

Az akusztikus művészetek mostohagyermek: a hangfelvétel-esztétika

13. rész: A zenei historizmus és a hangfelvétel – III. közlemény

Sorozatunk előző két írásában vázlatosan bemutattuk a historikus koncerteken és felvételeken leggyakrabban megszólaltatott „rég” hangszereket, egyben azt is szemléltetve, hogy az elmúlt évszázadokban milyen változások mentek végbe az európai hangszerkészletben. A hangszer azonban csupán egyik összetevője a zenei hangzásnak, hiszen az sem közömbös, hogy az milyen akusztikai környezetben szólal meg. Amikor historikus szemlélettel közelítünk egy zenemű előadásához, akkor ezért is merülhet fel a kérdés: egyáltalán vannak-e az egyes zenei műfajokra vagy korszakokra jellemző akusztikai környezetek? Hogy e kérdéskört jobban megközelítsük, alábbi írásunkban a középkortól napjainkig a zene tipikus akusztikai környezeteit mutatjuk be.

• Ujházy László

Zene a templomokban, a szabadban és a palotákban

A középkor a templomok és főként a nagy katedrálisok megépítésével megteremtette a hosszú utözengésű tereket, ezzel egy olyan új színt hozva a hangzásba, mely korábban ismeretlen volt. Mivel a nagyobb szagrális helyszínek egyben jelentős zenei központok is voltak, mindez a zene akusztikai benyomását is érintette. A többnyire egyszólamú ének a hosszú utözengésű környezetekben „szolgaián” többszólamúvá vált, hiszen minden hang mögött ott zengett az előző hang vagy hangok folyamatosan halkuló lecsengése. Emellett már az 1500-as évek legelejéről fennmaradt olyan ábrázolás, melyen a teljes templomtér zenei birtokbavétele látható: egy kórossal az oltár előtt, egy másikkal pedig az oltár mögött. Ez a nagyszerű akusztikum hangzó szimbóluma volt mindannak, amit a pompás építmények, faragványok és freskók is hirdettek.

Természetesen a nagy zengés nem tudatos tervezés, hanem a korabeli építkezés következményeként jött létre. Mitől is függ egy zárt tér zengése? Egyrészt a terem nagyságától, hiszen ha a falakról visszavert hangok minél nagyobb utat tesznek meg, akkor – ismerve, hogy a hang viszonylag lassan terjed a levegőben – az egyes visszaverődések közötti idő is megnő. A másik tényező pedig, hogy a visszaverődések minél nagyobb számban jöjjenek létre, s a határoló felületek inkább visszaverjék, mint elnyeljék a hangokat. Ebből a szempontból a legelőnyösebb a márvány, de még a gyakran alkalmazott mészkő vagy a téglák is a beeső hangenergiának csak kisebb hányadát emésztik fel. Márpedig a templomépítésben a kemény felületek nagy mennyiségben voltak jelen, gondoljunk a kőpadlóra, a csupasz falakra és a mennyezetre, amely elvben fából is készülhetett volna, ám – mivel a villámhárító akkor még ismeretlen volt, s egy templomtűz egész városrészeket veszélyeztetett, – ezért inkább a



Udvari bál Velencében, magasra helyezett hangszerekkel (1500-as évek második fele)

kemény boltozatokat részesítették előnyben. (E kemény homorú felületek olykor persze különös akusztikai jelenségeket is eredményeztek, melyek mai felfogásunk szerint – enyhén szólva – nem tettek jót a hangenergia egyenletes eloszlásának.)

A középkor zenei tevékenységeiről ránk maradt képek alapján megállapítható, hogy a templomi zene mellett ugyan csak jelentős volt a szabadtereken zajló zenei tevékenység.



A házizene egyik meghitt ábrázolása az 1520-as évekből

Parkokban, tereken, erdei tisztásokon de akár még csónakokban is szólt a zene, amely – az ünnepi összejövetelektől, vadászatoktól eltekintve – inkább intim, társasági zene volt, ma úgy neveznénk, hogy kamarazene, bár ez a megjelölés csak később bukkant fel. Az ünnepek alkalmával szinte törvényszerűen a hangosabb hangszerek szóltak: pommerek, harsonák, szinte törvényszerűen magasra helyezve, míg a társasági zenében egy-egy halkabb fúvós mellett a pengetősök: mindenekelőtt a lantok játszották a főszerepet, s természetesen szinte elmaradhatatlan volt az énekhang. E hangzásvilág valójában a templomi zene ellenkezője: s mert a szabadtéren nincsen érzékelhető utözengés, ez a környezet a világi zenére is visszahatott, gondoljunk pl. a trubadúr énekének finom díszítéseire, hajlításaira, melyek egy szakrális térben összemosódtak volna, míg a templomi zene szabadtéren veszítette volna el lassú, méltóságos áradását.

Az akusztikai szabadterek jellemzője elméletileg a hangvisszaverő felületek teljes hiánya. Ám a napi gyakorlatban ellentmondásnak tűnik, hogy egy hegyekkel, dombokkal tarkított tájban ha halkán szólunk egymáshoz, akkor valóban nincs olyan érzésünk, hogy hangunk valahonnan visszaverődne, ám ha pl. megszólal egy távoli hangos mozdonyfütyty, akkor többszörös visszhangjelenséget is érzékelhetünk, különböző időkésekkel. Ilyenkor a természetben mintegy lelassítva ugyanazok a folyamatok játszódnak le, mint a termekben. Ilyen értelemben az „igazi” szabadtér egy olyan sík sivatag lenne, melyben homok helyett 100 százalékos hangelnyelő anyag van, ami nyilván lehetetlen, ám az akusztikai mérőlaboratóriumok ezt eléggé jól megközelítik.

Az említett két akusztikai szélsőség között üdítő és változatos átmenetet jelentett a menyegzők, táncmulatságok alkalmával a paloták termeiben megszólaló *udvari zene*, mely hangzását tekintve korunk kisebb hangversenytermeihez hasonlítható. Látható tehát, hogy már az európai középkor zenei környezetét is az akusztikai gazdagság jellemezte, s ez

a sokszínűség azóta is folyamatosan fennáll, hiszen pl. csak a két szélsőséget tekintve a templomi és szabadtéri koncertek minden korszak zenei életének egyformán fontos helyszínei voltak. A középkor óta a „templom” azonban sokat változott: míg a középkori templomok utözengési ideje – méreteiktől függően, az alacsony frekvenciákon – akár a 8 másodpercet is elérhette, addig a pl. a barokkban – a díszítőelemeknek köszönhetően – ez jelentősen csökkent. Ugyancsak kisebb zengést eredményezett a reformáció, mely a nemzeti nyelven történő igehirdetés jó szövegérthetősége érdekében szárazabb akusztikai környezetet igényelt. Pl. a lipcsei Tamás templom korabeli átalakítása esetében ezt a törekvést a teremakusztikai kutatás ki is mutatta.

Házizene

A korábbi évszázadok otthoni zenei tevékenysége a 16. századra jelentős zenélési móddá, sőt akár műfajjá terebélyesedett. Megnevezése szinte minden európai nyelvben más és más, ám többnyire utal az otthonok családias, intim, kedvelésből végzett zenélésére. Az igen gyakori énekhang mellett megszólaltatott hangszerek kifejezetten ezt a célt szolgálták: a harsányabb „szabadtéri” hangszerek helyett itt a finomabb, lágyabb színek vitték a főszerepet. Nem véletlen, hogy pl. a pommerek mellett azok „lecsendesítésével” ekkor jöttek létre a fagott-ös dulciánok, melyek elnevezése is erre a lágyabb, halkabb karakterre utal. A hangszerek birtokba vették a polgári otthonokat, mert a nagyobb hangszerek: billentyűsök, vonósok iparművészeti remekként a lakás díszei is voltak: számos hangszert gyöngyberakásokkal, faragványokkal, festett jelenetekkel láttak el. Emellett azok „kettős rendeltetése” is előfordult, amikor a virginálok, spinettek egyben ékszerdobozként, fésülködő tükörként vagy éppen sakkasztalokként is szolgálták gazdáikat. Az otthoni meghitt zenei tevékenységből a gamba-kvartettek utódjaként egy nagyon fontos és a későbbi időszak egyik meghatározó műfajaként jelentek meg a vonósnégyesek. A kamarazene akusztikai környezetére mindenkor az akusztikai csillapítottság, a bensőségesség volt a jellemző, ám az is igaz, hogy pl. már Haydn is írt vonósnégyeseket reprezentatívabb, „hangversenytermi” előadásra.

Operaházak, hangversenytermek

1637-ben az első *operaház* megépülésével egy további tipikus helyszín jött létre, melynek kissé fojtott, csillapított hangzása – különösen páholysoros építés esetén – ma is a klasszikus operai hangzásvilág elengedhetetlen jellemzője. E páholysoros operaházak utözengési ideje általában 1 másodperc körül van, s ennél rövidebb idők már csak az ugyancsak páholysoros és kisebb méretű prózai színházakban mérhetőek. Ez a csillapított hangzás maximálisan biztosítja az áttetsző megszólalást, a szöveg jó érthetőségét, olykor még Donizetti és Rossini híres bravúrosan „hadarós” énekszólamai esetében is, továbbá hasonlóan előnyös a prózai szerepeket tartalmazó operák szövegbetéteinél. Ettől



Kétkórosos templomi zene. Az egyik kórus az oltár előtt, a másik az oltár mögött (1595)

a jellegzetes hangzásvilágtól csak néhány operaház tért el, mint pl. Wagner operaháza Bayreuthban, nálunk az Erkel színház, vagy a Buenos Airesben a Teatro Colon, melyek utözengési ideje az átlagnál hosszabb.

Egy másik tipikus zenei környezetként az 1700-as évektől (konkrét dátumhoz nem köthetően) a fokozatosan kialakuló nyilvános hangversenyélet teremtette meg a *hangversenytermi* hangzást, mely az eltelt évszázadok során nagy változásokon ment keresztül. Míg kezdetben az akusztikai csillapítottság, az intimitás volt jellemző, mely a zengésben kifejezetten ellenséget látott, (annyira, hogy a nagy-zengésű terekben még olykor remekműveket is hidegen fogadott a közönség, a kritikáról nem is szólva), addig a zenekari létszámok és a minél nagyobb számú hallgatóság befogadása érdekében a termek méretei egyre nőttek, s a kezdeti néhány ezer köbmétertől kiindulva a 20. század második felére elérték a huszonötezer köbméteres átlagos értéket. Az ilyen hatalmas méreteknél a korábbi intimitás helyett már inkább a reprezentatív hangzás a jellemző, alaposan megváltoztatva a koncertek hangulatát, az előadó és hallgató lélektani kapcsolatát. Ezek a hatalmas termek a historikus előadások szempontjából kifejezetten előnytelenek, hiszen a kisebb és halkabb hangszereket megszólaltató együttesek egyszerűen nem képesek a terek betöltésére, amire sajnos a hazai hangversenyéletben is akadt példa.

Éppen a historizmusnak köszönhetően napjaink hangversenyéletére nagyon jellemzőek az olyan helyszínek, melyek eredetileg nem hangverseny célokra épültek, sőt jelenlegi elsődleges funkciójuk sem ez, de a historikus koncertek számára mégis ideális helyszínt jelentenek. Templomok, várak lovagtermei, múzeumok, középületek csarnokai sokszor adnak otthont e koncerteknek. Ennek oka az általában hosszabb utözengési idő jótékony hatása, máskor a kisebb terem méret, tehát egy közvetlenebb előadó-hallgatóság kapcsolat megteremtése, s a „külsőségek” sem megvetendő: az előadók stilizáltan korhű öltözéke, s maga a helyszín díszes kialakítása. Zenei szempontból az utóbbiak persze megmosolyogtató tényezők, ám a zene befogadása – mint közismerten rendkívül összetett lelki folyamat – szempontjából nem elhanyagolandók. (Sőt már maga a zenei előadás szempontjából is fontosak lehetnek: koncertező historikus zenészként

magam is sokszor megtapasztaltam, hogy egy díszes, hangulatos teremben mennyire más az előadó közérzete, mint egy modern, sivár, de némileg prakticista kialakítású – egyébként jó akusztikájú - helyszínen. Egy szép freskó látványa olykor a legkitűnőbb akusztikai burkolatnál is hasznosabb.) Az akusztikai szakirodalom egy része az 1980-as években meglehetősen elbizonytalanodott a hangversenytermek jövőbeni funkcióját illetően. Stockhausen 50 hangszórója az Osakai Világkiállítás hatalmas gömbjében, vagy egy 8s utözengésű barlangi koncertje Libanonban, Le Corbusier pavilonja Brüsszelben Varése zenéjéhez, az „akusztikus koreográfia”, mely a hangok térbeli mozgását is bevonja a zenei történelembe, mind bizonyítják az új törekvéseket, melyek már nem realizálhatók a hagyományos hangversenytermekben. Michael Forsyth 1985-ben megjelent összefoglaló akusztikai munkáját – itt konkrétan a kortárs zenével kapcsolatban – így zárja: „lehet, hogy a hangversenytermek csak a régi mesterek múzeumai lesznek.”

Zenei stúdiók

Hogy áttekintésünk teljesebb legyen, a stúdiókat is meg kell említenünk, melyek a 20. század második felében a historikus zene bölcsői voltak, hiszen számos együttes – mielőtt kilépett volna a hangversenypódiumra – néha éveken át kizárólag hangfelvételeket készített. A hatvanas és hetvenes években még sokan idegenkedtek a régi hangszerektől, olykor a hivatalos zeneoktatásban is voltak olyan nézetek, melyek szerint „csak az játszik régi hangszereken, aki képtelen megtanulni a mai hangszereken”, privát beszélgetések során a korabeli fúvósokon játszó zenészeket tréfásan „hegyilakóként” minősítették. A hangfelvételek nagyon sokat segítettek a historizmus elfogadtatásában, és természetesen az együttesek közötti kapcsolatok megteremtésében. Ám érdekes módon éppen a historikus felvételek azok, amelyek – főként a hanglemezeket illetően – számtalan esetben „hűtle-nül” elhagyják a zenei stúdiókat és a hangversenyekhez hasonlóan választanak a felvételek helyszínétül más helyszíneket egy karakteresebb, izgalmasabb és az előadó számára is inspirálóbb hangzás megteremtése érdekében.

* * *

Korunk zenei életére egy minden eddiginél gazdagabb akusztikai sokszínűség jellemző, ám ezzel csak akkor gazdálkodunk céltudatosan, ha az elődeinkhez hasonlóan a zenei előadást minél következetesebben egyeztetjük az akusztikai környezettel. (Talán rosszindulatú megjegyzésnek tűnik, de amit napjainkban az „akusztika javítása érdekében” az elektroakusztika eszközeivel – azaz valóságos sorscsapás-ként hangosítással – oldanak meg, azt a régi időkben a zene és a helyszín tudatos egyeztetésével, azaz természetes eszközökkel könnyedén elérték.)

Sorozatunk következő írásában bemutatjuk, hogy a historikus hangfelvételek esetében van-e lehetőség a korabeli akusztikai környezetek rekonstrukciójára, ennek van-e egyáltalán értelme, s általánosságban hangzásesztétikai szempontból mi a jellemző a historikus felvételek hangzására. ■