

San Yung várt egy kicsit, míg Yi Tying felül, majd megismételte:

– Mester, Wo Hin eltűnt!

A mester révetegen nézett ki az ablakon.

San Yung elfordította a fejét.

Végül sóhajtott, és egy végső próbát tett:

– Mester, Wo Hin eltűnt!

A mester a földet nézte.

– Kissé vontatott ez a párbeszéd – mondta lassan.

San Yung a mesterre emelte tekintetét, és a homlokát ráncolta.

– Kérsz teát? – kérdezte Yi Tying.

San Yung türelmetlenül fölneézett, majd le.

– Mondtál neki valamit?

– Hogy elmehet, ha akar: a pénzt megszolgáltá.

San Yung lehunyta a szemét.

– És erre elment?

(Na erre mit felelt a mester)

Erre Tzimb Peng nyitott be.

– Hallottad a hírt, mester? – kérdezte San Yungról lekapva a szemét.

A mester nem felelt.

– Én – mondta Tzimb Peng – találkoztam vele tegnap alkonyattájt visszajövén shayteyi sétámról. Kérdeztem, hova tart ilyenkor. Azt mondta, lemegy a faluba koldulni. Mondtam is neki, hazudsz.

– De csak neked, Tzimb Peng, mondta a lány – mondta San Yung. – Felelt a mester – tette hozzá San Yung.

– Honnan tudod?, kérdezte Tzimb Peng – kérdezte Tzimb Peng.

– Visszajön – felelt a mester.

ZENEMŰVÉSZETI KISSZÓTÁR

Nádori Lídia fordításai*

Alfred Brendel

A PEDÁL

Pedál? Nem, pedálok. De nem az orgona pedálsora vagy a clavichord és a csembaló járulékos, lábbal kezelt klaviatúrája. Nem is a hárfáé vagy a dobé. Most csak a mai zongoráról, a pianofortéről és annak pedáljairól beszélünk – kettőről vagy háromról, amelyek közül a jobb oldali gazdagítja, meghosszabbítja, elködösíti a hangot, míg a bal,

* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: KLEINES WÖRTERBUCH DER TONKUNST IN EINUNDZWANZIG LIEFERUNGEN UND MIT EINER ZUGABE (ZENEMŰVÉSZETI KISSZÓTÁR. HUSZONEGY CÍMSZÓ ÉS EGY RÁADÁS). Szerkesztette Wolfgang Sandner. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1999.

más néven tolópedál eltávolítja és redukálja. Közöttük található a Steinway *sustaining pedalja*, amely bizonyos hangok elkülönített kitartására szolgál, és amelynek korlátozott használata csak a huszadik században nyert polgárjogot.

A biedermeier korának billentyűs hangszere mintegy nyolc pedállal büszkélkedhetett, egy egész gereblyével, amelynek netovábbja a „Tschinellenpedal” nevű humorforrás volt. Nélküle nem szól olyan autentikus-janicsárosan Mozart TÖRÖK INDULÓ-ja! Beethovennek a hangosító mellett egy második pianopedál is a rendelkezésére állt, amely kísérteties suttogássá változtatta a hangot. Ma ezt a pedált is nélkülöznünk kell.

És mégis: *a* pedál. Liszt erről a jobb pedálról mint a zongora lelkéről beszél. Busoni úgy hívja: az ég fotográfiája, a holdfény sugara, amivel nem volna szabad úgy bánni, mintha a levegőt és a vizet akarnánk geometrikus formákba önteni. Ez a pedál a legkülönlegesebb, amit a zongora nyújtani tud; csak a zongora sajátja, mint az emberé a nevetés. Ha fantáziadúsan használják, akkor színt, atmoszférát, térhatást, telítettséget kölcsönöz a hangnak. Segít az artikulációban, a hangszínek keverésében és a „zenekari hangzás” létrehozásában, ami különösen fontos a zongorairodalomban, mert a zongorára írott mesterművek legnagyobb része nem a tiszta zongorahangzás szűkös adottságaiból indul ki, hanem zenei lehetőségek egész sorát rejti magában: zenekari, ének- vagy éppen orgonaszerű hangzást – más hangszerek hangszínét, lélegzetét, habitusát. Az átváltozás folytonos kihívásával szembenező zongora már Bach és Mozart óta fesszegeti perkusszív határait.

Vannak pianisták, akik még a szünetekben is pedáloznak, és megint mások, a pedálofókok, akik olyan távol tartják lábukat a pedáltól, mint a tűztől. Mintha az egyik csoportba tartozók süket akusztikájú helyiségben, kopogós zongorán gyakoroltak volna, míg a pedálkerülők lágy hangszereken, visszhangos teremben. Egy biztos: nem Busoni volt az első, aki bebizonyította, hogy pedállal is lehet áttetszően és cizellált világgossággal zongorázni. A helyes legatót természetesen nem pótolhatja, mint ahogy nem takarhatja el a technikai fogyatékosságokat sem. A legszebb zongorakantilénák egyikét-másikát azonban a szélső ujjakkal kell játszani (Schumann: FISZ-DŰR ROMÁNC, Schubert: GESZ-DŰR IMPROMPTU), ilyenkor csak a pedál segítségével lehet könnyedén billenteni.

A kifinomult pedáltechnika alig tanítható. Liszt, akinek a zenéjében annyi minden függ a pedálozástól, meglehetősen felületességgel kezelte a pedálnotációt. Nem is lehetett volna elvárni egy ilyen elfoglalt embertől, hogy még jobb lábának finom mozgásait is tudatosítsa magában. A pedál igazi úttörője Beethoven volt. Előtte csak elszórtan találkozunk pedálbejegyzésekkel; Beethoven mindjárt a konvencióktól eltérően használja, például a hang szüneteken túli vagy egész frázisokon átívelő meghosszabbítására, ami a kantiléna aláfestését, ezen keresztül pedig a költői atmoszférateremtést szolgálja.

Az op. 31/2-es szonáta első tételének recitativója Czerny szerint úgy kell, hogy szóljon, mint panaszszó a távolból. A WALDSTEIN-SZONÁTA utolsó tételének főtemája révült ködkép, amelynek a végén fortissimóban tör elő a nap. Jaj annak a zongoristának, aki tanára dorgálásától tartva tisztán elkülöníti egymástól az akkordokat! A hosszú pedál ugyanakkor nem szó szerint, „padlógáz” módjára értendő: nem tintafoltot, hanem az elmosódás ideáját kell közvetíteni, fényesen vibráló levegőt. Schuberttel kapcsolatban számos félreértés van. Az általa lejegyzett kottaértékek gyakran azt az időtartamot jelölik, ameddig az ujjnak lenyomva kell tartania a billentyűt, nem pedig a hangzó tartamot, amely csak pedál segítségével realizálódik.

A pedálozás mindezen felül spontán, improvizatív, a helyhez és a mindenkori zon-

gorához igazodik. Olykor semmivel sem biztosabb, mint kávézaccból jósolni: a pódiumon hallott hang ritkán egyezik a nézőtéren hallottal, és az üres terem is másként szól, mint az este – remélhetőleg – zsúfolt. Fiatalabb játékosok számára a pedál földérítetlen terület. Wilhelm Kempff Liszt- és Brahms-felvételei 1950-ből, amelyeket eddig csak kevesen ismertek, és amelyek csak az utóbbi időben kaphatók lemezen, ideális színvonalon őrizték meg a pedálvirtuóz játékát.

Gerhard R. Koch

A MAGAS C

Régebbi zenekritikákban találkozhatunk állításokkal, amelyek szerint X. tenorista magas C-k egész sorozatát „vágta ki” – és biztosak lehetünk benne, hogy ezek a kritikák hazudtak. Ennyi magas C nincs az egész operarepertoárban, azt pedig nem ellenőrizhetjük, valóban megbirkózott-e az énekes a magas hangokkal. Egy biztos: a magas C a realitás és a mítosz metszéspontjában áll; gyakran inkább fantom, mint fenomén. Néhányan bizonyára emlékeznek még arra a katonai-technikai-akusztikai eseményre, amikor az első vadászrepülő hangrobbanást idézett elő. Mennydörgés robaja a derült égből, mindenki döbbsenten kapta föl a fejét, a beavatottak összesügtak. Ennek elődje volt Gilbert Duprez, az ünnepezt párizsi tenorista. Ő volt az első, aki a magas C-t, a *do di pettót* nem falzettként énekelte ki – egyébként Rossini TELL VILMOS-ában, Arnold von Melchthal szerepében. Valóságos sokk lehetett, paradigmaváltás. Új típus született: a *tenore di forza*. Fellépését tomboló siker fogadta. A három tenor és társaik máig ebből élnek.

Duprez azonban még nem aratott osztatlan sikert. Maga Rossini a forradalmi eseményt idegenkedve fogadta, és úgy nyilatkozott, hogy „*egy kappon hangjára emlékeztem, amikor éppen elvágják a nyakát*”. Heinrich Heine pedig így gúnyolódik egyik zenekritikájában: „*Duprez úgy ordított, mint egy vadszamar.*” Rossini és Heine, érzékenyek lévén a társadalmi változásokra, kihallották a magas C-ből azt is, hogy az énektechnika forradalmával elmúltak a régi szép bel canto-idők, a *tenore di grazia* évszázadai, amikor az énekesek elsősorban hangjuk lágyságával és a ravasz díszítésekkel bővítették el hallgatóságukat. Ettől fogva a fémes hangok férfias, támadó döfölése volt az ideál; az operarajongók úgy éheztek a zene szupermenjeire, mint ínycsok a szarvasgombára.

A bel canto-énekesek is ki tudták énekelni a magas regisztereket egészen a D-ig, csak éppen elegánsan, főleg fejhangon, és nem harcias fortéval. Ugyanezek a magas hangok a mellkasban képezve és nagy hangerővel a győztes harsogásának turbóhatását idézik elő. A dürgő fajdkkak erotizáló kiáltása olyan minőségi ugráshoz segíti a tenort, amit más hangfajok nem ismernek – Berlioz éppen ezért rajongott érte: „*A tenor nem e világi lény.*” Ha szoprán éneklő a magas C-t, az még fortéban sem különbözik jelentősen a mélyebb hangoktól. Ez a magyarázata a tenortámadások bővületének – a baritonok és a basszusok nagy bánatára.

A magas C egyenlő lett a tenoristák csúcsteljesítményével, s hogy valóban lejegyezték-e a komponisták, mit sem számít. Egyébként nincs is belőle sok. A leghíresebb magas C, Manrico strettájának végén, a TRUBADÚR harmadik felvonásában, nem is eredeti, csupán egy Verdi által jóváhagyott variáns. És mégis: aki belevág a szerepbe, attól elvárják ezt az egyébként valóban felemelő utolsó hangot is. És jaj annak a boldogta-