

Az underground alternatívája:

Hungaroton – kortárs magyar zene a hetvenes, nyolcvanas évek fordulóján

1. Bevezetés

Ez a tanulmány röviden áttekinti a hetvenes-nyolcvanas években, és különösen azok fordulóján hazánkban tevékenykedő kortárs zeneszerzőket, előadói csoportokat. Nem törekszik a teljes körű áttekintésre, hanem a vizsgálódás alapjául a Hungaroton – amely 1969-ig Magyar Hanglemezkiaadó Vállalat (MHV) néven működött -- kiadványai szolgálnak. Megállapítható, hogy egy olyan szerencsés összekapcsolódás tanúi lehetünk, melyben a zenei formák globális felszabadulása, a zeneszerzés folyamatának kinyílása a hazai politika enyhülésével találkozott.

Honnan is lehet a hazai “kultúripar” eme termékeit ma elővenni? Könyvtárak kiadásaitól, antikváriumok mélységeiből - gyakran hozzájuk méltatlan áron - szerezhetjük be őket, s tehetjük fel lemezejátszónkra (ha még egyáltalán van). Látható, hogy itt nem csupán a kortárs zenének, nem is magának a hanghordozónak leértékelődése vagy átalakulása zajlott le, hanem a háttérben álló politikai rendszer megsemmisülésével együtt szelektálatlanul átértékelődhetett köznapi gondolkodásunkban a kortárs zenét valójában közvetítő kultúra egésze is. Ezek az objektumok *dokumentumok*: tartalmukban az elmúlt kultúrát hordozzák, megjelenésükben pedig a múlttól való (nem-)gondolkodásunk lenyomatai. *Underground* jellegük így kettős irányú: miközben megmutatják, mennyire perifériára szorult egy hajdanvolt állami hanglemezkiaadó vállalat értéket teremtő tevékenysége, jelenlétük protestál: a kortárs zene nem pozitív előjelű akadémizálódása ellen szólalnak fel egy letűnt világ még élő dokumentumaiként.

Nem vitás, 'kortárs zene' ma is létezik hazánkban: a vizsgált korszak szerzői közül a többség aktív és elismert alkotó, noha munkásságukat nem állami, hanem nemzetközi zenekiadó publikálja, és vitalitásukat a nemzetközi közvélemény igazolja. De *magának* a kortárs zenének a vitalitását mi igazolhatná a mai Magyarországon? Épp a zene folyamatos megújulása: egyik oldalról az új művek születésére, a fiatal szerzők megismerésére törekvő általános igény, másik oldalról a szó szerinti megújulás – a kortárs zene fogalmának kiterjesztése a jelen kulturális tényezői felé, kommunikatív-reflektáló viszonyt teremtve azokkal, és egy új sajátos hangnemet hozva létre ezen keresztül. Ezek az elvárások első pillantásra megvalósíthatatlannak tűnnek; a dokumentumok alapján mégis bepillantunk abba, milyen politikai kontextus övezte ezt a kulturális jelenséget, milyen határozott körvonalak között született meg és fejtette ki hatását mindkét horizont az új művek létrejöttére, akkor, amikor a közízlés és publicitás feltételeit a felsőbb hatalom teremtette meg, a zenei karaktert pedig az alkotóművészek dolgozták ki.

2. A kortárs zene és publikuma

Ha a Hungaroton archívumának 1990-ig terjedő jegyzékét böngésszük, akkor több mint négyezer tételt találunk. Ez az adat évenként közel száz kiadványt jelent (havi nyolc-tíz megjelenéssel), melyből átlagosan tíz

hanglemez képviseli a kortárs zenét. A kiadó tulajdonképpen nem egy meghatározott zenei vagy piaci koncepció szerint működő szervezet, hanem a hazai hanglemezkiadás egyetlen monopolhelyzetben lévő intézménye volt, mely felfelé nem gazdasági nyomásnak, hanem politikai érdekeknek tartozott elszámolással; a közönség irányában viszont az előzetesen meghatározott arányokat képviselte, és ebben az igények változását csak kevéssé engedte érvényre jutni. Ez a "csak" azonban a négyezer tétel tükrében mégis jelentős kulturális és piaci tényezőt képvisel, a magas művészet (az úgynevezett művészlemez) esetében is kialakítva a számára felülről meghatározott értékek képviselete és az ezekkel többnyire szembenálló kulturális és piaci elvárások (melyek leginkább a könnyűzene irányába tendálnak) közti kapcsolat megteremtésének lehetőségét. Ez az állapot voltaképpen nem más, mint a politikai legitimáció által elért kulturális legitimáció, amely kapcsolatban azonban egyenrangúság uralkodik: a hatalom biztosítja a működési kereteket, az intézmény pedig saját művészeti legitimációját felhasználva képviseli a meghatározott értékeket. Az értékek és célok kérdésében pedig egyetértés van: "az új magyar zeneszerzés legjobb teljesítményeinek rögzítése; a magyar zene nagymestereinek, zenetörténetünk becses emlékeinek felvétele" (Breuer 1985: 451) E feltétel megfelelő keretet biztosít ahhoz, hogy a repertoár kialakításának szabadsága inkább ideológiai és művészi, mintsem gazdasági igényeknek megfelelően teljességében a Kiadó kezében maradjon.¹

A zenekultúra többi intézménye számára is megmutatkozott a globális értékek és a közönség sajátos igényei között felállítható kapcsolat *lehetősége*: mind a Magyar Rádió, mind az állami hangversenytermek közreműködtek az új művészet közvetítésében. Ennek megfelelően egy olyan folyamat ment végbe, amelyben a klasszikus repertoár egyaránt bővíthetett a kortárs nemzetközi zeneirodalommal és az azzal vetélkedő magyar művekkel, és ez a változás a műélvezet kultúrájának meglévő keretei között megértésre talált. Ezért a hanglemezkiadás nemcsak a kínálat, hanem a kereslet oldalán is megtalálta helyét a kor kulturális életében és az esszenciáját képviselhetette annak, termékei -- a hanghordozók -- pedig túlléphettek az ország művészeti életének *politikai* határain.

Tanulságos itt kiemelni a pozitívumokat, melyeket a Hungaroton *Contemporary Hungarian Music* sorozata is kamatoztatott. (1) A zeneszerzők **teljes szabadsága (?)** – hiszen munkáikkal, mint az Új Zene szellemiségében alkotó szerzők reprezentálták (és máig is reprezentálják) Magyarországot. (2) A zeneszerzők nemzetközi szellemisége, nyitottsága – erre garancia saját legitimációjuk: az akadémiai képzettség (szerzőink többsége közvetve Bartók és Kodály, illetve Farkas Ferenc akadémiai vagy magántanítványa volt) és a külföldön (Rómában, Párizsban, Darmstadtban) szerzett tapasztalatok és sikerek. (3) Az előadók technikai virtuozitása, melyek kölcsönösen indukálták az új lehetőségeket kihasználó művek, tematikus hanglemezválogatások születését: példaként említhetjük Dubrovay Lászlónak Matuz István részére írott, speciális fuvolajátékot igénylő *Matuziadáit*, vagy a cimbalomkompozíciókat.

Látható tehát, hogy az a kortárs zene által képviselt érték nemcsak a provincia határain, de a politika elvárásain is túlmutatott, és hogy viszonylag természetes kommunikáció zajlott ezen a területen a kulturális és politikai határoktól függetlenül. Mindezek eredménye a kétszeresen is 'magas' zenekultúra létrejötte: *egyrészt* elhatárolódás, a szerzői szabadság és elitizmus következtében; *másrészt* kulturális felemelkedés: a kortárs zene

¹ Hosszú távon a politikai legitimáció jelenléte akadályozza a társadalmi legitimáció önmagára találását; és valljuk be: a szocializmus korának nem is volt szándéka, hogy ezt lehetővé tegye. Példaként említhető a számos önszerveződés betiltása, a zene területén belül elsősorban ott, ahol előtérbe került a közönség mint *mozgalom* létrehozására alkalmas csoport. De látható az is, hogy nem jelent megoldást, ha a egy kiadó az érték definiálását és képviseletét a piac törvényeire bízta.

megszületését kísérő propaganda mindenki számára elérhetőnek és befogadhatónak tüntette fel az új zenét, minden további nélkül lehetségesnek tartotta elterjedését és széleskörű befogadását, például a széleskörű terjesztés, illetve a népművelés módszereinek eszközeivel.

Ha kézbe veszünk egy kortárs zenei Hungaroton-lemezt, mindkét tényezővel szembesülhetünk. Miközben ugyanis a zenét hallgatjuk, a kiadvány külalakja (több – javarészt nyugati – nyelven megírt) információt közvetít, fiatal, tehetséges alkotókról és előadóművészekről találunk biográfiát, a borítót pedig kortárs képzőművészek munkái díszítik; de emellett akár külön lapon, vagy épp a hátsó borítón aktuális zenetörténeti tendenciákról, esztétikai problémákról is tudomást szerezhethetünk: Wilhelm András, Grabócz Márta, Juhász Előd és más, ma is elismert szakemberek tollából, tudományos stílusban és terjedelemben. Ez nem csupán a magas publicitás feltétele, hanem kiváló didaktikus eszköz is egyben.

Az effajta hatékony kommunikáció nem csupán a hangfelvételek iránt érdeklődő zenekedvelőket találta meg, hanem eljutott a zenével akkor ismerkedők kezébe is. Bors Jenőt, a Hungaroton hajdani igazgatóját idézi Breuer János: "Pár évvel ezelőtt kezdtek tömegesen vásárolni a sztereo lemezejátszókat, akkor szinte gyerekek voltak még, főleg a beatzenét keresték. Eltelt pár év, s ugyanezek a fiatalok ugyanezen a lemezejátszón most már többet akarnak. Először a könnyűzenétől követeltek többet, aztán, ha nem is mindannyian, rátaláltak a zeneművészetre" (Breuer 1985: 453). **A fiatal alkotók szerepe nem csupán az új irányzatok képviselésében jelentős, hanem az ifjú közönség jelenléte döntő tényező az új zenei kultúra megszületésekor, majd a koncertek, zenei műhelyek sikerében. (Ezt hogy érted?)** A fiatalság változó igényei eközben automatikusan újra és újra a radikális megújulás, a más zenei irányzatok felé nyitás (akár csupán koncertalkalmak nyomán, akár zeneművekben) irányában érvényesültek, miközben átalakították az innováció erejét a külvilágra irányuló reflexió *feszültségévé*. Látható tehát, hogy míg a hetvenes évek kortárs zenéje eredendően nem lép fel egy underground jellegű mozgalom igényeivel, mégis azzá válik, bár csupán legvégső, közönséghez megérkező formájában.

3. Zenei események

Idézzük most Wilhelm András programatikus célzatú kérdéseit Jeney Zoltán szerzői lemezéről, az *Új Zenei Stúdió*ról szólván: "Mi az a fonál, amelyre egy immár tizenkét évjáratot átfogó *generáció* (Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Kocsis Zoltán, Sáry László, Vidovszky László) alkotásait felfűzhetjük; [...] mi az a teoretikus alapvetés, ami megoldásaik egyszerűségét, esetleges 'helyi színét' is magába foglalva koncepciójukat aktuálissá teszi, s ezzel biztosítja irányzatuk nemzetközi érvényességét?" A kortárs zene közös nevezőinek megállapításához jó kiindulópontot jelentenek az 1970-ben született Új Zenei Stúdió tagjainak lemezei. A *Stúdió* két évtizedes munkássága végigvezet a kor zenetörténetén és új zenei kultúráján, miközben megjelenésében az első pillanattól kezdve a politikai és művészeti regiszter közötti sajátos viszonyt tükrözi vissza: politikai védettségben, a *KISZ Központi Művészegyüttes* oltalmában működik, tagjai zeneszerző vagy zeneművész szakos akadémiai hallgatók, ennek megfelelően publicitásuk is nagyobb (rendelkeznek a rendszeres koncertezés lehetőségével, a megszületett műveket a Zeneműkiadó, a hangfelvételeket pedig a Hungaroton publikálja), viszont elismertségük viszonylag csekélyebb. Ez a kiinduló helyzet egyfajta szabadságérzetet indukál, mely az új kísérleti művek felvállalásán túl megengedi, hogy repertoárjuk egyaránt tartalmazzon saját és külföldi műveket; utóbbiakat gyakran maguk mutatják be Magyarországon először.

De az *ÚZS* nemcsak formai szempontok szerint képviseli a kor zeneszerzését, hanem termékeny hordozója a nemzetközi zenei tendenciáknak is, amennyiben aktualizálja a kortárs zene kettős identitását: nemcsak a nemzetközi gondolati horizonthoz igazodik, hanem az egyéni tradíciót is érvényre juttatja. A kortárs zenei identitás két érzékelhető tényezője: a kor fontos zenetörténeti eseményeinek beszivárgása, valamint a Kodály és Bartók által megvalósított nemzeti zene fogalmának újragondolása. Utóbbi, ha másként nem is, kerek tagadásként, a többi európai irányzattól való “megkülönböztető jegyként” jelentkezett a kortárs szerzők munkáiban. Az új zenei eszmék és formák nyelvével egyre nehezebbé vált összeegyeztetni azt az örökséget, ami Szabó Ferenc, Kadosa Pál, a második világháború utáni magyar zene megteremtői számára pár évtizeddel korábban még vállalható volt; miközben a hetvenes években kialakult felfogás határozottan elutasította a “nemzetiesség” kinyilvánítását. Itt kapcsolódnak be a hetvenes évek zenetörténeti eseményei, melyeknek már nem a múlt emlékei mutatnak utat, hanem a jelenben zajló, demokratikus és globális kommunikáció.

A darmstadti iskola feloldott, de egyben önmagába is zárt tonalitásán túllépve, a posztszerializmus jegyében egyre inkább érvényesültek Karlheinz Stockhausen hangzást kitágító, az aleatória (véletlen-zene) komponálást, zeneszerző-előadó viszonyát feloldó hatásai. E folyamat tetőzésekképp pedig, az évtized végén jelentkezik John Cage darabjaival, melyek a művészet koncepcionális felfogásából indulnak ki a (szűk értelemben vett) zenei hangzáson túlra: az audiovizualitásra, a zenei előadás dekonstrukciójára tekintenek. Ez a folyamat tehát a zenei anyag fokozatos, a határokat egyre jobban megközelítő kinyílása. Ami pedig ezt követheti -- és ekkor már átugrunk a nyolcvanas évekbe --, az új nyelv keresése a konceptualizmus és a nyitott műalkotás-folyamat szellemében: *visszatekintés* a primitív formákra (minimalizmus), *kitekintés* az ezoterikus kultúrák felé, *áttekintés* a popkultúra oldalára. Mindezeket a fokozatosan bontakozó elektronikus zene közvetíti, akár a konkrét zene vagy a hangszintézis hagyományait, esetleg a korábbi kultúrkörök jellegzetes hangszereit, szerkesztési elvét, formáit felhasználva.

Új lehetőségeknek valóságos áradata vonult végig a két évtizeden, és egyben a Stúdió szerzőinek munkásságán is. Szerencsés az a véletlen összecsengés, hogy azok az információk, melyek a külföldi zenetörténeti tendenciák magyarországi térhódítását eredményezték, jelen lehettek az országban, és az általuk hordozott új művészeti, esztétikai információ (az alkotók legitim helyzetét is felhasználva) a közönség körében *felszabadításként* hathatott. Mindamellet különösen az *ÚZS*, de a kortárs szerzők többsége is egységesen megőrizte konstruktív-kombinatorikus alapzatát egyéni kompozíciós technikájának kialakításában, ezen keresztül fogadva be a kívülről érkező eszméket. Ezért figyelhetők meg az irányzatok sajátos, az idő múlását *figyelmen kívül hagyó* szintézisének jegyei: a minimálzene és a hangszintézis Jeney Zoltánnál, a zenei anyag dekonstrukciója Sáry László, a nyitott mű Vidovszky László esetében. Ennek hátterében sok minden rejlik: a lokális jegyeken keresztül is távolra orientált, szélesebb látószög, a zenei képzés során kapott tradicionális tudáskészlet, a nyugatról érkezett új elképzelések mindegyikének komolyan vétele. Ezek a tényezők alakították ki a kortárs zenei kultúra “helyi színét”, miközben a magyar komponistákat azon szerzői eszmény inspirálta, mely Magyarország politikai zártságából a művészeti globalitásba “emigrált”, majd onnan “hazatérve” gondolta újra hagyományait.

A Stúdió létrejöttét követően több hasonló zenei műhely alakult az országban. Ezek publicitása -- ma is érzékelhetően -- kisebb volt, leszámítva a *180-as Csoport* tevékenységét. Az új műhelyek között volt olyan, amit felsőbb szerv hozott létre (a Magyar Zeneművészek Szövetsége *Fiatal Zeneszerzők Csoportja, FZCS*, 1976-tól), vagy a szintén ekkor Miskolcon megalakult *Új Zenei Műhely*; a nyolcvanas évek elején pedig elindult a *Magyar*

Rádió Elektronikus Zenei Stúdiója (Szigeti István, Csemiczky Miklós, kezdetben Victor Máté részvételével) és a *Kis Zenei Stúdió* (Faragó Béla). Két általános jellegzetességet tapasztalhatunk: egyrészt folyamatos a szerzők átjárása a csoportok között -- leggyakoribb kiinduló- vagy végpont az FZCS, például Csemiczky Miklós illetve Szigeti István, Faragó Béla esetében --, másrészt stílusosan folytatását képezik az ÚZS által erjesztett zenei folyamatoknak. Sajnálatos viszont, hogy ez a folyamat a későbbiekben a revelációba vetett hit (és vele e csoportok) megszűnését eredményezte.

De nem csupán a fiatal alkotók hozták létre műhelyeket. A korábban bemutatott csoportoktól eltérő úton haladt, de mégis azonos szellemiséget mutatott fel az 1968-ban alakult *Budapesti Kamaraegyüttes*, amely nem annyira radikális módon újító, mint inkább kiforrott, a nemzeti hagyományokat explicite felvállaló, szabadon kapcsolódó szerzők közössége volt. Zenei formáikat mindenképp érdemes felidézni: egyéni hangszerezésük, borongós hangvételük (Kalmár László, Soproni József), történelmi témáik (Balassa Sándor), új expresszivitásuk egyrészt folytatják a magyar hagyományokat (Kurtág György, Maros Rudolf), másrészt megelőzik a nyolcvanas évektől jelentkező retrospektív európai irányzatokat. "Ez a nemzedék már másként vélekedett a zenéről, mint a Bartók, Kodály nyomdokain felnőtt első generáció; tanulmányai során ugyan elsősorban még a magyar hagyományt sajátította el, de zenei anyanyelvét könnyebben, viszonylag kevés megrázkódtatás árán újította meg, s kapcsolta be, megőrizve a nemzeti sajátosságokat, a nemzetközi vérkeringésbe" (Breuer 1985: 389).

Az általunk vizsgált korszak új zenei mozgalmi számára mind fontosabb terület az elektronikus zene. Technikai háttér híján jelentős késéssel, a hetvenes évek közepén indult útjára, kézhez kapva a nemzetközi irányzatokat: konkrét zene, hangszintézis, kevert technikák, komputer alkalmazása. A megkésetttség ezzel együtt lemaradásként jelentkezik, és fordított módon reprodukálja az ÚZS tevékenységét: információbőségben, de technikai eszközök hiányában kísérli követni a külföldi eseményeket. Zenei kutatóközpont gyanánt szolgált -- és azóta is működik -- a már említett *Elektronikus Zenei Stúdió*. Egyéni hangvételeket is magába foglaló eklekticizmusára, mindamelllett az élő zenére való igényre, a kevert technika középpontba állítására mutat jó példát a szerzőit bemutató hanglemezek. Szintúgy az élő zene igényét hangsúlyozza, de sokkal nagyobb konzisztenciával (szinte matematikai pontossággal) szólalnak meg Dubrovay László felvételei. Célja az új technikai lehetőségek kiaknázása, új zenei formák felkutatása -- immár az elektronikus territóriumon belül. Ezzel nem csupán az Új Zene rekreációját szorgalmazta, hanem példaként szolgált az egyszemélyes zeneszerző-előadó típusára is, és ezzel megelőlegezte a nyolcvanas évek derekának szerzőit is, így például Szemző Tibort vagy Hortobágyi Lászlót. Ők már nem csupán zenei és technikai horizonton szólalnak meg, hanem kilépnek a művészet és a zene megszokottá vált területeiről és más kultúrákból és területekről emelnek be motívumokat tudatosan, szubjektív szelekció alapján. Az itt vázolt nyitottabbá válás folyamata így a zenemű előadásától elindulva a kompozíció gyökeréig jutott és felszabadította azt nyelvének örökölt korlátjai alól.

4. Befejezés

Ha a hetvenes, nyolcvanas évek kortárs zenéjének kulturális és társadalmi kontextusát tekintem, akkor ezek a hanglemezek emlékek, dokumentumok. Ugyanakkor a Hungaroton kiadványai ma is *kommunikálnak* velünk, jelenkori hallgatóikkal is, és ennek nem csupán didaktikai célja van. Éppígy kommunikált ugyanis a bennük rejtőző zenei kultúra a már létező és leendő közönséggel, a többi művészettel, legyen az 'magas' vagy

'populáris', és küldi az információkat a mai napig – ez az összefoglalás egy példa, mely nem született volna meg az általuk hordozott ismeretek nélkül. A kommunikáció célja pedig minden bizonnyal a rekonstrukció: egy még felvehető szál átnyújtása, amit kibonthatunk olyannyira, hogy folytatni lehessen.

IRODALOMJEGYZÉK

BREUER JÁNOS

1985 Negyven év magyar zenekultúrája. Budapest: Zeneműkiadó.

1999 "A múltat végképp eltörölni?", Holmi 1999: 1504-1508.

FRIDECZKY FRIGYES

2000 Magyar zeneszerzők, Atheneum 2000

KROÓ GYÖRGY

1975 A magyar zeneszerzés 30 éve. Budapest: Zeneműkiadó.

PÉTERI LÓRÁNT

2002 "Zene, tudomány, politika – Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus", Muzsika 2002/1 (45): 16-22.

WILHEIM ANDRÁS

1999a "Hangzás és jelentés (Elméleti és gyakorlati válaszok a 20. század közepén)", Gond 1999/18-19: 233-238.

1999b "Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához", Holmi 1999: 1100-

Ezek mellett ajánlom a Mágus Kiadó gondozásában megjelenő zeneszerzőéletrajz-sorozatot, valamint a hanglemezek hátoldalain szereplő ismertetőket is.