

# Az akusztikus művészetek mostohagyermeké: a hangfelvétel-esztétika

## Harmadik rész: A korai elektromos felvételek (2)

**Előző számunkban az elektromos hangfelvételi eljárás kezdeti évtizedeinek egyik kiemelkedő alakjáról: Leopold Stokowskiról írtunk, aki élete során mindvégig fontos összekötő kapocs volt a zene és a hangtechnika között. Vajon Stokowski egyedülként rokonszenvezett a hangfelvétellel, vagy kortársai is osztoztak véleményében? Hogy e kérdést megválaszolhassuk, alábbi írásunkban a vizsgált korszak néhány kiemelkedő zeneszerzőjétől és karmesterétől mutatunk be olyan gondolatokat, melyek áttételesen – pro és kontra – a zenefelvételek korabeli fogadtatásán keresztül azok hangzásesztétikai megítéléséről is képet adnak. Vizsgálataink szempontjából egy fontos hazai dokumentum továbbá Kilián Zoltánnak a harmincas évek legvégén megjelent „Rádióesztétika” című munkája, mely ebben a témában az első hazai összefoglaló tanulmány, s írásunkban ebből is szemezgetünk.**

➡ Ujházy László

### Schönberg, Toscanini, Bartók

Schönberg már 1928-ban úgy érezte, hogy „a rádióadásban a hangi entitásoknak egy kis része is elegendő az összes zenei gondolat kifejezésére, mert a gramofon és a különböző gépi közvetítő eszközök olyan tiszta hangzásokat fejlesztenek ki, hogy képesek leszünk sokkal kevesebb hangszerre írt darabokat írni rájuk”. E megállapítás burkoltan azt is magába fog-

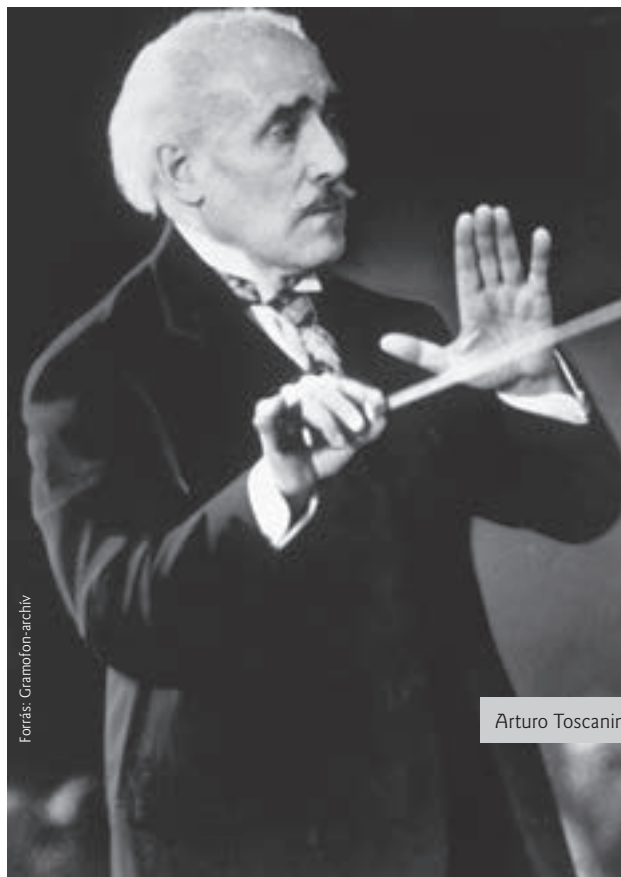
lalja, hogy a túl tömör, „vastagon hangszerelt” zenék (még ma sem) szólnak eléggé tisztán és világosan a hangszóróból. Figyelmet érdemel a dátum: 1928, tehát 8 évvel az első hivatalos rádióadás beindítása és 3 évvel az elektromos hangfelvétel megjelenése után járunk!

Toscanini munkássága egy hosszú időre szorosan összeforrt a rádiózással: 1937-től csaknem két évtizedig állt az NBC zenekar élén, ahol az emlékezetes, hétfői főműsoridőben közvetített és óriási hallgatottságnak örvendő hangverseket vezényelte. Ő is eltávolodott a koncerthangzástól: áttetsző hangfelvételei az akkori esztétikai igényeknek megfelelően rendkívül rádiószerűek, „csont szárazak”, ahogyan egy későbbi esztétikai írásban olvashatjuk.

Am negatív vélemények is elhangzottak, mint pl. Bartók Béláé, aki 1937-ben egy előadáson többek között az alábbiakat fejtette ki:

„...magasabb esztétikai szempontból a zenei rádióközvetítés is csak afféle pótzene, amely – egyelőre legalábbis – semmiképp sem helyettesítheti az élő zenének helyszíni hallgatását [...] a legjobb rádióvevő vagy gramofon is csak közelről élvezhető annyira, amennyire, de bizonyos távolságon túl már csak förtelmes krákogás és recsegés [...] a rádió és a gramofon hovatovább olyan istencsapássá fog fejlődni, amely felér az egyiptomi hét csapás bármelyikével, sőt még túl tesz azon, mert végeláthatatlan...”

Ugyanakkor pozitív véleménye, hogy „azoknak számára, akik hangversenyek rendes látogatói, akik nem mondanak le a magukvégezte zenélésről, akik tudatában vannak a rádióközvetítések fogyatékoságának és azt esetleg a közvetített művek kótából történő egyidejű olvasásával ellensúlyozzák, azok számára nagyon tanulságos lehet a rádió, mert egyébként szá-





Forrás: Gramofon-archív

Wilhelm Furtwängler

*mukra elérhetetlen helyekről jövő közvetítésekről is valamilyen képet ad nekik".* Bartók jóslata abban a tekintetben beigazolódott, hogy ma már mindenütt szól a gépzene, akár akarjuk, akár nem. A zenehallgatás elvesztette korábbi szakralitását, nem jelenti számunkra azt a felemelő, ünnepi érzést, amelyet régebben kiváltott. S azt sem szabad elfelejtenünk, hogy véleményét az 1930-as évek derekának hangzásminősége alapján fogalmazta meg, gondolataiban az „egyelőre legalábbis” magában hordozza, hogy a hangzásminőség javulása nyomán véleménye is kedvezőbbé válhat. Végso soron nem ütközik kortársainak pozitív gondolataival, csupán az élő koncerthallgatás szempontjából aggódik a zenehallgatás tisztaságáért.

### Furtwängler, Dohnányi

Ugyancsak az élő koncerthallgatást részesíti előnyben Wilhelm Furtwängler 1932-ben: „A vitaminmentes, ízetlen és erőtlen utánzatot, amiben a rádióhallgatók egy koncertből részesülnek, valóban csak azok tarthatják a hangverseny teljes értékű pótlékának, akik már nem tudják, milyen egy igazi koncert.”

Ugyanakkor Dohnányi Ernő a Magyar Rádió főzeneigazgatójaként azzal a kérdéssel is foglalkozott, hogy a zene belső szerkezete, hangszerelése milyen kapcsolatban áll a gépi hangkövetítéssel. Abban az időben írott művein jól nyomon követhető az a célkitűzés, hogy azok rádióadásban is tisztán, áttetszően szólaljanak meg. Vázsonyi Bálint így ír Dohnányiról szóló könyvében:

„Akárhányszor rádióban zongorázott, kísérletezett hangszere és a mikrofon közti viszonylat titkainak feltárásával, aminek az eredménye az lett, hogy a zongoraművészet technikáját sikerült tökéletesen alkalmaznia a rádió új követelményeihez. Mint komponista azon kísérletezett, hogyan lehetne a zenei hangszíneket tökéletesen az éterbe juttatni, milyen harmonizálás, milyen hangszer összeállítás a legmegfelelőbb a rádióknak...”

### A hazai rádióesztétika megjelenése

Külön figyelmet érdemel ebből a korszakból Kilián Zoltán: *Rádióesztétika* című tanulmánya, amely az első hazai rádióesztétikai írás, s melynek jelentőségét 1939-ben a Nyugat recenzense így méltatta:

„Érthető hát Kilián ragaszkodása a rádióhoz, hisz ebben a munkában él, és érthetőek elragadtatott szavai is. Könyve ennek az elismerő szeretetnek a jegyében készült, s az első hasznos összefoglaló a rádióról, mely végre nem a technikai részletekről, lámpákról és drótokról szól, hanem a szellemi, társadalmi problémáiról.”

(Itt fontos megjegyeznünk, hogy a méltatásban olvasható „lámpák” kifejezés itt nem a szokásos villanyégőkre utal, hanem arra, hogy akkor – és még évtizedekig – félvezető erősítők nem lévén, a rádiókészülékekben is elektroncsöveket alkalmaztak, melyek belső fűtőszáruknak köszönhetően gyengén világítottak ugyan, ám funkciójuk az egyenirányítás és erősítés volt. Ha e készülékeket a korabeli elnevezésüknek megfelelően ma „lámpás” és főként „csöves” erősítőknek nevezzük, akkor e megjelölések már bizarr félreértésekre adhatnak okot. Nemcsak a technika, hanem nyelvünk is változik!)

Kilián könyve azokkal a műfajokkal foglalkozik, melyek a mai terminológia szerint „rádiószerűek”, s kifejezetten a gépi hangkövetítés útján juthatnak el a hallgatósághoz, mint például a hangjátékkal. Mivel a zenehallgatás a mikrofontól függetlenül is létezik, ezért érthetően a zenei műsorok esztétikai kérdéseivel kapcsolatban igen szűkszavú, ám erre vonatkozó gondolatai mégis kitűnően jellemzik a harmincas évek „gépzenei” felfogását:

„A rádió különleges zenei igényei inkább hangműszaki kérdések. A mikrofon nem egyformán alkalmas a különböző hangszerek hangjainak felvételére, a rádióhallgató ezért nem is úgy hallja mindig a muzsikát, ahogyan azt a hangversenyteremben hallaná. Hozzájárul ehhez még a műszaki hangerősítés és a zenesz hangerejének különbsége is; a muzsikusk lehetni



Forrás: Gramofon-archív

Dohnányi Ernő

pianisszimóit a műszaki embernek fel kell erősítenie, hogy a vevőkészülékből élvezni lehessen, viszont a fortisszimókat lehallkítja, különben a hangszóró hangja kínzóvá válik. Ez csak a két véglet, köztük a hangerő számtalan árnyalata mind műszaki közbeavatkozást kíván. A rádió erősítő helyiségében ezt a gépkezelő szolgálatot műszerészek látják el, füliükön a fejhallgató, kezük alatt az erősítő gombja. Eszményi közvetítés az volna, ha a műszerész magas zenei képzettséggel, a partitúra meg a vezénylő karnagy utasításai szerint maga is „játsszana” az erősítőn, ami lehetetlen kívánság. A muzsikások mégis panaszkodnak, ami nem is csoda, az ő füliük jobban megérzi a természetes hallás meg a mikrofonadta hangok különbségeit. A nagyközönség az ilyenfajta rádiókérdésekről nem tud; néhány évvel ezelőtt még sűrűn hallható panasz volt, hogy a bőgőt nem érzik a cigánybandában, a jobb vevőkészülékek elterjedése óta a bőgő érvényre jut. Könnyű vagy nehéz zene, ezzel az előfizetők számára el is intéződik a zenei műfaj területe.” Kilián Zoltán gondolatai lényegében a zenei felvételek korabeli alapkérdéseit foglalják össze: a dinamikát technikai okokból mindenképpen szűkíteni kell, azonban ennek művészi módon kellene megtörténnie, tehát burkoltan a zenei rendező és a hangmérnök tevékenységének szükségességét olvashatjuk ki soraiból. Vagyis a dinamika-szabályzás nem „gépkezelői”, hanem a partitúra alapján végzett művészi feladat. Ugyanakkor azt, hogy a zenei felvételeket még nem sorolja a „rádióművészet” kategóriájába, írásának egy későbbi része is bizonyítja, amikor a filmbeli plánoknak megfelelő hangsíkokat csak a művészi prózára alkalmazza: „A közönség [...] megértette a film premier, second és total planjának hangbeli mását a rádiómikrofon előtti hangelötér, hangmásodtér, valamint a total plannak megfelelő teljes hangtér (előtér és hangháttér együtt) hangjaiban.”

Napjaink hangfelvétel-esztétikai felfogása szerint e gondolatok már a zenei felvételekre is érvényesek, sőt a tér különböző mélységű síkjából megszólaló hangszerek a teremhatás fontos alkotóelemét képezik. Ráadásul a korabeli zenefelvételeken – a mikrofon „hallási” tulajdonságainak köszönhetően – meg is jelentek a különböző hangsíkok,

ám ezek még nem egy tudatos hangtér-felépítésből származtak, talán észre sem vették azokat.

Összegezve a leírt véleményeket megállapítható, hogy az önálló hangművészet gondolata a zene területén ekkor még nem jelenik meg, a minta továbbra is a természetes hangzás, a koncertélmény a viszonyítási alap, s a gépi hangzás minőségi megítélése is attól függ, hogy az mennyiben közelíti meg azt az élményt, amelynek a hangversenytermekben részesei lehetünk. A gépi közvetítés ügye mellett kiálló zeneszerzők is kizárólag a szerzői üzenet minél hűségesebb leképzését várják tőle, és ugyanezt teszi *Toscanini* is, amikor a szólamok minél analitikusabb, érthetőbb megszólalását várja a hangszóróból. Arról azonban, hogy a hangkép a precizitása mellett egy önálló hangzasesztétikai szépséget is hordozhat, még nincsen szó. Ám ne legyünk türelmetlenek, hiszen az esztétika történetéből ismert, hogy a szépség szavakba öntése nem ősidőktől fogva létezik. *Huizinga A középkor alkonya* című munkájában így írja le egy korabeli irodalmár festményekre vonatkozó „esztétikai” elemzéseit:

„Dicséri egy szűz szép és tiszta alakját, Gábrriel arkangyal haját, mely «az igazi haját is felülmúlja»; Keresztelő Szent János arcának szent zordonságát, és Szent Jeromost, aki «olyan mintha élne».”

Mindez ugyanúgy a természetutánzás jegyében, mintha egy felvételtől ezt mondanánk: a zongora úgy szól, mintha ott lenne a hangszóróban. Ám – folytatva e hasonlatot – az, hogy ez a zongora a hangszórókból milyen térbeli oldottságban, hallástávlatban, milyen hangszínezettel, ki egyenlítetttséggel jelenik meg, tehát rendezői-hangmérnöki kompozíció megítélése fel sem merül. Ezt azonban az is okozza, hogy bár a vizsgált időszakban a technikai fejlődés szinte folyamatos volt, ennek ellenére mind a hanglemeznek, mind a rádió-közvetítésnek még jó néhány objektív technikai fogyatékossgal kellett megküzdenie, melyek közül a két legfontosabb a korlátozott frekvenciatartomány és a viszonylag erős torzítás volt. Az előbbi a normál hanglemezek illetve a középhullámú rádióadások „felhangmentes”, kissé matt hangzásában jelentkezett, míg a torzítások az erősebb hangoknál fellépő recsegésekben nyilvánultak meg. Emellett mindkét közvetítési lehetőség alapja meglehetősen magas volt. Mindezek jelentősen fékeztek egy önálló hangzasesztétikum létrejöttét, s valószínű, hogy a gépi úton közvetített zenére vonatkozó korábban említett negatív vélemények is részben e jelenségekből táplálkoztak.

Sorozatunk következő részében továbblépünk az időben, s bemutatjuk, hogy a világháború utáni hangtechnikai újjáéledés milyen változásokat eredményezett a hangfelvétel-esztétikában. ■

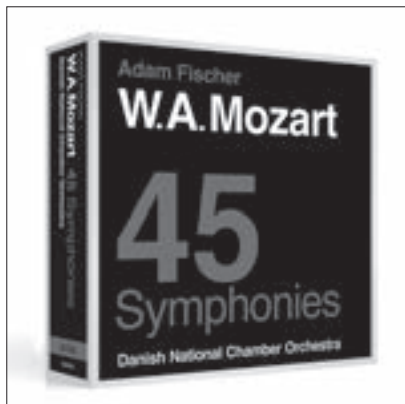
(A Bartók- és Kilián-idézetet a korabeli, illetve eredeti helyesírás szerint közöljük. A Furtwängler-idézet forrása: Wilhelm Furtwängler: *Zene és szó*, fordította Aradi László. A Huizinga-idézet forrása: Johan Huizinga: *A középkor alkonya*, fordította Szabó Lőrinc)

# GRAMOFON

## ZENEKRITIKAI MŰHELY

2014-től a Gramofon kritikai rovatai új struktúrában – Gramofon Zenekritikai Műhely összefoglaló névvel – jelennek meg lapunk nyomtatott kiadásában. Célunk azonban változatlan: szeretnénk felidézni és modern eszközökkel folytatni a magyar zenekritikáírás – többek között Csáth Géza, Tóth Aladár és Péterfi István nevével fémjelzett – régi, szép hagyományait. Természetesen nem vagyunk tévedhetetlenek, és az is előfordulhat, hogy olvasóink nem tudnak azonosulni egy-egy szakkritikus állásfoglalással. Azt azonban bizonyosan ígérhetjük, hogy a Gramofonban megjelenő kritikák megbízható szakmai tudásra és korrekt, etikus szerzői magatartásra épülnek. Remélem, hogy kritikai rovataink az új struktúrában is elnyerik olvasóink tetszését.

Retkes Attila főszerkesztő



### WOLFGANG AMADEUS MOZART ÖSSZES SZIMFÓNIAJA

**Dán Nemzeti Kamarazenekar**  
**Karmester: Fischer Ádám**

Az elegáns, puritán külsejű dobozba (12 korongon) a 41 sorszámozott és a négy, csupán Köchel-jegyzékszámával ellátott szimfónia került. Évek, alkotói periódusok szerint rendezték a lemezekre a műveket; ez roppant egyszerűvé teszi a hallgató tájékozódását az oeuvre-ben, és a viszonyítást a más műformákban komponált alkotásokhoz. A teljes szériából több CD külön is megjelent; ezek a nemzetközi zenei szakmai folyóiratokban magas értékelést kaptak. Rob Cowan például a Gramophone-ban úgy fogalmaz: a korai szimfóniákat nehéz elképzelni jobb előadásban, mint Fischer és lelkes dán zenészei energikus és

szellemes tolmácsolásában. Véleménye szerint a felvétel felzárkózik Karl Böhm, Nikolaus Harnoncourt és James Levine interpretációja mellé.

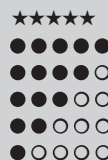
Tizenöt évet „használt el” Fischer Ádám a Haydn-szimfóniák gyűjteményére: 33 CD-re játszott a föl ezeket az Osztrák-Magyar Haydn Zenekarral. A Mozart-boxban hét évnnyi kifinomult műhelymunka testesül meg. „Az a tapasztalatom – magyarázza a karmester –, hogy a Mozart szimfóniák 80 százaléka ismeretlen vagy nem elég jól ismert, ezt nagy szégyennek tartom. A felvételekkel szeretném megmutatni, hogy a stílusuk egységes, hogy az első szimfónia hét szerven kötődik az utolsóhoz, a Jupiterhez. A 41. egy hosszú utazás végét jelenti, ami az első szimfóniával kezdődött.” Nem az „ő Mozartja” szól a felvételről, mert nem hisz abban, hogy a karmesternek saját megoldásokat kell kitalálnia. „Személyiségekre van szükségem, csak a célt tudom kitűzni, az oda vezető utat a muzsikusoknak kell megtalálniuk. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy teljesítsük azt, amit a partitúrában az alkotó kér tőlünk, létfontosságú, hogy meggyőződésből tegyük mindezt.” A dán zenészek mentalitása jobban illik az ilyen megközelítéshez, mint másoké. „Párbeszédet folytattunk a stúdióban, hangversenytermi feszültség, drukknélkül.” Előfordult azonban a főpróbákon, hogy egyik-másik szimfónia részlete nem felelt meg Fischer Ádám várakozásainak. „Ez csak olyankor történt meg, amikor nem aludtam ki magam. A jó és kevésbé jó szimfóniák közötti különbség, hogy

a jókat egy álmatlan éjszaka után is mesterműnek tartja az ember.”

Fischer Ádám 1998 óta dolgozik a Danish National Chamber Orchestrával (DNCO); az együttműködés eredményeképp a zenekar a skandináv térség legjobbjává vált. Dániában kezdetektől fogva a klasszikus koncertrepertoár állandó része a Mozart-életmű. Mozart özvegye, Constanze Weber – immár második férje, Georg Nikolaus von Nissen oldalán Koppenhágában élve – 1811-ben kijelentette: „Sehol sem hangzanak fel jobban Mozart zenekari kompozíciói, mint ebben a fővárosban”. A Mozart-szimfóniák lemezbemutatóját a bécsi Konzerthausban tartották. Folyik a Beethoven-szimfóniák felvétele is, ez a gyűjtemény várhatóan 2015-ben jelenik meg. *Albert Mária*

**Da Capo – Mevex**  
8 201201

#### JELMAGYARÁZAT A KRITIKAI ROVATHOZ



**Remekmű**  
**Kiváló**  
**Jó**  
**Átlagos**  
**Elfogadható**  
**Gyenge**