

Széchenyi István Egyetem
Művészeti Kar

DIPLOMAMUNKA

Készítette:

Böröndy Panka

Zenetanár-zongoratanár, osztatlan képzés

2026

Győr



**SZÉCHENYI
EGYETEM**
UNIVERSITY OF GYŐR
MŰVÉSZETI KAR

Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*

Maurice Ravel hangszerelésének elemzése

Készítette:

Böröndy Panka

Zenetanár-zongoratanár, osztatlan képzés

Konzulens:

Olsvay Endre

2026

Győr

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
Modeszt Muszorgszkij – háttér, életút, munkásság	5
<i>Az Egy kiállítás képei</i> keletkezése, felépítése	11
A mű utóélete, hangszerelése	15
Maurice Ravel, a hangszerelő.....	17
Kották összehasonlító elemzése	19
Összegzés	29
Felhasznált irodalom	30
Felhasznált kották	30

Bevezetés

Diplomamunkám témájaként Modeszt Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című zongoraciklusának Maurice Ravel-féle hangszerelését választottam. Választásomat egyrészt a Muszorgszkij-mű iránti tisztelet, másrészt Maurice Ravel művészete iránti mély személyes kötődésem inspirálta.

Zongoratanulmányaim során Ravel művei meghatározó szerepet töltöttek be; volt szerencsém megtanulni a *Lúdanyó meséi* négykezesét, a *Pavane egy infánsnő halálára* című zongoradarabot és a számomra legkedvesebb *G-dúr zongoraversenyt*. Ezeket a műveket különböző alkalmakkor, a Müpa hangversenytermében, zenekari előadásban is megismerhettem, ami feledhetetlen élményt nyújtott. Emellett több más fantasztikus darabját, többek között a *D-dúr zongoraversenyt* és a *Bolerót* is hallhattam koncerten, melyeknek izgalmas színei és rétegei minden alkalommal lenyűgöztek. Ravel hangszerelő művészete a zenetörténetben meghatározó, hallgatóként pedig magával ragadó.

Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című műve az elméleti tanórákon is mindig felkeltette az érdeklődésemet. Izgalmas volt számomra a mű háttere, a képek zenei hangokba öltött világa és a karakterek sokszínűsége, amely megjelenik az alkotásban. Hatalmas élményt jelentett a Győri Filharmonikus Zenekar előadásában meghallgatni a művet Ravel híres hangszerelésével; ezt az eseményt dr. Szabó Balázs tanár úr tette még emlékezetesebbé az előadás alatt tartott részletes műismertetőivel.

Tanulmányaim zárásaként örömmel vállalkoztam arra a feladatra, hogy ezt a meghatározó alkotást részletesebben áttekintsem, és elmélyedjek a mű hátterének, történetének, felépítésének, valamint hangszerelésének rejtelmeiben.

Modeszt Muszorgszkij – háttér, életút, munkásság

A 19. század a romantika és a kritikai realizmus korszaka; Oroszországban azonban a művészetek terén a realista irányzat bizonyult meghatározóbbnak.¹ Ennek a háttérében a történelmi hagyományok, a társadalmi viszonyok és a népi gyökerekhez való szoros kötődés állt. A képzőművészetben az 1860-as és 70-es években a vándorkiállítók töltötték be kulcsszerepet, akik alkotásaikat a nép közé vonulva, országszerte megismertették a közönséggel. Az orosz nemzeti zene atyjaként Glinkát tartják számon, míg Dargomizszkij művészetére a kísérletezés, az új utak keresése, valamint realista szemléletmódja és deklamációs törekvései voltak jellemzőek. A mozgalmas zenei élet központjaiban, Szentpéterváron és Moszkvában az operatársulatok párhuzamosan játszottak olasz, francia, német és orosz műveket. A 19. század első felében olyan elismert európai művészek tevékenykedtek az országban, mint a német Spohr, a belga Vieuxtemps, az olasz Clementi, az ír Field, valamint az osztrák Hummel. Emellett a korszak olyan neves külföldi szólistái is koncertet adtak, mint Liszt Ferenc és Clara Schumann. A vidéki településeken vándortársulatok szerveződtek, a házimuzsika is elterjedt a főúri szalonoktól kezdve a kishemesi és kereskedői otthonokig. Arisztokrata házakban szerveztek koncerteket, akár operaelőadást is, a nagybőjt idején ugyanakkor országszerte szüneteltették a hangversenyeket. A zenekedvelő mágnások jobbágyaikból együtteseket szerveztek, a tehetséges jobbágygyermekeket pedig taníttatták. 1860-ig nem volt szervezett zeneoktatás, így a zenei nevelés külföldi muzsikusoknál, magánúton zajlott. Ebben a közegben telepedett le Szentpéterváron 1832-ben a fiatal Muszorgszkij zongoratanára, Anton Herke is. Az Oroszországba bevándorolt zenészeknek meghatározó szerepük volt a Konzervatórium létrehozásában.

Modeszt Petrovics Muszorgszkij 1839 márciusában született a Pszkovi kormányzóság Toropeci járásában található Karevo faluban. Dadája vezette be az orosz mesék világába, amelyek már első tanulmányai előtt zenei improvizációkra ihlették. Első zongoraleckéit édesanyjától kapta, majd egy német zongoratanárnő vette át a tanítását. Tehetsége korán

¹ Bojti János és Papp Márta: Modeszt Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések, Kávé Kiadó, 1997 - az egész fejezetre vonatkozóan alapvető meghatározó forrás

megmutatkozott, hétévesen már kisebb Liszt-darabokat játszott, kilencéves korában már John Field egyik zongoraversenyével lépett a közönség elé.

Édesapja gárdatisztnak szánta fiait; Modeszt a szentpétervári Szent Péter-templom gimnáziumába, 1851-ben a Komarov internátusba, majd 1852-ben a Gárda-hadapródok és Lovassági Junkerek Iskolájába került. Muszorgszkij Anton Herkénél folytatta zongoratanulmányait, aki felismerve tehetségét, koncertszereplésekre ösztönözte a fiút. Az iskolaévek alatt megismerkedett a régi görög, valamint a katolikus egyházzenevel is. Édesapja 1853-as tragikus halála után a testvérek édesanyjukkal éltek Szentpéterváron.

Tanulmányai 1856-os befejezését követően Muszorgszkij a Preobrazsenszkij-ezred tisztjeként kezdte meg katonai szolgálatát, ahol először találkozott az ekkor katonaorvosként szolgáló Borogyinnal. Csatlakozott Alekszandr Dargomizsszkij köréhez, akinek szentpétervári szalonja és realista művészete döntő hatást gyakorolt a fiatal zeneszerzőre. Ebben a közegeben ismerkedett meg Kjuival, Balakirevvel, valamint Vlagyimir Sztaszovval és családjával.

Balakirev hamar tanítványának fogadta a csupán két évvel fiatalabb Muszorgszkijt. A zeneszerzés-órákon a szólamvezetés és az összhangzattan elméleti tanulmányozása helyett Balakirev gyakorlati tanácsokkal, hangszerelési útmutatásokkal és a tanítványa kéziratának javításával segítette a komponálást. Jelentős szerepet vállalt például a *B-dúr scherzo* megszületésében, és a *Borisz Godunovot* megelőző korai művek többségébe is belejavított. A zenei repertoár megismerése céljából rengeteget négykezeseztek a barokktól a romantikáig. Muszorgszkij nagy lelkesedéssel fogadta Balakirev orosz népdalgyűjtéseit; mentora nemcsak zeneileg, hanem világnézetileg is nagy hatást gyakorolt rá.

Muszorgszkij 1858-ban a leszerelés mellett döntött; idejét komponálással és tanulással töltötte, valamint a szentpétervári zenei és irodalmi eseményeken vett részt. A nyarakat vidéki környezetben töltötte, ami mindig inspirálóan hatott rá.

Anton Rubinstein kezdeményezésére 1859-ben alakult meg az Orosz Zenei Társaság, melynek évi tíz hangversenye alapjaiban határozta meg a főváros zenei életét. Az igazgatóság tagja volt Dmitrij Sztaszov – Vlagyimir testvére – is, aki a Balakirev-kör lelkes támogatójaként sokat tett a fiatal zeneszerzőkért.

Ekkoriban nehézségekkel küzdött, válságos állapotát pedig egyfajta mentális mélypontként élte meg, amelyet leveleiben „miszticizmusnak” nevezett. 1860-ban azonban ismét nagy lelkesedéssel fordult a komponálás felé, és úgy érezte, visszanyerte alkotókedvét.

Az 1861-es jobbágyfelszabadítási törvény a Muszorgszkij családot is súlyosan érintette; az adminisztratív terhek és az anyagi nehézségek jelentősen hátráltatták alkotói munkáját. Ennek ellenére ebben az évben készült el az orosz falusi ihletésű *Intermezzo in modo classico* című zongoradarabja.

1862-ben két egymással szembenálló intézmény jött létre Szentpéterváron: az Ingyenes Zeneiskola és a Konzervatórium. Az előbbi Balakirev és Gavriil Lomakin vezetésével a nemzeti törekvéseket képviselte, lehetőséget biztosítva az új orosz zenei irányzatok bemutatására. Ezzel szemben az Anton Rubinstein irányította Konzervatórium – Oroszország első ilyen intézménye – a nyugat-európai, főként német akadémikus tradíciókat követte. Muszorgszkij elkötelezetten az Ingyenes Zeneiskola elveit támogatta; elítélte a rubinsteini oktatást, mivel úgy vélte, a szigorú szabályok és a felesleges elméleti leckék korlátozzák az egyéni alkotói szabadságot.

Balakirev alkotói köre 1862-ben vált teljessé, amikor Rimszkij-Korszakov után Borogyin is csatlakozott a társasághoz. A csoport különlegessége, hogy zeneszerzői ambícióik ellenére a társaságból egyedül Balakirev tevékenykedett független muzsikusként, a többiek civil vagy katonai pályát folytattak. Kjuj hadmérnökként, Rimszkij-Korszakov tengerésztisztként, Borogyin kémikus professzorként dolgozott, Muszorgszkij pedig súlyos anyagi nehézségei miatt kénytelen volt hivatalnoki állást vállalni. A kör tagjai egyenrangúnak tartották a szöveget és a zenét, törekedtek a tartalom sajátos zenei kiemelésére. Munkásságukban Glinka hagyományait követték, a zenei deklamáció terén pedig Dargomizsszkij módszereit tekintették irányadónak.

1863 őszeig bátyjánál élt, a nyarakat pedig Karevóban töltötte édesanyjánál. Ezt követően költözött közös lakásba – az úgynevezett „Kommunába” – öt fiatal értelmiséggel. Bár hivatali munkája és az új életközösség miatt ritkábban látogatta a Balakirev-kört, ez az időszak alkotóilag rendkívül termékeny volt: ekkor születtek olyan jelentős dalai, mint a *Kalisztrat* és a *Bölcsődal*. 1865-ben súlyos vesztesség érte, meghalt az édesanyja; az ő emlékének szentelte *A gyermekkor emlékeiből* című zongoraciklusát.

Miután Rimszkij-Korszakov visszatért tengeri útjáról, a Balakirev-kör ismét teljessé vált. Muszorgszkij ebben az időszakban alkotta legfontosabb népi életképeit, mint a *Gopak*, a

Szávisna és a *Papnövendék*, amelyek szövegeit – későbbi románcaihoz hasonlóan – legtöbbször saját maga írta. 1867-ben alkotta meg egyik legismertebb szimfonikus költeményét, az *Éj a kopár hegyen*-t. Bár a művet Balakirev éles kritikával illette, Muszorgszkij nem volt hajlandó jelentős változtatásokra, még a bemutató elmaradásának kockázata ellenére sem. Ebben az időszakban vált szoros barátsága Rimszkij-Korszakovval, valamint ekkor ismerte meg Ljudmila Sesztakovát (Glinka húgát) is, akinek otthona a Balakirev-kör új központjává vált.

Ebben az időszakban Balakirev vette át az Orosz Zenei Társaság vezetését, aminek köszönhetően több kortárs orosz és európai mű került műsorra. Muszorgszkij ekkoriban szoros kapcsolatot ápolt az Opocsiny családdal, több kompozícióját is nekik ajánlotta.

1868 tavaszától a baráti kör találkozóit Dargomizsszkij otthonában folytatódta, ahol Muszorgszkij megismerte a Purgold nővéreket, Alekszandrát és Nagyezsda Nyikolajevnát. Érdeklődése a gyermeki világ és a realizmus felé fordult: ekkor keletkezett *A kis árva*, valamint a későbbi *Gyermekszoba*-ciklus első darabja, *A dadával* is. Ezzel párhuzamosan megkezdte Gogol *Háztűznéző* című darabjának megzenésítését is. Sokat tartózkodott bátyja birtokán, ahol a vidéki emberek és a táj hangulata jelentett számára ihletforrást. Alkotói szemléletének középpontjában a természetes beszédstílus állt: vallotta, hogy a zenének „művészi módon kell felidéznie az emberi beszédet”.

Bár *A háztűznéző* első felvonásának befejezése után lelkesen tervezte a folytatást, figyelme hamarosan Puskin *Borisz Godunov* című drámája felé fordult. Az opera első változatát – melynek szövegkönyvét is saját maga írta – 1868 ősze és 1869 decembere között készítette el. Szerzői tekintélye ekkoriban jelentősen nőtt: dalai megjelentek nyomtatásban, művei rendszeresen szerepeltek az Orosz Zenei Társaság műsorán. Muszorgszkij az Opocsiny testvérekhez költözött, és az anyagi nehézségei miatt a hivatali munkáját is folytatta.

A *Borisz Godunov* első változatának befejezése után Muszorgszkij társasági élete ismét fellendült. A Balakirev-kör összejövetelein Sztaszov baráti köréből olyan képzőművészekkel ismerkedett meg, mint Ilja Repin és Viktor Hartmann. Kritikai szemlélete több szatirikus művében is megmutatkozott: a Famincin bírálatára felelő *A klasszikus* című dalában, valamint *A mutátványosbódé* című alkotásában.

Az 1870-ben befejezett *Gyermekszoba*-ciklus nagy sikert aratott, a bemutatón a szerző kísérte zongorán Alekszandra Purgoldot. Miután a Császári Színházak Igazgatósága

elutasította a *Borisz Godunov* eredeti változatát, Muszorgszkij azonnal megkezdte a mű átdolgozását. 1871 ősztől közös lakásban élt a Konzervatórium tanárává kinevezett Rimszkij-Korszakovval. Ebben az időszakban Balakirev visszavonult a zenei élettől.

A *Borisz Godunov* átdolgozása után Muszorgszkij a *Hovanscsina* komponálásába kezdett, amelyhez Sztaszov segítségével végzett alapos történelmi kutatásokat. Ekkoriban jelent meg nyomtatásban is a *Gyermekszoba*-ciklus, amelynek címlapját Ilja Repin rajzai díszítették; a mű népszerűségét látva Muszorgszkij újabb gyermekdalokat írt. Muszorgszkij szoros barátságot kötött Arszenij Golenyiscsev-Kutuzov költővel, akinek verseire írta a *Napfény nélkül* ciklust és *Az elfeledett* című dalát. 1873-ban jelent meg a *Borisz Godunov* zongorakivonata, majd 1874. január 27-én sor került az opera nagysikerű bemutatójára a Mariinszkij Színházban, Eduard Nápravník vezényletével. A közönségsiker ellenére a művet éles szakmai bírálatok érték, többek között Kjui részéről is.

1873 nyarán tragikus hirtelenséggel elhunyt Viktor Hartmann. Barátja emlékére 1874 februárjában kiállítás nyílt, melynek hatására Muszorgszkij rendkívül gyorsan megalkotta az *Egy kiállítás képei* című zongoraciklust, amelynek közjátékaiban (*Promenade*) a zeneszerző saját magát jelenítette meg.

1874-ben, közeli barátja, Nagyezsda Opocsinyina halála mélyen megrendítette Muszorgszkijt, emlékére írta a *Gyászlevél* című daltöredéket. Alkotói figyelme ekkor a halál témája felé fordult: Arszenij Golenyiscsev-Kutuzovval közös lakásban élve megalkotta *A halál dalai és táncai* című ciklust. Az évtized közepére az „Ötök” szövetsége felbomlott, a zeneszerző művészileg és emberileg is elszigetelődött. Magányát és a fokozódó alkoholproblémák okozta fizikai hanyatlást barátja, O. A. Petrov 1878-as halála tovább mélyítette. Élete végéig párhuzamosan dolgozott két befejezetlenül maradt operáján, a történelmi *Hovanscsinán* és a komikus *A szorocsinci vásáron*. Ebben a kései időszakban a baráti körből elsősorban Ljudmila Sesztakovával, Sztaszovval és Borogyinnal tartotta a kapcsolatot.

1878-tól Muszorgszkij egészségi állapota válságosra fordult, ám zeneszerzői és előadóművészi tevékenységét ennek ellenére folytatta. Ebben az időszakban az Állami Ellenőrzési Hivatalban vállalt munkát, ahol hivatali felettese – elismerve művészi nagyságát – biztosította számára az alkotáshoz szükséges szabadságot. 1879-ben, barátai aggodalma ellenére, sikeres oroszországi hangversenykörúton vett részt Darja Leonova énekesnő kísérelőjeként és szólószólistaként. A kortársak visszaemlékezései kiemelik rendkívüli

előadóművészi képességeit: zongorajátékát kiváló technika, kiemelkedő memória és improvizációs készség jellemezte.

A turné során szerzett új élmények és a vidéki táj inspirálóan hatottak rá. 1879-ben született a *Mefisztó dala az Auerbach-pincében (Bolha-dal)*, valamint a hangversenykörút élményei ihlette három zongoraműve. Ebben az időszakban a *Hovanscsina* részletei már koncertpódiumra kerültek; a darabok megszólaltatásában Rimszkij-Korszakov segédkezett, aki a hangszerelés mellett több helyen harmóniai módosításokat is végrehajtott. 1880-ban Muszorgszkijt elbocsátották hivatali állásából, így megélhetése bizonytalanná vált. Barátai adományokkal és konkrét művek – köztük a *Szorocsinci vásár* befejezésének – megrendelésével próbálták alkotásra ösztönözni és anyagilag támogatni.

1880 őszétől Muszorgszkij Darja Leonova énekiskolájában vállalt korrepetitori állást, ahol oktatási cézzal vokális kamaradarabokat írt. Ekkor született három utolsó zongoraműve is: a *Méditation*, a *Falun* és az *Une larme*. 1881-ben rohamosan romló egészségi állapota miatt katonai kórházba került; itt készült el Ilja Repin világhírű portréja a zeneszerzőről. Bár egy rövid javulás után újabb terveket szövögetett, szervezete március 16-án végleg feladta a küzdelmet. Halála előtt végrendeletében Tertyij Filippovot bízta meg szerzői jogai kezelésével. Muszorgszkij befejezetlen életműve, kéziratai és vázlatai Rimszkij-Korszakovhoz kerültek, aki a Besszel Kiadóval együttműködve több mint másfél évet szentelt a művek – gyakran jelentős átdolgozással és módosítással járó – sajtó alá rendezésének.

Az Egy kiállítás képei keletkezése, felépítése

Muszorgszkij 1874-ben komponálta nagyszabású zongoraciklusát, az *Egy kiállítás képei*-t. Ebben az évben keletkezett a *Napfény nélkül* című dalsorozat és az *Elfeledve* című ballada is. A mű közvetlen előzménye a zeneszerző közeli barátja, az építész és festőművész Viktor Hartmann 1873 nyarán, mindössze 39 évesen bekövetkezett váratlan halála volt. Muszorgszkijt mélyen megrázta a tragédia; a gyász mellett súlyos büntudat is gyötörte, mivel Hartmann korábbi rosszullétekor – mely utolsó találkozásuk alkalmával történt – nem ismerte fel a helyzet súlyát. Barátja személye mellett a sokoldalú művészt és annak művészetét is gyászolta.

Hartmann sokoldalú tehetség volt: könyvillusztrátorként kezdte pályáját, de elismert festőként, szobrászként, díszlettervezőként és építészként is tevékenykedett. Halála után, 1874 februárjában Szentpéterváron, a Szépművészeti Akadémián nagyszabású emlékkiállítás nyílt mintegy négyszáz alkotásából. A tárlat létrehozásában Vlagyimir Sztaszov és Pavel Szjuzor, az Építészeti Társaság titkára vett részt. Muszorgszkij is hozzájárult a kiállításhoz két kisméretű képpel (*Zsidó szőrmesapkában* és *Szandomiri zsidó*), amelyeket 1868-ban az alkotótól kapott ajándékba.

A tárlat élménye és Sztaszov ösztönzése hatására Muszorgszkij mindössze húsz nap alatt, 1874 júniusában alkotta meg a ciklust. A zeneszerző tíz tétel alapjául egy-egy Hartmann-művet választott, melyeket öt *Promenádnak* (*Séta*) tétellel kötött össze, ez alól kivétel a *Samuel Goldenberg és Schmuyle* tétel, amely két különálló portré zenei ötvözete. Ezek a visszatérő szakaszok a látogatót jelenítik meg – aki Sztaszovnak írt levele alapján maga a szerző –, amint egyik képtől a másikig halad. A *Promenádnak* témája minden alkalommal más karakterrel szólal meg, tükrözve a látogató érzelmi és gondolati változásait a képek hatására. Hartmann hagyatékának jelentős része elveszett, azonban Alfred Frankenstein zenetudósnak sikerült hét alkotást egyértelműen azonosítania a ciklus tételeivel: a *Kiscsibék tánca a tojáshéjban*, a két zsidó portréja (*Samuel Goldenberg és Schmuyle*), a *Katakombák*, a *Baba-Jaga*, a *Kijevi nagykapu terve*, valamint a *Tuileriák kertje*, amely azóta szintén elveszett.

Muszorgszkij a zongoraciklust Vlagyimir Sztaszovnak ajánlotta. Bár a baráti körében ismertette a kompozíciót, a mű nem nyerte el a társaság tetszését, és a szerző életében nem került sor nyilvános bemutatóra. Nyomtatásban először 1886-ban jelent meg, Nyikolaj Rimszkij-Korszakov átdolgozásában, aki több helyen módosította az eredeti partitúrát. A mű

Muszorgszkij által írt, autentikus változata csak 1931-ben került nyilvánosságra Pavel Lamm szerkesztésében, 1975-ben pedig megjelent a kézirat fakszimile kiadása is.

A mű felépítése:

A nyitó *Promenád*ot követő első tétel a **Gnóm** (*Gnomus*), amely Hartmann egy diótörő-figurát ábrázoló terve alapján született. A rajzon látható torz alakot – nagy fogaival és görbe lábaival – Muszorgszkij gazdag képzelőerővel keltette életre: a tétel a gnóm groteszk, váratlan mozdulatait és bizonytalan járását ábrázolja. Ezt követően egy visszafogottabb, lágyabb *Promenád* vezet át **Az ódon várkastély** (*Il vecchio castello*) című tételhez. Bár a kép nem maradt fenn, a leírásokból úgy tudjuk, hogy egy olaszországi középkori várat ábrázolt, amely előtt egy éneklő trubadúr ült, lanttal a kezében. Muszorgszkij ezt a jelenetet zenésíti meg, a tétel melankolikus dallama a kastély ablaka alatt felcsendülő szerenádöt idézi fel.

A következő *Promenád* a **Tuileriák kertje** (*Tuileries*) című tételhez vezet, amely a híres párizsi parkban játszadozó és veszekedő gyermekeket jeleníti meg. A zene felidézi a játékos gyermeki zsvajt, a főtéma pedig a népszerű gyermekdalok hanglejtésére emlékeztet. Ezt követi – átvezető szakasz nélkül – a **Bydlo**, amely éles kontrasztot teremt az előző tétel könnyedsége után. A zene egy hatalmas kerekű, ökrök által vontatott lengyel szekeret ábrázol; a nehézkes, kimért tempó és a komor hangvétel a szegény sorsú emberek kilátástalan, küzdelmes életét is érzékelteti. A következő *Promenád* záróütemei már a **Csibék tánca a tojáshejben** (*Ballet des poussins dans leurs coques*) című tételt előlegezik meg. Ez a fennmaradt alkotás, a szentpétervári Mariinszkij Színház *Trilby* című balettjéhez készült jelmezterv. A produkcióban a gyerekek egy része kanárifiókáknak öltözve, mások pedig hatalmas tojáshejbe bújva táncoltak. Hartmann azt a jelenetet örökítette meg, amelyben a kismadarak kikelnek a tojásokból; ez a vizuális élmény ihlette Muszorgszkij tételének játékos zenei világát.



Csibék tánca a tojásban

A *Samuel Goldenberg és Schmuyle* című tételt két különálló ceruzavázlat ihlette, amelyeket Hartmann a szandomiri gettóban készített, és később a zeneszerzőnek ajándékozott. Muszorgszkij a két portrét egyetlen drámai jelenetté ötvözte: a gőgös, gazdag Samuel



*Gazdag zsidó szőrmesapkában
(Samuel Goldenberg)*

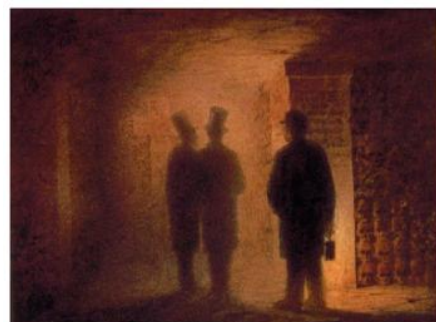


*Szegény szandomiri zsidó
(Schmuyle)*

Goldenberget zenei szempontból egy súlyos, magabiztos téma képviseli, míg a szegény koldust, Schmuyle-t a kényszerű pénzért való könyörgést imitáló, remegő, panaszkodó dallam jeleníti meg. A tétel valójában egy reménytelen vitát jelenít meg: a szereplők képtelenek a valódi párbeszédre, a folyamat során egymás szavába vágva próbálják érvényesíteni saját álláspontjukat. A zene érzékelteti a karakterek eltérő társadalmi helyzetét és habitusát, végül pedig a két téma egyidejű megszólaltatásával teszi teljessé a konfliktust.

A következő *Promenáád* után a *Limoges-i piac* (*Limoges. Le marché*) című tétel következik. Bár a leírások szerint Hartmann eredeti képén a limoges-i székesegyház volt hangsúlyos, Muszorgszkijt elsősorban az előtérben zajló piaci jelenet ihlette meg. A zene a vásári nyüzsgést, a piaci pletykák és a veszekedések megállíthatatlan lendületét érzékelteti. Muszorgszkij az emberi karakterekből merített ihletet, ehhez a tételhez egy képzeletbeli párbeszédet is írt, amit végül törölt a kéziratából. A pletykák olyan hétköznapi, groteszk eseményekről szóltak, mint Puissangeot úr elveszett tehene, Remboursacné új porcelán műfogsora vagy Panta-Pantaléon úr hatalmas, vörös orra. Bár a szöveg végül nem szerepel a kottában, a zenébe komponált piaci lendület és lüktetés megfigyelhető.

A ciklus egyik legnagyobb kontrasztjaként következik a *Katakombák* (*Catacombæ. Sepulcrum romanum*). Hartmann festményén önmagát ábrázolta egy barátja és egy lámpást tartó vezető társaságában, amint a párizsi katakombák koponyákkal teli folyosóit kutatják fel. A látvány a koponyahalmok miatt baljóslatú és nyomasztó, Muszorgszkij azonban – saját jegyzetei szerint –



*Katakombák –
Holtakkal a holtak nyelvén*

továbbgondolta a jelenetet: képzeletében a koponyák váratlanul világítani kezdtek. Ez a vízió vezeti be a tétel második szakaszát, amely a *Cum mortuis in lingua mortua* (Holtakkal a holtak nyelvén) alcímet viseli.

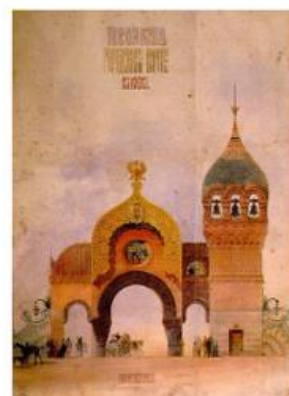


*Baba-Jaga –
A tyúklábakon
forgó kunyhó*

A *Baba-Jaga – A tyúklábakon forgó kunyhó* (*La cabane sur des pattes de poule*) című tételt egy állóóra terve ihlette, melynek tartószerkezeteit Hartmann tyúklábakkal helyettesítette. Az orosz népmeséken nevelkedett Muszorgszkij a motívum láttán azonnal a gyermekfaló boszorkány, Baba-Jaga alakjára asszociált, aki a legenda szerint tyúklábon forgó kunyhóban él és mozsárban repülve közlekedik.

A zeneszerző már korábban, az *Éj a kopár hegyen* című szimfonikus költeményében is foglalkozott a boszorkány-tematikával, ebben a tételben is a fenyegető karakterét ábrázolja. Érdekesség, hogy a zene mechanikus lüktetése helyenként megidézi az eredeti vázlatban látható óra ketyegését.

A fenyegető karakterű tétel utolsó kromatikus futamai után *attacca* következik a ciklus monumentális zárótétele, *A kijevi nagykapu* (*La Grande Porte de Kiev*). A művet Hartmann építészeti terve ihlette, amelyet II. Sándor cár megmenekülésének emlékére kiírt pályázatra készített. Bár a diadalkapu végül soha nem épült fel, Muszorgszkij a zenében grandiózus emléket állított neki. A képen szereplő, népi motívumokkal díszített kapu és a rajta látható harangok a tétel zenei interpretációjában is központi szerepet kaptak. A kompozícióban az orosz ortodox egyházi énekekre emlékeztető témák is megjelennek; a visszatérő melléktéma egy vallásos kórusimát dolgoz fel, amely a korabeli gyakorlatban leggyakrabban keresztelési szertartásokon hangzott el. A tétel vége felé monumentális harangzúgásba szöve felcsendül a diadalmas *Promenád*-dallam. A zárótétel méltóságteljes karakterével az olyan nagyszabású orosz operák kórusjeleneteit idézi, mint az *Ivan Szuszanyin*, az *Igor herceg* vagy a *Borisz Godunov*.²



A kijevi nagykapu

² Vigh Jenő: *Halhatatlan zeneköltők*. Zeneműkiadó, Budapest, 1959

A mű utóélete, hangszerelése

Muszorgszkij zongoraciklusát nem a megszokott zongoraszerű szerkesztés jellemzi, hangszerelésével újabb távlatok nyíltak a műben rejlő izgalmak kibontakozására. Az első meghangszerelő Mihail Tusmalov, orosz komponista, aki Muszorgszkij halála után tíz évvel, 1891-ben elsőként írta át zenekarra a ciklust. Tusmalov baráti kapcsolatban állt Muszorgszkijjal és Rimszkij-Korszakov tanítványa volt; interpretálásában vonósokkal mutatja be a *Promenádnémet*, a szerzeményéből számos tételt és több *Promenádnémet* kihagyott.

Az első teljes hangszerelést Leo Funtek készítette el, aki alkotásában Muszorgszkij oroszos karaktervilágához közelebb áll, mint Ravel későbbi, színesebb, franciás feldolgozása. Henry Wood 1915-ben készítette el saját változatát, azonban a máig leghíresebb és legtöbbet koncertpódiumokon szereplő változat Maurice Ravel nevéhez köthető. Ravel a felkérést 1922-ben Serge Koussevitzkytól, a Bostoni Szimfonikus Zenekar legendás vezetőjétől kapta (az ő megrendelésére született Bartók *Concertója* és Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniája* is). 1922. október 19-én Serge Koussevitzky vezényelte a premiert a párizsi Operában. Hat éven át kizárólagos jogokkal rendelkezett Ravel hangszerelése felett, az első felvételt is ő készítette, 1930-ban a Bostoni Szimfonikus Zenekarral. Ravel hangszerelése, azért emelkedik ki a többi közül, mert egyszerre mutatja fel a leglátványosabb zenekari színeket és egyben a leghűségesebb Muszorgszkij eredeti szövegéhez, Muszorgszkij harmóniaihoz és a tételek összefüggő egységéhez.

Ravel hangszerelése után is készültek jelentős interpretációk; Leopold Stokowski 1939-es változatában élénk színeket használ, ő is vonósokkal kezdi a *Promenádnémet*, a *Samuel Goldenberg és Schmuyle* tételben Ravelhez hasonlóan ő is trombitát alkalmaz a szegény ember megismerésére. Stokowski a saját hangszereléséből kihagyta a *Tuileries* és a *Limoges* tételeket, valamint az ötödik *Promenádnémet*. Hozzá hasonlóan Szergej Gorcsakov is megkísérelte – egy méltóan tolmácsolt, még oroszosabb hangzásvilágot megidézve – visszaadni a mű robusztus jellegét.

A 20. század második felében Vladimir Ashkenazy már a hiteles, eredeti kottaszövegből indult ki. Zongoristaként és karmesterként is mélyrehatóan ismerte az alkotást, így egy olyan pompás átiratot hozott létre, amely hűen adja vissza Muszorgszkij eredeti elképzeléseit. Leonard Slatkin egyedülálló módon 15 különböző szerző átiratából

állított össze egy különleges kompozíciót a Nashville-i Szimfonikus Zenekarral. Slatkin a Ravel által kihagyott ötödik Promenádot Lawrence Leonard brit karmester és zeneszerző zenekari hangszerelésében emelte be a sorozatba, amely hosszan kitartott trombita és kürtök hangjával zárul. Lawrence Leonard 1977-ben készült hangszerelése zongorára és zenekarra íródott, így a híres Ravel-féle zenekari verzió egyfajta zongoraverseny-szerű alternatívája. A mű népszerűségét jelzi, hogy a klasszikus kereteken is túlmutat: jazz verziók, Isao Tomita szintetizátor adaptációján túl, az Emerson, Lake & Palmer pedig a progresszív rock világába emelte át a ciklust.

Maurice Ravel, a hangszerelő

Maurice Ravel az *Egy kiállítás képei* című zongoraciklus hangszerelésékor már jól ismerte Muszorgszkij zeneszerzői stílusát, ugyanis 1913-ban Szergej Gyagilev megbízta őt és Igor Sztravinszkijt a *Hovanscsina* újrahangszerelésével és átalakításával. A partitúra elkészült, de az első világháború félbeszakította a projektet, és a zene nagy része elveszett. Ravel 1911-ben Muszorgszkij *A háztűznéző* című művét is tanulmányozta; bár szívesen vállalkozott volna a hangszerelésére, a Bessel kiadótól végül nem kapott felkérést. Zenekritikusként is foglalkozott a Muszorgszkij művek előadásaival, felháborodását fejezte ki a Borisz Godunov részleges, valamint előadók eredetiségtől elrugaszkodott interpretációi miatt. Fontosnak tartotta, hogy kiálljon az eredeti szerzői lejegyzéshez hű előadásokért. Ezek után különösen sajnálatos, hogy nem volt lehetősége az eredeti forrásból meghangszerelni az *Egy kiállítás képei*-t.

Ravel pályafutása során saját műveiből és más szerzők alkotásaiból is készített zenekari átdolgozásokat, remekműveivel az egyik legnagyobb hangszerelőként írta be magát a zenetörténetbe. Munkája során az egyedi hangzásvilág megteremtésére törekedett, melyben a hangszerek legkülönbözőbb hangszíneit kutatta.

Stílusának egyik legfontosabb eleme a fafűvós hangszerek virtuóz használata. A fuvola nála gyakran válik szólóhangszerré, a *Daphnis és Chloé*-ban például altfuvolát is alkalmaz. A melankolikusabb, búslakodó hangvételhez előszeretettel választotta az angolkürtöt és az oboát, de szívesen dolgozott a klarinét élesebb hangszínével is. A fafűvósokat gyakran technikailag bravúros szerepbe helyezte, olykor extrém regiszterekben megszólaltatva őket. Kedvelt hangszere volt a szaxofon is, melyet az emberi ének imitálására használt, fontos szerepet kap a *Bolero* és az *Egy kiállítás képei* hangszerelésében.

A rézfűvósok esetében gyakran írt elő tompítókat, melyekkel távolibb, fémesebb vagy nazális hangzásokat ért el. Ennél a hangszercsoportnál is tág regiszterekben gondolkodott, az *Egy kiállítás képei* hangszerelésében C-trombitát és az akkoriban elterjedt francia C-tubát is alkalmazott, amit a mai gyakorlatban eufóniummal szoktak helyettesíteni. Szólisztikus szerepbe állítva a rézfűvósokkal is különleges, izgalmas színeket hozott létre.

Ravel hangszerelésének másik védjegye az ütőhangszerek megcsillogtatása. A cseleszta, a harangjáték és a xilofon alkalmazásával csilingelő ritmusokat szólaltatott meg; a xilofon használata például ritmikailag még élénkebbé és kopogósabbá tette a tételeket. Különleges

ütőhangszereket is alkalmazott, melyekkel egyedi hatásokat ért el, például tam-tam, ostor és kasztanyetta. A monumentális haranghatást az *Egy kiállítás képei* végén csőharangokkal érte el. Az ütőöket precíz instrukciókkal látta el az ütők típusára és a megszólaltatás módjára vonatkozóan is. A hárfát nem csupán kísérő, hanem meghatározó hangszínalkotó szerepbe helyezte; gyakran két hárfát is alkalmazott, melyeket sűrű *glissandó*kkal, dús akkordokkal és üveghangokkal tett hangsúlyossá.

A vonósokkal sokszor új zenei rétegeket hozott létre. Az osztott (*divisi*) technika alkalmazásával sűrítette a hangzást, így kevésbé tömörszerű, sokkal inkább vibráló, morajló atmoszférát teremtett. Gyakran kért tőlük üveghangokat, *pizzicatót*, vagy olyan különleges technikákat, mint a láb nál való játék (*sul ponticello*) vagy a vonó fájával való megszólaltatás (*col legno*), amivel egyedi hangszíneket hozott létre.

A *Daphnis és Chloé* apparátusa hatalmas, azonban a legdinamikusabb részeknél is megmarad a zenekari szövet tisztasága és érthetősége. Partitúrájában ritka hangszereket is alkalmazott, például az *aeoliphone*-t, a szél hangját utánzó gépet, valamint kórust is beemelt, melyet egyedi hangszerként kezelt, a szöveg nélküli énekkel izgalmas, visszhangszerű karaktereket alkotott. Emellett élt a színpad mögötti tér adta lehetőségekkel is, az onnan kiszűrődő hangzás távoli és ködös hangulatát teremtette meg.

Mindig új megoldásokra törekedett az elképzelt hangzásvilág megvalósításához. Gyakran alkalmazta azt a technikát, ahol az egyik hangszer tónusa észrevétlenül olvad át a másikba: az új hangszer halk belépése után fokozatosan veszi át a vezetést, így a hallgató egyetlen, folyamatosan változó hangszínt érzékel. Több hangszer egyidejű, precíz megszólaltatásával olyan hatást keltett, mintha egy ismeretlen, korábban nem létező hangszer szólna. Erre a *Bolero*-ban szereplő hangszerpárosítások kiváló példák: a szaxofon belépése előtt Ravel olyan kombinációkat alkalmazott, amelyek annak hangzását vetítették előre. Gyakran élt a hangszerek természetes karakterének elrejtésével is; különleges technikák és extrém regiszterek használatával érte el, hogy egy hangszer egy teljesen más hangszercsoport tónusait idézze fel, ezzel még egyedibb hangzásokat létrehozva.

Ravel az *Egy kiállítás képei* hangszerelésében is megfigyelhetők a rá jellemző stílusjegyek; ez a munka azonban nem csak egy zongoramű átdolgozása, hanem egy olyan különleges hangszerelési bravúr, ahol minden hangszer és minden szín egy-egy kép hangulatát hivatott életre kelteni.

Kották összehasonlító elemzése

Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című zongoraműve **Promenád** tétellel indul: *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto* – feszes, viszonylag gyors tempó, oroszos stílusban, kímérten, vidámság nélkül. A 24 ütemből álló *Promenád* 5/4-es és 6/4-es ütemekből épül fel, B-dúrban. Muszorgszkij 1867-ben, *A paraszti lakoma* című műve kapcsán kiemeli ezt a különleges metrumot: „Amint látni méltóztatik, a 6/4 és 5/4 adja a darab sikkjét, s ez a ritmus ugyanolyan természetességgel jött létre, mint Szávisna 5/4-e.”³ A tétel folyamatosan építkezik, egyre dúsabb akkordok és vastagabb hangzás jellemzi; az utolsó négy ütemben teljesedik ki a „sétatéma”. A tételben gyakori a kérdés-felelet viszony, az egyszólamú dallamok tömbös akkordmenetté fejlődnek.

Maurice Ravel hangszerelése nagyszabású apparátust alkalmaz: a fafúvósokat és a rézfúvóskart a teljes vonóskar egészíti ki. Az egyszólamú kezdőtémát Ravel a szólótrombitára bízta, melyet később kürtökkel és tubával dúsított. A 9. ütemtől a vonósoké a főszerep, majd a 10. ütemtől fokozatosan belépnek a fafúvósok és a kürtök is. A tétel első teljes zenekari megszólalása (*tutti*) a 13. ütemben következik be, melyet a fafúvós és vonós hangszercsoportok felelgetése követ. Míg Muszorgszkij az egész tételben egységes *forte* dinamikát alkalmaz, Ravel hangszerelése jóval árnyaltabb: a 9. ütemtől *mezzoforté*-ig, majd *piano*-ig halkítja a hangzást. A 17. ütemtől visszatérő *fortét* az utolsó négy ütemben egy ismételt jelzéssel külön is megerősíti, így emelve ki a trombitákon és a harsonákon megszólaló főtemát a *tutti* befejezés előtt. Lényeges eltérés, hogy Muszorgszkij eredetileg *attacca* folytatást írt elő, Ravel azonban – a Rimszkij-Korszakov-féle, módosított kiadást követve – koronával zárta le a szakaszt.

A ciklus első tétele a **Gnóm** (*Gnomus*); kezdőtémájának groteszk karakterét Muszorgszkij az ismétlésekor halkabb és visszatartottabb tempóval (*piano, meno vivo*) hangsúlyozza. Ravel ezt a sötét tónust a mélyregiszterekre alapozza (basszusklarinét, fagott, mélyvonósok), amit a kibővült ütőhangszeres apparátussal (kereplő, xilofon, cseleszta, cintányér és ostor), hárfával és angolkürttel egészít ki. Ravel rendkívül változatos hangszerelése a 19. ütem éles ritmikájú, ereszkedő témánál is megmutatkozik, amelyet fuvola-oboa, majd fuvola-klarinét-fagott együttesekre bízott. Itt Muszorgszkij eredetileg nem jelöl dinamikai változást, Ravel

³ Bojti János – Papp Márta. *Modeszt Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Kávé Kiadó: Budapest, 1997)

azonban *mezzoforte–piano* dinamikákat alkalmaz, melyet a xilofon és a vonós *pizzicato* belépésével tesz karakteresebbé. A tétel sötét színeit a szordinált harsonák és a tuba tartott hangjai, valamint a kontrafagott mély regisztere biztosítja. A megismételt részt Ravel csilingelő hangzással különítette el: hárfával, cselesztával és a vonósok *arco sulla tastiera* (fogólap feletti), fátyolos kíséretével. Ravel sok helyen lágyabb hangszerelést alkalmaz, ami néhol intimebb hangvételt eredményez; nem minden eredeti *sforzato*t emel ki, azonban számos új réteget ábrázol.

A visszatérő kezdőtémát a rézfúvósok és az ütősök dúsítják, majd a szólamok fokozatos kilépésével a hangzás elvékonyodik, végül a tuba és a harsonák sötét tónusával csendesül el. A *Poco meno mosso, pesante* szakasz oktáv-*unisono* témáját Ravel fafúvósokon és kürtökön szólaltatja meg, amit a nagydob és a timpani hangsúlyai tesznek még erőteljesebbé, ellentétben Muszorgszkij *mezzoforte* dinamikájával. A tétel végéhez közeledve a hangszerelés folyamatosan dúsul: a visszatérő témákba bekapcsolódik a szordinált trombita, a harsonák, majd a teljes fafúvós kar is. A drámai tetőpontot a réztányér-tremolo és egy ostorcsapás jelzi. A tétel végén a *poco a poco accelerando* szakasz visszahozza az éles ritmikájú, ereszkedő témát, melyet az alsó szólam kromatikus menetei és trillái kísérnek. Ravel a dallamot xilofon, hárfá és vonós *pizzicato* segítségével mutatja be. A dinamikai fokozás a *sempre vivo* jelzésnél teljesedik ki, a végső tetőpontot pedig a rézfúvós kar és a kereplő adja. A tétel a lehető leggyorsabb tempóban (*velocissimo*) és legnagyobb hangerővel (*con tutta forza*), monumentális *tutti* akkorddal zárul.

A **második Promenáád** Asz-dúrban hangzik el, Muszorgszkij utasítása szerint *Moderato comodo assai e con delicatezza* – azaz mérsékelt, kényelmes tempóban, lágy előadásmódban szólal meg; a tétel alapidinamikája *piano*. Az első Promenáádhhoz képest ez a tétel áttetszőbb, vékonyabb akkordokkal szerkesztett. Az egyszólamú indítást Ravel ezúttal a kürtre bízta, ami a művet indító trombitaszólamhoz képest lágyabb karaktert kölcsönöz a témának. A folytatásban a dallamot a fagott veszi át, oboa és klarinét kíséretével. A 7-8. ütem fagott-témáját fuvola és klarinét támasztja alá. A 9–10. ütemben a téma a felső regiszterbe kerül a fuvola és az oboa megszólaltatásában, melyet a fagott, a kürt, majd a kontrafagott basszusa kísér. Az utolsó két ütemben a hegedűk is belépnek, megcsillogtatva a felső szólamokat, végül a témát klarinét zárja basszuskларinét kíséretében. Muszorgszkij ismét *attacca* jelzést írt a következő tétel előtt, ami a Rimszkij-Korszakov-féle kiadásból azonban hiányzik.

A következő tétel az *Il vecchio castello – Az ódon kastély*, amelynek tempó és karakterjelzése *Andante molto cantabile e con dolore*. Ravel *Andante* jelzéssel látja el a tételt, a fájdalmasan éneklő karaktert pedig a szólóhangszerektől követeli meg. Bár ez egy alapvetően homogén tétel, Ravel a konstans kísérőrétegeken belül itt is törekszik a változatosabb hangszerelésre. Hangszerelésének legfőbb jellegzetessége a tételben szereplő szaxofon, mely különleges panaszos éneklő tónussal mutatja be a gisz-moll dallamot. Ez a hangszeres választás az egyszerű éneklő színből elkanyarodva mélyebb kifejezést ad a tételnek. A szordinált cselló indításra ritmikus, *espressivo* fagott basszusmotívum kapcsolódik; a folytatásban a cselló vezeti az *ostinato* ritmust. A *vibrato* szaxofonszóló bemutatja a tétel keserű hangvételű témáját, miközben a basszushoz szordinált brácsa csatlakozik. Ez a téma még négyszer elhangzik a tételben, mindig variált formában.

A hangszerek szordinó használata megalapozza a fedett, bensőséges hangzást, amelyből kiemelkednek az éneklő szólók. A fellépő tiszta kvinttel induló kis motívumot először az angolkürt megszólalásában hallhatjuk. A második szaxofontéma kíséretéhez a szordinált hegedűk csatlakoznak. Az oktáv-*unisono* témát szordinált hegedűk, majd oboa és szaxofon vezetik, miközben a teljes vonószenekear majd klarinét és fagott veszik át a kísérő szerepet cselló ostinatóval. Másodszor az oktávós témához a fuvola is társul, majd csatlakozik a klarinét, az angolkürt, a belső szólamokhoz az oboa, végül a szaxofon zárja le a dallamot. A fagott szóló közben fellépő kis motívumot ezúttal brácsa emeli ki. A dallam harmadik elhangzását fuvola és angolkürt játssza, utolsó ütemeihez csatlakozik a klarinét.

Muszorgszkij kevés dinamikai jelzést ír a tételben, az elején *piano* utasítás szerepel, végéhez közeledve találunk *pianissimót*, a legvégén *fortét*, ezeken kívül egy-két helyen ütemen belüli duzzasztásokat jelölt. Ravel nagyobb dinamikai emelkedéseket képzelt el a tételben, az előbb említett fő dallamot *forte* dinamikáig fokozza, majd két ütem alatt *pianissimóra* diminuálja. A következő fagott dallamhoz az oboa társul a vonószenekear kíséretével, a lekerekítés ismét szaxofonnal történik, ezúttal hegedűvel. A fagottól megszokott dallamot ezúttal az első hegedű és a szaxofon játssza. A szomorkás dallam fuvola és klarinét előadásában hangzik el, amihez az oboa is csatlakozik. A következő szakaszban az *ostinatók* felváltva szólalnak meg a fagott és a cselló között. A felső szólam dallamát a klarinét majd a fuvola, az oboa és az első hegedű vezeti, az oboa és a szaxofon zárja le. Az utoljára elhangzó dallamot ismét szaxofonnal hallhatjuk cselló *ostinató*val, amely a mély regiszterű hangszerek között vándorol, végül a cselló fejezi be. Az utolsó *forte*

akkordra a teljes vonós zenekar megszólal a szaxofonnal együtt, a lezárásban – Muszorgszkij eredeti magányos *ostinato* zárata helyett – Ravelnél a szaxofon hangja marad egyedül.

A harmadik *Promenáád* összesen 8 ütem, melyben az ezúttal súlyosan szereplő téma feloszlik az alsó és felső szólam között, *unisono* is elhangzik a két szólamban, végül lehalkul és a felső szólamban lezárás nélkül ér véget. Ravel hangszerelésében ismét trombita kezdi a témát, amit harsona, tuba, cselló és nagybőgő együttese folytat, a trombita mellé ezután fafűvós hangszerek társulnak a téma vezetéséhez. Az *unisono* ütemet vonósok és fagott előadásában, az utolsó ütemet *pizzicato* brácsa és cselló, valamint hárfa és kürt befejezetlen érzetű zárlatával hallhatjuk. A vonós és fafűvós párosítások meghatározóak a tétel hangzásvilágában, a súlyos és széles basszusokat a mélyvonós és mély fafűvós kísérek alapozzák meg. Muszorgszkij ismét *attacca* kéri a következő tételt, amely nem valósul meg a hangszerelésben.

A harmadik tétel a *Tuileries* francia címet kapott, alcíme: *Játszodozó gyermekek egy veszekedés után*. Karakterére is játékosság jellemző: *Allegretto non Troppo Capriccioso*; dinamikája legnagyobbbrészt *piano*, azonban Ravel nagyobb dinamikai növelést írt művében, *fortissimót* is használt. A tétel játékos témáját fafűvós hangszerek vezetik, fuvola és oboa játsszák az energikus tizenhatodokat, az állandó pároskötéses kíséretet fagott és klarinét szólaltatja meg. A dinamikai fokozást és természetes építkezést segítik a kísérethez csatlakozó *pizzicato* vonós hangszerek, hárfa és kürt, mely még élénkebbé teszi a pároskötések súlyos-súlytalan játékát. A lírai hangvételi középső rész témáját a hegedű mutatja be, a visszaemlékező futamokat fuvola, klarinét és hárfa vezetik. A fuvola-hegedű téma után klarinét szólót hallhatunk vonós kísérettel, ezután a tétel összes hangszere csatlakozik, fuvola és hegedű játssza az ereszkedő futamokat. Az oktáv-*unisono* motívumot hegedű, klarinét és fuvola vezeti, fagott és cselló majd brácsa futammal kísérvé; az utolsó témát fuvola és oboa játssza. A tételt klarinét futam után vonós *pizzicato* és hárfa akkord zárja.

A következő tétel előtt nem szerepel *Promenáád*, a negyedik tétel lengyel címet kapott: *Bydło*, jelentése ökrös szekér, amely egy szegény család élettere. Az egyik legnagyobb különbség a Muszorgszkij zongoradarab és Ravel hangszerelése között ebben a tételben található. Muszorgszkij eredetileg *fortissimo* kezdést írt, amely éles kontrasztot képez az előző tétel *pianissimo* zárlata után. Rimszkij-Korszakov kiadásába viszont nem került bele ez a fontos dinamika, gyakorlatilag belekomponálta a szekér közeledését és elmenetelét.

Mivel Ravelhez az átírt kotta került, ezért *pianissimo* kezdéssel hangszerelte meg a tételt. A *Bydlo* hangneme, az *Ódon kastély*hoz hasonlóan gisz-moll, ismét előkerülnek a színező vendéghangok (A-D-Hisz-Fiszisz), ugyanaz a hangkészlet figyelhető meg a két tételben.

A keserű hangulatú tétel karakterjelzése: *Sempre moderato pesante*; a súlyos mély akkordkíséretet a mélyvonósok, a fagott és a kontrafagott játsszák, majd csatlakozik a hárfa is. A témát Ravel eredetileg egy speciális hangszerre, a francia C-tubára írta, amelyet mai gyakorlatban gyakran eufóniummal helyettesítenek. Ha Ravel láthatta volna a *fortissimo* bejegyzést, egészen más, nagyobb apparátussal indította volna a tételt. A 21. ütemben a fafúvósok és a vonósok csatlakoznak az erősödő szólamokhoz, belép a nagydob, majd a kürtök is megszólalnak.

A nagyobb tömeghatás érdekében a szerző a legtöbb hangszertől divisi elosztást kér; a timpani és a kisdob pedig megerősíti az ütős szekciót. Muszorgszkij művében folyamatos crescendo vezet a *con tutta forza* csúcspontig. Ravel szintén *fortississimo* dinamikát írt a partitúrába, amelyben kisdob pergetéssel, timpani nyolcadokkal vezeti a mélyvonósok, a tuba, a fagott és a kontrafagott szólamát. A hárfa is társul a nagydob egyenletes negyedeihez; ezután a dinamika lehalkul és újból a tétel eleji apparátus játszik, ezúttal az ütőhangszerekkel kiegészülve. A hangszerek sorban kilépnek, a mélyvonósok kísérete felett szordinált kürtszó zeng, majd hárfa és basszusklarinét hallható, végül a nagybőgő negyedjegyei zárják a tételt.

A **negyedik Promenáád** ezúttal d-mollban, *Tranquillo* karakterrel mutatkozik be. A téma háromvonalas d-ről indul, melyet a fuvola szólaltat meg, majd egy oktávval lejjebb az oboa folytatja. A mélyebb regiszterbe kerülő témát a fagott, a kontrafagott, a cselló és a nagybőgő játssza, a felső szólamban szereplő oktáv *unisonó*t fafúvósok és vonósok vezetik. A kíséret első ütemeiben az oboa és a klarinét, a folytatásban pedig a fagott, a mélyvonósok, a kontrafagott és a kürt szereplnek. Az utolsó ütemek előre vetítik a következő tételt, ami a hangszerelésben is megmutatkozik: a fafúvósok a hárfa és a triangulum hoznak egy kis játékosságot a tétel végére. A folytatás Muszorgszkij lejegyzése alapján *attacca* következik, ami nem szerepel a hangszerelésben.

Az ötödik tétel címe oroszul szerepel a kéziratban, magyarul **Csibék tánca a tojáshéjban**, karaktere: *Scherzino. vivo leggiero*. A tétel üde színfoltja a ciklusnak, Muszorgszkij zenéjével életre keltette a táncoló kismadarakat; a rövid előkék, a két kézre szétosztott pattogó dallamok, az eltolódott ritmusok, a gyors futamok, a trillák mind a kiscsibék csipogását, szaladgálását, játékosságát utánozzák; csak a képzeletünk szabhat határt a

tételben szereplő imitációk felismerésének, akár a tojásból kikelő kis kanárfiókák kopogtatásait is felfedezhetjük a zenében.

Ravel interpretációjában is, minden hangszer- és hangszínválasztás a minél élethűbb és szórakoztatóbb, játékos imitációknak ad teret. A kiscsibék csipogó hangszínét fuvola-, oboa- és klarinét *staccatók* szólaltatják meg, hárfával, szordinált vonósokkal és réztányérütésekkel kiegészítve. A felszaladó skálákat a fagott vezeti ritmikus *staccatóival*, a vonósokkal. A fafűvósok egymásnak váltogatva adják át a szólamot, az alsó szólam skáláit pedig a vonós hangszerek között osztja fel a szerző, melyhez a fagott és a kürt csatlakozik. A fuvola és a hárfa párosítás fontos szerepet játszik a téma vezetésében.

A trió szakasz trilláit a hegedűszólamban hallhatjuk, melyet csupán egy-egy ütem erejéig vesz át a klarinét, majd a fuvolaszólam *tremoloval* kísérve fokozza a vibráló hatást. A kürt játssza az orgonapontot, míg a kíséretet a fagott, a brácsa és a cselló adja. A hegedűk *pianissimo* trilláinak indításait a fuvola emeli ki. Csatlakozik a hárfa, az első kürt egyenletes nyolcadokkal élteti az egyvonalas F-et, ezt kisdob erősíti. A dallamhoz is csempészett Ravel egy kis pluszt az oboa- és a klarinétszólamokba szerkesztett válaszolgatásokkal; a csilingelő felső szólamot a később társuló cseleszta is színezi. A folytatásban triangulum és réztányér is csatlakozik a kisdobhoz, a felső szólamban sűrű oboaoktávok, fuvola-*tremolók* hallhatóak; a visszatérés a tétel eleji hangszerelést követi. Dinamikailag ez a tétel is sokkal visszafogottabb Muszorgszkij lejegyzésében; Ravel *fortissimóig* fokozza a hangerőt, de a zárlat dinamikája egyezik. Bár Muszorgszkij az eredeti kéziratban *attacca* folytatást kért, ez a jelzés a kiadott kottákból és Ravel hangszereléséből is kimaradt.

A következő, **Samuel Goldenberg und Schmuyle** című tétel egy szegény és egy gazdag zsidó párbeszédét jeleníti meg; a tempó - és karakterjelzése *Andante, Grave-energico*. Ravel a súlyos, méltóságteljes indítását a vonóskar, valamint az angolkürt, a klarinét, a basszusklarinét és a fagott játékával valósította meg. A másik karaktert megszemélyesítő, panaszos hangvétellű, szordinált trombitát fafűvós kísérettel és oboával egészítette ki. A trombitaszólam *crescendo* és *diminuendo* futamaihoz kürtkíséretet társított. A trombita unisono témája mellett belép a basszustéma, melyet a mélyvonós és fafűvós szekció együttese szólaltat meg, a *sforzatókat* pedig vonós *pizzicatóval* emeli ki. A záró dallam az oboa és a hegedű játékával hangzik el, a befejező triolás motívumok pedig először a fafűvósok, majd a teljes zenekar közreműködésével szólalnak meg. Muszorgszkij eredeti

kéziratában a tétel záró hangjai C-Desz-B-B, azonban Ravel partitúrájában C-Desz-C-B figuráció szerepel, mivel a Rimszkij-Korszakov-féle kiadásban így került lejegyzésre.

Az ezt követő *Promenád*ot Ravel nem hangszerelte meg, így a következő tétel *A limoges-i piac*. Ez a tétel is bővelkedik leleményes hangszerelési ötletekben. A témát hegedűk vezetik, melyekhez a fuvola, a klarinét és az oboa csatlakozik; a hangszerek időnként párbeszédet folytatnak egymással. Amikor az alsó szólam kerül előtérbe, a cselló és fagott veszik át a motívumokat, miközben a felső szólam tizenhatod-menetei a klarinét, a fuvola és az oboa között felváltva szólalnak meg. A kíséretben fontos szerepet játszanak a kürtök, a trombiták, a vonóskar és a hárfa is. A tételben az ütős hangszerek is hangsúlyosak: a triangulum, a cintányér, a harangjáték és a kisdob mellett a cseleszta is megjelenik, amely tovább fokozza a piaci zsidongást.

Ahogy az eredeti zongoraműben a motívumok megoszlanak a két kéz között, úgy Ravel hangszerelésében is központi szerepet kap a hangszerek közötti témafelosztás. A hallgató számára a térben dinamikusan váltakozó hangszercsoportok a piaci nyüzsgés és veszekedések hatását keltik. Az egymásba vágó, szétaprózott motívumok imitálják a helyszín impulzív karakterét. A *Meno mosso* részben a zongoraszólam izgatott, repetitív lüktetését Ravel a vonós hangszerek *tremolo* játékával, valamint a fuvalák és a kürtök gyors, repetitív figurációival interpretálja, amellyel nem csak a hangerőt növeli, hanem a feszültséget is fokozza. A tétel végén kiírt *attacca* folytatás ezúttal megvalósul, a piaci forgatag ricsaja drasztikus kontraszttal vált át a *Katakombák* monumentális, komor tónusvilágába. Ez a szélsőséges hangulati és dinamikai váltás Muszorgszkij egész művére jellemző dramaturgiai eszköz.

A nyolcadik kép a *Katakombák*, amely a közvetlenül hozzá kapcsolódó *Cum mortuis in lingua mortua* szakasszal együtt, szervesen összetartozó kettős tételt alkot. A tétel első felének tempójelzése *Largo*, hangulatát pedig a témája miatt is félelmetes borzongás járja át. Muszorgszkij rengeteg dinamikai jelzéssel látta el a kottát, minden akkordnak egyéni szerepet adott. Az erőteljes indítást Ravel harsonákkal és tubával képzelte el, ezeket a hangszereket alkalmazza a későbbi *fortissimo* akkordoknál is, míg a *piano* belépéseknél a kürtök, a kontrafagott, a fagott és a nagybőgő szólal meg. A G-dúr akkord *fortissimo* belépéstől a harsonák, a kürtök, a fagott és a kontrafagott játszanak, a *piano* folytatásban pedig a kürtök és fagottok mellé a klarinét is csatlakozik. Ezután egy szólótrombita vezeti a kísérteties dallamot, miközben a kontrafagott és a nagybőgő basszus orgonapontot tart. A

rézfúvós apparátus vezeti tovább az akkordokat az orgonapontok felett, végül az utolsó akkord a klarinétok és a tam-tam belépésével szólal meg. A tam-tam hosszan lecsengő, fémes és sötét zengése a túlvilági atmoszférát teremti meg.

Muszorgszkij kézirata alapján a zene *attacca* folytatódik a következő szakaszban; a ***Cum mortuis in lingua mortua (Holtakkal a holtak nyelvén)*** című részben ismét megjelenik a *Promenád*-dallam. A tételt indító, *pianissimo tremolo*t a szordinált hegedűk játsszák, miközben az oboa és az angolkürt szólaltatja meg a *Promenád* témáját. Az alsó szólam motívumait a fagott, a kontrafagott és a basszusklarinét vezeti, az ereszkedő felső szólamot pedig szordinált vonóskar kíséri. Az oboa folytatja a *Promenád*-témát, majd a cselló, a nagybőgő, a basszusklarinét, a fagott és a kontrafagott kerül előtérbe. A *tranquillo* résztől oboaszóló hallható klarinétal párosítva, az alsó szólam harmóniafelbontásait pedig a hárfa jeleníti meg. A tétel végén a szordinált kürt és a trombita kiemelt szerepet kap, az utolsó akkord *pianissimo* dinamikájú *tutti*hoz pedig a piccolo is csatlakozik, amely misztikus színt ad a lezárásnak.

A kilencedik tétel: ***Baba-Jaga – A tyúklábakon forgó kunyhó***; tempó- és karakterjelzése *Allegro con brio, feroce*. A vészjósló kezdést a vonóskar, a fagott, a kontrafagott, a klarinét és az angolkürt mutatja be, melyet timpani- és nagydobütések egészítenek ki. Ehhez csatlakozik később a basszusklarinét és a kürtszólam. A nyolcados, ismétlődő és dinamikailag építkező vonós részben megjelenik a hárfa is, amely a fagottok basszusát erősítve emeli ki a *sforzatókat*. Ezután a fagottok és a klarinétok vezetik a nyolcados motívumot, miközben a kürtök és a harsonák az ütemek második ütéseinek hangsúlyait mutatják. Az ezt követő előkés dallamokat a fuvola, az oboa és a hegedű indítja nagydobpergéssel, majd a téma átkerül a klarinétok szólamába, amihez a kürt is társul. A következő szakaszban fontos szerepet kap a trombita, amely a felső szólam anyagát vezeti a kürtökkel együtt, és a réztányér is bekapcsolódik a hangzásba. Az alsó szólamban megjelenő együtemes, ereszkedő skálát először a nagybőgő, a tuba és a kontrafagott, másodszor pedig már a klarinét, a fagott és a cselló is megszólaltatja. A következő részben a vonós és a fafúvós szekció piccolóval kiegészülve vezeti a témát, amely a trombita részvételével új színt kap. Az alsó szólam kétütemes, kitartott hangjait a kürt és a harsona felváltva szólaltatja meg, a hárfa pedig a súlyos negyedeket erősíti. Az ütős apparátushoz csatlakozik a pergődob, a timpani, majd a triangulum is. Az ezt követő *unisono* téma hangszerelésénél Ravel a súlyos első ütemekhez *pizzicato* játékmódot kért a vonósoktól, és ehhez kürtöket társított,

először réztányér-, másodszor timpaniütéssel. Ezután a kétütemes egységeknél a kürt mellé harsonát és tubát rendelt.

A *glissandót* tartalmazó ütemben a teljes vonós- és fúvóskar megszólal a nagydobbal együtt, ezt követően az aktuális regiszterhez igazodó vonós és fafúvós hangszerekkel vonul végig az ereszkedő motívum, réztányérzengéssel és nagydobütésekkel kísérve. A rész zárásaként a rezeskar fuvalával, piccolóval, valamint timpani, triangulum, pergődob és réztányér közreműködésével felelget a fafúvósok, a vonósok, a kürtök és a nagydob együttesének. A trombita átvezetése után az *Andante mosso* karakterű középrész következik. Itt a fuvola játssza a kíséretet, ami átkerül a klarinét, a basszusklarinét, végül ismét a fuvola szólamába. A dallamot a fagott és a nagybőgő indítja, majd a hegedű, a brácsa és a cselló közreműködésével teljeseedik ki.

Ezt követően *tremolo* kíséretű szakasz következik: a *tremolót* a második hegedűk játsszák, majd témává alakulva a brácsa, a cselló és a nagybőgő párosai folytatják. A réztányér, a xilofon és a cseleszta izgalmas hangszínt kölcsönöz a vonóskar, a hárfa, a tuba, a fuvola és a piccolo mellé. A tuba és a mélyvonósok dallamát átveszi a kontrafagott, ezután *forte* belépnek a magas regiszterű fafúvósok, a hegedűk és a xilofon; a részt egy tam-tam ütés zárja le. Az *Allegro molto* visszatérés az előzmények után még nagyobb energiával folytatódik. A tétel végi kóda egy monumentális, felfelé törekvő kromatikus futam, melyet a fafúvós és vonós apparátus vezet, réztányérmorajlással, pergődob-pergetéssel, végül kereplővel is megerősítve, ami után *attacca* következik a zárótétel.

Az utolsó tétel, *A kijevi nagykapu*, monumentális, diadalmas zenei anyaga dús akkordokkal szerkesztett. Felfedezhető benne a *Promenád* dallama és a harangzúgás imitációja is. Két timpani, nagydob, harangjáték, csőharangok, valamint két hárfa is szerepel a zárótételben. A rezes szekció, a fagott, a kontrafagott, a timpani és a nagydob együttese mutatja be a témát, majd a fafúvós szekció többi hangszere is csatlakozik. Az előkés, *fortissimo* indításkor belép a vonóskar és a réztányér. A *piano* közjátékban a klarinét és a fagott folytatja a dallamot. A skálákat két hárfára, valamint vonós- és fafúvós karra írta meg Ravel; a témát a nagybőgő, a cselló, a kürt, a harsona, a tuba, a fagott és a kontrafagott vezeti, timpani- és nagydobütésekkel kísérve. A felső szolamba került témát – egy réztányérütéssel indítva – a hegedűk, a korábbi rezes szekció trombitával kiegészülve, valamint a fuvola és az oboa együttesen vezetik.

Az ezt követő *senza espressivo* részben a klarinét-fagott pároshoz csatlakozik a basszusklarinét és a fuvola. Ebben a szakaszban a hangszerelés dinamikája lényegesen eltér

az eredetitől: Ravel *pianó*t kér a közjátékban, ami így – az első közjátékhoz hasonlóan – megszakítja a korábban felépített folyamatot, míg Muszorgszkij lejegyzésében itt eredetileg *fortissimo* folytatás szerepel. A tétel további részében az ütős szekcióhoz belép a tam-tam és a harangok; a *sforzato*kat a basszusklarinét, a kürt és a tuba mutatják, *pizzicato* csellóval és nagybőgővel együtt. A timpani és a tam-tam ütések egymást váltják, a súlyos ütemrészeket pedig a hárfa és a harangok emelik ki. A vonóskar morajló háttérrel ad, melyet a fűvós apparátus tovább erősít, majd a trombita belépésével életre kel a *Promenád*-téma. Ezt a trombita mellett a hárfa, a fuvola, a klarinét, az oboa és a harangok együttese vezeti.

A tételben megfigyelhető, hogy a hangszereléssel Ravel az ünnepélyes hangulat megteremtését és a diadalmas karakter zenekari formába öntését tűzte ki céljául. A zongoraszólamokat nem mechanikusan kívánta átírni, hanem olyan színeket és hangzást keresett, amelyek egy ekkora apparátussal valósíthatók meg. A harmóniafelbontásokhoz például *glissandó*t társított, mivel a zenei szándékot tekintette elsődlegesnek.

A harangjáték is csatlakozott a monumentális *Promenád*-témát tartalmazó részhez. A lefutó skálákat a mozgékony vonós és fafűvós hangszerekre bízta, miközben a rezes apparátus *fortissimo* tartja a harmóniát. A *meno mosso maestoso* részben is látszik, hogy Ravel a zongora dús hatását a zenekarban a fafűvós és rezes szekciók *fortissimo* kitarított hangjaival, a vonóskar ritmikai tartásával és réztányérütésekkel tudta a leghatékonyabban érzékeltetni. A trombita, a harsona, valamint a fuvola és az oboa is kiemelkednek hármas tagolású motívumaival, miközben a timpani felezi az ütemeket. A vonósszólam újabb ritmikai felosztása sajátos lüktetést ad, felette a fafűvósok, majd a kürtök viszik a harmóniát. Végül a fafűvósok is csatlakoznak a vonósok játékmódjához, majd a tuba, a harsona, a mélyfafűvóskar és a mélyvonóskar hármas tagolása emelkedik ki. A záró szakaszban a dinamika eléri a csúcspontját: a Ravel által bevezetett tam-tam és a harangok folyamatos zengése a zongora pedálhatását emeli monumentális szintre. Ebben a hatalmas végső lezárásban a teljes apparátus együtt zengi a főtemát, méltó keretbe foglalva a tételt, amelyet végül a darabot befejező, grandiózus és határozott végső feloldás követ.

Összegzés

A zenetörténeti elemzésekben a mai napig megfigyelhető egyfajta kettősség Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című műve, illetve annak világhírű Ravel-féle hangszerelése között. Több szakértő és előadó úgy véli, hogy az eredeti zongoraciklus karakterét nem szabadna ilyen mértékben megváltoztatni. Ezt a nézetet képviselte Szvjatoszlav Richter, a 20. század egyik legjelentősebb zongoraművésze is, aki kifejezetten ellenezte a Ravel-féle átíratot, és az eredeti zongoramű kizárólagossága mellett foglalt állást. Ezzel szemben sokan éppen a hangszerelésben látják a mű kiteljesedését, amely olyan új dimenziókat és színeket adott a darabnak, melyek által igazi nagyzenekari mesterművé válhatott.

A zenetörténeti jelentőséget tekintve kétségtelen, hogy mindkét verzió önálló remekműként állja meg a helyét. Ravel a saját, kifinomult hangszerelési eszköztárából merítve formálta meg a mű különleges hangszíneit, melyekhez izgalmas hangszerkombinációkat és egyedi szólókat társított. Ravel kiemelt figyelmet fordított arra, hogy az eredeti alkotás karaktereit és szövegét tiszteletben tartsa; hitt a szerzői akarat meghatározó szerepében, ezért nagyon részletesen tanulmányozta a művet, hogy hűséges átíratot hozzon létre. Bár a hangszerelésen erősen érződnek a raveli stílusjegyek és fantázia, Muszorgszkij eredeti karakterei és zenei elképzelései adják a mű valódi alapját.

Az *Egy kiállítás képei* zongoraciklusként a zongorára írt programzene egyik legmeghatározóbb alkotása, Ravel monumentális feldolgozása pedig a hangszerelés történetének egyik kiemelkedő példaműve.

Felhasznált irodalom

Bojti János – Papp Márta. *Modeszt Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések* (Kávé Kiadó: Budapest, 1997)

Pándi Marianne. *Maurice Ravel* (Gondolat Kiadó: Budapest, 1978)

Vígh Jenő. *Halhatatlan zeneköltők* (Zeneműkiadó: Budapest, 1959)

https://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition#Arrangements_and_interpretations

<https://fidelio.hu/klasszikus/nem-csak-ravel-almodta-zenekarra-az-egy-kiallitas-kepeit-137971.html>

<https://mediaklikk.hu/audio/bartok-radio/2026/03/07/15-05/zenebeszed-mogyeszt-muszorgszkij-maurice-ravel-egy-kiallitas-kepei>

<https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html>

<https://www.filharmonikusok.hu/muvek/daphnis-es-chloe-balet/>

<https://www.filharmonikusok.hu/muvek/egy-kiallitas-kepei/>

<https://www.gramophone.co.uk/content/features/mussorgsky-s-pictures-at-an-exhibition-orch-ravel-a-guide-to-the-best-recordings>

<https://www.scribd.com/document/362714100/Ravel-s-Orchstral-Technique>

Felhasznált kották

Muszorgszkij, Modeszt: *Egy kiállítás képei*. Autográf kézirat, 1874.

Muszorgszkij, Modeszt: *Egy kiállítás képei*. V. Bessel & Co., szerk. Rimszkij-Korszakov, Ny. Első nyomtatott kiadás, 1886.

Muszorgszkij, Modeszt: *Egy kiállítás képei*. Urtext kiadás, szerk. Lamm, P., 1931.

Muszorgszkij, Modeszt – Ravel, Maurice: *Egy kiállítás képei*. Zenekari hangszerelés kéziratának másolata, 1922.

Muszorgszkij, Modeszt – Ravel, Maurice: *Egy kiállítás képei*. Édition Russe de Musique / Boosey & Hawkes. Zenekari partitúra, 1929.