

kor valójában Lessing, Hegel, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Reinhardt és mások gondolatainak törmelkei derengenek föl bennünk érzésekként, egészen egyszerűen azért, mert az efféle kultúra – mint ezt Tordai Zádor is kimondja könyve 162. oldalán – a tudattalanunkban is benne van. Ezért helyesebb tudatossá tenni, mint nem létezőnek nyilvánítani, már csak azért is, mert a gondolat szabad röpte, amelyet a szerző követni kíván, eleve korlátozott, ha a gondolat csak az anyag felszínén tud végigsiklani.

Aztán meg „*a magam szavai szerint*” sem érthetem mindig az antik szöveget. Például a 93. oldalon arról olvasunk, hogy Kreón „*kétféleképpen beszél, aszerint, hogy kihez szól. A Kar vezetőjének válaszolva ezt mondja*”

*Hogy városunk törvényén tette túl magát.*

*Antigonénak viszont ezt\**

*S mégis törvényemet meg merted szegni te?”*

Ez a finom megfigyelés a kettős beszédről csak a magyar fordításra érvényes: a görög szövegben mindkét esetben egyszerűen a *törvények* szó áll: „*Tűltette magát a törvényeken*” – mondja Kreón a Karnak, míg Antigonétól ezt kérdezi: „*Mégis meg merted szegni a törvényeket?*”

Három elírásra kell fölhivnom a figyelmet, mert mindegyikük többször előfordul. A tragédia záródala, amelyet a Kar kivonulóban énekel, nem *esodos* (134. skk. o.), hanem *exodosz*. Az istenek tisztelete, amelynek hiányát Szókratész szemére vetették, nem *theosz noumezein* (139., 140., 206. o.), hanem *theusz nomizein*. Az angol filozófiatörténészt, aki Stone könyvéről recenziót írt, *Myles F. Burnyeat*nek hívják (193. skk. o.).

\*

Amivel Tordai Zádor érzésem szerint adósunk maradt, az Arisztophanész. Tekintettel a babos sisakú sompolygókra, akiknek képe elsőként ragadta meg őt Hellaszban tett utazása során, s akiről oly melegen írt, biztos vagyok benne, hogy nagy beleérzéssel és szeretettel fogja megálmódni nekünk a neveletlen géniusz mulatságos világát

*Steiger Kornél*

## A „PSALMUS HUNGARICUS” HÁROM ÉRTELMEZÉSE

Egy adott zenemű története – stilstól, műfajtól és minőségtől függetlenül – három, egymástól időben világosan elkülönülő mozzanat szerves egységéből épül fel: életrajzi és szakmai előzmények, a komponálás folyamata, utólagos vonzatok (receptió- és interpretációtörténet).

Az előzményekről vázlatok, dokumentumok, levélbeli utalások alapján a XX. század végére a zenetudomány többnyire már összeállított egy mozaikszerűen épülő, de elegendő információt nyújtó adatbázist. A kompozíció pedig – eltekintve attól a sajnos nem csekély számú (a szerző egyéb művei alapján feltételezhetően) értékes alkotástól, amelyeknek létezéséről tudunk ugyan, de a kézirat elveszett vagy lappang – értékelhető, elemezhető, előadható, egy bizonyos színvonal felett pedig modern, tudományos, kritikai kiadásban is hozzáférhető.

A három mozzanat közül az 1900 előtt komponált művek esetében kétségkívül az „utóélet”, az interpretációtörténet a legbizonytalanabb. Hangrögzítés hiányában csak a korabeli leírásokra, kritikákra támaszkodhatunk, amelyek azonban egyrészt közel sem megbízhatók, másrészt ha autentikusak is (például a Carl Friedrich Cramer *Magazin der Musik*ében vagy a Schumann által szerkesztett *Neue Zeitschrift für Musik*ban megjelent bírálatok), csak az adott kor izlésvilágát tükrözhetik, s ezért a barokk, klasszikus, romantikus kompozíciók esetében igazán megbízható interpretációtörténet nem dokumentálható. Ebből a tényből eredeztethető a régizene-játás körüli szakadatlan polémia, a különböző – szekunder forrásokon alapuló – érvrendszerek összecsapása, az alapkérdésektől (hangolás, hangszerválasztás), a legapróbb részproblémáig (lásd az elmúlt évtizedek vitáit az artikuláció és a disztések kérdéskörében).

A hangrögzítés elterjedésével, majd később a stúdiófelvételek megszületésével az interpretációtörténet könnyebben nyomon követhetővé vált, sőt XX. századi kompozícióknál nemritkán az egyes értelmezések oly világosan hatottak egymásra, hogy egyértelmű előadás-forráslánc is felállítható.

Az interpretációtörténet természetesen nem minden szerző vagy műfaj esetében centrális tényező. Számos olyan kompozíció ismeretes, amelynek vagy karakteréből adódóan, vagy egy-egy messze kimagasló előadás révén kialakult egy standard interpretációja, amelytől a későbbi kísérletek csak irreleváns részletekben térnek el. Ilyen kompozícióknál az utólagos vonzatok, ha nem is unalmasak vagy sablonosak, de igazi felfedezéseket sem kínálnak.

Más esetekben az előadók szinte kötelezőnek érzik saját egyéniségük és koncepciójuk fokozott érvényre juttatását, a karakterek egyéni megformálását. E csoportba tartozik jelen recenzió tárgya, Kodály Zoltán PSALMUS HUNGARICUS című műve is; sőt ebben a kompozícióban az egyéni, autonóm interpretáció iránti igény fokozottan is érvényesül, hasonlóan az európai (de talán leginkább közép-európai) nemzeti stílusok számos kulcsfontosságú alkotásához. Ahogy egy cseh zenekar vagy egy bécsi együttes számára Smetana szimfonikus költeményeinek, illetve a Strauss dinasztia kompozícióinak tolmácsolása minden egyes alkalommal új és új kihívást, felelősséget s egyben bizonyítási lehetőséget jelent, ugyanez érvényes magyar előadóknál Bartók és Kodály néhány alapvető jelentőségű művére. E kompozíciók legszűkebb körébe a TÁNCSZVIT, a ZENE, a CONCERTO és a BUDAVÁRI TE DEUM mellett a PSALMUS HUNGARICUS is beletartozik.

A zenei tényezőkön kívül a szövegválasztás is nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a PSALMUS a magyar zenetörténet szűk standardkörébe kerülhetett. Az 55. ZSOLTÁR szabad fordításában-átköltésében felhangzó fohászok ugyanis – Tóth Aladár szavaival – „*abban a korban, amikor a bibliai szöveget Kecskeméti Vég Mihály megkapó erejű magyar verssorokba szedte, a magyar nemzetnek legmélyéről fakadó hangjai voltak. Szenvedélyes hitviták, bibliai történetek, históriás énekek, a nyelvvél kuszködő zsol-tárfordítások s a reformáció más ezerféle megnyilatkozásán keresztül tört fel elszórtan, bátortalanul, de annál meghalóbb önkéntelenséggel ez a hang. Apró célzások a magyar viszonyokra, egy-egy panaszos sóhajlás az egész: mégis itt kell keresnünk a magyar reformáció igazi belső életét, ebben a rettenetes erejű primitív lírában*”.

Maga a komponálási alkalom is a nemzeti

alpművek sorába helyezi a PSALMUS-t, hiszen – mint köztudott – Pest, Buda és Óbuda egyesülésének, Budapest megszületésének ötvenedik évfordulójára, pontosabban az ebből az alkalomból rendezett 1923. november 19-i diszhangversenyre íródott, Bartók TÁNCSZVIT-jével és Dohnányi ÜNNEPI NYITÁNY-ával együtt.

Az eddig leírtak alapján talán világossá vált: az alkotás utóélete, a recepció- és interpretációtörténeti tényezők a PSALMUS HUNGARICUS esetében centrális jelentőségűek. A jelen recenzióban vizsgált és összehasonlításra kerülő három interpretáció, három öntörvényű értelmezési kísérlet egyúttal három eltérő korszakot (a mikrobarázdás hanglemmez kezdeti időszakától 1992-ig), három jelentősen különböző hangszínt, stílust, iskolát reprezentáló énekest (Rösler Andre, Simándy József, Molnár András) és három, karakterét tekintve gyökeresen eltérő karmester-egyéni-séget (a szerző, Doráti Antal, Fischer Iván) is bemutat.

Az elemző összehasonlítás négy szempontot vesz hangsúlyozottan figyelembe, amelyek önmagukban is egy-egy külön tanulmányt érdemelnének: tempó- és karakterválasztások, előadói teljesítmények, a művet meghatározó hangnemszimbolika kiaknázása, hang- és felvételtechnika.

A tempó- és karakterválasztás a Kodály és Doráti vezényelte előadásban – mindkét felvételen az Állami Hangversenyzenekar működik közre, de két különböző kórus társaságában – szinte azonos: nemcsak mechanikus szempontokat (például a felvétel összidejét) tekintve, hanem az egyes formarészek kialakítását is figyelembe véve. Mindkét tolmácsolásban markánsan érvényesül a bevezető fájdalmas, patetikus hangvétele, majd az alt és basszus szólam első megszólalásának dinamikával is fokozottan kiemelt hangsúlyozása. Eltérés mutatkozik ellenben a tenorszóló és a kórusszakaszok viszonyában: a szerző által irányított felvételen a szólószakaszok visszafogott kezdés után fokozatosan jutnak el a drámai tetőpontokig, a kórus belépéséig; Doráti viszont a tenorszólámat az örvénylő, kavargó zenekari hangképből kiemelve az egész mű centrális elemeként értelmezi. A Fischer Iván vezényelte tavalyi interpretáció (Hungaroton, HCD 31 324) e tekintetben Doráti felfo-

gásához áll közelebb, más szempontból viszont mindkét korábbi felvételtől jelentősen eltér. Lényegesen összefogottabb (több mint három perccel rövidebb) Kodály és Doráti előadásánál, ezáltal az egész művet meghatározó felfokozott érzelmi töltés hatásosan, sűrítetten érvényesül. A gyorsabb tempó hátránya viszont: a szövegsorok jellegzetessége, az 5+5, 5+6 szótagos képleteket kombináló, a XVI. században egész Európában elterjedt volta-ritmus e felvételen alig érzékelhető, szemben a két korábbi interpretációval.

Az előadói teljesítmények összehasonlítása – a gyökeresen eltérő művészegyéniségek miatt – szinte lehetetlen, így csak rövid értékelésre vállalkozhatunk. Rösler Endre hangjának hajlékonysága, sokszínűsége optimálisan érvényesül. Képes az interpretáció koncepciójának megfelelően a háttérből indulva, hatalmas drámai fokozásokkal elérni a csúcspontokig, ahol nagy vivőerejű tenorja plasztikusan emelkedik az együttes fölé. Simándy József és Molnár András egyaránt nagyszerű technikai felkészültséggel, magabiztosan uralja szólását, a hangi adottságokat és a drámai, sőt szimészi képességeket tekintve is mindketten eszményi előadónak bizonyulnak. Az 1992-es felvételen közreműködő Budapesti Fesztiválzenekar a hangzás egységét és mindenekelőtt a vonóshangszíneket tekintve messze felülmúlja az ÁHZ mindkét korábbi teljesítményét. A kórusok közül viszont egyértelműen a legkorábbi, Kodály–Rösler-féle felvételen szereplő Budapesti Kórus emelkedik ki, a szöveg nélküli, csak gesztusokra épülő, jajongó női kari menetek expresszivitása mindmáig utánozhatatlan.

A PSALMUS HUNGARICUS egyik leglényegesebb eleme a latens hangnemszimbolika, amelyre a közelmúltban elhunyt neves zene-történész, Lendvai Ernő hívta fel a figyelmet: „A komplementerviszony a PSALMUS HUNGARICUS esetében a mű tartalmi kulcsát is kezünkbe ad-

ja. Alaphangneme, az a-moll mindenütt egyet jelent a sírás, a könyörgés, a kétségbeesés, az átok gondolatkörével. A cselekmény kibontakozása viszont a kiegészítő hagnemmel azonosul: Desz-dúrral és Cisz-dúrral. A Desz-dúrnak lesz a hivatása, hogy az átok súlya alól feloldjon: »Rólad elvész minden terhedet«, a Cisz-dúré pedig, hogy a fel-emelkedés, az apoleózis hangneme legyen.« »Nagy tisztességre... felemeled!«” A hangnemszimbolikát a Doráti irányított interpretáció egyáltalán nem aknázza ki, az előadás lényegi pontjai, törésvonalai nem a hangnemi relációk mentén szerveződtek. A szerző által vezényelt felvételen a zenekari hangzás esetlegessége, helyenkénti bizonytalanságai miatt nem hatásosak a tonális kontrasztok. A Fesztiválzenekar viszont – a Magyar Állami Énekkarral és a Győri Bartók Béla Gyermekkórusral közös CD-n – pompásan érzékelteti a hangnemi szimbólumokat; nemcsak az a-moll és a Desz-dúr határozott elválasztásával, de a két enharmonikusan azonos dúr hangnem funkciójának árnyalt elkülönítésével is.

Hang- és felvételtechnikai szempontból a két újabb előadás egyaránt kifogástalan. Az együtteseknek a hangtér egészében történő elhelyezése ideális; szépen, diszkréten emelkedik ki a szóló. A korrekten alkalmazott polimikrofonos technika következtében a zenekar-kórus arányok is mindvégig kiegyensúlyozottak. Mindez nem mondható el a monóban, jelentős alapzajjal megszólaló korai felvételtől, az összhatás azonban mégsem negatív, sőt... A régi Qualiton-lemez meghallgatása napjaink hifiorientált, digitális technikára épülő hangkultúrájában sajátos esztétikai élvezetet nyújt.

Egy mű, három korszak, három értelmezés. A MAGYAR ZSOLTÁR-ban rejlő belső energiaforrások még nem merültek ki. Az út az újabb interpretációk előtt is nyitva áll.

*Rethes Attila*