

Molnár Szabolcs:

„Keresem a szót”, avagy miként reflektál a kritika az újdonságra¹

Tandori Dezső költészete Kurtág Györgytől Sáry Lászlóig, Decsényi Jánostól Madarász Ivánig számos magyar zeneszerzőt inspirált és inspirál ma is. Vitathatatlan azonban, hogy költészetére, illetve költészetének újszerűségére a legélénkebben Jeney Zoltán reflektált. Zeneakadémiai szakdolgozatom egyik fejezetében, tizenöt évvel ezelőtt a két művészpálya párhuzamosságait igyekeztem feltárni. Elsősorban az 1970-es évek első felére koncentráltam, elsősorban azért, mert ez az időszak az irodalomban, a zenében és a képzőművészetekben is hasonló kérdésfelvetéseket és hasonló válaszkísérleteket szült. Bár néhány, utóbb emblematikussá váló Tandori-vers már 1970–1971-ben megjelent a *Híd* című folyóirat mellékleteiben, a korszak szimbolikus határévének az 1973-as esztendőt tekintem, ekkor jelent meg Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című, a magyar irodalmi nyelvet paradigmaváltásszerűen megváltoztató kötete. Ugyanebben az évben írta Jeney *Végtájk* című zongoradarabját és ekkor indult útjára Kurtág György sorozata, a *Játékok*. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* kötet verseivel később az *Eszká-émlék*zajban és jó néhány Jeney-darabban is találkozhatunk.

Amikor Dalos Annától felkérést kaptam a konferenciára, azonnal felvetődött bennem a kérdés, hogy vajon a két alkotó kritikai fogadtatásában fellelhetőek-e párhuzamosságok.

Előadásom első felében tehát néhány példán keresztül igyekszem bemutatni, hogy miként reagált az irodalomkritika a Tandori-jelenségre, az előadás második felében pedig ugyanennek az időszaknak a Jeney-zenére illetve az Új Zenei Stúdió tevékenységére reflektáló zenekritikai recepcióját vizsgálom meg.

Kiindulásként lássunk néhány példát az 1973-as Tandori-kötet verseinek fogadtatására. Az egyik legkorábbi, a *Híd* mellékletére vonatkozó kritikai értékelés Bányai János tollából való, aki azonnal leszögezi, hogy Tandori költészetének alapmagatartása a „nyílt szembehelyezkedés a pontos megnevezésre épülő költői hagyománnyal”. Másképpen fogalmazva: a szavak és a szavakból képzett költői képek jelentésével szembeni bizalmatlanság élteti – Bányai szerint – Tandori újszerű líráját.

Aczél Géza, az *Alföld*ben (1974/5) a gesztusköltészet szférájába utalja Tandori új verseit, kritikai éllel – s mintegy az eredetiséget megkérdőjelezve – jegyzi meg, hogy Tandori szövegei az 1910-es évek dadaizmusával mutatnak rokonságot.

¹ Elhangzott a Jeney Zoltán 70. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülészen, 2013. március 14-én.

Bizonyos, hogy az 1973-as kötet körül kialakult vitára reagálva jelentkezett Bányai János újabb cikkel (*Magyar Szó*, 1974/április). „Megkísérelték nemrégiben – írja –, hogy Tandori Dezső versei között a hagyományos kritika eszközeivel tájékozódjanak. Tanulságos vállalkozás volt, de sikertelen. Homályban maradt mindaz, ami Tandori verseire, költői kísérletére jellemző. Mert Tandori verseire éppen az jellemző, hogy hiányzik belőle minden, amiről a hagyományos kritika szokásos fogalmaival beszélhet. A világosság, a szóképek, a ritmus, a személyes élmény, a létidő, a retorikai figurák. Egy sor olyan nyelvi elem, melyek nélkül a költészet sokáig elképzelhetetlen volt”. Valamivel később így folytatja: „Tandori költészete megrögzött költészetfogalmainktól idegen elemekből és mozzanatokból áll. És nyilván ezért nem lehet róla a hagyományos kritika nyelvén szólni. De éppen ezért állítja e költészet komoly feladatok elé a kritikát”. Bányai János tehát – az értelmezés feladatán túl – a kritikai nyelv megújítását is célul tűzi ki.

Könczöl Csaba a *Jelenkor* 1974/5. számában annak a véleményének adott hangot, hogy Tandori költészete eljutott a szakadék széléig, innen már csak a hallgatás, vagy a visszafordulás lehetséges. Kritikáját a következő bekezdéssel vezeti fel: „Ha egybegyűjtenénk a poézis minden olyan jellemzőjét, amely még az avantgárdon nevelkedett ízlés számára is nélkülözhetetlen formai eleme a költői alkotások élvezhetőségének, majd ezek alapján próbálja minősíteni Tandori Dezső új – második – verseskötetét, elkerülhetetlenül arra az eredményre kellene jutnunk, hogy ez a kötet minden hasonló ízlés-mérce szerint minősíthetetlen. Költőietlenebb verseskötet magyar nyelven eleddig minden bizonnyal nem jelent meg. A költészet hagyományos fegyvertárának itt még csak törmelékével, foszlányaival sem találkozhatunk. Nyelve színtelen, szagtalan, zörgő, aszott. És ez is csak ott, ahol egyáltalában van még nyelve, hiszen jel-verseiből, betű-verseiből, cím-verseiből – ahol tehát a költemény pusztán egy cím – még ez is hiányzik. Képfantáziájára legerősebben talán a Népsport stílusa hatott, ha pedig – az emlékezés pillanataiban – elérzékenyül, a bédekkerek, a prospektusok és a szótárak stílvirágai ihletik. Pedig Tandori tudna nagyon tetszetősen is írni – polgári foglalkozása erre a közvetett bizonyíték, mint fordító, virtuóz mestere a legkülönbébb nyelvi rétegeknek.” Miért hát az aszkétikusság – teszi fel a kérdést Könczöl Csaba, majd a választ megtalálja az elidegenedés általános korjelenségében. A kiragadott és fentebb idézett részletből nem is feltétlenül világos, hogy az irodalomkritikus egyébiránt nagyon is tisztában van Tandori költészetének poétikai fordulatával, csak éppen nem üdvözli.

Ugyancsak 1974-ben, az *Élet is Irodalomban* Lengyel Balázs így ír: „Tandori Dezső különleges tehetség. Őt igazán azért találták ki, hogy verset csak hivatali kötelességből olvasó szakferfiak kétségbeessenek miatta. Hogy megint világgá kiálthassák – a verset nem szeretők

ismert közhelyeit csokorba gyűjtve –: érthetetlenek ezek a mai költők. Pedig az, amit Tandori csinál, világos, mint a nap. Végiggondol valamit, amit nem szoktunk végiggondolni, és az ad abszurdum végeredményt szántszándékkal bosszantó módon írja meg. Nem is annyira versei az érdekesek, a trükkjei, sziporkái, leleményei, hanem az, amit velük eltakar: a versek mögötti kontempláció”.

Rendkívül gazdag, ma is inspiráló, izgalmas olvasmány Radnóti Sándor mikro-elemzésekben dúskáló tanulmánya, mely 1974-ben jelent meg az *Új Írásban*. Érzékletesen veti össze Tandori első kötetének (*Töredék Hamletnek*) verseit az újakkal, hogy az egymással ellentétes irányú tendenciákat mint tendenciapárokat állíthassa fel. Ezúttal csak egyetlen ilyen párost ajánlok a konferencia figyelmébe. Radnóti Sándor így jellemzi a két kötet viszonyát: „Megváltozott végül a technika. Pontosan szólva: súlya a változásban mérhetetlenül megnőtt. Az új versekben kiemelkedett a szolgálatból, önállósította magát: a költői technika, mint probléma, a versek anyagává lett. A versek azt sugallják: korántsem magától értődő, hogy engedelmes közegek fuvarozzák el a költőt eszméjétől formájáig, s vissza ugyanazon az úton az olvasót.”

Az irodalomkritikai szemlét kiegészíthetném még Várady Szabolcs, Szilágyi Ákos, Tarján Tamás vagy Széles Klára írásaiból vett részletek idézésével, így még árnyaltabb képet alkothatnánk arról, hogy (1) mennyire élénk művészetelméleti, irodalomelméleti vitát generált Tandori Dezső; illetve kiderülne ezekből az írásokból, hogy (2) az értékítéletektől függetlenül, milyen magától értődően regisztrálja szinte mindenki a poétikai fordulat tényét.

E recenziókban akadnak olyan mozzanatok, szempontok, melyek párhuzamaira majd a zenekritikai reflexiókban is ráismerhetünk. Pontokba szedve, de nem a teljesség igényével:

1. Vajon nem csak avantgárd klisékkel van-e dolgunk?
2. A költői tehetség jelenléte kétségtelen, a szakmai rátermettség vitathatatlan, amit Tandorival kapcsolatban így fogalmaz meg az egyik kritikus: Tandori tudna nagyon tetszetősen is írni, hiszen virtuóz mestere a legkülönfélébb nyelvi rétegeknek.
3. Miképpen reprezentálja az újszerű művészeti magatartás a társadalmi viszonyokat? Pörébben fogalmazva: miképpen írható le a jelenség marxista esztétikai kategóriákkal?
4. Miben áll a tudatos szembehelyezkedés a hagyománnyal? S ezzel összefüggésben
5. Miként lehetséges e művészettel kapcsolatban a hagyományos kritika nyelvén megszólalni? S végezetül:

6. Van-e a következetességnek, az ad abszurdum végigvitt gondolatiságnak esztétikai relevanciája?

Előadásom második részében tehát lássunk néhány koncertbeszámolóból, zenekritikából vett példát, valamennyit a *Muzsika* című folyóiratban találtam.

1972-ben a *Muzsika* februári számában, a „Fiatalok hangja” rovatban Papp Márta így ír: „A modern zene ismeretterjesztésében nagyon fontos kezdeményezés az Országos Filharmónia fiatalok részére szervezett bérleti sorozata, az Új Zenei Stúdió. Ez a hangversenysorozat valóságos ingyencségeket kínál a modern zene iránt érdeklődőknek; s egyúttal hiányos 20. századi zeneismeretünk jó néhány hézagját is pótolja. A vasárnap délelőtti koncertek első felében a három nagy bécsi mester, Schönberg, Berg és Webern, majd Varèse és Stockhausen egy-egy műve, második felében a fiatal magyar zeneszerző generáció: Sárosi László, Kalmár László, Vidovszky László, Jeney Zoltán és Eötvös Péter kompozíciói kerülnek előadásra.”

A bécsi mesterek darabjainak előadását Simon Albert bevezetői előzték meg, a magyar művekkel kapcsolatban a szerzők beszéltek. Papp Márta beszámolója Schönberg Kamaraszimfóniájának felvillanyozó előadására tér ki részletesebben.

Ugyancsak a „Fiatalok hangja” rovatban számolt be Berlász Melinda 1973 februárjában arról, hogy az Új Zenei Stúdió, ez a zenei ismeretterjesztésre alapított műhely, 1972. november 12-én, vasárnap délelőtt, a Rottenbiller utcában, Berg *Lirikus szvitjét*, majd Sárosi László *Psalms* és Jeney Zoltán *Round* című darabját adta elő. „Mindkét kompozíció figyelemre méltó egyéniségről tanúskodik. Jeney Zoltán *Roundja* hárfá, csembaló és zongora triójára készült. Visszafojtott, pengető hangszín uralta hangzásvilága újszerű időbeli arányokat követ”. Hasonlóan jó benyomásokat szerzett a kritikus Sárosi László művéről, majd összefoglalóan megjegyzi, hogy: „Mind Jeney, mind Sárosi művét őszinte megértéssel fogadta és feszült figyelemmel jutalmazta az összegyűlt fiatalság.” (Megjegyzendő, hogy az ugyanerről a koncertről írt kritikáját Kroó György így foglalta össze az *Élet és irodalomban*: ez a fajta zene „újfajta hallásra nevel, újfajta zenehallgatást, zeneszemlélet lehetőségét jelzi az európai fül számára”.)

Az 1973 júniusában megjelent lapban, Varga Bálint András „Ösbemutatók előtt” című rovatában Jeney Zoltán – értelmezési szempontokat is felvetve – saját darabjáról beszélt, a megfogalmazás rímelt Kroó György gondolaira is. „Jelenleg a hangok olyasfajta kapcsolatai érdekelnek, amelyek különböznek mindentől, amivel eddig találkoztam. Példaképemhez, Paul Klee-hez hasonlóan, akinek számára az egész természet – a maga kimeríthetetlen formái

változatosságával – tanulmányozás tárgya volt, én sem kívánok egyetlen formát sem előnyben részesíteni. Utóbbi darbjaim szövegek – John Cage írásainak – átkódolásával születtek; ezen módon függetleníteni tudom magam a szerializmus vagy az ún. aleatória sablonjaitól. Olyan hangzásokat kaptam, amelyekre sohasem gondoltam volna.” Az egyes darabok felépítésnek, kompozíciós technikájának, illetve előadásmódjának részletezése után így zárja gondolatmenetét: „Darbjaim másfajta hallásra kívánnak nevelni – arra, hogy a közönség minden elfogultság és elvárás nélkül hallgassa a zenét. Ezek a darabok nem vezetnek a hallgatót valamely irányba – a hallgató a saját képzeletére van utalva.”

Varga Bálint András beharangozója áprilisi előadásról tesz említést, de a Muzsikában kritikai beszámoló nem jelent meg róla. Csak 1973 októberében, Molnár Gergely jóvoltából értesülhetnek az olvasók az eseményről. Molnár Gergely egy rövid cikkben arról ad körképet, hogy a válságjelenségeket mutató koncertipar miképpen próbál nyitni a fiatal generációk felé. Olyan külhoni kísérleti koncertekről ad például hírt, melyeken a jazzt vegyítik Ligetivel, Stockhausennel, de szót ejt Cage névvel fémjelezhető happeningekről is. „A nemzetközi információk után meg kell említenünk egy hasonló magyarországi eseményt, az *Amanita Muscaria* sorozat Egyetemi Színpadon tartott három koncertjét. Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László és Krizbai András előadásain érdemes volt jelen lenni, mert úgy éreztük, hogy betekintést nyerhetünk négy ember legsajátabb cselekvésébe – jelen esetben a zenélésbe. E koncertek zenei szintjüket és tematikájukat tekintve egyaránt a világméretű változás hazai jelzései voltak.”

1974 januárjában is csak említés szintjén értesülnek a Muzsika olvasói az Új Zenei Stúdió koncertjeiről: „A közönség változatlanul nagy érdeklődése előtt került sor a november 18-i kezdő hangversenyre, melyen Webern *Öt tétel vonószerekre* c. művéből két »végsőkig« kicsiszolt tételt, majd Jeney Zoltán *A szem mozgásai* c. három zongorára írt darabját szólaltatták meg az előadók.”

Az 1974-es évfolyam decemberi számában a Budapesti Művészeti Hetek kortárs zenei eseményeiről Tallián Tibor írt nagy ívű, képekkel illusztrált, tíz folyóirat oldalnyi kritikát. Tallián egy bekezdés erejéig kitért a koncertsorozat legfájóbb hiányaira is: nem hangzott el mű Szöllősy Andrásról, illetve „a Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszky László névvel jegyezhető fiatal generációtól”. Pedig őket mind az egyénekenkénti eredmények, mind a közös produkciók – fogalmaz Tallián – joggal érdemesítették volna a megjelenésre. Végül megjegyzi, hogy mivel a zeneszerzői kör műveit a „közönség nem ismeri, sem elfogadni, sem elutasítani nem tudja”.

Tallián igyekszik a koncertszervező okozta hiátust enyhíteni, és elmegy az Új Zenei Stúdió legközelebbi koncertjére, tapasztalatairól a Muzsika 1975/januári számában ír: „November 17-én zajlott le a KISZ Központi Művészegyüttese hangversenytermében az Új Zenei Stúdió hangversenyeként Jeney Zoltán, Sáry László és Vidovszky László közösen komponált új művének (*Undisturbed*) bemutatója. A harmincnegyolc perces kompozíció három szólamát (három részkompozíciót) a három szerző egymástól függetlenül alkotta meg, előzetes megállapodással csak a hozzávetőleges időtartamot és az egyes szólamok apparátusát rögzítve. Az így kialakuló szövedék tehát összességében úgy véletlenszerű, hogy alkotóelemei nagyon is szigorú szabályok szerint futnak egymás mellett – így a műalkotást létrehozó szubjektum funkciója elhangzáskor „megszüntetve őrződik meg”, az egyes pillanat hangzása s az egész forma bizonyos szempontból véletlenszerű, bizonyos szempontból pedig szükségszerű.”

Az Új Zenei Stúdió következő koncertjéről Kárpáti János számolt be. A cikkben Kárpáti nehezményezte, hogy Simon Albert Edgar Varèse művének ismertetőjében arra is kitért, hogy az általa dirigált együttes miért fogja *rosszul* játszani a szerző *Octandre* című kompozícióját. „A magyar zeneoktatás – írja Kárpáti – a hazai zenekari diszciplína többé-kevésbé jogos bírálata azonban igen rosszul szól a bírált zenészek *mellől*, hiszen az előadó-művészet régi etikai törvénye szerint a pódiumon együtt fellépőknek közösséget kell vállalni egymással.” A magyar szerzők műveire térve Kárpáti Sáry László *Cseppre-csepp* című kompozícióját jellemzi. „Sáry László tehetségét, mély muzikalitását és zeneszerzői eredetiségét már számos kompozícióban megcsodálhattuk, ezzel a művével csalódást okozott.” Valamivel lejjebb így folytatja: „Az alapvető elgondolás, miként Sáry más darabjaiban és Jeney Zoltán egyes műveiben, tulajdonképpen világos: az európai zene története során kialakult és végletekig kimerített szervezési módszerek helyébe valami alapvetően *mást* kíván állítani és ezért vállalja az előről, a nulláról való indulás kockázatát is.” A pillanatnyi eredmény azonban Kárpátit nem győzte meg: „bízunk benne, hogy kísérletei során szebb, érdekesebb, izgalmasabb darabbal is meg fog ajándékozni bennünket”.

A lap szeptemberi beharangozójában Tallián Tibor lelkesen ajánlja az olvasó figyelmébe az Új Zenei Stúdió Kurtágot köszöntő koncertjét. A Kortárs zene hetén azonban a Stúdió októberi koncertje elmarad, melyet majd december 27-én, a Zeneakadémián pótolnak.

A koncertsorozat így sem marad stúdiós bemutató nélkül, egy kamarazenei hangversenyen elhangzik Sáry László *Sonanti* című cimbalomdarabja, mely Kárpáti Jánosnak ismét „nagy csalódás”-t okozott. „Fiatal zeneszerzőnk, aki már jónéhány műben megmutatta eredeti tehetségét és a zenei anyaghoz való új elvű közeledés módját, lehetőségét, ebben a művében

nem is nagyon újszerű – mondhatnánk inkább, hogy „korszerűen” közhelyszerű – anyaggal s annak végeláthatatlan kiagyalt permutációjával teszi próbára hallgatóinak türelmét. Ám ha a szerző a hallgatóra nem is gondol, gondolnia kellene legalább arra a minden áldozatra kész, nagy képességű előadóművészre, Fábián Mártára, aki már korábban is vállalkozott művei tolmácsolására, és nem volna szabad őt olyan helyzetbe hozni, hogy tehetségét és energiáját ilyen fantáziátlan próbálkozásra pazarolja.”

Ugyancsak Kárpáti János számol be az Új Zenei Stúdió „Modern látóhatár” című sorozatának első hangversenyéről (1975. december 5.), melyen Marcel Duchamp, Philip Glass és John Cage művei szólaltak meg. A dadaista képzőművész, Duchamp darabját, az *Erratum musicalum* címre hallgató zongorakompozíciót Wilhelm András és Jeney Zoltán adta elő. Minden igyekezetük ellenére – írja Kárpáti – „az előadás csak a darab címének (*Zenei tévedés*) egyik felét igazolta: ez a darab valóban tévedés. A szerző mentségéül szolgáljon, hogy ő maga a mű előadását feleslegesnek tartotta” (Muzsika, 1976/február).

A Kurtág-köszöntő koncertet Kárpáti 1976-ban, a lap következő, márciusi számában értékelte. Az *Hommage à Kurtág* című közös darab tanulságát így vonja le: „Nem lehet megtagadni ettől a zenétől (különösen hosszabb hallgatás után) bizonyos kellemes, bódító hatást, és – tegyük hozzá – ugyanakkor lebilincselő volt az előadás »happening« jellege és a merész montázsok beiktatása. De mindenképpen felvetődik a kérdés: mi ebben a művészi koncepció?” A cikk későbbi részében a Stúdió tagjainak szemére hányja, hogy nem tettek meg mindent annak érdekében, hogy a közönség kielégítő módon tájékozódjon a koncerten játszott darabokról.

Tallián Tibor egy 1976. októberi koncerten hallgatja meg Jeney Zoltán *Quaemadmodum* című zenekari darabját, Simon Albert vezényelt. „Nehéz darab – állapítja meg Tallián –, nem azért, mert hosszú, nem azért, mert töredezett, s nem azért, mert a megszokottól (a még-mindig megszokottól) eltérően kontrollálja a melodikai, ritmikai, színbeli és dinamikai tényezőket. (Persze, hogy ezenközben átlép bizonyos küszöbököt – egyébként valószínűleg nem egyedül s nem is először. Csakhogy ezek a küszöbök még mindig nem a legvégsők, mögöttük még mindig nem az utolsó part van – hiába hisszük és állítjuk mi, kritikusok, magunk kárán soha nem tanulók, annyiadszor s most megint egyszer.) A nehézség oka a kompozíciós folyamat egyik lépcsőjeként beépített percepciók gát, az anyag megfontolt és tudatos befelé fordítása. Erre utal a szerző nyilatkozata is a műsorfüzetben, az anyag belső konfliktus-tartalma azonban hallás után is tökéletesen érzékelhető. A hagyományos zenei logikával megfejthetetlen harmóniai egymásra következés és a folyamatosságot tiltó quantszerűség az anyag sugárzásában egyértelművé – igaz, negatív egyértelművé – teszi

egy titkos elv jelenlétét. Akik tiltakoznak hallatán, csak hiszik, hogy hosszúsága és szaggatottsága a bosszantó. A harag igazi oka a kirekesztettség érzete, a megközelíthetetlen titok jelenléte. Nem hiszem, hogy ez a harag a szerző szándéka ellen volna. A kompozíció és a dekompozíció egybeépítése a Jeney-féle kérdés-felvetés szigorúságának fokán, már nem esztétikai, hanem ismeretelméleti kérdés, s megfejtésének megkísérlése messzire vezetne (s talán tévútra is). Nem igaz azonban, hogy a darabban ily módon felvetett mélységes ellentmondás hallgatás közben nem érzékelhető – sőt, talán az is érezhető, hogy e különös töredékhangzások a maguk sejtelmességében valahová vezetnek s önnön rendszerükön belül meg is oldják az exponált konfliktus-helyzetet”. (Erről a koncertről írt, *Élet és irodalombéli* kritikájában utalt Kroó György egy német muzsikus ironikusnak szánt kifejezésére, a Cage-bacilusra.)

1976 decemberében Jeney *Tropi* című, kéttrombitás darabjáról írja Kárpáti János: „Nagy zenei élményt nem tartogat, de érdekes tanulmány, a mesterségbeli tudás ékes bizonyítéka.” Ugyanezen a koncerten Kocsis Zoltán egyik munkája (*Fészek*) kapcsán megjegyzi, hogy nagyszerű zongoristánkat nem szívesen látja „Erik Satie levetett és másra nemigen illő bohócjelmezében”. Nagy lelkesedéssel üdvözlí és elemzi viszont Kurtág György Tandori-versekre írt *Eszká-émlékszaj* című darabját (1977/március).

A megszorodó híradások, mint cseppben a tenger, jelzik, hogy – miként Maróthy János fogalmaz a *Muzsika* 1977. áprilisi számában. „A KISZ Új Zenei Stúdiója már hosszabb ideje éles viták keresztüzében áll. Az ilyen viták örvendetesek is, hiszen *történik valami*; hátrányuk viszont, hogy ilyenkor pro és contra is többnyire általános érvek hangzanak el: *Végre valami új* – illetve: *Ennek semmi köze a zenéhez*. Ezek a – már korábbi időkben is ismert – szövegek pedig inkább csak nehezítik a *konkrét jelenség konkrét megítélését*. A stúdiósok működésének kezdettől fogva adott két jellegzetes eleme *önmagában* éppúgy lehet pozitív, mint negatív, bár ezek a jelenségek minden pozitív mozgás nélkülözhetetlen velejárói. Az egyik: a berendezkedett elődöktől való eltávolodás, a másik: a mai zene olyan nemzetközi vonulatainak a megismertetése, amelyek a magyar zene más fórumain alig vagy egyáltalán nem kaptak nyilvánosságot.”

Mindezek után Maróthy e legújabb zenei törekvésekre bevezeti a neo-neo hullám fogalmát, melyet – tévedhetetlenül felismerve a dolgok mozgása mögött meghúzódó dialektikát – így jellemez: „A neo-neo-ban is ellentétes tendenciák egyesülnek. Egyesek a maguk technikáit egy irracionális világérzékelés kifejezésére, az értelmes összefüggések tagadására használják, míg mások arra, hogy még egy elidegenedett világ legképtelenebbnek tűnő, elszigetelt tárgyak széthullott darabjaiban érzékelt jelenségei mögött is felmutassák a

valóban összefüggő dolgok értelmét. Ezért vált szét zeneileg is gyökeresen Luigi Nono útja az újmiszticimusba hullt és mindinkább kiüresedő Stockhausenétól; ezért van, hogy az őket követő nemzedék egyszerre keresi a kapcsolatot a társadalmi haladással, és egyben a maga avantgárd eszközeinek az új viszonyát a zene kialakult társadalmi gyakorlatához, mint például Rzewski a chilei Népi Egység nevezetes dalára, az *El pueblo unidó* komponált zongoraváltozataiban. Stúdiósaink mindenesetre egy füst alatt mutatják be Stockhausent Rzewskivel. Ne rójuk föl nekik. Semmiképpen sem árt, ha *ismerünk* valamit, amiről ítéletet mondunk; és ők eléggé szuverén elmék ahhoz, hogy minderről előbb-utóbb megformálják a maguk véleményét. Február 4-i hangversenyük saját műveiken keresztül tanúskodott arról, hogy önálló egyéniségek, akik testre szabott megítélést érdemelnek”.

Maróthy a következőkben kimerítően tárgyalja Vidovszky László (*A fejedelem üzenete*), Dubrovay László (*Két cimbalomduó*) valamint a legnagyobb vihart kavarázó Sály László-kompozíciót a *4XI, 2, 3, ... előadóra* című kézzongorás, nyolckezes darabot. „A több mint háromnegyedórás mű közben többen is tüntetően döngő léptekkel vagy gúnyos mosollyal távoztak. Az eltávozás pánikszervévé vált ama terjedelmes generálpauza közben, amelyet a szerző fortélyosan a befejezés előtt 5-6 perccel helyezett el, óhatatlanul a befejezés benyomását keltve a naiv kívülállóban. Mindezt a négy előadó (Jeney Zoltán, Sály László, Vidovszky László, Wilhelm András) nemes önmegtartóztatással tűrte, majd a darabot zavartalanul végigjátszotta, a visszaözlő ellenzék füttyében és végig kitartó hívek ezt ellenpontoszó lelkes tapsában nyerte el kitartásának legalább 100 decibel hangerejű akusztikus jutalmát.” Mit is tehetnénk ehhez hozzá 2013-ban: Óh, boldog aranykor!

Maróthy János – gyanúm szerint legitimáló szándékú – beszámolóját így kerekíti le: „A stúdiósok egyik legrokonszenvesebb vonása, hogy nem tartják magukat fellegekben trónoló zseniknek, hanem ott *bütykölnek* feltűrt ingujjal az előadók és hallgatók körében, miközben ők maguk is hol előadóvá, hol hallgatóvá válnak – és néha keményebb, tartósabb és pénzben-sikerben jóval kevésbé honorált munkát vállalnak, mint a hagyományos típusú zeneszerző. A cimbalom hangolása, a vetítés előkészítése, stb. például a stúdiósok egész napi megfeszített előkészítő munkáját igényelte, melynek keretében jónevű zeneszerzőink anyagmozgatóként is megnyitották az ember minden oldalú fejlődésének távlatait. Ez a hűhó nélküli tárgy-irányultság, mint új magatartásforma, mindenesetre érintkezik valahol a kultúra termelőjének Gramsci-féle gondolatával.” (Ifjabb kollégák kedvéért jegyzem meg: Gramsci olasz, marxista gondolkodó, az 1970-es években több írása is megjelent Magyarországon.)

1978. október 8-án az Új Zenei Stúdió koncertjén hangzott el Jeney Zoltán *Impho 102/6* című ütőhangszeres darabja, melyet Tallián Tibor recenzált a Muzsika decemberi számában.

Tallán – összehasonlítva a Jeney-kompozíciót más szerzők ütőhangszeres munkáival – általánosabb érvényű leírást is ad Jeney esztétikájáról. „A stúdió komponistáinál a művet indukáló rendszer s a hangszer kapcsolata sok esetben a hagyományosnál lazább, máskor megépp ellenkezőleg, az általuk alkalmazott kompozíciós módszer semmissé tesz vagy megold tradicionális formálásban legyőzhetetlen hangszer-dramaturgiai nehézségeket. Ilyenformán adnak választ Jeney Zoltán ütő-darabjai is az ütős-zene funkcióját illető kételyekre. Jeney ugyanis egészen másutt keresi e funkciót; muzsikája nem rekonstrukciós karakterű, nem más hangszereken kialakult formákat próbál ütőkkel visszaadni. Ezért volt Jeney *Impho 102/6* című darabja abszolút koncertmértékkel mérve is a fesztiválon az egyetlen következetes, *machementes* ütősdarab. Ez is, mint a Stúdióban bemutatott minden mű, »épp annyi ideig tart, ameddig kell«, ameddig végigfut a hangzást szervező kánon (a szó középkori, törvényt jelentő értelmében). Ez az »épp annyi idő« az *Imphó*ban figyelemmel is átfogható, nemcsak végigélhető. Hangzása telt, kompakt: hat antik fémtányéron verik, az egyik végig az alapegységet üti, a többi kánon-elv szerint kihagyásokkal és hangsúlyokkal tereli a hallgatót az egyenletes fényben.”

Távolságtartóbban nyilatkozik a koncert másik Jeney-darabjáról, a *Pontpoint*-ről. A Stúdióban tevékenykedő alkotók esztétikáját, egy Bartók-szöveget parafrázálva, így jellemzi: „Jelenleg a Stúdió komponistái *túlegyszerűsítéssel* vagy *túlbonyolítással* kísérleteznek. Minimálisra csökkentik a felhasznált zenei anyag bizonyos dimenzióit (redukálnak), másrészt olyan dimenziókat iktatnak be, melyek a zenei folyamat hagyományos (európai, polgári) ellenőrzési módszerei között nem szerepelnek (konstrukció). Természetesen a történelemben már minden volt, így a nem-hagyományos ellenőrzési módszereknek is megvannak a maguk hagyományai. Ezekben az »új« (legalábbis százéves) tendenciákban a zenei rendszerszerűség igyekszik a maga legtisztább formájáig eljutni. Annyiban különbözik az új sor-szerűség a század korábbi éveinek Reihe-technikájától, hogy az alapelemeket radikálisan leegyszerűsíti (mintegy felismerve, hogy a legbonyolultabb művészi konstrukció sem versenyképes a valóság totális bonyolultságával szemben). Emellett megfigyelhető, hogy a rendszer egyedi, szorosan az egyes műhöz tapad. Esetenként rendszerré alakulhat a koherens politikai ideológia is, vagy az időbeli és magassági spontaneitás tagadása, a »mű« megszüntetése közösségi zeneszerzéssel vagy kifestőkönyv-realizmussal. A zenei-szellemi koherenciának az UZS-ban megfigyelhető törekvéseihez képest *újat* Budapesten mindeddig senki sem produkált, a *követők* egyelőre nem tolonganak a mai harmincasok sarkában. Mindenesetre tény, hogy a rendszerben-komponálás még jobban kiszolgáltatja a zeneszerzőt az »ötletnek«, mint a Spielmusik kamarazene; az ötlet után a zeneszerzőnek nincs rá módja, hogy

beleszóljon az akusztikai történetbe. Nyilván ezt is akarja – olyan állapotot keres, melyet szabadon választ (ő és a hallgató), de amely a törvény erejével hat vissza (rá és a hallgatóra). A zeneszerző keresi a tartalmas, lektúr-szubejektivizmustól mentes művészi szabadságot és kötöttséget. Lehet néha az az érzésünk, hogy ez a zene közönyös, pedig csak objektív, és nem adja meg a helyzet könnyed megoldásának illúzióját (sem a halál, sem a megdicsőülés felé). Nem a zeneszerzői döntés devalválásáról, hanem éppen felértékeléséről van szó; a sokszor veszni látott művészi kritérium így visszatérhet. Az elidegenített mű helyére itt nem az etűd és csinálmány áll, hanem a szertartás: a hangok megszólalását különmemű összefüggések irányítják. Persze nem minden szertartás érvényes, hiszen ez is voltaképp neo-szertartás, mert hiányzik az eleve adott egyetértés, a konszenzus. A beavatottságot itt alkalomról alkalomra a megszólalás állíthatja helyre; hogy mi a szertartásrend, s hogy rend-e egyáltalán, azt az akusztikai jelsorozaton lehet kontrollálni. Ez nem könnyű és nem mentes szubjektivitástól, de nem szükséges hozzá a zenehallgatás (az akusztikus jelek értelmezésének) minőségileg más típusa.”

Jeney Zoltán egyik darabját az akusztikus jelenségeket – például a hangmagasságviszonyokat – a hagyományos zenehallgatástól nem eltérő technikával, és vállaltan szélsőséges szubjektivizmussal, az ideológiai szempontokat sutba vetve követte Kovács Sándor. Minderről 1980-ban, a Muzsika decemberi számában referált: „Elemi zenei tényekre koncentrált Jeney Zoltán terjedelmes című (*KATO NK 300 1979. július 22. 10:30 Budapest Liptó utca*) műve is. Talán elhamarkodottnak tűnik az állítás, főként ilyen, a véleményeket alighanem szélsőségesen megosztó, valósággal provokatív zene esetében, de a kritikusnak végül is vállalnia kell személyes meggyőződését, akár téved, akár nem: úgy hiszem, ez a kompozíció remekmű. Mindössze kétféle hangot hallottunk, »a« és »b« szólalt meg kiszámíthatatlan egymásutánban, egyenletes (s a szerző által elképesztő egyenletességgel játszott!) ritmusban. A két alapelem mindig változó viszonya viszont a zenei folyamat olyan gazdagságát eredményezte, amit valóban talán csak két hanggal lehet megteremteni – két olyan hanggal, melyek közül a hallgató sohasem tudja, mégis minduntalan érezni véli, melyik az »egyik« és melyik a »másik«.”

Ezzel véget is ért a 70-es évek, s ez az előadás is. Köszönöm a figyelmüket.