

Bali János

REPETITIO MATER STUDIORUM EST*

Sáry László repetitív darabjai és a hazai zenepedagógia

A „minimal art” fogalma a képzőművészetben 1965-ben jelent meg.¹ Maga a művészeti jelenség, amelyet annak idején „primary structures”, később „reductive art” néven is említettek, fél évszázaddal régebbre nyúlik vissza: kiindulópontjai Malevich fehér alapon fehérrel készült festményei és Duchamp párizsi szalonban kiállított piszoárja voltak, mindkettő 1917-ből. A harmincas években azután sajátosan amerikai festészetet keresve Jackson Pollock kezdett szerkezet nélküli, hatalmas kiterjedésű faktúrákat létrehozni. 1948-ban Barnett Newman jelentkezett meglepetésként szikár architektúrájú képekkel. Amennyire kevés kézimunkát igényel és megjelenésében, kifejezési felületében is visszahúzódó a minimal art, annyira gazdag értelmezési teret gerjeszt maga körül.

A zenében e 20. század eleji tárgyakhoz hasonló origó John Cage 1948-ban találta, de csak évekkel később bemutatott csenddarabja, a *4'33"*; mely hamarosan több, jellegében ugyan eltérő, de a hagyományos művészettel mindenképp szembenálló mozgalom kiindulópontja lett. A képzőművészeti minimal artot egye sebesebb iramban követő zenei minimal art abban is a képzőművészetihez hasonló pályát járt be, hogy hamar megjelent benne is a repetíció és az imaginárius valóság. Donald Judd téglatesztoszobrai és Andy Warhol kólásüvegképei már egyidősek La Monte Young és Terry Riley repetitív zenéivel. Judd 1964-es esszéje, a *Specific objects*² pedig illúzióról és a valós tér ellenében létrehozott, „reprezentált” térről szól, ami épp megfelel a repetitív minimálzene eksztatikus, a pszichedelikus szerekek használatáig is terjedő³ világának.

A képzőművészeti ősmminimal szellemileg szinte teljesen a nyugati gondolkodás terméke; a harminc évvel később megjelenő zenei minimal viszont – bár Pollock Cage-re gyakorolt hatása nem elhanyagolható – főbb aspektusaiban mégis elsősorban az alkotók különféle keleti filozófiákhoz való fordulásához kapcsolódik.

* A 2015. június 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata.

1 Richard Wollheim: „Minimal Art”, *Arts Magazine*, January 1965, 26–32.

2 Donald Judd: „Specific Objects” 1964, *Arts Yearbook*, 8., 1965, 74–82.

3 Riley LSD-használatáról ld. pl. a *The Guardian* elektronikus változatát: <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/jan/28/terry-riley-contemporary-music-guide> (elérés: 2015. június 9.).

A 20. század közepének legnagyobb hatású filozófus-zeneteoretikusa, Theodor Wiesengrund Adorno Schoenberg dodekafóniájában a hagyományos, tartalom és forma kettősségére építő műalkotás megszűnését mutatja ki.⁴ Schoenberg művei ugyanakkor nagyon is dialektikusak, szerkezetük célorientált, s a zenehallgató ideális típusaként maga Adorno is az analitikus-strukturáló fület írja le.⁵ Ezzel szemben a hatvanas években kibontakozó repetitív minimálzene a hallgatásnak csupán egyetlen aspektusára koncentrál, a folytonos minőségváltozásokban fürdő lüktetés eksztázisára. Ahogy az egyik legismertebb repetitív komponista, Philip Glass beszél saját zenéjéről: „nincs benne szerkezet, csak folyamat: minden pillanatban önmagát generálja”.⁶

A minimálzenét megteremtő négy New York-i komponista, Riley, Young, Glass és Steve Reich mind tanult, hivatásos zeneszerzők voltak, mestereik az avantgárd nagy nevei közül kerültek ki.⁷ Zenéjük viszont nem egyszerűen valami újdonság, hanem a nyugati zene Webern előadásaiiban leírt egész fejlődési folyamatának és mesterségének drasztikus tagadása. Ez a tagadó aspektus szorosan kapcsolódik az 1968-as antikapitalista mozgalmak gondolati rendszereihez is. A hatvanas évek minimal artja – ma már világosan látszik, hogy hiú módon – bízott abban is, hogy reduktív egyszerűsége folytán a polgári világ és hatalom kevésbé találhat rajta fogást.⁸

Adorno újmarxista filozófiája és esztétikája éppúgy örököse a klasszikus német filozófiának, mint a zeneszerzéstankönyvét⁹ Beethovenre építő Schoenberg a bécsi klasszicizmusnak. Az új, posztmodern művészet gondolati megfelelője és támasza viszont a hagyományos „nagy narratívák” összeomlását látó új párizsi iskola filozófiája: a posztstrukturalista Jacques Derrida dekonstruktivizmusa,¹⁰ Gilles Deleuze *Difference et répétition*,¹¹ azaz „különbség és ismétlés” című főműve, a *L'Indifférence comme notion éthique*, azaz „a közöny, mint etikai fogalom” címen diplomamunkát író Jean-François Lyotard libidinális gazdaságtana.¹²

A „minimálzene” kifejezést valószínűleg a később repetitív komponistává váló Michael Nymannek köszönhetjük a hetvenes évek elejéről,¹³ 1974-es könyve, a

4 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949.

5 Adorno: „A zenével kapcsolatos magatartás típusai”. Ford. Tandori Dezső. In: Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.

6 „My music has no overall structure but generates itself at each moment”. In: Wim Mertens: *American Minimal Music*. Transl. J. Hautekiet. orig: *De Amerikaanse Repetitive Muziek*, Brussel, 1980), London: Kahn & Averill–New York: Pro/Am Music Resources Inc., 1983, 89.

7 Az életrajzok tekintetében lásd a New Grove lexikon szócikkeit és Wim Mertens könyvét: *American Minimal Music*.

8 Ld. például Robert Fink: *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005.

9 Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

10 Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967; magyarul: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.

11 Gilles Deleuze: *Difference et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968

12 Jean-François Lyotard: *Économie libidinale*. Paris: Minuit, 1974

13 Michael Nyman: „Minimal Music”, *The Spectator*, 221, no. 7320, (1968. október 11.), 518–519.

*Cage and beyond*¹⁴ pedig az „experimentális zene” kifejezést vezeti be a 4’33” csatládfájának egy másik ágára, melyhez például Christian Wolff hangközpontú művei vagy a Fluxus-mozgalom tartoznak. Wolff fő célja volt¹⁵ megismerni a hangot mint a rend egy komplexebb formáját. Nem keres a zenében sem „szépséget”, sem „erőt”, felszámolja a zenei szövet folytonosságát a hang önállósága kedvéért: „hagyjuk a hangokat önmaguk lenni”. A fluxus pedig élet és művészet egységét hirdeti; a hazai szellemi életre is nagy hatást gyakorló német performance-művész és szobrász, Joseph Beuys szerint „minden ember művész”. Beuys a mindennapi élet tárgyait és anyagait használja művészetében; Wolff és Cornelius Cardew a professzionalizmust tagadja: zenét akar adni nem zenészeknek, a zene mibenlétét nem mesterségként, hanem intellektuális tapasztalatként értelmezve.

Gondolati párhuzamként e világhoz az anarchista tudományfilozófus, Paul Feyerabend tartozik, aki az „absztrakt mesékkel” szemben a létezés gazdagsága mellett érvel.¹⁶

Magyarországon – miközben egy-egy izolált pontban a legkorszerűbb dolgok jelennek meg, például Ives szólalt meg Budapesten a harmincas évek elején Slonimsky vezényletével – a kulturális lemaradásnak évszázados hagyományai vannak. Az új bécsi iskola és a szerializmus lényegében hatás nélkül maradt. Az Új Zenei Stúdió ebben hozott kulturális ugrást,¹⁷ melyhez az egyik legnagyobb impulzust a Christian Wolffal történt 1972-es darmstadti találkozás adhatta. Sály László ezzel kapcsolatban arról beszélt Varga Bálint Andrásnak,¹⁸ hogy kizárólag olyan gondolatot tudunk magunkévá tenni, mely már csírájában megvolt bennünk korábban is. Nos, a zenei megújulás az 1970 körüli Magyarországon egy kicsi, de szellemileg tágas kulturális fordulatba ágyazódik, melyet Tábor Ádám „váratlan kultúrának” nevez.¹⁹ A szabadság több fronton is utat tört magának: Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor a ’60-as évek közepén tartották első happeningjeiket, 1967-ben Jerzy Grotowski, Antonin Artaud és a New York-i Living Theater követőjeként elindult Halász Péter intenzív színházi tevékenysége,²⁰ megkezdte működését a „Fiatal írók munkaközössége”.

És mindennek a háttérében az idősebbek ugyan saját útját járó, de az újra nyitott generációja állt: Bálint Endre, Kurtág György vagy a Kossuth-díját a fiatalok közt szétosztó Weöres Sándor.

14 Uő: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford. Pintér Tibor. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.

15 Michael Hicks–Christian Asplund: *Christian Wolff*. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, Urbana, 2012 (American Composers).

16 Paul Feyerabend: *Conquest of Abundance. A Tale of Abstraction versus the Richness of Being*. University of Chicago Press, 1999.

17 Az UZS történetének legnagyobb szabású összefoglalása Szitha Tünde PhD-disszertációja: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. LFZE Doktori Iskola, 2014.

18 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 331–333.

19 Tábor Ádám: *A váratlan kultúra*. Budapest: Balassi, 1997.

20 Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.

Mondhatjuk, ezekkel az akkor még lakásokba szoruló, a szocialista kultúrpolitika által tiltott műhelyekkel Magyarországon is megjelenik egy Amerikából induló alapvető kulturális fordulat; de tévedés lenne ezt egyszerűen utánzásnak látni: vegyük észre, hogy e fordulatnak olyan változata jön létre, ahol sok hangsúly más-hová esik, s ennél fogva önálló zenei világ születik.

Sáry László életműve ilyen szemmel nézve rendkívül érzékeny határokon egyensúlyoz: a repetitív minimalizmust több irányból is annak valamilyen ellentétével tudja ötvözni. Nála a repetitív technika kemény ipari jellegét megtöri valami esendő vagy archaikus – például agyagszengők, vagy ráolvasásszerű szöveg, népdaltöredék használata. A repetitív minimál folytonosan magára veszi az experimentális zene hangkereső igényességét. S miközben igazi minimalistához hűen a szerkezet helyett a folyamat áll a középpontban, Sáry nem mond le a zene megszólító szándékáról.

És itt érkezünk el Sáry művészetének ahhoz a határpontjához, mely előadásom fő témája, ez pedig a *pedagógia* kérdése. Kodály tekintélye következtében a hazai zeneoktatásba mind a mai napig rengeteg állami pénz áramlik – több, mint a nálunk gazdaságilag jóval fejlettebb országokban. Ugyanakkor a magyar zeneiskola óraszervezetét, tananyagát és pedagógiai módszereit tekintve rendkívül konzervatív. Kodály a szolmizáció 19. századi angol változatát, a német Jugendbewegung életmódreformját és a magyar népzénét vette kiindulásul, célja pedig az volt, hogy a zenei értékek világát feltárja sokak számára. Bár a 4'33"1952-ben, a magyar állami zeneiskola-hálózat megalapításának évében hangzott el először, a kodályi zenetánítás a 19. századi zenekultúra világába történő bevezetés maradt, s a hazai zeneiskola a mai napig a romantika progresszív irányvonalához, a zenekari hangszeres kultúrához kötődik. Az originális zenei értékek iránti nyitottság sajnos nem vált általánossá: sokan épp Kodály vagy Bartók százéves darabjait utasítják el azzal, hogy „nem szeretem a *modern* zenét”. A népdalhoz kötés is igen problematikus: a hagyományos paraszti létforma megszűnésével a népdal többé már nem zenei anyanyelv. Úgy tűnik, mintha a népzene eredeti jellemzőihez és funkcióihoz ma az iskolai rockzenekarok tevékenysége állna legközelebb.

A 19. század központi zenei problémája a tonalitás belső lehetőségeinek és határainak kutatása volt; ennek megfelelően a zeneoktatás elsősorban a hangmagasságra koncentrált, a ritmus világa másodlagos szerepet töltött be. A ritmus világa Kodály pedagógiájában is feltűnően kidolgozottanabb a hangmagasságok világánál.

A pedagógia célja lehet értelmezve átadni a fennálló társadalmat konstituáló kulturális tapasztalatot. De kérdés, hogy ami a mi számunkra az élet fenntartásához szükséges érték, az a következő generáció számára is az lesz-e? Ennél fogva a korszerűbb pedagógia a közvetlen értékátadásnál inkább törekszik azokat a *képességeket* kifejleszteni, melyek a világban való fennmaradáshoz és a világ szemléletének kialakításához szükségesek.

A régi és Európán kívüli zenékkal a mai kultúra összképe átfoghatatlanul nagygyá duzzadt. S az oktatás finanszírozása gazdasági kérdés: minden pénzügyi kormányzat a befektetett pénz és a várható gazdasági növekedés közti függvényt

igyekszik maximalizálni. Ebből az következik, hogy a zene értékében hívő tanárok és kutatók igyekeznek kimutatni a zeneoktatás hasznát a köz számára. A pszichológiai és neurológiai kutatások szerint a zenetanulás segíti a különféle motoros funkciók, a koncentráció, a kreativitás és a kommunikatív képességek fejlesztését, a stresszoldást, egy pozitív énkép kialakulását. Skandináviában és Angliában a közelmúltban több kutatás – ezek között talán a legjelentősebb a Londoni Egyetem Pedagógia Intézetének professzora, Lucy Green munkája – arra a következtetésre jutott, hogy mindezeket a fejlesztő funkciókat a könnyűzene sokkal jobban betölti. Green 2001-ben először a kotta nélkül játszó popzenészek tanulási technikáiról publikálta kutatásait,²¹ 2008-as könyvében pedig egy több éves, popzenei iskolai zeneoktatási kísérlet tapasztalatairól számolt be.²² Green amúgy a klasszikus zenéi értékek elkötelezett híve, oktatási programjában két-három év után kezdett klasszikus zenét hallgattatni a gyerekekkel. A velük készített interjúk azt mutatják, hogy a klasszikus zenét eleinte monotonnak és depresszívnek hallják, s később, amikor elkezdenek különbségeket meghallani benne, a komplexitás ijesztő lesz; végül, egy év után a gyerekek jó részében ébred kíváncsiság is e számukra nehezen megközelíthető világ iránt.

A popzenei oktatás feltétlen haszna a Lucy Green által leírt „enculturation”, amit már a középkori iskolai improvizáció is magában hordott, csak a polgárosodás korának hangszeres virtuozitás iránti vágya számolt fel: hogy a tanuló az első pillanattól fogva a táncos lüktetésbe illeszkedve, közösségi módon beletanul a zenébe, s a növekedési folyamat során saját képességének és kreativitásának megfelelő szintekre jut el, és bármelyik szint elfogadható. Egy klasszikus vonósnegyest ezzel szemben kudarc töredékes hangszertechnikával és elégtelen kotta-tudással megpróbálni megszólaltatni. Egy második zongorista egy *Mikrokosmos*-darabot tud éppen-nem-eljátszani, egy negyedik egy kétszólamú invenciót.

Sály László zenepedagógiája nagyon szerencsés pontot talált a maga számára körünk oktatási dilemmái között. Miközben magáénak mondhatja a könnyűzenei oktatás előnyeit: a beletanulás és a szabadabb kreativitás lehetőségét, a ritmus központi szerepét, hangfelfogásának mélysége a klasszikus zenébe vezet be.

Sály számára az oktatás nem nyűg, pedagógiája nem leereszkedés, hanem zeneszerzői létének integráns gesztusa. Egyik hazai elemzőjével szemben nem gondolom, hogy Sály a „formaproblémát” próbálta volna megoldani, hanem inkább úgy látom, hogy a komponista-előadó-hallgató klasszikus hármasságának felbomlásában keresett saját álláspontot.

A repetitív zene általában gépiességet és ennek az eléréséhez önfeladást követel az előadótól. Sály számára ezzel szemben fontos, hogy műveinek sora és kreatív gyakorlatai kineveljék az avatott előadót. Az experimentális zene több fontos figurájához hasonlóan – akik képzőművészeti vagy táncfőiskolákon tanítottak – Sály

21 Lucy Green: *How Popular Musicians Learn*. Aldershot: Ashgate, 2001.

22 Uő: *Music, Informal Learning and the School. A new Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate, 2008.

oktatási tevékenysége is elsősorban a hivatásos zenészképzésen kívül zajlik: 1976-ban a tatai elmeosztályon kezdte kifejleszteni „kreatív zenei gyakorlatait”. Ennek neve visszatükrözi a Maurer Dóra és Erdély Miklós vezette „Kreativitási gyakorlatokat”,²³ a Ganz-Mávag gyár Vajda Péter utcai víztornyában működő képzőművészeti alkotóműhelyt, ahol az Új Zenei Stúdió több tagja, köztük Sály László is többször megfordult. A műhely szellemiségében Joseph Beuys²⁴ és a Fluxus közvetlen hatása is világos; sőt, vezetői, Maurer és Erdély 1972-ben Mauricio Kagel kreatív zenei és mozgáskurzusán vettek részt. Kagel amúgy épp az előző két évben fejezte be *Ludwig van* című filmjét (melyen Beuys-szal is együtt dolgozott) és *Staatstheater* című, Ligeti György *Grand Macabre*-jének megszületését is katalizáló darabját.

Az interdiszciplinaritás e gazdag és szerteágazó szövedéke testesül meg Sály kreatív zenei gyakorlataiban is. S a terápiával, tanítással, képzőművészettel való kapcsolat anyagot és közeget is ad az alkotó számára: az élet és művészet beuysi egységének megvalósulását jelenti.

A kreatív zenei gyakorlatok a nyolcvanas években a Mókus utcai iskolában 1990-től pedig több mint húsz éven át a Színház- és Filmművészeti Főiskolán folytatódtak. Sály interdiszciplináris zenetanítása így két színházi nemzedékhez is közvetlenül elért. Ennek a hatása ma még nem felmérhető, de minden bizonnyal jelentős.

A kreatív zenei gyakorlatok 1999-re egy jó 150 oldalas könyvvé²⁵ álltak össze, mely Sály pedagógiájának és zeneszerzéstánságának foglalatát közvetíti (1. kép). Négy fejezetéből az első Sály zenei világgképét írja le; a második 30 gyakorlat gondosan összeállított sorozata, a harmadik 18 „szöveg-zenét” tartalmaz, a negyedik pedig 13 előadási darabot (1. kép).

Igen figyelemreméltó, hogy az első gyakorlat mindössze ennyi: „Hallgasd!” Zenélésének origóját Sály a minimálzene kiindulópontjába, Cage csenddarabjába helyezi; de ezen keresztül sokkal mélyebbre: a hallgatás és elcsendesedés ijesztő és ugyanakkor megnyugtató világába. A második gyakorlat a lélegzet ritmusának megfigyelésére és hang általi megjelenítésére koncentrál, a harmadik pedig ugyanezt teszi a szívdobogással. A bizonyos határok közt akaratlagosan irányított és az érzelmek által befolyásolt, de akaratlagosan nehezen befolyásolható, adott ritmus nem csupán Stockhausennek épp a 68'-as párizsi megmozdulások napjaiban írott, saját életének egy dramatikus fordulatához köthető darabjára, az *Aus den sieben Tagen*re utal, hanem emberi létünk legősibb, legmélyebb tapasztalatait, lélek és érzelmek szimbolikus centrumát adja kezünkbe. Gyakorló zenetanárként sokszor

23 Hornyik Sándor és Szőke Annamária (szerk.): *Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo*. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat – 2B – Erdély Miklós Alapítvány, 2008.

24 Lásd Volker Harlan: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuys-szal*. Ford. Király Edit. Budapest: Metronóm, 2001.

25 Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor, 1999. A kötet folytatása: uő: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. Budapest: Editio Musica, 2011.



1. kép

megtapasztaltam, hogy ez az első három gyakorlat: hallgatás–lélegzet–szívdobogás minden fiataalt azonnal mélyen megérint.

A repetitív minimálzene a hetvenes években a *disco* műfajának megjelenésével is kapcsolatba került. Korunkban pedig hazánkban is terebélyes meditatív-delirikus szubkultúrák, például a *goa*, az *acid* és az *electro* fejlődtek ki belőle.²⁶ Az ezek mélyén lévő alapélmény is talán épp a magzatkorunkban szüntelenül hallott anyai szívdobogás lehet.

Sály könyvének további gyakorlatai fokozatosan építik ki a repetitív zene kéltárát: periódusok helyett bővülő-szűkülő vagy más, egyszerű módon változó patterneket (1. és 2. kotta a §§§–§§§. oldalon). A repetíció, úgy tűnik, nagyon közel áll a gyerekekhez. Percepcióos vizsgálatok szerint a gyerekeknek van életkorhoz kötődő saját tempójuk (kisiskolás korban ez kb. MM=100), melyet páros osztásával

26 David Toop: *Hangok óceánja*. Ford. Zöld István. Budapest: Doppelgänger, 2006; Angyalosy Eszter: „Egy éjszaka a föld alatt...”. Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése”. In: A. Gergely András (szerk.): *Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához*. L'Harmattan–Kossuth Klub, Budapest, 2011, 17–38.; Tófalvy Tamás: „Zenei közösségek és online közösségi média”. In: Tófalvy Tamás és tsi (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Budapest: L'Harmattan, 2011; Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*. Budapest: Kávé Kiadó, 1999. Ld. még a <http://goa.hu> és http://hu.wikipedia.org/wiki/Acid_house weboldalakakat (elérés: 2015. június 9).

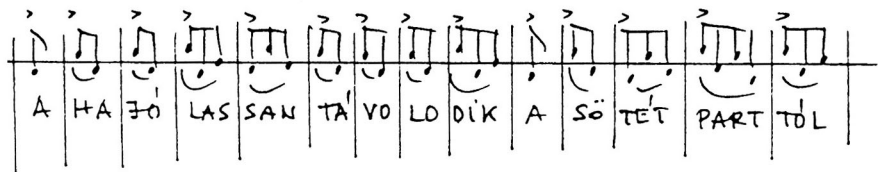
12. Melodikus díszítések

Melizmák

Vegyünk egy mondatot **A nevető ember** című műből:

A HAJÓ LASSAN TÁVOLODIK A SÖTÉT PARTTÓL...

Artikuláljuk a szöveget a szótagokban lévő hangzók száma szerint! Ahány hangzó van egy szótagban, annyi dallamhangot rendeljünk hozzá!



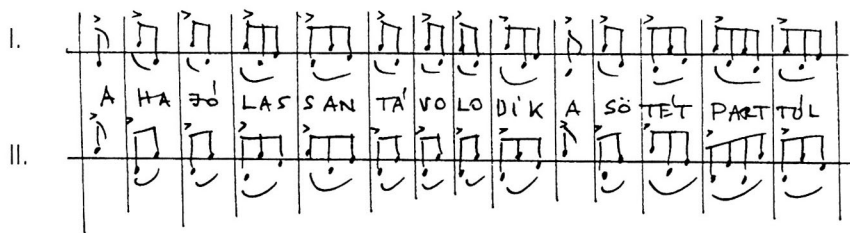
A dallamrajzok természetesen szabadon változtathatók.

Törekedjünk a különböző csoportok minél ritmikusabb előadására!

A szótagok első hangzóját kis hangsúllyal emeljük ki, mintha egy ütőhangszert hívnánk segítségül!

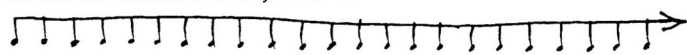
Nagyon érdekes – a középkori hoquetus technikára emlékeztető – hanghatást érhetünk el, ha két szólamra osztjuk a csoportot.

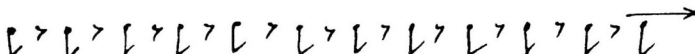
Az egyik szólam dallamrajza a másik szólam tükörképe legyen!

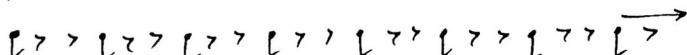


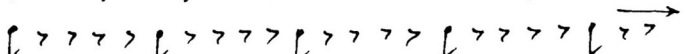
Hasonló technikát használok **Magnificat** című művemben. (Lásd Sály László: *Magnificat*, szopránhangra és fuvolákra, Editio Musica Budapest, Z 13758.)

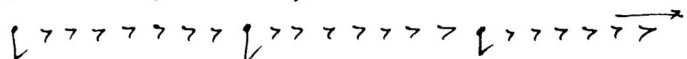
A darab kezdő sorai ritmusértékkel jelezve:

I. kő : 

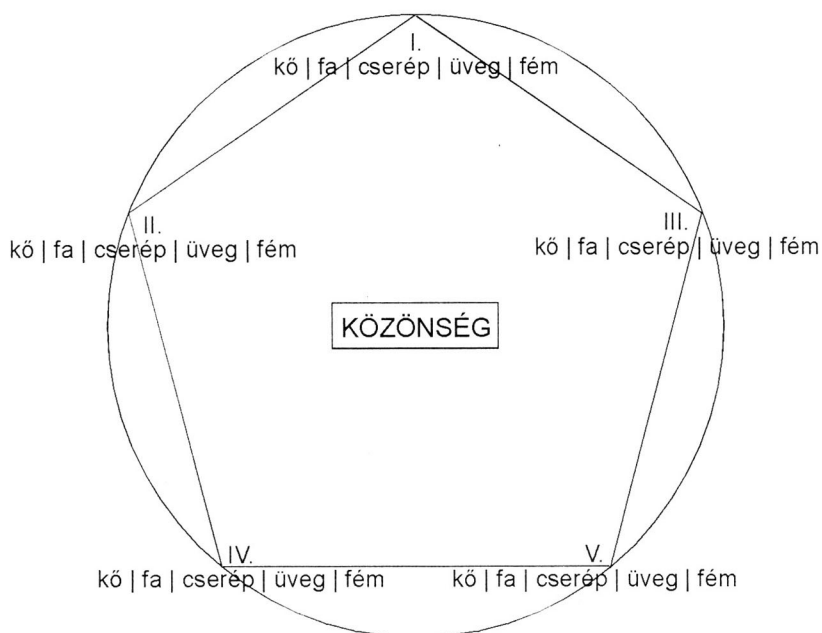
II fa : 

III cserép: 

IV üveg : 

V fém : 

A játékosok és hangszerek térbeli elhelyezése:



A közönség, ha lehetséges, a tér közepén foglaljon helyet! A fenti számsoron kívül más számok behelyettesítése is lehetséges, de lényeges, hogy a játékosok a legkisebb közös többszörös elérésekor váltsanak a következő számra és hangszere!

A darabhoz készített ütőhangszer képe a könyv címlapján látható.

együtt birtokolnak.²⁷ Személyes, sok évtizedes tanári tapasztalataim szerint az átfogó, nagyobb léptékű periodizálás csak később alakul ki, de a lokális tájékozódás, néhány hang kiszámolása jól megy. A számolás ráadásul mágikus aktus a gyerekek számára; ez a felismerés is tükröződik Sárosi több gyakorlatában.²⁸

Az is korszerű és üdítő, hogy Sárosi könyvének végigjátszása vagy a kurzusain való részvétel a „projektpedagógiát” valósítja meg: a résztvevők által átlátható méretű és komplexitású közösségi feladatok egymásra épülő sorát jelentik, nem pedig egy végeláthatatlan, kérdéses kimenetelű folyamatot.

Sárosi pedagógiája lényeges pontokon állít kérdéseket a hazai zeneoktatással szembe. Felnyitja konzervativizmusát, kottaolvasás-központúságát, középpontba helyezi a hangszín- és ritmusoktatást, és kapcsolatot teremt színházzal, nyelvel, mozgással.

De módszer-e valóban Sárosi pedagógiája? Egy módszer mindig *valamire* módszer. Sárosi László nem a klasszikus hangszerjáték elsajátításának alternatív módja, mint az ismétlésre épülő Suzuki-módszer;²⁹ sőt, innen nézve inkább ellenmódszernek nevezhetnénk. Inkább mozgalomnak, mely ’68 elágazási pontját, e lényeges határpontot valamilyen szempontból eleven jelenlévőként tartja a hazai szellemi életben.

Sárosi arról beszél Varga Bálint Andrásnak, hogy nincs saját stílusa. Önleértékelésként olvassuk ezt, vagy a mindenáron újat-alkotni-akarási romantikus hevületének újat alkotó tagadásaként? Az experimentális zeneszerzés nem azért kísérletező, hogy a műkereskedelem számára újdonságokat kutasson fel, hanem a résztvevőt hívja kérdésesre. Jobb csinálni, mint hallgatni? Lehet: de hiszen épp a zene polgári szentháromságának (zeneszerző–előadó–hallgató) tagadására épül.

Engedjük-e a „műalkotások” világa által lenyelni a műkonceptciót felbontó nemzedéket, vagy vegyük komolyan, ugyanúgy, mint ahogy Webernt komolyan vette az új avantgárd? Megelégszünk-e azzal, hogy az antiartot visszatemetjük a régi világba, vagy, megértve alkotói szándékát, saját művészi, tanári és zenetudósi, zenetörténeti gondolkodásunk felnyitására és újjáalkotására használjuk fel?

27 Ld. például Susann Hallam: *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London, 2006 (Bedford Way Papers, 25.), 3. fejezet: „Early development”, 29–43.

28 Például „A mágikus hetes” című darab Bali János *Bevezetés az avantgárdba* című gyűjteményében, Editio Musica Budapest, 2013, 52–53.

29 Éles kritikáját lásd Robert Fink: *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005, 5. fejezet: „I Did This Exercise 100.000 Times’. Zen, Minimalism, and the Suzuki Method”, 208–236.

abstract

Bali János (Budapest, 1963. január 14. –) Liszt Ferenc-díjas zeneszerző, tudós, pedagógus, karmester, furulya- és fuvolaművész.

Matematikusként végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen.

Fő működési területe a reneszánsz és a kortárs zene, karmesterként és furulyásként. Az A:N:S kórus alapítója és vezetője. Lemezei nemzetközileg elismertek.

2010-ben Liszt Ferenc-díjjal tüntették ki.

Főbb művei:

- [A furulya](#)
- Furulyaiskola 3 kötetben, a Veres Péter Gimnázium kiadásában
- [A barokk díszítés iskolája furulyára](#)
- barokk és reneszánsz kamarazene gyűjtemények az Editio Musicánál

Lemezek karmesterként:

- A bécsi klasszikus szimfónia Magyarországon (Gödöllői szimfonikus zenekar; do-la DLCD 128)
- Obrecht misék: HCD 31772, HCD 31946, HCD 32192, HCD 32319
- Agricola misék: HCD 32011, HCD 32267