



Adolf Menzel: Hangverseny Sanssouciában. Forrás: artatberlin.com

Az akusztikus művészetek mostohagyermeké: a hangfelvétel-esztétika

 Ujházy László

17. rész: A zenei historizmus és a hangfelvétel – VII. közlemény

A hangzásegyensúly – azaz a hangképet alkotó hangforrások hangossággaránya – valamennyi akusztikus művészet egyik fontos jellemzője. Sok jelentése közül az alábbiakban a zenei hangkép összetevőinek arányát a historizmus szempontjából vizsgáljuk. Korábbi számainkban már bemutattuk a régi hangszereket, megjegyezve, hogy közöttük több, mai utódjához képest halkabb hangszeret találunk. Most néhány példa megemlékezésével mutatjuk be, hogy mindez milyen kérdéseket vet fel a stúdiókban.

A historikus felvételek hangzásarányai

A 20. századra létrejött az a – napjainkban modernnek nevezett, ám valójában romantikus – hangszerkészlet, mely a legnagyobb együttesekben is garantálja a többé-kevésbé kiegyenlített hangzásegyensúlyt. Ezt a készítőik többnyire az egyes hangszerfélék hangjának megfelelő mértékű erősítésével oldották meg, egyetlen kivételként csak a barokk oboa telt hangját „karcsúsították”. Mindez persze nem jelenti azt, hogy egy szimfonikus zenekari koncerten a hallgatóság számára minden kiegyenlített, hiszen ez számos további tényezőtől is függ. Ebből a szempontból meghatározó az ülésrend, a pódiumkiképzés, ami befolyásolja, hogy a hangszerek mennyire takarják egymást, fősugárzási irányuk milyen mértékben néz a közönség felé, s ezt mennyire segíti a pódium akusztikai kiképzése például hangvető felületek által. Ugyanígy befolyásoló tényező a terem nagysága, akusztikája, s a felsoroltak együttesen azt eredményezik, hogy a „pódiumélményhez” képest a közönség élménye megváltozhat. (Egy – egyébként jó akusztikájú – modern hangversenyterem akusztikai próbáján magam is megtapasztaltam, hogy *A végzet hatalma-nyitány* gyönyörű klarinét-hárfa szólójának arányai a pódiumon hallottakhoz képest a nézőtér közepén teljesen az ellenkezőjére változtak, vagy ugyanitt egy hegedűverseny szólista-zenekar aránya teljesen eltérő volt a terem különböző pontjain).

Ugyanakkor egyes hangszerek kiemelésében a hallgatóság számára fontos segítséget jelent az előadókkal való vizuális kapcsolata azáltal, hogy az éppen látott hangforrást erősebbnek érzékeli (mely jelenség bizonyított pszichoakusztikai tapasztalatokon nyugszik.) S témánkat tekintve itt jelennek meg a hangfelvételek, melyek készítésekor talán az egyik legfőbb követelmény, hogy a hallgató számára minden lényeges szótalmot jól érzékelhetővé tegyen. Már a mono keveréstechnika „értelmező keverése” is sokat segített a megfelelő hangzásarányok kialakításában azzal, hogy a fontos szótalmakat pillanatról pillanatra kiemelte, ezáltal egy folytonosan változó, dinamikus hangképet teremtve. Az utóbbi évtizedek soksávos digitális rögzítéstechnikája pedig szinte minden hangforrást közelre hoz, s a gondos utómunka révén a sok mikrofon jeleit úgy keveri egységes hangképpé, hogy az belső arányokat tekintve a legmagasabb követelményeket is kielégítse – olykor sajnos lemondva a hangsíkok alkalmazásáról. Ily módon a hangfelvételek nagy részére már évtizedek óta a szinte tökéletes hangzásegyensúly a jellemző, a felvételek a legösszetettebb zenék „belső titkait” is feltárják. A 20. század második felében kialakultak a gyakori apparátusok, mint az ének-zenekar, zongora-zenekar vagy fafúvók-vonóskar-formációk jellemző hangzásarányai, melyek a megjelenő kiadványokat általánosan jellemzik. Bátran kijelenthető, hogy az utóbbi fél évszázad felvételtechnikája a gondosan kikevert hangzásarányaival jócskán elkényeztette a hallgatót, s ma már

kevésbé vagyunk elnézőek az esetleges hangerőaránytalanságokkal, a kellemetlen hangelfedésekkel szemben.

Ebbe a látszólag idilli állapotba lopódzott be a zenei historizmus, a korabeli, hangerősség szempontjából kiegyenlítettnek egyáltalán nem nevezhető hangszereivel. S mert a historizmus kezdeti időszakában a hangfelvételek jelentősebbek voltak, mint az élő koncertek, a stúdiók munkájában mindez új kihívásként jelentkezett. Az alapkérdés a következő volt: a felvétel megtartsa-e a korabeli (mai izlésvilágunknak nem mindenben megfelelő) hangzásarányokat, vagy inkább kövesse a mai általános igényeket? A következőkben néhány konkrét példán keresztül kíséreljük meg a válaszadást.

Bach: 2. Brandenburgi verseny

Bach a 2. *Brandenburgi verseny*ben a hegedű mellett oboát, trombitát és blockflötét ír elő szólóhangszerekként, melyek között kétségtelenül a blockflöte a leghalkabb, s szűkülő kúpos furatából eredően mindez különösen a legalsó hangjaira vonatkozik. Eközben egyenrangú partnerként ott szól mellette az akkor még átütőbb hangú barokk oboa, valamint a magas fekvésben ugyancsak markáns natúrtrombita. A historizmus megjelenése előtt a blockflöte szólamát a sokkal erőteljesebb hangú fuvolával szóltatták meg, mely a hangzásarányokat tekintve jól illeszkedett társaihoz, s az akkori felfogás értelmében egyébként is úgy tartották, hogy a fuvola a blockflöte „modern” utódja, holott ezek mindenkor önálló hangszercsaládok voltak. (E két hangszer felcserélése ahhoz hasonlítható, mintha a klarinétot a szaxofonnal váltanánk fel.) A historikus együttesek esetében teljesen egyértelmű követelmény, hogy a barokk oboa és a natúrkürt mellett Bach előírásának megfelelően a blockflöte szólaljon meg. A hangfelvételek készítésekor viszont problémát jelenthet az arányok kiegyenlítése, ami például a hangszer közelebbre ültetésével, vagy külön mikrofon alkalmazásával megoldható ugyan, de ezek az eszközök csak módjával alkalmazhatók, ha el akarjuk kerülni a blockflötének a hangsíkból történő aránytalan kiemelkedését. E hangszerek ugyanis zenei szempontból teljesen egyenrangúak, bármelyik „közelre hozásának”, kiemelésének nincs zenei indoka.

Felmerülhet a kérdés: Bach hogyan tekinthetett az említett hangszerek különböző hangerősségére? A válasz feltehetően az lehet, hogy annak idején e művek kis termekben szóltak meg, ahol (a szakrális helyszíneket leszámítva) a hallgatóság mindig látta az előadókat, tehát a már említett vizuális hallgatóság-előadó kapcsolat sokat segített a megfelelő szubjektív hangzásarányok kialakulásában. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a barokk az ellentétek művészetének korszaka, mely ütközteti a halk-hangos dinamikasínteket, a különböző

hangszíneket, adott esetben a hangszerek térbeli elhelyezését, (ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a többkórusosság), akkor – akár koncerten, akár hangfelvételen – a nagyobb dinamikakülönbségek is a barokk gondolkodást közvetítik. (Harnoncourt például egyes esetekben a koncertpódiumon is ajánlja a hangszer-csoportok különböző irányba és távolságba való helyezését.) Tehát nem követünk el hibát akkor, ha ezek az ellentétek a felvételeken is megjelennek.

A blockflöte-barokk oboa „ellentét” izléses feloldására említsük meg az alábbi CD-t: *Bach: Cantatas for soprano* (Carolyn Sampson, Freiburger Barockorchester, Petra Müllejans), Harmonia Mundi.

A blockflöte-oboa diamikaarány témáját talán még jobban megvilágítja a Freiburgi Barokk Zenekar 2017-ben megjelent lemeze, melyen többek között a „Tritt auf die Glaubensbahn” kantátában az oboa és az altblockflöte dialógusának lehetünk tanúi. E gyönyörű felvétel beállításánál megfigyelhetjük, hogy a blockflöte egy árnyalatnyival közelebből szólal meg, míg a barokk oboa valamivel távolabbról, ennek köszönhetően előbbi még a halkabb mély regiszterében is érzékelhető. Míg zenei szempontból teljesen egyenrangúak, a hangerejüket illető különbségük egyértelműen megjelenik, tehát a hallgatóban kialakul az az érzés, hogy egy visszafogottabb és egy markánsabb hangszer párbeszédében gyönyörködhet.

Egy historikus és egy modern hangszeres Beethoven-zongoraverseny CD

1997-ben két jelentős kiadvány is megjelent, melyeken Beethoven zongoraversenyei hallhatók. Ezek egyike a No. 1-es *C-dúr* és a No. 2-es *B-dúr versenyművet* tartalmazza, historikus előadásban. A Forradalom és Romantika Zenekarát Gardiner vezényli, a szólista Robert Levin, aki a fortepiano nemzetközileg elismert specialistája. A kiadó a DGG. A másik felvételen Schiff András szólaltatja meg valamennyi Beethoven-zongoraversenyt, a zenekar a Staatskapelle Dresden, élén Bernard Haitinkkal, az album kiadója pedig a TELDEC.

A historikus Beethoven-zongorafelvételeket illetően felvetődik a kérdés: milyen hangszeren szólaljanak meg a művek, hiszen az 1790-es évektől az 1820-as évekig a fortepiano olyan változásokon ment át, amelyek sem korábban, sem később nem voltak jellemzők. Amikor tehát azt mondjuk, hogy „fortepiano”, ez több, hangzási és játéktechnikai szempontból különböző hangszert jelent, hiszen a



korábban 5 oktávnyi hangterjedelme fokozatosan 6 és fél oktávnyira bővült, miközben nőtt a hang tömörsége, a növekvő rezonátortestnek köszönhetően pedig a mély hangok erőssége. Ha tehát a korabeli hangzasképet szeretnénk valamelyest is megközelíteni, akkor a zenekari hangszerek és a zenekari létszám megfelelő meghatározása mellett a szólóhangszer megválasztása is körültekintést igényel.

A fortepiano halk, visszafogott hangja a felvételen – a valószínűsíthetően korabeli hangzásarányoknak megfelelően – csupán olyan hangerővel jelenik meg, mintha egy hangszer lenne a zenekarban. Bár minden hangja, határozott hangindítása jól érzékelhető, de sehol sem emelkedik ki az összképből. Olykor úgy tűnik, mintha nem is a mai értelemben vett zongoraversenyt hallanánk. A hangmérnök munkáját dicséri, hogy nincs olyan érzésünk, mintha az arányok beállításánál közelíteni akart volna a ma általánosan elfogadott zongora-zenekar hangzásarányhoz. (Nagy a kísértés: kezdeti hanglemezkritikáim során ezt az automatizmust saját véleményalkotásaimban is megtapasztaltam.) Schiff András felvételének zongorája viszont uralkodik



a hangképen, ezáltal dinamikaarányok tekintetében is megteremtve a „zongoraverseny” hagyományosan sajátos, ünnepélyes hangulatát.

Mindez természetesen nem csupán hangzási, hanem zenei kérdés is. Egy példát említve: a *C-dúr versenymű* Rondo tételében van egy néhány ütemnyi részlet, melynek során a téma a zongora mélyebb fekvéseiben szólal meg. A fortepiano közismerten halkabb mélyfekvése következtében ez nem jelenik meg annyira markánsan, mint a zongorás felvételen, ahol határozottan kiemelkedik a hangképből.

Bár a mai zenei gondolkodást átszövi a historizmus, a Beethoven-versenyművek zongorán történő megszólaltatásához nem férhet kétség. Az a közismert tény, hogy Beethoven nem volt elégedett korának hangszereivel, hangerősségüket – hallási nehézségeitől függetlenül – nem tartotta elegendőnek. Beethoven olyannyira nem csak saját korának írt, hogy a mai hangzáskép a „modern” hangszereivel, a nagy hangverseny-zongorával nem lehet idegen elképzeléseitől. Talán nem túlzás annak állítása, hogy a historikus felvétel azt örökíti meg, ahogyan annak idején a művek elhangozhattak, a mai hangszerek viszont inkább Beethoven gondolataihoz, hangzási elképzeléseihez közelítenek. Vagy egy másik megközelítésben: a fortepianós felvétel még inkább a Haydnre-Mozartra visszatekintő, míg a zongorás felvétel már inkább a romantika, az utókor felé előretökölő Beethovent tárja a hallgató elé.

A két hangfelvétel között tehát jelentős a felfogásbeli különbség, amit a hangmérnöki munka csak tovább erősít. Bár mindkét lemez szakrális környezetben készült, ismeretes, hogy ezek között nagyok lehetnek az akusztikai különbségek. A Levin-felvétel környezete inkább csillapítottabb, ami általában is jellemző a Gardiner felvételeinek nagyon áttetsző, aprólékosan kiművelt hangzására. (Még általa régebben tervezett – és a lemezkiadás szempontjából sajnos nem teljes – *Bach Cantata Pilgrimage* sorozat felvételei a szakrális vonatkozások ellenére is inkább analitikusak voltak.) Schiff András felvételének viszont Drezdában a gyönyörűen zengő Lukaskirche adott otthont, s már az első CD nyitószámaként megszólaló *C-dúr zongoraverseny* zenekari bevezetője is megfogja a hallgatót: lenyűgözően ünnepi hangulatot áraszt, ahogyan a súlyos zenekari akkordok egymásba olvadva követik egymást. Az, hogy a hosszú utózenegésben az egyes funkciók között átmeneti súrlódások jönnek létre, egyáltalán nem zavaró – már csak azért sem, mert a hallgatót leköti a hangzás szépsége. E két kiadvány kitűnő példája annak, hogy a helyszínválasztás és a hangmérnöki munka hogyan képez szerves egységet az előadói elképzelésekkel.

Emellett ez utóbbi felvétel egyértelműen rendezői-hangmérnöki bravúr is: a reprezentatív hangzás és a hangkép „átláthatóságának” művészi egyeztetése. A reprezentatív

Forrás: Gramofon – archív



hangzás ugyanis a szokásosnál hosszabb utózenegési időből következik, amely azonban a szolamérthetőség ellen dolgozik. Ugyan a mikrofonok erőteljes közelítésével ez utóbbi fokozható lenne, ám ez esetben felmerül a kérdés: miért mennének a felvétellel templomba, ha annak a felvételen történő megjelenését a közeli mikrofonokkal kizárják? Bár a templomi felvételek igen hatásosak lehetnek, mégis felléphetnek olyan nehézségek, melyek megoldása nagy szakértelmet igényel. Schiff András felvétele hangmérnöki-rendezői szempontból ezért is érdemel elismerést.

Következő számunkban a continuo aránybeli kérdéseivel, a CD-k hangosságbeli kiegyenlítetttségével, valamint azzal foglalkozunk, hogy a régi zenék modern hangszeres előadásainak alkalmával hogyan érhetőek el a (vélt) historikus arányok. Bemutatjuk továbbá, hogy a korai historikus felvételeknél milyen szerepet játszottak a vágások.