

Az akusztikus művészetek mostohagyermeké: a hangfelvétel-esztétika

Negyedik rész: Az ötvenes-hatvanas évek (I.)

A második világháborút követő időszak elektroakusztikai fejlesztései alapjaiban változtatták meg a stúdiók tevékenységét és a felvételek hangzását. A stúdiókban a korábbi normál lakklemez-vágókat fokozatosan felváltották a magnetofonok. Goldmark Péter megalkotta a mikrobarázdás hanglemez szabványát és beindultak a korábbiakhoz képest lényegesen jobb minőségű URH rádióadások, majd a magnetofon a kazettás gépek révén a háztartásokban is tért hódított. Rohamosan terjedt a sztereózás, a hifi mozgalma pedig a gépi hang szépségeire hívta fel a hallgatók figyelmét. Míg korábbi írásainkban a háborút megelőző időszakból idéztünk néhány, a gépi hangátvitellel kapcsolatos véleményt, addig a következőkben bemutatjuk, hogy a technikai fejlődés hogyan változtatta meg a zeneművészet és a hangtechnika kapcsolatát. Mindezt most is több kiemelkedő zenei személyiséghez kötjük.

➔ Ujházy László

Arthur Honegger

1949-ben Honegger előszavával francia nyelven jelent meg a korai analóg korszak talán legjelentősebb összefoglaló hangtechnikai műve, részletesen és magas szakmai színvonalon bemutatva a korabeli akusztikai, stúdiótechnikai és rádió-műfaji ismereteket. Maga a tény, hogy Honegger egy ízig-vérig műszaki kiadványhoz nevét adta, jelzi, hogy ekkor már a hangfelvétel a zeneművészet szemszögéből tekintve is egyre nagyobb megbecsülést élvezett. Honegger előszavában többek között így méltatja a könyvet:

„Különösképpen meglepett az igyekezet, hogy összhangba hozza az elektroakusztikai kísérletek eredményeit mindazzal, ami az ember fülével érzékelhető. Egy olyan korban, amely arra törekszik, hogy mindent, még az emberi megérzéseket is, tudományos képletekkel írjon le, megnyugtató egy olyan műszaki értekezést kézbe venni, amely folyamatosan a művészi érzékenységre és a hallás útján nyerhető tapasztalatokra hivatkozik. Így mostantól fogva tudományos képletekbe foglalva olvashatjuk azokat a hangzással kapcsolatos eredményeket, amelyeket különben csak hosszas tapogatózások során, ösztöneik révén ismernének fel a zenészek. [...] Be kell látnunk, hogy az elektromos hangátvitel területe (mely maholnap már a televízióra is kiterjed) hamarosan a zenei vagy művészi élmények egyetlen közvetítő közege lesz. [...] Tehát hamarosan az egész világon a Rádió fogja uralni a hangzással kapcsolatos területeket.”

Honegger azért csak a rádiót említi, mert maga a könyv is inkább erre összpontosít, továbbá abban az időben a népesség jelentős része a hanglemezeket is a rádióadásokban



Forrás: Gramofon-archív

Arthur Honegger

hallgatta, illetve a lemezjátszókat is a rádiókészülékekhez csatlakoztatták. Jólátának beteljesülését, mely szerint az élőzene hallgatása veszít jelentőségéből a hangfelvételek elterjedése után, nehéz lenne nyugtáznunk, mert e kérdés illetően nagy a téves következtetések esélye, ám az biztos, hogy a rádió és a hanglemez a zenei hangzásideált az ötve-

nes évektől már egyre jobban meghatározta, és sok tekintetben napjainkban is annak egyfajta mércéjéül szolgál.

A hangfelvétel-esztétika szempontjából az említett kiadvány azért is jelentős, mert abban – az elsők között a szakirodalomban – már a felvételek hangzására vonatkozó értékelési ítéletek is megjelentek. Ezek szerint:

- a hangzás lehet: *kellemes, vagy kellemetlen, egysíkú, nem plasztikus, levegős, finom, áttetsző, természetes, vagy mesterséges,*
- a hangszínezet lehet: *éles, metsző, hegyes, durva, friss, gyöngyöző, fénygazdag, ragyogó, fakó,*
- a keverés lehet: *egyensúlyt teremtő, az úszások – azaz a folyamatos halkítások, erősítések – finomak.*

Különösen is érdekes az „úszások” említése, hiszen ez már kifejezetten a gépi hangátvitel esztétikai jellemzője. Ugyanis míg a többi jelző akár egyetlen hangszerre vagy az élő zene hangzására is utalhat, addig az úsztatások már kifejezetten a hangfelvételekre jellemzőek.

A leírt tulajdonságok nagyon szemléletesek, olykor választékosak, s egyben azt is jelzik, hogy a hangzási kérdések annyira elvontak, misztikusak, hogy azokat szinte kizárólag más területektől kölcsönzött szavakkal írhatták le. Egyébként a hangzások leírására szolgáló jelzők még napjainkban sem akusztikai jellegűek, így például előfordulnak fénytani fogalmak (*világos, sötét, fényes, matt, csillogó, áttetsző*), tárgyak alakjára vonatkozó jelzők (*szögletes, lekerékített, éles*), tárgyak felületére vonatkozó jelzők (*sima, durva, érdes*), emberi tulajdonságokra vonatkozó jelzők (*szelíd, visszafogott, határozott, tolakodó, erőszakos*), anyagokra utaló elnevezések (*bársonyos, selymes*). Kifejezetten akusztikai fogalom a „zengő”, azonban ennek ellentéte megint „jővevényes”: *száraz, tompa*.

Az említett kiadványra visszatérve feltűnő, hogy a kor „száraz” hangfelvételeinek hatására a zengés, a lecsengés vizsgálata még nem szerepel az ítéletek között, holott műszaki szempontból a termék utözengését már fél évszázada ismerték, műszerekkel mérték és a tervezésnél számították. Ám az általános hangzásideál ekkor még továbbra is a száraz felvételeket kedvelte abból a megfontolásból eredően, hogy a zengés a szólamokat összemosza, s rontja azok „érthetőségét”.

Living Stereo – Reiner Frigyes

Az RCA hanglemeztársaság 1955-ben állított üzembe két Ampex gyártmányú, ½ coll széles szalaggal működő háromcsatornás magnetofont, s ezzel hamarosan egy olyan felvételi sorozat vette kezdetét, melynek újrakiadásai hangzásesztétikai szempontból gyakran még ma is mércéül szolgálnak. (Az ½ coll kétszerese a stúdiókban általánosan alkalmazott ¼ collos szalagok szélességének, a három csatorna pedig azt jelenti, hogy a bal-jobb pár között még egy harmadik, középső csatornát is alkalmaztak, hasonlóan Stokowski 1933-as kísérletéhez, illetve a mai surround



Bartók Béla és Reiner Frigyes

felvételekhez. Mivel azonban a hanglemezek barázdáiban csak két független csatorna rögzíthető, ezért a háromcsatornás megoldás hamarosan megszűnt.) A Living Stereo sorozatban a kor legkiemelkedőbb művészeit hallhatjuk, ám a lemezek egyik emblemikus karmestere kétségtelesen Reiner Frigyes volt, akinek kérlelhetetlen precizitása a magas szintű hangtechnikai munkával párosulva olyan felvételeket hozott létre, mint például Rimszkij-Korszakov *Seherzádéja*, melynek áttetsző, világos hangzása, kidolgozott hangzásegyensúlya és különösen 4. tételének parádés dinamikai megoldása valóban csodálatra méltó. További példaként fontos megjegyezni, hogy Reiner – mint az emigrációban Bartók közeli barátja – az ugyancsak e sorozatban általa vezényelt *Concertóval* megteremtette a mű első „igazi” megszólaltatását. Természetesen hangtechnikai értelemben – pl. az alapzajt tekintve – e felvételek még nem a későbbi színvonalat képviselik, ám hangzásesztétikai értelemben még az azóta eltelt évtizedek terméséből is kiemelkednek. Nem véletlen, hogy e felvételek ma már SACD újrakiadásokon is elérhetők.

A hatvanas években a Decca hangmérnökei dolgozták ki az úgynevezett *Phase-4* eljárást, melyben a nagy számú mikrofon alkalmazásából eredően már az utókeverésnek is jelentős szerepe volt. A Stokowski vezényletével ily módon készült *Seherzádé*-lemezt a szakma az „évszázad felvételeként” tartja számon. Úgy tűnik, hogy Rimszkij-Korszakovnak e műve a hangmérnöki alkotókészség egyik fokmérője, ami feltehetően a nagy dinamikai ellentétekből, az áttört és tömör hangzás kontrasztjából és a viszonylag nagy apparátusából következik.

A hangfelvétel-művészet megteremtője: Glenn Gould

E korszak – és talán minden idők – legkiemelkedőbb „hangfelvétel-esztétája” az amerikai-kanadai zongoraművész és egyben jelentős televíziós személyiség: *Glenn Gould*. Szinte pályája csúcán, 1964-ben adta utolsó nyil-



Glenn Gould egy fiatalkori stúdiófelvételen

vános koncertjét, s ettől kezdve életét a hangfelvételnek szentelte. Meggyőződése szerint a hangverseny mindenkor egy kompromisszum eredménye, mert másként hallja hangszerét az előadó, másként az első sorokban helyet foglaló hallgató, és távolodva a pódiumtól a hangzás még tovább változik. Nagy kérdés, hogy akkor melyik hallgatót vegye figyelembe az előadó például a tempó megválasztásakor és a frazeáláskor. Ellenben ha játékaról stúdiófelvételt készít, akkor az előadást és hangszerének hallástávlatát (a zongorahang közelségét vagy éppen távoli oldottságát) saját elképzelése szerint valamennyi hallgató számára egységesen beállíthatja. Gould felvételeinek hallástávlatát azonban gyakran nem állandó, mert hangzás-esztétikai szempontból jelentős újítása volt a saját elnevezése szerint *akusztikus koreográfia*, vagyis egy olyan felvételi módszer, amelynél a zongorát egyidejűleg több mikrofonnal rögzítette, s e mikrofonok között (például a jazzfelvételeknél alkalmazott) egészen közeli, valamint nagyon távoli egyaránt előfordult. Az egyes mikrofonok jeleit az utómunka során vágással illesztette össze, a zene jellegének megfelelően változtatva a különböző részletek hallástávlatát.

A videofelvételek, televíziós hangverseny-közvetítések egyik bevett és általánosan alkalmazott eszköze a képi távlat állandó változtatása, ám ezt a hang általában nem követi, hiszen ez zavaró lenne. Tehát ha a képen az egyik pillanatban szinte csak a zongoraművész kezét látjuk, vagy

ellenkezőleg: egy nagy totálban a zongora csupán egy kis pont a távoli pódiumon, a hangsik ennek ellenére mégis változatlan marad. Gould azonban annyira az egyes zenei részek karakteréhez és az előadáshoz igazította a vágásokat, hogy módszere egyáltalán nem tűnik zavarónak, sőt a statikus helyett izgalmas, dinamikus hangképet hoz létre, melynek lényege az állandó belső változás, egyaránt érintve a térbeliséget és a hangszínezetet. Ezzel nem csupán a zongora mikrofontechnikáját változtatta meg, de megteremtette az alkotó jellegű, (tehát nem a hibás hangokat helyettesítő) hangvágást, ami hangfelvétel-esztétikájának egyik fontos eleme volt. Ez a vágástechnika már pontos megfelelője a filmek művészi célú vágásának.

Gould felfogásában a hangfelvételnek a koncerthez való viszonyát az alábbi, *Yehudi Menuhin*nal folytatott beszélgetése során kifejtett gondolatai is mutatják:

„Rájöttem, hogy versenyt futok saját felvételemmel, márpedig ezt igazából senki sem teheti meg. A felvételem a legjobb gondolataimat őrzik.” Bátran felvállalta, hogy „a lemezre rögzített zene nem a való élet, és a technika célja az, hogy az élet látszatát adja.” Munkásságával Gould jelentősen fejlesztette tovább a „hangfelvétel-művészet” gondolatát, s úgy is fogalmazhatunk, hogy hangfelvétel-esztétikája a Stokowski által beindított folyamat magas szintű betetőzése.

Az ötvenes-hatvanas években tehát a technikai fejlődésnek köszönhetően már elcsitulak azok a vélemények, melyek a hangfelvételeket nagyon élesen állították szembe az élő zenével. A hangversenytermek mellett a felvételi stúdiók egyre jelentősebb és egyre nélkülözhetetlenebb szerepet töltek be a művészek életében és a zenei gondolkodásban. Szuverén, megbecsült tevékenységgé lépett elő a zenei rendezés, ezzel évtizedekre általánossá vált (a német terminológiából eléggé furcsán magyarítva) az úgynevezett „két-személyes üzem”, melyben a rendező inkább a művészeti, míg a hangmérnök a hangtechnikai területet képviseli, bár ideális esetben az elválasztás sohasem lehet merev.

Következő cikkünkben még tovább időzünk a hangfelvétel történetének e talán legszebb és leggyümölcsözőbb korszakában.



Néhány sikeres album Reiner Frigyes Living Stereo-sorozatából