



ÉRTELMEZÉSEK

{ SZABÓ FERENC JÁNOS

Zenetudományi konferencia az interpretációról

A MAGYAR ZENETUDOMÁNYI ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG XV. TUDOMÁNYOS KONFERENCIÁJA

2018. október 12–13., MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme

Az idén alapításának 25. évfordulóját ünneplő Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciáját – mely az MZZT-konferenciák sorában a 15. – napjaink egyik legdivatosabb zenetudományi témájának, az interpretációnak szentelte. A rendkívül jó hangulatban telt, inspiráló előadásokat és eszmecseréket hozó kétnapos konferencia az interpretáció kifejezést annak három fő jelentéstartalmában vizsgálta: mint előadói gyakorlatot, mint médiumváltást és mint értelmezést.

Az interpretáció és annak kutatása napjaink zenetudományának legfontosabb területei közé tartozik. Nemzetközi zenetudós társaságok alakulnak a vizsgálatára, konferenciákat szentelnek az legfrissebb ide vonatkozó eredmények megvitatására és közzétételére. Az interpretáció kutatása szinte forradalmi módon hatott

a zenetudományra, megkérdőjelezte a kottában leírt műalak egyedüli érvényességét. Ma már találkozhatunk olyan posztmodern zenetörténeti összefoglalóval, amelynek alaptétele, hogy a zenemű nem kotta, hanem hangzás, azaz a zene csak az interpretációban valósul meg, tehát befogadása alapjaiban függ az előadástól, az előadóművésztől. Mint Nicholas Cook és Daniel Leech-Wilkinson – a konferencia nyitóelőadásában is idézett – kutatásai kimutatták: ha változik a mű előadása, akkor maga a mű is változik, más előadás más művet eredményez.

Az interpretáció tulajdonképpen médiumváltás. Nemcsak az átiratok esetére kell gondolnunk, hanem ennél sokkal alapvetőbb jelenségre. A zeneszerző képzeletében megszülető műalkotás valamilyen lejegyzésmóddal papírra kerül, ezt a jel-

rendszert az előadóművész értelmezi és megszólaltatja, majd az általa keltett hangzás – ami végső soron hanghullám – valamilyen anyagban rögzítésre kerül, netán digitális jelle alakul át. Az egyes stádiumok újabb és újabb médium bevonását igénylik. S ily módon az interpretáció már önmagában interdiszciplináris tudomány: a régi kéziratok vizsgálatához a vízjelek ismerete szükséges, a hangfelvételekhez pedig a hangfelvételtechnikáé.

Persze ha egy nagyhatású művész koncertjének elemi erejű élményére gondolunk, rögtön felmerülhet a kérdés: lehetséges-e *beszélni* az interpretációról? Szavakba lehet-e önteni az előadóművészetet? Mint azt a konferencián megtudhattuk, Dohnányi Ernő szerint nemigen. Az előadóművészet nagy része titok. S ahogy *Komlós Katalin* tudománytörténeti összefoglalójában kiemelte: ami a legfontosabb az előadóművészetben, az éppen hogy megfogalmazhatatlan és számítógéppel sem mérhető. Mégis, a zene területén bármelyik mediális állapotot (kotta, élő vagy rögzített előadás) lehet – hermeneutikai értelemben véve – interpretálni, azaz értelmezni. A konferencia egyik legfontosabb tanulsága, hogy valamennyire mégiscsak lehet beszélni az előadóművészetéről, hangfelvételekkel, vagy akár élő hangszerjátékkal is illusztrálva.

Az előadások nagy része az előadói gyakorlat felől közelített a témához. Komlós Katalin az egész konferenciát felütő bevezető előadásában (Előadói stílusok történeti vizsgálata: új diszciplína a zenetudományban?) napjaink zenetudományának spektrumában helyezte el az interpretációt.

cióval kapcsolatos kutatásokat. Az előadóművészet két legfontosabb 20. századi tényezőjeként a hangrögzítés elterjedését és Nikolaus Harnoncourt fellépését tárgyalta. Utóbbinak köszönhetően nemcsak a játszott repertoár bővült és bővül napjainkban is, de maga az előadóművészet is forradalmi változáson ment keresztül – mint Richard Taruskind idézve kijelentette: valójában a historikus megközelítés minősül modernnek, nem pedig a modern hangszeres előadásmód. A hangrögzítés által pedig reprodukálhatóvá vált az egyszeri esemény: újra meghallgathatjuk és meg is vizsgálhatjuk, hogy hogyan zenéltek elődeink akár több mint 100 évvel ezelőtt.

Alapvetően előadóművészeti vonatkozású notációs kérdéssel foglalkozott előadásában *Gilányi Gabriella* (Jelentéktelen kis apróság? A gregorián custos), aki a gregorián kottákban feltüntetett sorvégi „órhang”, a custos kialakulását, különböző külföldi és magyar változatait tárgyalta. Az órhang ugyanis épp az előadás gördülékenységét hivatott elősegíteni (mindemellett – mint megtudtuk – az ókori római szavazategyűjtő vedrekre felügyelő tisztviselőt is custosnak hívták). A látványos illusztrációk közül különösen emlékezetes volt a magyarországi custos-változatokat összefoglaló tabló, valamint az a kottapélda, melyről kiderült, még Bach is használt órhangot g-moll hegedű-szólószonátájában.

Ez utóbbi példa vezetett át a következő előadáshoz, melyben *Németh Zsombor* azt a két kérdést tette fel, vajon mit ismerhetett Bach a jellegzetes francia barokk vonós előadói gyakorlatból, s ez hogyan befolyásol-

ja Bach francia stílusú vonós, illetve zenekari műveinek interpretációját (J. S. Bach és a korabeli francia vonós előadói gyakorlat). Saját maga, hangszerrel a kézben mutatta be a francia és az olasz vonókezelés közti különbségeket és ezek hatását a hangzásra.

Szintén a vonós hangszeres előadói gyakorlatot érintette előadásában *Borgó András*, aki a két hang közti legrovidebb, de még hallható útvonalat, a portamentót helyezte vizsgálódásának középpontjába (A portamento és a „jó ízlés”). Referátumában – melyben a nemrégiben elhunyt Papp Márta egy korábbi előadására reflektált – Leopold Mozarttól indulva a 20. század második feléig követte végig azt a folyamatot, ahogy a portamento megítélése az érzelemkifejezés eszköztől technikai hibáig módosult. Rendkívül tanulságos volt, ahogy összehasonlította Flesch Károly 1929-es Beethoven hegedűverseny-közreadásának kottáját és az ugyanebből a műből Fleschsel készített hangfelvételt.

A barokk és klasszikus interpretációval foglalkozott a második napot bevezető *Somfai László*, „mérgeződésként” jellemezve saját előadását (Mesterművek védelmében). A virtuóz, magamutogató, sokszor közönségsikert hajhászó mai előadásmódot egy néhány évvel ezelőtti külföldi Vivaldi-koncert felelmegetésével és szintén az elmúlt években készült Haydn-vonósnégyes-hangfelvételek részleteivel illusztrálta. Mint kiemelte, ugyanazok az előadók stúdiófelvételeiken nem csábulnak el olyan vad gesztusok iránt, mint hangverseik alkalmával. Az ilyen „virtuóz” előadásmód esetén nem tudjuk, hogy a közönséget, vagy Vivaldit kell-e jobban sajnálni.

Előadóművészet-történeti jelenséggel, a magyarországi dalrögzítéssel és annak repertoárjával foglalkozott *Gusztin Rudolf* (A dalrögzítés repertoárja az első évtizedben). Előadásában előbb néhány hazai dalárda kialakulását, majd azok magyarosodását vizsgálta. Az 1860-as években megrendezett országos dalértárlók repertoárját elemezve kiemelte, hogy ezek a műsorok nem tükrözik teljes mértékben a dalárdák mindennapi műsorát, inkább egyfajta dalárda-ideált testesítenek meg. A valódi repertoárt magyarra fordított német művek, népies műdalok átíratái és komolyzenei művek alkották.

Bozó Péter az előadás során használt kották felől közelített az interpretáció témájához (Az előadási anyag mint szövegkritikai probléma). Wagner műveinek 19. és kora 20. századi, magyar vonatkozású zenekari szólamanyagait vizsgálta annak megválaszolásához, vajon mit is tudhatunk arról, hogyan adták elő Wagner operáit Magyarországon. A kották használoinak bejegyzései sok mindent elárulnak, még a Gustav Mahler által vezetett zenekari próbák pontos időpontjait is megismerhetjük belőlük – nem is beszélve az olyan szórakoztató híradásokról, mint például hogy 1889. január 26-án „kigyúlt a sűgőszekrény, s ezt a kottát lespriccellték. Egyébként semmi baj” –, ugyanakkor azt, hogy pontosan hogy szóltak ezek a művek a maguk korában, csak sejtetni engedik a források.

A szerzői interpretációt és annak hatástörténetét vizsgálta előadásában *Péteri Judit* Debussy egyik ismert zongoradarabja szerzői gépzongora-felvételének és későbbi hanglemez-felvételeinek összehasonlításával (*L'in-*

terprétation engloutie: Az *elsüllyedt katedrális* rejtélye a hangfelvételek tükrében). Előbb Debussy zongorajátékával bemutatta, miként értelmezte a szerző a rejtélyes metrumjelzést, majd különböző hangfelvételekkel illusztrálta, hogy mások miként próbálták megoldani ezt a rejtélyt. A probléma abban áll, hogy a szerzői felvétel, bár 1912-ben készült, csak az 1960-as években vált hozzáférhetővé, így a prelűdöt 1960-ig játszó zongoraművészek vagy értesültek valamilyen úton Debussy intencióiáról, vagy nem – így keletkezhetnek három- és hétperces előadások is ugyanabból a zongoraműből. Még jó, hogy ma már rendelkezésünkre áll a kritikai összkiadás, amelynek elkészítői forrásként tekintettek a szerzői hangfelvételre, így azt olvasva már nem merül(hetne) fel kérdés a helyes metrumot illetőleg – már ha az előadó veszi a fáradságot, hogy belenézzen az összkiadásba.

Rendkívül jó volt hallgatni *Kusz Veronika* előadását, aki Dohnányi Ernő írásainak és nyilatkozatainak készülő kötetéből szemlélte a 20. század kiemelkedő zeneszerzőjének és előadóművészenek interpretációra vonatkozó gondolatait („...akinek több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék”: Dohnányi Ernő a zenei interpretáció kérdéseiről). Dohnányi szellemes, sokszor ironikus megjegyzései sokat elárulnak például az auditív zeneoktatás iránti előszeretetről, a helyes stílusismeret nélkülözhetetlenségéről. Dohnányi elvárta, hogy az előadóművész – legyen az még növendék, vagy már felnőtt művész – interpretációja önálló és egyéni legyen, ezért is helytelenítette más előadások hallgatását a tanulási folyamat során.

Élénk fogadtatásban részesült *Me gyeri Krisztina* előadása, melyben a *Játékok* egyes darabjainak tanítá-

sán szerzett tapasztalatait helyezte az előadóművészi kísérletezés kontextusába (Kölcsönös inspirációk Kurtág György *Játékok* című művében). Azt vizsgálta, hogyan hat a kezdő zenetanulóra az előadóművészi szabadság adta környezet. *Fazekas Gergely*, *Katona Márta* és *Földes Imre* tartalmaz hozzászólásaiból és visszaemlékezéseiből képet kaphattunk arról is, hogy miként zajlott a kezdők zongoraoktatása a *Játékok* első darabjainak keletkezése – az 1970-es évek – idején, valamint még korábban.

Az interpretációt tágabb jelentéskörben vizsgálva több előadás is a médiumváltás – és azon belül főleg az átiratok, átdolgozások, intertextualitás – jelenségével foglalkozott. *Kaczmarczyk Adrienne* a Liszt Ferencsel kapcsolatba került zeneműkiadásokat tekintette át (Liszt zongoraművei és a kortárs



RAIK JUDIT és BORBÉLY LÁSZLÓ

kiadók). Mint kiemelte, Liszt már korán felfigyelt a média, mint a művész és közönsége közti közvetítő közeg adta lehetőségekre. 120 különböző kiadónál jelentek meg zongoraművei különböző európai városokban Párizstól Szentpétervárig, időnként akár a zeneszerző tudta nélkül. Az eladási számok vizsgálata során figyelhettünk fel olyan jelenségekre, hogy bizonyos művek kottái annak ellenére is népszerűbbek voltak, hogy nyilvánvalóan nem tudták őket eljátszani a vásárlók: az Ördög Róbert-fantáziából egy nap alatt 500 példányt adtak el – így vált a kotta egy személyes koncertélmény „emléklapjává”.

Mikusi Balázs a Rákóczi-induló 19. századi recepciótörténetébe helyezve vizsgálta Liszt utolsó, kevésbé ismert feldolgozását („Némi nemesbülést igényelt”: Liszt utolsó Rákóczi-feldolgozásának háttéréről). Előadásában végigkövette a Rákóczi indulóról a *Zeneszeti Lapok* hasábjain kibontakozott vitát, s a zongorához ülve be is mutatta a Hajdu László által rekonstruált, ütempáros szerkezetűre kiegészített „eredeti” Rákóczi-induló részleteit. A magyar közönség persze Berlioz feldolgozásához volt szokva, s ehhez képest Liszt a szabálytalan periódusokat ha másképp is, de szintén kiegészítő, kísérletező szellemű zenekari indulóját nem fogadta teljes lelkesedéssel. Liszt valószínűleg mindenkinél tisztábban látta, hogy ez esetben nem lehet eredetiről és átíratról beszélni, csakis különböző verziókról.

Jó volt látni, hogy a 19. századi magyar zenetörténettel foglalkozó fiatal kutatócsoport számos tagja – a már említett Gusztin Rudolffal együtt – előadást tartott a konferencián. *Békessy Lili* – a levezető elnök *Halász*

Péter szavaival élve – mind társadalmilag, mind pedig időben széles spektrumot bejáró előadásában a híres operák részleteire írt 19. századi variációkat vizsgálta nemzetközi előadóművész-sztárok, cigányzenekarok és katonazenekarok repertoárján (Variációk operatémákra a 19. század közepének Pest-Budáján). *Horváth Pál* az első magyar nemzeti operának tekintett *Béla futása* című énekes játék korabeli műalakjait vizsgálta (Énekesjátéktól a magyar operáig), kiemelve, hogy a legelső, eredeti formát nem ismerjük, de sokat mond, hogy 1837-ben Heinisch József a pesti Magyar Színház számára a korabeli olasz operák stílusához próbálta idomítani a művet.

Kim Katalin az Erkel-műhely kéziratának vizsgálata során szerzett legújabb eredményeiből mutatott be egy izgalmas felfedezést („Szükséges változtatásokkal”): a *Himnusz* egyik, a századfordulón használt zenekari kottáján sikerült beazonosítania Erkel Sándor kézírását. Így derül fény arra, hogy míg a később Dohnányi Ernő nevéhez kötődő átdolgozást igen sokat bírálták, a bírálatokra okot adó változtatások nagy része nem Dohnányi nevéhez fűződik, hanem egy jóval korábbi időszakból származik.

Biztos kézzel vezette végig a hallgatóságot *Péteri Lóránt* Ligeti György *Kürttrió*jának szövevényes idézet- és allúzióhálózatán (Közvetített allúzió: Beethoven, Mahler, Ligeti). Elemzésével azt kívánta bizonyítani, hogy a közismert, a szerző által is emlegetett Beethoven-idézet ellenére a Kürttrió rejtett modelljének Mahler 9. szimfóniája tekinthető. Erre a tételtípusok, metrumok, a mindkét műben felhangzó, elhangolt Beetho-

ven-idézet, a búcsú-tematika és Ligeti Mahler iránti fokozott szakmai érdeklődése alapján következtetett – meggyőzően.

Kelemen Éva Farkas Ferenc filmekhez és rádiós, valamint színházi előadásokhoz írt kísérőzenéit tekintette át előadásában („Ahogy tetszik”: Farkas Ferenc, a feladatművész). Azt vizsgálta, miként helyez előtérbe az alkalmazott zeneszerzés során az alkotó a sajátja helyett valamilyen más, például rendezői szándékot. E művekből azonban később Farkas különböző átíratokat, szviteket készített, így az alkalmazott zenéből mégis autonóm zenemű lett.

Az interpretáció harmadik fontos jelentésrétege – értelmezés, esetleg félreértelmezés – négy előadásban került előtérbe. Két előadó is Bartók-művek, illetve bartóki témák értelmezési lehetőségeit vizsgálta, s ezen előadások Bartók szerelmeiben is összekapcsolódtak. *Büky Virág* a *Falun* című dalciklust annak zenei jellegű Stravinsky-allúziói, tematikus Schumann-vonatkozásai és Bartók népzenei előadásmódra vonatkozó tapasztalatai alapján értelmezte (Menyegzők és asszonyorsok: Bartók Schumann-értelmezése a *Falun* című dalciklusban). Virtuóz elemzésének végkövetkeztetései – siratódal intonációjú bölcsődal, valamint rettenettel teli menyasszonyének – sajátos fényben tüntették fel a Pásztor Dittának ajánlott Bartók-ciklust. *Farkas Zoltán* pedig az *1. vonósnégyes* témáit elemezte, egyrészt bemutatva a Geyer Stefihez fűződő, majdnem tragikus véget ért szerelemhez kapcsolódó zenei elemeket, másrészt pedig meg-

kísérelte értelmezni azt a két zenei idézetet, melyet Bartók Ziegler Mártnak küldött el ugyanebből a vonósnyegyesből („Foglalkozzék ezzel a két témával; igen?” Lábjegyzetek Bartók 1. vonósnyegyeséhez). Elemzéséből a nyilvánvaló zenei tanulságok mellett azt is megtudtuk, miképpen válhat egy, az Oktogon földalatti vasúti megállójában megtörtént hosszú pillantás Bartók „interpretációjában” az 1. vonósnyegyes egyik brácsamotívumává.

Népzene tudományi adatok interpretálását és félreinterpretálásuk esetleges következményeit mutatta be előadásában *Richter Pál* (Értelmezések és félreértelmezések a népzene kutatásban). Kiindulópontja szerint az elemzés már önmagában interpretáció (itt önkéntelenül is eszembe jut Komlós Katalinnak az MZZT egy néhány évvel ezelőtti konferenciáján elhangzott előadása, melyben a másik irányból közelített a témához: ő akkor az interpretációt, mint a műelemzés vetületét vizsgálta), s ez alapján mutatott be három, az interpretáció és a félreinterpretálás által igencsak érintett népzene tudományi kutatási területet: az intonáció, a ritmus/metrum, valamint a rendszerezés kérdését.

Loch Gergely egy filmrészletet állított előadásának középpontjába, Katkics Ilna és Varga Katalin *Barátom, Bonca* című 1976-os filmjének azt a jelenetét, melyben egy vak férfi madárhangot játszat le fiatal barátjával magnófelvételtől (Musica universalis, madárcsipogás és boncaság: Szőke Péter madárzene-elméletének interpretációja Varga Katalin *Barátom, Bonca* című forgatókönyvében). Mint elemzésének végére kiderült: a filmjelenet számos félreértelmezés, tudo-



BOZÓ PÉTER és MIKUSI BALÁZS Felvégi Andrea felvételei

mányos elméletek helytelen interpretációjának eredményeként nyerte el végső alakját, amely ennek ellenére is koherens műalkotás. Jelen beszámoló szerzője ez esetben bevallottan kudarcot vall, ha megpróbálja interpretálni az irodalom, filmtörténet, zenetörténet és ornitológia dimenziói közt oly magabiztos kézzel vezetett elemzés élményét – van, amit mégsem lehet átfordítani a szavak nyelvére.

Bár nem biztos, hogy illendő hiányérzetnek hangot adni egy ilyen inspiráló konferencia után, egy gondolatot mégis megengedek magamnak. A gregoriántól a 20. század zenéjéig, felvállalt és rejtett allúzióktól a madárhang filmbeli idézetéig sokféle zene szóba került, mégis hiányzott a programból a populáris zene. Egyedül Farkas Ferencről hallhattunk két – meglepő módon egyaránt fogságban lévő emberekkel asszociált – populáris hangvételtű filmzene-részletet. Azért is meglepő ez, mert a populáris zenét talán még a klasszikus ze-

nénél is jobban érinti az interpretáció kérdése. Gondoljunk csak arra, hogy a híresebb „számokat” azok előadóhoz, vagy zeneszerzőihez szoktuk-e kapcsolni, de megemlíthetők a jazz improvizációra épülő rétegei is. Ráadásul a populáris zene területén is nyílna lehetőség összehasonlító interpretáció-analízisre, hiszen egy-egy népszerű számot többen is feldolgoztak, elénekelték, természetesen saját stílusukban.

A konferencia végeztével átadták a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság ezúttal első alkalommal odaítélt, Kroó Györgyről elnevezett plakettjét és díját, előbbit *Bozó Péter*, utóbbit pedig *Papp Márta* férje, *Bojti János* vehette át. Zárásként a Társaság *Rajk Judit* énekművész és *Borbély László* zongoraművész hangversenyével emlékezett Papp Mártára. A koncert Muszorgszkij-dalból kölcsönzött címe („Hol vagy, csillagocská...”), valamint Liszt, Muszorgszkij, Dargomizsszkij és Csajkovszkij műveiből összeállított műsora méltó módon tisztelgett a nemrég elhunyt zenetörténész emléke előtt. }