

Hangszövedékek

Claves ad musicam

További olvasnivaló a kiadó kínálatából:

Carl Dahlhaus:
Az abszolút zene eszméje

Fodor Géza:
A Mozart-opera világképe
Mi szól a lemezen? 1–3. Operakritikák

Eduard Hanslick:
A zenei szép

Surányi László:
Megszólít vagy elvarázsol?

Szalóczy Péter:
Elfeledett zeneszerzők

Wilhelm András (szerk.):
Szabolcsi Bence válogatott tanulmányai

Veres Bálint

Hangszövedékek

Fejezetek a magyar zeneszerzés közelmúltjából



TYPOTEX

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap
a kiadási program keretében támogatta.



© Veres Bálint, Typotex, Budapest, 2015

Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978-963-279-831-8

ISSN 1788–828X

Témakör: kortárs zene, zenekritika

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról
a www.typotex.hu és a facebook.com/typotexkiado
oldalakon értesülhet.



Kiadja a Typotex Elektronikus Kiadó Kft.

Felelős vezető: Votisky Zsuzsa

Főszerkesztő: Horváth Balázs

Felelős szerkesztő: Balázs Péter

A kötetet gondozta: Jutai Péter

Kiss Barnabás borítótervét

Chiharu Shiota *In Silence* című installációja inspirálta.

Nyomta és kötötte: László András és Társa Nyomdaipari Bt.

Felelős vezető: László András

Tartalom

Bevezetés	9
Tanulmányok	15
Zene és tudomány Eötvös Péter korai műveiben	17
Az afáziás enciklopédista – Kurtág György	39
Élet(út)mű	63
Időívek	87
A koporsó teste – a test koporsója	101
Hang-szín, hang-tér, hang-verseny, hang-...	121
Kritikák, beszélgetések	151
Honnan jön és merre tart a magyar zeneszerzés?	153
Labirintus(kritika)	161
A harang, a templom, a mese és a csillagos égbolt	171
Alkat és intenció	183
Sziréni szirénák	189
Fogyasztói zeneszerzés	193
Nyolclábú Szövetkezet – élet a lázadás után	197
Brácsások csillagórája	207
Hegyi levegő	213
Meditációtöredék Eötvös Péter új lemezéhez	217

*A vágyálom: megismerni egy idegen (idegenszerű) nyelvet,
de közben nem érteni...*

Roland Barthes¹

1 Az ismeretlen nyelv (1970), ford. Miklós Pál, in uő, *Válogatott írások*, Budapest, Európa, 1976, 241.

Bevezetés

A kötetben összegyűjtött írások 20–21. századi magyar zeneszerzők munkásságát elemzik és értelmezik. Sosem kimerítő módon, és nem az empirikus-filologikus zenetudomány bázisán, hanem a befogadásesztétika perspektívájából. Ez utóbbi tekintetében az itt szereplő komponisták munkáinak egyik legszembevetőbb közös vonása a modern zene bizonytalan kommunikatív hatékonyságának, kevésbé finoman fogalmazva *ezoterikusságának* problematizálása. Zeneműveik érzéki reflexiók arról a kulturális állapotról, amit a hermeneutikai filozófia szóhasználatával *nyelvfeledtségnek* hívhatunk, s ami – különös módon – az érzéki reflexió révén élénk és intenzív nyelvvé alakulhat vissza.

A késő modern művészet kommunikatív hatékonyságának ínsége elsősorban abban ütközik ki, ahogyan a művészet által, illetve a műalkotás körül megképződő *societas* eszménye a gyakorlatban csorbat szenved: eltűnni látszanak az értelmezői közösségek, veszni látszanak a társadalmi rendszerszerűséget fellazító szabad (mert pusztán esztétikai érdeket szolgáló) közösségi *játék* momentumai – és ha mégis visszatérnek, már kevésbé a művészet, mint inkább a sport, a design, a tömegszórakoztatás közegeiben, melyek szükségképpen nélkülözik az autonómiát, a magas művészetet jellemző érdeknélküliséget és distanciáltságot.

A spiritualizáltsága ellenére is megosztható esztétikai tapasztalat és a művészet gravitációs terében működő értelmezői közösségek hanyatlása együtt jár a művészet (talán sosem létezett) aranykora utáni sóvárgással. Egy olyan világ iránti nosztalgiával, melyben a műalkotás és a műértés révén a világ közös belakása állhatott fenn. A kulturális értelemben vett

oikumené elvesztével egyfelől a kommunikáció formáinak önfeledtté válása, másfelől a sematikusságba való belemerülés jár együtt, végső soron a kommunikációs közösség fantomszerűsége. Noha a *nyelvfeledtség* fentebb már jelzett fogalma első pillantásra lingvisztikai kategóriának tűnik, valójában nemcsak az irodalmat és a nyelvi kommunikációt érinti, hanem a kifejezés és a viszonylétesítés mindenféle formáját. Ha a zenetörténet utolsó két évszázadát tekintjük, úgy találhatjuk, hogy a művészet „nyelve” itt is elvesztette szociális potenciálját; az ezoterikus karakter úgyszólván a műalkotások előfeltételévé vált.

A művész azonban ezt a fejleményt sohasem igazolhatja vissza pusztá belenyugvással: alkotói tevékenysége egyszerre irányul a tökéletesen egyedi, másodkézből vett sémáktól és rutinoktól mentes kifejezésmód létrehozására és ugyanakkor a megszülető mű ezoterikusságának felszámolására, a mű gravitációs terében megképződő közösség kezdeményezésére.

E kötet tanulmányai semmi mást nem kívánnak tenni, mint engedni a művészek és az alkotások hívásának: néha elsőként, de gyakrabban sokadikként hozzászólni egy a művek által elindított beszélgetéshez, amely mindaddig a közösség ügye, amíg a művészet visszafordíthatatlanul el nem veszti kapcsolatát az érzékeléssel, a gondolkodással és a személyköziséggel. Az itt tárgyalt életművek azonban ennek a veszélynek az ellenkezőjéről győznek meg: a művészetet korai lenne temetni, mert mindig képes rá, hogy előrántson egy új kártyát, s ajánlatot tegyen a *játék* folytatására.

A könyv első, nagyobb része hat tanulmányt tartalmaz, a második rész nyolc kritikát és két beszélgetést. Mind a tizenhat írás megjelent korábban valamilyen formában, számos esetben azonban olyan mérvű átdolgozáson estek át, ami

alapján inkább új, mint korrigált szövegekről beszélhetünk. Természetesen nem a beszélgetések és az apróbb kritikák esetében történtek ezek az újraírások – a dolog természetéből adódóan az ilyesminek semmi értelme nem lenne (ahol mégis hozzányúltam ezekhez is, ott csak nyelvhelyességi vagy értelemzavaró problémákat oldottam fel, továbbá egyetlen esetben a publikált változathoz képest jelentősen hosszabb első változatot közlöm). A tanulmányok közül azonban több jelentős mértékben eltér a korábban publikált verziótól, s egyértelműen ezeket az új szövegeket tekintem a véglegeseknek.²

Az Eötvös Péter korai korszakának „tudományos” karakterével foglalkozó első tanulmány – ami az azóta komoly karriert befutott „artistic research” diskurzusával is kapcsolatba állítható – szinte csak címében emlékeztet a *Magyar Zene* 2005/1. számában megjelent írásra. Közvetlen előzménye a párizsi Centre de Documentation de la Musique Contemporaine-ben 2012 tavaszán megrendezett, Grabócz Márta által szervezett *Modèle naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de Peter Eötvös, François-Bernard Mâche et Jean-Claude Risset* című konferencia keretei között elmondott francia nyelvű előadásom volt (*Art et science dans les premières œuvres de Péter Eötvös*).

Hasonlóképpen jelentős átdolgozáson esett át az episztemológiai irányba tájékozódó Kurtág-tanulmány, amelynek első változata a *Pannonhalmi Szemle* 2002/2. számában jelent meg (*A Kurtág-enciklopédia*), egy második változat pedig a 2008-ban, az ELTE Bölcsészettudományi Karán megvédett doktori disszertációmban. Az itt szereplő szöveg egy harmadik verzió, amelyben igyekeztem hasznosítani Jeney Zoltán és Wilhelm András a korábbi változatokkal kapcsolatban megfogalmazott bírálatait is.

2 A tanulmányok első változatainak megírása idején (2004–2006 között) a kulturális ügyekért felelős minisztérium Kodály Zoltán-ösztöndijának támogatását élvezhettem, amelyért ezúton is köszönetet mondok.

Míg Eötvös és Kurtág munkáiról úgy írtam, hogy igazából sem előtte, sem utána nem álltam kapcsolatban a zeneszerzőkkel, Dukay Barnabásról – s rajta keresztül az alkotás és a befogadás etikai dimenzióiról – írott tanulmányomat több előzetes beszélgetés készítette elő. Talán ennek tudható be, hogy a *Pannonhalmi Szemle* 2008/4. számában megjelent szövegváltozaton (*Élet(út)mű. Dukay Barnabás művészete és a zene jankélévitchi etikája*) csak keveset kellett változtatnom – az ottani érvelés körülményességeit, bizonyos gondolatmenetek homályosságát most igyekeztem világosabbá tenni.

Csapó Gyula műveiről eredetileg egy nagyobb lélegzetű kritika formájában értekeztem a *Pannonhalmi Szemle* 2005/3. számában (*Időívek – bevezetés egy iniciáléba. Csapó Gyula: A Nagy Iniciálé*). A szöveg új változatában a kritikai szituációt, amennyire tudtam, eltüntettem, és az eredeti szöveg értelmezői aspektusait, különösen a zenei idő problémáját érintő megfontolásait domborítottam ki.

Hasonlóan jártam el a Gémesi-tanulmányban, amely eredeti formájában az értelmezési kísérleten túl ismertető és kritikai funkciót is betöltött (A koporsó teste – a test koporsója. Archaizmus és ál-archaizmus Gémesi Géza kompozícióiban, *Pannonhalmi Szemle*, 2006/1.). A gondolatmenet némely nehézsége ellenére ez a szöveg mind a társművészetek komparatív kezelése, mind a kortárs esztétikai diskurzusban újraaktualizált testtapasztalat fókuszba emelése révén későbbi, nem zenei tárgyú kutatásaim összefüggésében kiindulóponttá vált.

Az első rész utolsó fejezetében sorra kerülő Horváth Balázsról eredetileg egy nagyjából három ív terjedelmű, munkássága első évtizedét keresztül-kasul áttekintő, kritikai célú tanulmányt készítettem, azzal a szándékkal, hogy a szöveg bizonyos alfejezetei önállóan is megálljanak a lábukon, és publikálhatóak legyenek. Ebből a tervből annyi lett, hogy a *Magyar Zene* 2006/4. számában napvilágot látott a legin-

kább önálló fejezetek egyike, melynek fókuszában a zenei tér problémája áll (*Hang-szín, hang-tér, hang-verseny, hang...* *Értelmezéskísérlet Horváth Balázs Magnets című kamara-zene-sorozatához*), a többi rész publikálására különböző okokból végül nem került sor. Az azóta eltelt időben Horváth Balázs mind életkorát, mind szakmai érettségét illetően túlfutott azon az állapoton, amit „pályakezdsnek” lehetne nevezni, s amelyet az eredeti tanulmány a konstruktív kritika jegyében reflexió tárgyává tett. Ezért döntöttem úgy, hogy az itt közölt új változatból eltávolítom az időközben anakronisztikussá vált kritikai fervort, ugyanakkor több ponton kiegészítem a publikált szöveget, hogy az eredeti, terjedelmes tanulmány minél több tanulsága hozzáférhetővé váljon.

Ami a beszélgetéseket és kritikákat illeti, itt csupán a *Brácsások csillagórája* című koncertkritika esetében kell felhívnom a figyelmet az új változatra: a *Fidelio* online magazinban 2012. október 3-án megjelent azonos című cikk eredeti változata mintegy a duplája volt az ott publikált verziónak. Itt a teljes szöveget közlöm.

A többi szöveg eredeti megjelenési helyei az alábbiak:

Újfajta dimenziók. Beszélgetés Vidovszky Lászlóval, *Gramofon*, 2009/3.

A harang, a templom, a mese és a csillagos égbolt. Kortárs magyar szerzők Hungaroton-lemezei, *Muzsika*, 2007/9.

Alkat és intenció. Decsényi János szerzői estje és hanglemeze, *Muzsika*, 2007/6.

Fogyasztói zeneszerzés. Ifjúsági Kortárs Zenei Estek, negyedszer, *Muzsika*, 2007/5.

Nyolclábú Szövetkezet – élet a lázadás után. Veres Bálint beszélget Horváth Balázs, Dinyés Dániel, Dargay Marcell és Futó Balázs zeneszerzőkkel, *Pannonhalmi Szemle*, 2007/2.

Hegyi levegő. Rondino Fesztivál 2006, *Élet és Irodalom*, 2006/34.

Meditáció-töredék Eötvös Péter új lemezéhez. Eötvös

Péter: IMA, *Pannonhalmi Szemle*, 2003/4.

Az eredeti források között két többszerzős írás is található. Az egyik valójában nem együttműködésben született, csak a szerkesztői asztalon kapcsolódott össze más szövegekkel, s jelent meg a *Muzsikában* a 2007-es Korunk Zenéjéről készült fesztiválbeszámolók csokrában (Molnár Szabolcs–Veres Bálint, Antológiák és évfordulók. Korunk Zenéje 2007, *Muzsika*, 2007/12; a *Sziréni szirénák* című szöveg ennek a publikációnak egy részlete).

A másik többszerzős forrásmegjelölés azonban valóban közös publikációt jelöl: Bujdosó Márton–Veres Bálint, Labirintus(kritika). Labirintusok és fűgák – Csalog Gábor és Varga István koncertje, *Pannonhalmi Szemle*, 2007/4. Bujdosó Márton zeneszerző barátom vállalta, hogy párhuzamos kritikát ír velem ugyanarról a koncertről (az ő bejegyzéseit *kurzíváltam*). Köszönöm neki, hogy hozzájárult a szöveg itteni újraközléséhez, de még ennél is jobban köszönöm, hogy az írások keletkezésének évei alatt hűséges beszélgetőpartnerem volt.

Viszonzásul hadd ajánljam neki az eredményt.

Tanulmányok

Zene és tudomány

Eötvös Péter korai műveiben

A zene mint a tudományok modellje,
a tudomány mint a zene modellje

A zene kapcsolata a tudományokkal, mindenekelőtt a matematikával, hosszú tradícióra tekinthet vissza. Püthagorasztól Newtonig a zenét elsősorban úgy kezelték, mint ami megjeleníti vagy illusztrálja a számviszonyokat, a harmónia révén érzékelhetővé teszi magát az arányosságot (nem teljesen idegen ettől az, ahogyan ma az *information design*-ra és az adatvizualizációra gondolunk). Ám mindezekén túl a zene – mint *musziké* – egyenesen a platóni tudomány szíve, amely etikai dimenziója és affektív ereje révén az embernek a kozmikus rendbe történő feloldódásában játszik kulcsszerepet. A zenének a tudományok egyikeként történő elgondolása – tehát a *septem artes liberales* rendszerében történő elhelyezése – a latin nyelvű antik auktorok (Augustinus és Boethius) révén öröklődött át a középkorra és a skolasztikára. Míg a grammatikát, a logikát és retorikát magába foglaló *trivium* a későbbi humaniorák alapját és előzményét adta, az aritmetikát, geometriát, asztronómiát és *musicát* összekapcsoló *quadrivium* sokkal inkább a „természettudományok” funkcióját látta el, amennyiben a teremtett univerzum strukturális, tehát nem közvetlenül érzékelhető minőségeinek leírását és magyarázatát ambicionálta. (A zenének ez a „tudományos” pozicionálása

még a 17. század nagy zenei traktátusaiban is visszhangzik, mint például a jezsuita Athanasius Kircher atya *Musurgia Universalis*ában vagy Marin Mersenne *Harmonie universelle*-ében.)

A modern gondolkodás számára a zene potyautasnak tűnik a számtan, a mértan és a csillagászat közegeiben, ám a platóni tradícióban a μουσική [muziké] – úgy is mint relációk és arányok kozmikus léptékű tana – minden olyan kutatás mértékéül szolgált, amelyek a φύσις [phüszisz], avagy *natura* rejtett törvényeinek magyarázatát célozták. Amikor Sir Isaac Newton a 17. század végén „kései Püthagorasz”-ként határozta meg önmagát,³ akkor saját kísérleti kutatásait még mindig a „természetfilozófia” régi spekulatív hagyományának összefüggésébe helyezte.

E tárgykör egyik mai vezető szakértője, Penelope Gouk hangsúlyossá teszi, hogy a 16–17. században, a tudományos forradalom idején, de még a 18. századi nagy ismeretelméleti átrendeződés, a természettudományok és a humaniórák (köztük az esztétikailag megalapozott művészetek) végleges elkülönülésének időszaka előtt, a zene és a tudomány olyan intenzív kölcsönhatásban állt egymással, amelyben mindkét fél hatóköre és profilja újradefiniálódott.⁴ Gouk éleslátó megfigyelései Galilei, Bacon, Mersenne, Kircher, Sauveur, Fludd, Kepler és Newton kapcsán láthatóvá teszik, hogy a természettudomány átalakuló önfelfogása nem kisebb mértékben inspirálódott a zene kora újkori eszméiből és kísérleteiből, mint amilyen mértékben az újabb tudományos felfedezések (az akusztika, a hangolás, a hangszerkészítés, az anatómia és az orvostudomány területén végrehajtott kísér-

3 Vö. Penelope Gouk, *The Role of Harmonics in the Scientific Revolution*, in Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 229.

4 Uő, *Music and the Sciences*, in Tim Carter and John Butt (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 132–157. Lásd még uő, *Music, Science, and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1999.

letek) gyakoroltak befolyást a zenéről való gondolkodásra, s ezáltal a zene gyakorlatára is. Mindazonáltal a zenének a tudás sztenderdjeként élvezett nimbusza és szerepe a felvilágosodás korára fokról fokra odaveszett. Ettől kezdve a ráció alapelveire alapozott tudomány játszotta a modell szerepét – és gyakorolhatott kontrollt – mindenfajta intellektuális vállalkozás összefüggésében, ideértve a teológiát, a történelemtudományt, a jogot, valamint a különféle „mechanikus” és „szabad” művészeteket is.⁵ A természettudomány, legfelsőbb modellként, ettől kezdve nemcsak saját feladatait látja el, hanem alapvető gondolkodási mintákat is nyújt, és jelentős hatást kezd gyakorolni – mások mellett – a zene praxisára is. A racionális tudomány által meghatározott új gondolkodásforma abba az irányba tereli a zene önfelfogását, hogy az kozmológiai analógiák helyett sokkal inkább az ember emocionális „természetére” vonatkozó reprezentáció szemiotikai rendszereként definiálja önmagát.⁶ E zenei szemiózis „természettörvényei” pedig, melyet az új természettudományos paradigma szerint gondolnak el, a módszeres feltárás terepeként kerülnek meghatározásra, tehát az ésszerűség és a koherencia elveit követő kodifikálás és klasszifikálás tárgyai-vá válnak. Noha a zene az egykori *quadrivium* köréből időközben átkerül a humaniorák területére, a 18. század végéig a ráció felügyelete alatt marad, ami egyaránt megmutatkozik a (formai vagy akusztikai) leírás és a (matematikai vagy retorikai) szabályozás gyakorlataiban.⁷

Bár a romantika korában a természettudomány elveszíti univerzális példaszerűségét, a zene poétikus és objektivisztikus megközelítései között ekkor kialakuló szakadék a 19. szá-

5 Vö. Paul Oskar Kristeller, The Modern System of the Arts, *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, 1951, 496–527.

6 Nicholas Cook, Epistemologies of music theory, in Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 78–105.

7 Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

zadban is a természettudományos gondolkodás tartós befolyását jelzi. S noha a zene immáron nem gyakorol befolyást a természettudományra (e nézetet ma kezdik revideálni),⁸ az ellenkező irányú hatás továbbra is érvényben marad. A természettudományos észjárás nemcsak az ekkor kialakuló *Musikwissenschaft* körvonalait határozza meg, hanem számos modern zeneszerző kompozíciós eljárásaira is befolyást gyakorol, különösen a 20. század kezdetén (Szkrjabin, Tyermin, Schillinger, Avraamov, Cowell), valamint a második világháborút követően (Varèse, Messiaen, Schaeffer, Xenakis, Stockhausen, Ligeti, Lucier és sokan mások).

Eötvös korai munkásságának tudományos inspirációi

Amikor Eötvös Péter 1961-ben, még Magyarországon, befejezte első érett munkáját, a zongorára komponált *Kosmost*, aligha lehetett tudomása arról a tudományos orientációról, ami néhány jelentős nyugati kollégáját (Messiaent, Schaeffert, Xenakist, Stockhausent) jellemezte. Pedig Eötvös kompozíciós elgondolása, amit a Big Bang elmélete és Gagarin első űrutazása inspirált, szellemében nem állt messze nagy hírű nyugati társaiétól, noha a mű legnyilvánvalóbb jellegzetessége mégiscsak a tizenhét éves fiatalembernek az űrkutatással kapcsolatos romantikus lelkesedése. Bár a kompozíciónak csak metaforikus értelemben van kapcsolata a természettudományos modellekkel, korántsem holmi zenei fantazmagóriáról van szó. Ezt nemcsak az jelezi, hogy Eötvös 38 évvel később alkalmasnak találta a művet egy újabb, kézzongorás átdolgozásra, hanem még inkább az

8 Charles Darwin kapcsán újabban olyan feltételezést fogalmaztak meg, miszerint komoly befolyást gyakorolt evolúciós elméletére zongoraművész felesége naponkénti otthoni muzsikálása. (Julian F. Derry, *Darwin in Scotland. Edinburgh, Evolution and Enlightenment*, Caithness, Whittles Publishing, 2010.)

a tény, hogy amikor egy filminterjúban saját alkotói észjárását kívánta érzékeltetni, a *Kosmos* vázlatát mutatta be és kommentálta.⁹

1968-as *Mese* című elektronikus kompozícióját szintén a tudományos komplexitás jellemzi. E művében a strukturalista narrációelméletek (különösen Victor Propp *A mese morfológiája* című szeminális munkájának) perspektívájába helyezkedik. A színésznő, Molnár Piroska – Eötvös akkori felesége – által szalagra mondott népmesék manipulált hanganyagainak egymásra halmozása és rétegezése egyszerre kínálja a népmesei narratíva mintázódásának strukturális térképét, az élő mesemondás dinamikus hangminőségeinek reprezentációját, valamint egy álomszerű hullámmzást a zenei és a nyelvi tapasztalat között. Semmi sem jelzi jobban Eötvös koncepciójának tudományos színezetét, mint az a – később feladott – elképzelése, hogy a fenti módszerrel különböző népek meséinek egész sorozatát lehetne megvalósítani, s így a mesemondás kulturális örökségének egyfajta enciklopédiáját megalkotni.

A *Mese*hez hasonlóan „szalagzene” az 1970-es *Tücsökzene* is, ám ez egy másik tudományterülethez, nevezetesen a zoológiához köthető – mint ismeretes, e területtől elsőként Olivier Messiaen inspirálódott az ötvenes években. Messiaennel ellentétben azonban Eötvöst nem az ornitológia inspirálta, hanem a régi mesekultúra gyakran „zenész”-ként megjelenő állatkája: a tücsök. Bár a mű eredeti felvétele csak sztereofonikus, Eötvös nyilvánvaló szándéka az volt, hogy elektronikus eszközökkel egy olyan atmoszferikus hangtájat hozzon létre, amit az apró rovarok hallható tevékenységei és neszezései idéznek elő. A lényeg itt az érzéki imitáció, ami Eötvöst régi művészeti elvekhez kapcsolja vissza, például a 17. századi

9 Kele Judit, György Kurtág: *The Matchstick Man / Peter Eötvös: The Seventh Door*, [Paris], Idéale Audience International, 2006. (Juxtapositions 7.) <http://bit.ly/1HfWgTp>

némalföldi festészet mestereihez, akik önmagukat sokkal inkább tudósként, mint művészként határozták meg.¹⁰

Az 1972 és 1974 közötti időszak intenzív technikai kutatásokkal telt Eötvös öldorfi stúdiójában. Sosem került olyan közel a természettudományos szellemhez, a technológiához és a „feltaláló” szerepéhez, mint az ekkor megvalósított *Elektrochronik* című kompozícióban, amely közvetlen előzménye és alapja lett az első alkotói korszakot betetőző, nagyszerű mesterműnek, az *Intervalles-Intérieurs* című 1981-ben befejezett, szalagra és öt előadóra komponált alkotásnak. E munkák belső mozgatórugóit illetően Eötvös minden későbbi nyilatkozatában a kutatás, a kutatói kíváncsiság mozzanatát hangsúlyozza. „A természeti törvények hangzásokba való átültetése állt az érdeklődésem középpontjában” – írja a kompozíció későbbi CD-kiadása elé.¹¹ A „természet” fogalma azonban itt legalább két jelentésben merül fel: elsőrenden úgy mint a hangok gazdag változatosságát produkáló természeti világ; másodsorban úgy mint az emberi hallóképességre vonatkoztatott akusztikai jelenségek törvényszerűségeinek összessége. Amíg az első jelentésirány egy olyan zenepoétika felé vezet, amit az imitáció, az illusztráció vagy valamiféle stilizált metaforika működtet, addig a második jelentésirány sokkal inkább egy metonimikus megközelítésre fut ki, amelyben a létrehozott struktúra közvetlen kapcsolatban áll az akusztikus nyersanyaggal (a cím, *Intervalles-Intérieurs* erre is utal: hangközök belvilága, a hangrelációban keletkező komplex akusztikai struktúrák). Nyilvánvaló, hogy a „természet” fogalmának kétféle értelme eltérő irányokba tart: egyfelől a külső természetről és az emberi belvilágról szerzett tapasztalatok művészi kifejezésének irányába (összhangban a nyugati zenei hagyomány egyik központi mozzanatával), másfelől viszont

10 Svetlana Alpers, *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*, Budapest, Corvina, 2000.

11 BMC Records, BMC CD 092. <http://bit.ly/1SMGIP>

egy kísérleti, megfigyelői metódus irányába, ami a lehető legkisebb mértékű beavatkozás mellett próbál valamely objektív folyamatot vizsgálni. A szóban forgó munkákban Eötvösnek sikerült egy rendkívül kiegyenlített megoldást találva összekapcsolnia e két irányt. A végeredmény valahol félúton helyezkedik el az improvizáció és a kompozíció, a megfigyelés és a létrehozás között. Különösen az *Intervalles-Intérieurs*-ben sikerült mesteri módon kiaknázni e mozzanatok összekapcsolásából, kontrasztjából és mellérendeléséből keletkező minőségeket, s így az *Elektrochronik* anyagát kiteljesíteni.

Mielőtt közelebbről is megvizsgálnánk az *Intervalles-Intérieurs*-t, mindenképpen hasznosnak tűnik, ha előbb az ahhoz vezető „alapkutatást”, az *Elektrochronik*ot vesszük górcső alá. Ennek lényege nem más volt, mint egy olyan apparátus megépítése – vagy még inkább *feltalálása* –, amelyik képes a hangköz két hangjának feszültségi görbáját felnagyítva megmutatni, dallammá és ritmussá transzformálni, s ezáltal olyan akusztikai jelenségeket hallhatóvá tenni, amelyek szabad füllel nem hallhatóak. Az Eötvös által megépített kapcsolás egyfajta akusztikai mikroszkópként működik: a természetes emberi érzékelés számára rejtett dolgokat tesz hozzáférhetővé, a hang birodalmának egy olyan állapotába hatol be, amelyben dallam, ritmus és dinamika még nem elkülönült/elkülöníthető entitások. Az elektronikus komponensek (szűrők és modulátorok) finomításával telt két esztendő végére – melyben Eötvös zeneszerző kollégája, Mesias Maiguashca segédkezett – olyan fokra sikerült tökéletesíteni a rendszert, „hogy nem kellett rajta semmit átállítani, így az elektronikusorgona-játékos, a Megfigyelő csak azzal foglalkozhatott, hogy az intervallumok természetét kiismerje: hogy addig tartsa nyomva a billentyűt, addig hallgassa, amíg »megérti«” – magyarázza a szerző, hangsúlyozva, hogy „ezt a zenét nem »játsszák«, nem »előadják«, hanem »hallgatják« és »megfigyelik«”.¹²

12 <http://bit.ly/1TOARnM>