

## SZÓVAL „KÉNE EGY DAL”, NAGYON KÉNE MADARÁSZ IVÁN ZENESZERZŐVEL BESZÉLGET OLSVAI ENDRE<sup>1</sup>



Olsvai Endre



Madarász Iván

– *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 termékenyek látszó 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 hasonlóknak 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

---

<sup>1</sup> Az interjú első ízben az „EAR30. Az EAR Együttes harminc éve (1991–2021)” c. könyvben



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 „eleve 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 preconcepcionális 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 hangszíniigény.

– *Tehát ennek a folyamatnak az állomásaként értelmezed?*

– Az elektronikus zene nem csak új hangszínek kereséséből született. Érdeemes 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 hangszínek 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 építkezessen belőle, és hogy áttérhessen abból a hagyományosabb értelemben vett zeneszerzői munkára. Összefoglalva, az elektronikus zene alapelvei ihlető erőként hatottak az akusztikus hangszerre 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 sztereotípiá, 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 százegy féle piano van a romantikától kezdve már. Sejtelmes piano, félelmetes piano, intim piano... ezerfajta létezik, és az

nem csak hangerő. 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 gondolkodni, 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 egyeduralkodóvá, 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 beszélek?*

– 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 merevednek, 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, kihegyezve 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 hangszínigény kialakulásában, másrészt azzal, hogy a hangok belső szerkezetének komponálásával kiterjeszti a zeneszerző kompetenciáját a hang minden paraméterére, egyenjogúsítva 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 pillanatokat 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, ötvenként 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 „könnyűzenét” 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. században 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 vérre 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 középük csapódik egy gránát a másik csapattól, akikkel még előző este kedvesen iszogattak, és széttépi az egyik nő a gyermekét. 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 folyamatnak.*

– 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 tudt a szülőházzal, anyárról, hazáról, barátokról, akik az asztal körül ültek, 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 bútor-darab 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 öneki zenei végzettsége?*

– Zsdánszky bizonyos alapdolgozókba 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.



**Mariphonia (8:20)**

© 2001 HUNGAROTON RECORDS LTD.

- *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 hangszereseket 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 úgyis 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 gondolkodásomat tükrözik.

– *Éppen erre gondoltam, hogy a nem elektronikus munkád során kaptál-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 hullámgyűrűi 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.



Horváth István hangmérnök

– *Persze, Horváth István személye megkerülhetetlen.*

– Igen. Ő emberileg és szakmailag is olyan példamutató és jelentős a maga visszahúzódóan csendes és segítőkész módjában. A zeneszerzői munkában szinte alkotótársként vett részt a maga végtelenül visszahúzódó, magát előtérbe nem nyomó módjában, 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 feltüntetjük, 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?*



### Tablature (10:00)

EAR Együttes, vezényel: Sugár Miklós  
© 2002 HUNGAROTON RECORDS LTD.

– 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?*

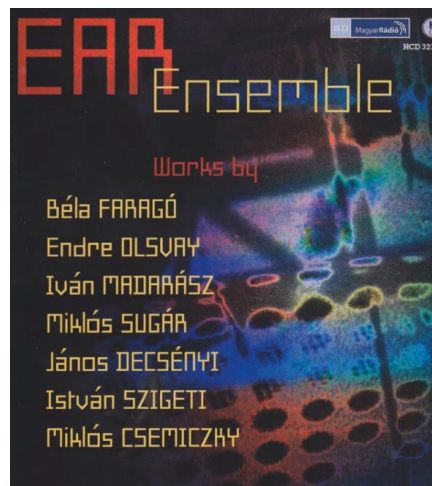
– De, például ezt a bázis tempóhoz képesti eltolódást használom a *SHEOL* című kamaradarabomban. Egy másik kompozíciós módszerem az énekhanghoz kapcsolódik. Énekszólamban negyedhangok bizonytalanul intonálhatók, különösen akkor, ha zongoraszólam is van, amelyhez képest illúzió negyedhangot énekelni. 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 átemeled, 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 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?*



**Csillagok / Stars (9:53)**

Madarász Iván: Csillagok

© 2005 HUNGAROTON RECORDS LTD.

– 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 mondod, 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 muzsikuskok 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 másmilyen, 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 írandó. 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 akarod, 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 világon, 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, ezerfajta hangszer-összeállításban, élő és nem élő, akusztikus és nem akusztikus hangszereket keverve, ez a közösség létre tud hozni valamiféle nyelvet, amely nyelvnek sztereotípiái vannak. Tehát a sztereotípiá szintén kollektív teljesítmény, és ilyen kollektív teljesítmény kezd kibontakozni az EAR Együtteshez kapcsolódóan. Talán az EAR Együttesnek ez a legnagyobb, messze mutató érdeme.



Balról jobbra: Pintér Gyula, Sugár Miklós, Lakatos György, Matuz István, Szigeti István, Madarász Iván, Hollós Máté, Decsényi János, Faragó Béla és Horváth István (guggol)

### FÜGGELÉK:

**MADARÁSZ IVÁN 75 Hollós Máté: Madarász Iván (1997) (Az életmű fele. Zenésportrék beszélgetésekben. Akkord Zenei Kiadó Kft., 1997) // Hollós Máté: Lót – avagy a „repetitív” opera (Kritika, 1986/7.) // Hollós Máté: Madarász Iván – úton a párduc felé. Az életmű fejleményei (Gramofon 2021, Ősz)**

(Parlando 2024/1.)

