

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (28. Művészet- és művelődéstörténeti tudományok)

SZITHA TÜNDE

A BUDAPESTI ÚJ ZENEI STÚDIÓ.  
EXPERIMENTÁLIS ZENE MAGYARORSZÁGON  
1970-1990 KÖZÖTT

című doktori értekezés tézisei

TÉMAVEZETŐ: RADNÓTI SÁNDOR, Dsc., egyetemi tanár

2014

## I. A kutatás indítékai, tárgya és előzményei

A budapesti Új Zenei Stúdió 1970 és '90 közötti működése egyedülálló a magyar zenetörténetben: ha Bartók és Kodály művészi és baráti szövetségétől eltekintünk, ez volt az egyetlen zeneszerzői és előadói csoport, mely két évtizeden keresztül lényegében egységes művészi elvek mentén alkotott, s melynek alapító tagjai az együttes aktív működésének megszűnte után is megőrizték szellemi közösségüket.

Simon Albert, Sály László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László, Wilhelm András, Dukay Barnabás, Kocsis Zoltán, Serei Zsolt, ifj. Kurtág György és Csapó Gyula közös tevékenysége három területen bontakozott ki. Kompozícióikkal lényegében előzmény nélküli hangot hoztak a magyar kortárszenébe, zeneszerzői eredményeiket a XX. század közepén Amerikából kiinduló experimentális zenei jelenségek magyarországi megjelenésének, visszhangjának, alkotó jellegű elsajátításának tekinthetjük. Tudatos művészi koncepció alapján kialakított hangversenyeiknek és előadóművészi aktivitásuknak köszönhetően a budapesti (ritkábban a vidéki) közönség nemcsak az együttes tagjainak műveit ismerhette meg, hanem a korszak külföldi zenéjének újdonságait is. Műsoraiban javarészt olyan művek szerepeltek, melyek szellemi alapállásuk szerint e korszak magyar irodalmi és képzőművészeti neoavantgárd irányzatainak zenei megfelelői voltak. Harmadik tevékenységi körük az előző kettőhöz képest talán kisebb jelentőségű, de mégsem elhanyagolható: a felsőfokú zenei oktatásban mostohán kezelt kortárszenei előadói gyakorlat elsajátításának ez a műhely volt az egyik legfontosabb, bár hivatalosnak aligha tekinthető otthona.

Bár a Stúdió néhány alkalommal még hangversenyezett a 90-es években, az 1990 óta eltelt több mint két évtized során bizonyossá vált, hogy az együttes húszéves működése a XX. századi magyar zenetörténet immár lezárt fejezetéhez tartozik, s eredményei nemcsak a magyar koncertéletben, hanem e közösség zeneszerző tagjainak életművében is jelentős nyomokat hagytak. Az együttes tevékenysége (különösen működésének első tizenöt évében) a zenei élet *túrt* kategóriájába tartozott, s ebből következően munkakörülményeit és intézményes háttérét tekintve is a zenei élet perifériáján működött. Háttérét a KISZ Központi Művészegyüttes biztosította, mely látszólag megkövetelte a kor hivatalos kulturális életének fő irányvonalával való azonosulást, a gyakorlatban azonban nemcsak teret adott az itt folyó alternatív jellegű munkának, hanem bizonyos fokú védelmet is biztosított az olyan politikai színezetű támadásokkal szemben, melyek a művészeti élet más területein (színház, irodalom, képzőművészet) kibontakozó alternatív törekvéseket nem ritkán ellehetetlenítették. E viszonylagos védelem azonban magával vonta a működési feltételek szűkösségét s nemcsak a technikai háttér szegényességével járt együtt, hanem a hosszú távú tervezhetőség és reprezentáció hiányával is. A napi munkát emiatt kevés dokumentum örökölte meg. A fennmaradt írásos emlékek (plakátok, műsortervek) nem mindig megbízhatóak, mert a megvalósult események gyakran nem a hangverseny-szórólapokon és műsorfüzetekben feltüntetett adatoknak megfelelően alakultak. A változásokat a résztvevők emlékezete sem őrizte meg mindig egybehangzóan; ennek ellenére 2012-re mégis elkészült az adatbázis, melyben Jeney Zoltánnal az általa 1990-ben összeállított jegyzékből kiindulva állítottuk össze a Stúdió hangversenyein játszott művek listáját, és összegeztük a hangversenyekről fennmaradt információkat.<sup>1</sup>

---

1 Jeney-Szitha: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. Magyar Zene, 50/3 (2012. aug.): 869-902.

A Stúdió működésének aktív időszaka alatt a zeneszerzői eredmények csak a kritika és publicisztika műfajában jelentek meg a zenetudományi diskurzusban. Jóllehet a kritikák a művek elemző feldolgozásra nem adtak lehetőséget, mégis megőrizték a hazai zenészsakma számára újdonságként megjelent elemek leírásait és a műsorokat övező polémiákat. A zeneszerzők nem ismertették alkotói szándékaikat Ligetihez, Cage-hez, Stockhausenhez, Boulezhez és másokhoz hasonló alapossággal. Műveikről koncertjeik műsorlapjain vagy ismertetőfüzetekben írtak, alkotói törekvéseikről főként interjúkban beszéltek, de azok a fórumok, ahol erre a 70-es és 80-as években lehetőséget kaptak, analitikus közlésekre nem voltak alkalmasak. Részletesebb elemzésekre elsőként Wilhelm András vállalkozott Jeney és Sály lemezeinek kísérőszövegeiben – de a feldolgozás mélységének itt is határt szabtak a terjedelem és a műfaj korlátai. Wilhelm írásai mindazonáltal nagy jelentőségűek, mert a – Stúdió tagjaként – a műveket előadói tapasztalatokon keresztül is ismerő zenész szemével láttatják e darabokat, s az új stílus alapelemeit is ismertetik. A hazai zenetörténet-szakma távolságtartását jelzi, hogy az első összefoglaló tanulmány az Új Zenei Stúdióban zajló munkáról – Jeney, Sály és Vidovszky műveinek elemzésein keresztül – egy angol zenetörténész, Margaret McLay tollából jelent meg 1982-ben. McLay a külföldi experimentális jelenségek ismeretében értékelt az itt készült műveket, hasonlóan a Stúdió alkotóműhelyét a Times zenekritikusaként 1975-82 között rendszeresen szemlélő Dominic Gillhez.

A kutatómunkához 1998-ban kezdtem hozzá, elsőként a zenei jelenségek analitikus leírásával, majd Jeney Zoltán és Vidovszky Lászlóról írt monográfiáimhoz kapcsolódóan a Stúdió történetének feldolgozásával. Az ezredforduló óta más kutatók figyelme is ráirányult a Stúdió tevékenységére. Jeney és Sály Tandori-megzenésítései elsőként Molnár Szabolcs foglalkozott zenetudományi tanulmányait lezáró szakdolgozatában, 1998-ban. 2005-ben Alain Williams - budapesti tanulmányútjának eredményeként (Jeneyvel és Vidovszkyval készített interjúira, valamint az általam írt első munkákra hivatkozva és azokat továbbgondolva) – összegezte a legfeltűnőbb jelenségeket, melyek Jeney, Sály és Vidovszky műveit Cage zenefilozófiájának sarokpontjaihoz és az amerikai minimalizmushoz kötik. Mivel célja elsősorban az volt, hogy a kapcsolódási pontokat mutassa fel a vasfüggöny mögötti Magyarország zenéje és az amerikai experimentális zene között, tanulmányában a külföldi szemszögéből vázolta fel azt a politikai és szociológiai hátteret, mely a neoavantgarde művészi jelenségeket (nemcsak a zenét) övezte nálunk a 70-es években. Dalos Anna Jeney, Sály és Vidovszky tanulóéveiről és pályakezdéséről írt 2009-es tanulmányában értékes észrevételekben fogalmazta meg a három zeneszerző Új Zenei Stúdió előtti éveinek művészi tanulságait, a Jeney Zoltán 70. születésnapja alkalmából rendezett konferencián pedig a Stúdió és a korszak irodalmi, a színházi és képzőművészeti neavantgarde mozgalmi közötti kapcsolathoz nyújtott adalékokat. 2007 óta publikált kutatási eredményei a 60-as évek magyar zenei életéről és az Stúdiót közvetlenül megelőző, a harmincas években született zeneszerző-nemzedék indulásáról írt tanulmányai szintén árnyaltabbá teszik a képet a további évtizedek történéseinek értelmezéséhez.

## **II. A kutatás módszerei**

E doktori értekezés első kísérlet a Stúdió tevékenységének és zenei eredményeinek összefoglalására. Időszerűségét aláhúzza, hogy az Új Zenei Stúdió egykori tagjainak és a zenészek körülöttük kialakult körétől az információk még összegyűjthetők, s a művek keletkezési körülményeiről, az inspirációk forrásairól, a zeneszerzői módszerekről és a

kompozíciók mögötti alkotói szándékokról még magukat a szerzőket lehet kérdezni. A Stúdió történetét összefoglaló fejezetben közölt adatok jelentős része a résztvevők emlékezetén és az általuk megőrzött dokumentumokon alapul. Bár e munka írásakor mindvégig fontos szempont maradt az objektivitás, ugyanúgy hivatkozási alapként tekintettem a ma még hitelesként rögzíthető színhagyományra, mint az Új Zenei Stúdióról megjelent korabeli írásos anyagokra. Jeney Zoltánról és Vidovszky Lászlóról írt korábbi rövid monográfiáimban nagy szerepet kaptak a velük való beszélgetések, s ezekhez hasonlókat az elmúlt több mint másfél évtized alatt a Stúdió többi tagjával is folytattam. Az interjúk egy részére kötött keretek között került sor, hangfelvétel készült róluk, más részük kötetlenebb formában zajlott. Nyomatásban csak kis részük jelent meg, de hivatkozásként szerepeltek e témával kapcsolatos korábbi publikációimban, és a mostani munkában is gyakran utalok rájuk.

Az Új Zenei Stúdióról nem készült portréfilm, a napi munkát film-dokumentumok sem örökítették meg. Bár a 70-es és 80-as években a koncertek felvételének korántsem volt a maihoz hasonló anyagi természetű szelekciós kényszere, a hangversenyeken elhangzott bemutatókat a Rádió mégis csak ritkán rögzítette; a korszak támogatott zeneszerzőinek alkotásaiból készült felvételek számával összevetve a Stúdió köréhez tartozó szerzők műveiből kevés stúdiófelvétel maradt fenn. Forrásértékűek azonban az Editio Musica Budapest által kiadott kották és a Hungaroton gondozásában megjelent hanglemezek. Hitelességüket megerősíti, hogy a szerzők közreműködtek a szerkesztés munkájában – a partitúrák egy része egyenesen a kéziratok reprodukciójaként lett kiadva –, a hangfelvételek jelentős része pedig a közreműködésükkel vagy az irányításukkal készült.

A tárgyalt húsz év folyamán a Stúdió műhelyében száznál több kompozíció született. E sokszínű repertoárban egységet csak azoknak a jelenségeknek a megfigyelése révén lehet találni, melyek a kor experimentális zenéjének legfontosabb zenei újdonságai voltak. Az egyes alkotók zenéjét valójában *csak ez* köti össze, s a Stúdióban folyó munka legösztönzőbb vonása éppen az lehetett, hogy semmilyen értelemben nem gátolta meg az egyéni ízlés működését és a személyes közlendő kimondását. A művek nagy száma és műfaji sokszínűsége lehetetlenné tette minden egyes kompozíció elemzését, ezért sokkal célszerűbbnek látszott az amerikai experimentális zene jelenségeihez rendelve reprezentatív példákon megmutatni a Stúdió műhelyében készült darabokban e minták legjellegzetesebb megnyilvánulásait. Bár nem volt szándékom egyes zeneszerzői életpályák alakulásához rendelni a zenei jelenségek leírását, mégis kétségtelen, hogy a kiinduló példák elsősorban Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László művei. Központi szerepet ők játszottak a Stúdió művészi közösségében (Eötvös Péter és Kocsis Zoltán pályája a nemzetközi zenei élet Stúdiótól független színterein is zajlott), a náluk fiatalabbak is az általuk bejárt utak mellett találták meg saját ösvényeiket.

### III. A kutatás eredményei

Az Új Zenei Stúdió tevékenysége és alkotóműhelye elválaszthatatlan azoktól a mintáktól, melyet az itt működő zeneszerzők John Cage és a nyomában kibontakozó experimentális zenei irányzat zenei gondolkodásmódjából átvettek. Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Steve Reich és Philip Glass zenéje jelentősen eltért az európai és a magyar zenei hagyományoktól, tehát azoktól az ismeretektől és kompozíciós alapelvektől, melyeket a Stúdió körébe tartozó szerzők tanulmányik idején elsajátítottak. A Stúdió történetével foglalkozó rész ezért végigköveti, hogy az együttes alapító tagjai a zeneakadémiai évek és a későbbi itthoni és külföldi posztgraduális tanulmányok során hogyan váltak fogékonnyá e

gondolkodásmódra, s miért nem folytatták a zenei közélet által is támogatott nemzeti avantgarde irányvonalát, mely a közvetlenül előttük induló magyar zeneszerzőgeneráció számára jelentős sikereket hozott a 60-as és a 70-es években. Önálló fejezet foglalkozik Simon Albert munkásságával, akit a Stúdió minden tagja mesterének tekintett, s akinek nemcsak az együttes megalakulásában volt jelentős szerepe, hanem – a KISZ Központi Művészegyüttes Szimfonikus Zenekarának karnagyaként – a Stúdió körül működő hangszeres előadói háttér megteremtésében is. Az együttes működését tárgyaló szakasz leírja a később csatlakozott valamint az együttesből elmaradt tagok szakmai motivációit és e műhelyben betöltött szerepét; szó esik arról az intenzív szakmai kapcsolatról is, mely Kurtág Györgyöt és a Stúdió tagjait mindvégig összekötötte. Ugyanez a rész ismerteti a megalakulás körülményeit, összegzi a KISZ KME által nyújtott szakmai és technikai lehetőségeket, elemzi a dokumentálható szakmai és politikai támadásokat, Stúdió hangverseny-tevékenységét, a koncerteken játszott a magyar és külföldi hangverseny-repertoárt és a hangversenyeket övező kritikai reakciókat, s végül összegzi a környezet megváltozásából és a szakmai súlypontok átrendeződéséből adódó változásokat, melyek a Stúdió aktív működésének lezárulásához vezettek.

A zeneszerzői műhelyt ismertető rész az experimentális zene kompozíciós újdonságainak összefüggésében feltárja a Stúdió körében készült darabokban azokat a zenei jelenségeket, melyek új hangot hoztak a kortárs magyar zenébe, de egyúttal a zeneszerzők egyéni stílusának kialakításában is meghatározó jelentőségűekké váltak. Jeney, Sárly és Vidovszky pályájának jelentős fordulópontja volt az a tabula rasa, melyet a kortárs amerikai zene hatására a 70-es évek elején vittek véghez, s melynek eredményeként – elsősorban a közös improvizációk során – egy ideig az alapelemek kutatásával foglalkoztak. A stílári megújulás jelentős állomása volt a nyitott szerkezetek alkalmazása, melyekkel nem a darmstadti zeneszerzőknél látott irányított aleatóriát, hanem a Cage, Wolff és Feldman által képviselt „indeterminacy” elvét követték. Nyitott szerkezetű darabjaik – melyek lényegében kombinatorikus hangzásmodellek mentén megtervezett közös improvizációk voltak, új lejegyzési módok, grafikus kottaképek kialakítására is ösztönözték őket.

A közös rögtönzésekkel, majd a nyitott művekkel való munka során már a 70-es évek elején nyilvánvalóvá vált Jeney, Sárly és Vidovszky számára, hogy a tradíciók elvetésével megszerzett szabadság a zenei alapanyag és a forma kialakításának eszközeiben is radikálisan új gondolkodásmódokat igényel. Mivel ebben az időszakban egyikük számára sem tűnt reális alternatívának, hogy a korábbi hangrendszereket vagy a zenetörténeti tradíción alapuló kompozíciós mechanizmusokat továbbra is alkalmazzák, a funkciók rendet, a formát és a hagyományos zenei retorika szabályait (vele együtt a hangszerekhez köthető figurációkat és idiómákat) Cage, Wolff és mások mintái nyomán zenétől független logikai rendszerekkel kezdték helyettesíteni. Az idegen eredetű rendszereket – melyek származhattak szövegek zenei átkódolásából, grafikus alakzatokból, számarányokból, vagy akár egy másik zenemű hangkapcsolatainak átkódolásából – az Új Zenei Stúdió tagjai *talált tárgyak*ként (found objects, objets trouvés) emelték át saját műveikbe. A kölcsön-rendszerek használatával olyan kompozíciós eszközök birtokába jutottak, melyeket saját fantáziájuk szerint formálhattak és – sok módosítással és kiegészítéssel – olykor máig is használnak.

A véletlen bevonásával végzett kompozíciós munka és az előadói szempontból nyitva hagyott szerkezetek az 1970-es években a Stúdió szerzőinek műveiben más lényeges újdonságokat is magukkal hoztak: a szerkezet alaprégeinek tudatos redukcióját és – ezzel összefüggésben – az idő egyenletes tagolásának sokféle formában megmutatkozó igényét. E

két új jelenségnek köszönhetően zenéjük az elkövetkező években a zenei minimalizmus hatáskörzetébe is belekerült, de minden szerző más módon alkalmazta azokat a mintákat, amelyeket az amerikai minimalizmus legjelentősebb alkotóinak műveiben megismerhettek. A minimalizmus stílusjegyei a Stúdió szerzőinek műveiben összekapcsolódtak a hang, a zaj és a csend fogalmának Cage-i felfogásával. 70-es és 80-as években készült darabjaik számos egyedi megoldást mutattak fel, mindenekelőtt azokban a művekben, melyek szerkezete a hangzó folyamatok fokozatos leépülésén alapult, vagy ott, ahol a kiszámíthatóan vagy kiszámíthatatlanul megjelenő csend drámai hatást eredményezett. Ugyanebben az időben a hagyománytól elszakítva, alapanyagként – vagy még inkább: talált tárgyként – jelent meg a népzene is a Stúdió körében készült darabokban.

Bár 1972-ben az Új Zenei Stúdió zeneszerzői egy időre elfordultak a klasszikus-romantikus műfajoktól és kompozíciós módszerektől, az ebből adódó alkotói konzekvenciák mégis csak az évtized végéig tekinthetők oly mértékig radikálisnak, amennyire ez az amerikai experimentális zene mintáiból következett. Az előbbieken felsorolt jelenségek a megújulás eszközei voltak és inkább szolgálták a zenetörténettel való alkotó szándékú szembenézést, mint a tényleges szakítást. Az 1972-75 közötti időszak legfontosabb alkotói eredményei (elsősorban a zenei alapelemek, a forma és az idő kötöttségek nélküli kezelése) a tradíciók újraélesztésének lehetőségét is magukban hordozták. Amikor az évtized második felében írt művekben megjelentek a zenetörténet korábbi szakaszaiból származó alapanyagok – még ha azok véletlen rendszerekként voltak is elrejtve a minimalista formák és folyamat-zenék külső rétegei által – olyan formai törekvések jelei voltak, melyek a monolitikus zenei szerkezetek mellett más lehetőségeket is kerestek a nagyobb léptékű formakoncepciók kialakítására. Ez nemcsak a Stúdió alapító tagjainak műveiben követhető nyomon, hanem a fiatalabbak darabjaiban is. Dukay Barnabás, ifj. Kurtág György, Serei Zsolt és Csapó Gyula a Stúdió idősebb tagjaitól látott experimentális kiindulású ötleteket saját zeneszerzői kibontakozásának útjaként, de egyben a hagyományhoz való viszony meghatározásaként is kezelték. Az 1975 után megjelenő stílusimitációk, idézet- és kollázs-technikák, valamint a polifon szerkesztésmódok és a kontrapunkt gyakori jelenléte a Stúdió minden tagjánál a zenetörténeti hagyományokkal való intenzív foglalkozást bizonyítják. A 80-as évektől pedig a nyilvánvalóan szétváló egyéni zeneszerzői utak irányait éppen a tradíció újrafelvételének eltérő módjai jelzik leginkább.

#### **IV. Az értekezés tárgykörében megjelent publikációk**

„Az ismeretlenhez ismeretlen út vezet”. *Muzsika*, 41/9 (1998. szept.): 41-44.

„Paródiák és metamorfózisok Sáry László műveiben”. *Muzsika*, 42/1 (1999. jan.): 36-41.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Muzsika*, 42/8 (1999. aug.): 34-39.

„Ars és Techné. Enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel”. *Új Forrás*, 3/5 (2014. május.): 6-21. [az előző interjú teljes formája]

„Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 80-as években”. *Magyar Zene*, 38/2 (2000. máj.): 127-140.

*Jeney Zoltán*. (Magyar zeneszerzők, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

*Zoltán Jeney*. (Hungarian Composers, 19). Budapest: Mágus Kiadó, 2002.

- „Phaedra, Pszeudo-Phaedrák, Phaedra-rongybabák. Csapó Gyula operájának hangversenytermi bemutatójáról”. *Muzsika*, 45/7 (2002. júl.): 25-27.
- „A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről”. *Muzsika*, 45/8 (2002. aug.): 36-37.
- „Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót ... - Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben”. *Muzsika*, 46/8 (2003. aug.): 36-39.
- „Vidovszky László: Schroeder halála”. *Muzsika*, 47/9 (2004. szept.): 27-30.
- „Két régi-új hanglemez. Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából – Simon Albert Schubertje”. *Muzsika*, 42/1 (2006. júl.): 37-40.
- Vidovszky László. (Magyar zeneszerzők, 34). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.
- László Vidovszky (*Hungarian Composers, 34*). Budapest: Mágus Kiadó, 2006.
- „Újragondolt műfaj – Pavane. Beszélgetés Jeney Zoltánnal a mű szombathelyi ősbemutatója után.”. *Muzsika*, 43/9 (2007. szept.): 22-25.
- „...talán a kérdés folyamatos újrafelvetése: mi lehet még zene? Gondolatok Michael Nyman: Experimentális zene – Cage és utókora című könyvéről”. *Muzsika*, 51/4 (2008. ápr.): 35-37.
- „Láttató erővel tudott beszélni a zenéről. Kocsis Zoltán Simon Albertről” [interjú]. *Muzsika*, 53/2 (2010. febr.): 3-5.
- „Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: Radames.” *Muzsika*, 53/3 (2010. márc.): 19-20.
- „A teljes életre tanít Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról”. *Magyar Zene*, 48/3. (2010. aug.): 253-276.
- „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970-90 között – és utána”. *Magyar Zene*, 48/4 (2010. nov.): 439-451.
- „Radikális fiatalok – negyven év múltán. Az Új Zenei Stúdió megalakulásának évfordulójára”. *Muzsika*, 54/1 (2011. jan.): 5-8.
- „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”. [interjú]. *Muzsika*, 54/11 (2011. nov.): 36-37.
- „I hear the »hidden« fundamental notes in the same way he hears them. A conversation with Péter Eötvös about György Kurtág”. in *On the Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook 2012*. Silke Hilger (ed.), 5-7. Paris: Universal Music Publishing Classical, 2011.
- Jeney Zoltán-Szitha Tünde. „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3 (2012. aug.): 869-902.
- „Interview with Péter Eötvös about his new work *da capo* before the world premiere on 6 May in Porto”. <http://www.umpgclassical.com/#/en-GB/News/2014/05/Interview-Peter-Eotvos.aspx>

