

ELSÜLLYEDT KULTÚRÁK MŰVÉSZETE

Sári József szerzői lemezéről

Időmalom No. 2. (1983)
Elidegenített idézetek (1982)
Búcsú Glenn Gouldtól (1983)
Ballada (1989)
Attribútumok (1990)
Négy invenció (1992)
Concertino (1995)
Hungaroton HCD 31 715

Sári József szerzői lemezét hallgatva úgy tűnik, az idő központi szerepet játszik a zeneszerző életművében. Azt is mondhatnánk, hogy Sári művészetének tárgya az idő. Ezért érezhetjük úgy, hogy a CD-n elhangzó első kompozíció, az IDŐMALOM című kánonsorozat második darabja mottó. A Bach zenéjének hangzásvilágát idéző háromszólamú kánonban Sári a késleltetés technikájával él: ellenpont stúdiómainkból tudjuk, hogy a súlyos ütemrészen megszólaló diszsonáns akkord diszsonanciát okozó, vagyis az akkordtól idegen hangját, amely egyébként csak a szólamvezetés szigorú szabályait figyelembe véve jelenhet meg egy akkordban, az azt követő súlytalan ütemrészen kell feloldani. Ezt a folyamatot nevezik késleltetésnek. Sári azonban csak a mű hangzásfelszínén követi ezt az eljárást. Ha jobban odafigyelünk, észrevesszük, hogy sokszor nem „logikusan” jut el egy-egy diszsonanciához, azaz – a szakmai szleng kifejezésével élve – „ráugrik”, máskor pedig, ahelyett, hogy feloldaná a diszsonanciát, szünetet ír, vagyis a diszsonancia feloldás nélkül szűnik meg. Ennek az eljárásnak következtében a másik két szólam egymáshoz való viszonya megváltozik. Ilyenkor lép be újra a harmadik szólam, amely diszsonáns és konzónáns helyzetben egyaránt új értelmet ad a harmóniai szövetnek, s így lehetővé teszi, hogy a fogaskerékszerűen egymásba kapcsolódó három szólamból létrejövő zenei folyamat továbbgördüljön.

Ez az egymásba kapcsolódás hozza létre a végtelen idő érzetét. A cím is erre utal: IDŐMALOM. A cím pedig szimbólum. Sári itt a szimbólumot a komponálás elvévé teszi meg, úgy, ahogy ezt a reneszánsz zeneszerzői – Busnoys, Ockeghem vagy Josquin – tették. A

reneszánsz zenéjében a világ szellemi vonatkozásai és a szigorúan vett mesterségbeli tudás még nem váltak el élesen egymástól. Úgy gondoljuk, hogy egy adott kor műalkotásából, a reneszánszból éppúgy, mint a máéból, kiolvashatók a kor gondolkodásformái, s bár tudjuk, hogy a kor komponistái igényelték, hogy műveik „szimbolikus üzenetét”, legalább a tudós alkotók (a kor *Kenner*ei) felismerjék, megértsék, a kortársak magát a művet nem a gondolkodásforma olvasataként élték meg. A ma komponistája viszont a reneszánsz zenéjéből is ezt olvassa ki, sőt saját zenéjébe tudatosan „belekomponálja”, illetve tudja, hogy amit ő ír, az gondolkodásforma. Ezért is nyúlhat régi korok zeneszerzői eljárásaihoz (mint amilyen a kánon), mert más, vagyis mai relációban értelmezi azt.

Sári egyébként előszeretettel fordul régi korok zenéje felé. Műveiben idézetek, „áldézetek” és ELIDEGENÍTETT IDÉZETEK jelennek meg. A preparált zongorára komponált ELIDEGENÍTETT IDÉZETEK három tételében a zeneszerző Bach WOHLTEMPERiertes KLAVIER-jának két prelúdiumát (a második kötet a-moll és az első kötet e-moll prelúdiumát) használja fel. Szó szerint felhasználásról és nem feldolgozásról vagy átiratról beszélhetünk. Sári egy bizonyos szabályrendszer alapján a Bach-prelúdiumból kiemeli a számára felhasználhatónak tekintett hangokat, s ebből új kompozíciót teremt. Akármilyen zenét írunk is – vélekedik Sári –, a régebbi korok zenéje a „vérünkben van”, vagyis átszűrjük magunkon. S habár a hagyomány nem kitörölthető, mert beépült szervezetünkbe s ezzel együtt a zenénkbe, a mű, amelyet írunk, autentikus alkotás. Még az eredetiség radikális esztétikája is el kell hogy fogadja, hiszen éppen attól eredeti, hogy egyetlen hang sem származik a zeneszerzőtől (a hangokat ugyanis Bach írta), a kompozíció mégis önálló munka. Maga az ötlet is „eredeti”. Ezért jelenhet meg a harmadik tétel végén Bach e-moll fűgája teljes egészében. Az eredetiség fogalmának kettős interpretációját szimbolizálja az, hogy Sári darabjának háttérében felcsendül a távolból hallatszó második zongora, hogy a két réteg nyíltan egymásra tehető, s hogy a Bach-mű – az eredeti – előbújhat a feledés homályából.

Ám fontos az is, hogy csak távolból („come da lontano”) szólal meg az e-moll prelúdium.

Sári arra is rámutat Bach kompozíciójának felhangzásakor, hogy kívülről figyelni ezt a zenét. Tárgyát távolból, szokatlan aspektusból nézi, s ebben az értelemben valóban elidegenítésről kell beszélünk. Ám az első két tétel már olyan távol áll az eredeti kompozíciótól, hogy az ember úgy érzi, az, amit Sári elidegenít, a felismerhetetlenségig torzul keze között, alapelemeire hullik szét.

Erről a szétporlásról, alakvesztésről szól az öttételes, kamaraegyüttesre írott ATTRIBÚTUMOK. A kompozíció minden egyes tételében megjelenik egy-egy jellegzetes motívum, jellegzetes fordulat. Így például a második vagy a negyedik tétel elején Bach III. BRANDENBURGI VERSENY-ének „motorikus” indító gesztusa szólal meg. De a többi tétel kezdete is karakterisztikus: az első tétel félelmet keltő timpani szólója, a harmadik tétel celestacsilingelése és az ötödik tétel kürt dallama egy-egy jellegzetes és kifejező attribútum. Sári a tételek elején tehát egészen konkrét, meghatározható alakzathoz indul ki, és ebből a meghatározottságból fokozatosan jut el a teljes körvonalazatlansáig. Vagyis az attribútum, miközben keresztüláramlik a művész szűrőjén, teljesen elveszíti eredeti jelentését, funkcióját. A mű mégis egyfajta misztikus önkénnyel járja be saját, az alkotótól független útját, nem ismer törvényeket, kiszabadul a komponista keze közül.

E folyamat zeneszerzés-technikai megvalósítása hasonlít ahhoz, amivel az IDÓMALOM második kánonjában találkoztunk. A karakterisztikus zenei attribútum megszólalása után Sári látszólag egymástól teljesen független életet élő zenei rétegeket illeszt egymás mellé. Ám ezek a rétegek titokzatos módon, akár a hajfonatok, egymásba olvadnak. Ez az állandó transzformáció hozza létre a zenei folyamatot. A rétegek egy része „végigkomponált”, vagyis a zeneszerző pontosan meghatározza, ütemvonalak közé szorítja, ritmizálja a zenei folyamatot. Más rétegek viszont „szabadok”, Sári itt csupán bizonyos zenei zajokat, zörejeket (skalákat, glissandókat, tremolókat) ad meg, s ezeket az előadók minden kötöttség nélkül játsszák. A tételek a két véglet között egyensúlyoznak, s a kezdeti meghatározottságból kiindulva többnyire teljes anarchiába torkollnak.

Tulajdonképpen pontosan ez történik a hegedűre és zongorára írott BALLADÁ-ban is.

A két különböző karakterű hangszer jellegének megfelelő zenei anyagot játszik. Néha – ha egy effektus mindkét hangszeren megvalósítható – közelítenek egymáshoz, azaz dialógus alakul ki a két hangszer között. Attól kezdve azonban, hogy a hegedű megtalálja, amit keresett – egy bachi „áldézetet” –, mindketten menthetetlenül szaladnak a vég felé. Ugyanez történik a NÉGY INVENCIO negyedik tételében is. Alighogy felfedezzük a zenei karakterek (calmato, con leggierezza, concitato) lehetőségeit, az elképzelhető leggyorsabban (presto possibile) futunk bele a befejezésbe. Sárinál tehát a forma lényege az átalakulás: a darabok végére a körvonalazott attribútumok nemcsak elveszítik jelentésüket, hanem saját végzetükbe rohannak, visszahullanak az „őshomályba”, a jelentés előtti állapotba. A rendezett világ felrobban, a kör bezárul.

Ez a kör egyébként szintén fontos szimbóluma Sári gondolkodásának. A BÚCSÚ GLENN GOULDTÓL című kompozíció két négy szólamú kánonból áll, amelyek attacca kapcsolódnak egymáshoz. A darab közepén, a két kánon találkozási pontján B-dúr akkordot hallunk. Atonális zenében egy ilyen konzónáns pillanat mindig kiemelt jelentőségű, s a B-dúr akkord valóban tengelyként is szolgál. A zenei forma pedig, miként a Hold, növekszik és fogy: egymás után lépnek be az első kánon szólamai, majd a teljes kánont halljuk, amely a B-dúr akkorddal ér véget. Ez egyben a második kánon kezdetét is jelzi; ez teljes alakjában hangzik fel először, míg végül egyenként elhalnak a szólamok. A második kánon egyébként szünetekkel megszakított korál. E kompozíció rendkívül finom harmóniai szerkesztése bizonyítja, hogy a kánonírás tudománya a XX. században is komoly feladat elé állítja a zeneszerzőt. A disszonancia teljes emancipálódásának korában sem mindegy, hogy mikor mi és hogyan szól, hogy milyen a zenei szöveg hangzása, alakja, jellege.

Sári hangzások iránti kivételes érzékenységet mutatja a CONCERTINO hangszerelése is. Hasonlóan az ATTRIBÚTUMOK-hoz, itt is kötött és szabad részek váltakoznak egymással, sőt gyakran egyidejűleg szólalnak meg. Számos idézetallúzió emelkedik ki a sokféle zenei eseményből. Hallhatunk áltutalást Bartók CONCERTÓ-jának II. tételbeli rézfúvós koráljára, Stravinsky PETRUSKÁ-jának s A KATO-

NA TÖRTÉNET-ének bizonyos exponált részfüvös pillanataira, s itt is megjelennek bachosbarokkos formulák. Ezek az ismerős alakzatok azonban csak pillanatnyi tünemények. Mintha a zenetörténet folyamán lehámlott volna a zenéről minden. Minden elpusztult, s már csak körvonalazatlan zenei gomolyagot, értelmüket veszített artikulátlan gesztusokat hallunk. S valami tragikus és éppen ezért eleve illuzórikus erőfeszítést, hogy talán az elvesztett hagyomány emlékfoszlányaiba kapaszkodva képesek leszünk még megérteni egymást. Ezért mondom, hogy Sári művésze az elsüllyedt kultúrák művésze.

A szerzői CD létrehozásában számos előadóművész működött közre. Az ELIDEGENÍTETT IDÉZETEK, a BALLADA és a NÉGY INVENCIO előadásával rendkívüli technikai felkészültségről s a kompozíciók iránti őszinte szeretetről tettek tanúbizonyságot Sári József műveinek előadói, Fellegi Ádám, Várhegyi Andrea és Kertész Rita, valamint Eckhardt Gábor. Az IDÓMALOM második kánonját Gyöngyössi Zoltán, Ittész Gergely és Szűcs Zsuzsanna (fuvola), a BÚCSÚ GLENN GOULDTÓL két kánonját Hóna Gusztáv, Cserháti János, Kácsik Jenő és Balogh Sándor (harsona) játszotta, a zenei forma által megkövetelt koncentrációval. Serei Zsolt és együttese, a Componensemble áttetszően és az érthetőséget előtérbe helyezve szólaltatta meg az ATTRIBÚTUMOK-at, és élménytel, színes előadást nyújtott a CONCERTINÓ-val a Kovács János vezette Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara is.

Dalos Anna

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

KOMMENTÁR BÁN ZOLTÁN ANDRÁS KRITIKÁJÁHOZ*

Nem mintha sok értelme volna ilyen kommentárokkal rabolni az embernek a saját idejét, ám mivel Bán egyik kijelentése a „sértés”

* Bán Z. A.: A MAGYAR JAUSS. *Holmi*, 1998/3.

diszkurzív stratégiáját követi („*egyébként sincs kedvem [...] elvégezni azt a munkát, amelyet a szerkesztő honoráriumért nem végzett el*”), „szerkesztés-kritikájának” vádlottja ezúttal mégis arra kényszerül, hogy éljen a *Holmi* által felajánlott „válasz” lehetőségével.

Bán, aki maga is úgy látja, hogy Jauß művei „*lelkes*” fogadtatásban részesültek Magyarországon, egy szót sem veszteget a német irodalomtudós munkásságára, ami eleve gyanút kelthet: miért, hogy a magát bölcséleti érdeklődésűként is prezentáló folyóirat olyan kritikussal írat recenziót a kötetéről, aki ugyan a kiadvány „frontemberének” számít (hol mint „könyvmoly”, hol mint novellapályázat-díjazott), de akinek irodalomelméleti érdekeltisége meglehetősen ismeretlen az olvasóközönség előtt. Bár e sorok írója, meglehet, méltánytalanul, nem mindig követi kifejezett figyelemmel kritikusa munkásságát, emez „érdekelttség” legutóbbi megnyilvánulásaként arra azért emlékszik, amikor Bán az egyik legjelentősebb magyar irodalomtudósról jelentette ki, hogy kategóriái „*üres*”, elemzésesei „*sem árulkodnak túlzott képzeldőerőről*” (Bán: A KÖRÜLTEKINTŐ TUDÓS. *Holmi*, 1996/10. 1517.). Minthogy egy ilyen állítás után aligha veheti komolyan bárki a kritikus irodalomtudományra vonatkozó kijelentéseit, erősödhet a gyanú, hogy jelen esetben sem a kötet, hanem annak szerkesztője a bírálat tárgya (ami egyben azt a kérdést is felveti, hogy vajon milyen típusú Bán érdekeltisége e téren?).

Bán kritikája elsősorban a technikai szerkesztés hibáit rója fel a mérsékelt szellemességgel KULCS-ként rövidített mű szerkesztőjének (ennek logikus folytatásaként merülhetne fel a sajtóhiba-kritika, a papírminőség-kritika és végül az önkritika, bár ez utóbbinak a szerkesztő már végképp nem lehet a tárgya), illetve sommás ítéleteket alkot a fordítások egy részéről. Minthogy magát mind a Jauß-életműben, mind a lábjegyzetek világában járatosnak mutatja, nyilván véletlenül került el kritikusai figyelmét, hogy az idézetek célnyelvi kiadásainak feltüntetésében vagy fel nem tüntetésében e kötet Jauß – formailag következtelen – eljárását követi. Az irodalomtudományos munkák olvasóit ugyanis nemigen lepheti meg az, hogy olykor bizony elmarad egy idegen nyelvű idézet