

Szabó Ferenc János

LÁTHATATLAN ADATOK LÁTHATATLAN FORRÁSAI*

Az alábbi tanulmányban különböző kérdések felvillantásával próbálom bemutatni a hangzó források hitelességével kapcsolatos problémákat, kevés magabiztos válasszal, s számolva azzal a nyilvánvaló ténnyel, hogy sok további hasonló példát lehetne hozni ugyanezekre a jelenségekre. Az említett problémák többsége a hangfelvételek természetéből adódik. Egy hangdokumentum ugyanis önmagában is két adatcsoporthoz tartozik össze, kétféle – ráadásul alapvetően különböző természetű – forrástípust hordoz: a különböző módszerekkel vizsgálható hanganyagot, illetve annak (meta)adatait. Ennek következtében kétféle kutatásnak is forrása lehet: egyrészt a hanghordozón tárolt tartalomra – zene, próza stb. – irányuló kutatásoké (esetünkben a zenetudományé), másrészt pedig magára a médiumra fókuszáló kutatásoké (azaz a diszkológiáé). Így hitelessége is legalább két szempontból vizsgálható: egyrészt hogy hiteles forrása-e a hangfelvétel a zenetudományi, közelebbről az interpretáció-történeti kutatásoknak, másrészt pedig hogy hiteles-e a hangfelvételt leíró metaadatok és azok forrásai.

1. A hangfelvétel mint forrás hitelessége

Azt, hogy hiteles forrása tud-e lenni egy hangfelvétel az interpretáció-történeti kutatásoknak, már többen megkérdőjelezték.¹ A különböző hangfelvétel-történeti korszakokban rögzített hangfelvételek esetében különböző hitelességi kérdések

* E tanulmány az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által „A 20. századi zenetörténeti források hitelessége” címmel rendezett konferencián 2019. május 29-én tartott előadásom bővített változata. Itt mondok köszönetet azoknak, akik a kutatás során segítséget nyújtottak: Csillagh Katalin, Peternák Anna, Bolya Mátyás, Déri Balázs, Hollós Máté (Hungaroton), Ignác Ádám, Loch Gergely, Mikusi Balázs és Solymosi Ákos (OSZK Zeneműtár), Michael Seil, Székely András, Christian Zwarg. – A tanulmány az NKFIH 123.819 számú pályázatának támogatásával jött létre. A szerző a kutatás és a tanulmány írása idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának kutatója volt.

1 A teljesség igénye nélkül: Martin Elste: „Technische Reproduktion”. In: Hermann Danuser (hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag, 1992, 401–414., ld. különösen az „Authentizität der Schellackplatte?” című alfejezetet, ill. Hans-Joachim Maempel: „Musikaufnahmen als Datenquellen der Interpretationsanalyse”. In: Heinz von Loesch–Stefan Weinzierl (hrsg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*. Mainz: Schott, 2011 (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis, 4.), 157–171. Az operaénekesek archív hangfelvételeire vonatkozó kérdésekről ld. továbbá Jürgen Kesting *Die grossen Sänger* c. könyvsorozatában a „Sänger und Schallplatte” és a „Von Treue und Untreue” c. fejezeteket. Jürgen Kesting: *Die grossen Sänger*, I. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2008, 28–38.

merülhetnek fel. A korai hangrögzítési eljárás körülményei semmilyen szempontból nem feleltek meg sem a mai stúdió elvárásainak, sem a korabeli élő előadói gyakorlatnak. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2011-ben megrendezett „Műelemzés – ma” elnevezésű konferenciáján tartott előadásomban (*Hol a színpad? És hol a mű? Az előadói stílus elemzésének problémái az 1926 előtti operai hangfelvételeken*) példaként említettem Karel Burian egyik felvételét, mellyel ilusztrálható, hogy a Siegfried szerepét a *Götterdämmerung* előadásain rendszeresen éneklő előadóművész összezavarodik, és eltéveszti saját belépését, amikor Hagen és más szereplők közbeszólásai kimaradnak.² Léteznek persze más példák is: Simon Trezise vizsgálta, hogy milyen eltérések figyelhetők meg a korai stúdió- és élő felvételek között, s arra az eredményre jutott, hogy zeneileg nem releváns a különbség ugyanazon énekes ugyanazon áriából színpadon vagy stúdióban rögzített előadása esetében.³ Gyakori – és jogos – kritika éri a korai hangfelvételeket az időtartam korlátaiból fakadó csonkítások miatt: jól ismert Ferruccio Busoni méltatlankodó leírása a *Faust-keringő* londoni hangfelvétele során alkalmazott kényszerű húzásairól,⁴ de említhetjük Grieg zongoraversenyének első hangfelvételét is, melynek során Wilhelm Backhaus és a Royal Albert Hall Orchestrát vezénylő Landon Ronald hat és fél percesre rövidítette a mintegy félórás versenyművet, ráadásul a két lemezoldal felvételére nem is közvetlenül egymás után került sor.⁵ Ismert, hogy 1929. november 5-én Bartóknak is a lemezoldalak időtartama miatt kellett megváltoztatott tételrendben lemezre zongoráznia az Op. 14-es *Szvitet* – úgy, ahogy hangversenyen sose tette volna.⁶ Továbbá, mint Ujházy László *A hangfelvétel dicsérete* című könyvében kimutatta, a hangrögzítés mechanikai sajátosságai a hangzásideál pontos definiálását befolyásoló akusztikai eltéréseket is eredményeznek a korai hangszeres felvételek esetében.⁷

S míg azt gondolhatnánk, hogy a hangrögzítés technikájának fejlődése egyre közelebb hozta a természetes hangzáshoz a hangfelvételeket, ez valójában csak részben igaz. Bár a felvételeken valóban egyre kisebb a háttérzaj, és a visszaadott

-
- 2 A felvétel adatai: „Mime hieß ein mürrischer Zwerg”. The Gramophone Company 042305–042306, matr. 2254c–2255c. A felvétel 1911. június 27-én Prágában készült.
 - 3 Simon Trezise: „Musical archaeology. Learning to learn from early music recordings, the pitfalls and the pleasures”. Előadás a CHARM 2005 áprilisában tartott szimpóziumán. Online elérhetőség: <http://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s1Trezise.pdf> (megtekintve 2019. június 23-án).
 - 4 Ferruccio Busoni levele feleségéhez, London, 1919. november 20. Ld. „An Early Recording Session”. In: Sam Morgenstern (ed.): *Composers on Music. An Anthology of Composers' Writings*. London: Faber & Faber, 1956, 354.
 - 5 The Gramophone Company, HMV 05523–05524, matr. 3458f és 3462f. A felvétel 1909. július 15-én készült.
 - 6 Somfai László: „Bartók összes hangfelvételének centenáriumi kiadása”. In: Somfai László–Sebestyén János–Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. Lemez melléklet, Hungaroton LPX 12326–33. Budapest: Hungaroton, 1981, 3–16., ide: 5–6. – A felvétel adatai: The Gramophone Company, HMV AN 468, matr. CV 723 és CV 724. Az első lemezoldalon a II. és IV. tétel, a másodikon az I. és III. tétel hallható. A hangfelvétel modern hanghordozón kiigazítva, a mű eredeti tétel-sorrendjének megfelelően jelent meg, ami a *műalak* hitelessége szempontjából megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor a hangfelvételi ülésen megvalósult *előadást* nem tükrözi.
 - 7 Ujházy László: *A hangfelvétel dicsérete*. Budapest: Gramofon Könyvek, 2014, 163–164.

hang hangszíngazdagsága egyre nagyobb, de a rögzített hanganyag manipulációja mind tágabba nyitotta a kaput – a hangmérnökök és a kísérletező szellemű előadóművészek előtt.⁸ Solti György máig is méltán elismert, 1958 és 1965 között készült komplett *Tetralógia*-felvételén John Culshaw zenei rendező és Gordon Perry hangmérnök gyakorlatilag alkotótársként működött közre, a színpad illúzióját a rádiós hangjátékokban használatos speciális effektusok segítségével megteremtve.⁹ Ennek következtében a hangfelvételek utómunkálataira fordított napok száma több lett, mint az előadóművészek stúdióban töltött ideje.¹⁰

A magyar hanglemeztörténet és a hazai historikus előadói gyakorlat története szempontjából jelentős, ugyanakkor talán kevésbé ismert példa Bach h-moll zenekari szvitjének felvétele, melyet a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat 1954. október 18-án készített el Hartai Ferenc és a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara előadásában, az épp Budapesten időző Constantin Silvestri vezényletével, csembaló nélkül.¹¹ A hangfelvétel ebben a formájában valószínűleg nem jelent meg normál lemezen, ugyanakkor Székely András javaslatára néhány évvel később, 1959. június 25-én Sebestyén János rájátszotta a csembalószólamot a már meglévő felvételre.¹²

Az ilyen típusú kísérletek elősegítették, hogy létrejöjjön az élő koncerthangzástól végleg elszakadt hangfelvétel-művészet, melynek emblematikus képviselője Glenn Gould, aki szerint az igazi művészet már nem a koncertpódiumon jön létre, hanem a saját esztétikai elvei szerint előállított hangfelvételen.¹³ Mint ismert, Gould 1964-ben abba is hagyta a koncertezést, és ekkortól kezdve csak hangfelvételeket készített. Figyelemre méltó az egybeesés a The Beatles esetével: a brit együttesnek 1965-ben nyílt először alkalma arra, hogy hosszabb időt töltsön viszonylag szabadon az EMI londoni stúdiójában (tizenhárom nap alatt 113 órát felvétellel, majd hat nap alatt tizenhét órát utómunkával), és koncepciózusan állítson össze egy albumot (*Rubber Soul*). Következő albumuk, a *Revolver* (1966) rögzítése során már kifejezetten kísérletezően álltak a stúdiótechnikához. 1966. augusztus 29-én léptek fel utol-

8 Ld. pl. Leopold Stokowski hangrögzítési kísérleteit az akusztikus korszaktól az 1970-es évek kvadrofóniáig (Ujházy: i. m., 164–170.) vagy az RCA 1955-től, többek közt Reiner Frigyes felvételein is használt kétszer háromcsatornás „living stereo” hangrögzítési eljárását (Ujházy: i. m., 172–173.)

9 John Culshaw: *Ring Resounding. The Recording of Der Ring des Nibelungen* London: Secker & Warburg, 1967. Ld. továbbá: Ujházy: i. m., 174–175.; Sipos Róbert (ford. és összeáll.): „Solti Ringje és a bitráta”. <http://www.egalizer.hu/hifi/tortenelem/ring.htm> (megtekintve 2019. június 23-án); Richard Osborne: *Vinyl. A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate, 2012 (Ashgate Popular and Folk Music Series), 95.

10 A *Siegfried* és a *Götterdämmerung* felvételeinél a hangfelvételek elkészülte után több hónappal később történt az utómunka, ami gyakorlatilag több napot vett igénybe, mint maga a hangfelvétel. Ld.: John Hunt: *Gramophone Stalwarts. Bruno Walter, Erich Leinsdorf, Georg Solti*. 3 separate Discographies. London: John Hunt, 2001, 335., 338.

11 MHV, matr. M 1553–1557.

12 A dátumokat a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat hangfelvételi könyveinek adatai alapján közlöm. – A „rájátszás” a könnyűzenei hangfelvételeken 1959-ben már megszokottnak számított. A felvételhez az MHV az Operaház Pleyel-csembalóját kapta kölcsön, Sebestyén János a rájátszáshoz fejhallgatón hallgatta az eredeti felvételt. Köszönöm Székely Andrásnak, hogy válaszolt az erre a hangfelvétellel vonatkozó kérdéseimre.

13 Glenn Gould és a hangfelvétel viszonyáról bőszeges a szakirodalom. Ld. elsősorban saját írásai közül: „A hangfelvétel kilátásai”. In: Glenn Gould: *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások*. Ford. Csuhai István. →

jára nyilvános hangversenyen, s bár nemcsak a stúdiótechnika által biztosított egyre gazdagabb lehetőségek miatt, de azokkal is összefüggésben hagytak fel ezután az élő koncertezéssel. Az ezt követő néhány évben csak stúdiófelvételeket készítettek.¹⁴

Antal Dóra így fogalmazott, mikor zenei rendezői tapasztalatairól kérdezték: „minden lelkiismeretes felvételirányító új izgalommal néz az új produkció elé, hiszen valami új, valami más jön itt létre, mint a hangversenyteremben. A rögzítést valamiféle adaptációnak is nevezhetném, alkalmazni tudni a művet az elektroakusztika teremtette viszonyokhoz, vagy fordítva.”¹⁵ Ugyanakkor nemcsak a stúdiófelvétel és a hangversenytermi élő előadás között nyílt szakadék a 20. század második felében. A szalagra történő hangrögzítés által lehetővé vált utómunka a hitelességnek egy a mai napig releváns kérdését veti fel: valóban az szól a hangfelvételen, ami a stúdióban elhangzott? Ki a felelős a hangfelvétel végső formájáért, az előadóművész, a zeneszerző (ha jelen van), vagy a zenei rendező? Némileg provokatívabban feltéve a kérdést: vajon képes-e a lemezen szereplő előadóművész élőben is előadni ugyanazt, ami a lemezen hallható? Hogy csak a legismertebb példát említsük: a *Trisztán és Izolda* 1952-ben Wilhelm Furtwängler vezényletével készült hangfelvételén a második felvonás két magas fekvésű részében az ekkor 57 éves Kirsten Flagstad helyett a nála húsz évvel fiatalabb Elisabeth Schwarzkopf hangját halljuk.¹⁶

Nem véletlen, hogy Roger Heaton a *Cambridge Companion* sorozat rögzített zenének szentelt kötetében kategorikusan különbséget is tesz hangfelvétel és előadás között: „Reminder. A recording is not a performance”.¹⁷ Szerinte a rögzített hangon elvégezhető utólagos manipuláció lehetővé tételével megszűnt a kapcsolat az élő előadás és a hangfelvétel között. Példaként Claude Debussy egyik dalának (*L'ombre des arbres*) a zeneszerző közreműködésével rögzített felvételét hozza fel, melyen az énekesnő rossz hangon lép be, amit a zeneszerző kijavít, majd a második belépése előtt diszkréten megelőlegezi számára a hangot. Heaton szerint ez a hangfelvétel a későbbi, többszörös felvételi eljárással, vágással, keveréssel és más beavatkozással készült hangfelvételekkel szemben még *performance*. A helyzet ugyanakkor nem egyszerűbb a koncertfelvételként reklámozott hangdokumentumok esetében sem: Kenneth Hamilton egy tanulmányában részletesen foglalkozik

Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004, 92–133.; valamint a Bruno Monsaingeon által összeállított képzetbeli videokonferencia idevonatkozó, „A zene, a koncert és a hangfelvétel” című fejezetét. In: uő: *Egyáltalán nem tartom magam különcknek*. Összeáll. Bruno Monsaingeon. Ford. Rác Judit. Budapest: Holnap, 2007, 138–160.; továbbá: Ujházy: i. m., 173–174.; Osborne: i. m., 95.

- 14 Jerry Zolten: „The Beatles as Recording Artists”. In: Kenneth Womack (ed.): *The Cambridge Companion to The Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; valamint Steve Turner: *Beatles '66. The Revolutionary Year*. New York: Ecco, 2017.
- 15 Antal Dóra: „Izgalmas húsz év”. In: Jandó Magdolna (szerk.): *A magyar hanglemezgyártás 30 éve*. Budapest: MHV KISZ szervezete. Gépirat [1975–1981], 9–11., ide: 10. Köszönöm Székely Andrásnak, hogy betekintést engedett számomra ebbe a dokumentumba.
- 16 Peter Johnson: „The legacy of recordings”. In: John Rink (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 197–212., ide: 200.
- 17 Roger Heaton: „Reminder. A recording is not a performance”. In: Nicholas Cook–Eric Clarke–Daniel Leech-Wilkinson–John Rink (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 217–220.

Vladimir Horowitz „élő” hangfelvételeivel, melyek valóban koncertfelvételek, de nem egy, hanem több koncertből lettek összeválogva.¹⁸ Mindehhez még hozzátehetjük azt, amit Ignác Ádám 2019 márciusában „A magyar populáris zene története(i)” címmel rendezett konferencián tartott előadásában említett: az 1950-es években Magyarországon tudatosan másképp kellett játszaniuk a populáris zenei előadóknak a hanglemezstúdióban, mint az élő gyakorlatban.¹⁹ Ez pedig, részben a klasszikus zenei előadóművészetre is igaz: a nemzetközi zongoraművészi karrierjét az 1940-es évek közepén, a magnószalagos technika kifejlődésének éveiben kezdő Sándor György még 1981-ben is azon a véleményen volt, hogy máshogy kell játszani hangversenyen, mint stúdióban: az előbbinél a spontaneitást, az utóbbinál a perfekciót jelölte meg legfontosabb jellemzőként.²⁰

Hiteles forrása lehet-e tehát a hangfelvétel az interpretáció-történeti kutatásoknak? A vádak súlyosnak tűnnek. Azonban mindezek figyelembevételével is a hangfelvétel mégiscsak többet, de legalábbis pontosabban érzékelhető információt ad az előadóművész produkciójáról, mint az írott források,²¹ így hiba lenne a felvételeket megbízhatatlannak bélyegezve eltávolítani a kutatásból. Ugyanakkor ahhoz, hogy a hangfelvételekre minél hitelesebb forrásként tudjunk tekinteni a zene tudományi kutatásokban, elengedhetetlen a hiteles adatolás. Ez azonban a metaadatok hitelességének kérdéseit is bevonja a vizsgálódásba.

2. A hangfelvétel metaadatainak hitelessége

Melyek egy hangfelvételnek a legfontosabb, a kutatás szempontjából releváns adatai? Minimálisan a szerző, a cím, az előadó, a felvétel készítésének dátuma és helye, a felvett készítő szakember vagy cég neve, kereskedelmi forgalomba került hanghordozó esetében a kiadó/lemezmarca megnevezése, valamint a felvételt azonosító számadatok.²² Ezek azonban olyan adatok, amelyek a legtöbb esetben láthatatlanok: nem olvashatók le a forrásdokumentumról. A hangfelvétel ugyanis nem olyan médium,

18 Kenneth Hamilton: „Do they still hate Horowitz? The last romantic revisited”. In: David Hyun-Su Kim-Sezi Seskir (eds.): *Musical Interpretation Today* (kéziratban).

19 Ignác Ádám: „A feldolgozások helye az ötvenes-hatvanas évek magyar populáris zenéjében”. In: uő (szerk.): *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, megjelenés előtt.

20 Sándor György: *On Piano Playing. Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer, London: Macmillan, 1981, 225–226.

21 Említésre érdemes, hogy a korai hangfelvételekről szóló írott források hitelességének vizsgálata is képezte már tudományos kutatás tárgyát. A Gesellschaft für Historische Tonträger 18. nemzetközi konferenciáján (Hannover 2017. május 12–14.) Philipp Schubert vizsgálta azt a valóban zavarba ejtő jelenséget, hogy a 20. század elején készült, nyilvánvalóan háttérzajos hangfelvételek korabeli írásos receptiójában igen gyakran „tökéletesen hű” hangvisztaadásról olvashatunk. Philipp Schubert: „Der Sound früher Phonogeräte im Kontext des technischen Fortschritt”.

22 Az írásos, hangzó és audiovizuális dokumentumok bibliográfiai leírasi szabványairól különböző könyvtárszakmai kiadványok tájékoztatnak. Leginkább kurrensnek az International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) *IFLA Library Reference Model. A Conceptual Model for Bibliographic Information* című kiadványa minősül (IFLA LRM, szerk. Pat Riva, Patrick Le Boeuf és Maja Žumer, 2017. decemberi verzió). Szintén az IFLA tette közzé először 1998-ban (*Functional Requirements* →

amelynek a hordozott információját segédeszköz használata nélkül dekódolhatjuk. Egy könyvet vagy kottát, ha téves a címlapja, kinyitjuk, és jó esetben olvasás, vagy belső hallás segítségével felismerjük az általa hordozott műalkotást. A hangfelvételnél ez nem működik – hacsak nem tudja valaki „olvasni” a barázdát, netán a digitális jelet.

Segítségre lehet persze a melléklet, a lemezcímke vagy a lemezborító.²³ Ugyanakkor üzleti érdekek néha felülírják a hitelesség szándékát. 1904-ben, a hangrögzítési eljárás szabadalmainak lejáratá után sok új hangrögzítéssel foglalkozó kisebb cég jött létre Európában, ezek többsége azonban rövid életű volt. Felvételeiket más cégek vásárolták fel, viszont újrakiadásaikon nem tüntették fel az előadók nevét, hogy ne kelljen az előadóművészeknek tiszteletdíjat fizetniük.²⁴ Nem kell azonban feltétlenül szándékosság ahhoz, hogy a kísérődokumentáció keveset segítsen: előfordul, hogy hiányos vagy téves adatokat tüntetnek fel a magyar hanglemezek külföldön készített lemezcímkein.²⁵ A szerző és a mű adatai persze kellő felkészültséggel felismerhetők, akkor is, ha a megadott adatok igen hiányosak, vagy épp tévesek, mint például az Odeon International Talking Machine Company No. 53097. katalógusszámú lemezének „Cavatina nagy áriaja 'Zsidónő'ből (Hálévy)” [sic!] felirata esetében.²⁶

Ami azonban az előadóművészre vonatkozó metaadatokat illeti, ha őszintén próbálunk válaszolni a kérdésre, bizony zavarba jöhetünk: néhány jellegzetes hangú énekest vagy sajátos manírokat alkalmazó hangszeres előadóművészt leszámítva honnan tudhatnánk, hogy valójában kit hallunk a felvételen? A problémára eddig csak a korai hangfelvételeken találtam valamelyest meggyőző megoldást, az előadóművész-sztár – például Király Ernő vagy Blaha Lujza – aláírásával ellátott nyomómatricával gyártott hanglemezt, valamint a korai hanglemezekeken még gyakori felkonferálást.²⁷ Azonban ezek legkésőbb az 1910-es évek második felében kimentek a divatból, számos későbbi bonyodalmat eredményezve. A korábban Flagstad, Schwarzkopf és Horowitz kapcsán említett esetek inkább a vágás következményei, és elsősorban az interpretációtörténeti kutatás szempontjából kérdőjelezik

of *Bibliographic Records*, FRBR), majd több revízió után legutóbb 2016-ban bibliográfiai sztenderdként a *Definition of FRBR_{OO}. A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism* (szerk. Chrissyola Bekiari, Martin Doerr, Patrick Le Boeuf és Pat Riva) elnevezésű dokumentumát. Magyarországon a hangfelvételek bibliográfiai leírását a *Magyar Népköztársaság. Országos Szabvány. Bibliográfiai leírás. Hangdokumentumok elnevezésű*, MSZ 3424/9–1988 számú szabványában fektették le. A hangfelvételek bibliográfiai leírásáról magyar nyelven ld. Erdélyi Frigyesné–Vavrincez Veronika: „A zeneművek formai feltárása”. In: Gócza Julianna (szerk.): *Zenei könyvtári ismeretek*. Budapest: Magyar Könyvtárosok Egyesülete Zenei Könyvtáros Szervezet, 1999, 83–136.

23 A lemezcímke (label) és a lemezborító (sleeve) történeti vizsgálatát ld. Richard Osborne könyvének idevonatkozó fejezeteiben: Osborne: i. m., 45–66. és 161–182.

24 Az adatot Michael Seil 2019. május 25-én kelt levele alapján közlöm.

25 A téma nemzetközi vonatkozásairól – nagy mennyiségű példával – ld. Timothy Day: „The difficulties of working with recordings”. In: uő: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven–London: Yale University Press, 2002, 244–249.

26 A lemezcímke ld. <https://gramofononline.hu/1977827802/cavatina,,a,,zsido,,c,,operabol> (megtétkintve 2019. június 23-án).

27 Az Odeon ITM 35110 (matr. XH 310) számú hangfelvétel elején, a zongorakiséret első hangjait megelőzően az énekes szóló, Ney Dávid jól hallhatóan bmondja: „Gara áriaja a Hunyadi operából. Énekli Ney Dávid, a Magyar Királyi Operaház tagja, Budapest.” A felvétel 1905 márciusában, Budapesten készült.

meg a forrás hitelességét, azonban a hitelesség kérdése az előadóművészre vonatkozó metaadatok szintjén is felvethető.

Nemzetközi zongora-interpretációs fórumokon „Joyce Hatto scandal” néven vált híressé a következő eset: Joyce Hatto, az 1928-ban született zongoraművésznő 1972-es visszavonulása után tizenhét évvel kezdett új CD-felvételeket készíteni. Az ekkor már hatvanadik életéve felett járó művésznő Mozart és Beethoven összes zongoraszonátáját, de Liszt, Ravel, Prokofjev, Messiaen műveit, sőt virtuóz zongoraversenyeket is felvett, nemcsak kifogástalan technikai tudással, de magabiztosan eligazodva a különböző stílusok között is. Mintegy 120 CD-t készített 1989 és 2006 között. Utolsó hangfelvételén, már súlyos betegen, kerekesszékekben ülve Beethoven „Les Adieux” szonátáját játszotta, e felvétel nyomán a *Guardian* „minden idők egyik legnagyobb brit pianistája”-ként méltatta őt. Halála után pár hónappal egyik lemezét egy brit zenekritikus számítógépen próbálta lejátszani, s meglepődve látta, hogy az iTunes adatbázisához kapcsolódó szoftver más előadót azonosít a hangfelvétel alapján. További részletes számítógépes analízisek során végül fény derült arra, hogy Joyce Hatto összes CD-felvétele ismert zongoraművészek CD-felvételeinek elektronikusan alig módosított újrakiadása.²⁸

Azonban nem feltétlenül kell plágium a gyanúhoz egy adat hitelességével szemben: a *Gramofon online* weboldalon meghallgatható egy Szamosi Elza operaénekesnek tulajdonított, de címke nélküli hanglemezen fennmaradt hangfelvétel. A lemez matricaszámának (1653) betűtípusa alapján kijelenthető, hogy a lemez az Első Magyar Hanglemezgyár kiadványsorozatába illeszkedik. A lemezoldalon valóban a magyar énekesnő egyik népszerű repertoárszáma hallható, nyilván ez, valamint a lemezbe karcolt dátum (1908. XII. 14.) alapján azonosították az adatbázis felhasználói az előadóművészt.²⁹ A Szamosi hangját ismerni vélő kutató ugyanakkor gyanút fog, hiszen a hallható énekhang nyilvánvalóan *nem* Szamosié. 2018 februárjában Christian Zwarg német diszkográfus segítségével sikerült azonosítani a hangfelvétel helyes metaadatait. Mivel az Első Magyar Hanglemezgyár szomszédos matricaszámú hangfelvételein (1651–1652) Joksch Irma énekel, s ezek nem csak adatként, hanem hanghordozóként is a kutatás rendelkezésére állnak,³⁰ a felvételeket összevetve világossá vált, hogy a kérdéses hanglemezen valójában nem Szamosi Elza, hanem Joksch Irma hangja hallható.³¹ Mindezek ellenére az említett hangfelvétel egy Szamosi Elza néhány felvételét is tartalmazó CD-n is helyet kapott.³²

28 A Joyce Hatto-botránnyról ld.: Denis Dutton: „The Joyce Hatto Scandal”, *The International Herald Tribune*, 2007. február 25. Online változatát lásd: <https://www.nytimes.com/2007/02/25/opinion/25iht-edutton.4712389.html> (megtekintve 2019. május 20-án).

29 Szamosi Elza 1908. október 27-én énekelt először Santuzza szerepét a Magyar Királyi Operaházban.

30 Az Első Magyar Hanglemezgyár 1651-es és 1652-es matricaszámú hangfelvételeit hordozó hanglemez megtalálható a Gesellschaft für Historische Tonträger bécsi archívumában.

31 A kérdéses lemezről ld. Szabó Ferenc János: „Szamosi Elza hangfelvételei”. In: uő: *Szamosi Elza (1881–1924) művészete*. PhD disszertáció. LFZE, 2018, 135–152., ide: 148–149.

32 *Great Hungarian Sopranos: [Paola] Koralek / [Anne] Roselle / [Elza] Szamosi*. A CD megvásárolható online: <https://historicaloperarecordings.blogspot.com/2019/10/great-hungarian-sopranos-koralek.html> (megtekintve 2019. június 23-án).

A metaadatok hitelességének még inkább diszkológiai jellegű kérdéseit veti fel Szamosi Elza egyetlen Polyphon márkájú lemezen megjelent hangfelvétele. A magyar énekesnő ugyanis sosem énekelt a Polyphon Musikwerke lemezcég stúdiójában, Paul Wilhelm német lemezgyűjtő hagyatékában mégis fennmaradt egy márkanév nélküli – de azonosíthatóan a lipcsei Polyphon Musikwerke AG kiadványsorozatába tartozó – lemez, melynek nemcsak címkéjén szerepel Szamosi Elza neve, de magán a hangfelvételen is valóban Szamosi Elza hallható.³³ Ez esetben a zene-tudomány sietett a diszkológiai kutatás segítségére, és az együttműködés jelentős eredményekkel szolgált az utóbbi területen: az alapos hallgatás során kiderült, hogy bár a lemeznek egyedi számadatai vannak, de maga a hangfelvétel mégis azonos Szamosi korábban, Dacapo márkájú lemezeken megjelent hangfelvételeinek egyikével.³⁴ Ezen a nyomon elindulva német diszkográfusok nagyobb mennyiségű Polyphon lemezről – többek között Carl Nebe, Fred Carlo és Willy Schüller felvételeiről – tudták kimutatni, hogy korábbi Dacapo lemezek újrakiadásai. A Dacapo feltehetőleg támogatási szándékkal adott át (vagy el) az 1909-ben új présüzemet nyitó, repertoárját jelentősen bővíteni szándékozó Polyphon lemezcégnek korábbi, 1907–1908-ban készült hangfelvételeket, amelyek az eredeti felvétel adatainak feltüntetésével *nélkül* jelentek meg.³⁵

Felmerülhet a kérdés: honnan tudhatjuk meg a hangfelvétel egyértelmű azonosításához szükséges metaadatokat? Hitelesek-e a rendelkezésünkre álló metaadatok, illetve azok forrásai? Mint említettem, a metaadatoknak csak töredéke olvasható le az audio adathordozókról – legyen az sellaklemez, fonográflemez, zongoratekerccs, vinillemez, mágnesezett drót, magnetofonszalag, hangkazetta, CD, vagy akár hangfájl –, ha egyáltalán rendelkezésünkre áll az eredeti médium. Ennek hiányában, valamint további metaadatok megismeréséhez szekunder forrásokhoz, mégpedig írott forrásokhoz kell fordulnunk.³⁶ A leginkább hiteles írásos forrás a hangfelvétel-készítés során keletkezett dokumentáció, azaz a hangfelvételi könyv lenne, ezek a könyvek azonban – legalábbis a magyar lemezcégek esetében – a 20. század során nagyrészt megsemmisültek, vagy legalábbis lappanganak. Informatívak, de kellő körültekintéssel kezelendők a korabeli kiadói katalógusok, hirdetések és kereskedői árjegyzékek, hiszen ezek kereskedelmi szempontok szerint összeállított, gyakran hiányos adatokat közlő, vagy éppen még meg sem jelent hanglemez már számadatokkal hirdető aprónyomtatványok.

33 Polyphon 3064. Paul Wilhelm lemezgyűjteménye a Sächsisches Landes- und Universitätsbibliothek médiatárában található. A lemez raktári jelzete: Fon-SP-B 6576, online elérhetőség: <http://mediathek.slub-dresden.de> (megtekintve 2018. február 15-én). A lemez másik oldalán Francis Réolde francia énekesnő felvétele hallható.

34 Bizet: *Carmen* – Habanera. Dacapo 6038, matr. 6038. Zongorán közreműködik: Tarnay Alajos. A felvétel 1908 szeptemberében készült.

35 A témáról 2018 februárjában váltottam több levelet Christian Zwarg német diszkológussal. Szamosi Polyphon-lemezéről ld. Szabó: i. m., 135–152., ide: 143.

36 A megjelent vagy publikálatlan diszkográfiák, illetve a hanglemez-történeti szakirodalom hitelességi kérdéseinek tárgyalása, ha csak a magyar vonatkozásúakat vizsgálnánk, akkor is messze túllépné e tanulmány kereteit, így ezekre nem térek ki.

Ráadásul ezek az írott források is csak a kereskedelmi forgalomba került hangfelvételek metaadatainak megismerésében segítenek, az egyedi felvételek esetében nem használhatók. Márpedig egyedi hangfelvételeken nemcsak népzenei fonográffelvételeket érthetünk: a *home recording* már igen korán rendelkezésükre állt a kísérletező kedvű embereknek.³⁷ Magyarországon Bartók Béla, Makay István és feltehetően sokan mások is készítettek otthonukban hangfelvételeket.³⁸ A Sebestyén János hagyatékában fennmaradt, Makay Istvántól származó „másolt” hanglemezek arról tanúskodnak, hogy már a 30-as évek végén, 40-es évek elején is lehetséges volt a hanglemez magáncélú, jelöletlen másolása.³⁹ Ez azonban a hangszalag, még inkább a hangfelvétel-készítésre alkalmas hordozható magnetofon elterjedésével már nemcsak egyesek kiváltsága, hanem általános, bárki számára hozzáférhető eljárás lett. Mindennaposá vált a magáncélú hangfelvétel-készítés, legyen szó például egy szeretett rokon hangjának megőrzéséről, egy betegség miatt szabad kézzel rendkívül nehezen író ember üzenetküldéséről vagy egy hangverseny titokban végzett rögzítéséről. Egy intézményi archívum – elvileg – törekszik a pontos, szabványszerű adatolásra. S a magánszemély? Saját igényeinek megfelelően ráírja a hangszalag dobozára vagy a hangkazetta papírmellékletére, netán egy, a hangszalag mellé a dobozba helyezett papírszeletre, hogy mi hallható a hanghordozón. Hogy az ezen olvasható adatok mennyire hitelesek, azt csak az eredeti felhasználó tudja, ha tudja egyáltalán. S mi a helyzet, ha nem található papír a hanghordozó mellett? Déri Balázs az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2019. február 28-i Tudományos Fórumán elhangzott előadásában bemutatta Borsai Ilona hangszalagra rögzített, nagyrészt Egyiptomban gyűjtött liturgikus és népzenei felvételeit, melyeknek tartalmi feldolgozásában sok nehézséget okoznak a rájuk vonatkozó dokumentáció hiányosságai. Még az sem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy a szalagok mindegyikén Borsai saját helyszíni felvételei hallhatók.

Nemcsak a zenetörténész, de a metaadatokkal foglalkozó kutató is azzal szembe-sül, hogy a hangfelvételek az idő előre haladtával egyre jobb minőségűek, egyre több minden elérhető, egyre többféle módon lehet hangfelvételt készíteni – a mai zeneakadémisták már okostelefonos applikációval rögzítik az énekórát, hogy utána visszahallgatva tudják ellenőrizni saját hangjukat –, ugyanakkor egyre nagyobb a bizonytalanság a metaadatok körül. Az új média jelenségeivel újabb kérdések merülnek fel. A már csak hangfájlként, adathordozón tárolt hangfelvétel napjaink kísérleti terepének minősül mind metodikai, mind analitikai szempontból. Jellemző, hogy Tófalvy

37 A *home recording* korai történetéről és kérdéseiről ld. George Brock-Nannestad: „The Lacquer Disc for Immediate Playback. Professional Recording and Home Recording from the 1920s to the 1950s”. In: Simon Frith–Simon Zagorski-Thomas (eds.): *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012 (Ashgate popular and folk music series), 13–27.

38 Bartók és Makay privát hangfelvételeiről ld. Somfai László: „A Bartók Hangarchívum felvételeinek története.” In: Somfai László–Sebestyén János – Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. lemez melléklet, Hungaroton LPX 12326–33. Budapest: Hungaroton, 1981, 6–13., ide: 6., illetve 7–9.

39 Sebestyén János hagyatékát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában volt lehetőségem tanulmányozni, itt köszönöm meg Solymosi Ákos és Mikusi Balázs segítségét.

Tamás az mp3 formátumban összegyűjtött zenékről írva eljut addig a megállapításig, hogy a metaadat ezek esetében maga a hanganyag, sőt, maga a zenehallgatás.⁴⁰

A csak fájlként tárolt hangfelvételek metaadatainak pontos megadása mellett már azok tárolása és elérhetővé tétele is rendkívül fontos. Az egyetlen „olvasható”, betűkkel írt rétegbe, azaz a hangfájl nevébe sokféle adatot belesűrítethetünk, de ezekre nincsen semmiféle szabvány, egyéni döntés kérdése, hogy ki mit tart fontosnak. S a zeneszerző és az előadóművészek neve, a mű címe, valamint a hangfelvétel elkészültének adatai többnyire csak – ismét döntéseken alapuló – rövidítésekkel férnek bele a hangfájl korlátozott terjedelmű nevébe. Pedig ha csak a saját kutatási területemet nézem, számos esetben még több adatra volna szükség: az archív hangfelvételek digitalizálása nagymértékben segíti a tudományos kutatást, ugyanakkor a metaadatok pontossága és hitelessége kulcsfontosságú. Hogy csak az egyik legfontosabbat említsem: tudni kell az archív hanglemezek digitalizálása során alkalmazott lejátszási sebességet. A korai gramofonlemezek nagy részének felvételi és lejátszási sebessége ugyanis nem a sztenderdként nyilvántartott 78 fordulat/perc, hanem valamilyen egyedi fordulatszám, ami nagyjából a percenkénti 72 és 90 között van.⁴¹ Köztudott, hogy a helytelen sebességválasztás jelentősen módosítja a lejátszott hangnak nemcsak a tempóját és hangmagasságát, de hangszíngazdagságát is. Állományvédelmi okokból a legtöbb gyűjteményben már csak digitalizált formában érhető el az archív hangfelvételek, ugyanakkor ha a kutató kap egy hangfájlt, akkor tudnia kell azt is, hogy milyen sebességen lett digitalizálva a hangmez. Ugyanis ha gyanút fog, és úgy véli, hogy a hang nem a megfelelő sebességen lett átjátszva, megteheti, hogy digitálisan változtat rajta, de nem mindegy, hogy az elemzés során milyen arányszámról indulva változtatja a hangfájl sebességét. Az egyetlen – és több nagyobb hazai és külföldi közgyűjtemény által is alkalmazott – megoldás erre nézve az, ha a digitalizálás során minden esetben készül egy sztenderd, 78-as fordulatszámú elvégzett átjátszás, amelyet archiválnak, és amelyhez mindig vissza lehet térni a kutatás során.

Végül néhány gondolat erejéig érdemes szót ejteni a témához tartozó online hitelességvizsgáló módszerekről. Különböző online és offline szoftverek léteznek a hangfájlformátumok hitelességének megállapítására, például hogy egy hullámformátumú hangfájl valóban veszteségmentes wav hanghullám, vagy egy mp3-ból visszakódolt, tehát mégsem teljes értékű wav fájl. Léteznek metaadat-felismerő

40 Tófalvy Tamás: „Vinyl, mp3 és kulturális tőke. Az audioformátumok és zenei technológiák kulturális megalkotása”. In: Ignácz Ádám (szerk.): *Műfajok stílusok szubkulturák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 193–211., ide: 209–210.

41 A témának egyre növekvő a szakirodalma, ld. pl. Christian Zwarg: *Speeds & Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards found on „78rpm” Records. Volume 1. Gramophone Co. 1898–1921*. Berlin: Truesound Transfers, 2018. Ld. továbbá PhD disszertáció Szamosi Elza hangfelvételeire vonatkozó alfejezetét. A Gesellschaft für Historische Tonträger 2017. évi hannoveri konferenciáján különálló technikai fórum keretében az EMI, a berlini Truesound Transfers és a Deutsche Nationalbibliothek hangtechnikusai vitatták meg a témát. Az alábbi előadások hangzottak el: Morten Hein: *One-to-one Analog/digital copy concept. Principles, methods and ethics issues*; Christian Zwarg: *A new method for determining record speeds and pitches*.

rendszerek is, ezek azonban nem minden esetben olyan sikeresek, mint a már említett Joyce Hatto-botrány esetében: Csillagh Katalin zongoraművész 2012 májusában feltöltötte a YouTube videómegosztó portálra egy saját koncertfelvételét Beethoven C-dúr zongoraversenyéről, melyet a YouTube jogdíjas tartalomnak ítelt, meggyanúsítva a művésznőt, hogy másvalakinek a hangfelvételét tette közzé a saját neve alatt.⁴² Sokan ugyanis visszaélnék az online felület adta lehetőségekkel. Több gyanús eset nagyobb ismertségre is szert tett: Kenneth Hamilton állítása szerint Vladimir Horowitznak a YouTube-on elérhető, több mint 78 ezer megtekintéssel rendelkező, megdöbbentően virtuóz hangfelvétele a *Hexameron* című többszerzős zongoraműből valójában Leslie Howard eltorzított hangminőségű és több helyütt felgyorsított előadása.⁴³ A YouTube-on számos hangfelvételen meghallgatható zongoravirtuóz, Carlo Lombardi felvételeibe elég csak pár másodpercre belehallgatni, hogy az értő fül rögtön hallja, itt valójában egy midi zongora hangja szól. Lombardi esete annyiban hasonlít az említett Joyce Hatto-botrányhoz, hogy valóban létezik egy Carlo Lombardi nevű amerikai zongoraművész, azonban a YouTube-on az ő neve alatt közzétett felvételeken nem élő előadás hallható.⁴⁴ Számos további esetet lehetne említeni a tévesen adatolt YouTube-zenékre, például a kétrészes „Wagner conducts Wagner” felvételesorozatot, melynek első részén állítólag Richard Wagner vezényli a *Tristan und Isolde* egy részletét egy 1882-ben Bayreuthban készült fonográffelvételen, mely azonban valójában egy 1903-ban New Yorkban készült Mapleson-féle fonográfhang, vagy Alfred Cortot 1927-es „igen ritka” Czerny-felvételét, amely olyannyira ritkaság, hogy nem is létezik.

Ami tehát a hangzó források láthatatlan adatainak hitelességét ellenőrző online mechanizmusok eredményességét illeti, van még hová fejlődnie a technológiának. Ezek a kérdések persze minden olyan médium esetében relevánsak, amelyek nem írott jelekbe (kotta, betű, szám) kódolt, ember által olvasható, értelmezhető és a jelekből egyértelműen dekódolható információkat hordoznak. A legmodernebb technológiák, gépi tanuló algoritmusok segítségével ma már teljes fényképtárházakat próbálnak feldolgozni, így egy hatalmas képtárház feldolgozása jelentősen gyorsabb, mintha emberek végeznék, azonban a hibák e területen is elkerülhetetlenek.⁴⁵ Úgy tűnik tehát, hogy a humán erőforrás által biztosított jó hallás és a szakértelem egyelőre még – legalábbis sok esetben – megbízhatóbbnak mondható.

42 Köszönöm Csillagh Katalinnak, hogy megosztotta velem az erre vonatkozó értesítő leveleket.

43 Hamilton: i. m.

44 A Carlo Lombardi nevével közzétett hangfelvételekről lásd az alábbi fórumbeszélgetést: https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/8beez0/carlo_lombardi_a_fake_pianist/ (megtekintve 2019. június 18-án).

45 Ld. erről: Tóth Balázs: „Kádár mosolyog ránk, vagy csak egy bácsi?” https://index.hu/techtud/2019/04/12/kadar_mosolyog_a_kepen_vagy_csak_egy_oregember/ (megtekintve 2019. június 18-án).

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

INVISIBLE SOURCES OF INVISIBLE DATA

Audio documents can be considered as primary sources of the research of twentieth-century musical interpretation. A sound recording, as a document, consists of two groups of data, that is, two types of sources: the sound which can be analysed with different methods, and the information about this sound (the so-called metadata). While the knowledge and evaluation of the most important metadata – performer, recording date etc. – is substantial in the analysis of the sound, not all of it figures on the document itself. Since the critical investigation of the metadata of sound recordings requires the acquisition of special, non-musicological knowledge, musicological research hardly deals with it.

In my article, after summarizing the former findings connected to the critical investigation of sound recordings as sources of musicological research, I present some case studies on the problems of the metadata of different types of audio document such as disc, audiotape and sound file. How the factors which can be read neither from the sound, nor from written documentation, change the sound recording's value as a source? How can we identify a sound recording, if – accidentally or not – its metadata are given falsely, imperfectly, or not at all? Do the metadata help us to understand who is documented on an edited sound recording? How do the AI metadata-monitoring systems (mis)identify the data of digital sound files?

Ferenc János Szabó DLA, PhD (1985, Pécs), pianist and musicologist. Studied piano at the Ferenc Liszt Music Academy (Budapest) and chamber music at Kunstuniversität Graz. He has doctor's degrees DLA as pianist (2012) and PhD in musicology (2018) (both summa cum laude). He is a founding member of the THReNSeMBle contemporary chamber music ensemble and the piano trio „Trio Duecento Corde”. As a pianist, he won several prizes at international chamber music competitions. From March 2013, he has been senior lecturer and coach at the Ferenc Liszt Music Academy in the class of Éva Marton and Andrea Meláth.

From September 2011, he has worked at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, The Hungarian Academy of Sciences). His research fields are the history of Hungarian sound recordings and performance practice. He won postdoctoral scholarships of the Ferenc Liszt Academy of Music (2013) and the Hungarian Academy of Sciences (2013–2015), and the Zoltán Kodály Scholarship for young musicologists (2016–2018). In 2019 he won the Edison Fellowship of the British Library and the Richard Taylor Bursary of the City of London Phonograph and Gramophone Society.