

Dalos Anna

SÁRI JÓZSEF ÉS A POSZTMODERN ZENE SZÜLETÉSE MAGYARORSZÁGON (1967–1990)*

1999-ben, *Láncolatok (Convergences)* című szerzői CD-jének kísérőfüzetében a neo-stílusok térnyerését diagnosztizálva Sári József így értelmezte a posztmodern fogalmát:

Emiatt tartom a „posztmodern” irányzat „már meglévőn” alapuló orientáltságát tévűtnak. Az ebben a szellemben született munkák legjobb esetben kiváló stílusgyakorlatok [...]. Szerencsére létezik a „posztmodern” fogalmának egy másik értelmezése is. Ez sokkal közelebb áll hozzám, ráadásul ebből végképp kiderül, hogy „eredetiség” alatt nem a még soha nem hallott-látott újdonság hajhászását értem, hanem hogy jelenleg nem tilalmak uralkodnak, bármilyen eszköz, hangzás fölhasználható, amit eddig a zenetörténet felszínre hozott, nincsenek tabuk többé, a kérdés csak az, hogy ebből a hatalmas arzenálból melyeket használom s főleg milyen módon.¹

Sári József nyilatkozata közvetlenül reflektál a kilencvenes évek hazai nagy posztmodern-vitáira,² s arra a zenei életet is akut módon foglalkoztató kérdésre: lehet-e egy az egyben, mindenféle áttétel nélkül elmúlt korok stílusában komponálni.³ Sári értelmezésében – mint arra fenti gondolatmenete rávilágít – a hiteles posztmodern zeneszerző abban különbözik az új keletű neomozgalom képviselőitől, hogy bár ő is bármilyen alpanyaggal élhet művében, de primer kompozíciós érdeklődése fókuszában nem a *mit*, hanem a *hogyan* áll. Az eredetiséget biztosító *knowhow* előtérbe helyezése egyértelművé teszi, hogy Sári számára a mesterségbeli tudás elsősége meghatározó, ez a mesterségbeli tudás azonban nem szabályszerűen összefoglalható tilalmak követéséből jön létre.

* Jelen tanulmány az MTA „Lendület” pályázatának támogatásával jött létre. A tanulmány első változata elhangzott az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoport *Évfordulók nyomában 2015* elnevezésű konferenciáján 2015. június 10-én. A kottapéldákat Sári József (*Öt hangmodell*), az Editio Musica Budapest (*Három dragonyos kockajáték közben, Pillanatképek, Praeludium, interludium, postludium*) és az Akkord kiadó (*Jelenetek, Elidegenített idézetek*) szíves engedélyével közöljük. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Sári József: „Önreflexiók. Lemezkiérőfüzet”. In: uő: *Convergences*. BMC CD 019. Budapest: BMC, 1999.

Az 1982-ben keletkezett *Elidegenített idézetek* rávilágít arra is, mit is kell értenünk azon, hogy *bármilyen* felhasználható: Sári két kromatikus tételt választ a *Wohltemperiertes Klavier* két sorozatából, az a-moll prelúdiumot a II., valamint az e-moll fúgát az I. kötetből, s e darabok alkotják az *Elidegenített idézetek* vázát. A zeneszerző – saját szándékainak megfelelően – válogat a Bach-művek hangjaiból; mint egy nyilatkozatában mondja, azon hangokat használja fel, amelyekre éppen szüksége van.⁴ A III. tétel közepén végül távolról megszólal eredeti alakjában az e-moll fúga. Ezen a ponton értjük meg, mi is a kompozíció kiindulópontja, mi történt eddig a darabban. Meghatározó pillanat ez, a hallgató ráismerésének pillanata: különös gesztusértéke van annak, hogy Sári megidézi a távolból a múltat, azaz a bachi előképet.

1. kotta. Sári József: *Elidegenített idézetek*, 3. tétel, az e-moll fúga megszólalásának pillanata (Akkord, © 2000)

Sári József zeneszerzői útja azonban nem egyenesen vezetett a megidézés posztmodern gesztusáig: pályája a Harmincasok generációjával párhuzamosan, ama nemzedék modernitás-központú művészi értékrendje szerint indult. Látványosan bizonyítják ezt a hatvanas évek végén született szóló- és kamaradarabjai – mint a *Stati* (1968), az *Episodi* (1968), a *Meditazione* (1968) vagy a *Contemplazione* (1970) –, amelyek a Harmincasok zenei köznyelvének professzionális használatát tanúsítják. A köznyelv és annak kritériumai magától értődő ismeretét érzékeltetik az olasz nyelvű műcímek, a kötött és improvizatív szakaszok, a nagy hangterjedelmű

2 Az elsősorban irodalomtudományi vita heveségéről lásd Prágai Tamás tanulmányát: „Komolyhon tartomány illesztékei”, *Kortárs* 44/6. (2000. június), 52–66., ide: 52. A vita végpontján jelent meg Pethő Bertalan posztmodern szöveggyűjteménye: Pethő Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern*. Budapest: Platon, 1997.

3 Lásd ehhez: Varga Bálint András: „A Négyek (?). Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal”, *Muzsika* 33/11. (1990. november), 19–26.

4 Sári József: „Kísérőfüzet”. In: uő: *Szerzői lemez*. HCD 31715. Budapest: Hungaroton, 1997. Sári az egyes tételek elején megjeleníti a tétel alapjául szolgáló mű kottáját.

és nagy hangközugrásokra épülő, de beszédszerű dallamok, a jól felismerhető karakterek, az egymást váltó gyors és lassú formarészek, illetve a 12 fokú sor plakát-szerű indításai a szabad 12 fokúságot használó tételek kezdetén.

A művek egyértelműen vallanak Sári zeneszerzői modelljeiről is: Schoenberg zongorazenéje például tagadhatatlanul meghatározza a zeneszerző zongorastílusát, s igen feltűnő, milyen igyekezettel tartja magától távol a komponista a bartóki allúziókat – még későbbi műveiben is csupán a fürtakkordok használata, illetve a modellskálák iránti vonzalom utal Bartók aktív zeneszerzői recepciójára. Ugyanakkor a barokk zene emlékeinek jelenléte, elsősorban Bach példája szinte minden zenei megoldásban tetten érhető: mindez nemcsak a kontrapunktikára való hajlamban mutatkozik meg – különös tekintettel a Sári műveiben oly gyakran megjelenő ritmikai ellenpontra –, de például a barokk *Spielfigurek* gyakori alkalmazásában is. Mégis, ezekben a kompozíciókban még túlon túl is érzékelhető a Harmincasok köznyelvének dominanciája. Úgy tűnik, Sári József számára önmaga zeneszerzői énjének megtalálása lényegesen hosszabb ideig tartott, mint a modern zeneszerzői technika elsajátítása.

A kiütkeresés évei egybeestek a németországi letelepedéssel. Mintha 1970-től Sárinak – Haydn kései utódjaként – a magyarországi új zenei gyakorlattól távol, valamiféle hermetikusan zárt világban kellett volna eredetivé válnia. Ugyanakkor – mint arra a művek ajánlásai egyértelműen utalnak – ez egyáltalán nem volt zárt világ: nagyon meghatározó szerepet játszottak az útkeresésben az új zenei élmények,⁵ a helyi muzsikuspартnerek és a közös, inspiráló zenélések.⁶ Bár a keresés irányai nagyon világosan kirajzolódnak ezen életfázis műveiben, nyilvánvaló, hogy Sári tudatosította magában: több lehetséges út is követhető a Harmincasok ideáljaitól való elszakadás és ezzel egyidejűleg a generációs körből való tudatos kilépés megvalósítása érdekében. Sári figyelemre méltó fokozatossággal fordult saját zeneszerzői énje megismerése felé, s vállalta a párhuzamos vagy éppen elágazó kompozíciós utak végigjárását.

A hetvenes évek első felében intenzív érdeklődést mutatott a modern effektusok iránt (*Acciaccature*, 1971), az aleatória különféle lehetőségeit vizsgálta (*Movimento cromatico dissimulato*, 1972), illetve a zöreizenére, a ritmikai és hangzásbeli zenei zültságra, a repetíciók használatának módozataira fókuszált (*Capriccio disciplinato*, 1972). Az ezekben a kompozíciókban szerzett tapasztalatait összegezte végül a vonósenekarra írott *Fossilienben* (1974), illetve a *Vonósnégyesben* (1975). Mindkettőben megfigyelhető a Sári műveiben később is oly gyakran megjelenő irányított aleatória, a zajelemek, illetve a Ligeti művészetére reflektáló *meccanico* mozgástípus⁷ vagy éppen a morzejelek alkalmazása,⁸ továbbá megjelennek bennük a még

5 Farkas Zoltán: *Sári József*. Budapest: Mágus, 2000, 8.

6 Sári ajánlásainak címettjei többek közt: Dieter Einbrodt, Terebesi György, Sonja Prunnbauer, John Mac Donald, Ingebord Pfister.

7 Farkas: *Sári József*, 10.

8 Sári József: „Kísérőfüzet”. In: uő: *Kérdések Hillélhez*. Budapest: Hungaroton, 1999, HCD 31857, 11.

9 Sári: *Önreflexiók*.

a Harmincasok stílárís környezetére jellemző siratódallamok, libero szakaszok, valamint a végtelenített befejezések is. Mindezek a jellegzetességek elsősorban a *Vonósnégycset* teszík összefoglaló jellegű művé.

A *Fossilien* esetében ugyanakkor, bár itt is ezek a technikai megoldások uralkodnak, már új vonásokra is felfigyelhetünk. Ilyen például az, hogy Sári elfordul az olasz nyelvű címadási gyakorlattól, ráadásul a cím immár nem fizikai mozgásra-állapotra hivatkozik (mint korábban a *Stati* vagy a *Movimento*), illetve nem valamiféle történetre (*Meditazioni*, *Episodi*) utal, hanem inkább képi-vizuális kiindulást sejtet. A *Fossilíák* cím egymásra rétegeződő maradványok képét vetíti elénk, s e képzet-hez egyértelmű zenei megfelelések társulnak: Sári művében – és később több más darabjában is, mint amilyen például a *Mozaikok* (1980) vagy a *Xylographie* (1982) – a látott benyomás, a kép zenei alakzatokká transzformálódik, a zene szinte a képi jelenség domborzatának, szövetének leképezéseként jelenik meg.

A címadás Sári műveinek esetében egyébként sem mellékes szempont. Éppen ezért olyan sokatmondó a komponista azon nyilatkozata, amelyben határozottan kifejti, hogy a zenének általában véve nincs szavakban megragadható narratívája: „A zene nem fejez ki konkrét – szavakkal elmondható – történetet. A címnek többnyire csak megkülönböztető szerepe van, legföljebb segíti a darab karakterének jobb megértését.”⁹ Mégis: kompozícióiban a kifejezés, azaz valaminek – egy történetnek, egy jelenségnek – az elmondása-megragadása alapvető eszközként jelenik meg: darabjainak mindegyike valamilyen jól ismert történethez, élethelyzethez, jelenséghez kötődik. A művekben elrejtett narratívára s egyben a zene beszédszerűségére utal például az *Echóhoz* című kompozíció (1990) előadói utasítása: *Lento, narrante*. Sári zenéjében ilyenformán egyértelműen megjelenik az elbeszélői attitűd, mintha művei az ember alapvető szimbólumaihoz kapcsolódó kimondatlan-kimondhatatlan narratívákat, ősi alaptörténeteket, mintázatokot fogalmaznának újra. S ezért válik e művek alapvető elemévé a zene gesztikus tartalma is. A zenei gesztusok ugyanis mindig jelentésekhez-utalásokhoz kapcsolódnak.

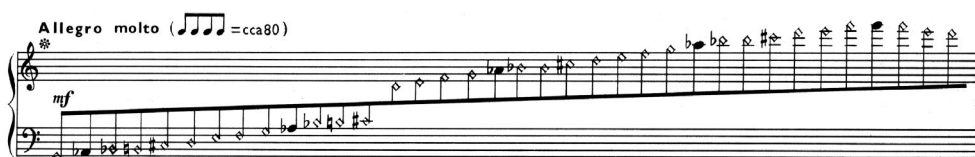
Sári a *Fossilien* és a *Vonósnégycset* komponálását követően ebbe az irányba indult tovább, schumanni értelemben vett, egyértelmű narratívákat követő karakterdarabokat komponált: elsőként két pedagógiai gitársorozatot.¹⁰ De ugyanezt az irányt követi a fiatalon elhunyt Sepsei Attilának emléket állító *Variazioni immaginarie* című zongoramű is (1977), amelyben a képzeletbeli, csak fejben létező témára komponált változatok szintén karakterdarabok sorát adják ki.¹¹ E schumanni karakterdarabok mintha a modernitás követelményével nyíltan fordulnának szembe, miközben a zenetörténeti hagyományra történő posztmodern reflexiónak folyamatosan teret is engednek. Ily módon ez a zenei típus a következő másfél évtizedben folyamatosan jelen lesz Sári életművében.

10 *Sechs Bagatellen* (1976), *Nyolc könnyű karakterdarab* (1978).

11 Termes Rita: *Sári József zongoraművei és zongorás kamarazenéje*. DLA disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 34.

Ennek ellenére a zeneszerző pályájának váratlan fordulatát és stílris kibontakozását – amelyet kismonográfiájában Farkas Zoltán az 1978–1980 között keletkezett négy nagyformátumú műhöz köt (*Három dragonyos kockajáték közben; Szimbólumok; Praeludium, interludium, postludium* és *Mozaikok*)¹² – mégsem a karakterdarabok komponálása hozta meg.¹³ Farkas a zeneszerző Ligeti-recepciójához kapcsolja a nagy váltást, illetve a két komponista zenei érdeklődésének párhuzamosságára hívja fel a figyelmet.¹⁴ A Ligeti-recepciónál azonban meghatározóbbnak tűnik Sári új érdeklődése az experimentális zene iránt.

Kismonográfiájában Farkas Zoltán utal arra, hogy bár Sári József zeneszerzői alkata leginkább az Új Zenei Stúdió zeneszerzőihez áll közel, mégis e zenei közösségen kívül találta meg önálló útját.¹⁵ A Kocsis Zoltánnak ajánlott 1979-es keltezésű zongoradarab, a *Praeludium, interludium, postludium* azonban ennél az alkati egybeesésnél többre enged következtetni, mi több, az experimentális zenei élmények feldolgozását dokumentálja az ezt követően komponált kézzongorás mű, a *Mozaikok* is, amelyet a zeneszerző Új Zenei Stúdió-tag testvéreinek, Sári Lászlónak ajánlott. Bár nyilatkozataiban maga a komponista erről nem ejt szót, az Új Zenei Stúdió kísérletei felszabadító erővel kellett hassanak rá. A *Praeludium, interludium, postludium* – különösen a két toccatajellegű szélső tétel, amelynek modellskáláiból a darabok elején nem hallunk semmit, egészen addig, ameddig a mű folyamán fokozatosan ki nem bontakoznak – zeneszerzői válasznak tűnik Vidovszky László 1975-ös művére, a *Schroeder halálára*. De míg Vidovszky lépésről lépésre kíméletlenül megfosztja a muzsikust – a zongorázó rajzfilmfigura Schroedert – a hangoktól, s ezáltal megsemmisülésre ítéli magát az előadó-művészetet, s vele együtt talán a nagybettűs Művészetet is, Sári, az élet és a művészet igenlése jegyében visszaadja az előadóművészeknek, azaz jelen esetben a *Schroedert* bemutató Kocsis Zoltánnak a tőle elvett hangokat. Úgy is fogalmazhatunk, Sári megtölti hangokkal a világot.



2. kotta. Sári József: Praeludium, interludium postludium, a 3. tétel eleje (Editio Musica Budapest, © 1987)

12 Farkas: *Sári József*, 10–11.

13 A kibontakozás itt nemcsak stílris értelemben mutatkozik meg, de a művek mennyisége terén is: 1978 és az 1984-es hallgatás között eltelt hat évben, azaz a második németországi periódusban összesen húsz kompozíció születik Sári József műhelyében.

14 Farkas: *Sári József*, 11. Lásd még: Uő: „Idézetek és álldézetek Sári József műveiben”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 129–149., ide: 130.

15 Farkas: *Sári József*, 3.

Mélyen humánus gesztusról van itt szó, mégis meghatározó jelentőséggel bír, hogy mindhárom zongoradarab címében szerepel a „játék” szó. Ugyanez a szó megjelenik a *Három dragonyos kockajáték közben* című kamaraműben is,¹⁶ és játékos zenetörténeti kikacsintásra épül a *Mozaikokkal egyidős, I mulini di Signa* című gitár-darab is (1980), amely címével a Puccini *Gianni Schicchi*jében oly gyakran visszatérő fordulatra hivatkozik. A három említett mű legfőbb zenei jellegzetessége, hogy Sári a *minimal music* elemeit is bevonja zeneszerzői eszköztárába. Épp ez az a pont, amelyen a zeneszerző válaszképpen reflektál – ezúttal – Sály László zenéjére: az *I mulini di Signa*ban a malom folyamatos őrlése, míg a *Mozaikokban* az egy *e* hangból kiindul, ám a folyamatos-repetitív mozgás révén a 12 hangig eljutó textúra a zeneszerző testvér kompozíciós minimalista világát idézi meg.

Ám a *minimal music* repetitív világa Sári zeneszerzői gondolkodásában a káosz zenei leképezésével is összekapcsolódik. A leginkább komplex módon a *Három dragonyos kockajáték közben* veti fel a káosz és a kötöttség, aleatória és repetíció szembeállításának kérdését. Az aleatóriára utal már a cím is, hiszen a kocka (alea) főszereplője a kompozíciónak. S valóban, a kockadobások mintha sajátos akkordikus kombinációkat adnának ki a trióban: az első tételben például mindhárom hangszer saját akkordokkal rendelkezik, a 12 kromatikus hang egy-egy kivágatát használják (*3. kotta*). Közben a zene gesztusai is visszaadják a kockadobás mozgását. Azonban mire eljutunk a 4. tételhez, a káosz eluralkodik a zenén: a zenei folyamat a mű végére felrobban, mint Sári mondja, aknabecsapódások, tankok vetnek véget a társasjátéknak.¹⁷ Sári megrajzolja a világ megsemmisülését, átszakadnak a gátak – mint az előadása-som elején idézett megfogalmazásában olvashatjuk, „nincsenek tabuk többé”.

3. kotta. Sári József: *Három dragonyos kockajáték közben*, a 4. tétel eleje (Editio Musica Budapest, © 1985)

A zenei káosz megvalósulását azonban Sári nem hagyja a véletlenre, hanem egészen tudatosan megkomponálja. Saját bevallása szerint ugyanis az organikus rend híve, mi több, e nyilatkozatában még a magból kibomló virág hagyományos

16 A címbeli utalás a kockajátéokra természetesen közvetlen kapcsolatban áll az aleatóriával is.

17 Termes Rita hivatkozik Hambalkó Editnek a *Pillanatképek*hez írott publikálatlan műismertetőjére. Termes: i. m., 41–42.

motívumára is utal.¹⁸ Az aleatória ilyen formán művészetében – Sári szavait használva – „kalkulált véletlen”.¹⁹ Megfogalmazása szerint a másik véglet, a zeneszerzői spekuláció iránti igény a modern zenében, viszont épp abból fakad, hogy megszűntek a korábbi zeneszerzői rendszerek (mint például a dúr-moll rendszer), azaz – Sári kifejezését használva – „sablonok”,²⁰ amelyek korábban meghatározták és egyben megkötötték a zenei gondolkodás alapjait. A 20. század zeneszerzőjének ezért van szüksége spekulációra.²¹ Sári József életművében a kötöttség és a rögtönzésszerűség párhuzamos jelenléte ugyanakkor a kezdetektől megfigyelhető, s a nyolcvanas évektől kezdve ez a párhuzamosság egészen szélsőséges formát is ölt: a kánonírás szigora és az aleatorikus megoldások akár egy darabban egyszerre is megjelenhetnek. Ilyen például az *Echóhoz* című mű, amelyben ugyanazt a dallamot a szabadon választott dallamhangszerek valóban kánonban szólaltatják meg, de a játékosok a saját megszólaltatásuk tempóját szabadon választhatják ki, ezzel különleges, visszhangos, földöntúli hangzást hozva létre.

A kalkulált véletlen olyan experimentális művekben jelenik meg, mint az *Öt hangmodell* (1981) vagy a *Sophie et ses amis* (1983). Ezek a zenei társasjátékok – ahogy Sári nevezi az *Öt hangmodell*t a kéziratához mellékelte tájékoztatóban²² – egyértelműen az Új Zenei Stúdió kísérleteinek fonalát veszik fel. Az *Öt hangmodell* esetében hangmodellrel skálamodelleket kell értenünk,²³ ám a zongorakíséret és a hozzá társuló négy dallamhangszer is különféle zenei alaptípusokat, megoldásokat mutat be, s ezek is modellként értelmezhetők. A 2. tétel például akkordokat állít szembe hoquetusjellegű dallamokkal, míg a 4.-ben ritmikai alapképletek ismétlődnek, miközben a négy dallamhangszer tartott hangokon ritmikai ellenpontban felelget egymásnak. Hasonlóképpen az irányított improvizáció elvét követi a *Sophie*-kompozíció, amelynek 1. tételében a g és a fiz hang – a Sophie szó zenei értelmezéseként: szó-fi – cantus firmusként vonul végig az egész darabon. Fölötte a többi hangszer hosszú tartott akkordokat játszik (4. kotta).

Sári művei egyértelművé teszik azt is, hogy a zeneszerző felismerte: a kötöttség-kötetlenség párhuzamossága nem csupán zeneszerzői, de előadói kérdés is. Sári megköti az előadó kezét, még akkor is, amikor *A kilenc törpe* című zongoraciklusában (1983) azt az utasítást adja, hogy a kottában pontosan rögzített kis darabok tetszés szerint ismételtethők és bárhol befejezhetők.²⁴ Sajátos módon a kötött zenei anyagokat – a kánonokat – viszont a kötetlenség jellegzetességeivel látja el. Az *Axióma* (1983), a *Búcsú Glenn Gouldtól* (1983), illetve az *Időmalom avagy a kánon művészete* (1983) miközben dallami, harmóniai és ritmikai ellenpontkísérletek do-

18 Sári: *Önreflexiók*.

19 Uott.

20 Uott.

21 Uott.

22 Sári József: *Öt hangmodell*. Kézírtas partitúra fénymásolata. Kézírásos melléklet.

23 Termes: i. m., 65–57.

24 Sári utasítása a kottában: „Az egyes darabok tetszés szerint ismételtethők és bárhol befejezhetők.” Sári József: *A kilenc törpe*. Budapest: Akkord, 2003, 2.

1. an Zsófi Terebesi **Sophie et ses amis** I. József Sári

(♩ = 66 cca)

I. G P

II. G P

III. G P mezzo Fis simile C Des

IV. G P mezzo Fis simile

Klav. p simile $\text{Sophie, Sophie, Sophie...}$ sf Ped. simile sempre sf Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. $\text{Ped. simile (das heißt bei Akzentuierung Akkorden Ped. lassen, sonst immer Ped.)}$

4. kotta. Sári József: Sophie et ses amis, az 1. tétel eleje (szerzői kézirat)

kumentuma, arra is példa, miként lehetséges a személyesség légkörét, az expresszivitást bevonni egy szigorúan megkonstruált zenei szerkezetbe. Míg az *Axióma* – a címnek megfelelően – a rendet, a diszciplináltságot hivatott szimbolizálni, karakterre utaló előadási utasítása (Gioioso) ezzel épp ellentétes hangulati kontextust teremt. Hasonló kettőség mutatkozik meg a *Búcsú Glenn Gouldtól* 1. kánonjában, amelyet Sári a *Con affetto* utasítással lát el.

A karakterek és a kifejezés iránti érdeklődés azonban nem csupán a kánoníráshoz társul. A hetvenes évekbeli karakterdarabok útja ezen a ponton kapcsolódik be újra Sári zeneszerzői pályájába. Orientációjának modellje a karakterdarabok terén Schumann mellett talán Kurtág *Játékok*-ciklusa is lehetett. Erre utal legalábbis a *Kilenc miniatűr* című négykezes zongorasorozat (1981), amelyet Sári Kurtágnak ajánlott. E sorozatban egyértelműen karakterdarabok egymásutánjáról van szó, sőt egészen személyes utalásokkal is találkozunk. Ilyen például *A mozdony* című tétel, amely Sári gyermekkori élményeihez kapcsolódik.²⁵ Az egy évvel később keletkezett *Ghiribizzi* első két tétele – a mechanikusan zakatoló *Bartók zsebórája*, illetve az oroszos dallamokra épülő, bitonális *Amikor Sztravinszkij még gyermek volt* – játékosan reflektál a 20. század két nagy zeneszerzőjének periferikus életrajzi tényeire. Hasonló típusú zongorasorozat a *Pillanatképek* (1981) is. Akárcsak a *Játékok*-ban, Sári ciklusában is felfedezhetők az Új Zenei Stúdió experimentumainak lenyomatai: *A zongorahangoló* című tétel véletlenszerű hangmegszólalásai mintha egy, a véletlen eljárására épülő rendszer lenyomatai lennének,²⁶ a *Sakkozók* tétel ta-

25 Termes: i. m., VI.

26 Sári Hambalkó Editnek ajánlotta ezt a ciklust, akinek fia zongorahangolóként tevékenykedik – személyes utalásként kerülhetett tehát bele a sorozatba ez a tétel. Uott, 98–99.

lán egy sakkjátszmára,²⁷ míg az *Hommage à John Cage* a címevel is az amerikai experimentális zeneszerzői körre utal – bár a zenében mintha egy tudatosan előszerkesztett véletlenszerű folyamatról lenne szó.

A ciklusok – Kurtág zongoradarabjaihoz hasonlóan – személyes emlékekből, zenetörténeti allúziókból és válaszokból, irodalmi és művészettörténeti asszociációkból épülnek fel. Ezekben a darabokban közvetlen módon nyílik lehetőség a hagyománnyal való hol ironikus, hol pedig komoly, posztmodern szembenézésre. Ugyanezt az utat járja a *Jelenetek* című ciklus is (1987), amelynek négy tétele operai scénákat, illetve fényképszerű pillanatfelvételeket sűrít magába a nagy zenetörténetre történő ironikus kikacsintással: Mozart Leporellójának, illetve Ligetinek és Bachnak megidézése mellett Wagner is helyet kap Sári panteonjában: a *Nem csak az Istenek alkonya* a *Tannhäuser* hevesen feltörekvő dallamait és hősies nagyzenekari hangzását idézi meg – irracionális vállalásként – két fuvolán. A két hangszer a tétel végére kétségbeesett aleatóriába fut bele, magától értődően maradnak alul az eleve reménytelennek tűnő küzdelemben (5. kotta). Hasonlóképpen zeneszerzői képgalériaként értelmezhető Sári 1990-es zenekari műve, az *Attribútumok*, amely azonban Bartók, Szkrjabin, Debussy, Schoenberg, Machaut, Händel és Bach arcvonásai mellett a művet író komponista önarcképét is megrajzolja – az *Attribútumok*ban az arcképek egybefolynak.²⁸

Maestoso (♩ = cca 56)

5. kotta. Sári József: *Jelenetek*, *Nem csak az Istenek alkonya eleje* (Akkord, © 2010)

De tulajdonképpen a karakterdarabok mindegyike önarcképnek tekinthető. Példa erre a *Pillanatképek* legfontosabb tétele, a *Sziszüphosz arcképe*, amelyben az állandó mozgás mint a folyamatos robotolás zenei leképezése jelenik meg. Sári maga is önarcképként jellemzi ezt a tételt (6. kotta).²⁹ A *Ghiribizzi*-sorozat utolsó tétele is az *Önarckép* címet viseli: a tempo giusto feszes ritmusai, a komplementer ritmikai ellenpontozások itt is az állandó készenlétre mint a személyiség legjellegzete-

27 Uott, 99.

28 Farkas: *Sári József*, 22.

29 Idézi Termes: i. m., 98–99.



6. kotta. Sári József: Pillanatképek, Sziszüphosz arcképe eleje (Editio Musica Budapest, © 1986)

sebb vonására utalnak. A zeneszerzői önarcképek komponálását tehát a zene személyessége felé fordulás dokumentumának kell tekintenünk, s nagyon valószínű, hogy a zene személyessé válásának igénye kulcsszerepet játszhatott Sári zeneszerzői fordulatában is. Erre utal legalábbis azon kései nyilatkozata, amelyben arról beszél: őt általában érzelemszegény komponistának tartják, holott alapvetően inkább az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére törekszik.³⁰

Az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére irányuló törekvés sajátos módon a művek tartalmi szintjén is megragadható. Sári kompozíciói gyakorta érintkeznek az irracionálissal, ami nyilvánvalóan egyfajta reflexió a korra, amelyben e művek születnek. Maga a zeneszerző is felhívja erre a figyelmet, amikor egyik nyilatkozatában úgy fogalmaz, a mai kor racionális, éppen ezért olyan fontos a ma embere számára, hogy mindent észérvekre támaszkodva tudjon megmagyarázni.³¹ Van azonban olyasmi, ami nem megmagyarázható. Erről szól például az 1988-as *Konstantin álma*, amely címével a nagy császár racionálisan megragadhatatlan látomását állítja a középpontba. Szintén a megragadhatatlanság, mi több, a földöntúli erő zenei megjelenítése szerepel a *Négy invokációban* is (1990), amelyben a két középső tétel kötött ráktükör-kánonját (Palindrom 1. és 2.) szabad, töredezett és nyitott végű zárótétel követi. Az 1. tételben viszont önmagában is együtt van jelen a kötöttség és a rögtönzésszerűség: a cantusfirmus-szerű felső szólamhoz, amely a *Mint a szép míves patakra* zsoltárt használja fel, szabad kíséret társul. Az *Attribútumokban* a *Jesu meine Freude* korált idézi a komponista. Hasonló bachi utalás jelenik meg a Visnut bemutató *Ananta* (1983, rev. 1991) korálos befejezésében is, illetve a *Ballada* „Tempo di Bach” feliratú szakaszában.³²

Már a kontrapunktika, a kánonszerkesztés életműbeli hangsúlyos jelenléte is mutatja, hogy Bach művészete modellértékű Sári József számára.³³ Mi több, mint-

30 A személyesség felé fordulás erőteljesen érzékelhető egyébként a *Frag-mente* dalciklusban is (1982), amelynek töredezett szövegét maga a zeneszerző állította össze, illetve megjelenik a címadással is önvizsgálatot dokumentáló *Megkészt levelek* című, Gerencsér Ferenc emlékére írott cimbalomsorozatban is (1989). A *Megkészt levelek* ciklus arra is felhívja a figyelmet, hogy Sári pályáján nem tűnik el az elbeszélő zene típusa sem. A narrációra elsősorban a címadások utalnak: nemcsak a *Novelette* (1981), a *Parabola* (1983) és a *Ballada* (1989) cím, de a három mű formai-gesztikus felépítése is egyértelmű elbeszélői magatartásformáról tanúskodik.

31 Sári: *Önreflexiók*.

32 Farkas: *Idézetek és álidézetek*, 142–147.

33 Sári „Nagyapapa”-ként emlegeti Bachot. Termes: i. m., VIII.

ha az experimentális tapasztalatok és a 19. századi zenei emlékek, azaz a karakterekben való gondolkodás ötvözéséből létrejövő magatartásforma is Bach szelleméből sarjadna ki Sári életművében, hiszen akár bachi gondolatnak is tekinthetjük azt az alkotói felfogást, hogy a zenében bármi felhasználható, s a lényeg csupán az, hogyan. Sári József művészete – amely olyan ellentétpárok kibékítésére törekszik, mint a káosz és a rend, a szabadság és a kötöttség, a személyesség és az intellektus – épp a kettősségek állandó együttélése és ennek autonóm zeneszerzés-technikai megvalósítása révén válik posztmodern módon eredetivé.

ABSTRACT

ANNA DALOS

JÓZSEF SÁRI AND THE BIRTH OF POSTMODERN MUSIC IN HUNGARY (1967–1990)

My paper aims at sketching the process which led József Sári (1935) to his compositional turn toward postmodern music around 1978. He began his career as a representative of the modernist realm of young composers in Hungary in the 1960s. During the 70s he turned to different technical devices which helped him to get away from the poetical and compositional ideals of his generation. To find his own compositional path he was engaged to write character pieces following Schumann's and Kurtág's model, and the experimental character of the compositions of the New Music Studio Budapest, of which his brother, László Sári was a member, also influenced him significantly. My analysis concentrates on the characteristics of Sári's music, primarily on his devices which reconcile aleatory with minimal music, intellectualism with expressivity, and personal confessions with canon technique in such pieces as *Alienated quotations* (1982), *Praeludium, interludium, postludium* (1979), *Snapshots* (1981) and *Scenes* (1988).

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working as a senior researcher at the Musicological Institute of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She is lecturer at the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, history of composition and musicology in Hungary. She has had journal articles published on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest. In 2012 she was awarded the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences, which funded the foundation of the Archives and Research Group for the 20th–21st Century Hungarian Music at the Musicological Institute of the Research Centre for the Humanities.