

CD-Programm:

- Sechs Fanfaren für drei Trompeten
- Fünf Sätze aus den Acht Duos für Zymbaloms
- Novellette für Horn Solo
- Verkettungen für Trompete und Zymbalom
- Es ist vollendet... für Blechbläser-Quintett
- Phönix' Erwachen
- Die Metamorphosen des Don Genaro für Blechbläser-Septett

Selbstreflexionen

Um, als Lehrer, nicht nur Kenntnisse über das Werk eines Komponisten, sondern auch das Gefühl seines organischen Wirkens vermitteln zu können, unabdingbar, in die Haut des Schöpfers zu schlüpfen, um das Geheimnis seines Werkes von innen heraus zu enträtseln, oder wenigstens den Versuch dazu zu unternehmen. Gerade umgekehrt ist es, wenn man sein eigenes Werk vorstellt. Ich muss sozusagen „aus meiner eigenen Haut fahren“ und aus einer gewissen Ferne zurückblicken, um mich selbst oder das Wesentliche an meinem Werk sinnfällig zu machen. In diesem Falle ergibt sich natürlich eine Gefahr; kann ich z.B. von Bach mit grosser Begeisterung und echter Hingabe sprechen –was natürlich auch jeden meiner Sätze befruchtet, und so deren Wirkung nur gesteigert wird, so kann ich über mich und mein Werk wahrscheinlich nur sehr objektive Betrachtungen anstellen, z.B. kann ich genau erklären, warum in dem gegebenen Fall nach „fis“ ein „h“ folgt... Sicherlich kann eine solch' gründliche Analyse auch sehr interessant, oder nützlich für den Hörer sein, aber bis zur Katharsis kann ich ihn auf diese Weise kaum führen. Was soll man also tun? Auch ich muss den eben beschriebenen Weg gehen, aber dann muss ich wieder zurück in meine eigene Haut schlüpfen damit ich mit derselben Begeisterung, Leidenschaft über die von mir geschaffenen Werte sprechen kann wie über die der anderen. Das alles ohne Selbstgefälligkeit, einfach rechtens der entstandenen Werte. (Die Selbstgefälligkeit ist schon deshalb ungerecht, weil in der Natur der Kunst begründet –man nie wissen kann, in welchem Masse das Entstehen, das Niveau eines Werkes unser Verdienst ist und welchen Anteil daran der Gnadenzustand hat, in dem wir uns befanden. Er ist nämlich ein Geschenk.) Da mir ein besserer Ausdruck fehlt nenne ich diese Haltung „künstlerische Objektivität“, die von der verglichen mit der allgemein vertretenen und benutzten Bezeichnung Objektivität „nur“ in sofern abweicht, dass sie wesentlich toleranter als jene ist, d.h. sie umfasst auch die erträumte, nicht in Worte zu fassende Schönheit und wagt es aber auch jenes Kunstwerk zurückzuweisen, wenn es zwar logisch von allen Seiten unterstützt und auf Gesetzen ruhend, einen ästhetischen Anspruch aber nicht aufzuweisen vermag. Diese Zurückweisung bedeutet natürlich nicht gleichzeitig eine Bestreitung der Werte, was die Frage aber noch komplizierter macht. (In der Kunst existiert keine für Kunstwerke gültige Vergleichsgrundlage. Wie wir wissen, schwanken die bisher gültigen Fixpunkte, auf die die Wissenschaft ihre Thesen aufbaute, ebenfalls...) Auf diesem Wege versuche ich noch weiterzugehen, obwohl mir bewusst ist, dass der alltägliche Verstand in fast allen meinen Sätzen einen Widerspruch findet, oder wenigstens mehrere meiner „Behauptungen“ in Frage stellt, z.B. was soll man mit folgendem Satz anfangen: die künstlerische Wahrheit ist nicht gleich der tatsächlichen Wahrheit (Realität!), obwohl beides zusammenfallen kann. Für mich ist es freilich offenbar, dass es sich hier nur um einen scheinbaren Widerspruch

handelt, denn die genaue Schilderung eines Ereignisses ist zwar „wahr“, trotzdem können wir von keinem Kunstwerk sprechen, jedenfalls bei einem sehr grossen Prozentsatz solcher Schilderungen nicht. Eine Erzählung, ein musikalischer Gedanke wird durch die „Art und Weise“, durch das „Wie“ in den Rang der künstlerischen Wahrheit erhoben. Allgemein formuliert heisst das, wenn jemand ein real geschehenes Ereignis in einer Zeitung nicht den Tatsachen entsprechend darstellt, dann verfälscht er es oder lügt. Demgegenüber kann er das bei einem Kunstwerk im Interesse der künstlerischen Qualität ohne weiteres tun; ja er kann das wirklich Geschehene sogar „ergänzen“. Hier nun ein Beispiel: denken wir nur an eine Szene aus Bulgakovs „Meister und Margaritha“, in der er die Begegnung zwischen Jesus und Pilatus beschreibt. Pilatus klagt über unerträgliche Kopfschmerzen, die Jesus heilt. Es ist nicht wahrscheinlich, dass sich dies in irgendeiner Form je abspielte. Die künstlerische Grösse und Intensität der Schilderung macht es möglich, gerade durch diese Fiktion die Persönlichkeit Jesus' bzw. Pilatus" absolut glaubwürdig erscheinen zu lassen. Auf der einen Seite steht Jesus, der selbst auf verlorenem Posten, ohne nachzudenken hilft, auf der anderen Seite Pilatus, der fähig ist, eine solche menschliche (oder göttliche) Qualität zu ignorieren. Den Charakter eines gleichgültigen, egoistischen, feigen Menschen kann man kaum besser schildern... (Thomas Mann sagt: „es gibt Menschen und Geschöpfe“). Ein ausgezeichnete Beitrag zum Begriff „künstlerische Wahrheit“)

Wenn es also wahr ist, dass beim Zustandekommen eines Kunstwerkes die Herausarbeitung des „Wie“, „Auf welche Weise“ vielleicht das wichtigste Moment ist, dann folgt daraus logisch, dass der Epigonismus keinen Platz in der echten Kunst hat, denn die neue Art der Verwirklichung, des Aufbaus usw. gibt dem neuen Werk sein Recht auf Existenz, was gleichzeitig bedeutet, dass es sich von allem bisher Geschaffenen unterscheidet. Deshalb halte ich die postmoderne Kunstrichtung für einen Irrweg, denn sie orientiert sich auf bereits Vorhandenem. Die in diesem Sinne entstandenen Arbeiten sind bestenfalls ausgezeichnete Stilübungen, die dann einen echten Sinn hätten, wenn man im Stile Bartóks, Mozarts oder Frescobaldis bessere Werke schreiben könnte als diese je hervorbrachten. Zum Glück existiert auch eine andere Auslegung des Begriffs „postmoderne“. Diese steht mir bedeutend näher, ausserdem geht aus ihr eindeutig hervor, dass unter „Originalität“ ich nicht etwa die Jagd nach noch niegehornten und geschehenen Neuheiten verstehe, sondern dass gegenwärtig nicht die Verbote vorherrschend sind, jedes Mittel, jeder Klang verwendbar ist, alles was bis jetzt die Musikgeschichte zum Vorschein brachte; es gibt keine Tabus mehr, die Frage ist nur, was nutze ich aus diesem riesigen Arsenal und vor allem wie... Meine Betrachtungen habe ich nun wieder zum wahrscheinlich wichtigsten Ausdruck, zum „Wie“ zurückgeführt. Nicht zufällig wählte ich zum Motto einer für mich wichtigen Kompositionen ein Zitat von P. Valery: „das Geheimnis der Auswahl ist nicht geringer als das der Erfindung“. Die Rede ist von den „Verfremdeten Zitaten“; in dieser Komposition stammt jeder Ton von Bach, trotzdem halte ich es für eines meiner originellsten Werke. Aus dem bisher gesagten konnte man vielerlei über meine Gedankenwelt, meine künstlerischen Ansichten erfahren, aber ohne dem Anhören meiner Stücke sind das nur lehre Wortgefechte. Die Frage ist, ob die Werke das Gesagte beweisen oder nicht...

Ich für mein Teil tue alles im Interesse dessen, dass mein Herz und mein Geist als gute Freunde zusammen wirken; das muss ich allerdings zugeben, dass die Struktur, der Aufbau in meinen Werken eine wichtige Rolle spielt. Als Erklärung dafür sehe ich vor allem, dass das goldene Zeitalter, das von der Natur nahestehenden Dur-Moll System geprägt wurde, wahrscheinlich für immer vorbei ist, so dass ein Komponist sich heute mehr um die Schaffung der die Töne zusammenhaltenden Kohäsionskraft bemühen

muss, als z.B. Wagner oder Liszt vor ihm. Darin liegt aber nichts besonderes, jedes Zeitalter stellt den schöpferischen Menschen seine Bedingungen, die sich mit den Veränderungen der Beziehung des Individuums und der ihn umgebenden Welt natürlich auch ändern. Unsere Zeit ist sehr stark rational orientiert, daher haben die Logik, die Zahlen eine grössere Bedeutung als früher, ja auch der Anspruch einer rationalen Erklärung der „Geheimnisse“ ist sehr stark. All das kann wirklich in einem gewissen Grade zur Gefühlsverarmung führen, die keinesfalls zum Blühen der Kultur und Kunst beiträgt. Die Menschheit tut sich schwer damit, ihre Grenzen zu sehen und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass das schliesslich zu ihrem Verhängnis wird... Trotz der unglaublichen Leistungen (bewusst vermeide ich das Wort „Fortschritt“) der Wissenschaft blieben die grundlegenden Fragen bisher unbeantwortet, d.h. die Entschlüsselung der Geheimnisse lässt auf sich warten... Ein echtes Kunstwerk aber umschwebt heute wie damals ein Geheimnis. Das Geheimnis der Matthäus-Passion oder der Jupiter-Symphonie kann man nicht verstehen, mit dem Verstand begreifen, wir fühlen höchstens die Energie, die ihre Schönheit generiert oder die Ordnung, die die Werke ausstrahlen und die auch unsere verwirrten Zellen wieder ordnet, dadurch uns einer geistigen Welt nähernd, nach der jeder von uns –sei's bewusst oder intuitiv-strebt; das ist vielleicht auch die Erklärung für die Euphorie, die uns überfällt, wenn wir ein Meisterwerk hören oder sehen... Nicht zufällig sprechen wir von einer „höheren Ordnung“. Ich denke, ich brauche nicht zu betonen, dass ich unter Ordnung, die ständig in der Natur gegenwärtige organische Ordnung verstehe (der sich der Mensch nur nähern kann, sie aber nie erreicht); die Ordnung, die aus dem Samen die Blätter und Blüten der Blume spriessen lässt, die Harmonie der Farben und ich könnte die Reihe noch beliebig fortsetzen... Und wenn schon von der Natur die Rede ist, ihre „schöpferische Phantasie“ ist und war immer schon Vorbild für die Kunst. Missverstehen sie mich nicht, ich spreche nicht von der Nachahmung des Nachtigallengesanges oder dem Plätschern des Baches, sondern wie schon erwähnt vom musikalischen Gedanken, der wie aus dem Samen heraus sich selbst verwirklicht. Das erklärt auch, warum ich mehr als 50 Kanons geschrieben habe. Diese Form –die zugleich auch Inhalt ist- nähert sich, meinem Gefühl nach, am meisten dem Wunder bzw. Geheimnis des Wirkens der Natur. Einer anderen Erklärung nach reagiere ich so auf die Linearität, der –etwa seit der Neuen Wiener Schule- die Musik unserer Zeit den Vorzug gibt, d.h. der Ordnung der Melodien –im Gegensatz zur Vertikalität, d.h. dem harmonischen Geschehen. Bei einem Kanon ist von grösster Wichtigkeit, welcher Akkord im gegebenen Moment erklingt. Das kann man nicht dem Zufall überlassen, d.h. jeder Akkord ist das Ergebnis einer zielgerichteten, kontrollierten Arbeit. Damit will ich natürlich nicht behaupten, dass der Zufall in meiner kompositorischen Praxis keine Rolle spielt. Mehrmals nahm ich die Möglichkeit der Aleatorik wahr, aber ich muss auch hinzufügen, wenn ich mehrere musikalische Materialien gleichzeitig, ohne Anspruch auf Synchronität erklingen lasse, achte ich immer genauestens darauf, dass die von mir gesteuerte Absicht auch klar herauszuhören ist. In gegebenem Fall z.B. benutze ich ein Modell, das nur aus wenigen Tönen besteht, in dem sich die Töne dann langsam zu einem klar erkennbaren Akkord ordnen. In der Mehrzahl der Fälle kann man also von einem „kalkulierten Zufall“ sprechen.

Zum Schluss möchte ich noch einen Augenblick den Gedanken des „Verstehens eines Wortes“ aufgreifen. Ein wahrhaftes Kunstwerk berührt unseren Verstand, unser Herz und unsere Seele, kurz unser ganzes Wesen. Die Wirkung bezeichnete man in den alten asiatischen Kulturen anstelle von Verstehen mit dem Wort „Erleuchtung“.

Obwohl ich bemüht bin, jeden Ton sorgfältig abzuwiegen, möchte ich mit meinen Werken doch nicht in erster Linie auf den Verstand wirken; ich möchte, dass meine musikalischen Gedanken „leuchten“. Ich weiss, dass das kein geringer Wunsch ist.

József Sári

Im allgemeinen hält man mich für einen Komponisten, bei dem der Intellekt sehr ausgeprägt ist. Nun, bei der Auswahl dieser –auf der CD befindlichen- Kompositionen, dominiert meistens meine natürliche Musikalität, so, dass ich jedoch die intellektuelle Sichtweise beibehalte.

Programm:

Sechs Fanfaren für drei Trompeten

Wenn man einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht hat, schreibt man seine Kompositionen im Auftrag von Institutionen oder zumindest von Interpreten. Was auf der einen Seite natürlich sehr erfreulich ist, birgt aber andererseits auch „Gefahren“. Nehmen wir an, dass die Tugenden und auch die eventuellen Schwächen bzw. Grenzen des Orchesters oder des Solisten dem Komponisten bekannt sind, so steht er doch bewusst oder unbewusst unter dem Einfluss dieser Kenntnisse, d.h. er arbeitet nicht ganz unabhängig. Der wahre schöpferische Instinkt suggeriert: eines soll man sich nie versagen; von Zeit zu Zeit nicht an konkrete Solisten zu denken, einfach nur aus „eigenem“ Anlass etwas zu schaffen. Das bedeutet natürlich nicht, dass der Komponist ohne Rücksicht alles niederschreibt, was das Instrument nur „herzugeben“ mag. Es geht eher darum, die Risikobereitschaft des Komponisten zu erhalten. Ohne diese Bereitschaft besteht die Gefahr der Selbstwiederholung bzw. der Überhandnahme der eigenen Schablonen (was nicht identisch mit den Stilmerkmalen ist.)

Nach alledem ist es nicht schwer zu erraten, dass meine Komposition „Sechs Fanfaren“ für drei Trompeten geschrieben ohne besonderen äusseren Anlass entstand. Die Spielleidenschaft beim Komponieren hat mich einfach in ihren Bann gezogen. Das Ergebnis ist eine Musik mit gewissem divertimento-Charakter. Obwohl im wesentlichen von sechs Charakterstücken die Rede ist, war ich doch bemüht, dass infolge der dramaturgischen Durchdachtheit ein einheitliches Werk zustandekommt. Das habe ich versucht mit dem gewissen „Kreuzstrich“-Prinzip zu erreichen, was soviel heisst, dass der erste mit dem fünften Satz, der zweite mit dem vierten, der dritte aber mit dem sechsten Satz in naher geistiger- und damit verbunden akustischer Beziehung steht. Ein allgemeines, also für alle Sätze verbindliches Charakteristikum ist bei mir die sehr häufige Klangwiederholung und die rhythmische Differenziertheit.

Fünf Sätze aus den Acht Duos für Zymbaloms

Es waren die ersten Kompositionen, die ich für dieses aussergewöhnliche Instrument schrieb. Der besondere Klang (den man durch Wechsel der Schlegel mehrfach verändern kann), der üppige Oberton-Reichtum, hat mich fasziniert. Aufgrund der ersten Begegnung entstand eine Serie von Werken für Solo bzw. Duo, auch mit verschiedenen instrumentalen Partnern gedacht. Schliesslich schrieb ich noch zwei Kompositionen für vier Zymbaloms.

Auf dieser Cd sind fünf von „Acht Duos für Zymbaloms“ zu hören: die Nr. 1., 5., 6., 7. Und 8.

Wie bei mir so oft, spielt auch hier die rhythmische Asymmetrie eine bedeutende Rolle. Was die einzelnen Sätze betrifft, geht es jeweils um einen einzigen musikalischen Gedanken und dessen Entfaltung. Daraus folgt, dass ich die Instrumente nicht voneinander getrennt, sondern wie ein einziges –so zu sagen- „zweiköpfiges“ Zymbalom behand(e)le, das wiederum von den Interpreteten verlangt, dass sie aufeinander vollkommen abgestimmt sein sollen. Am deutlichsten hört man diese Absicht vielleicht im Satz Nr 6. heraus, wo während des ganzen Stückes eine auf- und abwärts laufende Modell-Scala das bestimmende Element ist, das mal von dem einen, mal von dem anderen Instrument quasi „unbemerkt“ übernommen und weitergeführt werden soll. Von dieser strengen Struktur ist nur das Duo Nr. 5. frei. Dies enthält viele meditative, dialog- und improvisativartige Element.

Novellette

In Anbetracht dessen, dass die Musik kein konkretes –in Worten auszudrückendes- Geschehen erzählt, hat der Titel eigentlich nur unterscheidende Bedeutung, bzw. hilft er den Charakter des Stückes besser zu verstehen. Das alles ist auch für die Programm-Musik gültig, denn wenn wir das Material, das der Autor zum Ausgangspunkt seines Werkes nimmt, nicht kennen, können wir während des Musikhörens an die verschiedensten Sachen denken...

Nun, meine Komposition mit dem Titel „Novellette“ ist da eine Ausnahme, da der in einem Rahmen gefasste Mittelteil –ähnlich wie bei einer Novelle- trotzdem etwas „erzählt“, obwohl es keine Programm-Musik ist. Da die in des Trichter des Horns gesteckte Faust die Tonhöhe einen halben Ton nach unten modifiziert (im Fall einer langsamen Bewegung glissando-artig), so liegt der Gedanke nahe, diese technische Möglichkeit auch während eines längeren Verlaufs auszunutzen (natürlich funktioniert das auch umgekehrt, d.h. die langsam wieder aus dem Trichter herausgenommene Faust lässt den Ton um eine halbe Tonhöhe ansteigen.) Das Akustische Ergebnis eine Art „rhythmisiertes glissando“, das entweder nach oben oder nach unten verläuft. Durch die Differenziertheit des Rhythmus hat der Hörer tatsächlich das Gefühl, dass der Solist etwas „erzählt“. All das ist für den Interpreteten keine alltägliche technische Aufgabe, denn um das sogenannte rhythmisierte glissando über einen längeren Abschnitt hinweg zu verwirklichen, muss er in den kurzen Pausen, die durch die Rhythmisierungen entstehen, unmerklich denselben Ton mal mit geöffnetem, mal mit geschlossenem Trichter bilden. (z.B. g' ist geöffnet, auf die übliche Weise zu bilden, aber as" bei geschlossenem Trichter klingt ebenfalls als g') In den schon erwähnten "Rahmenteilen", stellen -die durch die Akzente entstandene Asymmetrie, die stellenweise –bei einem Horn seltene- sehr schnelle Bewegung und das Beibehalten der Spannung während der manchmal ungewöhnlich langen Pausen- den Interpreteten ebenfalls auf eine harte Probe.

Das Werk widmete ich John McDonald. Die Uraufführung fand 1982 in Giessen statt, in einem Portrait-Konzert, das vom Hessischen Rundfunk veranstaltet wurde.

Phönix' Erwachen

Wie jede Meisterschaft, so ist bei einiger Begabung auch das Handwerk des Komponierens erlernbar, es ist sogar unentbehrlich. Die Schwierigkeit der Sache besteht jedoch darin, dass jedes Studium sich auf bereits entstandene Werke bezieht. Ein wenig vereinfacht bedeutet das: der sich Kenntnisse aneignende Komponist –und in deren Besitz- wird befähigt Plagiate zu schreiben. Der persönliche, individuelle Gedanke aber fordert meistens auch eigene, noch nie angewandte Lösungen. Doch ist das Studium natürlich nicht überflüssig., da gewisse Reflexe und Gewandtheiten in uns ausgebildet werden, mit deren Hilfe wir dann auch die ganz speziellen Lösungen leichter finden. Da aber ein neuer Gedanke und die damit verbundene Form immer auch „das erste Mal“ zur Ausarbeitung gelangt –was in der Natur der Dinge liegt- so besteht die Gefahr, dass die praktische Verwirklichung und die vorausgegangene innere Vorstellung nicht unbedingt übereinstimmt, jedenfalls nicht ganz. Dieses Risiko muss der Komponist –will er nicht andere kopieren- auf sich nehmen. Vielleicht ist das eine Erklärung dafür, dass so grosse Persönlichkeiten wie Bruckner und Mahler ihre Kompositionen auch öfter überarbeiteten...

Ein Werk für vier Zymbaloms zu schreiben bedeutet im wesentlichen soviel, wie in einer halb unbekanntem Gegend zu spazieren, wo wir auch exotische Pflanzen antreffen können, aber wo uns auch jeden Augenblick eine Schlange beißen kann. Was den Titel betrifft: *wie es bekannt ist* wurde Phönix –dieser Wundervogel- aus der Asche neu geboren. Im Falle meines Werkes –ohne dass von Programm-Musik die Rede ist- spielt sich im *grossen und ganzen* genau das selbe ab. Aus totem Material wird ein lebendiger, frei wirkender Organismus geschaffen. Aber ist das nicht die Aufgabe jedes entsehenden Kunstwerkes?

Es geschieht nichts besonderes, entweder gelingt die Tat oder nicht...

Wenn nicht, dann probieren wir bei unserem nächsten Werk erneut Phönix zum Leben zu erwecken.

Verkettungen

Erst wenn der musikalische Gedanke geboren wurde, kann eine Komposition auch zu Papier gebracht werden. Dieser Gedanke kann natürlich ideeller als auch praktischer-technischer Natur sein. Im Fall eines Duos kommen –im Grunde genommen- fünf Möglichkeiten in Frage:

1. Die Instrumente übernehmen dasselbe, oder ähnliches Material voneinander;
2. sie spielen einen dialogartigen Ablauf,
3. sie „sprechen“ gleichzeitig einander ins Wort fallend, vielleicht „diskutieren“ sie auch;
4. sie bringen etwas gemeinsam zustande –zur gleichen Zeit- z.B. sie lassen Akkorde erklingen
5. Alle „machen ihre Arbeit“, scheinbar unabhängig voneinander.

Mit dem Aufzeigen dieser fünf Punkte habe ich gleichzeitig auch im wesentlichen den Verlauf meiner Komposition „Verkettungen“ dargelegt. Nur die Reihenfolge ändert sich während der Komposition oder die eine oder andere Variante tritt mehrfach auf.

„es ist vollendet...“ für Blechbläserquintett

Meine Komposition schrieb ich im Auftrag des bereits auf schöne Erfolge zurückblickenden Ensembles „Brass in the Five“. Als ich gerade erst mit der Arbeit begann, erfuhr ich vom Tod Sándor Végys. Von diesem Moment an standen die mit ihm verbundenen Erlebnisse von unschätzbarem Wert für mich im Vordergrund meines Bewusstseins und „führten“ mir sozusagen die Hand. Trotzdem ist das Ergebnis keine Trauermusik, sondern eher ein weitgespannter Dankgesang. Das Geschenk Sándor Végys, das uns jahrzehntelang reich beglückte löst bei uns, den Beschenkten ein grosses Dankgefühl aus. Sein Leben vollzog sich im Zeichen eines unaufhörlichen Aufbaus menschlicher Qualität, deshalb können wir sagen, dass es vollendet war. Darauf weist auch die Mehrdeutigkeit des Titels hin: „es ist vollendet...“ d.h. beendet. Aber „vollendet“ kann auch ebenso heissen „vollkommen“.

Ich bin vielleicht noch die Erklärung schuldig, warum ich diesem ausgezeichneten Geigenvirtuosen, Gründer eines Streichquartetts und Dirigenten gerade mit diesen Instrumenten ein Denkmal setzen will. Dazu kann ich nur sagen, dass die Könige aller Zeiten der Tradition zufolge immer von Blechbläsern begrüsst und verabschiedet wurden, denn drückt vielleicht die Feierlichkeit solcher Anlässe am besten aus.

Die Metamorphosen des Don Genaro

Die Komposition besteht aus vier Sätzen. Das Instrumentarium beinhaltet drei Trompeten, ein Horn, zwei Posaunen und eine Tuba. Das Stück entstand 1995 und dauert ungefähr achteinhalb Minuten.

Die Sätze stellen im wesentlichen vier Zustände dar, die sich nicht langsam aufbauen, sondern am Anfang jedweden Satzes befinden wir uns schon in einer neuen musikalischen Situation. . Demzufolge wird in den einzelnen Fällen die Konstruktion, die das Geschehen bewegt, fühlbar. Das ist so als wenn bei einem mechanischen Teil das Gehäuse durchsichtig ist und so die Bewegung der inneren Teile ebenfalls sichtbar werden. Immer häufiger kann man solche Taschenuhren, oder andere technische Instrumente anrteffen.

Im ersten Satz, die in verschiedenen Zeitabständen erklingende Akkorde werden durch schnelle Repetitionstöne –mal in der einen mal in der anderen Stimme- miteinander verbunden oder durch Pausen voneinander getrennt. Die Grundlage des zweiten Satzes ist eine Modellskala, die auf eine sich ausbreitende oder abnehmende Achtelbewegung aufbaut. Die –von Zeit zu Zeit asymmetrisch erklingenden kurzen, akzentierten Töne versuchen die Ruhe des -im grossen und ganzen- symmetrischen Geschehens zu brechen. Für den dritten Satz ist eine „disziplinierte“ Ostinato geprägte Akkordfolge - die durch Pausen gegliedert ist- charakteristisch, das wiederum durch „undisziplinierte Zwischenrufe“ bestimmter Stimmen ausgeglichen wird. Im vierten Satz laufen drei Schichten parallel. Das Material der obersten Schicht ist eine schnelle Sechzehntelbewegung; in der Mitte finden wir ein aus vier Tönen bestehendes hartnäckiges, in engem Raum geschlossenes Motiv, das sich -was den Rhythmus und die Reihenfolge der Töne betrifft- ständig verändert; unten aber, als dritte Schicht braust der ständig, zu fast unberechenbaren Zeitpunkten erklingende, aus gehaltenen Tönen sich bildende Fluss der Akkorde. Für den Solisten ist es eine echte Herausforderung, dass der klingende Prozess von der Übernahme oder Übergabe des Grundmaterials bestimmt wird. Dieses Prinzip ist vor allem für den zweiten und vierten Satz gültig.

Den Titel des Stückes übernahm ich vom ausgezeichneten Schriftsteller, Anthropologen und Ethnologen Carlos Castaneda, dessen Bücher über die in Mexiko lebenden Yaqui-Indianer ein bleibendes Erlebnis für mich sind. Don Genaro ist ein

liebenswerter, mit gesundem Humor gesegneter Zauberer, der fähig ist in den verschiedensten Gestalten aufzutauchen oder plötzlich wieder zu verschwinden.

Die Kompositionen von József Sári zeichnen sich, soweit ich sie kenne, durch Frische des Zugriffs und unbekümmerte Eigenwilligkeit aus. Sári verfügt offenkundig über solide und umfassende Kenntnisse des gegenwärtigen Komponierens und weiss daraus die für ihm notwendigen und richtigen Folgerungen abzuleiten, d.h. er bleibt den Voraussetzungen und geprägten Vorgaben seines eigenen musikalischen Temperaments treu und bereichert konsequent ihre Anwendungs- und Darstellungsmöglichkeit.

Besonders auffällig ist die originelle Ausbildung der Rhythmik zu irregulärer Skandierung und einem dadurch spannungsvollen Grundelement dieser Musik. Doch greift der dabei zu beobachtende Scharfsinn auch auf andere Bereiche wie Motivik und Dynamik sowie auf Methoden der ausgespielten Reduktion und Expansion über. Im ganzen spürt man bei József Sári ein Ineinandergreifen von kompositorischer Überlegung und vorantreibendem Impuls. Beides verleiht seiner Musik ihre eigene sprechende Physiognomie.

Ulrich Dibelius

József Sári ist einer der bedeutendsten Komponisten in Ungarn.

Er ist ein Einzelgänger und hat seinen Stil in Stille und Zurückgezogenheit erarbeitet - es knüpft an die grosse Tradition europäischer Musik -aber gleichzeitig ergreifend originell.

Auch als Pädagoge hat József Sári eine besondere Ausstrahlung -alle, die bei ihm studierten, werden begeisterte Anhänger der neuen Musik- überhaupt: der Musik.

Ich verehere ihn sehr, er ist eine Musikus-Erscheinung wie man es im Mittelalter kannte.

György Kurtág

Den ungarischen Komponisten József Sári kenne ich persönlich seit langer Zeit und ich kenne eine grosse Anzahl seiner Kompositionen: die „Vier Inventionen“ für Klavier, die „Jelenetek“ für zwei Flöten, „Preludium, Interludium, Postludium“ für Klavier, Stücke für Cymbalom. Herr Sári ist einer der prominenten Komponisten in Budapest. Er ist seit vielen Jahren Professor an der Franz Liszt Musikakademie und ist ein sehr integrer und hervorragender Mensch.

György Ligeti

Der 1935 in Ungarn geborene Komponist ist in seiner Eloquenz und geistigen Kompetenz eine der beeindruckendsten Persönlichkeiten des modernen Musiklebens...

...Sáris ästhetische Vision verbindet Konstruktion und Struktur mit der freien Rede des Individuums, die Magie der Zahl mit der klanglichen Gestaltung des musikalischen Gedankens. Mit asketischer Konsequenz versinnbildlichen seine Werke das humanistische Ideal der Synthese von Geist und Empfindung.

Franz Hummel

József SÁRI

Geboren am 23. Juni 1935 in Lenti

- 1953** Abitur
- 1954-1962** Studium an der Franz Liszt Musikhochschule Budapest.
Komposition bei Endre Szervánszky; Musikpädagogik und
Dirigentenstudium
bei Zoltán Vásárhelyi
- nach **1962** Lehrtätigkeit an einer Musikschule, Klavierbegleiter, Leitung eines
Kammerorchesters,
Konzerttätigkeit, Vorträge über Musik.
- 1971-1984** Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland, freischaffender
Komponist, Interpret eigener Werke (Dirigent, Pianist), Privat-Musiklehrer.
seit **1984** Professor für Musiktheorie an der Franz Liszt Musikhochschule,
Budapest;
Leiter des Kollegiums "Musik des 20. Jahrhunderts".
- 1992-1997** Fachbereichsleiter für Musiktheorie an der Fr. Liszt Musikhochschule,
Budapest.
- 1997** Habilitation an der Fr. Liszt Hochschule, Budapest;
Präsident des DLA Komitees an der Fr. Liszt Hochschule, Bp.;
- 1998** Lektor des Ungarischen Rundfunks für Zeitgenössische Musik.
Ord. Mitglied der Széchenyi Akademie für Literatur und Künste.

Preise:

- 1984** Preis des Internationalen Arbeitskreises für Musik
- 1985** Bärenreiter Hausmusikpreis
- 1991** Erkel-Preis
- 1995** Bartók-Pásztory Preis
- 1998** Künstlerische Staatsauszeichnung (Érdemes Művész)
- Seine Werke erscheinen bei Editio Musica, Bärenreiter-, Akkord-, Ricordi-, Accent
Verlag
Sie wurden mehrmals an der "Tribüne International Paris" vorgestellt, bzw. an IGNM
Festivals aufgeführt.

CD-Aufnahmen:

Hungaroton