

EAR30

1991 - 2021



EAR ENSEMBLE

Electroacoustic Research

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

A kötet online közreadása lehetőséget nyújt arra, hogy mindazt a hibát, amit elkövettem, megpróbáljam helyre hozni.

Egyfelől a könyvnek nincs szerzője, pedig lehetett volna valami hasonló Olsvay Endre riportkönyve, vagy beszélgetései az együttes tagjaival. Tehát itt most módom van kiemelni, hogy mindenkivel OLSVAY ENDRE zeneszerző beszélgetett. Két kivétellel, ugyanis a vele készült beszélgetésben nem kérdezhettem önmagát. Ezért én beszélgettem vele. A másik kivétel Láng István, aki később megírta, hogy a részéről mi szerepeljen a könyvben, bár vele is készült riport, de az egyébként jó hangulatú kötetlen beszélgetést nem érezte méltónak a harminc éves évfordulóhoz.

Másfelől, mivel az EAR Együttes harmadik évtizedéről tudok sokat a munkakapcsolat révén és nem tájékozódtam a kezdet, majd az első két évtized történéseiről kellő mélységben, a rövidke bevezetőben nem említettem meg mindenkit, akit kellett volna. Most sem vállalkoznék arra, hogy felsoroljam ki maradt ki, mert ha ismét megfeledkeznék valakiről, akkor már duplán követném el ugyanazt a hibát. Egyvalakit viszont kiemelnék, mégpedig az együttes névadóját. MANDEL RÓBER volt ugyanis aki az EAR nevet javasolta.

Azt is le kell szögezmem, hogy az egyszerűséget nem pótolhatja a profizmust, márpedig egy könyv szerkesztésénél nem hátrány a hozzáértés, de mint tudjuk a hozzáértés hiánya magabiztossá tesz. Kérem nézzék el a könyv hibáit. A tartalmát viszont ajánlom a figyelmükbe.

Göllesz Zoltán

EAR30

Az EAR Együttes harminc éve

1991 – 2021



Egy Hangversenyteremért Alapítvány
hangverseny.hu
k o r t á r s z e n e m ű k i a d ó



Ez a könyv
a Nemzeti Kulturális Alap
valamint
az Egy Hangversenyteremért Alapítvány
támogatásával készült
© Göllesz Zoltán, 2022
Kiadja az Egy Hangversenyteremért Alapítvány
Felelős kiadó: Göllesz Zoltán
Készült a Bonex Press Kft. kivitelezésében
ISBN 978-615-01-3482-6

Kereskedelmi forgalomban nem értékesíthető

Egy művészeti műhelymunka évtizedeiről igyekeztünk képet adni, akkor is, ha a kép néhol életlen. Bízunk benne, hogy néhol felcsillant egy-egy lényeges részlet, ami egybeesik a szándékainkkal. Ebben a riportkönyvben sikerült a legtöbbeket megszólaltatni, akik már az első évtizedben is az együttes aktív résztvevői voltak, és biztosak vagyunk abban, hogy valamennyien másként emlékeznek. Hiszen, ha hosszú időre tekintünk vissza, az objektív történéseknél már lényegesebb és egyben érdekesebb lesz annak elmesélése. Az események az elbeszélések nyomán találják meg végső formájukat. Ha pedig többen mesélik voltaképpen ugyanazt, akkor ezeknek a beszélgetéseknek az összessége képpé áll össze, ami nem egy pillanatfelvétel, sokkal inkább egy hosszú eseménysort ábrázolni képes montázs.

Voltak és vannak az együttesben olyanok, akik itt nem szólaltak meg. Egyrészt olyanok, akik viszonylag hamar más irányba indultak, vagy csak egy időre csatlakoztak, vagy az utóbbi időben nem voltak aktív résztvevői az előadásoknak, mint Bánkői Gyula, Dubrovay László, Geiger György, Götz Nándor, Gryllus Samu, Herencsár Viktória, Káip Róbert, Klenyán Csaba, Maros Éva, Mérey Anna, Rozmán Lajos, Skoff Zsuzsa, Somlai Anita, Varga Zoltán. Másrészt, akik később érkeztek, mint Baráth Bálint.

Bármennyire is nem gondolják magukról, de ők egyre inkább a folytatás letéteményesei. Lehet, hogy a technika, vagy a hangszerek változnak, vagy bármi, ami pusztán körülménynek tekinthető, de a lényeg változatlan. Kell, hogy szülessenek új művek, és legyenek olyanok, akik fáradhatatlan szervező munkával megteremtik a lehetőséget a művészeknek, hogy elő is adják az új darabokat, nem is egyszer, és nem is mindig ugyanazon a hangversenypódiumon.



Népszava, 2001. november 24.

A képen szereplők balról jobbra:

Matuz Gergely, Gazda Bence, Olsvay Endre, Gyulyás Nagy György,
Maros Éva, Lakatos György, Csengery Adrienne, Szigeti István,
Horváth István, Geiger György, Sugár Miklós, Faragó Béla, Matuz István,
Kántor Balázs

ZENESZERZŐK

Decsényi János

zeneszerző

– *Decsényi János, te vagy az, aki kétségtelenül messze a legtöbb időt és energiát szántál az elektronikus zenére. Mikor kezdtél aktívan foglalkozni vele?*

– Ez a 70-es években történhetett, amikor a Magyar Rádióban Horváth István hangmérnökkel megalakult az elektroakusztikus zenei stúdió.

– *Ő is kezdetektől ott volt?*

– Igen, a kezdetektől ott volt, egyébként mind a mai napig kapcsolatban vagyunk.

– *Téged kiválasztottak, hogy vezesd a stúdiót?*

– A Magyar Rádióban én akkor osztályvezető-helyettes voltam, és engem érdekelt. Egyébként Horváth Istvánnal kezdtünk el dolgozni, sokat, hosszú-hosszú éveken keresztül dolgoztunk a stúdióban, amelynek hol a vezetője voltam, hol a helyettes vezetője. Később mások is csatlakoztak hozzánk. A kulcsszó ez volt: HEAR. Ebben benne van az is, hogy EAR, tehát az, hogy fül, meg az is, hogy „hall”.

– *Én 1983-ban jártam ott először, amikor már ott állt a legendás Mog szintetizátor. Ami meghatározó eszköz volt még nagyon sokáig.*

– Igen.

– *Mennyire volt nyitott a stúdió a jelentkező zeneszerzők számára? Vagy ez mindig nyitott volt?*

– Mindenki részére nyitott volt. Természetes, hogy oda csak olyasvalaki jöhetett, aki mondjuk, nemcsak érdeklődő, hanem profi is volt. Tehát dilettánsok nem kerültek be.

– *És egyenletesen nagy érdeklődést tapasztaltál?*

– Úgy éreztem, hogy elég nagy az érdeklődés, és nagyon sok külföldi kapcsolatunk is volt. Én magam évekig jártam Franciaországban, Bourges-ba, ahol zsűriztem is.

– *A bourges-i zsűrizéssel kapcsolatban mindenképpen érdekelne, hogy érzékeltél-e jellegbeli vagy tendenciákban megfogalmazható különbséget a magyar elektroakusztikus zeneszerzői törekvések, és a külhoniak között?*

– Nem. A nemzeti jelleg, vagy a magyar jelleg legfeljebb a témaválasztásban, a szövegek felhasználásában nyilvánult meg. De lehetséges, hogy az 1-es stúdióban készült elektroakusztikus berendezések által keltett dallamok óhatatlanul hoznak valami ilyesmit.

– *És a technikai különbségek?*

– Azok nemigen voltak, nem volt olyasmi, amit külföldön tudtak, és mi nem tudtunk technikailag.

– *Meg tudtad valósítani a magad zeneszerzői elképzeléseit is? Maradt rá időd, energiád?*

– Maradéktalanul.

– *Mikor uralkodott el az akusztikus hangszerekkel kombinált kompozíciómód? Vagy a kezdetektől jelen volt?*

– Elég régen jelen volt, de erről inkább egy zenetörténést kellene megkérdezned.

– *Most arra is gondolok, hogy számítottál rá, hogy létrejön egy erre specializálódott csoport, mint amilyen az EAR Együttes lett? Benne volt a levegőben?*

– Azt hiszem, eléggé benne volt a levegőben. Hát végül is én tartottam a kapcsolatot minden akkor Magyarországon élő zeneszerzővel, minden generációval, és nemcsak az elektronikus irányzattal.

– *Az EAR Együttes létrejöttével kapcsolatban mindenki Sugár Miklóst szokta emlegetni, mint aki összeszervezte a társaságot. De gondolom*

hozzád fordult tanácsért, hogy kikre lehet számítani. Vagy te inkább örömteli szemlélőként figyelted az eseményeket?

– Nem, magam is részt vettem ebben a kezdetektől. Sugár Miklóshoz különben mind a mai napig komoly kapcsolat fűz, már csak azért is, mert a székesfővárosi felsőbb zeneiskolában a zeneszerzéstanárom Sugár Rezső volt, Sugár Miklós papája, akivel baráti viszonyban voltam.

– *Bár Sugár Rezső aligha vonzódott az elektronikához.*

– *Őt az elektronika valóban kevésbé érdekelte.*

– *Téged mi vonzott elsődlegesen: az újfajta hangzások és lehetőségek technika által inspirált, szinte kimeríthetetlen bázisa?*

– Számomra nagyon érdekes volt a hangzások újfajta tárháza. De nehéz visszaemlékezni, a múlt rétegei egymásra rakódnak, és sokszor nekem magamnak is komoly fejtörést okoz, hogy ez mikor-hogyan alakult ki, és hogy kerültem bele...

– *Ha az EAR Együttes alakuló időszakát felelevenítjük, akkor magától adódott, hogy ott voltál a rádióban, jó kapcsolatban Sugár Miklóssal, és segítettél neki összeszedni egy hangszeres előadó csapatot, akikre rábízható ez az addig még nem tapasztalt feladat.*

– Igen, bár Miklós nagyon jól tudta, hogy kikre van szüksége.

– *És hogy értékelted a kezdeti évekre annyira meghatározó sárvári találkozókat, a sárvári nyarakat? Ezek nemzetközi seregszemlékké alakultak.*

– Érdekelt és nagyon élveztem ezeket.

– *Nekem, aki fiatal érdeklődőként aktívan is részt vettem, meghökentő volt, ahogy a külföldiek néha egész más módon prezentálták az elektronikus darabjaikat. Ezért éreztem különbözőnek a magyar ágazatot, ami nem magyaros nyelvezetben, vagy magyaros stílusban, hanem csak a zene meg a hangszerek kezelésében nyilvánult meg.*

– Tehát a hozzáállásban.

– *Igen, meg az eszközhasználatban. Nem is technika fejlettsége, csak a hozzáállás, ahogy mondd. Milyen benyomásaid voltak?*

– Ha hallottam egy jó darabot, ami érdekes volt, egyéni volt, akkor az természetesen mély benyomást gyakorolt rám.

– *Ugyanazzal a füllel hallgatsz elektronikus és nem elektronikus zenét?*

– Nincs különbség, zene–zene, jó zene–jó zene. Tehát, ha hallok egy nagyzenekari darabot, vagy hallok egy vonósnégyest, vagy tetszik, vagy csak részben tetszik, ez nem mindig egyértelmű. Mintha színházban néznék egy darabot, ezt tudta a szerző, azt kevésbé. Úgyhogy szét lehet és kell szálazni.

– *Azért is kérdeztem ezt, mert a te életműved is nagyon-nagyon sok oldalú, tehát hiába vagy a legintenzívebben otthon az elektronikában, nem mondhatja rád senki, hogy kizárólag elektronikus specialista vagy.*

– Így van.

– *Sokan most egy kicsit bosszúsak, mert úgy vélik, az élő elektronikus műfajok és maga az elektronikus zene a kortárszenén belül mintha visszaszorulóban volna. Egyetértesz ezzel?*

– Hogy ez tény-e, azt nem tudom. De az biztos, hogy egy adott gépi hangzás mellett kell az élő, az itt és most élménye.

– *És azt nem érzed, hogy az élő–elektronikus kombináció mára nem nyerte el a megfelelő súlyát vagy megítélését?*

– De elnyerte, azt hiszem.

– *Mert ugye végül is ez a legfőbb profilja az együttesnek, és szalagzenéket (ahogy szoktuk mondani) is hallani a koncerten, de sokkal kisebb számban, mint akusztikus kombinációs darabokat.*

– Sokszor én magam is részt vettem egy-egy ilyen darabom élő előadásában. Énekelni természetesen nem énekeltem, de amikor például egy adott vers megzenésítéséből állt a darab, akkor volt, hogy a verset magam mondtam el. Vagy ketten mondtuk el, az énekesnő és én.

– *Kikkel dolgoztál legszívesebben? Vagy ilyet ne kérdezzek?*

– De nyugodtan kérdezheted. Tulajdonképpen mindenkivel szívesen dolgoztam, akinek szerettem a hangját, a stílusát, úgyhogy nagyon sok énekessel, énekesnővel dolgoztam együtt.

– *Bennem még fölrémlenek olyan óbudai emlékek, amelyek nem az EAR-hez köthetők, de ott van az elektronika jelenléte, elengedhetetlenül, mint A tücsök szót ki érti meg, vagy a Sírfelirat Aquincumból...*

– Vigyázz, a Sírfeliratban...

– *...nincs elektronika, az igaz. Csak elektronikus tapasztalataidnak a hatása köszön vissza. A Tücsökszóban magam is játszottam, a Sírfeliratot viszont csak hallgatóként éltem át több ízben. Lehetséges, hogy a stúdió létezésének utolsó éveiben Horváth István által kezelt berendezések, maga a stúdió, és a zeneszerzők tapasztalatai kölcsönösen hatottak egymásra? A HEAR stúdió, az utolsó néhány évében tagadhatatlanul bővült, modernebb lett a technikai állomány.*

– A stúdió a zeneszerzőktől függetlenül nagyon rajta tartotta a fülét és szemét mindazon, ami az elektronikus zene területén a világban történt.

– *Több ízben emlegettük a magyar rádió elektroakusztikus stúdióját, meg ezt a szójátékra is alkalmas HEAR elnevezést. Nem azonos a kettő. János, részletezd, légy kedves, hogy mi az összefüggés, mi az eltérés, mi az intézményes különbség?*

– Ott kezdeném, hogy a Bartók Rádióban minden este 22 órától 23 óráig van egy műsoridő, „Ars Nova” a címe. Tudjuk, hogy ez zenetörténetileg mit jelent, szándékosan választottam. Hosszú évek óta megy, és remélem, menni is fog, a szívügyem és büszke vagyok rá. Az

természetes, hogy a HEAR stúdió, az EAR-HEAR produktumai megjelentek ebben a műsorban is.

– *Igen, tehát az elektronikus stúdió, ami régen a harmadik emeleten volt a Bródy Sándor utcában, aztán többször költözött, azt ne nevezzük HEAR stúdiónak.*

– Ne bizony, az a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdiója.

– *Hogy érzed, a zenebarát iskolázott közönség számára betöltötte az érdekesség vagy figyelemfelkeltő szerepét az elektroakusztikus zene, amire hivatott, vagy ebben van némi adósságunk...*

– Hát nyilván hatást gyakorolt, de hogy ez a hatás mekkora volt, hát ezt egy közvélemény-kutatás dönthetné el...

– *Olyat még nem végeztek. Ezt legfeljebb így a koncertközönségből, vagy a reakcióból lehet leszűrni. Szándékosan nem a kritikát mondtam.*

– Igen. Hát lett-légyen az egy popzenekar vagy egy vonósnégyes, megvan mindegyiknek a közönsége. És egy popzenei együttesnek számszerűleg valószínűleg nagyobb a közönsége, mint egy vonósnégyesnek.

– *Sokan azt gondolják, hogy a popzene a szintetizátor, meg az elektronikus eszközök igazi területe. Gondolom, ezzel vitatkoznál.*

– Hát, ezt nem tudom. De olykor egy-egy popzenei együttes száma, inkább a régebbieké, nekem is tetszett, ma is a fülemben van, szívesen hallgatom. Tehát nem tartozom az olyasfajta szakbarbárok közé, akiknek csak az úgynevezett abszolút komolyzene az, ami hallgatható.

– *De magad nem építettél bele a darabjaidba ilyen jövővény elemeket?*

– De igen. Volt egy variációs formám egy pop song dallamra, egy másik egy pop song szövegére, mindennel foglalkoztam, amivel lehetett. Egyik-másik képviselőjünkkel volt is személyes kapcsolat, nagyon is benne voltam ebben a zenében. Ma már inkább csak hallgatom.

– *Ezek az emlegetett bourges-i versenyek, fesztiválok zajlanak még egyébként?*

– Pillanatnyilag nem is tudom, mert azok az emberek, akikkel kapcsolatomban volt Bourges-ban... nem is tudom, élnek-e még. Hadd meséljek el egy kedves epizódot. A bourges-i versenyeken, ahogy már talán említettem, sokat zsűriztem. Igen ám, de a verseny zsűrijében természetesen mindenki franciául beszélt. Én a gimnáziumban 6 évig tanultam latint, 4 évig olaszt. Mit tudtam ezzel kezdeni Bourges-ban? Bár németül elég folyékonyan beszélek, de Bourges-ban ez nem volt hasznomra. Volt ott egy nagyon kedves amerikai fiú Michiganból, aki Európában diplomázott, aki németül és franciául is perfektül beszélt. Úgyhogy a zsűriben az amerikai fiú fordított nekem németre.

Faragó Béla

zeneszerző

– *Milyen körülmények között, milyen inspirációval találkoztál először az elektronikus zenében?*

– Első, meghatározó elektronikus zenei élményeim közt Stockhausen *Gesang der Jünglinge* című darabját kell mindenképp megemlítenem. Konzisos voltunk, amikor a hetvenes évek második felében, talán 1977-ben, a Filharmónia Korunk Zenéje sorozatában szólalt meg a Zeneakadémia Nagytermében. Az Új Zenei Stúdió „Modern látóhatár” bérletében elhangzott Stockhausentól a *Telemusik* is. Zeneszerző hallgatóként szinte minden este ott lógtunk az Akadémia harmadik emeletén és minden olyan helyszínen, ahol kortárs zenét játszottak. Fekete Győr István zeneszerzés óráinak elmaradhatatlan része volt, hogy ezeket az élményeket rendre meg is beszéltük.

– *Ez jó, mert egyébként a tanár úrtól elég távol állhat ez a fajta zene.*

– Az életművét és zeneszerzői filozófiáját ismerve nyugodtan mondhatjuk, hogy tőle abszolút távol állt az elektronikus zene, de a nyitottság és a tolerancia volt fontos, amit próbált sugallni. Ugyanakkor pontosan tudtuk, hogy milyen az ízlése, kik a kedvencei. Elsősorban Bartókot, Sztravinszkijt igyekezett példaként elénk állítani. Többek között ez a tanácsa is megfogant, azt hiszem, nagyon sokunknál. Nem is lehetett másként.

– *Tehát megbeszéltétek ezeket a koncertélményeket az ő óráin?*

– Igen. Emlékeim szerint, talán nem mindig teljes mélységében, de szót ejtettünk a koncertélményekről. Különösen akkor, ha valamelyikünket elragadta a lelkesedés egy-egy frissen bemutatott új mű iránt és beszámolt a tanár úrnak, aki nagyon diplomatikusan reagált mindegyikre. De azt nem kedvelte, ha kritikátlanul utánzásba kezdtünk.

– *Amikor ezeket a Stockhausen-műveket hallottad, akkor érelődött-e elhatározássá benned, hogy mindenképpen ki fogod magad próbálni zeneszerzőként ebben az irányzatban?*

– Nem, akkor még nem gondoltam erre, csupán rácsodálkoztam az új hangzásokra, arra, hogy így is meg lehet szólalni. A hetvenes években a technika nagyon-nagyon gyerekcipőben járt, és nem volt sokak számára elérhető. Emlékszem, milyen nagy dolog volt, amikor együttesemmel, a konzisokból alakult Kis Zenei Stúdióval Sáry László, Jeney Zoltán darabjait játszva használhattuk az Új Zenei Stúdió eszközeit a Rottenbiller utcai próbateremben. Szenzáció volt a keletnémet gyártású, kétmanuális Vermona elektromos orgona, amely képes volt szinusz- és négyszögjeleket is előállítani. Ekkor találkoztam Csapó Gyulával, ifj. Kurtág Györggyel, akik szintén kísérleteztek egyszerű elektronikával, beleértve magnetofonok élő, valós idejű használatát. Összességében azt mondhatom, kezdetben az elektromos orgona jelentette számomra a technikai eszközök kiaknázásának maximumát – a *vibrato*-t nélkülöző, szintetikus hangjának összes következményével.

– *Kicsit ugorva az időben, később oszlopos tagja lettél a 180-as csoportnak, ami kicsit eltérő ágazat, mint amit az Új Zenei Stúdió képviselt. Ezt hogyan látod belülről?*

– A Kis Zenei Stúdió és a 180-as csoport repertoárja sok átfedést mutatott az Új Zenei Stúdió műsorával. Mindkét csapat számára az Ú.Z.S. volt az alfa és omega, akik bemutattak Cage-től, Steve Reichen át Terry Riley-ig sok mindent, Messiaentől, Stockhausentól stb. játszottak nagyon sokféle stílusú művet, nagyon széles spektrumban. Hatalmas pozitívum volt, hogy a vasfüggöny mögött autentikusan meg tudtak szólalni ezek a darabok! A 180-as csoport ennek a gazdag mérítésnek az egyik ágához, a repetitív-minimál zenei vonulathoz kapcsolódott. A Csoport előtti időben, a konzervatóriumi tanulmányaim végén még nem volt annyira biztos, hogy milyen irányba akarok továbbmenni. De azért nagyjából éreztem már, hogy melyik irányba *nem* fogok menni. Persze lehet, hogy csak utólag látom bele, mert nagyon sokféle stílust kipróbáltam. A Zeneakadémián írtam dodekafóniát, szabad dodekafóniát, szerialista, aleatorikus műveim is születtek, közben repetitív darabok. Úgyhogy egyszer Fekete Győr tanár úr azt mondta valamelyik bemutatóm után, már zeneakadémista koromban, hogy jó lenne végre eldöntenem, hogy mely zenei útra térek... Nem fogalmazott ilyen sarkosan, de finoman érzékeltette, hogy szerinte itt lenne az ideje, hogy valamilyen irányba elinduljak.

– Szerintem most már ő is elismeri, hogy ez megtörtént. Köztudomású, hogy a Jazz-tanszéken tanítasz, vajon a jazz is erősen hatott-e rád? Emellett ott van a nagymérvű színpadi múltad. Ha az elektronika felől közelítünk, ezek a vonzalmaid, a nyitottságodból fakadó integrációs háttér, ebben mennyire korrespondál? A repetitív zene, a jazz, a színpadi zene hatások szempontjából mennyiben egyeztethető össze? Hol van ebben az elektronika, merítettél-e egyikből a másikba áttemelvén?

– A Jazz-tanszéken klasszikus tárgyakat tanítok. Gonda János meghívására érkeztem harminc évvel ezelőtt. Magyar- és nemzetközi népzenevel, klasszikus zeneszerzéssel, 20. századi zenetörténettel kezdtem, mára a tanítás kibővült lényegében az összes klasszikus tárggyal. A jazz bizonyos irányzataival kívülállóként ugyan szimpatizálok, de sosem voltam művelője a műfajnak. A saját zeneszerzői nézőpontomból szemlélve stilárisan és a zenei kifejezést illetően is nagyon szűk keresztmetszetnek gondolom. A jazzre ráadásul nem is jellemző az elektronikus technikák kísérletező használata, így esetemben a műfaj hatása legfeljebb indirekt módon jelentkezik.

A színpad egy réges-régi történet; már konzis koromban írtam színházi kísérőzenét. Jóval később, amikor a Bárka Színház 1996-ban megalakult, alapító tagja voltam a Társulatnak, majd tizenegy éven át a színház zenei vezetője. Azt kell mondjam, itt sincs kapcsolódási pont az elektronikus zenével. A színházi jelenlét tapasztalatait sokkal inkább az operáimban tudom kamatoztatni.

Kapcsolódás, inspirálódás inkább akkor történt, amikor konzisként részt vettünk az Új Zenei Stúdió egyik Cage-projektjében, a Kis Zenei Stúdióval. Több Cage-mű szimultán, egyidejű magyarországi bemutatója hangzott el a 6-os Stúdióban. Hangszeres előadók mellett tíz játékos több magnetofont is kezelt egyszerre a saját készítésű körszalag-montázsokkal, loopokkal, amelyeket bizonyos véletlen minta szerint kellett az előadásban megszólaltatni. Az előkészítés során Wilhelm Andrástól és a „nagyoktól” rengeteget lehetett tanulni; óriási élményt jelentett belülről, előadóként, kreatív résztvevőként megérteni Cage gondolkodását!

A Zeneakadémián Pongrácz Zoltán óráin szisztematikusan tanulhatunk elektronikus zenét, amelynek a kölni-utrechtli szerialista ágát képviselte a tanár úr. Nagy hatással bírt, hogy bejárhattunk kísérle-

tezni a Magyar Rádió Elektronikus Zenei Stúdiójába (ELZEN), ahol Horváth István hangmérnök tevékenykedett. Megismerkedtünk az akkor csúcstechnikának számító moduláris Moog-szintetizátorral, szinuszgenerátorok segítségével építettünk fel hangzó spektrumokat, elszakadhattunk a természetes felhangsortól! Ma a spektrális szintézis digitálisan történik. Akkor szinte az atomok szintjéről hoztuk létre a zenét, akárcsak a kölni WDR Stúdió hőskorában Herbert Eimert vagy Stockhausen. A Magyar Rádió stúdiójában, ha lassan is, de folyamatosan fejlődtek az eszközök. Tetszett a kísérletező munkamódszer, Horváth István szinte baráti közvetlensége, segítőkészsége. Pongrácz Zoltán személye, tapasztalata sokat jelentett. Egyfajta derű jellemezte, sosem esett kétségbe attól, hogy nem mindig tudtuk pontosan, mi fog megszólalni a legvégén. És ez volt az a pillanat, amikor igazán közel kerültem az elektronikus zenéhez, azt hiszem, ezt lehetne a legfontosabb impulzusnak mondanom!

Ekkor már, a nyolcvanas évek elején a 180-as csoport tagja voltam, ahol például Szemző Tibor használt magnószalag-visszacsatolást. Sőt, magam is játszottam Terry Riley billentyűs műveit ezzel a technikával, de soha nem jutott eszembe hasonlót írni – a Csoport esetében mindig élő hangszerekben gondolkodtam.

– Én egy kicsit a másik irányú közlekedésre is gondoltam, még közelebbről úgy, hogy akár a színpadi munkáid, akár a repetitív zene gondolkodásmódja, akár, ha úgy tetszik dramaturgia visszaköszön-e szerinted az elektronikus darabjaidban? Ez a fordított irány.

– Színpadi kísérőzenét rengeteget írtam a Bárkában és azon kívül is, sok-sok éven át. A szerződésem szerint évente bizonyos számú színpadi zenét kellett alkotnom. Gyakran használtunk szintetizátort, leginkább arra, hogy kiváltsunk vele hangszereket, amennyiben lehetett, mert az élő zene megterhelte a színházi büdzsét. De azért azok mégiscsak szintetikus hangok voltak, viszont ezekben a színházi zenékben biztosra kellett menni, nem lehetett kísérletezni. Volt egy-egy olyan rendező, illetve különleges világú színdarab, amelyben lehetett a hangzással vagy a színpadi hangtechnikával kísérletezni – erről a Vidovszky György rendezte *A legyek ura* című előadás jut most az eszembe. De akusztikusan is kísérleteztünk Mohácsi János kaposvári előadásaiban, ahol a színészek jelentős része játszott valamilyen hangszeren. Emlékszem még egy éjszakai színházi maratonon előa-

dott Lautréamont *Maldoror énekei* performanszra is, amelyet Kaszás Gergővel csináltunk. Ebben a produkcióban a szövegnek bizonyos kísérleti megszólalásaival próbálkoztunk, szintetizátor- és ütőhangszeres hangzások mellett. De a legszebb színpadi-zenei pillanatokat akkor éltem meg a Bárkában, amikor a Tim Carroll rendezte *Versekkel kártyázó szép hölgyek* előadásában a teljes társulat hangolt üvegkelyheken, illetve különböző ütőhangszereken zenélt. Így erre a kérdésre is az a válaszom, hogy nem, egy-két kivételtől eltekintve a színpadi zenék teljesen más logika szerint működtek. A színpadon használt, „jólfésült” hangzások-hangrendszerek, illetve az elektroakusztikus eszközökkel létrehozott hangok minőségének eltérő volta miatt sem jöhetett szóba az általad említett fordított irány.

– *Az érdekelne még, hogy az a fajta zenei anyagkezelés, az az időben való gondolkodás, időstratégia, amit a színpadi kísérőzenéid képviseltek, ezeket alkalmaztad-e szintetikus anyaggal? Vagy ez egy buta kérdés? Mondd meg őszintén, hogy gondolsz.*

– Előfordult, hogy továbbfejlesztettem egy-egy kísérőzenéből bizonyos elemeket, tételeket, de általános formai elveket nem alkalmaztam. A színpadi, miniatürizált formákat (a kísérőzene nem koncert) nem lehetett összeegyeztetni a tisztán elektronikus darabjaimat meghatározó nyílt, nyitott formálásmóddal.

– *Azért kérdezem, mert az elektronikus zenéhez mindenki egy kicsit másképp áll hozzá jó esetben, mint amikor hangszeres zenét ír. Aki a hagyományos hangszeres zenében mélyült el, az azt próbálja átplántálni. És megint más, ha valaki az elektronika részéről indul el. Azért mondom, mert neked vannak olyan tapasztalataid, amelyek egy újabb háttérrel jelentenek. És hogy ez a háttér jelentett-e valamit, akármilyen módon.*

– Minden zeneszerzőnek van egy bizonyos külső és belső hallása, hangzáspreferenciája, ízlése, ahogy viszonyul a világhoz. Van egyfajta elképzelése zenéjének időbeliségéről, ritmusáról, sűrűségéről, rétegződéséről, mikro- és makro-folyamatokról, hangszínekről stb., arról, hogy mit tart szépnek vagy rondának, mit tart feszültnek vagy éppen oldottabbnak. Az alkotó számára a kihívást, a szellemi kalandot az jelenti, hogy ezt az imaginációt egy önálló, saját, addig soha nem hallott, új zeneműben meg tudjuk jeleníteni. Tizenhat évesen észrevettem, hogy a harmóniára, a kiegyensúlyozott hangzásra való törek-

vés elemi igényt jelent számomra. Természetes, hogy az elektronikus zenei megszólalásokkor is ezt a belső hangzásideált követtem. Az elektronikus zene komputerzenei ágát – amit egyébként Hágában is tanultam – ezért sem műveltem igazán elmélyülten. Talán csak a *Dirty Work* című darabomban. A technikához nem mérnöki módon kapcsolódom, inkább pragmatikusan az érdekel, hogy a saját zenei-akusztikai céljaim szolgálatába állítsam. Az utóbbi évek során egyre többre értékelem az emberi hang és a hangszerek hangjának természetes szépségét, ezért aztán mostanában eléggé eltávolodtam és zeneszerzőként kívül látom magam az elektronikus zene birodalmán.

– *Akkor azt is mondhatjuk, hogy gyakorlatilag a magad számára ki-merítetted az ebben rejlő lehetőségeket?*

– Azt hiszem, igen. Különösen, mivel a nagyszínpadi művek, az opera, a zenedráma irányába fordult az érdeklődésem. Az elmúlt évek hét operája is jelzi ezt a folyamatot. Az érzelmeknek az a fajta primer ábrázolása, amit szöveges zenében megmutathatok, alkotóként hatalmas örömet jelent, sokkal inkább, mint absztrakt hangzások létrehozása. Ebben az értelemben nem voltam és ma sem vagyok kísérletező alkotó. Egy színpadi-drámai helyzetben viszont szívesebben kutatok megoldások után, mintsem nekiálljak számítógéppel hangzásfolyamatokat szerkeszteni.

– *Ha már ennyire lezártnak tekinted az elektronikával való közös utad, akkor az engem mindig érdekel – szerintem a szerzők látják legjobban a saját pályájukat –, hogy melyek azok a legfontosabb ilyen médiumra írt opusaid, amiket kiemelnél az elektronikával kapcsolatosan?*

– Az első a „... *sub galli cantum...*” lenne, ami trombitára és hangszalagra készült, melyben a hangszalagkíséretet preparált zongora, valamint a Yamaha DX7 szintetizátor hangjai adják. Említhetem a *Négy lélegzet Usuinak* címűt is, amelyben fuvola, shakuhachi, claves, kövek illetve szintetizátor szerepelnek. Az *Omnes Generationes* Dániel fiam társszerzőségével íródott a fuvola hangszercsaládjának tagjaira, de a két fuvolistát kiegészítik szintetizátor által produkált fuvolahangok is.

– *Akkor ezt örömmel veszem, tudva, hogy sokszor szólaltak meg, és valószínűleg a továbbiakban is meg fognak még szólalni.*

– Igen, hál’ istennek az EAR Együttes koncertjein nagyon sokszor elhangzottak. Köszönhetően annak, hogy Geiger György, Matuz István, Matuz Gergő is nagyon kedvelték őket, szerencsére.

– *Rá is térnénk az együttesre, ami nem csak zenei közeg, hanem csoportmunka, meg három évtizednyi lét. Téged Sugár Miklós, vagy más valaki hívott, egyáltalán hogy kerültél be az együttes vonzaskörébe?*

– Miklós hívott az együttesbe, közvetlenül az 1991/92-es hágai komputerzenei tanulmányutam után. Amikor visszajöttem Budapestre, akkortájt alakult az EAR Együttes, és szükség volt új magyar művekre – és egy használható billentyűsre is. Több megbeszélés zajlott mindazokkal, akik a Magyar Rádió ELZEN Stúdiójában több-kevesebb rendszerességgel dolgoztak, vagy ismert volt elkötelezettségük, érdeklődésük. Ott volt többek között Szigetvári Andrea, Szigeti István, és még sorolhatnám. Összegyűltek zeneszerzők, hangszeresek – mint a firenzei Camerata idején, némi túlzással –, és ebből a körből lassan kikristályosodott az együttes koncepciója, integrálódtak a szerzők, előadók, akik az EAR gerincét alkották. A kezdetekkor Geiger György, Maros Éva, Matuz István voltak erős, meghatározó hangszeres pillérei az együttesnek. Zeneszerzőként az is lényeges volt számomra, hogy amikor komponáltam, érezhettem, milyen kíváncsisággal, lelkesedéssel várják a műveimet! No, ezért is szólalhattak meg ilyen sokszor!

– *Ezt a 91/92-es évszámot a magam részéről azért tudom alátámasztani, mert én 93-ban kerültem, szintén Sugár Miklós invitálására az együttesbe, és az első, már akkor rögtön megírt darabomban mi ketten, te, meg én játszottuk a szintetizátor szólamokat. Te akkor már ott voltál. Nézzük kicsit a zenetörténeti egészbe ágyazva, meg a közönség oldaláról megítélve az elektronikus zene szerepét, hogy mit töltött be, mit nem töltött be. Hova tudnánk helyezni a szerteágazó 20. század végi, 21. század elején zajló zenei közegben? Van-e ehhez hozzáfűznievalód? Besorolható-e a zenetörténetbe, mint önálló ágazat, vagy inkább zsákutca, egy zárvány? Nem akarom előled elvenni a szót.*

– Minden, zsákutcával kapcsolatos felvetést abszurdnak és nonszensznek tartok! Az egyetemes zenetörténetben a mindenkori technológia, a technika fejlettségi szintje, egy-egy új hangszer, új hangolási metódus vagy filozófiai irányzat megjelenése folyamatosan visszahatott és visszahat a mindenkori zene elméletére és gyakorlatára.

Korunk legjellegzetesebb eszközeként az elektronika, a számítógép használata a művészetben több mint evidens. Nemcsak a zene, hanem a képzőművészet, film, színpadi előadóművészet is rég használatba vette. Megállíthatatlan folyamatról van szó, amely az örök emberi kíváncsiságból, a művészi hatás kergetéséből fakad, vagyis még jó sokáig velünk lesz. Az elektronikus zenében magától értetődő, hogy mindig jelen voltak és vannak a szó legnemesebb értelmében kísérletező szerzők, akik olyan új hangzások után kutatnak, melyeket a hagyományos eszközökkel meg sem közelíthetünk. Zenehallgatóként nagyra értékelem ezeket a törekvéseket.

– *Összefoglalhatjuk úgy, hogy te mind a két eltérő új zenei ágazatot, a hangszerest és az elektronikust egyformán létjogosultnak tartod?*

– Teljes mértékben, természetesen!

– *És mi a helye, szerepe a többi, elektronikától független zenei irányzatok, törekvések, ágazatok közepette?*

– Pusztán megközelítés kérdése, hogy milyen kategóriákat állítunk fel: például, hogy a zene milyen apparátusra készül, vagy milyen hangkeltő eszközzel szólal meg. Ugyanakkor nem gondolom, hogy önmagában esztétikai értéket képvisel, hogy valamely művet hová sorolunk. Penderecki *Hiroshimája* vonószenekarra íródott, élőben előadható. De tévútra vezetne, ha ezen tény alapján arra a megállapításra jutnánk, hogy az élő előadhatósága miatt nagyobb esztétikai értéket képvisel, mint mondjuk a kizárólag hangszalagon létező, korábban már említett *Gesang der Jünglinge*.

– *Tehát pusztán az előadó apparátus okán te nem tennél distinkciót?*

– Esztétikai értelemben nem, egyáltalán nem. Befogadói oldalról, a zenei élmény megszületése szempontjából az is indifferens számomra, hogy egy háromszáz évvel ezelőtti korszak zenéjét hallgatom, melynek stílusában manapság már senki sem komponál, vagy olyan művet, melynek technikája, nyelve az utóbbi 60-70 évben folyamatos átalakulásban van, és amely egy aktívan fejlődő, változó, élő, nagy jövő előtt álló zenei irányzathoz tartozik.

A különböző stílusirányok, vagy törekvések, amelyek a mai zenét jellemzik, abban mi számodra a legmeghatározóbb? A stílusnak a forrá-

sai, a hangkészlet vagy a motívumkonstrukció vagy általános dramaturgia? Vagy a közönséghez eljutó üzenetérték?

– Az európai zenetörténetben voltak és vannak hangszeres műfajok, vokális műfajok, valamint vegyes műfajok. A vokális műfajoknak más formai-esztétikai követelményei vannak, mint a hangszereseknek, ez természetes. Az elektronikus médium által készített kompozícióknak szintén vannak sajátos szabályai. Pontosabban a 20-21. században jószerevel minden zeneműnek (akár egy adott szerző életművén belül is) van öntörvényű, sajátos zenei logikája, önálló világa. Hogy az elektronikus műfajt hol helyezzük el, attól függ, mit tekintünk hangszernek. Ha a technika bármely rekvizitumát nem tekintjük instrumentumnak, akkor szükség lesz újabb kategóriára. Ars Electronica, vagy valami hasonló, hogy tetszik?

– *Jó, de akkor mégis csak az apparátus mentén különítetted el.*

– Igen, hogyne, csakhogy ezzel nem alkottam esztétikai kategóriát.

– *Nem. Én se. Akkor kicsit konkrétabb leszek. Emlegettük sokat a repetitív zenét, érthető módon. Az egy viszonylag jól körülhatárolható zeneszerzői bánásmód, vagy kezelésmód. Ahogy egyszer egymás közt is beszéltek, hogy tulajdonképpen klasszikusan már lezárult, de a hatása tovább él. Ugyanakkor a repetitív irányzat önálló élete nagyjából befejeződött. Ha ilyen alapokon, mint zeneszerzői kezelésmódot, a most zajló, elmúlt 15-20 év zenéjét nézed, akkor ebben hol helyezhető el az elektronikus zene? Vagy egyáltalán nincs helye, vagy egy különálló közegként van jelen, esetleg? Vagy már lezárult?*

– Gondolom, költői a kérdés, mert hogyan is zárulhatott volna? Az elektronikus zenében oly sokféle megközelítés, oly sokféle irányzat és még mindig nyitott kérdés van, hogy nem érezzük lezártnak, kiváltképp, míg a technikai háttér is roppantul fejlődik. Inkább előremutató dolognak tartom, sok tekintetben izgalmas, érdekes. Az én zeneszerzői filozófiám szempontjából sajnos nem különösképpen vonzó, hogy ezekben az új irányokban az elektronika, a technika szerepe egyre inkább felértékelődik és az emberi közreműködésnek láthatóan egyre kevesebb tér marad, ami számomra igen sajnálatos. Nem tudok, és persze nem is akarok ellene sem tenni, sem felszólalni, pont elég, hogy észrevesszük, konstatáljuk, de járjuk tovább a magunk egyéni

útjait. Én ebben látok értéket, ebben hiszek, a sokféle gondolkodásban, zenei megközelítésben.

– *Tökéletesen egyetértek. Most csak az lep meg abban, amit mondasz, hogy többen úgy vélik, hogy az elektronikus zene saját életútjának, történetének az első szakasza volt ilyen, és utána vált emberközelibbé. De most a te szavaid arra utalnak, mintha most fordulnánk az elembertelenedés irányába. Jól értettem?*

– Azért így nem mondanám. Átmeneti korszakban vagyunk. A kölni WDR Stúdióban az ötvenes évek második felében elkezdődtek az első magnetofon koncertek. Amikor a szinuszgenerátorok által létrehozott, rádiófonikus művek először megszólaltak a szélesebb közönség előtt, bepillantás nyílt a zeneszerzők műhelyébe. Később a hallgatók már nem találták elég izgalmasnak, hogy a koncerteken pusztán a magnószalagok hangját hallgassák. Mindeközben a technika fejlődött tovább, lehetővé téve a hatvanas években az élő megszólalás bizonyos módjait. A hetvenes években, a még komplexebb, valós idejű vezérlés érdekében bevontak fotocellákat, érzékelőket, szenzorokat. Napjainkban még gyorsabb processzorok, még nagyobb felbontású hangmintavételező eszközök léteznek, valamint fejlett szoftverek, hangkártyák, amelyek egyre könnyebb kezelhetőséggel egyre nagyobb hangzástömeget tudnak kezelni. Lehetővé vált az elektronikus zenei gyakorlatban is, hogy a zeneszerzők ne csak hangokkal, hanem hangzásokkal dolgozzanak. A digitális technika a zeneszerzőt képessé teszi arra, hogy nagy hangzásokat, széles spektrumú, nagy hangterjedelmű, bonyolult belső struktúrájú folyamatokat tudjon létrehozni, azokat különböző idősíkokban és térben ütköztetni, eltolni, megmozgatni, viszonyba hozni egymással. A következő fejezet az lehet, hogy a kereskedelem és hadiipar után a zenében is megjelenhetnek a bőr alá vagy a retinára implantált, agyhullámokkal stimulált vezérlőegységek. Csábító lehetőségek, amelyeknek nehéz ellenállni, irány a végtelen! Szerencsére azért lesznek alternatívák, más utak, más megoldások is.

– *Ha már összefoglaló dolgokról esett szó, és mondtad, hogy tanítottál 20. századi zenetörténetet, ott milyen mélységben és milyen időhatárookban, mit szoktál mondani az elektronikus zene szerepéről, helyéről?*

– Elsősorban azt, hogy mennyire logikus útja a zenetörténetnek, zene és technológia összefonódásának. Azt, hogy a két dolog egyik zene-

történeti korban sem választható szét, hogy a hangszerek fejlődése milyen csodálatos és logikus folyamat. Amikor a lantot hanyatt döntik és billentyűzettel látják el, hogy – úgymond – bárki tudjon rajta könnyedén játszani! Mindig fontos, hogy a zene egyrészt megtalálja a hallgatóságát, másrészt legyenek, akik játszanak a hangszereken. Ismerős, ugye? Azt próbálom átadni a hallgatóknak, hogy ki-k keresse meg az éppen aktuális, új zenei irányzatok közt azt, ami őt a legjobban érdekli. Butaság lenne élből, valamilyen elv mentén elutasítani valamit.

– *Van egyébként valami időhatár, amire kiterjed a tanításodnak az érvénye? Meddig taglalod a zenei folyamatokat? Vagy ez mindig változik?*

– Attól függ. Általában sikerül eljutni napjainkig. Egyébként azt hiszem, a gimnáziumi oktatás lezárul Sztravinszkijnál, úgy hallom a hallgatóktól. Sokan odáig se jutnak el, de volt, hogy mi is befejeztük Sztravinszkij dodekafon korszakánál. Attól is függ, hogy mi érdekli őket, és milyen mélységégekig merülünk bele az anyagba...

– *A te ideális szemléletedbe akkor belefér a 20. századi zenetörténet a 21. század hajnaláig?*

– Igen. Igazából ez a cél.

– *Az elején sokat emeltetted a Kis Zenei Stúdiót, és én magam is, ezt már csak hírből ismertem, és szerintem sok olvasó is így van vele. Említenél-e egy-két nevet közülük?*

– Az akkori tagok közül Spányi Miklós csembalóművész neve ma közismert. Fekete Győr zeneszerzés osztályában tanult, anno. Arnóth Balázs volt a fagottos...

– *Tényleg ő is része volt ennek?*

– Igen. És Dolinszky Miklós fuvolázott, akiből elmélyült zeneesztéta lett. Szegedi László volt mellettem a másik zeneszerző-zongorista, szintén Fekete Győr-növendék. A Kis Zenei Stúdió név az ő fejből pattant ki, ahogy az is, hogy kérjünk Sáry Lászlótól darabokat. Nagy bánatomra a Konzi után sajnos nem folytatta a zenei pályát, bár egy rövid időre a 180-as csoportba azért sikerült beszervezni.

– Az utolsó kérdésem némileg személyes jellegű, de ne ijedj meg tőle. A személyes emlékeinkre támaszkodva, most nyáron múlt 37 esztedje, szinte történelmi távlat, hogy együtt voltunk Darmstadtban. Hogy emlékszel vissza, mi volt az az élmény, impulzus, ami pozitívan, vagy éppen negatívan ért, ami befolyásolta a későbbi hozzáállásodat a zenéhez? Egyáltalán érdemes-e visszagondolni, érdemes-e összefoglalni a 37 évvel ezelőtti történeteket?

– Zeneakadémisták voltunk, én már a 180-as csoport tagja voltam. Darmstadtban abban az évben ott volt Morton Feldman, akit nagyon szerettem, és szeretek ma is. Találkoztam a Kronos vonósnégyes tagjaival, akik kottákat kértek a 180-as csoport repertoárjából. Megismerkedtem Peter Garland új-mexikói zeneszerzővel is, akinek felfedeztem a zongoraműveit, itthon sokat játszottam közülük. Az ellenpólust az angol Brian Ferneyhough jelentette. A zenéjével való találkozás újra megerősítette bennem, hogy a Ferneyhough-féle vonal nagyon messze áll tőlem. Ma is nagyon-nagyon távol van...

– Ezt akkor is beszéltük egymás közt, akkor ez megerősödött, visszamenőleg is.

– Az Új Zenei Stúdióon felnőve, Cage, Feldman, Christian Wolff ismerős, kedvelt világ volt számomra. A Kis Zenei Stúdióval és a 180-as csoporttal is játszottunk Cage-, Wolff-, Feldman-darabokat, de a 180-asban természetesen a minimálzene volt a fő irány. Mindent összevetve, Darmstadt csak megerősítette a korábbi választásaimat, hogy melyik irány felé akarok tovább haladni, és melyik irány felé nem akarok. Érdekes véletlen volt, hab a tortán Philip Glass *Koyaanisqatsi* című filmjének bemutatója azon az 1984-es darmstadti nyáron...

– Odafelé a mikrobuszban hallgattuk is előre a zenéjét. Hoztad kazettán.

– Igen. Ráadásul a 180-as csoport mikrobuszával mentünk!

– Amit Darmstadtban hallottál, és úgy éreztél szilárdan, hogy nem a te utad, az hogyan rezonált a Soproni-féle világra, akihez Bozay Attila előtt jártál a Zeneakadémián?

– A magyar zeneszerzés egy külön fejezet, de nyilvánvalóan nem Soproni zeneszerzői stílusát folytattam. De nem folytatom Fekete Győrnek a zeneszerzői világát sem. Egyébként őket tanárként ez is minősí-

ti, úgy értem, hogy nagyon rossz lenne, ha a hallgatók a tanáraik zeneszerzői stílusát folytatnák. Persze erre is volt példa, de ha kizárólag mindenki azt folytatná, az rossz fényt vetne a dolgokra.

– *És az merészség – most megint általános szintre emelve – vagy egyszerűsítés, és ebből fakadó pongyolaság azt mondani, hogy akkor ez a darmstadti vonal, vagy a darmstadtizmus az egy szűk kaliberű, vagy sehova se vezető törekvés? Vagy stílus, vagy irányzat, vagy szemlélet.*

– Nem, semmiképp sem! Sőt, ellenkezőleg, nagyszerű intézménynek gondolom ma is.

– *Hát, az ötvenes, hatvanas években igen. 84-ben már lehetett másképp.*

– A szellemi iránymutatást, a szándékot, hogy az új zene legújabb törekvéseit bemutassa, áramoltassa az alkotók közt az új gondolatokat, rendkívül pozitív, előremutató dolognak tartom.

– *Erre mondtam, hogy kicsit kötekedve, de nem ok nélkül kötekedve, hogy eltelt három és fél évtized ahhoz képest, és akkor megváltozott a szerepe a zene egész folyamatában.*

– Persze, megváltozott. Lehet, hogy a fénykor elmúlt, de semmi sem zárult le. Amiért annak idején az angol megszállók szorgalmazták, hogy a náci Németország rossz hírét, a goebbelsi *elfajzott művészet* helyét átvegye egy haladó szellemiségű műhely, a modern művészet találkozóhelye Németországon belül, az mára szerencsére okafogyottá vált. Pozitív volt a szerepe abban is, hogy a kor hangját tudta megszólaltatni. Itt volt a szerializmus bölcsője, itt született az 1949-es Nyári kurzus alkalmával Messiaen *Mode de valeur et d'intensité*s című zongoradarabja! Szükségképpen sokat változott. Stockhausen, Boulez, Ligeti életművét nézve is hihetetlenül sok minden megváltozott. Ilyen izgalmas korban élünk!

Hollós Máté

zeneszerző

– *Amikor annak idején elhatároztad, hogy zeneszerző leszel, a látóteredben mennyire volt benne az elektronikus zene? Az még olyan idő volt, amikor az nem volt kézzel fogható, főleg Magyarországon, de kíváncsi vagyok, hogy nálad akkor ez hogyan szerepelt?*

– Ha gyerekkoromra gondolunk, amikor a vágyaimban elkezdtem ebbe az irányba menni, akkor valóban nem foglalkoztam ezzel.

– *De találkoztaál vele?*

– Nem találkoztam. 1954-es születésű lévén, 8–10 éves koromtól zenét tanulgatván a rádióban nem hallhattam kortárs zenét, főképp elektronikusát nem. Ilyen koncertek akkor még nem voltak. A 70-es évek elején hallottam élőben ilyen műfajt. Mármint nem élő elektroakusztikust, hanem felvett szintetikus elektronikus zenét. Akkor kezdtek efféle hangversenyeket rendezni, részben a Vörösmarty téren, az Állami Hangversenyzenekar próbatermével szembeni 101-es teremben – jól emlékszel te is rá. Meg a SOTE aulájában. Ilyen helyeken lehetett felvett elektronikus zenét hallgatni. De ez már a 70-es évek, a gimnázium utáni időim, és akkor már komolyabban haladtam a zeneszerzés tanulmányokban. Tehát akkor már ez a választott szakmámnak volt mondható.

– *És mennyire ragadott meg? Volt-e benne eleve valami, ami különösen felkeltette az érdeklődésedet, vagy inkább periférikusnak gondoltad?*

– Érdekes volt, minthogy nem hallottam addig olyat. De nem akarok félrevezetőt válaszolni: nem tetszett. Én mindenkoron a relatív szép hangzás irányába szerettem volna haladni. Még a hangszeres zenéimben, ma, öregen sem használok olyan effektusokat, amelyek ugyan kortársnak, és sokak gondolkodását megmozdítónak nevezhetők, nekem viszont csúnyán hangzanak. Akár például a multifóniák. Az elektronikus zenében, ezekben a szintetikusokban, amelyeket eleinte hallottam, érdekesek voltak a hangszínek, ám nem volt vonzó a számomra az, hogy ezek a művek nem voltak formailag gondosan megír-

va. Tartottak dolgok egy darabig, elkezdődött egy másik hangzás mellette, akkor vagy abba maradt, vagy az vette át a prímet, de nem lett belőle egy olyan kompozíció, mint egy hangszeres darabnál, vagy vokálisnál. Ezt a kor velejárájának tartottam, de nem gondoltam, hogy nekem ehhez valamilyen közöm lehetne. Valamit változott a helyzet, amikor az élő elektronika belépett a képbe. Ugyanis az élő elektronika már interferencia volt a hangszerekre vagy énekhangra leírt zene és az elektroakusztikus beavatkozás között. És ott már magam is – ha zeneszerzőileg nézem a helyzetet – azt tapasztaltam meg, hogy azt a zenét írhattam klarinéra, csellóra, bármire, amit amúgy írnék, hogyha nem lenne benne elektronika, csak valamit beletehetek, ami hozzáad, vagy megváltoztatja. Technikai oldalról soha nem érdekelt az elektroakusztikus zene, csak zeneiről. Tehát egy olyan kísérletezés, hogy ha ezt a jackdugót átdugjuk oda, akkor sípolni fog-e, vagy zakatolni, nem érdekelt. Ez az én személyes fogyatékoságom, ha úgy tetszik. A visszacsatolással viszont már elkezdtem játszani. A Magyar Rádió népzenei rovatában Máder Lászlónak köszönhetően többen is módot kaptunk arra, hogy kísérletezőbb szellemű feldolgozásokat készítsünk. Ott kezdtem használni elektroakusztikus eszközöket. Nem mesterséges hangot, hanem éppen ilyen torlasztásokat, egymásra játszásokat, visszajátszásokat.

– *Élő effektet?*

– Igen. Több olyan darabom van, amely felvételtechnikai beavatkozások során nyerte el végeredményét. Nota bene, én ezeket előre mind tudtam, tehát bennem, sőt papíron is föl volt építve az, aminek majd szólnia kell. Nem sok olyan elem lehetett benne, ami ott a helyszínen inspirálódott a technika által, de tény, hogy a technikát szívesen használtam.

– *Volt-e olyan, vagy tudsz-e a munkásságodból arra példát mondani, hogy így az elektronikus lehetőségek révén előre remélt, de eltervezett és hallott akusztikus eredményt nem elektronikus eszközökkel próbáltad – nem reprodukálni, csak mégis – követni? Tehát nem hatott a nem elektronikus darabjaidra az, amit ott tapasztaltál?*

– Nem. Ha arra gondolok, hogy különböző zeneszerzők életművében mi minden ilyesmi mutatható ki, akár Krzysztof Pendereckitől, Ligeti-től kezdve nagyon sokakéban, ez nálam nem volt jellemző. Tehát szívesen használtam ilyen korlátozott mértékben az elektroakusztiki-

kát, de nem importáltam hangszeres zeném hangzásvilágába. És ez ugyanoda utal vissza, amit az előbb már mondtam, hogy sok mindent nem írtam hangszerre, amit ma divatos, vagy korábban divatos volt írni, mert a hangzása nem tetszett. Az elektroakusztikából leutánozni olyan hangzást, amelyet már ott sem szerettem hallani, különösen nem akartam olyan darabomban, amelyben a dallam és harmóniavilág az kellett, hogy legyen, ami „belőlem folyik”. Több olyan darabot írtam éppen az EAR Együttes kapcsán és számára, amelyben már dolgoztam azon, hogy próbáljam összeilleszteni, vagy hatni engedni az én zenei világomra azt, ami az elektroakusztikumból nyerhető volt. A probléma az, hogy ezek – el kell ismernem – megrekedtek az eszközök primer használatának szintjén. Én nem találtam föl semmit az elektroakusztikában. És vallomást kell tennem, amivel senkit nem akarok bántani: még a „hőskorban” sokszor az jutott az eszembe – sőt, később még az élő elektronikában is –, hogy 10–20 év múlva azok az eszközök nem fognak létezni. Az a zene nem lesz (úgy) megszólaltatható. Ha vonósnégyest írok, azzal áltathatom magam, hogy ha én vagyok Ludwig van Beethoven és Bartók Béla együttvéve, akkor 200 év múlva mindenki boldogan fogja az én vonósnégyeseimet is hallgatni... A vonósnégyes mindig vonósnégyes lesz. Az elektroakusztikum már ebben a rövid időben, amennyit én asszisztáltam mellette, körülbelül 50 éve olyan őrült változásokon ment keresztül, hogy nem is a tegnapi újság, hanem a Petőfi Sándor korabeli újság hírei köszönnek rám egykori lapjairól. Ez zavaró tényező a számomra, mert annak ellenére, hogy nem gondolom, hogy én vagyok Beethoven, ennek ellenére a hozzáállásom csak az lehet, hogy én az öröknek írok. Akkor is, hogyha a halálom másnapjától soha senki egy hangot nem fog előadni tőlem. De én csak úgy tudok gondolkodni, hogy ez mostantól létezik. És ha úgy létezik, hogy nem lehet előadni, akkor falba ütközöm.

– Ez nagyon tiszteletre méltó álláspont, még azt sem mondhatom, hogy tőlem távol esne. De semleges oldalról az emberben óhatatlanul felmerülhet, hogy egyáltalán miért foglalkoztál akár érintőlegesen is kezdetleges elektronikus lehetőségekkel, miért nem kerülted ki egészen?

– Két okból. Egyrészt azért, mert valamennyire érdekelt. Tehát nem hagyott hidegen. Az embernek, ha ilyen pályán mozog, mint a mienk,

még olyasmik is beúsznak a horizontjára, amiket aztán otthagytam. Nem írtam soha életemben könnyűzenét, de pontosan tudom, hogy melyik ütemeimben, vagy melyik darabjaimban hagytam nyomot valami módon valamilyen könnyűzenei hatás. És ezzel nincs semmi bajom. Körülbelül ugyanez a helyzet az elektroakusztikával. Az volt a szerencsém ezen a téren, hogy a Sugár Miki és együttese nagyon kedvesen inspirált arra, hogy írjak újabb és újabb ilyen darabokat. Két dolgot kell tehát megneveznem. Nagyon hangsúlyosan Mikit, mert az, hogy ő az egész magyar zeneszerző társadalom iránt ilyen nyitott volt mindig is, és az a sok száz darab, ami az ő inspirálására keletkezett, zene-történeti tény a magyar palettán. S ami engem még bizonyos mértékig, legalább egy időre hatása alá vont, hogy megvásároltam a Clavinova CVP98-as hangszeremet. Ez régi vágyam volt. Hosszú évtizedeken át minden tavasszal ott voltam a Frankfurti Zenei Vásáron, ahol szabad perceimben ezeket az elektromos hangszereket próbáltam. Azért is elektromost mondok, nem pedig elektronikust, mert ezek nem szintetizátorok. Tehát nem arról van szó, hogy a semmiből kelték egy nem létező hangot, hanem ez egy klaviatúra, amihez minél drágább a konstrukció, annál többféle hangszín és hangszínekombináció rendelhető hozzá. Nem ezért vettem meg, hanem mert olyan hangszerre volt szükségem, amit éjszaka fejhallgatóval tudok használni. De ha már ott, Frankfurtban kóstoltattam ezeket a hangszereket, az is a hatása alá vont, hogy mennyiféle hangszínt kapok ott készen. Hangsúlyozom, nem előállítok, hanem készen kapok, és ezzel tudok valamit csinálni. Úgyhogy amikor már megvolt ez a hangszerem, egy délután – és ezt most azért mondom el ilyen részletesen, mert közlésértéke van, anélkül, hogy ezt a történetet negatívan akar-nám kiéleznem – leültem a Clavinova elé, kikerestem bizonyos hangszíneket, amelyekkel dolgozni akartam. Bedugtam egy hangkártyát, fölvettem egy szólamot, majd ugyanarra a hangkártyára párhuzamosan több másikat. Addig játszottam különböző rétegeket, amíg kikeredett a darab.

Délután 2-kor ültem a hangszerhez úgy, hogy már kiválasztottam a hangszíneket, és 6-ig, 4 óra alatt megírtam egy 10 perces darabot. Egy 10 perces darabot, amit vállalok. Tehát rögtönözve született. Clavinova fantázia Nr. 1 lett a címe, majd később írtam egy Nr. 2-t is hasonlóképp, a hangszer más adottságainak kihasználásával. Ez tehát arra volt való, hogy a hangszer egy kicsit kitapasztaljam, azzal a sze-

rény a zongorázni tudással, amim nekem van, és azzal a még szerényebb hozzáértéssel, amellyel az elektroakusztikumhoz közelítek. De az, ami miatt a dolog nekem nagyon érdekes élmény volt, hogy más-kor 4 óra alatt nem tudok megírni egy darabot, egy egyoldalas album-lapot szóló klarinétra napokig komponálok, ha nem hetekig. Mert a hangokhoz való viszonyom, egy bizonyos igényesség ezt diktálja. Nem arról van szó, hogy ha hirtelen le kellene skiccelni egy ilyen – Lendvay Kamilló szavával – „darabinót”, akkor nem tudnék egy oldal zenét egy óra alatt megírni. Csak azzal az igényességgel, ahogy én a zenével való kapcsolatomat megélem, ez lehetetlen. 10 percért fél évet dolgozom. Ez azért furcsa fintora volt számomra az elektroakusztikának. Ha gúnyolódni akarnék, amit nem akarok, azt mondanám, úgy álltam föl, hogy „ja, ez ilyen könnyű”?! Azért nem gúnyolódás ez, mert a darabot vállalom. Tehát nem olyan darab, amit hogyha valaki meghallgat, akkor én a háta mögött jót kuncogok, hogy „tudod, hogy én ezt 4 óra alatt dobtam össze”? Csak épp ebből nem vonok le konzekvenciát. Két Clavinova fantáziát írtam tehát, különféle ötletekkel, szerkesztési és formai elemekben gondolkodva. Nem akartam, hogy rátalálván egy módszerre sorozatban gyártsak efféléket. Így aztán Miki biztatására írtam két Clavinova concertantét, az egyiket cimbalommal, a másikat 6 hangszerrel. És lezártam ezt a sort egy vokálissal, a Devecseri Gábor versére komponált Epidauroszi tücskök, szóljatok című darabbal. A két concertante persze már nem gyorsan improvizálva keletkezett. Az pontosan ugyanolyan idő alatt készült el, mint hogyha nem lenne benne elektroakusztika. De itt jutott el a folyamat odáig, hogy úgy éreztem, kipróbáltam az eszközöket. A magam szintjén össze tudtam ezeket rakni egymással. Szép találkozás volt. És nagyon hálás vagyok Mikinek, hogy noha én ennél jobban nem ástam magam az elektroakusztikába, ő az EAR Együttes programjaiba nem elektroakusztikus darabjaimat is befogadja, mint ahogy persze másokét is.

– *Ehhez csak annyit, hogy mikor a múlt héten beszélgettem Miklóssal, mondta, hogy ő eredendően baráti alapon kezdte maga köré gyűjteni az embereket. Mert én azt kérdeztem tőle, érthető módon, hogy volt-e valamilyen szakmai szűrője. Nem jó, meg rossz, hanem hogy valakiről feltételezte, hogy éppen otthon lesz, vagy akiről úgy tudta, hogy vonzódik az elektronikához. Azt mondta, nem, ő megkereste a barátokat, és felajánlotta a lehetőséget. Tehát nem úgy indult az EAR*

Együttes műhelye, hogy előadók, szerzők közül kinek van affinitása eziránt. S hadd reflektáljak az elmondottakra. Azt mondtad a beszélgetésünk elején, hogy a 60-as, 70-es években valamilyen szinten taszított az a fajta hangszínvilág, ami az akkori elektronikus zenéből hallható volt. Itt viszont rádöbbenhetél, hogy potenciálisan kiváló hangszínbázis rejlik az elektronikus lehetőségekben. Legfeljebb nem azzal találkoztl korábban. Vagy ez most leegyszerűsítése a dolgoknak?

– Nagyon jó, hogy ezt kérdezed, mert alkalmat ad arra, hogy tisztázam a különbséget. A tisztázás azért szükséges, mert amikre utaltam a régi, még szintetikus elektronikus zenéből, azok döntően a melodikus tartalomra egyáltalán nem alkalmas anyagok voltak. Megint nem ironikusan mondom, de emlékszünk azokra a művekre: sisterségeket, kopogásokat hallottunk, szinte zavaró hanghatásokat. Nem természetes zajokat, sinus-hangokat. Rengeteg addig nem létezett hangzást tudtak kelteni, amik sokaknak – szerzőknek, hallgatónak – az újdonság varázsát jelentették. Azok a hangok, amelyekkel már én alkotó módon tudtam találkozni, zenei hangok voltak. Tehát ebben a Clavinóban van ugyan néhány, kicsit inkább az említett régi dolgokra hasonlító elem, de nem az a jellemző. Sőt, ezek részben különböző hangszerhangok, részben olyasmik, amik hangszerként tudnak funkcionálni, még akkor is, hogyha madárccsicsérgés, vagy szélfúvás jellegűek. Hirtelen eszembe jut egy ilyen a több ezerből, ami ebben a hangszerben benne van, aminek az a fantázianeve Glacier (fagylatos). Normál hang, csak időnként beleszól egy kis csöngetés. Ezt például szívesen alkalmaztam ezekben a Clavinova darabjaimban és több ilyesmit is. Ezek ugyanarra a zenére felhasználhatóak, mint amit máskor klarinéttra, vibrafonra, brácsára írok.

– Lehet hasonlítani ahhoz, mintha időnként csengőt, vagy mást ütnél meg?

– Igen. Csak az a különbség, hogy nem én döntöm el, hogy mikor szólal meg. Ez bele van kombinálva. Olyan, mint egy flitter a ruhán. Tehát nem bross, amit odateszek, és ott marad, hanem egy flitter, ami csillogásával szinte mozog. De az a zene, amire használom, ugyanolyan dallamhangokból és ugyanolyan harmóniákat képezve szólal meg, amilyeneket bármilyen más hangszerre írnék.

– A Clavinova fantáziákat mikor írtad?

- Az elsőt 1999-ben, a másodikat 2001-ben.
- *Ez csak azért érdekes, mert most 30 éves az EAR Együttes, és eszerint ezek még nem az együttes első éveihöz kötődtek.*
- Nem. Az együttes kezdeti időiben én még nem voltam elektroakusztikus szerző.
- *De hát a koncerteken meg ott voltál, és figyelted az eseményeket. Hogy láttad, az EAR Együttes által átfogott 30 év alatt az elektronikus jellegű zenében, és általában a kortárs zenében milyen nagy irányváltások, vagy átalakulások voltak tetten érhetőek – ha voltak ilyenek? Azt is beleértve, amikor te még nem írtál, de mondjuk, az EAR Együttesen keresztül figyelted ennek a mechanizmusnak, vagy ennek a zenének a történetét.*
- Ahogy már erre utaltam, laboratóriumi munkából indult a tisztán elektroakusztikus, szintetikus anyag. És ahogy kezdett megteremtődni az élő elektroakusztika, ott zeneibb szempontok kezdtek érvényesülni. Ott már azon múlt valami, hogy egy szerzőnek milyen a világa, stílusa egyébként, nem elektroakusztikus értelemben is. Milyen olyan hangzásigénye van, ami nemcsak arról szól, hogy illet még nem írtak, jaj de jó, hogy nekem jutott az eszembe, hanem arról szól, hogy én illet írok, és ehhez tudok bizonyos eszközöket társítani. Ezt én egy nagyon lényeges félmondatnak tartom, mert számomra, „elektromosság” nélkül is, a legfontosabb egy szerzőben az, hogy ráismerjenek a műveire. Tehát legyen egy olyan hangja, aminek alapján, hogyha ismerem három művét, akkor a negyediknél erős gyanúm keletkezik, hogy az az ő darabja. Az élő elektronika már adott erre alkalmat. Hogy a mi köreinkből vegyek példát, Sugár Mikinek az élő elektroakusztikus darabjai, az összes odavonatkozó technikai trükkökkel együtt, sokkal jobban hasonlítanak az ő fúvósokon, zongorán, vagy zenekaron megjelenő hangvételéhez. Tehát az a repetitív, kicsit pentatonikus hang, ami őt nagyon jellemzi, az mocorog a Modellek című fagottdarabjában is, hogy csak egy példával éljek. Azt a világot tudja folytatni ezeken az instrumentumokon – s ez a szó most nem hangszer, hanem eszközt jelent –, mint ami őt foglalkoztatja bármi más „médiumon” keresztül. Az elektronika az évtizedek során helyet kapott nagyobb együttesekben, akár szimfonikus zenekarban is. És lám, az a szintetizátor, ami egy trióban, vagy kvintettben meghatározó szerepű, mert az a dolga, hogy a hegedű hangjából madárcsicsergést,

égzengést varázsoljon, amikor beül egy 60 tagú zenekarba, egészen más szerepet tölt be. De arra a más szerepre is alkalmas. Tehát elkezdett az elektronika – az idők során – a zenei folyamat részévé válni. Vegyünk hasonlatot a rádióamatőrök világából. A rádióamatőrök egymással Budapest és Tanganyika között arról beszélgetnek, hogy hallasz-e engem. Halló! Itt XY. Vétel. Hallasz? Mire Tanganyikában: Igen, hallak, vétel. Tartalmilag semmit sem beszélnek egymással, hiszen a dolog arról szól, hogy hallják-e egymást. Az elektroakusztika első sok éve mintegy ilyesemben merült ki. Most tartunk ott – persze már jó ideje, de az élő elektronika hozta ezt meg –, hogy már nem az a tét, „halljuk-e egymást” (tudunk-e így-úgy ilyen-olyan hangot generálni), hanem, hogy mondunk-e valamit.

– *Ez az ígéretes és humanizálódó folyamat tart még, úgy érzed? Nem rekedt meg? Nem torpant meg?*

– Bizony, előfordul, hogy úgy érzem, kicsit megtorpant.

– *A kérdésben benne volt enyhe pesszimizmus, nem akartam... de úgyse tudnám rád oktrojálni ezt a pesszimizmust.*

– Én olyat nem mondanék ki, mert valószínűleg nem „ez van megírva a csillagokban”, hogy az elektronika csupán epizód. Már csak azért sem lesz vége, mert maga az elektronika mint szakma fejlődik. Ha „humán” gondolkodással fogják – esetünkben – művészi cél szolgálataiba állítani, fontos szerepe lehet, ha a technikából próbálnának ihletet szerezni, keserű eredményeket hozó tévutak elébe néznénk.

– *Az, ami tőlünk távol áll.*

– Igen. A technika fejlődik, és természetesen a zenére is hatással marad. De az igaz, hogy mára egy kicsit csökkent a jelentősége, szerintem.

– *És mi ennek az oka? Meg lehet ezt fogalmazni, vagy megpróbálnád megfogalmazni?*

– Talán az, hogy ami ebből máig kihozható volt, azt kihozták belőle. Lehet, hogy 5, vagy 15 év múlva valami olyan új dolog keletkezik a technikában, ami majd megint serkenteni fogja a zeneszerzőket, de most már ezek a különböző szintetizálások, visszacsatolások, egymásra építések elektronikusan, ezek majdnem Alberti basszussá váltak. Tehát bevett eszközök, amelyeket valaki tud alkalmazni, vagy nem

tud, de aki tud, az nem tud benne nagy találmányokat kreálni. Ez rossz példa az Alberti basszusnál, mert azt másfélszáz éven át sikerült fantáziadús zenéhez használni, de azért nagyot nem fogtam mellé, mert egy idő után mégsem lehetett már vele dolgozni. Bartók Béla nem tudott volna az Alberti basszusból zenét írni. De nem arról van szó, hogy lélekharangot kell kongatni az elektroakusztikus zene fölött, mert vannak olyan zenei irányzatok is, amelyeknél bizonyos kifulladás, vagy alkalmi tetszhalottság előáll, aztán megint elkezdenek vele foglalkozni. Szóval jó, ha van ilyen együttes, mint az EAR, és inspirál egy csomó szerzőt jobb és rosszabb darabok írására. Az lehet veszélyes, amikor valaki egy eszköztől reméli, hogy a műve működni fog. Tehát attól, hogy hegedűre írok, a darab nem lesz jó. Attól, hogy elektroakusztikát alkalmazok, a darab nem lesz jó. De az, hogyha valaki el tud odáig jutni, hogy úgy használja az elektroakusztikát, mint a hagyományos hangszereket, úgy értem, hogy nem technikailag, hanem zeneileg olyan innovatívan, akkor ebből még tovább lehet fejlődni. Azon a korszakon túl vagyunk, amikor a kisgyerek felfedezi, hogy ujjja van, és a szájába is tudja venni. Meg tudja harapni, meg tud vele fogni valamit.

– *És az előzőek alapján mondhatjuk azt, hogy alapvetően be tudod illeszteni az egyéb, létező, nagyon szerteágazó irányzatok, vagy zenei törekvések sorába, ami a mai korunkat jellemzi?*

– Persze. Egy ideig az elektroakusztikus zene úgy mutatkozott, mint hogyha ön maga lenne egy irányzat.

– *Erre akartam kitérni. Ön maga az, vagy pedig szétszóródva az egyéb zenei gondolkodások között?*

– Reményemet mondom inkább, mint az értékelésemet. A reményem az, hogy nem az elektroakusztikum lesz a lényege. Tehát nem az lesz a cégér, ami alatt ezzel foglalkozunk, hanem használjuk ennek az összes jó eszközét, és írunk belőle zenét.

– *Ez nem mond ellent – most az ördög ügyvédjét játszom – annak, hogy az EAR Együttes az elektroakusztika, vagy élő elektroakusztika apropóján szervezzen koncertet?*

– Nem, és ezért is érzem nagyon szerencsésnek, nemcsak az én szubjektív helyzetemben, hanem objektíven is Sugár műsorpolitikáját, hogy az egyáltalán nem elektroakusztikus darabokat is bevonja az

EAR Együttes égisze alá. Ez azért jó, mert így ő nem olyan „szaküzletet nyit”, ahol csak egy bizonyos dolgot lehet kapni. Esetlen példával, ha csak az elektroakusztikáról beszélénk, akkor lehet, hogy ez egy Barbi baba bal láb üzlet lenne. De ez egy játékbolt, ahol van Barbi baba egészben, kapni külön a bal lábát, ha a gyerek kitörte, és kapni vilanyomozdonyt és minden egyebet, amit egy játékboltban általában. Elhelyezi az elektroakusztikumot a mindennapokban is, nem csak a nagy zenetörténeti perspektívában, hanem a koncertek mindennapjaiban is.

– A jelek szerint nem különösebben szólítják meg az érdeklődőket. Miért ez a visszhangtalanság, csak általánosságban a kortárs zenére jellemző, vagy megint pesszimista vagyok? Mik ennek e helyzetnek az okai? Független-e a zene kifejező eszközeitől, vagy általános korjelenség, netán a könnyűzene térhódítása, vagy az emberek közötti kommunikációnak is a megváltozása? Sok mindent összegereblyéztem a kérdéssel...

– Minden, amit összegereblyéztél, önmagában helytálló, anélkül, hogy ezt most egy hosszú passzussá akarnám növelni. A következőket mondhatom: 1. Az újabb zenék a maguk szokatlansága okán mindig taszítóbbak. 2. Az, amit közönségnek nevezünk, ilyen módon nem létezik. Mert közönség az is, amelyik beül a Müpába egy Vivaldi estet meghallgatni, és esze ágában nincs erre eljönni. Közönség az, amelyik eljut valahogy nagy nehezen Bartók Béláig. Közönség az, amelyik megtanulja X, vagy Y kortárs zenész, szerző nevét, akiről a kánon azt állítja, ő(k) az igazi(ak). A kánon bizonyos zeneszerzőket kinevez a mai klasszikusnak, halvány fogalma nincs a közönségnek, hogy ők mitől jók, esetleg mitől nem is annyira. Megtapsolja, mert úgy akar mutatkozni, hogy ő ehhez ért. Holott már Vivaldihoz sem ért. 3. Bizonyára a mi hibánk, de nem sikerült kiépítenünk egy olyan szűkkörű, de masszív bázist, amelyik a mi dolgaink iránt érdeklődjék. Egy olyan társaságnak, mint amilyen a mienk is, kellene, hogy legyen egy törzsközönsége – mondjuk a Nádor termet félig megtöltő, ami igazán szerény szám: 30-40 ember. Ennek több-kevesebb rendszerességgel kíváncsi-nak kellene lennie arra, amit mi csinálunk, és akit be lehet vonni abba a bűvkörbe, hogy X, vagy Y közülünk most egy új darabot írt: figyelj meg, ebben egy olyan effektus lesz, amit még az életedben nem hallottál. Vagy kedvelje egyik-másik komponistánk stílusát, játékait. A

közönséget kezdje érdekelni, hogy itt hónapról hónapra történik valami. Sajnos az a helyzet, nem bántok ezzel senkit, amikor többes szám első személyt használok, magamat ugyanúgy hibásnak tekinthetem ebben, hogy mi annyit teszünk, meghirdetjük a koncertet, és várjuk, hogy ez majd hasson. Önmagában nem fog hatni.

– *Ez most van így, vagy ez régen is így volt,*

– *Ez többé-kevésbé mindig így volt.*

– *És akkor hogy fog hatni? Mit kellene tenni?*

– Egyszer el kellene kezdeni kiépíteni ezeket a bázisokat. Nehéz dolog, mert baráti és ismeretségi körön is múlik. Nem arról van szó, hogy 30 barátal vattázzuk ki a termet, hanem arról, hogy akár barát, akár nem, keletkezzék benne érdeklődés az iránt a műhely iránt, ami itt van. És itt tényleg van egy műhely. Az, hogy Matuz István hogy fúj bele a shakuhachiba, a nem tudom én ki már megint milyen új trükköt talált ki a DX7-es szintetizátoron, egy másik szerző hogyan és miért úgy épített föl egy soundscape-et stb. Erről lehetne beszélni. Akár koncerten is, persze ha nemcsak a saját körünkbe tartozók arcával néznénk szembe. Lehetne írni ide-oda, internetes felületen megnyitvánulni. De főleg nem is az írás, hanem hogy valahol megtaláljuk azt a 30-40 embert, akit ez elkezdjen érdekelni, és jöjjön időről időre magától. Tehát amikor megjelenik a Nádor terem nyomtatta szép kis műsor, s kikerül a Nádor terem honlapjára, akkor az a 30-40 ember azt mondja, ide most el kell menni, mert már megint a Sugárék, már megint az EAR Együttes fog valamit csinálni. Vagy azt mondják, hogy már megint az Olsvaytól fog valami menni, az a múltkor is érdekes volt, engem izgat. Ez szervezés kérdése. Hogy ne tűnjék a dolog egy ilyen öreges károgó dumának, nézzük meg, hogy mit tudnak csinálni a Studio 5 tagjai? A Studio 5 tagjai a Nádor teremnél nagyobb termeket megtöltene, és tudnak maguknak olyan közönséget verbuválni, amelyik időről időre követni akarja azt, amit ők csinálnak. Ez egy nagyon tehetséges dolog az ő részükről, és ezt a tehetséget, ami teljesen más, mint a zenei tehetség, kellene valahogy magunkban is kialakítanunk.

– *Akkor most viszont erre hadd reagáljak megint csak így kicsit kiélezve, nem feltétlen így gondolom, de azért fölmerült. Nincs annak veszélye, hogy ez oda vezet, hogy mondjuk nekünk is sikerül kiépíteni ezt*

a nem is 30-40, hanem 50-60 embert, és akkor itt van egy blokk, aki hozzánk jön el, meg ott van a Studio 5-é az övékkel, holott nem az volna a cél, hogy minél nagyobb számban menjenek el mind a kettőre és a többire?

– Dehogynem. Neked természetesen igazad van. Az volna a jó, ha az embereket érdekelné a kortárs zene.

– *Kicsit inkább törzsi csoportosulások alakulhatnak ki.*

– Teljesen igazad van, hogy ez lenne a cél, csak ennek az elérése egy sokkal bonyolultabb és sokkal nehezebb folyamat.

– *Valamikor nem így volt?*

– Amennyire én időben emlékszem, soha nem volt így. De most egy mondatot ehhez hozzáteszek, ami tulajdonképpen egy korábbi kérdésből még szintén lemaradt, és most erről eszembe jutott. Emlékszem arra, amikor gyerekkoromban művész barátok koncertjére elmentünk édesanyámmal. Azok nem kortárs zenei koncertek voltak, hanem például egy szonátaest. És azon Beethovenek és Brahmsok között egy kortárs magyar, akkor élő, ráadásul akkor jegyzett zeneszerzőnek, mondjuk, egy hegedű-zongora darabja ment. Tudom, éreztem gyerekként is, hogy a közönség szinte megfagyott a darab előtt. Nem a darabtól. A darab előtt. Jaj, most jön a modern zene. Túl kell élni. Csak akkor még ez elvárás volt, hogy szendvics koncert legyen, és be legyen olyan helyre passzírozva a mai zene, hogy ne tudjon elmenni előtte, mert még utána jön a lényeg, amiért ő bejött a koncertre. Sokszor tapasztaltam hangversenyeken, hogy a kortárs mű miatt – lett légyen akár sajátom, akár másé – a közönség az előbb említett előérzetekkel ült be, ám a szünetben azt hallottam beszélgetés-foszlányaikból, hogy nem is volt rossz a „modern” darab. Ma is várható lenne, hogy ha elkezdenének hallgatni, akkor találnának „nem rosszat”. Ugyanakkor, ez már egy csak becsületből hozzáteendő nyúlvány, hogy azért ne gondoljuk azt, hogy bármilyen darab ezt a hatást kelti. És bizony nagyon sok olyan mű van, amit én se hallgatok meg szívesen. Mondjuk, másodszer már nagyon nem szívesen hallanám, de tulajdonképpen elsőre is azt állapítom meg, hogy ez igazán kimaradhatott volna az életemből.

– *Szóllósynek volt az a nagyon fennen hangoztatott álláspontja, hogy az ilyen szendvics koncertek a leghasznosabbak hosszú távon.*

– Így van. De egyébként ez létezik ma is, csak valahogy nálunk kicsit kiment a divatból. A Bartók rádión követem külföldi zenekarok koncertjeit. Legtöbbször van az elején egy 10-15 perces kortárs zenemű. És meghallgatom, mert ráadásul ezek a művek nem ugyanazok, amelyekkel egy kortárs fesztiválon találkozhat az ember. Mert a kortárs fesztivál általában arról szól, hogy azt a bizonyos irányt, amelyiket az hivatottnak tart megközelíteni, mutassa meg. Itt meg elhangzik egy 10 perces zenekari darab, egy francia, egy angol, egy bolgár, zeneszerzőtől, amelyik megállja a helyét egy romantikus zenekari esten.

– *Van-e még esetleg olyan mozzanat, akár emlék, vagy asszociáció, ami így az EAR Együtteshez köthető mégiscsak, és nem került szóba? Tehát bármi, ami ilyen önálló mozzanat, vagy egy más leágazás, mint amelyre kanyarodtunk a beszélgetés során.*

– Őszintén szólva nincs ilyen hiányérzetem. Nagy tettek tartom az EAR 30 évét, még annak ellenére is, amit a közönség hiányról az előbb kifejtettem. Ennek valamennyire ellene tud dolgozni, kárpótolva sok mindenért, hogy viszont fölveszik a koncerteket, és a rádióban előbb-utóbb leadják. Ez jelentős, hiszen ha a rádióban nagyon kevesen hallgatják, az is sokkal több ember, mint akármelyik nagy hangversenyterem teltháza.

– *Most megint a Karinthy-féle Márki fog kérdezni, hogy ez nem veti vissza az élő közösséget, hát, majd úgyis meghallgatjuk a rádióban címszóval?*

– Szerintem nem. Azért nem, mert valami majd lesz a rádióban, nem biztos, de talán lesz, nem tudom, hogy mikor, és hogy akkor én észreveszem-e, vagy ráérek-e meghallgatni... Szóval sok mindent lehet erre mondani. Az igazi az lenne, hogy ha in statu nascendi akarnák az emberek hallani ezt a zenét. Ha egy mai zenénél ez nem szentségtörés, hogy az újdonságra is legyenek vevők. Ezt én mondom, aki nem alkalmazok par excellence új eszközöket, de a darab maga akkor is újdonság. Szóval kellene egy olyan törzsközönség, amelyik vadászik arra, hogy mit csinálnak ezek a szerzők. Az viszont óriási dolog, hogy végül is a rádióban hallhatóvá válik. Most nemcsak a Médiaklikkre gondolok, hanem arra, hogy valaki elment a koncertre, és hónapokkal utána is meg tudja hallgatni a rádióban ugyanazt. Ezek mind jó dolgok, és az, hogy Sugár Miklós ilyen rendületlenül kitart emellett a koncertrendezés mellett, ekkora erőbedobással pályázik, megteremt-

ve az anyagi alapot, valamint megszervezi Budapesten és az ország más városaiban (pl. Debrecen, Balassagyarmat) a hangversenyeket, ezt nem lehet eléggé értékelni.

Láng István

zeneszerző

Arról, hogy hol és mikor találkoztam elektroakusztikus eszközöket alkalmazó művekkel és azok milyen fontos hatással voltak gondolkodásomra, másutt már többször is szóltam. Azt, hogy miért nem igyekeztem ezen eszközök használatát megtanulni, arra nincs egyéb válasszom, mint görcsös félelmem minden komplikáltabb technikai eszköz használatától, noha az ilyen jellegű művek létrehozása vágyként mindig bennem élt.

Most azt kívánom elmondani, hogy mit jelentett találkozásom az EAR Együttessel. Már életem ötvenes éveiben jártam – sok évtizeddel az után, hogy Maros Miklós a Stockholmi Elektroakusztikus Zenei Stúdióban (EMS) távollétemben kivitelezte dilettáns módon lejegyzett darabomat a *Felületátalakítást* – amikor az EAR Együttes vezetője Sugár Miklós váratlanul meghívott több zeneszerző kollégámmal együtt, hogy hallgassuk meg a Magyar Rádió újabb elektroakusztikus eszközökkel felszerelt stúdiójának lehetőségeit. Ekkor indult a szorosabb együttműködés a váltakozó létszámú hangszeres együttes és a stúdió között. A vonzó adottságok „végtelen” lehetőségeit Horváth István a stúdió hangmérnöke mutatta be azzal, hogy mindezek kihasználása összekapcsolva az EAR Együttes lehetőségeivel csak a szerzők elképzeléseitől függ.

Ez az „ismerkedés” szívgyödör-ütésként ért. Az addig megfogalmazni sem tudott, csak a képzeletemben élő hangzás (hangszín) elképzeléseim megvalósulása, az elektroakusztikus hangzás révén megvalósulni látszott. A hangszeres, énekhangok és az elektronika eddig vágyott együttes megjelenésének a lehetősége valamelyik művemben egyúttal új kompozitórius elgondolások útját villantotta fel úgy, hogy az élő zene pódiumon, vagy szalagon, kombinálva a komputer lehetőségeinek összességével továbbra is a darab meghatározó eleme marad-

jon. De ismerve görcsös félelmemet, hogyan tudjak élni a pillanat adta felismerés megvalósulásával?

Ezt a görcsöt azzal kívántam oldani, hogy a kamaraegyüttest igénylő anyagot ötvonalas kottára írtam és ugyanott a szinkronitást figyelembe véve írásban fogalmaztam meg az elektroakusztikára vonatkozó, a hangzó teljességet létrehozó utasításokat, a mű partitúráját. A továbbiakat Horváth István hangmérnökre bízam. Ő első lépcsőként, ha már volt elsőre felvett zenei anyag, azt beépítette a komputerrendszerbe és elindította a munkálatokat, a szöveges utasításokat is figyelembe véve. Ebből a hangzó anyagból lépésről-lépésre kiindulva valósítottam meg a kompozíció végső megjelenését úgy, hogy reagálva az adott pillanatban hallottakra, szem előtt tartva a mű egészét, szóban fogalmaztam meg a további teendőket. Ezeket a nem egyszer csak töredékes mondatokban megfogalmazott elképzeléseimet tette hallhatóvá végtelen türelemmel és beleérző készséggel Horváth István. Nélküle nem szólalt volna meg egyetlen elektroakusztikát is igénylő művem sem.

Nem valósult volna meg jó néhány, a műveim sorában igen fontos darab sem az EAR Együttes állandó, biztató ösztönzése nélkül. Múlhatatlan öröm, hogy ezek közül nem egy, az évek során ismételtelen előadásra és CD-re is elkerült.

Madarász Iván

zeneszerző

– Mit gondolsz, milyen szerepet tölt be az elektronikus zene a zene kreatív történetében? És egyáltalán mi a funkciója, mi a történelmi hivatása?

– Hogy az elektronikus zene hogyan épült be a – nagyon jó szót használtál – kreatív zene folyamatába, arra én távoli analógiát hoznék fel. A tudomány területén nagyon gyakori, hogy egy szakágon keletkezik egy gondolat, egy koncepció, adott esetben egy nagyon termékeny látású gondolat. Ami aztán lehet, hogy végül nem váltja be a reményeket, holt vágánynak bizonyul. Viszont az ott kialakult újszerű gondolkodásmód, megközelítés megihlet akár távolabbi más területeket. Az elektronikus zene szerepét én ehhez hasonlóan látom, hogy egyfajta katalizátorként viselkedett, valamit elindított, generált. Tehát az elektronikus zene eredményét – ha a művészetben egyáltalán megállapítható, hogy mi eredmény és mi nem eredmény – nemcsak a kifejezetten elektronikus zeneművek jelentik, hanem az, hogy új hangzások előállítására való törekvést hozott az akusztikus hangszerekre írott zenék a világában. Nagyon sok fajta külső ihlet segítheti, hogy valamilyen újszerű zenei hangzás keletkezzen: vallás, kultúra, társadalmi megrendelés, az előadás alkalma és célja stb. A megrendelésen nem csak a szó szerinti megírási szerződésest értem. Ilyen értelemben maga a vallásos érzület általában, vagy a szerző személyes vallásossága is ilyen fajta külső megrendelés. Azt mondom, hogy ilyen fajta újabb, quasi megrendelést adott az akusztikus hangszerekre írott zene világának az elektrozene. És persze a többi „megrendelés” mellett mindig ott volt a lényeg, hogy valami újszerű hangzást kellene létrehozni. Ennek a 20. században fantasztikus lendületet adott az elektronikus zene. Ennek a jelentőségét abból lehet leginkább fölmérni, hogy korábbi évszázadokban, mondjuk, a barokk zene világában, abban az értelemben hangszerelés, ahogy mondjuk, a 19. század elején, pl. Schubert vagy Mendelssohn hangszerelt, úgy a barokk

zenében hangszerelés nincs. Miért? Mert a fagottnak megvolt a maga „elvele elrendelt” helye a hangzásban, a zenei szövetben. Megvolt a hegedűnek is a helye. Mindig azonos szerepben, és abból nem lépett ki. Eszükbe sem juthatott olyan lehetőség, hogy egy barokk zenekarban – most abszurd dolgot mondok – szerepeljen négy fagott, és abból az egyik a dallamot játssza, a másik három a harmóniát. Mert nem lép ki a basszus szerepből, ugye?

– *Ez nem is kérhető számon rajtuk.*

– Így van. Több fajta ismeretlen létezik. Van az ismert ismeretlen, amiről tudjuk, hogy létezik, csak nem ismerjük a természetét. És van az ismeretlen ismeretlen. A régi zenében sztereotip hangszerszerepek vannak. Még a hangszereken belül is, hogy melyik regiszttert hogy használják, az is sztereotip. Tehát nem az adott műből származtatva, hanem prekonceptcionális az, ahogy például a brácsát használják. A speciális színek előállításának igénye a 20. század második felében kapott elképesztő lendületet a zeneszerzői gondolkodásban. Ha nem is elektronikus zenét komponál valaki, de az akusztikus hangszerek használatában is megjelenik az elektronikus zenei eredmények keltette változatos hangszínigény.

– *Tehát ennek a folyamatnak az állomásaként értelmezted?*

– Az elektronikus zene nem csak új hangszínek kereséséből született. Érdemes komolyan venni Karlheinz Stockhausen szövegét, aki azt írja, hogy az 50-es évek elején azzal szembesültek a zeneszerzők, hogy az akusztikus hangszereken készen kapott hangok belső szerkezete nem képes hordozni azokat a formákat, a zeneműnek azokat a formáit, amiket komponálni akartak. Hasonlatnak Le Corbusier művészetét hozta fel, aki épületéhez nem agyagot, nádat, palát és téglát használt, hanem acélt, betont és üveget. Számomra ez azért roppantul tanulságos, mert ezt a mondatot tökéletesen egybecsengőnek találom a Leopold Mozart hegedűiskolájában megfogalmazott követelménynek, miszerint olyan hangot kell húzni a hegedűn, hogy az maga is tökéletesen kerek legyen, mint egy dallam maga, vagy az egész kompozíció. Vagyis hogy a darab legkisebb egysége a hang, azonos szerkezetű az egész darabnak a szerkezetével. Stockhausen szintén ezt az ideált

követi: a szintetizált hang belső struktúrája konform a teljes mű szerkezetével.

– *Ez egy nagyon messzire mutató gondolat.*

– Ez ugyanazt az esztétikai alapvetést írja le, mint a 18. században Leopold Mozart mondata. És persze az elektronikus zene nemcsak hangszínigényből keletkezett, hanem valóban új típusú, új szerkezetű hangokat lehetett vele megalkotni. Ha most az interjúnak egy akusztikailag kevésbé képzett olvasójára gondolunk, hozzátehetjük, hogy amit mi hangszíneknek nevezünk, az egy speciális szerkezeti kérdés. Pontosan tudjuk, hogy a hangszínt a benne lévő felhangoknak a dinamikai aránya szabja meg. Tehát a hangszín az egy objektív, adott esetben numerikus eszközökkel leírható szerkezet. Vagyis tulajdonképpen az elektronikus zenének az igazi vívmánya abban van, hogy a zeneszerzők gondolkodásmódját, annak fókuszát kiterjesztette a hangra, mint legkisebb egységre. Ebben az értelemben az elektronikus zene nem más, mint magának a hangnak is a megkomponálása. Az, hogy a zeneszerző részben feljogosítva érzi magát, részben pedig úgy érzi, hogy feltétlenül meg kell komponálnia először magát a hangot, hogy aztán építkezhesen belőle, és hogy áttérhessen abból a hagyományosabb értelemben vett zeneszerzői munkára. Összefoglalva, az elektronikus zene alapelvei ihlető erőként hatottak az akusztikus hangszerekre írott zenék számára, a színeknek, mint valódi kompozíciós elemnek a komponálásban való használatára. Hiszen tulajdonképpen a hang négy paraméteréből a régebbi korok zenéjében – itt most a barokktól a bécsi klasszikáig terjedő időszakot értem – leginkább a hangmagasságot és az időtartamot szervezi elsődlegesen a zeneszerző. A többi – így a dinamika és a hangszín, a hangszerelés, éppen, mert sztereotípiákon alapszik – nagyon másodlagos. Amikor a barokk concerto grossoban az szerepel, hogy tutti, akkor ez alapvetően fortét jelent. Minthogy a hangerősség is sztereotípia, a forte csak azt jelenti, hogy játssz úgy, hogy jól lehessen hallani a teremben. A piano, az echo, a kontraszthatásban azt jelenti, hogy játssz annál halkabban. Semmi többet. A romantikus forte és piano, az nem csak forte, annak extra muzikális üzenete is van. Száz fajta forte, és száz-

egy féle piano van a romantikától kezdve már. Sejtelmes piano, félelmetes piano, intim piano... ezerfajta létezik, és az nem csak hang-erő. Vagyis az elektronikus zene hatására a zeneszerzésben a zenei hang mind a négy paramétere önálló szervező tényezővé vált. És a másik nagy eredménye, hogy a zeneszerző megtanul úgy gondolkozni, hogy mielőtt építkezni kezd, előbb az építőanyagot is megkomponálja. Ez az, amit kimond Stockhausen és Herbert Eimert, amikor a kölni rádió stúdiójában dolgozni kezdtek.

– *Nagyon lefegyverző és meggyőző a logikai-történelmi ív megrajzolása. Csak az gondolkodtat el, hogy miért nem vált egyeduralgódóvá, egyöntetűvé és tartóssá az ilyenfajta gondolkodáson alapuló zene?*

– Mert a művészet folyamatait nem a logika befolyásolja. Hogy merrefelé halad, az multifaktoriális tényezőkön, ezerfajta más dolgon is múlik.

– *Egyébként abban nem látsz kivetni valót, hogy az elektronikus zenéről, mint múlt időről beszéllek?*

– Nem biztos, hogy azok a legnagyobb, legfontosabb dolgok a művészetben, amelyek fennmaradnak, talán éppen azok jelentősebbek, amik látszólag eltűnnek. Látszólag azért tűnnek el, mert hatást gyakorolnak, közben maguk is változnak és beolvadnak, szimbiózisokat alkotnak. Azok az irányzatok, amelyek nem képesek az idő változásával önmaguk is változni, egyfajta múzeumi, üveg alatti állapotba merednek, és kevésbé hatnak. Éppen azért maradt meg, mert nem hatott. Ami hatással van, az él...

– *És átalakul.*

– Így van, folytonos változásban van. Érzem, hogy mire gondolsz, azt kérdezed tehát – és most radikálisabban folytatom a te kérdésedben fölvetett gyanút –, hogy végül megbukott-e az elektronikus zene? Sarkosan, plakátszerűen, kihagyva fogalmaztam. Zsákutcának bizonyult-e? Amit az első nagy „monológomban” előadtam, ahhoz képest nem. Éppen azért, mert nem önmaga számít, csak a két maradandó hatása: részben egy fokozott hangszíni igény kialakulásában, másrészt azzal, hogy a hangok belső szerkezetének komponálásával kiterjeszti

a zeneszerző kompetenciáját a hang minden paraméterére, egyenjósítva a négy paramétert.

– *De talán az aranykorán már túl vagyunk?*

– Ezt nem tudom.

– *Mert amit idéztél Stockhausentől, azok már olyan 70 éves tapasztalatok.*

– Hát ő az 50-es években írja mindezt.

– *A legjelentősebb kísérletező és inspiráló törekvéseket a 60-as, 70-es években láthattuk Nyugaton. Az más kérdés, hogy nálunk mikor és hogy volt, arról később.*

– Ez érdekes dolog, mert ha azt mondom, hogy 70 év például 1700-ban, hát az rettenetes nagy idő. Az ember azt gondolná, hogy ma, amikor minden területen felgyorsulnak a folyamatok, már csak pillanatok jelent. Mégis ma sokkal közelebb van hozzánk az '50-es években elindult elektro-zene. Azért, mert ez a rengeteg új dolog, ami a művészetben és a zenében is évtizedenként, ötvévenként jelentkezik, ezeknek a társadalmiasulása, beépülése nem következett be. Sem a közönség, sem a zenésztársadalom körében nem épültek be szervesen az új irányzatok. Schönbergnek van egy fontos mondata, egy olyan koncertje kapcsán, ahol a közönség, ha nem is kifejezetten kifütyülte a darabját, de érezhető volt a nemtetszés. Schönberg elől ült, fölállt, és nagyon karakán módra hátrafordult a közönséghez, és szemükbe vágta: vegyék tudomásul, hogy most a következő évszázad operettjét hallgatták. Egyfelől ő ezt a saját tapasztalása, zenetörténeti folyamatokról kialakított véleménye alapján teljesen jogosan mondta. A másik megjegyzésem viszont az, hogy Schönbergnek végül nem lett igaza, mert a dodekafóniából nem lett operett, vagyis bizony egyes kreatív zenei törekvések nem épülnek be a zenei köztudatba, főként nem a társadaloméba.

– *Hát igen, ilyen szempontból több mint optimista volt...*

– Nem tudom, hogy tudod-e, hogy történt egy kísérlet arra, hogy a dodekafóniát átültessék a populárisabb műfajokban, a könnyűzene

világában. Szinte mulatságos és hihetetlen lesz, de ez Fidel Castro nevéhez fűződik. Tudniillik Castro a baloldali forradalmi romantikának abban az illúziójában élt még, hogy az avantgárd művészet és a társadalmi reformizmus, a politikai avantgarde és a művészi revolucionalizmus kéz a kézben jár. Mint ahogy Marinettiből fasiszta lesz, a futuristákból, Majakovszkijból, a fiatal József Attilából, az expresszionistákból baloldali, számukra természetes kapcsolatban állt egymással a politikai-eszmei és a művészi radikalizmus. Aztán jön Sztálin és „megtanítja nekik”, hogy a baloldaliság az a szuper konzervatívizmust jelenti. Tudod, mi volt a szocialista realizmus? A vicc jól rátapint: az a stílus, ahol sikerült fölszámolni az ember ember által való ábrázolását. Fidel Castro, ahogy diktátorokhoz illik, parancsot adott, hogy tessenek már dodekafon táncdalokat írni. Hát elég bizarr és használhatatlan lett az eredmény. Szóval, ez ugyanaz a folyamat, amely már a 19. század közepe tájáról elindul, nevezetesen, hogy a populáris zene a korábbi zenei eredményeket használja fel népszerűsített, ha akarod, demokratizált formában. Ebből táplálkoztak a 19. század könnyebb műfajai, ez igaz a 20. században is, csak ekkor már a jazz más – afrikai – hatásokat is magába olvaszt. Nézd meg, Schubert már elkezd „könnyzüzenet” is írni, persze nem a mai értelemben.

– *Persze, hát ilyen értelemben végül is Haydn, Mozart is írtak, sőt Bachék is.*

– Igen, de Schubertnél látom, hallom először – legalább is számomra nyilvánvalóan –, hogy a valcerei más zeneszerzői magatartás eredményei, mint mondjuk a kamarazenéje.

– *Azért én érzek hasonlóságot is, de ebbe most ne menjünk tényleg bele.*

– Hasonlóság persze van, az érzékenysége, a személyes temperamentuma közös minden művében, de koncertzenéje szemben pl. keringőivel más attitűdből fakadnak.

– *Ez érdekes téma.*

– Az előbbi gondolat a 20. század bizonyos zenei irányzatainak popularizálhatóságára, demokratizálhatóságára nem érvényes. A 20. szá-

zadban áll elő az a helyzet, hogy a zene – most bármilyen kreatív zenéről beszélek – elszakadt a társadalmi felhasználhatóságnak attól az igényétől, hogy az átlagpolgár mindennapjaiba beépülhessen, vagy, hogy egyszerűen csak dúdolható legyen. Nem tudom, láttad-e véletlenül a Hernádi Miklós regényéből, azt hiszem, Szinetár Miklós által rendezett filmet, *Az erőd* címűt? Abban van egy nagyon fontos jelenet, hogy két ad hoc verbuvált csapat milliárdosok számára rendezett, valódi hadijátékban vesz részt, és ott valódi fegyvereket, aknákat és géppisztolyokat kap. És magukra hagyják őket egy irdatlanul gazdagon berendezett kastély területén, parkok és erdők, nádasok és tavak vidékén. Hogy csináljanak, amit akarnak, ha akarják, akár kiirthatják a másik csapatot. Hadijáték szó szerint vére menően. A szervezők hadiállapotot hirdetnek, és ott ül a csapat egy fa alatt reggel, és beszélgetnek, hogy mit kéne most csinálni. Hol az „ellenség”, egyáltalán, hogyan kell megtölteni egy gépfegyvert. Egyszer csak közénk csapódik egy gránát a másik csapattól, akikkel még előző este kedvesen iszogattak, és széttépi az egyik nő a gyerekét. Döbbenetes csend, majd az egyik elkezd dúdolni Beethoven Török indulóját. Erre elszántan megfogják egymás kezét és közösen, egyre elszántabban dúdolják a dalt: a közös ének hatására egységbe tömörülnek, igazi csapat lesznek. Most már van oka a háborúnak, ezt a szörnyűséget meg kell torolni. A dal közösség-szervező erő.

– *Kovácsa ennek a folyamathoz.*

– Igen, így van. A 20. században a zene, a kreatív zene elvesztette ezt a tulajdonságát, nem alkalmas erre. Nyilvánvaló, hogy a társadalom továbbra is keres ilyen dalokat. Bereményi Gézának van egy kötete, a *Dalok*. Ezek a Cseh Tamás számára írott dalszövegek, valójában gyönyörű versek. Gondolhatod, hogy Cseh Tamás zenéje nem az én világom, ő nem zeneszerző, hanem egy énekmondó, egyfajta igric, ami egy más dolog. Az ő hatásmechanizmusa nem a leírt hangjain keresztül, hanem a személyiségén keresztül érvényesül, vagy ami még fontosabb, Bereményi csodálatos versein keresztül. Az egyiknek az a címe, hogy *Kéne egy dal*. Arról szól, hogy kéne egy dal anyámról, de sajnos nincs ilyen dal ma már. Kéne egy dal a szülői házról, kéne egy dal a hazáról is, és – így írja – sajnos az sincs. A romantika még tud

dalt a szülőházzól, anyáról, hazáról, barátokról, akik az asztalt körül ülnek, a mi korunkra ez elveszett. Szerintem Bereményi írta az utolsó romantikus verset. Szóval „kéne egy dal”, nagyon kéne.

Az elektronikus zene arra nem alkalmas, hogy a zene visszakapja ezt a társadalmi funkcióját, hogy lehessen asztalok körül barátokkal énekelni, hogy a zene közösség-szervező erő legyen. Mert nemcsak a közösség teremti a dalt, hanem a dal is teremti a közösséget. Mint az imént felidézett *Az erőd* című filmben.

– *Akkor most újból az elektronikus zenére és a te személyedre szűkítve a blendénket: te mikor kerültél a Zeneakadémiára Szervánszky osztályába?*

– 1967-ben.

– *Gondolom, akkoriban a Zeneakadémián az általam mérhetetlenül tisztelt Szervánszky műhelyében az elektronikus zenének nem volt bütordarab szerepe. Mikor és hogyan találkoztál, kerültél kapcsolatba vele?*

– Én voltam a Zeneakadémián azon évfolyam egyik hallgatója, akik először részesültek elektro-zenei oktatásban, 1969–70-ben.

– *Akkor már Pongrácz Zoltán tanította?*

– Nem. Az első évben Zsdánszky Ákos, a filmgyár hangmérnöke. A filmgyár keretében működött az oktatás, oda jártunk ki a Róna utcába.

– *Volt őneki zenei végzettsége?*

– Zsdánszky bizonyos alapidolgokba vezetett be, aztán a következő évben jött Pongrácz Zoltán, aki már muzsikusként és zeneszerzőként beszélt a dolgokról.

– *És az ő munkásságát legalább hírből ismertétek?*

– Nagyon hatott ránk, amikor megmutatta az abban az időben keletkezett darabját, a *Mariphoniát*.

– *Azt nekünk is megmutatta 15 évvel később.*

– Mari a felesége volt, és a darab az ő hangjait használta fel – énekhangját, beszédhangját, vagy ahogyan egyik kezével a másik karját ütögeti, csettint, egyéb hangjait. Akkor még az elektro-zene 60-as évekbeli állapotát éltük, és ismertük Stockhausennek azt a mondatát, hogy a mikrofon a riporter kezébe való. Tehát a szintetikus és az analitikus út nagyon különbözőnek tűnt. Stockhausen úgy gondolta, hogy egy konkrét, természetben létező hangot szétszedni, analizálni, az nem a zeneszerzés útja. A zeneszerző az összerakja, szintetizálja, és nem szétbontja a hangot. A *Mariphonia* is erre utal. Bár az elektronikus zene korábbi évtizedeiben élénk vitákat generált a kérdés, ma már azt hiszem, nincs jelentősége.

– *Egy újabb minőségi stáció az, amikor az elektronika akusztikus hangszerekkel kombinálódik. Ez mikor került így a látóteredbe?*

– Nem akarok pontatlanul évszámokat mondani, de azt tudom, hogy elég korán fölmerült az EAR Együttes által inspirált darabokban, talán éppen a Sugár Miklósnál, aki mindig is kombinálta az elektronikát akusztikus hangszerekkel. Én is évtizedek óta használom ezt a lehetőséget, nem is írtam kizárólagosan elektronikus darabot.

– *Akkor leszögezhetjük-e, kicsit tézisszerűen, hogy ez a fajta igény az hívta elő az együttesnek az összeállítását?*

– Hát persze, mert a zeneszerző az nem merev kategóriákban gondolkodik, hanem zenét ír... A Sugár Miki által létrehívott együttes már eleve nagyon kiváló hangszereket gyűjtött maga köré. És az együttes léte elképesztően inspirálta a zeneszerzőket, lásd azokat az adatokat, hogy hány szerző hány műve keletkezett az együttes számára.

– *Elindult egy kölcsönhatás. És te magad is kaptál a munkák során a hangszeres játékosoktól ötleteket az elektronikus kombinációkhoz?*

– Nem, inkább csak az, hogy egyes hangszeres művészekkel – esetemben sok fuvolistával, Matuz Istvánnal, Matuz Gergellyel, Gyöngyössy Zolival, Csetényi Gyulával – olyan emberi és szakmai barátságom alakult ki, amiből rengeteget tanultam. A zeneszerző, ha megrendelést kap egy hangszeres művésztől, akkor tulajdonképpen kettős feladata van. Egyfelől olyat ír, ami úgyszólván a fejében van,

valamilyen módon összekovácsolva a megrendeléssel. De a darab tényleg nem konfekció, hanem mérték utáni szabóság, mondhatjuk. És a megrendelő művészi karaktere benne kell legyen a darabban. Például a *Concerto F(L)A* című első fuvolaversenyemet Bálint János felkérésére írtam, pontosabban Szeged városa rendelte meg. Én Bálint Jánost tanítottam a Zeneakadémián, ismertem a hangszeres habitusát, és az meghatározta a születő darabom jellegét. Persze vannak olyan vonásai is ennek a darabnak, amelyek az akkori gondolkodásmat tükrözik.

– *Éppen erre gondoltam, hogy a nem elektronikus munkád során kap-tál-e olyan a hangszeresektől olyan ötletet, amit aztán az elektronikus munkádban hasznosítottál?*

– Óhatatlanul kapok inspirációt, és leginkább a konkrét művészi attitűdjük hat rám. Ha valami konkrét dolgot kérdezek a hangszerükről megmutatják a megszólaltatási lehetőséget, hogyan lehet azt megvalósítani, együtt kísérletezünk, ez egy nagyon gyümölcsöző folyamat. A hatásnak, mint a tóba dobott kőnek, aminek egyre szélesebb hullámgűrűi vannak, messze vezető, időben távoli konzekvenciái is vannak... Még egy nevet kell itt említenem, akiről az interjúsorozatban sokan megemlékeznek majd. Ő Horváth István, a rádió hangmérnöke. A kezdetektől bábáskodott az EAR Együttes körül, elévülhetetlen érdemei vannak rengeteg darab megszületésében.

– *Persze, Horváth István személye megkerülhetetlen.*

– Igen. Ő emberileg és szakmailag is olyan példamutató és jelentős a maga visszahúzódóan csendes és segítőkész módján. A zeneszerzői munkában szinte alkotótársként vett részt a maga végtelenül visszahúzódó, magát előtérbe nem nyomó módján, tehát őneki abban a zenei termésben, amely az EAR Együtteshez fűződik, nagy szerepe van, a komponista mellé különböző darabokban különböző szinten oda kellene tenni Horváth István nevét is. Persze, nem ő komponálta a darabot, de mindenesetre a szerepe sokkal nagyobb annál, mint hogy formálisan feltűntetjük, mint hangmérnököt.

– *Visszakanyarodnék első gondolatodra, amelyben felvázoltad a hangszín és a hang, mint struktúra felfedezésének történelmi folyamatát. Ez tudatosan mozgatta a fantáziádat, amikor elektronikus zenét írtál, vagy utólag szűrted le?*

– Én zenét írtam, nem téziseket, ezt csak most fogalmaztam meg neked. Adott esetben a kompozícióban más folyamatképző módszereket használok. Mondjuk, aleatóriát, vagy nem ekvivalens arányú ritmusok létrehozását szolgáló, az előadó munkáját megkönnyítő módszereket, amik adott esetben a kompozíció végleges alakjára nagyon döntő befolyással vannak. Függetlenül attól, hogy elektronikus, vagy nem elektronikus zene.

– *Na most éppen erre akartam sarkítani. Tehát megfogalmazható-e az, hogy az elektronikát érintő, vagy elektronikával is működő darabjaidban esetleg más formai, vagy fölépítés, vagy ahogy mondtad, folyamatszervező elképzelésekkel is megnyilvánulsz?*

– Az egyik törekvésem az volt, hogy létrehozzak nem ekvivalens arányú ritmusokat a szólamok komplementaritásában. Ez azt jelenti, hogy a szólamok között olyan időarányok, komplementer ritmusok keletkeznek, amelyek irracionálisak, nehezen játszhatók. A bonyolultság egy bizonyos pontján túl a játékos quasi „kiegyenesíti” a ritmust. A *Tabulatura* című darabomban az egyes szólamok nagyon egyszerű ritmusokat játszanak ugyan, de a szólamok különböző tempókban szólalnak meg. Úgy alakítottam ki a metronóm-számokat, hogy a tempókülönbségek egymáshoz képest, a komplementer megszólaló hangoknak egymáshoz viszonyított időbeliségében létrehozzák azt az irracionális, nem ekvivalens arányokon alapuló ritmust, amely azonos szólamon belül szinte elképzelhetetlen.

– *Ezt a Csillagok című darabodról is elmondhatjuk?*

– Ott is létrejött ez, minden szólamnak különböző metronóm jelzése van. Más műveimben, az egyik szólam ún. bázistempót ad és ahhoz képest 1, vagy 2 plusz, ill. 1, vagy 2 mínusz jelzi, hogy hogyan kell eltérni a bázistempótól.

– *Azt hiszem a J. J. játékaiban is így van.*

– Igen. Ez például az elektronikától tökéletesen független szervezési elv...

– *De ilyenekkel nem nagyon élsz a nem elektronikus darabjaidban?*

– De, például ezt a bázis tempóhoz képesti eltolódást használom a *SHEOL* című kamaradarabomban. Egy másik kompozíciós módszerem az énekhanghoz kapcsolódik. Énekszólamban negyedhangok bizonytalanul intonálhatók, különösen akkor, ha zongoraszólam is van, amelyhez képest illúzió negyedhangot énekelni. Én olyan megoldást alkalmazok negyedhangok intonálására, hogy egy tartott hangon magyar magánhangzók közötti átmeneteket kell képezni a szájüreg nyitottságának, zártságának, formájának a változtatásával. Adott esetben itt, a színpadra fellépő énekest úgy látja a közönség, hogy grimaszol – aminek adott esetben színpadi-dramaturgiai jelentősége is lehet, ha olyan darabról van szó. Mindenesetre itt, a hangzóúr változtatásával enged a tartott hang szigorú, adott frekvencián való megtartásából, és létrejönnek negyedhangok. Na most ezt először elektronikus darabban használtam, és utána más kompozíciókban is.

– *Mondhatni akkor az elektronikus zenei tapasztalatodat áttemelted, vagy kiterjesztve nyúltál hozzá.*

– Aztán a fuvolásoknál használtam azt a lehetőséget, hogy egy felhangot különböző alaphangok más-más számú felhangjaként lehet megszólaltatni. És ha a tartott hangon adott ritmusban végrehajtja ezt a változást a fuvolista, akkor azt hallom, hogy egy tartott hang bizonyos pontokon kvázi egy új impulzust kap. Na most ugyanezt vagy hasonló effektust elő lehet állítani énekhangon is úgy, hogy egy tartott hang közben a magánhangzó-változás, mondjuk i és o között létrehoz olyan átmeneti magánhangzót, amely a magyar nyelvben nem létezik, és közben ad egy impulzust.

– *Engedj meg most egy nagyon bulvár kérdést. Hajlandó vagy arra, hogy megnevezd az általad legfontosabbnak ítélt elektroakusztikus darabodat?*

– Ezt nem tudom. Talán a *Csillagok*, a *Tabulatúra*.

– *A Refrén az nincs köztük?*

– Ja, és a *Refrén*. Igen.

– *Amikor többekkel beszélgetek, a Refrén mindig valami egészen különleges konnotációként merül fel.*

– Jó, hogy mondd, mert az embernek ilyenkor nem jut eszébe a saját darabja. (Nemigen gondolkozom rajta, hogy mik a fontos darabjaim.) De én is fontos darabomnak érzem. Részben a szöveg miatt is. És ott az a fajta archaikus metafizika, a négyes számra alapuló metafizika az határozta meg a darab nagyon sok paraméterét.

-Az EAR Együttesről szólva mondtad, hogy ez Sugár Miklós körül alakult, és az általános igény hozta létre. A magyar kortárs zene történetének az elmúlt 30 évében hogy látod, hogy milyen fontos, mennyire önmagán túlmutató vagy mennyire befejezett szereppel bírt az EAR Együttes?

– Vajon létezik-e autentikus fórum valaminek a szerepét megítélni? És megmondom, hogy itt nem is a közelmúltról van szó, hanem benne élünk. De azért azt hozzáteszem, két szinten is meg lehet próbálni megítélni... Először is Magyarországon az elektronikus zene művészvilágbeli, társadalmi, politikai vagy szakmai elfogadottságának nem voltak természetes folyamatai. Te is tudod, hogy a 60-as években az elektronikus zene beépülésének integrálódásának tulajdonképpen művészetpolitikai akadályai, gátjai voltak. Amiket végül nem is a politikusok, hanem a szakmához tartozó muzikusok emeltek... Nem pártutasításként, hanem egyszerűen saját személyes ízlésük korlátai, saját esztétikai univerzumuk szűkös volta miatt. Ami persze egybe csengett bizonyos politikai elvárásokkal is. Mindenesetre még ma is, amikor Európával való kapcsolatunk százszor közvetlenebb, mint mondjuk, a Kádár-rendszerben, a modernitás, mindenfajta új dolog beépülése a magyar zenei életbe és társadalomba lassúbb, bonyolultabb, mint Nyugat-Európában. Még a tárgyi kultúra is, a lakáskultúra is Magyarországon sokkal konzervatívabb, mint mondjuk, Franciaországban vagy Németországban. A modernitás megjelenése a koncertéletünkben is másfolyan, mint Nyugaton. A Zeneakadémián a kortárszene tanítása sem olyan, mint Bécsben, vagy mint Németországban.

– *Akkor ennek tükrében úttörő hatású volt az EAR Együttes?*

– Az EAR Együttesnek nagy hatása volt, ami azért is különleges volt, hogy nagyon különböző alapállású, különböző zenei eszközöket használó, különböző esztétikájú zeneszerzőket tudott inspirálni, és ezzel egy hatalmas repertoárt hozott létre a magyar zeneszerzésen belül. Hogy ennek a hatása nyilvánvalón egy más, egy nyitottabb és egy új iránt fogékonyabb, mozgékonyabb társadalomban, egy nyitottabb zenei életben másmilyen, nagyobb lehetett volna, az biztos. Igen. De ez már nem az EAR Együttes számlájára írható. Én azt gondolom, hogy Magyarországnak, a magyar életnek az alapvető konzervativizmusa nem törhető át egyetlenegy műhely mégoly színvonalas, jelentős műveket, fontos koncerteket létrehozó munkájával sem.

– *Ez egyértelműen kiderült a mondandódból.*

– Nem az EAR Együttes felelőssége, hogy az elektronikus zene nem nyerte el azt a helyet a magyar zeneéletben, mint mondjuk, sok nyugat-európai országban, vagy skandináv országban.

– *És elnyerheti-e valaha? Vagy a zenei életben már más szelek fújnak?*

– Várjál, hozom a varázsgömbömet, belenézek. Napjainkban úgy tűnik, inkább a konzervativizmus felé hajlik minden, a politika sem a modernitást segíti. Éppen most gondolkoztam ezen, mert a Kossuth téren voltam, most láttam egyben az egészet. Jöttem a metró felé. Az egészet egy merev, kényszeredett, historizáló, görcsös álpátosz hatja át. Mi igenis benne élünk a hagyományban, mi abban gyökeredzünk. Nagyon merev voluntarizmus, hogy mi megmutatjuk, hogy mi archaizálunk, megmutatjuk, hogy mi folytatjuk a hagyományt. De ha akard, ez jó szándékú voluntarizmus.

– *Feltételezzük a jó szándékot. Visszakanyarodnék a kristálygömbhöz és a zenéhez. Mit gondolsz, az újat kereső zenei törekvések, áramlatok között hogyan értékelődik át az elektroakusztikus zeneszerzés, háttérbe szorul-e, leáldozófélben van-e, vagy éppen új erőre kap?*

– Először az életünk minden területén megnyilvánuló, újat nehezen befogadó szemléletnek, magatartásnak a következményeit láttam az elektronikus zene sorsában is. De van még egy dolog. Az egész vilá-

gon, főleg Nyugat-Európában meg Észak-Amerikában a tudomány és a művészet ijesztő módon bulvárosodik. És ez megint a modernitás, a kreatív zene elfogadása, meggyökerezése ellen szól. Ebből adódik a rengeteg neoromantikus irányzat. Ez talán még erősebben, még jobban kihangsúlyozza a magyar konzervativizmusra való hajlamot.

– *Visszautalnék a beszélgetések elejére, amikor mondtad, hogy bizonyos formulák sztereotípiává válnak. Ez a veszély akkor szerinted nem fenyegeti az elektronikus zenei törekvéseket? Vagy bizonyos eszközök vagy gyakorlati faktorok ott is sztereotípiává kövülnek?*

– A sztereotípiák létrejötte a művek bizonyos tömegével függ össze. Szóval a zenei nyelv, mint ahogy minden nyelv, közösségi alkotás. Egy önmagában sokszínű közösség, amely egy adott műhelyben elektronikus zenét komponál, ezer fajta módon, ezer fajta hangszerösszeállításban, élő és nem élő, akusztikus és nem akusztikus hangszereket keverve, ez a közösség létre tud hozni valamiféle nyelvet, amely nyelvnek sztereotípiái vannak. Tehát a sztereotípia szintén kollektív teljesítmény, és ilyen kollektív teljesítmény kezd kibontakozni az EAR Együtteshez kapcsolódóan. Talán az EAR Együttesnek ez a legnagyobb, messze mutató érdeme.

Olsvay Endre

zeneszerző

– Szeretném megtudni, hogy hogyan is lettél zeneszerző, egészen addig a pontig, ahol is az EAR Együttessel találkoztál és a tagja lettél.¹

– Elég kacskaringós út volt, kicsit tömörítem is, mert hosszan tudnék beszélni róla. Azzal kezdeném, hogy kisgyerekkoromban számomra a művészek és tudósok jelentették a „legjava embereket”, és abból is kiemelkedtek a zenészek, írók, költők, legeslegjobban pedig a zeneszerzők. Számomra a lehetséges ténykedések leg-legje volt, s akkoriban ez volt a „felnöftkori célom”. Célom? Elképzelésem, álmom. Úgy 10-12 éves koromig néhány amolyan kisgyerekkori zsenjét természetesen írtam is, amúgy meg zongoráztam, hegedültem: a zene elsődleges volt. Aztán a zeneszerzés egy kicsit elkezdett halványulni kb. 12-13 éves koromban; egyrészt, mert akkoriban a természettudományok is erősebben érdekeltek, nem a zene egésze, de a zeneszerzés vonzereje rovására. Gyermeki ihletéseim is eltűnedeztek akkorra. Továbbá, amikor viszonylag ritkán, inkább rádióban, mint koncerten, de Bartók, Sztravinszkij utáni zenét hallottam, az akkortájt nekem nem tetszett. Úgyhogy gimnáziumba kerültem, s a zeneszerzés kérdőjelessé vált. Bár azt nem tudtam elképzelni, hogy más töltsen ki az életemet, mint a zene. És habár korábban sosem akartam hangszeres előadó lenni, akkor kaptam egy olyan löketet, hogy addig is értékelhető zongorázásom új fokozatba lépett: új zongoratanárnőm lett s elkezdtem valamelyest gyakorolni. Kis ideig azt gondoltam, hogy zongorista leszek. Érdekes dolog ez, mert közben kezdett visszatérni a korábbi vágy is: arra gondoltam, hogy ha sikerül a Zeneakadémiára kerülnöm, akkor felelevenítem a zeneszerzés stúdium lehetőségét. Aztán másképp

¹ A kötet beszélgetéseinek mindegyikében Olsvay Endre a kérdező, őt viszont a hangversenyrendező Göllesz Zoltán kérdezte.

alakult, mert a zongora felvételi napja egybeesett a gimnáziumi érettségimmal. Úgyhogy a felvételizésről vissza kellett lépniem, hiszen a gimnáziumi érettségit mégsem halasztja el az ember, felvételi viszont minden évben van. Akkorra már jócskán elmerültem az összhangzatban, ismét volt egy-két ötletem, no meg a kortárs közeli zene sem tűnt már olyannyira idegennek, úgyhogy fölmerült, hogy jelentkezsek – ne maradjak már tanulás nélkül! – a Bartók konzervatórium zeneszerzés szakára, és majd valamelyik osztályba bekerülök. Ezt követően felvételiznék zongorára, vagy zeneszerzésre, vagy mindkettőre. Kocsár Miklóshoz kerültem 1979-ben, harmadik osztályba. Két évet jártam tehát zeneszerzésre s ezt nagyon fontos időszakknak tartom. A hangszer elsődleges kihívása óhatatlan háttérbe szorult: immár a zeneszerzést céloztam meg. A korábbiakhoz képest rengeteg koncertre jártam, bújtam a szakkönyveket. Szóval akkor váltam valahol igazán elkötelezetté a korábbi gyermeki lelkesedéshez képest is, vagy főleg ahhoz képest. A két év elteltével fölvettem a Zeneakadémiára Bozay Attilához. Az elektronikus zeneszerzés addig különösebben nem ragadott meg. Nem mondom, hogy averzióm volt, de nem volt a fő látóteremben. Nem is hallottam túl sokat, egyszer-egyszer igen, érdekesnek tűnt. De tudtam, hogy lesz ilyen tárgy, és azt is tudtam, hogy ki fogja tanítani – Pongrácz Zoltán –, a könyvét ismertem. Meg kell mondanom, hogy sokakkal ellentétben nekem ellentmondásos emlékeim vannak Pongrácz tanár úrról, meg az óráiról. Egyszer kedvező és inspiratív volt, máskor sokkal kevésbé. Amikor gyakorlati jellegű órákra a Rádió stúdiójába kerültünk, ahol Horváth István volt a hangmérnök, s ott próbálkozhattunk, az fölgyújtotta a képzeletemet. És akkor elhatároztam, hogy fakultatív folytatni fogom ezt a tárgyat. Aztán nem így alakult, más feladatok jöttek, más zenéket írtam és megint elkezdtem intenzívebben zongorázni. Azaz mégsem jártam fakultatív elektronikus zeneszerzésre, de összességében jó emléket őriztem erről. Summa-summarum, elvégeztem a zeneszerzést az akadémián, aztán a zongoratanárit a tanárképző főiskolán, és komponáltam – akkor jóval sűrűbben, mint manapság. Elkezdtem tanítani, annak nagyon örültem, az mindig abszolút fontos volt; a tanári mindennapok közel állnak hozzám, s 35 év elteltével most sem mondom másképpen. Kortárs koncerteken zongorával időnként, felkérésekre

felléptem, azaz nem csak saját darabjaimat játszottam. Sugár Miklós, akit a FŐZŐCsőből (Fiatal Zeneszerzők Csoportja) jól ismertem, 1993-ban megkeresett, hogy van EAR Együttes, és volna-e kedvem billentyűsként ezen és ezen a koncerten szerepelni, no és annak is örülne, ha saját darabbal is jelentkeznék. Így kezdődött számomra az együttműködés 1993-ban, egy koncerten, amit az Óbudai Társaskörben, majd nem sokkal később az Ernst Múzeumban is megtartottunk. Ott billentyűsként debütáltam az EAR színeiben, és egy darabot is írtam. Nekem különösen rokonszenves volt, hogy az együttes az úgynevezett *live electronic*, azaz nem szintiszta elektronika útjára lépett. 93-tól aztán elég sokáig és intenzíven részt vettem billentyűsként, mellette pedig – bár nem túl sok, de –, személyes indíttatású darabot írtam az együttes számára. (Nyilván nem tartom mindegyiket egyformán sikerültnek.) Az utóbbi 6-8 évben kicsit megint távolabb vagyok, de ez nem esztétikai, vagy lustasági kérdés. Most megint valahogy más érdekel, más hangulatom van... Bocsnát, ha ez nagyképűen hangzik!

– *Lehet, hogy rosszul gondolom, de van egy meggyőződéselem és ezzel kapcsolatban érdekelne a véleményed. A zeneirodalmat nézve, történt valahol egy váltás az elsősorban emocionális, hogy is mondjam, kellemes zene és a racionális elsősorban gondolati zene irányába. Úgy érzem, hogy valahol a 20. század első évtizedében történt mindez.*

– Erős a gyanúm, hogy már korábban is volt, nem is egyszer efféle „húzd meg-ereszd meg”. Legjobbnek valamelyes egyensúlyt vallok, ami nem egy kimódolt 50-50% – hogy is mondhatnánk meg, hogy mennyi az a fele-fele? –, de mind a kettőnek van kimutatható, magyarázható és emlékezetes vonala. Magam is egyébként mindig a kettő együttesére törekedtem, de kétségkívül többnyire racionális kiindulópontból. Csakhogy sose mentem, hogy így mondjam, szemelnyősen szembe a lehetséges emóciókkal, sőt, a magam módján – lehet, hogy szemérmesen, lehet, hogy rejtve, vagy másodlagosan, de a racionalitás mozgatórugója mögött – azt is szem előtt tartottam. De én a kettőt egyaránt fontosnak tartom, és azt pedig nehezen tudom meghatározni, hogy épp most melyik a fontosabb.

– *Lehet, hogy szintén téves meggyőződéselem, ezért is kérdezem: a szerzőket, nagyjából a múlt század elejétől, inkább a struktúra érdekli. Nem is túl egyszerű struktúrák, helyel-közzel bonyolultak, a hallgató pedig nem feltétlenül érzékeli ezt, igazság szerint nem tud arról, hogy milyen struktúra rejlik a hallott anyag mögött. És ez inkább, hogy is mondjam, elméleti, vagy tudományos hozzáállás a szerzők részéről.*

– A struktúrát nagyon találó, jó szónak tartom. Melléhelyezném az időbeli dramaturgiát – ha úgy tetszik a formai felépítést, vagyis a zenei eseménysorozat leképeződését. Tehát a pillanatnyi struktúrák és azok változásai egy koncepció mentén: biztos, hogy nagyon fontos. Hogy ezt miképp hallja a hallgató? Többen állítják meggyőzően, én is csak egyetértek azzal, hogy amennyiben a zeneszerző fejében rend van, és ezt a rendet megvalósítja a darab során a dramaturgiában, meg a struktúrák kialakításában és elhelyezésében, az *tudat alatt* hat a hallgatóra is. Említetted a zenetörténetet: egy Bach hármasszűga öt szólamban, annak is olyan struktúrája van, ami nem várható el, hogy egy laikus, vagy nem beavatott hallgató elsőként mindjárt, egészében átlássa. De ez a fajta rend ott van mögötte, a legmagasabb szinten, ami aztán hat is rá.

– *Hát, ha a rendet említjük, akkor Bachot meg sem lehet kerülni.*

– Természetesen! De másoknál is működik a struktúra tiszta hatása s nem feltétlenül a polifón rendre gondolok, nézzük pl. a szonátaformát. Úgy szoktam tanítani, hogy a szonáták az élőlények egy csoportja, mert leírhatók az általános életjelenségei, miközben mindegyik egyed eleven organizmus, egy kicsit eltér a többitől, hála Istennek, ám nagyon jó közös „anatómiával” bírnak.

– *Tovább boncolgatnám ezt a dolgot, mert ugye a populáris zenében nagyon sokszor tetten érhető a pentatónia. És a nem populáris... a komolyzene kifejezést én igazából nem mindig tartom találónak.*

– Sokan kerülik, igen.

– *Tehát a lényeg az, hogy ott meg az atonális, a mikrotonális, a jó ég tudja, még miket lehetne még felsorolni, tehát rengeteg irány van, amin elindultak a szerzők és ami biztos, hogy nem ez az élvezhető egyszerűség.*

– A pentatónia mint hangkészlet, egy alapvető, nyelvezeti adottság a zene számára, olyan kiinduló lehetőségek egyike, ami konkrét történelmi korszakban abszolút frissítően és hogy így mondjam, jó értelemben nyers erőként hatott. Most nemcsak a magyar szerzők népdal hátterére, de akár Debussyre, Muszorgszkijra, Puccinira is gondolok. Ehhez az kellett, hogy a korábbi hangkészlet-bázis valóban egy kicsit elhasználódjon, vagy már nagyon elkopjon. Ha most a populáris zene ezt jócskán alkalmazza, hát már akkor ez által kopik, így óhatatlanul nem hat azzal a fajta frissességgel, mint korábban. De ahogy mondod, persze, egyszerűsödés zajlik, vagy az egyszerűség óhaja húzódik mögötte: nyilván minél kevesebb féle a hang, annál egyszerűbb folyamányai lehetnek.

– *Engem inkább az érdekelne, amiről te sokat tudsz, hogy milyen irányok indultak el a nem populáris zene világában.*

– Akkor még csak annyit, hogy a populáris zene – nem egy kalap alá véve az egészet (alapvetően nem ínyemre való: nem is három, legalább hat lépés távolságból szemlélem, de szakértője végleg nem vagyok) – hajlamos arra, hogy nem csak a 20-40-60, hanem akár 150 évben is a jól bevált eszköztárat forgassa újra meg újra. És ezért van az, hogy a romantikus melódiafordulatok és összhangzattani fordulatok a 30-as, 40-es, de még az 50-es, 60-as évek táncdalaiból is visszaköszönnek, és hát most értünk el oda, hogy a pentatónia is ilyen értelemben már zsákmányukként szerepel. Ez visszamenőleg nem kérdőjelezi meg a pentatónia létjogosultságát, sőt lehetővé teszi, hogy egy majd még újabb módon hozzányúljanak mai szerzők.

Ahogy pedig mondtad, nagyon sok lehetőség rejlik a hangrendszerek, hangkészletek terén: de ez csak az egyik lehetőség. Újat adó ritmikus struktúrák is létrehozhatók, ha csak a struktúrákra utalok. Amiről az imént beszéltem: dramaturgia, azaz formaszervezet-építkezés, annak

mondhatni kimeríthetetlen a jövője. S ezek eddig csak az alapanyagok, mert ugye egy dallam, vagy egy saját összhangzattani világ, az már összetett dolog, arra mondaná a nyelvészet, hogy már mondat. De a hangkészlet, ha nem is alaktan, de mégis ugye kiindulópont, tehát mintegy tartalomjegyzékként fölvéshető. A hangkészlethez pedig kapcsolódik az elektronikus zene is, mert már nem csak a felhangok-vezérelte így-úgy temperált hangsorok, hangnemek jönnek szóba, hanem mikro-intervallumok, zörejelemek, stb.

– *Erre gondoltam, tehát, hogy az elektronika az tulajdonképpen egy kimenekülés bizonyos kötött hangkészletekből, éppen ez az izgalmas benne. Számodra mi volt izgalmas ebben?*

– Számomra az *elegyítés* volt a legizgalmasabb, ahogy mondtam is, hogy az EAR Együttesben talán tényleg ez volt a legvonzóbb, amiért a körökben így hosszú távon lecövekeltem. Az élő zene, eredeti hangszerek és felhang háttérű, európai fülnek ismerős zenei elemek vagy kiinduló eszközök, plusz az esetenkénti, abból kimenekülő, ahogy fogalmaztad, vagy új ajtót nyitó zörejek, mikro-intervallumok, temperálatlan dolgok, hangspektrumok, ahogy Pongrácz Zoltán fogalmazott.

– *Nagyon szeretek más művészetekből példát hozni. Az egyik ilyen példa számomra a képzőművészet megváltozása. Ott is valami hasonló történt, mint amit a zenével kapcsolatban említettünk, csak másképpen. A régi felfogás szerint a műalkotás egy megvásárolható, hazavihető és otthon csodálható dolog. Ma viszont a képzőművészet más irányba ment el: olyan alkotásokat hoznak létre, amelyeket az ember nem visz haza, hanem elmegy a kiállítási térbe, és ezeket megtekinti, eseményként fogja föl a képzőművészetet, és ott fogadja be igazából. Nincs is talán igénye arra, hogy otthon viszontlássza a falán. És vannak olyan alkotások, például installációk, amelyek már eleve ezt nem is teszik lehetővé. Tehát van egy sajátos kiállítási miliő, amiben értelmezhetőek ezek az alkotások. A zenében is valami hasonló érzékelek. Egy olyan zene, amit élő hangszerek és elektronika együttese alkot, nem az a műfaj, amit az ember megvásárol a lemezboltban, hazaviszi, és több alkalommal fölteszi, elhelyezkedik a foteljá-*

ban, és meghallgatja. Ezek zenei események, amelyeket hangversenyszituációban lehet befogadni igazán, ott értelmezhetőek teljes valójukban. Tehát érzek egyfajta hasonlóságot a képzőművészet és a zene ilyesfajta változása között. Az más kérdés persze – és ez a többi beszélgetésben is szóba kerül –, hogy manapság sajnos nincs igazán közönség bázisa a kortárs zenének, mint ahogy mondjuk, a 80-as években volt.

– Így van, ez igaz. Nem akarok bölcsebbnek mutatkozni a valóságnál, meg nem akarok sem történészek, sem esztéták, sem pszichológusok munkájába belekontárkodni, de az az érzésem, sőt meggyőződésem, hogy az emberekben eleve benne van az a hajlam, ami miatt szívesen találkoznak ilyen eseményszintű művészettel. Ennek régen is voltak fölvillanásai, de bizonyosan az utóbbi időben vált intézményessé, kristályosodott ki. 4-500 éve is voltak olyan, akár a hétköznapihoz, akár ünnephez kötődő, netán szakrális szituációk, amelyek azt idézték, amit mondtál, hogy a „műalkotás” nem becsomagolható, nem hazavihető. Voltak tehát előzmények, de tény, hogy most szökken szárba, vagy követel ki magának egyre egyedibb rangot a mai világban. Úgyhogy az összehasonlításoddal teljesen egyetértek. Az, hogy ez még hogy fog tovább ágazni, nem tudom. Sajnos már többször szóba került a populáris zene; én jelen pillanatban e szempontból pesszimista vagyok, mert a jóleső és termékenynek tűnő nem populáris törekvésekre, irányokra, lehetőségekre – úgy látom – mindinkább rátelepszik az agresszív populáris. Zenén túli példával élve: vizuális megfelelője a tagolatlan, harsány színekkel és méretekkel operáló utcai reklámok. Úgy érzem tehát, hogy a populáris megközelítés egyre jobban rányomódik mindennapjainkra s ezáltal fullasztja az igényes művészeti és kulturális törekvések bármelyikét.

– *Van ellenhatás is egyébként. Az, hogy a korhű hangszereken előadott barokk muzsika például nagyon népszerűvé vált.*

– Igen, az egy jó dolog.

– *És valóban van egy kör, amelyik nem ide illő szóval, „ezt fogyasztja”, nagy rajongótábora van. Én azt gondolom, hogy a nagyzenekari*

koncerteknek, szimfóniáknak, és egyebeknek is van egy közönsége, akik tudják azt, hogy mire mennek el, és nem igénylik, hogy közben mindenféle lézertények zavarják őket.

– Csak ne csökkenjen ez a közönség!

– *Igen. Mindenféle kísérleteket peresze tesznek arra, hogy ebbe olyasmit is bevonjanak, ami nem odavaló, például nagyon nem szeretem, amikor pódiumon filmzenék hallhatók..*

– Ezt főlegesenek és károsnak is tartom.

– *Az egy alkalmazott zene, aminek a filmben a helye. Ugyanakkor viszont a film be tud emelni nem-populáris műveket... például Kubrick Űrodüsszeiája beemeli a filmben a Kék Duna keringőt, és Richard Strauss Zarathustráját. És ami keveseknek tűnik fel, hogy Ligeti Lux Aeternája is benne van.*

– Ligeti dühös is volt érte, úgy tudom.

– *Igen. Azt gondolom egyébként, hogy nagyon értő módon használta föl, és adekvátan, tehát én nem lettem volna mérges Ligeti helyében. És akkor még egy példát hoznék, ezt pedig az irodalom irányából. Ugyanis egykor egy regénynek az elsődleges követelménye a történet volt. A posztmodern irodalomnak – melynek szerencsére kiváló magyar képviselői is vannak – elsősorban nem a történet a lényege. A szerző igazi célja, hogy élvezhető, kiváló mondatokat alkosson meg, és ezeket strukturálja, ami nem történet, hanem maga a pusztairodalmi nyelv és a gondolatiság, amit ezen keresztül tud közvetíteni. És a zenében is valami ilyesmit érzékelek, hogy egyre kevésbé fontos az, hogy feltétlenül egy dramaturgiai görbe legyen a háttérben. Ha halunk izgalmas dolgokat közben-közben, amik önmagában is megállják a helyüket, akkor ez már tulajdonképpen egy posztmodern zene.*

– Lényegében, ha ez konzervativizmus, akkor konzervatív vagyok, de mondhatnám azt, hogy teljesen magaménak vallom Szőllősy András véleményét, hogy egy zene akkor jó – stílustól, műfajtól függetlenül – , hogyha tudjuk, hol tartunk benne: van egy íve s akkor van vége, amikor végének kell lenni. A dramaturgia alatt én az előbb sem vala-

miféle cselekményesíthető, vagy történetelmondásos dramaturgiát értettem, hanem ezt, hogy építkezése van. Ezt magaménak is tudom vallani, ezért bátran kinyilvánítanom, amennyiben van egy jól követhető dramaturgiai ív, az emel az adott darab értékén. A másik oldalon pedig, ha ez hiányzik, akkor bizony hiába vannak egyes pillanatokban bármilyen jó, izgalmas hangzások és megragadó momentumok, motívumok, vagy akkordképződmények, ha ez nem áll össze, akkor a vázatszerű kategóriában fog maradni. Tudom, ezen lehet vitatkozni, ugyanakkor nem egyedül vélem így, de nekem Szóllósytól függetlenül is meggyőződésem, hogy kell valami ilyenfajta vonal, vagy összetartó erő, vagy elképzelés. Ha ez nem is nyilvánvaló a hallgató számára, akkor is. (Ezt pedzegettük az imént is: Bach és a strukturális rend...!) Tehát a teljes véletlenszerűség csak játéknak, gondolatinspirációnak jó. Ha nincs dramaturgiai íve, akkor lehet, hogy a legmeglepőbb játékos elem, vagy a kiszámíthatatlanságból fakadó pillanatnyi érdekeségérzet is hiábavaló lesz.

– *Azt gondolod, hogy egy olyan zenedarab, amibe a közönség bele-tapsol, mert azt hiszi, hogy ott a vége, de még nincsen, az nem egy jó darab?*

– Ez sarkított megfogalmazás, mert az is lehet, hogy a zeneszerzőnek épp az a célja... Kis kitérőt engedj meg: Szívesen szoktuk fölronni, zeneszerzők, pontosabban egymástól is számon kérni, hogy egy darab nem elég őszinte. Igen ám, de mi ennek a mértékegysége? Ezt lehetetlen megragadni, miközben az ember azért érzi, mi az, ami pusztán a hatásosság kedvéért, vagy netán konvencionális reflexekből, horribile dictu epigon háttérrel íródott, s mi az, ami teljes meggyőződéssel. Visszakanyarodva: lehet, hogy egy szerző beleépíti azt, hogy „na, most tapsoljatok”, aztán he-he, még se most volt vége. Ez végső soron megalapozott dramaturgia. De az, amikor bármikor lehetne és hát miért is ne, az biztos, hogy nem... az nem tud olyan töményen, olyan intenzíven nívós lenni. Legalábbis számomra, és mondom, tudom, hogy nem vagyok egyedül, lehet, hogy a másik tábor, aki az ellenkezőjét vallja alkalmasint népesebb, de hát az embernek legye-nek elhivatottságai.

– *Most eszembe juttattál valamit. Melis Lászlónak van egy kiváló, 12 csellóra írt, Csellómánia című darabja, ami egészen remek, élvezhető, nagyon jó zene. És megengedte magának a humort.*

– A jó humor mindenképpen fontos lehet.

– *Mégpedig olyan formán, hogy a mű lezárásával játszott. A közönség elkezd tapsolni, de még egy újabb lezárás következik. Majd egy újabb. És a végén már igazából derültség van a nézőtéren, mert nem tudják, hogy a darab hol fejeződik be. Amikor aztán végül valóban befejeződik. És hát ugye természetesen mindenki mosolyog, és nagyon boldogan fogadja a darabot.*

– Ehhez három dolgot hadd fűzzek. Az egyik az, hogy nincs új a nap alatt. Ilyenekkel már Haydn is játszott. A másik az, hogy ezt a darab befejező fejezetében vagy szakaszában valósította meg. A harmadik ebből a másodikból fakad: ha mondjuk, ezt akármikor random a darab közepén írja valaki, és utána még nagyon sokáig tart a darab, biztosan nem olyan jó, mint így, ahogy említetted, Melisnél. Tudjuk, vagy inkább érezzük, hogy most már a legvége kell következzen, és ekkor az még egy-egy gesztusnyival el van odázva; de nem az történik, hogy ez után most jön még egy szimfónia tételenyi hosszú „terelőút”...

– *Nagy váltással arra kérlek, hogy beszéljünk az elektronikáról. Van egy olyan változás az elektronikában ahhoz képest, hogy egykor nagyon sok szalagvagdosással állt össze egy darab?*

– Mi így csináltuk az akadémiai órákra.

– *Ez tehát az a bizonyos hőskor, amikor az ember tulajdonképpen ki is találja az eszközeit, merthogy még nemigen vannak eszközök. Most pedig valami elképesztő szerkezetek kaphatók, olyan hangszerek, melyek egyre több szolgáltatást nyújtanak, nem is beszélve a szoftvekről. És az egyszerű számítógép-felhasználó a sok felkínált lehetőség közül nem túl sokat használ. Az eszközök viszont nyújtják a szinte végtelen lehetőségeket. Az is szóba került a többi beszélgetésben, hogy tulajdonképpen valahol a végére értünk ennek a fejlődésnek. Én*

azért optimistább vagyok, vallom, hogy van a háttérben fejlődés, amire rá lehet építeni egy újabb előrelépést az elektronikus zenei irányban.

– Bízunk ebben. Én a magam részéről sosem voltam technikában jártas, vagy akár csak technikai érzékenységű figura, és ez igaz az elektronikus zene lehetőségeire is. Az analóg hőskor Moog szintetizátora lenyűgözött, később még volt jó pár évig a komputerprogramok szerint vezérelt elektronikus zenei lehetőségeknek olyan szegmense, amelybe még valamennyire bele tudtam merülni. Lehet, hogy a jelenlegi eltávolodásom azzal magyarázható, hogy a *technika* most már olyan magas szintű és sokrétű, hogy én a nem elektronikus zeneszerzésben sem tudom követni. Egyszerűen, nem vagyok ilyen alkat. Így az általános számítógépes trükkök, fortélyok és praktikák terén sem vagyok naprakész. Valószínűleg nem is leszek már, az életkoromra gondolva, de nem is vágyom rá. De igen, ahogy mondod, legyen a fiatal nemzedéknek egy, vagy inkább több komplex kreatív egyénisége, aki mindezt magas szintre emeli. Ez számomra, mint hallgató számára biztos, hogy jó lesz.

– *Utolsó kérdésként egy furcsaságot kérdeznék. Tehát vannak olyan törekvések, amelyek nem hangverseny formában jelentkeznek, hanem megint csak a képzőművészetre visszautalva, különböző hanginstallációk, zajkeltő szobrok, hangszoberászat, hangdesign – vagy minek nevezzem – formájában.*

– Találkoztam ilyennel.

– *Illetőleg mindenféle mozgásérzékelőkkel és egyébekkel föl vagyunk most már vértézve, tehát az alkotásoknak létezik egy interaktív vonulata is. Tehát a közönség, ahogy a térben mozog, gyakorlatilag ő maga befolyásolja azt, amit hall. A párizsi Cité de la Musique-ben megnéztem a kiállítást, ami egyébként csodás hangszerekből és egyebekből áll. Kaptam egy fejhallgatót, és ahogy az egyik műtárgyat nézgettem, ott az annak megfelelő adekvát zene szólt, majd odébb mentem néhány métert, más kezdtem nézni, és a zene is változott, így az ott megfelelő hanganyagot hallottam. Kellemes volt, majdnem nyi-*

tástól zárásig bent voltam az épületben. Van ott két hangversenyterem is, és szerettem volna aznapi előadásra bejutni, de hát az lehetetlenség volt, mert ott megvásárolják az összes koncertjegyet. Ha már Ligeti szoba került, aznap a Le Grand Macabre előadása volt.

– Ezt jó hallani.

– Amit mondtál, az számomra a nagyon tág értelemben vett alkalmazott zene kategóriája. Érdekes dolog: más szinten kapcsolja össze a társművészeteket. Amiről egyébként az előbb is beszéltünk, ezek az alkalomhoz kötött, eseménycentrikus, tehát nem megfogható, leírható, kinyomtatható, falra akasztható, bőrbe köthető opusok, hanem – úgy fogalmaznék – adott szituáció által vezérelt művek.

– *Én elsősorban hangversenyrendező vagyok. Nem sokat konyítok a zenéhez, már kottát olvasni is elfelejtettem. Azt fontosnak tartom, hogy csodás, nagy hangversenytermekben az emberek kulturáltan meghallgatnak egy előadást, és a művészek utána gyakorlatilag eltűnnek, de azt is, hogy létezzenek olyan kamarahelyszínek, ahol az előadás után szoba lehet állni az előadókkal, vagy a jelenlévő zeneszerzőkkel. Lehet kommunikálni velük, lehet véleményt mondani, kérdezni. Ez például az EAR Együttes rengeteg eredménye közül az egyik. Erről te többet tudsz mondani, mert ti nem egy megközelíthetetlen közegben adátok elő a darabokat, hanem a közönségnek kicsit közelebb is lehetett menni a művészekhez, szerzőkhöz.*

– Azt hiszem, ez egy általános történeti tendencia, ahogy fokozatosan kialakult a koncertiparág. Első időszakában is megközelíthetőbb volt, gondoljunk a polgári szalonokra, vagy a főúri udvarokra, szóval ott sem volt annyira „elvárgólagos”. Majd létrejött a pódium *versus* a sötétben ülő közönség (recsegő székeken). Azt hiszem, konkrét zenei stílusokon túlmutató korunk igénye, de pozitív igénye, hogy ezeket a falakat lebontsuk. Az, hogy úgy gondold, hogy az EAR Együttes ezt jól eltalálta, öröm hallani, mert biztos, hogy ez Sugár Miklósnak, másoknak mindenkori szándékuk volt s így fő érdemük lett. De azt hiszem, túlzásba se vittük: nem vált „heherészős föllazítássá”. Válaszfalat valóban ne érezzen a közönség! Egyébként azt hiszem, a műfajtól

is függ, hogy mikor mennyi legyen ez a közelítés-közeledés. Annak idején, még a FőzőCsőben (azaz nem elektronikus zenénél!), amit Faragó Bélával irányítottunk az utolsó években, tehát ott is terveztünk olyanokat, hogy a koncert után beszélgetés, tegyenek föl a hallgatók kérdéseket, vagy szavazzanak, mi mennyire tetszett; vittük is az urnát körbe. Hát érdekes módon nem váltotta be azt a reményt, hogy többen fognak eljönni; igaz, nem is ártott. Tehát ez egy bizonyos ízléses kereteken belül biztos, hogy jót tehet az adott koncertnek. Hogy aztán miből mennyit, és hogy mi ebből az úgymond hosszú távú hozadék, azt megint nem lehet megjósolni. De amúgy szimpatikus törekvés, és történetileg determinálnak gondolom.

– A közönséghez közelebb hozni a zenét szép feladat, és ha hosszú távon megtörténik, újabb és újabb generációkra van hatással. Ez egy folyamat és ne is tegyünk pontot a végére.

– Egyetérttek!

Pintér Gyula

zeneszerző

- Téged a legnagyobb tisztelettel úgy szoktak *emlegetni, mint az elektronikus zene igazi specialistáját. Vállalod ezt?*
- Vállalom, de nem kizárólagosan.
- *Eredendően a számítógép, vagy a szintetizátorok felől érkeztél?*
- Én tulajdonképpen 1977–78 környékén kezdtem az elektronikus zenével foglalkozni, addig hangszeres zenét írtam. Pontosabban akkor hallottam egy olyan darabot, ami fantasztikus hatással volt rám.
- *Meg tudod mondani, hogy mi volt ez?*
- Sajnos már nem emlékszem, de talán Stockhausen.
- *Rádióban hallottad, vagy egy koncerten netán?*
- Rádióban. Decsényi Jánosnak és Wilhelm Andrásnak volt egy műsora abban az időben, ott volt elektronikus zene is.
- *És addig nem is volt a kezekben szintetizátor, meg keverőpult?*
- Szintetizátor nem, de elektromos hangszer, mint olyan, igen. Tehát a Fender-zongorától az elektromos orgonán keresztül mindenem zenéltem.
- *Amúgy intézményesen tanultál valamilyen szakon valahol?*
- Intézményesen zeneiskolában tanultam, legelőször gitárt, mert 14 évesen abban az időben gitározott mindenki, majd Csebiss Lídiánál zongorát és zeneszerzést.
- *Akkor már volt zeneiskolai gitártanítás? Nemcsak a 90-es évben indult?*
- Klasszikus gitár már a 70-es években is volt. Utána az együttesben úgy döntöttünk, hogy zongora is kellene. Akkor kezdtem billentyűs hangszereken tanulni és játszani.
- *Beat vagy rock?*

- Minden együtt, de leginkább a dzsesszesebb műfajokat műveltük.
- *És lehet mondani, hogy a rádióban hallott elektronikus mű fordulópontot jelentett? Milyen jellegű darab volt?*
- Így van. Szalagzene volt. Akkor még élő elektronika nagyon ritkán volt hallható.
- *És utána megkerested a rádiót, kerestél szerzőket?*
- Először Pongrácz Zoltánt kerestem meg, hogy szeretnék elektronikus zeneszerzést tanulni. Ő igent mondott és tanított, erre is és a modern hangszeres zeneszerzési technikákra is. Ritkán az akadémiára is bementem az óráira. Az elektronikus zene annyira érdekelt, hogy nem volt elegendő, hogy néha bemegyek a stúdióba, hanem nekem otthon is kellett. Akkor építettem egy stúdiót és egy Mini-Moog szintetizátort. Volt egy elektromérnök haverom, akitől segítséget kértem. Aztán persze kinevetett, hogy hát ez nem úgy van, itt van ez az alkatrész könyv, itt mindent megtalálsz. Megnéztem, elmentem a rádióamatőr boltba, megvásároltam az alkatrészeket és megépítettem a saját szintetizátoromat.
- *És mindent megkaptál hozzá?*
- Igen. Abban az időben nagyon jó ellátás volt. A Múzeum körúton volt egy ilyen bolt. A Moog egy moduláris berendezés, amit a saját elképzeléseim szerint továbbfejlesztettem. Ami igazán motivált engem, hogy amit zeneileg elképzeltem az úgy is szólaljon meg. Például írsz egy darabot szóló hegedűre, odaadod az előadónak, és vagy úgy szólal meg, ahogy elképzelted, vagy nem. Az előadótól függsz. Itt pedig beülsz a stúdióba, és létrehozod a darabot a saját elgondolásod szerint.
- *Érdekes, ritkán szokták erről az oldalról megközelíteni a dolgot, pedig voltaképpen igaz.*
- Azért csináltam stúdiót magamnak, hogy egyből meg tudjam valósítani az elképzeléseimet. Ebben a műfajban kevés olyan jó zenét hallottam, amit otthon írásztalnál megírt a zeneszerző, és utána bement a stúdióba és megcsinálta.
- *És akkor előbb-utóbb túlszárnyaltad a rádió lehetőségeit.*

– Igen. Aztán elmentem külföldre tanulni. 1985-től Amszterdamban, Utrechtben, az IRCAM-ban Párizsban, különböző szemeszterekben vagy kurzusokon. Az akusztikus hangszerek zenei világa is nagyon érdekelt, így azon a vonalon is folytattam tanulmányokat. Magyarországon nem vonzott, hogy a Zeneakadémiára menjek, mert nem találtam olyan tanárt, akitől szívesen tanultam volna. Az egész oktatási rendszer számomra túl konzervatív volt.

– *És egyik tanulmányi hely inspirálta a másikat?*

– Így van. Volt, aminek közvetlen hatása volt, de inkább a gondolkodásmód hatott rám. Nem Xenakis, vagy Boulez zenéje, inkább a gondolkodásmódjuk.

– *Egyébként akkor működtek-e ezekben a stúdióközpontokban olyan hangszeres csoportok, amik társulhattak live electronic módon a számítógépekhez?*

– Igen. Például megismertem a francia Daniel Kientzy-t, ő egy szaxofonos, aki csináltatott saját magának egy akkora szaxofont, amely nagyobb, mint ő. Amszterdamban találkoztam vele és írtam is egy darabot a számára. Úgyhogy nagyon sok inspirációt kaptam tőle és sok más előadótól és szerzőtől is. Aztán egy-két díjat nyertem Bourges-ban és Amszterdamban is.

– *Ilyen jó tapasztalatok után nem merült föl benned, hogy kinn maradsz?*

– De igen. Már a 70-es években felmerült, hogy kint kellene inkább megpróbálni, mert Magyarországon a helyzet olyan, hogy nem nagyon lehet továbblépni, fejlődni. Csak egy példát mondom: amikor jelentkeztem az utrechti egyetemre és meghívást kaptam egy szemeszterre, el kellett mennem a Kulturális Minisztériumba a kiutazásomat intézni, és ott azt mondták, hogy majd ők eldöntik, hogy kit küldenek ki. Így magánúton, baráti segítséggel sikerült kijutnom, ronklátogatás címén.

– *És amikor végül is hazajöttél, akkor égett benned a tenni akarás a házi stúdióval, a kompozícióiddal kapcsolatban, vagy, hogy itthon magad köré gyűjts embereket, kapcsolatokat találj.*

– Persze. Hoztam egy Yamaha effekt processzoros berendezést külföldről, ami a rádióban is volt, a Rev5-nek a kistestvérét. 1987-től

performance-okat csináltunk. Van egy papírszobrász barátom, Kovács Istvánnak hívják, akivel sok produkciót készítettünk. Laoszi hegedűtől kezdve mindenen, ami hangadásra képes eszköz, játszottam élő elektronikus zenét.

– Itt viszont már vitatom a korábbi gondolatodat, mert így már nem minden előadás ugyanolyan.

– Valóban, de az élő elektronikának olyan varázsa van, hogy érdemes felvállalni, akkor is, ha minden eredmény más lesz, éppen ez a jó benne.

– Ez akkor vonzóbb lett számodra, vagy csak úgy adódott?

– Van az a „rossz” tulajdonságom, hogy ha valami megszületik bennem, szeretném pont ugyanúgy visszahallani még a hangszeres előadóktól is. Belekalkuláltam, hogy mennyi az esetlegesség egy-egy ilyen elektronikus keverésben, vagy effektek előállításában ahhoz, hogy minél azonosabb maradjon az elképzeléseimmel.

– És mikor kezdted hangszereket is társítani az elektronikus alapanyaghoz?

– A 80-as évek elején vegyítettem az elektronikát akusztikus hangszerekkel, például színházi kísérőzenékben, az Ódry Színpadon, a József Attila színházban. Persze ott nem nagyon lehetett kibontakozni zeneileg, csak akusztikus effekteket, meg egyszerű dolgokat csináltam.

– És szabadkezet kaptál olyankor a rendezőtől?

– Nem. Színházban nincs olyan, hogy szabad kéz.

– Arra gondoltam, hogy megnézed az előadást zene nélkül, és te azt mondd, hogy te ide, meg oda szeretnél.

– Nem. Csak az Ódry Színpadon volt egy-két ilyen, és volt egy hallatlanul tehetséges amatőr színtársulat is, ahol szabad kezet kaptam, nekik csináltam darabokat, amiket magnószalagon játszottak be. A '80-as években képzőművészeknél nagy divat volt, hogy zenéltek is. Többségükben olyan improvizatív jellegű darabok születtek, amelyek kortárs zene és dzsessz keverékét jelentették, és persze nem voltak leírva.

– *A szavaidból az derül ki, hogy inkább az élő szituációk jelentettek komolyabb állomásokat a számodra, és nem a technika fejlődése. Vagy ezt nem lehet így leegyszerűsíteni?*

– Nem. A technika fejlődése, legalábbis számomra, hangzásban megrekedt valamikor a 90-es évek végén: a Yamaha, vagy a Korg (ezek más-más alapon működtek), vagy a Moog és az úgynevezett fizikai modellezés. Ez egy ideig fejlődött és izgalmas volt, de mára mind megrekedtek, úgyhogy ma ugyanazt hallom, mint 1990-ben. Hangzásban nincs fejlődés. A kivitelezés technikailag viszont fejlődött, például sokat dolgozunk Max programmal, azzal lehet élőben nagyon sok érdekes dolgot csinálni. De ez inkább az élő hangszerek hangjainak a továbbfejlesztését jelenti, nem pedig az elektronikus hangkelést.

– *Adódik a kérdés, hogy látod-e annak lehetőségét, hogy bármely irányban mindez a jövőben tovább gazdagodjon?*

– Az elektronikus zene, mint olyan szerintem már a 2000-es évekre kialakult, de ma már nem külön műfaj. Ma a zeneszerzők többsége úgy használja az elektronikát, mint egy hangszert a többi között.

– *Ezt nem tartod rossznak?*

– Nem, sőt. Én mindig is azért harcoltam, hogy ne legyen ez egy külön elefántcsonttorony, hanem a szerző gondolkodhat úgy is, hogy van egy szintetikus hang, amit esetleg kikever, és akkor sokkal érdekesebb lesz a zenekari darab, vagy egy kamarazene. Az akusztikus hangszerek bevonásával vége lett annak az időszaknak, amikor szerettem önmagam realizálni a darabjaimat. Ez pusztán csak az elektroakusztikus zenére érvényes. Ma már én is felvállalom az előadó és a technika esetlegességeit is.

– *Előbbi szavaidból azt szűröm le, hogy általában véve az elektronikus zene lehetőségei behatároltak.*

– Amíg az 50-es években ez újdonság volt, akkor még szépen alakult, fejlődött. Ligetiék is csinálták, de aztán rájöttek arra, hogy az elektronikus zene nem söpör el mindent. Még a 70-es, de inkább a 80-as években hihetetlen jó elektronikus művek születtek. Aztán a '90-es évekre valahogy lecsengett. Más kezdte érdekelni a szerzőket, inkább kombinálták az elektronikát, különösen, hogy az élő elektronika egyre

jobban fejlődött. Egyre többször olyan művet írnak, amelyekben zenekar is van, vagy kamaraműben több szóló hangszer, és akkor egy szólam maga az elektronika.

– *De azért tágabb értelemben ezt is nevezhetjük elektronikus zenének, vagy nem?*

– Azért nem, mert mondjuk, van egy vonósnégyes és abban egy elektronikus szólam. Akkor az nem elektronikus zene, hanem ugyanaz, mint például a vonósnégyes plusz zongora. Tehát azért nem elektronikus zene, csak van benne egy elektronikus szólam is.

– *Tulajdonképpen attól függ, hogy hol helyezed el a cezúrát vagy a határvonalat, ami egy kicsit képlékeny.*

– Ezért is szűntek meg már az úgynevezett elektroakusztikus zenei koncertek, amelyek kizárólag elektronikus zenét tűztek műsorukra. Először is a közönség se kíváncsi már annyi elektronikus hangzásra egy estén keresztül, hanem változatosságot igényel. És ez rendben is van.

– *Egyébként, ha te állítád össze mondjuk egy három koncertnyi kortárszenei estet, akkor stílusban eszközhasználatban, jellegben, hogyan szerveznéd?*

– Igen, számomra leginkább a darab számít. Az, hogy milyen hangszereket használ, az pénz kérdése.

– *Igazából az elfogadott többféle mainstream – neoromantika, poszt-szeriális, neofolklorista... – között is látszólag kibékíthetetlen ellentétek vannak.*

– Azért nehéz ez, mert én... a neo dolgokat nem szeretem. Ugyanis azt már megírták valaha, és akkor ezt most újra megírni nincs értelme. Ez ugyanolyan, mint Vasarely művei. Bárki le tudja másolni, vagy hasonlót csinálni, de nincs értelme, nem tud vele újat mondani. Nem is csinálja senki. Tehát én ezért nem szeretem, én úgy érzem, hogy nekem azok a szerzők jöhetnek számításba egy koncerten, akikben megtalálok valami olyan új hangot, vagy új gondolatot, amit még nem hallottam. Vagy új irányt.

– *Tehát akkor itt is a darab minőségéből indulsz ki. És akkor majd összebékíted őket, gondolom.*

- *Ez a lehető legművészebb gondolkodás. Csak fölmerül a finanszírozás kérdése, mert nem mindegy, hogy egy jó darab tisztán elektronikus, vagy nagyzenekart kíván.*
- *Ott kezdődik egy koncertszervezés, hogy mennyi pénz van rá. És ahhoz alakítjuk.*
- *Most mintha nem volnának ilyenfajta fesztiválok, vagy koncertsorozatok...*
- *A mai napig is úgy érzem még, ahogy régen, hogy Magyarországon a szakma nagyon konzervatív. Vannak haladó szellemű emberek, de valahogy a többség, a zenetudósoktól kezdve... És a koncertszervezés is egy kicsit konzervatív. A közönséget nem úgy kell kiszolgálni, ahogyan azt igényli, hanem adni kell nekik egy választható minőséget, és akkor majd eldönti.*
- *A szavaidból azt veszem ki, hogy ez nem mostanában romlott el, hanem egy folyamat. Többen látjuk, hogy a kortárs zene helyzete romlott, széttöredezett, klikkesedett.*
- *Ma szerencsére már sok olyan fiatal szerző van, Gryllus Samu, Horváth Balázs, vagy Varga Judit, akik számomra nagyon szimpatikus zenét írnak. Koncertszervezéssel is foglalkoznak, igen jó eredményel.*
- *Annak örülök, hogy elég eltérő stílusokat, figurákat mondtál. Mert voltaképpen nem sok közös van bennük, csak az, hogy elhivatottan űzik a mesterséget.*
- *Én különben mindenevő vagyok, világeletemben az voltam, nagyon szeretem a dzsessz muzsikát, a könnyűzenét, mindent, ami minőségi.*
- *Viszont lehet, hogy ez arra mutat, hogy nagy léptékben, tehát világszinten is egyfajta elbizonytalanodás van, vagy útkeresés.*
- *Persze, ez mindig is így volt. Például Steve Reich zenéjét a szakma nem fogadta el a mai napig sem. Mondjuk a 180-as csoport olyan minőségben mutatta be, hogy oda kellett figyelni.*
- *Na, akkor most kanyarodjunk magához az EAR Együtteshez. Kitől hallottad, hogy ez megalakult? Pongrácz Zoltántól, Decsényitől, vagy téged kerestek meg? Vagy te hallottál róla?*

– 1990-ben alakult meg a Neumann János Elektronikus Zenei Társaság, Dubrovay László szervezte és az egyik összejövetelre engem is meghívott. Ott találkoztam Sugár Miklóssal, aki meghívott az akkor írt új darabom előadására. Maros Évának írtam egy hárfa elektronika darabot és az Új színházban hangzott el 93-ban egy EAR koncerten.

– *És akkor csatlakoztál?*

– Az volt az első koncertem az EAR Együttessel.

– *Hát, hogyha most 30 éves, akkor még gyerekipőben járt a társaság.*

– Utána volt egy-két koncert a Múcsarnokban, ahol több szalagdarabom megszólalt, nem élő elektronikus.

– *Emlékszem, a koncerteken mindig neked volt szalagdarabod. De azt jól el lehetett helyezni.*

– Persze. Akkor még lehetett szalagdarabot, ma már nem lehet, a közönség egyszerűen nem tud mit kezdeni vele. Az egy rádiós műfaj.

– *De elképzelhető, hogy általad elképzelt általánosabb összeállítású kortárs koncerten egy szalagdarab ma is helyet kap?*

– Abban az esetben, ha valami látványt tudunk adni hozzá. Mert az, hogy lekapcsoljuk a villanyt és valami szól, az nem közösségi dolog. Tehát azért mondom, hogy ez rádiós és lemezműfaj. Tehát hazamész, beteszed a lemezjátszóba és meghallgatod. Régen, amikor még ez újdonság volt a 80-as években a Zeneakadémia Kistermében teltház volt egy elektronikus zenei koncerten.

– *Mennyire érezted a magadénak az egyesületet, a szemléletét, a zenészeket? Tehát mint hűséges társutas, vagy mint az egyesület szerves része vettél benne részt?*

– Nagyon boldog voltam, hogy olyan előadókkal dolgozhattam, mint Geiger György, Matuz István, Marosi Éva, és hosszan sorolhatnám... Írhattam nekik darabokat, fantasztikusan előadták, méghozzá úgy, ahogy elképzeltem.

– *Megfigyelhetők-e korszakok, tendenciák az EAR Együttes 30 évében?*

– Igen. 1997-ben a Sárvári Elektronikus Zenei Találkozó, amit a rádió és Szigeti Istvánék szerveztek, nagy mérföldkő volt az együttes történetében. Mivel az EAR Együttesnek nem volt stúdiója, ezért a rádió stúdiót használta bázisként, a felvételek is ott készültek. A darabok elektronikus anyaga is ott készült el, a live darabokat is ott lehetett kipróbálni. Azért is jó volt a Sárvári Találkozó, mert számos külföldi zeneszerző is eljött. Így volt kommunikáció is, kitekintés a nemzetközi zenei életre. Egymás darabjait tudtuk hallgatni, tanulmányozni a próbafolyamatokat stb. Írtál egy új darabot, és akkor ott egy hét alatt meg is tanulták az előadók és bemutatásra került.

– *Nagyságrendileg hány darabot tartasz számon, aminek köze van az elektronikához?*

– Hetven fölött. De még több, hogyha a performance-okat, is számoljuk. Másik hetven pedig hangszeres.

– *Tehát körülbelül ugyanannyi. A nem elektronikus darabjaid hangszerhasználatában tudatosan alkalmaztad az elektronikus tapasztalataidat?*

– Igen, abszolút. Ligetinél is láttam, hogy az *Artikulation* című elektronikus darabot később átírta élő előadókra *Aventures* címmel. Tehát az elektronikus tapasztalatot használta föl komponálás során. Ez nálam is így működik.

– *Most már nincs a rádióban stúdió, így az otthoni stúdiódnak megint nagyobb szerepe van.*

– Szerencsére olyat fejlődött a technika, hogy a laptop akár többet is tud, mint a rádió stúdiója.

– *Föltelepítesz programokat?*

– Igen. Az asztal sarkán elfér a régi rádió stúdiónál jobb minőség. Ma már külföldön sincsenek stúdiók, működnek még, de inkább csak mint egyfajta emlékstúdiók.

– *Beszéltünk korábban a technika fejlődéséről, lesznek ebben még újabb fordulatok? Vagy már nem lehet tovább jobbítani?*

– Szerintem lehet és lesz is fejlődés.

- *Az se olcsó, hogy ezeket a kompozíciós programokat letöltöd a lap-
topra.*
- Igen, a Max egy alapprogram és 250 ezer forintba kerül.
- *Horváth István az utolsó években a rádióban a ProTools-szal dolgo-
zott.*
- Igen, az egy hangfájl kezelő program, ma is használja.
- *Te nem azzal dolgozol?*
- Én nem, mert nem igazán szeretem és régen nagyon drága volt. Én
MacIntosh-sal dolgozom, és az Apple csinált egy sokkal olcsóbb Logic
nevű programot, amit megvettem. Ráadásul ez többet tud most, mint
a korábban működő stúdiók.
- *Nagyon dilettáns kérdés következik: hogy milyen a programot hasz-
nálsz, hogy Apple vagy Windows rendszeren, ezek egymással kompa-
tibilisek? Bármilyen, bármelyikkel lejátszható?*
- A darabhoz mindig készül egy forgatókönyv, hogy milyen eszközre
van szükség. Abban leírom, hogy melyik programot és milyen beállítá-
st kell alkalmazni, hogy jól működjön.
- *És akkor bármelyik telepíthető?*
- A legjobb az, hogy ami eszközzel-rendszerrel a darab elkészül, azzal
is szólaljon meg. Ezért különösen jó, ha olyan programot használsz,
ami nagyon közkedvelt és népszerű, ezért minden zenésznek és kon-
certszervezőnek ilyen van. Mert a daraboknak technikailag is meg kell
felelni.
- *Visszakanyarodva az EAR Együttes működésének szakaszaira...*
- A sárvári fesztivál miatt az 1997-tel kezdődő időszak 2002-ig nagyon
erős volt.
- *Utána már csak egy délutános találkozók voltak egyszer vagy két-
szer, 2002-ig volt igazi fesztivál, 5-6 nap.*
- Igen. Utána havonta volt minimum egy koncert, ami azért még
mindig nagyon jónak mondható. Majd kezdett kicsit átbillenni, mert
úgy gondoltuk, hogy nemcsak elektronikus darabokat kellene műsor-
ra tűzni, hanem hangszeres műveket is. Elkezdődtek a szendvicskon-
certek, ami a közönség és a saját igényeink változását is jelzi.

- *A saját pályafutásodat tudnád-e szakaszolni?*
- Igen. A 70-es években a könnyűzenében is dolgoztam, de az évtized végétől már egyáltalán nem, már csak a kortárs zene érdekelt. A 80-as évek a tanulással és a stúdióépítéssel teltek, ráadásul akkor még képzőművészettel is foglalkoztam, festettem, fényképeztem. Ez kellett a zenéhez is. Csáji Attilának készítettem lézerfilmhez kísérőzenét, Maros Verának diaporámához, mert abban az időben a filmen kívül kevés lehetőség volt a vizuális megjelenítésre. Ebben az volt az érdekes, hogy a diát nemcsak levetítettük, hanem 3-4 diavetítővel dolgozva, lehetett átúsztatni, effektezni stb.
- *Megelőztétek a PowerPointot. Semmi nincs új a nap alatt.*
- A különbség, hogy az élő műsor volt.
- *Ha magadnak kellene egy reprezentatív szerzői estet összeállítanod, melyik darabjaidat válogatnád be?*
- Nehéz lenne a válogatás, mert egy szerzői estbe nem férnek bele a fontosabb darabjaim. De talán ezeket válogatnám be a tisztán elektronikus darabjaimból: *Kelet, ha ragyog, Előérzet, Lázadó angyal, Ekide és Monici, Mágusok éjszakája, Rózsaszín lángharangok, Kaméleon fantázia...*
- *Ezek mind hangszerkombinatív, tehát live electronic darabok.*
- Igen. Az *Ekide és Monici*ban volt az első élő elektronika. Majd a *Rózsaszín lángharangokban*, amivel Bourges-ban első díjat nyertem 2001-ben.
- *Jó lenne egyszer egy ilyen koncert!*
- Már több szerzői estem volt, és ilyen átfogó válogatásra is sor kerülhet rövidesen!

Sugár Miklós

zeneszerző, az EAR Együttes vezetője

– *Először is arra lennék kíváncsi, hogy az EAR Együttes megalapítása előtti időkből hogy viszonyultál az elektronikus zenéhez?*

– Még főiskolás koromban tanultam Pongrácz Zoltántól.

– *Már neked is megvolt ez a tárgy?*

– Persze. És elkezdtem egy darabot csinálni, és valami fél év alatt sikerült három percet összehoznom. Az még a szalagvágdosós korszak volt, nem volt a kedvencem, elég messze állt tőlem.

– *Akkor az a logikus, hogy ezt elhárítod, ezzel szemben te...*

– Nem hárítottam el, hanem 1990-ben megvettem a saját szintetizátoromat, ami a mai napig működik.

– *Direkt ilyen céllal vetted? Ez a Yamaha?*

– Igen, a 22, te is játszottál rajta. Már félig tönkrement, mert már 31 éves. Tulajdonképpen akkor kezdődött az egész, amikor kint voltam Párizsban egy ösztöndíjjal, majd 1989-90-ben egymás után többször is voltam kint. És akkor a párizsi rádióban hallottam egy olyan koncertet, ahol kamaraegyüttes játszott szintetizátorral. Először csak egy új hangszíneként éreztem, tehát olyasmi volt, mint hogy ha egy új hangszer került volna be az együttesbe, mondjuk, mint a klarinét Mozart idejében. De hamarosan kiderült, hogy ennél sokkal többre lehet használni az elektronikát, és akkor 1991 tavaszán létrehoztuk az EAR Együttest. Kezdetben egész más szereplők alkották, de aztán ők szépen kiszálltak, meg nem foglalkoztak a dologgal, és jöttek új emberek. Ezek már 1993 után, mint ahogy te is, már maradtak.

– *Neked voltak elképzeléseid, hogy milyen hangszereket társítasz az elektronikához, és ehhez kerestél vállalkozó kollégákat, vagy pedig volt egy pár olyan zenésztárs, aki hajlamosnak tűnt erre, és akkor az ő hangszerük lett az alap?*

– Is-is. Tulajdonképpen a FŐZŐCső (*Fiatal Zeneszerzők Csoportja – szerk.*) együttes, hogyha erre még valaki emlékszik, összetétele alapján kezdtem el szervezni az EART is.

– *Tehát egyfajta alap Besetzungra törekedtél.*

– Igen, Jakobi László volt az, aki nagyon sokat segített ebben. Majd ő kiszállt, mert létrejött a Forrás Kamarazenei Műhely, és akkor kezdte el a menedzselési munkát, amit mai napig csinál. Különböző emberek voltak, akik kezdetben részt vettek, majd kiléptek, mint például Dubrovay László, aki később már nem akart semmilyen együttesben senkivel együttműködni.

– *Szívesen venném, ha fel tudnád nekünk vázolni azt, hogy technikai-szakmai tartalmát tekintve mennyit változott 30 év alatt az együttes. Mert bizonyára sokat változott.*

– 1993-ban létrejött az együttes, mint egyesület. Akkor 15 tag kellett ahhoz, hogy egyáltalán egyesületté váljunk. Az eredeti tagok közül jó néhányan vannak, akik már nem működnek hangszeresként, leginkább a koruk miatt, lásd például Geiger Györgyöt vagy Maros Évát. De az alapcsapathoz később csatlakoztak mások, akik részben ma is aktívak, részben persze nem aktívak.

– *És a zeneszerző kollégákra hogy bukkantál rá, vagy az adottnak tűni?*

– Igen, végül is ti a barátaim voltatok.

– *Ez kedves gesztus, és nem is háritom el, de honnan tudtad, hogy más zeneszerzőkben hozzád hasonlóan föléd a kísérletező kedv?*

– Megkérdeztem, hogy szívesen részt vennének-e ilyesmiben, noha van olyan szerző, aki tulajdonképpen soha nem foglalkozott elektronikával. Akkor ez nem is tűnt olyan fontosnak, hogy elektronika, vagy nem elektronika, egyébként ma sem fontos.

– *Ma nem, ezt tapasztalni a koncertműsorokon. De volt idő, amikor azért alapvető volt.*

– Alapvető, de csak azért, mert rengeteg darab készült. És elsősorban azokat mutattuk be – ugyanakkor más darabokat is bemutattunk.

– Mit gondolsz, ha most egy fiatal zeneszerző a baráti kollégák közt szétnézve akarna egy ilyen együttes alapítani, szerinted volna rá fogadókészség? Az EAR által elsődlegesen művelt live electronic-ra?

– Szerintem volna, csak másképpen. Hozzáteszem azt, hogy a Zeneakadémián ma olyan elektronikus zenei oktatás zajlik, ami nagyon kötődik egy bizonyos fajta elektronikus technikához. A mi időnkben más elektronikus technikák voltak. Ma már nagyon széles a spektrum.

– Kicsit ehhez a gondolatodhoz kapcsolódva: 30 év hosszú idő, változatos szakmai kihívásokat hozhatott. Mennyiben befolyásolta a darabok születését a technika rohamos fejlődése, az alkotó személyek elgondolásai, vagy általában véve a változó korszellem?

– Annyiban, hogy igyekeztünk korszerűek lenni. És igyekeztünk olyanfajta technikákat használni, megvalósítani, amikhez értettünk. Tehát ha megjelent egy új technika, ami tetszett, és amit ismertünk, akkor foglalkoztunk vele.

– Tehát a Yamaha szintetizátor után te az ott nyert tapasztalatok folytán bővítetted a technikai eszköztáradat?

– Igen. Meg hát voltak különböző Korg szintetizátorok, és egyéb ilyen eszközök, amikkel lehetett dolgozni. Ebben nagyon nagy segítségünkre volt 2007-ig a rádió elektronikus zenei stúdiója, mert ott lehetett kísérletezni, eszközöket kipróbálni, és ott volt egy hangmérnökünk, akivel lehetett együttműködni. És azután ahogy idősödtünk, és a rádió stúdiója megszűnt, mindenkinek otthon kellett kitalálnia a saját stúdióját. 2007 táján rengeteg elképzelésünk volt, hogy mit csinálhatunk stúdió nélkül. Szó volt arról is, hogy ide, a lakásomba költöztünk egy stúdiót, ahogy más is gondolkozott ilyesmin. Aztán ezek az ötletek elhamvadtak, mert mindenkinek a saját útját kellett járnia...

– Amíg a stúdió működött, amelynek Horváth Pista volt a lelke meg a páholy mestere az egésznek, rajta keresztül találoztatok a technikai újításokkal? Vagy őt is inspirálta az egyesület részben működése?

– Szerintem ez kölcsönös volt, de a technikai dolgokat elsősorban a stúdiótól kaptuk.

– *És amiket Párizsban hallottál a kezdet kezdetén, mit gondolsz, ahhoz képest mekkorát kanyarodott el az EAR-nek a profilja?*

– Nagyon-nagyot, mert akkor még csak egy szintetizátorban gondolkodtunk. Meg olyan rövid életű elképzelésünk is volt, hogy Mandel Róbert elektromos tekerőlantját, az Electrotary-t is felhasználjuk elektronikus zenei célokra.

– *Tehát maradtak a normál akusztikus hangszerek és a technika kombinálásának különböző lehetőségei.*

– Igen, de ez is hosszabb fejlődési folyamat volt, mert először külön használtuk a hangszereket meg a szintetizátort. Utána a Yamaha Rev5-tel meg társaival összekötöttük, és úgy egészen más volt. Mondjuk, a *Modellek* című darabomban vagy a *Fanfárban*, úgy használom a hangszeret, hogy már nem lehet ráismerni.

– *Éppen meg akartam kérdezni, hogy melyik darabodtól lett meghatározó az élő effekteknek a jelenléte? Tehát akkor a legelején is volt lehetőség élő effektekre?*

– Persze. A Rev5-ön már működött, 1991-ben.

– *Szóval van a hangszer, a szintetizátor, esetleg az előre felvett szintetikus anyag és az élő effektek. Van valami szerzői preferenciád ezek kombinációja közül?*

– Nincs, azért, mert ezeket együttesen használom. Ehhez hozzájött még a Max/MSP program, ami nagyon megváltoztatta a helyzetet, ez olyasmi, amit mások jobban használnak, mint mi.

– *A berlini tartózkodásod mennyire hatott hosszabb távon a munkáságodra?*

– Nagy hatással volt, egy nagyon fontos állomása volt a tevékenységemnek.

– *A saját zeneszerzői arcéledben mennyire hangsúlyos az elektronikus vonal?*

– Furcsa dolog, én egy időben nagyon hangsúlyosnak éreztem. Azután rájöttem, hogy egyensúly kell, és tudok is egyensúlyt tartani.

Vannak hangszeres darabjaim és zenekari darabjaim is, szóval az elektronikus vonal nincs privilegizált szerepben.

– *Ezek szerint nem akard, hogy elektronikus zenei specialistának könyveljenek el. Érezted-e valaha, hogy az elektronikával kapcsolatos tapasztalataid befolyásolták a nem elektronikus darabjaidat?*

– Azt hiszem, igen. Ez óhatatlan, sőt kölcsönhatás.

– *Olyan nem volt, hogy egy darabodban valamely effektet át akartad fordítani a zenekar nyelvére? Elektronikus eredetű hatásokat, amelyek lecsapódtak az akusztikus, hagyományos hangszerek kezelésében?*

– Ez benne volt a levegőben. Egyszerűen arról van szó, hogy valami újdonságot szerettem volna csinálni, valami érdekeset, korszerűt, különlegeset. Ez 30 évvel ezelőtt volt, és teljesen beleívódott a zenei világomba, gondolataimba.

– *Az effektekkel kapcsolatban konkrétan ilyesmire gondoltam: az időkezelés, vagy az akusztikus tér kibővítése, vagy a hangszínújdonságok, vagy a mikro-intervallumok. Tehát van-e valamilyen megragadható faktor?*

– Ezek közül leginkább a hangszín és az időintervallum. Amikor írok egy darabot egy szál trombitára, ami a darab során 30 trombitává válik, hát az időben és térben meglehetősen változatos. De ezt tényleg úgy csináltuk, például a fagott darabomnál, a *Modelleknél*, hogy bementünk a stúdióba, Lakatos György lefeküdt a földre, azután fölkelte és játszott valamit, kísérleteztünk, eltelt egy fél óra, megint játszott valamit, közben kikísérleteztük, hogy mit lehet ezzel a hanganyaggal kezdeni. És akkor az időben, térben, hangszínből nagymértékben módosult, és egy izgalmas dolog lett belőle.

– *Arra vagyok kíváncsi, hogy ha Párizsból indult ez az irányzat, ahogy mondtad, és ha Berlinben szintén jó hatások értek, manapság figyelemmel kíséred-e a külföldön zajló hasonló törekvéseket?*

– Hát, most már nem nagyon. Túlságosan szerteágazó lett, de egyúttal vissza is szorult. Például megszűntették a magyar rádió elektri-

kus zenei stúdióját, de megszüntették a varsóit is, immár sok évvel ezelőtt. És ma már a franciákkal sincs kapcsolatom.

– *Léteznek még a bourges-i fesztiválok és versenyek?*

– Nagyon régen megszűntek. De időként olvasok Lyonról, ott még működik valami hasonló.

– *Akkor ez nem csak egy félénk rossz érzés, hogy letűnőben van a live electronic, vagy a teljes elektronikus zenei műfaj?*

– Az önálló elektronika, amely különvállik a hangszeres zenétől, azt hiszem, tényleg felszámolódó félben van. De az elektronika mára már teljes egységben beépült a kortárs zenébe.

– *Tehát úgy észleled, hogy az alapigény, ami téged is meg az együttest is mozgatót, valamilyen szinten integrálódott?*

– Igen. Csak az a fajta külön élet, nagyon intenzív élet, ami volt, az fős számolódó félben van.

– *Kezdetben még az okozott vitát és különbségeket, hogy volt a tisztán szintetikus zene és az, ami élő hangszereket is bevont.*

– Igen.

– *Amikor csatlakoztam az EAR-hez, egyértelműnek tűnt számomra, hogy vonzóbb lehetőségei vannak az élő elektronikának, mint a tisztán szintetikus zenének...*

– Mindannyiunk véleménye ez volt.

– *Ugyanakkor jelenleg a live electronic műhelymunka, és nem csak az EAR-ben, mintha a perifériára szorult volna.*

– Én is így látom. Nagyon beszűkültek a megszólalási lehetőségek, a rádióban mindössze napi egy órát kap a kortárs zene. Kevés lehetőség van arra, hogy egy-egy stílusirányzat megmutatkozzon, hiszen mindent be kell mutatni, ami az elmúlt 70-80 évben született.

– *Elérkeztünk az általános kortárs zene megszólaltatásának és befogadásának kérdéséhez. Milyen volt szerinted az általános kortárs zene helyzete az elmúlt 30 évben, és milyen jövő képzelhető el?*

– A kulturális vezetés részéről általános érdektelenséget tapasztalunk. Régebben egy kortárszenei koncertnek súlya volt. Egy Szóllósy, vagy egy Durkó bemutatónak nagyon nagy jelentősége volt, ott rengetegen voltak jelen. Ne felejtjük el, hogy egy bármilyen koncerten az ötödik sor első öt székén csupa olyan ember ült, aki a Filharmóniát vezette. Ma már Filharmónia sem nagyon van. Kortárs zenei koncertek meg végképpen nagyon ritkán vannak. Mondjuk a BMC-ben vannak, de azok egy bizonyos kör koncertjei.

– *Ha kör helyett irányzatot, vagy stílust mondanánk, az EAR Együttes zenéiben az elektronikus zenén belül érzékeltél-e különböző stílusokat?*

– Igen, ahogy a nem-elektronikus kortárs zenében, itt is többfajta szemlélet és stílus élt egymással párhuzamosan. De ez már annyira szerteágazó, hogy tulajdonképpen nehéz erre válaszolni. Tehát ahogy a hangszeres zenében is a neoromantikától a régebbi avantgárd lecsapódásaiig minden megtalálható, úgy az elektronikában is több fajta dolog él, és hát a populáris műfajok is bejönnek.

– *Az lehet, hogy alaphelyzetben az elektronikus zene úgymond veszélyeztetettebb a populáris zene térnyerése miatt?*

– Nem veszélyeztetettebb, hanem az elektronikus zene 99%-a populáris zene.

– *Ez 30 éve is így volt?*

– Igen, de talán nem ennyire. Ma a könnyűzenében úgy érzem, hogy az elektronika önálló műfajjá nőtte ki magát.

– *Az EAR koncertműsorok összeállításában – amit 30 éven át csináltál, és reméljük, még 30 évig te csinálsz – szerepet játszottak az együttes által játszott zenék változatos irányzatai?*

– Az EAR az mindent bemutatott, amit nekünk írtak, ez volt az elsődleges szempont. Ez most már közel 400 darab. Ami azt jelenti, hogy lehet, hogy valamit egyszer játszottunk csak el, sőt jó pár ilyen darab volt. De jó néhány olyan darab volt, amit repertoáron tartottunk, mert tetszett nekünk. Annak idején 10-12 koncertünk is volt egy évben, most már ez bőven lecsökkent.

– Emlékszem erre a fénykorra. Mi volt akkoriban más: különböző kulturális szemlélet, szélesebb körű támogatási lehetőségek?

– Több minden, de elsősorban a kulturális támogatás. Tehát az, hogy az első 10-15 évben 5-6 helyre pályázhattam egy évben. Most egy helyre pályázhatok. Több lehetőség volt, amivel lehetett kezdeni valamit. Most sokkal kevésbé látom. Arról nem beszélve, hogy van olyan hely, ahova azért nem pályázunk, legalábbis én nem pályázom, mert abszurd adatokat kérnek...

– A pályázatokhoz fűződő bürokrácia nagyon sok mindent megfojt, már a kezdetektől.

– Régebben egy darab beszámolót kellett írni, egy számlát kellett benyújtani. Most be kell a szerződést, a számlát, a kifizetési pénztár-bizonylatot... *Banki igazolást előtte, utána. Igazolást, hogy ő tényleg abban a bt-ben tevékenykedik...* Teljesen agyrémme vált. Szóval ehhez akkora adminisztráció kell, amit az ember nem vállal már föl. Nem mondom ki a nevét, de van egy olyan intézmény, amelyiknél maximum 500 ezer forintra pályázhatsz, ami két koncert. De ehhez minden tagnak a személyi adatait, az igazolásait, a banki papírokat, mindent be kell adni. Nem bírja az ember megoldani.

– Kicsit illuzórikus kérdés: mit kellene tennünk, hogy pozitív irányba változzon a helyzet? Hogyan lesz közönségünk?

– Hát úgy, ha végre eldöntené a kormányzat – de bármelyik, mert itt most nem az elmúlt 10-12 évről van szó – hogy ne a könnyűzenének adjon plusz pénzeket, hanem olyan kortárs produkciókat támogasson, amelyeknek valami esztétikai súlya van. Annak idején a Nyugat, a legnagyobb hatású irodalmi folyóirat 2000 példányban jelent meg. De fontos és hasznos volt, mert egy jelentős dolog volt. Mert nem az a fontos, hogy egyetlen koncertre 50 ezren elmennek, hanem az, hogy azokat a szellemi teljesítményeket, amelyek előre viszik az országot, támogassák.

– Volt olyan tapasztalatod, hogy egy EAR koncert hatására egy más művészeti ág képviselője megkeresett azzal, hogy őt ez inspirálta?

– Volt ilyen, mert volt olyan, hogy közreműködtünk egy kiállítás megnyitóján, és ott érdemben foglalkoztak velünk. De ezek megszűntek, mert ma már egy képzőművész nem megy el egy koncertre, ahogy egy zenész se nagyon megy el egy kiállításra.

– *Ennek az okai valószínűleg nagyon messze vezetnek, hosszú folyamat volt az, ami fokozatos romláshoz vezetett. Pedig egy elektronikus zenei előadás sokszor valódi Gesamtkunstwerk, és könnyen megte-methetné ezeket a közlekedő edényeket.*

– Mi már ehhez idősek vagyunk, ők pedig egy másfajta zenei és kép-zőművészeti világban gondolkodnak.

– *Ha már szóba hoztad a fiatalokat, amennyire én ismerem őket, nem tudok olyat mondani, aki kifejezetten az elektronikus zenével foglal-kozna, ahogy annak idején te és mi mindannyian.*

– Azt hiszem, hogy ez azért van, mert a Zeneakadémián – bocsánat az őszinte szóért – ez a tárgy a perifériára szorult. Furcsa, de visszafordultak teljesen a hangszeres irányba és nem maradtak nyitottak. Mi-közben más oldalon a Zeneakadémia nagyon nagyot nyitott, mert van most már például alkalmazott zene, ilyen zene, olyan zene. Szóval mindenféle dolgot csinálnak. De valahogy az elektronikus zene már nem annyira érdekes.

– *Tehát most egészen leegyszerűsítve azt hiányolod, hogy nincs az a fajta általános elektronikus zenével foglalkozó tárgy, mint ami a mi időnkben volt a Pongrácz Zoltánnal?*

– Szerintem van. Szigetvári Andreáék csinálják. Mindenkinek kötelező valamennyire.

– *Jó. Erre nincs akkora rálátásom.*

– Amikor a Cirkuszban volt koncertünk, akkor szakadt meg a kapcso-lat a két szakmai műhely között, szerintem egy félreértés miatt, mert nagyon el voltam foglalva a próbákkal.

– *2002-ben talán?*

– Igen, akkor. Az előzmény az volt, hogy amikor a Pongrácz 95-96 tájékán nyugdíjba ment, azt szerette volna, hogy Szigeti István, vagy

én tanítsuk az elektronikus zenét a főiskolán, merthogy zeneszerzők vagyunk. Jeney Zoltán mást szeretett volna, és másképp is alakult.

– *A sok remek hangszeres, akikkel együttműködtél, jelentett-e konkrétan zeneszerzői inspirációt a számodra?*

– Mindenki! Matuz, Geiger, Maros Éva, Kántor Balázs, Gulyás Nagy György, a billentyűsök közül Faragó, most Baráth Bálint.

– *Számontartasz-e kiemelkedő darabodat, kiemelkedő időszakot az együttes életében, vagy akár kiemelkedő koncertet? Mondanál egy rövid, reprezentatív válogatást vagy egy eseménytörténetet?*

– Ez nehéz kérdés. Kiemelkedő koncertek voltak bőven, a különböző Korunk zenéje koncertek, Sárvár. Saját darabjaimnál kiemelkedő az az öt szerzői lemez, aminek egy részét a Hungaroton adta ki, más részét már mi magunk. Amikor már egyáltalán nem volt rádiófelvétel, akkor is pályáztam egy lemezre, 10 darabomat fölvtették a lemezre, és azt a rádióba be tudtam adni. Persze nincs üzleti forgalomban. Illetve van a Rózsavölgyinél két példány, valahol a pincében. A múltkor bementem a Rózsavölgyibe és mondtam, hogy egy ilyen lemezt szeretnék. Az nincs, mondták. De van, mondom, mert én hoztam be. Ja igen. Van olyan darabjaim, amelyek rengetegszer mentek. Első helyen a *Fanfárt* említeném, vagy a *Modelleket*, az ment a legtöbbször. Vagy a *Fluctus*, két fuvolára meg szintetizátorra. De hát nem lehet ezeket összehasonlítani, mert egy zenekari darab csak egyszer megy, többet nem veszik elő.

– *Említetted az előbb a Sárvárt, aminek kezdetben volt egy nemzetközi vetülete is. Érezhető volt a fesztivál tapintható hatása a később születő zenékben?*

– A mi körünkben volt hatása. És olyan szempontból mindenképpen, hogy egy-két külföldi koncertturné következett belőle, mint például Aveiro. Kár hogy az utolsó években annyira lerövidül és elsovadt...

– *Már csak egy délutányi maradt belőle, a legvégén.*

– Hát, még annyi se szinte. Szóval az a fantasztikus műhelymunka, amikor egy héten keresztül egyik próbáról loholtunk a másikra, nagyon izgalmas és inspiráló dolog volt. 1997-től 2002-ig. Aztán 2002-

ben Szigetinek elvették az aláírási jogát, és elvették azt a pénzt, amit ő pályázott meg, lenyúlta a rádió, és ettől kezdve vége lett a dolognak.

– *Tapasztaltál olyat, hogy bizonyos hangszerek alkalmasabbak az elektronikus együttműködésre? Tehát például oboista sose volt a körünkben.*

– Nagyon is bánom, mert izgalmas hangszernek tartom. Egyszerűen nem találtunk oboistát. Még most is szeretném bevonni az oboát, rendkívül izgalmas lenne.

– *Tehát akkor kijelenthetjük, hogy mindegyik hangszer alkalmas arra a szerepkörre, amit az EAR működése jelentett. Érdekes, sokan nem így gondolják.*

– Mindegyik hangszer alkalmas arra, hogy kicsit megdolgozzuk elektronikával. Mindegyiknek más lehetőségei vannak, tehát ennek következtében rendkívül izgalmas a játékuk.

–*Van-e a már említett REV5-ön kívül valami személyes kedvenced a programok között.*

– Engem a MAX nagyon érdekel, de nem nagyon értek hozzá... Egyébként az elektronikus részét eddig se nagyon tanultam meg, mert mindig volt egy hangmérnökünk.

– *A könnyűzene számára alkalmas és preferált effektusok, vagy eszközök jelentősen eltérnek attól, amiket mi használunk?*

– A könnyűzenészek állandóan fejlesztik a technikát, nekünk bizonyos mértékig szűkösebb technikai ellátottságunk van.

– *De gondolom azért is, mert ha valami beválik, akkor azt minek vessük el csak azért, mert 2-3 éves.*

– És azért is, mert egy könnyűzenész ad évente mondjuk, száz koncertet, mi meg ötöt.

– *Most ez hogy függ össze az eszközök fejlesztésével?*

– A könnyűzenében valaki rááll egy technikára, egy adott zenei világra, akkor azt csinálja és célzottan fejleszti. Mi pedig? Írsz egy zongor-

radarabot, aztán egy hegedűdarabot, aztán egy elektronikus darabot. Mindegyik különböző.

– *Valamikor a 90-es évek közepén beindultak külföldi vendégszereplések, alakultak kapcsolatok: Sárvár, Varsó, Örményország, Aveiro. Aztán megtorpant. Ennek zenei vagy zenén kívüli, szervezési okai vannak?*

– Volt egy időszak, amikor évente lehetett hozzájutni valamilyen ösztöndíjhoz. Persze lehet, hogy kiöregedtünk ebből, de én ilyesmiről már nem tudok. Aveiroban megszűnt a kortárs zenei fesztivál, mert Olivera elment Brazíliába. Az örményországi fesztivál szintén személyfüggő volt. Azt mondták, hogy két évente meghívnak bennünket, de aztán nem kerestek meg, és nem is volt már fesztivál.

– *Tehát nemcsak a mi együttesünk került feketelistára, sőt nem is a live electronic. Itthon is megszűnt is a Korunk zenéje. Ismerve a fiatalok agilitását, van reményed arra, hogy valami újjászületik?*

– Teljesen másban gondolkodnak, és állandóan újabb és újabb szerveződések hoznak létre. Mint ahogy volt a *Forrás Kamarazenei Műhely*. Átalakulnak a dolgok, a legkülönbözőbb fesztiválok jönnek létre. És hozzáteszem, hogy lassan 70 éves vagyok, én már ebben nem tudok részt venni, nincs energiám.

– *Igen, én magamon is érzem, hogy nem vagyok azon a hullámhosszon, se a gondolkodásmódban, se energiában, mint a mostani 30 évesek. Beszélgettem Fekete Gyulával, hogy a mai fiatalok számára egész egyszerűen nem olyan kézenfekvő a dolog, hogy koncerten kell megismerjék az újabb darabokat. Tehát maga a koncert műfaj is válóságba kerül, hanyatlóba, ahogy ez a folyamat gyorsul.*

– Hát igen, a YouTube-on mindent elérsz. Lemezt senki sem vesz már.

– *Vállalkozol-e arra, hogy megfogalmazd az EAR Együttes szerepét az elmúlt 30 év magyar zenei életében?*

– Az együttes szerepe az volt, hogy egy új világ felé nyitotta meg a zenei életet. Rengeteg darab született a számunkra, egy csomó mindent bemutattunk, és ezt szerintem elég jó színvonalon csináltuk. Hogy mekkora volt a visszhangja, ez egy másik kérdés. De ebben az

országban az egyik csoport a másikra olyan féltékeny, hogy az valami döbbenetes.

– *Most az előbb azt mondtad, hogy milyen visszhangja volt. Olyan zenész kollégáknál, akik nem kerültek kapcsolatba az EAR-rel, milyen kép él az együttesről?*

– Ez nagyon változó... Van olyan zeneszerző, aki kapcsolatba is került velünk, mégis közölte, hogy elektronika, az nem. Van érdeklődők, szimpatizálók. Itt a probléma tulajdonképpen abban gyökerezik, hogy mi váltottuk le az előadóinkat. A 40 éves Matuz Istvánnal kezdtünk dolgozni, de most a 70 éves Matuz István már egy másik generációhoz tartozik. De a huszonévesek erre már nem harapnak, ők más előadókkal dolgoznak.

– *Hát az biztos, hogy ott nagyon erős a korosztály összetartása, ezt tapasztalni. A mai huszonéveseknek, szerintem sokkal több lehetőségük volt, mint nekünk volt.*

– A legnagyobb élményem az, amikor létrejött a Kodály-ösztöndíj. És akkor Strém Kálmánnal, meg Kovács Jánossal beszéltem, hogy milyen jó lenne, hogyha a Kodály-ösztöndíjas darabokat be is mutatnák. Fantasztikus ötlet, Strém szerzett pénzt a minisztériumtól, összeállítottam egy műsort, mindenkitől ment egy-egy darab.

– *Emlékszem rá, mert ilyen nem volt sok, hogy az ösztöndíjas darabok elhangzottak volna.*

– Nekem borzasztóan hiányzik az, hogy megjött a *Muzsika* havonta, kinyitottam és végignéztem a Koncertkalendáriumot. De most azt sem tudom, hogy hol kell végignézni. A másik az, hogy zenekritikát se lehet találni.

– *Értő, elemző, vagy elgondolkodtatóan hatásos (esetleg bántó) kritikára vissza tudsz emlékezni az EAR Együttes, vagy a saját darabjaid kapcsán?*

– Bántóra nem emlékszem, de nem is érdekel. (Kritikusnak még soha nem emeltek szobrot, zeneszerzőnek már igen.) Tehát régebben volt olyan, hogy behívtak rádióba, sőt nemcsak a királyi rádióba, hanem Molnár Szabolcs a Klubrádióba. És nagyon jókat beszélgettünk, mert

érdekelte őket. Ezzel már nem találkozom. Hogy zenekritikus mikor volt utoljára EAR koncerten? Hát a vízözön előtt, nem érdekli őket.

– *Ezek szerint régóta könnyen találkozol a kritika részéről?*

– Voltak olyan kritikusok, akik tényleg lelkiismeretesen szolgálták a zenét. Gondolok Pernye Andrásra vagy Kroó Györgyre, akivel nem mindig értettem egyet, de tény, hogy nagyon értett hozzá. Egy jó darabig a Molnár Szabolcs is nagyon érdeklődő volt. De akik például a lemezeimről írtak, azok mind nagyon jó hozzáértéssel és nagyon szakszerűen csinálták.

– *Emlékszem, a legelső EAR antológia lemezről Grabócz Márta is írt egy mélyen szántó esszét, ami már több is volt, mint kritika.*

– Grabócz Márta nagyon szeret mélyen szántó dolgokat írni, tudományos igénygel. És Fittler Katalin is nagyon jól ír.

– *Azt mondd, körülbelül 400 darabot írtak/írtunk Az EAR-nek. És hány koncertenadtuk elő?*

– Régebben évente 14-16 koncert volt. Gondold el, hogy mondjuk, Sárváron napi 3 koncert volt. Tehát 10-12 koncert volt csak Sárváron. Meg mindig volt Kapolcs, volt Balassagyarmat is.

– *Akkor az első 20 évben, mondjuk, nagyságrendileg 300 koncert volt. A következő 10-ben, kb. 6-8, nagyjából akkor 400 körül van. Milyen dolog volt megszerkeszteni a koncertműsort?*

– Egyfelől, ha bemutató koncert, akkor természetesen azt csináltuk, amilyen lehetőségünk volt. Ha nem, akkor olyan darabokat vettünk elő, amit az előadók, a szerzők preferáltak.

– *Igen, voltak kifejezetten személyi kötődésű koncertek.*

– Szóval, most ha tényleg néhány darabot ki lehet emelni ezekből... Szigeti *Ikrek tükörben*, vagy van neki a fagott-darabja, amit nagyon sokszor játszottunk. Vagy Madarász *J. J. játékai*, ami még Örményországban is ment. Rengeteg ilyen darab van. Szóval a fő szerkesztési elv abban az esetben, ha régi darabokat vettünk elő az, hogy mi az, amit igazán jónak tartottam. De azért soha nem egyedül szerkesztetem, mindig voltak tanácsadóim.

- *Megkérdezhetem, hogy ki, vagy kik?*
- Hát elsősorban a Szigeti, Horváth István.
- *Voltak sorozatok is.*
- Az egész évadra kitaláltuk, hogy most egy ilyen vagy olyan est van, tehát az előadókra eltervezve, mert anyagilag is meg kellett álljon a lábán a program.
- *És az érintett előadó is beleszólhatott a műsorba?*
- Igen. Sőt, az idei évadban volt egy olyan Matuz-est, amibe én bele se szóltam.
- *Ezeket a koncerteket bevált helyszíneken rendeztéték. Volt-e különbség abban, hogy milyen közönség jött el például a Műcsarnokba, vagy Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumba, vagy a Nádor-terembe?*
- Nem, csupán a megközeíthetőség szempontjából, a Nádor-terem kissé kijebb van.
- *És akusztikailag, ami nagyon fontos az elektronikus zenék megszületésekor, volt-e valamelyik helyszínnel különös előnye, vagy kiaknázható tulajdonsága?*
- Hát, a Nádor-terem az egyértelműen az országban a legjobb. A Műcsarnokban eléggé be van szorítva a hangzás. A Vendéglátóipari Múzeumban nem is nagyon figyeltek ránk, pont aznapra időzítettek egy kiállítás-megnyitót, nem lehetett semmit se csinálni. Ez jó párszor előfordult. Nem volt túl jó az akusztikája, de a Filharmónia erőltette, a Filharmónia bulija volt.
- *A Műcsarnokkal megszakadt a kapcsolat?*
- Igen, Csőke Judit elment a Képzőművészeti Egyetemre tanítani, és az a kapcsolat az megszűnt.
- *Amúgy a Műcsarnok is a Filharmónia révén merült fel első ízben?*
- Nem. A Műcsarnokban volt egy másik kortárs zenei koncert – egyébként a Soós Andrásé –, amire elmentem, és megkérdeztem, hogy nem zavarok-e, hogy ha én is szerveznék itt koncertet. Utána

beszéltem Csőke Judittal, ilyen módon kerültünk oda. Egy idő után a Múcsarnok már terembért akart kérni, de később már csak azt akarták, hogy többet ne koncertezünk ott. A Vendéglátóipari Múzeumot már a Filharmónia szerezte. Először ott fizettek nekünk, ami nagyon jó volt, mert mi sem vagyunk milliomosok. Azután már nem tudtak fizetni. Később azt mondták, hogy most fizessünk mi a teremért. Akkorra már a Filharmónia nem is fizetett nekünk, mégis nekünk kellett volna azt is kifizetni. Köszönöm szépen, akkor viszontlátásra. És ez Kapolcson is így volt.

Szigeti István

zeneszerző

– *Mindjárt azzal kezdeném, amit Horváth István is megerősített, hogy a rádió elektroakusztikus stúdiója a te vezetésed alatt élte a fénykorát.*

– Hát én remélem, hogy így volt, de nem tudom biztosan.

– *Akkor fejtsd ki, hogy te hogyan élted meg.*

– Én akkor vettem át a stúdiót, amikor az egész kezdett egy kicsit lefelé tendálni. Igaz, hogy az ott dolgozó zenészek rengeteg nemzetközi díjat hoztak el, amit én első és igazi fénykornak tekintek. De valahogy a műfaj iránti érdeklődés elkezdett csökkenni.

– *Ezt évre is meghatározhatjuk?*

– 1994. Abban az évben történt egy őrült nagy váltás, amikor márciusban többedmagammal engem is kirúgtak a rádióból. Szeptemberben kerültem vissza, és utána vettem át a stúdió vezetését. Szerettem volna, hogy valami élet költözzön bele, és olyan érdekes dolgok történtek, amelyek tulajdonképpen kezemre játszott a terveim megvalósításában. 1994 őszén Ausztriában voltam egy elektroakusztikai zenei találkozón, ami Alsó-Ausztriában egy hangárban zajlott, teltház előtt. Döbbenet néztem, hogy ez hogy lehetséges. Mert korábban Franciaországban megszoktam, hogy ott minden ilyen rendezvény teltházas...

– *Sokat voltál korábban Franciaországban.*

– Igen, és azután még többször is. Ott érdekes módon minden ilyen fesztivál, vagy hangverseny teltházas. Zárójelben jegyzem meg: angol barátom, Jonty Harrison kérdezte egyszer, hogy tudom-e, mi a különbség az angol és a francia közönség között? Az angol megvárja, amíg valami sikeres lesz, és akkor elmegy. A francia az mindenhova elmegy, nem baj, ha nem tetszik neki, de mindenre kíváncsi. Mond-

tam, milyen érdekes, ez a magyarra ugyanígy érvényes. Mármost hogy olyan, mint az angol.

– *Tehát először megvárja, hogy mi lesz belőle?*

– Ha valami nagy újdonság és már híre van, akkor elmegy, de kísérleti dolgokra nem annyira nyitott. A franciáknál meg azt vettem észre, hogy nincs olyan rendezvény, ahol ne lenne jó pár ember, nem mindig teltház természetesen, de vannak. És a lényeg nem az, hogy odavannak érte, egyszerűen érdekli őket az újdonság, nyitottak. Zárójel bezárva. És akkor rájöttem, hogy ez egy olyan fesztivál volt, olyan találkozó, ahova mindenkit meghívtak a szakmából. Tehát mindenkit érdekelt és mindenki értően viszonyult a dologhoz. Szöveget ütött a fejemben, hogy hát esetleg valami ilyet kéne nekünk is csinálnunk. Na, de hát ez pénz kérdése. És akkor találkoztam Igor Lintz Mauész-szel, aki odajött hozzám azzal, hogy én vagyok az Bécsben, ami te Budapesten.

– *Ott, a hangárban.*

– Igen. Mondom, szervusz. Azt mondja, hát nem érti, hogy annak idején Bécs és Budapest között olyan szoros volt a kapcsolat, most meg seholy semmi, kéne csinálni valamit. Mondom, Igor, nekem máris van egy ötletem. Jó barátaim vannak Sárváron. A sárvári vár egy csuda hely, egy szabályos ötszög alakú várudvar, aminek szerintem rendkívül jó az akusztikája, és mi lenne, ha ott csinálnánk valamit. Azt mondta jó, te hozod a helyszínt, én hozom a pénzt. Hát ez maga az álom beteljesülése, gondoltam. Így jött létre az első sárvári nemzetközi elektroakusztikus zenei találkozó. És a meghívás úgy történt, hogy annyi szponzori pénzt sikerült összegyűjtenünk, hogy az előadónak a szállását és a honoráriumát ki tudtuk fizetni. Viszont érdeklődő emberek jöttek saját költségen. És pár év alatt kinőtte magát olyan színvonalúvá, hogy Afrikán kívül az összes világrészről jött vendégünk. Ezeket nyilván a saját intézményeik, vagy alapítványaik (vagy saját zsebből) fizették. De egy rendkívül sikeres nemzetközi találkozót sikerült szervezni. Hogy egy példát mondjak, Bourges-ban egyszer egy éjszakai tivornya után ballagtunk az utcán, és egy argentin kolléga odajön hozzám, hogy te magyar vagy? Igen. Azt mondja, Bukarest,

mondom, nem Bukarest, Budapest, és hát mégis mit csináltok. Gondolkoztam, hogy mit mondjak ennek az úriembernek. Tudod, mondom, van egy olyan város, ami egyforma távolságra van körülbelül Bécs és Budapest között. Áh, Sárvár!, mondta, és akkor óriásit röhögtem. Ezek szerint a sárvári találkozóknak – szakmán belül természetesen – világszerte híre ment. Ez volt az első vívmány, amivel azt hiszem, sikerült egy kicsit megmozgatni az életet. De ebben óriási segítség volt az EAR Együttes. Nem véletlen, hogy rájuk épült az egész, hiszen igazán nagyszerű előadók voltak benne. Szerzői vonzásköre is volt, van az egyesületnek, és rájuk épült, illetve a stúdió technikájára és munkatársaira ez a találkozó. Működött is 2002-ig, 2004-ig körülbelül, aztán sajnos ez elhalt.

– *2001-ben volt utoljára majdnem egy hetes.*

– 2002-ben pedig nyertünk egy óriási EU-pályázatot, ami hát úgy, ahogy van, elűszott a Magyar Rádió negatív hozzáállása és tehetetlensége miatt.

– *Ha visszakanyarodunk az első rádiós munkaviszonyodhoz, milyen kapcsolatban voltál az akkori stúdióval?*

– 1975-től rádióztam kis megszakítással, 1982-ig külsős zenei munkatársként. 2002-től kerültem be a zenei főosztályra, mint zenei szerkesztő-riporter, és 94-ben vettem át a stúdiót, mint vezető szerkesztő főmunkatárs.

– *És mikor kerültél tűzközelben?*

– 1979-ben, még külsős időszakomban, bejártam Pongrácz tanár úr óráira...

– *Maszek érdeklődésként, vagy valaki fölhívta rá a figyelmedet?*

– Csemiczky Miklós szólt nekem, hogy ő tudja, hogy engem ez a dolog érdekelni fog, nem akarok bejárni? Valóban érdekelték a hangzások, érdekelték a belső mikrostruktúrák. Az, ami szerintem minden szerzőt érdekel ebben a műfajban, hogy ne legyen kiszolgáltatva az előadónak, hanem maga tervezhesse meg a hangzást olyanná, amilyen-né szeretné, amilyennek megálmodta. Miklóssal elég sokat beszélget-

tünk erről. A gyakorlati oktatás a rádió stúdióban zajlott. Akkor külsősként is odakerültem. Házon belül könnyebben hozzáfértem a stúdióhoz egyébként is, és annyira izgatott a dolog, hogy állandó stúdióvendég lettem.

– *Érdekelte korábban is a technika?*

– Egyáltalán nem. Sőt, hát annak idején, amikor kicsik voltak a gyerekeim, és valamit meg akartam szerelni, volt, hogy álltam a létra tetején, két lányom mögöttem, és mondták, hagyd, apu, majd az anyu megcsinálja. Szóval nekem körülbelül ennyi technikai készségem volt. De az elektrotechnika, bevallom, ha nem is technikai szinten, de érdekelt.

– *Menjünk vissza kicsit még régebbre. Mikor éreztél magadban először nagyon határozottan a zeneszerzői ambíciókat?*

– Négy éves koromban. Ugyanis a nővérem zongorázott, és én azt állandóan hallgattam. Nagyon szerettem a zongora alatt bújókászni, jó nagyokat kiabálni, főleg úgy, ha lenyomtam a jobb pedált, és gyönyörű szépen zengett. Állítólag egyszer a nővérem elvitt a Zeneakadémiára, mert énekelt a „Maresz”-kórusban (*Mohayné Katanics Mária kórusa – szerk.*). Rá voltam bízva, mint kisgyerek, és eltűntem, már az összes kórus engem keresett, és megtaláltak valahol a színpad alatt a hangszerek között. Úgyhogy a hangszerek iránti érdeklődésem elég korán jött, és az is, hogy zongorázni akarok. El is kezdtem zongorázni, de egy meglehetősen rossz gyereket, aki én voltam, a gyakorlás nem igazán vonzotta. A foci meg az egyéb disznóságok sokkal inkább. Úgyhogy csak zongoráztam. Az első szerzeményem a Boci-boci tarka volt C-dúrban és Cisz-dúrban egyszerre. Nagyon szórakoztatott a dolog, de ezzel le is álltam. Majd sokáig pap akartam lenni. Aztán amikor rájöttem a nemek közti különbségre, akkor azt mondtam, hogy vagy tisztességtelen pap leszek, vagy nem leszek pap. Később a sebészet foglalkoztatott nagyon sokáig...

– *De emellett megvolt azért a zenei érdeklődésed. Hallgattál rádiót, jártál koncertekre.*

– Rendszeresen, a szüleimmel is. Anyám például a padlósikálást a Chopin e-moll zongoraversenyre, vagy Dvořák Új világ szimfóniájára szerette.

– *Lényeg, hogy e-moll legyen.*

– Igen. Úgyhogy az az e-moll nagyon belém rögződött, a zene mindig valami örömteli háttér volt. 66–67 táján elkezdtem gitározni, ahogy akkor sokan, beat miséket írtam stb.

– *Ezek akusztikus vagy elektromos gitárok voltak?*

– Akusztikus.

– *Tehát még mindig nem volt az elektronika a képen.*

– Csak annyi, hogy később erősítőt használtunk. De akkor volt egy rendkívül érdekes élményem, 68–69 körül lehetett, amikor először hallottam Penderecki Lukács-passióját, ami totálisan elbűvölt. Úgyhogy azon furcsa emberek közé tartozom, akik előbb rajongtak Pendereckiért, mint Bartókért. Azután jöttek a Lutoszlawski-művek, a gordonkaverseny például életem egyik legnagyobb élménye. És akkor rájöttem, hogy ez a gitáros műfaj, ez nekem kevés, a maximum, amit itt el tudok érni feszültségben, az egy domináns szeptim... És ekkor kezdtem a kortárs zene felé fordulni.

– *És azon belül találkoztál gondolom rádióban inkább, mint koncerten Magyarországon az elektronikus hangzással, nem?*

– Az első, amit hallottam, egy rádióműsor volt, amiben Pongrácz Zoltán *Mariphoniáját* mutatták be, és a szerző a darab keletkezéséről beszélt.

– *Kedvenc témája volt.*

– Igen, a pozsonyi stúdióban csinálta, ezzel díjat nyert Bourges-ban. Mesélt a tanulmányairól, és akkor kezdett el igazán izgatni ez a dolog. Jézus Mária, ilyen fantasztikus lehetőségek vannak!

– *Tehát akkor Pongrácz Zoltán személye nagyon meghatározó.*

– Igen, őt tulajdonképpen meghatározó tanáromnak érzem, és mondhatom azt is, hogy a barátom. Ő 70 éves korában sokkal nyitottabb volt, mint sok fiatal, amit nagyon tiszteltem benne. És mint tanár is, ő ugye Kodály-növendék volt, és ezt nyilván Kodálytól tanulhatta. Mert nem hiszem, hogy Kodály belejavított a darabokba úgy, hogy ezt csináld, azt csináld... ő inkább példákkal élt. Arra akartam kilyukadni, hogy Zoli bácsi egyszer azt mondta nekem, olvassál Bródy Sándor dramaturgiát, később rá is jöttem, hogy miért. Majd, hogy most íráj nekem motettákat. Szóval ő mindig példákon keresztül segített. Soha nem mondta, hogy itt most nem ezt kéne használni, hanem azt, egy ilyen fordítást, vagy egy más hangot...

– *Ne gisz, hanem aisz...*

– Így pontosan. Szóval én ebből rettenetesen sokat profitáltam, mind a mai napig így érzem. Elsősorban gondolkodásmódban, ami a legfontosabb.

– *És melyik volt az első elektroakusztikus kompozíciód? Gondolom, a rádióban készült.*

– Ez egy rendkívül érdekes történet. Én soha nem lettem igazán jó zongorista, mert ugye a gyakorlást szerettem mellőzni, de mindig úgy éreztem, hogy hallom, hogy minek kéne ott szólnia, és hogy aközben miket játszok, az abszolút nem érdekelt. Tehát megvolt bennem az allűr, hogy ide nekem az oroszánt is. Hosszú időn keresztül foglalkoztatott az, hogy Pilinszky versekből összeállítsak valamit. És egyszer csak lehetőség nyílt rá, a rádió irodalmi osztályán Liptay Katalin szerkesztő fővállalta, hogy együtt összeállítsunk egy 10-12 Pilinszky versből álló ciklust, aminek az lett a címe, hogy *Egyenes labirintus*. Papp János mondta el a verseket, és én – ide nekem az oroszánt is –, teljesen gyakorlatlanként csináltam hozzá elektroakusztikus kíséretet. Ez a félórás darab volt tulajdonképpen az első.

– *Tehát Pilinszky, kíséző zene, és egy kicsit gátlástalan hozzáállás.*

– Abszolút gátlástalanság. Ezt követte a *Souvenir de K.* darabom, itt a stúdióban. Hát ezt te is tudod, hogy az nem kétperces munka volt. Annak idején mindig azt mondtuk, vágja, ragasztja, vágja, ragasztja...

hát ott valóban centiméteres darabokból raktunk össze valamit. És elkészült a darab, és én nagyon örültem neki. Decsényi János és Pongrácz Zoltán biztattak, hogy küldjem el Bourges-ba. Ugyan hát, dehogyis! De rábeszéltek, elküldtem, és kaptam is egy díjat. Tulajdonképpen ez volt, ami elindított.

– *Vagyis végleg ott tartott.*

– Gondoltam jó, akkor ezzel talán érdemes ilyen szinten is foglalkozni. Ez 81-ben történt, és 82-ben kaptam egy kéthetes meghívást az UNESCO-tól Párizsba, ahol az IRCAM-ban bemutatták ezt a darabot. Hát, az fantasztikus élmény volt. Próbáltak rábeszélni, hogy maradjak ott, el is gondolkodtam azon, hogy talán óriási lehetőségek nyílnának meg előttem. De hát, itthon voltak a szüleim. 82-ben ez nem azt jelentette, hogy most kicsit kiköltözöm, hanem egy végletes döntés. A szüleim amúgy is deklasszált elemek voltak, úgyhogy nem tett volna jót nekik sem erkölcsileg, sem érzelmileg, sem politikailag. De a másíkok, ami talán még ennél is fontosabb, hogy rájöttem valamire. Lehet, hogy én tudom azt, amit ők tudnak, de a vasfüggönyön túlról jőve valami mást is tudhatok. És ha elveszítem a gyökereimet, akkor ez a tudásom is elvesz, és egy gyökértelen, elveszett valaki lennék. És aztán úgy döntöttem, irány haza, édesanyám meg is lepődött, meg volt róla győződve, hogy kint maradok. Hát nem.

– *Amikor már hivatalosan is a stúdió közelébe kerültél, volt valami jele, hogy az elektronikus zene fénykora következik a sárvári sorozattal, az EAR Együttes működésével?*

– Nem tudom. Én nagyon jól éreztem magam zenei szerkesztőként. Sok hangjáték kísérőzenét is írtam, ami egy örült jó kirándulás és kísérletezési terep volt, nem beszélve az anyagiakról. De a stúdióba rendszeresen jártam önálló darabjaimat realizálni, meg a kísérő zenék hanganyagát elkészíteni. Elégedett ember voltam. Csak úgy 1990 táján kezdtem érezni, hogy valamit kéne csinálni, Horváth Istvánnal beszélgettünk erről sokat. Megjelentek a számítógépek, egyre kevesebben akartak a stúdióban dolgozni. És akkor elkezdődtek a sárvári találkozók, és szerveztünk egy nemzetközi versenyt is, amit a rádió felvállalt, tehát erkölcsileg, anyagilag támogatta. A Műcsarnokban

rendeztünk koncerteket, kihasználtuk nemzetközi kapcsolataimat, meghívtunk embereket, mutassák be, hogy ők mit tudnak. Tehát beindult egy ilyen hármasszoros projekt: a sárvári találkozók, a Műcsarnokbeli fesztivál és a zeneszerző verseny. És ezáltal egy kicsit felpörögtünk és a nemzetközi vérkeringésbe is belekerült a stúdió.

– *Meglátásod szerint határozottan külön áramlatnak tekinthető az akusztikus hangszerekkel való kombinációs elektronikus zene?*

– Ez nagyon érdekes kérdés... hol kezdjem el...? Nekem van egy nagyon régi mániám, lehet, hogy már többször elmondtam: az, hogy a zene a középkortól kezdve satnyul.

– *Ezt ma még nem mondtad.*

– Annak idején volt a templom, mint a zene helyszíne. Volt a karzat és volt a templomhajó – amit hallgatótérnek neveznék. Latinul énekeltek, ugye? A köznép értett ebből egy szót is? Nem. Nagyjából tudhatta, miről van szó. Akusztikus élmény volt számára, amely arra szolgált, hogy úgy 10 centivel megemelje őket a földtől. Én ezt tartom abszolút zenének. És érdekes módon az úgynevezett szalagzene, tehát amikor nincs előadó, csak hangszóróból szól a muzsika, szerintem ezt a világot hozza vissza. Ugyanígy egy akusztikus élményt adott, nem láttál semmit, csak átadhattad magad a hangzásoknak. Viszont ez egyszer csak kevés lett. Most hagy ne menjek végig az egész zenetörténeten, de a 19. században már a szalonok, majd a hangversenytermek világa jött el. Bejön valaki, meghajol, elkezd valamit, befejez valamit, meghajol, kimegy. Tehát volt egy dramaturgiája vagy egy szertartásrendje a hangversenynek. Ez volt az egyik oka azt hiszem, amiért létrejött az élő elektroakusztikus zene. A másik pedig, hogy a hangszereket is részt akartak venni benne. A kettővel együtt aztán megvalósult a 19. századi hagyományos koncertélmény is, cserébe hallatlan új lehetőségeket nyitott. Mondjuk, Matuz István önmagában is, egy szál fuvalán képes elektroakusztikus zenét csinálni a saját technikájával. De rengeteg más kísérletező kedvű előadó kezdett el érdeklődni, és csatlakoztak. Szerintem ez nem is egy új műfaj, hanem a zene fejlődésében logikusan következő lépcső.

– Ezek szerint tehát nem voltál az, aki mindenáron föl akartad dúsítani vagy emberközelibbé tenni az elektronikát?

– Nem.

– De azért nem ütköztél meg azon, mikor 1991-ben az EAR Együttes létrejött formálódni látszott?

– Egyáltalán, sőt nagyon örültem neki. Egy társaság volt, amelyhez a legkiválóbb magyar muzikusok csatlakoztak. Ez egy felbecsülhetetlen propaganda volt a műfajnak meg egyáltalán a kortárs zenének.

– Túl a személyek kiválóságán, zeneileg is adott számodra plusz inspirációt a hangszerek megjelenése?

– Rengeteget. Sokszor el szoktam mondani, hogy én nagyon előadófüggő vagyok. Szeretek az előadókkal együtt dolgozni, inspirál az a technikai és muzikális tudás, amivel rendelkeznek. Rengeteg ötletet kaptam tőlük. Én nem játszom fuvolán, nem játszom fagotton, soroljam, hogy mi mindenben nem játszom? És ők olyan trükköket mutatnak, amelyek egy hú..., hát, egy ostoba... zeneszerzőnek nem jutnak eszébe, ők nekik viszont természetes dolog, és ez rendkívül gyümölcsözően hatott rám.

– Ez egyszersmind arra utal, hogy a hangszeresek is jól érezték magukat ebben a műhely közösségben.

– Azt hiszem, hogy igen. Legalábbis pofavágást én soha egyiküktől sem kaptam.

– És mitől lehet az, hogy ennek ellenére sokan egybehangzóan érezték ugyan te még nem mondtad –, hogy elkezdett decrescendálni ez a gyümölcsöző folyamat?

– Ez egy szomorú folyamat, és tényleg még nem mondtam, de csatlakozom. Ennek szerintem rengeteg oka van, amiket nem lehet egyetlen mondatban összefoglalni, de az egyik oka azt hiszem, a zenei nevelés. Vajon beszélhetünk még egyáltalán zenei nevelésről ma Magyarországon?

– *Nem. Sajnos nem.*

– Hát ez az egyik. A másik az a fajta központi elsivárosodás, ami – urambocsá!, tudom, hogy közhely, mégis ki kell mondanom – a televíziókban, a rádiókban látható és hallható. Mennyi értéket látsz ott?

– *Egyre kevesebbet.*

– Szóval ritkaság az, hogy az ember valamit bekapcsol, hogy ezt meg kell nézmem, vagy meg kell hallgatnom. Hanem azt mondom, Jézus Mária!, már megint ez a trágya megy. Az emberek le lettek szoktatva a gondolkodásról. És nem tudom, hogy ki mondta, talán Bériot (ha nem, akkor elnézést kérek tőle, nagyon nagy mondásnak tartom), hogy a könnyűzene – vagy mondjam azt, hogy népszerű zene...

– *Használjuk a kifejezést.*

– Az érzelmekre hat. A szomorú zene... (nem szeretem azt mondani, hogy komolyzene), de mit mondjak helyette, segíts!

– *Fajsúlyos zene.*

– Jó, köszönöm. A fajsúlyos zene viszont gondolkodásra készítet, és ez egy óriási dolog. Hát, ha belegondolsz, a tucc-tucc-tucc félére a babák is elkezdnek ringatózni, ez az ösztöneinkre hat. Ahhoz, hogy egy Bartók művet megérts – ami nem biztos, hogy rögtön hat rád, amikor először meghallgatod – fel kell kelteni az érdeklődésedet, el kell kezdened gondolkodni, és lehet, hogy meg kell hallgatnod még egyszer. És egy csomó ilyen tudnék mondani, mint a Penderecki Lukács-passió is, ami rám ilyen nagy hatással volt...

– *Jó pillanatban találkoztál vele.*

– Valóban egy olyan pillanatban kapott el, és olyan vad hangzások voltak benne, amit elképzelni sem tudtam, és nem azt mondom, hogy fölzgatott, hanem hogy tetszett. Később még rengetegszer meghallgattam, és gondolkodtam rajta. Nem biztos, hogy mindenkiből ugyanezt a hatást váltja ki. De nekem volt egy zenei előképem, klasszikus, romantikus, barokk zenei előkép. És egyszerűen ebben is a zenét találtam meg. Ahogy később az elektroakusztikus zenében is ez

izgatott, hogy minden zene. Nemcsak a szabályos rezgés lehet zene. Mert a zene fogalmkörébe vagy eszköztárába bekéredzkedtek a szabálytalan rezgések és a zajok is. Egy békabrekegés, egy madárcsi-ripelés, egy cipő koppanása ugyanúgy a zene része lehetett. Fantasztikusan kitágult a lehetőségek tára, amit mi zeneszerzők uralhatunk.

– *És ezt a közönség, aki lassan elfogy alólunk, értékelni fogja?*

– Igen, azt hiszem, hogy igen. Másrészt azért ennek nagyon komoly anyagi feltételei is vannak. Amikor valamelyik itthon készült darabomat meghallgattam Bourges-ban, vagy Birminghamben, olyan hangzásokat fedeztem föl bennük, amiket itthon nem is hallottam. Ugyanis olyan technikai berendezésekkel játszották le, hogy szinte ismeretlen nüanszok jöttek ki. És ez bizony pénzkérdés, ezt valakinek támogatnia kellene, de úgy veszem észre, hogy ez a támogatás nemhogy elenyésző, hanem a nullához közelít.

– *Vállalkoznál arra, hogy csoportosítsd napjaink fajsúlyos zenei áramlatait, irányzatait, hiszen soha ennyi stílus még nem élt párhuzamosan, mint manapság? És persze ezen belül meg tudnád határozni az elektroakusztikus zene helyét is?*

– Ez egy nagyon érdekes kérdés, de lehet, hogy kifarolok a direkt válasz elől. Nagyon sokat zsúriztem az elmúlt 20 évben, és már hallásra megtanultam megkülönböztetni az angol, a francia, a német és az olasz, a svéd és a magyar elektroakusztikus zenét anélkül, hogy ismerném a szerzőt. De ez nem az én, hanem az ő érdemük, mindentől kialakult valamiféle iskola. Ugye Angliában a Denis Smalley–Jonty Harrison-féle iskola. Franciaországban sokkal több, hiszen ott millió stúdió létezett. Luc Ferraritól kezdve Françoise Barrière-n át... nem is tudom, hol folytassam, a lyoni Grame-stúdió, a Xenakis-féle Párizsban, a bourges-i stúdió, a lille-i... nehéz is felsorolni. De a franciák mindig zenét írnak. És ez a döbbenetes. Az első bourges-i élményem egy 1981-es koncerten az volt, hogy ezek a francia avantgárd zenék... szépek. A hangzásviláguknak van egy esztétikuma. Alig merem kijelenteni, de az olaszok például mintha a *bel canto* ellen dolgoznának. Ők, akik annyi gyönyörűséget adtak a világnak, most éppen csúnyaságokat akarnak adni, és ez nagyon furcsa dolog. A németeknél ugyanezt

érzem. Persze ez a műfaj nem egységes, nagyon technikafüggő, de nem mindegy hogy ki áll a technika mögött. Kiderült, hogy sokkal gyengébb technikával nálunk annak idején készültek olyan művek, amelyek rangos nemzetközi díjakat hoztak el, szemben olyan stúdiókkal, ahol igazán minden rendelkezésre állt. Pongrácz Zoltán még zeneszerzést tanított, nem technikát, csak felfedte az odavezető utat, ahhoz hogy a zenét, ami bennünk mozog, mivel lehet megvalósítani. Ez ugyanolyan, mint a zongorán skálázni, vagy hogy összhangzattant, ellenponttant tanulunk. Itt is meg kellett tanulni a technikákat, hogy majd a saját alkotóerőd igájába hajtsd, birtokba vehesd. Ma meg úgy vélem, hogy egyre inkább a technika kezd eluralkodni, a technika oktatása és használata, szemben a zenével.

– *Decsényi János javított ki többször, amikor beszélgettünk, hogy a HEAR az nem azonos az elektroakusztikus stúdióval. Meg tudnád ezt magyarázni?*

– Valamikor úgy hívták, hogy a Magyar Rádió Elektroakusztikai Zenei Stúdiója, rövidített nevén ELZEN. Amikor 1994 után bekerültünk a nemzetközi vérkeringésbe, úgy gondoltam, hogy a stúdiónak kéne egy nemzetközi forgalmazásban is hallható vagy megfogalmazható nevet adni. Akkor már létezett az EAR Együttes, és csak egy H-t kellett hozzátenni a névhez, ami így tartalmazta az EAR-t is, és az HEAR-t is, tehát a hallást. Ami egyben a Hungarian Electroacoustic Research rövidítése is volt. És attól kezdve ez lett a védjegyünk.

– *Egyébként az EAR Együttes elnevezése kinek a nevéhez fűződik?*

– Azt hiszem, Mandel Róbert ötlete volt.

– *Aki nem is volt benne sokáig. Hogy emlékszel, ezekben a legszebb időszakokban kialakult egyfajta törzsközönsetek?*

– Igen. Mindenképpen.

– *Lehet, hogy kicsit már elöregedőben vannak és ezért nehéz manapság megszólítani őket?*

– Ez elgondolkodtató.

– *1997-ben volt az első Sárvár, 25 éve.*

– Jézusom, tényleg. Nagyon érdekes, hogy amikor az elsőt csináltuk, Markó Péter barátom volt a Kossuth Lajos Művelődési Központ igazgatóhelyettese, aki az első pillanattól kezdve nagyon sokat segített a találkozó megszervezésében, létrejöttében, lebonyolításában. És az első koncerten ott álltunk, mondom, te Péter, csak egyre nem gondoltuk, hogy lesz-e itt közönség. De megdöbbenve tapasztaltuk, hogy lett. És a pozitív élmények mellett voltak negatívak is, amikor például előzetes meghallgatás nélkül koncertbe szerkesztettem egy japán szerző darabját, aki egy laptoppal adott elő valami olyan borzalmat, hogy Szombathelyről a tűzoltók is kijöttek, mert a Múzeum riasztóbe rendezése bejelzett... Borzasztó volt. De azért sok jó magyar zenét is játszottunk, és sok jó embert és jó szerzőt ismertem meg, mint a portugál João Pedro Oliveirat, vagy Mexikóból Rodrigo Sigal, és még sorolhatnám, ők tényleg visszatérő emberek és nagyszerű muzikusok voltak.

– *Van arról valami információd, hogy például Mexikóban, Új-Zélandon, vagy Portugáliában milyen az elektroakusztikus zene helyzete?*

– Mexikóban Rodrigo Sigallal kapcsolatban vagyok, ők működnek. João Pedro Oliveira korábban az aveiroi egyetemen tanította a műfajt, de azután elment Brazíliába. De Portugáliában maradtak még, Lisszabonban is van stúdió, amelyik működik. A legérdekesebb számomra Argentína. Ott van egy Alejandro Iglesias Rossi nevű szerző, akit nagyon szeretek és jó barátom. Ők most egy párját ritkító, fantasztikus dologba kezdtek bele. Indián hangszerekkel, indián zene felhasználásával csinálnak élő elektroakusztikai zenei performansokat, és egyszer direkt elmentem Ljubljanába egy koncertjükre. Teltház szabadtéri koncert volt, egyórás előadás, ami után őrjöngött a közönség. És egyetlen technikai hiba nem volt benne, szóval valami döbbenetes. Én próbáltam őket meghívni Magyarországra, egy időben a MÜPA érdeklődött irántuk, de aztán jött a Covid, és tudod mi történt. Eszembe jutott, hogy ezt meg lehetne a magyar népzenevel

is csinálni, de aztán lemondtam róla, mert félt, hogy lakodalmas lenne belőle. Vagy még rosszabb.

– *A régmúltban mintha volt is kísérlet egy-egy népdalnak a felhasználására...*

– Székely Ivánnak is volt, Patachich Ivánnak is, a Barna Jancsi balladája. Nem igazán működött ez, úgy emlékszem.

– *Most milyen zeneszerzői ötleteken dolgozol?*

– Van egy nagyon kedves barátom, úgy hívják, hogy Forgács Péter, aki mandolinos, és a múltkor Alpaslan Ertüngealp karmester felhívott, hogy nincs-e kedvem mandolinversenyt írni. Mondom, de van. Ahogy kimondtam, gyorsan meg is írtam, és nagyon jó kis darab lett belőle, Forgács Péter szereti, szokta is játszani. Ebben semmi elektronika nincs. Viszont nemrégén vett egy elektromos gitárt, és kért, hogy írjak már neki egy darabot elektromos gitárra és elektronikára. Igent mondtam, de őszintén bevallottam, hogy egyelőre nincs ötletem. Mert a mandolin az rögtön megfogott, de ezen most gondolkodnom kell. Valami kezd körvonalazódni, de még nem érdemes beszélni róla.

– *Neked odahaza van berendezésed?*

– Igen. Hangfalam, laptopom és megfelelő programok.

– *És akkor mandolinművész fog az elektromos gitáron játszani? Gondolom, el akarod kerülni a 60-as, 70-es évek rock-hangzását?*

– Pontosan. Biztos, hogy óriási lehetőségek vannak benne. De hát ezek az előadók... Pap Sándor a gitárosnak írtam egy *Capriccio* című szóló gitárdarabot, erre egyszer fölhívott, hogy figyelj, én hallom mögöttem a vonósokat. Mondom, te örült vagy. Azután, hogy jó neked. De megírtam neki a darab *Nuovo Capriccio* című vonószenekarral kísért gitárversenyszerű változatát. Úgyhogy az előadóknak néha vannak ötleteik.

– *Említetted, hogy nagyon foglalkoztat téged is a közönség megfogvatkozása.*

- Igen, és sokat gondolkodtam ezen, de nem tudom a megoldást.
- *Az elektroakusztikus ágazattól függetlenül, hogy a mostani zeneakadémista zeneszerző-hallgatók is sokkal kevésbé járnak koncertre, bármilyen koncertre, mert a zenét otthon utólag letöltik, meghallgatják, visszapörgetik. Teljesen megváltozott a szemlélet, nem fontos már ott lenni, élő benyomásokat szerezni, fészkelődni, utána kezét rázni...*
- Mi minden este ott ültünk a Zeneakadémián a kakasülőn, nem lehetett sokszor beférni a koncertekre.
- *Ez még szerintem az utánunk következő fél nemzedéknél is így volt, és aztán finoman átfordult, és ma már nincs.*
- Talán az érdeklődés hiánya, vagy (nem szívesen mondom ki) az elgépiesedés... Másrészt időnként azt mondom, hogy meg kéne tanulnunk koncertet, közönséget szervezni. De talán ez is egy szakma?
- *Egy szakma, és vannak jól képzett szervezők.*
- Azok nem kortárszenei vagy elektroakusztikus koncertet fognak szervezni, hanem operett-esteket meg olyasmiket, amiben pénz van.
- *Lakodalmas rock.*
- Lehet, hogy azt nekünk is azt kellene művelnünk.

MUZSIKUSOK

Csengery Adrienne

énekművész

– *Kedves Csengery Adrienne, mikor találkoztál először az énekes és elektronikus zene kombinációjával? Mikor kezdtél elektronikus zenét énekelni?*

– Elég hamar kezdtem elektronikus zenét énekelni. És nagyon élveztem, megéreztem, hogy ez egy teljesen új műfaj.

– *Hogy illesztetted bele az egyéb kortárszenei előadói tevékenységbe?*

– Nagyon sok mindent énekeltem, és ennek is megvolt a maga helye.

– *Volt, amit eszközökben, hozzáállásban eltérőnek, újszerűnek találtál?*

– A hangszerelés például valóban újszerű volt, elektronikus hangszerekkel nem dolgoztam addig.

– *És ez kívánt-e valami másfajta megközelítést a részedről?*

– Csak egyféleképpen lehet énekelni, az éneklés egy klasszikus műfaj. Szóval akármit is énekel az ember, klasszikus módon, iskolázottan kell, bármilyen műfajban. Én valóban rengeteg mindent énekeltem, a kíséret nélküli népdalokon keresztül a kortárs zenéig.

– *Ezért érdekel, hogy mit jelentett az elektronikus zene újszerűsége szempontjából az a klasszikus háttér, ami neked volt?*

– Biztos alapot nyújtott, és nem okozott semmiféle nehézséget. Énekelni ugyanúgy kellett.

– *Amikor még nem énekelteél elektronikus zenét, találkoztál valahol ilyen összeállítású kombinációval?*

– Tulajdonképpen igen. És már számítottam rá, hogy majd nekem is kell énekelnem. Nekem meglehetősen jó a hallásom, hála Istennek nincsen született abszolút hallásom, de szerzett, az van.

– *Örülök, hogy ezt hangsúlyozod, én is tapasztaltam a társaim körében, hogy remekül ki lehet fejleszteni.*

– Abszolút ki lehet fejleszteni. Amikor az ember ugyanabban a hangnemben ugyanazt énekli hetvenhétszer, könnyen kialakul az abszolút hallás. Kurtág György vette észre, hogy nekem abszolút hallásom született, amikor valahol külföldön kérte, hogy énekeljek valamit egy nyílt téren. És amikor elkezdtem, fölkapta a fejét, és mondta, hogy ezt egy abszolút magasságban énekled. Mondom, igen? Nem is tudtam.

– *És ez a remek hallás duplán hasznos akkor, amikor ún. nem temperált hangzó háttér előtt állsz.*

– Persze, engem nem is zavarnak a nem temperált hangszerek. Mondjuk, az, ha valaki hamisan játszik hegedűn sokkal jobban zavar – magam is 8 évig hegedültem...

– *Akkor fokozott vonós érzékenységgel rendelkezel.*

– A hallásomat ez is befolyásolta, mert egy intonáló hangszert tanulni az egy komoly dolog. Jobban is szerettem, mint például a zongorát... valamennyire tudok zongorázni, de a zongora nem érdekelt soha, az temperált hangszer. Az intonáló hangszerek érdekelték, az intonáló, tehát természetes hangzás, amilyen az énekhang is. Nekem egy abnormális hangterjedelmem van, mondhatnám, hogy végigénekelem a zongorát, három és fél oktáv hangterjedelmem van, ami meglehetősen nagy. És ebbe sok minden belefér, és sok mindent ki is próbáltam például az elektronikus zenében is. Szóval nem zavartak a különböző hangolások.

– *És úgy gondold, hogy ki is használták a zeneszerzők a képességeidet?*

– Igen, nagyon is. Madarász Iván volt, aki a legjobban kihasználta. Rengeteget írt nekem, arra is rájött, hogy tudok improvizálni. Addig nem is tudtam, hogy tudok...

– *De ezek szerint tudtál.*

– Tudtam, és nagyon élveztem is, hogy egy adott kontextusban szabadon énekelhetek. Kurtág György is felhasználta ezt, de például ő leírta, amit improvizáltam, és beépítette a művébe.

– *De akkortól azt mindig ugyanúgy kellett énekelned?*

– Igen, mindig. Bár mindig többféle megközelítést alkalmaztam, amit ő szintén beépített az adott művébe...

– *Tehát alternatívákat kínálatok egymásnak... Micsoda együttműködés!*

– Állati jó dolog volt.

– *És ezt Madarász Iván is így csinálta?*

– Igen, Iván szintén hagyott improvizálni, és hallatlanul élveztem, hogy tudok...

– *Gondolom, te is figyelemmel kíséred, és úgy érzed, hogy most már mintha leszálló ágba halad ez az irányzat.*

– Igen. Ugyanezt érzem.

– *Magyarországon mennyire volt ismert és jelentős az EAR Együttes-sel fémjelzett elektroakusztikus zene, különösen fénykorában? Vagy csak nekünk volt fontos, akik csináltuk és benne voltunk?*

– Ezt én nem tudom megítélni. Nekem nagyon fontos volt, én nagyon élveztem.

– *Jó csapat voltunk. Nem magyar szerzők köréből van-e olyan tapasztalatod, amit ének és elektronikus zene kapcsolatában jelentősnek érzel?*

– Igen, talán Luigi Nonot érzem igazán jelentősnek.

- Horváth Istvánt kérdeztem a minap, hogy az EAR Együtteshez hasonló csapatok működtek-e a világban, és ő a franciákat említette. A miénk egy igazi műhely volt, egymást inspirálva alkottunk.

– Ez valóban műhely volt, és nekünk ebből a szempontból volt nagyon fontos és nagyon lényeges. És új énekesek is feltűntek, akiket én vezettem be és tanítottam.

– És akiben volt fogékonyság, mind kipróbáltuk?

– Persze.

– És szerinted milyen tulajdonságok mentén maradtak meg az elektroakusztikus zene mellett? Mondjuk, Skoff Zsuzsa, vagy Kővári Eszter Sára? Lehetett érezni az elkötelezettségüket?

– Próbáltam őket mindenre felkészíteni, mert én élveztem, és azt akartam, hogy megosszam velük az örömet és az élményt.

– A vokális darabok mindig az adott koncert fénypontját jelentették. Említetted Madarász Ivánt, egyik legmeghatározóbb emlékem az ő Hamvas Béla szövegére írt darabja. Gondolom, neked is ez jutott eszedbe legelőször.

– Nagyon szerettem azt a darabot. Szerettem és nagyon élveztem, hogy kvázi szabad vagyok benne.

– Bevallom az, hogy te szeretted a darabot, és valósággal „lubickoltál” benne, átragadt ránk is, hangszeresekre (két szintetizátor, gordonka). Én kezdetben tartózkodóbb voltam, de a te hozzáállásod és kisugárzásod átsegített ezen a hezitáláson, ami után magával ragadó volt az egész folyamat.

– Hát, igyekeztem. Én egy extrovertált természet vagyok, és ha valamit élvezek, akkor azt át is tudom adni.

– Volt-e olyan, hogy te közvetlenül bármilyen tanáccsal éltél egy zeneszerző felé?

- Én előadói szinten improvizáltam, és nem éreztem magam zeneszerzőnek semmilyen szempontból, és azt sem, hogy belefolynék az alkotó munkájába. De implicite ez történt.
- *Maga a technika érdekelt téged valamennyire?*
- Érdekelt, éppen mert eléggé kifinomult hallásom van.
- *Az kell is hozzá. De attól még lehet, hogy a gépek kicsit távol tartanak valakit.*
- Engem nem tartottak távol. Élveztem a gépeket, és azt is, hogy egyfajta temperálatlan hangzást hoztak elélem, amiben improvizálhattam.
- *Visszatérve egy előbbi gondolatra: volt olyan, hogy javasoltad valamely szerzőnek, hogy milyen jellegű darabot írjon?*
- Nem, ez soha eszembe nem jutott. Viszont az gyakran volt, hogy egy darabon belül megmutattam a zeneszerzőnek egy csomó megoldási lehetőséget. Még Kurtágnak is. Tőle énekeltem tulajdonképpen a legtöbbet, vele nagyon sokat dolgoztam.
- *Tényleg olyan kíméletlenül maximalista volt, mint sokan mondják?*
- Ezt soha nem éreztem, azt éreztem, hogy élvezni, amit csinálok, és irányít, és a zenében él, abszolút módon a zenében él. Mind a mai napig.
- *Amúgy véleményed szerint a túlzott perfekcionizmus megöli a zenét, vagy szükséges a mai világban?*
- Ez a zeneszerző alkatától függ. Van, aki a természeténél fogva maximalista alkat, és az fel tudja ezt használni az alkotásban. Ahogy az előadók is különbözők: van, aki inkább csak arra törekszik, hogy megvalósítsa, amit leírnak neki.
- *Énekes szempontból érzeli-e különbséget a gépi elektroakusztikus zene meg a hagyományos hangszeres zene között?*

– Nem érzek. Énnekem két hangszálam van, és azon kell mindent megoldanom. Azon belül nekem iszonyatosan sok lehetőségem van azáltal, hogy van egy abnormálisan nagy hangterjedelmem.

– *Lehetne esetleg nevesíteni, konkrét hangnevekben kimondani...*

– Igen. Tulajdonképpen a kis d-től a háromvonalas fizs-ig. Ebbe sok minden belefér.

– *Gyakorlatilag a teljes tenor is. Akkor ez az adottságod nem maradt kihasználatlanul az elektronikus darabokban sem.*

– Úgy érzem, hogy nem, a szerzők nagyon is éltek velem, nagyon élvezték, hogy nekem bármit írhatnak, mert el tudom énekelni. Ha én látok egy leírt kottát, akkor azt már hallom is, bennem a hangok megszólalnak.

– *És nem zavart soha, hogy mögötted egy szál brácsa, vagy három ütős, vagy egy szintetikus hanghalmaz van? Mert azért a hallgató számára teljesen más benyomást kelt.*

– Nem zavart. Csak meg kellett tanulnom a hangszíneket.

– *A hangszínek, igen, az egy döntő elem...*

– Fontos, hogy más a hangszíne egy brácsának vagy egy csellónak vagy egy zongorának. A zongorát igazából a legkevésbé szeretem, nekem a zongora inkább egy gép, nem hangszer.

– *Jobban gép, mint a szintetizátor?*

– Igen. Számomra jobban gép, mert hát ott adott hangok és hangszín van és csak az a művészet benne, hogy ki tud minél több hangot játszani, meg minél gyorsabban.

– *Igen, hát az tény, hogy leütés után már nem lehet változtatni semmin. A szintetizátor meg tud fúvós, vonós lenni, nem beszélve a gépi effektokról.*

– Én is így gondolom. Ugyanúgy, mint ahogy egy intonált hangnak számos előnye van, amiről már szó volt: az ezerféle szín, ezerféle dinamika lehetőségei, ami folyamatosan változtatható...

– ... *a hangsálunkkal, a vonóval vagy a potméterrel.*

– Imádom például Kurtág orosz darabjait. Rengeteg orosz darabot írt, neki az egy szent nyelv. Később tanulta meg, de tökéletes orosz nyelvtudással rendelkezik, amit darabjaiban tökéletesen kihasznált. Csodálatos volt megtapasztalnom, ahogy a zenéjében visszahozza az orosz nyelv zeneiségét. Számomra hasonlíthatatlanok a darabjai.

Fülep Márk

fuvolaművész, zeneszerző

– *Köztudott rólad, hogy vonzódsz a népi hangszerek felé. Egy klasszikus fuvolatanulmányokat folytató muzsikuszakember számára nem olyan kézenfekvő ez a népzenei érdeklődés. Hogy kezdődött nálad?*

– A népzenehez való közeledésemet tulajdonképpen természetes folyamatként éltem meg és három okra vezetem vissza. Először: ott volt a kezemben a Zeneakadémián tanulmányaim alatt egy gyönyörű, varázslatos ezüst japán mesterfuvola. Szerencsére én is tudtam vásárolni egy hasonlót, s bár csúcstechnológiával készített hangszer, egyre inkább nyugtalanított a tudat, hogy nem ismerem annak magyar mását, a magyar flótát. Az ősi pásztorhangszer nyomába akartam eredni.

Másodszor: a diplomám megszerzése után a lehető legtöbb alkalommal, háromszor (2004-2007) elnyertem a Fischer Annie zenei előadóművészi ösztöndíjat, amely a fiatal frissdiplomás művészeket volt hivatott hangversenyfellépésekkel menedzselni. Rendkívül hálás vagyok a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma által meghirdetett pályázat elnyeréséért. Eleinte Országos Filharmóniai felkéréseket kaptam, harmadik évadban pedig kizárólag külföldön, állami ünnep illetve valamilyen jubileumi évforduló alkalmából kértek fel, amelyeken magyar műsort illett vinni, amit én örömmel teljesítettem. Minden egyes fellépést fontosnak tartottam, kultúrmisszionárius küldetésként éltem meg. A pályázati felhívásban egyébként a kitételek között az állt, hogy a repertoárom XX. századi és magyar kortárs műveket is tartalmazzon, amit én nagyon komolyan vettem. Olyan feladatnak és rangos kihívásnak, amely által megbecsülését éreztem diplomámnak. Életem ezen időszakában sok bizalmat és ösztönző erőt kaptam. A nemzeti ünnepi műsorokon a 19. századi fuvolaművészet kialakulását serkentő Doppler Ferencről kezdve a napjainkig,

egész zenetörténetet átívelő műsorokat állítottam össze, így képviseltem a magyar zenét. Szervezőimmel való baráti személyes együttműködés jóvoltából és a közönség visszajelzéseiből formálódott a gondolat, hogy e külföldi műsorokon megkívántatott, hogy a magyar népzene is bemutassam az idegenbe szakadt külhoni magyarok és az érdeklődő lokálpatrióták számára. Fontosnak érzem megjegyezni, hogy ebben az Amadinda ütőegyüttes példaképem volt. Mert az összes hangversenyükön ott voltam az akadémiai éveim alatt és még jócskán utána is. Azt csináltam, amit Ők: minden koncertjük egyfajta zenetörténeti utazás volt: főrepertoár mellett dallamhangszeres átiratok, végül népzene, amit tradicionális zenének mondanak. Az ösztöndíjas évek után hazai és külföldi koncertútjaimra később Gábor József zongoraművésszel kezdtem visszatérni, aki nagyon lelkesített a magyar kortárs- és népzene ügyén egyaránt, rengeteg motiváló beszélgetést köszönhetek neki. Ösztönző habitusa egész életemre hatással van. Élveztem tehát a kortárs zene és népzene kettősségét a színpadon. A műsorkoncepciót folytattam külföldi fuvolafesztiválon, szóló turnéimon és a Magyar Motívumok nevű saját formációm-ban. Klasszikus fuvolafélék mellett elkezdtem cipelni a magyar népi hangszereimet. Időközben megörökölve Drahos Bélától a Magyar Állam tulajdonát képező arany Yamaha fuvola használatát is elnyertem, érdekes volt a több Milliós értékű fuvola után a párezer forintos tilinkó hatását megtapasztalni. Mindenekelőtt az érintett meg, miként azonos a mély népi kultúra és a magas művészet érzelmi befogadása az emberre, előadója pedig válik egyaránt felelős médiummá.

A harmadik szegmens: az alsó fokú tanításból adódik. Mert ugye tanítjuk – ismert közhely – és szeretjük mondani, hogy nemzetünk sajátos viselkedésmódja és anyanyelvünk, a zenei anyanyelvünk is a magyar virtusból táplálkozik. És azt nem szerettem volna, ha be van írva kottába a „Süss fel...”, de a tanítvány folytatni nem tudja. Pedig dehumanizálódó korunkban ez manapság feladat. Ezért elkezdtem érdeklődni mind a zene szövege, rendeltetése és mind a tánc, mozgás, népművészetek és természetesen a népi hangszerek, stb. iránt. Mint

mondtam, a legelső magyar népi hangszerem a flóta volt, amelyet „klasszikus füleknek lefordítva” szívesen nevezek magyar fuvolának. Pál Pista bácsi nógrádi pásztor, tereskei dudástól rendeltem feltételezhetően 2005-ben, aki 87 évesen gyönyörű szép kézzel készített, bicskával faragott bodzafa flótát nyújtott át nekem. Ezzel a hangszerrel 2006. májusban már a zongorakíséretes Bartók Béla - Arma Pál Magyar parasztdalokból játszottam, ezzel mentem ugyanazon év nyarán először Váraljára, a Juhász Zoltán által vezetett legendás Egyzólam népzene táborba. Ott szembesültem azzal, hogy a flótával nem tudok a többiekkel együtt játszani (a népzene táborokban csoportos tanítás folyik), mert az fél hanggal lentebb van, hanem furulyával. Úgyhogy innentől kezdve tényleg megnyílt előttem a népi hangszerek végtelen tárháza, és késztetést éreztem arra, hogy különféle méretű és hangsorú öt-, és hatlyukú hangszereken játszjak, előbb pásztorfurulyákon, aztán tilinkón, ami varázslatos instrumentum, később hosszifuruglán és kavalon. Ma már dudával is ismerkedem. A népzene tehát kulcsfontosságú kérdés, ennek köszönhetem, hogy bekerültem az EAR Együttesbe.

–Voltak-e esetleg előzményei ennek a népzenei vonzalmadnak korábbi, akár gyermekéveidben?

– Szeretném megjegyezni, hogy a népzene kisgyermekkoromból köszönt vissza. Nagyon szerettem énekelni egyedül és kórusokban is, többször nyertem népdaléneklési versenyt városi és megyei szinten. Általános iskolás koromban otthon Kaláka, Muzsikás, Sebő lemezeket hallgattunk, meséket, klasszikus zenei repertoár mellett, természetesen. A jobbnál-jobb Hungaroton hanglemezeket édesapám budapesti kiküldetései során a Rózsavölgyi Zeneműboltban vásárolta, és nagy kincsként vitte haza Miskolcra a lakótelepi lakásunkba. A zenehallgatás óriási hatással volt rám. Emlékszem, ahogy tizenéves koromban bújtam a nagy hanglemezborítókat, és olvastam a gondosan, apró betűkkel teleírt tokokat, kísérő füzeteket. Tetszett bennük a tudomány. A lemezjátszó állandóan forgott, a dallamokat, énekeket, kívülről fújtuk. Mi nyolcan vagyunk testvérek, tehát a közös éneklés, mon-

dókák, játék, az életünk része volt, nem véletlen, hogy lett egy furulyaművész és egy operaénekes testvérem. Nagyon szerettem középiskolában a népzene órákat, fantasztikus tanárom Sereg János volt. Zeneakadémián egyetlenegy év jutott a magyar népzenenek, amelyet Vikár László és Tari Lujza irányítása alatt töltöttem. A tantárgy és a téma különös kakukktozás volta maga jellegében. Nem is nagyon szerették, nem is nagyon értették. Ezt sosem értettem igazán, pedig a szimfóniák tömkelegeiben ott lehetnek nyomokban a népi dallamok. Ki tudja, hogy Haydn vagy Mozart hány népi anyagot gyűjthetett, amelyeket kottalapra vetett? Liszt, Brahms abszolút egyenes ágon hallott anyagokból dolgozott. A népzene iránti kíváncsiság valahogy mindig a szívemben maradt.

– *Mondanivalód azon része, az a kultúrtörténeti vállalás vagy küldetés, amit mondtál a népi gyökerekkel való kapcsolatban, teljesen nyilvánvaló. De egy távoli szemlélődő számára nem biztos, hogy a kortárs zene és a népi hangszerek rögtön összepárosíthatók. Te ezt teljesen evidenciaként fogalmazod meg. Mondanál erről többet? Tehát mi az, ami a hangszereken, és a személyes eszmei hivatástudaton túl konkrétan a zeneiségben összekapcsolhatja a népi vonalat napjaink irányzataival?*

– Nagyon jó a kérdés. Tulajdonképpen a népzene is kortárs zene. Napjainkban is élő, folytonosan változó zenélési módról van szó, hangszerkezelés tekintetében önmagukban állandóan fejlődő hangszerismeretről. Ezen a ponton érdemes picit elidőznünk. A népzene nem a hangszertechnikai „korszerűsége” oldaláról kell megközelíteni, mert azt az autentikus népzene mondjuk úgy, hogy szentségként kezeli. De egy muzikusnak a népi hangszereken való jártassága és zenei tájékozottsága mindig a saját környezetéből merítően működött. Amikor én kapok az EAR Együttes szerzőitől kottát, akkor saját tudásomat kell konvertálnom a népi hangszerre, az lesz az én magam népzeneje. Természetesen ez egy másfajta tudatalatti megközelítés. Másfelől a zenélés kottából történik, ami meghatározó módon irányítja az interpretációt. Bár a szerzők se ragaszkodnak a szóról-szóra

való előadáshoz, (ezt szerzői oldalról érdekes lenne megvizsgálni), elképzelik, amit hallani szeretnének, mégis bizonyos formai keretek, tempók, gesztusok, karakterek vonatkozásában van egyfajta megkö-tés, népzenei megközelítéssel szólva benyomás vagy tudás, amik szükségesek ahhoz, hogy ezeket a műveket meg lehessen szólaltatni. És ez ebből a szempontból már nem kötelezettség, hanem járandó-ság. 200 évvel ezelőtt egy muzsikus sem mondta, hogy én ezt vagy azt a dalt vagy verziót nem játszom. Ami automatikusan jött és tudat alatt beépült, azt játszotta, de tudatosan biztosan nem válogatott úgy, ahogyan mi azt gondolnánk. A muzsikusok hagyták átfolyni ma-gukon a népzénét, ember lelke mosta a hangokat.

– *Mikor közben te ezt a nagyon tudatosan fölépített, jól megokolt, és tiszteletreméltó vállalatot folytattad éveken át a népzenevel, vele pár-huzamosat a fuvolisták többségére jellemző kortárs zenei vonzalma-dat is kiélhetted. Hogyan kerültél kapcsolatba a kortárs zenével?*

– Hajjaj! És tulajdonképpen így jutottam el odáig, hogy Horváth István hangmérnöknek köszönhetően bekerültem az EAR Együttesbe, ami óriási megtiszteltetésként éltem meg. Hogyne érdekelt volna a kor-társ zene? Tulajdonképpen nem érezném hiteles magyar muzsikus-nak magam, ha a magyar zenére, azon belül a mai élő, kortárs zenék felé ne lennék nyitott, és igazából akkor se, hogyha népi muzsika sem kötne le. Alsófokon tanító fuvolanárként specialitásom lett a hallás-hangszer-ének összekapcsolása, legyen a diák akár kezdő furulyás...

– *De hát az már messze van a népi furulyától, gondolom.*

– A műanyag furulya messze van egy pásztorfurulya hangjától, de alapszinten a cél szentesíti az eszközt. A barokk furulyaművészet má-ra egy szakma lett a 80-as évekhez képest, ezért meg is kell különböz-tetni a blockflötét, mint barokk furulyát és a népi furulyát. Kezdőket tanítani a kreatív zenealkotói fantáziát építő Sáry – módszerrel és a népzene nyelvén nagyszerűen kiegészítik egymást. Visszatérve a mai zenéhez, a kortárs zene vonulat életemben az akadémiai, mondhatni a professzionális fuvolaművészet elsajátítása során kezdődött. Már

zeneakadémiai éveim alatt megismertem olyan műveket, amelyek nagyon magas technikai tudást igényeltek, és nagy hatást gyakoroltak rám, éreztem, hogy merészen új zenei nyelven beszélnek.

– *Gondolom, ezek nem foglalkoztattak elektronikát.*

– Általában a hallgatói közegben megszólaltatott produkció még nem, de máshol hallottam érdekes zenéket. Gyermekkoromtól kezdve rengeteg hangversenyre jártam. Miskolci középiskolás korom idején a Magyar Fuvolás Társaság Csetényi Gyula elnökletével értékorientált, nagyon intenzív, országos zenei életet folytatott. Ebbe lassanként belenőttem. Éltünk-haltunk – az egész fuvolás társadalom nevében mondhatom – az akkori háromnapos találkozókért. Mindig volt magyar kortárs zenei hangverseny, számos bemutatóval. A találkozók külön értéke volt, hogy mindenki komolyan vette, ezért rendszerint széles előadói gárda mutatkozott meg. Ebben a közegben ismertem meg az EAR Együttes számára is oly fontos Matuz István fuvolaművészt, és másokat, például Dratsay Ákos és Berényi Bea házaspárt, Bálint Jánost, Gyöngyössy Zoltánt vagy Ittész Gergelyt, akik barátságát hamar elnyertem. Nagy becsben őrzött kazettáikat akkortájt rongyosra hallgattam. Joggal gondoljuk, hogy ez az aktív fuvolás élet hozzájárult ahhoz, hogy bőséggel készültek a fuvolás művek, még hozzá mindenféle műfajban. Hollós Máté, Láng István, Madarász Iván, Sugár Miklós, Szigeti István és mások műveit itt hallottam először.

Amikor Budapestre kerültem, a kollégium közel volt a Zeneakadémiához: szerencsés, ha az ember közel van a tűzhez. Így alkalmunk volt akár mikor elmenni a Zeneakadémiára és bármiféle ügyintézés nélkül ott csüngtünk a kakasülön. Az alma mater elvégzése után legalább ugyanannyit jártam hangversenyekre, mintha még tanulnék. Sokakat meg is tévesztettem emiatt. A kortárs zenei koncertek és az ámulatba ejtett új zenék megtapasztalása után mindig úgy álltam föl a székéből: „Milyen jó lenne, ha ez a mű gyakrabban megszólalna és én is előadnám!” Szakadatlan jártam tehát a főváros koncerthelyszíneit, Műcsarnok, Szépművészeti Múzeum, Budai Vár, Nemzeti Galéria, Szkéné

Színház, Trafó, stb. Így került horizontomba a Nádor terem, ami – lassanként több más érdemes formáció mellett – az EAR Együttes hűséges befogadó helyévé vált. Rengeteget köszönhet a zenész társadalom Göllesz Zoltánnak, értékközvetítő szerepe felbecsülhetetlen.

– Ez a helyszín a többinél kicsit később került be a vérkeringésbe, a 2000-es években.

– 2000-ben diplomáztam, tehát épp a legjobbkor hallgathattam ott a neves fuvolaművész példaképeim kamarahangversenyeit. A terem barátságos légköre nagyban hozzájárul a művészi élvezethez és ahhoz, hogy a közönségnek alkalma adódik hangverseny után megszólítani az előadókat és a zeneszerzőket. Rettenetesen sokat merítettem azokból a békés, nyugodt beszélgetésekből, szakmai diskurzusokból.

– És akkor elkezdted te is játszani a kortárs zenét?

– Igen, ahogyan a belső zenei kiteljesedésem megkívánta, időm engedte és sok munkával be tudtam építeni a repertoáromba. Játsoztam a miskolci születésű Ujj Viktor Géza Szonátáját, Dragony Tímea tehetséges zeneszerző nő műveit. Játsoztam Matuz István, Gyöngyössy Zoltán, Ittész Gergely fuvolás szerzők szólóműveit. Petrovics Emil fuvolaversenyét zenekarral, és Faragó Béla, Jeney Zoltán, Kocsár Miklós, Kurtág György, Lendvay Kamilló, Sári József, Sály László és mások műveit. Beischer-Matyó Tamás és Nógrádi Péter írt számomra versenyművet. Elnyertem Hollós Máté, Láng István, és volt tanárim Madarász Iván, Tihanyi László, majd Eötvös Péter barátságát. Az EAR Együttessel való kapcsolatom kialakulása egy külön történet.

– Hatalmas vonulata van a kortárs zenének, amely fuvolával különösen demonstratív. De ezeknél az elektronika egyáltalán nem egy ilyen sine qua non. Említetted Horváth Istvánt. Hogy ismerkedtél meg vele, és mik voltak azok az első darabok, amik az elektronikával is kapcsolatba hoztak, vagy amivel te kapcsolatba kerültél?

– Rendkívül sok esemény következménye volt. 1998-ban kaptam Artisjus-díjat először. (A Zeneakadémiának kellett ajánlani fiatal aka-

démistákat: Pröhle Henrik tanár úr ajánlott engem a fafúvós tanszékéről, mert Kurtág György és Oláh Tibor műveit játszottam, amelyet nagyon elismert.) 2002-ben Temesváron nyertem nemzetközi versenyt és román darabért különdíjat. De már jártam a Doppler Intézet, a békéstarhosi és a debreceni kurzusokat. Később Lajtha-díjat és másodsor Artisjus-díjat kaptam.

Amúgy megszámlálhatatlanul sok hangversenyt látogattam, prospektusait gondosan megőrzöm, amiként saját meghívóimat. Sokkal többet hallgattam, mint szerepeltem és ez így van szinte a mai napig, de ezt abból a szempontból nem bánom, hogy nagyon tájékozott lettem a zenei élet kínálatából. Nehéz lenne megállapítani, hogy pontosan melyik hangversenyen volt életem első elektroakusztikus élménye, de bizonyos, hogy jelen voltam sok Mini-Fesztivál, Korunk Zenéje, Budapesti Tavasz és Őszi Fesztivál sorozatokon, és igaz érdeklődéssel hallgattam gyermekprodukcióktól kezdve baletten át, kortárs operáig mindent, minden műfajban.

2005-ben Fischer Annie ösztöndíjas díjazottként szóló fuvolaestre készültem. A műsor improzálás magyar kortárs szólókból állt, kérésemre, erre az estre fejezte be Gyöngyössy Zoltán Pearls című művét. A hangverseny 2005. február 2-án volt a Nádor teremben. Programom két CD-bejátszást tartalmazott, így kértem fel Horváth István hangmérnököt arra, hogy elkészíthessem Sály László Napraforgó c. művének zenei alapját. Erre a Magyar Rádió akkor még működő elektroakusztikus stúdiójában került sor 2004. november 2-án. Horváth Balázsé volt a másik mű, ahhoz nem kellett alapot készíteni. Többek között Láng István, Matuz István kompozícióit is előadtam. Horváth Istvánnal hamar baráti kapcsolatba kerültem. Ismerte népzenei irányultságú érdeklődésemet. Ő ajánlott Sugár Miklósnak, az EAR Együttes művészeti vezetőjének, aki már régóta szeretett volna nyitni a magyar népi hangszerek felé. Láng István, Faragó Béla, Pintér Gyula, Szigeti István sakuhacsira és didzseridura már írtak. Mind egytől-egyig figyelemre méltó kompozíciók! Nem volt véletlen, hogy rengeteg koncertet adtunk.

– *Mikor volt az első koncert, ahova az EAR keretén belül felléptél?*

– 2009. március 11-én léptem fel az EAR Együttessel először a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumban. Naptári bejegyzésem szerint 2008. szeptember 4-én voltam először Sugár Miklósnál megmutatni neki magyar pásztorhangszereimet. Nagyon hálás vagyok Sugár Miklósnak, hogy ennyire nyitott volt felém és az ügy iránt. Horváth István mondta, hogy Miklóst érdekelné, mutassam meg neki a hangszereket. Elmentem hozzá, és azt mondta, hogy akkor lesznek művek. És lettek. Sugár Miklós nagyon sűrűn alkalmazott, egy évadban 5-6-szor is felléptem velük. Több évadon át olyan műsorokat állított össze, amelyben felváltva a Kossuth-díjas Matuz Istvánnal főszerepem volt. Ez óriási megtiszteltetés a mai napig. *Népi hangszerek a kortárs zenében* címet adta ezeknek a hangversenyeknek, amelyeken népi hangszerekre és elektronikára írt kompozíciók szólaltak meg. Sugár Miklós tilinkóra (*Tilinkó dal No. 1;2.*), okarinára (*Elektronkarina*) írt, Pintér Gyula flótára, tilinkóra, ütőhangszerekre (*Kerengő No. 2*), később Szigeti Istvántól is kaptam művet tilinkóra (*Tilinkholica*), amelyeket a szerzők számomra komponáltak. Matuz István a számára sakuhacsira és didzseridura írt kompozíciókat játszott. Valamennyi mű élő elektronikával szólalt meg. Az EAR Együttes szerzőitől egyébként aztán játszottam akusztikus darabokat is, Faragó Béla, Hollós Máté, Láng István, Madarász Iván, Olsvay Endre jutnak eszembe. 2010 januárjában lemezfelvétel lett a két Sugár műből (*Sugár Miklós: Pulsations; Hungaroton, 2010*). Nem is lehetett volna alkalmasabb időben, hiszen rendkívül sűrű életemre jellemző módon akkortájt készülő szólólemezem miatt éppen népzeneészekhez jártam tanulni (*Fülep Márk: Párizstól Moldváig; Phoenix Stúdió, 2009*). Azon években vezényeltem egy ifjúsági musicalt, koncerteztem a világban mindenfelé, tanítottam és hangszereltem szüntelen, azóta sem tudom, hogyan fért bele ennyi minden.

– *Most engedj meg egy provokatívnak tűnő kérdést: neked, aki annyira fölesküdtél a kultúrtörténet egységére és a népi hangszereknek a jogos jelenlétére, nem okozott átmenetileg se diszkrpanciát, hogy az*

elektronika által ezek a hangzások, ezek a hangszeridentitások esetleg „eltorzulnak”?

– Eltorzulnak...

– *Egyszerűen a kijövő hangzás, akusztikus szinten. Tehát nem az fog megszólalni, aminek te az apostola vagy, amit szeretsz terjeszteni, amiben hiszel, hanem valami egész más. Mert ugye a modulációk révén az már egy teljesen új irányt vesz.*

– Nézd, szerintem ezzel egy olyan új műfajba lépek, ami fuvolánál is így volna.

– *Szándékosan idézőjelesen provokatív a kérdés tehát: a hangszínek iránti kötődéssel együtt mennyire tartod fontosnak ezeket a továbblépéseket akusztikus és hangzó végeredmény szinten?*

– Mivel az elektronikus világában élünk, és a hangzások, az effektek, a hangszínek kikeverése rendkívül igényes és hozzáértést kívánó feladat, nem gondolnám, hogy ezzel bármi rossz fát tennénk a tűzre. Inkább úgy vélem, hogy ezek a kompozíciók és a mögöttük rejlő szándék, és a kompozíció élőben előállított hangzásvilág érdekessége megkívánja tőlem azt a tiszteletet, hogy nem hogy elfogadjam, hanem inkább támogassam.

– *Ezt nagyon szépen fogalmaztad. Amúgy egyébként azért is fejtetem ezt föl nemcsak általános esztétikai szinten, hanem mert a közelmúltból tudom személyesen, hogy mennyire vonzódsz az altfuvola iránt, és gondolom, hogy nem a kis technikai különbség végett, ami a szoprán fuvolától elválasztja, hanem elsősorban a hangszínből való tapasztalat okán foglalkoztat. Úgy gondolom, te a hangszínekre érzékeny vagy. Ezt jól látom-e?*

– Igen. Hangszínekre érzékeny vagyok. Olyannyira, hogy rengeteget hangszerelek. Közel 100 hangszerelésem lehet, és 15-20 saját opusom. 2020-ban ezért kaptam a harmadik Artisjus-díjat.

– *És megkérdezhetem, hogy milyen apparátusokra hangszerelsz, vagy ez teljesen szerteágazó?*

– Ezen kották jelentős részét tanítványaim ihlették, számukra írtam, ezért 80%-ban fuvolás kamaraművek. Ennek egy kisebb része megkíván a fuvolástól más hangszeren való jártasságot, igénybe olyan váltó instrumentumokat, mint furulyák, ütőhangszerek, ezeket kreatív hangszerelésnek hívom. Tehát én a gyerekekkel is elővetetem a fiókból a furulyát, altfurulyát, egyebeket. Nem röstellek hangszer családmélyebb vagy magasabb tagjához nyúlni akkor, ha én valamit szeretnék. Maximálisan egyetértek azzal, ha hangszín miatt kell egy hangszer, és az megadatik, (lehet az egyetlen taps vagy lábütés), akkor az legyen részese a zenei megnyilvánulásnak.

Mint mondtam, rengeteg koncerten voltam, és fokozatosan találkoztam szembe az értékekkel. Saját repertoárom ezért máig olyan műveket tartalmaz, amelyekben hiszek, és szerzőik gondolkodásmódját valamelyest belső meggyőződésemmé tudtam tenni. Sály László Remek hang a futkosásban c. félig komoly operáján például többször átéltem, hogy mekkora élvezetet ad az előadónak. Frissdiplomás tanárként láttam, hogy mennyire éhesek a fiatalok arra, hogy értsék, amit nekik csinálni kell. Fogékonyak és megmozdíthatók az alkotásban. A „kottaszagú” előadás szöges ellentéte a népzenei művészetnek. Nem azért, mert ott még kotta sincs, hanem azért, mert perspektívájában a muzsikusi lét az egy szélesebb látókörű valami.

Ha abból indulunk ki, hogy a fuvolázást – a kottában felsejlő olasz szavak indíttatására – milyen mértékben segítik és táplálják a képzet-társítások, az elképzélések, akkor is azokat át kell fogalmazni és mosni magunkban, hogy valóságos zenei megnyilatkozások szülessenek, akkor sokkal többre vagyunk képesek, mint amennyire gondolnánk.

A ritmust tapsolva, vagy egy nehezebb ritmust különböző hangszíneken való megütögetéssel vagy váltótapsolással színessé, érthetővé lehet tenni. Vagy egy dallamfrázist elénekelteni. Számtalan kurzuson láttam, hogy a legnevesebb vendégprofesszorok miként kérték a hall-

gatóktól a klasszikus fuvolaművek egy-egy kiragadott frázisának éneklését. Bennem maradtak ezek a kicsi apróságok. Ma már tudom, hogy nemcsak „arról” a két ütemről volt szó. Ahhoz, hogy egy zenei anyag mélyebb rétegét felsejtsük, csak ki kell nyitnunk a szánkat, szolmizálni, abc-s hangokon énekelni, szöveget kitalálni rá. Nem mindegy, hogy milyen szót mondok, hány szótaggal, a magánhangzó magas vagy mély. Ez már hangszín kérdése.

– *Sőt, ez elvisz egy olyanfajta akusztikus analitika irányába, ami már teljesen testvére az elektronikus gondolkodásmódnak vagy kezelésmódnak. De az, hogy már így belebújunk a hangzóknak az alkalmazhatóságába, onnan már csak egy lépés, hogy ennek egy ilyen racionális problematika adja az alapját.*

– Igen, ez nagyon szép. Az éremnek ezt az oldalát sajnos nem tanultam, idáig nem jutottam el. Ám ha egy tanítványnak (legkisebb gyermektől egyetemistáig) analizálni kezdem a zenét, ők koruktól függetlenül rögtön megnyílnak egy olyan gondolkodásmódnak, amelyben nem közömbös a zenei hang működése. Az észjárást a zeneszerzés irányába kell elvinni.

– *Az EAR Együttessel kapcsolatban van-e még olyan tanúságtételel vagy megszívlelendő, amit megosztanál a T. Olvasóval?*

– Hát, sok anekdota jut az eszembe! Minden koncert egy külön történet, bármerre szerepeltünk, annak minden percét nagyon szerettem. Országszerte is sokat utaztunk, és emlékezetes egy párizsi fellépés. A darabokkal kapcsolatban azt mondom, hogy továbbra is biztatom a zeneszerzőket, hogy írjanak.

– *Ha még lesz együttes. Azért ez egy kérdés, hogy még újabb 30 év elé nézünk-e?*

– Kívánom, hogy megszűnni akaró szándék ne legyen. Az EAR együttműködés szempontjából egy valóságos baráti társaság, ebben egészen biztosan jó példát mutat. És ez nagyon jó. Azt gondolom, hogy jó alapja, jó táptalaja volt ez ennek a 30 évnek. A legfőbb pillérei

ugyanaz személyek most is, mint akik 30 évvel ezelőtt voltak, és ez csodálatos. 13 éve vagyok az EAR tagja és hálás, hogy részese lehetek ennek a baráti és szakmai közösségnek. Sugár Miklósnak azért is nagyon hálás vagyok, hogy nem csak engem vett be műsoraiba, hanem együttesen kívül alkotó Horváth Balázs számomra írt negyedhangos darabját többször és saját kompozíciómam Ambrózy Attila fagottművésszel előadhattam. Aki EAR tag, mondta Miklós, annak szerzeményét műsorba veszi. Hálás vagyok, hogy Matuz Istvánnal és Gergely fiával, „a Matuzékkal” játszhattam és bár közös feladat nem adódott, de más szólistákat is megismertem. Miklós őszinte befogadó ember, aki örömmel és nyitottan áll mindig mindenki felé. Az ő nyitottsága, határozottsága, szervezőkészsége, alkalmazkodó- és problémamegoldó képessége mind olyan erény, amely által működik az EAR. Közösség, amelyben mintaértékűek a barátságok. Sugár Miklós csapatépítő karizmával példaértékű barátságokat ápol azzal együtt, hogy noha nagyon eltérő zenei gondolkodású emberek is találhatók az együttesen belül. Örömmel tölti el, ha e különbözőségek ellenére együtt látja a csapatot és megoszthatja irántunk tanúsított szeretetét. Ezt mi sem példázza jobban, mint nyaranta a legendás kerti szarvas pörkölt bográcsozás a Sugár villában. A mindig jó kedélyű ember munkában mégis szigorú. Pályázástól a szervezésen át az utolsó kifizetésig mindent elbír, mindenben korrekt, mindig lehet rá számítani. Mindig mindenkihez van egy-két jó szava, határozott de szókimondó. Az EAR Együttes bebizonyította, hogy a generációs különbségek ellenére is illő tisztelettel egymás- és kellő alázattal a munka iránt lehetséges az emberöltőre kitartó együttműködés. Sugár Miklós híd az EAR szervezeti hálójának kellős közepén, aki nélkül nem biztos, hogy minden magától értetődő volna. Őneki nagy dicséret és hála!

Gazda Bence

hegedűművész

– *Mikor kezdődött nálad a zene szeretete, miben nyilvánult meg, és hogyan ágazott el?*

– Nagyjából 16 éves lehettem, amikor megnyílt egy Roland bolt, és akkor nagyon megfogott a szintetizátorok világa, borzasztóan tetszett a hang struktúrája, és egyáltalán, ahogy ez az univerzum megmutatta magát. De kezdetben nem igazán tudtam kamatoztatni sem a kortárs, sem a klasszikus zenében ezt az érdeklődést. Valamikor a 90-es évek végén Kántor Balázs hívott engem először az EAR Együttesbe, ő ajánlott be a csapatba.

– *Ezek szerint az élő elektronikus hangszeres működésed elsődlegesen az EAR-hez köthető?*

– Tulajdonképpen igen. A kortárs zenének ez az ága teljességgel ismeretlen volt előttem, előzőleg csupán egynéhány elektronikus darabot hallottam, ahogy az akadémiai tanulmányaim során találkoztam velük. Tudtam, hogy mi az a konkrét zene, meg ismertem a Beatlesnek a Revolution 9 című művét, meg voltak homályos ismereteim, de alapvetően igen, az EAR Együttes volt az, amelyik megismertette velem az elektroakusztikus zenét.

– *Tehát gyakorlati szinten akkor kezdtél ebbe belemélyedni.*

– Így van, ugyanakkor már az első pillanatban a magaménak éreztem ezt a világot, mert szerettem az elektronikával foglalkozni, meg ezzel gombnyomkodós furcsa világgal, amelyik találkozik a klasszikus zenei gyökerekkel, amiket megtanultunk és birtokoltunk. Persze tudtam, hogy Szigetvári Andrea a Zeneakadémián elektronikus zene oktatója, csak valahogy nem kötöttem össze a tényeket. Ennek az lehetett az oka, hogy hegedűsként az ember általában egy bizonyos kitaposott úton indul el, és egy bizonyos zeneanyagot és ismeretanyagot tanul hegedűtanulmányai során.

– Szóval, 16 évesen ismerted meg az elektronikus zene technikai eszközét...

– ...a Hammond orgonát, aminek lenyűgözött mechanikája, és a hangok előállításának lehetőségei. Alapvetően mindig is vonzottak a technika vívmányai, a technikatörténet.

– *Már többekkel beszélgettem erről, hogy van, akit az elektronikus zenében kifejezetten a technikai rész vonz, mások a hangszínlehetőségeket kutatják, és ahhoz rendelik a lehetséges technikát. Nálad van ilyen különbségtétel, vagy a kettő mindig karöltve járt?*

– Nem, nem járt karöltve, inkább azt mondanám, hogy a kísérletezős, tekergetős, rácsodálkozó gondolatfüzéren haladtam...

– *Eredmény volt, vagy végeredményként kaptad a hangszíneket?*

– Nézd, amikor elkezdtünk dolgozni Horváth István stúdiójában, és megláttam a Moog Modular 3C szintetizátort, azt hittem, elájulok ott helyben. Hogy milyen fantasztikus, meg hogy mennyire sok minden van, és mennyire sok mindent nem tudok.

– *Ez 1995-96 körül lehetett, ugye?*

– Nagyjából akkor.

– *1997 volt az első Sárvár, ahol már ott voltál.*

– Így van. Akkor ezt szomorúan hallom, mert azt hittem, később volt. De ez is csak azt bizonyítja, hogy mennyire sok idő telt el. Ezek az évszámok lelombozzák az embert: valami 96-ban volt, és most 2021-ben beszélgetünk róla. Mintha tegnap lett volna, amikor ezekkel az inspirációkkal először találkoztam. Az külön lenyűgözött engem, hogy az első próbán rögtön egy olyan csapatban találtam magam, ahol teljes élvonalbeli művészekkel dolgozhattam akadémistaként. Egyébként eléggé sokkoló volt, hogy Matuz Istvánnal, Geiger Györggyel, Maros Évával, meg a magyar zenei élet hozzájuk hasonló ikonikus figuráival dolgozhattam. És azért is lenyűgözött, hogy édesapám a kortárszene nagyon elkötelezett szerelmese volt. Ám az EAR Együttesnek köszönhetően, nekem is sikerült elmélyednem a kortárs zené-

ben, ami azt jelentette, hogy akarva-akaratlan ott találtam magamat a darabok születésénél. Amit a legfontosabbnak éreztem talán, és egyébként a pályám későbbi éveiben (amikor egy ideig eltávolodtam az EAR Együttestől, és a Budapest Klezmer Banddel kezdtem el játszani) is nagyon fontos volt, mert nagyon erős ingert adott, hogy azokat a darabokat, amelyeknek a születésénél jelen voltam, be is mutattam. Tehát nem egy agyonjátszott, ötszázszor fölvelt, tökélyre csiszolt darabnak az...

– ...az 501. előadója vagy.

– Így van. Úgy éreztem, hogy ebben van egy úttörő jelleg, hogy itt a darabok születésénél is jelen vagyunk, és hogy az EAR Együttes képes volt a kortárs zenén, egy rétegen belül egy még kisebb réteget létrehozni, a kortárs elektroakusztikus zenét.

– És ez számodra pozitív vonzerő?

– Mindenképpen.

– Persze engem egy dolog nagyon meglepett az előbb elmondottakból, hogy neked az EAR-rel való kapcsolat előtt voltaképpen hegedűsként alig volt kortárszenei gyakorlatod. Hogy nem követted édesapádnak a preferenciáit.

– Kapcsolatban voltam a kortárszenével, mert a Zeneakadémia valamilyen szinten ezt mindig megkövetelte. Én egy olyan akadémista voltam, aki versenyekre mentem, és azokat többnyire meg is nyertem. Minden versenyen voltak kötelező kortárs darabok, amiket megtanultam. De részt vettem Szöllősy Andrásék kamaradarabjában, amelyben szólóhegedűt játszottam. De ezek, megmondom őszintén, nem voltak rám olyan nagy hatással. Kiss András volt a főtárgy tanárom, és ő sem volt azért az a nagy kortárs előadó.

– Igen, ezt nem állíthatjuk róla. Így van.

– De ennek nincs is nagy jelentősége, mert ha a Perényi Eszterhez jártam volna, akkor sem szerettem volna jobban ezt a műfajt. Egyébként nagyon érdekes, hogy amikor zeneakadémistaként Artisjus-díjra jelöltek, pont Perényi Eszter volt, aki felismerte, hogy mennyi kortárs

darabot mutattam be, és ő ajánlott engem akadémistaként Artisjus-díjra.

– Visszatérve, amikor ezzel a gombcsavargatós háttérrel odakerültél a rádió stúdiójába, ikonikus zenészek körébe, már világos volt számodra ez a reveláció? Tudatában voltál a rétegzene belüli rétegzenezésnek, és hogy milyen nagyszerű, hogy a darabok születésénél bábáskodsz?

– Az egész olyan egyértelmű volt. Nem gondolkoztam én akkor ezen. Elindultam ezen az úton, szerettem csinálni, és büszkén csináltam. Nagyon boldog voltam, mert tudod, minden hegedűsnek van egy nehézsége az életében, ha egy szimfonikus zenekarban elhelyezkedik: a prím szólamban tizenketten vannak, a szekundban tízen. Az EAR szólista feladat elé állított engem, amit borzasztóan élveztem. Az életemnek abban a szakaszában, megmondom őszintén, elképzelhetetlennek tartottam, hogy valaha is szimfonikus zenekarban játszjak. Mondom ezt úgy, hogy 2012 óta vagyok a Dohnányi Zenekar tagja, és 2018 óta a koncertmestere is.

– Akkor arra volt szükséged.

– Akkor pontosan ez volt, amit meg kellett csinálnom. Érdekes, hogy az EAR Együttessel párhuzamosan elkezdtem dolgozni a Laokoón-csoport nevű formációban, ami egy világzenés együttes volt Gryllus Samu vezetésével. Nagyon érdekes dolog volt. Mert Palya Bea képviselte a népzeneét az együttesben, Jelasity Péter meg talán Honéczy Zoltán a dzsesszt. Én meg Pálhegyi Máté a klasszikus zenét képviseltük, Gryllus Samu meg a kortárszeneét. És nagyon érdekes volt, amikor ez összetalálkozott, mert előbb-utóbb Gryllus Samu is ott volt közöttünk az EAR Együttesben. Az EAR Együttes nekem olyan iskolát jelentett, hogy nincsenek határok, hogy igenis bármeddig el lehet menni. Ha így tekintünk az úgynevezett klasszikus zenére, akkor nem kell pánikolni, van még ebben potenciál bőven. Amikor az UMZE-val Ligeti György 80. születésnapján játszottam Berlinben, azt is az EAR Együttesnek köszönhettem, mert ehhez az kellett, hogy évekig elmélyüljek a kortárs zenében.

– *Olyan sokféle területen dolgoztál, most említetted a Laokoón-csoportot, korábban a Klezmert, aztán színpadi működésed is van. Így 2021-ben visszatekintve a sokrétű ténykedéseidre, úgy tűnik, kiemelt szerepet juttatsz az EAR-nek.*

– Mindenképpen. Nagy iskola volt, és szívesen kiemelnénk egy pár fontos momentumot az EAR Együttessel eltöltött évekből. Nagyon-nagyon szép élmény volt, amikor kiutaztunk Aveiróba. Annak ellenére, hogy emlékszem, voltak szinte megoldhatatlan zenei feladatok. Olyan nehézségű darabokkal találkoztam, hogy egyszerűen nem tudtam elképzelni, hogy hogy fogom én ezeket az akadályokat megugrani. Némelyik darabba bele is törött a bicskám... Kaptam pofonokat is az EAR Együttesben, hasznos pofonokat, amiket vállalok. Például João Pedro Oliveira *Integrais* című darabját csináltuk, és hát kész, fogalmam sem volt, hogy ezt hogy lehet egyáltalán lejátszani.

– *De hát a szerzővel való személyes kontaktus nyújtott segítőkezet? Mert azért ő meg-megjelent Sárváron, Aveiróban is találkoztunk.*

– Ő megjelent Sárváron, én megtanultam becsülettel a darabot, és hát volt egy bizonyos határ, amin egyszerűen nem tudtam túllendülni. Akkor hangzott el Oliveira szájából az a mondat, hogy a megfelelő hangokat a megfelelő időben és a megfelelő dinamikai jelzéssel kellene... De megmondom őszintén, én ezt vállalom, mert szentül hiszek abban, hogy az ember fejlődését az ilyen pofonok viszik előre. Még többet és még jobban... Igenis voltak olyan helyzetek, amikor fel kellett nőni egy feladathoz.

– *Konkrétan a játékmód, vagy a kamarazenei együttműködés terén nyújtott-e valami olyasmit az EAR-ben való munka – az elektronikával való szinkron vagy kölcsönhatáson alapuló játék, egyáltalán az elektronikus hangzásvilágba való behelyezkedés – amit más műfajban tudtál kamatoztatni?*

– Szinte csak ilyet nyújtott. Minden egyes darab, amit az EAR Együttesben játszottam, kihívások elé állított. Soha olyan darabbal nem találkoztam az EAR-ben, hogy csak leülök, leolvasom és lejátszom. Ilyen nem volt.

– *Ez azt is jelenti, hogy mutatis mutandis más alkalommal is hasznosítottad ezeket a tapasztalatokat?*

– Nem így feltétlenül, hanem rengeteg tapasztalatot gyűjtöttem, és később én magam állítottam más embereket hasonló feladatok elé, mert tudtam, hogy ezt meg lehet csinálni. Minden egyes darabban talákoztam olyan dolgokkal, amikkel előtte soha. Hogyha például a te darabodat vesszük, emlékszem, hogy Sárváron mutattuk be, két oldalon voltak a kották, számok és ábrák, és abból kellett kislabizálni az ütemeket. Hát például ilyenekkel nem találkoztunk soha.

– *Igen, ez a Kaleidofon című kísérletem volt, ami sajnos nem vált be. Hát ezt meg én ismerem el, hogy az, amit én a darabtól reméltem, az nem jött vissza. Nem miattatok, hanem a koncepció volt túlbonyolított...*

– És amikor a Gryllus Samuékkal eljátszottuk az *In C*-t, ott is ugyanez volt, hogy szegmensekből kellett összeállítani a folyamatot, és még az aleatoria is bonyolította a helyzetet. Most két dologról van szó: az egyik, hogy hogyan találkozott a szemem a kottával, a másik, hogy hogyan kellett a kottaolvasást átrajzolni EAR-esre.

– *Ez jól hangzik.*

– Hogy milyen volt az érzés, amikor egy szerzőnek fontos, hogy minden egyes hangja a helyén legyen, mert abból áll össze a struktúrája, és milyen az, amikor egy szerzőt egyáltalán nem érdekel, hogy milyen hangok vannak, hanem a játékmód és az érzetek határozzák meg a darab jellegét.

– *Ez tulajdonképpen két véglet, amit mondtál, rengeteg közbülső fokozattal.*

– Teret adva az improvizációnak, teret adva különféle szabad megoldásnak. Emlékszem arra, amikor a Pintér Gyulával a darabja megírása előtt mindenfélét fölvevünk Horváth Istvánnál a stúdióban, és utána alakította ki a darab végleges formáját. Ezek fantasztikus érzések voltak... nem érzések, élmények, fantasztikus élmények voltak,

hogy gyakorlatilag a szülőszobájában ott voltam a daraboknak. Ezt én mérhetetlenül élveztem.

– *Még arra szívesen kitérnék, amit még a kötetlen beszélgetésünkör mondtál, hogy most vettél egy midi hegedűt, és azon munkálkods magadban.*

– Én az elektronikus hangszerekhez mindig borzasztóan kötődtem, imádom őket. Darvas Bence barátom, aki sokkal jobban elmélyedt az elektronikus eszközök használatában, mint én, saját kedvtelésből csinált egy theremint. Akkor én is kiraktam egy theremint tranzisztorokból, és mindenféle alkatrészeket hordozok itt a lakásban, és csodálattal nézem azt, hogy egy pár alkatrészből, tulajdonképpen 10-15 alkatrészből egy elektronikus hangszer össze lehet állítani, ami tökéletesen alkalmas mindenre. Tele vagyok hangszerekkel, vannak szintetizátoraim, van analóg szintetizátorom, dugdosós szintetizátorom.

– *Ma már egy külön kincs.*

– De új. Dieter Doepfer Németországban élő szintetizátor guru moduláris szintiket csinál. Emlékszem, hogy bajaim voltak a midivel, és írtam Doepfernek, és egy perc múlva válaszolt, hogy akkor hogyan kéne beküldeni, meg hogy kéne megoldani. Szóval én azt látom, hogy igenis, most, 2021-ben, elképesztő reneszánsza van az analóg hangszereknek. És hogyha az elektroakusztikus zene jövőjét kéne felrajzolni, akkor biztos, hogy valami ilyesmiből indulnék ki. Nekem ez a PCM alapú szintetizátor gondolkodás egy kicsit...

– *Elfáradt?*

– Hát, nem tudom. Emlékszem, hogy az EAR Együttesben a darabok egy jelentős része DX7-es szintetizátorral működött, ami ugye egy FM-szintézisen alapuló hangszer, és én azt gondolom, hogy akkor a 80-as évek elején, a szintetizátorok igazából talán az akusztikus hangszerek modellezését próbálták elérni. Aminek semmi értelme nem volt, mert igazából pont úgy volt jó, ahogy volt. Most ott tartunk, hogy párszáz ezer forintból bármilyen hullámformát el tudok érni, és bármilyen hangot létre tudok hozni, és ez még tetszik is nekem, sőt elképesztően tág határok vannak. És amikor azt kérdezted, hogy ben-

nem van-e egy kész elképzelés, amihez keresem a kabátot, amihez keresem az eszközt, akkor azért nem tudom mondani, hogy ez így van, mert olyan elképesztő mennyiségű ember fejleszt hangszereket és olyan elképesztő mennyiségű irányba indulnak el, mint például a hangszintézis, hogy egyszerűen fel sem tudom fogni. Találkozom egy eszközzel, hogy csak rácsodálkozom, úristen, hogy ilyenekkel én még nem is találkoztam. Az EAR Együttesen belül én mindig nagyon fontos dolognak éreztem, hogy az embernek legyen egy klasszikus zenei képzettsége és egy klasszikus hangszerhez kötött komoly jártassága. Mert az EAR Együttes sikerét ez a fúzió hozta meg. Az, hogy olyan dolgokkal fuzionáltak, amikben jártasak voltunk és mesterei voltunk, olyan dolgokkal, amikben csak tapogatóztunk és keresgélünk.

– *Igen, a szemléletét tekintve ez tényleg egyfajta fúziós hozzáállás.*

– Tehát akkor lehet igazán magas színvonalat elérni, hogy ha az ember egy valamihez nagyon ért, és arra építi a többi.

– *Ha jól értettem, amit előbb mondtál, akkor szerinted nincs lealkonyulóban ennek a komplex vagy fúziós műfajnak a jövője.*

– Ezt én nem tudom megállapítani. Azért sem, mert 2012-ben zenekari munkám révén kikerültem belőle. Nekem egyébként akkor ez is egy teljesen új világ volt, 37 évesen elhelyezkedni egy szimfonikus zenekarban minden zenekari gyakorlat nélkül. A zenekari játék pontosan olyan új volt nekem akkor, mint az EAR Együttes 96-ban.

– *De hogyha jól értettem az előbb, akkor ebben is tudtal valamit az EAR tapasztalatokból hasznosítani.*

– Nagyon fontos és nekem szép élmény volt, hogy Madarász Iván több darabját bemutattam az EAR Együttessel. És életem első Dohnányis zenekari munkája éppen egy Madarász zongoraverseny volt, majd amikor koncertmester lettem 2018-ban, akkor Iván operája volt, amelyiket már koncertmesterként vezettem.

– A Lót?

– Mindjárt eszembe jut a címe. *(Utolsó keringő – szerk.)* Nagy élmény volt, húsba vágó sztorival, Görgey Gábor írta a librettót. Elképesztően

mély és nagyon nagy hatású kortárs opera, rendesen a földre dögölt a sztori is, meg zeneileg is nagyon erős élmény volt. Az, hogy a kortárszenét hogy kell játszani, hogyan kell viszonyulni hozzá, egyértelműen az EAR Együttesben tanultam meg, ez nem is kérdés. Ez nem kérdés.

Gulyás Nagy György

karmester, brácsaművész

– *Téged úgy ismerhetett meg a szélesebb közönség, mint a nagyre-ményű Auer Kvartett markáns tagját. Manapság azonban inkább karmesterként vagy látható-hallható. Ez két elég különböző terület-nek tűnik, amihez még hozzájön az elektronikus kortárs zene.*

– Nekem abszolút nem tűnik annak, mivel számomra mindegyik a felfedezés, a kísérletezés élményével kapcsolódik össze. Ugyanúgy ahogy az elektronikus kortárs zene új utakon jár, új technikákat, új játékmódokat igényel, a vonósnégyes játék is rendkívül komplex és bonyolult, ott is ki kell találni a vonósnégyes hangzását, amit újra és újra fel kell fedezni, és nagymértékben függ azoktól az emberektől, akik épp benne vannak, a játéktílusuktól, a karakterüktől, ezért minden kvartettnak egyéni a hangszíne, más a hangja. Nincs járt út a vonósnégyes-hangzásban. Ugyanez a helyzet a vezénylésben is, ahol egy műnek az összerakása és az arra való felkészülés rendkívül komplex feladat, sok gondolkodást, és előzetes munkát igényel. Ami ebben a három dologban összekötő kapocs a számomra, az ennek az összetettsége, mondhatjuk azt is, hogy polifóniája. Mert annyifajta hang-szer, humán és nem humán eszköz kell az elektronikus zenéhez. A vonósnégyeshez az összes szólam ismerete szükséges, egy polifon éneklés magamban, miközben játszom a szólamomat, és ugyanez a vezénylésben is, számomra ez rendkívül izgalmas feladat. Ebben kap-szolódik össze ez a három terület.

– *Most hadd kapaszkodjak meg egy kifejezésedben: a hangszínt em-legetted. Szándékosan leszek provokatív: lehet, hogy egy kívülálló számára ellentmondásnak tűnik, merthogy a vonósnégyes is, és a zenekar is a minél teltebb, kiegyensúlyozottabb vagy esztétikusabb hangzásra törekszik, viszont az elektronika olykor meglehetősen sprőd dolgokat produkál.*

– Igen, de valójában az elektronika is hangszínekkel dolgozik, és szá-momra pont az benne az izgalmas, hogy miként működik emberi gondolkodás, az élő ember izomzata azzal a hangszernek nevezett megmunkált fadarabbal, ami már holt, de mégis élővé kell varázsolni.

Ráadásul a hangszernek van lelke is, ezt mondjuk, tehát metaforikusan is érthetjük. Tehát egyrészt magát, ezt a holt anyagot kell életre kelteni, és ehhez jön egy „életidegen” elektronikus hang egy sajátos hangszínnel. Egy olyan hangszínnel, amivel sokszor nincs dolgom a való életben. Rendben, a mechanikus zajok velem vannak, tehát kimegyek egy vasútállomásra vagy a villamosmegállóba, kapcsolatban vagyok az ember által generált zajokkal, de még a természetben megjelenő zajokkal is, ilyen az eső, vagy a vízesés, vagy a kőnek a pattanása. De ezek nagyon sokszor az embertől függetlenek. És hogy ezt hogyan kapcsolom össze én, az emberi lény, az életre keltett faeszközzel, és hogy teremt kapcsolatot a holt anyag, az elektronikusan generált hanggal, még hogyha az elektronikusan generált hang mögött a zeneszerző van is, akinek van egy képzete, egy elképzelése az egésze, ez egy rendkívül izgalmas feladat. Amikor a géptől kapok egy hangszínt, azt föl kell dolgoznom, meg kell próbálnom passzítani az én érzéseimhez, a non-humán hangszínhez a humán érzeteket. Ez által manipulálva és inspirálva kell lennem, tehát egy halott anyag kell, hogy inspiráljon engem, és élővé tegyen, mert ugye az a lényeg, hogy az embereknek átadjunk egy olyan nem létező dolgot, ami hanghullámok útján terjed, tehát egy testetlen anyagtalan anyagot. Tehát egy semmit, egy absztrakciót kell átadnunk az embernek, és ezek a hangok. Ennek a hangnak a színe, ami az egyik hordozója magának a hangnak, egy része annak, ami a hallgatóban érzeteket és gondolatokat kell, hogy keltsen. Egy beszéd nélküli beszéd.

– *Akkor ha jól értelek, soha nem tettél különbséget hangszín és hangszín között, hanem azt nézted, hogy a darabban milyen szerepet tölt be, és azt te hogyan adod át. Tehát nem voltak kedvenc effektusaid....*

– Nem voltak kedvenc effektusaim, mindegyik egy nagy kihívás volt, hogy hogyan oldjam meg technikailag. Sokszor van, hogy vízesés a hangszín, vagy egy, a természetből vett dolog, azt már megszokott eszközökkel tudom én is utánózni, imitálni, azzal egy kánont fölépíteni, vagy vele közösen játszani. Ilyenkor lehet a klasszikus zenéből, mit tudom én, egy pastorele-ból, egy lassú tételből azt a patakcsobogást vagy a madáracsicsergést példának venni, amit már kitaláltak a szerzők. De nagyon sokszor a mechanikus zajokhoz és zörejekhez kell kitalálni új játékmódokat, hogy az jól passzoljon, és egy közös játékot adjon ki a gép és az ember.

– *Egy kicsit megint előre mentél a következő kérdésekre, mert azt akartam megtudni – visszakanyarodva a vonósnégyesbeli meg a zenekarvezetői, munkádhoz –, hogy volt-e valamilyen kölcsönhatás a területek között, tehát, hogy átvettél-e tapasztalatot az elektronikus zenei játékhoz, vagy fordítva, az elektroakusztikus zenei tapasztalataidból volt-e olyan hangszín-élmény, amit átplántáltál?*

– Volt. A Prágai tavaszon játszottunk egy Penderecki vonósnégyest, ami olyan, mintha négy hangszer hol a húrokra, hol a hátára esve pattogna le az Empire State Building lépcsőin. Majdhogynem egy vonóhúzás sincs benne, csak különféle ütésekkkel, kopogásokkal kell a darabot eljátszani.

– *Ha jól sejtem, ez egy korai Penderecki-darab.*

– Nagyon korai Penderecki-darab volt, nagy élmény volt megtanulni. Amikor átvettük vele Prágában, megkérdeztük, hogy ezt mégis mennyire gondolta komolyan. Nemcsak jó humorú, de nagyon kedves ember is volt. Azt mondta, ezt az opuszt nem úgy gondolta komolyan, mint egy darabot, ő ezt fiatal korában direkt provokációnak szánta. Majdnem olyan, mint egy gépi zene hangszereken, majdnem egy elektronikus zene hangszereken. Viszont az a kihívás is érdekelte, hogy tud-e gépi zajokat leírni vonósnégyesre úgy, hogy izgalmasan is szöljön. Tehát forma és tartalom együtt jelent meg.

– *Amikor ezt játszottátok Prágában, te már tagja voltál az EAR Együttesnek?*

– Akkor még nem, és nem is tudtam, hogy egy „elektroakusztikus” élményben van részem, és hogy később ez hasznomra lesz. Sokat profitáltam ebből a műből eszközkészletben, hogy mik a lehetőségek egy hangszeren, még a dallamjátzáson kívül. Persze használtam már olyan effektusokat, mint például a Bartók-pizzicato, ami mára már egy klasszikus effektussá vált, ennél a műnél azonban világos lett, hogy még bőven van lehetőség a hangszerjátékom fejlesztésében.. De még ezután is tanultam egy csomó technikát az elektroakusztikus működésem során.

– *És akkor például, hogyha egy közismert darabot veszel elő zenekarral és vezényled, akkor van olyan, hogy valamit az elektroakusztikus tapasztalataid alapján egy kicsit másképp akarsz visszahallani?*

– Megmondom őszintén, ezen még nem gondolkoztam... Mindig az ideális hangzást keresem. De hogy ez most hasonlít-e valamilyen elektroakusztikus hangélményre...? Amivel legutóbb találkoztam, azok Adès darabjai, ahol a szerző szimfonikus zenekarral próbál meg diszkóhangzást, vagy elektroakusztikus hangzást elérni. Hámori Máté vezényelte a Danubia zenekarral, fantasztikus volt. Akusztikus hangszerekkel, elektroakusztikus hatású effektusokat létrehozva, gyakorlatilag techno-zenét csinált.

– *Tehát tapasztalsz ilyet a zenekari mindennapokban. Nem tudom, ki keresett meg téged, hogy az EAR-hez csatlakozz. Maga Sugár Miklós?*

– Talán Gazda Bence, még ő kért fel. Vele nagyon régi a barátságunk, már a szüleink kollégák voltak az Operában.

– *Addigra te már hallottad az EAR Együttes vagy más hasonló műfajú együttes koncertjeit, vagy azok voltak ez első szembesülések?*

– Ezek voltak az első szembesüléseim. Nem hallottam, de aztán később rájöttem, hogy természetesen hallottam, hiszen az elektroakusztikus stúdió sok rádiójátékban vett részt, amit én nagyon szerettem gyerekkoromban, meséket és az azt aláfestő effektusokat. Olyan jól voltak elhelyezve ezekben a rádiójátékokban, hogy tényleg izgalmas lett a történet, amikor az effektusok elhangoztak. Mit tudom én, egy barlangban bolyongott valami manószerű lény, és ezt kísérték elektroakusztikus hatások. Én nem is tudtam, hogy ezt zeneszerzők írják, de később kiderült, hogy ez mennyire komolyan meg van csinálva, és azért ilyen izgalmas a történet, mert nagyon jól meg van alapozva elektroakusztikus effektekkel és zenékkal.

– *Mondtad az elején, hogy a technika mindig érdekelt. Ez a zenétől függetlenül is működött benned, vagy amikor az EAR-rel kapcsolatba kerültél, az erősítette az érdeklődésedet...*

– Az EAR, abszolút! Az egy fantasztikus rácsodálkozás volt, hogy mennyifajta irányból lehet megközelíteni egy hangzásélményt, és mennyire ki lehet tágítani azt elektroakusztikus hangszerekkel vagy elektronikus effektekkel. De igazából hamarosan rájöttem – ahogy az előbb mondtam –, hogy ezt én már megtapasztaltam a rádiójátékokban és filmekben, csak nem voltam tudatában.

– *Egyébként ha már ennyire belementünk a zeneszerzés hátterébe, te sose próbálkoztál zeneszerzéssel?*

– Teljesen tehetségtelen vagyok, mint zeneszerző.

– *Ezt ilyen biztosan mondod ki?*

– Igen. Valójában nincs semmilyen ötletem. Én eladóművész vagyok, és ott nagyon sok ötletem van, abban tehetséges vagyok. De teremteni nem tudok.

– *Viszont meg tudod ítélni mások alkotásait, nem egy abszolút rangsorra vagy esztétizálásra gondolok, csak arra, hogy valami sikerült, vagy kisiklott.*

– Remélem, hogy az ízlésem – ami nagyon sok mindenből tevődik össze, tapasztalat, tudás, neveltetés, olvasottság, nem csak a zene – már elégséges ahhoz, hogy sok mindent meg merjek ítélni.

– *Azért is kanyarodtam most erre, hogy vissza tudsz-e elemzően pillantani az EAR Együttes 30. évére? Hogy az elektroakusztikus lehetőségrendszer vagy hangzáskombinációk milyen súllyal, vagy jövőbe mutató jelentőséggel vettek részt az általános, úgynevezett komolyzene újkori történetében?*

– Nagymértékben. A legelső ilyen élményem, amit megint csak az EAR Együttesben értettem meg, a Csillagok háborúja első része, amiről, mikor gyerekként láttam, nem tudtam, hogy ez elektronikus zene, de a lézerpuska hangja, a csaták az űrben, és a bolygókon, meg a különféle effektusok, ez mind az elektronikus zene eszköztára. A filmzene, mint az elektronikus zene egyik ága, pont ezért lett ilyen izgalmas, erőteljes és közkedvelt.

– *A filmzene egy fontos önálló ágazat, de egy alkalmazott zenei terület. De a fősodor, a komolyzenei tradíció folytatásában vajon nem csak egy efemer jelenség-e az elektronika jelenléte?*

– Én nagyon szeretem az elektroakusztikus zenét, izgalmasnak tartom, de teljesen megértem azt is, hogy amennyiben nem programzeneként hallja, akkor a tágabb közönség nehezen értelmetti.

– *Itt egy fontos fogódzó, hogy valami programot véljenek mögötte?*

– Igen. Nagyon sok zeneszerző foglalkozott már ezzel a problémával. Volt, aki beleírta a partitúrába a programot, később kitörölte belőle, hogy ne béklyózza meg a szabad asszociációt. Vagy Richard Strauss például, akinek szimfonikus költeményei elválaszthatatlanok programjuktól. Tehát kérdés, hogy mennyire kell törődnie a zeneszerzőnek azzal, hogy közelebb kerüljön a közönséghez, hogy kézen fogva vezesse végig a darabon. Mint ahogy Mozartnak az apja azt tanácsolta, hogy írjon több dallamot, ne csak ezeket az újdonságokat, modern akkordkapcsolatokat, aszimmetriákat – amelyek elidegeníthetik a zenehallgatókat –, fogalmazzon populárisabban. Ez is egyfajta „program”.

– *Szükség van arra manapság, hogy ilyen többletet nyújtsunk a közönségnek? Vagy, a mozarti példára gondolva, lehet, hogy ez egy örök dilemma?*

– Örök dilemma. Én pont azért hoztam a mozarti példát, mert ez egy örök kérdés, és ezért tartom fontosnak, hogy a zenekarok ifjúsági koncertjeikkel értő közönséget neveljenek. Azt is fontosnak tartom, hogy a közönségnevelés felnőtt korban is folytatódjon, mesélős koncertek legyenek, még a felnőtteknek is.

– *Ha mondjuk, most te szerkesztesz egy ilyen mesélős koncertműsort, akkor raksz bele kortárs zenét?*

– Korábban ifjúsági koncerteket csináltam Szolnokon, most a Duna Szimfonikus Zenekarral dolgozunk egy színes programon. Ha rakok bele kortárs zenét, akkor inkább filmzenéket, hogy érthető legyen számukra, hogy miről szól, hogyan erősíti egymást kép és hangzás. Valójában nincs annyi idő ebben az 50 percben, hangszerbemutatóval együtt, hogy az iskolákban elmagyarázzam az elektroakusztikus koncertek alapjait, mikor nagyon sokszor még a Kis éji zenét se ismerik.

– *Pedig az elvileg tananyag. Bár hát erre már nem lehet bázírozni.*

– Igen. Persze most nagyon extrém példát mondtam.

– *Igen, szimbolikus. Csak nem érzed annak veszélyét, hogy ha itt is filmzenével találkozik, akkor nem fog tudni továbblépni?*

– Hát, igen. De abban lehet bízni, hogy azért vannak érdeklődők. Érdekes, külföldön sokkal nagyobb közönsége van egy kortárs koncertnek vagy egy elektroakusztikus koncertnek, mint Magyarországon.

– *Ennek mi az oka szerinted?*

– Talán az, hogy az embereknek több pénzük van utazni, és egy fesztiválra többen elmennek. Sokszor egy sima vonósnégyes koncertnek is csak félházas közönsége van a Zeneakadémián, ha csak a kamarazenére gondolok. Persze kivételek a fesztiválok, amikor sok színes dolog történik egy helyen, rövid időkereten belül.. De hogyha egy programsorozatban van egy átlagos vonósnégyes koncert, arra kevesebben mennek el, mint egy átlagos zenekari bérletsorozatra. Nyugat-Európában távolabbi városokból is odautaznak...

– *A vonósnégyes kedvéért.*

– Akár, igen, igen. És a másik meg az, ezt tapasztalatból tudom, hogy a nyugati országokban működik és töretlen a házimuzsika tradíciója. Magyarországon a polgári vagy magánszalonok majdnem teljesen megszűntek. Orvossal, ügyvéddel házimuzsikáltam Nyugat-Európában. Volt, hogy lement egy Schubert kvintett is.

– *Hát, akkor le a kalappal!*

– Le, abszolút. Itthon is van azért kiváló amatőr játékos, tehát játszottam itthon is házimuzsikát, de sokkal kevesebbet.

– *Akik egyébként házi muzsikán nevelkednek, azok lehet mondani, hogy alapvetően fogékonyabbak a kortárs zenére? Most nemcsak az elektroakusztikára, hanem egyáltalán kortárs zenére lehet mondani?*

– Talán igen. Viszont tapasztalatom szerint a házimuzsika repertoárja maximum a romantikáig terjed, kortárs darab kevésbé jelenik meg.

– *Hát, persze, azt nehezebb házi muzsikálni. De úgy értem, hogy ez a fajta pallérozottság ez közelebb viszi-e őket ennek a befogadásához?*

– Talán igen, mert például a hegedűtanításban nagyon sok kortárs darab van. Ha a Lányi Margit féle hegedűiskolát vesszük, abba Mező Imre sok kis darabot írt. Ezekből nagyon sok az atonális. Pedagógiai szempontból szükséges, hogy a gyerek ne csak a füle után menjen, fejlessze a kottaolvasási készséget, ne csak az ismert dalocskákat tanulják. Sokszor utána nagyon szívesen játsszák ezeket koncerten és vizsgán is, mert megtetszik nekik a kis darabok különlegessége.

– *Szóval a szisztematikus pedagógiai rávezetés is nagyon sokat számít.*

– Nagyon sokat. Később itt is a klasszikus, romantikus repertoár kerül fókuszba, de az érdeklődés az elején nagyon megvan, a megszokás még nem alakul ki a gyerekekben.

– *Még visszakanyarodva kicsit a hangszínekhez. Olyan volt-e már konkrétan, emlékszel-e esetleg ilyenre, hogy egy darab próbája közben – EAR Együttes keretein belül – te javasoltál valamit, hogy ne ilyen effekt legyen, hanem egy másik?*

– Nem.

– *Szándékosan nem? Etikai megfontolásból, vagy pedig nem adódott apropó?*

– Etikai megfontolásból, mert először is meg kell értenem, hogy mit gondolt ki a zeneszerző, nem az én igényeim számítanak, hanem a szerző műve az elsődleges. Aztán van olyan, hogy esetleg a zeneszerző tévedett a hangszeremmel kapcsolatban, nincs rajta az a hang, nem lehet úgy lefogni vagy nem olyan hangszerszerű. Ami nem baj, hiszen Bartók is Menuhinnal dolgozott sokszor, vagy Székellyel. És én is szívesen átbeszéltem a szerzővel a lehetőségeket. Ha a zeneszerző esetleg javasol ilyenkor egy másik effektet, örömmel kipróbálom. De hogy én javasoljak egy másik effektet, ilyen szempontból eszembe se jutott.

– *Az előbb említetted a különbséget a házimuzika és az ún. átlagos koncertek látogatottsága terén Magyarország és a szerencsésebb országok között. Volt alkalmad játszani, például Sárváron is, idegen ajkú szerzők elektroakusztikus darabjait. Éreztél-e megfogalmazható különbséget magyar és külföldi szerzői attitűdök vagy indíttatás között?*

– Olyan szinten nem, hogy a darabból ki tudtam volna találni, milyen nemzetiségű a szerző, de hogy milyen a személyisége, azt igen. Úgy érzem a zenei nyelv egy kicsit internacionális lett, de mindenen átsüt a szerző karaktere.

– *Ez nagyon jó meglátás, a szerző személyiségére való utalásod. Ezt kifejezetten csak az elektroakusztikus daraboknál érzed, vagy bármilyen nyelvezetű daraboknál is tudod ugyanilyen szinten érzékelni.*

– Más kortárs daraboknál is, igen. Sokszor például ami magyar jellegzetességként feltűnik, egy-egy magyaros effektus, mint például a

Bartók- pizzicato, az mára már nagyon elterjedt nemzetközi szinten is, és ugyanez a helyzet más jellegzetes bartóki fordulatokkal, amelyek magyaros zamatot adnak a műveknek. Viszont még a koronavírus-járvány kitörése előtt többször voltam Kínában, ahol kortárs darabokat is játszottam, és ott eghagyományos kortárs zenében erősebben megjelenik a pentaton jelleg, ezért ebben a kultúrában jellegzetesebbnek éreztem az attitűdbeli különbséget, mint a mi nyugati zenénkben.

– *De az egy kicsit más pentatónia, mint az úgymond mienk, nem?*

– Más pentatónia, igen. És a pentatóniát most úgy is értem, hogy talán az ottani, a keleti gondolkodás is teljesen más, mint a mi gondolkodásunk. A mi gondolkodásunkban azt érzem nagyon sokszor – talán ez különbség az ázsiai és az európai zene között –, hogy nálunk a konfrontáció, most a domináns tonika viszonyra gondolok, az nagyon erőteljesen igény. A feszültség-oldás viszony még az elektronikus zenében is nagyon fontos. Tehát arra, hogy legyen egy konfliktus, és aztán utána annak legyen egy feloldása, vagy legyen egy általános feloldásérzet, és az ember már várja, hogy legyen már megint valami konfliktus, tehát az elvágyódás, megérkezés két pólus mindenképpen jelen van. De a kínai zenében nagyon sokszor pont a konfliktusmentesség jelenik meg, a pentaton gondolkodásban úgy, hogy kimaradnak a domináns hangok. Nem nagyon ismerem a keleti filozófiát, de amivel találkoztam, például az egymást karcmentesen, szögletek és élek nélkül kiegészítő jin és a jang szimbólum, vagy a taoista gondolkodás, ami az életet úgy képzei el, mint egy utat, ami harmonikusan kanyarogva belesimul a tájba, nem ellentétei egymásnak, egymást kiegészítik, maga a konfliktuskerülés dominál.

– *Tehát az a fajta funkciós gondolkodás, ami persze már nem első meg ötödik fok kérdése, csupán domináns szerepkört betöltő pillanatok, az náluk jobbra hiányzik.*

– Ezt jobban fogalmaztad meg, mint én, igen.

– *Egyébként ott találkoztál, ha nem is játszottál, de ott találkoztál elektronikát alkalmazott irányzatokkal vagy darabokkal legalább?*

– Ott nem. Kéthúrú hegedűre írott koncertet kísértünk, ami persze kortárs zene volt. De mivel filmzenénk van, gondolom, hogy vannak kortárs zenei műhelyek is.

– *Már megint a filmzene.*

– Nagyon nagy hatással van a társadalomra, a filmzene ma nélkülözhetetlen. És azt hiszem, hogy talán az EAR stúdió se lett volna, hogyha nincs rá igény a rádiójátékok miatt. A színház és a zene, a rítus formájában már az ősidőtől fogva kéz a kézben jár, tehát dráma és zeneiség, egyik a másik nélkül nem létezik.

Kántor Balázs

gordonkaművész

– *Egy csellistáról ritkábban szokták mondani, hogy kortárs specialista. Tudom, hogy te az vagy, és ha volna ilyen cím és rang, akkor megilletne téged.*

– Én alapvetően zenésznek tartom magamat. És nagyon nagy szerencsém volt egészen fiatal koromban különböző dolgokkal, stílusokkal megismerkedni. Itt ez könnyűzenét is jelent, tehát egészen más területeket. Ahogy emlékszem, a kortárs zene egész pontosan az EAR Együttessel jött be az életembe.

– *Na, ezt meg akartam kérdezni, hogy volt-e ennek előzménye?*

– Volt valamennyi előzménye még a konziban. Igazából már zeneakadémista voltam, amikor a Weiner konziból ajánlott engem valaki Sугár Miklósnak, talán Legány Dénes. Legány nagyon jelentős zeneelmélet tanár volt, olyannyira, hogy egészen megleptem a zeneakadémiai felvételen a zsűrit, és kérdezték, hogy hova jártam, ki tanított. Legánynak sok darabját játszottuk a konzis évek alatt. És én akkor már mint régizenesz is cseperedtem, foglalkoztam barokk historikus zenéléssel is.

– *És a könnyűzenét is mondtad.*

– Azt is csináltam, de ott nem csellóztam, gitároztam. Egészen autodidakta módon, de az rendkívül kreatív dolog, és nekem nagyon-nagyon hiányzott az életemből az ilyen improvizatív, kreatív dolog.

– *A gitárból az improvizáció fogott meg leginkább?*

– Igen. Meg hát most nem is kellene mondanom, hogy rendkívül jól lehetett csajozni vele.

– *Az egy oldalági előny, persze. És Legány Dénes darabjaiban voltak improvizatív lehetőségek?*

– Nem, de nagyon kreatív volt az is. Mert ezek tényleg úgy voltak kortárs darabok, hogy Legány vagy akkor írta, vagy pár évvel előtte, és vele, a szerzővel játszottuk. Egyébként Pálhegyi Máté volt a fuvo-

listánk, talán ez volt az első igazi kortárszenei megmozdulásom. És aztán a Zeneakadémián is érdekelt a 20. század zenéje, meg a kortárszene. Ezután jött az első felkérés az EAR-ból, ami teljesen beszippantott engem. Egész pontosan a te darabodat játszottam az első, az *Aposztrófot*, meg Madarásztól a *Refrént*. Mindkettő kiváló darab. Nekem ez nagy nehézséget okozott, de egyben nagy kihívás volt, mert találkoztam már korábban is az elektronikával, amit külön vezérelnek – én ezt már a könnyűzenei pályafutásomból ismertem.

– *Akartam kérdezni, a technikai affinitásod mennyire meghatározó.*

– Ismertem ezt, mert a gitárnál én is használtam ezeket az effekteket.

– *Akkor ez hozzásegített ahhoz, hogy besimulj.*

– Nyilván. Nekem persze nem volt ilyenem, mert eléggé csóringer gyerek voltam. Mindig kölcsön gitárom volt, illetve nem igaz, mert volt akusztikus gitárom, de az elektromos zenében nekem mindig kölcsön dolgaim voltak, és pontosan egy ugyanolyan gitárpedált vagy hasonlót használtunk gitárhoz, mint amit aztán a *Refrénhez*, meg az *Aposztrófhhoz* is használtunk. Ez nekem nem volt egy idegen. Örültem neki, hogy lám, ilyen lehet használni a kortárszenében is, mert addig mi ezt csak a rhythm and bluesban meg a rockban, meg a dzsesszben használtuk, a gitárt elektromos hangszerekkel. Tehát nem akusztikus, hanem elektromos hangszerekkel használtuk. És aztán ez 1993-94-ben volt, elsős vagy másodikos a Zeneakadémián, amikor behívtak az EAR-hez, és ott találkoztam ezekkel az akkor 40 év körüli szerzőkkel és számos neves hangszeres művésszel. Ez egy óriási nagy dolog volt nekem, hogy én oda egészen tejfölösszájúként bekerülhettem. Nagyon-nagyon igyekeztem, emlékszem, az első koncert számomra elég stresszes volt.

– *De az egyik legstabilabb figura lettél, ezt ki kell mondjuk. Mert azért voltak voltak változások körülötted.*

– Kicsit úgy éreztem, hogy teher alatt nő a pálma, mert nekem elég sok feladatom volt. Főleg amikor bejöttek a fesztiválok. Tehát a sárvári fesztivál, ahol mondjuk egy hét alatt 12-15 darabot kellett megtanulni, rengeteget dolgoztam ott. Óriási rutinra tettem szert, egész nap gyakoroltam, este meg buliztunk. Arra emlékszem, egy olyan időszak volt, ahol én csak lapátoltam be a hátizsákba a darabokat.

Hogyha most össze akarnám számolni, hogy hány kortárs darabot játszottam ez alatt a 20-25 év alatt, lassacskán a 7-800 is összejönne.

– *Egyébként szerinted Sárvár visszahozható még valaha? Vagy egy ilyen jellegű éves fesztivál, mert Sárvár kikopott valahogyan.*

– Kikopott, most nem tudom, hogy ennek van-e aktualitása ma.

– *Nyilván pusztán pénzkérdésről van szó.*

– Rezidens közönséget lehet-e találni, ez a nagy kérdés. Most nem ez a jellemző igazából a világban. Ide megyek, oda megyek. Minden együttesnek megvan a maga törzsközönsége. És akkoriban Sárvár nem is azért volt olyan nagy dolog, mert a helyiek közül kikerült egy törzsközönség, vagy a Bartók szemináriumából sokan jöttek át. De például volt egy jelentős nemzetközi vonzata, tehát láttuk, hogy mit csinálnak mások a világban. Most mondjam, hogy a portugál vonal nagyon erős volt, és onnan nagyon jó dolgok jöttek. Az egy nagyon komoly, jó szerző volt. Átgondolt, jó darabok voltak, izgalmas és tényleg tehetséges, jó darabok. Aztán jöttek ilyen-olyan más szerzők is, akiket játszottunk így vagy úgy, de ami nagyon fontos volt nekem, hogy lássam, hogy kint mi történik. Egyébként a magyar elektroakusztikus vonal eléggé jól leírható.

– *Igen? Hogy elemeznéd?*

– Szerintem igen. Egy elektroakusztikus előadásmódban elővezetett, klasszikus és magyar gyökerekkel rendelkező zene.

– *Na, ez nagyon érdekes. Azért, mert mi szerzők, egymás közt teljesen pozitívan, de elég nagy különbségeket észlelünk egymáson.*

– Nyilván, csak én inkább azt mondom, hogy a zene nyelvezte nekem hagyományos és klasszikus. A nyugati, vagy bárhonnán is származó zenék nem kötődnek ehhez a közép-európai hagyományhoz, emiatt a darabok egészen más alapokon működnek.

– *Lehet mondani, hogy ott talán meghatározóbb a technikai megközelítés vagy innováció?*

– Nem ezt mondanám. Nem akarok pejoratív jelzőket használni, de úgy látom, hogy vannak a klasszikus zenében képzetlenebb szerzők, akik mélyebben kapcsolódnak egyfajta alternatív kortárs vagy akár könnyűzenéhez, és láthatóan teljesen más komponálási technikával

alkotják meg a darabjaikat. Nyilvánvalóan náluk a technikai vonal meghatározóbb. Tehát sokkal inkább effekt zenéket csinálnak, vagy fragmentális, montázsszerű zenét, kevésbé használják a klasszikus értelemben vett formavilágot, vagy kapcsolódnak a közép-európai, vagy európai nyelvezethez. Sok ilyennel találkoztam, és ez nem baj, mert nem biztos, hogy kizárólag ez az európai formanyelv az, ami amúgy első hallásra érthető. Tehát nekem fontos dolog...

– ...az érthetőség?

– Amit mi Magyarországon komponálási technikának, stílusnak halunk, látunk meg csinálunk, független az elektronikától, mert egy európai gyökerekkel rendelkező hagyományosan is érthető nyelvezet. Nem biztos, hogy a világ többi részén is ezt használják. Mert miért is használnák?

– *Hát, ha nem ez a hátterük, akkor nyilván nekik ez már egy tanult, erőszakolt dolognak tűnik.*

– De nekünk előadónak fontos, hogy megértsük, ő mit akar egyáltalán ezzel mondani. Nagyon érdekes dolgokat találtam. Például Joseph Waters, aki gyakorlatilag teljesen képzetlen ember, de voltak egészen komolyan jó ötletei, úgy éreztem, hogy szinte improvizatíván vezette végig a darabjaiban a hangokat, mégis meséltek ezek a hangok. Itt az elektronika pont arra volt jó, hogy mint valami fűszer felhívja a figyelmet arra, ami nem tradicionális.

– *Én magam nem emlékszem sajnos erre a szerzőre. Mi volt izgalmas és eredeti benne? A dramaturgiája vagy a hangzás, tehát az akusztikum?*

– Egy az, hogy nekem a csellóval nagyon nehéz és nagy feladat volt. Ott gyakorlatilag egy elég virtuóz monologizálás történt, ami ilyen értelemben nem klasszikus gyökerű. Olyan volt, mint ha valaki mesélne, itt-ott sete-sután, tényleg nem klasszikus módon, és volt mögötte egyfajta árnyékvilág, amit ő élő elektronikával egy DJ-szerkezeten kavart ki mögötte, és úsztatta a csellista szólama után. Nagyon izgalmas volt, bár nagyon nehéz volt a darab, emlékszem. És egy nagyon jó kis előadás lett belőle, azt kell mondanom, hogy nagy sikerrel. Egyébként a Kanashibariról szólt, ami egy japán gonosz szellem, aki rátelepszik az emberre, és állandóan kíséri. Egy fekete lélek. Ezt ábrázolta az árnyékhangzás, mint egy folyamatos sustorgás a fül-

be. Félelmetes volt a darab, de nekem nagyon tetszett. És rengeteg más darabot is mondhatnék, nagyon színes volt a paletta.

– *Ma, ahogy mondd, nem erről szól a világ. De más körülmények között, és nem egy Sárvár-jellegű szakfesztiválon, van jövője a tradicionális kortárs zenének, és azon belül, az elektronikus, vagy live elektronikus áramlatnak?*

– Nehéz dolog ez. Azért is..., hogy is mondjam, hogy ne bántsak meg senkit, vagy ne csináljak belőle politikát. Azt látom, hogy itt financiálisan vannak vonalak, ahova illik, és ajánlatos is tartozni. Ami igazság szerint nem baj, csak az a problémám ezzel, hogy nem feltétlenül szakmai vagy esztétikai szempontok érvényesülnek. És ez nem olyan nagyon régóta történik, talán a 2008 válság után alakult így, hogy ennyire centralizálódtak a vonalak. Ezek akár nem is szembenálló vonalak, hanem egymás mellett futnak, de ugye a pénzügyi okok oda vezettek, hogy a kis kezdeményezések elhaltak. És aztán, a közönség azt szereti, amit kap, aki a színpadon van, arra figyelnek, aki nincs a színpadon, az írhat a fióknak bármit.

– *Ha ezt most sarkítanám, hogy adsz-e még újabb 30 évet az EAR Együttesnek, akkor inkább pesszimista vagy?*

– Pesszimista vagyok, igen. A saját életemen is látom, hogy sok mindent csináltam, ami nyomaiban még mindig megvan. De már nem olyan sokszínű.

– *Ami engem személy szerint érdekel, és minden hangszerestől megkérdezem: a nem kortárs tevékenységedben tudtál-e profitálni az EAR-ben töltött évek gyakorlatából?*

– Mindenképpen. Konkrétumokat is mondok, de akkor nem csak az EAR-t, hanem a régizenet, esetleg a dzsesszt is ideveszem. Amikor egy zenész sokféle műfajt művel, ezek mindenképpen több oldalról támogatják az esztétikai érzékét, a gondolkodásmódját. Ha én a barokk zenében ellenponttal foglalkozom, mondjuk egy basso continuo-ban, annak a tradíciónak a vetülete a dzsessz játékomban is meg fog jelenni. Mert ugyanúgy kell használni, az ember alapvető zenei technikák nem változtak 300-400 év alatt, hiszen nem tudunk kifordulni az európai kultúrából. Ezeket meg lehet újítani, lehet gazdagítani, lehet kölcsön venni, lehet kamatostól visszaadni, egymásnak, a szerzőknek, esztétikumok kinőnek, de gyakorlatilag azért valljuk be őszin-

tén, hogy mindig ugyanarról beszélünk. Ami nem baj. Mert ez valahol a zenének a szentséges mivoltában gyökerezik. A kortárs zenében, és főleg az elektroakusztikus zenében nagyon kreatívnak kell lenni. Tehát jön egy szerző az új darabjával, és nem biztos, hogy meg tudja értetni velem hogy milyen hangzasképet képzelt el. Az sem biztos, hogy el tudja magyarázni, nem biztos, hogy a kottában le tudja ezt írni, de az előadó kreativitása rendkívül sokat segít neki.

– *Megelőztél. Volt, hogy a te kreatitásod hozzátett az eredeti szerzői koncepcióhoz?*

– Elképzelhető. De például ott volt a Haydn, aki nagyon képzett zeneszerző, sokat látott, jöttek-mentek zenészek, de aztán jött egy Anton Kraft, egy egyedülállóan kiváló csellista, és Haydn nyilvánvalóan olyan darabokat kezdett el írni neki, amik Anton Kraft tudásához méltóak. Ez oda-vissza működik, és minél intenzívebb, minél gyorsabb ez a kapcsolat, annál virágzóbb az együttműködés. Biztos, hogy az EAR együttesnek is volt egy virágzó időszaka, amikor sokat voltunk együtt, ott volt a stúdió, bementünk, jött Madarász egy felskiccelt darabbal, és akkor játszottuk, próbálgattuk, ezt így, figyelj Iván, azt is lehet, és még mutatok valamit, ezt is lehet. Ez egy nagyon termékeny folyamat volt. Egyébként a legelső darab, a *Refrén* is olyan volt, hogy nem tudtuk mit kell vele kezdeni...

– *Hihetetlen, az tényleg az olyan, mint amikor a bebábozódott lárvából egy pillangó száll ki. Ezt én is úgy éltem meg az elején, hogy mi lesz ebből, majd a legjobb darab lett, amit Madarász csinált.*

– Képzeld el, hogy én még a koncerten is szkeptikus voltam, de meghallottam a rádióból, és csak néztem, hogy ez ilyen jó? És közben, hogy ha megnézed a leírást, az elég elnagyolt. Ez egyébként minden korban megvan. Hozzáteszem, hogy nekem a klasszikus zenék esetében ez nagyon hiányzik. Ha tehetem, klasszikus versenyműhöz improvizálok a kadenciát, mert egyszerűen hiányzik az, hogy tényleg kreatív legyek, és kockáztassak. Az EAR Együttesben a koncerteken lehetett kockáztatni, ki tudta élni magadban ezt a vagányságot. Nem tudom, hogy elárulok-e ezzel valamit, de volt olyan darab, amit egyszerűen nem tudtunk megtanulni, egy külföldi szerző olyan darabja, ami előadhatatlan volt, viszont muszáj volt eljátszani Sárváron. Hát az teljesen improvizáció volt, egyszerűen nem tudtunk mást csinálni, leimprovizáltuk ott.

– *A szerző jelen volt egyébként?*

– Nem volt. Csakhogy a koncert előtt értesültem róla, hogy a koncert a rádió felveszi, és akkor ott szorult ám a kapca nekem rendesen. Megérkezett a közvetítő kocsis az udvar másik végébe, bementem Bárány Gusztáv zenei rendezőhöz, és mondtam neki, hogy ha ezt a szerző meghallja, akkor engem beperel. Úgyhogy Gusztai tett róla, hogy az a felvétel, hát, hogy is mondjam, megsérüljön. Amiért én aztán egy üveg viszkít hoztam neki Japánból.

– *Ezek is beletartoznak az egyesület kalendáriumába.*

– El is felejtettük, hozzáteszem, hogy Matuznak is küldött egy fuvoladarabot, amivel gyakorlatilag majdnem ugyanúgy járt, mert eljátszhatatlan volt. Olyannyira, hogy amikor Horváth István és a technikusok megnézték a kapcsolási rajzot, mondták, hogy ez kivitelezhetetlen. De hát ezt későn közöltük a szerzővel és Szigetivel, ezért ő megígérte, hogy a darab menni fog.

– *Ez a veszély nem fenyeget egyébként, hogy az egész nagyon átbillen a kapcsolási rajzok irányába?*

– Szerintem nem. Illetve azért látjuk, hogy teljesen függetlenül az akusztikus világtól ma az elektronikus zenének van egy külön élete, ami nagyon professzionális. És egészen meglepő és egészen fantasztikus dolgok születnek.

– *Főleg a komputer révén.*

– Igen, de én azt mondom, hogy ez inkább a könnyűzenéből jön át. De tényleg fantasztikus.

– *És van egy nagyon-nagyon experimentális ágazata is, amivel mi sose kerültünk olyan mélyen kapcsolatban az EAR-en belül. Ez egy vékonyabban csordogáló ér, ha szabad ilyen hasonlattal élnem, de létezik, és a Zeneakadémián ezt tanítják most. Van, aki a mi társaságunkból nem is veszi egészen jó néven, vagy inkább kesernyésen konstatálja.*

– Ezt én úgy látom, hogy az elektronikus zene csak akkor él meg a színpadon, vagy bármilyen előadáson, az lehet film, akár bármi, hogy ha tényleg varázslatos. Tehát mint elektronika varázslatos, tehát egészen magával ragadónak kell lennie. Olyan megoldásokkal, amik szín-

te tényleg ámulatba ejtik a hallgatót. Ha ez nincs meg, akkor csak egy próbálkozásról van szó. Ellenben az elektroakusztikus zenének az a nagy előnye, hogy ott van az élő közeg. Tehát maga az akusztikus hangszeren játszó művész, aki fönt van a színpadon.

– *Tehát amikor nem pusztán csak szintetikus eleme van.*

– Így van, és ha összehasonlítunk egy nagyon jól megkomponált pusztán elektronikus darabot egy elektroakusztikus darabbal, amiben van élő előadó, a közönség összehasonlíthatatlanul érdekesebbnek találja. Tudom, mert beszéltem a közönséggel. Akkor a darab már félig-meddig el is vitte a balhét.

– *Akkor, ha jól értettem, szerinted az a darab, amiben csak színfoltként, vagy pettyenként van elektronikus effektus, azt nem tartod elég „varázslatosnak”.*

– Nem tudom, hogy ezt lehet-e kategorizálni. Szóval például ott van a másik darab, megint csak Madarász, a *J. J. játéka*, ez nagyon egyszerűen elektronikásított zene, és mégis működik. És nagyon népszerű a darab. Pedig, ha megnézzük, ami le van írva papírra, az egy nagyon-nagyon egyszerű dolog. Jól átgondolt, de nagyon-nagyon egyszerű.

De mondok egy másik példát, ez is nagyon-nagyon érdekes. A *Mandala*, Pintér Gyula darabja. Először elektroakusztikus darabként látta meg a napvilágot, elektronikával és szóló csellóval. Egy 7-8-10 perces szólódarab, jól kigondolt a motivikája, meg a dramaturgiája, nagyon jól sikerült darab. Játszottuk így, de valahogy nem működött olyan jól a darab, mint amikor az egészet átírta vonós zenekarra. Vonós zenekarral, szóló csellóval, az élő elemek mindig erőteljesebbek a színpadon, mintha csak az elektronika lenne a csellóval. Mert az nem egy kézzelfoghatóan élő dolog. Persze olyat is játszottam (Joseph Waters kiváló darabját), amikor az elektronika is élő volt, az megint izgalmas volt. A színpad erről szól, ott az előadásnak van egy levegője. Szóval az az igazi, amikor élő elektronika élő előadókkal van együtt. Ennek egy nagy művészete van a világban, ami könnyűzenéből és filmzenéből jön. Ezeknek a srácoknak, akik ezekkel foglalkoznak, nagyon kreatívoknak kell lenniük, hiszen most találnak ki, tényleg kortárs módon, egy egységes esztétikumot.

– *És ahhoz mit szólsz, hogy mostanában az egyre ritkuló EAR koncertjeinken egyre nagyobb mértékben szerepelnek az elektronikát majdnem mellőző darabok.*

– Nekem ezzel semmi bajom nincs.

– *Ez valaminek a jelzése, vagy ez egy természetes folyamat?*

– Azt jelenti, hogy megszűnt a rádióban a stúdió...

– *Igen, ezt mindenki mondja, az egy nagy csapás volt.*

– Oda be lehetett menni, volt idő, össze lehetett jönni, lehetett próbálni, lehetett írogatni, ott mindent lehetett csinálni. Most már ez nincs. Tehát ez már az EAR Együttes története, sajnós.

– *Nem is erre gondoltam, de volt az együttes, amely kismértékben változó tagsággal, de az elektroakusztikus megközelítésre verbuválódott. Aminek volt egy fénykora, mostanában pedig kiderül, hogy nem elektroakusztikus, hanem általánosabb kamaraformáció sejlik föl mögüle.*

– Nem tudom. Zenészek vagyunk, nekem ezzel nincsen bajom. Az nyilvánvaló, hogy az EAR Együttes Magyarországon az elektroakusztikus vonalat képviselte, és igazság szerint, ténylegesen együttesként mást nem. Hallottam ilyeneket, hogy koncerten egy-egy együttes elszórtan elektroakusztikus darabot is játszott.

– *De erre nem esküdtek föl.*

–Így van. Most is játszottam egy ilyet, egy nagy ensemble együttesre írott elektronikus darabot, ami a koncerten egy műsorszám volt.

– *Kicsit sarkítva, hogy látod: az ügy, ami nekünk, szerzőknek és játszóknak annyira fontos volt, volt ez ennyire fontos a hallgatóság számára is? Vagy nekünk volt fontosabb? Mindig múlt időben beszélsz az EAR Együttesről, lehet, hogy én is egyébként. Mondhatnánk azt az előzőek alapján, hogy az EAR Együttes betöltötte történelmi szerepét. Na de ez a szerep kifelé is olyan hatású volt, vagy csak mi éreztük jól magunkat benne, és hogy eleget teszünk a missziónak?*

– Szerintem mindenki ismerte az együttest. Az is egy fontos dolog talán, hogy az előadóművészek különböző helyekről érkeztek, emiatt

nagyon sokszínű volt a kép, mondhatni, hogy egymást is inspiráltuk, a hangszeresek.

– *Ahogy mondtad, hogy milyen nagy dolog volt, hogy fiatalon együtt játszhattál Matuzsallal.*

– És láttam, hogy milyen profizmussal nyúlnak a darabokhoz ezek a nagy öregek, és én például mennyire nem vagyok még azon a szinten. Rengeteget kellett gyakorolni ehhez. De hát ők is annak idején, ez egyértelmű. Nem tudom, most én kérdeznék valamit, ami eléggé szomorú kérdésnek tűnik, de szerinted az EAR együttes egy tipikusan magyar társaság volt?

– *Eddig még nem szomorú.*

– Amíg nyugaton felkészültebb, vagy inkább úgy mondom, hogy fuzionáltabb, progresszívabb volt ez a vonal... Nyilván azért, mert több pénz volt rá, több figyelem irányult rá, voltak tényleg nagy fesztiválok. Akár már a 70-es évektől. Biztos, hogy a filmművészet is hozzá-tett ehhez, ez 100%. De hát ugye ezt a kis Magyarországon nem tudtuk azzal az intenzitással megélni, hiszen nem voltak ilyen lehetőségeink. Szomorú, vagy nem szomorú, nem tudom, én nem tudok különbséget tenni. Szóval én nem gondolom azt, hogy egy zenemű attól lesz jobb, hogy rengeteg minden fel van vonultatva benne. És az együttesben voltak olyan páratlan zeneiséggel és esztétikummal megírt darabok, igazi zenei értékek, amik totálisan függetlenek voltak attól, hogy elektronikus, vagy nem elektronikus.

– *Ez nagyon fontos.*

– Most az, hogy egy zeneszerző éppen ehhez nyúlt hozzá, ez körülbelül olyan, mint ahogy azt mondom, hogy a Bach tangens zongorára írt valamit, mert az akkor éppen... egy érdekes dolog volt. De ugyanaz az Bach volt. Az külön nagyon-nagyon érdekes, amikor egy elektroakusztikus zeneszerzőként az EAR-ben megismert zeneszerzőnek tradicionális darabját játszom. És akkor hallom, hogy ez tulajdonképpen ugyanaz a zenei nyelv, mint az elektronikus műben, mert ő ezt tényleg egy eszközként, hangszerként használja, de az illető szerző esztétikuma ettől nem változott meg. Nem akart kibújni a bőréből...

– *...ez jó, és megnyugtató a szerző számára.*

– Viszont, ami nekem nagyon fontos volt, az önálló arcél. Az EAR Együttes minden egyes ún. rezidens szerzőjének szerintem nagyon egyéni és markáns stílusa van. És az biztos, hogy ha valaki kiül, és bármit eljátszik tőletek, én megmondom, hogy ki írta.

– *Ez jó. Ennek szerintem valamennyien örülünk, zeneszerzők.*

– Az biztos. És nem csak azért, mert sokat játszottam, hanem azért ott elég jellegzetes arcok vannak.

– *Ezért érdekes, amit korábban mondtál, hogy mégis kiérződik az egészről egyfajta európaiság, sőt magyarság.*

– Az van ettől függetlenül. Ha én most bármelyikőtöktől meghallok egy darabot, amit nem ismerek, tudni fogom, hogy magyar.

– *Én ugyanakkor mondom, hogy megkülönböztethetők vagyunk egymástól.*

– Jó, de hát Schubertnél is hallod, hogy közép-európai zene. Egyértelműen hallod nála is. Ez szerintem jó dolog, mert azt jelenti, hogy volt ott valami kohézió. Az biztos, hogy bárhol máshol játszottam elektroakusztikus zenét, arról meg tudtam mondani, hogy ez nem az EAR Együttes. Ez fontos dolog, mert ennek az együttesnek volt egy markáns arca. Akkor is, ha sokan leszólták, mert úgymond nem elég progresszív, meg így, meg úgy, meg amúgy.

– *A „progresszív” elég képlekeny fogalom.*

– Konkrét esetekre emlékszem ezzel kapcsolatban, amikor jött egy úgymond progresszívebb külföldi darab. De sokszor ott a zenei nyelvet nem tudtam megfogni, mert esztétikailag nem volt azon színvonalon. Lássuk be, az nagyon fontos, hogy az EAR-ben magasan képzett zeneszerzők működtek.

– *Meg előadók is.*

– Előadók is, igen. Olyat is láttam már a világban, hogy a könnyű zenéből jött valaki, akiből nagyon-nagyon komoly kortárs zeneszerző lett. Ott azért volt egy tehetség, akinek valahogy szűk lett a könnyűzenei működés, nem akarok neveket mondani, többen is vannak. Ez is egy lehetséges út. Az EAR útja inkább egy ténylegesen komoly klaszszikus alapra épülő és érthetőségi fokon is magas kvalitású levő zenék útja...

– *Ez tőled abszolút hiteles annak a tükrében, amit a bevezetőben mondtál. Az, hogy olyan sokféle területen működtél, tehát van összehasonlítási alapod, mindenképpen fedezet erre a kijelentésre.*

– *Még van egy nagyon fontos tényező, egy érzelmi szál az EAR Együttesrel kapcsolatban. Pont az életemnek egy olyan időszakában volt, mondjuk 93-tól 2010-ig, amikor a legintenzívebben működött a társaság, ami egybeesett a fiatalságom egy kreatív korszakával, családalapítás, gyerekek, ház, és ez egy nagyon tevékeny és nagyon munkás és nagyon lendületes időszak volt az életemben. Egyébként akkoriban az EAR együttes tényleg mindennapi kenyér volt nekem, rengeteg jó emlékekkel, sok koncerttel.*

– *Igen, igen, beszötte a mindennapjainkat.*

– *És ahogy mondtam, véletlenül múlt, hogy bekerültem az együttesbe. És aztán ugyanígy történt a régizenével is és a dzsesszel is, az egészen profi körökben nagyon hirtelen kerültem bele. És ott is nagyon össze kellett kapjam magamat, de ezek ugyanakkor hatalmas, intenzív inspirációkat jelentettek. Ezek az intenzív élmények nagyon nagyot lendítettek a gondolkodásomon, meg a praxisomon. Tehát ezt biztos, hogy az EAR Együttesnek köszönhetem, hogy ma már a kortárs zenében sokkal könnyebben tudok hozzányúlni bármilyen darabhoz. És szerzőkkel dolgoztam, láttam a darabok születését, ezért mindent könnyebben átlátok, zeneileg, technikailag. Mélyvíz volt, nagyon intenzíven és gyorsan kellett reagálni, és midnent magamévá tenni. És a három szegmensben (barokk historikus, kortárs, dzsessz) ugyanígy történt. Emellett játszottam a magam kis klasszikus zenei életét mint operai szóló csellista, később mint a Nemzeti Filharmonikusok tagja, játszottam a koncerteket klasszikus szonátákkal, versenyművekkel, de ez a három szegmens az életemben mindig intenzíven jelen van. És mivel mindhárom nagy kreativitást igényel, erre valószínűleg szükségem is van.*

– *És akkor valószínűleg mind a hármat meg is őrzöd, a további X év alatt, az EAR-tól függetlenül is.*

– *Persze, szeretném.*

Kővári Eszter Sára

énekművész

– *Egy hangszeres esetében talán kevésbé lepődünk meg, de egy énekesnél nem szokványos, hogy ilyen extra kortárs irányzatban vegyen részt, mint az elektronikus zene.*

– Nem tudom, hogy meglepő-e, de ezt a műfajt én nagyon-nagyon szeretem...! Azt gondolom, hogy Magyarországon méltánytalanul háttérbe van szorítva, bár hogy hogyan lehet vele a közönséget megszólítani, az mindig nagy kérdés. De énekesként nagy kihívás és nagyon nagy élmény is, mert rendkívül sokféle impulzív improvizációra ad lehetőséget.

– *Nagyon köszönöm, a válaszodban máris négy érdekes elem van, amit kifejthetünk. Te mikor jöttél rá, hogy az elektronikus zene és egyáltalán a kortárs zenei nyelv közel állnak hozzád?*

– Már kisóvodás koromtól kezdve volt egy szuper zeneiskolai tanárom még Kaposvárott, Kriszti néni, aki a Kokas-pedagógia szerint tanított zeneovit és később szolfézst is. És ott már hallgattunk 20. századi zenéket, amelyek egész kicsiként is lenyűgöztek. De az én nagy áttörésem a kortárs zene irányában az Operaházban történt, amikor Ligeti operájában, a Le Grande Macabre-ban debütáltam 1998-ban. És ezzel valahogy hirtelen rám robbant a kortárs zene és annak minden irányzata, egyre több kortárs zenét énekeltem. 1999-2000 körül be kellett ugranom egy Szigeti István darabba, és ezzel megpecsételődött az sorsom az elektronikus zenei irányába is. Bár az nem elektroni-

kus darab volt, de Istvánt megismerve sok elektronikus zenét is megismerhettem, így kerültem az EAR Együttes látókörébe.

– *Ez egyenes út volt.*

– Így van. A kortárs zenének igyekszem mindenféle irányzatában elmélyedni, nagyon kreatív munka. Dolgoztam egyfajta avantgárd színházban is Hudi Lászlóval, ami egy nagyon különleges irány volt: egy színházi produkció (3 évig játszottuk), amelyben számomra rengeteg improvizatív lehetőség volt elektronikus zörejekre. Ez az időszak aztán annyira meghatározta az életemet, hogy azóta is nagyon szeretem, ha valamilyen elektronikus darabban lehetőségem van énekesként, vagy akár előadóként részt venni. Előadót mondtam, mert megmondom őszintén, nagyon szeretem, ha egy kis mozgásművészet is társul az énekhez.

– *És a zenei nyelvezetet tekintve teszel-e különbséget, van, ami az ízlésedhez közelebb áll? Vagy ilyen értelemben mindenevő vagy?*

– Én mindenevő vagyok, azt gondolom. Talán az fontos számomra, az áll közelebb a szívemhez, hogy a darabnak legyen valamilyen jó kis dramatikusan háttér. Mert ez egy énekes előadónak nagy pluszt jelenthet.

– *Ezt is akartam kérdezni, hogy van-e a szöveg drámaisága kapcsán valamilyen preferenciád?*

– Nem kifejezetten vágyom arra, hogy szöveg legyen. De fontos az, hogy tartalmazzon háttér-dramatikát maga a darab, és akár az elektronikus háttérhangzás, ha lehet ezt így mondani. Mert ez szerintem kétféle zenei világ: egyik, amikor van egy énekszóló mint énekhangszer, és ezt – idézőjelesen – kíséri az elektro-

nika, ezt az irányt is kedvelem. De talán még jobban szeretem azt, amikor mintha két önálló hangszer lenne, az elektronika meg az ének, és ebben az ének nem szólista, hanem kamararé-sze magának az elektronikának. Szerintem ebben még több improvizációs lehetőség van. Azt gondolnánk, hogy a szólisztikus éneklésben van több, de szerintem nem, az elektronika sokkal nagyobb teret biztosít a lelki-érzelmi kölcsönhatásra, ez egy nagyon izgalmas világ számomra.

– És volt már olyan, hogy a te elképzelésed vagy ötleted menet közben inspirálta a zeneszerzőt?

– Azt gondolom, hogy igen, hál’ Istennek az EAR-rel szinte minden darabban. Tehát akár a Pintér Gyuláénál, akár Sugár Mikló-sénál is, amelyek nem annyira megszerkesztett darabok. Mond-juk, a Kondor-dalokban nagyon határozottan ki van alakítva az énekszólam, de még ott is tudunk közösen hatni egymásra, merthogy nyilván énektechnikában, stílusban, akár hangerőben is rengeteg változásra kerülhet sor egy dalcikluson belül is. Ezt kifejezetten szeretem, a kölcsönhatást.

– De gondolom, hogy a nem elektronikus kortárszenei tényke-désedben is azért átélsz hasonlókat. Vagy ez kifejezetten ez az EAR Együttesbeli működés, ami ezt így szárba szökkenette?

– Változó, azt mondanám. Azt gondolom, hogy itt sokkal inkább megélhetem. Akár meg is említhetem, hogy Szigeti Istvánnal és Faragó Bélával rengeteget dolgozom, és mindig meg tudom őket győzni egy-egy elképzelésemről a próbafolyamat során. Azzal is büszkélkedhetek, mert boldoggá tesz, hogy írtok szá-momra darabokat. Remélem, még fogtok is! Ez nyilván nagy kihívás az előadó számára, és egy nagy öröm természetesen, hogy az ő hangjában gondolkozva születik darab. És akkor vi-

szont ebbe már jobban bele is szólhatok. A kortárs dalirodalom, és általában a vokális irodalom elég változóan ad lehetőséget a közös alkotásra, mert nem minden zeneszerző hajlandó erre, de azért az EAR-en túl is akad egy-egy zeneszerző.

– *Gondolom, hogy annak idején a Ligeti-operába azért még nem nagyon szólhattál bele.*

– Nem, a Ligeti-operába valóban nem, és énekeltem Eötvöst is, nyilván ott sem. De nagy zeneszerző barátom, Demény Attila – sajnos, ő tavaly elhunyt – műveiben akár még lemezfelvételkor is sokszor énekeltem más hangot vagy frazeáltam másképpen egy-egy dallamot... Végül ő maga odajött, és azt mondta, hogy tudod mit, neked van igazad, és átírta.

– *Ez nagy elégtétel lehet.*

– Igen. Ez egy kölcsönös elégtétel, hiszen mindketten arra törekszünk, hogy a legjobban szólaljon meg a darab.

– *Nagyon megragadott az, amit mondtál, hogy ez tulajdonképpen kamarazene. Ez a kamarazenei szemlélet vagy indíttatás, azt kell mondanom, nem annyira gyakori az énekeseknél. Ez vajon miből származhat?*

– Ez egy nagyon összetett dolog, és összefügg az én lelkiségemmel, magánéletemmel, és minden egyébvel, ami a nagyközönségre tartozik. A pályám elején én is egyfajta önmegvalósító előadó-művészetben gondolkoztam. De nem voltam boldog a klasszikus operaéneklésben. Csináltam azért 10–11 évig, bár akkor is énekeltem kortárs zenét, de egészen más hozzáállással. Mert ott az Operaház magánénekeseként arra van az ember „kitenyésztve” – már bocsánat – a tanárai által is, hogy önmagát megmutatva, a legszebb hangon, a legminőségibb módon,

el kell énekelnie a spiccet... Akkor még kizárólagosan koloratúr szoprán voltam. Az operaházi munka nem ad lehetőséget arra, hogy önállóan valósíts meg egy dallamívet, vagy akár egy koloratúrát. Tehát teljesen bejáratott dolgokat kellett énekelnem, tulajdonképpen így szocializálódtam én a zenében. És aztán ezért ez nagyon sokban változott, ami pont a kortárs zenének és az EAR-nek volt köszönhető. Szabadabb lelkületű művésszé váltam, aki nagyon szereti az asszociatív gondolkodás minden ágát, ezért is vált számomra fontossá a kortárs zene, mert itt ezt meg tudom valósítani, meg tudom jeleníteni az én saját elgondolásomat is, még ha nyilván egy más által megírt produkciót mutatunk is be. Egyúttal ezekben a darabokban a mai napig nagyon komoly alázatot is tanulok.

– *Ez több mint tiszteletre méltó, nagyon rokonszenves dolog.*

– Ráadásul a kortárs zenében rengeteg hangszínt lehet és kell használni. És itt jön be a dramatikus előadásmód is, illetve az is, hogy merjük használni. Ennek kapcsán a kortárs zenét sok tévhit övezi, érthetetlen módon, például, hogy az énekesnek tönkremegy bele a hangja.

– *Igen, ezek a könnyen gyártott közhelyek.*

– Az én énekmestereim is vallották ezeket a közhelyeket, és sokszor komolyan tiltották, hogy kipróbálhassam a hangszíneimet. Ehhez bizony kell egy nagyfokú alázat és elfogadás, hogy nem én vagyok a fontos, hanem a darab van, a mű. Ez nekem, mint énekesnek hosszú tanulási folyamat volt. Azt gondolom, hogy a hangszeres előadók ebben jóval előrébb vannak nálunk.

– *Egyszerűbb a helyzetük talán egy fokkal.*

– Máshogy vannak talán nevelve, tanítva, mi ugye a saját testünkkel rezonálunk, ahogy mondani szokták, és biztos ez is közrejátszik. De az biztos, hogy ezt az utat én is bejártam, ami rengeteg koncentrációt, alázatot kívánt, és amiben bizony-bizony az EAR-nek rengeteget köszönhetek. Egyáltalán a hangbeállások, abból is rengeteget lehet tanulni, merthogy a hangbeállítás alatt is már alkalmazkodni kell a többi hangszerhez, az elektronikához.

– *Sőt akár az elektronikus effektekhez.*

– Így van.

– *Mondtad, hogy benned milyen szabadságot indított el, hogy milyen felszabadító érzésekkel és képzettársításokkal járt a kortárszenei, kamarahajlamú működés. Szerinted ez átsugárzik-e a hallgatóságra, és bennük is elindít-e ilyen lelki folyamatokat?*

– Én hiszem, hogy igen. A közönséghez nehéz eljutni, de ha már a közönség ott van, nagyon nagy hatással van rájuk az elektronikus zene. És nagyon jó dolog, amit az EAR csinál, hogy bevezetésként pár mondatot beszéltek a darabokról. Onnantól nyert ügye van az előadónak, mert amint a néző ezt megérti a folyamatot, és azt hogy itt az elektronika egy hangszer, és ez így egy közös produkcióként, egy műként kell hallgatni, sokkal inkább befogadóvá válik.

– *Az elején volt egy kissé borúlátó megjegyzésed, hogy mint hogyha az elektronikus zene nem kapna kellő támogatást.*

– Igen, folytatva az előző gondolatomat, úgy érzem, hogy itt a művelődési ház vezetőket, szervezőket kellene megkerülni őket, akik köztünk és a közönség között állnak. Az egy más kérdés, hogy mennyire jön be a koncerttermekbe a közönség, az

egy társadalmi kérdés, azzal is vannak komoly problémák. Szerintem az elektronikus zenének, ugyanúgy, mint régen ki kéne jutnia a fesztiválokra a fiatalokhoz. Vagy akár a kollégiumokba, mert akárhányszor ezt gyerekek közé viszem – én bölcsődében és óvodában is dolgozom, és ott is használok elektronikus zenei elemeket – nagyon szeretik, mindenre vevők, és nagy hatással van rájuk.

– *Sokan ennél egy fokkal pesszimistábbak vagyunk, úgy látjuk, hogy valahol az általános érdeklődés is alábbhagyott vagy elfordult ettől a művészi ágazattól, mintha idejét múlttá válna.*

– Szerintem soha nem lesz ez idejétmúlt. Vannak jó darabok, meg kevésbé jó darabok. Meg persze, vannak ízlések és pofonok is. De utakat kell keresni, és fontos is keresni. Nem felejtve el – ezt üzenem nektek – hogy a régebben írt darabjaitokat újra le kell porolni, elő kell venni, és megismertetni a mai fiatalokkal.

– *A megismertetés, mint első fázis.*

– Így van, így van. Azt is elfogadom, hogy amikor az EAR megalakult, ez egy oly mértékű újítás volt, hogy sokak számára valóban nagyon érdekes volt, és ez az érdeklődés mára alábbhagyott. De tudod, mit gondolok? Hogy itt most az emberek Covid miatti beszűkülése után az elektronikus zene új aranykora is elkövetkezhet, hiszen akkor is voltak bölcsészhallgatók, és most is vannak. Sajnos bekerültünk egy negatív, mély gödörbe, de bízunk benne, hogy a gödörből csak fölfelé menve lehet kijutni.

– *De jó, hogy ezt mondod!*

– Persze, rossz napjaimon én is úgy látom, hogy magának a klasszikus zenének sincsen nagy jövője...! Ide sorolom a kortárs zenét is. Minden, amin gondolkozni kell, az most nem annyira szerethető.

– *Ez súlyos, amit mondasz, de lehet, hogy így van.*

– Igen, de itt jön megint az egyes fázis. Tehát, hogy meg kell ismertetni, és majd elkezd gondolkozni. Ahogy én is elkezdtem gondolkozni, te is elkezdted. Biztos vagyok benne, hogy feladni nem szabad, és még 70 meg 80 meg 200 évet kívánok az EAR-nek, innen is. Mert szerintem fontos a munka. És persze, tudom, hogy hihetetlenül, ugrásszerűen fejlődött a technika, a szintetizátorok hangzása, hogy ma már egy számítógép, azt gondoljuk, hogy mindent tud. Most egy kicsit a mindent tudás világa van. Ezért kell az embereket megismertetni azzal, hogy nem minden egy számítógépen benyomott dobalap, az attól még nem elektronikus zene. Nagyon hiszek az ismeretterjesztésben a fiatalok, kamaszok körében, a jövő közönségét ki kell nevelni. Ebben sok feladata lenne az EAR-nek.

– *És te magad vállalnál ismeretterjesztő feladatokat?*

– Naná!

Lakatos György

fagottművész

- *A szakdolgozatodat a magyar kortárs fagott-irodalomból írod.*
- Igen, most is azon dolgozom.
- *Ebben mekkora szerep jut az elektronikus zenének?*
- A dolgozatom az 1965-tel kezdődik, a Petrovics *Passacaglia in Blues*-zal és a Dubrovay *No. 7*-tel ér véget, ami szólisztikus darab. De hozzá kell tennem, hogy az elmúlt talán 40 évben a fagottra írt darabok legalább 40%-a százaléka, amelyekkel találkoztam, elektronikus darab. Köszönhetően a technika fejlődésének.
- *Lehetséges, hogy a fagott akkor a hangszerek egyik éllovasa, mert nem tudom, hogy más hangszernél van-e ekkora arány. Ezt mivel magyarázod? A fagott különlegesen alkalmas az elektronikus hangzások kombinációjára?*
- Ebben teljesen igazad van. Szerintem egyedülálló, mert se klarinét-ra, se fuvolára (az oboáról ne is beszéljünk) nem írtak ennyit, a kortárs zeneszerzés a rézfúvósoknál is abszolút visszafogott. De én valamilyen módon belekerültem a Sugár–Szigeti–Pintér–Faragó–Decsényi–Rózsa–Patachich körbe, az EAR körébe...
- *Az EAR Együttes most 30 éves. 1991 előtt, az EAR-től függetlenül is játszottál már elektronikus darabokat?*
- Igen, játszottam, Patachich Iván *Fagotto Digitalis*-át játszottam Bourges-ban, Dubrovayval, Jakobival mentünk ki. Az első elektromos darab ez volt, utána rengeteget játszottam.
- *És meg is szeretted ezt a műfajt?*
- Meg, nagyon. Nézd, ennek sok öröme és nehézsége van. Egyrészt az elektronika nem viccel. Tehát ott nincs az, hogy a zongora kísér, és

majd megy utánad, alkalmazkodik és majd bevár téged. Mondhatom Sáry László darabját, a *Nagymama táncát*, ami hírhedten nehéz, elektronikus marimba megy végig. Ott nincs mese, alkalmazkodni kell. De sorolhatnám Faragó *Táncrendjét*, vagy Pintértől a *Mágusok éjszakáját*. Tehát van ebben egy kaland. Egyrészt rendkívüli módon kell tudni a szólamodat, rendkívüli módon kell tudni alkalmazkodni a leírt elektronikához, mert ott nincsenek kivárások, tudni kell az időket. Tehát bizonyos szempontból nagyon hasznos, mert nagyon komoly fegyelemre tanít.

– *Amit a nem elektronikában is tudsz hasznosítani.*

– Abszolút. Én rengeteget tanultam az elektronikából, hogy nincs mese, itt nem alkalmazkodó partner van, hanem egy fix partner, akihez neked kell alkalmazkodnod. Csak példának mondom, a *Nagymama tánca* olyan gyors darab, és olyan elképesztően virtuóz, ott ha egyszer elúszol a tizenhatodokkal meg a századmásodperces időkkal, soha többet nem találsz vissza. Nincs mese, abszolút észnél kell lenni.

– *Ezek tulajdonképpen általános kívánalmak, csak egy nagyobb precizitás szintjén. Vannak csak az elektronikában jelentkező szempontok egy hangszeres számára?*

– Igen. Például a Sugár-modellek, ugye tíz fajta modell, amit egy Rev5-ön állítanak elő. Ahol a fagottnak a hangjaiból a Rev5 – ez egy számítógépes program – mindenfajta hangszíneket kreál: attól függően, hogy milyen felhangot játszok, az elektronika abból mást és mást modulál.

– *Abban következetes, tehát nincs véletlenszerűség.*

– Abszolút. Én nagyon szerettem ezt a fajta típusú zenét az EAR-ben, mert rengeteg új dologra adott lehetőséget. Szigeti *F. Otto AG.* darabja például, vagy Pintér *Mágusok éjszakája*. Ezekből én magam is rengeteget tanultam, ha így játszom, így szól, ha amúgy játszom ugyanazt a hangot, másfajta dinamikával, másfajta hangszínnel, másfajta felhangrendszerrel, akkor másképpen szól. Sajnálom egyébként, hogy más hangszeren ezt nem hallom, talán csak a fuvolán... Matuz Ist-

ván, Gyöngyössy, Ittész Gergő, Matuz Gergő. Klarinéton, oboán, rézfúvósokon kevesebbet látunk, pedig nagyon izgalmas.

– *És tanárként unszolod, vagy ösztönzöd a növendékeidet, hogy ismerjék meg ezt a fajta zenélési módot?*

– Igen. Most játssza egyik növendékem a Faragó *Táncrendet*, a Sárosi *Nagymama táncát*, a Modelleket Sugártól.

– *Akkor te beépítetted a tanári repertoárodba is.*

– Figyelj, nálam kötelező minden évben magyar kortársat játszani, tehát minden évben, minden félévben. Tehát játszanak barokkot, Vivaldit, Bachot, Geminianit, Scarlattit, klasszikust, Mozartot, Beethovent, Rossinit, romantikust, és minden félévben kötelező játszani kortárs magyart is.

– *Ezek között óhatatlanul van elektronikus is.*

– A kortárs magyarban természetesen benne van az emlegetett Sárosi-, Faragó- és Sugár-darab. Hozzá kell tennem, hogy ezeket a darabokat csak olyannak tudod adni, aki maximálisan birtokolja a hangszert, meg a figyelem és a fegyelem birtokában is van. Mert ott alkalmazkodni kell, nincs lojalitás vagy kontroll.

– *Korrektúrák lehetőség se nagyon. Van olyan növendéked, akinél úgy érzed, hogy különös affinitása van erre?*

– Pont most van egy olyan növendékkel, aki látta-hallotta egyik darabot a YouTube-on meg Spotifyon velem, és mondta, hogy ez mennyire fantasztikus mű, ezt szeretné megtanulni. Jó, mondom, tanul meg, de apukám, ehhez először is nagyon komoly hangszertudás kell, másrészt meg komoly fegyelem, alkalmazkodás. Sosem felejttem el Sárosi László *Nagymama táncát*, és Petrovics *Passacaglia*-ját, ha valami kortárs zenét sokszor játszottam, akkor ezek volt azok...

– *Azok a darabok, amelyekben egy elektronikus alap vagy háttér van, ezeket neked otthon őrizned kellett CD-n, hogy utána taníthasd.*

– Sosem felejttem Wayne Siegel amerikai szerző *Jackdaw* című darabját, ami még a sárvári fesztiválon ment. Meghallgattam a CD-jét, de nem volt hozzá instrukcióm, hogy akkor mikor indul a CD, és mikor játszom én? Elkezdtem, és nem jó, újra elkezdtem, megint nem jó... Tehát ráment nekem jópár hetem, amire rájöttem, hogy én mikor is lépek be. Ezeket a darabokat szinte többet gyakorlom, többször tanulom, mint egy Mozart fagottversenyt, vagy egy Vivaldit vagy egy Webert. Mert egyszerűen olyan konkrét önfegyelem, olyan konkrét alkalmazkodás kell, amit a mai világban nehezen találsz, tehát mint mondtam, elektronikus darabokat csak olyan növendéknek tudok adni, aki tényleg evvel a fajta aszketikus önfegyellemmel rendelkezik... Ezt Esterházy Péter barátom mondta nekem, aki már sajnos nincs közöttünk – sok műsoron léptem fel vele, ahol Sály *Nagymama táncát* játszottam – hogy apukám, ez aszketikus önfegyelem. Nincs mese, mondta, nincs kikapcsolódás, nincs kinézés a közönségre. Elképesztően ott kell lenni, mennek az ütemmutatók, a ritmusok, a szólamok, és arra kell rájátszani.

– *Jó megfogalmazás, hogy nincs kinézés a közönségre. Ez egy másféle előadói attitűdöt erősít.*

– Ifjabb Hara László (közismertebb nevén a kis Hara) mondása is illik ide, hogy ha egyszer elúszol, akkor legközelebb a ruhatárban találkozol a zenével.

– *Ő is játszott elektronikus zenét?*

– A kis Hara 1991 táján meghalt, sajnos, és akkoriban elektronikus zenével még nem álltunk túl jól. Bár Patachich Iván *Fagotto Digitalisa* már kész volt akkor. De azt mondom, hogy miután én bekerültem ebbe a körbe, a szerzők akkor kezdtek el eléggé intenzíven a fagottal dolgozni. Faragó Béla, Rózsa Pál, Pócs Katalin, Hollós Máté, Sugar Miklós, Szigeti István, Decsényi János (nem is tudom, kit hagytam ki éppen), elkezdtek sokat írni, amiért nagyon hálás vagyok. Az elektronikus zene – a fagott számára mindenképpen – az EAR-nek is köszönhetően a '90-es évek közepétől mostanáig tart. Most is jönnek a darabok.

– *És ezek az általad sokat játszott magyar daraboknak a rögzített alapja az ott van a polcodon? Tehát, hogy ha egy növendékedet tanítod, akkor leveszed és mondod, hogy ezzel játszd, vagy ezzel tanuld meg?*

– Nekem az összes darabnak az alapja, Horváth Istvánnak köszönhetően, ott van egy CD-n a polcomon.

– *Ez fantasztikus, mert akkor nálad van ennek az anyagnak a második számú leggazdagabb archívuma.*

– Hát nézd, nekem egyrészt otthon van egy tízezer kötetes könyvtáram, könyvekkel (szépirodalom, világtörténelem, művészettörténet, minden nyavlya), több ezer kötetes fagott-kotta gyűjteménnyel, benne az összes kortárs darab, amiket játszottam. 1961-től számítjuk a kortárs magyar fagottirodalom kezdeteit, Kazacsaytól, Marostól, Vincze Imrétől, Takács Jenőtől, Petrovicstól. Ebben a 60-65 évben körülbelül 140 szólisztikus magyar darab keletkezett.

– *Hogyha ez így ellőtted van, akkor azt is átlátod, hogy nemcsak az általános zeneszerzési stílus változik, hanem a hangszerhez való hozzáállás is. Vannak ilyen szempontból korszakok, irányzatok?*

– Abszolút. Egyébként pont ebből írom a doktorimat most.

– *Hát igen, Kazacsay meg Sárosy László két külön világ.*

– Más világ, de abszolút meghatározható módon. A doktorimat úgy építettem föl, hogy kezdődik a 60-as években Kazacsayval, Vincze Imrével, Petrovicccsal, utána Károlyival folytatódik, azután Tihanyi meg Sugár. A végét Horváth Balázs, Dubrovay jelenti. Ez persze nem korosztályok szerinti, hanem a darabok időrendje szerinti osztályozás. Dubrovay más korosztály, mint Horváth Balázs, vagy Fekete Gyula, vagy Király László, de a darabokat most írták. Elképesztően sokat fejlődtek a hangszerrel való elvárások. Petrovics *Passacaglia in blues*, az első komoly fagottdarab 1965-ből, akkor sem, ma sem könnyű kihívás, magas technikai, szellemi szintet az embertől, a fagottosoktól. Aztán volt egy 10-20-30 évnyi stagnálás. Az 1990-es években viszont születtek olyanok, mint Tihanyi *Triton*, Pintér *Mágusok éjszaká-*

ja, Kovács Zoltán 1. fagottverseny, Vajda, Orbán szonáta. Ezeknek a fagott-daraboknak a minősége, technikai elvárása világszínvonalú, abszolút világszínvonalú. Úgy tűnik, a szerzők szívesen nyúltak a fagotthoz. A fagott repertoár fantasztikus fejlődésen ment keresztül ebben a időszakban, új technikai elvárások és megoldások, újfajta a kísérettípusok, elektronika, zongora, más partner... Azt mondom, hogy ez a 140 darab az elmúlt 60 évben nagyon komoly dolog.

– *És ez a tendencia fog folytatódni?*

– Én azt mondom, hogy egy darab megírása mindig szerző és előadó függvénye. Ez így van Mozart óta. És ha remek új szerzőink vannak is, nem minden hangszeren van jó előadónk. Ahhoz, hogy kortárs zenét jól játsszál, világszínvonalon kell birtokolni a hangszert.

– *Érzésed szerint hangszínek, hangterjedelem, vagy különleges játékmódok irányába bővíthet még a fagott használata ezután?*

– A hangterjedelemben nem lehet már fejlődni, ott kimerítettük az összes lehetőséget. A hangszínek, újfajta technikák, újfajta lehetőségek még bőven jöhetnek, abban van még potenciál. Dramaturgiák, technikai lehetőségek. Heinz Holliger írt nekem egy darabot két évvel ezelőtt. A darabban szinte semmiféle klasszikus technika nem volt, csak multifóniák, Flatterzungéktól kezdve flaggioletten keresztül glissandók, és azon belül a trillák. Tehát ebben van még lehetőség, bár hozzá kell tennem, hogy az ilyen darabot nagyon kevés hangszeres tanulja meg, mert nagyon sok energia és idő kell hozzá. Én jelenleg két ellenpólust képviselő zenét játszok. Az egyik Fekete Gyula fagottversenye, ami egy abszolút klasszikus fagott-technika klasszikus játékkal. Remek, jó kis darab, hangulatos, jópofa, kellemes. És játszom a Horváth Balázsnak a darabját, amelyben egy félórásig nincsen nád. Szóval csak újfajta multifóniák, Flatterzungék...

– *Holligerre emlékeztető kezelésmód.*

– Igen. Ez a kétfajta stílus versenyzik jelen pillanatban a fagotton, és engem örömmel tölt el, hogy ilyeneket játszhatok. Az a baj, elmondom őszintén, hogy rajtam kívül más fagottos nem foglalkozik ezzel. Rendkívül sok tehetséges fagottos van a magyar világban, növendé-

keim is, de hogy belemélyedjenek egy Kovács Zoltán vagy egy Horváth Balázs vagy egy Fekete Gyula vagy egy Sugár vagy egy Szigeti vagy egy Pintér vagy egy Sáry darabjába, az nem történhet meg. Én pedig úgy gondolom, hogy a mai világban egy hangszeres szólista kortárs zene nélkül nem fog tudni megélni, koncertezni. A kortárs zene az alapvető belépő ahhoz, hogy egy koncertező művész lehessen.

Matuz Gergely

fuvolaművész, zeneszerző

– *Az, hogy te ilyen különleges családba születted megkönnyítette vagy nehezítette a pályaválasztásodat, irányultságodat?*

– Nem, egyszerű volt. Apu fuvolista, akkor én is az leszek.

– *Igen, ez az egyik lehetséges választ, csak nem mindenki mondja ezt. És az a fajta sokoldalúság, ami édesapádat jellemzi (kiemelten játszik 20-21. századi zenét), minden további nélkül rád ragadt?*

– Nem, nem. Mostanában inkább a barokk foglalkoztat, a barokk operák, az utóbbi öt évben ez dominál.

– *Azért mondom ezt, mert amikor megismertelek, elsősorban nagy német operarajongónak tűntél... Wagner, Richard Strauss. Jól láttam-e, hogy csatlakozott mellé a kortárs zene?*

– A csapásirány azért megmaradt, mert Wagnerrel most is foglalkozom. Mostanában éppen a *Siegfried* érdekel. Az egész operából készül három hangszerre szóló átírat.

– *Melyik ez a három hangszer?*

– Fuvola, cselló, zongora – most is éppen ezen dolgozom, ez egy konstans dolog, de mellette sokat foglalkozom a 18. század zenéjével is.

– *Visszatérve édesapádra, volt olyan, hogy már gyerekkorodban bedobott téged a mély vízbe, és különböző stílusú együttesekben kipróbált téged? Most nemcsak az otthoni zenélésre gondolsz, hanem koncerteken is.*

– Igen, volt ilyen. Azt hiszem, 10 éves voltam, amikor a Budapesti Vonósokkal eljátszotta velem Vivaldi C-dúr kettősversenyét. Abból

lemez is lett később. Ezek azért kemény erőpróbák voltak, így visszagondolva.

– *És mikor kerültél a kortárs zenével életközeli kapcsolatba?*

– Talán olyan 18 éves koromban lehetett ez.

– *Akkor nem sokkal az első sárvári nyár előtt? Mert én ott találkoztam veled először, 1997-ben te már ott serényen közreműködtél.*

– Nem nagyon volt cél, hogy most mit kell játszani. Ami jött, nem volt kulcskérdés, hogy én mit szeretek, hanem hogy mi adódik.

– *Koncertlátogatóként te sűrűn megfordultál kortárs előadásokon?*

– Volt idő, amikor igen. Azt hiszem, 2000 környékén, teljes Bozay Attilától zongoraciklust lehetett hallani, és akkor három héten keresztül, három órán keresztül csak Bozay Attila zongoraműveket hallgatunk.

– *Emlékszem erre a koncertre, igen. Az nem sokkal a halála után volt.*

– Igen. Most nem tudom, miért pont Bozay jutott az eszembe, de az *Öt utolsó szín* c. operáját is akkoriban láthattam az Operában. Azt is szerettem, nem tudom, az utókor hogy látja ezt a művet. Vagy Vásáry Tamás vezényelt Durkó Zsoltot, az is nagyon érdekes volt. Akkoriban még be lehetett ülni (nemcsak diákoknak) a karzatra, csak úgy spontán. Most ugye nem jellemző ez. Lelkesen elmentem mindenre, és még feljegyzéseket is készítettem, hogy mit láttam, mi tetszett, mi nem tetszett. De általában minden tetszett.

– *Ez nagyszerű, ebből még valaha fontos emlékiratok szülehetnek. Elmondhatjuk, hogy egy nagyon széles látókörrel indult a pályád. Mikor találkoztál az elektronikus zenével?*

– Azt hiszem, Szigeti István segített hozzá, aki sokszor jött hozzánk, mi is sokszor hozzá. Külön megragadott a *Perpetuum Mobile* című darabja, ami egy időben nagyon sokat ment. Néha most is játszom, hogyha van rá lehetőség. A Múcsarnokban volt a premier, még az ezredforduló előtt.

– *Az első Sárvár 1997-ben volt, sokan kötik az EAR Együttes fénykorát a sárvári nyári találkozókhoz. Mit gondolsz erről?*

– Lehet mondani, igen. Főleg a középevek, a 10 közül a 4-6. találkozó körüli időszak volt nagyon jelentős.

– *És voltak a nagyobb külföldi hangversenyek is, Lengyelország, Örményország, édesapád jóvoltából Portugália.*

– Nagyon sűrű időszak volt ez az elektroakusztikus zene szintjén. És tényleg rácsodálkoztunk, hogy milyen híre van a Sugár Miklós és Szigeti István által vezetett együttesnek. Úgy éreztük, hogy ez egy nagyon elit dolog. Most is az, de azért változtak az idők.

– *Igen, változnak az idők, és minden más fénytörésbe kerül. Tehát ha a külső történések nem is feltétlenül bátorítják az embert, még nincs vége a történetnek, csak talán most egy más utat követ. Téged mint sokoldalú zenészt megragadott-e valaha az elektronikus zenében rejlő technicizmus?*

– De, egyértelműen igen. Csak félek tőle... ezt így csupa nagybetűvel ki kell mondanom.

– *Mert beszélgettem olyanokkal, akiket ebben a zenében elsősorban a technika inspirál. De a tied nagyon eredeti válasz. Akkor sosem foglalkoztál magánstúdió létesítésének a gondolatával?*

– Nem. Bár azt mondják, hogy a mai világban nem olyan költséges ezt létrehozni. Sok zeneszerzőt ismerek, akiknek tényleg nagyon nagy eszköztára van. Most konkrétan Nagy Ákos jut eszembe, akinek belép az ember a dolgozószobájába, és tényleg mintha egy igazi stúdióban lenne, és ott létrehoz olyan effektusokat, amik filmzeneként is megállnák a helyüket. És sokszor győzködött, hogy nekem ez hiányzik az életemből – azt mondta, hogy még érzésem is lenne hozzá. De egyszerűen nem merem, nekem maga a laptop is egy rejtélyes, megfoghatatlan dolog. Bár a Sibeliuszt valamennyire kezelem, de hát nyilván nem annyira jól, mint amennyire szükségem lenne rá.

– *Ezzel egy csónakban evezünk. Egyébként van kedvenc effektusod vagy hangzó modulációd?*

– Az ember inkább művekre emlékszik. Például Bánkői Gyulától az *Ezüstszárnyú lepkék*. Tőled sokszor hallottuk az *Allegoriát*, aminek a hangzasképe megragadott...

– *Pedig abban nem is szerepelsz. Köszönöm.*

– Külföldön is elég sokat hallottam. Ami számomra még emlékezetes, az Szigeti Istvántól a *Katedrálisok*, annak az egész gondolatvilága... Szerintem azt apun kívül eleve nem tudja más eljátszani a világon, olyan finom ajakmozgás kell hozzá.

– *Te azért még törekedhetsz rá.*

– Így van, talán. Szigeti Istvántól volt még egy, ami csak elektroakusztikus effektuekből állt, a *Kharon ladikján*, az a Kráterben ment Celldömölkön. Nagyon hosszú darab, félóra vagy még annál is több, de egyszerűen nem lehetett elszakadni a hangzásától. Sugár Miklósnak is van egy csomó olyan darabja, volt olyan, amiben vagy tízen voltunk. És hozzá Horváth Istvánnak is nagyon aktívan kellett közreműködnie, nagyon észnél kellett lennie, hogy melyik effektet kapcsolja be. Rengeteg hangzásélmény.

– *Nagyon jó körképet tesz ki, amiket felsoroltál. Ha már ilyen barátságos viszonyt ápoltál az elektro-akusztikus zenével, van-e arról tudomásod – esetleg több annál, mint amit Sárváron mindannyian megéltünk –, hogy más országokban-kultúrkörökben-stúdiókban milyen irányban fejlődik ez a fajta zene.*

– Csak arra tudok támaszkodni, amit a rádióban hallok az este 10 órás műsorban, és ott nagyon színes a kép. Volt például egy műsorsorozat, amelyben a Baltikum elektroakusztikus zenéje volt terítéken. Az valami olyan döbbenet élmény volt, annyira, hogy nem tudtunk az éjszaka csöndjében mit csinálni, csak úgy néztünk magunk elé. Erkki-Sven Tüürt nagyon szeretem – bár ő nem mindig komponál elektroakusztikus zenét – volt is rá elgondolás, hogy a *Psalmody* c. darabját

együttesemmel megvalósítsam. De úgy gondolom, hogy a Baltikum zenei világát érdemes volna egy kicsit jobban tanulmányozni.

– *Ez jó fölvetés, mert valahogy kikerül a fő látóterünkéből. De említetted az együttesedet. Ugye, Marcato a neve?*

– Igen. Igyekszünk működni, amennyire csak tudunk.

– *Te ezt szakmai kihívásnak, a darabok iránti elkötelezettségnek tekinted, vagy egy kis apostoli munka is a nagyközönség meghódítását célzandó?*

– Nem, apostoli munka nincsen. Most például a Puccini Turandotot csináljuk, öt hangszerrel, hál' istennek kaptunk hozzá némi támogatást is. Egyelőre második felvonásra.

– *Mert mindig fölmerül a kortárs zene kapcsán, hogy azt milyen módon, milyen elkötelezettséggel, pedagógiával vagy stratégiával kellene a nagyközönség felé tárni, megszerettetni velük. Mert mintha az utóbbi időben tovább csökkenne az érdeklődés.*

– Valóban van egyfajta változás, de ez szerintem mindig volt. Minden korban úgy látjuk, hogy az előző kor mindig jobb volt. Például a nyáron egy koncerten jelen volt egy amerikai énekesnő a nyugati partról, és lelkendezve mondja, hogy jaj, hát Magyarországon hatalmas zenei élet van, Dohnányi, Bartók, Kodály, Lajtha... Hogy Amerikában semmit sem támogat az állam, ott mindent csak a pénz üzemeltet, ha üzemeltet, de most éppen semmit. Bezzeg itt Európában minden, ami kultúra, szellemi tőke, annak van valami garanciája. Ilyenkor az ember nagyot néz. Úgyhogy minden viszonylagos, én is megvagyok valamennyire, meg a munkakedvem is...

– *Azt nem érzed, hogy veszélyben volna-e a mindenkori kortárs zene a következő évtizedekben?*

– Szerintem nincs veszélyben, csak annyifajta... információ bombáz minket nap, mint nap, hogy ebből könnyű azt a következtetést levonni, hogy minden más fontosabb, hogy egyszerű tollvonással eltöröl-

hető minden. Én optimista vagyok, miért történne ez meg? Mindig kinevelődnek tehetséges és elkötelezett emberek, itt Magyarországon meg aztán több is, mint amit az állam el tud tartani. Valószínűleg mindig fellép az az egyéni dac, hogy akkor is kell ezt csinálni, hogyha kvázi rosszak a körülmények. Ettől szép ez az ország.

– *És általában a koncertélet, és a koncert műfaj, amit egyre jobban áthat az internet és az online világ, át fog-e alakulni? Mit gondolsz erről, mint együttest vezető gyakorló muzsikus?*

– Hát, a világ jelenleg kihívást lát a pseudo-valóságok létrehozásában, bár néha nincs is más választása. A *stream* fogalma már vagy húsz éve kezdett beszivárogni a köztudatba, hogy mindent el lehet intézni egy dolgozószobából, egy laptopról, egy telefonról. Tudod, mit gondolok erről: nem jó a technikának ez az elburjánzása. Szerintem az emberiségnek nem ártana, hogyha egy kicsit ezekből a dolgokból visszavenne, vagy néhány technikai újítást kvázi elfelejtene.

– *Egyetértek. Túl a streamen meg a technikán, mit szólsz ahhoz, hogy a sok koncert happeninggé, performanszá alakul át?*

– Volt egy-két ilyen élményem, például egy fantasztikusan hosszú Stockhausen-darab a BMC-ben. Érződött, hogy direkt akarja provokálni a hallgatót. Bár úgy láttam, akik előadókként részt vettek benne, nagyon megszállottan csinálták. De meg merem kockáztatni, hogy egyszerűen nem tesz jót a kortárszenéhez kapcsolódó közhangulatnak, ha ilyenekbe így belemegy az előadó...

– *Te mint együttesvezető, a hagyományos fölépítésű koncerteket részesíted előnyben, igaz?*

– Igen, lehet mondani, és ez nem ördögtől való kijelentés.

– *Mit szólsz például a hagyományosan szendvicskoncerteknek nevezett műsorokhoz? Kortársat a hagyományossal keverve.*

– Szerintem azzal sincsen semmi probléma, általában nagyon jól funkcionál a dolog. Sőt van olyan is, hogy a kortárs darab javára for-

dul a közönség hangulata. Tapasztaltam ilyen, hogy amikor Beethoven IX. szimfóniája volt az est fénypontja – az Operaházban Vásári Tamás vezényelt – és előtte Madarász Iván egy nyitánya hangzott el, egy rendes 12 perces mű. Fél füllel hallottam a szünetben, teljesen ledöbbenve, hogy ugyan fenntartásokkal ültek be a kortárs darabra, de nekik nagyon-nagyon tetszett, és az egész koncert után az maradt meg jobban a fejükben.

– *Ez a konkrét történet, nagyon jól alátámasztja a szendvicskoncertek létjogosultságát és a bennük rejlő lehetőségeket.*

– Emlékszem, ezek mindig nagy csinnadrattával megrendezett koncertek, merthogy az év első koncertje. És mindig fölkernek egy kortárs szerzőt, az exkluzív hangulat kedvéért, a Beethoven IX. szimfónián túl is. Nagyon jó kezdeményezés. Azt éreztem egyértelműen, hogy Madarász Iván műve jobban megmaradt a közönségben.

– *Ha már szóba került a zeneszerzés, és hogy most éppen átiratokon dolgozol, vannak-e saját nem átírat jellegű műveid is? Mennyire rendszeresen komponálsz, milyen apparátusra, milyen stílusjegyekkel, hogyha az megfogalmazható?*

– Volt egy inspirációm 2-3 éve, Victor Hugo *Nevető embere* alapján írtam egy kamaraoperát, amelyben két szereplővel, akikhez négy hangszeret társítottam. Ténylegesen azért, hogy 40 percre össze lehessen szűkíteni a teljes cselekményt.

– *A szöveggönyvet is te magad írtad meg?*

– Igen, a regény alapján, a regény dialógusait fölhasználva.

– *Meg lehet határozni, hogy a darab milyen nyelvezetet használ?*

– Persze, egyértelműen 18. századit.

– *Szóval neobarokk historizáló, mondtad is, hogy azzal foglalkozol. Az is nagy kihívás lehetett, a 18. század világát rekonstruálni.*

– Számos régi dallam kavargott a fejemben, amelyeknek egy nagyon nagy tudással rendelkező hallgató felismerhette az eredetijét. De hát természetesen itt minden parafrázálva van.

– *De ez szándékos volt a részedről, ezek az allúziók?*

– Igen. Most készül saját szövegre egy mono-opera, tehát egyszemélyes opera, amit a Kővári Eszter Sára kolléganőnk fog elmondani, mert inkább próza, csak kis részben ének. Egyfajta *Sprechgesang*. Időtartama kb. 25 perc, és három levélről fog szólni, amit Napóleon első felesége ír Napóleonnak, miközben ő Elbán rostokol. A levelekből kiderül, hogy Napóleonnak bizony az volt célja, hogy visszahódítsa első feleségét. Olvastam Napóleon életrajzokat, nem gondolnánk, hogy Elba szigetén milyen nagy élet volt, operaház is működött.

– *És ekkor a zenét Napóleon korának zenei nyelvén komponáltad?*

– Kicsit vegyesebb azért. Az a része teljesen fikció, amit az operaházban játszanak.

– *Itt is van egyfajta historizáló szándék?*

– Van, sőt kortárs elemek egyáltalán nem lesznek benne.

– *És a hangszerelés is követi azt az időszakot?*

– Fuvola, zongora, ennyi az egész.

– *Hát, ez aztán nemhogy kamara, hanem minimál opera.*

– Igen, sok idő volt, amíg kialakult a dramaturgiája, merthogy a levélforma eleve feltételezi azt, hogy válasz is érkezik, főleg a 18. században. A történet Joséphine reakcióival indul, Napóleon leveleire írott válaszaival. És három levél fölolvassága révén jutunk el odáig, hogy Joséphine-t meghívják egy operapremierre, ami Händel Alcínája. A Händel-opera is egy szigeten játszódik, egy varázsszigeten, és fölme-
rül benne, hogy most érdemes-e elhagyni a szigetet, vagy aki ott marad, esetleg örökre ott marad... A mono-opera címe *Bál Elbán*, a könyv megjelenéséig már túl leszünk a bemutatón.

Matuz István

fuvolaművész, zeneszerző

– Közismert, hogy *a kortárs zene egyik legfontosabb apostola vagy. Mikor éreztél először késztetést fuvolistaként, hogy modern korok és az elektronika irányzataihoz csatlakozz?*

– Nem is tudnám megmondani konkrétan, mert én hatéves korban kezdtem el fuvolázni, helyesebben pikolón tanultam először. Nagyon jó tanárom volt Nagykőrösön, nagyon türelmesen foglalkozott velem. És az akkor forgalomban lévő tananyagot használta, amiben az akkori kortárs szerzők darabjai nagy számban szerepeltek, például Dávid Gyula, Szervánszky Endre, Járdányi Pál, Székely Endre. Kisebb művecskékről, duettekéről van szó, és abszolút természetes volt, hogy ezeket játszuk. Minthogy jól ismertem Szervánszky Endre nevét ebből a Fuvolaiskolából, elkezdtek érdekelni egyéb művei is. Például a Szonatina, amit már a zeneiskolában lehetett játszani zongorával, később pedig a fuvolaversenye. Persze ezek nem voltak ún. avantgárd zenék, de számomra egy újszerű, nagyon izgalmas világ tárult fel általuk.

– *A 60-as évektől mondhatjuk, hogy a fuvola világszerte robbanásszerűen a vezető hangszerek körébe emelkedett. Hadd kérdezzem meg, hogy szerinted mi lehetett ennek az oka? Én három lehetséges okot látok, és ha gondolod, ezeket tedd mérlegre. Az egyik az, hogy a hagyományos irodalom óhatatlanul korlátozottabb volt, mint a zongora vagy hegedű esetében. A másik a technikai lehetőségeknek az óriási lehetősége. A harmadik pedig a fuvolában rejlő óriási hangszínpotenciál.*

– Irodalompótlásban teljesen igazad van, mert valóban szegényes a fuvola irodalma, főleg a romantika viszonylatában, ahol szólóhangszerként inkább a klarinét uralkodik. A fuvolának azért volt egy első

aranykora a 20. század eleje körül. Debussy előszeretettel alkalmazta egyfajta impresszionista hatások elérésére, ami utódaira is erősen hatott. A 30-as években Varèse, Ibert, Jolivet, Dutilleux és mások tollából sok jelentős fuvolamű született Franciaországban, annak is köszönhetően, hogy addigra már nagyon elterjedt az ún. Böhm-rendszer, amit még 1847-ben mutatott be Theobald Böhm a párizsi világiállításon. Eleinte sokan ódzkodtak tőle, aztán mégiscsak elterjedt. Hozzá kell tennem, hogy tulajdonképpen nem is csak az ő találmánya ez, hanem egy William Gordon nevű katonáé is, aki a svájci gárdában szolgált, és amatőr fuvolás volt. Böhm tőle rengeteg ötletet vett át. De hát a per során, ami kettőjük között zajlott, mégiscsak Böhmnek adtak igazat, és Böhm nevén terjedt el.

– *Ez megnövelte a fuvola hangszínbázisát is, vagy kapacitását?*

– Igen, az volt a cél, hogy nagyobb dinamikai skálára tegyen szert a hangszer, és a hang kiegyenlített legyen mindhárom oktávban.

– *Akkor ez tényleg egyfajta szükségszerű előfutára volt a 20. századi törekvéseknek.*

– Igen, ehhez az kellett, hogy a mechanika révén kényelmesebbé váljék a gyors játék a hangszeren.

– *Te is kikerültél Franciaországba.*

– Először Belgiumba kerültem, ahol végül is öt évet éltem, és onnan sokat jártam át Franciaországba.

– *Akkor első kézből érezted ezt a francia hagyományt, és ennek a modern leágazásait.*

– Ösztöndíjas éveim alatt Belgiumban nagyon erős volt a francia hatás, ami természetes is. Én a brüsszeli konzervatóriumnak a francia részlegében tanultam – mert ott mindenből kettő van, flamand és francia. A franciába, mint külföldi kerültem, és ott nagyon sok új francia és belga művet ismertem meg, és játszottam el.

– És téged ezek az új technikai vívmányok érdekeltek, vagy a fuvola úgy összességében?

– Mindkettő.

– És akkoriban mennyire ismerted a fuvolás elektronikus zenét?

– Amikor 1970-től Belgiumban tanultam, meghívtak egy olyan együttesbe a genti elektronikus stúdióba, amely az elektronika és az élő előadás közötti kapcsolattal foglalkozott.

– És lehet mondani, hogy a fuvola egy abszolút kézenfekvő hangszer az elektronika kombinációjában?

– Úgy tűnik, igen.

– Sőt talán erőteljesebben is jelen van, mint sok más hangszer.

– Lehetséges. Nekem a genti epizódon kívül az első komoly kapcsolat az elektronikával 1975-ben volt, amikor Sárly László megírta a *Voices* című, két fuvolára szánt 144 perces darabját. Ennek 2. szolamát előzőleg magnóra vettük és a koncerten visszajátszottuk, ehhez kellett az élő első szolamot stopper segítségével hozzájátszanom. Aztán 1976-ban Láng István kétfuvolás Duó című darabját playbackelve vettük fel a Magyar Rádióban, mert akkor még nem volt partner a 2. szolam eljátszására. Dubrovay 1977-ben megírta az *5 Matuziáda* című sorozatát három előre felvett gépi szolamra és az élőben játszandó negyedikre – ez a Filharmónia egyik koncertjén el is hangzott ún. szendvics koncertként, mert az öt elektronikus művet Veracini öt szonátájával váltogattam. Később, a Debreceni Országos Fuvolás találkozón már négy élő fuvolással adtuk elő mind az ötöt. Nem feledhetem persze Patachich Iván *Metamorfosi* (1978) című darabját sem, amelyet előre felvett elektronikus effektusokra és fuvolára írt, amihez az élő szolamot a gépihez kellett igazítani, hogy együtt legyenek. A 79-es őszi Korunk Zenéjén és még abban az évben a bourges-i fesztiválonn be is mutattuk. De Patachich 1985-ben írott *Elektro-tibia (per 4 flauti e Nastro)* című darabját is említhetném, valamint Sári József 1983-as *Axiomá*-ját, ami szintén négyszolamú és playbackelve játszandó. Ugyanebben az évben született Madarász Iván *Sebességek* című, kétfuvolás + magnószalagos darabja is. Visszatérve kérdésedre, hogy vajon a fuvola kézenfekvő-e az elektronika kombinációjában, azt

tudom, mondani, hogy igen, bizonyára; ezt mutatja az is, hogy Boulez *...explosante–fixe...* című darabjának szólama tudomásom szerint eredetileg fuvolára készült azzal a céllal, hogy a hangszer billentyűit összekössék egy komputerrel, amely a billentyűk mozgásainak lekötésével különböző effektusokat hoz létre.

– *Ez nagyon izgalmas. Ezt biztos nem lehet minden hangszerrel megcsinálni.*

– A fuvola elsődlegessége abban is megnyilvánult, hogy a billentyűket közvetlenül a komputerhez lehetett kapcsolni. Úgy tudom, hegedűvel is megpróbálták.

– *És te is játszottad ezt a Boulez-darabot?*

– Igen, a 35 perces szólófuvola verziót a Rádióban rögzítettem.

– *Olyan sokféle avantgárd meg kísérleti törekvéssel találkoztál már Belgiumban meg Franciaországban is, hogy kialakult-e benned valami hajlam arra, hogy ezeket irányzatuk szerint csoportosítsd?*

– Őszintén szólva, elsősorban mindig is az érdekelt, hogy a kapott anyagot, művet minél jobban megtanuljam, hogy érthetőbbé tegyem a magam és mások számára. És... hogy is mondjam... hogy megszeressem. Mert ez is része a mű megtanulásának.

– *De azért kirajzolódtak a zeneszerzői törekvések?*

– Igen, voltak olyanok, amelyeken mondjuk Steve Reich hatása érződött. Olyanok is, amelyek inkább az improvizációra helyezik a hangsúlyt. Olyanok is, amelyek real time-ban reagálnak a fuvola hangzásaira, vagy a fuvolásnak kell a gép hangzásaira reagálni. De olyanok is, amelyek pontosan metronóm szerint játszandók, például Pintér Gyula darabja, ahol a kottát úgy követi az előadó, hogy a laptop képernyőjén megy a metrum, és mutatja hol jár a gép. Erre játssza rá a hangszeres a kotta szerinti anyagot.

– *Hogy észlelted, amikor némi fáziskéséssel Magyarországon is megjelentek ezek a zeneszerzői törekvések, kirajzolódott-e egy tipikus magyar vonalvezetés, irányzat?*

– A zeneszerzők egyénileg igen, egész biztosan különböznek, minden zeneszerzőnek megvan a felismerhető stílusa.

– *Te sok kortárs zenét játszottál itthon az EAR Együttestől függetlenül is. Mennyire volt szükségszerű, hogy ez az együttes 30 éve létrejöjjön?*

– Ahogy már említettem Sáry László, Sári József, Láng, Dubrovay, Patachich (később Paul Arma) művein keresztül már volt kapcsolatom az elektronikával. Úgyhogy amikor 1992-ben Sugár Miklós megkérte azzal, hogy Electro Acoustic Research néven együttest alapít és szeretné, hogy abban részt vegyek, örömmel fogadtam a meghívását. Akkor rögtön éreztem, hogy nagyon is időszerű egy ilyen együttes létrehozása, benne volt a levegőben a szükségszerűsége, s adottak voltak a lehetőségek is – a Rádió elektronikus stúdiója Decsényi János, majd Szigeti István vezetésével. 1992-ben nem gondoltam, ahogy senki sem, hogy közel 300 mű fog születni az együttes számára, és azt sem, hogy több száz külföldi mű kerül majd a közönség elé. És nagyon-nagyon értékes művek vannak közöttük.

– *Milyen jövőt látsz a live electronic lehetőségeiben?*

– Ez a szerzőkön múlik azt hiszem, azon, hogy ők hogyan látják.

– *De hát gondolom, most is figyeled a világtendenciákat is.*

– Nagyon sok lehetőség van az elektronikában, ezt tudjuk. Illetve most már a komputeres technikában. Ugyanúgy, mint a hangszeren, nem is lehet az összes lehetőséget kihasználni, csak egy-egy részét. Azt sokszor elmondtam, hogy a fuvolán az újrendek kombinációs lehetőségei több ezerre rúgnak, amiből a klasszikus fuvolázás csak negyvenötöt, vagy körülbelül ennyit használ. Valahogy ilyen lehet a helyzet a komputeres, illetve az elektronikus zenében is, hogy még távolról sem használtuk ki az összes kombinatív lehetőséget.

– *Az elektronikus zene kritikusai azt szokták fölronni, hogy elidegenítő hangzásokat hoz létre. Te, aki annyit játszottál olyan sokféle közönség előtt, tapasztaltad-e ezt, van-e különbség a színtisztán akusztikus vagy pedig az elektroakusztikus zene fogadtatása között?*

– Jó kérdés, mert ha jól emlékszem, még az Új Zenei Stúdióban hangzott el valamikor 1976-77 körül Stockhausen *Himnuszok* c. műve, ami, ha jól emlékszem, majdnem kétórás mű, és persze szalagról szólt. Hát, nem mondhatnám, hogy elidegenített engem, ellenkezőleg, fantasztikus élmény volt...

– Ha eljön egy ilyen koncertre a közönség, akkor tudja, hogy itt nem lesz előadó, hanem magnóról, vagy most már komputerről vagy pendrive-ról fog szólni a zene. De amikor otthon rádiót hallgat, akkor is gépi zenét, felvett zenét hallgat. Attól sem idegenedik el. Meg attól sem, hogyha élő egyenes adásban hallanak valamit. Ott sincs jelen az előadó személyesen. A járvány alatt tapasztalhattuk, hogy sok online közvetítés van, és nem hiszem, hogy ez elidegenítené az embereket a zenehallgatástól.

– *Te magad szoktál otthon kísérletezni a hangszerrel?*

– Még mindig a felfedezés fázisában tartok, de most már a computer segítségével, amelyen sokkal könnyebben lehet az adatokat rendszerezni és összefoglalni.

– *Most túl az adatokon, arra is gondolok, hogy neked jónéhány darabod közkezen forog, amit mindig kellő ovációval fogad a mindenkori közönség. Ezek hirtelen ötletekből születtek, vagy egy huzamosabb munkálkodás eredményei?*

– Inkább hirtelen ötletek, egyet-kettőt kivéve, amelyek komoly kutatást igényeltek. Tehát meg akartam mutatni, például azt, hogy hogyan lehet glissandózni és énekelni együtt a hangszerrel, *L/élek/zem* címmel. A lélegzet a főszereplője a darabnak. Hát, az egy nagyon komoly kihívást jelent az előadó számára. De hát ez volt a célom.

– *Sokan el tudják most már játszani?*

– Nem túl sokan.

– *Egyébként mennyire látod utánpótlást, van olyan, aki hozzád hasonlón, ezt a szemléletet követi?*

– Természetesen van hatása, mint mindennek – ha nem is gyakran, de kapok visszajelzéseket.

– *A fiatalabbak között?*

– Igen, köztük is. Például a Debrecenben tanult és egyéb külföldi és hazai magánövéim között. Úgy látom tehát, hogy akinek van hajlama, érdeklődése eziránt, az követi. Ez ugyanolyan, hogy van olyan növendék, aki inkább visszafelé fordul, és elmerül a régi zene tanulmányozásában, például a régi hangszerekben. Éppen olyan joggal, mint ahogy az, akit az előre vivő dolgok érdekelnek.

– *Még egy kérdés, ami sokszor a viták keresztüztébe szokott kerülni: hogy hogyan szerkesztünk koncertműsort. Hogy úgynevezett szendvics-koncertre van-e szükség, vagy pedig legyen az színtisztán mai zene?*

– A szendvicskoncerteket is szerettem, elég sokat játszottam, és volt, hogy nagy felháborodást keltett. Például az emlegetett Veracini szonátákat fuvolára, csellóra és csembalóra Dubrovay *5 Matuziáda* című darabjával kombináltam. A kritikusoknak nem nagyon tetszett.

– *Pedig az ember azt gondolná, hogy pont a kritikusok pártolják az ilyen.*

– Akkor nagyon érdekesnek tűnt. De hát ez a 70-es évek közepe után volt valamikor, akkor ez a műfaj még divatos volt. Akkor még egyetlen koncertrendező volt, a Filharmónia, amely nagyon pártolta a szokatlan, újszerű ötleteket. Ilyen volt az ária- és dalest is, amelyben fuvolán játszottam ismert áriákat. Vonzotta a közönséget... Hát már a cím önmagában is. De a Dubrovay-Veracini szendvicskoncert is eléggé szép visszhangra talált. A kritikusokon kívül...

– *Pár éve egy olyan sorozatoddal jártad az országot, hogy 100 év 100 magyar műve?*

– Hadd pontosítsak: a millicentenáriumi évben 1997-ben *100 év, 110 mű 11 koncert* volt a koncertsorozat címe. 1976-tól kezdve nagy-

jából 10 évenként magyar művekből álló koncerteket adtam az ország több helyszínén. Az volt a célom, hogy több év alatt az összes fuvolára írott magyar művet eljátsszam. 2017-ben volt az ötödik sorozat. Addigra csaknem 400 mű került előadásra, persze közben születtek új művek, azokat is betettem a műsorokba.

– *Kár, hogy ennek nem lett valamifajta lemezz rögzítése, de hát...*

– Nem nagyon lehetett, mert ugye ez más-más helyszínén volt az országban.

– *Ezek szerint elmondható, hogy a magyar zeneszerzés felfedezte magának a fuvolát, rákapott a fuvola ízére.*

– Igen, ez így van, és ennek nagyon örültem. Sokan írtak számomra műveket. Most már a fiamnak és Ittzés Gergelynek, de volt növendékeim számára is írnak. Ebben talán benne van az is, hogy évekig szerveztük a Debreceni Főiskolán az Országos Fuvolás Találkozókat.

– *Kétszer én is ott voltam, nagyon jó emlékeket őrzök.*

– Rengetegen eljöttek a szakmából, mindig teltház volt. De az egyik megingathatatlan koncepciója az volt ezeknek a rendezvényeknek, hogy magyar műveket mindig műsorra tűztünk, több koncerten is. És mindenki, aki részt vett ezeken a találkozókön, szabadon ajánlhatott föl művet előadásra. Sokan így kerültek kapcsolatba a mai magyar zenével. Egymás között cserélték a kottákat, adták egymásnak... Meghallották a műveket, elkérték a kottát, azután repertoáron tartották, továbbadták, tanították...

– *Sok éve Aveiróban, Portugáliában jártunk az EAR Együttessel, ahol te hosszú ideig tanítottál. Érdekes volna összevetni az ottani tapasztalataidat, hiszen Portugália lélekszámra, területre, relatív elzártságára tekintve összehasonlítható Magyarországgal. Ott hogy viszonyultak a fuvolás kortárs zenéhez és az elektronikához?*

– Az ottani fuvolás közeg olyan, mint bárhol; vannak, akik érdeklődnek az újdonságok iránt, és vannak, akik kevésbé. Érződik ott is a his-

torikus zene térnyerésének hatása, pozitív, negatív értelemben egyaránt. Ahogy telik az idő, úgy bővül a fuvolarepertoár, de ott is vannak olyanok, akiket ez nem érint, hiszen a hivatalos tananyagok ilyenfajta újdonságokat még nem tartalmaznak... Az Egyetem elmélettanárai viszont, akik maguk is aktív zeneszerzők, az élvonalban járnak és alkotnak, például Isabel Soveral vagy Joao-Pedro Oliveira... Velük gyorsan kapcsolatba kerültem, mert rám bízta egy-egy elektroakusztikus művük megtanulását és előadását.

– *Ők ellátogattak több ízben Sárvárra is.*

– Igen, Szigeti István hívta meg őket, aki a sárvári International Summer Meeting of Elektroacoustic Music nevű nagyszerű fesztivált létrehozta és évekig szervezte. Ezen az EAR Együttes is tevékenyen részt vett. Nagyon sok értékes és maradandó itthoni és külföldi mű hangzott el ezeken a nyári koncerteken.

– *És hasonló a portugál közönség viszonyulása is? Tehát van egy réteg, aki erre nagyon fogékony?*

– Ahogy bárhol a világon, ott is.

– *És mikor támadt föl benned az olyan egzotikus hangszerek, mint a shakuhachi vagy a didgeridoo iránti vonzalom?*

– A shakuhachival Eötvös Péter műve, a *Harakiri* okán kerültem kapcsolatba valamikor a 80-as évek vége felé. Eleinte ketten játszottuk Gyöngyössi Zoltánnal, még 2 altfuvolán, később már eredeti shakuhachikon Ittész Gergellyel. Aztán az EAR Együttesben Faragó Béla, Láng István, Pintér Gyula írt rá, nemrég pedig Baráth Bálint. A didgeridoo-t pedig Szigeti István adta a kezembe, azzal, hogy próbáljam ki, ismerjem meg – írt is rá műveket, melyeket többször elő is adtunk Kővári Eszter Sárával. Egyik művében Pintér Gyula aztán fuvolával párosította a didgeridoo-t.

Szakály Ágnes

cimbalomművész

– *Első kérdésem, hogy a hangszereddel, a cimbalommal kapcsolatban az embereknek nem az az első asszociációjuk, hogy az kortárszenei hangszer, pláne hogy nem elektronikus zenei. Te is így látod?*

– Elektronikusnak nem gondolom, de kortárszenei hangszernek mindenképpen. A hangszer a mai formájában az 1900-as évek óta ismeretes, azóta írnak rá a zeneszerzők kortárs alkotásokat. Természetesen szívesen játszunk átiratokat régebbi korok zenéjéből, nagy mesterek műveiből, de az eredeti darabok kortárs alkotások.

– *Én a tágabb nagy közönségre gondoltam: ha azt hallják, hogy cimbalom, akkor....*

... a többség valóban a népzeneire és a cigányzeneire gondol. De a zeneszerető közönség számára már ismert, mint koncerthangszer, mint kortárszenei hangszer is.

– *És szerinted mi az elsődleges tulajdonsága, ami erre predesztinálja?*

– Elsősorban az érdekes, sokszínű hangzásvilága. Nagyon dús felhangrendszere egészen sajátos színeket, összecsengéseket mutat. Hatalmas dinamikai különbségeket lehet elérni, és nagyon sok megszólaltatási módot lehet alkalmazni. Az elektronikus zenében való alkalmazására én sem gondoltam. Az ötlet (és az érdem) Sugár Miklósé, az EAR Együttes vezetőjéé. Több művet írt számomra, cimbalomversenyt, hármaversenyt, szólódarabot, kvintettet, kürt-cimbalom duót, és felvetette, hogy érdemes lenne kipróbálni a hangszert új műfajban. Először megijedtem, majd úgy gondoltam, egy próbát mindenképpen megér. Húsz évvel ezelőtt, 2000-ben Miklós behívott a Rádió 22-es stúdiójába, rajta kívül ott volt több zeneszerző, Pintér Gyula, Faragó Béla, Szigeti István. Kérték, hogy mutassam meg, mi mindent lehet megszólaltatni. Én játszottam, pizzicatoztam, ütöttem ujjal, tompítva kézzel, bent a húrokon (a szokásos játszótéren), kint a rögzí-

tő csavarok mellett, pedállal, pedál nélkül – egy idő után teljesen elfeledkezve, miért is próbálkozom mindennel. A szerző urak pedig a gépekkel próbáltak mindezeket módosítva, visszhanggal, késleltetéssel új hangzásokat elérni. Elég hosszú ideig tartott a kísérlet, és nagyon jól esett, amikor Pintér Gyula megszólalt: ez egy kész mű volt, kár hogy nem vettük fel. Úgy láttam, hogy megtetszett neki a hangszer-nyújtotta lehetőségek tárháza. Az első mű Sugár Miklós *Vihar után* című darabja volt, 2001-ben, ezt nagyon sokat játszottuk, sok előadást megért. Majd sorra születtek a művek: Szigeti István, Madarász Iván, Pintér Gyula, Olsvay Endre, Faragó Béla, Pócs Katalin és mások művei.

– *És korábban hallottál EAR koncertet? Vagy tudtad, hogy van ez az együttes?*

– Sugár Miklóstól, Maros Évától, Geiger Györgytől hallottam róla, koncertjükön nem voltam. Amikor már én is részt vettem az együttes munkájában, akkor ismertem meg ezt a számomra új stílust. Egyre jobban megkedveltem, és sok számomra kedves mű született. Mondok egy párat a teljesség igénye nélkül. Madarász Iván *Csillagok*, ami két szintetizátorral (és cimbalommal) szólalt meg. Pintér Gyula *Kaméleon fantáziája* (cimbalom, elektronika), Szigeti István *Lassú és friss*, Hollós Máté *Clavinova Concertante*, Faragó Béla művei és további sok darab. Mindig rájövök, hogy amire megtanulom a nekem írt műveket, mindig meg is szeretem.

– *És volt valami, ami az elektronikán túl az együttes játékban más benyomást keltett, mint amikor hagyományos kamarazenét játszotál?*

– Minden egészen más. A kamarazenében alkalmazkodni kell a partnerekhez. Meg kell érezni, mikor akar a másik agogikát csinálni, mikor milyen dinamikai váltást, tempóváltást szeretne. Az elektronika viszont felvett, adott, és úgy kell játszani, hogy zakatol bennem a metronom. Vagyis egy sokkal kötöttebb játékmódot kíván.

– *S az inspiráció fordított irányban is működött? Amit az elektronikus darabok játéka közben tapasztaltál, hangzások, effektek, befolyásolták a játékodat?*

– Beszélgetésünk elején említettem, hogy hangszerem eredeti irodalma a kortárs muzsika. Kurtág György, Lendvay Kamilló, Láng István, Kocsár Miklós és a fiatalabb generációk műveiben minden játékmód, ütémód, hangszínskála, megszólaltatás előfordult. Biztosan volt, ami mást igényelt az elektronikával játszott darabokban, de ezek a kortárs művekben tapasztalt eszközökkel megvalósíthatók voltak.

– *És benyomásod szerint a kellő hatást váltotta ki a közönségből?*

– Igen. Noha sajnos az elektronikus koncerteken ritkán tapasztalunk nagy tömegeket, azt tapasztaltam, ha szólókoncerteken egy-egy darabot beszerkesztek, annak mindig nagy sikere volt. Akár itthon a tavaszi fesztiválos koncertjeimen, akár külföldi hangversenyeken.

– *Érzékeltél különböző fogadtatást a külföldi és a magyar hallgatóság részéről?*

– Külföldön maga a cimbalom is még mindig újdonság, elsősorban az érdekes hangzás, az újszerűség, ami magával ragadja a közönséget. De kétségkívül a kortárs muzsika, az elektronika alkalmazása is megszokottabb, mint nálunk. Több fesztivál, több együttes foglalkozik a kortárszenével, mint nálunk. Bár az elmúlt években nálunk is öröndetesen szaporodott a lehetőségek száma, és ha nem is nagy tömegeket, de egyre több érdeklődőt vonz korunk zenéje.

– *Elég sok cimbalmos működik mostanában. Szerinted a fiatalabb generáció számára is ennyire elsődleges a kortárszene?*

– Természetesen. Hiszen ebben nőttek fel. Jómagam is 40 évig tanítottam. Már a kezdetektől ismerkedtek a tanítványok a mai zenével, mindig a tanulás fokának megfelelő nehézségben. Középfoktól pedig végigjátszották az immár klasszikusnak mondható alkotásokat, Kurtág, Lendvay, Láng, Kocsár műveit, majd az újabbakat, Madarász, Sugár Miklós, Olsvay, és a többi szerző műveit. A fiatal cimbalommű-

vészek is inspirálták zeneszerző kortársaikat, akik azután nekik írtak új darabokat.

– *Visszatérve az EAR Együttesre: hogy látod a közönség érdeklődésének enyhe apályát? Hányféle okra vezethető ez vissza? Az érdeklődés megváltozása, a technikai inspiráció kimerülése, vagy pusztán anyagi és szervezési kérdések, vagy a zeneszerzők érdeklődésének változása?*

– A modern stílusoknak a művészet minden ágában kisebb a közönsége, mint a már ismertnek, megszokottnak. A kortárszene eleve nagyobb szellemi részvételt igényel a hallgatótól, mint a régebbi korok muzsikája. Az elektroakusztikus zene még a kortárson belül is újabb, szokatlanabb. Az együttes 30 éves, én csak 20 éve veszek részt a munkájukban. Kezdetben tapasztalatom szerint nagyobb volt a szakmai érdeklődés, olyan zeneszerzők is szép számban megjelentek a koncerteken, akik csak érdeklődésből, kíváncsiságból jöttek. Jobban érdeklődtek egymás alkotásai után. Lehet, hogy a műfaj nem vonzotta őket, lehet, hogy nem igazán érezték a magukénak, és nem akartak ilyen stílusú műveket írni. Ehhez a zenéhez nem elegendő a kottapír és ceruza (vagy kottaíró program), hanem ki kell kísérletezni a különböző hanghatásokat, megkomponálni, kerek művé formálni őket. És csak akkor jön az „élő” előadó, aki szintén megkapja a maga szólamát, megtanulja a felvételen levő anyagot és eggyé próbálja formálni. Nem hiszem, hogy a technikai inspiráció elfogyna, hiszen világunk rengeteg újdonságot nyújt, inkább a lépéstartás nehéz a folyton változó kihívásokkal.

– *Van, aki úgy gondolja, hogy maga a műfaj is ilyen korlátozott kifutású, és ennek éljük most a lehajló ágát. Az elektronika, az élő elektronika, vagyis a hangszerek kombinációja az elektronikával. Mert szűkebb körben és egészen más esztétikával, de a komputerezene foglalkoztat szerzőket, és vannak megszállott hallgatói is.*

– Ugyanúgy, ahogyan az EAR Együttesnek is vannak... A mai zene nagyon sok lehetőséget kihasználhat, és majd a jövő eldönti, mi marad meg ezekből. Nem akarok régi korok szerzőire hivatkozni, akik esetleg 200-300 évig feledésbe merültek, majd a „toplistára” kerül-

tek. Én sokszor inkább a szervezés nem elég intenzív módjában látom a hiányosságot.

– *Van olyan hangszer, amelyik szerinted kifejezetten jól illeszthető a cimbalom mellé, és a kortárszene hangzásvilágát új impulzusokkal gazdagítaná?*

– Szinte minden hangszerrel alkalmas és mindegyikkel új és másféle hatást lehet elérni. A két hagyományos formula mellett (zongorával, másik cimbalommal). volt egy duónk kürttel (Varga Zoltánnal), az nagyon sikeres volt, sikerült egy teljes repertoárt összegyűjtenünk a mai szerzőktől. Volt olyan év, amikor 30 koncertünk is volt országszerte, és mindenütt nagy sikerrel, telt házakkal játszottunk. De játszottam fuvolával, volt olyan triónk, hogy fuvola, fagott, cimbalom. Gitárral is nagyon jó, itt csak a kisebb dinamikát nem szabad elfelejteni. De játszottam harmonikával is, ami szintén nagyon érdekes hangzást eredményezett.

– *És olyan különleges hangzás, hanghatás, amit maga az elektronika hozott létre, és egészen egyedien belopta magát a szívedbe?*

– A szerzők a cimbalom hangján általában nem változtattak, inkább a felvett alapon kísérleteztek különböző változtatásokkal. Láng István művében szerepel úgy a cimbalom, hogy egy felvett cimbalomszóló hangjaival „játszik”, ehhez nincs előadó, csak CD-ről hallgatható. Sugár Miklósnak is volt egy érdekes kísérlete, ahol eljátszottam a leírt anyagot, majd hangmérnökünk, Horváth István különböző változtatásokkal, torzításokkal, tempóváltoztatásokkal gépésítette az eljátszott témarészt. Majd jött a következő zenei anyag, hasonlóképpen elektronikus köntösben módosítva. Ez számomra nagyon emlékezetes maradt, mert a koncertről megjelent egy kritika a *Muzsikában*, amelyben a kritikus megjegyezte, hogy ezt a művet még gyakorolnunk kell, mert nem volt együtt a szólóhangszer az elektronikával.

– *Ezt vajon mire alapozta a recenzens?*

– Ennyi volt a felkészültsége és a tájékozottsága.

– Szerinted a mai értelemben vett PR-el, propagandával, vagy mivel lehetne nagyobb és értőbb tábort verbuválni a kortárszenéhez?

– A televízió csatornák, a rádiók mindenképpen nagyon fontosak lennének. Sokszor magazin műsorokban hallok olyan zenéket, amelyek nem könnyebben hallgathatók, mint a kortárs, avagy az elektronikát használó zene. Csak valamitől éppen divatosabbak. Az előadó éppen valamilyen versenyben győzött, és rögtön elfogadható a zenéje. Vagyis a napi divatáramlatnak jobban megfelel. Ezen kellene kicsit változtatni. A világban sok zenei stílus van, jó lenne mindegyiket legalább megmutatni. Az EAR Együttessel való együttműködést életem egyik ajándékának tekintem. Számomra emlékezetes és szeretetteljes zenésztársak köre volt. Nemcsak kedves és tehetséges, de tenni akaró emberek együttese. Mindenki valami újat, valami jót akart. Az én látókörömet nagyon kitágította, új távlatokat nyitott számomra. Öröm volt az új művek eljátszása, az EAR Együttesben eltöltött 20-22 év. Köszönöm!

HANGMÉRNOK

Horváth István

hangmérnök

– Minden túlzás nélkül mondhatjuk, hogy te vagy az, aki teljes történetiségében, mozzanataiban, állomásaiban végig élted, sőt végig kormányoztad a magyarországi elektronikus zene sorsát.

– Igen, ameddig még létezett ez a stúdió, és volt hova összejönni ilyen dolgokkal foglalkozni.

– Kezdjük az elejénél, hogyan emlékszel a kezdetekre?

– A rádióban az elektronikus zenével körülbelül 1972-ben kezdtünk foglalkozni, mint érdekességgel. A televízióknak akkor már volt egy nagyon ügyes kis szintetizátora, amit kölcsön kértünk, és próbálgattunk.

– Ez keyboard szintetizátor volt, vagy pedig Moogra emlékeztető?

– Egyik sem. Ez egy nagyon érdekes EMS AKS táskaszintetizátor volt, az EMS angol cég gyártotta. Nagyon népszerű volt akkoriban, mert rendszerével rengeteg érdekes hangzást elő lehetett állítani. Később nagyobb cégek tovább fejlesztették, és persze más technikákat is kitaláltak. Ekkor vettünk tudomást arról, hogy nicsak, hát vannak ilyen „hangszerek” is, és milyen érdekes lenne ezekkel foglalkozni. Persze erre egy kicsit várni kellett még, sokáig nem is nagyon reagált a főnökség, mert hát jó-jó, de pénzt is kéne befektetni.

– Zenész részről kik voltak a kezdeményezők, akiket így elhárított a vezetőség? Voltak már, akik ebben fantáziát láttak?

– Igen. A stúdió alapköveit, ahogy mondani szoktam, tévedésből sikerült letenni... A rádió műszaki vezetősége beleegyezett, hogy 1973 novemberében megvegyenek egy nagy Moog III.C szintetizátort. Ez egy moduláris szintetizátor, ami akkor a világ közepének számított, meg jórészt még most is annak számít. Azért nevezem tévedésnek, mert soha nem fog kiderülni, hogyan történt ez valójában, és hogyan

került sor erre a nem kis összegű beruházásra. Ez a MOOG III.C szintetizátor akkor harmincvalahány ezer nyugatnémet márkába került egy hamburgi kereskedőnél, ami körülbelül három BMW autó ára volt. Úgyhogy nem kis pénzről volt szó. Az én teóriám az, hogy terveződés lévén a rádióknak voltak éves beruházási keretei, forintkeret, valutakeret. Egyik évből a másikba nem lehetett átvinni a pénzt. A beruházási osztálynál valahogy elkalkulálták magukat, és év végén kiderülhetett, hogy megmaradt egy csomó valutánk, amit nem tudunk hasznosan elkölteni. A lényeg, hogy a pénzt mentendő, azt mondták, hogy jó, ha ezt a cég ebben az évben leszállítja és leszám-lázza, akkor áll az üzlet. És megtörtént. Teljesen meseszerű a dolog, másképp el nem tudom képzelni, hogy ezt elköltötték volna csak azért, hogy rendben, legyen a Magyar Rádióknak egy szintetizátora. Tehát így lett meg a MOOG. Kezdetben hárman voltunk, akik ezzel elkezdtünk foglalkozni, érdeklődésből, Steinbach Sándor, Winkler Péter és én jómagam. Amikor valamelyikünk ráért, bement a stúdióba és elkezdtünk vele játszózni, szó szerint, mert miután ez egy kereskedésből került hozzánk, nem voltak meg a gyári leírások se róla, hogy mit hogyan kell használni a készüléken.

– *De ti mind a rádió alkalmazottai voltatok már.*

– Persze. Steinbach Sándor akkor már kisebb vezetői beosztásban volt, Winkler Péter hangmérnök volt. Nálam tapasztaltabbak, tehát több időt töltöttek már a rádióban. Őket is nagyon érdekelte dolog, engem meg különösen vonzott az egész lehetőség.

– *De akkor hivatalosan még nem bíztak meg benneteket.*

– Nem. Ez egy tanulási időszak volt, próbálgattuk, hogy mit lehet vele csinálni. Azért készültek felvételek is 1974–75-ben. Annyira nem volt senkinek fogalma róla, hogy mit is tud ez a készülék, hogy az eladó maga kompakt kazettára németül mondta rá az egyes részegységek működését, meg hogy mit lehet vele csinálni. Ebből egyedül Winkler Péter értett valamit komolyabban, nyelvtudása miatt. Én elkezdtem kísérletezni, láttam, hogy ez oszcillátor, ez szűrő, ez szekvenszer, ez egy időrendi kapcsoló, tehát bizonyos időpontokban más és más dolgok történhetnek. Majd ehhez a kísérleti időszakhoz zeneszerző társ-

ként megjelent Pongrácz Zoltán, aki a 60-as évek végén Hollandiában König professzornál tapasztalatokat szerzett, és a hazai zeneszerzői közösségbe új zenei gondolatokat hozott. Később Patachich Iván csatlakozott, aki korábban rengeteg filmzenét szerzett és minden új dolog nagyon érdekelte, aztán Viktor Máté és később Szigeti István. 1975-ben a Zeneakadémián Pongrácz Zoltán elkezdte oktatni az elektronikus zeneszerzés alapjait mint új fakultatív tantárgyat. Az oktatás elméleti része a Zeneakadémián zajlott, a gyakorlati képzés a MR stúdiójában. Az első zeneszerzők, akikre emlékszem Csemiczky Miklós, Király László, Sugár Miklós és Szigeti István voltak.

– *Mikorra vált intézményessé a stúdió, és lettél a vezetője, a zeneszerző irányítója mellett? Kicsit később?*

– Nem sokkal később. Ez is egy érdekes történet, 1976 tavaszán kezdődött. Akkoriban mi mint hangmérnökök dolgoztunk a rádióban, és az volt a szokás, hogy minden évben egyszer a személyzetis, párttitkár, igazgató, igazgató-helyettes értékelte az emberek munkáját. Azt tudni kell, hogy mi ott kísérleteztünk a stúdióban, és mindenki be volt osztva, te ezzel a zeneszerzővel, te azzal a zeneszerzővel dolgozol. Bevállaltuk, meg a zeneszerzők is fölvállalták a beosztást, mert másképp nem tudtuk volna megoldani a munkát. Rádiós beosztásunkhoz is kellett alkalmazkodni, meg a zeneszerzőkhöz is. Mellette egy nagyon konstruktív csoportnak is tagja voltam. Hárman hangmérnökök azzal foglalkoztunk éveken keresztül, hogy kitaláljuk, a rádió melyik műsorához mennyi műsoridőhöz mennyi felvételi időre van szükség. Ez egy nagyon konstruktív munka, meg kellett hasalni. Kérdezték, hogy ennek a hangjátéknak a felvételéhez akkor mennyi stúdióidő kell, és mondtuk, hogy hm... száz óra. Jelentést is kellett írni, ez volt a lényeg. És akkor az értékelésnél kiderült, hogy hát, én bizony nagyon gyöngén teljesítettem ez ügyben.

– *Rossz számokat mondtál?*

– Rossz számokat mondtam, szó szerint. Mondták, hogy ezzel igazán... nincsenek megelégedve, de mit szólnék hozzá, hogyha én megkapnám az elektronikus zenei stúdiót, én legyek annak a főnöke, én vezessem a műszaki munkát.

– *Na, hát ezért érdemes volt blöffölnöd a számokkal.*

– Lehet, hogy mást letaglózott volna, hogy nincsenek megelégedve a munkájával, de én olyan boldog voltam hirtelenjében, mintha a főnyereményt megütöttem volna. Akkorra már elég jól benne voltunk a Moog kivesésésében, és elég érdekes dolgokat tudtunk csinálni. Tehát tulajdonképpen 1976 tavaszától számítható a stúdió hivatalos létezése. Akkor a zenei osztály még külön volt, a Bartók Rádió szerkesztősége Decsényi Jánost nevezte ki, mint a stúdió művészeti vezetőjét.

– *Mikor merült föl a stúdión belül és benned, hogy ezek a szintetikus hangzások és kreatív törekvések hangszerekkel elegyíthetők? Tehát hogyan jöttek az első impulzusok a live elektronika irányába?*

– Ezek a lehetőségek már a Mooggal való munkálatok során szóba kerültek. Tudniillik annyira fejlett és érdekes rendszer volt, hogy nem csak szintetikus hangok előállítására volt alkalmas, hanem a fölvelt, akár élőben, akár szalagról fölvelt forrásból vett hanggal lehetett valamit vezérelni vagy bizonyos folyamatot indítani, módosítani. Az volt a lényeg, hogy van egy zenei hangforrásod, hangszer, beszédhang vagy bármi és azt fölhasználhatod bármilyen paraméter módosítására. Elkezdtünk játszani vele, kipróbálni, hogy ezzel vajon mit tud csinálni a Moog? Nagyon sok mindent tudott. Le lehetett hámozni tulajdonképpen a beszéd vagy a zene karakterét, és azzal lehetett vezérelni oszcillátorokat, amelyek hangokat állítottak elő, generáltak. És lehetett ritmizálni vele hangsorokat.

– *Én arra emlékszem, hogy az 1983–84-es tanévben tanultam Pongrácz Zoltánnal a tárgyat, és jártam be hozzátok a stúdióba. Majd az akkori etűdömhöz egy klarinétost cipeltem be, felvettük és utána módosítottunk.*

– Akkor már ez egy bevett dolog volt, ami mindenkit nagyon izgatott, mert a szintetikus hang maga ez egy elég rideg-hideg dolog, ahhoz, hogy a szintetikus hangzás természetes hangzásként megszólaljon, rengeteg oszcillátor kéne és bonyolult algoritmusok szerint kell variálni. Ezért használtuk a stúdióban ezeket a funkciókat sokkal később

is, amikor már nem analóg (nem a Moog szintetizátor és hasonló) eszközök voltak, hanem már digitálisan is tudtunk a hanggal foglalkozni. Főleg akkortól lett fontos téma a természetes hangok földolgozása, amikor már léteztek digitális eszközök ilyen célra. Azt hiszem, itt kapcsolódunk tulajdonképpen az együttes megalakulásához is.

– *Igen. Ennek nyilván voltak lépcsőfokai. Nem egyik pillanatról a másikra pattant ki Sugár Miklós és társai fejéből.*

– Igazából nem tudom, hogy honnan pattant ki az ötlet. Miklóssal, aki az együttes alapítója és vezetője lett, készítettünk egy felvételt 1990-ben a Rádió 22-es stúdiójában, ahol egy csellószólamot kellett elektronikusan modulálni, előadás közben különböző effektekkel megváltoztatni. Ez a felvétel az együttes megalakításának kulcstényezőjévé vált.

– *A cselló a legalkalmasabb mind a mai napig erre, az egyik legjobb hangszer, mondom én.*

– Valójában az. A másik a klarinét. Nekem legalábbis ez a két kedvenc hangszerem. A 80-as évek vége felé azok az eszközök, amelyeket a popzenészek használtak, például effekt pedálok, már szépen elterjedőben voltak. Ilyen pedálra volt a darab is megírva, be voltak állítva a paraméterek és menetközben kellett tételenként átállítgatni az effektet. Elég csúnya, zavaros hangokat hallatott a pedál, meg hát nem igazán szépen szólt. Kérdeztem is Miklóstól, hogy muszáj-e ezt nekünk ezzel csinálni? Mert akkor nekünk már volt egy digitális effekt berendezésünk. Mondtam, hogy ezeket a programokat a mi effektberendezésünk mind tudja, sokkal jobb hangminőségben és gombnyomásra lehet váltogatni őket, nem kell szétszaggatni miatta a fölvételt. Elkezdtünk azzal a digitális effekttel dolgozni, és Miklós látta, hogy ez tényleg működik és tényleg jobb. Valójában így kezdődött a közös munkánk. Ennek lett az eredménye az, hogy Miklós látva a stúdióban folyó munkát és lehetőségeket, megérezte, hogy érdemes ebbe bekapcsolódnia. Meg hogy az ilyen zenék megszólaltatására alakítsunk egy egyesületet. Ez volt 1991-ben, 30 évvel ezelőtt, és pont ennek okán ülünk itt és beszélgetünk.

– Az EAR Együttes koncertjeire, lemezfelvételeire a próbák nagy részére a stúdió adott helyet. Nem okozott ez gondot az egyéb ott folyó munkával kapcsolatban, nem volt ütközés vagy érdeksérelm?

– Tulajdonképpen azért nem volt, mert a próbák nagyrészt este voltak. Miután elég jó, tehát profi zenészeket sikerült összeszedni – Miklós igyekezett olyanokat választani, akik a hangszerüknek igazán mesterei voltak, és nem azzal kellett bajlódni, hogy egy bizonyos hangzást, vagy fogást hogy lehet megtalálni – a zenészek napközben valahol dolgoztak. Így hát délutánonként, vagy estébe hajlóan voltak a próbák, és megengedték, hogy a stúdiót ilyenkor használjuk. Amikor beült az EAR Együttes csapata, olykor 5-6 ember volt legalább, néha kevesebb, azzal nem volt probléma. De hát bizony minden talpalatnyi helyre hoztunk egy széket, hogy le tudjanak ülni. Néha még be is kellett mikrofonozni, mert ugye az effekteket, ha voltak, akkor azokat ki is kellett próbálni.

– És hogy ment a technikai frissítés az évek során? Nehéz volt meggyőzni a mindenkori rádió vezetését? Mert gondolom, hogy mindannyiótok inspirációja folytán felmerült, hogy most milyen új berendezést kéne beszerezni. És a vezetésőség nyilván azt mondta, hogy erre most nincs pénz, és hogy minek?

– Ezt mindig mondták, pontosan. Erre nincs pénz, mert mikrofont kell venni, meg magnószalagot kell venni, meg minden másra kellett a pénz. Erre nem nagyon akartak adni.

– Egy nagy közös bukszából volt a büdzsé biztosítva, ha biztosítva volt.

– Igen, mert akkor még mindig az volt a beszerzés rendje, ahogy a Moog szintetizátornál láttuk, de igyekeztek jobban elkölteni a pénzt, úgyhogy nem nagyon maradt.

– Ehhez képest azért gyarapodtatok.

– Igen, mert addig erőszakoskodtunk, amíg néhány éves késéssel ugyan, de meg tudtunk szerezni fontos dolgokat, és lassacskán fejlődött a berendezés. Az elektronikus zenei stúdió igazi nagy dobása,

ami befolyásolta az EAR Együttest is, akkor volt, amikor 1992-ben a sevillai magyar pavilont építették. A magyar pavilonon hét torony volt, ahol lehetett sétálni és mindenféle érdekes dolgot látni, meg egy földszinti nagy teremben is körbe lehetett sétálni, ahol történeti kiállítások meg koncertek voltak tervezve. Az volt az elképzelés, hogy a látogatókat hangokkal kellene irányítani, tehát bemegy a látogató a pavilonba, és a hang kíséri végig. Az volt a terv, hogy az egész folyamatot, amíg egy látogató végig megy a pavilonon – az körülbelül 20 perc – megfelelő zenével kell végig kísérni. A 20 percet két részre kellett bontani (a tornyoknak és a nagyteremnek megfelelően), tehát két különböző fajta zenét, összesen 20 percet kellett komponálni. Erre a feladatra Makoveczék – nem is tudom, hogy mondjak-e nevet – a Jeney-Vidovszky párost bízták meg. Amikor erre fény derült és kaptak pénzt beruházásra meg komponálásra, fölzúdultak a kimaradt zeneszerzők. Az akkori fogalmak szerint elég komoly pénzt áldoztak rá. A megbízási díj egyik része volt az, amiből a megfelelő eszközöket beszerezték a munkához. Akkor ezek elég komoly pénzekért voltak beszerezhetőek.

– *Ami a stúdióba került?*

– Nem, azokkal ők dolgoztak, viszont mikor erre valahogy fény derült, kitört a botrány azért, mert mindenféle pályázat és verseny kiírása nélkül egyszerűen megbízták őket. Ennek a fölzúdulásnak az lett az eredménye, hogy Makoveczék összehívták azokat a zeneszerzőket, akik úgy gondolták, hogy szeretnének ebben a munkában részt venni és pályázni, és azoknak is megengedték. A feltétel az volt, hogy ugyanilyen összegű támogatást kell, hogy kapjon, aki ezt a pályázatot megnyeri. Ekkor Decsényi Jánosnak volt egy nagy ötlete, kitaláltuk azt, hogy miért ne csinálnánk meg a pályázati műveket a rádió stúdiójában? A pályázók egyike sem fog nekilátni beruházni, mert nem úgy volt mint most, hogy mindenkinek három számítógépe meg okostelefonja volt otthon. Vállaljuk föl azt – illetve konkrétan én fölvállaltam – , hogy akik jelentkeznek, megkapják a megfelelő eszközöket, mindenki kap két hetet a stúdióban és a segítségével dolgozhat a pályaművén. A két hét ebben a műfajban egy elég intenzív munkafolyamatot jelent. Azért mondom, hogy aki csinált valaha ilyesmit, főleg ab-

ban az időben, de még ma is, az egy elég intenzív munka. Egy normális hosszúságú, kb. 8-10 perces mű elkészítése bizony nem egy hét alatt történik meg. Mindegy, bevállaltuk, és voltak jelentkezők, szépen be lett osztva mindenki. De az eszközök nem jöttek meg. Úgy-hogy azzal dolgoztunk, ami már volt. Ez a dolog már a Vigadóban zajlott, és elkészültek a művek. Úgy emlékezem, négy vagy öt mű volt, amit egy erre a célra összehívott bizottság elfogadott. Makoveczéktől meg máshonnan zenészek jöttek meghallgatni, kiválasztani az elkészült darabokat, amelyek számításba jöhetnek a pavilonban. Egy-egy művet más stúdióban készítettek, tulajdonképpen a pályázatra reagálva, egyet meg Jeneyék csináltak. És azt hiszem, azon kívül még 4 pályázatot fogadtak el. Arról szólt a dolog, hogy ezeket majd a pavilonban installálni kell. Maga az installálás az 1992 tavaszán kezdődött, áprilisban nyitották meg a pavilont. Makoveczék engem kértek föl arra, hogy ezt az installálást csináljam meg, hiszen én ismerem jóformán az összes darabot, meg hát szakmailag is tudom, hogyan kellene ennek szólnia az egyes helyszíneken. Úgy volt, hogy ezt egy pár nap alatt lebonyolítjuk Sevillában, a végén, ha jól emlékszem, háromszor két hét lett belőle. Ezt a hat hetet nagyon nem bántam meg, mert nagy élmény volt ott dolgozni, meg hát kicsit körül tudtam nézni Sevillában és környékén.

Valójában a zenék még mindig ugyanazokkal az eszközökkel valósultak meg, amik a stúdióban megvoltak, tehát még mindig nem kaptuk meg azokat az eszközöket, amik kellettek volna a produkcióhoz. Aztán nagy nehezen, mikor már a pavilont megnyitották, és én hazajöttem, kezdődött el a birkózás, hogy akkor most jöjjön a beruházás is. De hát mit is kell vennünk? Én szívesen megmondom, hogy mit. Utánanézttem, akkor még nem az interneten persze, de akkor már ismertünk egy pár olyan céget, akik ezekkel foglalkoztak, és szépen összeállítottam egy csomagot, ami lefedte azt az összeget, amit el kellett küldeniük. Így 1992 nyarára nagy nehezen összeállt a rádió első számítógépes, komoly hangrendszere, ami azután sokáig az is maradt.

– *Mondtad, hogy esetleg ez kényes vagy kínos. Én nem érzem semmi szempontból kínosnak.*

– Hát annyiban, hogy *Jeneyt, Vidovszkyt* támadták azzal, hogy mindenféle pályázat nélkül egyszerűen valaki...

– *De te most elmondtad, hogy mi történt. Ha egyszer Makoveczék eredetileg őket bízták meg, és a végén ők is befutottak, akkor még sincs olyan nagyon nagy gond.*

– Ők is elkészítették a saját munkájukat, azt sem dobták el, bemutatták azt is.

– *A korábbi tapasztalataid alapján – most nagyon furcsát fogok kérdezni – milyen hosszú jövőt jósoltál az EAR Együttesnek a zenei vagy technikai potenciálját ismerve? Gondoltad-e, hogy ilyen sokáig fog tartani?*

– Amikor nagyon benne él az ember, és érzi, hogy milyen érdekes és jó dolgokat lehet csinálni, ezen nem gondolkodik.

– *Ez az elektronikus zenének egy ágazata, amely sokak szerint esztétikailag kimerülő félben van. Lehet, hogy ezt eleve cáfolod?*

– Igazság szerint nem tudom megcáfolni, csak az okokat kereshetjük. Amikor ez újdonság volt, mindenki belevetette magát, akit egyáltalán érdekelt, mert tényleg rengeteg lehetőség rejlett benne. És utána kiderült, hogy ahhoz, hogy valaki ezzel a zenével tudjon foglalkozni, elsősorban képzett zenésznek kellett lennie, hagyományos értelemben véve, és emellett még érdeklődnie kellett technikai dolgok (elektroakusztika, kicsit az elektronika és akusztika) iránt. Plusz még valami fogalma kellett legyen, hogy hogyan működnek a számítógépek, meg ezek a digitális eszközök, ami sokáig elég új dolognak számított. Ez a két csomag együtt nagyon nehezen jött össze. Ezért néhány kivételtől eltekintve szinte mindenki ragaszkodott ahhoz, hogy együtt dolgozzak velük. Mert én meg tudtam oldani a feladat technikai részét, csak el kellett mondaniuk, hogy körülbelül mire gondoltak, mit szeretnének hallani, és akkor én megpróbáltam kitalálni, hogy hogyan lehet technikailag megoldani. Sokszor lila kód volt az egész. Azt mondta, hát próbáljuk ki, és majd meglátjuk. De egyébként nehéz is volt lejegyezni a műveket. Sokszor partitúrába illesztett forgatókönyvet kellett előzetesen készíteni. Mert mit írok le? Az alapdolgokat. Pongrácz

Zoltán még nektek is azt tanította, hogy különböző hangzásokat vegyünk föl valamilyen rendszer szerint a Moogból, és azokat vagdosztatok, meg körszalagokkal dolgoztatok. Nem volt számítógép, akkor körszalagok forogtak több magnón átfűzve, és azoknak az elegyéből kellett kivagdosni érdekes hangzásokat centikre kiszámítva. Ez így sokáig nem működött, mert sokkal többre képes az elektronika. Azért mondom, hogy átláthatod az egészet. Sokan foglalkoztak elektronikus zeneszerzéssel olyanok, akik úgy gondolták, hogy ha érdekes hangzásokat valahogy összeraknak, már kész is a mű. Szigeti István külön köszönetet mondott nekem, hogy nekem soha eszembe nem jutott elektronikus kompozíciót összehozni. Külföldön is meg itthon láthatuk, hogy olyan emberek csinálnak műveket, akik nem képzett zeneszerzők. Csak azt gondolják magukról. Kipróbálja, hogy milyen jól hangzik ez vagy az, akkor legyen így, de annak se füle, se farka. nincs. Az elektronikus, elektroakusztikus zeneszerzés azért mégis csak egy zeneszerző munkája.

– *De jó, hogy ezt mondd. Egyébként, ha már a külföldnél tartunk, tartottátok-e hivatalból a kapcsolatot más városok, országok elektroakusztikus stúdióival.*

– Igen, többel is, de a legfontosabb számunkra a franciaországi Bourges volt, ahol a versenyek is szoktak lenni. A bourges-i stúdió vezetője Françoise Barrière volt, aki két éve halt meg. Egy nagyon komoly, hét-tíznapos fesztivált tartottak minden évben május vége felé. A világ minden tájáról jöttek zenészek, hozták a zeneműveiket, mert verseny is volt egyben. Egy óriási, jelentős nemzetközi esemény volt.

– *És jó táptalaja lehetett az eleven tapasztalatcserének, amikor zenei tapasztalatokkal is szembesültél, nem csak technikaiakkal.*

– Ott aztán mindenféle terítékre került. A tagállamok – mi is csatlakoztunk ehhez a társasághoz – minden évben küldhettek a versenyre darabokat, meg bekerülhettek a zsűribe, akik aztán a versenyen a különböző kategóriájú műveket elbírálták. Sokáig nagyszerűen működött. Világméretű műsorcsereket szerveztek, amiben mi is sokáig benne voltunk, így a rádió stúdiójában készült műveket világszerte játszották.

– *Most már nem működik?*

– Ugyanúgy, mint nálunk, Európa-szerte és a nagyvilágban, egyre-másra zártak be a stúdiók. Ellehetetlenültek. Viszonylag kevés ember volt érdekelt a fenntartásukban. Egy ütőképes stúdiót működtetéséhez azért elég sok pénzt kellett szerezni.

– *És találkozót-e máshol is az EAR-hez hasonló hangszeres társulattal, amely elektronikával működött együtt?*

– Igen, voltak ilyenek, sőt koncerteztek is Magyarországon a 2000-es évek elején, amikor már HEAR Stúdiónak nevezték a stúdiót, éveken keresztül rendeztünk elektroakusztikus zenei versenyt és fesztivált. 1997–2002 között a sárvári vár udvarán többnapos elektroakusztikus zenei fesztivált rendeztünk, ez volt az ISMEAM. Ide jöttek kisebb külföldi formációk is, de alapjában az EAR Együttesre épült a sorozat. Az első koncert, amit hallottam, a Jeunesses budapesti találkozóján hallottam 1977 körül. Székely Iván zeneszerző, aki a Jeunesses valamilyen vezetőségi tagja volt, az óbudai zeneiskolában szervezett egy koncertet, amire 4-5 tagú kis együttest hívtak meg, akik szintetizátorral játszottak műveket. Akkor ez nekem nagyon különös dolognak tűnt, mert az elektronikus zene még új volt Magyarországon.

– *1977-ben magam Pécsváradon Székely Iván egy nyíltszíni performansz darabjában szerepeltem. A pécsváradi három templom, a katolikus, református meg a temető kápolna harangjaira írt egy ilyen faluközpont zenét, aminek én voltam az egyik harangozója. Jeunesses tábor volt, nem szintetikus berendezések voltak, de hasonló akusztikus élményt adott.*

– Igen, ő nagyon szeretett a térben dolgozni. Volt egy darabja, amit Darm-stadtban írt, ott elő is adták élőben egy AKS szinti segítségével quadrofon előadásban. Népzenei elemekre épülő quadrofon mű élő előadókkal és szintetikus elemekkel, hangszer, elektronika és énekes. A darabból készítettünk fölvételt a 6-os és az elektronikus zenei stúdióban.

– *Visszatérve az EAR Együtteshez: rálátásod szerint megkülönböztethetők az EAR-hez kötődő magyar zeneszerzők valamiféle iskolái, áramlatai, vagy tipológiája?*

– Jellegzetes gondolkodásmódra gondolsz?

– *Igen, amelyek tovább ágaztatják a műfajt, mint a live electronic alcsoportjai. Hogy látod ezt?*

– Elég sok ilyen zenét hallottam-láttam személyesen, vagy akár koncerten, itthon és külföldön is. Az a benyomásom, hogy a magyar szerzők mindig másképpen, „zeneiben” gondolkoznak. Tehát nem engedték magukat annyira elragadtatni a technika lehetőségeitől. A zenének azt a részét, ami a hangzás, tempó, dinamikát illik nagyon szigorúan kézben tartani, mert különben széthullik a dolog. A legtöbb hallott, darabnak éppen az a baja, hogy se eleje, se vége, se mondanivalója, semmi. Tehát nincs megkomponálva, csak össze van lapátolva valami.

– *Sok ilyennel találkoztaál akkor és magyar részről kevesebbel?*

– Magyar részről itthon nem nagyon. Pont azért nem nagyon, mert a stúdióban ugyan mindenki szabadon dolgozhatott, de szigorúan ahhoz volt kötve a lehetőség, hogy csak képzett zenészek dolgozhattak... Ezt Decsényi János szigorúan vette, megmondta, hogy jöhet mindenki dolgozni a stúdióba, aki érdeklődik, de annak képzett zeneszerzőnek kell lenni. Tessék konkrét tervet hozni, és zenész legyen az illető, aki tudja, hogy miért van ott és mit csinál. Megvolt ennek az ellenpéldája is, volt egy pár ilyen próbálkozás...

– *De gondolom, sokszor nem próbálkozott.*

– Nem. Egy lehetősége volt csak. Az EAR Együttes pedig úgy működött, hogy a szerzők jöttek a készítendő darab ötletével. Sokszor már előzetesen átbeszéltük, hogy szerzői részről mit szeretne hallani és azt hogyan lehet, vagy nem lehet megoldani. A darab készítése közben is jöttek ötletek, de volt úgy is, hogy az adott elképzelést nem lehetett megoldani. Nagyon sok olyan mű is keletkezett, amelyeknél élőben, előadás közben kellett technikai beavatkozás, például effek-

tek hozzáadása, váltása. Az ilyen koncertek létrehozása volt és mai napig is eredeti célja az EAR Együttesnek. Természetes volt, hogy a HEAR Stúdióban elkészített ilyen darabokat én szólaltatom meg EAR koncerteken, mai napig is így van. Persze az idő múltával a fiatal szerzők már otthon saját eszközeikkel tudnak dolgozni, de sokszor hallok, hogy azért egy jól felszerelt stúdióban kicsit másképpen alakulhatott volna a darab.

– *Igen, ez tapintható.*

– Nem mondom, hogy tehetségtelenek, mert tényleg jól képzett zeneszerzők, én legalábbis úgy gondolom, hogy jó úton haladnak. De rengeteg kóklerkedés is előfordul, pont az előbbi gondolat, hogy a technika elviszi a figyelmüket, meghallanak valami érdekes hangzást, és teljesen leragadnak, hogy milyen csodálatos, ilyen még nem hallott. Nem tud megszabadulni tőle, de nem is tud formát adni neki. Szóval valahogy elkorcsosodott az egész dolog. De most egy nagyon érdekes folyamat van kibontakozóban. A Müpa pályázatot írt ki elektronikus zenei kompozíciókra, amiket elő is adtak. Az egyik pályázó velünk dolgozott. De az érdekesség az, hogy a hat nyertes szerző közül összesen kettő vagy három zeneszerző, akinek van zenei képzettsége, háromnak semmi köze a zeneszerzéshez.

– *Ez furcsa és szomorú...*

– Létezik már egy műfaj, elektronikus zenének hívják, egy borzasztó populáris dolog, ne halld meg. Kisajátították az elektronikus zene fogalmát, szintiket, szemplereket használnak. Én most már nagyon régóta nem is nevezem elektronikus zenének, amit mi csinálunk, hanem elektroakusztikus zenének, pedig az elektronikus zene fogalmát mi vezettük be Magyarországon még az 1970-es évek elején.

– *Igen, a Zeneakadémián van egy külön szak, ahol egy pár hallgatót tanítottam. Én a hagyományos szolfézst meg zeneelméletet próbáltam velük megismertetni, de semmi zenei háttérük nem volt.*

– Igen. Velük ellentétben Baráth Bálint az általam ismert mai fiatalok közül az egyik leginnovatívabb zeneszerző, persze azért szerencsére többen is vannak hasonlóak.

– *Egy utolsó kérdés, megint kicsit filozofikus. Szerinted... pár évtized múlva fognak-e emlékezni az EAR Együttesre meg a magyar elektroakusztikus zeneszerzés legjavára? Lesz valami nyoma, például egy archívum? És mit tudnak majd ebből felhasználni, fogják-e értékelni?*

– A HEAR Stúdióknak van archívuma. Mikor nyugdíjaztak és egyidejűleg bezárták a stúdiót én átadtam a Bartók Rádió akkori vezetőjének egy teljesen kidolgozott archívumot, minden adattal, ami a stúdió addigi több mint 30 éves munkáját jelentette. De most a rádió szerepe, mint kommunikációs eszköz egyre inkább háttérbe szorul, mert az emberek jó része már egyáltalán nem hallgat rádiót. Vagy ha hallgat is, akkor is az okostelefonján, vagy valamilyen kütyүн, saját maga által választott zenét hallgat, és abba nem fér bele ez a műfaj. De mivel a rádió a tárhelye és otthona mindenfajta zenének, neki kellene a műsorszerkesztésben helyet adnia az elektroakusztikus zenének is, de erre mostanában alig látunk példát.

– *És az a veszély nem fenyeget, hogy mondjuk, hogy a hordozók (korongok, szalagok) sérülnek...?*

– Gyakorlatilag CD-n vannak, kb. 150 CD.

– *A CD-eket mindig meg lehet majd szóltatni olyan eredménnyel és olyan hatással, mint a mi időnkben?*

– Féltő, hogy nem. De ez nem a műfaj problémája, hanem ez a tárolóeszközé. A CD-k sajnos olyanok, még a legjobbak is, hogy néhány évtized alatt maguktól tönkremennek, olvashatatlaná válnak.

– *És nincs arra valami jó minta tapasztaltabb vagy szerencsésebb országokban, hogy hogyan őrzik meg az anyagot a jövőnek?*

– A külföldi mintákat nem ismerem. Nálunk a rádióban digitalizálták és folyamatosan digitálisan rögzítik az archív felvételeket. Mikor nyugdíjaztak, és bezárták az elektronikus zenei stúdiót, akkor én átadtam két példányban a teljes archívumot, mindent, ami a Magyar Rádió stúdiójában, a HEAR stúdióban készült. Én magam másoltam át a szalagokon készült felvételeket is CD-kre. Gyakorlatilag volt másfél évem erre, amit arra használtam föl, hogy lezárjam ezt az időszakot.

Ez egy olyan sziszifuszi munka lett, aminek nem látom az eredményét. Két példányban megcsináltam a felvételeket, megírtam a lektor cédulákat, mindent, amire emlékeztem, vagy már ismert volt. Sajnos a kísérleti pár évben mi sem gondoltuk komolyan, hogy ebből valami nagy dolog születik, az első 2-3 év terméséről nem voltak rendezett adatok, nem volt rendszeren archiválva. Azért én ezeket is, amennyire lehetett összeraktam. Az egyik csomagot megkapta a Zeneszerző Egyesület, a másikat a Magyar Rádió. Hogy a Magyar Rádióban mi történt velem, nem tudom. Én a Bartók Rádió akkori vezetőjének asztalára leraktam a papírokkal együtt, és egy év múlva visszahallottam azt, hogy a műszaki igazgatóunktól kérdezte a Bartók Rádió vezetője, hogy ő mit csináljon ezzel a csomaggal.

– *Ez mikor történt egyébként?*

– Konkrétan 2009-ben. Azzal adtam neki oda, hogy itt van a HEAR Stúdióknak az összes hangfelvételi anyaga, de archiválják. A rádióban ez a folyamat úgy zajlik, hogy elkészül a felvétel, elfogadják, hogy az használható, és utána archiválják. Tehát dokumentálják, lementik valamilyen digitális formában is. De attól félek, hogy ennek a csomagnak a nagyobb része nem került oda be sehova. Marad az, amit a Zeneszerző Egyesületnek adtam át, ha ők megőrizték, mert úgy tudom, hogy annak is mostoha sorsa lett. A felvételek 150 CD-n gyönyörűen dobozolva sorban, mellékelve egy-egy adatlap, hogy melyiken mi hallható. Ezt, amikor kiköltöztek a Vigadóba, átpakolták más dobozokba, és úgy vitték el. Nem túl biztató. A rádióban most Bánkóvi Gyula – aki a stúdióban szintén Pongrácz Zoltán tanítványa volt – csinál egy sorozatot, amelyben az 1973–2000 valameddig készült kortárs zeneműveket mutatja be. Azon belül van természetesen elektroakusztikus zene is.

– *Találkoztam is ilyen egész estés, időről időre jelentkező műsorokkal. Hát, akkor Bánkóvi kezébe kerültek az anyagok.*

– Amit még fontos tudni, mert az EAR Együttes sorsával az együttélés miatt szorosan összefügg, az hogy a HEAR stúdió működésének fénykora 1996 és 2007 között Szigeti István vezetése idejében volt. Konkrétan egyrészt létrehozott egy elektroakusztikus zeneszerzői ver-

senyt, amit a Magyar Rádió írt ki hivatalból. Szereztek rá pénzt, pályázni lehetett, és nemzetközi zsűri által megítélt díjazottak voltak. Később pedig öt éven keresztül Sárváron, a sárvári vár udvarán nemzetközi elektroakusztikus zenei fesztivált és találkozót rendeztünk (ISMEAM) és akkor is az EAR Együttesre alapozva.

– *Az egy feledhetetlen időszak volt.*

– Mindenki számára az volt. Tulajdonképpen a stúdió meg az EAR Együttes működésének az volt a csúcса. 2007 óta az EAR Együttes folyamatos koncertezése viszi tovább a műfajt, ami az eredeti célkitűzés is volt.

UTÓSZÓ

Egy hangversenyrendező szemszögéből

Az idő haladtával mind gyakrabban jelentkezik belső igényünk az összefoglalásra és mind gyakrabban találkozhatunk azzal a kéréssel, hogy egyfajta hitvallást fogalmazzunk meg. Próbáljunk vegykönyhánkban esszenciát alkotni, vagyis a lényegét leszűrni. Talán megbo csátható, ha az EAR három évtizedének történései ürügyén megengedem magamnak, hogy egy egyetemesebb nézőpontból indulva hozzak példát. Lássuk be, ha már alig észrevehetően megidéztük a Tragédiát, hogy az összegzés és hitvallás szükségessége voltaképpen annak a kérdésnek a praktikus megfogalmazása, hogy mi végre vagyunk a világon.

Azonos nyelvet beszélünk, ezért örömmel tölthet el bennünket, ha egyetlen szó, egy egész világot nyit meg olvasóink előtt, ha pedig, mint esetünkben, néhányakban nem sejlene fel Madách műve a „vegykonyha” szó feltűnésekor, velük dolgunk van. Tanítanunk kell őket.

Egy nyilvános beszélgetésben Jeney Zoltán megemlíti, hogy a zeneszerző szakos hallgatóknak stílusgyakorlatokat adnak feladatul, mert csak az tud igazán eredeti lenni, aki képes utánozni. Mint mondta egyre rémesebb, mert nincs feltöltve a növendékek szerve (értsd, nincsenek felkészülve, mert nem elemeznek, vagy hallgatnak elegendő zenét). Nem lehet új zenét, vagy akár experimentális zenét írni anélkül, hogy behatóan ismernénk a zeneirodalom túlnyomó részét, ha nem is mindent azonos mélységében, de ennél is nagyobb baj, hogy a befogadó közönség előzetes zenei tapasztalása is egyre szegényesebb a zenei nevelés romló tendenciái miatt.

Fontos, hogy a közönségnek legyen feltöltve valamelyest a szerve. Rendelkeznie kell számos kulturális tudással és élménnyel, mert csak így válhat valóban befogadóvá. A szerző értelemszerűen fel van vértezve olyan tudással, hogy finom utalásokat rejtsen el műveiben. Azért teszi, mert a leginkább létező konkrét visszajelzés, ha közönségével fél szavakból is megértik egymást. Ha egy utalás betalál, az ha-

sonló a humorhoz. Egy összekacsintás, ami jelzi, mindketten tudjuk miről van szó.

Madách Luciferének szava az első színből nem csak annak demonstrálására került ide, hogy optimális esetben milyen sajátos viszony kell, hogy legyen szerző és hallgatósága között, hanem más okból is. Ugyanis az Úr a teremtés befejeztével felszólítja Lucifert, mondjon véleményt. A szerző, vagy pontosabban alkotó alapvető igénye, hogy művét megmutassa. Legyen közönsége és megtudhassa annak reflexióit, még ha ördögiek is. Az európai zenekultúrában kell a hallgatóság, de nem feltétlenül kell, hogy véleménye legyen. Elegendő a részvétel is, ami megértéssel, vagy lelki azonosulással jár, mint mondjuk Bach kantátáinak esetében. Talán az egyedüli az indiai tradicionális zene, amelynek nem függvénye a hallgatóság, hiszen közelebb áll a filozófiához, vagy tekinthető imának. Bach muzsikája is imádság, de többségében hétről-hétre a közösség számára íródott szakrális zene.

A zene mibenléte Dobszay László szavaival a következő: „rengeteg olyan külsőséges, vagy legalábbis periférikus eleme van a zenének, ami az emberek nagy részének a *zenét* jelenti. A zenének az elsődleges arculatát jelenti. Tehát, hogy mit ábrázol a zene, hogy milyen hangulatok vannak benne, hogy milyen érzelmeket jelenít meg... egy csomó ilyesmi. Na most, annak ellenére, hogy ezek mind igazak, az ember tudja, hogy a zene létjogosultságát egy olyan legbelső struktúrája adja, ami olyan ragyogó tiszta rendet alkot, mint egy tiszta matematika, vagy pedig egy eszményi filozófiai rendszer. Igazán ott él a zene. Az igazi szellemi tartalmát ott közli, ezekben a belső struktúrákban, de senki ne rettenjen meg, mert ezeket a belső struktúrákat abszolút ösztönösen is fel lehet fogni.”

Nem akarnék visszaélni a lehetőséggel, hogy személyes véleményt alkossak az elektroakusztikus zenéről, az új zenéről, a kortárs muzsikáról általában, sem személyes élményeket előhozni, de a kép teljességéhez meg kell említenem, hogy a kulturális menedzserképzés keretei között hallgatóként jelen voltam Réz András egyik előadásán, ahol arról beszélt, hogy az emberek, vagy átlag feletti lehetőségekkel bírnak, vagy a társadalom átlaga fölött pozícionáljak önmagukat bármely értelemben. Ezen alapul a fogyasztás folyamata a művészeteket

is beleértve. Az újdonság, annak megjelenése után rendszerint drága, vagy egyéb okból kevesek kiváltsága lesz. Egyben az átlag feletti státusz szimbóluma is. Amikor viszont ebben a körben általánossá válik, elveszti újdonság mivoltát, olcsóbbá válik, vagyis egyre hozzáférhetőbbé. Ráadásul elkezd leszivárogni a kevésbé kivételezett rétegek felé és idővel tömegcikké válik. Kell hát egy következő újdonság, melynek birtoklásával bizonyítható, hogy mi átlag feletti vagyunk, valahol a szürke tömeg felett állunk. Olyan tárgyakkal rendelkezünk, ami a többségnek nincs, vagy olyan művészeti tartalmakat fogyasztunk, amit a többség nem, sőt elhárítja mert nem érti meg.

Ez a végtelenül pontos példabeszéd a kommerciális világra igaz elsősorban, de a szellemi javakra, esztétikára, ízlésre hasonlóan. A művészet újdonságai eleinte kevesek megértésére és elfogadására számíthatnak, de idővel, ha az érték megtartja azokat, azaz nem hullanak át a feledés rostáján, széles körben válnak ismerté és kedvelté. Példa lehet erre az impresszionisták egykori és mostani elismertsége, vagy az értékesebb zene kikerülése az uralkodói udvarokból és főúri szalonokból nyilvános hangversenytermekbe a 18. század során, hogy a bécsiék és később mások, már ünnepelt sztárok lehessenek és műveik közbeszéd tárgyát képezzék.

Ha pedig az érték megtartó ereje szoba került, nem lehet elhallgatni, hogy nem vagyunk azonosak abban, mit tartunk értéknek. Egy vidéki családi házban eredeti művekkel kevés esélyünk van találkozni, de mivel igény viszont van rá, reprodukciókkal igen, ám nincs közöttük Malevics, Miro, Pollock, Newman, Mondrian és sok más alkotó, mert arra ott kevés igény mutatkozik. Még a nagyvárosban sem élnek együtt emberek például dadaista művekkel, de elmennek egy tematikus dada kiállításra, mert az viszont többeknek kihagyhatatlan esemény.

Végül még egy fontos, művészetszociológiai szempontnak mondható jelenséget említenék meg. Felismerhető egyfajta ciklikusság abban, hogy a művészetek a „könnyedség” idején komoly súlyos műveket alkotnak, mert a közönség azt értékeli nagyra. Az okoz számára élményt és azt fogadja nagy elismeréssel. Ennek eredményeként megsokasodnak a közönséget intellektuálisan megcélzó alkotások és a

tendencia fordulatot vesz. A közönség a szellemi értelemben nem megterhelő, elsősorban emocionális, egyszerűbben élvezhető műformák felé fordul, hogy aztán idővel ismét az azoknál komolyabbak élvezetére vágyjon.

Ideje összefoglalni és megmagyarázni a felhozott példákat és az EAR Együttesről, kortárs zeneszerzésről, egy hangversenyrendező szemzőgéből konkrétabban fogalmazni. Kezdjük az utolsó példával.

Manapság, nagyjából a huszadik század első évtizedétől kezdődően egyre szerteágazóbb, majd egyenesen individuális művészeti közegben az említett ciklikusság már elvesztette jelentőségét. A zenében például végérvényesen ketté, sőt három felé vált a könnyed, az alkalmazott és a nem teljesen találó jelzővel illetett komolyzene. A hanghordozó eszközök létrejöttével és rohamos fejlődésével pedig gyökeresen megváltozott a helyzet a zenehallgatással. Egykori szerzők jó esetben teljes életművét hallgathatjuk meg bárhol és a legnépszerűbbeket úgy, hogy még a zenekart és a karmestert is megválaszthatjuk, hiszen már több generáció interpretációi érhetők el digitálisan néhány kattintással.

Aki zenét kíván hallani, annak már nem feltétlenül kell elmennie egy hangversenyterembe, ezért az élő zene felértékelődött. A zenehallgatás, mint esemény átértékelődött abban a folyamatban, amelyre Réz András példázatával utaltunk. A hangversenyterem mint közeg az intellektust célzó zene közegévé lépett elő. Megjegyzendő, hogy állandó támadásnak van kitéve, mert a jazz időnként igyekszik elhagyni eredeti közegét, a füstös és az alkohol fogyasztását is engedő klubjait, a rock és más együttesek előszeretettel egészülnek ki vonós zenekarral, műfajok keverednek egymással, filmzenék kerülnek pódiumra és a hangversenyrendezők a nézőtér könnyebb megtöltése érdekében bármire képesek. Az átjárás abban is legalizálódik, hogy a hangversenyeket, vagy az operát viszik tőle idegen közegbe, például több tízezer arénákba. Az opera esetében persze nem teljes előadásokat, csak a legnépszerűbb áriákat. Tudom rugalmatlan vagyok, de az értékes professzionális jazznek, a képi hatást fokozó filmzenének és számtalan műfajnak megvan a saját közege, ahol leginkább magas szintű is tud lenni. Anélkül, hogy ítélkeznek, a hangversenyterem valami más.

Egy alkalommal befogadtam egy fesztiválba illeszkedő programot. Gondosan rendbe raktam a termet, de amikor a szervezők megérkeztek az önkénteseik kivitték a nézőtéri székeket, ülőpárnákat dobáltak szét szándékolt rendszertelenséggel, mondván fiatal közönséget várnak. Teljes sötétségben (értsd, a fény teljes hiányában) egyszerre engedték be a közönséget, akiket hosszú percekig hagytak szorongani a folyosón. Igen, kétségtelen, hogy ez után fokozottabb várakozással mentek be a sötétbe és ültek a földre. Hasonlóan, mint az alternatív színház gyakorlata szerint, ahol az egyszerre beengedett közönség majdhogynem a szertartás része. Ez kamaratermekben praktikus is lehet, de nincs abban semmi rossz, ha érkezés szerint, helyre szóló jegyekkel ülnek be és ott várakoznak a kezdésre, vagy hogy székre ülnek és nem a földre. Értem és nem támadom a módszert. A Sziget-fesztiválra annak tudatában megyek ki, hogy ismerem a körülményeket, de máshol szívesen és érdeklődéssel vennék részt izgalmas új előadásokon, ha nem kellene a földre ülnöm.

Szögezzük tehát le, a hangversenyterem az a hely, ahol a fülünkre van szükség és ahol a produkció, vagy pontosabban a művészeti tartalom a hallható zenemű önmagában. Nem függvénye a körülményeknek, fény, füst, vetítés és egyéb színpadtechnikai elemeknek. Ha azok mégis megjelennek, az tartalmilag indokolt kell, hogy legyen, azaz az elhangzó mű szerves részét kell képeznie. A látvány más műfajban a színpadi előadás szerves része, tehát indokolt esetben itt sem tilos.

A jelenlegi kulturális túlkínálatban, amit szívesebben neveznék tartalmi túlkínálatnak, gigantikus mennyiségben hoznak létre zenét. A létrehozott tartalom közel sem tekinthető értékesnek, inkább többségében silánynak. A technika nehezebb elérhetősége valamikor még valamelyest szűrőként funkcionált, ma viszont egy komolyabb mobiltelefonnal bárki válhat operatőrre, számítógépével rendezővé, vágóvá, producerré, a közösségi média révén filmforgalmazóvá, vagy moztulajdonossá. Bárki könnyedén hangstúdiót hozhat létre otthonában. A digitális technika segítségével több millió fotót készít az emberiség és jelentős részét közre is adja. A fejlődést és változást ugyanakkor tévedés lenne hibáztatni. Az élő előadás valódi hangversenytermekben, a művészi fotók megtekintése egy rendezett kiállításon,

vagy egy értéket is hordozó film megnézése egy tematikus, úgynevezett művészmoziban, amire még illik a filmszínház szó, valódi érték.

Szerencsére a reklámok intenzívebb betörése ezekre a területekre még nem sikerült. A hangversenyeken már az sem szokás, ami egy időben általánossá kezdett válni, hogy a támogató neve, logója lehetőleg elkerülhetetlenül feltűnő méretben végig látható legyen, miközben Mozart, Beethoven, vagy Mahler zenéje szól. Ez is visszakerült a helyére, vagyis a többezres álló közönség előtt a kellő erősítéssel működő sztárok köré. Ez sem értékítélet, egyszerűen bolondság lenne egy marketing szakember részéről ennyi fogyasztót egyszerre egy helyen nem megszólítani. Be kell látnunk, hogy a művészetekben szinte semmi sem összevethető mással. Sem értékesebbnek, sem fontosabbnak nem tekinthető egy zongoraszonáta, vagy csellószvit egy szimfonikus zenekari darabnál. Abban sem lehetünk biztosak, hogy hol húzódnak a művészet határai és mi az, amit már nem tekinthetünk annak.

Miért is hangsúlyoztam az előbb a jelzõt, hogy valódi hangversenyterem. Mert, egyre gyakrabban vannak iskolai tornatermekben, vagy más, nem hangverseny célú középületekben koncertek annak jegyében, hogy új közönséget érjenek el, vagy közönség utánpótlást neveljenek. Hasonlóan az is gyakoribbá vált, hogy a zene szabadtérre kerül, megint csak azzal a céllal, hogy olyan közönséget is elérjen, amely még életében nem váltott jegyet hangversenyre. Bizonyos mindkettőnek a haszna, de mégsem a valódi közeg. Itt az is megjegyzendő, hogy létezik szabadtéri zene, de van, ami nem oda való, még akkor sem, ha tisztában vagyunk vele, hogy az ezzel kapcsolatos gyakorlat a különféle korokban eltérő volt.

A kortárs komolyzene valódi hangversenytermet igényel. Figyelmet és egyfajta értelmiségi attitűdöt, még akkor is, ha Dobszay szavaira visszaulva a zenének, mint eszményi filozófiának ösztönös, zsigeri befogadása is lehetséges. Ugyanakkor az is igaz, hogy gyakran hasonlítható a zenetudományok alap kutatásaihoz, mert egy prekonceptió alapján keres új megszólalást. Sok szerzővel hozhatnánk példát arra, hogy életművének meddig tart a kereső szakasza, hová tehető a megtalálás pillanata és hogy annak kidolgozásával később, meddig jut el.

A megfelelő attitűdű közönség ezt is érti, képes megbocsátani az útkeresést. Még a tévutakat is pozitívan fogadja, de vitatja, elemzi és értékeli, szinte vizsgálhatja. Semmi nem tántorítja el attól, hogy következő alkalommal is megjelenjen. De ami a legfőbb, a megtalált egyéni hangot, mely már nem kutatás, képes felismerni, felhívni mások figyelmét, hogy valami egyedire akadt. Az alkotónak, vagy előadónak szüksége van ilyen közönségre, amely vagy rendelkezik szélesebb műveltséggel, hogy értse, vagy éppen azért van ott, mert még szélesebbé kívánja tenni. Visszatértünk az első gondolathoz, hogy a szerzőknek szüksége van olyanokra, akiknek megmutathatják művüket és akikkel módjuk van megtalálni a közösséget, az összekacsintás velük. Ezzel szemben sajnos többen vannak, akik elutasítók, akik számára a valódi hangversenyterem nem otthonos közeg.

A kortárs zene mindig új és mint ilyen izgalmas, a felfedezés élményét nyújtja. Régebben szerettem volna zeneszerzőkkel egy beszélgetős portréfilm sorozatot készíteni, ami egyben közönség előtti esemény is. Az első és egyetlen alkalommal Decsényi János fogalmazta meg pontosan és némi humorral, hogy mi élteti a zeneszerzőt és tartja fenn felfedező kíváncsiságát. „Ott jó úszni, ahol már tilos!”

Tudom, talán nem helyénvaló, hogy ismét más művészetek példáit hozom fel, de a szembeállítás szerintem nem téves. A színház természetesen élő szerzőkkel is szívesen dolgozik, de valószínűleg a színjátszás legbelsőbb lényegéből fakad, hogy tűnt korok közismert klasszikusait, egészen a görögökig visszamenőleg átfogalmaz, újra rendez, vendégszövegekkel fűszerez és meglepő díszletek között teszi idézőjelbe. Nincs is ezzel nagy baj, ha a darab elérhető autentikusabb formában is. Azoknak, akiknek az érintetlen, a szerző szándékához közelebb álló előadás volt az alapélményük, nem kívánják azt feltétlenül újra átélni és még fokozottabb érdeklődéssel viseltetnek egy akár végtelenen bátor parafrázis iránt, de jaj azoknak a fiataloknak, akik nélkülözik az eredeti ismeretét és csak az átértelmezés csapdája az osztályrészük. A zene nem ilyen. A jelenidejű művészetnek tekinthető zene teremtő. Ha idéz, megidéz, reflektál, azzal nincs ártalmára a régmúlt idők zenéjének. Megidézni, átformálni, mint pusztá nyers-

anyagot újra gyúrni, csak úgy képes, ha a korábbi zene felismerhető lényegét érintetlenül hagyja.

Hát eddig ez valami alapvetés féle volt, de lássuk a konkrétumokat: igazán pontos, könnyen elérhető adatok nem állnak rendelkezésre, mert a Magyar Rádiónak az archívum gondozása nem erőssége. Azt viszont személyes emlékeimből tudom, hogy a hetvenes évek második felében vált szokássommá rákeresni az új zenére. A Bartók Rádió kísérleti adásokat leszámítva 1973-tól sugároz, de akkor még a szerény harmadik műsor nevet viselve. Rendes nevet csak 1987-ben kapott. Hallgatottsága sosem haladta meg az összes rádióhallgatás 3%-át, akkor sem, amikor csak három adó volt. Innen a kezdeti elnevezés is, hiszen korábban kettő létezett. Létrehozásával kezdettől fogva a fent említett igényes közönséget kívánták kiszolgálni. E célnak logikus következményeként a legfrissebb zeneművészet már kezdetben jelen volt, beleértve annak új eszközeit is, az elektronikát is. Az a műhelymunka, ami ott kezdődött persze személyekhez kötődik és az EAR Együttes előzményeit is jelenti. Ennek a kötetnek többek között az előtörténet feltárása is a célja, ami az együttes tagjaitól várható. Ahányan itt megnyilatkoznak annyiféle egyéni előtörténetről számolnak be. Így az is kiderül, mennyiben kötődik az együttes közössége az egykori rádiós stúdióhoz.

Én akkoriban hallgató voltam. 1980-ban már figyelemmel kísértem a Napjaink zenéje című műsort Decsényi János és Wilhelm András szerkesztésében. Látogattam a Filharmónia rendezésében a Korunk Zenéje sorozat koncertjeit, a 180-as csoport rendszeres előadásait a Molnár utcában, majd a Szkéné Színházban és vásároltam a kortárs szerzők Hungaroton korongjait. Igaz, mióta magam is rendezek, vagy befogadok kortárs szerzői esteket, a Con Spirito Egyesület (már megszűnt), a szintén harminc éves és működő Alkotó Muzsikuskok Társasága, a NobilArt Egyesület, a Rabán Bt., az Átlátszó Hang Újzenei Fesztivál, vagy az EAR rendezvényeit, nem vagyok ott mindenhol, ahol kellene és a nézőtérre sem ülök be gyakran. Megelégszem a színpad mögötti irodámba átszűrődő zenével. Lassan kialakult az a gyakorlat, hogy hétfőn este 19:30 kezdettel, ha nem is minden héten

a Nádor Teremben kortárs előadásokra lehet számítani. Megtiszteltetés számomra, hogy az EAR a Múcsarnokban, majd a Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeumban rendszeresen tartott hangversenyei után túlzás nélkül mondhatom, hogy otthonra talált a Nádor teremben.

Nagyon fontos, ha szakmai együttműködések jönnek létre. Több előadásról is beszámolhatok, ahol olyan művészeket kértem fel, aki addig soha nem voltak együtt színpadon. A legtöbb esetben a közös fellépés szerencsés volt, ezért máshol, még több alkalommal dolgoztak együtt, de előfordult melléfogás is, mikor a tisztességgel megtartott hangverseny után, határozottan elzárkóztak a folytatástól. Az a kézenfekvő együttműködés, hogy helyet és kedvező feltételeket biztosítok egyes produkciókhoz régóta működik. Egyfajta etikett szerint igyekeznek viszont tiszteletben tartani a terem önállóságát, mondván „azt már te kitaláltad”. Leginkább kimondatlanul elkerülik a bebeszólást, holott én éppen azt várom. Időnként meg kell újulni és ez leginkább az együttműködésektől várható. Természetesen, ami beválik, hosszabb időre meghatározó lehet. Így a teljesség érdekében fel kell sorolnom a legfontosabbakat. A Savaria Barokk Zenekar a korhű előadásokban és az oratórium hangversenyekben együttműködő partnerünk. Az Anima Musicæ Kamarazenekarral még az irodán is osztozva kapcsolódunk egymáshoz. Fontos kiemelni, hogy tekintélyes kortárs repertoárral rendelkeznek, mely folyamatosan bővül. Minden évben “Für Anima” címmel hangversenyt rendezünk közösen a zenekarnak ajánlott kortárs művekből, illetve a zenekar zeneszerző versenyt is kiírt vonós kamarazenekari művekre. A harmadik legfontosabb partnerünk az EAR Együttes, mégpedig a leghosszabb ideje. Az ezredforduló környékén több alkalommal rendeztem népszerű műsorral hangversenyeket a Fővárosi Nagycirkuszban, melyek közül az első a Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium zenekarával a Carmina Burana előadása volt. A meglepően jó akusztikájú cirkuszban rendezett koncertek fő célja a költségeket jóval meghaladó bevétel volt, melyet a Nádor Terem működtetésére fordítottunk. A Nádor terem egyedül lehetséges értelme ugyanis, ha a művészeti szempontok elsődlegesek és nem egyedül a rentábilis rendezvények helyszíne. Márpedig ehhez a pályázati támogatásokon túl annak

többszörösét volt szükséges előteremteni. A cirkusz, mint sajátos előadó-tér megismerésének folyamányaként, tudván azt is, hogy erősen veszteséges lesz, rendeztünk egy EAR koncertet a cirkuszban. A hatalmas kör ugyanis lehetőséget nyújtott egy egészen különleges térhatású megszólalásra. A teljes teret felhasználva, nem csak a manézst. A majdnem kétezer fős nézőtérhez képest kevés, de mégis népes hallgatósága volt.

A cirkusz ürügyén ismét kanyarodjunk el, ha nem is annyira, mint az elején: a zene rendkívüli módon függ az előadótól és a körülményektől. A leírt muzsika szinte generációnként másképpen hallgatható, mint előzőleg bármikor. A zene a kor ízlésének és a művészek egyéni felfogásának konstellációjában alakul át. Ebben azonos a színházzal, amellyel más vonatkozásban szembe állítottuk, bár ez legbelső lényegét nem érinti. A kortárs szerzők jó esetben jelen vannak a főpróbán és instruálhatják az előadókat, de sokuk felismeri, hogy idővel a mű óhatatlanul alakulni fog. Ezért improvizatív, ad libitum, vagy egyenesen a véletlenül alapuló elemeket is használnak kompozícióikban. Az elektroakusztikus zene pontos lejegyzése amúgy is problematikus lehet. A tradicionális jelkészlet kényszerűségből további grafikus elemekkel egészül ki. Az elektronikus „szólalmok” megszólalása az adathordozó birtokában lehetséges, de mindenképpen függ a rendelkezésre álló technikától és a tértől. Ezért az említett cirkuszi hangverseny egyedi és megismételhetetlen esemény volt. Mindebből logikusan következik, hogy a zeneszerzők olyan műveket is írhatnak, melyek minden alkalommal máshogyan szólnak meg, vagyis egy előzővel azonos módon már reprodukálhatatlanok. Ez a felismerés vitte a kortárs muzsikát a happeningek, illetve a képzőművészetekkel való fúzió felé. Az elektroakusztikus zene tehát elsősorban esemény. Nem olyan, amit megveszünk a lemezboltban, vagy letöltjük, majd több alkalommal bekapcsoljuk a konyhai lejátszón mosogatás közben. Ha birtokunkban van, akkor sem biztos, hogy gyakran megtörténne, hogy relatíve drága fejhallgatónkat feltéve, semmi másra nem figyelve meghallgatjuk. Az sem kevés, ha megtiszteljük azzal, hogy nem dobjuk ki. Viszont az elektroakusztikus zene meghallgatására, mint eseményre el kell mennünk s az élményt kell hazavinnünk és magunkban

őrizzük. Több ilyen élmény pedig összeadódhat emlékeinkben, hogy arra sarkaljon, vegyünk részt a jövőben is ilyen eseményeken.

Egy szokásosnak tekinthető zenekari koncerten minden magyarázat nélkül megfér egy nyitány, egy versenymű és egy szimfónia egymással. Az is rendben való, hogy beillesztenek egy kortárs darabot az előadásba rendszerint a szünet elé. Az egészében kortárs, vagy elektroakusztikus hangversenyeken a művek gyors egymásutánisága nem szerencsés. Fontos, hogy a műsorvezető, vagy maga a szerző beszéljen keveset arról, mit fogunk hallani. Ez nagyban elősegíti a befogadást. Különösen jó gondolat időről időre kortárszenei fesztiválokat, több napos találkozókat rendezni, ahol az érdeklődő közönség egynél több eseményt látogat meg és a műsorfüzet előre, vagy utólag segít a befogadásban.

A magam részéről az EAR Együttessel szerényen, de már elég hosszú ideje működöm együtt. Sajnálom, hogy a Sárvári Elektroakusztikus Zenei Találkozókon nem vettem részt, amit a 33 év működés után 2007-ben megszüntetett Magyar Rádió HEAR Stúdiója rendezett. A találkozó erőssége volt, hogy az elektronikus és elektroakusztikus zene szerzőit és előadóit külföldről is bevonzotta. Ez pedig a tudás megosztásban és a trendek megismerésében elengedhetetlen. Minden konferenciát, vagy művészeti találkozót ezért rendeznek. Nem is kell tovább magyarázni, hogy a találkozók megszűnése miatt sajnálatos.

Megfogadtam, hogy nem írom le, de képtelen vagyok megkerülni: több levélben is érdeklődtem művészeti értelemben leginkább illetékesektől, mert szívesebben kérdezem őket, mint a hivatalnokokat, hogy lehetséges volna-e továbbra is használni arra avatottaknak egy olyan Moog szintetizátort, mely nagyon magas értéket képvisel, mivel alig néhány létezik a világban. A hangszer ugyanis dacára annak, hogy működésképes, múzeumi kiállítási tárgy. A rádió történetét bemutató gyűjtemény egyik attraktív darabja. Ez hasonlóan értelmetlen dolog, mintha egy kiváló olasz mesterhegedűt zárnának vitrinbe és arra való hivatkozással, hogy értékes és kevés ilyen létezik, nem engednék, hogy kiemelkedő tehetségű művészek színpadra léphessenek vele.

Megértem, hogy az elmúlt évtizedek több gyökeresen új technológiai ugrás tanúi voltak és hogy a hetvenes évek eszközei sokak szerint még arra sem érdemesek, hogy a múzeumba kerüljenek. Én a kontinuitást hiányolom. Azt a tapintatos hozzáállást, amely érti, hogy a kreatív emberek hosszú ideig dolgoznak azon, hogy létrehozzanak valamit, amit elvben nem lehetne egy tollvonással megszüntetni, de mégis megtörténik. Ez indokolja a független egyesületi formát, vagy azt, hogy egy alapítvány az egyre változó feltételek között kitart a létrehozott értékek mellett.

EAR egyesület van, harminc év alatt létrehozott értékek vannak. Több, a könyvben megszólaló szereplő életútjának legnagyobb hányadát jelenti az EAR. Ezt ismerheti meg az olvasó szabad, szándékoltan baráti hangvételű kőtetlen beszélgetésekből.

Göllesz Zoltán

TARTALOM

ZENESZERZŐK

Decsényi János	3
Faragó Béla	11
Hollós Máté	25
Láng István	39
Madarász Iván	41
Olsvay Endre	57
Pintér Gyula	71
Sugár Miklós	83
Szigeti István	99

MUZSIKUSOK

Csengery Adrienne	117
Fülep Márk	125
Gazda Bence	139
Gulyás Nagy György	149
Kántor Balázs	159
Kővári Eszter Sára	171
Lakatos György	181
Matuz Gergely	189
Matuz István	197
Szakály Ágnes	207

HANGMÉRNÖK

Horváth István	215
----------------	-----

UTÓSZÓ

Egy hangversenyrendező szemszögéből	233
-------------------------------------	-----

Az EAR együttes három évtizedéről kötetlen beszélgetésekben emlékeznek zeneszerzők és muzsikuskok, de ennek ürügyén más is szóba kerül. Ennek a kivételes kortárszenei műhelynek a közössége legtöbbször tette hazánkban elektroakusztikus kompozíciók létrejöttéért és magas művészeti szintű előadásáért.

A kutatás és kísérletezés a Magyar Rádióban indult a '70-es években. Az ott szerveződött baráti társaság egyesületté alakulva folytatja ma is a munkát. Továbbra is komponálnak és bemutatnak új műveket.

Esetükben sokkal méltóbb összefoglalása eddigi eredményeiknek a könnyedebb riportok sora, mint egy zenetudományi értekezés. Reményeink szerint élvezetesebb olvasmányt is nyújt.

