

Muzsika 2006. november, 49. évfolyam, 11. szám, 36. oldal

Dalos Anna:

Furcsa pár*Eötvös Péter Stravinsky- és Stockhausen-felvételeiről*

EÖTVÖS CONDUCTS STRAVINSKY
 LE SACRE DU PRINTEMPS MAVRA
 Junge Deutsche Philharmonie
 Göteborg Symphoniker
 Maria Fontosh - szoprán
 Ludmila Schemtschuk - mezzoszoprán
 Lilli Paasikivi - mezzoszoprán
 Valerij Serkin - tenor
 Vezényel Eötvös Péter
 BMC CD 118

EÖTVÖS CONDUCTS
STOCKHAUSEN
 GRUPPEN, PUNKTE
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Vezényel Eötvös Péter, Arturo
 Tamayo, Jacques Mercier
 BMC CD 117

Hogy a 20. század zenetörténetének sokféle arca van, mi sem bizonyítja jobban, mint az, ha Igor Stravinsky műveit a Karlheinz Stockhausenéival állítjuk párba. El sem képzelhető nagyobb különbség, mint amilyen kettejük zenei világa között mutatkozik. A Muzsika hasábjain most mégis együtt szerepelnek, s nevüket egy harmadik név, az *Eötvös Péteré* köti össze. A BMC két-két Stravinsky- (Mavra, Le Sacre du Printemps), illetve Stockhausen-alkotást (Gruppen, Punkte) jelentetett meg két CD-jén, mindkettőt a par excellence 20. századi specialistaként ismert és elismert karmester vezényletével. Ráadásul mindkét szerző esetében egy immár klasszikussá vált mű mellé társult egy kakukktójás, olyan kompozíció, amely az adott oeuvre-ön belül szabálytalan vonásokat mutat fel. Ezért a lemezeket hallgatva nemcsak arra a kérdésre keresünk választ, miként viszonyul Eötvös Péter e két nagyon is különböző zeneszerzői gondolkodásmódohoz, habitushoz, hanem arra is, másként nyúl-e értelmező karmesterként egy klasszikusként értékelt alkotáshoz, mint egy kivételhez.

A Sacre és a Mavra előadása között jelentős különbség mutatkozik. Mindez nemcsak abból fakad, hogy a két kompozíciót más-más zenekar szólaltatja meg, habár kétségtelen, hogy a Göteborgi Szimfonikusok kiegyensúlyozott teljesítménye nem éri el a Junge Deutsche Philharmonie zenekarának profizmusát. Ez utóbbi együttes figyelemre méltó módon alkalmazkodik Eötvös elvárásához, mégpedig ahhoz, hogy a Tavaszai áldozat zenekari szövetét transzparencia jellemezze. A karmester vezérlő elve tehát az áttetsző hangzás, s ennek megfelelően mind a mű dinamikai felépítését, mind a világos formálást és a legapróbb agogikai mozzanatokot, mind pedig a szólamok egymáshoz fűződő viszonyát vagy a hangzásarányokat gondosan kidolgozza. A zenekar minden játékos - s ez szinte kitapintható a felvételen - teljes felelősséget vállal a munkájáért. Valójában talán éppen ezért olyan zavarba ejtő ez a felvétel: a kifogástalan interpretációból mintha éppen a lényeg, a temperamentum hiányozna. A Sacre megrázó ereje ugyanis csak akkor érvényesül, ha képes elementáris élményként hatni a hallgatóra, s ez ennek az előadásnak valahogy mégsem sikerül.

Egészen más a helyzet Stravinsky 1922-es kamaraoperájával, a Mavrával. A Göteborgiaknak kitűnőek ugyan a fafúvósai, a zenekar játéka azonban kevésbé ritmikus, s számomra a hangzás sem elég változatos. Ráadásul a négy énekes szólista sem tartozik az élvonalba: Maria Fontosh (Parasha) túl sok vibrátót használ, magas hangjai bizonytalanok, Valerij Serkin (a Huszár, Mavra) intonációs problémákkal küzd, a két mezzoszoprán, Ludmila Schemtschuk (Anya) és Lilli Paasikivi (Szomszédaszszony) pedig nagyon szép hangú, duettjükét azonban hamis hangok szepelözik. A négy énekes előadásmódja sajnálatos módon eltér a Stravinsky orosz és neoklasszicista stílusához inkább illő száraz énekmodortól - alapvetően romantikus éneklés ez. Holott Eötvös koncepciója érzékelhetően éppen a szárazabb, objektívabb értelmezést támogatja: a zenekar minden megszólalása a darabban végig jelenlévő stílusjátékokra hívja fel a figyelmet, arra, hogy ez a kamaraopera - bármilyen esetleges, kidolgozatlan, hovatovább bárgyún bugyuta is a librettója - meghatározó fordulópont Stravinsky zenéjében. Ez az alkotás ugyanis az orosz és a neoklasszikus korszak átmenetét reprezentálja. Sőt mintha Stravinsky nemcsak az opera buffa műfaját, a barokk zene formulaszerűségét, a korai romantika szentimentális gesztusait, de saját orosz stílusát is kigúnyolná benne.

Persze az énekesek romantikus énekmodora komikum forrása is lehet. Ennek köszönhetően ugyanis mindegyik szereplő érzelmileg túlfűtött személyiségként jelenik meg, s ez a darab vásári jellegét segít aláhúzni. Úgy tűnik, Eötvös számára a négy alak valójában bábfigura, interpretációja mintha a Petruska vásárának egyik jelenetét dolgozná ki, miközben a Les nocés népi életképeinek színei is visszaköszönnék benne. Eötvös Péter értelmezésének legnagyobb erénye az - s ebben a Göteborgi Szimfonikusok kitűnő partnernek bizonyulnak -, hogy felhőtlen jutalomjátékként közelít a műhöz, nagy élvezettel világítva rá arra, milyen lehangolóan virtuóz kompozíció Igor Stravinsky orosz periódusának utolsó alkotása.

A Tavaszi áldozatban tapasztalható, szigorúan kontrollált, fegyelmezett kidolgozás Stockhausen Gruppen című kompozíciójának (1955-57) előadásakor elengedhetetlen követelmény. Sajátos módon ettől a Gruppen mégsem válik "hideg" alkotássá. A három zenekarnak csupán egyikét, a másodikat vezényli Eötvös - a másik kettő irányítását *Arturo Tamayo* és *Jacques Mercier* vállalta -, mégis, az igényes kidolgozottság, a transzparencia, a minden történésre gondot fordító felépítés, az alapos betanítás elsősorban az ő keze nyomát viseli magán. Eötvös karmesteri értelmezésének alapelve - legalábbis felvételei fényében - az, hogy minden hang, minden zenei mozdulat legyen a helyén, mert a mű csak ekkor bontakozhat ki teljes alakjában. Az előadás így érzékletesen képes rávilágítani e híres Stockhausen-kompozíció legfőbb vonásaira, elsősorban arra, hogy a zenekari hangzást nem zenekari tömbök, hanem szólisztikus funkcióban fellépő hangszerek teremtik meg. Stockhausen a zenekar hangszereit, akárcsak egy kamaradarabban, önálló egyedekként alkalmazza: a hangszerek egymással társalognak, vagy éppen egymásnak adják át a szót, mintha ugyanazt a gondolatot fűznék tovább. A szólisztikus írásmód terméke a számtalan hangszeres cadenza is, megjelenésük - párbeszédre felépítéshez hasonlóan - némiképp a barokk koncertókkal tart rokonságot. Stockhausen további hangszerelési újítása az, hogy az egyes hangszercsoportok - vonósok, fúvósok, ütők - teljesen egyenrangúak, ám kétségtelen, hogy e zenekari demokrácia ellenére mégiscsak az ütők állnak a zenei folyamat kibomlásának középpontjában.

A lemezen felhangzó másik Stockhausen-mű, a Punkte 1952 és 1993 között számos átdolgozáson esett át. A lemezen a darab utolsó, 1993-ban lezárt verziója hangzik fel - ez a kompozíció eme változatának első CD-felvétele. E hosszúra nyúlt kompozíciós folyamat is sejteni enged, hogy a Punkteban megnyilvánuló zeneszerzői gondolkodás alapvetően eltér a Gruppen ideáljától. A különbség azonban nemcsak abban mutatkozik meg, amit a kísérőfüzet szerzője, Richard Toop hangsúlyoz, hogy a Gruppen töredezett, szólisztikus hangszerek párbeszédére épülő struktúráját itt a nagyobb folyamatok, a tömbszerű hangszerelés veszi át. Sokkal fontosabbnak érzem azt a tapasztalatot, ami e változást előidézte. Úgy tűnik ugyanis - s Eötvös plasztikus, rendkívüli módon kidolgozott interpretációja is ezt a benyomást erősíti -, mintha Stockhausen a Punkte komponálásakor elektronikus zenei tapasztalatait kívánta volna átültetni az élő hangszerek közegébe. Nemcsak a hangszeres formulákká átalakított zajelemek támasztják ezt alá, de a hangzáseffektusokra épülő zenekarkezelés újszerűsége is.

Egyáltalán: Eötvös értelmezése - mindkét kompozíció előadásában - figyelemre méltó tudatossággal mutat rá arra, milyen meghatározó szerepet játszik Stockhausen gondolkodásában a hangszerelés problematikája. De míg a Gruppen szólisztikus zenekarkezelése még a weberni hangzásideál bűvkörében helyezkedik el, a Punkte már sokkal nagyobb kihívásra válaszol: a 19. század nagy zenekari kultúrájával kél versenyre. Bizonyos pontokon - így például a darab befejezésekor - Stockhausen mintha egyenesen Wagner szellemét idézné. Mindez természetesen nem valósulhatna meg, ha az Eötvös irányította kölni együttes, a WDR Sinfonieorchester nem beszélne anyanyelvi szinten Stockhausen zenéjét. Irigylésre méltó otthonossággal mozognak ebben a közegben. Minden bizonnyal ez teremt talajt ahhoz, hogy Eötvös Péter ne csak a részletekkel törődjék, hanem e két, egyaránt közel huszonöt perces kompozíció nagy felületeit is kibontsa, s a hallgató számára egy állandóan változó, mégis koherens világot tárjon fel.