

BETTERMANN JÁKOB

A Tavaszi áldozat interpretációs hagyományai
Stravinskytól a 21. századig

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A TAVASZI ÁLDOZAT INTERPRETÁCIÓS
HAGYOMÁNYAI STRAVINSKYTÓL A 21.
SZÁZADIG

BETTERMANN JÁKOB

TÉMAVEZETŐ: DR. HABIL. STACHÓ LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Bevezetés	III
1. A <i>Tavaszi áldozat</i> szerepe a zenetörténetben	1
2. Zeneszerzői gondolatok és útmutatások a <i>Tavaszi áldozattal</i> kapcsolatban	11
3. A karmester Stravinsky	17
4. Stravinsky fagottja	26
5. A <i>Tavaszi áldozat</i> meghatározó karmesterek és zenekarok interpretációjában	34
5.1. Stravinsky saját interpretációi	34
5.2. Magyar karmesterek interpretációi	39
5.3. 20. századi felvételek külföldi karmesterek vezényletével	45
5.4. 21. századi felvételek külföldi karmesterek vezényletével	53
Összegzés	62
Függelék	64
Bibliográfia	66

Köszönetnyilvánítás

Hálával tartozom feleségemnek és kisfiamnak, hogy végtelen türelemmel és támogatással álltak mellettem a disszertációírás folyamatának minden percében.

Köszönöm Stachó Lászlónak, aki javaslataival, észrevételeivel, tudásával és lényegretörő megjegyzéseivel irányított és segítette a munkámat.

Köszönöm Dalos Annának, akitől doktori tanulmányaim legelején minden alapvető információt megkaptam a dolgozatíráshoz és aki segített meghatározni a disszertációm pontos témáját.

Köszönöm a Zeneakadémia Központi Könyvtára dolgozóinak, akik mindig készségesen és segítőkészen fogadtak.

Köszönöm édesanyámnak, aki mindig tudta, hogyan ösztönözzön kitartó munkára.

És köszönöm a barátaimnak, hogy elviseltek a nehezebb időszakokban is.

Bettermann Jákob

2025. 10. 20.

Bevezetés

A *Tavaszi áldozat* középiskolás korom óta foglalkoztat. Amikor először hallottam a mű eleji fagottszólót, elképzelhetetlennek tartottam, hogy a fagott magas regiszterében valaha olyan kontrolláltan tudom majd kezelni a hangszert, hogy a *Sacre* szólamát eljátszhassam. Ennek ellenére kitűztem célként magam elé.

Stravinsky műve ikonikus, meghatározó kompozíció a fagottos társadalom számára, mert a hangszerre írt szólama a korábbi fagottra írt művekben nem tapasztalt újításokat tartalmaz a hangszeres játék szempontjából. A *Tavaszi áldozat* fagottszólamának játéktechnikai megvalósítására – túl a zenei formáláson – szinte minden hangszeres művésznek egyedi megoldásai vannak. Ezért ha bármikor szóba kerül a mű, hosszas beszélgetéseket eredményez a kialakuló eszme- és ötletcsere. Mivel a *Sacre* ilyen jelentős részét képezi a fagottosok mindennapjainak, én sem tudtam – és nem is akartam – megkerülni Stravinsky zenéjét. Ahogy a szakmai előrehaladásom alkalmával egyre mélyebben ismertem meg a művet, egyre inkább elkezdett foglalkoztatni az a – mindig izgatottsággal telített – légkör, ami a *Tavaszi áldozatot* körülveszi. Ahogy beleástam magam a fagott szólamának elsajátításába, egyre inkább érdekelt, miképpen jön létre egy olyan mű, amely ekkora hatást gyakorol az utána következő interpretációs hagyományok alakulására. Kíváncsi lettem a zeneszerzői elhatározás mögött megbúvó élményekre, hatásokra: mi ösztönözte Stravinskyt arra, hogy megírja a *Tavaszi áldozatot*? Milyen hatások, élmények eredményeképp jutott el odáig a zeneszerző, hogy egy minden rétegében vakmerően újszerű és szokatlan művet komponáljon? Tudhatta-e Stravinsky, hogy a *Sacre* ekkora hatással lesz a 20. századi előadói gyakorlatra?

Dolgozatomban azt az interpretációtörténeti ívet vizsgálom, amelyet a *Tavaszi áldozat* az első, 1929-es felvétele óta napjainkig bejárt. Stravinsky saját előadásait és előadói elveit alapul véve összesen 31, különböző előadói környezetből kiválasztott *Tavaszi áldozat*-felvételt hasonlítok össze. A bemutatott felvételek közül az első 1929-ben, az utolsó 2023-ban készült. Igyekeztem úgy kiválasztani az interpretációkat, hogy előadók és megközelítések szempontjából változatos lista álljon a rendelkezésemre. A felvételek négy kategóriája – Stravinsky saját interpretációi, magyar karmesterek előadásai, 20. századi és 21. századi külföldi felvételek – lehetővé tette, hogy áttekintsem, miképpen alakult a *Tavaszi áldozathoz* való hozzáállás a mű egy évszázados története alapján.

A *Tavaszi áldozat* felvételeinek vizsgálatához elengedhetetlennek tartottam, hogy körüljárjuk a mű keletkezésének történetét, fogadtatását és kortárs előadói környezetét, illetve megismerjük Stravinsky interpretációs alapelveit. Ezek az információk – meglátásom szerint – mind szükségesek ahhoz, hogy igazán megérthessük, miképpen alakult a *Tavaszi áldozat* története a botrányos bemutató óta.

A kompozíció interpretációs irányzatainak, a komponálás körülményeinek és Stravinsky előadásról szóló gondolatainak előadóként való megközelítése számomra érdekes és értékes tapasztalatokat jelentett, melyek formálták előadói gyakorlatomat és a zenei formához, ritmushoz, szerkezeti felépítéshez való hozzáállásomat.

1. A *Tavaszi áldozat* szerepe a zenetörténetben

Eric Walter White 1976-ban megjelent könyvének, mely az egyik legteljesebb és leghitelesebb Stravinsky-monográfia, első része a zeneszerző életének összefoglalását tartalmazza, a második pedig Stravinsky teljes életművének részletes ismertetőjét találhatjuk dátumokkal, zenei elemzésekkel, keletkezéstörténetekkel. A *Tavaszi áldozatról* szóló fejezetben a fordító, Révész Dorrit megjegyzi: a balett címének magyar fordítása nem áll elég közel az eredeti orosz cím jelentéséhez, ezért a fejezet a *Tavaszszentelő* címet kapta, visszatérve az orosz eredetihez, aminek szó szerinti fordítása *Megszentelt tavasz*.¹

A művet 1913-ban mutatták be Párizsban. A kétrészes, Stravinsky és Nicolas Roerich librettója alapján készült balett a pogány Oroszországból vett jeleneteket vonultat föl.² Roerich kiváló segítségnek bizonyult Stravinsky számára, mert nemcsak festőművész volt, hanem a kor elismert régésze is, az ósláv kutatások egyik vezető alakja.³ A zeneszerző lelkesedését a festővel való együttes munka iránt jól mutatja, hogy mikor kiderült, hogy két napot kell várnia a vonatra, amely Roerichhez vitte volna Szmolenszk közelébe, inkább lefizette egy tehervonat vezetőjét, és a marhavagonban egy bika társaságában utazott.⁴ A két művész néhány nap alatt meg is írta a balett forgatókönyvét, sőt Roerich még díszlet- és jelmezterveket is készített az előadáshoz.⁵

A mű bemutatója a 20. századi zenetörténet egyik legnagyobb botrányaként maradt fenn. A közönség egy része már a kezdő ütemek közben hangos bekiabálásokkal fejezte ki nemtetszését. Stravinsky az előadás e fogadtatását Vaclav Nizsinszkij, a koreográfus hibájának tartotta.⁶ A zeneszerző úgy gondolta, hogy Nizsinszkij nem volt alkalmas a balett megtervezésére, mert semmilyen zenei képzettséggel nem rendelkezett. Stravinsky saját bevallása szerint sokszor neki kellett emlékeztetnie a koreográfust a legalapvetőbb zenei mozzanatok figyelembe vételére.⁷

¹ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 185.

² I.h.

³ I.m., 186.

⁴ I.h.

⁵ I.h.

⁶ Igor Sztravinszkij: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.) 42.

⁷ Idézi: Fodor, András: *Sztravinszkij*. [=Hamburger Klára (szerk.): *Szemtől szemben. 1. Kötet.*] (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976.) 57.

Nyíltan és teljes őszinteséggel meg kell mondanom, hogy jó pajtási viszonyunk, táncos- és pantomimtehetsége iránti minden csodálatom ellenére zavart a gondolat, hogy együtt kell dolgoznom Nizsinszkijjel. Szegény fiú, még kottát sem tudott olvasni, és nem játszott semmiféle hangszeren. A zenére csak banális mondatokkal reagált, vagy azt ismételte, amit környezetétől hallott. [...] Hiányosságai oly nagyok voltak, hogy még néha igazán szép tér- és mozgásbeli látomásai sem ellensúlyozhatták őket. [...] Amikor a zenét hallgatva a mozdulatokon tűnődött, mindig újra meg újra eszébe kellett juttatnom az ütemnemet, felosztását és a hangjegyértékeket. Kétségbeejtő feladat volt, csigaléptekkel haladtunk előre. A munkát még kínosabbá tette, hogy Nizsinszkij mértéktelenül agyonkomplikálta és túlsúlyolta táncait, és a táncosokat néha legyőzhetetlen nehézségek elé állította.⁸

Stravinsky egyik Robert Crafttal való beszélgetése alkalmával részletesebben kifejti a véleményét Nizsinszkijről, s árnyalja a koreográfussal folytatott közös munka nehézségeinek okait:

Én akkor csalódtam Nizsinszkijben, amikor kiderült, hogy nem ismeri a zenei ábécét. Sohasem értett a zenei metrumokhoz, és nem volt valami biztos tempóérzéke. Elképzelhető ezután a *Tavaszi áldozat* ritmikai káosza. [...] Nizsinszkij meg sem próbálta felfogni az én, a *Tavaszi áldozatról* való koreográfiai elképzeléseimet. [...] Nem mondom, hogy Nizsinszkij alkotói képzelete nem volt elég gazdag; épp ellenkezőleg: csaknem túltengett. Egyszerűen arról van szó, hogy nem értett a zenéhez, és ezért mindaz, amit a zene és tánc kapcsolatáról tudott, kezdetleges volt. Bizonyos fókig a tanulás helyrehozhatta volna ezt, hiszen természetesen muzikális volt. De abban az időben [...] reménytelenül keveset értett a zenei technikához. Valójában mindez a zene ritmikai aláfestésére korlátozza a táncot, merő utánzást csinál belőle. [...] Nem értem, hogyan lehet valaki koreográfus, aki nem elsősorban muzsikus. [...] Nizsinszkij zeneileg a legkevésbé megfelelő volt koreográfiai munkatársaim között, tehetsége másban rejtett – és akkora tehetség, mint az övé, épp elegendő. Mégsem érhetjük be azzal, hogy őt táncosnak nevezzük, mert még nagyobb drámai színész volt. [...] mint Petruska pedig ő volt a legizgalmasabb emberi lény, akit színpadon láttam.⁹

⁸ Idézi: Fodor, *Sztravinszkij*, i.m. 57. E részlet kapcsán Fodor András azt írja, hogy a koreográfusi feladatokat egy „gyakorlatlan és elképzeléseiben bizonytalan kezdőre” kellett hagyni. Véleményem szerint Nizsinszkij, aki korának elsőszámú férfi balett-táncosa volt, aligha nevezhető kezdőnek vagy bizonytalannak.

⁹ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.) 94–95.

Fodor András 1976-ban kiadott kötetében – melyben Stravinsky életét és műveit olvasmányos módon mutatja be, fontos információkat ismertetve a zeneszerző magánéletéről és annak művészetére gyakorolt hatásáról – azonban megemlíti, hogy a bemutató körül kialakult felháborodást nem elsősorban a koreográfia elégtelensége váltotta ki: „Európa füle először hall olyan muzsikát, melyben a fergeteges ritmus uralma elsöpör minden más, melodikus, harmonikus elemet.”¹⁰ Az akkor Párizsban élő magyar szobrász, Csáky József – aki a bemutató közönségének soraiban ült – beszámolója szerint a bemutatón kialakult káoszt fokozta, hogy a közönségben ülő, Stravinsky zenéjére nyitott művészek – festők, zenészek, írók – a háborgó tömeg ellen fordultak. Így két táborra oszlott a publikum, és hamar verekedés tört ki a nézőtéren. A szervezőknek rendőrséget kellett hívniuk, hogy véget vessenek a dulakodásnak.¹¹

Hangversenytermi bemutatóján, egy évvel később azonban már tomboló sikert aratott a mű.¹² Stravinsky örömmel emlékezett vissza erre az előadásra; dicsérte Monteux-t, aki bár vonakodva tűzte műsorra a *Tavaszi áldozatot*, kiválóan vezényelte a művet.¹³ A koncertről és az utána történetekről a komponista így mesél:

Az Áldozati tánc végén az egész hallgatóság felugrott és éljenzett. Kijöttem a pódiumra és megöleltem Monteux-t, akiről patakokban folyt a veríték; ez volt életem legsósabb ölelése. Valóságos tömeg tolongott a színpalak mögött. Névtelen vállakra emeltek, és vittek végig az utcán.¹⁴

A zeneszerző arról, hogy a *Tavaszi áldozat* ötlete hogyan fogalmazódott meg benne, úgy nyilatkozott, hogy a *Tűzmadár* komponálásának befejezésekor egy kép jelent meg előtte, amelyen bölcs öregek körben ülve egy táncoló lányt figyelnek, akit később a tavasz istenének kiengesztelése céljából feláldoznak. Ekkor még nem társult zenei gondolat ehhez a látomáshoz.¹⁵ Az 1920-as években, hét évvel a *Sacre* bemutatója után viszont Stravinsky már ennek a teljes ellentétét állította: azt, hogy először egy tisztán zenei képlet jelent meg a

¹⁰ Fodor, Sztravinszkij, i.m., 59.

¹¹ I.m., 58–59.

¹² I.m., 62.

¹³ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m., 119.

¹⁴ I.m., 120.

¹⁵ White, *Stravinsky*, i.m., 186.

fejében, még hozzá a Tavaszi hírnökei című tétel ritmikusan ismétlődő akkordjai, és ehhez a hangzáshoz társult később a mű ismert története.¹⁶

Ennek ellenére – vagy pont emiatt – a *Sacre* keletkezésének okára sokan próbáltak magyarázatot találni. Az egyik találgatás azon az interjún alapul, amit Stravinsky Ricciotto Canudónak adott 1913 májusában.¹⁷ Ebben az interjúban Eric Walter White szerint a következő állt a *Tavaszi áldozat* megszületésével kapcsolatban:

Stravinsky a tél megszűntével [sic!] éledő természet újjászületését akarta kifejezni, a nap [sic!] diadalát, fényének és melegének megújulásával, az emberi élet megifjodását az egyén feláldozásának árán, egyszersmind a szellem félelmét a teremtés nagy természeti erőinek láttán, s a serdülőkor közeledtét kísérő bizonytalan, de átható nyugtalanságot.¹⁸

Később a zeneszerző tagadta, hogy az interjú tartalma egy megtörtént beszélgetésen alapult volna.¹⁹ A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a mű mondandójáról Stravinsky így nyilatkozott egy korabeli újságnak: „Az újjászülető természet tündöklő feltámadását akartam kifejezni, az őserőkben rejtőző teljes föltámadást, amely a világ fogantatását jelenti.”²⁰

A *Tavaszi áldozat* atmoszféráját valószínűleg Stravinsky saját gyerekkori élményei határozták meg. Ezt bizonyíthatja, hogy amikor Robert Craft megkérdezte, mit szeretett legjobban Oroszországban, Stravinsky ezt válaszolta: „A féktelen orosz tavaszt, mely egyszer csak elkezdődött, egyik óráról a másikra, és olyan volt, mintha az egész föld megrepedne. Ez volt a legcsodálatosabb esemény évről évre egész gyermekkoromban.”²¹ A mű háttérének megértéséhez hozzátartozik még Stravinsky gyermekkorának árnyoldala is: családjával nem ápolt jó viszonyt.²² Édesanyjával és testvéreivel való kapcsolatáról így nyilatkozott: „Családomban senki sem állott hozzám közel, csak Gurij öcsém. Anyám iránt csak »kötelezettséget« éreztem.” Kapcsolatuk később, Stravinsky felnőttkorára sem változott meg.²³ Édesapjáról pedig ezt mondta: „Az igazat megvallva mindig rettegettem tőle, ami, úgy gondolom, nem tett jót nekem. Nem tudott uralkodni az indulatain; nagyon nehéz volt vele

¹⁶ Robert Fink: „The Rite of Spring and the forging of a modernist performing style.” *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (1999. nyár): 299–362. 302.

¹⁷ White, *Stravinsky*, i.m., 187.

¹⁸ I.h.

¹⁹ I.h.

²⁰ Fodor, *Sztravinszkij*, i.m., 56

²¹ I.h.

²² Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m., 24.

²³ I.h.

élni.”²⁴ Eric Walter White szerint a *Tavaszi áldozat* egyfajta szabadulást is jelenthetett Stravinsky gyermekkorának szorító béklyói közül:

A *Sacre* erőteljes eredetisége fontos személyes győzelmet jelentett Stravinsky számára nyomorúságos gyermekkorának tilalmai fölött. Éveken át próbált kitörni családi életének megszegyenítő korlátai közül; a művészi kifejezés eszközeivel ez most sikerült; és különösen illett az alkalomhoz, hogy a szabadulását kiobbantó eszme a tavasz.²⁵

A mű cselekménye egy pogány szertartás menetét követi. Az előadás két részre bontható.²⁶

Első rész: A föld imádása

Előjáték

A Tavasz hírnökei (Fiatal lányok táncai)

Az elrablás játéka

Tavaszi körtánc

A vetélkedő törzsek játéka

Az Agg bölcs bevonulása

A föld imádása (az Agg bölcs)

Második rész: A nagy áldozat

Előjáték²⁷

Fiatal lányok misztikus körei

A Kiválasztott dicsőítése

Az ősök megidézése

Az ősök szertartása

Áldozati tánc (a Kiválasztott)

A *Sacre* cselekményéről egy korabeli orosz folyóiratban olvashatunk, amelynek egyik cikke Stravinsky nyilatkozata alapján közli a művel kapcsolatos szerzői szándékot.²⁸ A cikk tartalmát Fodor András a következőképpen foglalja össze Stravinsky-monográfiájában:²⁹

„A föld imádása” az össz-láv pogány ember és az anyaföld egységét hangsúlyozza. A „Bevezetés” után, mely a tavaszi napsütés által életre keltett természetet festi, a „Tavaszi jóslatok”-ban és „Az ifjak táncá”-ban először jelenik meg a fiúk és lányok csoportja, bővölve, csalogatva egymást a tavaszi frissességükkel [sic!], napfényes

²⁴ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m., 23.

²⁵ White, *Stravinsky*, i.m., 37–38.

²⁶ I.m., 185.

²⁷ Edwin Evans zenekritikus 1912-ben Londonban hallotta a zongorakivonat egy részét. Szerinte ennek az *Előjátéknak* az eredeti címe: *Pogány éjszaka*. White, *Stravinsky*, i.h.

²⁸ Fodor, *Sztravinszkij*, i.m., 55.

²⁹ A szerző a *Tavaszi áldozat* egyes részeinek más címet adott a White-féle felsoroláshoz képest, a tételek mégis jól beazonosíthatók Fodor írása alapján is.

fiatalságukkal. A „Nők elragadásának táncá”-ban jelenik meg először a férfiakarát egyik elem: a lány kiválasztása. a „Tavaszi körtánc” szemünk elé állítja a férfi és női táncritusok [sic!] ellentétekben gazdag mozdulatait és egyesülését. A „Törzsek harci vetélkedésén” már másféle érzések uralkodnak. Férfiak párviadalait, erőpróbáit látjuk itt, a különféle, egymással vetélkedő nemzetségek konfliktusait. Végül az első rész utolsó jelenetében a bölcs öreg jelenik meg. Arcra borul, és megáldja az anyaföldet. Életenergiától duzzadó ritmusok törnek elő, mintegy kiszabadítva a téli fogságból, láncokat lerázva, teljes erővel. „A föld imádása”-nak befejezése, „A föld tánc”, a pogány termékenységkultusz egyik sajátos, koreografikus orgiája.

A második rész „Az áldozat”, ismét természeti képpel kezdődik. Még alig dereng a hajnal, az ifjak játékba kezdenek, majd felváltja ezt a lányok „Misztikus tánc”. Hajladozva veszik körül az Áldozatra-szántat, a legszebbik leányt, akinek halálával kell majd a Tavasz erőit feltámasztani a hosszú téli álom után. „A kiválasztott lány felmagasztalása” epizódjában a tömeg körülveszi és dicsőíti a mozdulatlan áldozatot.

„Az ősök megidézése”, „Az öregek szertartása”, ez a két jelenet egy másik komor világba vezet bennünket: a vének közé. Ők is eljöttek ide, hogy részt vegyenek az évenkénti tavaszi rítusban, előkészítsék az engesztelő áldozat szörnyű szertartását. Végül a kiválasztott lány megkezdí utolsó „engesztelő táncát”. Amikor kimerülten a földre kellett rogyania, a vének szörnyetegek módjára lopakodnak hozzá, hogy megakadályozzák lezuhanását, és ne érinthesse a földet. Megragadják és ég felé emelik. Az évenként újjászülető erők köre bezárult, fő ritmusaiban beteljesedett. „Szakrális tánc”-cal, ritmikus-viharos „szimfóniával” zárul a mű.³⁰

Stravinsky a mű komponálásakor nem élt az orosz népdal tudatos alkalmazásának lehetőségével – írja Eric Walter White a zeneszerzőről szóló kötetében.³¹ Ez alól kivétel a kezdő fagottdallam, amelyet egy litván népdal alapján alkotott meg Stravinsky,³² de abból is csak hangokat vett át, nem a teljes dalt használta föl.³³ Bár sokat dolgozott azon, hogy az előbbi állítás maradjon a köztudatban és úgy ismerjék el a *Sacre* dallamait, mint kizárólag általa kitalált motívumokat,³⁴ a zenetudományi kutatások árnyaltabb képet mutatnak: azzal együtt is, hogy Stravinsky teljesen újfajta zenét írt, a *Tavaszi áldozat* egyértelműen erős kötődést mutat az orosz gyökerekhez. A mű témája és forradalmian új szerkesztése látszólag

³⁰ Fodor, *Sztravinszkij*, i.m., 55–56.

³¹ White, *Stravinsky*, i.m., 188.

³² I.h.

³³ Fodor, *Sztravinszkij*, i.m., 60.

³⁴ Richard Taruskin: „Russian Folk Melodies in the Rite of Spring.” *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (1980. ősz): 501–543. 503.

áll csak szemben egymással; a valóságban egymás nélkül nem tudnának érvényesülni. Stravinsky kulcsfontosságú muzikológus-kutatója, Richard Taruskin úgy véli, hogy a komponista új ötleteit és megoldásait mindenképpen a népzénén keresztül szeretne volna érvényesíteni, és ezzel kívánta kifejezni hazaszeretétét. Erről tanúskodik Stravinsky számos levele és a *Tavaszi áldozathoz* készített több vázlata is.³⁵ A zeneszerző az Előjátékról úgy nyilatkozott, hogy benne a természet ébredésének hangjait szeretne volna ábrázolni: madarak és más élőlények motoszkálását, rágszálását, mozgolódását.³⁶ Ám míg a kezdő ütemek dallamai és dallammotívumai állathangokra emlékeztetnek, a zene inkább – absztraktabb módon – egy elveszett zenei világba kíván bevezetni azáltal, hogy Stravinsky a természet hangjait alapul véve a számára elérhető legrégebbi zenei stílust, a népzénét építette bele a *Tavaszi áldozatba*.³⁷

Számos példa bizonyítja, hogy a *Sacre* megírásához több motívumot is felhasznált egy lengyel pap, Anton Juszkiewicz gyűjteményéből vett népdalokból.³⁸ Ezek többségének ritmikáját, hangkészletét, ütemmutatóját sokszor szinte a felismerhetetlenségig megváltoztatta, de néhányat majdnem eredeti formájában tartott meg. A dallamokat valószínűleg véletlenszerűen választotta ki, miközben a litván és fehérorosz népdalokból álló gyűjteményt átlapozta.³⁹ Ezt a gyűjteményt azonban csak a *Sacre* komponálásának kezdeti időszaka alatt forgatta; később orosz karácsonyi gyermekdalokat és tavaszköszöntő énekeket is felhasznált. Utóbbiak lehetnek a legrelevánsabbak a *Tavaszi áldozat* programjának kialakulása tekintetében.⁴⁰

Nagyban segíti a mű zenei összetételének megértését Stravinsky jegyzetfüzetének vizsgálata. A szerző ebbe a füzetbe jegyezte fel az összes olyan dallamot, amit az éppen készülő műveiben fel szeretett volna használni. Így történt ez a *Sacre* komponálásának megkezdésekor is. E feljegyzései azonban nem kezdetleges dallamkezdemények voltak, hanem minden esetben az alapötletnek egy már többször átgondolt és kifinomult végeredményét jelentették. A jegyzetfüzetben szereplő vázlatokat a legtöbb esetben változtatás nélkül illesztette bele a készülő műbe.⁴¹

³⁵ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through the Works Mavra*. (Berkeley: University of California Press, 1996.) 906.

³⁶ Peter Hill: *Stravinsky: The Rite of Spring*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004.) 60.

³⁷ I.h.

³⁸ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m., 888–889.

³⁹ I.m., 900.

⁴⁰ I.m., 918.

⁴¹ Taruskin, „Russian Folk Melodies in the Rite of Spring”, i.m. 509.

A *Tavaszi áldozat* zenéjéről Eric Walter White azt írja, hogy újító jellege ellenére mégis „népi hangzású”. Diatonikus, olykor összesen négy hangból álló témái egyszerűek; az alapképletek szabálytalanok és folyamatosan változnak. A fokozás eszközei a hangok ismétlése, azok sorrendjének, ritmusának megváltoztatása, illetve variálása a szó szerinti ismétlések elkerülésével.⁴² Bartók Béla szerint az ilyen egyszerű, állandóan repetáló motívumok igen jellemzőek az orosz népzeneire. Erről a jelenségről Stravinsky művészetére utalva így vélekedett a magyar zeneszerző 1931-ben:

...valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosán fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Sztravinszkij, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszó motívum-komplexumokat.⁴³

Ezek alapján nem meglepő, hogy a mű első előadása mennyire erőteljes indulatokat váltott ki a 18. és 19. század zenei formáihoz és hangvételeihez szokott közönség soraiban.⁴⁴ Visszaemlékezésében Artur Rubinstein azt írja a *Tavaszi áldozatról*, hogy amikor először hallotta, zavarba ejtette – ám nem akarta rögtön elítélni a művet, amint sokan a kortársai közül, akik nem értették Stravinsky zenéjét. Miután hosszasan tanulmányozta a partitúrát, e következtetését osztotta meg Stravinskyval: „Az alapgondolat inkább az lehetett, hogy felidézze a hangok kifejlődését a természet születésekor, mintsem hogy holmi törzsi rítust ábrázoljon.”⁴⁵ Erre Stravinsky olyan választ adott, amely segít annak megértésében, miért született meg a *Tavaszi áldozat*: „A *Sacre* lényegében az én forradalmam volt a fennálló zenei hagyomány ellen. Egyszerűen megpróbáltam új vért ömleszteni a zenébe, hogy új életet adjak neki.”⁴⁶

A *Sacre* 20. századi zeneszerzésre tett hatásáról Doráti Antal így fogalmaz: Stravinsky korai balett-trilógiája után már nem lehetett úgy komponálni, mint azelőtt.⁴⁷ De a hatás nemcsak a zeneszerzésre korlátozódott: Stravinsky és zenéje ugyanis az előadóművészetet is megreformálta. A zeneszerző megkövetelte, hogy műveit szigorúan a partitúrában megjelölt

⁴² White, *Stravinsky*, i.m., 188.

⁴³ Bartók Béla: „Harvard-előadások IV.”, in *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Tallián Tibor (közr.) (Budapest, Zeneműkiadó, 1989.) 144.

⁴⁴ White, *Stravinsky*, i.h.

⁴⁵ Fodor, *Sztravinszkij*, i.m., 60.

⁴⁶ I.h.

⁴⁷ Doráti Antal: „Szálló emlékek.” In: Révész, Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 11–17. 11.

tempójelzései szerint játsszák, az ezektől való eltérést semmilyen okból kifolyólag nem fogadta el.⁴⁸ Ezt igazolja 1960-as felvétele a *Tavaszi áldozatból*, amelyen – amint azt Robert Fink muzikológus elemzi – jól hallható a megadott metronómszámok precíz követése.⁴⁹ Richard Taruskin így ír Stravinsky előadói gyakorlatának hatásáról: „Még azt is megkockáztatnám, hogy minden igazán modern zenei előadás (és ez természetesen magában foglalja az autentikus változatot is) úgy kezeli a előadott zenét, mintha azt Stravinsky komponálta volna – vagy legalábbis ő adta volna elő.”⁵⁰ Stravinsky úgy gondolta – összegzi a mértékadó szakirodalom – hogy az előadónak a dolga az, hogy a saját személyiségét félretelve teljesen alárendelje magát a zeneszerző akaratának és szándékainak aszerint, ahogy az a kottában le van írva.⁵¹ Ez a fajta játékmód szemben áll korának romantikus alapozású előadási stílusaival, amelyekben az előadó nemritkán kifejezetten nagy szabadsággal kezelhette a zeneszerzői utasításokat annak érdekében, hogy önkifejezését célba juttassa – írja Robert Fink:

A romantikus előadó ezzel szemben, úgy tartották, hogy a személyes kifejezésre vagy a teátrális hatásra való törekvést a zeneszerző és a hallgató közé ékeli. Az élő előadói hagyomány biztonságában az előadók megvetették a puszta kottahűséget, és inkább a zeneszerzővel való képzeletbeli közösséget hangsúlyozták. [...] E felfogás szerint a sikeres előadás nem magukat a hangjegyeket közvetítette, hanem azt, ami közöttük és mögöttük volt: az élő, érző tudatosság jelenlétét. Ennek az előadóművészeti „vitalizmusnak” a megteremtésében a tempó változtatása számított a legfontosabb kifejezőeszköznek. Az érzékeny előadók rövidebb távú és nagyobb ívű tempóváltoztatásokkal is igyekeztek visszaadni azt a szubjektív áramlást, amelyet Stravinsky később elítélően „pszichológiai időnek” nevezett.⁵²

⁴⁸ Fink, „The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style”, i.m., 301.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ Richard Taruskin: „*The Pastness of the Presence and the Presence of the Past*”. In: Richard Taruskin (szerk.): *Text and Act. Essays on Music and Performance*. (Middleton: Music Library Association, 1996.) 90–154. 114. Saját fordítás. Eredeti idézet: „I would go so far as to suggest that all truly modern musical performance (and of course that includes the authenticistic variety) treats the music performed as if it were composed – or at least performed – by Stravinsky.”

⁵¹ Stravinsky interpretációhoz való hozzáállását részletesen a 3. fejezetben fejtem ki.

⁵² Fink, „The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style”, i.m., 308–309. Saját fordítás. Eredeti idézet: „The Romantic *interpreter*, on the other hand, was thought to interpose the striving for personal expression or theatrical effect between composer and listener. Secure within a living tradition of performance, interpreters scorned mere fidelity to the text and instead stressed an imagined communion with the composer. [...] A successful performance transmitted not the notes but what was between and behind them: the sense of a living, feeling consciousness at work. The most powerful interpretive weapon in achieving this »vitalism« in performance was tempo fluctuation. Sensitive performers marshaled both local and long-range tempo shifts to mimic the subjective flux of what Stravinsky later denigrated as »psychological« time.”

Sok esetben igaz napjaink zenéjére, hogy a zeneszerzők szinte semmi szabadságot nem adnak az előadónak a saját szándékaik kifejezésének tekintetében, kivételesen pontos utasításokat adnak dinamika, tempó, artikuláció, hangszín és időtartam tekintetében egyaránt.⁵³ Előfordul ennek épp az ellenkezője is: amikor a zeneszerző szándékosan a hangszeresre bízta, hogy improvizációra emlékeztető motívumokkal, szabadon választott hangokkal és megoldásokkal éljen – persze előzetesen meghatározott keretek között.⁵⁴ De a kortárs zeneszerzők által lejegyzett kottákban túlnyomórészt a legapróbb részletekig kidolgozott utasítások olvashatók, amelyek sokszor még azt is megszabják, milyen fogással kell az adott hangot megszólaltatni, vagy milyen technikával kell elérni egy bizonyos effektust.

Richard Taruskin, Robert Fink és Jonathan Cross egyaránt kiemeli: ehhez a zeneszerzői notációs attitűdhöz és a modernista előadásmód elterjedéséhez Stravinsky nagyban hozzájárult a *Tavaszi áldozat* megírásával. A kompozíciós hagyományokat felforgató, teljesen újszerűnek számító és ható mű kivételes koncentrációt követelt meg előadóitól. Szinte elképzelhetetlennek tartom, hogy a *Sacre* meggyőzően előadható lenne anélkül, hogy a zenészek és a karmester Stravinsky minden kottába írt utasítását pontosan betartják, s ez véleményem szerint nem a komponista önzésének eredménye, hanem egy – akkoriban kétségkívül novumnak számító – zeneszerzői stílus következménye.

Igor Stravinsky zenéje nemcsak számtalan későbbi zeneszerző munkásságára, hanem kortársainak stílusára is meghatározó hatást gyakorolt. Többen nyilatkoztak arról – köztük Boulez, Carter, Tippett, Bartók –, hogy egy-egy Stravinsky-mű mekkora hatással volt rájuk, akár gyerekkorukban, akár aktív zeneszerzőként hallották azt. Stravinsky műveiben olyan egyedi megoldásokat, gondolatokat fedeztek fel, amelyek egyértelművé tették az orosz komponista újszerű és egyedi stílusát.⁵⁵ Annak oka pedig, hogy Stravinsky nem hagyott hátra írásokat a zeneszerzés elméletéről, folyamatáról, és nem voltak tanítványai sem, Theodor Adorno szerint az, hogy stílusát nem lehetett tanítani – csak másolni.⁵⁶

⁵³ Ilyen komponista-attitűd jellemzi például Kurtágot, Ligetit, Boulezt, Stockhausent, vagy a New Complexity stílus követőit.

⁵⁴ Például John Cage, Eötvös Péter, Heinz Holliger műveiben.

⁵⁵ Jonathan Cross: *The Stravinsky Legacy*. [= Arnold Whittall (szerk.): *Music in the Twentieth Century*.] (Cambridge: Cambridge University Press, 1998.) 5–7.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: *Philosophy of Modern Music*. Ford.: Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster. (London: Seabury Press, 1973.), Idézi: Cross, i.m., 7.

2. Gondolatok és útmutatások a *Tavaszi áldozattal* kapcsolatban

Igor Stravinsky a *Tavaszi áldozat* premierjének napján megjelent cikkét így kezdi a *Montjoie!* [sic!] folyóiratban:

Attól tartok, hogy a *Tavaszi áldozat*, melyben már nem a mesék szelleméhez vagy az emberi fájdalomhoz és örömhöz fordulok, hanem egyre nagyobb absztrakcióra törekszem benne, el fogja tántorítani azokat, akik eddig rokonszenvüket tanúsították irántam.¹

Később ezt a nyilatkozatát a zeneszerző túlzottan dagályosnak és naivnak nevezte, melyben nem ismert önmagára.² Stravinsky önmagát kijavító megjegyzésére magyarázatként szolgálhat az, amit Peter Hill a *Tavaszi áldozatról* szóló kötetében említ: eszerint a komponista kifejezetten színházi előadásra szánta a *Sacre*-ot.

A *Sacre* nem a 20. századi zene alapköveként, sőt nem is egyszerűen egy tiszta zeneműként született, hanem színházi darabként. Stravinsky a színházra született és arra neveltetett; és a *Tűzmadáron* és a *Petruskán* való munka során szerzett tapasztalatoknak köszönhetően a *Sacre* idején már pontosan tudta, hogyan érheti el a kívánt hatást, amelyet milliméterre pontosan ki is mért.³

A Stravinsky-monográfus szerint a *Tavaszi áldozat* hatása egy tudatosan felépített folyamat végeredménye. Megjegyzi: a zeneszerző végletekig szofisztikált eszközökkel megszerkesztett műve szándékosan törekszik a primitív hatás elérésére.⁴ Erre tudományos magyarázatot adhat

¹ Igor Stravinsky: „Ce que j’ai voulu exprimer dans Le Sacre du printemps.” *Montjoie!* 1/8 (1913. május) Hátsó oldal. Saját fordítás. Eredeti idézet: „Je crains que le Sacre du printemps, où je ne fais plus appel à l’esprit des contes de fées ni à la douleur et à la joie tout humaines, mais où je tends vers une abstraction un peu plus vaste, ne dérouté ceux qui m’ont témoigné jusqu’ici leur sympathie.”

² Patricia Railing megjegyzése a *Montjoie!*-cikk angol fordítása elején.

Patricia Railing: „L’Année 1913. Les formes esthétiques de l’oeuvre d’art à la veille de la première guerre mondiale.” In: Liliane Brion-Guerry (szerk.) *Manifestes et témoignages. Travaux et documents inédits Vol. 3* (Párizs: Klincksieck, 1973.) 321–324. 321.

³ Peter Hill: *Stravinsky: The Rite of Spring*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004.) 141. Saját fordítás. Eredeti idézet: „The *Rite* was not composed as a cornerstone of twentieth-century music, nor even as a piece of music pure and simple, but as a piece of theatre. Stravinsky was born and bred for the theatre; and thanks to the experience of his work on *Firebird* and *Petrushka*, by the time of the *Rite* he knew exactly how to get the effects he wanted, which he would measure to the nearest millimetre.”

⁴ I.m., 142.

Daniel J. Levitin amerikai pszichológus gondolata, aki az agy működését vizsgálta zenehallgatás közben:

Legyen szó akár a tehénkolomp első néhány ütéséről, [...] akár a *Seherezáde* nyitó hangjairól, az agy számítógépszerű rendszerei azonnal szinkronizálják a neurális oszcillátorokat a zene metrumával, és elkezdik előre jelezni, mikor következik a következő hangsúlyos ütés. Ahogy a zene halad előre, az agy folyamatosan finomítja becsléseit a következő ütés időpontjáról. Örömrözetet kelt, amikor a belső, mentális ütem egybeesik a valósággal, és még nagyobb élvezetet nyújt, amikor egy tehetséges zenész *érdekesen* sérti meg ezt az elvárást – mintha egy játékos zenei tréfában vennénk részt mindannyian.⁵

Pieter van den Toorn a *Tavaszi áldozatról* szóló egyik cikkében hozzáfűzi Levitin gondolatához, hogy „a *Sacre* által felszabadított metrikusan zavaró erők” másképp hatnak az agyra, mert Levitin kihagyja gondolatmenetéből a mentális ritmikai érzet megszakadásának vagy megszűnésének lehetőségét. Arra a kérdésre, hogy miért vonzódnak a *Tavaszi áldozat* és Stravinsky zenéjének hallgatói azokhoz a ritmikai-metrikai zeneszerzői megoldásokhoz, amelyek megkérdőjelezzik és megzavarják a hallgató metrikus orientációját, van den Toorntól sem kapunk választ.⁶ Lehetséges, hogy Stravinsky ösztönösen ráérezett az emberi agy effajta működésére, és tudatosan kihasználta azt? Talán ezért nyugszik olyan stabil és erős formai alapokon a *Sacre*, hogy megállja a helyét a színházon kívül is: koncerttermi darabként is teljes értékű művé tudott válni mindenféle változtatás, szerkesztés vagy egyszerűsítés nélkül.⁷ Ezért nem is meglepő, hogy Stravinsky végtelen haraggal és felháborodással fogadta a hírt, miszerint Gyagilev húzásokat szeretett volna eszközölni az 1913-as londoni előadásokon.⁸ Felháborodása azzal is magyarázható, hogy korábban pedig úgy érezte, Gyagilev már akkor

⁵ Daniel J. Levitin: *This Is Your Brain on Music: The Science of Human Obsession*. (New York: Dutton, 2006.) 191. Saját fordítás. Eredeti idézet: „Whether it is the first few hits of a cowbell [...] or the first few notes of Sheherazade, computational systems in the brain synchronize neural oscillators with the pulse of the music, and begin to predict when the next strong beat will occur. As the music unfolds, the brain constantly updates its estimates of when new beats will occur, and takes satisfaction in matching a mental beat with a real-in-the-world one, taking delight when a skilled musician violates that expectation in an interesting way – a sort of musical joke that we’re all in on.”

⁶ Pieter van den Toorn: „The Rite of Spring Briefly Revisited.” *Music Theory Spectrum* 39/2 (2017. ősz): 158–181. 179.

⁷ I.h.

⁸ Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, i.h.

megértette az ő zeneszerzői stílusának lényegét, amikor a *Tavaszi áldozat* zongorakivonatát hallotta.⁹ Erre az esetre Stravinsky így emlékszik vissza:

Bár meglepődött, amikor zongorán eljátszottam neki a *Tavaszi áldozat* kezdetét (A tavasz hírnökei), s eleinte gúnyosan mosolygott az ismételt akkordok hosszú során, de hamarosan rájött, hogy itt nem arról van szó, hogy én nem tudnék változatosabb zenét írni; egyszeriben felismerte az én új zenei kifejezőmódomat, annak lehetőségét és az előnyt, ha ebből tőkét kovácsol. Szerintem erre gondolt, amikor a *Tavaszi áldozatot* először hallotta.¹⁰

Stravinsky úgy emlékszik vissza, hogy a premier után csak egy alkalommal, 1921-ben látta a *Tavaszi áldozatot* balettelőadás formájában. Ezt szintén Gyagilev szervezte, de már nem Nizsinszkij koreográfiájával.¹¹ Ennek ellenére a zeneszerzőnek továbbra sem tetszett a mű effajta interpretálása, s ezzel magyarázta viszonyulását, hogy a *Tavaszi áldozatot* jobban szereti hangversenydarabként.¹² Stravinsky már 1914-ben megpróbálta meggyőzni Monteux-t, hogy tűzze műsorra a *Tavaszi áldozatot*, amely a komponista szerint „sokkal inkább koncertdarab, mint a *Petruska*.”¹³ Véleményem szerint ezt a felismerést nagyban befolyásolta az a tény, hogy a *Sacre* hangversenytermi előadásait lényegesen nagyobb érdeklődés, elismerés és siker övezte, mint a mű balettváltozatát. Elég, ha csak premier utáni évben megvalósult első koncerttermi előadás sikerére gondolunk.¹⁴ Richard Taruskin szerint Stravinsky célja a *Tavaszi áldozat* balettből modernista szimfonikus absztrakcióvá alakításával valamilyen kellemetlen dolog elfeledtetése vagy felülírása volt – jelen esetben a mű kudarca balettként.¹⁵

A bemutatóra való felkészülést Stravinsky két zeneszerző-kollégája, Claude Debussy és Maurice Ravel is figyelemmel kísérte (bár a két komponista Stravinsky visszaemlékezései alapján akkoriban nem volt beszélőviszonyban egymással).¹⁶ Bár Debussy a próbákon Stravinsky szemébe dicsérte a művet, „gyönyörű rémálom”-nak nevezve, a háta mögött kigúnyolta: véleménye szerint a *Tavaszi áldozat* „primitív zene minden modern

⁹ Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.) 100.

¹⁰ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.h.

¹¹ I.m., 120.

¹² I.h.

¹³ Igor Stravinsky – Robert Craft: *Expositions and Developments*. (London: Faber and Faber, 1962.) 144.

¹⁴ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.h.

¹⁵ Richard Taruskin: „A Myth of the Twentieth Century: *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and the 'Music Itself'.”, *Modernism/Modernity* 2/1 (1995. január) 1–26. 21.

¹⁶ I.m., 191.

kényelemmel”.¹⁷ Stravinsky negyven évvel később is értetlenül állt az eset előtt: „Kétszínűség volt ez, vagy bosszantotta, hogy nem tudja megemészteni a *Tavaszi áldozat* zenéjét, amely lázba hozta a fiatal nemzedéket?”¹⁸

Ravellel ezzel szemben közeli barátságot ápolt Stravinsky – saját bevallása alapján.¹⁹ Az orosz komponista szerint Ravel zenei ítélőképessége „nagyon éles” volt, és „ő volt az egyetlen zeneszerző, aki nyomban megértette a *Tavaszi áldozatot*.”²⁰ Stravinsky idős korában így emlékszik vissza:

Tisztában vagyok azzal, hogy vannak, akik úgy vélik, hogy a *Tavaszi áldozat* megjelenésének időszaka forradalmat hozott. Egy forradalmat, amelynek vívmányai – úgy mondják – napjainkban asszimilálódnak. Én nem osztom ezt a véleményt. Úgy gondolom, hogy tévedés volt engem forradalmárnak tekinteni. Amikor a *Sacre* megjelent, sok vélemény hangzott el róla. Az egymásnak ellentmondó vélemények zűrzavarában szinte egyedül barátom, Maurice Ravel avatkozott be, hogy tisztázza a helyzetet. Ő képes volt meglátni, és ki is mondta, hogy a *Sacre* újdonsága nem az „írásmódban”, nem a hangszerelésben, nem a mű technikai apparátusában rejlik, hanem magában a zenei egységében.²¹

Prokofjev Ravelhez hasonlóan kifejezetten szerette a *Tavaszi áldozatot*. Stravinsky elmondása szerint Prokofjev egy milánói látogatása alkalmával kizárólag a *Tavaszi áldozatról* szeretett volna beszélni. Így emlékszik a zeneszerző: „Imádta a *Tavaszi áldozatot*; hosszú évekig nem tudott hatása alól szabadulni.”²² Hogy Prokofjev imádata milyen hatással volt a *Sacre* komponistájára, nem tudjuk pontosan. De Prokofjevről alkotott véleménye sokat sejtet:

¹⁷ Richard Taruskin: „*Stravinsky Lite (Even „The Rite”)*”. In: Richard Taruskin (szerk.): *Text and Act. Essays on Music and Performance*. (Middleton: Music Library Association, 1996.) 360–367. 363. Saját fordítás.

¹⁸ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m., 271. Elképzelhető, hogy Stravinsky félreértette Debussy megjegyzését? Lehetséges, hogy a francia zeneszerző elismerésnek szánta e szavakat és arra célzott, hogy Stravinsky zenéje egyszerre nyers és kifinomult, ösztönös és intellektuálisan megszerkesztett? Debussy – saját szarkasztikus-ironikus stílusában – akár dicséretként is szánhatta gondolatát arra utalva, hogy míg a *Tavaszi áldozat* zenéje visszanyúl a legősibb gyökökhez, kifinomult, modern hangszerelése, harmóniai és komplex ritmikája a 20. század eleji zeneszerzés legfejlettebb módszereit vonultatják fel.

¹⁹ I.m., 272.

²⁰ I.h.

²¹ Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. (New York: Vintage Books, 1960.) 9–10. Saját fordítás. Eredeti idézet: „I am well aware that there is a point of view that regards the period in which the *Rite of Spring* appeared as one that witnessed a revolution. A revolution whose conquests are said to be in the process of assimilation today. I deny the validity of that opinion. I hold that it was wrong to have considered me a revolutionary. When the *Rite* appeared, many opinions were advanced concerning it. In the tumult of contradictory opinions my friend Maurice Ravel intervened practically alone to set matters right. He was able to see, and he said that the novelty of the *Rite* consisted, not in the ”writing”, not in the orchestration, not in the technical apparatus of the work, but in the musical entity.”

²² Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m., 266.

„Minden volt, csak nem zenei gondolkodó. [...] Zenei ítéletei általában közhelyekre korlátozódtak, és gyakran voltak tévesek.”²³ Viszont Stravinsky azt is fontosnak tartja megemlíteni – s ezt sok szakmai kvalitásnál előrébb valónak tartotta –, hogy Prokofjevnek volt egyénisége, ami kitűnt minden gesztusából.²⁴

Stravinsky először 1928-ban vezényelte a *Tavaszi áldozatot*.²⁵ Saját bevallása szerint kezdetben izgult, mert a mű vezényléstechnikai nehézségeiről sokat lehetett hallani. Ezeket a véleményeket Stravinsky alaptalannak vélte, és a karmesterek rossz beidegződéseit okolta a *Tavaszi áldozat* nehézségeivel kapcsolatos tévhitek elterjedése miatt. A zeneszerző szerint a nehézségek „valójában nem többek, mint a kettő és három egyszerű váltakozásai”.²⁶ Ezekkel a nehézségekkel a zenekari zenészek is küzdöttek, mert – ahogy Colin Lawson fogalmaz – „1910-ben a legtöbb zenekari muzsikus nagyon nehéznek találta az ötös hangcsoportok előadását háromnegyedes vagy négynegyedes ütemmutatóval ellátott ütemekben”.²⁷

Két alkalommal dolgozta át Stravinsky a *Tavaszi áldozatot*. 1921-ben a Gyagilev-féle felújítás számára és 1943-ban csak az Áldozati táncot egy meg nem valósult bostoni előadásra.²⁸ A mű átdolgozásával a zeneszerzőnek két célja volt: az egyik, hogy a saját előadói tapasztalataira hagyatkozva egyszerűbbé tegye a *Sacre* előadását. A hosszú ütemeket több táncban is kisebb egységekre bontotta, így könnyebben olvashatóvá téve a szólamokat. Tapasztalatai szerint ez megkönnyítette az interpretációt: mind a karmester, mind a zenekar jobban tudta értelmezni a kottát. Ez szemben állt a *Sacre* 1913-as verziójával, amelyben Stravinsky az ütemezést a frazeálásnak megfelelően igyekezett kialakítani.²⁹ A másik változtatás a hangszerelésben mutatkozik meg. Saját bevallása szerint a *Tavaszi áldozat* kürtszólamával soha nem volt megelégedve és a vonós szólamok megváltoztatása is a kompozíció előnyére vált. Az utolsó akkord megváltoztatását is szükségszerűnek tartotta.³⁰ A változtatások ellenére a zeneszerző sosem elégedett meg a *Sacre* végső formájával: „Örökösen át tudnám dolgozni a zenémet, ha nem foglalna el az, hogy még többet

²³ I.m., 266–267.

²⁴ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.h.

²⁵ I.m., 120.

²⁶ I.h.

²⁷ Colin Lawson: „Performing through history.” In: John Rink (szerk.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.) 3–16. 13. Saját fordítás. Eredeti idézet: „Most orchestral musicians in 1910 found it very hard to perform groups of five within a 3/4 or 4/4 metre.”

²⁸ Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m. 121.

²⁹ I.h.

³⁰ I.h.

komponáljak, és még mindig távolról sem vagyok elégedett mindennel a *Tavaszi áldozatban*.³¹

Stravinsky zeneszerzési technikája igen célratorőnek és rugalmasnak mondható a tekintetben, hogy könnyen szánta rá magát nagyobb szerkezeti változtatásokra művei komponálásakor.³² Mégis: vázlatai általában már a konkrét zenei anyagot tartalmazták, előzetesen lejegyzett ötletei részletgazdagok voltak, a művek végleges verziójában egyértelműen azonosíthatók. Rövid, nyers jegyzeteiből kevés változtatással jutott el a kész műhöz, tervei közvetlenül kapcsolódtak ahhoz.³³ Stravinsky állítása szerint komponálásakor kizárólag zenei hallását hívta segítségül, nem követett semmilyen zeneszerzési gyakorlatot:

Semmiféle rendszert nem követtem a *Tavaszi áldozatban*. Ha azokra a zeneszerzőkre gondolok ebből a korból, akik érdekelnek, [...] mennyivel teoretikusabbnak tűnik zenéjük, mint a *Tavaszi áldozat*, és ezeket a zeneszerzőket egy nagy hagyomány segítette, ezzel szemben a *Tavaszi áldozat* mögött igen kevés közvetlen hagyomány van. Csak a fülem lehetett a segítségemre. Hallgattam, és leírtam, amit hallottam. Edény voltam, amin a *Tavaszi áldozat* átömlött.³⁴

³¹ I.m., 121–122.

³² Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, i.m., 12.

³³ I.h.

³⁴ Stravinsky – Craft, *Expositions and Developments*, i.m., 143–148. Fordítás: Pándi Marianne, ld.: Craft – Stravinsky, *Beszélgetések*, i.m. 122.

3. A karmester Stravinsky

A 20. század első felében megjelenő zenei újítások komoly kihívás elé állították a karmestereket és a muzsikusokat egyaránt. A komplex ritmikai képletek lejátszása korábban nem tapasztalt nehézséget okozott a zenészeknek. A zeneszerzés egyre kísérletezőbbé vált: az avantgárd komponistái negyedhangokat jegyeztek föl, multifóniák eljátszását kérték a zenekarok fafűvös hangszeren játszó tagjaitól, és egyre inkább feszegették a hangszerjáték technikai határait.¹ Egyre nagyobb szabadságot kaptak a zenészek, egyre több műben jelentek meg improvizatív részek, melyek megvalósítását a komponista teljes egészében a hangszeresre bízta.² Joggal merül fel a kérdés, hogy a megváltozott helyzetben hogyan változik, s pontosan mi lehet a karmester feladata. Mit vár el tőle a közönség, mit vár a zenekar, és mire van szüksége a zenének ahhoz, hogy a közönség úgy ismerhesse meg, ahogyan a zeneszerző szánta?

A 19. század közepétől kezdve három fő vezényleti stílus határozta meg a szimfonikus zenekari előadásokat. Ezeket a stílusokat nemcsak az élő interpretációk alkalmával lehetett megfigyelni, hanem a történelmi hangfelvételek elemzése során is jól érzékelhetők.³ A szimfonikus zenekar dirigálásának legrégebbi, kifejezetten német megközelítését először Liszt és Wagner említette a témában írott értekezéseikben.⁴ Ezt a német stílust Jürg Stenzl svájci muzikológus „espressivo interpretáció”-ként aposztrofálta, amelynek egyik legfőbb jellemzője az ún. frázis-rubato; ez arra utal, hogy a zenei frázisok artikulálása céljából folyton fluktuál a tempó. A frázis-rubatót alkalmazó előadói gyakorlat idegen volt a francia vagy olasz zenéléstől. Wagner a tempó feszes tartásáról úgy ír, mint a vezényletnek az előző korokból fennmaradt, haldokló irányzatáról; szerinte a karmesternek úgy kell változtatnia a tempót, hogy érzékletesen szemléltethesse s jól elkülönítse a frázisokat, szembeállíthassa a lényegeset a másodlagossal, hogy a zene jelentését a lehető legjobban megértethesse a közönséggel.⁵ Liszt és Wagner megközelítését néhány kortársuk és követőjük is átvette (például Hans von Bülow). Később ez a vezényleti stílus érzékelhető Nikisch, Mahler, Mengelberg vagy Anton Webern felvételein is.⁶

¹ Colin Lawson: „Performing through history.” In: John Rink (szerk.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.) 3–16. 13.

² I.h.

³ Jürg Stenzl: „In search of a history in musical performance.” *The Musical Quarterly* 79/4 (1995. tél): 683–699.

⁴ I.h.

⁵ I.h.

⁶ I.m., 689.

A második meghatározó stílus a historizáló vezénylet és előadásmód volt, melynek gyökerei a 19. századba nyúlnak vissza.⁷ Ennek lényege, hogy a korábbi korok zenéit – elsősorban a reneszánsz, a barokk, de akár a középkor zenéit is – korhű hangszereken, az akkori ismereteik nyomán föltételezett korhű előadásmóddal interpretálták. A korai historikusok célja az volt, hogy szakítsanak a közvetlen múlt hagyományaival – ezért kívánták szorosabbra fűzni a kapcsolatot a korábbi idők előadói gyakorlatával.⁸

Stravinsky a harmadik, neo-objektív vezényleti stílus elkötelezett híve volt, melynek alapjairól ő beszélt először az 1920-as években.⁹ A mai napig ez vált a legelterjedtebb és legelfogadottabb vezényleti – és interpretációs – stílussá a koncerttermekben és az operaházakban egyaránt. Ennek követője volt a kezdetektől fogva többek között Otto Klemperer, Hermann Scherchen és Ernest Ansermet is. Klempererről és vezényleti stílusáról például egy 1929-es előadása után azt írták: úgy őrzi a tempót dirigálás közben, akár egy metronóm.¹⁰

Stravinsky igen határozott véleményt fogalmazott meg a zeneművek előadásával kapcsolatban, akár saját, akár más zeneszerzők kompozícióiról legyen szó. Úgy gondolta, a legnagyobb különbség a zene és a többi művészeti ág között az, hogy a zene már az előadása, első elhangzása előtt is létezik. Ez az állítás Stravinsky szerint egyaránt vonatkozik a lejegyzett zenére és azokra a dallamokra is, amelyeket az emberek emlékezetükben őriznek.¹¹

Annak ellenére, hogy a kritikusok Stravinskyt karmesteri minőségében hosszú ideig bírálták, ő kiállt az elvei mellett: úgy gondolta, zenei képzettségére alapozva kijelentheti, hogy jól ismeri más zeneszerzők szándékait, saját művei előadásában pedig ő rendelkezik a legnagyobb tapasztalattal.¹² Biztosan és rendíthetetlenül – már-már túlzott öntudattal – vallotta nézeteit a zenével és a zenei előadásokkal kapcsolatban, s meggyőződéseinek számos alkalommal adott hangot. Ezek közül talán az egyik leghatározottabb nyilatkozat abban a cikkében olvasható, amely 1934. május 1-jén az *Excelsior* című folyóiratban jelent meg:

Minden átérzett és igaz dolognak roppant lehet a hajtóereje. Mindez nem természetemből fakadó szeszély. Nagyon biztos úton haladok. Ez nem vitatható és nem

⁷ Gyökereiről I. Fábián Dorottya monográfiáját: *Bach Performance Practice, 1945–1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. (Aldershot: Ashgate, 2003.)

⁸ I.m., 692. Stenzl egyébként ezt és a következő felfogást megcseréli tanulmányában; ott a neo-objektív stílus a második, s a historizáló a harmadik.

⁹ I.m., 689.

¹⁰ I.m., 690.

¹¹ Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. (New York: Vintage Books, 1960.) 125.

¹² Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.) 370.

bíráható. Senki sem bírál valakit vagy valamit, aki vagy ami funkcionál. Az orr nem készül: az orr van. Akárcsak az én művészetem.¹³

Kottáiban Stravinsky mindig precízen részletezte előadásmódját a karmesterek számára, és hasonlóan gondos odafigyeléssel olvasta a partitúrát és vezényelt, amikor egy szimfonikus zenekar elé állt. Azt az elvet vallotta, hogy egy zeneszerző, művének vezénylésével kapcsolatban, részletes útmutatást kell hogy adjon a dirigensnek. Ez nem csak a tempójelzésekre vonatkozott, hanem az ütemek osztására és arra is, hogy a karmester éppen a zenét vagy a ritmust vezényelje-e.¹⁴ Ő maga fontosnak tartotta, hogy saját személyét háttérbe helyezve a lehető legpontosabban szólaltassa meg az adott művet.¹⁵ Legtöbbször saját kompozícióit vezényelte, hiszen bevallása szerint a koncertszervezők általában ezek dirigálására kérték fel őt. Más szerzők darabjait akkor volt alkalma vezényelni, amikor nem állt rendelkezésre elég idő, hogy még egy saját művet próbáljon a zenekarral.¹⁶

Stravinsky saját műveinek előadásáról azt vallotta: nem tolmácsolni, hanem olvasni, megszólaltatni kell azokat.¹⁷ A zeneszerző–előadóművész szemében a jó és megfelelő vezénylés sallangmentes, tiszta, világos és érthető volt. Elképzelésében a karmester feladata az volt, hogy pontos jelzéseket adva segítse a zenekari muzsikusok tájékozódását a zenében és összetartsa a zenekart – e hozzáállás eredményeképpen születhet meg egy kottahű, a zeneszerző utasításait teljes mértékben betartó, hiteles előadás.¹⁸

Amikor Robert Craft megkérdezte Stravinskyt, mit tart zenéje legfőbb előadói problémájának, a komponista azt válaszolta: a tempót.¹⁹ Stravinsky szerint a zenei előadások egyik kritikus pontja a tempó helyes megválasztása, s ez minden esetben a dirigens dolga. De ezt nemcsak saját műveire vonatkoztatta. Amikor Stravinsky egy felvételtől vagy egy koncertélményéről beszélt, minden alkalommal megemlítette az előadott mű tempóját, akár egyetértett azzal, akár nem. Elmondása szerint ha a zene sebessége helytelen, lehet akármilyen szépen játszani a dallamokat, a díszítéseket, értelmét veszti az előadás.²⁰ Ennek

¹³ Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 556.

¹⁴ Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 366–367.

¹⁵ I.h.

¹⁶ I.m., 387.

¹⁷ I.m., 368.

¹⁸ I.m., 375–387.

¹⁹ Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 368.

²⁰ I.h.

ellenére saját műveiből készített felvételein megfigyelhető, hogy a partitúrában jelzett tempóhoz képest mennyire eltérően vezényli darabjait.²¹

Stravinsky elképzelése a jó karmesterekről és a helyes vezénylésről markáns ellentétben állt a dirigensekről kialakult kortárs képpel. Erősen bírálta azokat a karmestereket, akik nem tudták különválasztani a vezénylést a saját egyéniségüktől és becsvágyuktól. Mély meggyőződéssel hangoztatta, hogy egy művet a lehető legkottahűbb módon kell előadni, öncélú megoldásoktól mentesen. Gyakran tartotta öncélúnak a karmesterek mozgását is, amelyet sokszor fölöslegesen színpadiasnak látott és úgy gondolta, az inkább szól a közönségnek, mint a zenekarnak. Ezért hasonlította a karmestereket politikusokhoz, akik elsődleges célja a karrier és a saját személyiségük érvényesítése. Stravinsky szerint az effajta hozzáállás vezetett a karmesterkultusz kialakulásához, ami elvonja a figyelmet a zene valódi értékéről, s azt eredményezi, hogy a hangversenytermi előadások elsősorban vizuális élménnyé alakulnak át, mert a közönség egy idő után már nem tudja különválasztani egymástól a karmester taglejtéseit és a zenét; a kettő csak együtt tud érvényesülni a hallgató számára. Megjegyezi, hogy ebből adódik az is, hogy sok kritikus, aki ellátogat a koncertekre, gyakran a karmester színpadi jelenlétéről ír ahelyett, hogy a zenemű előadásáról vagy jelentéséről értekezne.²² Igen sarkosan fogalmaz ezzel kapcsolatban:

Kezdjük azzal, hogy az énkórság előfordulása természetesen gyakori, de egy cinkos közönség napja alatt ez úgy nő, mint a trópusi gyom. Eredménye az, hogy a karmesternek olyan pozíciót biztosítanak a zenei közösségben és az üzleti világban, amely nem áll arányban a valós zenei értékével. Hamarosan „nagy” karmesterré válik, sőt „a pódium titánja” lesz, és mint ilyen, óriási akadály a igazi muzsikálásnak. A „nagy” karmesterek – akárcsak a „nagy” színészek – hamarosan képtelenné válnak bármi mást játszani, mint önmagukat. És mivel képtelenek a műhöz alkalmazkodni, megfordítva csinálják: a művet idomítják az ő „stílusukhoz”, az ő modorosságaihoz. A „nagy” karmester kultusza oda vezet, hogy a hallgatást nézéssel helyettesíti, olyannyira, hogy mind a karmester, mint a közönség számára (no meg a kritikusok számára, akik rendszeresen beleesnek abba a csapdába, hogy inkább a karmester megjelenését írják le, és nem azt, ahogyan a zenét megszólaltatja, összetévesztve a karmester gesztusait a zene jelentésével) a taglejtés az előadás fontos része.

²¹ Richard Taruskin: *The New Antiquity*. In: Richard Taruskin (szerk.): *Text and Act. Essays on Music and Performance*. (Middleton: Music Library Association, 1996.) 164.

²² Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 376.

Ha nem vagy képes a zene hallgatására, a karmester majd megmutatja, mit kell érezned. Imígyen [sic!] játssza meg Mr. Bernstein Napóleon életét az »ő« *Eroicájában*, miközben a nemes szenvedés arckifejezését viseli a moszkvai visszavonulás alatt (a televízió feloldotta a hátulról való láttatás viszonylag jótékony korlátozottságát), és a végső győzelmét az utolsó tételben, amelynek során még el is táncolja a Győzelmi Bált. Ha nem vagy képes a zenét hallgatni, nézheted az áldozati táncokat, ha pedig *képes vagy* rá, jobb lett volna, ha el sem mész a hangversenyre.²³

Figyelemre méltó, hogy Stravinsky attitűdjének kritikáját a mai zenepszichológia empirikus tanulmányai adhatják, melyek igazolták: a mozgásra a zenei kifejezés szerves részeként kell tekintenünk, hiszen a hangszerjátékos mozdulataival segítheti kialakítani és megjeleníteni a zenemű, illetve az előadás szerkezeti ívét és sodrását. Mindenki egyéni mozgáskultúrával rendelkezik, minden muzsikos saját maga által kialakított mozdulatrendszerét alkalmazza előadása során. Egy biccentést, a fejcsóválást, a váll mozdítását vagy akár az egész test „lendítését” önkéntelenül is eltérően alkalmazzuk. Emellett a mozgás jellemzően szoros összefüggésben áll azzal, hogy éppen mi történik a zenében, s az előadó mozdulataival segítheti a mű kifejezőbb interpretációját.²⁴ Egy adott mozdulat azonban nem feltétlenül mindig ugyanakkor jelenik meg előadás közben. Ha több koncerten figyelünk meg egy előadóművészt, észrevehetjük, hogy azon a helyen, ahol előtte egy biccentés volt látható, most esetleg egy vállrándítást regisztrálhatunk. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a mozdulattípusok sajátos funkcióval bírnak a zene előadásának folyamatában, ám azt, hogy milyen mozdulatsort választ az előadó, az adott koncerthelyzetbeli hangulata döntheti el. S a visszatérő mozdulatok alapján a közönség kétségkívül egyszerűbben és pontosabban értheti meg az előadó és a zeneszerző szándékait is.²⁵

Mindezzel kapcsolatban eszünkbe juthat Stravinsky állítása, miszerint aki nem érti a zenét mozgás nélkül, fölöslegesen ül a közönség soraiban.²⁶ Véleményem szerint az igazság talán a két álláspont között rejlik a zenei előadás alatt megfigyelhető mozgások kapcsán. Fontosnak tartom, hogy különválasszuk egymástól az előadó tudatosan és önkéntelen módon végrehajtott mozdulatait. Mivel a legtöbb mozdulat, amely egy hangszeres művész játéka

²³ Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 375–376.

²⁴ Jane Davidson: „Communicating with the body in performance.” In: John Rink (szerk.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.) 144–150. 146.

²⁵ I.m., 147.

²⁶ Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 376.

közben megjelenik, nem szándékos, nem várhatjuk el az előadótól, hogy teljes mértékben kontroll alatt tartsa testének a zenére adott effajta reakcióit. Ha egy muzsikusként a koncert teljes időtartama alatt ügyelnie kellene arra, hogy mozgását korlátozza, figyelmének és energiájának nagy része nem a zene és a zeneszerzői szándékok megvalósítására összpontosulna, hanem ösztönei elnyomásával volna elfoglalva. Ez mindenképpen a zenei előadás rovására menne, mert ugyan lehetséges, hogy Stravinsky nagy megelégedéssel szemlélné közel mozdulatlan előadóját – legyen szó szólistáról, kamaracsoportról vagy teljes szimfonikus zenekarról, karmesterrel az élén –, ha a színpadon nem érzi magát komfortosan a művész, nem várhatjuk el tőle, hogy magas szakmai nívón játsszon.

Természetesen a mozgások negatív hatást is kifejthetnek az előadásra és a zene befogadására, megértésére. A túlzott, mímelt, színpadias mozdulatok kifejezetten elvonják a figyelmet a koncert valódi főszereplőiről: a zeneszerzőről és a zenéről, és az előadóra irányítják a reflektorfényt. Stravinsky minden bizonnyal elsősorban ezeket az öncélú, a zenét nem szolgáló mozdulatokat ítélte el. Az ilyeneket alkalmazó előadók nemcsak a zenéről és annak valódi értékéről vonják el a figyelmet, hanem a hallgatók felé is azt az üzenetet közvetítik, hogy a közönség e mozdulatsorok nélkül képtelen lenne az előadott zenemű megértésére. Ezzel felborulhat az előadó és a hallgatóság közötti sajátos egyenrangúság,²⁷ és a publikum alárendelt szerepben kénytelen figyelni a koncertet, illetve magát a művészt.

Nem szabad ugyanakkor elfeledkeznünk egy – véleményem szerint – fontos harmadik tényezőről a színpadi mozgásokkal kapcsolatban: az előadó személyiségéről. El kell fogadnunk, hogy senki nem tudja magát teljes mértékben kivonni az előadásból. Minden muzsikusként saját mozgáskultúrájára épít egy-egy zenemű előadása során. Nem várhatjuk el senkitől, hogy önmagát meghazudtolva mást vagy máshogy közvetítsen a színpadról a közönség felé, mint ami az ő egyéni, őszinte jellemét, érzéseit, gondolatait, elképzeléseit fejezi ki. Ennek megvalósulásához viszont egyfajta kölcsönös bizalomra van szükség előadó és közönség között.

Az előadó mozgását az is befolyásolja még, ahogyan a közönséggel kommunikál koncert közben. Az előadás folyamata fiziológiai és pszichológiai hatással is bír az előadóra, aki folyamatos kapcsolatban áll a közönséggel és reagál a felé küldött nonverbális jelzésekre –

²⁷ Ez az egyenrangúság abból fakad, hogy feltételezzük: az előadott művel kapcsolatban nincs kizárólagos igazság vagy áhítatos titok, aminek a közönséggel való megosztása csak az előadó feladata lehet. A közönségnek éppen úgy lehetnek gondolatai, elképzelései, lehet véleménye az előadott műről és annak interpretációs gyakorlatáról még akkor is, ha azok nem egyeznek az éppen színpadon álló művész előadói stílusával és választásaival.

ezek alapján módosíthatja a koncert hangulatát és hatással lehet annak menetére.²⁸ Persze a művésznek erősen ügyelnie kell arra, hogy megtalálja a megfelelő arányokat a közönség jeleire adott reakcióiban: ha elvétí, könnyen kieshet a koncentrációból és az előadás ritmusából, s mozdulatai ekkor is túlzókká, színpadiassá, öncélúvá válhatnak.²⁹

Az előadói szubjektivitás kapcsán Stravinsky két hátrányról beszél. Az egyik, hogy magukat a műveket lehetetleníti el az, ha minden karmester a saját személyiségéhez, egyéni ízléséhez igazítja előadásukat: megszűnik önállóan létezni a kompozíció, és akarva-akaratlanul összekötjük a művek előadását az azokat vezénylő karmesterrel. Emiatt a zene újfent háttérbe szorul, s az egyén kerül középpontba. Ennek köszönhető az is, hogy abban a karmesterben, aki teljesen alárendeli magát a zeneszerzői utasításoknak, egy idő után „kifejlődik a zene iránti szakmai közömbösség”.³⁰ A karmesteri egyéniségkultusz másik hátránya Stravinsky szerint az, hogy olyan törtető dirigenseket szül, akik akadályozzák a zene és az alkotás fejlődését. Ezeknek a karmestereknek nem áll érdekükben, hogy változtassanak a zenéhez és a zene előadásához való megszokott és bevált hozzáállásukon, mert az akár azt is jelenthetné, hogy kiesnek a közönség kegyeiből és az egyéniségük, karrierjük helyett a zene kapná a főszerepet.³¹ E folyamat – Stravinsky szerint – olyan közönséget feltételez, amely nemcsak hagyja az egyén kibontakozását a színpadon, hanem kifejezetten támogatja, el is várja azt; szívesen emel olyan pozícióba egyes karmestereket, amely nem feltétlenül arányos a művész zenei teljesítményével.³² Stravinsky a karmesterek megítélését a közönség és a kritikusok helyett inkább a zenekari zenészekre bízna: „Őszintén szólva egy karmesternek nem kell olyan jól értenie a dolgát, mint a játékosainak, de ezt csak a játékosainak szabad tudni.”³³

Számos videófelvételen figyelhetjük meg Stravinsky vezénylési stílusát. Ezeken jól látható, hogy a zeneszerző gyors és precíz mozdulatokkal dolgozik, csak annyit mutatva, amennyire feltétlenül szükség van ahhoz, hogy a zenekari muzsikuskok kottában való tájékozódását segítse. Az effajta letisztult, aprólékos vezénylési stílusra feltehetőleg azért volt

²⁸ Davidson, „Communicating with the body in performance.”, I.m., 149.

²⁹ I.m., 148–150.

³⁰ Craft–Stravinsky, *Beszélgetések*, I.m., 375–376.

³¹ I.m., 377.

³² I.m., 375.

³³ Stravinsky ezen megjegyzéséhez Kovács Sándor hozzáfűzi: „Ámbár a zenekari muzsikuskok semmiképpen sem megbízható bírálói a karmestereknek.” I.m., 375. Véleményem szerint azonban a zenekari zenészek igenis meglehetősen jól meg tudják ítélni egy karmester hozzáértését. Természetesen nem elsősorban vezényléstechnikai szempontból figyelik a dirigenszt; sokkal inkább a közös munka eredményessége, az instrukciók minősége és az intések pontossága az, ami meghatározza egy zenekar hozzáállását egy adott karmesterhez. Mindenképpen árnyaltabb képet kapnak a zenekari muzsikuskok egy dirigensről, mint a közönség soraiban ülők, akik egy próbafolyamat végkifejleteként hallgatják a koncertet.

szükség, mert legtöbbször saját műveit vezényelte, amelyek összetett, bonyolult ritmusai nem engedték meg azt, hogy bármilyen fölösleges mozdulatot tegyen a karmester. Emellett meg kell jegyeznünk azt is, hogy Stravinsky nem volt képzett dirigens, mozdulatai egy szimfonikus zenekar előtt állva inkább tűnnek ösztönösnek, mint pontosan begyakorolt és kivitelezett vezénylet-technikai bravúrnak. Filmfelvételeinek tanúsága szerint zenéje és vezénylési stílusa jól kiegészítették egymást, ideálisan illett egyik a másikhoz. Zenéje megkövetelte a minden sallangtól mentes, alázatos hozzáállást a dirigáláshoz, s ez a fajta vezénylési stílus lehetővé tette azt, hogy zenei anyagainak sajátosságai előtérbe kerüljenek.

Idős korára a zeneszerző finomított azon kijelentésén, hogy a megfelelően megválasztott tempó a jó előadás legfontosabb ismérve.³⁴ Beismerte, hogy nemcsak egyfajta tempó lehet jó választás egy zenemű előadásához: többféle megközelítés is létezhet, és nincs kizárólagos igazság ezzel kapcsolatban. Rájött arra, hogy az, amit a zeneszerző mond, csak egy nézőpontot képvisel, s például az a tempó, amit négy évtizeddel azelőtt megjelölt a művében, az csak akkor számított hitelesnek. És hogy a tempó nem csak az idő múlásának sebességét jelenti, hanem az előadás körülményei is befolyásolják azt.³⁵

A nyolcvanesztendő Stravinsky 1963. május 8-án Budapesten vezényelt. Fodor András könyvében így ír az idős komponista színpadi jelenlétéről:

Ahogy botjára támaszkodva kivonszolódik a zenekar elé: mosolyogtató és megrendítő. A szellemes világfi póza és a rendkívül kemény tekintet közé valami fájdalmas beismerés keveredik: – [sic!] egyszer én is elmúlok... Mozdulataiból szinte hallani lehetett a *Zsoltárszimfónia* harmonikus-feszült, biztosan épülő arányát. Pedig tartása groteszk, mint egy megbillent állvány, mint egy korai expresszionista rajz vastagított lábakkal... S közben egy-egy szűrő, bökő mozdulatban benne van a varázsló, a lendületes fölmutatásokban, a szögletes, ferde öklök kifele sorjázó ujjmozdulataiban pedig a tánciskolai tanár pedantériája.

Arca előtt az érdesen forgó, alig mozduló kézfej az áhítat különös, racionális szellemét hordozza. Ez még mindig nem a teljes belefeledkezés az örökkévalóság szemléletébe, – [sic!] jelen van az okos, mindent megmérő, világos fejű ember, ki azonban egyre többet és többet enged át magából a hangokkal visszaáradó meghatódásnak. S a kemény szem, a kemény öklök előtt megképzik a hit legszebb földi csodája, az objektív szeretet elragadtatása...³⁶

³⁴ Taruskin, *Stravinsky Lite* (Even „*The Rite*”), i.m., 311.

³⁵ I.h.

³⁶ Fodor András: *Sztravinszkij*. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976.) 253.

Úgy tetszik: ahogy idősödött a zeneszerző, egyre inkább szelídült benne a szigorú, objektív vezényletészhez való hozzáállás, elfogadóbbá és megengedőbbé vált másokkal és önmagával szemben is. Ám emellett nem változott minimalista stílusú dirigálása, s nem kopott precizitása, határozottsága, színpadi kisugárzása. Nem tűnt el a zeneszerző lendülete, megmaradt kritikussága és professzionalizmusa, de árnyaltabbá vált a világról és a muzsikáról formált véleménye.

Talán Stravinsky – annak ellenére, hogy egész életében azt hangoztatta: az egyént minden esetben ki kell vonni egy zenei előadásból – élete utolsó éveiben rájött arra és elfogadta azt, hogy egy művész képtelen teljes mértékben elvonatkoztatni személyiségétől, s emiatt sem létezhet szigorúan egyfajta értelmezése egy zeneműnek. Mindenki saját, egyedi érzésein, gondolatain, tapasztalatain keresztül szűri át a zenét, s ettől lesz minden előadás egyedi.

4. Stravinsky fagottja

Stravinskyra a *Tavaszi áldozat* komponálása idején – miután elhagyta Pétervárt – nagy hatással volt a 20. század eleji francia zene. Mivel a fagott a 19. és 20. század szimfonikus zenekari műveiben ritkán kapott kiemelkedő szerepet, Stravinsky számára a hangszerelésben új dimenziókat nyitott a francia fagott használata. A komponista a francia rendszerű hangszer előnyeit és adottságait figyelembe véve hozta létre azt a karakteres hangzást, amely a *Sacre* fagottszólamának szólóit és szimfonikus részeit egyaránt meghatározza.

Stravinsky jól felismerhetően törekedett arra, hogy műveiben a fagottot a megszokott halk kísérő szerepéből kiemelve mutassa be. Partitúrái arról tanúskodnak, hogy a zeneszerző érdeklődött a fagott iránt, s minél sokrétűbben kívánta kihasználni a hangszerben rejlő potenciált. Jól ismerte a hangszer technikai lehetőségeit: figyelembe vette a fagott karakterisztikai adottságait, kihasználta hangterjedelmét és dinamikai skáláját és képes volt arra, hogy a hangszer sajátos hangzásvilágát maximálisan kiaknázza zenei kifejezőmódjában. A fagott előtérbe helyezett, hangsúlyos használatával Stravinsky új megvilágításba helyezte a hangszer szimfonikus zenekarokban betöltött szerepét. Természetesen más kortárs komponisták műveiben is találhatunk értékes és figyelemre méltó fagottszólamokat: Csajkovszkij szimfóniáiban és balettjeiben sok gyönyörű szólót és frappáns, karakteres részletet hallhatunk, Ravel *G-dúr zongoraversenyének* első és harmadik tételében hatalmas technikai kihívásokkal teli szólókat játszanak a fagottosok, a *Bolero* szólója pedig mindenki számára jól ismert. Dukas *A bűvészinas* című művében a teljes fagottszólam játssza a főtémát, Sosztakovics *9. szimfóniájában* hosszú cadenzát és főtémát játszik a fagott a IV. és V. tétel határán, Rimszkij-Korszakov *Seherezádjában* kivételes szépségű szóló és virtuóz cadenza jut a hangszernek. Stravinsky *Tűzmadár* című balettje a *Tavaszi áldozat* mellett a legjobb példa a fagott tudatos és sokrétű alkalmazására a komponista életművében, de a teljes szimfonikus zenekari fagottirodalomban is előkelő helyet kap ez a mű: benne igen sok oldaláról ismerhetjük meg a fagottot, rengeteg karaktert és színt vonultat fel. A fagottirodalom egyik legmeghatározóbb szólóját is a *Tűzmadár* Bölcsődal tételében hallhatjuk. Szintén kiemelt szerepet kap a hangszer a *Petruska* és a *Pulcinella* sokszínű és változatos fagottszólamaiban is. De nemcsak nagyzenekari műveiben használta Stravinsky előszeretettel a hangszer, hanem kisebb apparátusra írott kompozícióiban is. *A katona története* élvezetes kihívásokkal teli fagottszólamának eljátszása alapos technikai felkészültséget igényel, az *Oktett fúvós hangszerekre* szintén kifejezetten érdekes, változatos és hangszerszerű szólamokkal örvendezteti meg a muzsikusokat.

Stravinsky zenéjében szembetűnő a fagott kifejezetten ügyes és találékony, sokszor az addig megszokottól eltérő használata. Míg korábbi szerzők a fagottot általában egy-egy karakter ábrázolásához használták – például lírai karakterek kifejezőeszközeként, vagy csak staccato állásokban jutott neki szerep –, addig Stravinsky sokszor gyors egymásutánban váltogatja a fagott zenében betöltött szerepét: a kísérszólamból hirtelen szólistaként kell kibújni a fagottosnak, máskor pedig ritmikai alapot szolgáltat, s a harmóniai váz meghatározó építőelemévé válik. A szerepek közötti ilyenfajta gyors váltás nagyon megerőltető a játékosnak, de ugyanannyira újszerű feladat is. Ráadásul Stravinsky szólamaiban a fagottművésznak sokszor a hangszer lehetőségei határán kell teljesíteni.

Egyértelmű, hogy a *Tavaszi áldozat* fagottszólama az egyik legkomplexebb a Stravinsky műveiben található, e hangszerre írott szólamok közül. A hangszert a műben nem csak ritmus- és tónusképzésre használta, hanem kivételesen fontos kifejezőeszközként jelenik meg benne. Nemcsak a szolófagottra hagyatkozott a mű írásakor, hanem a teljes szólamot használta a különböző színek és karakterek ábrázolásához, összesen öt hangszert: 4 fagottot és 1 kontrafagottot (a negyedik kontrára is vált). Teljes mértékben figyelembe vette a 20. század elején Franciaországban elterjedt fagott adottságait, és sikeresen ki is használta azokat. A kezdő *ad libitum* fagottszólón túl a teljes műre vonatkozóan elmondható, hogy a *Sacre* fagottszólama kifejezetten hangszerszerű, jól játszható, a hangszer sajátosságait kiválóan bemutató, virtuóz szólam.

Az egyetlen hely a műben, ahol nincsen pontosan megadva a hangok hossza és tempója: a kezdő fagottszóló első üteme. Itt a hangszeresre van bízva, meddig tartja a koronát és milyenfajta rubatóval játssza a dallamot. Ma az első ütemet teljesen tempón kívül játsszák a fagottosok, ám ez Stravinsky idejében nem így volt: minimális rubatót játszottak a művészek. Így hallható e szóló azokon a felvételeken, amelyeket Stravinsky vezényel. Nem gondolom, hogy ennek oka feltétlenül az lehetett, hogy a zeneszerző nem engedett nagyobb szabadságot a hangszereseknek. A fagottjáték és a hangszer fejlődésével a muzikusoknak lehetőségük adódott arra, hogy a dinamika, a tempó és az artikuláció szélesebb skáláján választhassák meg, hogy milyen módon kívánják játszani a kezdő ütemeket. Peter Hill, a *Sacre* fontos monográfusa így fogalmaz erről a dallamról: „A magas regiszterbe írt kezdő fagottszólónak egyfajta népies csengése van: vékony, karcsú és – még szakértő kezekben is – veszélyesen törékeny, egy a hatalmas, néma zenekar szívéből hangzó magányos hangfonal.”¹ Ezt a

¹ Peter Hill: *Stravinsky: The Rite of Spring*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004.) 60.

hangfonalat megóvni minden fagottjátékos számára ma is az egyik legnagyobb – és legszebb – szakmai kihívás.

Saint-Saëns a *Tavaszi áldozat* 1913-as párizsi bemutatóján másképp vélekedett erről a dallamról:² az előadás közben megkérdezte a mellette ülő Alfredo Casella olasz zeneszerzőt, mely hangszercsaládba tartozott az a furcsa hangzású hangszer, amely a mű nyitó szólóját játszotta. Casella erre azt felelte: „egy egyszerű fagott volt”. Ezen Saint-Saëns annyira felbőszült, hogy kiviharzott a színházból és becsapta maga mögött az ajtót.³ Saint-Saëns felháborodását valószínűleg az okozhatta, hogy annak ellenére, hogy kiváló fagottművész ült a zenekar soraiban,⁴ a hangszer akkori fejlettségi szintje nem tette lehetővé, hogy a *Sacre* bonyolult játéktechnikát igénylő kezdőszólóját úgy adják elő, hogy az ne egy furcsa, ismeretlen hangszer hangján szóljon. Ehhez hozzájárult az is, hogy Stravinsky célja a fagottszóló komponálásakor saját bevallása szerint az volt, hogy az orosz népzeneben használatos dudka hangját idézze meg. Erről tanúskodik 1911. szeptember 29-én kelt, Roerichnek címzett levele és az 1912. december 12-én egy orosz lap szerkesztőjének küldött írása is.⁵ Nem Stravinsky volt az első, aki a dudka jellegzetes hangját szerette volna megjeleníteni művében. Glinka, Rimszkij-Korszakov és Muszorgszkij is kísérletet tett, hogy felidézze az orosz pásztorfurulya semmihez sem hasonlítható hangzását.⁶ A legnagyobb hatást Stravinskyre talán Muszorgszkij dudka-imitációja tette. *A szorocsinci vásár* című befejezetlen vígoperájában az első felvonás végén egy fiatal parasztfiú áriáját szólófagott kíséri,

² Kérdéses, hogy Saint-Saëns egyáltalán jelen volt-e a balett bemutatóján. Stravinsky azt állítja, hogy valaki álhírként terjesztette el, hogy a francia zeneszerző részt vett a premieren. Stravinsky szerint Saint-Saëns a *Tavaszi áldozat* 1914-es hangversenytermi előadásán jelent meg: „...Saint-Saëns, ez az eszes kis ember – jól láthattam – ezen az előadáson ott volt, nem tudom, ki találta ki azt a történetet, hogy jelent volt a premieren, de gyorsan eltávozott onnan.” Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések*. Ford.: Pándi Marianne. (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.) 119.

³ Alfredo Casella, Virgilio Mortari: *The technique of contemporary orchestration*. (Milano: BMG Ricordi, 2004.) 63. Egyébként Saint-Saëns írta meg a fagottirodalom – véleményem szerint – egyik legszebb, ha nem a legszebb művét, a fagotra és zongorára komponált G-dúr szonátát. Az 1921-ben elkészült mű a zeneszerző utolsó kompozíciói közé tartozik. Elképzelhető, hogy Saint-Saëns a *Tavaszi áldozatban* hallott beazonosíthatatlan hangzású fagottszólót ellensúlyozandó döntött a szonáta megkomponálása mellett?

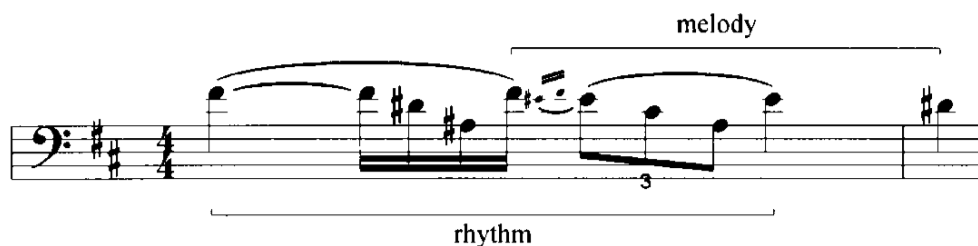
⁴ Abdon Laus, francia fagottművész játszotta a *Tavaszi áldozat* 1913. május 29-i bemutatóján az első fagott szólamát (így a kezdő fagottszólót is). Laus korának egyik legelismertebb fagottosa volt, franciaországi pályafutása után a Bostonban helyezkedett el, az ottani szimfonikus zenekar fagottosa lett Pierre Monteux vezetésével. A *Sacre* premierjére való felkészülésre Louis-Marius Speyer első oboista úgy emlékszik vissza, hogy a zenekarban ülők közül mindenki a fagottos felé fordult, amikor az első próbán belekezdett a műbe. Szokatlan volt mindannyiuknak, hogy a fagott ilyen magas regiszterben szólózik szimfonikus zenekarban. Az oboista azt is megemlíti, hogy Lausnak saját fogásokat kellett kitalálnia, hogy a szólót el tudja játszani.

Ruth S. Unger: „Who Performed the Premiere of the Bassoon Solo in Stravinsky's *Rite of Spring*?” *The Double Reed* 19/3 (1996. ősz): 97–104.

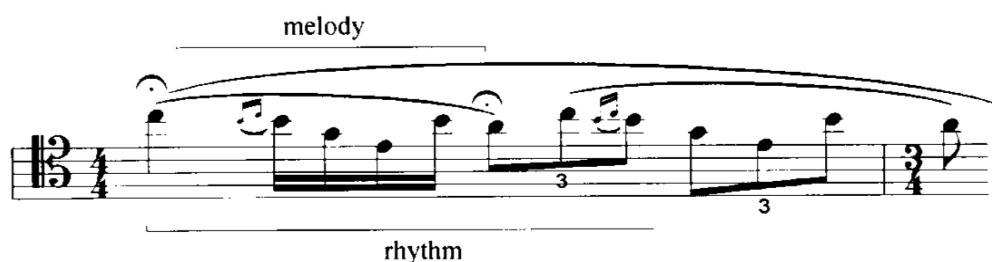
⁵ Vera Stravinsky – Robert Craft: *Stravinsky in Pictures and Documents*. (New York: Simon and Schuster, 1978.) 83.

⁶ James A. Grymes: „Dispelling the Myths: The Opening Bassoon Solo to *The Rite of Spring*.” *Journal of the International Double Reed Society* 26 (1998.): 117–119. 117.

megjelenítve a fiú dudkáját.⁷ A Muszorgszkij által írt szóló első üteme (1. kottapélda) és Stravinsky fagottszólójának első üteme (2. kottapélda) feltűnően hasonlít egymásra.⁸



1. kottapélda, Muszorgszkij: *A szorocsinci vásár* fagottszólójának első üteme



2. kottapélda, Stravinsky: *Tavaszi áldozat* fagottszólójának első üteme

A 20. század eleji fagottok (mind a német, mind a francia rendszerű hangszerek) a mai modern hangszerekhez képest sokkal kezdetlegesebbek voltak. Furatuk keskenyebb volt, a hanglyukak elhelyezése és kialakításuk módja akusztikai és hangszerteknikai szempontból sem a leghatékonyabb módon történt. A kevesebb billentyűvel ellátott hangszer lényegesen bonyolultabb és nehezebb fogásokat, fogáskombinációkat követelt meg. A *Tavaszi áldozat* fagottszólójának néhány részlete a mai hangszereken is nagyon kényes játszánivaló; a lehető legkidolgozottabb és legprecízebb játéktechnikát kívánja meg. Ehhez képest a Stravinsky idejében használt fagottokon ezek a részletek a lejátszhatatlanság határát súrolták. Igaz, hogy a francia rendszerű fagott már abban az időben is könnyedebb játékmódot tett lehetővé a magas regiszterben, a szólóban lejegyzett hangok gyors egymásutánban való eljátszása ezen a hangszeren is igazán nehéz feladatnak bizonyult. Viszont nem volt példa nélküli, hogy hasonló magasságokban kelljen játszania egy fagottosnak. Több olyan, szólófagottra írott mű létezett Stravinsky idejében, amely a *Tavaszi áldozat* kezdő szólójának hangfekvésében található hangokat is érintett.⁹ 1898 és 1913 között a Párizsi Konzervatórium fagottversenyeire rendelt művekben felfedezhetjük, hogy a fagott legmagasabb hangjaként a

⁷ Grymes, „Dispelling the Myths”, i.m., 118.

⁸ I.h.

⁹ I.h.

D'' volt általánosan elfogadott. Sőt, az 1908-ban megrendezett verseny kötelező darabja, Weber 1811-ben íródott fagottversenye már 100 évvel a *Tavaszi áldozat* előtt használja a fagott magas regiszterét.¹⁰ A *Sacre* szerpontjából ez arra enged következtetni, hogy Stravinsky a fagottnak e hangfekvésére úgy tekintett, mint még játszható, de viszonylag kiaknázatlan területre. Azzal, hogy Stravinsky a fagott legmagasabb tartományába tartozó hangokat is beépítette egy virtuóz készségeket igénylő részbe, a zeneszerző egyszerűen csak a következő logikus lépést tette a fagott zenekari technikájának fejlesztésében.¹¹

Stravinsky számára azon kívül, hogy a bemutatón francia zenekar adta elő a művet,¹² a francia fagott a hangszer fejlődéstörténetéből adódóan is a legkézenfekvőbb választás volt. Ahogy a fagott felépítése a véglegeshez közeledett és egyre több billentyű jelent meg a hangszertesten, a 19. század elején különvált egymástól a francia és a német rendszerű fagottépítés.¹³

A modern fagottozás meghatározó hangszere a német rendszerű fagott, amelyet a legtöbb szimfonikus zenekarban és kamaraformációban ma is gyakrabban használnak, mint francia társát. Az S-cső és a hangszer furata szélesebb, mint a francia fagotton, viszont emiatt a hangszer teste vastagabb, valamivel merevebb; mechanikája részletesebb, kidolgozottabb. Az erőteljesebb, sötétebb tónusú fagotthang lehetővé teszi, hogy a szimfonikus zenekari hangzásba jobban illeszkedjék, de ha kell, erőlködés nélkül tudjon abból kiemelkedni. A német rendszerű fagott játéktechnikája kevesebb erőfeszítést igényel, de precízebb mozdulatokat és több levegőt kíván meg. Ennek a hangszerépítési irányzatnak a minőségi, telt hang elérése a célja, ezért az olyan fagottszólók, mint a *Sacre* kezdőszólója – vagy általában a francia zeneszerzők műveiben található szólamok –, ahol általában karcsú, törékeny, vékony és légies, mégis koncentrált fagotthang elérése a cél, a fagottirodalom legnehezebbjei közé tartoznak. Francia rendszerű fagottal sem egyszerű eljátszani ezeket a szólamokat, de ez a hangszer sokkal karakterazonosabb a francia zenével. A francia zeneszerzők a francia rendszerű fagott előnyeinek és hátrányainak egyaránt tudatában voltak: gyakran komponáltak négy fagottot szimfonikus műveikbe, ellensúlyozandó a hangszer kisebb testéből adódó hangerőhiányt. Viszont előszeretettel használták ki azt a fajta könnyedebb hangképzést a

¹⁰ Grymes, „Dispelling the Myths”, i.m., 119.

¹¹ I.h.

¹² Eric Walter White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 185.

¹³ A fagott fejlődéstörténetéről Oromszegi Ottó: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet*. (Budapest: Szerzői magánkiadás, 2003.) című kötetében olvashatunk részletesebben. Oromszegi Ottó hiánypótló műve magyar nyelven mutatja be a modern fagott kialakulásának folyamatát. A másik fontos és teljeskörű leírása a fagott fejlődésének a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* „Bassoon” szócikkében található.

fagott legmagasabb regiszterében, amelyre a francia rendszerű hangszer lehetőséget adott. Ebben a magasabb regiszterben található a francia zenekari művekben a legtöbb fagottszóló. A hangszer mélyebb hangfekvésében írott részeket viszont sokszor két vagy több fagott unisono játssza.

A francia fagott a 19. században nyerte el végleges alakját, ettől az időszaktól kezdve csak kevés fejlesztést eszközöltek rajta: érdemlegesen nem változott a hangszer felépítése vagy mechanikája, elsősorban a billentyűk számát növelték. A hangszer egységes és gyors játéktechnikájáról és könnyedebb, szellősebb hangjáról ismerhető fel. Szerkezete a német rendszer szerint épített hangszerekhez képest eltérő kialakítású: furata kisebb átmérőjű, emiatt a hangszer teste vékonyabb, törékenyebb, ami megmutatkozik hangjában is. A francia fagott lényegesen karcsúbb hangja a németéhez képest kisebb dinamikai tartománnyal rendelkezik. Az imént jellemzett hangszerkialakítás a gyors és virtuóz játékot helyezi előtérbe, éppen ezért a francia rendszerű fagott érzékenyebben reagál a levegő befűvésének apró változtatásaira, kevesebb levegő, kisebb légáramlat is lehetővé teszi megszólaltatását. Emiatt a magas regiszterekben a francia rendszerű fagott könnyebben szól, mint a német, természetesebb, egyszerűbb hangképzéssel el lehet érni a kívánt eredményt. Viszont ez – a német fagotthoz képest – szűkebb határt is jelent a hangszeres játékban: a kisebb átmérőjű befűvőcső és hangszerfurat kevesebb levegőt tud befogadni, így hamarabb elérjük a dinamikai, hangszínbeli és intonációbeli korlátokat. A francia fagott ezért kevésbé alkalmas a modern szimfonikus zenekarokban való játékra, hangja beleveszik az együttes hangzásába, hangzása nem elégíti ki a modern hangzásideált. Manapság sokkal keresettebb a teltebb, sötétebb tónusú, határozottabb fagotthang, ami a német rendszerű fagottra jellemző. Viszont véleményem szerint nem szabad elfeledkezni a fagott kifejezetten érzékeny és érzéki oldaláról sem, melynek kifejezőeszköze akár egy karcsúbb, rugalmasabb hangzás is lehet. Ez pedig a francia fagott sajátossága. De míg a francia rendszerű hangszerből csak nagy erőfeszítéssel lehet kihozni a mai hangzásideálnak megfelelő fagotthangot, a német fagott megfelelően képzett muzsikusz kezében alkalmas az előbb említett karcsúbb hangzás elérésére. Úgy gondolom, ez lehet az oka a német rendszerű fagott szélesebb körben való elterjedésének. És még így is: ha a zenekar nem kezeli megfelelő érzékenységgel és odafigyeléssel a fagottot – ami csak ritkán fordul elő a modern szimfonikus zenekarokban –, akkor a francia rendszerű hangszer hangja könnyebben válik erőltetetté, hangképzése beszűkül, intonációja szétesik. Ez természetesen igaz a német rendszerű fagottra is, csak a hangszer építéséből adódóan a dinamikai skála egy távolabbi pontján következik be az effajta torzulás.

Napjainkban tovább nehezíti a francia fagott helyzetét, hogy egyre kevesebb gyártó foglalkozik az ilyen rendszerben épített hangszerek készítésével. Néhány nagy múltú cég készít még francia fagottokat, de mivel keresletük igen megcsappant az utóbbi időben a német rendszerű fagott térnyerésével, egyre kevesebb francia rendszerű hangszer készül. Német rendszerű fagottot ezzel ellentétben nemcsak lényegesen több gyártó épít, hanem hangszereik igen változatos típusokban érhetők el, így a zeneiskolás növendékektől a professzionális zenészekig mindenki megtalálhatja a hozzá leginkább illő fagottot.¹⁴

A hangszerteknika fejlődése együtt járt a hangszerhez használt kellékek fejlődésével. Így vette át a nyakpánt helyét a heveder, amelynek révén a hangszer súlyát a háton, elosztva viseljük, így lett a fagott állandó kiegészítője a kiegyenlítő, amely a kezekről veszi le a terhelést. Különböző megoldások láttak napvilágot az ülve fagottozás megkönnyítésére, ezek közül ma legtöbbször az ülőszíjat és a lábtámaszt használjuk. Céljuk, hogy tehermentesítsék a muzsikus hátát a hosszú zenekari próbák és koncertek alatt. A hangszertisztítás, hangszerjavítás terén és a hangszertokok kialakításában is jelentős újításokat hoztak az eltelt évtizedek. A nád tárolásának módja is rengeteget fejlődött, s az is, miként választjuk ki a megfelelő alapanyagot a fagottnád elkészítéséhez.

A fagott fejlődésének – a *Tavaszi áldozat* eljátszásának aspektusából – egyik legmeghatározóbb mozzanata a hangszerhez használt nádsíp kialakításának változása és a nádsíp hangszeres játékban betöltött szerepéről alkotott általános véleménynek az átalakulása. Mivel a fagottnád kifaragásának módja minden hangszeres művésznél egyedi, igen nehéz átfogó képet adni a nád jelenlétéről, annak betöltött szerepéről és megítéléséről a modern fagottozásban. Az vitán felül áll, hogy a lehető legnagyobb precizitással és pontossággal kialakított fagottnád legfontosabb jellemzője a megbízhatóság. A modern nádfaragás minden igényét kielégítő eszközökkel egyrészt kiszámíthatóbb végeredményt kapunk, másrészt ha jól alkalmazzuk őket, olyan nádat tudunk kialakítani, amellyel megvalósíthatjuk elképzeléseinket a hangszeren anélkül, hogy kompromisszumokra kényszerülnénk vagy a hangszer építéstechnikai és akusztikai tökéletlenségeiből adódó akadályokkal kellene hadakoznunk. Az ideális fagottnád mindenki számára másmilyen, abban mindenesetre a legtöbb fagottosnak

¹⁴ Francia rendszerű fagottot például már csak külön megrendelésre készít a francia Buffet hangszergyártó cég. A német rendszerű fagottot gyártó cégek közül egyértelműen kiemelkedik figyelemre méltó múltjával és megbízható minőségével a Wilhelm Heckel GmbH. A mai napig családi manufaktúráként működő céget az a Johann Adam Heckel alapította a 19. század elején, akinek a nevéhez a modern fagott rendszerének kialakítása fűződik. A Heckel mellett elismertek és széles körben elterjedtek még a német Püchner, Moosmann, Leitzinger, Walter márkák, valamint az amerikai Fox vagy a japán Yamaha hangszergyártó cégek fagottjai is.

egyezik a véleménye, hogy a hangszerjáték szempontjából elengedhetetlen a megfelelően, személyre szabottan beállított nád.

Véleményem szerint a fagottnád fontosságának elismerése a nádfaragáshoz és -szelektáláshoz használt különböző eszközök innovációjával köthető össze, nem pedig az igényesség és a minél tökéletesebb előadásra való törekvés hiányával a 20. század eleji muzsikuskörében. A 20. század elején még kétségkívül nem rendelkeztek olyan kifinomult technológiával, mint amelyeket a mai kor modern fagottosai használnak. Ha ezt számításba vesszük, még elismerésre méltóbb az a teljesítmény, amit a *Tavaszi áldozat* korai felvételeinek fagottművészeitől hallunk. Mivel a mű elején viszonylag hosszú ideig igen kényes regiszterben kell fagottozni, ma már minden hangszeres gyakorlásának és a mű előadására való felkészülésének sarkalatos pontja a megfelelő nád kiválasztása: a fagottosközvélekedés szerint fontos, hogy a nád ellensúlyozza a *Sacre* nyitó szólója láttán a fagottosokon elhatalmasodó lámpalázt: ne akadályozza a hangszeres kollégát a művészi kifejezésben, a Stravinsky által támasztott szakmai kihívás sikeres teljesítésében és a *Tavaszi áldozat* kifejezetten nagy fizikai terhelést jelentő fagottszólamának stresszhelyzetben való kivitelezésében. Nádat készíteni a *Sacre* előadására azért is nagyon nehéz feladat, mert általában két lehetősége van a fagottművészeknek. Az egyik, hogy egy olyan nádat készítenek, ami nemcsak a mű elején szolgálja ki őket maradéktalanul, de a *Tavaszi áldozatban* fellelhető összes helyzetben, karakterben és dinamikában megállja a helyét. Ezt kivitelezni igen nehéz, hosszadalmas és sokszor idegtépő munka. A másik, hogy két vagy több nádat faragnak, amelyeket az előadás alatt a szólamban leírtakhoz igazodva cserélgetik – ez szintén megterhelő és időigényes teendő.

5. A *Tavaszi áldozat* meghatározó karmesterek és zenekarok interpretációjában

A *Tavaszi áldozat* a 20. századi zenetörténet egyik legkomplexebb és legtöbbet elemzett kompozíciója. Jelentőségét nem csupán újító ritmikájának és harmóniavilágának köszönheti, hanem annak is, hogy szinte példátlan módon a 20. század interpretációs gondolkodásának egyik alapkövévé vált. Meglátásom szerint a *Sacre* egyfajta tükre annak, miként alakult át a zenéről való gondolkodás a 20. században: hogyan tolódott el a hangsúly a század első felét jellemző expresszivitásideáltól a szerkezeti – különösen a metrikai – tisztaságra való összpontosítás felé, később pedig a modern technikai precizitás és a historikus tudatosság korába.

5.1. Stravinsky saját interpretációi

A Stravinsky által vezényelt, 1929 és 1960 között készült felvételek különleges jelentőséggel bírnak, hiszen nem egyszerűen az eredeti zeneszerzői koncepciót figyelhetjük meg hallgatásuk közben, hanem azt is, miként alakult Stravinsky saját viszonya a *Tavaszi áldozathoz* az évtizedek során. A négy felvételt (1929, 1940, 1958, 1960) egymás után hallgatva jól észrevehető a zeneszerző interpretációjának változása: mintha Stravinsky nem csupán művét, hanem saját zeneszerzői személyiségét is újra és újra megkísérelné értelmezni a vezénylesen keresztül.

Az 1929-ben az Orchestre des Concerts Walther Straram zenekarral készített felvétel hangzása még nyers, néha szinte darabos. A tempók kissé sietősnek hatnak, a dinamikai ívek rendkívül kompaktnak: Stravinsky a crescendókat és decrescendókat néhány ütemre sűríti, nem engedi, hogy a feszültség hosszan épüljön. A frázisok így nem ívesen, hanem szögletesen tagoltak – a hangzás inkább lüktet, mint lélegzik. Minden motívum önálló akusztikai egységként jelenik meg, amelyet a karmester azonnal lezár, mielőtt bármiféle romantikus agogika kialakulhatna. A hangzás ennek következtében feszes kontúrokkal épül: a vonósok rövid vonóhasználat, a fa- és rézfúvósok precíz, éles belépései mozaikszerűen tagolják a zenei szövetet. A dinamikai változások tehát nem érzelmi hullámmásként, hanem ritmikai impulzusokként működnek.

Ezen a felvételen Stravinsky vezényletén még erősen érződik a balettelőadások koreográfiájának hatása: a *Tavaszi áldozat* 1929-es rögzítéséről készült képi felvételeken megfigyelhető, hogy karmesteri mozdulatai, jelzései szinte a tánc ritmusait követik. A *Sacre*

rituális jellege ekkor még fizikai: mozgásban nyilvánul meg. A rituális jelleget a zeneszerző-karmester jól érzékelhetően a karmesteri gesztusokon keresztül próbálja érzékeltetni.

A hangzásban helyenként bizonytalanságok figyelhetők meg: a rézfúvós és ütős belépések a vonósok ostinatójához képest több alkalommal pontatlanul, később szólalnak meg A tavasz hírnökei és A föld tánca tételekben. A fafúvós-szólamokban a teljes felvételen észrevehető kisebb intonációs pontatlanságok. Ezek a hangmagasságbeli eltérések talán a legszembetűnőbbek a kezdő fagottszóló alkalmával, ahol a fagott hangja kicsit lebeg, többször bizonytalan az intonációja, indításai élesek, vibratója véletlenszerűnek hat. Egy másik feltűnő hely A tavasz hírnökei tétel eleje, ahol a klarinét kissé magasra intonál, a rézfúvós szólamok és a pizzicatók intonációja nem mindig egységes. A felvételen időnként hirtelen dinamikai váltás figyelhető meg, mintha a zenekar kottájába nem egységes dinamikai utasítások kerültek volna. Az elrablás játéka és A föld tánca tételekben az ütőhangszerek túl hangosak, ettől a vonós textúra szinte teljesen eltűnik. Ezt valószínűleg részben az akkori mikrofonozás eredményezte, részben az, hogy az a fajta ritmikai és harmóniai komplexitás, amely a *Tavaszi áldozatra* jellemző, nem volt a szimfonikus zenekari gyakorlat kiforrott része. A *Sacre* feltehetően túl nehéz volt az akkori szimfonikus zenekarok számára, ám a hangzás ezekkel a pontatlanságokkal együtt is monumentális, és talán éppen az apró hibák teszik élővé, emberivé a felvételt.

Az 1940-ben készült New York-i felvétel már lényegesen letisztultabbnak hat. A ritmikai rendszer megjelenítése stabilabb: Stravinsky sokkal precízebben kontrollálja a poliritmikus elemeket, mint 1929-ben. A tavasz hírnökei tétel metrikája-ritmikája szinte metronómikus pontosságú, és a zenekari szólamok teljes összhangban maradnak. Az elrablás játéka c. tétel tempóváltásai pontosan a partitúrában lejegyzett módon követik egymást. Egyértelműen kiderül a felvételtől, hogy Stravinsky karmesteri rutinja sokat fejlődött a *Tavaszi áldozat* legutóbbi rögzítése óta.

A nyitó fagottszóló egészen eltérő hatást kelt, mint az 1929-es felvételen. A hangszín sötétebb, homogénebb. A művész játékán hallható, hogy Stravinsky a pontosságot helyezi előtérbe. Tökéletes az intonáció, és minden ritmikai elem pontosan illeszkedik a zenekari szólamokhoz. A rubato-szándék teljes hiánya figyelhető meg, szinte már gépies hatást kelt. A zenekari szólamok közötti egyensúly kidolgozottabb: a klarinét és a fuvola itt nem tűnik el a rézfúvók mögött, a különböző regiszterek jól elkülönülnek egymástól A föld imádása tétel elején. A dinamikai arányokban is érezhető a tudatos, kontrollált felépítés. A tavasz hírnökei középső szakaszában a forték nem robbanásszerűen jelennek meg, hanem fokozatosan kibontakozó erősödéseket hallhatunk. A forték és fortissimók közti különbség egyértelműen

érezhető. Mindezek révén a zenekari hangzás arányosabbá válik, a mű formszerkezete érthetőbben, világosabban rajzolódik ki. Stravinsky ekkorra már kialakította saját vezénylési stílusát. Vezénylésről alkotott véleménye és dirigensi attitűdje – amint azt a 3. fejezetben megismerhettük – tökéletesen tükröződik ezen a felvételen: minden tempóválasztás és dinamikai megformálás a tőle megszokott precíz, tudatos forma- és arányérzék sugallja, amely ezen az 1940-es felvételen különösen világosan érezhető. Kiváló példa erre A Kiválasztott dicsőítése tétel struktúrája: a 24-ütemes dinamikai ívnek minden negyedik ütemében alig észrevehető *accelerando* figyelhető meg, a periódus mégis arányosan zárul. Így a Stravinsky által oly sokat hangoztatott kottahűség új értelmet nyer: nem a metrumhoz, hanem az arányhoz ragaszkodik. A mű zenei folyamata így nem kiszámíthatatlan robbanások és véletlenszerű csillapulások sorozatát közvetíti, hanem egy folyamatosan építkező rendszer benyomását kelti. Meglátásom szerint ezen a felvételen egyértelműen érezhető, hogy Stravinsky már nem komponistaként, hanem mint karmester van jelen.

Az 1958-as NDR Sinfonieorchester¹-felvételen Stravinsky interpretációja a korábbi koncepció következetes továbbépítése, amelyben a zenei részletek és arányok még tisztábban érvényesülnek. Az előadás szinte kísérleti pontosságú: a ritmika itt is lényegében metronómikus precizitással szólal meg: Stravinsky gyakorlatilag teljesen elveti a *rubato* vagy a zene természetes lélegzéséből adódó minimális ingadozásokat is. A zenei idő egységes, folyamatosan fenntartott pulzussá válik, amelyben minden ütem egyformán súlyos, minden hangsúly matematikai pontossággal illeszkedik a struktúrába. A dinamikai kontrasztok is kiegyenlítettebbek – a *forté* és *piano* közötti különbség nem drámai törés, hanem fokozatos átmenet. Az agogikai kilengések – tehát a kottaképben lejegyzettől eltérő apró, *expresszív* finomidőzítések, amelyek korábban a frazeálás részei voltak – itt gyakorlatilag eltűnnek: Stravinsky nem engedi, hogy a tempó a zenei gesztusokhoz idomuljon. A tavasz hírnökei vagy az *Áldozati tánc* esetében ez azt jelenti, hogy a tempó nem követi a motívumok feszültségét vagy oldását, hanem végig azonos mértékben hajtja előre a folyamatot. Ez a fajta agogikai fegyelem hipnotikusan feszessé teszi az előadást – a zene nem lélegzik, hanem lüktet. Stravinsky ezzel mintegy megvalósítja saját ideálját: a zenei szabadság nála a korlátokban, nem azok hiányában rejlik:

Szabadságom annál nagyobb és jelentősebb lesz, minél szűkebbre szabom cselekvési
területemet, és minél több akadállyal veszem körül magam. Minden, ami csökkenti a

¹ Ma NDR Elbphilharmonie Orchester. Az NDR a Norddeutscher Rundfunk, vagy az Észak-német Rádió rövidítése.

korlátokat, gyengíti az erőt. Minél több korlátozást szabunk magunkra, annál inkább megszabadulunk azoktól a bilincsektől, amelyek a szellemet gúzsba kötik.²

Az agogika hiánya így esztétikai döntés: az emberi érintés visszavonása a szerkezet tisztaságáért.

A fagott kezdő dallamának megformálása nagyon hasonló az 1940-es felvételen hallható szólóhoz. Talán kevésbé mechanikus hatást kelt, mint a korábbi rögzítésen, de így is steril és precíz, a teljes kontroll érezhető a fagottos játékán: hangzása kiegyenlített, ritmikája pontos és szabályos, a dinamika egyenletes.

Véleményem szerint a *Tavaszi áldozat* ebben a megközelítésben már nem elsősorban egy pogány szertartás zenei megjelenítése, hanem a zeneszerző modernista előadóművészi attitűdjének bemutatása. A tempókezelés itt különösen érdekes: Stravinsky több alkalommal is gyorsabb tempót vesz, mint a kottában olvasható metronómjelzése. Ezek a fokozott tempók különösen három tételben hallhatóak: A tavasz hírnökei tételben 12-15 metronómszámmal vezényli gyorsabban a művet, ám ettől mégsem válik hajszolttá, sietőssé az előadás. Sőt, inkább egységet teremt a gyorsabb alaptempó. Az elrablás játékában szintén 5-10 metronómszámmal gyorsabb az alaplüktetés. Ezzel a zeneszerző célja valószínűleg az lehetett, hogy a feszültséget a dinamika helyett a sűrűbb időérzetre építse fel. Az Áldozati táncban szintén gyorsabb alaptempót hallunk, s ezt fegyelmezetten tartja is Stravinsky: nem gyorsul, ahogy közeledik a végső eksztázis pillanata. A hallgató úgy érezheti, ezzel fejezi ki a karmester-zeneszerző a végső rítus elkerülhetetlenségét. Úgy gondolom, ez a gyorsabb alaptempó nem az izgalom vagy izgatottság következménye, hanem a szerkezet szigorú ritmikai logikájának eredménye. Mivel sok rövid ritmikai alapegységből áll össze a mű, fennáll a veszélye, hogy töredezetté, akadozóvá válik az előadás, ha a tempóválasztás nem megfelelő. Ezért a gyors tempó nem az intenzitás fokozásának eszköze, hanem azt a célt szolgálja, hogy a sok apró ritmikai elemből álló szerkezet folytonos mozgásként hasson és stabil egységet alkosson. Így létrejön egy látszólag ellentmondásos jelenség: *statikus lendület*, amellyel a mű belülről tartja össze önmagát. Így a tempó a szerkezet működésének alapfeltételévé válik.

² Igor Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. (New York: Vintage Books, 1960.) 65. Saját fordítás. Eredeti idézet: „My freedom will be so much the greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint, diminishes strength. The more constraints one imposes, the more one frees one's self of the chains that shackle the spirit.”

A Columbia Symphony Orchestra 1960-as felvétele – Stravinsky utolsó ismert rögzítése a műről – mintegy összegzi az előző három évtized tapasztalatait, de már a letisztultság jegyében. A tempók ismét feszesebbek: ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy gyorsabbak, hanem stabilabbak, határozott belső tartással bírnak. Ez különösen érzékelhető A tavasz hírnökei vagy Az elrablás játéka c. tételekben. Az 1958-as felvétel rugalmas lendülete és lüktetése teljesen eltűnik, a helyét szinte gépies pulzálás veszi át ezen a felvételen, s ezáltal a ritmikai szerkezet könnyen átláthatóvá válik. Stravinsky itt már teljesen elhagyja azokat az apró agogikai kilengéseket, amelyek természetes mozgást adtak a frázisoknak az 1929-es és 1940-es felvételeken. A dinamika kevésbé szélsőséges – a forték és pianók közötti különbség inkább arányként hat, mintsem drámai kontrasztként. A kiválasztott dicsőítése tételben például nem nyomja el a zenekart a rézfúvósok és az ütősök együttese, szépen beleépülnek a zenei textúrába. Ez átláthatóvá és kiegyenlítetté teszi a zenekari hangzást. A zenekari textúra áttetszőbb, mint korábban. A rétegek – különösen a fafúvósok és vonósok – finoman elkülönülnek egymástól, így a motívumok és ritmusképletek egymásra épülő szerkezete hallhatóvá válik. Ez a fajta fegyelmezett előadásmód nagyon hasonlít az 1958-as felvételhez. Robert Fink nemes egyszerűséggel így ír erről a rögzítésről: „...egy hangfelvétel, amely rendíthetetlen, metronomikus pontossággal készült. Úgy lezárva.”³ Az egész előadásból az érződik, mintha Stravinsky már nem a zene belső erejét akarná megmutatni, hanem inkább annak logikai rendjét helyezni előtérbe. A korai felvételek szinte fizikai brutalitása itt gondolati fegyelemmé szelídül. Az 1913-ban még mozdulatokban-geztusokban élő rítus mintha 1960-ra tisztán zenei szerkezetté szublimálódna.

A négy Stravinsky-felvétel rövid összevetése alapján is világosan érzékelhető, hogy a szerző saját előadói útján a rituális ösztönösségtől a szerkezeti absztrakció felé haladt. Véleményem szerint ez az ív nemcsak a *Tavaszi áldozat* előadástörténetét jellemzi, hanem tulajdonképpen az egész 20. századi interpretációs gondolkodás meghatározó változását. Stravinsky kottahűsége – amely sokszor nem a tempó, hanem a formai arányok precíz megjelenítését jelenti – meghatározta a későbbi karmesterek zenei előadásokhoz való viszonyát: a zenekar és a vezénylés kapcsolatát, a vezénylés kifejező gesztusai és a szerkezeti rend közötti egyensúlyt.⁴

³ Robert Fink: „The Rite of Spring and the forging of a modernist performing style.” *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (1999. nyár): 299–362. 301. Saját fordítás. Eredeti idézet: „...a sonic document of unyielding, metronomic precision. Case closed.”

⁴ Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, i.m. 1647.

Stravinsky felvételein megfigyelhető – különösen az 1960-ason –, hogy a fagott-nyitány előadása egyre kontrolláltabbá válik. Stravinsky előadói gyakorlatának ismerete és négy felvétele a műből arra enged következtetni, hogy az első ütemekben megszólaló szólamot a zeneszerző nem engedte érzelmesen játszani: mintha a fagott hangja nem az emberi lélek mélyébe engedne betekintést, hanem a természet mozdulatlanságát volt hivatott ábrázolni. Ez a fajta fegyelmezett kifejezésmód – a hűvösség és az intenzitás paradox egysége – vált később a *Tavaszi áldozat* előadásainak egyik legnehezebben megfogható, mégis legtartósabban jelen lévő örökségévé.

Stravinsky karmesteri habitusa a *Tavaszi áldozat* előadástörténetében nem egyszerűen irányadó érték, hanem felvételei fölvetik azt a kérdést, amelyre a 20. és 21. század minden karmestere más-más választ próbált adni: vajon a *Tavaszi áldozat* ereje a formában, a hangzásban, vagy az előadás gesztusaiban rejlik? A válasz minden korszakban eltérő volt, de Stravinsky kottája és felvételei mindig közös kiindulópontot jelentenek: a zenei rendből épülő eksztázist. A *Tavaszi áldozat* e felvételekben nem csupán zenetörténeti dokumentumként, hanem önreflexív műként jelenik meg: Stravinsky saját interpretációi egyszerre zárják le és nyitják meg a mű történetét. Minden későbbi előadás – tudatosan vagy ösztönösen – e hangfelvételek tükrében keresi a maga helyét a zenei rend és az eksztázis között.

5.2. Magyar karmesterek interpretációi

A *Tavaszi áldozat* magyar karmesterek vezényelte interpretációit nemcsak azért érdemes különálló fejezetben vizsgálni, mert Magyarországon a 20. század második felében a kottahű előadásmód és a ritmikai fegyelem központi szerepet játszott a zenei nevelésben, hanem azért is, mert a felvételeken szereplő karmesterek mindegyike a Stravinsky-féle előadói hagyomány iránt elkötelezett művészi szemléletet képvisel. A választott felvételeken vezénylő dirigenseket – Doráti Antal, Fricsey Ferenc, Solti György, Eötvös Péter és Fischer Iván – egy közös alapgondolat köti össze: a kottahűség és a személyes interpretáció egyensúlyának keresése.

Különleges helyet foglal el a *Tavaszi áldozat* felvételeinek történetében Doráti és a Minneapolis Symphony Orchestra 1953-as felvétele. Ez a rögzítés a háború utáni korszak meghatározó *Sacre*-interpretációja: a felvételen az amerikai zenekarok technikai képzettsége és a magyar karmesteri iskola formaérzéke ötvöződik. Doráti olvasatában a *Sacre* minden ritmikai egysége arányosan illeszkedik a szerkezeti egészhez: számára a *Sacre* nem egy

drámai vagy mitikus történet megjelenítése, hanem konstruktív zenei folyamat, mely a ritmust, a formálást és a hangszínek viszonyának szigorú logikáját emeli ki. Így nem a cselekmény, hanem a mű szerkezetisége kerül előtérbe.

Doráti tempóválasztásai mértéktartóak. A tavasz hírnökei tételben a ritmikai komplexitást nem élezi ki túlzottan, inkább szigorú belső pulzálást tart fenn: a timpani és a vonósok által játszott ostinato ritmusát nem akcentuálja túl, inkább folyamatos pulzálást érzékelünk, ami egységes, stabil alapot ad a fa- és rézfúvósok ritmusainak. Ezáltal a poliritmikus rétegek tisztán kirajzolódhatnak. A tempóválasztással Doráti megtartja a táncszerű karaktert, de elkerüli a túlzott dramatizálást, így követhetőbbé válik a mű szerkezeti felépítése. Az elrablás játéka tételben nem hirtelen gyorsítja a tempót, hanem fokozatosan éri el a végleges gyorsaságot, s ezzel a ritmikai rétegek nem keverednek össze, hanem logikusan épülnek egymásra.

A felvételen Doráti sosem alkalmazza öncélúan a dinamika eszköztárát. A *Tavaszi körtáncban* például a fokozatosan növekvő dinamika nem az erő kifejezésére szolgál, hanem a forma ívét támasztja alá. A crescendók mindig új zenei rétegek – például az első fafúvós és az utána következő rézfúvós belépés – megjelenéséhez kapcsolódnak. A fortissimókat nem hagyja túlhangosodni Doráti, megtartja a zenekar egységes hangzását. Fortissimói a formai csúcspontok építőelemei, sosem hatnak a monumentalitás kiszolgálóiként vagy a káosz pillanataiként. A föld tánca végén hallható fortissimo például nem hirtelen kitörés, hanem fokozatos kicsúcsosodás érzését kelti, amely a tétel belső szerkezetéhez igazodik. Az előadásban a bartóki iskolázottság hatása érezhető: A vetélkedő törzsek játékában Doráti pontosan artikulált módon kezeli az aszimmetrikus ütemeket. A *Tavaszi áldozatban* nem a szertartás érzelmi intenzitásában, hanem a szerkezeten belül keresi a feszültséget – az effajta belső kontrollált intenzitás kifejezetten jellemző a magyar karmesteri iskolára. Ezt támasztja alá az is, hogy a kezdő fagottszólóban a hang nem törékeny, hanem pontosan kontrollált, Doráti értelmezésében a fagott első megszólalása tárgyilagos, szinte analitikus. A fagottszóló intonációja tökéletes, a művész nem használ vibratót, világos ívek figyelhetők meg benne. De nem elsősorban dallamként jelenik meg a hallgató számára, hanem egyfajta hangokkal megrajzolt szerkezeti alaprajzként.

Doráti előadói szemlélete egyértelműen Stravinsky örökségét folytatja. A különbséget abban látom, hogy míg Stravinsky a rítust a szerkezet logikai felépítésébe zárta, addig Doráti a konstrukcióból bontja ki saját rituáléját – az előadás maga válik szertartássá, amelyben a rend és a kontroll az áhítat megnyilvánulási formái.

Fricsay Ferenc 1954-ben rögzítette a *Tavaszi áldozatot* a berlini RIAS Symphonie Orchesterrel.¹ Felvétele röviddel Dorátié után készült, mégis egészen más karakterű. Fricsay a művet sokkal inkább a drámai és pszichológiai oldala felől közelíti meg. Nála a *Sacre* emberibbnek, érzékenyebbnek hat; a hangzás nem steril logikai folyamatokat követ, hanem rugalmasan alkalmazkodik a zene folyamatához. A tavasz hírnökei tételben a ritmus nem metronómikus, Fricsay tempóhasználatuk rugalmas. A hangsúlyok és az ritmusostinato nem könyörtelen fegyelmet sugároznak, hanem pulzáló, finomabb mozgást hordoznak magukban. A Tavaszi körtáncban minimális agogikai játék figyelhető meg: a frázisok végén a vonósok alig észrevehetően lassítanak. Ezzel kis súlyt kap a vonóshangzás anélkül, hogy a mű szerkezete szétesészna. Az ütőszólamok pontos játékukkal mindig ellensúlyozzák ezeket a minimális időbeli kitéréseket, így a zene természetes hullámmá válik, nem „matematikai” folyamatként bontakozik ki. A ritmikai pontosság megmarad, de az artikuláció és az agogika szabadabb, így a zenei folyamatok jobban előtérbe kerülnek, a finom belső ívek világosabban kirajzolódnak.

Fricsay karmesteri stílusán érződik a zenekar és a közönség, illetve a hangszeres művészek közötti kommunikáció iránti érzékenység. Ez a kommunikációs szemlélet a *Sacre* esetében azt eredményezi, hogy a hangzás sosem válik szögletessé vagy darabossá. Az elrablás játéka tételben például a fafúvósok és a vonósok szólamai között interakció figyelhető meg. A vezénylet itt hallhatóan nem diktáló vagy irányító jellegű, hanem inkább interaktív. A klarinét belépésére érkező reakció a vonósoktól alig észrevehetően eltolódik, ami egy kompozícióban belül történő „beszélgetés” érzését kelti. A mű eleji fagotszólót például a dirigens alig észrevehető rubatóval engedi megnyílni: a hang lebeg, majd fokozatosan formálódik és központosul, ezzel megidézve a természet ébredését. Ez az apró időbeli játék nem bontja meg a szólam egységét, hanem inkább lélegzővé formálja a lágy, érzelmi töltetű fagotthangot. A táncjátékokban – különösen az Áldozati táncban – a feszültség az apró időbeli elmozdulásokból születik, a tempók gyorsak, de nem metronómszerűek. Fricsay az ütőhangszeres poliritmiát rugalmassággal kezeli. A kismértékű gyorsítások és lassítások – például a rézfúvósok belépése előtt – a zenei dráma kifejezésének eszközei. Itt a feszültség az idővel való játékból ered, nem elsősorban a hangerőből, a tempóból vagy a ritmika feszességéből.

Mindezek alapján úgy gondolom, hogy Fricsay interpretációja közelebb áll Debussy vagy Ravel zenei gondolkodásmódjához és hangzásvilágához, mint Stravinskyéhoz. Az ő

¹ Ma a zenekar neve Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

Sacre-ja valóban sokkal inkább színekre, textúrákra és a zene állandó változásaira épít, nem pedig a formai váz megjelenítésére összpontosít. Ugyanakkor épp ettől az emberi megközelítéstől válik előadása meggyőzővé: nem bontja meg Stravinsky struktúráját, csupán lélegzőbbé teszi, élettel tölti meg azt; interpretációja ritka egyensúlyt teremt a kottahűség és az ösztönös előadás között.

Solti György 1974-es chicagói felvétele különösen energikus és impozáns *Sacre*-interpretáció. A Chicago Symphony Orchestra technikai tudása és Solti teátrális, ám ugyanakkor kifejezetten precíz vezénylési stílusa olyan kombinációt eredményez, amely újraéleszti a mű eredeti brutalitását és modernségét. Ez A tavasz hírnökei tételben kifejezetten erősen érződik. A zenekar fegyelmezett, metrikusan pontos, de rendkívül robbanékony játéka az 1913-as balettkoreográfia fizikai erejét és nyersségét idézi. A ritmikai ostinato nagyon precíz, szinte katonás; a rézfúvósok határozott akcentusai teremtik meg a mű zabolátlan lendületét.

Solti előadásában a *Sacre* drámai eseménnyé válik, de nem balettként elevenedik meg, hanem önálló szimfonikus kompozícióként bontakozik ki. A forma építése és a zenei ívek kifejezése az elsődleges célja. A mű eleji fagottszóló Fricsay törékeny, poétikus változatával szemben határozott és kissé szögletes; a fagottos tiszta, vibratótól mentes hangon játszik. A szóló tempója az addig megszokotthoz képest gyorsabb, ettől nem szemlélődő vagy gondolkodó hangnemet üt meg, hanem célirányos érzetet kelt. A fagott nem magányos hangként szól a zenekarból, hanem egy szervezett rendszer első pilléréként van jelen. A klarinét és az oboa belépésekor Solti azonnal érzékelteti a mű építkezési folyamatát, amelyben minden mindennel összefügg. Egyértelműen érződik az interpretáción a szimfonikus felépítésben való gondolkodás: A föld táncában Solti nem a táncos jelleget veszi alapul, hanem folyamatosan bontogatja és építi egymásra a zenekari szólamok rétegeit, ezzel egyre sűrítve a textúrát. Rendkívül feszes tempók jellemzőek előadására: A tavasz hírnökei tétel 14-16 metronómszámmal gyorsabb, mint Stravinsky 1940-es és 1960-as felvételei. Szélsőséges dinamikai kontrasztok és sűrű, monumentális zenekari hangzás hallható a felvételen. Talán A kiválasztott dicsőítése tételben a legextrémebbek a forte és pianissimo közti különbségek. A halk vonóstremolók után megszólaló rézfúvósakkord szinte kettéhasítja a hangzásteret. Az efféle precízen elhelyezett, agresszív dinamikai hangsúlyok mind hozzájárulnak a darab feszültségének fenntartásához. Solti interpretációjában a rítus nem a zenei rendszer felépítéséből ered, hanem az előadás lendületének mozgási energiájából bontakozik ki. Az Áldozati tánc nála nem pusztán ritmikai erődemonstráció, hanem a zenekar kollektív koncentrációjának és az előadásból következő belső feszültségének csúcspontja.

Ezzel együtt Solti végig fegyelmezetten vezeti a zenekart, szervezeten irányítja a megkomponált káoszt és tudatosan építi fel a *Tavaszi áldozat* témájából adódó feszültséget. Még az olyan kaotikus részeknél is kézben tartja és kontrollálja a zenekart, mint Az elrablás játéka. Nem engedi szétesni a hangzást, végig koncentrált és jól koordinált marad a zenekar. A hangzásban a Solti zeneakadémiai mestereinek: Weiner Leónak, Bartók Bélának pedagógiáján kikristályosított magyar előadói hagyomány² és a német precizitás találkozik, eredményként pedig fegyelmezett, mégis intenzív karakter születik. Solti előadásában a *Tavaszi áldozat* a fegyelem és az energia találkozása: a rítus már nem a káosz felszabadulásából ered, hanem a rendben megvalósuló erő diadala.

Eötvös Péter 2004-es felvétele a Junge Deutsche Philharmonie zenekarral már a 21. századi előadói attitűd korai képviselője. A rögzítés különlegessége, hogy a zenekar 18-28 éves fiatal zenészekből áll, ám Eötvös nem a fiatalos energiát keresi és akarja kidomborítani. A koncentrált fegyelem és figyelem kiépítésével tudatos kontrollt hoz létre a zenekarban. Az előadás ettől a zenei közösség reflektív együttműködésként jelenik meg, nem a hierarchiára épül. Az ő *Sacre*-interpretációjában nem a drámai ív vagy a rituális tartalom kerül előtérbe. Úgy érzékelem, hogy az interpretáció a hangszerelés finom részletei mentén épül fel. Már a mű legelején, a fagotszóló alkalmával hallható, hogy a hang nem karaktert, hanem térbeli pozíciót jelent. A fagott meghatározza a hangzás terét, amelyhez később fokozatosan csatlakozik a többi szólam. A hangszer hangja tökéletesen kontrollált, világos, vibrato nélküli, precíz intonációval. Minden érzelmi gesztustól mentes, inkább intellektuálisnak hat.

Eötvös a *Tavaszi áldozatot* jól érzékelhetően analitikus szempontból közelíti meg: mintha folyton a zenekari textúra tisztaságát és a ritmikai szerkezetek belső rendszerét mérlegelné. Ez leginkább A tavasz hírnökei tételben tapasztalható: a vonós pizzicatók és a fúvós akkordok a lehető legpontosabban illeszkednek egymáshoz, a ritmikai rétegek egyértelműen felismerhetők. A ritmus szerepe nem a zene lendületének fenntartása, hanem a strukturális rend megteremtése. A folyamatos pulzálás aprólékos, gondos kidolgozottsága ritkán tapasztalható pontosságot kölcsönöz a poliritmiáknak. A tétel tempója pontosan a Stravinsky által előírt metronómszámhoz igazodik, gyakorlatilag semmiféle gyorsítás vagy lassítás nem tapasztalható a felvételen.

A Tavaszi körtáncban a pianissimo vonósszólamok fölött megszólaló fafúvós-motívumok nem versengnek egymással, nem akarják egymást elnyomni, hanem lélegző

² Erről az előadói hagyományról lásd: Stachó László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. (Budapest, Balassi Kiadó, 2022.), II., Bartók tanár úr című részét, valamint Berlász Melinda (szerk.): *Emlékeink Weiner Leóról*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1985.)

polifóniát alkotnak. A dinamika folyamatosan hullámzik, de sosem szélsőséges. Ettől a zenekari hangzás eleven, élettel teli. Eötvös teljes karmesteri kontrollja a *Tavaszi áldozat* egy olyan interpretációját eredményezi, amelyben a kompozíció a különböző hangszínek tudatos egymásra építéséből bontakozik ki. Az Áldozati táncban például az erő nem a hangerőből, hanem a szimfonikus hangzás sűrűségének fokozásából fakad. Minden szólam önálló jelentőséggel bír: a rézfúvósakkordok transzparens réteget alkotnak, a kürtök és harsonák nem olvadnak egybe, hanem különálló térbeli érzetet keltenek. A tétel csúcspontján minden szólam dinamikája pontosan beállított: még a halk vonóspizzicatók is világosan hallhatók az ütősök fortéja mellett. Így a csúcspont nem egyszeri robbanásként jelenik meg, hanem egy többretegű feszültség-halmaz eredményeként.

Az ősök megidézése tételben a tempó minimálisan ingadozik, mégis egyértelműen és pontosan érezhető minden ütem fősúlya. Eötvös a kortárszenei gondolkodás felől értelmezi újra a *Sacre* előadását: a ritmus nem alapvető, megszokott formában létezik, hanem köré szerveződik a mű teljes felépítése. Ebből a ritmuson belüli rendből következik, hogy az ütemek önálló jelentőséggel is bírnak a zenei egységen belül. Eötvös következetesen kerül az érzelmi indíttatású rubatót vagy a drámai gesztusokat, ezáltal kétségkívül közelebb kerül Stravinsky szellemiségéhez, mint sok korábbi, expresszívabb előadás; hű marad a Stravinsky-féle kontroll-ideálhoz. Ugyanakkor a zenei megformálás fényében ez a hűség paradox módon távolságot is teremt: Eötvös *Sacre*-ja az értelem által uralt szenvedély megnyilvánulása.

Fischer Iván és a Budapesti Fesztiválzenekar 2012-es felvétele egyszerre épít Stravinsky, Doráti és Fricsey hagyományaira, miközben saját, humanistaként aposztrofálható koncepciót alakít ki: Fischer számára a *Sacre* ismét élő szertartás, nem analitikus konstrukció. Az interpretációban egyensúlyban van a tudatos, precíz tervezés és a spontaneitás, a szerkezet meghatározó ereje és az emberi energia. Ez a fajta kettősség jól érzékelhető a Tavaszi körtáncban. Fischer stabilan tartja a tempót, a frázisok mégsem merevednek be ettől. A vonósok halk, rugalmas játéka mellett a fafúvós-szólamok kisebb agogikai kilengésekkel reagálnak egymás játékára. Ez egy tényleges táncos jelleget kölcsönöz a tételnek. A lüktetés a dinamika apró mozgásaiból következik, a forték belső feszültségből születnek, nem erőből jönnek létre.

Az elrablás játéka tételben a rezések nem harsányak, árnyaltan, szinte kamarazeneként interpretálják szólamaikat. Nem a ritmikai brutalitás kerül hangsúlyozásra. A ritmus nem mechanikus ismétlés, hanem táncszerű lüktetésre épül. A vonósok legatója emellett képlékeny és puha, a fafúvósok pedig rugalmasan reagálnak egymásra. Ez természetesebb, puhább, melegebb hangzást eredményez, mint Stravinskyé vagy Eötvösé, a tempók lélegeznek, az

agogika rugalmas. Fischer a *Tavaszi áldozatban* az emberi közösség tapasztalatát látja, nem pedig a civilizáció áldozatát. Az előadás drámai, de nem teátrális. Úgy érezhető, hogy a feszültség mindig belülről fakad: az Áldozati táncban például a tetőpont folyamatosan hullámozó mozgásból épül fel, s a zenekari muzsikások dinamikai válaszai nem külső instrukciókra alapulnak, hanem az egymásra figyelésből adódnak. Ebben a fajta kollektív reagálásban a zenei feszültség nem irányított, hanem közösségi tapasztalatként jelenik meg.

A fagott-nyitányban a hang törékeny, de nem idegen, szinte kamarazenei attitűdöt fedezhetünk fel benne. A hangképzés finom vibratót használ, légiesebb megformálási módot képvisel, mint a Stravinsky-felvételeken hallható ridegebb, tárgyilagosabb tónusú szólók. Mintha újra megtalálná azt a természetes egyszerűséget, amelyet Stravinsky modern konstrukciója háttérbe szorított.

Fischer olvasata így mintegy körbezárja a történetet: a *Sacre* újra megtelik élettel, de már nem az 1913-as botrány energiájával, hanem egy átgondolt, bensőséges rítus erejével. A magyar karmesterek sorában – meglátásom szerint – ő az, aki a legszervezesebben képes ötvözni a Stravinsky-féle racionalitást a 21. századi interpretációs érzékenységgel.

A magyar karmesterek interpretációi, úgy vélem, önálló hagyományt alkotnak a *Tavaszi áldozat* történetében. Közös bennük a szerkezeti pontosság, a ritmikai fegyelem és az a meggyőződés, hogy a zene nem a személyes kifejezés eszköze, hanem a rend és az értelem nyelve. Mégis mindegyikük másképp találja meg ezt a rendet: Doráti az arányokban, Fricsay a hangzás humánumban, Solti az energiában, Eötvös a struktúrában, Fischer pedig az emberi közösségben. E különböző megközelítések együttesen kirajzolják a már említett magyar előadói gondolkodás egyik legfontosabb sajátosságát: a zenei racionalitás és az érzelmi tudatosság dinamikus egyensúlyát.

5.3. 20. századi felvételek külföldi karmesterek vezényletével

Pierre Monteux nevéhez nemcsak a *Tavaszi áldozat* 1913-as ősbemutatója fűződik, hanem a mű két jelentős felvétele is. 1929-ben az Orchestre Symphonique de Paris élén készítette el a *Sacre* első rögzítését, majd 1955-ben az Orchestre National de France-szal egy jellegzetesen eltérő olvasatot. A két verzió egyfajta időbeli keretet alkot Monteux gondolkodásának alakulásához: az első a modernizmus friss energiáját, a második a 20. század közepi zenekari kultúra klasszicizált arányérzékét képviseli. Monteux interpretációiban a rítusból formává szerveződő zenei folyamat követhető nyomon. Az 1929-es felvételen a spontaneitás és a

strukturális fegyelem egyensúlya a meghatározó; 1955-ben ezzel szemben már a formai rendből születik meg a rítus.

Az 1929-es változat hangzása áttetsző, ami részben az együttes kisebb létszámából adódik. A ritmikai rétegek így tisztán kirajzolódnak, a poliritmia világos logikai rendbe szerveződik. A tempók mértéktartók, különösen Az elrablás játéka és A föld tánca esetében. Monteux nem engedi, hogy a zenekar „elszabaduljon”, minden ütemet precízen tagol. A drámai feszültség belülről épül, nem a külső erőhatásokból. A tavasz hírnökei tételben a rézfúvós-belépések arányosan illeszkednek a zenekari textúrába, a fafúvósok és a vonós tremolók fokozatosan rajzolják ki a szerkezeti ívet. A dinamikai gondosan kiegyensúlyozott: a pianissimók visszafogottsága teszi hatásossá a kontrasztokat. Ez a fegyelmezett dinamika belső feszültséget teremt, amelyben a rítus zenei logikává szilárdul.

A fagott-nyitány Monteux – illetve zenekari művészenek – olvasatában a francia iskola eleganciáját idézi. A finoman vibráló hang természetes frazeálással és pontos intonációval párosul. A tempó gyorsabb, mint Stravinsky későbbi rögzítésein, mégis megőrzi a dallamív archaikus karakterét. A fagott hangja nem szenvedélyt közvetít, inkább megfigyelő pozíciót tölt be: a természet ébredése itt meditatív folyamatként jelenik meg, nem drámai eseményként.

Az 1955-ös interpretáción lassabb alaptempókat hallunk, különösen A tavasz hírnökei tételben. A mérsékelt tempó kiemeli a poliritmikus szerkezetet, a zene logikai felépítése így válik a figyelem középpontjává. A drámai feszültség ennek ellenére nem oldódik fel: a hangzás tiszta, de nem steril. Monteux második felvétele a *Sacre*-t már nem barbár táncként, hanem a rend ünnepeként jeleníti meg.

Leopold Stokowski 1930-as *Tavaszi áldozat*-felvétele a mű korai történetének különös fejezete. A rögzítés az amerikai zenekari stílus és a romantikus expresszivitás sajátos ötvözetét mutatja. A Philadelphia Orchestra játéka mély, homogén vonóshangzással és dús vibratóval jellemezhető – ez radikálisan eltér Stravinsky szerkezeti tisztaságra törekvő előadói ideáljától. A fagott-nyitány Stokowskinál éneklő, meleg tónusban szólal meg. A szólista finom vibratót és lassú rubatót alkalmaz, amitől a dallam melankolikus árnyalatot kap. A frázisok végén apró ritardandók érzékelhetők; a hang így nem időtlen térben lebeg, hanem szinte lélegzik. Ez a megformálás az egész interpretáció karakterét előrevetíti: Stokowskinál a ritmus a drámai időalakítás eszközeként funkcionál.

A tavasz hírnökei tételben a ritmikai rétegek monumentális hangzástömbökké olvadnak össze. A vonós ostinátók telten, széles vibratóval szólnak, az ütősök akcentusai mély, zengő tónust adnak az együttesnek. Az összhatás kevésbé áttetsző, viszont elementáris

erejű. A poliritmikus szerkezet itt a zenekari tömeg belső energiájából formálódik, nem logikai konstrukcióként jelenik meg. Az elrablás játéka és A tavaszi körtánc tételekben Stokowski gyakran alkalmaz finom gyorsításokat és lassításokat, amitől a zenei idő folyamatosan hullámszik. A ritmus színpadi jelenséggé válik, elveszíti rendszerező funkcióját, és a mozgás drámai kifejezőeszközzé alakul. A föld táncában és az Áldozati táncban a zenekari tutti orgonaszerűen szól: a rézfúvósok és vonósok egyetlen, tömör hangszínen egyesülnek. Az ütősök nem a ritmikai precizitást hangsúlyozzák, hanem a hangzás mélységét gazdagítják. A dinamikai ívek hosszúak, a crescendók lélegző természetességgel épülnek. Stokowski következetesen kerüli a mértani pontosságú arányításokat; nála a forma nem szerkezeti logikából építkezik.

A karmester nem ragaszkodik Stravinsky metronómjelzéseihez. Az Áldozati tánc tempója a drámai feszültség alakulásához igazodik, az érzelmi csúcspontok előtt gyorsul, majd visszatér az alapüktetéshez. A ritmusképletek pontos reprodukciója helyett a hangtömegből kibontakozó drámaiság kerül előtérbe. Stokowski olvasata távol áll Stravinsky objektivitásától, ám képes megidézni a rítus archaikus, elementáris erejét.

Ernest Ansermet 1950-ben készült *Tavaszi áldozat*-felvétele hidat képez Stokowski drámaiságra s monumentalitásra építő koncepciója és a Stravinsky által képviselt konstrukció-alapú előadói irányzat között. A rögzítés tanúsága szerint Ansermet nagy súlyt fektet a kottahűsége, ugyanakkor előadásában rugalmas zenei gondolkodás érvényesül. A nyitó fagottszólóban szinte teljesen hiányzik a vibrato: az intonáció tiszta, a frazeálás világos és teljesen természetesnek hat. A tempó visszafogott, mégis érezhető a belső pulzálás; a díszítések és hangközlépések pontosan illeszkednek az alapüktetéshez, ezáltal a dallam formálása egyszerű és természetes marad. A fagott itt nem karaktert közvetít, hanem atmoszférát teremt: a természet csendes ébredésének hangulatkarakterét. Ez a letisztultság későbbi, analitikus *Sacre*-értelmezésekben is visszatérő vonásként jelenik majd meg.

A tavaszi körtáncban és Az elrablás játékában Ansermet minimalizálja a rubatót, de finom agogikai mozdulatai élettel töltik meg a fázisokat. A zenekar artikulációja tiszta, a zenei szövet átláthatóbb, mint a korábbi felvételeken. A föld táncában a lendület visszafogott, az ütősök erőteljes, mégis fegyelmezett játéka határozza meg a tétel karakterét. A forték a formai ívek kijelölésére szolgálnak, nem a drámai hatás fokozására. A tavasz hírnökei tételben a ritmikai fegyelem és a polifón textúra kerül előtérbe. A zenekari szövet világosan rétegzett: a vonósostinatók arányosan illeszkednek a fafúvós szólamokhoz, az ütősök akcentusai precízek, de nem nyersegek. A tétel organikusan épül, a dinamika fokozatosan fejlődik, a poliritmikus szerkezet magától értődően bontakozik ki.

Az Áldozati tánc Ansermet előadásában a zenei logika diadala. A feszültség a belső arányokból születik; az ismétlődő ritmusképletek nem díszítő, hanem rendszerszervező elemekké válnak. Ebben a koncepcióban jól látható, miként formálódhat a *Tavaszi áldozat* szimfonikus szerkezetté anélkül, hogy elveszítené rituális erejét. Ansermet olvasatában a racionalitás és a rítus egymást kiegészítve teremtik meg a mű egyensúlyát.

Leonard Bernstein két *Tavaszi áldozat*-felvétele két eltérő művészi korszakát tükrözi. Az 1951-es New York-i rögzítés az amerikai modernizmus energiáját, az 1982-es izraeli változat pedig az elmélkedő, introspektív szemléletet képviseli. A két felvétel közötti ív a drámai teatralitástól a spirituális koncentrációig vezet, mintha Bernstein a külső cselekvésből a belső megértés felé haladna.

Az 1951-es New York Philharmonic-felvétel a *Tavaszi áldozatnak* – értelmezésében – élettel teli, színpadszerű megvalósítása. Bernstein a művet szinte színházi dramaturgiával építi fel: az egyes tételek egymásra fűzve egyetlen ívet alkotnak, nem különálló egységeket. A fagott-nyitány recitativo-szerű; hangvétele bensőséges, a fagott hangképzése kissé remegő, belső feszültséget hordoz. A szólista finom rubatókkal formál, a hangképzés enyhén érdes, mégis rugalmas. Az apró agogikai eltérések nem díszítő elemek, hanem kifejező gesztusok. A fagott dallama várakozással teli izgatottságot kelt, mintha a természet ébredés előtti lélegzetvételét hallanánk. A mű kezdése közvetlenebb, mint Monteux vagy Stokowski olvasatában: Bernstein a *Sacre*-t érezhetően nem elvont rítusként, hanem emberi történetként közelíti meg.

A tavasz hírnökei tételben Bernstein a ritmust élő, lélegző folyamattá alakítja. A vonós ostinátók pulzálása apró gyorsulások és visszatartások váltakozásából épül, sosem válik mechanikussá. Az ütősök kiemelkedő szerepet kapnak, a rézfúvósok – különösen a harsonák – élesen artikuláltak, a hangzás mégis egységes marad. Az erő a mozgás dinamizmusából fakad, nem a hangerőből. A tavaszi körtánc tempója stabil, de a rubatók finom rugalmassága természetes lüktetést hoz létre, amelyben a poliritmikus szerkezet nem feszültséget, hanem életet sugároz. A föld tánca és az Áldozati tánc tételeiben Bernstein a drámai folyamat fokozatos kiépítésére törekszik: a ritmikai elemek sodródása elvezet a végső, eksztatikus tetőponthoz. Az Áldozati tánc rendkívül gyors, a folyamat mintha kicsúszna a karmester kezei közül, ám az együttes fegyelme megakadályozza a káosz kialakulását. A csúcspont nem formai konstrukció, hanem rituális, emberi katarzis.

1982-ben, az Israel Philharmonic Orchestra élén készült felvételen Bernstein újfajta szemlélettel közelít a műhöz. A karmester ekkor már a hangszínek árnyalataira, a zenei textúra rétegzettségére és a belső térérzetre összpontosít. A kezdő fagottszóló lassabb,

kontrolláltabb; a vibrato hiánya letisztult hangzást eredményez. A dallamívek szabadabban követik egymást, a nagyobb hangközlépésekkor mintegy az idő „tágulása” érzékelhető, ami mélyebb, meditatív szubjektív térélményt hoz létre. Bernstein ebben az olvasatban lelassítja a folyamatot: a figyelem a hangzás különböző rétegeinek összetettségére és a hangszínbeli árnyalatokra irányul. A fafúvósok áttetszők, a vonósok hangszövege lágyabb, melegebb tónusú.

A tavasz hírnökei tétel interpretációját a rétegek átláthatósága és a dinamika fokozatos tágulása határozza meg. A szólamok különválása mégis koherens textúrát alkot. Az Áldozati tánc tempója lényegesen lassabb, mint az 1951-es változatban, ami lehetővé teszi a ritmusképletek világos artikulációját. A feszültség itt nem a tempóval való játékból, hanem a mikrodinamikai változásokból születik. Míg az első felvétel a drámai mozgást állítja középpontba, az 1982-es olvasatban a ritmus, a hangszín és a forma érzékeny egyensúlya egy tudatosan felépített, érett interpretációban egyesül – a két felvétel egymás mellé helyezésével jól hallható Bernstein művészi szemléletének átalakulása. Az első energikus és színpadszerű, a második visszafogott, analitikus, ám egyben spirituális.

Igor Markevitch *Tavaszi áldozat*-felvételei a zeneszerzői szándék mély ismeretéről és a struktúra iránti különös érzékenységről tanúskodnak. A karmester olvasataiban a rítus és a forma szoros kölcsönhatásban áll: a feszültség mindig a szerkezeti rendből születik, nem a gesztusok túlzásából.

Az 1952-ben, a Deutsches Symphonie-Orchester Berlinnel készült rögzítés a rendszerszerű tisztaság mintaképe. A fagott-nyitány szikár és pontos; minden hang vibrato nélkül, száraz tónusban szólal meg. Markevitch nem lírai szólamként, hanem archaikus természeti jelenséggként értelmezi a fagott hangját. A hangzás időtlen, mégis eleven, a frazeálás mértéktartó, a lélegzetvételek a szerkezeti logikát követik. A tempó mérsékelt, az artikuláció pedáns, de nem mechanikus.

A tavasz hírnökei tételben Markevitch világosan tagolja a poliritmikus rétegeket: a vonósostinatók és a rézfúvós-akcentusok precízen illeszkednek, a ritmikai architektúra kiegyensúlyozott marad. A föld tánca gyors, de nem feszített tempójú; a zenekar egyetlen organizmusként reagál a karmester gesztusaira. A nagydob és a pergődob pontosan illeszkedik a ritmikai rendszerbe, segítve a formai folyamat létrejöttét. A tavaszi körtáncban Markevitch tudatosan elkerüli a romantikus crescendók érzelmi túltelítettségét: a dinamika belső arányokra épül, a mozgás fegyelmezett, mégis eleven.

Az Japan Philharmonic Orchestrával 1980-ban készített felvétel Markevitch egyik utolsó nagy munkája, egyfajta szintézis korábbi tapasztalataiból. Az újdonságkeresés helyett a

ritmikai precizitás, a formai egyértelműség és a zenei fegyelem egyensúlya hatja át. A fagott-nyitány visszafogott, száraz, kontrollált, a szólista hangindításai pontosak; fegyelmezett, tiszta hangképzéssel valósítja meg a karmester koncepcióját. A vibrato hiánya tudatos eszköz: érzésem szerint a hangzás tárgyilagosságát erősíti. A fagottszólam nem karaktert formál, hanem gesztust – a hang megszületése maga a rítus kezdete.

A tavasz hírnökei tételben a ritmikai tisztaság ideálja dominál. A tempók valamivel lassabbak, mint az 1952-es felvételen, ezáltal a gesztusok nagyobb súlyt kapnak. Az ütős- és vonósszólamok kontrasztja kiegyensúlyozott, a dinamika fokozatosan épül. A japán zenekar rendkívüli fegyellemmel reagál Markevitch karmesteri gesztusaira, így a poliritmikus szerkezet kristálytiszta bontakozik ki. A középső tételekben – különösen Az elrablás játékában és a Tavaszi körtáncban – a karmester tökéletes egyensúlyt tart mozgás és forma között. A zenekar precíz, ugyanakkor rugalmas; a vonósok artikulációja éles, a fafűvös szólamok szinte kamaramuzsikai tisztaságúak. A dinamikai fokozások fokozatosan, szinte építészeti rendben fejlődnek.

Az Áldozati táncot Markevitch utolsó *Sacre*-felvétele egyfajta összegzésének tartom. A tempó visszafogott, az energia belülről feszül. Az ütősök gépies pontossága mögött folyamatos belső vibrálás érzékelhető – a feszültség sosem tör ki, csupán a felszín alatt forrong. Ez a Stravinsky-féle rítus racionális oldala: a kontrollált energia állandó jelenléte.

Markevitch két *Tavaszi áldozat*-felvétele ugyanannak a gondolkodásmódnak két pólusát képviseli. Az 1952-es a szerkezeti rendből, az 1980-as a belső energiából bontakozik ki. A karmester számára a *Sacre* nemcsak zene, hanem építmény; a hangzás architektúráján keresztül válik egységes rendszerré.

Pierre Boulez *Tavaszi áldozat*-felvételei a 20. századi interpretációs gondolkodás következetes ívét rajzolják meg. Az 1969-es és az 1991-es Cleveland Orchestra-rögzítés olyan fejlődési folyamatot jelez, amelyben a formai transzparencia, a zenei logika és a hangzás arányrendszere egyre inkább egyesül. Boulez Stravinsky-előadásában a konstrukció belső rendje kerül előtérbe: a rítus és a drámai kifejezés alárendelődik a szerkezet törvényeinek. Korai felvételein az analitikus szigor dominál, későbbi olvasataiban pedig az akusztikai élmény és a zenei érzékiség finom egyensúlya válik meghatározóvá.

Az 1969-ben készült felvétel Boulez első jelentős *Sacre*-értelmezése. A koncepció középpontjában a ritmikai rendszer tisztasága és a formai fegyelem áll. A föld tánca letisztult és átlátható; a gyors tempó ellenére minden akcentus precízen illeszkedik a zene építményébe, a poliritmikus rétegek hierarchikusan rendeződnek. A zenei energia nem az érzelmi intenzitásból, hanem a struktúra mozgásából fakad. Az Áldozati táncban a feszültség

fokozatosan épül, a kontroll az eksztázis eszközévé válik. A fagott-nyitány metronómszerű pontossága különösen jellemző Boulezre: a hang vibrato nélküli, a dallamívek a kottát követik, mégis világos a szándék – a természet ébredése itt tudatos szerkesztés eredménye, nem spontán kitörés.

A tavasz hírnökei tételben Boulez szigorúan elhatárolja a zenekari rétegeket. A vonósostinatók száraz, artikulált hangon szólnak; a rézfúvósok kontúrosan, a fafúvósok precízen formálnak. Az ütősszólamok nem gesztusként, hanem időmérték-jelölőként funkcionálnak. A dinamikai ívek geometrikus pontossággal épülnek, az előadás intellektuális fegyelme akusztikai tisztaságot eredményez, Boulez első *Sacre*-ja így a logikai rend és a hallgatói érzékelés találkozási pontjává válik.

Az 1991-es felvételen, úgy vélem, Boulez újragondolja saját korábbi elveit. Az előadás az analitikus megközelítés és a hallásbeli érzékenység szintézisét valósítja meg. A forma immár természetes módon jelenik meg: a kontroll háttérbe húzódik, a zenei folyamat mintegy önmagát bontja ki. A zenekar fényes, telt hangzása új dimenziót ad Stravinsky kompozíciójának. A mű eleji fagottszóló meleg hangzása és természetes ívvezetése megteremti a mozgásérzetet. A tavasz hírnökei tételben a poliritmusok egymásba olvadnak, Boulez a rétegeket átlátható egységbe rendezi. Az Áldozati tánc mozgó szerkezetek hálózataból épül: a tempó rugalmasan változik, de mindig a belső logika diktál. Az érzelmi energia a struktúrába integrálódik, a feszültség így nem kitör, hanem folyamatosan áramlik. Ezek az aprónak tűnő változtatások a mű egészére vonatkozó szemléletváltást jeleznek: az elemző, fegyelmezett, pontos kottakövetés helyett a zene érzelmi és érzéki hatásai kerülnek előtérbe.

Boulez két *Tavaszi áldozat*-értelmezése egyetlen gondolatmenet két fázisa. Az 1969-es a szerkezet logikai felépítését, az 1991-es pedig a formából kibontakozó hangzási architektúrát mutatja föl. A korai analitikus szigor és a későbbi zenei érzékiség összekapcsolódik Boulez interpretációs elveiben: a formai rend és a hangzás kiegyensúlyozott egysége határozza meg előadásainak karakterét.

Herbert von Karajan két alkalommal rögzítette a *Tavaszi áldozatot* a Berliner Philharmonikerrel – 1963-ban és 1978-ban. Míg Stravinsky és Boulez a strukturális rendet a forma fegyelmezett megjelenítésén keresztül hangsúlyozta, Karajan ezt a rendet az akusztikai monumentalitásban valósította meg. Az ő *Sacre*-ja nem ősi szertartás vagy avantgárd kísérlet, hanem grandiózus szimfonikus konstrukció: a forma, a hangzás és a ritmus egységes ívvé szerveződik. A két rögzítés ugyanazon koncepció különböző korszakainak lenyomata, s egyben Karajan esztétikai látásmódjának fejlődéstörténete.

Az 1963-as felvétel a modern zenekari fegyelem példája. A Berliini Filharmonikusok ekkor már Karajan abszolút irányítása alatt álltak: hangzásuk egységes, részleteiben kimunkált. A ritmusok és a frázisok kontúrosak, de élettél telítettek. A tavasz hírnökei tételben a vonósostinatók és a fúvósakcentusok homogén szimfonikus szövetté olvadnak. A fagott-nyitány lassabb, mint Stravinskynál vagy Bouleznél, megszólalása tiszta, hűvös, statikus. A mozdulatlanak, ám tudatosan formálnak ható hangkép inkább időtlen tájat idéz, mint ébredő természetet. A hangzás kimerítésége a zene archetipikus dimenzióját emeli ki.

A föld tánca ebben az előadásban koncentrált és precíz. A tempó gyors, de nem agresszív, az ütős szólamok súlya mértéktartó, a crescendók arányosak. Karajan számára a dinamika nem érzelmi kifejezőeszköz, hanem a struktúra része. Az Áldozati tánc a felvétel kulminációs pontja: a tempó metronómikus, a zenekar tökéletes szinkronban mozog. A lendület statikus, a feszültség kontrollált, mégis vibrál. Karajan a mozdulatlanság energiáját teremti meg – a felszín nyugalma alatt forr a metrikai-ritmikai feszültség. A tétel végső csúcspontja nem érzelmi kitörés, hanem a szerkezet logikus következménye: a rítus a forma rendjéből teljesedik be.

Az 1978-as rögzítés melegebb, árnyaltabb, bensőségebb hangvétell. Karajan ekkor már a zene érzelmi telítettségét és fizikai intenzitását keresi, a korábbi formai hűvösség helyett a hangzás belső mozgását hangsúlyozza. A fagott-nyitány hajlékonyabb, a frazeálás rubatósabb, a hangzás emberibb. A hangszövet gazdagabb, a színek rétegzettebbek: a vonósok selymesen, a rézfúvósok fényesebben szólnak, a dinamikai átmenetek fokozatosabbak, mint az 1963-as változatban. Karajan a művet nem ritmikus egységek sorozataként, hanem egyetlen, lélegző folyamatként értelmezi.

Az elrálás játéka tételben a tempó kissé lassabb, de a ritmus energiája változatlan. A hangsúlyok rugalmasabbak, a feszültség a hangszínek egymásra épüléséből születik. Az Áldozati tánc itt kevésbé szögletes, a crescendók tágabb ívűek, a zenekar hangja teltebb, a csúcspont drámaibb. Mégis megmarad a forma integritása: a kifejezés soha nem bontja meg a szerkezetet. Karajan ebben az értelmezésben a zenei energia átélését, nem pusztán reprodukcióját valósítja meg; a precizitás helyett a hangzás formálhatósága veszi át.

A két felvétel közötti különbség alapvetően esztétikai irányváltás: az 1963-as rögzítés a szerkezet rendjét, az 1978-as a hangzás auráját állítja középpontba. Az elsőben minden mozdulat kiszámított, minden arány mértani pontosságú; a másodikban a hangzás maga válik eseménnyé. Mégis mindkettőben közös Karajan legfőbb elve: a *Tavaszi áldozat* sosem válik kaotikussá. A zene fegyelve, a forma átláthatósága és a hangzás monumentalitása egyaránt a kontroll esztétikáját szolgálja.

5.4. 21. századi felvételek külföldi karmesterek vezényletével

Daniel Barenboim 2000-ben, a Chicago Symphony Orchestrával készült *Tavaszi áldozat*-felvétele a forma filozófiai mélységét helyezi középpontba, nem a rituális eksztázist. Stravinsky zenéjét az ember és a természet dialógusaként értelmezi.

Barenboim tudatosan építkezik a dinamikai ívekkel: a crescendók nem robbanásszerűek, hanem hosszú, meditatív hullámokban bontakoznak ki. A fagott-nyitány személyes, beszédszerű hangvételű; a hang sötét tónusú, s alig vibrál. Barenboim teret enged a szólistának a szabad levegővételekre, ami lélegző, organikus hangzást eredményez. A zenei mozgás finom gyorsulással teremti meg a feszültséget, amit aztán apró lassítással felold. Mintha a természet születését nem szemlélőként, hanem részvevőként tapasztalnánk.

A tempókezelés végig fegyelmezett. A tavasz hírnökei tételben Barenboim nem a brutalitást, hanem a ritmikai fegyelem belső logikáját hangsúlyozza. A pulzálás precízen szervezett, ugyanakkor a frázisok hosszabbak, mint Boulez vagy Solti esetében. A mértékletesség itt nem lassúságot, hanem világos, transzparens tagoltságot jelent: minden réteg hallhatóan illeszkedik a struktúrába. A kiválasztott dicsőítése tételben a karmester tudatosan kerüli a túlzott ritmikai szigort, és inkább a hangszercsoportok párbeszédét emeli előtérbe – a rítus itt kommunikációvá válik. A föld tánca különösen sűrű szövetű: a chicagói zenekar precíz, de súlyos tónusú hangzása nyers, mégis fegyelmezett energiát sugároz. Az ütősök és rézfúvósok tömörszerű megszólalása a szerkezet stabilitását teremti meg; a feszültség az időbeli sűrűsödésből fakad. A vonóskar hangja telt, a rézfúvók sötét tónusúak, helyenként wagneri monumentalitást idézve. Barenboim intellektuális fegyelemmel és pszichológiai érzékenységgel irányítja az együttest, amely így nem erőszakos rítust, hanem a természet méltóságát jeleníti meg.

Ez az interpretáció a *Tavaszi áldozatot* az emberi tudat drámájaként mutatja be – az értelem és az ösztön folyamatos párbeszédéneként. A zene nem robban, hanem „gondolkodik”; nem áldozatot követel, hanem belső egyensúlyt keres. Barenboim *Sacre*-ja így nemcsak zenetörténeti olvasat, hanem szinte filozófiai meditációvá válik a teremtésről.

Valery Gergiev 2001-ben, a Mariinsky Orchestra élén készült *Tavaszi áldozat*-felvételén radikálisan eltér a 20. századi analitikus hagyománytól: nála újra a rítus, az ösztön és a testiség kerül középpontba. Már az első ütemekben érződik, hogy a *Sacre* számára nem elsősorban logikai konstrukció, hanem elemi, természeti energia kifejezője. A forma a történések következménye, nem pedig előre kijelölt rend. Az interpretáció atmoszférája közel

állhat az 1913-as ősbemutató érzéki káoszához – mintha a zene itt még nem lenne megszelídítve.

A *föld táncában* különösen nyilvánvaló Gergiev felfogása: a zenekar egyetlen nagy levegővel játszik, a ritmus nem mértani pontosságú, hanem sodró, testi impulzusokra épül. Az ütősszólamok ritmikus sodrással szólalnak meg, nem a metronómikus pontosság kerül előtérbe; a crescendók kiszámíthatatlanok, hirtelen robbannak ki. A dinamika itt nem szabály, hanem esemény: a természet kiszámíthatatlanságának akusztikus megfelelője.

A nyitó fagottszóló remegő, törékeny és homályos körvonalú. A hang vibrál, az intonáció kissé pontatlan, a szólista enyhén nyers hangképzést használ, mintha nem stilizálná, hanem közvetlenül idézné a természet hangját. A Bevezetés fokozatosan sűrűsödik: a vonóstremolók és a fafúvósok mozgásai egyetlen lélegző textúrává olvadnak össze, amelyből a rítus megszületik.

Gergiev tempókezelése egyszerre szélsőséges és organikus. A *tavaszi hírnökei* tételben a ritmus szinte improvizatív, a tempó folyamatosan hullámzik, a frázisok a mozdulat természetes ritmikáját követik. A Mariinsky Orchestra sajátos orosz hangzása áthatja az egész előadást: az ütősök hangja mintha a föld mélyéből szólna, a rézfúvósok ércesek, túlsordulóak, a vonóskar sűrű és forró tónusú. A ritmus itt már nem csupán szerkezeti elem – a zenekar kollektív mozgása ösztönös és tudattalan. A *kiválasztott dicsőítése* és *Az ősök szertartása* tételeiben Gergiev tudatosan idézi vissza az orosz zenekari hagyományt: a nyers szenvedély és a közösségi energia válik a forma alapjává. Az *Áldozati tánc* zárása nem precíz ritmikai rendszerként, hanem transzállapotként hat. A forma a rítus gesztusából születik – a közösségi mozdulatokból válik zenei struktúrává.

Az egész felvétel a „kaotikus rend” érzetét kelti. Minden mintha szétesne, mégis minden együtt lélegzik. Gergiev *Sacre*-ja elemző előadás helyett újraélt, archaikus tapasztalat: a rítus nem rekonstruált, hanem átélt; a tempók, a rubatók és a hangszínek megszállottságot hordoznak, a kontroll helyét a tranz állapota veszi át. Ez a *Tavaszi áldozat* nem analizálja a természetet – ő maga válik azzá.

Zubin Mehta 2001-es, a New York Philharmonic élén készült felvétele a 20. századi szimfonikus hangzésszermény és a modern ritmikai tudatosság ötvözetét képviseli. Az előadás középpontjában a hangzás monumentalitása áll, nem pedig a szertartás civilizált, analitikus megközelítése. A zenekar amerikai precizitása és fegyelmezettsége mellett Mehta megtartja az előadás érzelmi intenzitását: a fegyelem és a szenvedély egyensúlyba kerül.

A föld táncában különösen jól érzékelhető a karmester megközelítése. A zenekari hangzás nem brutalitást, hanem rugalmas formáltságot sugall. Az ütősök és rézfúvósok sötét

tónusát a vonósok artikulált játéka ellensúlyozza, így a hangzás tömör, de átlátható marad. A dinamikai ívek természetesen fejlődnek: a crescendók nem drámai kitörések, hanem a formai folyamat organikus következményei. A zenei energia nem kényszerített, hanem strukturálisan felépített. A kiválasztott dicsőítése tételben Mehta elkerüli a teatralitást. A zenekar pontos, jól körvonalazott játékot nyújt, de a hangzás mégsem steril. A ritmus stabil, az agogika visszafogott, a drámai csúcspontok logikusan, belső törvényszerűség alapján épülnek. Az Áldozati táncban a zenekar energiája szinte fizikai erővel hat, ám Mehta nem engedi, hogy az érzelmi impulzusok szétfeszítsék a szerkezetet. A kontroll itt nem korlátoz, hanem feszültséget teremt.

A fagott-nyitány kamarazenei intimitással szólal meg. A szólista egyenletes vibrátót használ, a hang lebeg, de stabil marad; a frazeálás természetes ívű, az intonáció precíz. A vonóspizzicatók és a fafűvős-belépések fokozatosan építik fel a *Sacre* textúráját. Mehta a természet mozdulatlanságát nem statikus állapotként, hanem rejtett energiaként jeleníti meg – minden hangban ott a potenciális mozgás, a változás ígérete.

A tavasz hírnökei tételben a tempóválasztás mértéktartó, a folyamat fokozatosan bontakozik ki. A ritmikai struktúra világosan követhető, az egyes elemek precízen illeszkednek egymáshoz. Az ütősszólamok nem harsányak, hanem szerkezeti funkciót töltenek be, a poliritmikus rétegek pedig nem konfliktust, hanem rendet teremtenek. Minden ritmus egy közös, az egész tételen átívelő lüktetéshez igazodik.

Mehta *Tavaszi áldozata* a racionális kontroll és az emberi érzékenység kiegyensúlyozott egységét jeleníti meg. A rítus itt tudatos, civilizált eseménnyé válik: a természet ereje zenei fegyellemmel formált kultúrává lesz. Az ösztön és az intellektus feszültsége ebben az előadásban nem ellentét, hanem harmónia.

Esa-Pekka Salonen 2006-os *Sacre*-ja a modern interpretáció egyik mérföldköveként értelmezhető. Az előadás világos koncepcióra épül: analitikus, szinte matematikai pontosságú, mégis megőrzi a zene természetes dinamizmusát és életszerű pulzálását. Salonen Stravinsky zenéjét nem rituáléként, hanem absztrakt, gondolatban felépített szerkezetként kezeli, amelyben az érzelem és a logika harmonikus egyensúlyban vannak jelen.

A nyitó fagottszóló teljes egészében kontrollált, de nem érzelemmentes. A hangvétel tartózkodó eleganciát sugall; a fagottművész tiszta, vibrato nélküli vonalvezetéssel formál, így a természet hangja ösztönös gesztus helyett átgondolt akusztikai formaként jelenik meg a hallgató számára. A Bevezetés minden belépése pontosan időzített: a vonóstremolók és a fafűvős-rétegek finoman hangolt textúrái tágas térélményt hoznak létre. Salonen számára a hangszerelés gondolati architektúra, nem pusztán színezőeszköz, ezért különös figyelmet

fordít a hangszínek egyensúlyára. A klarinétok, a kürtök és a vonóspizzicatók világosan elkülönülő, ám egymásra épülő rétegeket alkotnak. Az ősök szertartása tételben a dinamikai szerkezet megjelenítésének precizitása révén a leghalkabb szólamok is átütő tisztasággal szólnak.

A tavasz hírnökei tételben Salonen a ritmikai fegyelmet abszolút tisztasággal valósítja meg. Rubatót alig használ, minden ritmus kristályos pontossággal illeszkedik egymáshoz. A komplexitás nem feszültséget kelt, hanem szerkezeti rendet teremt: az ütősszólamok és a vonósakcentusok tökéletes egyensúlyt alkotnak. Az elrablás játékában a tempó kissé gyorsabb, mint Stravinsky metronómbejegyzései, de a forma arányrendszere változatlanul megmarad. Salonen figyelme a kompozíció szimmetrikus szerkezetére irányul, a drámai impulzusokat háttérbe helyezi. Az Áldozati tánc Salonen olvasatában a zenei architektúra tetőpontja. A ritmus nem tombol, hanem mértani rendben szervezett, minden ütem pontosan időzített, a dinamika a struktúra belső logikájából fakad. Az intenzitás így nem érzelmi kitörés, hanem a forma következménye. A zenekar tagjai apró gesztusokra reagálnak, a precizitás kollektív fegyelemmé válik. A hangzás egyensúlya – a sűrű textúrák ellenére – végig transzparens marad.

Salonen *Tavaszi áldozata* a fegyelemben rejlő szabadság elvére épül: a forma szigorán keresztül bontakozik ki az élő, lélegző textúra. Ez az interpretáció a 21. századi zenei gondolkodás egyik kulcs-jellemvonását testesíti meg – az értelem és az érzékiség egyidejű jelenlétét a hangzásban.

Mariss Jansons 2008-as *Tavaszi áldozat*-felvétele a Royal Concertgebouw Orchestra élén sem forradalmi, sem szélsőséges: Jansons Stravinsky művét érett mesterműként kezeli, nem provokációként. Interpretációja precíz és áttetsző, mégis mély emberi érzékenység hatja át.

A fagott-nyitányban a hangszer éneklő, bensőséges hangon szólal meg. A fagottos hangszíne meleg, vibratója mértéktartó, intonációja pontos. A szólam itt nem az ősiség vagy a hideg szerkezetiség jelképe, hanem emberi hang: a természet hangja az emberi lélek rezdüléseiben tükröződik. A vonóstremolók és a fafúvós-belépések áttetsző szövetté olvadnak össze, a hangzás térbelisége a Concertgebouw akusztikájának rugalmasságából fakad. A tavaszi körtánc és A föld tánca tételekben Jansons a zenekari színek sokféleségét állítja előtérbe. A fafúvósszólamok világosan elkülönülnek, de együtteseik egymásra épülnek, a vonósok egységes, finoman artikulált játéka az egész hangképet összetartja. A karmester úgy őrzi meg Stravinsky poliritmikus összetettségét, hogy közben a harmóniai arányok tisztaságát sem engedi elveszni.

Jansons tempókezelésében az arányérzék a legmeghatározóbb. A tavasz hírnökei tétel nem gyors, de belső rugalmassága végig érezhető. A poliritmikus rétegek kiegyensúlyozottak, a dinamika fokozatosan építkezik. Az elrablás játékában a ritmus táncszerű, rugalmas; az ütősök energikusak, mégis mértéktartók, a rézfúvósok precízen illeszkednek, így a hangzás feszes, de elegáns. Az Áldozati táncban Jansons nem a drámai robbanást keresi, hanem a feszültség fokozatos kibomlását. A tempó határozott, s nem siet; a dinamikai csúcspontok felépítése türelmes, minden fortissimo kontrollált marad. A Concertgebouw Orchestra hangzása monumentális, mégsem fedi el a formai tisztaságot.

Jansons *Sacre*-értelmezése a formai fegyelem, a hangzás nemessége és a ritmikai egyensúly harmóniáját valósítja meg. Az ő karmesteri pálcája alatt a századelő provokatív rítusa zenei klasszikussá, tiszta emberi megnyilatkozássá válik.

Gustavo Dudamel 2010-es *Tavaszi áldozat*-felvétele a fiatalos energia, a színgazdagság és a kollektív szenvedély megnyilvánulása. A Simón Bolívar Youth Orchestra előadása nem a precíz, intellektuális Stravinsky-hagyományhoz kapcsolódik, hanem a zene fizikai és érzelmi erejét helyezi középpontba. Dudamel *Sacre*-előadása lüktet, mozdul, minden hang gesztussá válik benne.

A fagottszóló különösen karakteres: a hangszer hangja meleg, enyhén vibratós, éneklő tónusú, a dallam kifejező, mégis egyszerű. A fagott ezzel archaikus szimbólumhelyett élő, emberi hanggá szelődül. Az intonáció néhol pontatlan, de ez – véleményem szerint – Dudamel felfogásában nem hiba, hanem a természet változékonyságának jele. A belépő fafúvósok és a vonósok úgy reagálnak egymásra, mintha ebben az improvizatív párbeszédben születne meg a teljes zenei szövet. Az elrablás játéka és A tavaszi körtánc tételekben a szinkópák és akcentusok táncszerűen hajlékonyak, a lüktetés felszabadult, mégis fegyelmezett. A zenekar közösségi energiája áthatja az előadást – Dudamel szinte nem is irányít, hanem együtt mozdul az együttesel.

A tavasz hírnökei tételben a karmester gyorsabb alaptempót választ, mint a legtöbb interpretációban. Ez a döntés robbanásszerű energiát eredményez, ám a ritmikai struktúra megjelenítése mégis fegyelmezett marad. A frázisok élő agogikával formálódnak, apró gyorsítások és lassítások lendítik tovább a zenei folyamatot. Az ütősök, a rézfúvósok és a vonósok közti akusztikai egyensúly szinte lélegző rendszert alkot; a dinamika állandó hullámozása teszi az egész tételt mozgékonyá. Az Áldozati táncot tartom a felvétel csúcspontjának. A tempó feszes, a dinamikai váltások hirtelenek, mégis logikusan követik egymást. A zenekari textúra sűrű, de áttekinthető: az ütős szólamok és a vonós glissandók

közös pulzust alkotnak, a rézfúvósok fényesek, de nem uralják a hangképet. A karmester itt mégsem metronómikus pontosságra törekszik, hanem a transz élményét keresi.

Dudamel *Tavaszi áldozata* az ösztön, a közösség és a technikai tudás egyesülése. Az ifjúsági zenekar játékában a hangszeres precizitás és a spontaneitás különleges harmóniát hoz létre. A zenei pontosság nem gát, hanem a szabad energia kerete. Az előadás euforikus, mégis fegyelmezett: a *Sacre* itt újra közösségi eseménnyé válik – a zene nemcsak elhangzik, hanem megtörténik.

Sir Simon Rattle 2013-as *Tavaszi áldozat*-felvétele a Berliner Philharmonikerrel a 21. századi interpretációs gondolkodás egyik kiemelkedő csúcspontja. Az előadás a szerkezeti tisztaság, a drámai érzékenység és a hangzásbeli intelligencia tökéletes arányát testesíti meg. Rattle nem újraértelmezi Stravinsky művét, hanem feltárja annak belső rendjét – a *Sacre* nála provokáció helyett a modern zenei gondolkodás beteljesedése.

A fagott-nyitány hűvös és áttetsző, mégis élettel teli. A hang vékony, finom rezdülésű, teljes kontroll alatt áll. A fagottművész minden frázis végén rövid rubatót alkalmaz, amely az emberi lélegzet ritmusát idézi. A fafúvós-belépések és a vonóstremolók egymásra épülő rétegei fokozatosan tágitják a hangzást, amely áttetsző marad, de folyamatosan pulzál. Rattle a tavasz ébredését nem drámai kitörésként, hanem tudatos, lassan kibontakozó folyamatként jeleníti meg.

A tavasz hírnökei tételben kiegyensúlyozott tempót választ. A ritmus pontos és feszes, mégis áramló. A berlini zenekar tökéletes fegyellemmel reagál a karmester legapróbb gesztusaira, így minden hangsúly, minden mikrodinamika jelentést hordoz. A vonósok kristálytisztá akcentusai és az ütősök visszafogott ereje stabil ritmikai alapot ad, amelyből a zene természetes mozgása születik. A precizitás mögött végig érezhető az élő energia – Rattle interpretációja egyszerre fegyelmezett és lélegző. Az elrablás játéka és A tavaszi körjátékok tételekben Rattle részletező figyelme különösen szembetűnő. A hangszínek finoman beállítottak, a pianissimók levegősek, a forték sosem nyers erővel hatnak. A föld táncában a hangzás tömör, mégis rugalmas; a zenekar súlyos, de nem nehézkes, a dinamikai építkezés logikus és természetes. Az Áldozati tánc Rattle olvasatában nem az eksztázis, hanem a forma győzelme. A karmester a szerkezet arányaira épít, nem a dinamika szélsőségeire. Minden ütem súlyozott, minden réteg világosan elválik, miközben egységes rendszerré olvad. Az ütősök precízen illeszkednek a vonósostinatókhoz, a zenekar egyetlen organizmusként működik. A záró szakasz nem robbanás, hanem megtisztulás: az áldozat aktusa szellemi fegyellemmé válik. Rattle *Sacre*-ja már nem a botrány zenéje, hanem a modern szimfonikus gondolkodás megtestesülése.

Ez az előadás az egyensúly művészete: a struktúra és az érzelem, a test és a szellem összefonódása. Rattle *Tavaszi áldozata* az egész 20–21. századi értelmezéstörténet lezárásaként hat – a barbárság rítusától a fegyelem szépségéig ívelő zenei zarándoklat végpontjaként.

Daniele Gatti és az Orchestre National de France 2013-as *Tavaszi áldozat*-felvétele különösen letisztult, belülről építkező interpretáció. Míg Rattle a berlini perfekcionizmust, Dudamel az eksztatikus energiát, Gergiev az ösztönös rítust képviseli, Gatti *Sacre*-ja a meditatív fegyelem zenéje.

A tavasz hírnökei tételben Gatti visszafogott, mégis feszes tempót választ. A ritmus szögletes, de nem mechanikus; a dinamika fokozatosan építkezik. A zenekar játéka átlátható, minden réteg pontosan elkülönül. Ez a megközelítés Boulez analitikus tisztaságát idézi, de melegebb hangzásvilággal. A zenei textúra mérnöki pontossággal szervezett, miközben a hangzás megőrzi természetes, akusztikai telítettségét.

A fagott-nyitány Gattinál rendkívül visszafogott. A szólam mozdulatlan, koncentrált; a hangszeres szűk vibratót használ, a hangot laposan, hideg tónussal indítja. Ez a kifejezőmód Stravinsky eredeti szándékát idézi: az ösiség érzését a forma eszközeivel, nem érzelmi pátosszal megjeleníteni. Az oboa és klarinét belépése kamarazenei finomságú, a vonóstremolók pedig szinte hangtalan háttérrel képeznek, amelyben a zenei tér lassan lélegzik.

Az elrablás játéka és A tavaszi körtánc tételekben Gatti a zenekari színekre épít. Az ütösök száraz, precíz megszólalása és a vonósok aprólékos artikulációja homogén, mégis eleven hangzást eredményez. A *Tavaszi körtánc* keringőszerű mozgása nem táncos, hanem szakrális jellegű: a ritmus nem a test mozdulatát, hanem a rítus belső rendjét tükrözi. Az Áldozati tánc Gattinál nem tombolás, hanem összesűritett feszültség. A tempó mérsékelt, de minden taktusban tapintható a belső vibrálás. A zenekari hangzás tömör és sűrű, a rézfúvósok kemény, nemes tónusban szólnak, az ütösök gépies pontossága a dráma logikai felépítését szolgálja. Az utolsó percekben a zene nem robban, hanem összeomlik – nem fizikai, hanem szellemi értelemben vett áldozatot mutat be. Gatti *Tavaszi áldozata* visszavezeti Stravinsky zenéjét ahhoz a klasszikus eszményhez, ahol az értelem és a rend a szépség legmagasabb formáját képviseli.

Teodor Currentzis 2015-ös *Sacre*-ja a musicAeterna [sic!] együttessel az egyik legprovokatívabb modern interpretáció. Míg a legtöbb 21. századi karmester a precizitást, a tisztaságot és a transzparenciát tekinti alapelvnek, Currentzis visszatér a rituális teatralitás és a 20. század eleji botrány világához. Az ő *Tavaszi áldozata* valóságos esemény, egy kollektív szertartás, amelyben a zenekar és a karmester a közös extázis résztvevőivé válnak. Ez az

energia leglátványosabban az Áldozati táncban bontakozik ki – a tempó extrém gyors, a dinamika szélsőséges, az ütősök szinte fizikai erővel támadják meg a hangzást. A káosz azonban nem öncélú: a háttérben tudatosan szervezett forma húzódik, amely végig érzékelhető marad. Currentzis mintha a Stravinsky-féle logikai rendet testté formálná – a struktúra itt mozdulatként él.

A fagott-nyitány kivételesen egyedi megközelítést mutat. A hang fojtottan, szinte észrevétlenül születik meg; az intonáció nem tökéletes, a kötések glissandoszerűek, mégis kifejezőek. Ez a formálás tudatosnak hat, s a természet ébredésének nem idilli, hanem nyugtalan folyamatát hivatott megjeleníteni. A hangszín enyhe instabilitása a megszületés pillanatát idézi – mintha a zene még keresné saját formáját. A szólam szinte a semmiből jön elő, bizonytalanul, de elkerülhetetlenül.

A tavasz hírnökei tételben Currentzis szélsőségesen gyors tempót választ, amely a zenekart az összeomlás határáig feszíti. A ritmikai fegyelem helyett a feszültség válik fő szervezőerővé. Az ütősök belépései hirtelenek, a rézfúvósok és vonósok kemény, éles tónusban szólnak, a dinamikai fokozások torzító hatásúvá válnak. Az elrablás játéka tételben minden crescendo és diminuendo gesztusként jelenik meg. A tavaszi körjáték ezzel szemben finom ellensúlyként hat: a tétel pianissimói alig hallhatók, textúrája áttetsző, feszültsége a csendből ered.

Currentzis számára a *Tavaszi áldozat* nem intellektuális konstrukció, hanem fizikai és közösségi élmény. Az előadók és a hallgatók együtt haladnak végig az áldozat útján. A karmester ezzel nemcsak a darab eredeti, 1913-as botrányát idézi fel, hanem újraértelmezi annak értelmét: a rítus itt a jelenkor katarzisa, ahol a zene – minden fegyelme ellenére – ismét emberi testté válik.

Klaus Mäkelä és az Orchestre de Paris 2023-as *Tavaszi áldozat*-felvétele a legfrissebb, mégis egyik legérettebb értelmezés a mű történetében. Sok tekintetben összegzése mindannak, amit a 20–21. századi Sacre-előadások hagyományai felhalmoztak. Mäkelä – mindössze huszonhat évesen – nem újraértelmezi, hanem tudatosan rekonstruálja a *Tavaszi áldozatot*: a történeti és zenei tapasztalatokat ötvözi a modern zenekari hangzásvilággal.

A fagott-nyitány letisztult és fegyelmezett. Az első hang indítása tüpontos, talán kissé túlkonstruált, ám a szólam ívében lírai visszafogottság érezhető. A fagottművész precízen követi Stravinsky artikulációs jelzéseit – különösen az első öt ütemben –, mégis apró rubatókkal lélegezteti a dallamot. A vonós tremolók halk morajlása és a klarinét finom belépése kidolgozott arányérzékről tanúskodik. A kezdés itt nem a természet robbanása, hanem a csendből épített rend megnyilatkozása.

A tavasz hírnökei tételben a tempó metronóm-pontosságú, mégsem mechanikus. Az ütősszólamok strukturális pilléreként szervezik a ritmust, a vonótextúra sűrű, de áttetsző. A rezések nem dominálnak, hanem önálló réteget alkotnak, így a zenekari hangzás egyensúlya szinte építészeti jellegű. Mindez Mäkelä kontrollált, hűvösen elemző vezényletét tükrözi. Az Áldozati tánc precíz és tudatos építkezés: a ritmikai rétegek egymásra illesztése átlátható, a dinamika fokozatosan sűrűsödik, de soha nem robban. A zárásban a zene nem omlik össze, hanem megáll – mintha az áldozat már nem történés, hanem visszaemlékezés lenne. A középső tételek – Az elrablás játéka és A tavaszi körjátékok – a szerkezeti arányokra épülnek. Itt a dinamika nem gesztus, hanem formai jelölés. Az agogika visszafogott, a mozgás folyamatos és kiegyensúlyozott, mintha a rítus ösztönből tudattá vált volna. Minden részlet egy logikus rendszer részeként működik, a zenei történések súlya belülről szerveződik.

Mäkelä *Sacre*-ja – meglátásom szerint – már egy új zenészgeneráció szemléletét képviseli. Számukra Stravinsky műve nem idegen, nem provokatív, hanem a zenei gondolkodás alaprétege. Ez a felvétel a *Tavaszi áldozat* modern örökségének szintézise: fegyelem és érzelem, rend és emlékezet tökéletes egyensúlya.

Összegzés

A *Tavaszi áldozat* keletkezése pillanatától felvetett egy alapkérdést: hogyan lehet a káoszból formát, az ösztönből rendet, a rítusból zenét teremteni? Az elmúlt száz év interpretációi más-más választ adtak ugyan, de mind ugyanarra a feszültségre reagáltak: miként maradhat életben a szabadság egy olyan műben, amelynek előadásához elengedhetetlen az előadói fegyelem kivételesen magas foka.

Stravinsky zenéjének komplexitása a kezdetektől fogva olyan fokú koncentrációt igényelt előadóitól, amely kizárta a romantikus gesztusokat és a legkisebb teatralitást is. Művei megkövetelték, hogy az előadók mindenfajta sallangtól mentesen álljanak a színpadra, mert ha nem így tettek, fennállt a veszélye, hogy maga a mű diszkreditálódik. Így válhatott a Stravinsky-féle „szenvtelen modernizmus” a zene lényegéhez való hűség egyik formájává. A fegyelem a zenei kifejezés fő feltételévé vált. Ennek az interpretációs elvnek a fontossága a *Tavaszi áldozat* előadásain keresztül érződik igazán, mert ugyan több, mint egy évszázad telt el a mű keletkezése óta, az elemzett felvételek alapján elmondható, hogy a mű előadása – legyen szó bármilyen nivójú és professzionalitású szimfonikus zenekarról – a mai napig hatalmas kihívást jelent a zenészeknek és karmestereknek egyaránt.

Míg a mű megszületését követő évtizedekben azért küzdöttek az előadók, hogy Stravinsky kompozíciójának előadását lehetővé tegyék és lényegét bemutassák, addig a későbbi időszakban már különféle alternatív interpretációs megközelítéseket s ötleteket próbálgattak interpretációikban – tudatosan vagy önkéntelenül, saját előadóművészeti tradíciójukra támaszkodva. A 20. század második felére úgy érezhetjük, az előadók eltávolodtak attól a zabolázatlan, ősi energiától, amely a *Tavaszi áldozat* premierjén felkorbácsolta a közönség indulatait és kirobbantotta a botrányt. De az is lehet, hogy egyszerűen csak megszokták a *Sacre* jelenlétét. Talán ez is vezethetett ahhoz, hogy a tudatos és ösztönös előadás határait sokszor összemosva keresték Stravinsky zenéjének lényegét. A rend külső szabályai belső logikai folyamatokká alakultak át, így a ritmus mértékegység helyett a formai egység alkotóelemévé válhatott. Az előadók értelmezése a szerkezeti magyarázatoktól a rítus pszichológiai megközelítés felé mozdult el. A 21. századi interpretációk pedig összegzik az addigi előadói tapasztalatokat: a *Tavaszi áldozat* előadásakor már nem kell választanunk a fegyelmezett kontroll és az ösztön között – mintha e két ellenpólus egységének megteremtéséről és egyensúlyuk kereséséről szólnának korunk előadásai. A kortárs zenei környezet és a hangszeres előadás technikai fejlődése lehetővé

tette, hogy az előadás ne csak arról szóljon, hogy Stravinsky zenéjét kordában tartsuk; ma már könnyen engedjük a zenei folyamatot a mű és a zeneszerző által szabott korlátokon belül szabadon bontogatni és értelmezni.

A *Tavaszi áldozat* száz évének disszertációmban felvázolt interpretációs története így állandó visszatérést láttat az eredeti kérdéshez: hogyan lehet előre meghatározott, komplex és szigorú formai keretek között megőrizni a szabadságot, az ösztönben a tudatosságot és a fegyelemben a szenvedélyt? Úgy vélem, Stravinsky fegyelme és a későbbi generációk szenvedélyesebb olvasatai valójában ugyanannak a felismerésnek két oldalát jelentik. A *Tavaszi áldozat* azért maradt élő, mert minden előadásban újra bizonyítja, hogy a zenei forma nem lezárt szerkezet, hanem folyamat, amelyben akár egymásnak ellentmondó érzetek is egységben létezhetnek. Az elemzett felvételek alapján a mű előadástörténete az ösztönös, rituális hevülettől indulva a modernista, szerkezetelvű megformáláson át vezet a század végének technikailag kifinomult, rugalmas zenekari attitűdjéig, amelyben a kontroll és az ösztön már kiegyensúlyozott egységbe olvad.

Függelék

A vizsgált felvételek listája

Ansermet, Ernest, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre de la Suisse Romande. Genf: Decca, 1950., Stúdió.

Barenboim, Daniel, vez. *Le Sacre du printemps*. Chicago Symphony Orchestra. Chicago: Teldec, 2000., Stúdió.

Bernstein, Leonard, vez. *Le Sacre du printemps*. New York Philharmonic. New York: Columbia, 1951., Stúdió.

Bernstein, Leonard, vez. *Le Sacre du printemps*. Israel Philharmonic Orchestra. Tel-Aviv: Deutsche Grammophon, 1982., Élő.

Boulez, Pierre, vez. *Le Sacre du printemps*. Cleveland Orchestra. Cleveland: CBS, 1969., Stúdió.

Boulez, Pierre, vez. *Le Sacre du printemps*. Cleveland Orchestra. Cleveland: Deutsche Grammophon, 1991., Stúdió.

Currentzis, Teodor, vez. *Le Sacre du printemps*. MusicAeterna. Perm: Sony Classical, 2015., Stúdió.

Doráti, Antal, vez. *Le Sacre du printemps*. Minneapolis Symphony Orchestra. Minneapolis: Mercury Records, 1953., Stúdió.

Dudamel, Gustavo, vez. *Le Sacre du printemps*. Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela. Caracas: Deutsche Grammophon, 2010., Élő.

Eötvös, Péter, vez. *Le Sacre du printemps*. Junge Deutsche Philharmonie. Frankfurt: BMC Records, 2004., Élő.

Fischer, Iván, vez. *Le Sacre du printemps*. Budapest Festival Orchestra. Budapest: Channel Classics, 2012., Stúdió.

Fricsay, Ferenc, vez. *Le Sacre du printemps*. RIAS Symphonie Orchester Berlin. Berlin: Deutsche Grammophon, 1954., Stúdió.

Gatti, Daniele, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre National de France. Párizs: Naïve (Sony), 2013., Stúdió.

Gergiev, Valerij, vez. *Le Sacre du printemps*. Mariinsky Orchestra. Baden-Baden: Philips, 2001., Stúdió.

- Jansons, Mariss, vez. *Le Sacre du printemps*. Royal Concertgebouw Orchestra. Amszterdam: RCO Live, 2008., Élő.
- Karajan, Herbert von, vez. *Le Sacre du printemps*. Berlin Philharmonic Orchestra. Berlin: Deutsche Grammophon, 1963., Stúdió.
- Karajan, Herbert von, vez. *Le Sacre du printemps*. Berlin Philharmonic Orchestra. Berlin: Deutsche Grammophon, 1978., Stúdió.
- Mäkelä, Klaus, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre de Paris. Párizs: Decca, 2023., Élő.
- Markevitch, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Berlin: Audite, 1952., Élő.
- Markevitch, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. Japan Philharmonic Orchestra. Japán: Denon, 1980., Élő.
- Mehta, Zubin, vez. *Le Sacre du printemps*. New York Philharmonic. New York: Teldec, 2001., Stúdió
- Monteux, Pierre, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre National de France. Párizs: Decca, 1955., Stúdió.
- Monteux, Pierre, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre Symphonique de Paris. Párizs: HMV, 1929., Stúdió.
- Rattle, Sir Simon, vez. *Le Sacre du printemps*. Berliner Philharmoniker. Berlin: EMI Classics, 2013., Élő.
- Salonen, Esa-Pekka, vez. *Le Sacre du printemps*. Los Angeles Philharmonic. Los Angeles: Deutsche Grammophon, 2006., Stúdió.
- Solti, Sir Georg, vez. *Le Sacre du printemps*. Chicago Symphony Orchestra. Chicago: Decca, 1974., Stúdió.
- Stokowski, Leopold, vez. *Le Sacre du printemps*. Philadelphia Orchestra. Philadelphia: Victor, 1930., Stúdió.
- Stravinsky, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. Orchestre des Concerts Walther Straram. Párizs: Columbia, 1929., Stúdió.
- Stravinsky, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. New York Philharmonic. Columbia, 1940., Stúdió.
- Stravinsky, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. NDR Sinfonieorchester. Hamburg: Arkadia, 1958., Élő.
- Stravinsky, Igor, vez. *Le Sacre du printemps*. Columbia Symphony Orchestra. New York: Columbia, 1960., Stúdió.

Bibliográfia

Bartók, Béla: „Harvard-előadások IV.”, in *Bartók Béla írásai* 1. *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Tallián Tibor (közr.) Budapest, Zeneműkiadó, 1989.

Bernard, Jonathan W.: „Elliott Carter and the Modern Meaning of Time.” *The Musical Quarterly* 79/4 (1995. tél): 644-682.

Casella, Alfredo, Mortari, Virgilio: *The technique of contemporary orchestration*. Milano: BMG Ricordi, 2004.

Cook, Nicholas: „Between Process and Product: Music and/as Performance.” *Music Theory Online* 7/2 (2001. április). www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 01. 28.)

—————: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Craft, Robert – Stravinsky, Igor: *Beszélgetések*. Ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.

—————: *Expositions and Developements*. London: Faber and Faber, 1962.

Craft, Robert – Stravinsky, Vera: *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon and Schuster, 1978.

Cross, Jonathan: *The Stravinsky Legacy*. [=Arnold Whittall (szerk.): *Music in the Twentieth Century*.] Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Dipert, Randall R.: „The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance.” *The Musical Quarterly* 66/2 (1980. április): 205-218.

Fabian, Dorottya, Timmers, Renee, Schubert, Emery: *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Fabian, Dorottya: *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.

Fink, Robert: „The Rite of Spring and the Forging of a Modernist Performing Style.” *Journal of the American Musicological Society* 52/2 (1999. nyár): 299-362.

Fodor, András: *Sztravinszkij*. [=Hamburger Klára (szerk.): *Szemtől szemben. 1. Kötet*.] Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1976.

- Grymes, James A.: „Dispelling the Myths: The Opening Bassoon Solo to *The Rite of Spring*.” *Journal of the International Double Reed Society* 26 (1998.): 117-119.
- Hill, Peter: *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Lalitte, Philippe: *Stravinski et ses interprètes: quatre-vingt-dix ans d'enregistrements du "Sacre du Printemps"*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2022.
- Lesure, Francois (közr.): *Stravinsky: Le sacre du printemps: dossier de presse*. Genf: Minkoff, 1980.
- Levitin, Daniel J.: *This Is Your Brain on Music: The Science of Human Obsession*. New York: Dutton, 2006.
- Oromszegi, Ottó: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet*. Budapest: Szerzői magánkiadás, 2003.
- Railing, Patricia: „L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale.” In: Liliane Brion-Guerry (szerk.) *Manifestes et témoignages. Travaux et documents inédits Vol. 3*. Párizs: Klincksieck, 1973.: 321–324.
- Révész, Dorrit (szerk.): *In memoriam Igor Stravinsky*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Rink, John: *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Somfai, László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- Stachó, László: *A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok*. Budapest, Balassi Kiadó, 2022.
- Stenzl, Jürg: „In Search of a History in Musical Performance.” *The Musical Quarterly* 79/4 (1995. tél): 683-699.
- Sztravinskij, Igor: *Életem*. Ford.: F. Csanak Dóra. Budapest: Gondolat, 1969.
- Stravinsky, Igor: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Ford.: Arthur Knodel és Ingolf Dahl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.
- : „Ce que j'ai voulu exprimer dans Le Sacre du printemps.” *Montjoie!* 1/8 (1913. május) Hátsó oldal.
- Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Middleton: Music Library Association, 1996.
- : *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through the Works Mavra*. Berkeley: University of California Press, 1996.

—————: *The Rite of Spring at 100*. [= Severine Neff, Maureen Carr, Gretchen Horlacher (szerk.): *Musical Meaning and Interpretation*.] Bloomington: Indiana University Press, 2017.

—————: „Russian Folk Melodies in the Rite of Spring.” *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (1980 ősz): 501-543.

—————: „A Myth of the Twentieth Century: *The Rite of Spring*, the Tradition of the New, and the 'Music Itself'.” *Modernism/Modernity* 2/1 (1995. január): 1–26.

Unger, Ruth S.: „Who Performed the Premiere of the Bassoon Solo in Stravinsky's *Rite of Spring*?” *The Double Reed* 19/3 (1996. ősz): 97–104.

van den Toorn Pieter: „The Rite of Spring Briefly Revisited.” *Music Theory Spectrum* 39/2 (2017. ősz): 158–181.

White, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford.: Révész Dorrit Budapest: Zeneműkiadó, 1976.