



A Goldberg-variációk kottája, Glenn Gould kézírásos bejegyzéseivel (1981)
Forrás: www.pianostreet.com

 Könyves Klaudia

Esztétikai (i)gazságok A hangfelvétel művészete – 2. rész

Műtárgyak másolataiból és hamisítványokból nyílt rendkívül érdekfeszítő kiállítás Prágában 2021 őszén, „Hamisítványok? Hamisítványok!” (Falza? Falza!) címmel, amelynek során bűnügyi nyomozók és restaurátorok tartottak előadást a különféle hamisítási technikákról, majd a látogatók tesztelheték frissen szerzett tudásukat és interaktív módon próbálhatták megkülönböztetni az eredeti műveket a másolatoktól. Vigyázat, mert a kalandosnak ígérkező játék során hamar veszélyes vizekre tévedhetünk, hiszen ha sikerül felülni a megtévesztésnek, akkor komoly ellentmondásba keveredünk önmagunk ítélőképességével és mindazzal, amit addig gondoltunk és tanultunk a művészetről! Egy ilyen helyzetben könnyen zavarba ejthetnek bennünket olyan kérdések, hogy miért is tartunk szépnek és értékesnek egy műalkotást, mit vizsgálunk ilyenkor valójában és mennyire befolyásol az értékítéletünkben az általános közvélekedés vagy az alkotóval kapcsolatos tudásunk?

De hogy kapcsolódik mindez a hangfelvételhez?
A válasz egyszerű: a Meegeren-szindrómán keresztül.



Han van Meegeren a 20. században élt holland festő volt, aki az egyik legsikeresebb képhamisítóként vonult be a művészet történetébe. Már gyermekként elbűvölte őt a 17. századi németalföldi festészet, és addig tanulmányozta a régi nagy mesterek munkáit, mígnem megtévesztésig hasonló festményeket sikerült alkotnia. Még arra is ügyelt, hogy a festékek kémiai összetétele is megegyezzen az 1600-as években használt anyagokéval. A kritikusok azonban ódivatúnak jellemezték a műveit, ami a festőt annyira dühítette, hogy bosszúból a nagy festők képeit hamisítva elhitette a világgal, hogy azok eredeti Vermeer- vagy Frans Hals-alkotások. A tökéletes utánzás még a nagy szaktekinetlyű kritikusokat is megvezette, és a legismertebb hamisított képét, az *Emmauszi vacsorát* a világ szakértői egyetértéssel Vermeer művének tartották, jelentőségében Rembrandt Éjjeli őrjára támasztották, és úgy reklámozták, hogy a „nagy mű, amely előkerült a feledés homályából”. A második világháború alatt tehetős náci bankárok vásárolták fel Van Meegeren műveit, a festő pedig arcátlanul sok pénzt keresett. Amikor a háború vége felé a hollandokat elkezdte nyugtalanítani a műkincsek németországi felbukkanása, rendőrségi nyomozást rendeltek el és letartóztatták Van Meegerent a holland kulturális értékek eladásáért. A börtönbüntetés elkerülése végett Van Meegeren kénytelen volt bevallani, hogy ezek nem műkincsek, hanem saját alkotások, vagyis az általános vélekedés szerint teljesen értéktelenek. Miután senki sem hitte el ezt a hajmeresztő történetet, a tárgyalóterem átalakult festőműhellyé és hatósági felügyelet mellett kellett bizonyítania tehetségét egy Vermeer-kép másolatának megfestésével. Mikor sikerült a nem mindennapi feladat, gyorsan híre ment az egész világon a zseniális festőnek, akit a sajtó már nemzeti hősként ünnepelt, hiszen a halállal is szembenéző bátorsággal ültette fel a náciakat a hamis képekkel és csalta el a pénzüket.

A van Meegeren-ügynek lett néhány igen megdöbbentő tanulsága, ami a mai napig nyitott kérdéseket hagyott maga után – különösen az esztétika területén. Az eset egyrészt rámutatott arra, hogy még a legismertebb művészkritikusok és szakértők is megtéveszthetők, másrészt alapjaiban rengette meg a biztosnak gondolt felfogásunkat arról, hogy mit nevezhetünk remekműnek és mitől értékes egy alkotás. Jogossá vált tehát a kérdés, hogy egyáltalán felállíthatunk-e kritériumokat, amelyekről azt gondoljuk, hogy ezek mentén egyértelműen beazonosíthatóak az értékes műalkotások? Apropos, a műalkotás önmagában hordozza ezeket a minőségi kritériumokat, vagy a képről és az alkotóról szerzett tudásunk és ismeretünk emeli remekművé? Mennyire számít az esztétikai megítélésünkben a közvélekedés? Bizhatunk-e egyáltalán a szakértőkben? És még hosszasan sorolhatnánk a dilemmákat, mindenesetre ez az eset kellőképpen megtépázta mindazt, amit a művészi minőségről és értékről gondoltunk. Másképpen fogalmazva: hogyan lehetséges az, hogy ha a képeket eredeti németalföldi festményeknek véljük, akkor szinte felbecsülhetetlen értéket

képviselnek, majd mikor ugyanezen képeket másolatként definiálják a szakértők, akkor fabatkát sem érnek? Van Meegeren története – gondolhatnánk – régen volt, azóta tanultunk ebből, és a szakma is felkészültebb lett, de akkor álljon itt az az elgondolkodtató megállapítás, miszerint a becslések alapján a mai napig kiállított műtárgyak mintegy 20-25 százaléka hamisítvány! Ebben benne vannak a nagyközönség előtt titokként kezelt esetek is, és azok is, amelyek esetében fel nem fedett szakértői tévedések állnak. Gondoljuk csak végig: ha minden negyedik-ötödik, általunk méltán megcsodált műtárgy nem az, aminek látszik, vagy nem is annyira értékes alkotás, mint ahogy azt feltételezzük, akkor folyamatosan (ön)becsapás alanyai vagyunk? És vajon mi a helyzet ilyen szempontból a zeneművekkel?

Van Meegeren esete zenei körökben azok számára lehet valamelyest ismerős, akik Glenn Gouldnak nemcsak a zongorajátékáért rajonganak, hanem írásait is olvassák; elvégre a különc zongorista egyik személyes kedvencéről van szó. A képhamisítós történet tanulságait 1966-ban, *A hangfelvétel kilátásai* című írásában boncolgatja és állítja párhuzamba zeneesztétikai és hangfelvételeesztétikai kérdésekkel, majd ennek nyomán veti papírra a Meegeren-szindróma kifejezést is. Az írás egyébiránt az elektronikus hangrögzítést magasztalja az élő hangversenyekkel szemben, hosszasan részletezve, hogy miért fog teljesen kihalni az élő koncert hagyománya, és hogy hogyan veszi át a szerepét az elektronikus zenehallgatás. Előbbi csupa kompromisszum, utóbbi pedig bőséges és személyre szabott lehetőségeket nyújt – nem kérdés hát a tendencia. Hogy megértsük, hogy a hangfelvétel hogyan is kapcsolódik a képhamisítóhoz, kezdjük egy kicsit messzebből: Gould szerint korunkban igencsak téves és rosszul rögzült szokás az, ahogyan egy műalkotást befogadunk és értékelünk, mivel minden alkotást az ahhoz kapcsolódó tudásunk alapján ítélünk meg, nem pedig a tényleges esztétikai minősége okán. Ezt nevezi a zongorista Meegeren-szindrómának. A könnyebb érthetőség kedvéért álljon itt egy példa: Gould eljátszik a gondolattal, hogy mi lenne, ha improvizálna egy művet, és a közönségnek Joseph Haydn egyik műveként adná el. Így ír: „Felvettem, ha kiagyalnánk egy ilyen darabot, értéke addig maradna névértéken – mondhatni, Haydn értékén –, ameddig elegendő körmonfontosságot vonnánk bele előadásába legalább a hallgató meggyőzésére, hogy valóban Haydn írta. Ha azonban az merülne fel, hogy a darab ugyan erősen hasonlít Haydnra, mégis inkább Mendelssohn korai műve, értéke csökkenne; és ha valaki úgy határozna, hogy a darabot a mai naphoz egyre közelebb lévő, egymás után következő szerzőknek tulajdonítja, akkor – tekintet nélkül e zeneszerzők tehetségére vagy történeti jelentőségére – ugyanennek a kis darabnak az érdemei minden egyes újabb azonosítással csökkennének. Ha viszont azzal állnánk elő, hogy a véletlennek, az esetlegesnek, az itt és mostnak ez a műve nem Haydné,

hanem olyan mesteré, aki egy-két generációval Haydn előtt élt (Vivaldié talán), akkor ez a mű a merészsége, az előrelátó, jövőbe mutató minősége révén a zenei kompozíciók mérföldkövévé válna”. Gould tehát rávilágít az esztétikai megítélésünk megtévesztő és hiteltelen jellegére, vagyis arra, hogy egy általunk kreált történeti kontextusba helyezve értelmezzünk egy zeneművet, és a megítélésünket az vezérli, hogy vajon a mű keletkezésének idején hogyan viszonyult a többi zeneműhöz, amelyeket egyébként hasonlóan ingoványos szempontok mentén értékelünk valahogyan. Gould így fogalmaz: „A düh, amely Van Meegeren ellentmondásos vallomását fogadta, a hős és a gazember, a tudós és a csaló váltakozó szerepét, habozás nélkül jelölte ki azt a pontot, ameddig az esztétikai válasz hitelesen volt megadható”. A szindrómajelleg pedig abban áll, hogy „igazából soha nem szereztük meg azokat az eszközöket, melyekkel a zenét önmagában ítéljük meg. Történeti érzékünk olyan elemző módszer foglya, mely a stílusbeli kavargás elszigetelt pontjaira talál rá – a zenei nyelv fejlődésének támpontjaira –, és értékítéletünk nagyjából attól függ, mennyire lehetünk benne biztosak, hogy egy adott művész részese vagy még jobb esetben előfutára volt a legközelebbi fordulópontnak. Összekeverve a fejlődést a teljesítménnyel, nem vagyunk többé képesek látni azokat az értékeket, amelyek nem hasonulnak a stílusbeli átalakuláshoz”. Na jó, de hogy kerülnek ebbe a kontextusba hangfelvételi kérdések? Úgy, hogy éppen ez a téves gondolkodásmód érhető azonnal tetten a hangfelvételek elemzése kapcsán, itt válik világossá az általános esztétikai érvrendszerünk csődje. De hogyan is történik ez?

Míg magát a zeneművet, vagy egy élő hangversenyt az alapján ítélünk meg, amit a műről, az alkotóról és az előadóról tudunk, a koncerten ezen kívül még ezernyi (zenéhez nem kapcsolódó) tényező befolyásolja a megítélésünket (látvány, színek, hangulat, a zenészek mimikája, akusztika...), addig a hangfelvétel ezen megítélési rendszerből teljesen kiesik. Röviden megfogalmazva: sem az időpont, sem az előadó nem releváns. Hosszabban kifejtve: egyrészt a stúdiófelvételek esetében a készítés dátuma hozzávetőleges, hiszen a konkrét dátum feltüntetése ellenére megeshet, hogy annak zenei anyaga hosszas, akár egymástól évekkel elválasztott felvételi munka eredményeként jött létre. Az is előfordulhat, hogy a felvételek különböző helyszíneken, különböző országokban történtek, és „olyan előadókat szerepeltetnek, akiknek viszonya az adott

Han van Meegeren, a világhírre szert tett képhamisító munka közben
Forrás: Da Vinci Studio



repertoárhoz drámaian átalakult az első és az utolsó hangrögzítése között”. Ebből az is következik, hogy a hangfelvétel nem helyezhető történeti kontextusba. Másrészt az előadó személyére vonatkozóan pedig azért nem egyértelmű a helyzet, mert a vágási technikák által a zenész(ek) mellett a technikai csapat, a zenei rendező, a hangmérnök és a vágó is hozzájárul az előadói koncepcióhoz, vagyis mindannyian részesei a végeredménynek. Glenn Gould még azt a sajátos jelleget is megemlíti, hogy az előadó fejlődik a felvételi folyamat során, és az előadói elképzelések immár összeolvadnak a vágó és a technikai segítők felelősségével. A stúdiófelvétel tehát a sajátossága lévén kikerüli azokat az esztétikai szempontokat, amelyek által a művek és az élő hangversenyek esztétikai megítélése történik.

A klasszikus zenére specializálódott amerikai zenekritikus és író, David Hurwitz, a ClassicsToday.com alapítója is – éppen Glenn Gould nyomán – több esetben eljátszott már azzal a gondolattal, hogy milyen zenetörténeti folyamat alakult volna ki a köztudatban, ha a zenetörténetet kismesterek munkáin keresztül ismernénk meg? Vajon milyen tapasztalatokra és következtetésekre jutnánk a zene történetére vonatkozóan? Vajon hogyan értékelnénk egy adott zeneművet, ha valami csoda folytán kiderülne arról, hogy nem a nagy Mozart alkotása, hanem az egyik, általunk méltán elfeledett kortársának a műve? Már-már megszokássá vált az ismert művészek alkotásainak tetszetős megítélése, mint ahogy az is, hogy a kismesterek darabjaiban rögtön felfedezzük a kisstílusú fordulatokat – de vajon létjogosult ez az esztétikai minősítés? Helytálló-e vajon, hogy „úgy tudjuk”, hogy Mozart művei zseniálisak, Vanhallé pedig kevésbé? Hurwitz kellő humorral fogalmazza meg egy cikkében, hogy szerinte hogyan lehetne leegyszerűsíteni a zenehallgató életünket: „A klasszikus korszakot mindig is Haydn

és Mozart uralta, miért kell tehát olyan nevekkel vesztegetni az időt, mint Boccherini, Hoffmeister, Beck, Dittersdorf, Cimarosa, Stamitz, Richter, Vanhal és még Hummel is? Fogadjuk el a kézenfekvő megoldást: ha a zene mollra végződik és kromatikát használ, akkor annak Mozartnak kell lennie. Ha monotematikus szonátaformát alkalmaz, és van humorérzéke, akkor Haydn elveszett műve. Minden méltó opera és versenymű Mozarté; vonósnégyesek és szimfóniák Haydnéi. Ha lenne is bennünk némi kétség, kimondhatnánk: Haydn-iskola, hiszen sok tanítványa volt, és hosszú életet élt. Ha a zenemű 1800 után, de 1820 előtt keletkezett, akkor az biztosan Beethovené, hacsak nem operáról van szó, akkor Rossini-től vagy Webertől. Körülbelül 1820 után van egy rövidke időszak arra, hogy nagymértékben bővítsük Schubert műveit, ezután Berliozon, Mendelssohnon és Schumannon kívül senki nem írt olyan zenekari zenét, amely bárkit is érdekelt egészen a 19. század közepéig. Az egyes korszakok tehát eredendően rendezettek”.

A Meegeren-szindróma azért szolgálhat tökéletes apropóul hangfelvételi kérdésekhez – írja Gould –, mert „a hangfelvétel kilátásai ellen szóló érvek azonos kritériumok alapján vannak felépítve. Ezek az érvek leginkább a történeti adat ugyanilyen megerősítésére támaszkodnak. Megfosztva e megerősítéstől, értékelő rendszerük működésképtelen lesz; tanácstalan, elhagyatott, megmentetlen a bizonyítékroncsok közepette, és kétségbeesetten keresi azt a pontot, amelyben megkapaszkodhat. A hangfelvételek esetében ilyen pontot nem könnyű találni. Az elektronikus hordozóeszközöknek az a hajlandóságuk, hogy tartalmukat kivonják a történeti adat fennhatósága alól. Abban a pillanatban, hogy egy műalkotásra rákényszeríthetjük keletkezési idejével kapcsolatos elképzeléseinket, egy olyan – szükség esetén önkényes – háttérrel tudunk hozzá társítani, amihez viszonyítva képesek leszünk elemezni ezt a művet. A legtöbb esztétikai elemzés a háttér leírására szorítkozik, és elkerüli az előtérben, az elemzett tárggyal végzett műveletet. És egyedül ez a tény – félretéve a reklámgépezet hiábavaló propagandáját – magyarázattal szolgál a nyilvános előadás élő felvételének jóváhagyására. Közvetve, e jóváhagyás igazi tárgya egy reménytelenül divatjamúlt esztétikai elemző-rendszer – olyan rendszer, amely semmivel nem tud hozzájárulni az elektronikus korhoz, ám az egyetlen rendszer, melyben a művészet legtöbb szószólója képzett”.

Esztétikai becsaphatóságunkra a közelmúltban is akadt egy-két emlékezetes példa: ilyen eset volt az egyébként egekig felmagasztalt Stradivari-hegedűk vaktesztelése, amelyek azzal az eredménnyel zárultak, hogy bizony még a legelismertebb hegedűművészek sem tudtak különbséget tenni egy felbecsülhetetlen értékű Stradivari és egy kevésbé értékesnek mondott hangszer között az előbbinek a javára. Hasonlóan elgondolkodtató a jól ismert Joshua Bell-eset is 2007-ből, akit a bostoni koncertjén hatalmas ovációval

Glenn Gould 1965-ben, az észak-kanadai Manitobában tartományban. Forrás: The Glenn Gould Foundation



ünnepeelt a közönség (kiugróan magas belépőjegy árak mellett!), ám amikor 3 nap múlva a metróauljáróban tünt fel utcazenészként és a zeneirodalom legnehezebb műveit játszotta egy 3,5 millió dolláros hangszeren, akkor közönyösen sétált el mellette a tömeg. Az efféle tabutémákat feszegető tesztek mellett kialakulóban van egy olyan jelenség is, amely teljesen új irányt szabhat a művészetről alkotott felfogásunkról és egészen más jellegű esztétikai hozzáállást kényszerít ki – ez pedig az elektronikus korszemlélet térhódítása, ami mostanra már a mesterséges intelligenciával komponált zeneműveknél tart. Ha a gépek által komponált művek esztétikai megítélésével akarunk majd valamit kezdeni, akkor hamarosan válaszokat kell adnunk az eddig felsorolt kérdésekre, avagy eljött az az idő, ameddig még tartható volt a válaszok megkerülése. Érdekes kérdés lesz majd, hogy a mesterséges intelligencia kapcsán mennyire fogalmazzuk újra a „hagyományos” alkotások megítélését, illetve mit gondolunk majd pl. Beethoven 10. szimfóniájának esetéről, amelyet a zeneszerző vázlatai alapján mesterséges intelligencia egészített ki egy teljes, befejezett művé? Akkor igen aktuálissá válnak Glenn Gould gondolatai 1966-ból! Hogy milyen válaszok születnek majd ezekre az esetekre az esztétika részéről, arról egyelőre nem szól a fáma, viszont zárásképpen ezeket a sorokat ajánlom Glenn Gouldtól figyelmes elolvasásra, különös tekintettel a zárómondatra: „a Van Meegeren-szindróma nem idézhető többé vádbeszédként, hanem inkább korunk esztétikai helyzetének hiánytalanul megfelelő leírásává válik. A hamisító, az okmányokkal nem igazolt áruk ismeretlen készítőjének szerepe emblematis az elektronikus kort illetően. És ha a hamisító majd a szakmája becsületére dolgozik, és nem nyereségelhajhászással szidalmazza, a művészetek akkor fogják igazán integráns részét képezni civilizációnknak”.

Ha kiderül, hogy milyen válaszokra jutott a civilizáció a kérdésben, ígérem, megírom.

A Gramofon hangkultúrával és akusztikával foglalkozó cikkeinek szakmai partnere az Allegro Audio.