan tragikus családtörténet, a pódiumszeretet, a hosszú élet, a tartalmas művészi pályafutás. Még tanáraik között is kapcsolat fedezhető fel. Horowitznak három tanára volt: Vladimir Puhalszkij, Szergej Tarnovszkij és Felix Blumenfeld. Richter tanára az a Heinrich Neuhaus volt, akinek nagybátyja volt Felix Blumenfeld, Horowitz egyik tanára.

Emigrálása után Horowitz és Rahmanyinov között olyan szellemi kapcsolat alakult ki, amelyben Horowitz példaképének tekintette Rahmanyinovot, éppen úgy, mint Richter a tanárát, Neuhaust.

Horowitz pályafutása során három alkalommal, elsősorban egészségi állapota – depresszióra való hajlama – miatt arra kényszerült, hogy visszavonuljon, de mindig sikerült hatásos időzítéssel – kellő időben, a megfelelő eljárással – visszakerülnie a pódiumra. Véleményem szerint a zeneművészet nem csupán az idő művészete, hanem az időzés művészete is. Horowitz az időzéshez is zseniálisan értett. Richterre ezzel szemben a folytonosság, a rendkívüli munkabírás, az állandó jelenlét a jellemző. Richternek is voltak depressziós időszakai, bár ezek rövidek voltak, néhány hónapos koncertszünetnél nem jelentettek többet.

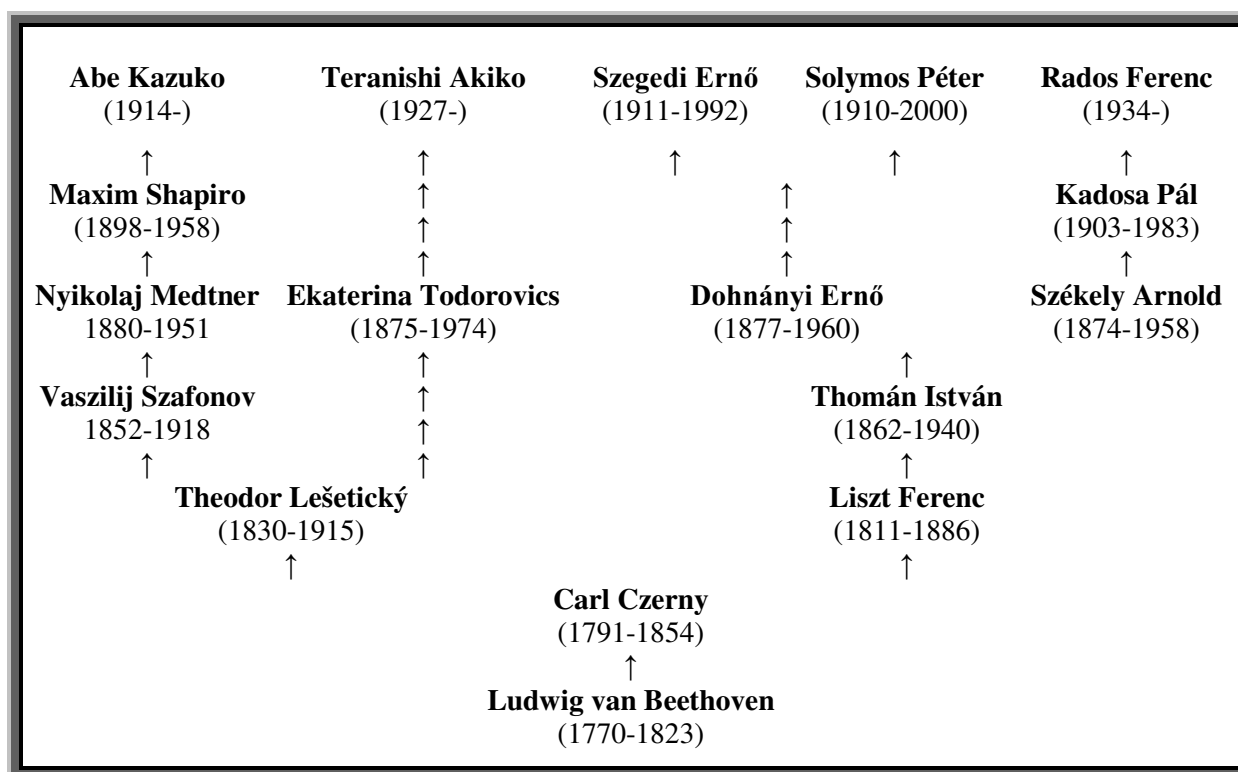
Mindkettőjükre jellemző volt azonban az, hogy maximalisták voltak. Saját művészi és zenei elképzeléseik megvalósítása érdekében jóformán semmilyen kompromisszumot nem ismertek.

A zeneművészet tipikusan háromszereplős művészeti ág. E három szereplő – a zeneszerző, a zeneművész és a hallgatóság – kölcsönhatásban áll egymással. A zeneszerző – ha nem ő maga saját művének a tolmácsolója – zeneművészeket keresztül közvetíti zenében megfogalmazott gondolatait, érzéseit közönségre, a hallgatóság felé. A

zeneművésznek ez a közvetítő szerepe óriási felelősséggel jár, hiszen műválasztásával, interpretációjának minőségével nem csupán élményt nyújt, hanem neveli is a hallgatóságát. Horowitzról és Richterről elmondható, hogy rendkívül magas szinten nevelték hallgatóságukat, és hihetetlenül magas szintet állítottak az őket követő zongorista nemzedék elé. Nélkülük, a koncertjeik által nyújtott zenei élmény nélkül szegényebb lenne a zenetörténet, a kultúrtörténet és a világ.

FÜGGELÉK

I. Tanárok, tanárelődök, akiknek hálával tartozom



II. Összesített repertoár: művek és előadásuk gyakoriságának száma

HOROWITZ			RICHTER		
Zeneszerző	Mű	Koncert	Zeneszerző	Mű	Koncert
1. Anonymus-Horowitz	1	1	Anonymus-Horowitz	-	-
2. Arenszkij, Anton	1	1	Arenszkij, Anton	-	-
3. Bach, Johann Sebastian	2	8	1. Bach, Johann Sebastian	93	1715
2. Bach-Busoni	8	79	Bach-Busoni	-	-
3. Balakirev, Milij	1	4	Balakirev, Milij	-	-
4. Barber, Samuel	4	20	Barber, Samuel	-	-
Bartók Béla	-	-	2. Bartók Béla	7	82
5. Beethoven, Ludwig van	12	69	3. Beethoven, Ludwig van	57	2309
Berg, Alban	-	-	4. Berg, Alban	1	36
6. Blumenfeld, Felix	1	1	Blumenfeld, Felix	-	-
7. Borogyin, Alekszandr	1	1	5. Borogyin, Alekszandr	3	4
8. Brahms, Johannes	20	125	6. Brahms, Johannes	33	1354
Britten, Benjamin	-	-	7. Britten, Benjamin	5	59
11. Chopin, Frédéric	60	1089	8. Chopin, Frédéric	90	4634
Copland, Aaron	-	-	9. Copland, Aaron	1	2
12. Clementi, Muzio	8	47	Clementi, Muzio	-	-
13. Czerny, Carl	1	6	Czerny, Carl	-	-
14. Csajkovszkij, Pjotr Iljics	3	40	10. Csajkovszkij, Pjotr Iljics	21	668
15. Debussy, Claude	10	79	11. Debussy, Claude	43	2338
Dvořák, Antonin	-	-	12. Dvořák, Antonin	3	67
16. Dohnányi Ernő	1	6	Dohnányi Ernő	-	-
17. Fauré, Gabriel	3	21	Fauré, Gabriel	-	-
18. Franck, César	1	3	13. Franck, César	5	79
Gershwin, George	-	-	14. Gershwin, George	1	4
Glazunov, Alekszandr	-	-	15. Glazunov, Alekszandr	3	12
19. Grieg, Edvard	1	1	16. Grieg, Edvard	30	946
20. Guion, David	1	1	Guion, David	-	-
Händel, Georg Friedrich	-	-	17. Händel, Georg Friedrich	8	80
21. Haydn, Joseph	4	24	18. Haydn, Joseph	21	476
Hindemith, Paul	-	-	19. Hindemith, Paul	12	141
22. Horowitz, Vladimir	1	41	Horowitz, Vladimir	-	-
23. Horowitz (Edited by)	6	14	Horowitz (Edited by)	-	-
24. Hummel, Johann Nepomuk	2	8	Hummel, Johann Nepomuk	-	-
Janáček, Leoš	-	-	20. Janáček, Leoš	1	5
25. Kabalevskij, Dmitrij	12	47	Kabalevskij, Dmitrij	-	-
26. Kreisler-Rahmanyinov	1	3	21. Kreisler-Rahmanyinov	1	6
27. Ljadov, Anatolij	1	1	22. Ljadov, Anatolij	3	16
28. Liszt Ferenc	31	325	23. Liszt Ferenc	41	1280
29. Liszt-Busoni	2	2	Liszt-Busoni	-	-
30. Liszt-Busoni-Horowitz	1	9	Liszt-Busoni-Horowitz	-	-

31. Liszt-Horowitz	5	26	Liszt-Horowitz	-	-
32. Medtner, Nyikolaj	5	6	24. Medtner, Nyikolaj	2	4
33. Mendelssohn-Bartholdy, Felix	11	49	25. Mendelssohn-Bartholdy, Felix	7	189
Mjaszkovszkij, Nyikolaj	-	-	26. Mjaszkovszkij, Nyikolaj	2	24
34. Moszkowski, Moritz	3	80	Moszkowski, Moritz	-	-
35. Mozart, Wolfgang Amadeus	9	55	27. Mozart, Wolfgang Amadeus	44	660
Mozart-Grieg	-	-	28. Mozart-Grieg	5	20
Muszorgszkij, Modeszt	-	-	29. Muszorgszkij, Modeszt	1	104
36. Muszorgszkij-Horowitz	1	8	Muszorgszkij-Horowitz	-	-
37. Poulenc, Francis	6	31	30. Poulenc, Francis	2	7
38. Prokofjev, Szergej	10	98	31. Prokofjev, Szergej	38	1758
39. Rahmanyinov, Szergej	22	290	32. Rahmanyinov, Szergej	33	2655
40. Rahmanyinov-Horowitz	2	29	Rahmanyinov-Horowitz	-	-
41. Ravel, Maurice	5	22	33. Ravel, Maurice	12	462
Reger, Max	-	-	34. Reger, Max	2	8
42. Rimszkij-Korszakov	1	1	35. Rimszkij-Korszakov	1	9
Saint-Saëns, Camille	-	-	36. Saint-Saëns, Camille	4	29
43. Saint-Saëns-Liszt	1	9	Saint-Saëns-Liszt	-	-
44. Saint-Saëns-Liszt-Horowitz	1	4	Saint-Saëns-Liszt-Horowitz	-	-
45. Scarlatti, Domenico	20	260	Scarlatti, Domenico	-	-
46. Scarlatti-Tausig	1	6	Scarlatti-Tausig	-	-
47. Schubert, Franz	5	42	37. Schubert, Franz	54	979
48. Schubert-Liszt	3	30	38. Schubert-Liszt	1	6
49. Schumann, Robert	26	289	39. Schumann, Robert	38	1701
50. Smith, John Stafford	1	7	Smith, John Stafford	-	-
Sosztakovics, Dmitrij	-	-	40. Sosztakovics, Dmitrij	23	356
51. Sousa-Horowitz	1	13	Sousa-Horowitz	-	-
Strauss, Richard	-	-	41. Strauss, Richard	1	2
52. Stravinsky, Igor	2	16	42. Stravinsky, Igor	4	22
53. Szkrjabin, Alekszandr	19	139	43. Szkrjabin, Alekszandr	57	862
54. Szymanowski, Karol	9	9	44. Szymanowski, Karol	16	208
55. Vivaldi-Bach	1	1	Vivaldi, Antonio	-	-
Wagner, Richard	-	-	45. Wagner, Richard	1	53
Wagner-Liszt	-	-	46. Wagner-Liszt	1	2
Weber, Carl Maria von	-	-	47. Weber, Carl Maria von	2	37
Webern, Anton von	-	-	48. Webern, Anton von	1	19
56. Zselobinszkij, Valerij	1	4	Zselobinszkij, Valerij	-	-

III. Országok, városok, koncertek

Horowitz			Richter		
Ország	Város	Koncert	Ország	Város	Koncert
Amerikai kontinens			Amerikai kontinens		
Amerikai Egyesült Államok	48	327	Amerikai Egyesült Államok	26	79
Kanada	2	11	Kanada	10	15
Kuba	1	1	Ázsia		
		0	Kína	4	16
Ázsia			Dél-Korea	1	2
Japán	1	5	Japán	61	162
		0	Hong-Kong	1	1
Európa			Kelet-Európa		
Anglia	3	13	Bulgária	8	33
Ausztria	1	1	Csehszlovákia	48	153
Belgium	1	6	Jugoszlávia	13	32
Dánia	1	7	Lengyelország	25	83
Franciaország	1	36	Magyarország	10	63
Hollandia	2	9	Német Demokratikus Köztársaság	22	52
Magyarország	1	9	Románia	5	21
Németország	6	33	Szovjetunió	168	1807
Olaszország	2	5	Nyugat-Európa		
Oroszország	3	11	Anglia	29	74
Svájc	3	8	Ausztria	18	78
Svédország	1	6	Belgium	5	7
			Dánia	1	3
			Finnország	2	12
			Franciaország	92	294
			Görögország	3	11
			Hollandia	7	9
			Írország	2	2
			Lichtenstein	1	1
			Luxemburg	2	6
			Máltai Köztársaság	1	1
			Monaco	1	3
			Német Szövetségi Köztársaság	80	178
			Norvégia	3	6
			Olaszország	86	281
			Portugália	4	7
			Spanyolország	15	35
			Svájc	19	49
			Svédország	1	3
			Közel-Kelet		
			Irán	1	2
			Libanon	1	1
			Törökország	4	10

IV. A Pesti Vigadóban fellépő művészek listája 1837-1944 között

a teljesség igénye nélkül, az első fellépés évének megjelölésével

Zeneszerzők: Erkel Ferenc (1865), Richard Wagner (1875), Johannes Brahms (1867), Saint-Saëns (1879), Hubay Jenő (1886), Goldmark Károly (1895), Richard Strauss (1895), Bartók Béla (1904), Claude Debussy (1906), Dohnányi Ernő (1897), Maurice Ravel (1932), Igor Stravinsky (1933), Szergej Prokofjev (1936).

Karmesterek: Richter János (1871), Nikisch Artúr (1893), Gustav Mahler (1899), Vaszilij Szafonov (1914), Hermann Abendroth (1923), Wilhelm Furtwängler (1925), Bruno Walter (1928), Charles Münch (1935), Ferencsik János (1938), Lovro von Matačić (1938), Herbert von Karajan (1940), Sergio Failoni (1943).

Zongoraművészek: Clara Schumann (1866), Anton Rubinstein (1875), Hans von Bülow (1884), Eugene D'Albert (1885), Emil Sauer (1891), Wilhelm Backhaus (1907), Artur Schnabel (1908), Edwin Fischer (1918), Bartók Béla (1922), Vladimir Horowitz (1926), Arthur Rubinstein (1927), Szergej Rahmanyinov (1928), Walter Gieseking (1930), Alfred Cortot (1932), Fischer Annie (1932), Claudio Arrau (1933) és 1982-ben Szvjatoszlav Richter is.

Hegedűművészek: Henri Vieuxtemps (1837/1865), Pablo Sarasate (1877), Henryk Wienawski (1877), Fritz Kreisler (1887), Jan Kubelik (1900), Jacques Thibaut (1908), Szigeti József (1909), George Enescu (1912), Jascha Heifetz (1914), Zathureczky Ede (1924), Mischa Elman (1930), Nathan Milstein (1930), Yehudi Menuhin (1930).

Csellisták: David Popper (1888), Pablo Casals (1911), Gregor Pjatigorszkij (1930).

Énekesek: Julius Stockhausen (1869), Jan Kiepura (1929), Paul Robeson (1929), Fjodor Saljapin (1929), Benjamino Gigli (1931).

VI. Zeneszerzők szerint összesített hangfelvételek száma

HOROWITZ			RICHTER		
Zeneszerző	Mű	Felvétel	Zeneszerző	Mű	Felvétel
Aljabjev, Alekszandr	-	-	Aljabjev, Alekszandr	-	-
1. Anonymus-Horowitz	1	1	Anonymus-Horowitz	-	-
2. Bach, Johann Sebastian	1	2	1. Bach, Johann Sebastian	99	433
3. Bach-Busoni	5	12	Bach-Busoni	-	-
4. Balakirev, Milij	1	1	Balakirev, Milij	-	-
5. Barber, Samuel	4	6	Barber, Samuel	-	-
Bartók Béla	-	-	2. Bartók Béla	6	23
6. Beethoven, Ludwig van	10	44	3. Beethoven, Ludwig van	65	351
Berg, Alban	-	-	4. Berg, Alban	2	4
7. Brahms, Johannes	7	19	5. Brahms, Johannes	33	173
Britten, Benjamin	-	-	6. Britten, Benjamin	6	18
8. Chopin, Frédéric	65	587	7. Chopin, Frédéric	69	563
9. Clementi, Muzio	14	52	Clementi, Muzio	-	-
10. Czerny, Carl	1	2	Czerny, Carl	-	-
11. Csajkovszkij, Pjotr Iljics	4	16	8. Csajkovszkij, Pjotr Iljics	21	84
Dargomizsszkij, Alekszandr	-	-	9. Dargomizsszkij, Alekszandr	2	2
12. Debussy, Claude	11	46	10. Debussy, Claude	43	229
Dvořák, Antonin	-	-	11. Dvořák, Antonin	4	12
Falla, Manuel de	-	-	Falla, Manuel de	-	-
13. Dohnányi Ernő	1	1	Dohnányi Ernő	-	-
14. Fauré, Gabriel	2	20	Fauré, Gabriel	-	-
Franck, César	-	-	12. Franck, César	6	20
Gershwin, George	-	-	13. Gershwin, George	1	2
Glazunov, Alekszandr	-	-	14. Glazunov, Alekszandr	1	2
Glinka, Mihail	-	-	15. Glinka, Mihail	13	13
Grieg, Edvard	-	-	16. Grieg, Edvard	30	145
Händel, Georg Friedrich	-	-	17. Händel, Georg Friedrich	8	15
15. Haydn, Joseph	4	13	18. Haydn, Joseph	19	72
Hindemith, Paul	-	-	19. Hindemith, Paul	13	38
16. Horowitz, Vladimir	5	35	Horowitz, Vladimir	-	-
17. Kabalevskij, Dmitrij	12	28	Kabalevskij, Dmitrij	-	-
18. Kreisler-Rahmanyinov	1	3	Kreisler-Rahmanyinov	-	-
19. Liszt Ferenc	14	130	20. Liszt Ferenc	42	198
20. Liszt-Busoni	2	2	Liszt-Busoni	-	-
21. Liszt-Busoni-Horowitz	1	10	Liszt-Busoni-Horowitz	-	-
22. Liszt-Horowitz	10	15	Liszt-Horowitz	-	-
23. Medtner, Nyikolaj	4	5	21. Medtner, Nyikolaj	1	1
24. Mendelssohn-Bartholdy, Felix	8	31	22. Mendelssohn-Bartholdy, Felix	7	12

25. Mendelssohn-Liszt-Horowitz	1	6	Mendelssohn-Liszt-Horowitz	-	-
Mjaszkovszkij, Nyikolaj	-	-	23. Mjaszkovszkij, Nyikolaj	1	7
26. Moszkowski, Moritz	3	71	Moszkowski, Moritz	-	-
27. Mozart, Wolfgang Amadeus	11	51	24. Mozart, Wolfgang Amadeus	42	114
Mozart-Grieg	-	-	25. Mozart-Grieg	5	8
Muszorgszkij, Modeszt	-	-	26. Muszorgszkij, Modeszt	2	9
28. Muszorgszkij-Horowitz	2	6	Muszorgszkij-Horowitz	-	-
29. Poulenc, Francis	5	10	27. Poulenc, Francis	3	3
30. Prokofjev, Szergej	5	11	28. Prokofjev, Szergej	40	170
31. Rahmanyinov, Szergej	18	181	29. Rahmanyinov, Szergej	32	213
Rahmanyinov-Horowitz	2	27	Rahmanyinov-Horowitz	-	-
Ravel, Maurice	-	-	30. Ravel, Maurice	14	59
Reger, Max	-	-	31. Reger, Max	1	1
Rimszkij-Korszakov	-	-	32. Rimszkij-Korszakov	1	1
32. Rimszkij-Korszakov-Rahmanyinov	1	1	Rimszkij-Korszakov-Rahmanyinov	-	-
Saint-Saëns, Camille	-	-	33. Saint-Saëns, Camille	4	8
33. Saint-Saëns-Liszt	1	1	Saint-Saëns-Liszt	-	-
34. Saint-Saëns-Liszt-Horowitz	1	1	Saint-Saëns-Liszt-Horowitz	-	-
35. Scarlatti, Domenico	34	156	Scarlatti, Domenico	-	-
36. Scarlatti-Tausig	1	1	Scarlatti-Tausig	-	-
37. Schubert, Franz	9	35	34. Schubert, Franz	70	206
38. Schubert-Liszt	4	26	Schubert-Liszt	-	-
39. Schubert-Tausig-Horowitz	1	3	Schubert-Tausig-Horowitz	-	-
40. Schumann, Robert	18	210	35. Schumann, Robert	39	209
41. Szkrjabin, Alekszandr	42	149	36. Szkrjabin, Alekszandr	51	190
42. Smith-Horowitz	1	2	Smith, John Stafford	-	-
Sosztakovics, Dmitrij	-	-	37. Sosztakovics, Dmitrij	23	90
43. Sousa-Horowitz	1	12	Sousa-Horowitz	-	-
Strauss, Richard	-	-	38. Strauss, Richard	1	2
44. Stravinsky-Horowitz	1	1	Stravinsky-Horowitz	-	-
Szymanowski, Karol	-	-	39. Szymanowski, Karol	15	39
45. Wagner-Liszt	1	1	40. Wagner-Liszt	1	9
Weber, Carl Maria von	-	-	41. Weber, Carl Maria von	2	7
Webern, Anton von	-	-	42. Webern, Anton von	1	8
Weckerlin, Jean-Baptiste	-	-	43. Weckerlin, Jean-Baptiste	4	5
Wolf, Hugo	-	-	44. Wolf, Hugo	27	63
46. Youmans-Horowitz	1	1	Youmans-Horowitz	-	-

VII. Közreműködő karmesterek, Horowitz

Karmester	Először	Összesen
1. Abendroth, Hermann	1927. 10. 11.	3
2. Abravanel, Maurice	1950. 12. 09.	1
3. Ansermet, Ernest	1933. 10. hó	1
4. Barbirolli, John	1940. 02. 15.	9
5. Beecham, Sir Thomas	1928. 01. 12.	4
6. Cortot, Alfred	1932. 10. 16.	2
7. Damrosch, Walter	1928. 02. 11.	2
8. Defauw, Desire	1944. 02. 03.	5
9. Enghelbrecht, Désiré-Emile	1932. 12. 25.	1
10. Fried, Oskar	1925. 12. 18.	2
11. Furtwängler, Wilhelm	1926. 10. 21.	5
12. Gaubert, Philippe	1926. 12. 05.	1
13. Széll György	1953. 01. 12.	1
14. Glazunov, Alexandr	1923. 12. 12.	1
15. Golschmann, Vladimir	1942. 01. 24.	2
16. Jochum, Eugene	1929. 10. 04.	4
17. Kindler, Hans	1933. 01. 19.	1
18. Kuszevickij, Szergej	1928. 03. 16.	9
19. Lange, Hans	1931. 12. 31.	4
20. Malko, Nikolai	1933. 10. 05.	3
21. Mehta, Zubin	1978. 02. 05.	2
22. Mengelberg, Willem	1928. 12. 06.	9
23. Mitropoulos, Dimitris	1934. 04. 24.	3
24. Monteux, Pierre	1928. 02. 21.	6
25. Ormándy Jenő	1978. 01. 08.	3
26. Pabst, Eugen	1926. 01. 20.	1
27. Paray, Paul	1935. 12. 15.	1
28. Pierné, Gabriel	1927. 02. 20.	2
29. Reiner Frigyes	1928. 03. 02.	6
30. Rodzinski, Arthur	1929. 12. 26.	6
31. Steinberg, William	1942. 08. 07.	5
32. Stewart, Reginald	1944. 01. 05.	1
33. Stock, Frederick	1928. 04. 08.	4
34. Stokowski, Leopold	1943. 01. 30.	1
35. Straram, Walther	1926. 05. 06.	1
36. Susskind, Walter	1951. 10. 08.	1
37. Toscanini, Arturo	1933. 04. 23.	9
38. Walter, Bruno	1936. 02. 20.	4
39. Wiklund, Adolf	1935 ősze	1
40. Azonosítatlan karmester és zenekar	1920. Kijev	1

VIII. Közreműködő karmesterek, Richter

	Karmester	Először	Összesen
1.	Abendroth, Hermann	1951. 01. 26.	3
2.	Agarkov, Oleg	1949. 03. 09.	2
3.	Allessandrescu, Alfred	1958. 03. 22.	2
4.	Ančerl, Karel	1954. 05. 20.	8
5.	Anoszov, Nyikolaj	1941. 05. hó	12
6.	Ashkenazy, Vladimir	1994. 09. 20.	1
7.	Basics, Mladen	1972. 02. 28.	1
8.	Baltadze, Mihail	1944. 05. 29.	1
9.	Bakala, Břetislav	1956. 12. 18.	1
10.	Barenholm, Daniel	1983. 06. 25.	1
11.	Barsaj, Rudolf	1950. 12. 28.	67
12.	Bassarab, Mircea	1965. 09. 31.	2
13.	Berglund, Pavo	1977. 08. 16.	2
14.	Berlin, Aniszim	1949. 04. 06.	1
15.	Bernstein, Leonard	1960. 12. 18.	1
16.	Bojadzsijeve, Radoszveta	1949. 04. 27.	1
17.	Boulez, Pierre	1971. 07. 04.	2
18.	Braginszkij, Lev	1952. 11. 04.	1
19.	Britten, Benjamin	1965. 06. 16.	6
20.	de Burgos, Frühbeck Rafael	1970. 06. 22.	1
21.	Caetani, Oleg	1993. 05. 19.	1
22.	Celibidache, Sergiu	1962. 10. 03.	2
23.	Chung, Myung-Whun	1974. 04. 18.	1
24.	Dimitriadi, Odisszei	1944 . 05. 03.	4
25.	Dubrovskij, Viktor	1957. 06. 29.	1
26.	Eliasberg, Karl	1950. 03. 18.	4
27.	Eschenbach, Cristoph	1988. 06. 26.	6
28.	Feldman, Solomon	1960. 06. 17.	1
29.	Ferencsik János	1954. 03. 08.	7
30.	Gabzsidekov, Csingiz	1946. 04. 22.	1
31.	Gaszanov, Asraf	1943. 08. 09.	1
32.	Gauk, Alekszandr	1943. 08. 17.	9
33.	Georgescu, George	1958. 04. 17.	2
34.	Ginsburg, Lev	1959. 08. 23.	1
35.	Gokjeli, Dzsemal	1944. 04. 24.	1
36.	Golovanov, Nyikolaj	1946. 10. 06.	2
37.	Guszman, Iszrael	1949. 10. 22.	9
38.	Haradzsanjan, Raffi	1943.10.11.	1
39.	Heiller, Anton	1968. 01. 29.	1
40.	Iljev, Konsztantyin	1958. 02. 21.	4
41.	Ivanov, Konsztantyin	1940. 12. 30.	9
42.	Iwaki Hiroyuki	1967. 04. 02.	1

43.	Jansons, Arvid	1953. 03. 14.	6
44.	Kanerstein, Mihail	1948. 04. 06.	1
45.	Karadzanyan, Ispir	1943. 10. 11.	1
46.	Karajan, Herbert von	1962. 09. 24.	4
47.	Katajev, Vitalij	1965. 01. 19.	1
48.	Katz, Arnold	1957. 10. 19.	2
49.	Kiladze, Grigorij	1947. 10. 27.	1
50.	Kleiber, Carlos	1976. 06. 18.	1
51.	Kletzki, Paul	1966. 11. 06.	1
52.	Klimov, Alekszandr	1950. 11. 28.	1
53.	Kolesza, Nyikolaj	1949. 11. 22.	3
54.	Komor Vilmos	1954. 03. 04.	1
55.	Kondrasin, Kirill	1945. 03. 30.	54
56.	Kórodi András	1958. 02. 17.	1
57.	Krombholc, Jaroslav	1956. 12. 07.	1
58.	Lefterov, Mihail	1958. 03. 05.	1
59.	Leinsdorf, Erich	1960. 10. 15.	1
60.	Leitner, Ferdinand	1979. 02. 10.	1
61.	Letskovic, Bogo	1967. 08. 20.	1
62.	Maag, Peter	azonosítatlan	0
63.	Maazel, Lorin	1964. 04. 28.	7
64.	Magi, Paul	1993. 06. 12.	8
65.	Malountsian, Mihail	1953. 02. 11.	5
66.	Masur, Kurt	1969. 08. 09.	4
67.	Matačić, Lovro von	1966. 09. 12.	3
68.	Melik-Pasajev, Alexander	1941	1
69.	Melles Károly	1963. 10. 25.	2
70.	Moszenszkij, Vladimir	1974. 12. 17.	5
71.	Mozgovenko, Ivan	1946. 10. 13.	13
72.	Mravinszkij, Jevgenyij	1946. 10. 13.	13
73.	Muti, Riccardo	1968. 06. 18.	15
74.	Münch, Charles	1960. 11. 01.	1
75.	Münchinger, Karl	1966. 07. 31.	2
76.	Niazi, Hadzsibejov	1953. 02. 21.	2
77.	Nyikolajev, Leonyid	1992. 01. 12.	1
78.	Nyikolajevszkij, Jurij	1976. 05. 10.	72
79.	Ojstrah, David	1968. 03. 30.	2
80.	Orlov, Alekszandr	1945. 12. 25.	1
81.	Ormándy Jenő	1958. 05. 29.	6
82.	Paillard, Jean-François	1967. 05. 03.	1
83.	Pain, Isaac	1944. 04. 17.	1
84.	Paliasvili, Vahtang	1949. 11. 19.	4
85.	Paumgartner, Bernard	1966. 01. 29.	2
86.	Pedrotti, Antonio	1962. 11. 15.	2
87.	Pelekhatny, Demian	1972. 03. 16.	2

88.	Previtali, Fernando	1962. 10. 28.	1
89.	Prokofjev, Szergej	1941. 03. 05.	1
90.	Rabinovics, Nyikolaj	1972. 01. 17.	2
91.	Rahlin, Natan	1944. 11. 16.	5
92.	Rajcsev, Ruzslan	1958. 03. 07.	2
93.	Richter, Karl	1978. 06. 25.	1
94.	Rolla János	1991. 06. 09.	2
95.	Rossi, Mario	1962. 10. 19.	1
96.	Rowiczki, Witold	1954. 11. 05.	7
97.	Rozsgyessztvenszkij, Gennagyij	1961. 12. 18.	1
98.	Sacher, Paul	1968. 11. 07.	2
99.	Sanderling, Kurt	1945. 01. 27.	28
100.	Saposnyikov, Ilja	1949. 10. 30.	1
101.	Schreier, Peter	1992. 11. 11.	1
102.	Simone, Claudio	1969. 01. 30.	1
103.	Silvestri, Constantin	1958. 10. 22.	1
104.	Smetacek , Václav	1959. 04. 19.	2
105.	Stria, Karol	1954. 11. 19.	2
106.	Szimeonov, Konsztantyin	azonosítatlan	0
107.	Sztaszevics, Abram	1944. 10. 28.	1
108.	Sztoljarov, Grigorij	1941. 04. hó	1
109.	Szvetlanov, Jevgenyij	1966. 03. 25.	17
110.	Talich, Václav	1954. 06. 09.	1
111.	Tolba, Benjamin	1952. 11. 15.	3
112.	Turesak, Sztyepan	1964. 04. 02.	1
113.	Tziryuk, Jurij	1983. 12. 08.	3
114.	Tyemirkanov, Jurij	1959. 09. 01.	1
115.	Tyulin, Danyiil	1959. 09. 01.	1
116.	Vigners, Leonids	1948. 06. 27.	7
117.	Wisloczki, Stanislaw	1959. 04. 24.	5
118.	Wodiczko, Bogdan	1954. 12. 11.	2
119.	Zdravkovics, Zsivozsín	1969. 01. 26.	3
120.	Zsadorov, Igor	1971. 07. 25.	1
121.	Zsukov, Mihail	1978. 12. 27.	1
122.	Zsukovszkij, Nyikolaj	1949. 10. 18.	1
123.	Zsuraitisz, Algisz	1958. 11. 18.	3

IX. Közreműködő zenekarok

Horowitz	Richter
Amszterdami Concertgebouw Zenekar	Aix Cons Provence-i Zenekar
Baltimore-i Szimfonikus Zenekar	Bázei Szimfonikus Zenekar
Berlini Filharmonikus Zenekar	Bavarian Állami Zenekar
Berlini Szimfonikus Zenekar	Bécsi Filharmonikus Zenekar
Bostoni Szimfonikus Zenekar	Bécsi Szimfonikus Zenekar
Brüsszei Szimfonikus Zenekar	Bellini Zenekar
Chicagói Szimfonikus Zenekar	Bergeni Fesztiválzenekar
Cincinnati Szimfonikus Zenekar	Berlini Filharmonikus Zenekar
Dán Állami Rádiózenekar	Berlini RSO Szimfonikus Zenekar
Dél-Kaliforniai Filharmonikus Zenekar	Bostoni Szimfonikus Zenekar
Operaházi és Múzeumi Zenekar, Frankfurt	Brnói Filharmonikus Zenekar
Hollywood Bowl Zenekar	Bukaresti Szimfonikus Zenekar
Gürzenich Zenekar, Köln	Budapest Filharmonikus Zenekar
Lipcsei Gewandhaus Zenekar	Budapest Szimfonikus Zenekar
Londoni Szimfonikus Zenekar	Carl Philip Emanuel Bach Zenekar
Los Angeles-i Filharmonikus Zenekar	Century Szimfonikus Zenekar, Oszaka
Lucerni Fesztiválzenekar	Chicago Szimfonikus Zenekar
Minneapolis-i Szimfonikus Zenekar	Cseh Filharmonikus Zenekar
NBC Szimfonikus Zenekar	Drezdai Állami Zenekar
New York-i Filharmonikusok	ECO, Angol Kamarazenekar
New York-i Szimfonikus Zenekar	Enescu Szimfonikus Zenekar
Párizsi Konzervatórium Zenekara	Ens Intercontemp Zenekar
Colonne Koncertzenekar, Párizs	Genovai Operaház Zenekara
Párizsi Szimfonikus Zenekar	Gradsky Zenekar
Pasdeloup Szimfonikus Zenekar, Párizs	Magyar Állami Hangversenyzenekar
Philadelphia Zenekar	Japán Shinsei Zenekar
Royal Filharmonikus Zenekar	Japán Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara (NHKO)
San Franciscoi Szimfonikus Zenekar	Krakói Filharmonikus Zenekar
St. Louisi Szimfonikus Zenekar	Leningradi Filharmonikus Zenekar
Városi Zenekar, Duisberg	Lett Nemzeti Szimfonikus Zenekar
Straram Koncertzenekar	Lipcsei Gewandhaus Zenekar
Svájci OSR Zenekar	Liszt Ferenc Kamarazenekar
Szovjet Állami Szimfonikus Zenekar	Londoni Szimfonikus Zenekar
Utahi Szimfonikus Zenekar	Londoni Sinfonietta Zenekar
Washingtoni Nemzeti Szimfonikus Zenekar	Maggio Musicale Zenekar
Azonosítatlan zenekar 5	Milánói Scala Zenekara
	Minszki Szimfonikus Zenekar
	Monte Carlo Opera Zenekara
	Moszkvai Szimfonikus Zenekar
	Moszkvai Konzervatórium Zenekara
	Moszkvai Filharmonikus Zenekar

	Moszkvai Rádió Szimfonikus Zenekar
	Moszkvai Ifjúsági Szimfonikus Zenekar
	Müncheni Bach Zenekar
	Nemzeti Filharmonikus Zenekar
	New York-i Filharmonikus Zenekar
	Francia Rádió és Televízió Zenekara
	Stabile Zenekar
	Párizsi Zenekar
	OPV Padovai Zenekar
	Padovai Koncertzenekar
	Paillard Zenekar
	Párizsi Operaház Zenekara
	Philadelphia Zenekar
	Philharmonia Zenekar
	Prágai Filharmonikus Zenekar
	Prágai Szimfonikus Zenekar
	Torinói RAI Szimfonikus Zenekar
	Római Akadémia Zenekara
	Román Állami Zenekar
	Schleswig-Holstein Zenekar
	Szlovák Filharmonikus Zenekar
	Szófiai Filharmonikus Zenekar
	Dél-Német Rádiózenekar
	Spanyol Nemzeti Zenekar
	Strasburgi Opera Zenekara
	Svájci Fesztiválzenekar
	Toulouse-i Szimfonikus Zenekar
	Szovjet Nemzeti Szimfonikus zenekar
	Szovjet Rádiózenekar
	Szovjet Állami Szimfonikus Zenekar
	Varsói Filharmonikus Zenekar
	Yomiuri Japán Szimfonikus Zenekar

X. Kamarapartnerek

HOROWITZ	RICHTER
Zongora (1)	Zongora (10)
Rahmanyinov, Szergej	Berlinszkaja, Ludmilla
	Britten, Benjamin
Hegedű (3)	Eschenbach, Christoph
Heifetz, Jascha	Gilelsz, Emil
Milstein, Nathan	Ginzburg, Grigorij
Stern, Isaac	Kocsis Zoltán
	Leonszkaja, Elizabeth
Gordonka (3)	Lobanov, Vaszilij
Garbuzova, Raja	Lucewicz, Andreas
Pjatigorszkij, Gregor	Vegyernyikov, Anatolij
Rostropovics, Msztyiszlav	
	Hegedű (6)
Trió (1)	Galinova, Barina
Milstein, Nathan	Kagan, Oleg
Pjatigorszkij, Gregor	Kopelman, Mihail
	Ojsztrah, David
Ének (4)	Tretyakov, Viktor
Fischer-Dieskau, Dietrich	Ciganov, Dmitrij
Kosic, Nyina	
Szobinov, Leonyid	Brácsa (1)
Lodaja, Zoja	Bashmet, Juri
	Gordonka (7)
	Berezovszkij, Lev
	Berlinszkij, Valentyin
	Fournier, Pierre
	Gutman, Natalja
	Rostropovics, Msztyiszlav
	Safran, Danyiil
	Sirinszkij, Szergej
	Vonósnégyes (4)
.	Bolsoj Kvartett
	Borogyin Kvartett
	Komitas Kvartett
	Tátrai Vonósnégyes
	Fuvola (5)
	Harkovszkij, Nyikolaj
	Kornyejev, Alekszandr
	Mihajlov, Konsztantyin

	Rampal, Jean-Pierre
	Vorozcova, Marina
	Klarinét (1)
	Kamisev, Anatolij
	Fagott (1)
	Arnistsans, Andris
	Trombita (1)
	Zsukov, Vladimir
	Fúvós kvartett (1)
	Moragues kvartett
	Ütőhangszer (4)
	Barkov, Valerij
	Nyikulin, Ruszlan
	Sznegirjev, Valentin
	Volkonszkij, Andrej
	Ének (6)
	Dorliak, Nyina
	Fischer-Dieskau, Dietrich
	Pears, Peter
	Piszarenko, Galina
	Schreier, Peter
	Várady Júlia

XI. Közreműködő kamaraegyüttesek tagjai**Bolsoj Kvartett (1938–1968)**

- 1. hegedű: Zsuk
- 2. hegedű: Veltman, Borisz
- Brácsa: Gurvics, Morisz
- Gordonka: Buravszkij, Iszak

Komitas Kvartett (alapítva 1924)

- 1. hegedű: Gabrieljan, Avet
- 2. hegedű: Ogandjanyan, Levon
- Brácsa: Terjan, Mikael
- Gordonka: Aslamazjan, Szergej

Moragues fúvós kvartett

a Moragues kvintett tagjaiból (1982)

- Oboa: Walter, David
- Klarinét: Moragues, Pascal
- Kürt: Moragues, Pierre
- Fagott: Vilaire, Patrick

Borogyin Kvartett (alapítva 1945)

- 1-2. Hegedű: Barsaj, Nyina
- 1-2. Hegedű: Dubinszkij, Tosztyiszlav
- Brácsa: Barsaj, Rudolf
- Gordonka: Rosztropovics, Msztyiszlav

Tátrai Vonósnégyes (alapítva 1946)

- 1. hegedű: Tátrai Vilmos (1912–1999)
- 2. hegedű: Szűcs Mihály (aktív 1967-ig)
- 2. hegedű: Várkonyi István (aktív 1982-ig)
- Hegedű: Iványi József (aktív 1967-ig)
- Brácsa: Konrád György (aktív 1982-ig)
- Gordonka: Banda Ede

XII. Szófia dala

ソフィアの歌

ソフィア・プーシ 作詞
ロシ ア 民 謡
関 鑑 子 訳詞

Ad Libitum

The musical score is written on three staves in G minor (one flat). The first staff begins with a 2-measure rest, followed by a B-flat chord and a melodic line. The second staff continues the melody with Gm and D7 chords, ending with a ritardando. The third staff is marked 'Coda' and repeats the Gm-D7-rit. sequence.

XIII. Horowitz: Carmen variációk kottája (1968-as verzió¹)

Vladimir Horowitz
arr. L. Edson Jeffery¹

Allegretto

mf marcato

[15]

[19]

[13]

mf

m. g.

mp

m. g.

(1) Here is my version of Horowitz's 1968 version of his *Variations*. This "edition" evolved by periodic revision of my first effort in 1978. The phrasing and dynamics should be carefully worked out by the reader who should also study Horowitz's ideal (and nearly perfect) performance. Finally, while I have tried to capture Horowitz's performance, errors are intrinsic: usually a transcription rendered without reference to the composer's original manuscript is incomplete. Hence, this work is incomplete!

L. Edson Jeffery, San Antonio, Texas. (revised January 2008)

¹ Forrás: <http://hu.scorser.com/S/Kotta/horowitz+carmen/-1/2.html>

Measures 17 to 29 of a musical score for piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef).

- Measure 17:** Bass clef, *mp*, dynamic marking. A slur covers measures 17 and 18. A finger number 41 is written above the first note.
- Measure 20:** Treble clef, *8va* marking above the staff. A slur covers measures 20 and 21.
- Measure 23:** Treble clef, *un poco agitato* marking. Fingerings 3 2 4 2 5 1 are indicated. A slur covers measures 23 and 24. A *mf* dynamic marking is present. A *simile* marking is above measure 25.
- Measure 26:** Treble clef, *simile* marking. A slur covers measures 26 and 27.
- Measure 29:** Treble clef, *smorz.* marking. A slur covers measures 29 and 30. A *mp* dynamic marking is present.

3

32 | *poco rit.* *p* *mp* *a tempo* *p* *f* *mf* *8va*

35 | *cresc.* *ff* *f* *8va*

38 | *sffz* *f dim.* *Allargando* *mp* *f* *mf dim.* *3* *ten.*

41 | *a tempo* *tenuto e smorz.* *pp* *mp* *8va*

44 | *cresc. poco a poco* *8va*

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 32 to 44. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *poco rit.* (poco ritardando), *a tempo*, *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *f* (forte), *sffz* (sforzando), *f dim.* (forte diminuendo), *Allargando*, *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *3* (triple), *ten.* (tenuto), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). The score also includes articulation marks like accents and slurs. A dashed line labeled *8va* indicates an octave shift. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system (measures 32-34) starts with *poco rit.* and *a tempo*. The second system (measures 35-37) includes *cresc.* and *ff*. The third system (measures 38-40) features *Allargando* and *mp*. The fourth system (measures 41-43) includes *a tempo* and *pp*. The fifth system (measures 44-46) includes *cresc. poco a poco*.

8va

[47] *f dim.* *mf* *mp smorzando*

[50] *pp* *m. d.* *mf* *f*

[53] *mf* *ff*

[56] *marcato* *f* *ff dim.*

[59] *f dim.* *mf dim.*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece, measures 47 through 59. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *smorzando*, *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). There are also performance markings like *marcato* and *m. d.* (mezzo-dolce). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A bracket labeled '8va' indicates an octave shift in the right hand at measures 47, 50, and 53. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

5

Measures 61-74 of a piano score. The score is written for piano (p) and includes various dynamics and articulations.

Measures 61-63: *mp* (mezzo-piano), *3* (triple), *sffz* *f* *dim.* (sforzando, forte, diminuendo), *p* (piano).

Measures 64-66: *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), *sffz* *f* (sforzando, forte).

Measures 67-69: *sffz* *f* (sforzando, forte), *mf* (mezzo-forte).

Measures 70-72: *riten.* (ritardando), *a tempo*, *p* (piano), *rallen.* (rallentando).

Measures 73-74: *a tempo*, *mp* *leggiere* (mezzo-piano, leggiero), *mf* (mezzo-forte), *legato*.

Octave markings: *8va* (8va) and *8va* (8va) are indicated below the staff.

8va

[77]

cresc.

f

[80]

pesante

Allargando

fff

f cresc.

fff

a tempo

[83]

8va

fffz mf

mp

[86]

8va

cresc.

[89]

sempre cresc.

3

5

f

m. d.

m. d.

m. d.

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 77 to 89. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo and dynamics are marked throughout. Measure 77 starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 80 features a 'pesante' (heavy) marking and a forte (f) dynamic. Measure 83 is marked 'a tempo' and includes a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 86 has a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. Measure 89 is marked 'sempre cresc.' (always crescendo) and includes a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. There are also markings for '8va' (octave up) and 'm. d.' (messa di voce).

7

Measures 92-102 of a piano score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is written for piano with grand staff notation (treble and bass clefs).

Measures 92-94: **[92]** *ff*. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. An *8va* marking is present in the bass line.

Measures 95-97: **[95]** *f*. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. An *8va* marking is present in the bass line.

Measures 98-100: **[98]** *molto marcato*, *cresc.*, *ff*, *fff*. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. An *8va* marking is present in the bass line.

Measures 101-102: **[101]** *un poco meno mosso*, *quasi gliss.*, *fff*, *p*, *veloce*. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. An *8va* marking is present in the bass line. Measure 102 continues the pattern.

[103]

mf

1 2 3 1

Detailed description: This system contains measures 103 and 104. Measure 103 is a 4/4 measure with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with many accidentals, and the bass staff has a similar line. Measure 104 is a 3/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '1 2 3 1' below it.

[104]

riten. ----- **Tempo primo**

f *pp* *loco* *mp*

21 8^b

Detailed description: This system contains measures 104 and 105. Measure 104 is a 3/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '21' below it. Measure 105 is a 3/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '8^b' below it. The system includes dynamic markings: *f* (forte) at the start of measure 104, *pp* (pianissimo) at the start of measure 105, *loco* (loco) at the start of measure 105, and *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 105. The tempo marking *riten.* (ritardando) is above measure 104, and **Tempo primo** (tempo primo) is above measure 105.

[108]

ffz

Detailed description: This system contains measures 108, 109, 110, and 111. Measures 108 and 109 are 4/4 measures. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '21' below it. Measures 110 and 111 are 3/4 measures. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '8^b' below it. The system includes dynamic markings: *ffz* (fortissimo with accent) at the start of measure 111.

[112]

ffz

Detailed description: This system contains measures 112, 113, and 114. Measures 112 and 113 are 4/4 measures. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '21' below it. Measure 114 is a 3/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '8^b' below it. The system includes dynamic markings: *ffz* (fortissimo with accent) at the start of measure 114.

[115]

mp *loco* 8^{va}

8^b

Detailed description: This system contains measures 115 and 116. Measure 115 is a 4/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '21' below it. Measure 116 is a 3/4 measure. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a line with a triplet of eighth notes marked with '8^b' below it. The system includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 115, *loco* (loco) at the start of measure 116, and 8^{va} (ottava) at the start of measure 116.

9

8^{va}

[119] *cantabile* *p* *legatissimo* *dolce* *rallén.*

[123] *ppp* *leggero* *8^{va}* *cadenza* *veloce*

[124] *mp*

[125] *ff* *8^{va}* *attacca subito*

Tempo primo

[128] *ff* *agitato e molto marcato*

131

135

139

143

146

ff

accel.

stretto

cresc.

8va

Allegro

cresc.

fff

mf

sempre cresc.

ff

fff

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 131 to 146. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' at measure 143. The score includes several dynamic markings: 'ff' (fortissimo) at measures 131, 139, and 146; 'mf' (mezzo-forte) at measure 143; and 'fff' (fortississimo) at measure 146. There are also markings for 'cresc.' (crescendo) and 'sempre cresc.' (always crescendo). The score features a 'stretto' section starting at measure 139 and an '8va' (octave) marking at measure 143. The piece concludes with a final chord marked 'fff' at measure 146.

BIBLIOGRÁFIA

- Aoyagi Izumiko: *Pianista mita pianist. Zongorista szemmel a zongorista*. Tokió: Chuou Kouron, 2010
- Borisov, Jurij: *Richterwa kataru. Hitoto piano, geijutsuto yume. Richter mesél. Ember és zongora, művészet és álom*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 2003
- Dubal, David: *Horowitzno yube. Esték Horowitzcal*. Tokió: Seidosha, 1995
- Gábor István: *A Vigadó története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978
- Gordon, Grigorij: *Emil Gilelsz*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 2011. június
- Kawashima Midori: *Richterto watashi. Richter és én*. Tokió: Souseisha, 2003
- Koishi Tadao: *Sekaino mei pianist. Richter. A világ híres zongoristái. Richter*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 1970
- Monsaingeon, Bruno: *Richter. Írások, beszélgetések*. Budapest: Holnap Kiadó, 2003
- : *Richter. Kijutsuto kaiwa*. Tokió: Chikuma Shobou, 2000
- Mohr, Franz: *Pianono kyosho tachito tomoni. Nagy zongoristákkal együtt*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 2002
- Murakami Teruhisa: *Iiototte nandarou? Vajon milyen a jó hang?* Tokió: Chopin Kiadó, 2001
- Nomura Koichi: *Pianist. A zongorista. Arayurute, arayurukoomotsu kiseki. Ezernyi kez és ezernyi arcot bíró csoda*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 1973
- : *Pianist. TV shutsuen. A zongorista. TV-szereplés*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 1973
- Ohtaguro Motoo: *Bach Shoenbergmade. Bachtól Schönbergig*. Tokió: Ongakuto Bungakusha, 1918
- : *Daini ongakunikki chou. Második zenei napló*. Tokió: Ongakuto Bungakusha, 1920
- Papp Márta: *Szvjatoszlav Richter Magyarországon*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2001
- Plaskin, Glenn: *Horowitz: a biography of Vladimir Horowitz*. New York: Willimas Morrow, Inc., 1983
- Plaskin, Glenn: *Horowitz*. Tokió: Ongakuno Tomosha, 1984

Prokofjev: *Jiden, hyouron. Önéletrajz, kritika.* Tokió: Ongakuno tomosha, 1964

Somfai László: „Liszt Ferenc: h-moll szonáta”. *A hét zeneműve.* 1979/2. 106–114.

Yamamoto Takashi: *Leo Sirota.* Tokió: Mainichi Shinbunsha, 2004

Yoshida Hidekazu: *Sekaino pianist. A világ zongoristái.* Tokió: Chikuma Shobou, 2008

Beszélgetés Vladimir Horowitzcal. Parlando zenepedagógiai folyóirat. 1960/8. <http://www.parlando.hu/Horovitz607.htm>

Csengery Kristóf: “Kétszer soha ugyanúgy”. *Mozgó Világ online.* Harmincnegyedik évfolyam/2011. március 15. <http://mozgovilag.com/?p=4329>

Ikuta Michiko: *Szófia dala es Daikokuya Koudayu.* Ritsumeikan Egyetem, Tokió. Szakdolgozat. 1998. február. Megjelent a szakdolgozatgyűjtemény 46. kötetének 6. számában. http://ritsumeikeizai.koj.jp/koj_pdfs/46603.pdf

Konoe Hidemaro: *Hangversenykrónika.*

<http://www22.ocn.ne.jp/~yosijyun/kh/kh-rec.r.htm>

Yashiro Takuya: *Interjú Nakamura Hiroko zongoraművésznővel.*

<http://www.musicman-net.com/relay/79-3.html>

Daikokuya Koudayu Múzeum hivatalos honlapja.

<http://www006.upp.so-net.ne.jp/asao/koudayu.htm>

Hangzóanyagok.

www.youtube.com

Hokkaido Egyetem honlapja.

<http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/47/sawada/sawada1.html>

Horowitz koncertje.

http://ahoudori.tea-nifty.com/blog/2006/05/post_3f65.html

In memoriam Sviatoslav Richter. Paul Geffen honlapja.

www.trovar.com

Japán Országos Zenei Versenyek.

<http://oncon.mainichi-classic.jp/prize/prize2.shtml>

Kreutzer Jubileumi Társaság honlapja.

<http://kawai-kmf.com/kreutzer/about/>

Megemlékezés Leonyid Kreutzer halálának 50. évfordulója alkalmából. Tokió, Yoniuri

Shinbun napilap, 1951. április 30. <http://kawai-kmf.com/kreutzer/about-k/>

Prokofjev koncertjéről. Tokió: Ongaku. 1918.

augusztus. http://blog.livedoor.jp/bookshell/archives/cat_46339.html

Petrucci Zenei Könyvtár. Kották.

<http://imslp.org/>

Prokofjev Japán tartózkodásának krónikája. Yoniuri Shinbun napilap. Tokió, 1951.

április 30. <http://blog.goo.ne.jp/sprkfv/c/ba851dcf820585748d1f10e01c8fb246/2>

Prokofjev Japánban írt naplója.

<http://blog.goo.ne.jp/sprkfv/c/ba851dcf820585748d1f10e01c8fb246>

Prokofjev kalendárium. In: Prokofjev koncertműsora.

http://blog.livedoor.jp/bookshell/archives/cat_46339.html

Richter. Rádióadás. Dátum: 2010. január 4.

http://www.mr3-bartok.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=8088

Richter. Pete Taylor honlapja.

www.richter.ukf.net

Richter kalendáriuma. Japán összeállítás.

http://www.ne.jp/asahi/ponpoko/tanuki/richter_ch_from1970to1979.htm

Szvjatoszlav Richter.

<http://www.sviatoslavrichter.ru>

Szóbank.

www.kotobank.jp

The Horowitz website. Bernie Horowitz honlapja.

www.horowitz.hostzi.com

Yale Egyetem hivatalos honlapja. In: Horowitz hagyaték.

www.yale.edu

Zongoraművek. Lexikon. Japán Zongorapedagógusok Szövetségének honlapja.

www.piano.or.jp/enc/