

ESSZÉ

Komlós Katalin

ELŐADÓI STÍLUSOK TÖRTÉNETI VIZSGÁLATA: ÚJ DISZCIPLÍNA A ZENETUDOMÁNYBAN?*

Az ember rengeteget tanul a tanítványaitól és volt tanítványaitól.

A Zeneakadémia Zenetudományi tanszékének egykori neveltje, ma a Sydney Egyetem művészeti fakultásának professzora és dékánja, Fábíán Somorjay Dorottya négy évvel ezelőtt megjelent, úttörő jelentőségű könyve¹ új gondolatokat és kérdéseket ébresztett bennem. A fiatal generáció részéről a témavezetéssel legutóbb DLA-fokozatot nyert hegedűművész, Bálint Angéla disszertációja (*Előadói kreativitás és interpretáció a hegedűjátékban a 18. század végén és a 19. század elején*) informált a mai muzsikuskok örömtelien tágas és felelősségteljes szemléletéről. Számomra különösen fontos az előadó véleménye, hiszen a megszólaltatás az ő kezében van, mi, írástudók csak asszisztálunk hozzá. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ez az egymást kiegészítő előadói/kutatói kettősség a művészeti doktorképzés lényege.)

Értekezésének Bevezetésében Bálint Angéla így teszi fel a kérdést: „Voltaképpen mi az előadó szerepe, felelőssége, milyen feladatot kell teljesítenie, milyen lehetőségek állnak rendelkezésére, mely területeken élvez szabadságot egy zene-mű megformálása alkalmával?” Nagyra értékelem, hogy a munka Összegzés fejezete sem tetszeleg bölcs válaszok megadásával, hanem ismét kérdést tesz fel: „Hogyan tudunk interakcióba lépni a művel?” Igen, pontosan ez a kérdés. Hogyan tudunk interakcióba lépni a művel.

Mielőtt belefognék lényegi mondandóm kifejtésébe, szeretném felhívni az olvasó figyelmét egy 2018-ban megjelent CD-felvételre, nevezetesen J. S. Bach *Goldberg-variációinak* előadására a 27 esztendő s dél-koreai pianista, Ji Yong Kim tolmácsolásában. A zongorázás szédületes irama, extatikus sodrása, szinte követhetetlen virtuozitása annyira rendkívüli, amennyire rendkívüli volt Bach fantáziájának eme megnyilvánulása 1741-ben. És nem ez-e az interpretáció („értelmezés”, „közvetítés”, „lefordítás”) feladata, hogy ezt a sokkírozó merészséget hangzó valóság-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság XV. tudományos konferenciáján, 2018. október 12-én elhangzott megnyitó előadás írásos változata.

1 Dorottya Fabian: *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015

gá tegye? Az utóbbi időkben gyakran hallott panaszokat, miszerint kiveszett a világból a 19. századi nagy virtuózok csillagparádéja, ékesen cáfolja a koreai fiatalember produkciója. (A téma bemutatásának abszurdan lassú tempóját írjuk az ifjúi túlzások számlájára.) A sztárallűrök exhibicionizmusát sem kell már nélkülözniünk: a tüskeshajú kínai zongorista, Lang Lang hollywoodi díszletekkel körített fellépései bámulatba ejtik a világot. És mielőtt rosszalló elfordulással nyugtáznánk az effélet, tegyük hozzá, hogy Lang Lang hasonlíthatatlan mesterének Nikolaus Harnoncourt-t tekintette. Elzarándokolt hozzá Salzkammergutba, ellenzós sapkája alól rajongással bámult az idős mesterre, mert tudta, hogy Mozart szellemét az ő személyiségéből és instrukcióiból fogja legjobban megérteni. Tökéletes együttműködésük eredménye a nagy mester, Harnoncourt halála előtt két évvel, 2014-ben született CD lett, amelyen két Mozart-zongoraversenyt szólaltatnak meg a Bécsi Filharmonikusok közreműködésével. Mondani sem kell, hogy a történet legalább annyit mond el Harnoncourt-ról, mint Lang Langról: evangéliumi példabeszédnek is beillik.

Az újkori virtuozitás – *mutatis mutandis* – a 19. század attitűdjéhez nyúl vissza: külsőségeiben mindenképpen, a művekhez való viszonyában részlegesen. A mai nemzetközi versenyek győzteseinek káprázatos technikai tudása messze felülmúlja az elmúlt fél évszázad átlagát, és bizonyos esetekben ez – úgy tűnik – jogosítványként is szolgál arra, hogy a játékos a stílust és a műalkotást a maga képeére formálja. Ahogy a 20. század derekának és a II. világháborút követő évtizedeknek a kottahűséget, makulátlan Urtext-kiadások használatát előíró irányzata egyfajta visszahatás volt a korlátlan szabadságot megengedő sztárkultusszal szemben, úgy az előadói személyiség előtérbe kerülésének újabb divatja – mértékadó vélemények szerint – pezsdítően hathat az uniformizálódás veszélyének idején.

Ha a zenei interpretáció történetét a 19. századtól számítjuk, azaz attól az időszaktól, amikor a régebbi korok műveit kezdték elővenni és megszólaltatni, magam ebben a folyamatban két döntő történelmi pillanatot, mondhatnám vízvonalst látok. Az egyik a hangrögzítés megjelenése jó száz évvel ezelőtt, a másik Habsburg-Lotharingiai János főherceg leszármazottjának, Nikolaus Harnoncourt-nak a korszakalkotó elhatározása jó fél évszázaddal ezelőtt. Mindkettő új időszámítást hozott az európai kultúrtörténetbe. Kezdeném az utóbbival, bevezető gyanánt, mivel az előadóművészet tudományos vizsgálatának tárgyalása, ami írásom érdemi része lesz, a hangfelvételek repertoárjára fog épülni.

Történt tehát, hogy a Bécsi Szimfonikusok fiatal csellistája, Nikolaus Harnoncourt az 1960-as évek végén hirtelen elhatározásra jutott: nem kíván többé rutinszerű produkciók részese lenni. Otthagyta állását, mert két remekmű – Mozart nagy g-moll szimfóniája és a *Máté-passió* – előadása közben unalmat érzett. Tudta, nem engedheti meg magának, hogy fásultság vegyen erőt rajta a legnagyobb mesterművek megszólaltatása közben; nem hitte el, hogy ezek akár százszor ismételt előadása unalomba kell, hogy fulladjon. Abszolút eredeti gondolkodása, felfedező szenvedélye, ami minden járt út elvetésére és a zenélés valamennyi aspektusának nulláról való újrakezdésére ösztönözte, persze már jóval korábban berobbant Bécs kényelmesen konzervatív légkörébe. 1950 körül gambakvartettet alakított, meg-

szállottan vadászta a régi hangszereket, könyvtárnyi elfelejtett repertoárt kottázott le kézzel archívumok mélyén, szakadatlanul kísérletezett, és néhány hasonlóan vállalkozó szellemű szövetségessel 1953-ban megalapította a *Concentus Musicus Wien* együttest. Ez az év új fejezetet nyitott a zenei interpretáció történetében.

A döntés verte hullámok egyre szélesebb és viharosabb körökben gyűrűztek tovább. Néhány valódi előadónagyság mellett megjelentek a második vonalbeli – nem feltétlenül rossz szándékú – zenészek, akik szemfüles módon hangszert váltottak, beszerezték régi instrumentumok kópiáit, és úgy érezték, ezzel megtalálták a bölcsek követ: az *autentikus*, korhű előadás titkát. A „régizene” divattá, hamarosan pedig hatalmas üzletté vált.

Klasszikus történet: a korszakalkotó eszmét az alacsonyabb szinten működő kortársak és utódok aprópénzre váltják. Ettől azonban az eredeti gondolat nagysága és jelentősége mit sem változik.

A historikus szemlélet térhódításának egyik legfontosabb hozadéka a repertoár soha nem látott kibővülése volt, minden irányban és minden műfajban. Az úgynevezett „kánon” hatalmas területekkel folyamatosan növekszik ma is: mellőzött korszakok, nemzeti stílusok, különleges műfajok, korábban kismestereknek hitt jelentős komponisták kerülnek reflektorfénybe, ami jótékonyan módosítja a zenetörténet hagyományos erővonalait. Igazi forradalom volt ez az 1970-es, 1980-as években: ellentmondásaival együtt olyan vérfrissítés, amely sokkoló élményeivel felkavarta az interpretációs szokások állóvizét.

A nemzetközi szakma szóbeli és írásbeli csatározásaira reagálva a mindenkori *advocatus diaboli*, Richard Taruskin már az 1980-as években deklarálta, hogy éppenséggel a historikus szemlélet képviseli a modern gondolkodást, nem pedig a mai hangszerekkel élő „modern előadás”. Így érvelt *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* című nevezetes tanulmányában:

A „modern előadás” és a „historikus előadás” közt érzett hasadás egészen a feje tetejére van állítva. Az utóbbi az igazán modern előadás – vagy ha úgy tetszik, a modern előadás *avantgárd* szárnya –, míg az előbbi egy korábbi, a 19. századtól örökölt stílus fokozatosan gyengülő túlélése, ami egyre inkább historikussá válik.²

Mindez ma már történelem. A historikus megközelítés stimuláló hatását bizonyítja, hogy legfontosabb elemei többé-kevésbé beépültek a mai hangszereken játszó művészek és együttesek interpretációiba is. Rendkívül egészséges folyamat ez: a különböző előadói elvek békés egymás mellett élése egyfajta pluralizmust hozott létre az előadóművészetben.

2 „The split that is usually drawn between ‘modern performance’ on the one hand and ‘historical performance’ on the other is quite topsy-turvy. It is the latter that is truly modern performance – or rather, if you like, the avant-garde wing or cutting edge of modern performance – while the former represents the progressively weakening survival of an earlier style, inherited from the nineteenth century, one that is fast becoming historical.” Richard Taruskin: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past”. In: *Authenticity and Early Music*. Ed. Nicholas Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, 193.

A historikusok által preferált korhű előadói gyakorlat forrásainak, dokumentumainak a feltárásában segédkezet nyújtott a zenetudomány, ezáltal előadóművészet és muzikológia minden korábbinál közelebb került egymáshoz. Az ezredforduló körüli évekre ez a kapcsolat áthelyeződött a hangfelvételek elemzésére: részben a legrégebbi lemezfelvételek értékelésére, részben a mai napig született teljes hangzó anyag összehasonlító, számítógépes vizsgálatára. Elsőként talán az angol Clive Brown professzor és néhány kollégája hívta fel a figyelmet arra, hogy mivel a létező legkorábbi (1900 körüli) felvételek előadói nemritkán az 1850-es években kezdték pályafutásukat, és zenei neveltetésüket még 18. századi születésű szerzők (Spohr, Baillot stb.) pedagógiai munkái alapján kapták, ezért interpretációikból értékes tanulságokat vonhatunk le. Karl Reinecke, Adelina Patti, vagy a Klingler vonósnyégyes produkciói hangzó valósággá teszik a régmúltat az érdeklődő muzsikuss számára.³ (Itt jegyzem meg, hogy az utóbbi időkben több fiatal magyar kolléga is jelentős eredményeket könyvelhet el ezen a területen: Stachó László, Szabó Ferenc János és részben Zsovár Judit kutatásai és doktori munkái a nemzetközi szakirodalom ezen ágához csatlakoznak.)

A hangfelvételek összehasonlító elemzésében Anglia viszi a vezető szerepet, amit két jelentős kutatóközpont megalapításával erősítettek meg. A *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) 2004-től, a *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP) pedig 2009-től segíti hangzó anyaggal, forrásokkal, és inspirációval a téma elkötelezettjeit. A projektbe Ausztrália is bekapcsolódott, így a vezető angol tudósok – Robert Philip, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Cook és mások – mellett Fábián Dorottya neve is előkelő helyen szerepel a kutató specialisták és szerzők névsorában.

Hogy a zenei interpretáció pontos adatokra és megfogható tényekre alapozott tudományos vizsgálat tárgya lehessen, ahhoz az írott kottával egyenértékű, rögzített, mérhető és reprodukálható hangzó anyagra volt szükség. Ezt nyújtják a hangfelvételek. A módszer pedig adott a mindenható computertechnológia, a szoftverek lehetőségeinek köszönhetően. Az előadás minden paramétere – rubato, agogika, tempó, dinamika – halálpontosan mérhető és ábrázolható spektrogramok, grafikonok, bonyolult ábrák és diagramok segítségével. Egy-egy ilyen kötet vagy tanulmány átlapozásakor úgy érzi az ember, hogy informatikai szakkönyvet tart a kezében. Az illusztrációs anyag nélkülözhetetlen része természetesen a hangzó példák sokasága: tekintve, hogy az interneten már szinte minden lehetséges felvétel elérhető, a megfelelő audiolinkek megadásával és lejátszásával az olvasó nem csak látja, hanem hallja is a boncolásra kiválasztott interpretációt. Teljesen kompakt, minden igényt kielégítő szolgáltatás.

Az első ilyen módszerű áttekintések egyike Fábián Dorottya 2003-ban megjelent *Bach Performance Practice* kötete volt,⁴ amely a passiók, a *Brandenburgi versenye*k,

3 Brown professzor számtalan egykori felvétellel illusztrálta mondandóját a manchesteri Royal Northern College of Music „Mozart’s Chamber Music with Piano” című konferenciáján 2008. január 9-én.

4 Dorottya Fabian: *Bach Performance Practice, 1945–1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003

és a *Goldberg-variációk* 1945 és 1975 között készült felvételeinek összehasonlító vizsgálatát tartalmazta. (Akkor még CD-melléklettel.) Még korszerűbb módszerek és újabb óriási munka bevetésével született meg 2015-ben az a kötet, amely Bach szólóhegedűre írt partitáinak és szonátainak összesen 40, az utóbbi harminc évben rögzített felvételét veti össze, az előadás minden lehetséges aspektusára kiterjedő részletességgel.⁵

Mondani sem kell, hogy ezeknek a Bach-interpretációt széleskörűen átvilágító analíziseknek a mindenkori viszonyítási pontja a historizmus vízvázalasztója: a „historically informed performance” (HIP), azaz „historikus előadói gyakorlat” követőinek Bach-képe a mai hangszeren játszó „hagyományos” táborával szemben. Mint már jeleztem – és ezt az odafigyelők tudományos vizsgálatok nélkül is érzékelik – ez a „szemben” ma már inkább „mellett”: a történeti szemlélet immár nem bénító, hanem éppenséggel felszabadító hatása konkrétan megnyilvánul a mai előadóművészet egészében. Fábíán Dorottya Bach-hegedűszólókat felvonultató se-regszemléjének konklúziója megnyugtatóan és világosan fogalmazza meg a lényegget, amely röviden így foglalható össze: J. S. Bach szóló hegedűműveinek újabb felvételei közt a legizgalmasabbak és legújzerűbbek a modern hangszeren játszó, de a historikus megközelítés által alapvetően inspirált művészek produkciói.

Az előadói stílusok történetének hangfelvételekre alapozott vizsgálata a konkrét repertoárok fókuszba állításán túl jelentős új és általános érvényű felismeréseket hozott. „Music as Performance” az alcíme Nicholas Cook nemrég megjelent vaskos kötetének,⁶ amely magyarul leginkább így értelmezhető: a zene mint hangzó előadás. Az interpretáció prioritásának ezt a merész kijelentését a téma talán legismertebb specialistája, Daniel Leech-Wilkinson így fogalmazta meg tíz évvel ezelőtt:

A hangfelvételek megmutatják, hogy a zene, amiről azt gondoljuk hogy bensőségesen ismerjük, egész másképp szólt a múltban. Ha a zene másképpen szól, akkor *más is*, mert a jelentése nagyon nagy mértékben a megszólalástól függ. [...] Amikor az előadás megváltozik, a zene változik meg.⁷

Leech-Wilkinson itt és más megnyilatkozásaiban is elgondolkodtat azon, hogy egy-egy legendás felvételeiről ismert, nagy előadó-személyiség a maga képére formálhatja magát a szerzői életművet. Példának hozza Dietrich Fischer-Dieskau Schubert-képét, amelynek a komolyságát és pszichológiai mélységét a 20. századi hallgató azonosítja Schubert világával.⁸ Objektív megközelítés és nem mítoszrombolás azt feltételezni, hogy korábbi interpretációk korábbi hallgatói mást hallottak a Schubert-dalokban. Jim Samson hasonlóképpen kimutatta, hogy a 19. század végén – amikor

5 Uó: *A Musicology of Performance*

6 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013

7 „Recordings show us that music we think we know intimately sounded quite different in the past. When music sounds different it is different, because music’s meaning depends to a very important extent on its sound. ... When the performance changes, the music changes.” Daniel Leech-Wilkinson: „Recordings and histories of performance style”. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. N. Cook, E. Clarke, D. J. Rink. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009, 247.

8 Uott

a hangfelvételek elindultak – legalább négy különböző Chopin-szemlélet létezett, nemzeti alapon, és ezek világosan tükröződnek a korai hangfelvételeken.⁹

Az előadásmód alapvető karakterét tekintve Nicholas Cook különbséget tesz „strukturalista” és „retorikus” stílus között. Az előbbire külön címkét is gyárt „analytically informed practice” (AIP), azaz „analitikus megközelítésű előadás” néven. Az utóbbi kategóriába pedig nyilván a zenei jelentést, expresszív tartalmat közvetíteni kívánó, személyes interpretáció tartozik. Cook odáig megy, hogy a kottaképben a kifejezésnek pusztán a lehetőségét látja: a megvalósítás, az emocionális kommunikáció egészében az előadó terepuma. Így fogalmaz:

Végül is megállapíthatjuk, hogy a zene nem annyira az érzelmet testesíti meg, mint inkább a lehetőséget valamilyen érzelmi töltésű interpretáció, valójában az érzelmi töltésű interpretációk sokfélesége számára. [...] Ebből következik, hogy specifikus érzelmi jelentés nincs a zeneműbe foglalva, mert az előadásának kontextusaiból születik meg.¹⁰

A computertechnológiával végzett mérések és adatgyűjtések nagy része éppen az interpretáció kifejezésbeli összetevőit veszi górcső alá. Az időbeli komponensek (tempó, agogika, rubato), dinamikai árnyalások tudományosan egzakt kivetítése szolgáltatja az alapot a különböző előadások, előadói stílusok összehasonlításához. 2014-ben ezekről a konkrét kutatásokról született tanulmánykötet *Expressiveness in Music Performance* címmel, a mai posztmodern szemléletnek megfelelően a klasszikus zenén kívül a jazz, a pop, és a népzene területét is bevonva a vizsgálódásokba.¹¹

So far so good, mondaná az angol. A zene tudásból és belső indíttatásból való megszólaltatása azonban nem számítógépes adatmérések kérdése. A téma egyik jeles képviselője, Robert Philip ezt pontosan látja, és anélkül hogy az új kutatási trendek létjogosultságát kétségbe vonná, egy londoni konferencia nyitó előadásában így érvelt:

Egy számítógép mérhet gyorsításokat és lassításokat, a hallgató számára azonban ezek más-más minőséget hordoznak. Egy gyorsítás hathat impulzívnak vagy kontrollálatlan; irányulhat konkrét célpont felé, vagy lehet veszélyesen vad. Tűnhet spontánnak vagy kiszámítottnak. Egy lassítást érzékelhetünk vontatottnak, megnyugtatónak, unalmasnak, fokozást keltőnek, csúcspontot célzóknak. Az ilyen hatások nem könnyen mérhetőek, de éppen ezek teremtik meg a történet narratíváját. [...] A tempó egyszerű lemérése csak kiindulópont ezek megértéséhez.¹²

9 Jim Samson: „Chopin, Fryderyk Franciszek”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 5 (2001), 724.

10 „We end up with the idea that music embodies not so much emotion as a potential for emotional interpretation, indeed for multiple emotional interpretations. ... It follows that specific emotional meaning is not inherent in the musical work but arises from the contexts of its interpretation.” Cook: i. m., 78–79.

11 *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*. Ed. D. Fabian–R. Timmers–E. Schubert. Oxford: Oxford University Press, 2014

12 „A computer can measure accelerations and decelerations, but to the listener these have different qualities. An acceleration can seem impulsive, or uncontrolled, it can seem to be aiming precisely at a target, or to be dangerously wild. It can seem spontaneous or calculated. A deceleration can seem sluggish, calming, boring, cumulative, climactic. You can't easily measure such qualities, but they are what create

Ide tartozik az artikuláció és a tempó kapcsolata is, ami szintén azt bizonyítja, hogy végső fokon a hallgató percepciója a döntő, a számbeli adatok olykor csalókéak lehetnek. A számítógépes kísérleti kutatásokat végző kollégák tapasztalata szerint a gazdagon artikulált, eseménydús előadásokat a hallgató gyorsabbnak véli, mint a kevésbé artikuláltakat, akkor is, ha a mérhető tempó azonos a kétfajta előadásban. (Tegyük hozzá, hogy Harnoncourt ezt már évtizedekkel ezelőtt megállapította, computeres mérések nélkül.¹³ Vagy ha a még távolabbi múlthoz fordulunk: a nagy pianista, Artur Schnabel szerint „adott zenét játszhatunk gyorsan vagy lassan is ugyanabban a tempóban”.)

A hangfelvételekre épülő összehasonlító elemzések értékelésének régóta vitás kérdése az az alapvető különbség, amely a technikailag rögzített és az élő előadás között van. Egy előadóművészt igazán a koncertpódiumon ismerünk meg: ehhez a közvetlen élményhez a lemezhallgatás nem mérhető. „Az interpretáció legemlékezetesebb momentumai mindig a maximális kockázatvállalás pillanataiban születnek meg”, nyilatkozta egyszer Harnoncourt. Ezek az érzelmi magasfeszültség pillanatai, ahol a kifejezés drámaian váratlan fordulata erős pszichés hatást kelt a hallgatóban. Ilyen hatást hangfelvétel nem tud elérni.

A számítógépes eszközökkel történő interpretáció-elemzés elkötelezettjei ezzel többé-kevésbé tisztában vannak; a zenei előadóművészet múltjának a szisztematikus feldolgozása azonban csak rögzített és reprodukálható előadások alapján lehetséges. A Bach-interpretáció történeti vizsgálata központi helyet foglal el a kurrens témák között, de tüzetes boncolás tárgya a régi és új Chopin-interpretáció (Jim Samson; Nicholas Cook), Alfred Cortot különleges rubato-előadásmódjának a megragadása (Daniel Leech-Wilkinson) és általában az expresszivitást célzó előadói eszközök számbavétele, korhoz kötöttsége és változása. Ezekből a nagy ívű felmérésekből kétségtelenül kirajzolódhatnak az interpretáció-történet bizonyos irányzatai, karakterisztikumai.

Más kérdés, hogy a kreatív fantáziából születő interpretáció rendkívül személyes és intim megnyilatkozás, amelynek az élve boncolásától magam kissé idegenkedem. A test fizikai működésének a mérésekkel vizsgálható rezdüléseivel szemben a lélekből és a szellemből táplálkozó, megfoghatatlan zenei alkotófolyamat más szférában történik.

A legújabb kutatások indítékai között valószínű az az ambíció is ott van, hogy a matematikai és természettudományos módszerek alkalmazásával a zenét is a „valóban” tudományos ágazatokhoz sorolhassuk. Jól mutatják ezt az idevágó publikációk proklamációszerűen megfogalmazott címei. Nicholas Cook 2010-ben megjelent tanulmányának alcíme: „Towards a musicology of recordings”.¹⁴ Fur-

the narrative of events... Simply measuring tempo is only a starting point for understanding these things.” Robert Philip: „Studying Recordings. The Evolution of a Discipline” – plenáris előadás az RMA/CHARM konferencián, Royal Holloway, University of London, 2007. szeptember 13.

13 Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988, 61.

14 Nicholas Cook: „The ghost in the machine. Towards a musicology of recordings”, *Musicae Scientiae* XIV/2. (2010), 3–21.

csa, számomra kissé grammatikailag is sántító kifejezés. „A hangfelvételek egy muzikológiája”? Még súlyosabb Fábián Dorottya már említett új könyvének címe: *A Musicology of Performance*.¹⁵ Ez szinte bejelenti egy új diszciplína létrejöttét, bátran és magabiztosan. (Nem mellékes, hogy mindkét címben határozatlan névelő áll a „musicology” főnév előtt: tehát „egyfajta” zenetudományról van szó.)

Az egyre szélesebb körben folyó kutatások új meg új szempontokat, részletkérdéseket vetnek fel. A *Music & Letters* című folyóirat egy közelmúltban megjelent számában az angol Emily Payne és a holland Floris Schuiling közös tanulmányban mutatja be, hogy az előadó saját kottájába beírt jegyzetei miként informálnak az interpretáció születéséről, kreatív folyamatáról.¹⁶ Az előadói felfogás legújabb változásainak követését tűzte ki célul a University of Massachusetts at Amherst 2017 áprilisában rendezett fesztiválja és szimpóziuma „Bach in the Age of Modernism, Postmodernism and Globalization” címmel.

Tehát hol is tartunk ma? „How Things Stand Now?” – ezt a címet adta egy interpretációval foglalkozó konferenciát nyitó beszédének szakmánk guruja, Richard Taruskin 2011-ben.¹⁷ Hogy megragadható-e tudományos eszközökkel a zenei interpretáció végtelenül komplex sokfélesége, arra Taruskin itt határozott „nem”-mel felelt. „Adatok nem tudnak esztétikai kérdéseket megválaszolni” – mondta.¹⁸ Magam lényegében egyetértek ezzel a megállapítással, bár a sommás kijelentés azért némi finomításra szorul. Egy mű megszólaltatásának vannak mérhető összetevői, amelyek mai tudományos módszerekkel kutathatók, ábrázolhatók, összehasonlíthatók, de vannak – és mindig lesznek – olyan lényegi kvalitásai, amelyek nem mérhetőek. És utóbbiak a fontosabbak.

Hogyan fog alakulni a zenei interpretáció felfogása, megítélése az elkövetkezendő időkben, nem tudom. Összegzéseket csak retrospektív módon lehet megfogalmazni. Ahogy a zeneszerzés mint alkotótevékenység eredményeit („mű”) is nehéz a jelenben, az idő perspektívája nélkül értékelni és a zenetörténet élő folyamatában elhelyezni, úgy az interpretációs tendenciák („előadás”) is rendszerint utólag rajzolódnak ki a történeti emlékezetben.

15 Fabian: *A Musicology of Performance*

16 Emily Payne–Floris Schuiling: „The Textility of Marking: Performers’ Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance”, *Music & Letters* 98/3. (2017), 438–464.

17 Richard Taruskin: „How Things Stand Now?”. Plenáris előadás a *Performa ’11* konferencián, Aveiro, Portugália, 2011. május 19.

18 „Data can’t solve aesthetic issues”. Idézi Fabian: *A Musicology of Performance*, 13.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

THE HISTORICAL EXAMINATION OF PERFORMANCE STYLES: A NEW DISCIPLINE IN MUSICOLOGY?

A good part of the musicological publications of the past 10–20 years deals with the history, and the theoretical and practical questions of musical interpretation. Among the subjects treated we find the analysis of old recordings, the dichotomy of notated and sounded music, and the rise, transformation, and reappearance of performing habits and fashions. This area, that was considered of secondary importance, and even unsuitable for objective evaluation in former musicological thought, claims scholarly rank today, due to interdisciplinary research, computer technology, and comparative analysis, both historic and aesthetic.

The article, through a survey of the current international trends, seeks to examine the question (even if cannot offer an answer), whether scholarly methods can grasp the infinitely complex nature of musical interpretation.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 ('The Viennese Keyboard Trio in the 1780s'). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.