

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28-as számú művészeti és  
művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

A ZENESZERZŐ MINT ELŐADÓMŰVÉSZ.  
EÖTVÖS PÉTER  
KARMESTERI ÉLETMŰVÉRŐL

VAJDA GERGELY

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ DLA, egyetemi tanár

DOKTORI ÉRTEKEZÉS  
2019



## Tartalom

|  |    |
|--|----|
| Köszönetnyilvánítás .....  | IV |
| Bevezetés .....  | V  |
| 1. Eötvös Péter karmesteri pályája .....   | 1  |
| 1.1. Stockhausen zenésztől a világhírű karmester-zeneszerzőig .....  | 2  |
| 1.2. A karmesteri repertoár alakulása .....  | 7  |
| 1.3. Tanítás és karrier .....  | 12 |
| 1.4. Bartók <i>Concertója</i> , Stravinsky <i>Sacre</i> -ja és Beethoven V. szimfóniája<br>Eötvös Péter műsorszerkesztői gyakorlatában ..... | 14 |
| 2. A zeneszerzői gondolkodás hatása Eötvös előadó-művészetében .....   | 16 |
| 2.1. Zeneszerzés és vezénylés egymásra hatása .....  | 19 |
| 2.2. Partitúraolvasási gyakorlat és a partitúrák előkészítése .....  | 21 |
| 3. Bartók, Stravinsky és Beethoven zenéje Eötvös Péter értelmezésében .....  | 26 |
| 3.1. Bartók Béla <i>Concerto zenekarra</i> .....   | 28 |
| 3.2. Nem magyar zenei idiómák Eötvös Péter interpretációjában<br>Igor Stravinsky <i>Le sacre du printemps</i> című művében .....             | 36 |
| 3.3. Egy különleges példa: Beethoven erősítve .....  | 45 |
| Összegzés .....  | 51 |
| Függelékek .....   | 53 |
| Kottapéldák .....  | 72 |
| Bibliográfia .....   | 88 |
| Diszkográfia .....   | 89 |

## **Köszönetnyilvánítás**

Ezen a helyen szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik disszertációm megírásában segítségemre voltak.

Köszönöm témavezetőmnek, Tihanyi Lászlónak pontos és alapos, részletekbe menő kritikáját, és disszertációm egészéhez nyújtott pótolhatatlan segítségét.

Köszönöm Kutnyánszky Csabának és Bársony Péternek, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA programjára való jelentkezésre biztattak.

Hálás vagyok Eötvös Péternek, hogy minden lehetséges módon segítette az anyaggyűjtés, a kutatás és a megírás folyamatát, és hogy a felmerülő kérdések megválaszolására mindig készen állt. Köszönöm azt is, hogy hozzáférést engedett személyes archívumának anyagaihoz.

Köszönöm Vajda Mártának az idézett cikkek németről magyarra fordításában nyújtott segítségét.

Disszertációm formai követelményeknek való megfeleléséhez nyújtott segítségükért hálával tartozom Barabás Teréziának, Hanák Katalinnak, Szabó Mártának, valamint Korda Nikolettának és Molnár Annának.

Carl Herkónak és Panos Fourtounisnak köszönöm, hogy oregoni házukban két nyáron át is nyugodt helyszínt biztosítottak az elmélyült munkához.

Vajda Gergely  
2019. december 13.

## Bevezetés

Eötvös Pétert és az ő zeneszerzői, karmesteri munkásságát több mint húsz éve ismerem. Kezdetben mesterkurzusokon tanultam nála vezényelni, majd asszisztensként dolgoztam mellette, később az ő ajánlására többször kaptam felkérést kortárs kamarazenei együttesek, zenekarok, operaházak, fesztiválok részéről, sokszor éppen az ő műveinek betanítására és vezénylésére. Az elmúlt több mint egy évtizedben két zenés színpadi műve CD-felvételének voltam karmestere, alkalmam volt ezen felül *Hommage à Scarlatti* című kompozíciójának ősbemutatóját, valamint több más darabjának magyarországi és egyesült államokbeli bemutatóját is dirigálni. 2019-től a Budapesten működő Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány programigazgatójaként vele és Mezei Marival közösen viszem a napi ügyeket, és az általunk szervezett nemzetközi karmester- és zeneszerzőkurzusokon tanítok is. Közös projektjeink során nemcsak arra volt lehetőségem, hogy tőle közvetlenül zeneszerzést és hangszerelés-technikát tanuljak, de testközelből figyelhettem meg zeneszerzői és az azzal organikusán összekapcsolódó karmesteri pályáját is. A műhelymunkával együtt töltött idő, az alkotómunka során felmerülő kérdések és problémák közvetlen megvitatása, az azok megoldásán való közös munkálkodás egyedülálló lehetőséget biztosított számomra arra, hogy bepillantást nyerjek nemcsak Eötvös Péter szakmai titkaiba, de az alkotással és ehhez kapcsolódva a karmesteri előadó-művészettel elkerülhetetlenül együtt járó nehézségek és buktatók kezelésének lehetőségeibe is.

Értekezésem témája – a zeneszerzői gondolkodás vezénylésre gyakorolt hatása Eötvös Péter életművében – legvilágosabban Eötvös azon felvételein érhető tetten, amelyek könnyen összevethetők más történelmi, illetve stílári értelemben mainstream felvételekkel. Elemzésem a Bartók Béla *Concerto zenekarra* (Sz. 116, BB 123) Eötvös előadásában fellelhető felvételeire, illetve ezek egymással, valamint elsősorban Pierre Boulez karmester-zeneszerző<sup>1</sup> és Reiner Frigyes magyar-amerikai karmester<sup>2</sup> *Concerto* felvételeivel való összehasonlítására épül. A különböző interpretációk összehasonlításával arra keresem a választ, hogy a bartóki zenei nyelven való nevelkedésből kinövő zeneszerzői gondolkodás miként eredményez új, más olvasatoktól eltérő hangzó eredményt.

<sup>1</sup> Bartók: *Concerto for Orchestra*, Chicago Symphony, karmester: Pierre Boulez. DG 1992, 437 826-2GH.

<sup>2</sup> Bartók: *Concerto for Orchestra*, Chicago Symphony, karmester: Fritz Reiner. RCA 1955, 09026 61504-2.

Bartók *Concertóján* kívül elemzésem tárgya még egy Eötvös Péter vezényelte Igor Stravinsky *Le sacre du printemps* felvétel, összehasonlításban Stravinsky<sup>3</sup>, Robert Craft<sup>4</sup> és Valerij Gergiev<sup>5</sup> által dirigált felvételekkel. A *Sacre* felvételek elemzésénél elsősorban egy nem magyar zenei idiómákon alapuló mű esetében fellelhető, frazeálásban, tempóban, dinamikában, formálásban megmutatkozó zeneszerző-karmesteri kreatív interpretációra helyezem a hangsúlyt. Végül a fenti két mű Eötvös-féle előadásában kimutatható előadói jellegzetességekkel való összehasonlítás okán vizsgálatnak kívánom alávetni az általa, az Ensemble Modern élén dirigált, Beethoven V. c-moll szimfónia, op. 67 felvételét. Ez a felvételkülönlegesség egyedülálló példája az Eötvösre jellemző zeneszerzői és programszerkesztői gondolkodásnak. Disszertációmban a hivatkozott zeneművek próbajeleit és ütemszámait az alábbi kiadások alapján használom: Bartók Béla *Concerto zenekarra* Boosey and Hawkes, 1946, B.&H. 9009, Igor Stravinsky *The Rite of Spring (Le sacre du printemps)* Boosey and Hawkes, 1947, B.&H. 16333, Ludwig van Beethoven Sinfonie Nr.5, c-Moll, Op. 67 Editio Musica Budapest, közreadja Darvas Gábor. A Beethoven-mű Eötvös Péter által jegyzetelt partitúrája Eötvös saját archívumában nem volt elérhető.

A tárgyalt zeneművekről, az olvasás folyamatát könnyítendő, hol eredeti címükön, hol pedig magyar fordításban, illetve általánosan ismert melléknevükön teszek említést. Az Eötvös Péterrel készített személyes interjúkból idézett szövegek esetében – néhány apróbb, az értelmezést segítő változtatástól eltekintve – megtartottam az élőbeszédre jellemző, néhol csapongó stílust. Ezen döntésemet egyrészt az interjúalanyom iránti tisztelet, másrészt a sajátos és ízes mondatok által az Eötvös emberi karakterét megvilágító jelentéstöbblet megőrzésének szándéka motiválta.

Az Eötvös karmesteri interpretációjának összehasonlító elemzéséhez szükséges elégséges forrás hiánya miatt értekezésemben eltekintek azoknak a felvételeknek felhasználásától, amelyeken Eötvös Péter saját kompozícióit, illetve más kortárs szerzők alkotásait vezényli. Az opera műfaji sajátosságaira való tekintettel kihagytam az elemzett felvételek sorából például Bartók *Kékszakállúját*, vagy az Eötvös Péter által dirigált más XVIII., XIX. és XX. századi zenés színpadi műveket is.

<sup>3</sup> Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*, Columbia Symphony Orchestra, karmester: Igor Stravinsky. CBS. 1960.

<sup>4</sup> Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*, London Symphony Orchestra, karmester: Robert Craft. Naxos, 1998.

<sup>5</sup> Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*, a Mariinszkij Színház zenekara, karmester: Valerij Gergijev. Youtube 1992. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=45o12UERfCQ&t=763s>

## 1. Eötvös Péter karmesteri pályája

Eötvös Péter 1944-ben Erdélyben született, és amikor őt magát életéről, kulturális gyökereiről kérdezik, ezt a tényt mindig elsőként említi.<sup>1</sup> Való igaz, hogy a XX–XXI. század három legjelentősebb és a nagyvilágban leginkább ismert magyar zeneszerzője, Ligeti György (1923–2006), Kurtág György (1926–) és Eötvös Péter (1944–), illetve a kortársaival egy sorban a *Harmadik Mesterként* is emlegetett Szöllösy András (1921–2007) is Erdélyben, a mai Románia területén látta meg a napvilágot. Magyar zenei körökben előszeretettel szokás emlegetni, hogy ott és akkor, úgymond, volt valami a levegőben, bár amennyiben ebben a témában folytatnék kutatást, nem a Dicsőszentmárton, Lugos vagy Szászváros folyóinak, patakjainak csodálatos erejű vizéről írnék. Sokkal inkább az ottani és korabeli alapfokú zenei nevelés, majd a mai Magyarország területére, később pedig Nyugat-Európába való, Kurtág esetében nem egyirányú, emigrálás, és mindezeknek az alkotói pályára gyakorolt hatása képezné vizsgálatom tárgyát. A születési évekből könnyen kiolvasható generációs különbségen kívül meghatározó és sokatmondó tény, hogy a két híres Györggyel, illetve a *Harmadik Mesterrel* összehasonlítva Eötvös csupán születése helyeként tudhatja magáénak Erdélyt, és családjának sincsenek erdélyi gyökerei. Zenei neveltetése, és főleg a színházi és a filmgyártás alkalmazott zenei világában szerzett első tapasztalatai mind Magyarországhoz, közelebbről Miskolcra és Budapesthez kötik.<sup>2</sup>

Értekezésem témája Eötvös karmesteri előadó-művészete, így nem szándékozom részletesen foglalkozni életrajzának azon elemeivel, amelyek inkább vagy teljes egészében zeneszerzői fejlődésének mérföldköveit jelentik, mint például az Új Zenei Stúdióban (1970–1990) betöltött szerepe. Az életpálya korai, budapesti szakaszából álljon viszont itt egy vezénnyel kapcsolatos anekdotaszerű életrajzi részlet.

Ebben az időben jelentkeztem a budapesti Zeneakadémia karmester szakára, és teljes joggal nem vettek fel. Fogalmam sem volt semmiről. Ekkor már megvolt a zeneszerzés diplomám, és meglehetősen sok praktikus tapasztalatom volt filmstúdiók számára készülő zenekari felvételek készítésében, de abban a pillanatban, amikor Beethoven Első

<sup>1</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 233.

<sup>2</sup> Varga Bálint András: “Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225.

szimfóniájában beintettem az első hegedűket, teljesen összekavarodtam, mert nem onnan szóltak, ahonnan én vártam. Tudod, a filmstúdióban a zenészek nem úgy ülnek, mint egy rendes szimfonikus zenekarban, hanem úgy, hogy az a mikrofonozás szempontjából jó legyen, vagy úgy ahogy én akarom.<sup>3</sup>

Ez a történet is mutatja, hogy a fiatal Eötvös, a prózai színház és a filmzene-stúdiók világából érkezve semmiféle, avagy csak nagyon kevés tapasztalattal rendelkezett a hagyományos szimfonikus zenekarokat illetően. Jóllehet a vele készített élő interjújában<sup>4</sup> a mai napig meghatározó zenei élményei között említi mind a Lehel György vezényelte Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara hangversenyeit, mind pedig a Magyar Állami Operaház egyes előadásait, zenészként és zeneszerzőként akkor teljesen más közegben mozgott. Eötvös Péter – saját bevallása szerint is véletlenszerű, talán kényszerűnek is nevezhető – karmesterré válása a Karlheinz Stockhausen (1928–2007) zeneszerző együttesében eltöltött nyolc évre (1968–1976) és a Westdeutscher Rundfunk elektronikus stúdiójában való munka (1971–1979) idejére nyúlik vissza.

### 1.1. Stockhausen zenésztől a világhírű karmester-zeneszerzőig

Stockhausen zenésze. Ez a két szó általánosan, mégis a lehető legigazabb módon írja le mindazt, amit Eötvös Péter 1968 és 1979 között csinált. Eötvös a budapesti Zeneakadémián zeneszerzőként, majd DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) ösztöndíjasként a kölni Hochschule für Musikon karmesterként végzett. Kölni tanulmányaival párhuzamosan kezdett dolgozni a nagy német zeneszerző együttesében. Miközben a Hochschule für Musik karmesterhallgatójaként eltöltött

<sup>3</sup> *At the time I applied for the conducting class at the Academy of Music in Budapest, they were quite right not to accept me. I didn't have a clue about anything. By then I had gained my diploma in composition and had picked up lots of practical experience in orchestral recordings for film studios, but I became totally mixed the moment I cued in the first violins in the first bar of Beethoven's First Symphony because they did not sound in the place I had been expecting. You see, in film studios the musicians are not seated as they are in a regular symphony orchestra but in the way that suits the microphone or where I want.* Farkas Zoltán: "Music-Making Begins with Articulation – Péter Eötvös in conversation with Zoltán Farkas." *The Hungarian Quarterly* (2008): 140. A szerző fordítása.

<sup>4</sup> Vajda Gergely: Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2017. szeptember 9.



éveiről Eötvös általában szűkszavúan nyilatkozik,<sup>5</sup> addig a Stockhausennel ápoltszemélyes kapcsolatáról és a Stockhausen Ensemble tagjaként folytatott munkáról zenészi fejlődését megalapozó tapasztalatként sokszor, részleteiben, és nagyon személyes hangnemben beszél.

Emberileg nagyon szívélyes kapcsolat volt ez, és azt hiszem, ekkor tanultam meg, hogy mit jelent a pontosság.<sup>6</sup>

A zenei hangok praktikus, az elektronikus zenében sokszor valóban a semmiből való létrehozására vonatkozó tudás, vagy a művészi alkotói szabadság és a munkaigényes technológia napi szintű összeegyeztetésének kényszere, az erre való készség kialakulása, valamint az eötvösi karakterhez amúgy is közel álló precíz munkaszervezésre való igény mind a stockhauseni évek hozadéka. A komplex zenei szövetek áthallásának képessége, ha meg is volt azelőtt, mégis ezek alatt az évek alatt vált készséggé. Eötvös Péter azon kevés karmester-zeneszerzők közé tartozik, akik valóban képesek olvasva hallani. A családi levelezésekből ismert, Wolfgang Amadeus Mozarttól szóló történet, miszerint Rómában egy meghallgatás után fejből jegyezte le Gregorio Allegri *Miserere* című művét, egy dolgot biztosan elárul számunkra. Mozart 14 évesen anyanyelvi szinten ismerte kora, és az azt megelőző legalább kétszáz év zenei stílusát és kompozíciós technikáit. Az a tény, hogy valaki ezt készség szinten műveli a XX. század második felében, amikor nem beszélhetünk egységes zenei stílusról, kortársai szemében óhatatlanul a mozarti csoda kategóriájába sorolja azt, aki ilyenre képes. Eötvösről zenész körökben számtalan ilyen valóságos tapasztalaton alapuló anekdota kering. Eötvös maga így nyilatkozott erről a jelenségről 1987-ben.

Véleményem szerint ez alapvető feltétele a vezénylésnek és a zeneszerzésnek egyaránt. Ha nem hallod, amit a papírra lejegyzel, akkor nem értem, hogy tudod egyáltalán leírni azt. Amikor komponálok, akkor szintetikusán felépítek egy hangot, amit elképzelve. (Ehhez jól jön az elektronikus stúdióban szerzett tapasztalat.) Amikor más zeneszerző

<sup>5</sup> Jungheinrich, Hans-Klaus: *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Schott Musik, 2005). Ford.: Vajda Márta

<sup>6</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*, Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015).

partitúráját tanulom, a folyamat fordított. Belső hallással szétszedem azt a legalapvetőbb elemeire, majd azokból újból felépítem.<sup>7</sup>

Az Eötvös által is birtokolt abszolút hallás adottság, a komplex zenei partitúrák olvasás általi belső hallása azonban nem valamiféle csoda, hanem tanult képesség. A kölni elektronikus stúdióban eltöltött évek alatt Eötvös Péter megtanulta valós időben olvasni és hallani az egyes hangmagasságokat, azok egymáshoz való viszonyát, hangszínét, hosszúságát, akusztikus karakterét. Stockhausen zenészének, azaz asszisztensének, kopistájának, technikusának, improvizátorának, előadóművésznének lenni minden egyetemi vagy főiskolai tanulmányánál többet jelentett Eötvös zenei fejlődése szempontjából.

Soha nem voltam hivatalosan Stockhausen tanítványa, de életemnek egy nagy részét töltöttem a közvetlen közelében. Egyrészt órákat, heteket, éveket töltöttünk beszélgetéssel. Másrészt egyike voltam azoknak, akik praktikus szempontból hasznosak voltak számára, kottamásolás, hangversenyszervezés, telefonhívások. [...] Én voltam az, aki a *Telemusik* partitúráját leírta a kiadója számára. Játszottam még sok kompozíciójában, aztán, szép folyamatosan vezényelni is kezdtem őket. Így lettem karmesterré: Stockhausen zenéjén keresztül. Jobban ismertem mindenki másnál, pontosan tudtam, hogyan kell előadni. Mindössze annyit kellett tennem, hogy kiálljak egy zenekar elé, és azt mondjam nekik – ezt akarja Stockhausen, ezt így kell csinálni.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *To my mind this is a basic condition of conducting, as it is of composing. If you cannot hear what you have put to paper, I cannot see how you can notate it in the first place. When composing, I synthetically build up a sound that I have imagined. (Experience in the electronic studio comes in handy here.) When studying a score by another composer, the process is reversed: I dismantle it to its basic elements with my inner ear and then build it up again.* Varga Bálint András: “Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225. A szerző fordítása.

<sup>8</sup> *I was never Stockhausen's pupil officially, but I spent a large part of my life in his immediate surroundings. For one thing, we spent hours, weeks, years talking. For another, I was one of those who were of use to him in practical matters, copying music, organizing concerts, making phone-calls. [...] It was me who wrote the score of *Telemusik* for his publisher. I also played in many of his compositions and then, gradually, started conducting them as well. That is how I have become a conductor: through Stockhausen's music. I knew it better than anyone else, I knew exactly how it was to be performed. All I had to do was to stand in front of an orchestra and tell them — this is what Stockhausen wants, this is how to do it.* I. h.

Ha nincsenek Stockhausen-évek, akkor Boulez-évek sincsenek, és most nem beszélhetnénk Eötvös karmesteri előadó-művészetéről sem.

1978-ban Stockhausen ajánlása alapján, Pierre Boulez (1925–2016) meghívására Eötvös Péter vezényelte az IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, magyarul: Akusztikai/Zenei Kutató és Koordinációs Intézet) nyitó hangversenyét, majd az intézet rezidens együtteseként megalakuló Ensemble Intercontemporain (EIC) zeneigazgatója lett. Ezt a posztot egészen 1991-ig töltötte be. Stockhausen zenészből Eötvös így lett nemcsak Boulez együttesének zeneigazgatója, hanem egyben a világ első szólista ensemble-je első 15 évének meghatározó zenei személyisége is.

Eötvös Péter az EIC élén eltöltött évek alatt fejlesztette ki saját vezénylési stílusát. A karmesterpálca nélküli, mindenki által a *tiszta kéz* szavakkal jellemzett stílus a boulezi hideg és távolságtartó, bár valóban nagyon érthető vezénylési technika egyéni továbbfejlesztése. Technikai részről nézve Boulez dirigálása mindig olyan volt, amilyen zenei interpretációja, a szükséges minimumra törekvő. Pierre Boulez nem akart előadói énjéből, véleményéből hozzátenni a művekhez, melyeket elvezényelt, legyenek azok éppen saját kompozíciók, egy Wagner-opera, vagy az általa olyannyira kedvelt Stravinsky darabjai. Ebből, az akkor a zenei interpretáció világában szükségszerű újjáélesztésként ünnepelt, és persze Boulez karakteréhez nagyon illő alapállásból, és az ettől elválaszthatatlan úgynevezett száraz, minden romantikus testbeszédtől mentes technikából indulva hosszú évek alatt alakult ki Eötvös saját karmesteri nyelve. Ellentétben mentorával, Eötvösnek határozott, egyéni és karakteres zenei elképzelése, véleménye van minden általa dirigált műről, amely elképzelés megvalósítása az ő esetében maga a karmesteri művészet. Itt már határozottan a művek előadóművészi értelmezéséről van szó. A kottahűség és a karmester egyénisége egyformán fontosak, pontosabban egy bizonyos szint felett egymástól el nem választhatóak.

Természetesen ott van a kezek kifinomult kommunikációs technikája, melyet az ember kifejleszthet magának. A vezénylés azonban azon a tehetségen alapszik, amely a személyiségen – a pillantáson, a gesztuson, a reakción – keresztül képes kapcsolatot teremteni. [...] Amikor valakinek nincs meg ez a tehetsége, az nem karmester. A kéztechnika önmagában

semmire sem elég. [...] A vezénylés egy személyes kérdés, ahogy a gesztika is.<sup>9</sup>

Amikor egy karmester vagy hangszeres szólista előadó-művészetéről beszélünk, valójában mindig az adott művész egyénisége, sokszor csak rá jellemző speciális előadói technikája, muzikalitása segítségével életre kelő – az a nélkül csupán papíron létező – zene ránk gyakorolt hatását értjük ez alatt. Eötvös saját előadói művészetét Boulez analitikus, és a zenét a tradíciók sallangjaitól – amelyeket legtöbbször az elemző gondolkodás hiánya táplál – megszabadító hozzáállását alapul véve alakította ki. Nála a partitúra pontos olvasása és az ott fellelhető, az interpretációra vonatkozó információk adott akusztikai környezetre való alkalmazása csupán az első, mintegy technológiai lépés. Ezt követi, avagy ezzel párhuzamosan zajlik a zeneszerző személyiségébe, történetébe, kulturális háttérébe való behelyezkedés. Ez a más zenéjéhez való, egy színész-rendező hozzáállására emlékeztető, előadói magatartás lesz aztán az a fókuszáló lencse, melynek segítségével végül elénk vetül a végeredmény. Eötvös Péter karmesteri karrierjének túlnyomó részében kortársainak műveit vezényelte, az esetek többségében ősbemutatóként, így a zeneszerzőhöz való viszony mindig élő, közvetlen volt. A Stockhausennel folytatott közös munkáról tett nyilatkozatában fentebb olvashattuk, hogy Eötvösnek, aki első kézből tudta a zenei előadásmód mikéntjét – persze a folyamatot erősen leegyszerűsítve –, mindössze annyi dolga volt, hogy ezt a közvetlen információt továbbadja a zenészeknek. Amikor az előkészületek és a próbafolyamat során élőben, telefonon, esetleg levélben lehet kommunikálni egy mű komponistájával, akkor a szerzői szándékhoz való hűség nem kérdés. Ilyen esetben a karmester valóban közvetítői, amolyan zenekari-technikus funkcióban van. Szerepe csak komplexitásában különbözik egy hangszeres művésztől, aki a közös munka során megmondja a zeneszerzőnek, hogy hangszertechnikailag mi és hogyan lehetséges, avagy azt, hogy adott esetben mi teljesen hangszerszerűtlen, köznapi szóhasználattal játszhatatlan. Disszertációmban arra a kérdésre is keresem a választ, hogy milyen forrásokból és milyen alapállásból dolgozik Eötvös akkor, amikor Bartókot, Stravinskyt vagy Beethovent dirigál, azaz, hogy előadóművészként

<sup>9</sup> *Es gibt natürlich eine sehr feine Kommunikationstechnik mit den Händen, die man entwickeln kann. Aber das Dirigieren beruht grundsätzlich auf der Begabung, diesen Kontakt durch die Persönlichkeit — durch den Blick, die Geste, die Reaktion — herzustellen. [...] Wenn jemand diese Gabe nicht besitzt, denn ist er kein Dirigent. Handtechnik allein genügt nicht. [...] Dirigieren ist eine persönliche Frage, auch die Gestik.* Nyffeler, Max: „Von der Utopie des Metiers. Dirigieren als Praxis der Veränderung. Portrait and interview with Péter Eötvös.“ *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2002: 16–22. A szerző fordítása.

hogyan közelít meg egy művet abban az esetben, amikor a szerzővel való közvetlen kommunikáció nem lehetséges.

Nagyjából akkor, amikor párizsi zeneigazgatói elfoglaltságai évi nyolcra négy hónapra csökkentek, vette át Eötvös Pierre Boulez helyét, mint a BBC Symphony Orchestra első vendégkarmestere. 1985-től 1989-ig töltötte be ezt a posztot, majd 1994-től 2005-ig a hollandiai Hilversum Rádió Kamarazenekarának volt vezető karmestere. Emellett a karmesteri karrierjét stáusza – BBC –, illetve hosszú időtartama – Hilversum – miatt alapvetően meghatározó két pozíció mellett betöltötte még a Budapesti Fesztiválzenekar (1992–1995), az Állami Hangversenyzenekar (1998–2001), a Stuttgarter Rádiózenekar (2003–2005), a Gothenburg Szimfonikusok (2003–2007), a Bécsi Rádiózenekar (2009–2012) első vendégkarmesteri posztjait is. Az EIC zeneigazgatójaként vált Eötvös Péter ismert, és az európai, valamint a világ zenei életének egyik legtöbbet foglalkoztatott karmesterévé. Eötvös a Hilversum Rádió Kamarazenekaránál betöltött vezetői pozíciója után nem vállalt folyamatos foglalkoztatással járó állást. Magyarországra való életvitelszerű hazatérése, 2004 óta vendégkarmesterként dolgozik főleg európai vezető zenei együttesekkel, és idejének nagyobb részét zeneszerzésre fordítja.

## 1.2. A karmesteri repertoár alakulása

Színházi és filmes alkalmazott zeneszerzőként, majd Stockhausen munkatársaként Eötvös Péter életében a karmesteri tevékenység azonos szinten volt a hangszeres előadó-művészettel, illetve a darabok lejegyzésének, előadásának, rögzítésének és archiválásának különböző aspektusaival. Saját zenék improvizációjától, majd azok lejegyzésétől és zenészként való realizációjától egyenes út vezetett Stockhausen más kortárs alkotókéhoz nem hasonlítható, sajátos műveinek muzsikusként, majd karmesterként való előadásáig. Karlheinz Stockhausen *Punkte (Points)* No. 1/2 című, 1952/1962-ben készült, majd 1993-ig korrekciókkal ellátott zenekari kompozíciójának (U.E.) Eötvös kézírásával preparált partitúraoldalai pontosan mutatják nemcsak a minden tekintetben praktikus, és mindig az akusztikus végeredményt szolgáló előadóművészi hozzáállást, hanem azt is, hogy a karmester Eötvös mintegy társalkotóként járult hozzá a mű végleges formájához. Az 1. kottapéldán látható, hogy a zeneszerző eredeti lejegyzéséhez képest a karmesteri koreográfia mintegy hidat képez a notáció és a hangzó végeredmény között, figyelembe véve a zenészek

könnyen értelmezhető, olvasható mozdulatjelekre való igényét, illetve azt, hogy egyes akusztikai jelenségek miként érvényesülnek a leginkább. Karlheinz Stockhausen személye mint inspirációs forrás és mint szerepmódelem véleményem szerint nem értékelhető eléggé Eötvös zenei, zeneszerzői és karmesteri fejlődésében. A vele eltöltött évek során Stockhausen zenéjét anyanyelvi szinten elsajátító Eötvös mintegy önképzéssel alapozza meg későbbi karmesteri technikáját, és tanulja meg az alapvető zenei folyamatok valós időben történő irányításának képességét.

Az Ensemble Intercontemporain zeneigazgatójaként Eötvösnek elsősorban a Pierre Boulez által meghatározott művészi irány felügyelete és a produkciók karmesterként való végrehajtása volt a feladata. Az együttes élén eltöltött több mint tíz esztendő hangversenyműsorainak összeállításáról, Boulez szerepéről, és érintőlegesen a francia kultúrpolitika '80-as évekbeli állapotáról Eötvös így nyilatkozott.

Mind az IRCAM, mind pedig az Ensemble Intercontemporain pusztán létezése az ő személyéhez vannak kötve. Az ember nem tud nem arra gondolni, hogy ha egy nap meghalna, akkor ezek az intézmények eltűnnének a föld színéről. [...] Javasolhatok bizonyos darabokat, de a végső döntés a francia kultúrpolitika erőinek kezében van. A szezon programjainak háromnegyede politikai megfontolásokról függ.<sup>10</sup>

A karmesteri repertoár természetes alapdarabjai a Boulez 1991 előtt született művei lettek, melyeket kezdetben a zeneszerzőn kívül elsősorban Eötvös Péter dirigált. E műveken kívül az IRCAM és az EIC alaptevékenységéhez tartozó kortárszenei bemutatók, valamint a Boulez által az ensemble játék alapjainak tekintett XX. századi szerzők a nagyzenekari előadói praxisba nem illő darabjai alkották az eötvösi repertoárt. A Stockhausen-évek alatt kialakított karmesteri nyelvezetének, a kortárs művek előadási gyakorlatának köszönhetően, valamint a zenei faktúrák és folyamatok olvasásának és áthallásának képességeire alapozva fejlődött tovább Eötvös Péter karmesterként, érdekes módon kronologikusan mintegy visszafelé mozogva. Anton Webern (1883–1945), Arnold Schönberg (1874–1951), Alban Berg (1885–1935),

<sup>10</sup> *The very existence of both IRCAM and the Ensemble Intercontemporain seemed tied to his person and his name. One cannot help thinking that if he were to die one day, both institutions would evaporate. [...] I can suggest certain pieces but the final decision lies with the French cultural powers that be. Three-quarters of the season's programmes depend on political considerations.* Varga Bálint András: "Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma." *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225. A szerző fordítása.

vagy éppen Igor Stravinsky (1882–1971) és Leoš Janáček (1854–1928) zenéjének a saját maga számára előadóművészként való feldolgozása, megértése, és műveiknek a későbbi életpályája során való karmesteri előadási gyakorlata is az EIC zeneigazgatói éveinek egyik fontos hozadékának tekinthető.

A majdnem kizárólagosan Stockhausen zenéjével eltöltött tizenöt év, majd az EIC élén jelentősen bővült, bár minimálisan maga által meghatározott repertoár vezénylese után a BBC Symphony első vendégkarmesteri meghívása új helyzetet, és így új lehetőséget hozott Eötvös Péter számára.

A BBC zenészei attól, hogy már jól ütöttem [...], meg a Pierre küldött, meg jó volt a fülem, meg aranyos voltam, meg nem tudtam angolul, szóval ebből csupa olyan dolog jött, hogy ők tanítottak engem. Így aztán nagyon jól megvoltunk egymással. Ők rám bízták magukat, én meg rájuk bíztam magamat [...], így aztán ez a három év csodálatos együttműködés volt.<sup>11</sup>

A BBC Symphony akkori vezető karmestere, John Pritchard főleg klasszikus mestereket, illetve Eötvös szavaival, mindenből egy kicsit dirigált, míg az együttes akkori állandó vendégkarmesterei közül Günther Wand Brucknert és Mahler, David Atherton pedig a Schuberttől Prokofjevig terjedő repertoárt vezényelte.

Megörököltem a repertoárt, amelyet azelőtt Boulez csinált a BBC Symphonyval. [...] Én Lisztet, Wagnert, Muszorgszkijt, Sztravinszkijt és Bartókot is vezényelek, valamint brit zeneszerzők bemutatóit.<sup>12</sup>

Ebben a felállásban Eötvös azt tartotta volna ideálisnak, ha neki csak kortárs darabok ősbemutatói, illetve a bemutatót követő két-három előadásuk levezénylese jut, de a szituáció a BBC Symphony műsorpolitikájából adódóan másként alakult.

Klasszikus programok vezénylezésére is felkérnek, mert azok jobban eladhatóak. Egy Proms koncerten tavaly nyáron az Albert Hallban Wagner *Faust nyitányát*, Liszt *Ce qu'on entend sur la montagne*-ját és ehhez hasonlókat dirigáltam. Két nappal azelőtt Messiaent, Jonathan Harveyt és

<sup>11</sup> Vajda Gergely: Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2017. szeptember 9.

<sup>12</sup> *I have inherited the repertoire Boulez used to do with BBC Symphony. [...] I conduct Liszt, Wagner, Mussorgsky, Stravinsky and Bartók as well as all the first performances of works by British composers.* Varga Bálint András: "Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma." *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225. A szerző fordítása.

Harrison Birtwistle csináltam. Nagy siker volt álló ovációval és minden ilyesmi. Meghallgattam a másik koncert felvételét, és rendben volt, de a közönség valahogy hideg maradt, a fogadtatás hasonló volt minden ilyen típusú koncertéhez. Hiányzott nekem az izgalom, a feszültség, amelyet az új zene látszott képesnek előidézni.<sup>13</sup>

Ugyanitt, ugyanekkor, 1987-ben beszél Eötvös arról is, miszerint sosem érzett különösebb vágyat arra, hogy szimfonikus zenekarokkal dolgozzon, és éppen ennek, a véletlenek sorozatán keresztül alakuló tapasztalatnak köszönhetően jött rá arra, hogy az ő valódi eleme a kamarazene. Nemcsak saját beszámolóiból vagy a vele készült interjúkból, hanem a teljes életmű minden területének megfigyeléséből is kiderül azonban, hogy Eötvös mindig pozitívan reagált az életében beálló változásokra, és amellet, hogy a kihívásokra adott válasz elmélyítette szakmai önismeretét, egyben fel is keltette érdeklődését az adott médium sajátosságai iránt. Ugyanúgy, ahogy zeneszerzőből kamarazenész majd ensemble-karmester lett, nőtt bele később a zenei élet legjobb zenekarainak vendég- és állandó vendégkarmesteri feladataiba.

Az 1994. januári hivatalos bejelentés szerint Ton Koopmant (1944–) és Eötvös Pétert az év szeptemberétől egyszerre nevezték ki a hollandiai Hilversum Rádió Kamarazenekarának (RKO) vezetőkarmestereivé. A bejelentés sajtóanyagában (lásd 1. számú melléklet) olvashatunk arról, hogy a barokk specialista Koopman továbbra is ellátja majd az Amsterdam Baroque Orchestra vezetését, hogy új zenekara élén éppen Schubert V. szimfóniáját próbálja, illetve hogy 1995-ben Johann Sebastian Bach Máté-passióját az éppen turnén lévő Concertgebouw Orchestra helyett az RKO-val adja majd elő. Koopman tervei szerint a későbbiekben lassan, lépésenként bővíti majd a repertoárt a Schubert utáni zeneszerzők műveivel. A magyar Eötvös Péter a XX. századi és a kortárs zene felelőse lesz, ami nem azt jelenti, hogy nem vezényel majd régebbi repertoárt is. Eötvös korábbi hollandiai aktivitásáról megtudjuk még, hogy vezényelt a Middelburg Újzenei Fesztiválon, a Resident Orkest, valamint az ASKO Együttes élén. Érdekes adalék, hogy a cikk szerint Eötvös kinevezése előtt sosem

<sup>13</sup> *I am asked to conduct classical programmes as well, for they sell better. At a Proms concert last summer in the Albert Hall, I conducted Wagner's Faust Overture, Liszt's Ce qu'on entend sur la montagne and things like that. Two days before, I had done Messiaen, Jonathan Harvey, and Harrison Birtwistle. It had been a tremendous success, with standing ovation and the rest of it. I listened to the tape of the other concert as well, it was all right but the audience had somehow remained cool, the reception was the same as that accorded to any other concert of that kind. I missed the sense of excitement, the tension that new music seemed to engender. I. h.*



dirigálta az RKO-t, valamint, hogy számos korábban lekötött elfoglaltsága miatt a zenekarral legkorábban majd csak 1995 végén ad koncerteket. Eötvös nyilatkozata szerint az RKO egy különleges együttes, amely széles repertoár előadására alkalmas, köszönhetően a korábbi vezetőkarmesterek, Ernest Bour és Hans Zender munkájának.

A két új vezetőkarmester első közös projektje egy karmesterkurzus lesz Párizsban, ahol fiatal karmesterek a klasszikus és a modern repertoárban egyaránt képezhetik magukat.

A kettős vezetésre felkért specialisták neve világosan mutatja az azóta megszüntetett, illetve az ugyancsak a holland közszolgálati média által fenntartott Radio Symfonie Orkestbe olvasztott együttes akkori művészeti irányát. Az RKO kettős arculatának erős koncepciója, illetve ebből következően a két vezetőkarmester feladatainak világos elkülönítése biztosította művészi önállóságot, valamint a nagyzenekarinál kisebb, mintegy negyvenfős létszámnak köszönhetően flexibilis repertoár tette lehetővé, hogy Eötvös Péter először Koopman, majd Frans Brüggen partnereként tíz évig maradjon pozíciójában. Az 1999-es naptári évben a Hilversum Rádió Kamarazenekara élén Eötvös által vezényelt programokból (lásd 2. függelék) világosan kirajzolódik egy, az új zene és XX. századi klasszikus művek egyensúlyára épülő vezetőkarmesteri koncepció. Mivel az RKO minden hangversenye egyúttal a holland közszolgálati rádió élő adása is volt, a hangversenyeken természetesen túlsúlyban szerepeltek kortárs holland szerzők bemutatói, de találkozhatunk itt Eötvös néhány saját kompozíciójával is.

A Hilversumban töltött évek alatt, hivatalos vendégkarmesteri pozíciói mellett, Eötvös Péter olyan szimfonikus együttesekkel lépett fel, mint a Südwestfunk Symphonieorchester, a Berliini Filharmonikusok, a milánói Scala zenekara, a Los Angeles Philharmonic Orchestra, a New World Symphony, a tokiói New Japan Philharmonic, az Accademia Nazionale di Santa Cecilia zenekara, a firenzei Orchestra della Toscana, az Orchestre Philharmonique de Radio France vagy a Müncheneri Filharmonikusok. Az ebben az időszakban megszilárduló szimfonikus karmesteri repertoárja (lásd 3. függelék) az RKO élén kialakult XX. századi klasszikusok-kortárs zene formátumot követte, természetesen a mindenkori meghívó intézmény igényeit figyelembe véve. Hollandiai vezetőkarmesteri tevékenységének befejeztével (2005) Eötvös nem vállalt több folyamatos elfoglaltsággal járó pozíciót, és hazaköltözött Magyarországra. Azóta Budapestet állandó bázisként használva utazik, és folytatja vendégkarmesteri tevékenységét, melyet tervei szerint 2021-től saját operáinak vezénylésére szűkít majd, és felszabaduló idejének nagy részét a komponálásnak szenteli.

### 1.3. Tanítás és karrier

Eötvös Péter karmesteri és zeneszerzői életműve egyaránt szorosan kapcsolódik pedagógusi tevékenységéhez. Számára a tanítás sosem csupán azt jelentette, hogy évtizedek alatt megszerzett tudását és tapasztalatát – mintha egy egyirányú utca forgalmát irányítaná – a befogadó, tanulni vágyó növendékek felé továbbítja. Eötvös számára a tanítás mindig tanulás is volt, és még hetvenes évei közepén is ilyen lehetőségként tekint az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány (EPKA) által szervezett nemzetközi mesterkurzusokra. Az EPKA elődjéről, a Nemzetközi Eötvös Intézet Alapítványról és annak feladatáról Eötvös így nyilatkozott:

Az Intézetet 1992-ben alapítottuk kifejezetten azzal a céllal, hogy a fiatal generáció számára megadjuk azt a segítséget és információt, amelyhez én nem jutottam hozzá az ő korukban sem Budapesten, sem pedig a kölni főiskolán.<sup>14</sup>

A kölni Hochschule für Musik, amelynek Eötvös a hatvanas-hetvenes évek fordulóján hallgatója volt, 1998-ban meghívta tanítani, és szabad kezet adott neki egy saját karmester osztály vezetésére. Eötvös az osztály létszámát szemeszterenként 5-6 tanítványban maximálta. Ahelyett, hogy az oktatást tradicionális módon az intézmény falai között folytatták volna, a főiskola fizette a hallgatók utazási és szállásköltségét, lehetővé téve ezzel, hogy professzorokkal utazzanak, és személyesen kövessék, élőben megfigyeljék őt és munkamódszerét.

[A koncertprogramot] rajtam keresztül tanulják, mert a próbafolyamat során megfigyelhetik, hogy miként alakul az interpretáció.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *The Institute was founded in 1992 specifically with the aim of offering the younger generation the sort of assistance and information that I did not receive at that age — either in Budapest or, for that matter, at the Cologne Hochschule für Musik. “Music-Making Begins with Articulation – Péter Eötvös in Conversation with Zoltán Farkas.”* *The Hungarian Quarterly* (2008): 140–152. A szerző fordítása.

<sup>15</sup> [...] they study it through me, because over the course of the rehearsal they are able to see how the interpretation is developed. I. h.

Eötvös a kölni Hochschule für Musik professzoraként (1998–2001, 2002–2007) kidolgozott módszerét vitte tovább, és alakította később saját alapítványa céljaihoz és lehetőségeihez (lásd 4. függelék).

Eötvös Péter számára az iskolai kereteken kívüli oktatás fontos terepe volt és marad a karmesteri és zeneszerzői mesterkurzusok sorozata. A kilencvenes évek elején, a szombathelyi vezénylés-kurzusok vezetőjeként, Eötvösnek fontos szerepe volt a Bartók Szeminárium és Fesztivál megújulásában. 2009-ig tartó jelenlétével biztosította a bartóki zenei praxis tradíciójának, és az annak átadására kifejlesztett tanítási módszernek a továbbélését, miközben a nyári fesztivál speciális adottságaihoz igazodva fejlesztette tovább komplex karmesteri-pedagógiai programját. A Bartók Szeminárium és Fesztivál mint rendezvény, valamint az ott felfedezett zeneszerző és karmester tehetségek éppen Eötvös személyének, és a nyugati zenei világban mindenfelé kiterjedő kapcsolati hálózatának köszönhetően juthattak a nemzetközi érdeklődés homlokterébe.

Az eötvösi pedagógiai alapállás lényege a karmesterség mint praxis, és a vezénylés elméleti részének mint a napi gyakorlat fényében folyamatosan alakuló, változó módszernek a tanítása. Eötvösnek pontos és praktikus, évtizedek alatt kidolgozott technikája van egy – a saját karrierjének speciális jellegéből adódóan legtöbbször még soha el nem hangzott – zenemű megtanulására, illetve arra, hogy az adott darab betanulásához és előadásához leginkább megfelelő próbarendet fejben kialakítsa. Ez a technika azonban a karmesteri szakma jellegéből adódóan zenekaronként, helyszínenként, zeneszerzőnként és műfajonként változik, azaz inkább tekinthető a zeneipar pontos ismeretén alapuló praktikus hozzáállásnak, mint kőbe vésendő és pontról pontra alkalmazandó módszernek. Eötvös saját karrierjének alakulását is a fentiekhez hasonlóan írta le.

Karrierem és életem során azt tapasztaltam, hogy bizonyos helyzetek maguktól adódnak, amelyeket az ember aztán vagy észrevesz vagy sem. Én nem építettem a karrieremet, hanem egyes pontokon becsatlakoztam egy bizonyos karrier-struktúrába, és az egyik lépés hozta a másikat. Ez nem ugyanaz, mint a karrierépítés, mert én nem gondolkozom azon, hogy öt év múlva ilyen vagy olyan pozícióba kell kerülnöm, és mindent megtennem, hogy eljussak odáig. [...] El kell döntsem, hogy melyik úton indulok el, és onnan tartani kell az irányt. Tapasztalatom szerint a fontos az, hogy nem szabad visszafordulni, és azon bosszankodni, hogy miért nem a másik

utat választottam. Ha egyszer már egy úton járok, akkor tovább kell menni egészen a következő elágazásig.<sup>16</sup>

Ez a hozzáállás, és annak a karmesteri, zeneszerzői praxisban való alkalmazása, és tanítása azután a maga természetességében Eötvös számára is folyamatos tanulást jelent. Ennek a folyamatos tanulásnak, megértésnek, a művészi kifejezést szolgáló praxisnak a nyomai felfedezhetők Eötvös műsorszerkesztésében, karmesteri technikájában, és végső soron saját kompozícióinak lejegyzésében, sőt, komponálásuk technikájában is. A fentiekben részletesen tárgyalt szakmai életrajz, valamint a példákkal alátámasztott műsorszerkesztői gyakorlat által festett általános művészi portré nélkül, az alábbiakban elemzett Eötvös-féle előadóművészi gyakorlat és az egyes művekhez való hozzáállás a maguk teljességében nem érthetőek meg.

#### **1.4. Bartók *Concertója*, Stravinsky *Sacre-ja* és Beethoven V. szimfóniája Eötvös Péter műsorszerkesztői gyakorlatában**

A disszertációmban részletes vizsgálat tárgyát képező három zenekari alkotás közül kettő, Bartók *Concerto zenekarra* és Stravinsky *A tavaszi áldozat* című műve, Eötvös Péter karmesteri repertoárjának alapdarabjai közé tartozik. Eötvös személyes preferenciáira és karrierjének alakulására is jellemző, hogy az átlag zenekari programokban helyet kapó klasszikus és romantikus szimfóniák, szimfonikus költemények, népszerű versenyművek helyett a közönség számára ismerős darabok szerepét az ő esetében a XX. század eme jelentős alkotásai játsszák (lásd 5. függelék). Az eötvösi programszerkesztési gyakorlatban e két darabot más nagylélegzetű Bartók- és Stravinsky-művek is helyettesíthetik. Funkciójában a *Concerto zenekarra* egyenrangú a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művel vagy *A csodálatos mandarin* koncertszerűen előadott teljes vagy szvit formájával. Ugyanez

<sup>16</sup> *Throughout my career and my life my experience has been that certain situations present themselves which one either takes note of or fails to take note of. I haven't build my career, but at certain points I have plugged into a career structure and one step has led to another. That is not the same thing as building a career, because I am not thinking that in five years time I need to be in such-and-such a position then doing what it takes to get there, introducing myself, making appearances all over. [...] I have to decide which path to take, and from then on I proceed in the direction I have chosen. In my own experience, what is important is not to go back, and not to fret over having taken a particular step. Once I am already on a path, I should carry on all the way to the next turning. I. h.*

mondható el Igor Stravinsky *A tűzmadár* és *Petruska* című balettzenéiről is (lásd 6. függelék). Beethoven V., c-moll, Op. 67-es *Sors* szimfóniája is különleges helyet foglal el Eötvös Péter karmesteri életművében, de éppen azért, mert életében mindössze egy koncertsorozaton vezényelte.

Egy turnénk volt az Ensemble Modernnel, ahol a Stockhausen *Mixtura* csináltuk, [...] és a bevezető szövege ennek, amit minden koncert előtt elmondtam a közönségnek csak annyi volt [...], hogy hallgassák meg [...] ezt a Stockhausent, most már negyven évvel később, mint ahogy készült. Senki nem ismeri. Nagyon keveset játsszák. És ha ezt önök nagyon újnak találják, akkor gondoljanak arra, hogy milyen új lehetett [...] a Beethoven V. szimfónia annak idején, amikor ilyen zene sose volt előtte.<sup>17</sup>

A Stockhausen–Beethoven párosításnak ezen az egyszeri és különleges Ensemble Modern turnén a történelmi párhuzamokon kívül természetesen esztétikai és akusztikai indokai is voltak. Ezekről disszertációm 3.3. fejezetében írok részletesen.

<sup>17</sup> Vajda Gergely: Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2017. szeptember 9.

## 2. A zeneszerzői gondolkodás hatása Eötvös előadó-művészetében

A zeneszerzői és a karmesteri karrier közötti egyensúlyozás, e két szakma egyidejű és magas szintű művelése – legalábbis az életpályára most visszatekintve – mintaértékűnek, mintegy természetesen Eötvös emberi és művészi karakteréből adódónak tűnik. Nem véletlen azonban, hogy Hans-Klaus Jungheinrich (1938–2018) német komolyzenei publicista, szerkesztő, kritikus és rádiós újságíró a kettős életpályájáról írott cikkének<sup>1</sup> címében boldog zsonglórnek nevezi Eötvöst, és ezen írásának konklúziójaképpen így foglalja össze, amit karmesteri művészetéről gondol.

Ebben az értelemben a vezénylés Eötvös számára több csupán pénzkeresetnél – inkább egy megbízás, egy hangsúlyozottan komolyan vett emancipációs munka elvégzésére kapott feladat.<sup>2</sup>

Amennyire természetes volt alkotó- és előadó-művészet egysége évszázadokkal ezelőtt – illetve amennyire ma is az a jazzben vagy a populáris zenében –, olyannyira különlegesnek, kivételesnek, de legalábbis alapos elemzésre méltónak találhatik az ilyen művészeti formák közötti perszónálunió az elmúlt száz év klasszikus zenetörténetének fényében. Jungheinrich hobbikomponistaként sorolja fel a következő sztárkarmestereket: Otto Klemperer (1885–1973), Sergiu Celibidache (1912–1996), Lorin Maazel (1930–2014). A másik lista, rajta Stravinsky és Paul Hindemith (1895–1963) nevével, a vezénylést mint mellékes tevékenységet művelő zeneszerzőké. Pierre Boulez szomorú példaként kerül említésre arra, hogy miként apad el a zeneszerzői termékenység a karmesteri zeneiparnak tett elkerülhetetlen engedmények következményeképpen. A Jungheinrichéhez hasonló következtetésekre jutott mintegy harminc évvel korábban Donal Henahan (1921–2012) Pulitzer-díjas amerikai kritikus és újságíró is, aki *Amikor zeneszerző és karmester egy*<sup>3</sup> című cikkében Jungheinrich véleményére rímelő kategóriákat állított fel. Hindemith, Benjamin Britten (1913–

<sup>1</sup> *In diesem Sinne ist das Dirigieren für Eötvös mehr als ein Brotberuf — eher ein Auftrag zu einer emphatisch verstandenen Emanzipationsarbeit.* Jungheinrich, Hans-Klaus: „Der glückliche Jongleur. Peter Eötvös und die Balance zwischen komponieren und dirigieren. *Neue Zeitschrift für Musik* (4\_2017): 36–37. Ford.: Vajda Márta

<sup>2</sup> I. h.

<sup>3</sup> Henahan, Donal: When Composer and Conductor are One. *The New York Times*, 1981. március 28.: Arts and Leisure 2. A szerző fordítása.

1976) és Aaron Copland (1900–1990) mint élvezetből és anyagi megfontolásból dirigáló zeneszerzők mellett felsorol olyan, leginkább átíratkésztő karmestereket, mint Leopold Stokowski (1882–1977) vagy a magyar származású Ormándy Jenő (1899–1985). A New York-i Filharmonikusok akkori zeneigazgatóját, Rafael Kubeliket (1914–1996) a szerző a következő, szerinte meglehetősen exkluzív klub tagjai közé sorolja: Wilhelm Furtwängler (1886–1954), Felix Weingartner (1863–1942), Doráti Antal (1906–1988), Leonard Bernstein (1918–1990), Lukas Foss (1922–2009), Gunther Schuller (1925–2015), Andre Previn (1929–2019), Jean Martinon (1910–1976), Pierre Boulez és Howard Hanson (1896–1981).

A felsorolt sztárdirigensek több vagy kevesebb sikerrel alakítottak ki valamifajta egyensúlyt alkotó- és előadóművészi tevékenységük között. Ha számba vesszük, hogy a fenti karmesterek közül kit tart még ma is számon zeneszerzőként az utókor, illetve, hogy a személyes befolyás, az összeköttetések és a szakmai súly jelenlétének hiányában, saját jogon kiknek a művei látszanak túlélni az utókor ítéletét, akkor igen rövid listát kapunk. Boulez és Bernstein. Rajtuk kívül mindössze Foss, Schuller és Previn néhány kompozíciója tart még számot ma is némi figyelemre, bár azok is inkább csak az Egyesült Államok földrajzi határain belül. A fenti korántsem reprezentatív, ám annál jellemzőbb listákból kitűnik, hogy a vezénylés és a zeneszerzés mint szakmák egyszerre és egyformán magas színvonalú művelésének megítélése legalábbis ellentmondásos. Valóban kevés az olyan művész, akit mind a közönség, mind pedig a szakma magasra értékelné mindkét funkciójában. Érdekes tehát megvizsgálni, miként jutott el Eötvös Péter oda, hogy e két művészeti ágban egyformán a nyugati klasszikus zenei világ vezető személyiségei között jegyzik.

Mindaddig, amíg dirigálni nem kezdtem, hogy úgy mondjam, „független zeneszerző” voltam. Független abban az értelemben, hogy teljes mértékben azt csináltam, amit akartam, vágyaimat és ihletemet követve kísérleteztem, és olyan műveket alkottam, amelyek koncepciója teljes egészében megfelelt az eszményeimnek. Amikor aztán megkezdtem karmesteri pályafutásomat, s különösen attól fogva, hogy kineveztek az Ensemble Intercontemporain (EIC) élére, gyakorlatilag abbahagytam a komponálást.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 48–49.

Saját bevallása szerint is, Eötvösnek sokáig gondot okozott a karmesteri attitűd színészi jellege, azaz a más alkotó bőrébe bújás empatikus képességének kívánalma, és a zeneszerzés a semmiből valamit létrehozó valódi alkotási folyamatának összeegyeztetése. Az általam készített személyes interjúkban többször említette, hogy vezénylési periódusokban ma is nehezen megy neki a komponálás, és hogy egy-egy ilyen időszak után szüksége van némi átmeneti időre, hogy gondolatait ismét a zeneírás felé tudja irányítani. Eötvös a zavartalan alkotói koncentráció szükségességének a számlájára írja azt is, hogy soha semmit nem vezényel kotta nélkül, saját műveit sem, de másokét semmiképp. Amikor az EIC élén töltött 15 sűrű év után Eötvös lehetőséget teremtett magának arra, hogy újból a zeneszerzésre is legyen ideje, egy teljesen megváltozott világban találta magát.

Világszerte elismert karmesterré váltam, ugyanakkor a közönség is teljesen átalakult körülöttem a hetvenes évekhez képest. Úgy gondolom, hogy az emberek egy része, a közönség legszűkebb rétege hűséges maradt az avantgárd forrongásához, és továbbra is hitt egyfajta idealista futurizmusban, ami nekem nagyon tetszett. A hallgatók túlnyomó része, és a legtöbb szakmabeli azonban más utat kezdett követni, mint korábban, olyat, amit „intézményesebbnek” mondanék. [...] Újabban a legnagyobb zenekarok is rendkívül nyitottak lettek az új zenére, és mindenfajta játéktechnikai vagy esztétikai probléma nélkül játsszák a kortárs műveket.<sup>5</sup>

Mint életpályája során oly sokszor, Eötvös most is meglátta ebben az általános attitűd- és üzletimodell-változásban a lehetőséget, és a dolgozatom 1.2.-es fejezete vége felé leírt módon kezdte el építeni saját repertoárját, organikus egységet hozva létre a felkérésekből adódó repertoár és az ettől az időszaktól exponenciális sebességgel gyarapodó saját űvre-je között. A világnak, a közönségnek és a zenei piacnak pontosan arra volt szüksége a '90-es évek elején, amivé Eötvös Péter ekkorra válni tudott. Újonnan erőre kapott zeneszerzői aktivitása és karmesteri karrierje összeértek, és egymást táplálták. Ez az aprólékos és azóta is tudatos munkával tovább épített szinergia az egyik legfontosabb forrása Eötvös sikerének, és személyes emberi karakterén kívül ez adja munkája hitelességét is.

<sup>5</sup> I. h.



## 2.1. Zeneszerzés és vezénnyelés egymásra hatása

2017. szeptemberi beszélgetéseink során – saját emlékeimre támaszkodva – szembesítettem Eötvöst egy 1995-ös szombathelyi próbán történetekkel. Az az évi Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál keretében zajló, Eötvös Péter által vezetett karmesterkurzus anyaga három Kurtág-mű volt, a *...quasi una fantasia...* op. 27, a *Grabstein für Stephan* op. 15c, és a Samuel Beckett szövegére komponált *What is the Word?*. A *...quasi una fantasia...* második, *Presto minaccioso e lamentoso (Wie ein Traumeswirren)* tételében az egyik próbán, Kurtág jelenlétében és egyetértésével Eötvös rövid megállást iktatott be a 33. és a 34. ütem közé úgy, hogy az E próbajelnél induló *Più vivo* szakasz előtt a szóló hegedű négyvonalas *c* hangja egy pillanatra egyedül maradt (2. kottapélda). Ez a formálásbeli megoldás – egy rövid levegővétel –, mivel a szóló hegedű tartott hangja át van kötve a következő ütemre, azzal az akusztikai eredménnyel járt, mintha a négyvonalas *c*-re rövid korona került volna. Kurtág művében a szóló zongora és a timpanik a pódiumon vagy a terem közepén, míg a velük szinkronban játszó vibrafon/marimba, cimbalom, hárfa és cseleszta, valamint a többi ütőhangszerekek csoportja, a szóló vonósötös, szóló fafúvósötös, szóló rézfúvósnégyes zenészei a terem különböző pontjain, lehetőség szerint magassági szinteken is elkülönítve foglalnak helyet. Eötvös az apró részletekbe menő próbafolyamat során állt elő az első hallásra nyilvánvalóan a karmesteri kompetencia körébe tartozó, azaz az előadóművész fejével, tapasztalatával, a koncerthelyszín adottságaiból, valamint a Kurtág-tétel zenei anyagából kiindulva meghozott interpretációs döntésével. Minél tovább hallgattam azonban akkor a végül az előadás végleges változatába is bekerült zenei megoldást, annál inkább úgy éreztem, hogy ez az először aprónak tűnő változtatás komoly dramaturgiai funkciót kapott a *...quasi una fantasia...* második tételének formájában. Arra a sarkított kérdésre, hogy hol van a határ a karmesteri interpretáció szabadsága és egy másik zeneszerző művének átírása között, illetve, hogy ehhez a kényes és sokszor eldönthetetlen kérdéshez miként viszonyul, Eötvös három alapvető dolog egységének leírásával válaszolt.

Részben a zenei képzettség, tehát az érzéked, hogy na, itt álljon meg egy pillanatra... Ez majdnem mindenkinek megvan. Akinek nincs meg, az ne menjen zenésznek. A másik az, hogy zeneszerzőként bele merek nyúlni, tehát, hogy egyáltalában megvan hozzá a természetes nyugalom, hogy én ezt mondhatom. Ezt mondhatom másnak is, szóval ez nem csak Kurtággal

történt volna. Bouleznek is mertem mondani ilyesmiket, hogyha kellett. A harmadik tulajdonképpen a karmesteri... nem lazaság, [hanem] hogy tudod, hogy azt *lehet* csinálni, és azt [...] *úgy kell* csinálni.<sup>6</sup>

A Kurtág ...*quasi una fantasia*... című műve második tételének fent említett zenei megoldása nemcsak ott helyben, a darab szombathelyi előadására kapta meg a zeneszerző áldását, hanem a későbbi, javított Editio Musica-féle nyomtatott kiadásba (3. kottapélda) is bekerült egy, a zenekar minden hangszerére vonatkozó, az ütemvonal felett elhelyezett rövid levegővételt jelző vessző képében, pontosan úgy, ahogy azt először Eötvös a maga számára lejegyezte.

Térjünk most vissza a disszertációm 1.2. fejezetében említett Stockhausen-mű, a *Punkte* részletéhez (1. kottapélda), és kövessük lépésről lépésre, miként működik itt a zenei értelmezést, és így a hallgatói befogadást is segítő Eötvös-féle karmesteri koreográfia a zeneszerző eredeti lejegyzésével összehasonlítva. A 91-es próbaszámnál Stockhausen egy 60-as tempójú, a 2., 5. és 6. ütésén koronás 6/4-es, majd egy 4/4-es taktust ír, utóbbinak 1. és 3. ütésén nagyon hosszú koronával, melyből a második, triolás lüktetésben, három rövidebb koronára oszlik. Az oldalt egy 1/8-os ütem zárja, szintén koronával. Eötvös színes bejegyzései alapján látható, hogy a fenti Stockhausen-féle lejegyzés a kreatív karmesteri olvasatban a következőképpen realizálódik. A 6/4-es ütemben valójában hét ütés van, mert az utolsó, koronás negyed nyolcadokra osztása segíti a hangszeresek együttjátékát. A 4/4-es ütem első negyedén a korona egy ütés, a 2. negyed, mivel a zenei anyag itt nem változik, funkciójában a 3. negyed felütéseként valósul meg, ami az ütés irányában – felfele – is megnyilvánul. A 3. negyed három, kiskoronára oszló fermátáját Eötvös egy pozícióban tartott karokkal, mindkét kar könyökének le-föl hullámoztatásával valósítja meg. Az így létrejövő mozdulatsor tökéletesen leképezi a kiskoronákon írt hangosítás-halkítás akciókat, fel-le, miközben vizuálisan, a teljes zenekar orientációját segítő, megtartja a 4/4-en belüli harmadik ütés tradicionális, oldalra-kifelé kar-pozícióját. A taktus utolsó, 4. negyede a 2. ütéshez hasonlóan felütésként funkcionál, amely aztán az 1/8-os *General Pause* ütemben az eddigi hangzó történés csönddel való lezárásához vezet. Ebben a taktusban a kezek nem jelzik, hogy külön ütemről van szó – azaz nincs leütés –, mindössze lekerekítik a hangzást, és mutatják a zenészeknek, hogy mikor és hogyan hagyják abba a hangot. Látható, és a mű Eötvös-féle felvételén hallható is, hogy a karmesteri mozdulattérkép

<sup>6</sup> Vajda Gergely: Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2017. szeptember 9.

az alaptempó, az egyes osztott és osztatlan ütések, valamint a koronák egymáshoz való viszonyát a nyomtatott lejegyzésnél sokkal logikusabban, organikusabban, ha úgy tetszik, zeneibben valósítja meg. Eötvös első kézből pontosan tudta, hogy mit akar Stockhausen. Magától a zeneszerzőtől tanulta meg, hogy a lejegyzett anyag mely összetevőjének milyen jelentősége van, hogy a koronák, a szünetek, az egyes ütések milyen gesztusként értelmezendők. Ez alapján dolgozta ki aztán saját természetes zeneisége segítségével azt az összetett és részleteiben pontos karmesteri mozdulatsort, amely – sok más Stockhausen-darabhoz hasonlóan – mára a *Punkte* előadás-története részének tekintendő, és mint ilyen, minden jövőbeli előadásnak is viszonyítási pontja kell legyen.

A zenetörténet számtalan példája mutatja, hogy az előadó személye sokszor nem csak inspirációként fontos, hanem praktikus zenei megoldások, javasolt formai, lejegyzésbeli változtatásokon keresztül egy-egy zenemű végleges verziójához is mintegy társszerzőként járulhat hozzá. Az ilyen fajta együttgondolkodás, együttalkotás természetes szerepet kap új művek esetében, amikor előadói tradíció még semmilyen formában nem alakulhatott ki. Kortárs zeneműveknél, főleg amikor maga a komponista is részt vesz a mű realizációjában, elmondható, hogy a karmesteri praxis és az alkotói kreativitás együttes jelenléte, valamint a karmester személyének erre való fogékonysága komoly pozitív hatással lehet a mű első előadásának színvonalára, és ezen keresztül a további előadások lehetőségének megteremtésére. Eötvös karmesteri-társszerzői kézjegye a fenti, példaként kiemelt Kurtág- és Stockhausen-műveken túl több száz más szerző általa bemutatott műve esetében bizonyult létfontosságúnak.

## **2.2. Partitúraolvasási gyakorlat és a partitúrák előkészítése**

A fenti Stockhausen- és Kurtág-partitúrák (1. és 2. kottapélda) esetében látható, ahogy Eötvös a saját maga számára kidolgozott színes kóddal preparálja a kottaanyagot. A nyomtatott anyag színekkel való jegyzetelése két célt szolgál. Az egyik, hogy kiemelve bizonyos, legtöbbször az apró méret miatt nehezen olvasható részleteket, könnyebbé tegye az anyag folyamatos, vezénylés közbeni olvashatóságát. A másik maga a tanulási folyamat. Komplex, sokszor különleges hangzáseffektekből építkező zenei anyag esetén egy partitúra zongorán való lejátszása nem megfelelő módszer. Stockhausen *Punkte*-jából zongorakivonatot készíteni nemcsak lehetetlen, de teljesen felesleges is lenne. Az ilyen típusú partitúrák egyetlen alkalmas tanulási

módszerének a lassú és aprólékos olvasás képzelhető el. Egy Stockhausen- vagy egy Kurtág-partitúraoldal részletekbe menő, mintegy mikroszkóp alatti tanulmányozása, és az ebből belső hallással kibontható hangzó eredmény megjegyzéséhez és vizuális rögzítéséhez az aprólékos és logikus színekkel való preparálás bizonyul a leghasználhatóbb módszernek. Piros, kék és zöld. Ez a három szín a meghatározó Eötvös Péter partitúra-preparációjában. A vastag ceruzával húzott piros és kék jelzések az előadás szempontjából legalapvetőbb zenei összetevők megjelenítői. A lap fehér háttéréből leginkább kiugró piros szín hordozza mindig az elsődleges információt, azaz az ütések számát és osztásukat. Gyakori ütemváltások esetén, illetve nem szimmetrikus ütéseknel a piros a negyed alapúak jelzésére szolgál, míg a kék a nyolcados osztás színe. Bartók *Concertójának* első tételében (4. kottapélda) a 154. ütemben látható, hogy a 4/8-os ütemet Eötvös 2/4-ben dirigálja. Ezt jelzi a hárfa sorban meghúzott két függőleges piros vonal. Mivel a 155. ütemben kezdődő oboaszólót Eötvös egyben üti, azaz minden 3/8-os ütemben egy leütést mutat, ezért kék színnel meghúzott, pontozott negyedre emlékeztető függőleges vonallal jelzi a következő négy ütem sémáját. Az ez utáni 4/8-os ütem ismét 2/4-ben van, így Eötvös, a megváltozó lüktetést jelezve, megint pirosat használ, majd a 165. ütemtől a három 3/8-oshoz ismét kéket. Ezen színek alkalmazása elég következetes, bár az egy oldalon zsúfolttá váló színezés miatt előfordulnak variációk. A 190–191. ütemben például az elhaló klarinészóló utolsó két taktusánál a nyolcados lüktetés ellenére pirossal kihúzott negyed-nyolcad/nyolcad-negyed esetében a szín kifejezetten a kiemelés szolgálja. Ennek oka nemcsak az, hogy a *Concerto* e kiadásában található ritmushibára emlékeztetve megerősítse a helyes változatot – miszerint a 190. ütemben nyújtott, nem pedig éles ritmus kell legyen –, hanem arra is, hogy a pár partitúrasorral lejjebbi, kékkel kiemelt hárfa indulástól vizuálisan elkülönítse. A kék szín harmadlagos funkciója tehát – ahogy az említett példából is látszik – a hangszernevek, illetve egyes hangszerek belépésének vizuális megerősítése, de a kéknek jut a második legfontosabb funkció is, mégpedig a tempójelzés és a tempó változásának kiemelése. Előbbire a *Punkte* részlet (1. kottapélda) bal felső sarkában látható, négyzetes keretbe rajzolt 60-as szám, míg a tempóváltozásra a Bartók *Concerto* első tétele 149. üteménél (4. kottapélda) kezdődő, négy taktusig kihúzott ereszkedő vonal, és az alá nagybetűkkel írt *RALL*, *rallentando* szó együttese a legjobb példa. Ez utóbbi lassítás végén egyébként, a partitúra tetején, a nyomtatott *Tranquillo* utasítás felett látszik egy négyzetes keretbe foglalt 70-es szám, ami megadja az új tempót, és amely jelzés kék színe az Eötvös által használt partitúra fekete-fehér fénymásolása miatt csupán feltételezhető. A zöld

ceruzával megejtett bejegyzések alapvetően dinamikai változások hangsúlyozására szolgálnak, amint az a *Punkte* (1. kottapélda) esetében a hárfa *bisbigliando*-anyag, és a kép tetején a 2. trombita wawa-szordinált, pergőnyelves *piano-forte-piano* akcióinál is látszik. A *Concerto IV.* tételének elején (5. kottapélda) a vonóskar hosszú koronája alatti *crescendo* szintén zöld ceruzával van megerősítve, míg a 4. ütemben kezdődő oboaszóló esetében azt látjuk, hogy a zöld, zöldes-sárgás kihúzó filctoll szemet vonzó, neonos színe már a szólisztikus hangszeres szólam kiemelésére szolgál. A 21. ütemben a hárfakíséret, mint másodlagos fontosságú zenei anyag, kék kihúzó filctollal van jelezve, majd a 27–28. ütemben a kürt dallam rózsaszínűvel. Ez utóbbi már nyilvánvalóan a környezettől, azaz az eddig használt színekkel elütő volta miatt kerül felhasználásra. A rózsaszínnel kódolt kürt ellenszólam végén aztán ismét zöld ceruzával olvasható a német *leiser*, azaz halkabban szó, amely dinamikai utasítás, és a vonós szólamok pianissimo váltása előtti ütemvonalon is végighúzódik. Végül, a narancsszínű filctollal másodlagos fontosságú zenei anyag kihúzására használt példa található a *Concerto I.* tételének (4. kottapélda) 149. ütemében a hegedűk alapritmusánál, míg ugyanezen az oldalon az oboa- és a hárfaszólamok pontos hierarchiáját ismét a zöld és a kék kihúzó filctoll kontrasztja mutatja. A tanulási folyamat, illetve a többszöri előadás során egymásra rétegződő színes jegyzetek utolsója Eötvösnél a partitúrába ragasztható színes papírnyilak használata (1. kottapélda). A narancssárga nyilak, mintegy a piros szín variációjaként is, adott ütések, míg a zöld nyilak bizonyos dinamikai események fontosságára emlékeztetik a karmestert. Egyéb színek, például a narancs ceruza használata elsősorban a piros funkciójának megerősítésében kap szerepet, illetve a többi szín ugyanazon oldalon való együttes használatának vizuális hatásától függ. Az Eötvös-féle partitúraszínezési gyakorlat összefoglalásából (lásd 7. függelék) világosan kiolvasható egyfajta – a papír-írószer boltokban éppen elérhető ceruzák, kihúzófilcek és ragasztható papírjelzések használatából kiinduló – praktikus megközelítés, valamint egy igen fejlett analitikus olvasási képesség szintézise. A mellékelt kottapéldákon pedig látható, hogy a végeredmény, jóllehet vizuálisan sokszor rendkívül komplex, mindig a valós időben zajló próba-, előadás-folyamat képletes és szó szerinti levezénylésének, a hangzó végeredmény létrehozásának szolgálatában áll.

A partitúra értelmezésére használt színezésen felül kiemelten fontosak, és Eötvös zenei megoldásaira vonatkozó többletinformációkkal szolgálnak a preparált kották széljegyzetei. A széljegyzetek többnyelvűek, legtöbbjük németül és magyarul olvasható. Ez az a két nyelv, amelyet Eötvös a legjobban beszél, és amelyeken először tanulta meg a zenei kifejezéseket és utasításokat. A széljegyzetek esetében

tulajdonképpen rövid emlékeztetőkkel van dolgunk, mint a Stockhausen-példa oldalvégi *Stille*, azaz *csend* bejegyzés, vagy a *Concerto* első tételében a lap tetején két nyelven is megfogalmazott instrukció: *Zeit lassen für Auftakt, ne siess*. Ugyanitt olvashatjuk a tétel ezen szakaszának lényegét szavakban is, megint németül: *Dialog Oboe/Harfe*, illetve halványan a bal margón, láthatóan a fénymásolás előtt készült önutasítást: *weiter führen*. Ez utóbbi minden bizonnyal arra vonatkozik, hogy a bartóki lassítás ellenére a zenei folyamatot, az oboaszólót előkészítendő, tovább kell vezetni. Ugyanezen lap alján található egy, a vonósok hangfogóinak a kottában jelzetnél korábbi felhelyezésének lehetőségére vonatkozó jegyzetsor: *(ev. schon hier con sord.)*, *warum?, nein!* Magyarul: *(esetleg már itt hangfogóval)*, *miért? nem!* Az írás különböző színárnyalataiból kiolvasható, ahogy Eötvös a próbafolyamat során felmerülő kérdést – talán egy a szólamokban található beírás, vagy a muzsikuskok részéről jövő felvetés alapján – lejegyzi, és rögtön az erre vonatkozó kétségét is kifejezi, majd később határozottan elutasítja a maga számára. Ez a lapalji rövid belső dialógus majdnem ráfolyik egy korábbi, nagy betűkkel feljegyzett, és még a fénymásolás előttről való emlékeztetőre: *Harfe folgen*, hárfát követni. Itt érhető tetten az a karmesteri hozzáállás, vagy ha úgy tetszik praktikus gyakorlat, amellyel kapcsolatban az 1.2.-es fejezetben a BBC zenekaránál töltött évekkkel összefüggésben Eötvös saját szavait is idéztem. A zenészekkel kialakított bizalmi viszony fontossága ez, illetve a zenekari játékmód alapját képező kamarazenei hozzáállásé.

Az Eötvös által évtizedek óta használt Bartók-partitúrát tovább vizsgálva számtalan, a fentiekhez hasonló széljegyzetet találni. A *Concerto* negyedik tételének nyitó ütemei (5. kottapélda) felett például, balról jobbra a következő lapszéli bejegyzések vannak. Egy sárga Post-it cédulán a tételindítás karakterének legjobban megfelelő vonásnem, le-föl, megerősítése. A tempójelzés felett az első fél ütemben rosszul látható trilla-hullámjelre figyelmeztető *trill!* felirat. Az oboaszóló második frázisa pirossal kihúzott artikulációja fölött ugyancsak pirossal, de halványabban egy német nyelvű utasítás: *deutlich*, azaz tagoltan, tisztán, érthetően, avagy értelmesen. Az oldal tetején legfelül, nagy méretben, folyóírással és kék ceruzával újrarájzolva a tétel kezdetére vonatkozó általános karaktert leíró szó: *oldott*, végül ettől jobbra a teljes IV., *Intermezzo interrotto* tétel nagyformai sémája betűkkel. Ez utóbbi, lévén a teljes tételre vonatkozó jegyzet, kivétel, és mint ilyen valószínűleg a darab tanulásának és megértésének legelső, kezdeti állomásának írásbeli emléke. Eötvösnél minden technikai és zenei bejegyzés ugyanazt szolgálja: a kotta gyors, hatékony és a vezénylés közbeni odahallgatást megkönnyítő olvasását. Ebben a tekintetben nincs különbség egy Stockhausen- és egy Bartók- vagy

egy Kurtág- és egy Stravinsky-darab között. Minél jobban átlátja Eötvös a partitúrát, annál jobban áthallja azt, és annál felszabadultabban tud a leírtaktól elszakadva muzsikálni. A partitúrák részletekbe menő – és csak hosszú sorozatokban vezényelt darabok esetén véglegesnek tekinthető – színes preparálása, széljegyzetelése egyszerre tanulási, próbálási és megértési folyamat, ugyanakkor egy egységes koncepciójú, a zenei anyagnak és a muzikusoknak is kellő szabadságot engedő, valóban élő előadás létrehozását szolgáló eszköz.

### 3. Bartók, Stravinsky és Beethoven zenéje Eötvös Péter értelmezésében

Eötvös mint karmester zenei interpretációjáról beszélve először egy fontos, bár alaposabban szemügyre véve csupán látszólagos ellentmondást szeretnék feloldani, egy olyat, amely saját nyilatkozataiban is időről időre felbukkan. Eötvös Péter szerint az ember zenészként tudja, érzi, hogy egy bizonyos anyag a zeneszerző által leírthoz képest mennyi előadói szabadságot kíván meg. Eötvös sok helyen részleteiben mesél arról, hogy különböző zeneszerzők stílusát zongorista- és zeneszerző-tanulmányaiból, avagy a színházi zenészként bőségesen gyakorolt improvizáció és stílusgyakorlat-írás által elsajátítva tette a magáévá. A kedves zeneakadémiai zeneszerzés főtárgytanárával, Viski Jánossal (1906–1961) közösen folytatott többszólamú zongorás-énekes gyakorlatokról, és ezzel kapcsolatban akkori saját alkotásairól például így beszél.

Remek gyakorlatok voltak, amelyekből rengeteget tanultam: nemcsak blattolni, hanem számos praktikus dolgot. Majd visszaültünk az asztalhoz, hogy Ockhegem-, Palestrina- és Bach-stílusú polifonikus gyakorlatokat komponáljunk. Ezután tértünk át a saját munkáimra, amelyek akkoriban többé-kevésbé Kodály és Bartók stílusát követték.<sup>1</sup>

Van tehát egy tradicionális zenei környezet, illetve egy beszélt zenei idióma – a Kodályé és a Bartóké –, amely a fiatal zeneszerző sajátja. Ez adott, mondhatni természetes állapota egy ifjú zenésznek az akkori Magyarországon. Ez az, ahonnan el lehet indulni, és amelytől aztán el lehet szakadni, ha van tehetség, bátorság és szerencse. Mindenki jön valahonnan.

Magyarországon a hagyomány volt a paradigmánk [...] <sup>2</sup>

Ettől az origótól fényévnyi távolságra van az a hitvallás, amit a 42 éves Eötvös Pétertől hallunk, amikor előbb a kortárs művek vezénylésének módszeréről, majd a tradicionális repertoárhoz való viszonyulásáról nyilatkozik.

<sup>1</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 216.

<sup>2</sup> I. h.: 60.



Szétszedem alapelemeire a belső hallásommal, majd újra felépítem. Ezzel a módszerrel tökéletes képet alkotok arról, hogy miként hangzik a darab. Valójában ez egy alapvető probléma a karmesteri munkám során, mert ennek a zenei kompozícióról kialakított belső hangképnek a legfontosabb szerepe éppen az, hogy semmi szükségét ne érezzem annak, hogy azt élő előadásban is meghallgassam. Emlékeztetnem kell magam arra, hogy zenekarral is megvalósítsam a művet. A vezénylés folyamata során ez a belső hangkép az, amit összehasonlítok azzal, amit valójában hallok. A próbák során igyekszem ezt a kettőt összhangba hozni, és ezzel az elképzelt és a valós hangzás közötti azonosságot megalkotni. [...]

Ebből következik, hogy amikor tradicionális repertoárt vezényelek, úgy bánok vele, mintha soha nem hallottam volna azelőtt. Ugyanezt a hozzáállást várom el a zenekari zenészekről és valójában a közönségtől is. Minden előadás egy ősbemutató. Stílus és tradíció nem érdekesek a számomra. A vezénylés pillanatában formálom a mű stílusát, kizárólag a partitúrában található jellemzők, a harmóniak, ritmikai képletek és a többi alapján. Azt, hogy a hangzó végeredmény bármilyen viszonyban van-e más karmesterek interpretációjával, teljesen figyelmen kívül hagyom.<sup>3</sup>

Eötvös tehát teljes magabiztossággal birtokol egy alapvető zenei tudást, amely természetes zeneiségben képes megnyilvánulni, amikor a színpadon áll. Beszél egy nyelvet. Eötvös birtokában van ugyanakkor annak a képességnek is, ami a zeneszerzői analitikus gondolkodás segítségével alapelemeire bontja, majd azelőtt talán soha nem hallott hangzásokká szintetizálja a nyomtatott hangjegyeket, ráadásul ezt, mintha csak egy hangszer lenne, a szimfonikus zenekaron valóságosan meg is tudja szólaltatni. Az életműben a talán leginkább a stockhauseni jelzővel illelhető, minden hangra,

<sup>3</sup> *I dismantle it to its basic elements with my inner ear and then build it up again. In this way, I get a perfect idea of what the piece sounds like. Actually, this presents a fundamental problem in my work as a conductor: this inner sound image of a musical composition is of paramount importance to the virtual exclusion of any need to hear it in performance. I have to nudge myself to want to realize a piece with an orchestra. In the process of conducting, it is that inner sound image that I compare with what I am actually hearing. In rehearsal I try to bring the two into line and create an identity of imagined and actual sound. [...] It follows that if I am to conduct traditional music, I treat it as though I had never heard it before. I expect the same attitude from orchestral musicians and, indeed, from the public as well. Every performance is a world première. Style and tradition do not interest me. I shape style right at the moment of conducting a work, based solely on the properties of the score, the harmonies, the rhythmic patterns and so on. Whether or not the resulting interpretation corresponds with that of other conductors is something I leave out of account altogether.* Varga Bálint András: "Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma." *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225. A szerző fordítása.

hangzásra és az ezekből alakuló előadásra a semmiből való teremtés gesztusának fontosságával tekintő hozzáállás, valamint az anyanyelv természetességével beszélt zenei kifejezés között persze csak látszólagos ellentmondás van. Ezt a kettősséget bármely praktizáló és kiválóságra törekvő előadóművész természetes létezési formaként éli meg. Mindenki jön valahonnan, és mindenki a saját hangján szól. A következőkben azt vizsgálom tehát, hogy a nem kortárs alkotások esetében tetten érhető-e Eötvös karmesteri interpretációjában valami sajátos, amire csak a rá jellemző zeneszerzői attitűd adhat magyarázatot.

A fejezet fentebb található, második idézete kibővített formában a következőképpen hangzik.

Magyarországon a hagyomány volt a paradigmánk, a modernitást számomra Bartók testesítette meg [...]<sup>4</sup>

Nézzük meg részleteiben is, hogy mivé formálja Eötvös Péter keze Bartók modern zenekari mesterművét a partitúrában található harmóniák, ritmikai képletek és a többi jellemzők alapján.

### 3.1. Bartók Béla *Concerto zenekarra*

A *Concertót* Eötvös a BBC Symphony élén vezényelte életében először, és érdekes történelmi adalék, hogy magyar zenekarral soha nem adta elő. Eötvös saját bevallása szerint<sup>5</sup> az a tény, hogy a BBC muzsikusai nem beszélték anyanyelvként a bartóki zenét, semmiféle akadályt nem jelentett a közös munkában. A muzsikusok ugyanolyan magas színvonalú profizmussal zenéltek saját stílusismeretük és a karmesteri instrukciók alapján, ahogy bármely más stílusú darabot is előadtak volna. Ez a kiindulási alap – a magyar előadói tradícióktól mentes zenekari hozzáállás – teszi lehetővé azt, hogy koncertfelvételek alapján Eötvös Péternek, és vele összehasonlításban Reiner Frigyesnek (1888–1963) és Pierre Bouleznek, az előadó-művészetét vizsgálhassuk, a *Concerto* esetében éppen a magyar zenei idiómákkal összefüggésben.

<sup>4</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 60.

<sup>5</sup> Vajda Gergely: Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2017. szeptember 9.

A Gustav Mahler Jugendorchesterrel készített Eötvös-felvétel (lásd diszkográfia) elsősorban fiatalos lendületével ragadja meg a hallgatót, és ez a tény valószínűleg a hangszeresek és az őket muzsikálni hagyó és inspiráló karmester közös érdeme. A fiatalos lendület nem jelent gyors tempókat is egyben. A lassú, avagy lassabb tempójú részek – az I. tétel bevezetője, a III., *Elegia* tétel, valamint a IV., *Intermezzo interrotto* 43-as üteménél felütéssel kezdődő, majd a 120. ütemnél visszatérő, a *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország* című operett dalbetétet megidéző, *Calmo* utasítással ellátott dallam – a megadott tempók alatt, vagy a Bartók által megengedett tartomány alsó határán szólalnak meg. Érdekes, hogy éppen ez, a bartóki honvágy kifejezésének tartott magyaros dallam az, ahol Eötvös nagyon visszafogottan, szinte teljesen a népzeneire jellemző *rubato* nélkül muzsikál. Interpretációja itt engem inkább az éttermi cigányzenekarok szenttelen lendületére emlékeztet, amitől aztán a tétel nyitó zenéje, a 2/4-es és 5/8-os ütemek között ingázó táncos anyag kap jelentősebb, mondhatni a Magyarországra visszagondolás funkcióját betöltő szerepet. A gyors, feszes karakterű zenék előadása, különösen a *Finale*, majdnem minden esetben metronómszerű pontosságú. Az *Intermezzo interrotto* harsány *Polka* része, a 84-es és a 119-es ütemek között valamivel gyorsabb a Bartók által előírtnál, azaz 94-es félkotta értékek helyett körülbelül 100-ban játszik a zenekar. Az utolsó tétel befejező szakasza, a 482. ütemnél induló *Più presto*, példászerűen az előírt egy negyed 184-es értékben, ugyanakkor világosan artikulálva, és a virtuóz vonósfutamok esetében tisztán, érthetően szól. A 2008-as clevelandi, Eötvös magánarchívumában található három élő koncertfelvételtől elmondható, hogy az alkalmazott zenei megoldásokban alapvetően nem különböznek a Budapest Music Center (BMC) gondozásában kiadott, 1992-ben készült felvételtől. Általános különbségként a clevelandi előadások időkezelésének tágassága, jó értelemben vett levegőssége említendő. A zenekari szóló és kiskamarazenei állásokból kihallható, hogy Eötvös itt professzionális, zeneileg tapasztalt, és saját muzikalitásukat a produkció integráns részévé tevő muzsikusokkal dolgozott. A felvétel készültekor korai hatvanas éveiben járó Eötvös Péter vezénylése és a Cleveland Orchestra hangszereseinek virtuozitása olyan érzetet kelt a hallgatóban, mintha a legnehezebb, leggyorsabb futamokra is végtelen idő állna rendelkezésre. Eötvös karmesterként olyan itt, mint egy tapasztalt, idősebb néptáncos, aki tudja, hogy melyik mozdulatra mennyi tér, idő, energia szükséges, ezzel érve el a pontosan végrehajtott koreográfia időtlenségének érzetét. Ez az érzet elsősorban nyilvánvalóan egy professzionális zenekar és egy professzionális vendégkarmester

együttműködésének jellemzőiből táplálkozik, amely egy a Mahler Jugendorchesterrel való munkától alapvetően eltérő szituáció.

Az általam vizsgált koncertfelvételek alapján a következő általános megállapítások tehetők Eötvös Péter bartóki előadásmódját illetően. Ennek a zenélésnek mindenekelőtt a tiszta, minden karakterbe életet lehelő artikuláció a legjellemzőbb tulajdonsága. A zenei vonalak és folyamatok világosan megrajzoltak, a tagolás mindig organikus, és a zenei kontextusnak megfelelően drámai gesztusok pontosan adagoltak. A kísérő anyagok plasztikusan szólnak. Ez utóbbira legjobb példa talán az utolsó tétel 59. üteménél kezdődő táncos kíséret. A dinamikák mindig a zenei karakter logikája szerint épülnek egymásra, a dinamikai változások pedig világos irányt adnak a zenei folyamatnak. A IV. tétel elején a második ütem *crescendója* például a romantikus zenei tradícióktól sem idegenül, de a magyar és más kelet-közép-európai népzeneire jellemző módon is, eltúlozva, hirtelen halk dinamikából az ütem végéig erős hangosítással valósul meg. Ez egyrészt drámai figyelemfelkeltő hatású gesztus, másrészt a néptánc kezdete előtti energiagyűjtés funkcióját is szolgálja. Eötvös partitúra-értelmezése minden esetben hűséges marad a bartóki szándékhoz. Ez hol abban nyilvánul meg, hogy zenészeit komoly kihívások elé állítva pontosan követi a kiírt tempókat, hol pedig abban, hogy megértve az egyes formai részek dramaturgiai funkcióját, szabadjára engedi őket, és valóban az adott pillanatban formálja szabadon, de mindig érthetően a zenét. Stílusismeretére jellemző, hogy pontosan érzi Bartók zenéjében a romantikus és a modern idiómákat, és ezek természetes interferenciájából minden adódó alkalommal a lehető legtöbb drámai hatást hozza elő. A BMC által megjelentetett *Concerto* akusztikai képére általánosan és meghatározóan jellemző a gazdag, bőséges vonós hangzás. Valószínűsíthető, hogy ha adott esetben a zenekar teljesítménye vagy az akusztikai körülmények miatt ez nem jelent meg a felvételen, akkor Eötvös a stúdióbeli utómunkálatok során, amelyeken mindig személyesen is részt vesz, alakította ki az ízlésének megfelelő szonoritást.

Az alábbiakban Bartók Béla *Concerto zenekarra* című kompozíciója első tétele egy rövid részletének összehasonlító elemzését adom, azét a részletét, amelyet már a partitúra-előkészítés vizsgálatakor is szemügyre vettünk (3. kottapélda). Ebben a részletben, mintegy mikroszkóp alatt – avagy cseppben a tenger – remélem megtalálni azokat az apró különbségeket, amelyekben, másokéval összehasonlítva is, megfogható

egy karmester zeneisége. Eötvös két, 1992-es és 2008-as, fentebb általánosan elemzett koncertfelvételét egy 1955-ös Reiner Frigyes és egy 1992-es Pierre Boulez által dirigált *Concerto* lemez mellé helyezve vizsgálom az interpretációs eltéréseket. A nagyszámú elérhető közül egy jelentős magyar származású, nemzetközi sztár amerikai zenekarral, illetve egy nem magyar, de Eötvös pályájához erősen kötődő, rá befolyást gyakorló karmester ugyanazon vezető amerikai együttesel készített egy-egy felvétele tűnik a legalkalmasabbnak az összehasonlításra. Egy a Boulez-felvétel kiadásának évéből származó Gramophone-kritika (8. függelék) éppen ezt a két felvételt hasonlítja össze, illetve a *Concerto* esetében Boulez egy korábbi, a hetvenes években a New York-i Filharmonikusokkal készített lemezét is górcső alá veszi. A kilencvenes évek elején készült Boulez-felvétel a kritikus szavai szerint kevésbé magával ragadó mint a hetvenes években készült, ugyanakkor az interpretációt érthetőnek, világosnak nevezi. A végső konklúzió az, hogy Boulez felvétele egy meglehetősen életképes befutó egy sok résztvevős, az elérhető Bartók *Concerto* lemezek képzeletbeli számában megrendezett versenyen. A Boulezével összehasonlításra javasolt Reiner-felvételt a lemezhallgató közönség számára mint kiindulási pontot, etalont ajánlja a cikk szerzője. A kritikus szerint Reiner felvételén a csendesebb részekre egyfajta hátborzongató realizmus jellemző, a néhol visszafogott csúcspontokért pedig bőségesen kompenzál az előadás hamisítatlan szenvedélye. A *Párok tánca* tételt az eleven, míg a *Finalét* a feszes és gyors szavakkal jellemzi a Gramophone, utóbbinál hozzátéve azt is, hogy Reiner precizitása és a zenekar feletti kontrollja azonnal érzékelhető.

Már a 43 ütemnyi *Concerto* részlet időtartama közötti különbségek is érdekes információval szolgálnak a vizsgált felvételeket illetően. Chicago Symphony, Reiner, 1955 [00'42"], Chicago Symphony, Boulez, 1992 [01'00"], Junge Deutsche Philharmonie, Eötvös, 1992 [00'42"], The Cleveland Orchestra, Eötvös, 2008 [00'43"]. A tétel e részének alaptempója közti különbségeken kívül még számtalan apró, de meghatározó eltérés fedezhető fel a Reiner-, Boulez- és Eötvös-felvételek között. Az alábbi kottapéldán a zenei részletnek azok az ütemei szerepelnek – a 149–156., a 171–176. és a 184–192. taktusok –, ahol a bartóki instrukcióknak megfelelően, avagy a zenei anyag természetéből adódóan az előadói zenei megoldások, alaptempó választása, tempóváltás, frazeálás részletei összehasonlításra alkalmasak. A folyamatos tempójú és változatlan karakterű részeket a példából kihagytam.

|               |                               |
|---------------|-------------------------------|
| REINER        | lassítás<br>(ritmushiba) ♩=66 |
| BOULEZ        | változatlan tempó ----->      |
| EÖTVÖS [1992] | változatlan tempó ----->      |
| EÖTVÖS [2008] | kis lassítás ----- ♩=67       |

171

175

Ob. I

Cl. I, II in A

Hn. I, II, III in F

Hrp. I

Vln. I

Vln. II

Vc.

*p*

*p, dolce*

*senza sord.*

*p*

*gliss.*

*p*

*p*

*p*

*p*

1. példa. Bartók Béla *Concerto zenekarra*, I. tétel (részletek)

|               |   |
|---------------|---|
| REINER        | kis lassítás --- a tpo.                     |
| BOULEZ        | kis a tpo.<br>lassítás                      |
| EÖTVÖS [1992] | kis a tpo.<br>lassítás                      |
| EÖTVÖS [2008] | jelentős lassítás a tpo.<br>(64 --- 63 -- ) |

184

Cl. I, II in A

1.

[ ] 192

*dim.* ----- *p*

Hn. I, II, III in F

1., 2., 3.

*p*

Hrp. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

REINER ♩=67 változatlan tempó ----- lassítás ----- ♩=65  
 (ritmus hiba)

BOULEZ ♩=70 változatlan tempó ----- ♩=70

EÖTVÖS [1992] ♩=73 változatlan tempó ----- kis lassítás -- ♩=70

EÖTVÖS [2008] ♩=66 változatlan tempó ----- kis lassítás ----- ♩=66

149 (♩=83) poco a poco più ----- Tranquillo, ♩=70 155

Flute I

Oboe I  
*p, dolce*

Horn I, II, III in F  
 1., 2.  
 con sord.  
*pp*

Violin I  
 div.  
*p*  
 non div.  
 IV., III.

Violoncello  
*p*  
*sim.*  
 div.

A Bartók által indikált *Tranquillóra* való visszalassítás egyik karmesternél sem születik meg, mindhárman már a következő anyag tempójában kezdik játszani a kíséret anyagát, ugyanakkor a két magyar karmesternél, de leginkább Eötvös esetében,



érezhető az oboaszóló karakterének előkészítése. Eötvös mind az oboaszóló, mind pedig a klarinétduett *tenuto* felütését táncosan meghúzza, ezzel érzékeltetve a lassítást és az alapvetően táncos karaktert egyaránt. Reinernél az oboaszóló *tenuto* hangjai a romantikus tradíciónak megfelelően *legato*-szerűen kapcsolódnak egymáshoz, míg a *staccato* nyolcadok erősen artikuláltak. A dallam ringató jellege jól érzékelhető. A hárfaszólamban a 157. ütemben kiírt *distanto* karakter nem érvényesül igazán. A hárfa-glissandóban, szintén a romantikus játékmód szabályai szerint, erős *crescendo-diminuendo* effektus hallható. A klarinétok az oboához hasonló stílusban játsszák a dallamot. A vonós kíséretben a *marcatók* nincsenek rendesen eljátszva, helyettük hosszú *crescendo*, amolyan romantikus dagasztás hallható. Bouleznél az oboadallam legmeghatározóbb karaktere annak ritmikussága. A dallamív különösebb formálás nélkül száraznak, statikusnak hangzik. A hárfa-glissandó szélsőségesen *pianótól fortéig* megy. A klarinétok artikulációja nem rímeli az oboáéra, a hangok hosszabbak, amitől fokozás érzete keletkezik a hallgatóban. A vonós kíséret akcentusai jól hallhatóak, bár hosszúak, mintha egy Brahms-művet játszana a zenekar. Eötvösnél az oboa *legato* játéka olyan, mintha valaki egy népdalt énekelne. A hárfa *crescendója* finoman kivitelezett, a bartóki kottaképhez, ahol a befejező dinamika nincs jelölve, a leginkább hű. A vonós anyag akcentusai kiugróak, mint Bouleznél, de itt flexibilis ritmikusságuknak köszönhetően tánckíséret hatását keltik.

Néptánc és népdal. Eötvös számára zeneszerzőként is fontos inspiráció a széki hangszeres népzene, amelynek gesztusrendszerét és hangszerteknikai megoldásait is a magáénak tudja. Korai kórusműveiben anyanyelvi természetességgel alkalmazta a kodályi magyar prozódia, és ehhez a tudáshoz a későbbiekben a több nyelven való operairás tapasztalata is hozzáadódott. A fenti apró részletekből kiolvasható, hogy Eötvös mennyire magától értetődően beszéli a bartóki zenei nyelvet, illetve, hogy azt mennyire a népzenei forráshoz való hűséggel teszi. Az előadóművészi tapasztalat és a zeneszerzői kreativitás – a saját művek komponálásának folyamatából megtanult, megérezett zenei kifejezés – szétválaszthatatlan részei karmesteri eszköztárának. Keze alatt a dallamok mindig énekelnek, a bartóki dallamok pedig mindig a magyar nyelvre jellemző hangsúlyokkal és frazeálással kelnek életre. A kelet-európai néptánc ritmikus flexibilitása és a magyar népdal természetes *parlandója* a meghatározó Eötvös Bartók-előadómódjában, miközben a Stockhausen műhelyéből hozott analitikus kottaolvasás, partitúraelemzés és a hangzó felületek pontos áthallására való képesség alkalmazása teszi mindezt érthetővé a zenész, és pontosan hallhatóvá a befogadó számára.

### 3.2. Nem magyar zenei idiómák Eötvös Péter interpretációjában Igor Stravinsky *Le sacre du printemps* című művében

Stravinsky, ma már a koncerttermi szimfonikus repertoár alapművének is tekinthető, balettzeneje nehezebben adja magát, mint a különböző karmesteri interpretációk összehasonlítására alkalmas zene. Ennek elsődleges oka az, hogy relatíve kevés szabadon formálható anyag található a műben. Jó tempóválasztással, pregnáns artikulációval, a megfelelő hangzás beállításával, és természetesen a még ma is technikailag nehéznek minősülő gyors, váltakozó ütemű részek korrekt levezénylésével kiváló előadást produkálhat egy karmester. A fagott híres nyitódallama és az azt követő szakasz, valamint a szóló visszatérése azért nem alkalmas a karmester zeneiségének megítélésére, mert annak kivitelezése a legtöbb esetben az első fagottosra van bízva, illetve felvétel alapján nem eldönthető, hogy az mennyiben a karmester és a hangszeres művész együttműködésének a végeredménye. Én három olyan rövid részletet választottam ki összehasonlítás céljára, ahol az együttjáték miatt elkerülhetetlen a világos vezetői akarat megvalósítása, miközben kiderül a karmester zenei véleménye, frazeálásra való érzékenysége is. Mindhárom részlet a mű orosz népzenei elemekből táplálkozó rétegéből származik. Az első részlet a *Sacre* I. részének *Tavaszi körtánc* című tételének kezdete a 48-as próbajelnél, ahol a kisklarinét és a basszusklarinét kétoktávos uniszónóban játszanak egy hatütemes dallamot. A második részlet ugyanennek a dallamnak a tétel egy későbbi részén, az 56. próbajel után visszatérő variánsa, ezúttal az altfuvola és a kisklarinét előadásában. Mivel a dallamok önmagukban is világos tonalitással rendelkeznek, és így az alattuk kitarított, több oktávos hangzó *esz-f* trilla valójában nem befolyásolja a frazeálást magát, ezért az utóbbi zenei elemet mindkét kottapéldából elhagytam. A harmadik részlet szintén *A tavaszi áldozat* I. részében található, a *Vetélkedő törzsek játéka* című tételben, a 62-es próbajel előtt négy ütemmel. Itt Stravinsky, kora lejegyzési tradíciójával összhangban, a fafúvóknál és a vonós szólamokban különböző frazeálást alkalmaz. A hegedűknél egy hosszú, az összetartozó zenei mondatrészt jelző *legato*-ívet látunk, ami a vonásirányokat jelző rövidebb kötőíveket fog egységbe. Ezen kötőívek fél ütemekre szedik szét a vonást, kivéve a 2/8-os felütésnél, és a frázis közepén a 6/4-es taktusban. Éppen ennek a 6/4-es ütemnek a végén látható, hogy a klarinétszólamokban újakezdődik a *legato*-ív, kijelölve ezzel a levegővétel helyét. Ami tehát egy nagy ív a vonósoknál, az két részre tagolódó egység a fafúvós szólamokban. Az utolsó ütemben a dallamhoz csatlakozó fuvolák szólamában látható, hogy a felütés, a taktus és a leütés egy ívben,

kötve játszandó, azaz itt nem formálási, hanem hangszerelési esettel van dolgunk, a fuvolák egy oktávval feljebb erősítik a hegedűk és a klarinétok tercmenetét. A kíséretanyagokat itt is elhagytam a példából. A kiemelt részletek Eötvös Péter-féle zenei megoldásainak demonstrálására a Junge Deutsche Philharmonie élén általa vezényelt, 2004-es élő hangverseny BMC által kiadott felvételét, összehasonlításképpen pedig egy 1960-as Stravinsky, egy 1998-ban a Naxosnál megjelent Robert Craft (1923–2015) és egy, a YouTube-on videó formájában elérhető, a Mariinszkij Színház zenekara által játszott Valerij Gergijev- (1953–) féle, 1992-es *A tavaszi áldozat* felvételt választottam. A második részlet végén a Gergijev-verzióban kimaradó előke nem előadási hiba, hanem a *Sacre* egy létező szövegváltozata. A példákban eltérő színekkel jelöltem a négy karmester előadásának jellemzőit. A kis pipa rövid levegővételt, míg a vessző zenei értelmezés értékű elválasztást jelöl. Amennyiben egyes ütem, ütemek felett/alatt nem található eltérő színű szaggatott kötőív, úgy az eredeti, feketével nyomtatott frazeálás hallható a felvételen.

**48**

**Tranquillo** ♩=106

STRAVINSKY ♩=108 *senza espr.* mindegyik előke gyors

Clarinet in Eb

CRAFT ♩=104 *p* dallamos nyolcad előkék gyors tizenhatod előkék

GERGJEV ♩=82 dallamos előkék

Bass Clarinet in Bb

EÖTVÖS ♩=92 *p* dallamos, széles előkék

2. példa. Igor Stravinsky *A tavaszi áldozat* I. rész (részlet)

Cl. in Eb

B. Cl.

*poco sost.*

*senza rall.*

*rall. - - -*

*egyenletesen lassú (☹)*

Annotations: Blue dashed line above Cl. in Eb, orange dashed line below Cl. in Eb, green dashed line above B. Cl., red double-headed arrows below B. Cl. with a red comma, and a red smiley face below the final measure.

STRAVINSKY

A. Fl. in G

CRAFT

GERGJJEV

Cl. in Eb

EÖTVÖS

$\text{♩} = 102$

$\text{♩} = 104$  *p*

$\text{♩} = 76$

$\text{♩} = 82$  *p*

Annotations: Blue dashed line above A. Fl. in G, orange dashed line below A. Fl. in G, green dashed line above Cl. in Eb, red double-headed arrows below Cl. in Eb, and a red comma below the final measure.

A. Fl. in G

Cl. in Eb

*senza rall.*

*senza rall. poco sost.*

*utolsó előke nincs*

*attacca*

*senza rall.*

Annotations: Blue dashed line above A. Fl. in G, orange dashed line below A. Fl. in G, green dashed line above Cl. in Eb, red double-headed arrows below Cl. in Eb, and a red comma below the final measure.

A fenti példákból látszik, hányféleképpen adható elő egy egyszerű, mindössze hat ütemből álló zenei gondolat. A legszembetűnőbb interpretációs különbségek – akárcsak a Bartók *Concerto* példák esetében – már a tempóválasztásban megnyilvánulnak. Míg Stravinsky és Craft a nyomtatott tempójelzéshez közeli sebességet dirigálnak, Gergijev és Eötvös jelentősen lassabban szólaltatják meg a zenei anyagot. Utóbbi azután a kifejezőbb dallamvezetés igényét is magával hozza, legszembetűnőbb módon Eötvösnél, aki a karmesterek közül egyedülként, *dinamikai espressivót* játszat zenészeivel, avagy hagyja, hogy a hosszú hangokat maguktól életre keltsék, és a rövid, egytaktusos frázisok esetében *crescendo-diminuendo* segítségével emeljék ki a frázis sóhaj jellegét. Az előkék dallami fontossága, előadásuk sebessége mind a négy esetben megfelel a választott alapkarakternek. Craftot kivéve mindenki lassabban vezényli a második részletet, és ez a megoldás mintegy felkészíti a hallgatót a nyomtatott kotta szerint megállás nélkül következő hangos, gyors, perkusszív zenei anyagra. Érdekes, és talán valamelyest a hiányos karmesteri képességekről is árulkodó tény, hogy saját notációjának ellentmondva, éppen Stravinsky csinál itt hosszabb kiállást, amely megoldás persze egyszerűbbé teszi az új tempó és karakter elindítását. Ugyanezt Gergijev megállás nélkül, míg Craft és Eötvös a dallam lezárását engedő, de a szükségesnél semmivel sem hosszabb levegővétellel oldja meg. Érdekes és jellemző részlet, hogy a második példa 2. ütemének végén mindegyik karmester más megoldást választ a 7/4-es taktus utolsó hangjának artikulációjánál. Stravinskyé a legrövidebb, Eötvöse a leghosszabb verzió. Utóbbinál ez a megoldás a 7/4-es és az azt követő 6/4-es ütem egy frázissá olvadását eredményezi. A második részlet 4. ütemében található minden eddigi zenei megoldás legizgalmasabbja. Gergijev az ütem 3. negyede után zenei lélegzetvételt mutat muzsikusaiknak, ami a taktus elején található kvárt föllépés, és az utána következő előkés csuklás zenei jelentőségét sokszorosára növeli. A Gergijevéhez hasonlóan frissnek ható karakterizáló frazeálást találunk a következő példa esetében is, itt most magának a zeneszerzőnek a vezényletével. Stravinsky táncos könnyedségűre veszi a 6/4-es taktus belső bővítését. Ugyanezt Craftnál épp az ellenkezőjének, simán egymásba fonódó frázisok egymásutániségának halljuk, amelyben a 6/4-es ütem ötödik negyedére játszott hosszú, *crescendo* érzetet keltő hanggal a karmester lehetlenné teszi még a szükségből vett levegővételt is. Gergijev és Eötvös hasonló módon két részletre bontják a hosszú *legato*-íves egységet, de Eötvösnél, a mindenkinél gyorsabb tempó következtében is, rövidebb, könnyedebb félmondat-véget hallani.

The image displays a musical score for Igor Stravinsky's *A tavaszi áldozat* I. rész (részlet). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinet in D (Cl. in D), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Violin 1 (Vln. 1), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The second system includes parts for Clarinet in D (Cl. in D), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Violin 1 (Vln. 1), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The score is annotated with various performance instructions and dynamics. The first system features annotations for STRAVINSKY (♩=147), CRAFT (♩=164), and GERGIJEV (♩=160), all marked with *f cant.*. The second system features an annotation for EÖTVÖS (♩=182) and a box containing the number 62. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz*.

3. példa. Igor Stravinsky *A tavaszi áldozat* I. rész (részlet)

A példákban színessel preparált melódia-töredékek az egyes karmesterek között leginkább a *pacinet* tekintve mutatnak különbséget. Az angol *pace* szó jelentését, amelyet magyarra itt *iram*, *lépés* értelemben érdemes fordítani, a magyar zenei terminológiában inkább körülírással, több szó együttes használatával szoktuk leírni. A *pace* ezen értelmét talán a nálunk is előszeretettel pészmekekerként emlegetett szívritmus-szabályozó funkciójából érthetjük meg a legjobban. A szívritmus-szabályozó szerkezet saját elektromos impulzusaival vezérli a szívmok összehúzódását, hogy azok se túl lassan, sem pedig túl gyorsan pumpálják a vért. Ami a legfontosabb itt, az a két elektromos impulzus között eltelő idő. Ellentétben egy beépített szívritmus-szabályozóval a muzikálisnak nevezhető zenei *pacinet* persze nem egyenletes, hanem a zenedarab folyamatának éppen megfelelő időtartamú. A jó zenei *pacinet* arról ismerszik meg, hogy a dallam legkisebb egységeként felfogható két hangból a második a hallgató által felfogott akusztikus folyamatban megfelelő időben szólal meg. A jó *pacinet* a titka egy dallamvonal hatásos felépítésének vagy egy folyamatos, hosszú lassításnak. A *pacinet* alapvető összetevője a frazeálásnak, annak, ahogy a zenész előadásában egy zenedarab úgymond lélegezni tud. A jól végrehajtott *pacinet* teremthet színpadi értelemben vett drámát, illetve mikroszinten a harmóniai történéseknek is ez ad értelmet. Amit tempóérzetnek hívunk a mindennapokban, az sem más, mint jó *pacinet*, és a Bartók *Concertója* esetében már kiemelt eötvösi táncos karakternek is ez az alapvető meghatározója.

Az apró részletekben megbúvó különbségek az összehasonlított felvételek egészére is jellemzőek. Stravinsky műveinek maga által vezényelt felvételei híresen szárazak, érzelemmentesek. Ez az *én vezényelek, maguk játszanak* hozzáállás teljes egyértelműséggel hallható a szerző által a Columbia Symphony Orchestra élén vezényelt felvételen. Robert Craft, aki Stravinskynak élete végéig hű alkotótársa, műveinek karmestere volt, a jóval a mester halála után, 1998-ban kiadott Naxos felvételén sem tagadja meg az életművet. Tempói és alapvetően száraz, elidegenített előadásmódja hüen viszik tovább azt, amit a zeneszerző saját műveinek ideális előadásáról gondolt és mondott. Érezni a felvételen ugyanakkor azt is, hogy Craft muzikális karmester, akinek saját hangzásképe ideálja, alapvetően zenei véleménye van arról, amit dirigál, és érzete arról is, hogy a zenekari textúrának olykor engedni kell, azaz néha a folyamatos tempó feladása a helyes megoldás. Ahol Stravinsky sokszor a zenei anyag természetes folyásának rovására erőszakkal kényszeríti a zenekart az előrehaladásra, ott Craft időről időre megengedi magának a zenekarával való együttlélegzést. Gergijev és Eötvös esetében, akik mindketten tapasztalt operakarmesterek

is, a *Sacre* fragmentált zenei építőelemeiből létrejövő nagyobb ívű formák hallhatóvá tételénél meghatározó a drámai érzék, az, hogy az egyes – eredetileg is tánchoz szánt – zenei gesztusok pontosan milyen esemény-funkcióban, mikor, milyen dinamikával és karakterrel, milyen jelentőséggel szólalnak meg. Eötvös Péter előadásmódjára általánosan jellemző a világos dinamikai kontrasztok használata, és a Stravinsky zenekari írásmódjánál oly fontos dinamikai ritmizálás. Ez utóbbira legjobb példaként a II. részben a 93-as próbajel utáni 2. ütemtől kezdődő osztott hegedű-tremoló kromatikus hullámvázának plaszticitása, valamint a 133. próbajel utáni 4. és 5. ütemben a hegedűk és a brácsák által játszott tremoló anyagból dinamikai akcentusok segítségével kirajzolt dallamtöredék említhető. Eötvös képessége arra, hogy zenekarából a lehető legszélesebb dinamikai skálát hozza ki, jó szolgálatot tesz mind a nagyobb formai részek érzékeltetésében, mind pedig a maximális drámai hatás elérésében, amely leginkább a darab végén, a 192-es próbajelnél hirtelen lehalkított tutti hangzásban és onnan a zárógesztusig tartó hosszú fokozásban érhető tetten. A Stravinsky által előírt tempóktól való eltérés Eötvösnél sosem zavaró, és minden esetben azért történik, hogy a táncdráma karaktereinek plaszticitását kiemelje. A *Sacre* II. része *Largo* bevezetőjének hanglávája és az abból előbukkanó sirató jellegű dallamtöredékek például a kiírt 48-as negyed tempója helyett 72-es alapüktetésben szólalnak meg, majd a *Fiatal lányok misztikus körei* rész, a 91-es számtól 60-as helyett 70-es tempóban. Ami miatt – a Stravinsky-féle felvétellel ellentétben – ez nem hat hadarásnak, az éppen a kórusanyagra emlékeztetően együtt mozgó szólamok felszabadult, szabadon lélegző kezelése. A világos dinamikai árnyalatok és a *padding* bátor és szélsőségekig menő együttes használatával elért drámai hatásra az I. részben a 22. próbajel előtti két koronás ütem megvalósításánál találunk példát. Eötvös a zenekari textúra sebességre gyakorolt hatására, és az így elért karakterváltásra, fokozásra is érzékenyebb még Craftnál és Gergijevnél is. *Az agg bölcs bevonulása* tételben, a 70. próbajelnél bekövetkező fogottabb tempó hallhatóan természetes velejárója a poliritmikai komplexitásnak, a 161. számnál pedig a vonósok duplázott tizenhatod-triola anyaga kivitelezésének fizikai korlátai, és persze a három fortéra írt tutti dinamika szélesítik organikusan az addigi alaptempót.

Az Eötvös által színes jelzésekkel preparált *A tavaszi áldozat* partitúrarészlet (6. kottapélda), a mű II. részének befejező szakasza is mutatja, hogy Eötvös mennyire érti és érzi a mű táncművészek számára elsődlegesen érzékelhető rétegét. A partitúrában a lap tetejétől a lap aljáig húzott halványpiros, narancssárga vonalak világos képet adnak arról, hogy mely taktusok tartoznak egybe zeneileg. Eötvös manuális partitúra-



előkészítéséből a frazeálás elsődlegessége nyilvánvaló, és ez az elemzett felvételen is világosan hallható. A feszes, de mindig táncos előadásmód, azaz a rövidebb és hosszabb ütések közötti pontos különbségek ellenére egybeérezett zenei tagmondatok plaszticitása adja az eötvösi olvasat legerősebb rétegét. A partitúralapok alsó egyharmadában, a vonós és ütős szólamok sorai között található, kézzel meghúzott és pirossal megerősített ütésjelek a maguk vizualitásában is a darab zenei karakterét közvetítik. Az ütemvonalak mentén húzott színes vonalakkal ellentétben ezek a jelek szabadkézzel rajzoltak, és a súlyosabb, hosszabb ütések enyhén jobbra dőlnek. Olyan ez a dőlés, mintha az ütésjelek maguk is táncolnának, és ezzel – a zene textúrájának súlyát kiegyenlítve – úgymond *laza* vezénylésre készítetik a karmestert.

Honnan tud Eötvös oroszul zenélni? Erre válaszolva először idézzük Bartók Béla előadásának egy részletét, amelyben éppen *A tavaszi áldozatról* beszél.

A parasztzene hatásának másfajta megnyilvánulási módja ez: a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett *maga eszel ki* valamilyen parasztdallam-imitációt. [...] Sztravinszkij sose nevezi meg témáinak forrásait, vagyis nem utal arra, sem a mű címében, sem széljegyzet formájában, vajon a témák átvételek-e a népzeneből, vagy saját kitalálásai-e. Ez az eljárás emlékeztet a régi zeneszerzők eljárására, akik rendszerint szintén elhallgattak minden efféle adatot. Gondoljunk csak a Pastoral-szimfónia kezdetére. Sztravinszkij nyilván meggyőződésből teszi ezt; azt a felfogást akarja vele dokumentálni, hogy *teljesen mellékes, vajon a zeneszerző saját kitalálású témákat vagy idegen témákat használ-e fel műveiben*. Egy hiteles nyilatkozata szerint Sztravinszkijnek ez a véleménye: neki joga van bármilyen eredetű zenei anyagot műveiben felhasználni; amit ő egyszer alkalmasnak ítélt arra, hogy felhasználjon, az ennek a felhasználásnak következtében mintegy az ő szellemi tulajdona lett.<sup>6</sup>

Ami igaz a zeneszerzőkre, az igaz a karmesterekre is. A zenei tanulmányok során elsajátított stílusismeret alapján egy jó előadóművész különböző szerzők és zenei stílusok jelmezét tudja magára öltetni. A nem orosz zenész magának találja ki, hogy milyen is az orosz stílus, és ezt a saját – a valóban orosz születésű és kultúrájú

<sup>6</sup> Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére”. <http://mek.oszk.hu/05200/05222/html/gmbartok0005.html> Eredetileg megjelent az *Új idők* 1931. (XXXVII.) évfolyam 20. (május 10.), 23. (május 31.) és 26. (június 21.) számaiban. (BBÖI 672–681.)

muzsikusként való összehasonlítást jobban, vagy kevésbé jól kibíró – orosz hangot alkalmazza azután, mondjuk, egy Stravinsky-kompozíció előadásakor. Hogy az így felépített stílárú karaktergyűjtemény mennyiben élet- és piacképes, nagyban függ a kérdéses zene milyenségétől, és az éppen általánosan elvárt és elfogadott előadói praxistól egyaránt. Eötvös, *A három nővér* című operája kapcsán, így beszél az orosz kultúrához való viszonyáról.

Gyermekkoromat és ifjúságomat a megszállt, a szovjet tömbhöz csatolt Magyarországon éltem. Mint mindenki, én is nyolc évig tanultam oroszul az iskolában. Mint mindenki, én is elutasító voltam az orosz nyelvvel szemben. Így tudunk ellenállni, egyfajta szuverenitást megőrizni a gondolkodásunkban. [...] Az oroszok zenei és irodalmi hagyományait nagyra tartottuk, de többségünk inkább magyar fordításban olvasta Puskin és Dosztojevszkij műveit, mint hogy megtanulja a Kreml hivatalos nyelvét. [...] És az is igaz, hogy ez a művem [*A három nővér*] tisztelgés az orosz színház, irodalom, sőt az orosz opera előtt is, amelynek példaadó szerzője Muszorgszkij [akiben] az orosz lélek teljességét érzem, amelyet egyszerre testesítenek meg a nagy erejű énekhangok, a nyelv zeneisége, a zenekar csodálatos, mesterei színei. Ennek a művészi erőnek a nagy részét megtaláljuk Stravinskynál is, habár jóval átgondoltabban. S ha már nem vallhatom magam e csodálatos hagyomány örökösének, hiszen ez nem az én kultúrámmal, legalább e művemmel tisztelgettem előtte – azzal, ahogyan a nyelv zeneiségét megszólaltatom, a prozódiaát kezelem és a vokális írásmódnak speciális formát adok.<sup>7</sup>

Az a zeneszerzői hozzáállás és módszer, ahogy Eötvös a saját maga és közönsége számára hitelesen *megszólaltatja* az orosz nyelv zeneiségét, ugyanígy működik akkor is, amikor karmesterként, Stravinsky hangjait életre keltve éppen oroszul zenél. Művészi érzékenységének, képzelőerejének és felhalmozott zenei tudásának köszönhetően ugyanúgy otthonosan mozog az orosz kultúra, zene világában, ahogy Bartók vagy a székeli népzene nyelvét is a magáénak tudja. A nem magyar zenei idiómák karmesterként és zeneszerzőként is Eötvös saját nyelvéhez tartoznak, azokat a magyar zenei idiómákhoz hasonlóan magabiztosan használja, és karmesteri előadásmódjának

<sup>7</sup> Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 81–82.

oros zenei hangütése világosan megkülönböztethető más kultúrák általánosan elfogadott, jellemzőnek tartott dialektusaitól.

### 3.3. Egy különleges példa: Beethoven erősítve

Eötvös Péter koncertkarmesteri repertoárjában erősen limitált számban találhatóak barokk, klasszikus vagy romantikus művek. Az 1999–2019 közötti hangversenyprogramokban Johann Sebastian Bach (1685–1750) *Két korálelőjátékkal*, BWV 654 és 667 szerepel, Arnold Schönberg (1874–1951) nagyzenekari átiratában, összesen egy előadásban. Ugyanebben a húszéves periódusban Mozart A-dúr klarinétversenyét, K. 167-es C-dúr miséjét, valamint Beethoven D-dúr hegedűversenyét szintén egy-egy programon találjuk csak. A korai romantikusok közül Franz Schubert (1797–1828) Német táncok sorozata, Hector Berlioz (1803–1869) *Harold Itáliában* című műve, Liszt Ferenc (1811–1886) *Dante-szimfóniája, I. Mephisto-keringője* és néhány rövidebb, zenekarra hangszerelt zongoradarabja, a késő romantikus művek közül pedig Max Bruch (1838–1920) egyik hegedűversenye, Johannes Brahms (1833–1897) I. zongoraversenye, és IV. szimfóniája bukkannak fel egyszer-egyszer a hangversenyprogramok listáján, és ide sorolható még Brahms g-moll zongoranégyesének Schönberg-féle átírata is. A romantikus zenekari repertoár egyes darabjai kitüntetett szerepet játszanak Eötvös karmesteri űvre-jében. Ezek a művek többször visszatérnek, és kortárs darabokkal, valamint Eötvös saját műveivel párosítva mindig új jelentést kapnak az egyes hangversenyprogramokon belül. Ide tartozik Richard Wagner (1813–1883) *Siegfried Idyllje*, Liszt *A bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költeménye, vagy Gustav Mahler (1860–1911) befejezetlenül maradt X. szimfóniájának *Adagio* tétele. A Pierre Boulez mellett eltöltött évek hozadékának tekinthető Eötvös kortárs zenén kívüli karmesteri repertoárjának legjava, amely kivétel nélkül a XIX. és XX. század fordulóján élt mesterek alkotásaiból áll. Első helyen látjuk itt Claude Debussy (1862–1918), második helyen Edgar Varèse (1883–1965) zenekari darabjait, Charles Ives (1874–1954) IV. szimfóniájának folyamatos műsorra tűzése pedig Eötvös eme egyedülállóan különleges mű melletti elköteleződését bizonyítja. A képet teljessé téve álljon itt azon szerzők és művek sora, akik/amelyek az elmúlt húsz évben legalább egyszer helyet kaptak egy Eötvös Péter által vezényelt koncertprogramjában. Max Reger (1873–1916) *Mozart-Variationen*; Franz Schreker (1878–1934) *Kammersymphonie*; Alekszandr Szkrjabin (1871–1915) II. szimfónia; *Le Poème de l'extase*, Richard

Strauss (1864–1949) *Der Bürger als Edelmann*; Karol Szymanowski (1882–1937) I. hegedűverseny, III. szimfónia; Alexander von Zemlinsky (1871–1942) *Seejungfrau*, *Der Geburtstag der Infantin*.

Beethoven *Sors* szimfóniája, amely az *Eroica* és a IX. szimfóniával együtt minden repertoár-karmester alapművei közé tartozik, jellemző módon szintén csupán egyszer bukkan fel Eötvös karmesteri karrierje során. Beethoven V. szimfóniája Karlheinz Stockhausen *Mixtur* című, zenekarra, 4 szinuszgenerátorra és 4 ringmodulátorra komponált darabja 1967-es verziójának párjaként került az Ensemble Modern 1996-os turnéjának műsorába.

De hogy miért pont ez..., valószínűleg attól, hogy gyerekként ronggyá hallgattam lemezről, mert jó zene volt, szóval érdemes volt hallgatni. Supraphon lemezjátszó, az ember föltette, sercegett, feltekerte a maximumra és akkor dörgött.<sup>8</sup>

A személyes Beethoven-emléken és azon az esztétikai érven túl, miszerint az V. szimfónia és Stockhausen műve egyaránt kísérleti, sosem hallott újdonságként hatott azokra, akik elsőként hallották, volt egy másik, praktikus érv is a speciális műsorszerkesztési ötlet mellett.

Ha már ott volt a technikánk, akkor volt még egy argumentum [...], hogy a Beethoven korában alakultak [ki] azok a koncerttermek, ahol az akusztika miatt meg kellett változtatni a zenekar összeállítását, meg kellett emelni a vonósoknak a létszámát. [...] Ezt ma már elektronikus úton is meg tudjuk oldani, tehát nem az a fontos, hogy nagyon sok ember legyen. [...] Itt van a kollégám, aki ott ül a terem közepén, és ő majd megteremti a hangzást, ami ehhez a teremhez szükséges.<sup>9</sup>

Olyan különleges és egyszeri kísérletről van tehát szó, ahol az élő előadáson részt vevő hangmérnök a 6 első, 6 második hegedűből, 4 brácsából, 3 csellóból és 2 nagybőgőből álló vonósegyüttes számára – a teljes zenekar bemikrofonozásával, és a kevert hangnak a terembe hangszórókon való visszajuttatásával – a fa- és

<sup>8</sup> Vajda Gergely: *Interjú Eötvös Péterrel*. Budapest, 2017. szeptember 9.

<sup>9</sup> I. h

rézfúvóscsoportokéval egyenrangú hangzást tudott létrehozni. Stockhausen művéhez hasonlóan a közönség egy, a zenekar hangszerei által keltett akusztikus és a hangszórókon át hallható, elektronikusan felerősített, azaz megváltoztatott hangot hallhatott. A Budapest Music Center által kiadott felvétel élő előadásokból van összevágva, így az a lemezhallgató számára is hűen adja vissza ennek a különleges, kevert akusztikájú megoldásnak a hangzó eredményét.

Az Eötvös-féle Beethoven V., c-moll, op. 67-es szimfóniája felvételének tételhosszúságai a következők. I. *Allegro con brio* [7'26"], II. *Andante con moto* [9'56"], III. *Allegro* [7'39"] –igen, itt Eötvös megismétli a tétel teljes első felét –, IV. *Allegro* [10'13"]. Az első tétel tempó- és karakterválasztásánál Eötvös a *con brio* utasításra helyezi a hangsúlyt. Az előadás valóban nagyon energikus, a tétel vágózó feszültsége egy pillanatra sem csökken. A tétel koronás ütemeiben és hosszú, főleg a fa- és rézfúvók által játszott tartott hangjaiban sosincs elengedés, minden ilyen hang, például az 5. ütem koronás hangja, kitartott dinamikával, elvágólagosan ér véget. Ennek következménye az, hogy a hangos anyagot követő halk zene mintegy *akusztikai árnyékban* indul, és így a híres négyhangos témafejelet első háromja nem hallható eléggé. A 19., 20. és 21. taktusoknál tűnik fel először a hosszú lecsengés, amely az első tétel befejezésénél mérhetően 4 másodpercnél is hosszabbnak bizonyul. Ezt az akusztikai hatást a CD-ről megjelent egyik kritika (9. függelék) természetellenesnek nevezi, és valóban van benne valami furcsa, ha azt az ember szokványos Beethoven-felvételekkel hasonlítja össze. Véleményem szerint éppen ez a lecsengés, illetve az egyenesen, könnyítés nélkül játszott hosszú hangokat eredményező játékmód, valamint a sebes tempók adják ennek a felvételnek azt a sajátosságát, amely azután ebből, és más kritikusokból is a legmagasabb fokú elismerés szavait váltotta ki. Az Eötvös felvételét Széll György (1897–1970), (9. függelék), Carlos Kleiber (1930–2004), (10. függelék), Ricardo Chailly (1953–), (11. függelék) és Arturo Toscanini (1867–1957), (12. függelék) interpretációjához hasonlító, azt frissnek, különlegesnek, meggyőzőnek és érzékenynek (13. függelék) leíró kritikák, bár beszélnek az erősített hangzás előnyeiről és hátrányairól, valamint az előadás stílárius jellemzőiről, ezt a két dolgot elmulasztják együtt értelmezni. Eötvös erősített Beethovenje úgy szól, mint egy popzenei felvétel. Ez a hangszerekről közeli akusztikai képet mutató hangzás tökéletesen illik a Beethoven-mű zenei anyagához, illetve Eötvös olyan tempókat vesz és olyan zenei karaktereket hangsúlyoz, hogy a zenei anyag és a hangzás egysége mindvégig megmarad.

Az, hogy mennyit számít a popzenéből ismerős jelerősség egyes zenei rétegek plasztikussá tételében, először az I. tétel 65. üteménél kezdődő cselló–bőgő anyagnál

válik nyilvánvalóvá. A *pianóban* játszó mélyvonósok ritmikus anyaga erőltetés nélkül átjön a fák, kürtök és a többi vonós által játszott *legato* anyagon és tartott hangon. A II. tétel kamarazenei jellegének különösen jól tesz az, hogy a vonósok és a fúvósok arányai a keverőpulton finomíthatóak. Mindössze egy hely van, ahol a brácsák által játszott mozgó harminckettedek nem érvényesülnek eléggé, ám ez csupán négy ütemig, a 72.-től a 75.-ig tart. Legközelebb a III. tétel elején, a 61–64. taktusok között bizonyul túl halknak a hegedűk által játszott ellenszólam, de a 259. ütemnél a brácsák *pp* előkéi például, szemben a legtöbb szokványos felvétellel, különösen tiszták és érthetőek. Az erősítésből adódó *túl hangos piano* jelenségét én inkább a felvétel veszteség oszlopába írnám. A közlőről vett, és a hangosítás segítségével a tutti zenekari hangzás fölé emelt szólamok, itt is különösen a vonósok esetében, dinamikai skálája limitált.

A nyomtatotthoz képest kevés artikulációs változtatást találni Eötvösnél, az elsőt éppen a III. tételből a *Finaléba* átvezető szakasz elején, ahol az első hegedűk a 333. ütem felütését leválasztják a következő egyről. Ehhez, a hangzást plasztikusabbá tevő megoldáshoz hasonlót kettőt is találni az utolsó tételben. A 439. és a 441. ütemek első hangja a hegedűkben artikulálva van és hangos, ezzel is a fafúvókban található *forte-piano* effektet erősítve. Ugyanezt hallani ennek a résznek a rekapitulációjakor is. A 481. és 482. ütemben az első, a második hegedű és a brácsaszólamok egymásra válaszoló, felfelé futó trioláit *staccato* hallani. Ez segít abban, hogy a fák *forte* tartott akkordjának ellenében hallhatóvá váljon a mozgás. Ez a megoldás azonban csak először jelenik meg ebben a formában, mert amikor szekvenciaként újtára indul, akkor már a beethoveni *három kötve-egy külön* artikulációval hallható. A IV. tétel folyamán a keverőpult segítségével sok minden hallhatóvá válik, ami egy szokványos előadás esetében ritkán, vagy sohasem. Ilyen a 393–394. taktusban a második hegedűk és a brácsák mély regiszteres tizenhatod-mozgása, és a fagottok, csellók és bőgők rakétatémája a 401.-től a 403., a 459.-től a 461., valamint a darab legvégén, a 800.-tól a 803. ütemig. A közlőről erősített szólamoknak köszönhetően jól hallható a 464. ütemtől kezdődő szakasz szokatlan vonós-artikulációja, a fuvoláknak és oboáknak a klarinétoktól és az első fagottétól eltérő artikulációja a 636–637. ütemben, és a kislefuvola *legato* dallama a 700. taktusban. Érdekes ugyanakkor, hogy épp a tradicionálisan a zenekaron átütő, a 702. ütemben kezdődő pikkolófutamok, valamint a 711–716. ütemek közötti hosszú *g-a* trilla tűnik a megszokottnál halkabbnak. Ez utóbbi talán a játékosok számára kényelmes, elektronikusan megemelt hangzás következménye is, amennyiben az a szokásos zenekari hangzó környezettől eltérően sokkal kevésbé sarkallja a zenészt arra, hogy a beethoveni hangszerelési arányok tökéletlenségeit a saját szólam szintjén

kijavítsa. Az említett kisufovolafutamok és a hosszú trilla a partitúrában lejegyzett dinamikáknak megfelelően, a zenekar többi játékosával arányosan szólalnak meg, mert nincs szükség arra, hogy *pp* helyett *mf*-t vagy egy *f* helyett *ff*-t játsszon a zenész, a hangmérnök pedig, úgy látszik, nem érezte szükségét annak, hogy az egyébként egységes hangzásból ezeket az anyagokat kiemelje. A BBC Music Magazine kritikája (10. függelék) minden dicséretével együtt felhívja a figyelmet a hangosítás fentiekkel ellenkező előjelű esetlegességeire is.

A vonósok hangzása a Beethovenben sokszor megfelelően gazdag és gömbölyű, ám néhány helyen egyes hangszerek kilógnak, mint trombitaszó egy zongorás trióból.<sup>10</sup>

Ellentétben Bartók- és Stravinsky-előadásmódjával Eötvös kevésbé vagy egyáltalán nem vezényli táncosra Beethoven V. szimfóniáját. A második tételben ugyan szabadon kezeli a különböző karakterű anyagokat, és a kontrasztokat kiemelendő kissé variálja a tempót, de az alap hármás lüktetésben rejlő lehetőségek kihasználatlanul maradnak. A játékmód statikussága a nyitó cselló-brácsa dallamon és variációin kívül leginkább a 123. ütem koronája után kezdődő *pp* kíséret anyagánál feltűnő. Amíg a klarinét el nem kezdi játszani a dallamot, addig csupán hallás alapján megállapíthatatlan, hogy a 3/8-os ütemben hol vagyunk, illetve, hogy mely ütemek tartoznak egybe. A 147. ütemnél induló *ff* tutti részben a felütés-geztusok nélkülöznek mindenféle mikrodinamikát. A harmadik nyolcadon lévő pontozott tizenhatod-harmincketted nyújtott ritmusok irány nélkül, bár teljesen tempóban mennek előre, és a harmóniai fokozást követve a legutolsó gesztusban csúcsosodnak ki, és így mégis megrajzolják a hosszú hangosítás vonalát. A 167. taktustól az első hegedűk *ostinato* harminckettedei felett *pizzicato* kísérettel megszólaló fafúvós téma statikusságához hozzájárul az is, hogy az ütem első és második nyolcada egyforma dinamikán szólal meg, és így az ütemen belüli funkciójuk felülíródik. A III. tétel *Trio* részében a vonósok *fugato* anyagának futamai limitált dinamikai rajzolatúak, és magával ragadó lendületük ellenére van bennük valami kegyetlen egyenletesség. Ez a más felvételeitől idegen statikusság felveti a kérdést, hogy karmesterkollégáival összehasonlításban hová is helyezi el Eötvös saját Beethoven-interpretációját. Az arra vonatkozó kérdésemre, hogy egy Beethoven

<sup>10</sup> *Sometimes the string sound in the Beethoven is rich and round enough, but in other places solo instruments stick out weirdly like a trumpet in a piano trio.* Stephen Johnson lemezkritikája, *BBC Music Magazine*, 2002. augusztus. A szerző fordítása.

V. szimfóniájához hasonló darab vezénylésére való felkészüléskor számításba veszi-e az éppen futó interpretációs variációkat, hogy meghallgatja-e mások felvételeit vagy koncertjét, Eötvös határozott nimmal válaszolt.

Ebben van egy ilyen pökhendiség is, hogy *én a zeneszerző*, és amíg hívnak, addig nem érzem úgy, hogy bizonyítanom kellene.<sup>11</sup>

Visszatértünk tehát ahhoz, a dolgozatom 3. fejezetének bevezetőjében idézett, Varga Bálint András által dokumentált Eötvös-vallomáshoz, miszerint minden előadás ösbemutató, és minden a partitúrában lejegyzett jellemzők, harmóniák, ritmikai képletek és a többi alapján, a vezénylés pillanatában formálódik. Eötvös nem keresi az éppen aktuális tudásunknak legmegfelelőbb Beethoven-stílust, nem merít sem nagy karmester elődei, sem historikusan képzett vagy informált kortársai előadásából. Eötvös *Sors* szimfónia olvasata éppen azért hat frissnek, azért állja meg a helyét az ikonikus felvételekkel való összevetés során, mert csak saját magához méri önmagát. Eötvös Péter Beethoven V. felvétele egy egyszeri, Stockhausen *Mixtur*jához és az Ensemble Modern zenészeihez, valamint egy friss és inspiráló ötlethez, az erősített kizsenekar ötletéhez legjobban illeszkedő olvasat, és mint ilyen, megkérdőjelezhetetlenül érvényes. Olyan olvasat ez, amelyet csak egy zeneszerzői kreativitását folyamatosan fenntartó, és azt előadói művészete integráns részévé tevő alkotó képes adni.

<sup>11</sup> Vajda Gergely: *Interjú Eötvös Péterrel*. Budapest, 2017. szeptember 9.



## Összegzés

Eötvös Péter zenész. Már majdnem hatévesen karácsonyi kártyát ír Jézuskának, és abban egy szipka, egy sapka és egy iskolatáska mellett Bartók kótát [sic!] kér ajándékba (14. függelék). Eötvös Péter Beethoven Asz-dúr, Op. 110-es szonátáját játssza kívülről – bevallása szerint életében utoljára bármilyen zenét kotta nélkül – a diplomáján.<sup>1</sup> Eötvös Péter 1961-ben zenét improvizál Georg Büchner *Leonce és Lénájához* a budapesti Ódry Színpad produkciójában, 1963-ban filmzenét ír Fábri Zoltán *Nappali sötétség* című filmjéhez. 1970-ben az Oszakai Világkiállítás német pavilonjában, egy, az erre az alkalomra épített, szferikus térben, Stockhausen zenéjének egyik előadója. 1992-ben Varèse műveit rögzíti karmesterként az Ensemble Modernnel egy hollywoodi stúdióban. Producer: Frank Zappa. Eötvös Péter gyerekkora óta játszik. Zenét játszik bármilyen számára elérhető formában, minden elérhető médium segítségével és stiláris kötöttségektől mentesen bárkivel, aki muzsikus. A hangokkal való játék különböző formái persze nem minden konfliktus nélkül tudnak egyszerre működni.

Nagyon sok zeneszerzőnél azt láttam, hogy tulajdonképpen nem tudnak vezényelni – azaz nincs meg bennünk a zenészekkel való testi kommunikáció, amivel saját zenéjüket is közvetíteniük kellene. Természetesen van valamilyen elképzelésük arról, hogyan kellene hangzania saját darabjuknak, de amikor ezt megpróbálják továbbadni a zenészeknek, egyfajta fal jön létre kettőjük között. Én úgy gondolom, hogy nálam nem áll fenn az a probléma, hogy ne lenne meg bennem a vezénylés képessége, viszont másfajta problémák adódnak abból, hogy egy személyben vagyok zeneszerző és karmester. Ez egy állandó harc a két tevékenység között.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vajda Gergely: *Interjú Eötvös Péterrel*. Budapest, 2017. szeptember 9.

<sup>2</sup> *Ich habe bei sehr vielen Komponisten gesehen, dass sie eigentlich keine Fähigkeit haben zu dirigieren – das heißt, die körperliche Kommunikation mit den Musikern, mit der sie auch die eigene Musik mitzuarbeiten hätten, ist nicht vorhanden. Natürlich haben sie ein klangliche Vorstellung von ihren Werken, aber wenn sie das an die Musiker weiterzugeben versuchen, entsteht so eine Art Mauer zwischen ihnen. Da ich glaube, die Fähigkeit zum Dirigieren zu haben, entsteht bei mir dieses Problem nicht, aber es ergeben sich andere Probleme aus der Personalunion von Komponist und Dirigent. Es ist ein ständiger Kampf zwischen beiden Tätigkeiten.* Jungheinrich, Hans-Klaus: *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Schott Musik, 2005). Fordította: Vajda Márta

Eötvös tevékenységének fókuszában mindig az aktuális projekt legmegfelelőbb formában lehetséges megvalósítása áll. Ugyanolyan koncentrációval készül egy rövid mesterkurzuszáró beszédre, egy interjúra, mint egy próbafolyamatra a Bécsi Filharmonikusokkal, vagy egy lemezfelvételre saját műveiből. A zeneszerzői és a karmesteri munka kívánalmainak összeegyeztetése is ilyen projekt, és bár Eötvös számára sokszor frusztráció forrása, aprólékos és professzionális munkaszervezési módszerének, valamint az élet minden területéről hasznos információ-, inspiráció-merítés képességének köszönhetően a létrejövő produktum, egy koncertturné, egy új kompozíció mindig megtalálja helyét és értelmét az életműhálóban.

Eötvös saját bevallása szerint is véletlenül, avagy kényszerűségből kezdett vezényelni, ám karmesteri tevékenysége, zeneszerzői és pedagógusi aktivitásával szorosan összefonódva ma már teljes, szétválaszthatatlan egésszé áll össze. Az eötvösi előadóművészi pálya, az alkotói és oktatói tevékenységről leválasztva, magában is vizsgálható, és annak produktumai önmagukban is megállják helyüket a kortársakkal – karmester karmesterekkel – való összehasonlításban, ám igazi értelmüket mégis a szerteágazó életút felől értelmezve nyerik el. A zeneszerzői kreatív attitűd alapállásából megértett és átértzett előadói hozzáállás, valamint a mind alkotóként, mind pedig interpretátorként alkalmazott stiláris szerepjáték művészi többlete az általam vizsgált felvételek részleteiben is tetten érhetőek. Egy élő hangversenyen a közönséget elvarázsoló Bartók *Concerto* előadás, egy zenetörténeti összehasonlításban is jelentős *A tavaszi áldozat* felvétel nem lennének azok, amik, ha nem egy tudatosan és művészi érzékenységgel felépített univerzum részeiként születnek meg. A Beethoven V. szimfónia disszertációmban elemzett felvételéből pedig kiderül, hogy a minden tekintetben egyedülálló hangzó végeredmény valódi lényege csak a teljes Eötvös-univerzum ismeretében érthető meg. Szemben a vizsgált Bartók- és Stravinsky-felvételekkel, itt a zenei interpretációnak minden eleme, és a felvétel egészének esztétikája is bizonyítja a kreatív alkotói megközelítés Eötvös Péter karmesteri előadóművészetére gyakorolt közvetlen hatását.

## Függelékek

### 1. függelék

„Koopman en Eötvös bij Radio Kamerorkest” *NRC Handelsblatt*, 1994. január 5.

N.B. Het kan zijn dat elementen ontbreken aan deze printversie.

## Koopman en Eötvös bij Radio Kamerorkest

AMSTERDAM, 5 JAN. Ton Koopman en Peter Eötvös zijn vanaf 1 september dit jaar beide voor een periode van vijf jaar aangesteld als chef-dirigent van het Radio Kamerorkest in Hilversum. Zij zijn samen de opvolgers van de huidige artistiek leider Frans Brüggen, die als vast gastdirigent verbonden blijft aan het RKO.

🕒 5 januari 1994 🕒 Leestijd 1 minuut

Ton Koopman blijft daarnaast de leider van zijn eigen Amsterdam Baroque Orchestra. Koopman, die specialist is in barokmuziek en nu Schuberts Vijfde symfonie bij het RKO repeteert, zal zich bij zijn nieuwe orkest voor het eerst verder wagen aan de vroege 19de eeuwse muziek. Naar zijn eigen verwachting zal hij slechts in langzaam tempo gaan richten op muziek uit latere perioden. In 1995 zal Koopman met het Radio Kamerorkest de Matthäus Passion uitvoeren, omdat het Concertgebouworkest in die tijd een tournee naar de VS maakt.

De Hongaar Peter Eötvös, die o.a. bij het Parijse Ensemble Intercontemporain naam maakte als specialist in 20ste eeuwse en hedendaagse muziek, zal zich ook op die gebieden bij het RKO ontplooiën, al is het niet uigesloten dat hij ook ouder repertoire dirigeert. Eötvös trad al vaak in ons land op, bij het Festival Nieuwe Muziek in Middelburg, het Residentie Orkest, het ASKO Ensemble en de grote omroeporkesten, maar werkte nog niet eerder met het RKO. Zijn eerste concerten daarmee zal hij, wegens talloze eerdere verplichtingen, pas eind 1995 geven.

Eötvös beschouwt het RKO als een uniek orkest omdat het in staat is tot het uitvoeren van een zeer breed repertoire, waarvoor de basis werd gelegd door de voormalige chef-dirigenten Ernest Bour en Hans Zender. Het eerste gezamenlijke project van de beide chef-dirigenten met het RKO zal zijn het geven van een dirigentencursus in Parijs,

Onze journalistiek is ons product. U bent dat niet. Daarom verkopen we uw persoonsgegevens niet. Nooit. Aan niemand. [Lees meer over ons privacybeleid.](#)

## 2. függelék

Az Eötvös Péter által az 1999-es naptári évben a Hilversum Rádió Kamarazenekara élén vezényelt hangversenyek programjainak listája Eötvös Péter hivatalos honlapja, az eotvospeter.com adatai alapján.

Január 16., Hilversum: Bartók: *Magyar képek*, Bartók: *Brácsaverseny*, Kurtág: *Brácsaverseny*, Kodály: *Galántai táncok*. Február 13., Amsterdam: Karlheinz Stockhausen: *Drei Lieder*, Arnold Schoenberg: *Kammersymphonie No.1, op. 9*. Május 21., Utrecht: Saariaho: *Verblendungen*, Stockhausen: *Drei Lieder*, Bruynel: *Translucent II*, Goebbels: *Industry and Idleness*. Június 12., Amsterdam (Holland Festival): Torstensson: *The Expedition* (opera) ősbemutató. Június 20–21., Amsterdam: Felder: *Journal*, Takemitsu: *Towards the Sea*, Schoenberg: *Begleitmusik op. 34*, Eötvös: *Replica*, Ives: *The Unanswered Question*. Szeptember 10., Amsterdam: *Uljas*, Pulkkis: *Encanto*, Robin de Raaff: *Der Einsame in Herbat*, Andrea Vigani: *Fondamente Nuove*, Elena Kats-Chernin: *Clocks*. Szeptember 18., Varsó: Kulenty: *Sinequan forte B*, Eötvös: *Shadows*, Szalonek: *L'hautbois*, Keuris: *Symphony in D*.

## 3. függelék

Válogatás a szimfonikus vendégkarmesteri hangversenyprogramokból (1999–2005) Eötvös Péter hivatalos honlapjának adatai alapján.

1999. február 21., 25–26., Frankfurt, Freiburg, Koblenz (Südwestfunk Symphonieorchester): Ravel: *Bevezetés és allegro*, Mozart: *Fuvola-hárfa kettősverseny*, Eötvös: *Két monológ* (ősbemutató), Eötvös: *Psy*, Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. 1999. március 12., Berlin (Berlini Filharmonikusok): Kyburz: *Konzert für Klarinette und Orchester*, Rihm: *Werk für Alt und Orchester*, Birtwistle: *Earth Dances*. 1999. április 17., Miami, New World Symphony: Lutoslawski: *Jeux Venitiens*, Boulez: *Deux improvisations sur Mallarmé*, Eötvös: *Shadows*, Stravinsky: *Dumbarton Oaks Concerto*. 2000. április 20–21., Tokyo (New Japan Philharmonic): Muszorgszkij: *Éj a kopár hegyen*, Eötvös: *Replica* (brácsaverseny), Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2000. július 21–25., Salzburger Festspiele (Camerata Academica Salzburg): Stravinsky: *Apollon musagète*, Eötvös: *Replica*, Eötvös: *Shadows*, Bartók: *Divertimento*. 2001. február 4., 5., 6., 8., 12., Roma, L'Aquila, Berlin (Orchestra Santa Cecilia): Eötvös: *zeroPoints*, Messiaen: *Réveil des Oiseaux*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2001. március 17–20., Firenze (Orchestra della Toscana): Kodály: *Nyári este*, Eötvös: *Replica*, Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. 2001. április 1., Budapesti Tavasz Fesztivál (Nemzeti Filharmonikus

Zenekar): Gershwin: *An American in Paris*, Bernstein: *Chichester Psalms*, Ives: *IV. szimfónia*. 2001. október 13., Párizs (Orchestre Philharmonique de Radio France): Szöllősy: *Sonorita*, Kodály: *Nyári este*, Kurtág: *...quasi una fantasia...*, Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. 2002. március 24., Brugge (Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen): Eötvös: *zeroPoints*, Bartók: *Négy zenekari darab op. 12*, Carter: *What's next?* 2003. február 15., London (BBC Symphony Orchestra): Eötvös: *zeroPoints*, Eötvös: *Jet Stream* (trombitaverseny – ősbemutató), Debussy: *Jeux*, Debussy: *La mer*. 2002. február 27–28., március 1., Berlin (Berlini Filharmonikusok): Bartók: *Négy zenekari darab op. 12*, Pintscher: *Hegedűverseny*, Eötvös: *Atlantis*. 2003. március 20., 21., 22., München (Müncheni Filharmonikusok): Ligeti: *Lontano*, Eötvös: *zeroPoints*, Kurtág: *Stele*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2003. március 27., 28., Bécs (Wiener Symphoniker): Eötvös: *zeroPoints*, Bartók: *II. hegedűverseny*, Stravinsky: *Petroushka* (1947). 2003. november 20., 21., Leipzig (Gewandhausorchester Leipzig): Ligeti: *Lontano*, Eötvös: *Replica*, Liszt: *Mephisto Waltz*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2004. április 17., Amsterdam (Hilversum Rádió Filharmonikus Zenekar): Bach: *Zwei Choralvorspiele* (Arr.: Schoenberg), Berg: *Hegedűverseny*, Schoenberg: *Die Jakobsleiter*. 2004. szeptember 29–30., október 1., Frankfurt (HR Sinfonie Orchester). Zemlinsky: *Die Seejungfrau*, Eötvös: *Atlantis*. 2005. február 17., 18., 19., Berlin (Berlini Filharmonikusok): Berg: *Drei Orchesterstücke Op. 6*, Carter: *Klarinétverseny*, Bartók: *A kékszakállú herceg vára*. 2005. április 9., 11., 12., München (Müncheni Filharmonikusok): Ives: *IV. szimfónia*, Berio: *Sinfonia*. 2005. október 8., Párizs (Orchestre Philharmonique de Radio France): Jarrell: *Abschied*, Boulez: *Figures, doubles, prismes*, Eötvös: *zeroPoints*, Debussy: *Jeux*. 2005. november 10., 11., Göteborg (Göteborgs Symfoniker): Scriabin: *Le Poème de l'extase*, Turnage: *Trombitaverseny* (bemutató), Nystrom: *Sinfonia del Mare*.

#### 4. függelék

Az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány kurzusainak programja a Budapest Music Centerben karmesterek számára (2019) a <http://eotvosmusicfoundation.org> honlap adatai alapján.

2019. február 21–27.: Holliger: *Turm-Musik*, Janáček: *Taras Bulba*, mentorált zeneszerzők új művei vonóegyüttesre. 2019. április 7–13.: Kaija Saariaho: *Trans*, Sibelius: *II. szimfónia, Op. 43*, mentorált zeneszerzők új művei ütőhangszeres trióra. 2019. november 24–30.: Berio: *Folksong*, Berio: *O, King*, Kyburz: *Réseaux*, mentorált zeneszerzők új művei kamaraegyüttesre.

## 5. függelék

Bartók *Concerto zenekarra* és Stravinsky *A tavaszi áldozat* című művei az Eötvös által vezényelt hangversenyek programjában (1999–2019) Eötvös Péter hivatalos honlapjának adatai alapján.

1999. március 29., Milano (Orchestra Filarmonica della Scala): Stravinsky: *Symphonies d'instruments à vent*, Eötvös: *Replica*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2004. május 18., Párizs (Orchestre Philharmonique de Radio France): Eötvös: *zeroPoints*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2004. szeptember 3–12., Berlin, Ulrichhusen, Magdeburg, Berlin, Rotterdam, Frankfurt, Köln, Dortmund, Leipzig, Dresden (Junge Deutsche Philharmonie): Eötvös: *zeroPoints*, Eötvös: *Jet Stream*, Stravinsky: *Le sacre du printemps*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2006. március 15., Genf, 17 Budapest (Orchestre de la Suisse Romande): Ligeti: *Lontano*, Eötvös: *CAP-KO*, Stravinsky: *Le sacre du printemps*.  
2006. március 29., London (BBC Symphony): Wagner: *Siegfried Idyll*, Schoenberg: *Hegedűverseny*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2007. február 1., 2., Göteborg (Göteborgs Symfoniker): Haydn: *Symphonie Nr. 90*, Ligeti: *Hegedűverseny*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2008. április 24., 25., 26., Cleveland (Cleveland Orchestra): Kodály: *Galántai táncok*, Eötvös: *Konzert für zwei Klaviere*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2008. szeptember 19., 20., Tokyo (NHK Orchestra): Webern: *Ricercar*, Eötvös: *Seven*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2009. január 14., 15., Chemnitz (NA): Kodály: *Galántai táncok*, Eötvös: *Konzert für zwei Klaviere*, Stravinsky: *Le sacre du printemps*.  
2013. szeptember 13., 14., Amsterdam (Concertgebouw Orkest): Lutosławski: *Jeux Vénitiens*, Murail: *Zongoraverseny*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2013. október 16., Zürich (Tonhalle Orchester): Liszt: *Mephisto Waltz*, Eötvös: *Cselló Concerto Grosso*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2013. november 25., Bécs (Wiener Philharmoniker): Cerha: *Konzert für Schlagzeug und Orchestra*, Haas: *Opus 68. Eine Orchestrierung der Sonate Nr. 9 von Skrjabin Poème*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2013. november 26., 27., 28., Bécs (Wiener Philharmoniker): Cerha: *Konzert für Schlagzeug und Orchestra*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2014. február 20., Köln, 21., Utrecht, 23., Amsterdam (Holland Rádió Filharmonikus Zenekara): Ligeti: *Melodien*, Kodály: *Galántai táncok*, Eötvös: *DoReMi hegedűverseny*, Bartók: *Concerto zenekarra*.  
2015. április 20., Párizs, 23., London (London Symphony Orchestra): Boulez: *Livre pour Cordes*, Stravinsky: *Le sacre du printemps*, Boulez: *Rituel*.  
2019. február 1., Brüsszel (Flamand Királyi Filharmonikus Zenekar): Debussy: *Egy faun délutánja*, Eötvös: *Alle vittime senza nome*, Eötvös: *Gliding of the Eagle in the Skies*, Bartók: *Concerto zenekarra*.

## 6. függelék

Példák egyéb Bartók- és Stravinsky-művek használatára az Eötvös által vezényelt hangversenyek programjában (1999–2019) Eötvös Péter hivatalos honlapjának adatai alapján.

1999. július 16., Szombathely (Savaria Szimfonikusok): Bartók: *Négy zenekari darab*, Kurtág: *Messages*, Balassa: *Lupercalia*, Stravinsky: *Petrushka*. 2000. április 20–21., Tokyo (New Japan Philharmonic): Muszorgszkij: *Éj a kopár hegyen*, Eötvös: *Replica*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2001. február 17., Amsterdam (Hilversum Rádió Filharmonikus Zenekara): Ligeti: *Lontano*, Bartók: *II. zongoraverseny*, Berio: *Chemins VII*, Stravinsky: *Petrushka*. 2001. március 17., 18., 19., Firenze (Orchestra della Toscana): Kodály: *Nyári este*, Eötvös: *Replica*, Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. 2005. február 25., Hamburg (NDR Symphonieorchester): Eötvös: *Psychokosmos*, Furrer: *Dort ist das Meer*, Eötvös: *Two Monologues*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2007. január 7–8., Hamburg (Hamburg Staatsoper Orchester): Eötvös: *Atlantis*, Liszt: *Mephisto Waltz*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2007. március 23–24., Torino (Orchestra Sinfonica Nazionale RAI): Eötvös: *Atlantis*, Stravinsky: *Petrushka* (1947). 2008. március 27–28., Göteborg, március 30., Budapest (Göteborgs Symfoniker): Bartók: *Négy zenekari darab*, Eötvös: *Seven*, Wagner: *Siegfried Idyll*, Stravinsky: *A tűzmadár szvit*. 2011. március 4., Bécs (ORF Wien): Kodály: *Galántai táncok*, Eötvös: *Seven*, Kurtág: *Akhmatova dalok*, Bartók: *A csodálatos mandarin szvit*. 2012. március 15., Montréal (Orchestre Symphonique de Montréal): Boulez: *Réponse*, Stravinsky: *A tűzmadár* (1919). 2012. június 21–22., Stuttgart (SWR Stuttgart): Bartók: *Táncszvit*, Eötvös: *Konzert für zwei Klaviere*, Eötvös: *Levitation*, Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*. 2016. szeptember 22–23., Stuttgart, 24., Freiburg (SWR Stuttgart): Saariaho: *Cinq reflets*, Eötvös: *DoReMi*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2017. október 10., Hamburg, 11., Köln, 12., Brussels, 14., Budapest, 20., Amsterdam (Concertgebouworkest): Vivier: *Orion*, Bartók: *A csodálatos mandarin*, Eötvös: *Multiversum*. 2018. november 27., Dresden (Staatskapelle Dresden): Eötvös: *Gliding of the Eagle in the Skies*, *Konzert für zwei Klaviere*, Bartók: *A csodálatos mandarin*. 2019. március 23., Porto (Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música): Kurtág: *Petite musique solennelle*, Eötvös: *DoReMi*, Bartók: *A csodálatos mandarin szvit*.

## 7. függelék

Összefoglaló táblázat Eötvös Péter partitúraszínezési gyakorlatához

|                       | <b>Elsődleges funkció</b>   | <b>Másodlagos funkció</b>   | <b>Egyéb funkció</b>  |
|-----------------------|---|---|---|
| piros ceruza          | ütés, ütemjelzés  | információkiemelés  |   |
| kék ceruza            | tempójelzés, tempóváltás  | hangszer neve, belépés  | nyolcados lüktetés, osztás színe ütések esetén                |
| zöld ceruza           | dinamika, dinamikai változás  |   |   |
| narancs ceruza        | rézfúvós hangszerek neve, belépése  | ceruzaszínek egyidejű használata esetén plusz figyelemfelhívó információ, például hangszernév | többütemes egységek jelzése egyes ütemvonalak megerősítésével |
| rózsaszín kihúzófilc  | másodlagos, harmadlagos fontosságú szólam kiemelése                                 | figyelemfelkeltő ráerősítés a piros ceruza funkcióira   | nagyobb partitúra-részek egységként való megjelenítése        |
| kék kihúzófilc        | másodlagos fontosságú szólam  | hangszerbelépés   |   |
| narancs kihúzófilc    | rézfúvós hangszer, harmadlagos fontosságú szólam                                    | más filctollszínek egyidejű használata esetén plusz figyelemfelhívó információ                |   |
| zöld/sárga kihúzófilc | elsődleges fontosságú szólam  |   |   |
| narancs papírnyíl     | ütésre, ütésváltásra felhívó figyelmeztetés, megerősítés                            |   |   |
| zöld papírnyíl        | dinamikai változás helyének kiemelése a partitúráoldalon                            |   |   |
| színes Post-it cédula | többszöri kiemelés, fontos információ megerősítése, például hangszernév, vonás stb. |   |   |



## 8. függelék

*Bartók Orchestral Works Recording reviews* <http://www.gramophone.co.uk/review/bartók-orchestral-works-5> of Boulez and Reiner 1994

# GRAMOPHONE

THE WORLD'S BEST CLASSICAL MUSIC REVIEWS

[REVIEWS](#) | [NEWS](#) | [FEATURES](#) | [COMPOSERS](#) | [ARTISTS](#) | [MAGAZINE](#) | [AWARDS](#)

[Home](#) » [Reviews](#) » Bartók Orchestral Works

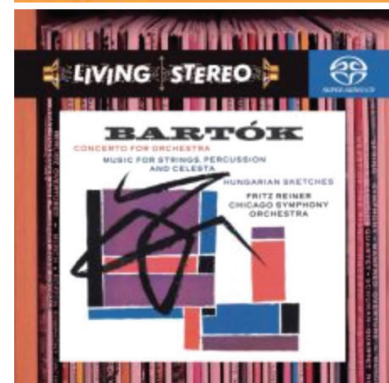
## Bartók Orchestral Works

► [View record and artist details](#)

Author: Guest

The four lavish canvases that make up Bartok's *Pieces* are virtually as much a 'concerto for orchestra' as the better-known masterpiece so named. The first is a steamy re-enactment of Bluebeard's shadowy castle, ripe to bursting-point with extravagant orchestration and magnificently conveyed here, although brass and high strings are occasionally a mite brittle. The *Scherzo* is a garish burlesque, all savagery and ritual masks, with seething brass trills, pounding ostinatos and startling contrasts in metre and dynamics (at 3'06" we hear the unmistakable echo of Judith hammering on Bluebeard's Sixth Door). The third is a sort of extended *valse triste*, scant consolation perhaps after the *Scherzo*'s violence, but prophetic of the Straussian *Marcia funebre* that ends the set.

Boulez unleashes these mammoth effusions without taming them: his orchestra confronts Bartok's searing climaxes head-on, and DG's engineers brook no compromise. Comparing this performance with Boulez's earlier New York version on Sony—another fine reading—reveals a 1'14" speed increase in the "Preludio" (6'32", as



Bartók Orchestral Works

opposed to 7'46" two decades earlier), though the other three pieces are now rather broader than they were. Also, the newer recording has clearer definition and a far wider dynamic range. Having emerged in the wake of Sz51's closing pages, the sombre opening of the *Concerto for Orchestra* sounds uncommonly menacing. Yet in the event, Boulez delivers a relatively conservative interpretation; it is a good, clear-headed reading, generally well played but not quite as involving as the conductor's New York version from 1972 (Sony, 11/87—nla). The first movement is nicely animated, although there's a fair amount of extraneous noise at around 8'30"—including what sounds like a distant car horn. The "Pair Play" second movement is pleasantly relaxed, the "Elegia" and "Intermezzo Interrotto" keenly characterized. But the finale occasionally seems faster than the Chicago violins can manage comfortably, although the closing moments burst upon us with immense impact, crowning a fairly positive contender in a very healthy field.

If you really want to test the mettle of Boulez's strongest rivals, then Reiner's CD is a good place to start. Both recordings were made in Chicago's Orchestra Hall: Boulez's at the end of 1992, Reiner's in October 1955 (not that spot-check sampling would reveal the age difference—quite the contrary). RCA's sound reportage of the score's quieter moments has uncanny realism and if the climaxes are occasionally reined in, the sheer fervour of Reiner's direction more than compensates. The "Pair Play" is a very brisk 6'26", the finale taut and agile: compare the movement's opening in both versions and Reiner's greater precision and control is immediately apparent. The couplings, too, are excellent: a Music for strings, percussion and celesta that goes all out for smooth transitions and fleet execution, and a stylishly turned set of *Hungarian Sketches*—with a substantially augmented percussion line in "Bear Dance". These too sound better

Concerto for Orchestra

(4) Pieces

Concerto for Orchestra

Music for Strings, Percussion and Celesta

Hungarian Sketches


[Listen on Apple Music](#)

augmented percussion line in "Bear Dance". These too sound better than ever, the Music for strings, percussion and celesta having lost a confusing layer of distortion that hampered some earlier LP editions. So, after clear-thinking Boulez and hard-driving Reiner, Charles Dutoit has Bartok parade as a master colourist. This last option works particularly well in the second of the two *Portraits*—the 'Grotesque' distortion of the 'Ideal' that was so serenely etched in the First—and the *Divertimento*, with its constantly shifting perspectives between a full string band and a *concertante* quintet. In both works, Dutoit's rhythmic suppleness, wit and feeling for nuance pay substantial dividends, especially during the final few minutes of the *Divertimento*, where Bartok apes all manner of musical styles. But *The Miraculous Mandarin* is hectic and dizzy, a tonal salad tossed so that the brightest ingredients can rise to the top. It is almost like a caricature, the main protagonists set as comic figures: fast-moving, cartoon-like and oddly cavalier in their musical gestures. Even the more tender closing sequences seem glossed over, and there's one passage—3'17" into track 2 ("First decoy game")—where *ff* second and third trumpets are either absent or extremely shy. The engineers, however, have done a spectacularly good job in capturing the full range of Dutoit's kaleidoscopic interpretation. I might not like it, but it certainly does make an exciting noise!

As to recommendations: Reiner's *Concerto* and Music for strings, percussion and celesta is basic library fare, but if you need digital sound, then I'd be inclined to stick with Solti. Boulez's new *Four Pieces* strikes me as the first choice, although his first version is highly effective and its coupling, *The Miraculous Mandarin*, remains one of the best available.'

## 9. függelék

Colin Anderson kritikája Eötvös Péter lemezéről, classicalsource.com, 2003. június

|   |
|---|
| <b>Beethoven</b><br>Symphony No.5 in C minor, Op.67 *<br><b>Eötvös</b><br>zeroPoints  |
| <b>Ensemble Modern *</b><br><b>Gothenburg Symphony Orchestra</b><br><b>Peter Eötvös</b>   |
| No recording details supplied   |
| <b>CD No:</b> BUDAPEST MUSIC CENTER RECORDS BMC CD 063<br><b>Duration:</b><br><b>Reviewed:</b> June 2003  |
|  ( <a href="http://www.amazon.co.uk/gp/product/classical?ie=UTF8&amp;tag=theclassour01-21&amp;linkCode=as2&amp;camp=1634&amp;creative=6738&amp;creativeASIN=classical">http://www.amazon.co.uk/gp/product/classical?ie=UTF8&amp;tag=theclassour01-21&amp;linkCode=as2&amp;camp=1634&amp;creative=6738&amp;creativeASIN=classical</a> ) |

### *Beethoven & Eötvös – Budapest Music Center*

*Reviewed by Colin Anderson*

*This is an inspiring CD, one that links a masterly new piece with a classical boundary-breaking symphony. The linkage is indivisible.*

*Peter Eötvös wrote zeroPoints in 2000 for the LSO and Pierre Boulez. A successful premiere ensued. Boulez has since conducted it in Chicago and the composer has returned it to London. Short it might be at 14 minutes or so, but there's much scintillating invention in it. Large dimensions are suggested through concise, clear and interrelated ideas. Lucidity of sound (sound being so important to Eötvös both in terms of personal nostalgia and in original creativity) and musical innovation combine for a gripping piece. Does Eötvös consciously recall Bartók at a couple of points? First, in eerie string tremolos that recall *The Miraculous Mandarin* and *Concerto**

---

*Beethoven's Fifth. Anything new to say? Yes. This is a lean and muscular account that strips away accretions without it becoming a 'back to basics' account that is a slave to editing and compromising of interpretative imagination. Incongruous, maybe, to have the unconventionally constituted Ensemble Modern (certainly in terms of a full body of strings) playing it. Eötvös supplies a note in which he speaks of "carefully designed electro-acoustical amplification ... faultless technology and relatively few strings." In other words although the musicians are human beings, the few personnel making up the strings have been enhanced. Something worries me about this – yet, if I didn't know, I wouldn't have guessed. However, I'm not sure it's quite as clear-cut as Eötvös suggests. Without pointing to the circumstances, I can report that there is a slight halo around the sound, which could be natural acoustic, and that there are also 'points' of sound that seem a little artificial. The recording overall is a tad aggressive also.*

---

*The dry-toned strings is as much to do with vibrato as 'electrical interference' – and now we can talk about the performance. It's fast, not as ludicrously so as some 'authentic' renditions, and there is plenty of heft, with a compelling sense of gravitational pull to offset the explosive timpani and horns and the unimpeachable sense of direction.*

---

*For all Eötvös's sense of impulse, there's no rush or fluster, and no lip service paid to excitement for its own sake. The 'Andante con moto' has both grandeur and sentiment within its coursing veins. Indeed this is a Beethoven 5 of unstoppable force, which is never brazen, forced or throwing the baby out with the bath water. The Scherzo is played twice – whether Beethoven wanted it so is another matter – (all other repeats are in place) and the Finale steps out with an appropriate 'light out of darkness' blaze. Eötvös joins a select band of conductors who bring out the trombones at (here) 7'54"-7'56" – mandatory in terms of harmonic resolution. The sense of achievement, come the final bars, is palpably thrilling – an accelerando to triumph.*

---

*If a comparison is needed, then it's with Carlos Kleiber's famed VPO account on DG. Eötvös's leonine vitality and care for characterisation is similar, although I'm bound to say there's something more tactile about Eötvös's approach and I'd therefore place it with George Szell's Concertgebouw version, long my 'desert island' choice.*

---

*An invigorating release, then, that warrants investigation.*

---

- [BMC \(http://www.bmcrecords.hu\)](http://www.bmcrecords.hu)
- [zeroPoints \(/cgi-local/tcs.cgi?g=11814&rsqld=1163\)](http://cgi-local/tcs.cgi?g=11814&rsqld=1163)

## Comments

[Login](#)

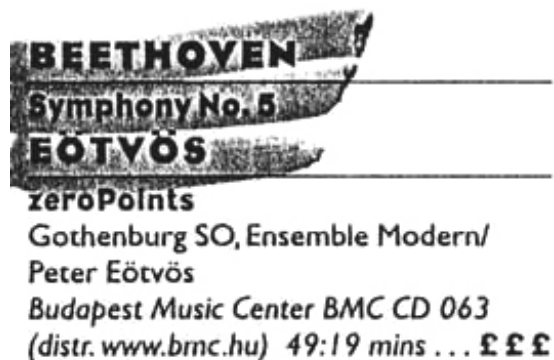
*Login or signup (<https://www.intensedebate.com/signup>) now to comment.*

*There are no comments posted yet. Be the first one!*

---

## 10. függelék

Stephen Johnson lemezkritikája, *BBC Music Magazine*, 2002. augusztus



Listen hard to the string sound in Peter Eötvös's Beethoven Fifth and you might find yourself becoming increasingly confused. How many strings are playing? Where exactly is the microphone? Answer: it's a very small string section, subtly amplified. Modern electroacoustic techniques have, says Eötvös, made large string sections unnecessary. From the result I'd say that may be possible one day, but we haven't got there yet.

Sometimes the string sound in the Beethoven is rich and round enough, but in other places solo instruments stick out weirdly like a trumpet in a piano trio. A pity, because Eötvös's Beethoven is clearly far from routine. He has a way of differentiating textures and homing in on short phrases that convinces without sounding remotely like ersatz 'period'

playing. He presents a strong, urgent, well-argued Fifth Symphony, including – and vindicating – the long scherzo-trio repeat (the longer scherzo gives the finale's first theme something solid to struggle against). It certainly doesn't displace the classic Carlos Kleiber version – though if someone could give us a Fifth with Kleiber's fire *plus* the long third movement repeat that would be just about ideal.

As for Eötvös's tribute to Pierre Boulez, *zeroPoints*, this is a kind of contemporary music I find especially frustrating: beautifully wrought, dazzlingly scored, but offering only cerebral delights. As with many of Boulez's own works, it's hard to understand how so much refined calculation could have resulted in something that feels so flimsy and two-dimensional. It's beautifully played, though (with a real full string section this time), with magnificent recorded sound.

*Stephen Johnson*

|                                |       |
|--------------------------------|-------|
| <b>PERFORMANCE (Beethoven)</b> | ★★★★  |
| <b>(Eötvös)</b>                | ★★★★★ |
| <b>SOUND (Beethoven)</b>       | ★★    |
| <b>(Eötvös)</b>                | ★★★★★ |

🎧 Beethoven: Kleiber DG 447 400-2

## 11. függelék

Rob Cowan kritikája Eötvös Péter lemezéről, gramophone.co.uk, 2002. szeptember

# REVIEWS

THE MUSIC LOVER'S GUIDE TO THE BEST DISCS

## ORCHESTRAL

Barenboim's Furtwängler • Reger rarities • Telemann Concertos from Goebel

### BARTÓK

The Miraculous Mandarin, Sz73<sup>a</sup>.  
Concerto for Orchestra, Sz116<sup>b</sup>  
<sup>a</sup>Junge Deutsche Philharmonie;  
<sup>b</sup>Gustav Mahler Jugendorchester /  
Péter Eötvös  
BMC © BMCCD058 (70 minutes: DDD)  
<sup>b</sup>Recorded live at the Teatro Donizetti, Bergamo,  
Italy in May 1992

### BEETHOVEN • EÖTVÖS

Beethoven Symphony No 5 in C minor,  
Op 67<sup>a</sup> Eötvös zeroPoints<sup>b</sup>  
<sup>a</sup>Ensemble Modern; <sup>b</sup>Gothenburg  
Symphony Orchestra / Péter Eötvös  
BMC © BMCCD063 (49 minutes: DDD)

*Bartók – selected comparison:*

*Concertgebouw, Chailly (1/02) (DECC) 458 841-2DH*

*Miraculous Mandarin – selected comparison:*

*Budapest Festival Orch, Fischer (8/97) (PHIL) 454 430-2P11*

*Beethoven – selected comparisons:*

*VPO, Rattle (11/01) (EMI) CDC5 57165-2*

*LSO, Dorati (MERC) 434 375-2MM*

**White-hot music-making, expertly moulded by a conductor who views his repertoire 'from the inside'**

The Bartók CD is what recording should be about, and make no mistake. Yes, there are shortcomings – the odd spot of iffy playing, inconsistent balances and an occasional extraneous noise – but the musical qualities are overwhelming. Of course it doesn't compare as a



production with Chailly's imaginatively voluptuous though significantly less intense coupling for Decca. But then you wouldn't expect it to. *The Miraculous Mandarin* in particular has an animalistic impulsiveness, a sense of urgency that drives right to the heart of the drama.

The opening sets the atmosphere with precisely the right feeling of panic, the ejection scenes – where potential punters (for a captured decoy) are thrown out – are positively wild. The chase gains momentum by the second and at the point (soon after) when the tramps decide to kill the Mandarin, Eötvös and his players conjure a series of deathly growls the like of which have surely never been heard this side of Hell! The closing scene has all the heart-tearing pathos that David Robertson's well played but relatively effete Lyon recording (for Harmonia Mundi, 8/02) lacked. And the Junge Deutsche Philharmonie play their socks off: they swallow the *Mandarin* whole and take on every insinuating bar with genuine understanding. But then, they're being conducted by a composer, and Peter Eötvös feels his Bartók from the inside. You sense that involvement in every bar. My only quibble is that, as with Robertson's new *Mandarin*, this Budapest Music Center release has no tracking points.

The *Concerto for Orchestra* (Gustav Mahler Jugendorchester this time) is scarcely less good, though the sound is entirely different, dry and closely balanced to compare with the *Mandarin's* more airy acoustic. But the performance is a scorcher. I've rarely heard a more finely tensed account of the 'Introduzione', or a wittier 'Giucoco delle coppie', or wilder string declamations in the 'Elegie'. The finale generates plenty of fire (Chailly's more pristine performance seems cautious by comparison) and chosen tempi are spot-on. Again, the spirit burns away a handful of imperfections that never really mattered in the first place.

The 'fully pro' second disc is valuable in the first instance for a compelling performance of Eötvös's own *zeroPoints*, an LSO/Boulez commission from 2000 and a work that was prompted by Boulez's decision to begin his own *Domaines* with 'bar 0' rather than 'bar 1'. 'Out of respect for the master I dared only aim at the interspace between 0 and 1,' writes Eötvös; 'thus the titles of the movements run from 0.1, 0.2 without ever reaching number 1.' The piece comes replete with sound memories (so frequent in Eötvös's work), including imitated tape noise at the beginning. But the overall effect is of a highly organised aural drama: bold, primary coloured, monolithic.

The Beethoven Fifth calls, by Eötvös's own admission, on 'carefully designed electro-acoustical amplification' to achieve the effect of a larger orchestra. Ensemble Modern deliver a bright, urgent reading with three *da capos* (in the first movement exposition, *scherzo* and finale) and a fiery Furtwängler-style coda that wouldn't please the speed cameras. But while Sir Simon Rattle's similarly lean Fifth with the VPO occasionally called on the stylistic trappings of period performance, Eötvös's equally sensitive approach is almost entirely without 'period' affectation. The playing is mostly superb (the *scherzo* is better second time around) and the sum effect is exhilarating – transparent but nearer in spirit to Antál Dorati than to, say, John Eliot Gardiner. I enjoyed it hugely. **Rob Cowan**

## 12. függelék

David Hurwitz kritikája Eötvös Péter lemezéről, classicstoday.com, 2002



Your guide to classical music online

### To Our Readers

Can it be spring already? Join us for a boatload of new reviews and features.



[Insider Login](#) ▼



#### Insider Access Login

Username

Password

Remember Me

LOGIN



#### Welcome, !

[Classics Today Insider](#)

[Recent 10/10 Reviews](#)

[Recent Reviews](#)

[My Account](#)

[Insider Membership Renewal](#)

RENEWALS

UNLOCKING THE MASTERS COMPOSERS OF THE MONTH

[Insider Signup](#)

[Latest Insider Reviews](#)

[Search Reviews](#)

[Insider Signup](#)



[Latest Insider Reviews](#)

[Search Reviews](#)

• [Insider Login](#)

• [Top](#)

You are here: [Home](#) · Eotvos Beet 5

## Eotvos Beet 5

Review by: David Hurwitz



**Artistic Quality: 10**

**Sound Quality: 9**

What a surprising disc this is! Péter Eötvös' zeroPoints (yes, the spelling is correct) is another one of those puzzlingly-titled textural things that contemporary composers seem to be churning out these days. Brilliantly orchestrated, brief, and full of glistening sounds, it makes its points without overstaying its welcome, which is not the least of its qualities. As a prelude to Beethoven's Fifth, you might find it a little unusual, but then again this isn't just any Beethoven's Fifth.

Eötvös and his pals in Ensemble Modern have decided to go at the Fifth as with any other piece of contemporary music, freely amplifying strings and winds to achieve an alarming level of clarity and balance between sections. Of course, this isn't an entirely new idea. Think of, say, Leopold Stokowski's experiments with acoustics and electronics, or the "multi-miking" habits popular in the 1970s and early '80s. Unlike Stokowski's approach, though,

this effort involves electronic amplification of acoustic instruments in the actual performance space rather than manipulations at a mixing console. The result, however, is a sound that is no less a part of the interpreter's conception of the piece (and it also makes for one hell of an impressive home listening experience). And what is that conception? Simply this: play the living daylights out of the music. This is one of the most taut, exciting, driving performances of the symphony that you will ever hear. We're talking move over Toscanini and Kleiber—I kid you not.

Within the context of supremely high-caliber playing, Eötvös and crew treat each movement as a single musical span, revealing a perfect understanding of Beethoven's dramaturgy. Take the first movement development, for example, where the players bring an incredible passion and focus to sudden dynamic changes, and blast forward inexorably in a crushing assault on the recapitulation. Marvelous! The Andante really breathes, hugely benefiting from the long-limbed phrasing made possible by generous observance of the "con moto" qualification of its basic tempo. The grimly humorous scherzo leads to a finale of simply overwhelming energy: the fireworks just keep coming at you until the very last bar, with none of the loss of steam frequently encountered in other performances at the return of the scherzo, the beginning of the coda, or the calmer second subject.

Make no mistake: this performance is at once an astonishing achievement in its own right and a celebration of the perennial relevance of the great classics. In a time when everyone is asking the question: "Do we really need another performance of [fill in the blank]?" it's wonderful to be able to hold up this CD and say, "Yes!" The playing time is short, and there are cheaper versions by more famous people available. But if you haven't heard this recording, and you love the Fifth, you're missing something very special.

BUY NOW FROM ARKIV MUSIC

## Recording Details:

**Reference Recording:** Symphony No. 5: Kleiber (DG), Szell (Orfeo), Klemperer (EMI)

PÉTER EÖTVÖS - zeroPoints

LUDWIG VAN BEETHOVEN - Symphony No. 5

[Eötvös, Peter](#) (conductor)

[Ensemble Modern](#)

[Gothenburg Symphony Orchestra](#)

**BMC** - 63

CD

Share This Review:



### 13. függelék

Grant Chu Covell kritikája, *La Folia*, 2003. november



**Péter EÖTVÖS: zeroPoints** (2000). **Ludwig van BEETHOVEN: Symphony No. 5 in C Minor**, Op. 67 (1808). Göteborgs Symfoniker, Ensemble Modern, Péter Eötvös (cond.). **Budapest Music Center Records BMC CD 063** (<http://www.bmcrecords.hu/>).

How can anyone listen to Beethoven's Fifth objectively? Here's a fresh account from an unexpected corner. The Ensemble Modern is known for contemporary music. We've seen mention in these pages of their recordings of Rihm, Zender, Holliger and Goebbels, to name only several. Gentle electronic amplification balances the small body of strings against the winds. What a refreshing sound! One hears a greater focus and vivacious energy, with the violins sometimes rushing before tuttis, the whole, notwithstanding, convincing and sensible.

To test the mettle of contemporary music groups, quartets especially, require them to play middle-period Beethoven or Bartók. Here Eötvös and the Ensemble Modern take up the challenge in their own inimitable way and succeed. There's absolutely none of the boredom that so often overtakes top-tier orchestras. This performance deserves a lot of radio play. The rendition stands among the best. (As we're into alternatives, for a version of Beethoven's Ninth, stretched by way of software to 24 hours: <http://www.notam02.no/9/>.) Péter Eötvös' **zeroPoints** is the result of a commission from the London Symphony and Pierre Boulez. Eötvös, a close Boulez colleague, knows the master flaunts convention by numbering his measures beginning with zero instead of one. Perhaps Boulez mimics Babbitt, who instigated serial music pitch numbering beginning with zero, with zero-to-eleven facilitating the complex math necessary to crack the code. However, measures starting at zero might momentarily confuse musicians.

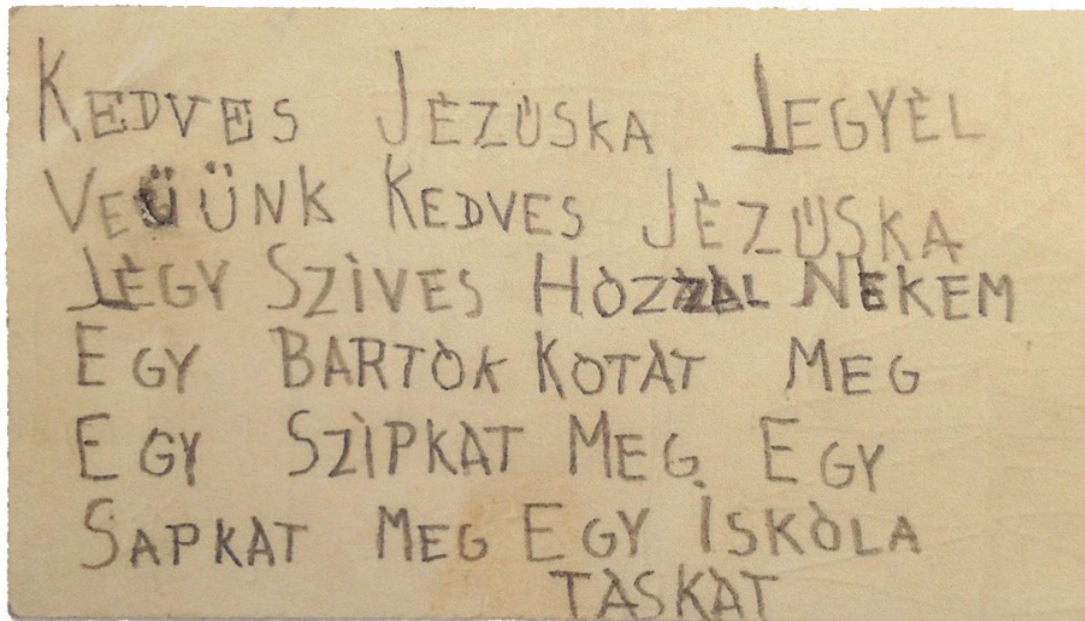
Taken by Boulez's odd numbering, Eötvös' **zeroPoints** aims "at the interspace between 0 and 1, thus the titles of the movements run from 0.1, 0.2, to 0.9, without ever reaching the number 1." It's a short and acrobatic work for full orchestra enriched with saxophones and pitched percussion. I hear similarities with Boulez's flamboyant **Notations**. The wind scoring has a French flavor suggesting Messiaen and Dutilleux. The nine movements run without a break. The Göteborgs Symfoniker sparkles under Eötvös' baton.

Eötvös has added fanciful touches reflecting aspects of sound recording. Frequently the dense texture gives way to what he calls "tape noise," a hiss produced with double bass tremolos (sometimes I hear cymbals too). The work opens with a high clarinet note, aping the 1kHz countdown signals used in film scores. The work closes enigmatically with a lone xylophone returning to the same pitch.

With its fascinating cover photos, this is another attractive **BMC** release; however, a playing time under 50 minutes might pose a tough purchase decision. While Eötvös aficionados won't be deterred, another contemporary work would probably have clinched the deal for new-music fans. Further, who needs another recording of Beethoven's Fifth? If you really were shopping for one, would you take your chances with a group that identifies itself as modern? **BMC** should push this recording's novelty aspect, with "amplification" stated right there on the cover. I call that a compelling distinction. My only real problem is where to file this release: under "E" for Eötvös or "B" for Beethoven?

#### 14. függelék

Eötvös Péter kéziratos karácsonyi kártyája 1949-ből.



KEDVES JÉZUSKA LEGYEL  
VEÜNK KEDVES JÉZUSKA  
LEGY SZIVES HOZZAL NEKEM  
EGY BARTOK KOTAT MEG  
EGY SZIPKAT MEG. EGY  
SAPKAT MEG EGY ISKOLA  
TASKAT

## Kottapéldák

### 1. kottapélda (UE), részlet

Karlheinz Stockhausen *Punkte (Points)* No. 1/2 című, 1952/1962-ben készült, majd 1993-ig korrekciókkal ellátott zenekari kompozíciója Eötvös Péter színes jegyzeteivel (UE)

The image shows a handwritten musical score for Karlheinz Stockhausen's *Punkte (Points)* No. 1/2, with extensive annotations by Eötvös Péter. The score is written on multiple staves, including a vocal line at the top and several instrumental lines below. The annotations include:

- Handwritten notes and markings:** "vibr.", "mp", "norm.", "bisch.", "p", "pp", "SEHR LANG", "Grip", "Harfen", "HF/Glp", "Stille", "Br.", "60", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "1", "2", "3", "4", "1", "2", "3", "4".
- Colorful arrows and symbols:** A large green arrow pointing upwards, a large red arrow pointing downwards, and several orange arrows pointing downwards. There are also blue and pink circles and lines.
- Handwritten text:** "wawa", "Flze", "Poz", "Vel", "Tuba TP", "Of. d'annon", "Stille", "Harfen", "HF/Glp", "SEHR LANG", "Br.", "60", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "1", "2", "3", "4", "1", "2", "3", "4".
- Performance instructions:** "vibr.", "mp", "norm.", "bisch.", "p", "pp", "SEHR LANG", "Grip", "Harfen", "HF/Glp", "Stille", "Br.", "60", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "1", "2", "3", "4", "1", "2", "3", "4".

## 2. kottapélda

Kurtág György ...*quasi una fantasia*... op. 27 II. tétel, részlet Eötvös Péter jegyzeteivel (EMB)

*Sehnsucht* 19

\* Sonagli, quasi niente, kurze, nervöse, konvulsive Formeln;  
z.B.  $\square$ ,  $\blacksquare$  in unregelmäßigen Intervallen und unregelmäßiger Reihenfolge.  
Sonagli, quasi niente, short, nervous, convulsive formulas;  
e.g.  $\square$ ,  $\blacksquare$  at irregular intervals and in irregular sequence.  
Sonagli, quasi niente, rövid, ideges, konvulzív, rángós formulák;  
pl.  $\square$ ,  $\blacksquare$  szabálytalan időközökben és szabálytalan sorrendben.

**3. kottapélda**Kurtág György ...*quasi una fantasia*... op. 27 II. tétel új kiadás (EMB)

[9]

**E**

**5/8**

**4/8. Più vivo**  
con ardore (sòvárogva)

leggiero

#### 4. kottapéllda

Bartók Béla *Concerto zenekarra*, I. tétel, részlet Eötvös Péter színes jegyzeteivel (Boosey and Hawkes)

The image shows a page of a musical score for Béla Bartók's *Concerto for Orchestra*, I. movement, with extensive handwritten annotations by conductor Péter Eötvös. The score is for a full orchestra, including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Horns (Hrn. I, II), Harp (Harp I), Violins (Vins. I, II), and Cellos/Double Basses (Vcs.).

Key annotations include:

- Top left:** "weiter führen" (continue leading).
- Top center:** "Zeit lassen für Auftakt DIALOG" (allow time for the start of the DIALOG).
- Top right:** "oboe/Harpa" (oboe/Harp).
- Musical markings:** "poco a poco più", "Tranquillo", "p, dolce", "p, distinto", "con sord.", "senza sord.", "uniso.", "p", "pp", "ff", "div.", "flag.", "gliss.", "staccato".
- Measure numbers:** 149, 153, 165, 175, 181.
- Handwritten notes:** "Rau" (Rough), "ne diess!" (don't do this!), "Harp!", "Harp!", "Artikulation" (articulation).
- Bottom left:** "Harp!".
- Bottom center:** "B. & H. 9009".
- Bottom right:** "(ev. schon hier con sord.) Harpe folgen warum? nein!" (possibly already here con sord.) Harp follow why? no!).



The image shows a handwritten musical score for rehearsal marks 192 and 198. The score includes staves for Flts. I, II; Ob. I; Clts. I, II in A; B. Cl. in Bb; Hrn. in F; Harp I; Vlns. I and II; Vls.; and Vcs. The score is heavily annotated with red and blue ink. A red circle highlights a section in the woodwind staves around rehearsal mark 192. A yellow box highlights a section in the violin staves around rehearsal mark 198. Handwritten notes in blue and black ink specify player counts: "nur 6 Spieler" (only 6 players) and "nur 4 Spieler bis T. 210" (only 4 players until measure 210). Other annotations include "punta d'arco div. 2 Vlns. in each group" and "con sord.". The score is numbered 192 and 198. At the bottom, the publisher information "B. & H. 9009" is visible, along with handwritten numbers "2" and "3" and the word "rit.".

### 5. kottapélda

Bartók Béla *Concerto zenekarra*, IV. tétel, részlet Eötvös Péter színes jegyzeteivel (Boosey and Hawkes)

68

110

114

IV

INTERMEZZO INTERROTTO

allegretto,  $\text{♩} = 114$

Oboe I

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Fl. I

Ob. I

Cl. I in A

Bsn. I

Vln. I

Vln. II

Vis.

Vcs.

D. Bs.

A = a a<sup>vr</sup> b a  
B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> a<sup>vr</sup>  
C P. lka  
B<sub>1</sub> (b)(c) b b

13

B. & H. 9009


Handwritten notes: *Moll*, *oldstalt*, *dur*

Handwritten numbers: 2, 1.1, 2, 1.1, 2, 1.1, 2, 1.1, 2, 2

Handwritten circled numbers: 21, 25

Handwritten circled note: *5160*

Musical score for measures 21-25, featuring staves for Flute I, Clarinet I in A, Bassoon I, Horn I in F, Harp I, Violins I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p, espr.* and *mp*. Handwritten annotations include circled measure numbers 21 and 25, and a circled note with the number 5160.

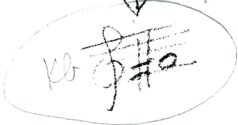
\* If the Flute has no low G, 1st Bassoon will play:  and Flute tacet.

Handwritten notes: *Flöte*, *leiser*, *arco*, *klingt*, *wie Horn*

Handwritten circled numbers: 33

Musical score for measures 33-37, featuring staves for Flute I, Oboe I, Horn I in F, Harp I, Violins I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *arco*. Handwritten annotations include circled measure numbers 33 and 37, and various notes and markings such as *Flöte*, *leiser*, *arco*, and *klingt*.

\* real sound:  B. & H. 9009

Handwritten circled musical notation: 

70

106

38 43 Calmo,  $\text{♩} = 108$

Fl. I

Ob. I

Timp.

Harp. I, II

Vins. I

Vins. II

Vis.

Vcs.

D. Bs.

3 1.1 3 1.1

et. andes

51 ellenszólam (Br)

1. vl. 5/4 felt. 3/4!

dim.

B & H. 9009

Verdini

Handwritten musical score with annotations. The score is divided into two systems. The first system includes parts for C.A., Harp, I, Vln. I, Vln. II, Voc., and D.Bs. The second system includes parts for Fl. I, Ob. I, C.A., Cl. I, In. A, Vln. I, Vln. II, Vln., Voc., and D.Bs. The score is heavily annotated with red and blue markings, including circled notes, brackets, and handwritten numbers (1, 2, 3). The word "tapadui" is written at the top, and "Eh" is written below it. The word "andere" is written in the second system. The tempo marking "Tempo I. (♩ = 114)" is present. The publisher's name "B. & H. 9009" is at the bottom. A large pink rectangular mark is present in the Vln. I part of the second system. A large 'X' is drawn at the bottom right.

Handwritten annotations: "tapadui", "Eh", "andere", "pizz", "arco", "pizz.", "arco", "Vln. I", "Vln. II", "Vln.", "Voc.", "D.Bs.", "Fl. I", "Ob. I", "C.A.", "Cl. I", "In. A", "Tempo I. (♩ = 114)", "B. & H. 9009", "X".

### 6. kottapélda

Igor Stravinsky *The Rite of Spring (Le sacre du printemps)*, a II. rész befejező szakasza  
Eötvös Péter színes jegyzeteivel (Boosey and Hawkes)

Handwritten notes at the top of the page: 3 2 1 Δ 2 1 2 Δ 2 Δ

The image displays a page of a musical score for Igor Stravinsky's *The Rite of Spring*, specifically the concluding section of the second movement. The score is for a full orchestra and includes parts for various instruments: Flute piccolo (1.2), Flute (1.2), Flute in C (1.2), Oboe (1.2), Cor Anglais, Clarinet in B-flat (1.2), Clarinet in A (1.2), Bassoon (1.2.3), Contrabassoon (1.2), Trumpet piccolo (Re), Trumpet (1.2), Trombone (1.2), Tuba (1.2), Timpani piccolo (1.2), Timpani (1.2), Tam-tam, Organ, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with measures 186 and 187. Handwritten annotations in red, blue, and orange are present throughout the score, including large numbers (3, 2) and symbols (Δ) in the upper staves, and various markings and symbols in the lower staves. The page number 80 is visible in the top right corner.

134

188 189

Fag. 1. & 2. *az*

C-Fag. 1. & 2. *ff marc.*

1. & 2. *poco sf* *subito f* *poco sf subito*

3. & 4. *poco sf* *subito f* *poco sf*

Corni

5. *poco sf* *subito f* *poco sf*

6. *poco sf* *subito f* *poco sf subito*

7. & 8. *poco sf* *subito f* *poco sf subito*

Tr. picc. (Fa) *subito f*

1. & 2. *subito f*

3. *subito f*

Tr. bassa (Mi) *subito f*

Tr. boni 1. & 2. *subito f*

Tuba 1. & 2. *subito f*

Timp. *subito f*

Gr. C. *subito f*

Viol. 1. *div. a 2* *uniso.*

Viol. 2. *div. a 2* *uniso.*

V-le *div. a 2* *uniso.*

Celli *div. a 2* *uniso.*

Bassi *uniso.*

188 189

B. & H. 16333

190 191 195

Fl. gr. 1.2.  
Fl. in Sol  
1.2.  
Obol.  
3.4.  
Cor. ingl.  
Clar. picc. (Mi)  
1.2.  
Clar. (Si)  
3.  
Clar. basso  
Fag. 1.2.3.  
2. C. Fag. 1.2.  
Cor. 1.2.  
1.  
Timp.  
2.  
Gr. C.  
Viol. 1.  
Viol. 2.  
V. lo  
Celli  
Bassi

*mf*  
*f*  
*cresc.*  
*sim.*  
*poco a poco cresco*  
*mf*  
*f*  
*cresc.*  
*sim.*  
*div. a 2*  
*marc.*  
*f marc.*  
*sempre simile*

190 191

most



136

192 193 194

Fl. gr. 1.2. *sim.*

Fl. in Sol *sim.*

Oboi 1.2. *sim.*

3.4. *sim.*

Cor. ingl. *sim.*

Clar. picc. (Mi $\flat$ ) *sim.*

Clar. (Si $\flat$ ) 1.2. *sim.*

3. *sim.*

Clar. basso *sim.*

Fag. 1.2. *sim.*

2. *sim.*

C-Fag. 1.2. *sim.*

Corni 1.2. *sim.*

3.4. *sim.*

5.6. *sim.*

7.8. *sim.*

Tr. picc. (Re) *sim.*

Tr. (Do) 1.2. *sim.*

3. *sim.*

Tr. bassi (Mi $\flat$ ) *sim.*

Tr. boni 1. 2. 3. *sim.*

Tubo 1.2. *sim.*

Timp. 1.2. *meno*

3.4. *meno*

Gr. Cassa *meno*

Viol. 1. *unio.*

Viol. 2. *unio.*

Viola *unio.*

Celli *unio.*

Bassi *meno*

192 193 194

B. & H. 16393

The image shows a page of a handwritten musical score, likely a rehearsal copy, for an orchestra and string ensemble. The score is written on multiple staves, with measures 195, 196, and 197 clearly marked. The instruments listed on the left include woodwinds (Flutes, Oboes, Cor Anglais, Clarinets, Bassoon, C. Bassoon, Corni), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Tympani, Gr. Cassa), and strings (Violins, Viola, Cello, Basses). The score is heavily annotated with handwritten notes and markings. A large green circle with 'ff' is drawn around measure 195. A large blue circle with 'mf' is drawn around measure 196. A large red circle with 'ff' is drawn around measure 197. There are also various other markings, including 'unio.', 'sempre sim.', 'meno f', and 'sim.'. The page number '137' is visible in the top right corner. The publisher's information 'B. & H. 16333' is at the bottom.

198 Poco a poco cre - scen - do 199 200

Fl. picc. 1.2.  
Fl. gr. 1. 2.  
Fl. in Sol  
Obol.  
Cor. ingl.  
Clar. picc. (Mi)  
Clar. (Si)  
Clar. basso  
Fag.  
C-Fag.  
Coroi  
Tr. picc. (Re)  
Tr. (Do)  
Tr. basso (Mi)  
Tr. boni  
Tuba  
Timp.  
Gr. Cassa  
Viol. 1.  
Viol. 2.  
V-la  
Celli  
Bassi

198 199 200

cre - scen - do

meno f f sempre cresc. sempre am. sempre am. sempre am. sempre am.

198 199 200

Poco a poco cre - scen - do

201

139

Fl. picc. 1. & 2.  
Fl. gr. 1. & 2.  
Fl. in Sol  
Oboi 1. & 2.  
Cor. ingl.  
Clar. picc. (Mib)  
Clar. (Sib)  
Clar. basso  
Fag. 1. & 2.  
C-Fag. 1. & 2.  
Corni 1. & 2.  
3. & 4.  
5. & 6.  
7. & 8.  
Tr. picc. (Re)  
Tr. (Do)  
Tr. bassa (Mib)  
Tr. boni 1. & 2.  
Tuba 1. & 2.  
Timp. picc.  
Timp.  
Gr. C.  
Viol. 1.  
Viol. 2.  
V-la  
Celli  
Bassi

colla parte  
p non cresc.  
sul ponticello  
rapido  
div.  
non arpeggiato  
div. Scord.  
non arpeggiato

201

B. & H. 16333  
Lowe and Brydson (Printers) Limited, London

## Bibliográfia

- Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére”. Eredetileg megjelent az *Új Idők* 1931. (XXXVII.) évfolyam 20. (május 10.), 23. (május 31.) és 26. (június 21.) számaiban. (Bartók Béla összegyűjtött írásai; BBÖI 672–681.) <http://mek.oszk.hu/05200/05222/html/gmbartok0005.html>
- Eötvös Péter – Pedro Amaral: *PARLANDO–RUBATO. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford.: Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- Farkas Zoltán: “Music-Making Begins with Articulation – Péter Eötvös in conversation with Zoltán Farkas”. *The Hungarian Quarterly* (2008): 140. Ford.: Vajda Gergely
- Henahan, Donal: Music View: “When Composer and Conductor are One.” *The New York Times*, 1981. március 28.: Arts and Leisure 2. A szerző fordítása.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Schott Musik, 2005. Ford.: Vajda Márta
- Jungheinrich, Hans-Klaus: „Der glückliche Jongleur. Peter Eötvös und die Balance zwischen komponieren und dirigieren.“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 4\_2017. Ford.: Vajda Márta
- Nyffeler, Max: „Von der Utopie des Metiers. Dirigieren als Praxis der Veränderung. Portrait and interview with Péter Eötvös.“ *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2002, 16–22. Ford.: Vajda Gergely
- Varga Bálint András: “Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* XXVIII/105. (Spring 1987): 218–225. Ford.: Vajda Gergely

## Diszkográfia

- Stockhausen: *Punkte – For Orchestra*. WDR Sinfonieorchester, karmester: Péter Eötvös. Budapest: BMC, 2006. CD 117
- Bartók: *Concerto for Orchestra*. Chicago Symphony, karmester: Fritz Reiner. RCA, 1955. 09026 61504-2
- Bartók: *Concerto for Orchestra*. New York Philharmonic, karmester: Pierre Boulez. Sony, 1972. 11/87-nla
- Bartók: *Concerto for Orchestra*. Chicago Symphony, karmester: Pierre Boulez. DG, 1992. 437 826-2GH
- Bartók: *Concerto for Orchestra*. Gustav Mahler Jugendorchester, karmester: Péter Eötvös. 1992. május. Teatro Donizetti, Bergamo, koncertfelvétel
- Bartók: *Concerto for Orchestra*. The Cleveland Orchestra, conductor: Péter Eötvös. 2008. április 24., 25., 26. Severance Hall, koncertfelvétel,
- Beethoven: *Symphony No. 5*. Ensemble Modern, conductor: Péter Eötvös. BMC, 2001. CD 063
- Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*. Columbia Symphony Orchestra, karmester: Igor Stravinsky. CBS, 1960.
- Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*. London Symphony Orchestra, karmester: Robert Craft. Naxos, 1998.
- Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*. Junge Deutsche Philharmonie, karmester: Eötvös Péter. BMC, 2004. CD 118
- Igor Stravinsky: *Le Sacre du Printemps*. Mariinszkij Színház Zenekara, Mariinszkij Színház, karmester: Valerij Gergijev. 1992
- Link: <https://www.youtube.com/watch?v=45o12UERfCQ&t=763s>



