

formálni. Ugyanakkor azt is merem állítani, hogy az éppen műsoron lévő szimfóniát valóban betéve tudom.

Minden zenekarral igyekszem újból megértetni, hogy a zenében is minden relatív. Nem létezik „egyforma piano” és mindig mosolyognom kell, ha egy második oboás, figyelmeztetésemre, hogy hangosan játszik, ezt válaszolja: „Éppoly halkan játszom, mint a klarinét.” Először is, ez nem változtat azon a tényen, hogy az oboának erősebb a hangja, másodsor pedig történetesen csak a középső szólamot fújja és nem a dallamot, miközben a klarinétos a vezető szólamot játssza. Olyan dolgok ezek, amelyeket a komponista nem mindig jelöl meg – jóllehet például Wagner vagy Richard Strauss nagyon

pontosak e tekintetben. De mindent nem lehet jelölni, leírni, mert ez a zenészeket is megzavarná.

Nagyon fontos, hogy a zenekari muzsikus pontosan tudja, mit kell játszaniuk a kollégáinak. Így tudnia kell például, hogy ő csak akkor lép be, miután a kezdőhang, melyet kollegája játszik, már megszólalt. Hasonlóképpen ismernie kell kollégája szólamának kényesebb hangjait, azaz melyik hangja lesz egy kicsit magasabb vagy alacsonyabb, és ehhez igazodva neki is néhány rezgésszámmal magasabban vagy alacsonyabban kell megszólaltatnia az érintett hangot, hogy az összhangzás, illetve az akkord tiszta legyen. A zenében ugyanis fontosabb a fül, mint a szem!

A vezénylés meglehetősen egyszerűnek látszik. S ha tudjuk, hogyan kell ütemezni, az ütemezés önmagában még nem művészet. A tempó meghatározása csupán szégyényes váz, amelyből az interpretáció varázsának kell megszületnie. Sokszor gondolkoztam azon, mi teszi a karmestert bűvös hatásúvá... Mi, muzsikuskok, mindannyian hangulatemberek vagyunk, és a közönség is az. Újra meg újra a legjobbat adjuk vagy akarjuk adni, „szívből jött és szívhez szóljon”, írta Beethoven a Missa Sloemnis fölé; ezért nem képes soha a tisztán íróasztalon fogant zene meghódítani a hallgatók szívét.

Fordította és közreadja: *Boros Attila*

*Folytatás a következő számban*

## A huszonkettes

*Sorozatunk első részében a Magyar Rádió 6-os stúdiójának történetét az előzményektől kezdődően az építésén, valamint a háború utáni újjáépítésén át egészen a 60-as évekig mutattuk be. Az alábbi írásunkban történetét innen folytatjuk, azonban – kis kitéréssel – a másik „nagy” stúdió: a 22-es átadásáról is szót kell ejtenünk.*

1960-ban készült el a Rádió másik „zenekari” stúdiója, a 22. (Építész tervezője Szende László és Nánási Sándor, akusztikai tervezője Dr. Tarnóczy Tamás.) Bár a stúdió eredetileg „zenekari” stúdióknak épült, valójában nem az, és a Rádiózenekar sem fogadta lelkesedéssel – tegyük hozzá: okkal. A 3. emeleten épült új stúdió megközelítése ugyanis problematikus: az egyetlen felvonóra való állandó várakozás, a Pagoda, az udvar távolsága mind-mind olyan tényező, ami a stúdió megítélését a hatossal történő összehasonlításban már eleve joggal lerontotta. Ám az ellenérzéseket nem csupán ez táplálta, ugyanis az akusztikai mérések után itt is sor került egy szimfonikus zenekari próbafelvételre, amely szinte teljes sikerrelenséggel végződött. Az „Egy kis éji zene” még elfogadhatóan megszólalt, ám a Csajkovszkij 5. szimfónia utolsó 4-5 perce katasztrófálisan hangzott. E lap olvasói tudják a legjobban, hogy ez a gyönyörű zene mennyire sűrű, (közismert szólással: milyen sok benne a hangjegy), s valóban még egy nagy koncertteremben is nehéz a fontosabb szólamokat kihallani az egyébként ugyancsak lényeges, de mégiscsak tömörítő szólamok közül, hiszen a hangelfedések törvényszerűségeit nem lehet



*A 6-os stúdió belső tere, hátsó falán a később elbontott triptichonnal*

áthágni. Ráadásul a hatossal lényegében azonos méretű, de ahhoz képest akkor majdnem egy fél másodperccel hosszabb utózenési idővel rendelkező helyiséget a nagy hangerősség annyira „túlvezérelte”, hogy szinte minden mindennel összemosódott. A technikai helyiség hangszórójából a mono technika pontszerűségén keresztül értékelve e hangzást, nem csoda, hogy a vélemények lesújtóak voltak, hiszen ilyen kusza hangképet ritkán hallani. Kezdő mérnök lévén, akkor még a törté-

nések közelébe sem engedtek, ám amikor a próbafelvétel után a műszakiak lesújtva távoztak a helyszínről, az otthagyt magánótekerceset magamhoz vettem, s azt a mai napig őrzöm. Időnként meghallgatva megállapíthatom, hogy a 22-es stúdió eredeti állapotában egy szép, levegős hangzású kamarazenei stúdió volt, a hibát ott követték el, hogy *zenekari* stúdióknak nevezték. (A vonatkozó akusztikai ajánlások is csak 20 – maximum 25 – főnyi együttesek számára javasolják az ilyen nagyságrendű

helyiségeket, bár ez az ajánlás sem egyértelmű, hiszen míg egy kamarakórus gyönyörűen megszólal benne, addig egy big-band nagy hangerőssége már kellemetlen lehet, hiszen a hangzás elveszti belső tisztaságát, áttetszőségét.)

A teljes sikertelenségből eredően a 22-es kis idő múlva akusztikai korrekción esett át, (nem csekély szakmai sértődést is okozva), s ennek nyomán nyerte el mai hangzását. Ám esete is bizonyítja, hogy az akusztikai mérésekkel sok mindent feltárhatunk, ám a döntő szót mégis a közreműködő muzikusoknak kell kimondaniuk. A másik tanulság pedig, hogy nem szabad összekeverni a különböző zenei műfajokat: ha egy stúdió a nemzetközi akusztikai ajánlások szerint is kamarazenerére való, akkor azt ne erőltessük zenekari stúdióvá, főként, ha egy új létesítményről van szó!

A 22-es stúdióval kapcsolatos közjátékot azért említettem, mert amikor a 60-as évek közepén felmerült a 6-os belső kiképzésének felújítása, akkor az akusztikusok számára két lehetőség kínálkozott: vagy lebontják az addigra már valóban „bepatinásodott”, de akusztikai szempontból még kifogástalanul működő Békésy féle burkolatot, vagy azt meghagyva egy olyan, akusztikai szempontból nagyrészt áteresztő burkolattal fedik le, amely nem változtatja meg lényegesen a stúdió korábbi hangzását. A döntés (szerecsére) az utóbbi változat mellett történt. Ugyanis a korábbi akusztikával nem volt különösebb baj: magam is sok felvételt készítettem ott, teljes operákat (közöttük pl. egy ma már legendás, parádés szereposztású Bánk bánt), s eltekintve attól, hogy a kis tér jogosan fojtottabb akusztikája miatt mindent mesterségesen zengettünk, a megfelelő arányok még az akkori maximum 8 mikrofonnal is szépen kikeverhetők voltak. A döntésben bizonyára a 22-es stúdió körüli vitáknak is szerepük volt, hiszen ha átépítése után a hatossal is valami hasonló fiaskó történik, akkor ez a Rádió zenei munkáját illetően beláthatatlan következményekkel járt volna, nem is szólva az akusztikusokat ért végzetes erkölcsi veszteségről. Így azonban az új burkolat nem járt a zenekar által jogosan kifogásolható változásokkal, az udvari oldalajtó és a még megmaradt ablaksor befallazása pedig csökkentette az alapzajt, az ott folyó munka külső zavarását.

A hatos ebben az időben a Rádió legszelebb műfaji skálán használt stúdiója



Az „eredeti” 22. stúdió a pódium felől nézve

volt. Itt nem csak a különböző zenei műfajokról van szó (a könnyebb műfajokat is beleértve), hanem pl. a nagy nyilvános, körkapcsolásos vetélkedő sorozatokról, kabaréfelvételekről. Ebből eredően a stúdióknak jelentős közönségforgalma volt: s jó volt látni, hogy az ünneplőbe öltözött vendégek milyen gyakran töltötték meg „nézőterén” az ideiglenesen elhelyezett széksorokat. A műsorban akkor sűrűn hangzott el, hogy „közvetítést adunk a 6-os stúdióból”, vagy hogy „a 6-os stúdióban készült nyilvános felvételt hallhatták”.

#### A 6-os sztereósítása

A 6-os stúdió jelentősége tovább nőtt, amikor 1966-ban hátsó fala mentén megépült a sztereó technikai helyisége, eredetileg 6/2 megjelöléssel, mivel a régi technika maradt ezután a 6/1.

A sztereó technikát az akkori általános rádiós szemlélet nem tiltotta, de különösebben nem is favorizálta, a szokásos szlogennel szólva a „megtúrt” tevékenységek közé sorolta. Ugyanakkor a műszaki vezetés – tekintve a külföldi tendenciákat – nagy súlyt helyezett arra, hogy a Rádió minél több sztereó felvételt készítsen, s az akkor már kísérleti jelleggel kibontakozó hazai sztereó rádiózásba is bekapcsolódhasson. Mi sem természetesebb annál, mint hogy az első sztereó felvételekre is alkalmas stúdió a 6-os legyen. Mivel a korábbi mono megfigyelő helyisége alaprajzi okokból erre teljesen alkalmatlan volt, a régivel szemközti fala mentén új helyiség építésére volt szükség. Ennek áttekintőablaka a korábban már említett mives triptichon helyére került, s

ez utóbbinak sajnós nyoma is veszett. (Csak reménykedhetünk abban, hogy nem a kazánházban végezte, s egykor még előkerülhet egy villa előszobájából. Az is biztos, hogy ha kikerült a Rádióból, akkor sem aktatáskában csempészték ki a portán, hasonlóan pl. a szép régi Eszterházy bútorokhoz., amelyeket a 60-as évek elején antennaszereleskor még magam is láttam az Eszterházy palota padlásán.)

A mono technikai helyiség még egy ideig tovább üzemelt, mivel az ottani munkával párhuzamosan készültek a sztereó felvételek. Emellett az egyre rendszeresebbé váló sztereó kísérleti adások is az új helyiségből történtek, hiszen évekig ez volt a Rádió egyetlen sztereó munkahelye. Ez utóbbiból eredően a 6-os műfaji skálája tovább szélesedett azzal, hogy kezdetben a sztereó hangjátékok is csak itt készülhettek, természetesen a Rádiózenekar szabad napjain, vagy külső koncert-napjain és a hétvégeken, mivel a stúdió zenei funkciója érthetően továbbra is elsődleges volt.

A sztereó felvételek a mono technikával ellentétben sokkal intenzívebben vonják be a természetes hangteret, hiszen egyik értelme éppen az, hogy a hallgatót ne csupán irány-, hanem térélményben is részesítse. A 6-os kis térfogata önmagában erre nem volt alkalmas: a felvételeket továbbra is mesterségesen kellett zengetni, ám hangjátékok készítéséhez – a szabadtéri imitációkat eltekintve – igen jó stúdióknak bizonyult.

A 70-es évek elején – éppen egy sztereó hangjáték felvételi szünetében – egy érdekes beszélgetést folytattunk Varga Géza rendezővel. (Jól emlékszem, hogy a hatos

egyik sarkában, két „kényelmes” bőgőszékre telepedve.) Géza feltette a kérdést: mi lenne, ha a sztereó hangjátékokat úgy hallgatnánk, hogy nem csak előttünk, hanem mögöttünk is lenne két hangszóró? Szó szót követett, s hamarosan – ugyan csak itt a 6-os falai között – elkészült a Magyar Rádió első kvadrofon – mai divatos elnevezéseivel surround, vagy a képhez kötötten „házimozi” – hangjátéka. Békésy György nem is sejtette, hogy az általa tervezett stúdió falai között milyen gyönyörűen szólalt meg Ibsen Peer Gynt-jének manó barlangja, (Európában az első kvadrofon hangjáték-részleteként), vagy Puskin Boriszának jónéhány reprezentatív jelenete. Ráadásul az a tény, hogy ebben az időben viszonylag sok hangjáték készült a hatosban, arra is ráirányította a figyelmet, hogy a hangjátékstúdiók sokszor igen erőteljes akusztikai csillapításával ellentétben milyen szép lehet a felvételeken az emberi beszédhang akkor, ha a prózai stúdiókhöz képest előbb és nagyobb hangtérben szólal meg. A hatos amikor zenekari stúdióként már messze elmaradt a kor követelményei mögött, a hangjátékok területén határozottan új, értékes színt jelentett.

Elmondhatjuk tehát, hogy a hatosban készült a Magyar Rádió első sztereó zenei és hangjáték felvétele, itt történt az első sztereó kísérleti műsorok lejátszása és itt készültek az első kvadrofon felvételek is. Ugyanakkor a 6-os terhelésének csökkentése érdekében hamarosan még több stúdió is sztereó (az 1. stúdió kvadrofon) technikát kapott, sőt külön sztereó műsorlejátszó is létesült, mert csak így vált le-

hetővé, hogy a 6-os valamennyi zenei produkciója az új, sztereó technikai helyiségben, s immár kivétel nélkül térhatású technikával készülhessen. Ennek nyomán sokkal később: 1993-ban a régi mono technika elbontásával egy kicsit megnövelhették a stúdió légtérét.

A környező országok rádiói között lassan az egyetlenné váltunk azzal, hogy nem volt „igazi” nagyzenekari stúdióink. Ennek elsősorban a felvételek levegőssége vallotta kárát, hiszen a mesterséges zenetetés csupán egy pótmegoldás. Sajnos az akusztikusok részéről is volt egy olyan vélemény, mely szerint „a hatos mindenben megfelel a zenekari stúdiókkal szemben támasztott akusztikai követelményeknek, csupán a zenei rendezők és a hangmérnökök nem értik a szakmájukat”. E kérdés megoldása érdekében a műszaki igazgatóság hosszabb időre vendégül látott egy német (akkor még keletnémet) zenei rendezőt, hogy adja át tapasztalatait. Az egyébként kitűnő szakember persze hozzá volt szokva a Berlińi Rádió hatalmas zenekari stúdiójához, ahol a hangszerektől több méter távolságban elhelyezett mikrofonok is szép tiszta, amellet homogén hangzást produkálnak, s egy alkalommal – mintegy bemutatóként – a hatosban egy csellóversenyt egyetlen, magasra és a hangszerektől több méterre elhelyezett mikrofonnal vett fel, ezzel a zenei osztály lehallgatásán az erősen és szokatlanul elszínezett hangkép miatt nem kis botrányt okozva. Egyértelművé vált, hogy 2160 léghőméter nem azonos egy nagyzenekari stúdióval, s hogy ilyen körülmények között csak több, közeli mikrofon által ke-

verhető ki a végleges hangkép. Egy konkrét példával szemléltetve: ha egy néhány ezer köbméter térfogatú stúdióban pl. a vonósok előtt elhelyezzük a mikrofont, akkor azon a fafúvók távolról és a terem által elszínezetten, elmosódottan, nem eléggé határozott hangkontúrokkal szólal meg a felvételen. Ha ugyanezt egy korszerű, 10–14 000 köbméteres nagy stúdióban tesszük, akkor a fafúvók ugyancsak a megkívánt második hangsíkból, de tisztán, mindenfajta elszíneződés nélkül jelennek meg, egyfajta kellemes távolsági kiterjedést kölcsönözve a felvételnek. Békésy idejében a felvételtechnikát még inkább a csillapított, visszafogottabb mono hangzás jellemezte, s a hangszereket körülölelő hangtérnek, a teremakusztikai környezet megjelenésének – már csak a mono technika okán is – nem volt olyan fontos szerepe, mint később. Ám a 60-as évektől – különösen az ébredező sztereó hangtechnika által is inspirálva – a szimfonikus felvételeknél felértékelődött a teremhatás, s egyre határozottabban jelentek meg a különböző hangsíkok. A nemzetközi zenei műsorcsere, és a hanglemezvásárlások révén bekerült külföldi felvételek olykor valóban levegős hangzása is ráirányította a figyelmet arra, hogy elkerülhetetlen egy új, nagyzenekari stúdió építése. (Milyen szép is lenne, ha a mondat második felét már múlt időben írhatnám, de sajnos e kérdés ma talán még aktuálisabb, mint évtizedekkel ezelőtt.) Ám hogy e cél érdekében milyen lépéseket tett a Rádió, s hogy e kérdés eddig mégis min bukkott meg, azt a következő, befejező írásunkban olvashatják.

*Ujházy László*

**Kirsten Liese**

## Egységben az erő

Öt élenjáró – német, angol, francia, lengyel és finn – zenekar határokon átívelő együttműködése

*Európai zenekarok hálózata – itt némelyek az erősödő globalizációra való tekintettel talán vészharangot kongatnának. Az új európai zenekari szervezet tevékenysége felől azonban semmilyen veszély nem fenyeget. Ellenkezőleg: potenciális takarékoság helyett, a „SymphoNet” kölcsönös támogatáshoz, cserelehetőséghez és nagy projektek létrehozásához. szolidaritást és lehetőséget keres. Így az egyes zenekarok – önállóságuk feladása nélkül – a fejlődő nemzetközi zenei piac kihívásait jobban tudják állni.*

Ki gondolt volna erre? Mialatt más zenekarok az állami szubvenció megtartásáért és a túlélésért küzdenek, keleten hirtelen egy kis csoda történik: január elsejétől a

lengyel kulturális minisztérium átveszi a Kattowitzi Lengyel Rádió Nemzeti Szimfonikus Zenekarának finanszírozását, és a muzsikuskok fizetését a duplájára emeli. Ez

éppen egy olyan országban történik, ahol más gazdasági ágazatok dömpingárikaikkal a nemzetközi versenyt élesítik és a bérszínvonalat csökkentik. A „SymphoNet”,