

Szitha Tünde

## EXPERIMENTUM ÉS NÉPZENE AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ MŰHELYÉBEN 1970–90 KÖZÖTT – ÉS UTÁNA\*

Az 1950-es évek közepétől Amerikából induló experimentális művészeti áramlat hatása Magyarországon az 1970 utáni két évtizedben, az Új Zenei Stúdió tevékenységén keresztül vált jelentőssé. A csoport legbelső körét Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László alkotta a velük együttműködő hangszeres együttes vezetőjével, Simon Albert karmesterrel. Kezdetben e belső körhöz tartozott – előadóként és zeneszerzőként is – Eötvös Péter és Kocsis Zoltán, s az első években velük együtt fellépett, de 1972-től fokozatosan elmaradt mellőlük Krizbay András és Bozay Attila. Az évtized közepétől Kocsis Zoltánt felfelé ívelő zongoraművészi pályafutása, Eötvös Pétert pedig külföldi letelepedése vonta el fokozatosan a rendszeres együttes munkától, bár egy-egy produkcióban alkalmanként ezután is mindketten részt vettek. 1974-től csatlakozott a csoporthoz Wilhelm András zenetörténész és az alapító tagoknál néhány évvel fiatalabb (zeneakadémiai tanulmányait ezekben az években záró) Dukay Barnabás, Serei Zsolt, Csapó Gyula zeneszerzők. Az Új Zenei Stúdió nemcsak azonos ízlésű alkotók és előadók szövetsége volt, hanem olyan műhely, mely egyúttal a külföldi kortárs zene Magyarországon politikai okokból nem támogatott (s a 70-es években a kulturális élet perifériájára szorított) jelenségeit is népszerűsítette.

Az Új Zenei Stúdió tevékenységét a zenész-szakma részéről is erős ellenállás övezte. Ennek fontos dokumentuma egy 1978-ban megjelent interjúkötet,<sup>1</sup> melyben Feuer Mária a megelőző két és fél évben magyar zeneszerzőkkel és a kortárs zene legelkötelezettebb magyar előadóművészeivel készített beszélgetéseit összegezte. (Az interjúk elsőként az *Élet és Irodalom* című folyóiratban jelentek meg 1975-77-ben.) Bevezetőjében Feuer „képzeletbeli kerekasztal”-nak<sup>2</sup> nevezte a kötetet, hangsúlyozva, hogy szándékai szerint a magyar zeneszerzés legérzékenyebb

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás írott változata. Az anyaggyűjtéshez nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Csapó Gyulának, Dukay Barnabásnak, Jeney Zoltánnak, Serei Zsoltnak, Tihanyi Lászlónak, Vidovszky Lászlónak és Wilhelm Andrásnak.

1 Feuer Mária: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–78*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

2 Uott, 5.

és legaktuálisabb gondjait és konfliktusait szerette volna kibeszéltetni interjúalanyával. Közöttük is legfontosabbnak „alkotóművészetünk magyar jellegzetességeit”, „a magyar és az európai zenei hagyomány szerepét”, „a zenei folytonosság ívét”, „a korszerűség, a divat meghatározását” említi,<sup>3</sup> s nem titkolja, hogy szerint e problémakörök feltárását az Új Zenei Stúdió tevékenysége tette aktuálissá.

A beszélgetésekből kiderül, hogy az idősebb zeneszerző-nemzedékek nyilatkozó tagjainak ellenérzését nemcsak a John Cage és köre zenefilozófiájának nyomán alkalmazott módszerek (mindenekelőtt a rögtönzés, a közös kompozíciók, a zenei elemek minimalizálása és a véletlen eljárásainak alkalmazásai) váltották ki, hanem ugyanolyan mértékben az, hogy az Új Zenei Stúdió, az amerikai és európai experimentális művészeti mozgalmakhoz hasonlóan, nem kívánta önmagát a „nemzeti zenei hagyományokon” keresztül meghatározni.

Az új generáció szempontjából ez a választott alkotói magatartás több indítékát tekintve is érthetőnek tűnik. Európában talán még soha nem került egymástól olyan távolra a néphagyomány és a műzene, mint az 1970-es évek nagy experimentális hullámai idején. Ebben a korszakban nemcsak a zenében, hanem más művészeti ágakban is háttérbe szorultak az alkotómunka romantikus vonásai, s ennek következményeként az önkifejezés, az érzelemábrázolás és a költői programok szinte teljesen eltűntek a kompozíciókból. Mindazok tehát, akiknek tevékenysége az experimentális irányzatokkal érintkezett, leginkább attól a klasszikus-romantikus művészetszemlélettől távolodtak el, amely – elsősorban Közép- és Kelet-Európában – a folklórt a 19. század óta az egyik jelentősebb ösztönző forrásként használta.

Emellett szinte másodlagos, hogy a magyar népzene dallamvilága – de társadalmi és kulturális holdudvara is – az 1970-es években lényegében összeegyeztethetetlennek látszott a korszak kísérleti műfajaival és zeneszerzés-technikai újdonságaival. Az már valószínűleg jellegzetesen magyar jelenség, hogy az Új Zenei Stúdió tagjai számára fontos volt a nemzedéki különállás és az elhatárolódás a kodályi-bartóki hagyományokkal még ekkoriban is küzdő idősebb zeneszerző-generációktól, de talán még inkább a Földes Imre szerencsésen megválasztott könyvcímével „harmincasok”-ként aposztrofált, jóllehet nagyon heterogén csoporttól, a harmincas években születettek nemzedékétől. Míg Durkó Zsolt (és e korosztály több jeles képviselője) a népzenei mintákat és alapanyagokat a hatvanas évek avantgárdjának környezetében kívánta aktuálissá tenni, addig az Új Zenei Stúdió tagjai hosszú ideig csak nagyon áttételesen használható (más alapanyagoknál, sőt: más népek, kultúrák zenéjénél nem nagyobb jelentőségű) elemnek tekintették (már ha alkalmazták egyáltalán), melyet gyakran elfedtek a számukra fontosabb zenei rétegek.

Mindemellett az Új Zenei Stúdió tagjai a 70-es évek magyar zenéjének talán legnagyobb (és az 50-es évek zenei gyakorlatában gyökerező) dilemmájában is állást foglaltak, melyet az idősebb generációk szemszögéből Láng István az említett

3 Uott, 5-6.

interjúkötetben úgy összegzett, hogy „túlságosan elkoptattuk a 'tisza forrás' bartóki jelképét, túlságosan rájártunk az ősök forrására és zavarossá tettük a vizét.”<sup>4</sup>

E kör számára, tagjainak pályakezdekésekor a népzene aligha volt több, mint a tanulóévek alatt megszerzett ismeretanyag. Az Új Zenei Stúdió zeneszerzőinek viszonya a népi kultúrához általában is nélkülözte a Bartók és Kodály (és a nyomukban még sokak) számára oly meghatározó ráismerés és közvetlen tapasztalat erejét. A parasztvilág kulturális érintetlenségének varázsát fiatal értelmiségiként már nem is tapasztalhatták meg (hiszen abban az időben, az 1960-as évek elején, ez már csak nyomaiban létezett), autentikus népzenei felvételeknek tanulóévekben alig juthattak a közelébe, népdalgyűjtéssel – Dukay Barnabás kivételével<sup>5</sup> – nem foglalkoztak. Zeneakadémiai éveik alatt mindannyian komponáltak kötelező népdalfeldolgozás-gyakorlatokat, melyek kapcsán persze megismerkedtek az akkoriban hozzáférhető legértékesebb népzenei publikációkkal – például *A Magyar Népzene Tára*<sup>6</sup> 1966-ig megjelent első öt kötetével.

A „negyveneseknek”, Jeney, Sály, Vidovszky generációjának alig volt tehát közvetlen találkozása az élő népzenevel. Jellemző, hogy e komponisták például Bartók és Lajtha László ide vonatkozó munkáiban is már főként a módszertani tanulságokat keresték, s különösen az előadásmódokat és az ornamentikát rögzítő notációs eljárások finomságait kívánták eltanulni, alkalmazni, tovább finomítani.<sup>7</sup> Visszaemlékezéseik szerint a népdalharmonizálás és -feldolgozás főként a bartóki minták asszimilálásának legelső fokozatát jelentette számukra – és ők valószínűleg ezért is írtak nagyrészt hangszeres, nem pedig vokális darabokat. Ezeknél a kötelező feladatoknál azonban már tanulóévekben fontosabbnak tartották a konkrét népdalfeldolgozásoktól független Bartók-életmű megismerését. Bár a magyar zeneszerzőknek még a 70-es években is állandó pénzkereseti lehetőséget kínáltak a rádió népzenei műsoraihoz vagy a különböző néptánc-együttesek, amatőr kórusok számára készíthető népdalfeldolgozások, egyikük sem írt ilyen célra zenét. Ugyanígy nem érintette ezt a kört az ebben az időben egyfajta ellenkultúráként kibontakozó táncház-mozgalom sem.

Az Új Zenei Stúdió működésének legradikálisabb időszakában ízlésformáló elemként tehát nem volt jelen a néphagyomány, s nemcsak az előbbieken mondtak következményeként, hanem azért is, mert – Vidovszky László szerint<sup>8</sup> – az őket revelációszerűen ért külföldi hatások feldolgozása mellett idejük és figyelmük sem maradt a folklór alkotó szándékú megismerésére. Látóköriükben tulajdonképpen csak bizonyos népi hangszerek jellegzetes hangzása és a hangszeres ornamentika hangszínekben, hangképzésben továbbgondolható elemei maradtak

4 Uott, 46.

5 Dukay kamaszkorában Győr melletti (1966 nyara) és Salgótarján környéki falvakban (1967 nyara) gyűjtött népdalokat. Lejegyzései elvesztek.

6 *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* I–X. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951–1997.

7 Az idősebb zeneszerző-nemzedékből leginkább Kurtág György notációs megoldásai merítettek a magyar népzene-tudomány első képviselőinek tudományos célú jegyzéseiből.

8 Publikálatlan interjú, 2009 július.

meg, melyeket az el nem használdott hangzások és a nyitott zenei formák terén végzett felfedező munkájukban reméltek felhasználni.

Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Sály László és Vidovszky László 1970–71-ben a Tiszaal páron élő tekerőlant- és citerakészítő mestertől, Bársony Mihálytól (1915–1989), különböző méretű citerákat és vonósciterákat rendelt, s e hangszerek – talán Bársony Mihály virtuóz játékanak hatására is – az ekkoriban kezdett Rottenbiller utcai közös improvizációikban hamarosan kiemelt szerepet kaptak. A citera azonban nem eredeti népzenei karakterével jelent meg a játékosok számától függetlenül változó összetételű, többnyire ütőhangszereket és billentyűsöket is tartalmazó együttesben. Szerették felhangokban gazdag hangját (melyet többnyire kontaktmikrofonnal erősítettek fel), viszonylag egyszerű játékmódjait, áthangolhatóságát s a szintetizátoréhoz hasonló hang rugalmasságát, de népzenei kötődésű dallamfordulatokat – emlékeik szerint – sohasem játszottak rajta. 1972 után komponált darabjaikban a citera helyét át is vette a hangterjedelmében és idiómakészletében tágasabb, lehetőségeiben jóval gazdagabb cimbalom, melyet azonban megint csak nem népies karaktere, hanem (az ütőhangszerek, a preparált zongora és a zongora közötti átjárás lehetőségeit megnyitó) hangszínei miatt használtak szóló- és kamaraszerepben egyaránt. A citerának mint műzenében is alkalmazható hangszernek a további lehetőségeit az Új Zenei Stúdió közösségétől '72-ben elszakadó Bozay Attila járta végig.<sup>9</sup> A Stúdió tevékenységét élénk szimpátiával kísérő Kurtág György is a Rottenbiller utcai rögtönzések és Bozay hangszerfejlesztő eredményei hatására alkalmazta Pilinszky-dalaiban<sup>10</sup> a basszusciterát, s egy máig kiadatlanul-előadatlanul maradt darabjában (*Az egyszarvú köszöntése*, 1971) a basszuscitera, a cimbalom és háztartási eszközök mellett két citerát is. Bár Jeney Zoltán és Eötvös Péter számára Bársony Mihály tekerőlantot is készített, ezt a hangszeret éppen azért alkalmazták ritkán, mert a citerához képest kevésbé alkalmazkodó, hangja erősebben kötődik eredeti népzenei környezetéhez, s mindemellett dinamikai árnyalhatósága is elmarad a citeráétól vagy a cimbalométól.

A citera egy ideig még az improvizációs korszak lezárulta után is tovább kísérte az Új Zenei Stúdió hangversenyeit. Eötvös Péter a citera és a szintetizátor összekapcsolásából fejlesztette ki az electrochord<sup>11</sup> nevű hangszeret, melynek hangját néhány (a Stockhausen-együttessel készült) hangfelvétel őrzi. De használták a citerát tetszőleges együttesekre komponált műveik előadásain is; Sály László vonósciterán mutatta be 1977 márciusában Dukay Barnabás *12/12* című darabját. (Mai címén: *A rejtőző Földhöz*). Sály László *Psalmusa* első alkalommal Jeney Zoltán és a szerző citerakíséretével szólalt meg. (A darab végleges változatában zongora

9 *Improvizációk szólóciterára*, Op. 22 (1972); *Pezzo Concertato No. 2*, Op. 24 (1974–75); *Improvizációk II.*, Op. 27 (1976) *Tükör*, citerára és cimbalomra, Op. 28 (1977)

10 *Négy dal Pilinszky János verseire*, bariton (vagy basszus) hangra és kamaragyüttesre (1973–75), Op. 11

11 Robin Maconie Stockhausen-monográfiájában így összegzi a hangszer jellemzőit: „The electrochord consists of a Hungarian peasant zither with 15 strings and a VC-S synthesizer. The sound and resonance of the zither are picked up by 2 contact microphones and modulated by frequency-, amplitude, and ring-modulation, and by filtering.” Robin Maconie: *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1976, 199.

vagy cimbalom szerepel kísérőhangszerként.) Ez a mű azonban más szempontból is kulcsjelentőségű dokumentum. Az énekszólám melodikus anyaga Sáry dallamképző fantáziájának talán nem egyedüli, de egyik nagy jelentőségű forrását mutatja, a hangszeres népzenenek eredeti környezetéből kiemelt ornamentikáját. A *Psalmus*-ban a 139. zsoltár egy sorának magánhangzóin képzett melizmák főleg hangszínelemekből táplálkoznak, s ez az énekhang hangszeresű kezeléséhez is vezet – ellentétben például Durkó Zsolt javarészt melodikusan használt ornamentaisével. A dallamsejtek mechanikus ismételtetése vagy egy-egy elem fokozatos átalakításával folyamattá váló repetíciója ritmus- és motívumképző módszerként Sáry későbbi hangszeres műveiben is többször feltűnik (lásd az 1. kottát a 444. oldalon).

A *Psalmus*-ban az apró dallamforgácsokból folyamatosan bővülő vagy szűkülő dallam-makámok még nyilvánvalóan ornamentek, a 90-es évektől azonban már jellegzetes dallam-alakzatokként is feltűnnek Sáry műveiben; nemritkán éppen azokban a darabokban, melyek konkrét népzenei mintákat nem hordoznak ugyan, de a címadás olykor a magyaros karaktert hangsúlyozza. Ezekhez a dallamképletekhez többnyire motorikus ritmika, de nem szükségszerűen gyors tempó kapcsolódik. Ilyen például a *Tánczene*-sorozat *Magyar tánc '95* című zongoradarabja és a cimbalomra készült *Lassú és friss* című tétel. Ha nagyon áttételesen is, de ezeket a zenei alakzatokat Sáry László zenéjében mindig valamilyen titkos szál köti a magyar hangszeres népzenehez.

Népzenei idézetet Sáry László zárt szerkezetű műveiben nem használ, találkozzunk viszont népdallal az 1990-es években összeállított *Kreatív zenei gyakorlatok*-ban, melyeken keresztül zeneszerzői módszereinek legmélyebb rétegeibe is beletekinthetünk. Sáry műhelyében ugyanis a zene minden összetevőjét a játék, a rögtönzés, a részekre bontás és az újrendezés vezérli. Társasjátékai csoportos improvizációk: nyitott szerkezetű darabok. A bennük meghatározott alapelvekből tetszőleges számú kompozíció jöhet létre, egyes elemek vagy minden elem folyamatos változtatásával. Ebben a közösen végigvitt alkotói folyamatban a játék résztvevőinek egyéni kreativitása és együttműködési készsége egyforma jelentőséggel bír. A *Kreatív zenei gyakorlatok*<sup>12</sup> dallamjátékaiban Sáry szinte soha nem mondja azt, hogy az adott feladat csak egyetlen (általa megjelölt) dallammal végezhető el. Éppen ezért játékaiknak akár népdal is lehet az alapja, ha annak a ritmusa és a hangterjedelme alkalmas rá. Így válhatott látványos metamorfózisok tárgyává a 21. gyakorlatban példaként ismertetett „Hervadj rózsám hervadj”,<sup>13</sup> vagy a szövegzenék között szereplő „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás”.<sup>14</sup> Abban a pillanatban azonban, amikor Sáry kottában is rögzíti egy-egy gyakorlat valamelyik lehetséges megvalósítási módját – ahogyan ezt például a „Tyukodi pajtás” esetében tette –, az ötlet, a gyakorlat eredeti kompozíciójává válik, s ez megint további átalakítások tárgya lehet. A szótagkapcsolatok és motívumok variált ismétléseiből létrehozott szövegdarabot (a gyakorlat csak a népdal szövegén alapul, a dallamot nem kell

12 Sáry László: *Kreatív zenei gyakorlatok* (Pécs, 1999).

13 Uott, 77.

14 Uott, 125–126.

Handwritten musical score for a soprano and piano/cymbalom. The score is divided into four systems. The first system shows a soprano line with lyrics "HÉA HÉ HÉA HÉ" and a piano accompaniment. The second system continues the soprano line with lyrics "A HÉA - OR CR - b... HÉA HÉA EY LÓR AZ - OR I CAP...". The third system features a complex piano accompaniment with a tempo marking "♩ = 120cca" and a time signature change to 3/8. The fourth system includes dynamic markings like "(pp) (quasi-echo)", "(lasc. rit.)", and "(p)". The score is heavily annotated with performance instructions and musical notations.

1. kotta. Sály László: Psalmus – szopránhangra és zongorára vagy cimbalomra (1972, átdolg. 1990) – részlet az 1990-es változat kéziratából. A mű szövege a 139. zsoltár egyik sora Weöres Sándor fordításában: „Hová mennék á Te leked előtt? És a Te ortalád előtt hová futnék?” Az énekszólam főleg a magánhangzásokon mozog.

énekelni) tizenkétszer kell megismételni, mindig előlről kezdve, de az elejéről minden ismétlésnél egy-egy ütemet elhagyva. A gyakorlatokhoz fűzött instrukciók között az is szerepel, hogy a ritmus-szerkezetet mérőütésekkel, a szünetekben elhelyezett tapssal, dobogással vagy ütőhangszerek alkalmazásával tovább lehet dúsítni, és végigvezethető benne egy teljes *crescendo*-folyamat is. A műnek,

hacsak nem gyakorolnak be a játékosok egyetlen kidolgozott változatot, nincs két egyforma alakja. A népdal a játék alapanyagává, az intertextualitás eszközévé válik, elveszíti zenetörténeti és kultúrtörténeti háttérét, sőt eredeti narratívája is eltűnik. A Katona József Színház egész estés produkciójában – melyet Sárosi a *Kreatív zenei gyakorlatokból* épített fel – a „Tyukodi pajtás”-ra kidolgozott gyakorlat a műsor fináléja (s egyben címadója is) volt. A ritmuzene fölött tárogatóval erősített, majd díszített énekszólammal is megszólaló dal a teljes műsor összefüggésében ironikus tréfává vált.

## Te vagy a legény...

Zsámbéky Gábornak

1

I. Te vagy a Te vagy a le gény le gény paj - ti paj - ti te vagy a Tyu ko di

II. Te vagy a Te vagy a le gény le gény te vagy a Tyu ko di paj - ti paj - ti

4

I. nem oly vagy te miat Ba lázs te rem jen hát a jó bor nem is egy fil - lér in kább egy tal - lér

II. mert a Tyu ko di le gény más kell i de egy nem is egy fil - lér in kább egy tal - lér mer' mos tan

7

I. kell hát i de a mo lyan le gény nem is o lyan a ki meg i jed gye re hát Tyu ko di paj - tás - kám

II. kell hát i de a mo lyan le gény ne o - lyat te remjen paj - tás - kám le gény vagy te

10

I. te rem jen or szá gunk két tal - lért kell az i de nem is o da az a Pál a Tyu ko di Pál

II. paj - tás - kám nem úgy mint a más kell az i de kell a Tyu ko di Pál a Pál

Eötvös Péter számára a saját „felfedező-korszakának” nevezett 70-es években igen erősek lehetnek népzeneink jellegzetesen magyar hangszerekhez kötődő hangszín- emlékei, jóllehet ezek csak nagyon áttételesen jelentek meg műveiben. Az *Intervalles-Intérieurs*-höz fűzött egyik megjegyzése szerint például a mű elektronikus rétegében a magas frekvenciasávban egymás mellett mozgó hanghullámok gyors remegése és a periodikusan létrejövő apró ritmusképletek miatt „a kompozíció nagyon gyakran hangszeres népzeneire emlékeztet: mintha a hosszú furuglát rázogatnák, vagy a nyenyere zümmögő legyecskéjének a ritmusát hallanánk”.<sup>15</sup>

Idézett, karakterisztikus alapanyagként a néphagyomány egy alkalommal jelent meg Eötvös pályájának első szakaszában, amikor a *Mese* című hangszalagkompozíciójában (1968) Ortutay Gyula népmese-gyűjteményéből<sup>16</sup> egy 12 percben tömörített fiktív magyar népmesét (a zeneszerző szóhasználatával: *hyper-mesét*)<sup>17</sup> állított össze, melyből Molnár Piroska előadásában készített hangfelvételt. A hátrétegű hangtechnikával realizált kompozícióban a mese egyidejűleg három sebességgel (az eredeti tempóban, lassítva és gyorsítva), tehát három időszámban – előhangként, jelen időként, és utócsengésként – hangzik fel. Molnár Piroska ízes magyar beszéde folyamatos metamorfózison megy át, a szavak és szókapcsolatok kikerülnek az eredeti szövegkörnyezetükből, elveszítik eredeti jelentésüket, és kiszámíthatatlan eseményekkel teli, irracionális világot hoznak létre. Ahogyan Eötvös az 1960-as és 70-es években, a Kölni Rádió Elektronikus Stúdiójában töltött intenzív kísérletező időszak alatt a környezet szinte minden hangját (természethangokat, énekhangot, tücsökciripelést) elemeire bontotta és zenei természetű manipulációk tárgyává tette, a beszédet ebben a műben is hangszerré, zörejjé, zenei események sorozatává alakította és függetlenítette eredeti tartalmától. Kétségtelen azonban, hogy a *Mese* – melyet Stockhausen<sup>18</sup> vagy Berio<sup>19</sup> emberi beszédből vagy énekhangból kiinduló hangszalag-zenei mellett joggal tekinthetünk a műfaj jellegzetesen magyar egzotikumot hordozó példájának – a magyar hallgató számára, mindezen manipulációk ellenére nagyon is erős impulzusokkal közvetíti a magyar mesevilág hangulatát.

Az 1980-as évek végétől Eötvös zenéjének műfaji és stíláriális súlypontjai jelentősen átrendeződtek; a merész kísérletezés időszaka véget ért számára, érdeklődésének centrumába fokozatosan az opera és a szimfonikus műfajok kerültek. Időközben a különböző zenekultúrákra vonatkozó hivatkozások a korábbiaknál is lényegesebb elemeivé váltak művészetének, nemcsak operáiban, melyek történetei más-más korban és kulturális környezetben játszódnak, hanem szimfonikus és kamarazenéjében is. A változatos stíláriális hivatkozások között több súlyos hagyományú kultúra elemei megjelennek, az orosz népzene hangzásától a jazzig. A magyar

15 Eötvös Péter: „A természet hangzása és a hangzás természete” [Lemezkísérő tanulmány], BMC CD 092, Budapest, 2003.

16 Ortutay Gyula: *Magyar népmesék*, I–III., Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1960.

17 Eötvös Péter: „Szavakból zene – szavak a zenéről” [Lemezkísérő tanulmány], BMC CD 138, Budapest, 2009.

18 *Gesang der Jünglinge* (1955–56).

19 *Thema – Omaggio a Joyce* (1958).



népzene ezzel egy időben Eötvös művészetének legszemélyesebb rétegébe kerül. A 90-es években három nagyszabású alkotásában is feltűnnek közelebbi szülőházájára, Erdélyre vonatkozó utalások, melyek azonban sohasem konkrét dallamidézetek, hanem sokkal inkább távoli asszociációk, melyek töredékesen idézik a hangszeres népzene hangzásvilágát. Ilyen utalás a cimbalom kitüntetett szerepe a *Psychokosmos*-ban (1993) és az *Atlantis*-ban (1995), az *Atlantis* tételeit záró erdélyi népzenei emlékfoszlányok<sup>20</sup> és az erdélyi temetések lassú gyász-csárdásainak sötét árnyékvilágból megszólaló visszhangja a *Shadows* (1996) zárótételében.

Az Új Zenei Stúdió zeneszerzői az 1970-es és 80-as években kiemelt fontosságú formaképző vagy hangrendszer létrehozó eszközként használták a nem zenei természetű külső vezérlőelveket, mint a szöveg hangokká és/vagy ritmusértékeké való átírását, számjátékokat, véletlen vagy matematikai alapú kombinációkat, sakkjátszmát, idegen vagy saját művekből átvett dallamokat és még sok minden mást. Bár kézenfekvő lehetett volna, a népdal mégsem vált ilyen eszközzé. Az egyetlen idevágó példa Jeney Zoltán 1980-ban, Bibó István emlékére komponált zongoradarabja, a 3. *Soliloquium* („Szomjú madaraknak innok adogatnék”). A kompozíció vezérlőelve itt sem a népdal, hanem egy másik rendszer, egy csillagtérkép, melynek zenei hangokká értelmezett pontjaiból utólag lettek kiemelve a „Ha folyóvíz volnék...” kezdetű népdal hangjai:

Parlando. Muz. Fo. 1507. lej. B. Gyergyóalfalu, (Csík vm.) 1911. M.

355

Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék,  
Ha fo- lyó- viz vó- nék, bá- na- tot nem tud- nék.  
Hé- gye- k, völ- gye- k kö- zött szép csén- de- sën foly- nék,  
Hé- gye- k, völ- gye- k kö- zött szép csén- de- sën foly- nék.

3a kotta. A népdal eredeti alakja. A Soliloquium No. 3-ban a díszítő hangok is főhangokként jelennek meg. (Kodály Zoltán: *A magyar népzene. A Példatártr szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1969*)

A dallam hangjai a mindvégig lenyomva tartott sostenuto-pedálnak köszönhetően kiemelkednek, ha az akusztikus viszonyok vagy az előadó játékmódja megengedik. A népdal cantus firmus-szerű hangsúlyozásának mértékét a zeneszerző a zongoristára bízta, de lehetőségeit be is határolja, mert a „Quasi in rilievo” mértékét *mp*-ra korlátozza. A folyamatosan és kiszámíthatatlanul mozgó folyamatból valójában nehéz kihallani a népdal hangjait, különösen azokon a helyeken, ahol azok

<sup>20</sup> Farkas Zoltán: „Atlantis”. Bevezető Eötvös Péter azonos című lemezéhez, BMC CD 007, Budapest, 1998.

egymástól távol szólnak meg, s a dallam eredeti zenei összefüggései sem érzékelhetők. A kottában a dallam hangjai fehér hangjegyekként szerepelnek. A komponálás közben készített vázlat még mutatja a csillagtérkép<sup>21</sup> eredeti (először egyenletes vonalhálóra helyezett, majd az ötvonalas rendszerre áttett) rajzát:

Stoujki madarainak imyeh adogahel (Bibó István emlékére) Jency Zoltán (1980)

3b kotta. Jency Zoltán: Soliloquium No. 3 (Bibó István emlékére) – 1. lejegyzés. A csillagtérkép vonalrendszerre helyezett, hangokká alakított formája.

A nyomtatott kottában<sup>22</sup> ez már nem látható, mert a darab 12 kétsoros szisztéma lett tördelve, s egy-egy szisztéma hangjait 1 perc alatt kell eljátszani (3c kotta). A népdal hangjai elvesztik eredeti ritmusukat, mert megszólalásukat, to-

21 Otto Kohl – Gerhardt Felsmann: *Atlas des gestirnten Himmels für das Äquinoktium* 1950. Berlin: Akademie Verlag, 1956.

22 Jency Zoltán: *Soliloquium No. 3* per pianoforte, Budapest: Editio Musica, Z. 13659

Soliloquium N°3 - per pianoforte  
 Szomjú madaraknak imnyok adogatnék  
 [Bibó István emlékére] Jeney Zoltán (1980)

Sost. Ped. [sino alla fine]

3c kotta. Jeney Zoltán: Soliloquium No. 3. A mű véglegesített alakjának részlete. A népdal hangjai fehér hangjegyekként szerepelnek © Editio Musica Budapest

vábbzengésüket a csillagok térkép szerinti – a zenei folyamat szempontjából véletlenszerű – elhelyezkedése vezérli.

Más szerepe van a néphagyomány jelenlétének Jeney Zoltán eddigi legnagyobb szabású művében, az 1979 és 2005 között komponált *Halotti szertartásban*. Itt egy korábban Jeney zenéjében szinte ismeretlen, archaikus hangütés jelenik meg, melyben a deklamáció és a dallamképzés egyrészt a gregorián énekből, másrészt a magyar népzene ősi, recitáló és sirató stílusköréből táplálkozik. Észre kell azonban vennünk – e két elem jelentőségét természetesen nem alulértékelve –, hogy a pszeudo-gregorián és a pszeudo-népzenei hangot képviselő dallami rétegek (melyek olyan tételekben, mint a *Mária siralma* [No. 5/o], vagy a Weöres-versre készült *Processio* [No. 21/a] egymással is érintkeznek), vagy az olyan konkrét népzenei műfajokra utaló áthallások, mint az Orbán Ottó versére írt *Hallod-e, te sötét árnyék* [No. 32/b] arányos és szigorú, leginkább talán sorszerkezetűnek nevezhető zenei formába ágyazódnak. A *Halotti szertartás* enciklopédikus vállalkozásában e népzenei réteggel egyforma súlya van a művet behálózó 128 hangú fraktálsornak, Jeney 12 hangú modális hangsorainak, az *Alef* 12 hangú akkordjából származó struktúráknak, jószerivel minden olyan zeneszerzői eszköznek, eljárásmodnak, melyet Jeney pályája első szakaszában alakított ki. Valójában nem is stílusváltásról, hanem sokkal inkább összefoglalásról van szó, egy olyan műfaj keretei között, melynek megvalósítására a 70-es években Jeneynek még sem a lehetőségei, sem az eszközei nem voltak meg. A sokféle kompozíciós technika a *Halotti szertartásban* a ritus és az azt behálózó érzelmi szálak egyensúlyát biztosítja, s közöttük a népzenei és gregorián asszociációk talán a humánus tartalom legkönnyebben megérthető egyetemes üzenetét hordozzák.

A *Halotti szertartás* befejezése óta Jeney zenéjében ennek az archaikus hangnak nincs folytatása. 2005 óta írt zenekari és kamaraművei a legtágabb értelemben vett polifónia jegyében készültek, a kontrapunktikus szerkesztési elveknek gyakran a hangszínekre és a dinamikai szintekre is kiterjesztett alkalmazásával. Je-

ney eddigi zeneszerzői tapasztalatai (s olykor kudarcai) alapján úgy véli, hogy a kompozíciós munka folyamán minden új mű építményét a semmiből (vagy a korábbi eredményeket erősen újragondolva) kell megteremtenie, s az eszközöket állandóan újra kell rendeznie, mert a már befejezett művekben sikeresen alkalmazott technikák és vezérlőelvek egy másik műfajban vagy más alapanyagok környezetében csak kivételes esetekben használhatóak.<sup>23</sup>

Az Új Zenei Stúdió művészi közösségének együttműködése 1990 után megszűnt, jöllehet a húszéves közös műhelymunka eredményeit minden itt alkotó zeneszerző máig megtartotta és alkalmazza. Műveikben a műfaji hangsúlyok jelentősen áthelyeződtek, de a népzenehez való korábbi viszonyuk biztosan nem változott, legalábbis abban a tekintetben, hogy a népzene vagy a népies motívumok, elemek feldolgozásszerű használatát, s még inkább az ideológiailag megalapozott „magyaros” hangvételt mindannyian kerülik ma is.

Az experimentális törekvések a 70-es évek művészetében és művészi közéletében, külföldön és itthon is az idejétmúltnak ítélt formák és az akkoriban folytathatatlanak gondolt tradicionális műfajok helyett kerestek újakat. Ebből következően az Új Zenei Stúdió zeneszerzői nem vetették el, nem tagadták meg a népművészetet, hanem csak az időszerűségét kérdőjelezték meg. A népzene felhasználásának aktuális problémáira és lehetőségeire Eötvös Péter, Jeney Zoltán és Sárosi László megmutatta a saját megoldásait. De az e kérdésben való állásfoglalásnak tekinthetjük Csapó Gyula, Dukay Barnabás és Serei Zsolt eddig írt műveinek népzene-től való távolságtartását is. Kérdésemre, hogy változhat-e még alkotói viszonyuk ehhez a hagyományhoz, Dukay Barnabás azt válaszolta,<sup>24</sup> hogy ha felhasznál is egyszer ilyen alapanyagokat, oly mértékben fogja elrejtteni őket más rendszerek mögé, hogy jelenlétüket senki sem fogja népzenei hivatkozásként érzékelni. Serei Zsolt és Csapó Gyula pedig ma is úgy vélekedik,<sup>25</sup> hogy végérvényesen nem akarja kizárni a népzene alkalmazásának lehetőségét. Bár Vidovszky László 1981-ben a *Nárcisz és Echo* című operában rendkívül meggyőző erővel teremtett meg egy historizáló, 19. századi pseudo-magyar (sőt, talán több korszakra is hivatkozó közép-európai) műzenei stílust, két évtizeddel ezelőtt, Weber Kristóf kérdésére, hogy foglalkozott-e valaha is azzal, hogy népzenei alapokra írjon kompozíciót, mégis azt felelte, hogy „Még nem”.<sup>26</sup> 2009 júliusában megismételt kérdésemre ugyanezt a választ adta. Azt azonban, hogy a *még* szó most is benne volt a mondatban, akár emblematikusnak is tekinthetjük.

23 Kiadatlan interjú, 2009. július.

24 Uott.

25 Kiadatlan interjú, 2009. szeptember.

26 Vidovszky László–Weber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997, 66. Az idézett interjú („Zene és popularitás”) 1989-ben készült.

---

## ABSTRACT

---

TÜNDE SZITHA

EXPERIMENTAL MUSIC AND FOLK MUSIC

IN THE WORKSHOP OF THE NEW MUSIC STUDIO

IN BUDAPEST FROM 1970 TO 1990 – AND AFTERWARDS

---

The American influence of experimental music became important in Hungary from 1970 and the following two decades in the work of the New Music Studio in Budapest. The collaboration of this group of musicians (composers, performers, conductors, musicologists) was based upon a common philosophy and aesthetics. Beside playing their own compositions, Zoltán Jeney, László Sály, László Vidovszky, Albert Simon, Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, András Wilhelm, Barnabás Dukay, Zsolt Serei, Gyula Csapó (and several musicians around them) were the first performers in Hungary of works by the leading composers of American experimental music (e. g. works by John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Steve Reich, Phil Glass).

During two decades of activity, this most radical workshop in Hungarian contemporary music generated much dispute in artistic life. Among them the most remarkable was that the composers working in this circle – similarly to the composers of the American and European experimental musical movements – were not involved in folk and historical traditions. The main reasons for this demarcation were on the one hand the discordance of folk music traditions and the new experimental compositional lines of construction around 1970, and on the other hand the opposition of this younger generation to the older Hungarian generations of composers and the rejection of romantic composing methods in Middle and Eastern Europe that used folk music from the 19<sup>th</sup> century as an important inspiration. Even so in the music of Zoltán Jeney, László Sály and Péter Eötvös folk melodies appear in the background even in the early years of the New Music Studio as a concealed substratum, as an archaic tune or a hidden poetic message.

---

**Tünde Szitha** (1961) graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest; in 1996–1999 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She has been active as a music critic and journalist from 1985; her articles (mainly on contemporary music), reviews and interviews have been published in several periodicals. Her research is focused on Hungarian music after 1945: her short monographs on the Hungarian composers Zoltán Jeney and László Vidovszky were published in 2003 and 2007. Her PhD thesis in preparation is about experimental music in Hungary from 1970 to 1990. From 2002 to 2010 she taught music history at the University of Debrecen Faculty of Music. She is currently working as Promotion Manager for Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Ltd.