

I.

GÖLLESZ ZOLTÁN¹ BESZÉLGETÉSE OLSVAI ENDRE ZENESZERZŐVEL



Olsvai Endre²

– Szeretném megtudni, hogy hogyan is lettél zeneszerző, egészen addig a pontig, ahol is az EAR Együttessel találkoztál és a tagja lettél.³

– 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 „felnőttkori célom”. Célom? Elképzelésem, álmom. Úgy 10-12 éves koromig néhány amolyan kisgyerekkori

¹ Részlet az EAR30 Az EAR Együttes harminc éve 1991–2021 c. interjúkötetből (Megjelent az Egy hangversenyteremért Alapítvány támogatásával. Felelős kiadó: Göllész Zoltán, 2022) Göllész Zoltán a Nádor-terem hangversenyrendezője.

² Olsvai Endre Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, tanár, 1961-ben született Budapesten.

zsenget 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 érdekelték, nem a zene egésze, de a zeneszerzés vonzereje rovására. Gyermeki ihletéseim is eltűnédeztek 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 alakult, mert a zongora felvételi napja egybeesett a gimnáziumi érettségimmal. Úgyhogy a felvételi után vissza kellett lépnem, hiszen a gimnáziumi érettségit mégsem halasztja el az ember, felvételi viszont minden évben van. Akkorra már jócskán elmerültem az összhangzattanban, 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 időszaknak 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

képezetemet. 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... Bocsánat, ha ez nagyképűen hangzik!

– *Lehet, hogy rosszul gondolom, de van egy meggyőződésem 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”. Legjobbnak 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, szemellenzősen 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. Mellé helyezném 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 mondom, 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 mondattan. 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 körükben így hosszú távon lecövekelttem. 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 viszontlássa 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 hasonlót 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 foteljában, és meghallgatja. Ezek zenei események, amelyeket hangverseny-szituációban 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 fölvilágításai, 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 méretekkkel 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 lézerefények 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 fölöslegesnek és károsnak is tartom.

– *Az egy alkalmazott zene, aminek a filmben a helye. Ugyanakkor viszont a filmbe tud emelni nem-populáris műveket... például Kubrick Űrodüsszeiája beemeli a filmbe 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 puszta irodalmi 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 hallunk 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 Szöllősy 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 valamiféle cselekményesíthető, vagy történet elmondásos 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 vázlsrufer kategóriában fog maradni. Tudom, ezen lehet vitatkozni, ugyanakkor nem egyedül vélem így, de nekem Szöllősytól függetlenül is meggyőződésem, hogy kell valami ilyenfajta vonal, vagy összetartóerő, 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 érdekességérzet is hiábavaló lesz.

– *Azt gondold, hogy egy olyan zenedarab, amibe a közönség beletapsol, 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 legyenek 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 derűtség 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 tételnyi hosszú „terelőút”...

– *Nagy váltással arra kérlek, hogy beszéljünk az elektronikáról. Van egy olyan változás az elektronikában ahhoz képest, hogy egykor nagyon sok szalagvagdossággal 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 szoftverekről. 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 komputervergék 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, hangszobrászat, 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 egyébektől áll. Kaptam egy fejhallgatót, és ahogy az egyik műtárgyat nézegettem, 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 nyitástól 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 szóba 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

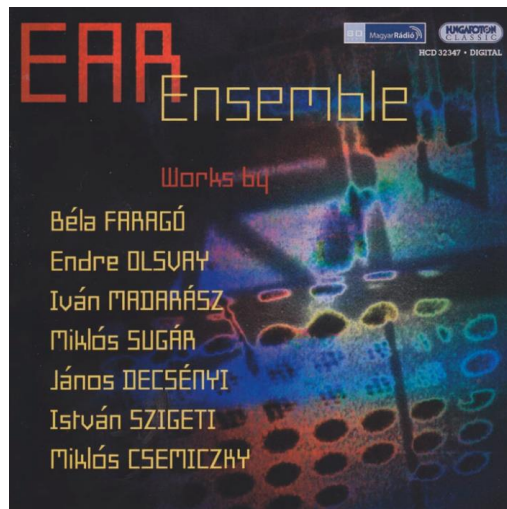
kötött, eseménycentrikus, tehát nem megfogható, leírható, kinyomtatható, falra akasztható, bőrbe köthető opusok, hanem – úgy fogalmaznék – adott szituáció által vezérelt művek.

– *Én elsősorban hangversenyrendező vagyok. Nem sokat konyítok a zenéhez, már kottát olvasni is elfelejtettem. Azt fontosnak tartom, hogy csodás, nagy hangversenytermekben az emberek kulturálatlan meghallgatnak egy előadást, és a művészek utána gyakorlatilag eltűnnek, de azt is, hogy létezzenek olyan kamarahelyszínek, ahol az előadás után szóba 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 adtatok 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 „elvágtalagos”. 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 gondolod, 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.*

– Egyetérték!



Hic et nunc (14:54)

Olsvai Endre Hic et nunc

© 2005 HUNGAROTON RECORDS LTD.



Allegory (7:26)

Olsvai Endre: Allegory

© 2000 HUNGAROTON RECORDS LTD.

II.

OLSVAI ENDRE BESZÉLGETÉSE GAZDA BENCE HEGEDŰMŰVÉSSZEL



Gazda Bence⁴

– *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

⁴ Gazda Bence (Budapest, 1975*) hegedűművész, a Budafoki Dohnányi Ernő Szimfonikus Zenekar koncertmestere

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 kezdél 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 zenében, 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 fölvert, 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 rétegzeneén belüli rétegzenelésnek, 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 játsszak. 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 összehatalkozott, 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 kiemelnék 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 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 találkoztam 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 kisilabizálni 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 Samuékkel 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 fölvtünk 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 beszélgetésünkön 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 hangszert 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 felrajzolnom, akkor biztos, hogy valami ilyesmitől 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 bennem 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 tudtál 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 döngölt 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.



Madarász Iván - Az utolsó keringő – Opera egy felvonásban
Hungaroton Classic Audio CD 2009 / HCD 32573

[Előzene - Prelude](#) (4:03)

I. [Asszony - Woman](#) (2:17)

II. (Asszony, Férij, Szakácsnő - Woman, Husband, Cook) (2:03)

III. (Asszony, Férij, Szakácsnő - Woman, Husband, Cook) (6:39)

IV. (Asszony, Férij, Szakácsnő - Woman, Husband, Cook) (0:58)

V. (Asszony - Woman) (3:57)

VI. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (1:27)

VII. (Asszony - Woman) (3:17)

VIII. Intermezzo (7:34)

IX. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (2:04)

X. (Asszony - Woman) (5:16)

XI. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (0:40)

XII. (Asszony, Férfi - Woman, The Son) (4:25)

XIII. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (0:53)

XIV. (Asszony - Woman) (2:24)

XV. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (1:26)

XVI. (Asszony - Woman) (3:16)

XVII. (Asszony, Szakácsnő - Woman, Cook) (2:31)

XVIII. (Asszony - Woman) (10:42)