

FARKAS MIRA

ELIASH PARISH ALVARS
MÁIG HATÓ SZEREPE
A HÁRFÁZÁS TÖRTÉNETÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

ELIASH PARISH ALVARS MÁIG HATÓ
SZEREPE A HÁRFÁZÁS TÖRTÉNETÉBEN

FARKAS MIRA

TÉMAVEZETŐ: DR. BATTÁ ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezető	V
1. A hárfázás első aranykora – a hárfá forradalma	1.
2. Eliash Parish Alvars hárfás kortársai	8.
2. 1. François - Joseph Naderman	10
2. 2. François Joseph Dizi	13
2. 3. Nicholas Charles Bochsa	14
3. Eliash Parish Alvars élete és tevékenysége	18
3. 1. Életrajz	18
3. 2. Kiadók és kiadványok	24
3. 3. Jelentős koncertjei	25
4. Módszer és technika	30
4. 1. Technikai újdonságok	30
4. 2. <i>New Methode for the Harp</i>	43
4. 3. Műelemzés: Serenade op. 83	60
5. Parish Alvars helye jelentős zeneszerző kortársai között	64
5. 1. Hatása Lisztre	64
5. 2. Hatása Berliozra	68
5.3. Hatása Mendelssohnra	72
6. Összegzés	74
Függelék	75
Bibliográfia	78

Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik a disszertációmmal való munkám során valamilyen módon segítségemre voltak.

Elsősorban köszönettel tartozom konzulensemnek Dr. Batta Andrásnak útmutatásaiért, tanácsaiért, aki nélkül nem születhetett volna meg e dolgozat. Hálás vagyok Dr. Vigh Andreának a témaválasztásban nyújtott segítségért, támogatásért, illetve Razvaljajeva Anasztáziának gyakorlati tanácsaiért. Köszönet illeti továbbá Gulyásné Somogyi Klárát, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának munkatársát, aki közbenjárásának köszönhetően jutottam hozzá a legfontosabb forrásokhoz, illetve a Royal College of Music Könyvtárában dolgozóknak, akik kérésemre nyilvánossá tették a *New Method for the Harp* kéziratát. Köszönettel tartozom Linda-Rose Hembreikennek az *American Harp Journal* szerkesztőjének, hogy mindig készségesen segített munkám során.

Végül hálával tartozom szüleimnek, akik a kezdetektől fogva ösztönöztek, nyugodt és szeretetteljes légkört biztosítottak tanulmányaim alatt, illetve férjemnek a támogatást és a biztatást.

Farkas Mira

Budapest, 2023. 01. 26.

Bevezetés

Disszertációm témája Parish Alvars biográfiájának bemutatása, valamint technikai fejlesztései által a hárfairodalomra és hárfatechnikára gyakorolt hatásának elemzése. Témaválasztásom során az egyik legfontosabb szempontnak tartottam, hogy olyan hárfás zeneszerzővel foglalkozzak, akinek szerepe volt abban, hogy a hangszer egyedül is, szólóhangszerként megállja a helyét a pódiumon, illetve kortársaira, valamint a szóló és zenekari hárfairodalomra is hatással volt. Parish Alvarsról viszonylag keveset lehet tudni, a róla szóló források kizárólag angol, német és francia nyelven olvashatóak, ami kissé megnehezítette a kutatást. A legtöbb idegennyelvű forrásban többnyire ugyanazt a néhány mondatot említik Alvars kapcsán, nemzetközi viszonylatban sem található róla számottevő szakirodalom. Ezzel szemben hárfaművei könnyen elérhetőek, azonban keveset játszik őket, mivel nagyon magas szintű technikai felkészültséget igényelnek az előadóktól. Parish Alvarst gyakran hasonlítják Liszt Ferenchez és Niccolò Paganinihez a közönséget ámulatba ejtő, hihetetlenül virtuóz előadásmódja miatt, ami hárfásként páratlan volt az ő korában.

A dolgozat első fejezete valójában egy háttértörténeti bevezetés, melyben a hárfázás első aranykorát kívánom bemutatni. A hangszer történetében az egyik legjelentősebb fordulatot a szimplapedálos hárfa utáni innováció, a duplapedálos hárfa megjelenése hozta. Számomra érdekes volt áttekinteni, hogyan fogadták az új típusú hangszert, illetve megfigyelni, hogy ez milyen nagy mértékben változtatta meg a zeneszerzők és előadók hozzáállását a hárfához. Ez a fejezet elengedhetetlen részét képezi dolgozatomnak, mivel a duplapedálos hárfa megjelenése tette lehetővé Alvars számára, hogy technikai fejlesztéseit megvalósítsa. Szándékosan nem térek ki részletesen a két hangszer szerkezeti felépítése közötti különbségre, ugyanis ebben a témában kitűnő magyar nyelven elérhető könyvek és disszertációk születtek már.¹

A második fejezetben Alvars részletes életrajzát, kiadókkal való kapcsolatát, és jelentős koncertjeit foglaltam össze. Ezt a fejezetet azért tartom nélkülözhetetlennek esetében, mivel magyar nyelven hasonló összefoglaló nem olvasható róla. A leghasznosabb forrás számomra ebben a fejezetben Floraleda Sacchi, Parish Alvars kutató könyve volt, melyben az életrajzon kívül Alvars művei, kéziratok és átíratok is összegezve vannak.²

¹ Vigh Andrea: *Sokoldalú Hangszerünk, a Hárfá*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.), Mercz Nóra: *A Mágikus Hárfá*. (Budapest: Novum Publshibg Kft, 2016), Gulyás Csilla: *A Pedálos Hárfá Aranykora*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.),

² Floraleda Sacchi: *Elias Parish Alvars. Life, Music, Documents*. (Dornach: Odilia Publishing Ltd. 1999.)

A harmadik fejezetben az Alvars névéhez fűződő technikai újításokat gyűjtöttem össze, továbbá a *New Method for the Harp* című kiadatlan hárfaiskoláját mutatom be. Végül, ezek tükrében az egyik legismertebb művének a *Serenade op. 83* elemzése olvasható. Az elemzés során elsősorban hárfatechnikai szempontok szerint haladtam, mivel ezek a művek elsősorban a különleges technika miatt jelentettek újdonságot, hiszen formájuk és harmóniaviláguk a korban nem számított eredetinek. Az egyediségüket az adja, hogy a szerző belekomponálta saját interpretációját a darabba.

Dolgozatom utolsó fejezetében Alvars hatását vizsgáltam kortársaira, úgy mint Lisztre, Berliozra, Mendelssohnra. Az említett zeneszerzők Alvars miatt figyeltek fel egyre inkább a hárfára, és kezdtek el zenekari műveikbe hárfaszólamot komponálni. Alvarsnak köszönhetően a zenekari hárfairodalom virágkora innen datálható. Ezt követően a zenekari művek mellett sorra születtek briliáns és nagyszabású hárfaversenyek, szóló és kamaraművek a hangszerre. Ennek köszönhetően jutott olyan magas szintre a hárfatechnika, illetve gazdagodott az irodalma annyira, hogy lehetővé vált, hogy egy teljes értékű egészestés hárfakoncertet adjanak a művészek.

1. A hárfázás első aranykora – a hárfa forradalma

A hárfa ősi hangszer, története több ezer évre vezethető vissza. Az idők folyamán sokféle fajtája volt, és maga a hangszer is változások során alakult, fejlődött. A hangszer történetében a legmarkánsabb fordulatot a szimpla- illetve duplapedálos hárfa megjelenése hozta, nagyjából 1770 és 1815 között. Óriási lépés volt ez a hárfa elterjedését, lehetőségeinek kibontakozását tekintve. Zeneszerzők és előadók fordultak érdeklődéssel a hárfa felé, amely, mint koncerthangszer a közönségre is egyre nagyobb hatást tett. A történet, amelyről ez a dolgozat szól, a hárfázás első aranykorába vezet, és felidézi a legjelentősebb hárfások és hárfakészítők alakját, kiemelve a 19. század ünnepeit hárfavirtuózát, a „hárfa Liszt Ferencét”, Parish Alvarst. Hogy az ő jelentőségét megértsük, tisztáznunk kell a hangszer építésének azt a folyamatát, amely megelőzte a nagy virtuóz megjelenését.

A klasszikus korban hárfára írt műveket szimpla pedálos hangszeren játszották, melyet Jacob Hochbrucker 1720-ban tökéletesített Donauwörthben. Ez a hangszer öt pedállal volt ellátva, melyekkel a C, D, F, G, A hangokon lehetett fél hangot emelni, viszont a kezdetleges technika hátránya volt, hogy a villák túlságosan nagy nyomást gyakoroltak a húrokra, ami gyakori elhangolódást eredményezett. Később Hochbucker bővítette a hárfát további két pedállal, így minden húrhoz tartozott egy pedál, amellyel fél hangot lehetett emelni az egyes hangokon, így az Esz-dúr hangolású hangszeren, már nyolc dúr és öt moll hangnemben lehetett játszani.¹

Az új hangszer iránt nem volt nagy az érdeklődés, mindaddig míg Simon Hochbucker nem kezdett el ilyen hárfán játszani a Bécsi udvarban.² A legelső fellépése, melyről feljegyzéseket találhatunk, Párizs egyik leghíresebb koncerttermében, a Concert Spirituelben volt 1749-ben. Ezt követően a figyelem középpontjába került és óriási népszerűségnek örvendett az impozáns megjelenésű, sűrűn díszített szimplapedálos hárfa.³ Az első publikált mű erre a hangszerre Hochbrucker: *Six Sonates pour la Harpe* op. 1. A legelső pedálhárfa Bécsben, a Kunsthistorisches Museum-ban található SAM 565 néven, melyben kézzel írt címkén a következő olvasható: *Hochbrucker/Donauwörth 1720*.⁴ A *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen* folyóirat 1729 december 8-i számában említik meg először a duplapedálos hárfák

¹ Chen-Lee Fei: *The Emergence of the Double-Action Harp as the Standard Instrument: Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double Action Harp*. DLA disszertáció. (Miami: University of Miami, 2008.) 13.

² Gulyás Csilla: *A Pedálos Hárfa Aranykora*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.) 16.

³ I.h.

⁴ Maria Christina Cleary: „The Invention of the 18th Century: The Harp Organisée and Pedals.” *American Harp Journal* 26/2 (2018/ tél): 22-28. 23.

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

készítőjét, miután az III. Károly (1685-1740) Habsburg császárnak és magyar királynak játszott Bécsben:

A kreatív hárfás Mr. Simon Hochbrugger feltalált egy új hangszeret, amit pedál- vagy lépés-hárfának nevez.”⁵

Az innovációról 1732-ben megjelent Walther: Musikalisches Lexikonban is olvashatunk:

Hochbrucker (Simon) Donauwerthben született, kiváló előadóművész, édesapjával közös találmányuk a Bret-Harffe, melyen minden félhang megszólaltatható áthangolás nélkül. 1729 végén, mikor Simon mindössze 30 éves volt, játszott a bécsi királyi felségnek. Édesapja Augsburgban él, hasonlóképpen nagyszerű hárfaművész.⁶

A szimplapedálos hárfát sokan méltatták, többek közt Leopold Mozart, aki 1760-ban nem csupán megemlíti levelezésében Hochbruckert, de a művei népszerűségéről is ír, majd néhány évvel később 1778-ban már fiára Wolfgang Amadeusra szeretné felhívni a figyelmet, és a 'Hochbrucker, Harfenist'-et elítéli kicsapongó életmódja miatt.⁷ Marie Antoinette, szintén a hárfa bűvöletében élt: a francia udvarban elsőként rendelt hárfát, amely virágokkal és különböző motívumokkal volt díszítve (1. kép). Innentől kezdve vált Párizsban igazán divatosá a sűrűn díszített hangszer. Ahárfás élet virágzott, több hárfamanufaktúra működött, csak a fővárosban 46 tanár dolgozott.⁸

A század második felében az arisztokrata szalonokban gyakran csendült fel hárfazene, ennek köszönhetően sokan megismerkedhettek az új típusú hangszerrel, ami viszonylag gyorsan a nemes hölgyek kedvenc hangszerévé vált.⁹ A francia forradalom idején a hárfakészítők és előadók kilátástalan helyzetbe kerültek, ezért elhagyni kényszerültek az országot. Sébastien Erard (1752-1831), a hárfa és zongorakészítés nagy mestere Londonba emigrált, ahol a szimplapedálos hárfa továbbfejlesztésén dolgozott. Pierre Erard, Sebastien unokaöccse 1821-ben leírja, hogy nagybátyja olyan fejlesztést eszközöl a pedálos hárfán, ami „forradalmi újítás”.¹⁰

⁵ I.h.

⁶ I.m. 24.

⁷ Roslyn Rensch: *Harps and Harpist*. (Bloomington: Indiana University Press, 1998.) 163.

⁸ Gulyás Csilla: *A Pedálos Hárfá Aranykora*, i.m., 16.

⁹ I.m. 4.

¹⁰ Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 180.



1. kép: Marie Antoinette szimplapedálos hárfája

Sebastien Erard 1769-ben Londonból érkezett Párizsba, ahol kezdetben, mint csembalókészítő dolgozott, Ő készítette az első francia fortepianót 1777-ben. Pár évvel később, 1781-ben, idősebb testvérével Jean-Baptiste-tel közösen, saját hangszerkészítő manufaktúrát alapítottak. XVI. Lajos király mentesítette az Erard céget a párizsi hangszerkészítő céhekre vonatkozó korlátozások alól.¹¹ Az udvarral való kapcsolata miatt kellett a forradalom után elhagynia Párizst és Londonban újabb vállalkozást indítania. 1796-ban visszatért Párizsba. Itt minden idejét a duplapedálos hárfa tökéletesítésére fordította, amit hosszú évek munkáját követően 1810-ben fejezett be. Az uralkodói támogatásnak köszönhetően körülbelül 20.000 fontot fordíthatott Erard, a mechanika fejlesztésére.¹² Ez akkoriban hatalmas összegnek számított, ugyanis a középosztálybeliek, mint a kézművesek 30-100 font, a boltosok 100-200 font között kerestek évente. A fejlesztést követően, 1811-ben a duplapedálos hárfa 120 fontba,

¹¹ I.h.

¹² I.h.

míg a szimplapedálos hárfá 84 fontba került. Az előbbi felsorolásból jól látható, hogy egy hárfá vásárlása luxusnak számított, csak a tehetősebb családok engedhették meg maguknak.¹³

Erard innovációjának köszönhetően, a dupla villák használata miatt, az összes hangnemben lehet a duplapedálos hárfán játszani, ugyanis egy oktávon belül mind a 12 hangot meg lehet rajta szólaltani. A pedáltartó doboz, a hangszer előző változataihoz képest jóval mélyebb, mivel a pedáloknak már nem kettő, hanem három állása van, illetve a hangolása is módosult ugyanis Esz-dúr helyett Cesz-dúr, az alap hangolása. A hangszer építésén is változtat Erard, a duplapedálos hangszer két fő részből áll, az oszlopból és a testből, melyeket belső merevítéssel erősít meg. A régebbi típusú hárfáktól eltérően hárfá oszlopa immáron üreges szerkezetű, ugyanis a pedálokat és a villákat összekötő szerkezet itt kap helyet (2. kép).



2. kép: Erard hárfá

A duplapedálos hárfá megjelenése nem kizárólag az előadók számára jelentett óriási előrelépést, hanem a zeneszerzői hozzáállás és a hangszerre való komponálási forma is jelentősen megváltozott. A zeneszerzők sokkal nagyobb szabadságot kaptak, mivel innentől kezdve bármilyen hangnemben komponálhattak hárfára. Az Erard hárfá sokkal

¹³ Mike Baldwin: „The Harp Crime in Nineteenth-Century London”. *American Harp Journal* 23/4 (2012/tél). 9-14. 9.

A hárfázás első aranykora – a hárfá forradalma

kiegyenlítettebben szól a mély és magas regiszterekben, mint a régebbi változatai, illetve a hangzás is sokat javult, szélesebb spektrumon mozog a dinamika, a hangja is lényegesen szebb és tömörebb, mint korábban. A zeneszerzők előszeretettel kísérleteztek különböző effektusokkal, mint üveghang, glissando, előtérbe került az arpeggio, amivel sokkal dúsabb hangzást lehet elérni. Általánosságban elmondható, hogy ez idáig a hárfá az Alberti basszusokkal többnyire kísérő szerepet kapott, innentől kezdve ez a fajta játékmód háttérbe szorult, szólisztikusabb, virtuózabb műveket írtak ezután a hangszerre.

A duplapedálos hárfá fogadtatása

A duplapedálos hárfá megjelenésekor számos újságcikk jelent meg az innovációval kapcsolatban, melyekben részletesen kifejtik a hangszer működését összehasonlítva elődjével, illetve a duplapedálos hárfá előnyeit méltatták. A *La Spectateur* arra is felhívta olvasói figyelmét, hogy mennyi erőfeszítést igényelt Erard részéről az duplapedálos hárfá létrehozása:

Mr.Sébastien Erard találmánya harminc év munkájának gyümölcse. Kiváló matematikus és tehetséges gépész is egyben, aki több, mint 300.000 frankot fordított a kísérletezésére, mire az elmélete és számításai eredményesek lettek. A munkáját óriási siker koronázta, melynek köszönhetően az egyik legjelentősebb vagyona tett szert Párizsban.¹⁴

A duplapedálos hárfá felborzolta a kedélyeket a párizsi zenei életben. Erard 1815 áprilisában benyújtotta találmányát az *Académie Royale des Sciences* és az *Académie des Beaux-Arts* intézményekbe, felülvizsgálatra. A bizottsági tagok miután értékelték a duplapedálos hárfát, elismerésüket kifejezve jóváhagyták a fejlesztést, a következő megjegyzéssel: a *Note sur les avantages du nouvel établissement d'un professorat de harpe á l'École royale de musique et de Déclamation*.¹⁵ Mivel Baron de Prony, az *Académie Royale des Sciences* tagja, kiemelkedő áttörésnek tartotta a duplapedálos hárfát, külön osztályt alapított a Conservatoire-ban ahol a szimplapedálos hárfá mellett ilyen hangszeren is lehetett tanulni. ¹⁶

¹⁴ Mine-Dogantan Dack: *Rethinking the Musical Instrument*. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2022.) 133.

¹⁵ Mine-Dogantan, *Rethinking the Musical Instrument*, i.m., 133.

¹⁶ Hans Joachim Zingel: *Harp Music in the Nineteenth Century*. (Bloomington: Indiana University Press, 1992.)7.

A modern művészet fejlődésének egyik legjelentősebb pillanata [...] Amennyiben a hárfaoktatás jelenlegi határain belül marad, hiányosan teljesítené kítűzött feladatát, azzal, hogy nem használná ki ezt a tökéletes állapotát a hangszernek, amilyenné Chavalier Erard tette.¹⁷

Francois Joseph Naderman és testvére Henri Naderman —akik a Párizsi Conservatoire kinevezett szimplapedálos hárfát oktató tanárai voltak— nem nézték jó szemmel Prony kijelentését, mivel azt üzleti szempontból veszélyesnek érezték közösen működtetett hárfa manufaktúrájukra, ugyanis ők kizárólag szimplapedálos hárfát készítettek, ami egészen eddig virágzó üzletnek számított.¹⁸ Nemtetszésüknek hangot adva a Naderman testvérek egy nyilatkozatot adtak közre, melynek előszavában kifejtik ellenérzésük okát:

Úgy gondoljuk, hogy amennyiben nem törjük meg a csendet, azzal egyetértésünket fejeznék ki a Mr. de Prony nyilatkozatában tett kijelentésekkel. Ebből kifolyólag, fontosnak tartjuk megjegyezni azokat a hibákat, melyekkel a közvéleményt félre lehet vezetni, és számunkra a leglényegesebb, hogy harcoljunk ezek ellen, melyeket a matematikai tudományok legmagasabb rangú akadémikusa terjesztett.¹⁹

A Naderman testvérek ezt követően részletezték, az általuk vélt hibákat, melyeket nagy csodálatukra az oly tanult akadémikus figyelmen kívül hagyott. Véleményük szerint a duplapedálos hárfa szerkezete rontja a hibátlan teljesítmény lehetőségét és a kívánt hangminőséget. Ennek egyik oka, hogy az előadó folytonos bizonytalanságot és félelmet érez játék közben a pedálok eléréséhez szükséges pozíció keresése miatt, emiatt elterelődik a figyelme magáról a zenéről. A másik probléma, hogy hiányoznak a különböző színek az előadásukból, melyek egy virtuóz, gyöngéd vagy lírai rész eljátszásához szükségesek, a túl vékony húrok miatt, melyeket a zörgések elkerülése miatt alkalmaz Erard. A duplapedálos hárfának, a mechanikája miatt, jóval több alkatrésze van, ami fizikailag is nehezebbé teszi és fárasztóbb a rajta való játék, mint a szimplapedálos hárfán.²⁰

A heves indulatok ellenére a legtöbben kíváncsian tekintettek az innovációra, ahogy Dorette Spohr elismert hárfaművész (1787-1834) és férje Louis Spohr hegedűművész-zeneszerző is, akik londoni utazásuk során hallottak Erard találmányáról. Ez rögtön felkeltette

¹⁷ Mine-Dogantan, *Rethinking the Musical Instrument*, i.m., 133.

¹⁸ Zingel, *Harp Music in the Nineteenth Century*. i.m. 5.

¹⁹ Mine-Dogantan, *Rethinking the Musical Instrument*, i.m., 134.

²⁰ I. h.

figyelmüket, ugyanis Dorette kizárólag szimplapedálos hárfán játszott ez ideig. A zenész házaspár gyakran lépett közösen színpadra, ami szükségessé tette egy teljesen új repertoárt felépítését, ugyanis ekkoriban nem igazán írtak a két művész képességeinek megfelelő hegedű-hárfa művet. Érdekesség, hogy a kamaraműveket Spohr más hangnemben jegyezte le a hárfának és a hegedűnek, a hangszerek adottságait figyelembe véve.²¹ Erre azért volt szüksége, mert a vonós hangszereken a keresztés, míg a hárfán a b-s hangnemek szólnak fényesebben. Tehát például a D-dúr *Sonata Concertante* op. 113 hegedűszólama D-dúrban van lejegyezve, míg a hárfaszólam notációja Esz-dúr. A Spohr művek komplexitása miatt is kézenfekvő lett volna, hogy felesége a szimplapedálos hangszer helyett duplapedáloson játsszon a továbbiakban. Dorette ugyan több próbát is tett a duplapedálos hangszerrel, de egészségügyi okok miatt nem tudott rajta játszani.²² Joseph-Léon Gatayes (1805-1877) volt az első, aki a duplapedálos hárfát preferálta, ám a kevésbé ismert hárfaművész-zeneszerző, pár évnyi koncertezés után felhagyott az előadói pályával, és újságíróként folytatta életét.²³ Nicholas Charles Bochsa (1789-1856) számított a valódi úttörőnek, aki elsőként próbálta kiaknázni a hangszerben rejlő lehetőségeket: előszeretettel kísérletezett, hogy a régi megszokott dolgokat, hogyan tudja a duplapedálos hárfán megvalósítani.

²¹ Gulyás Csilla: *A Pedálos Hárfa Aranykora*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.) 89.

²² Gulyás, *A Pedálos Hárfa Aranykora.*, i.m. 24.

²³ Gulyás, *A Pedálos Hárfa Aranykora.*, i. m. 37.

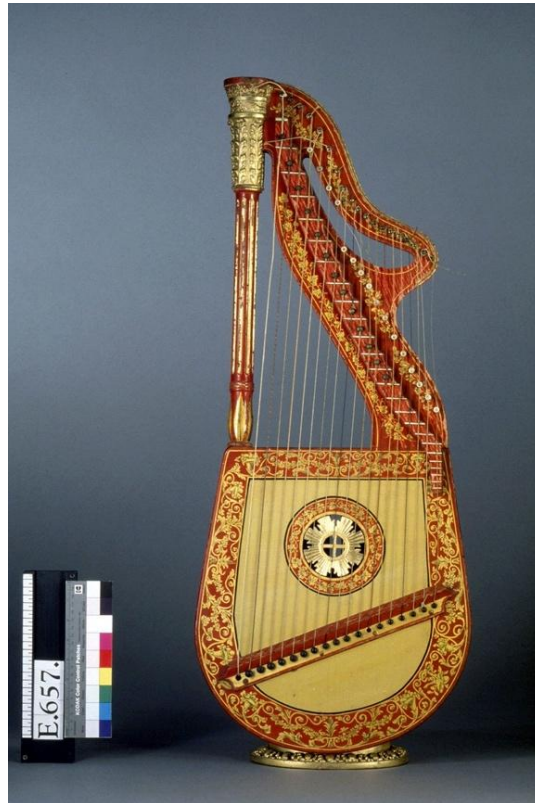
2. Eliash Parish Alvars hárfás kortársai

Parish Alvars előadóművészi és zeneszerzői jelentőségének reprezentálásához elengedhetetlen a korszak meghatározó hárfaművészeinek bemutatása, a közönség hárfazenéhez fűződő viszonyának, illetve a hangszerrel és az előadókról való általános vélekedésének leírása. Témám szempontjából fontos annak áttekintése, hogy miként hatott a hárfás zeneszerzők komponálási stílusára a duplapedálos hárfa megjelenése, hogyan fogadták az innovációt, milyen út vezetett Parish Alvars művészetének kiteljesedéséig.

A hárfás élet virágkora Hochbucker találmánya után kezdődött: a legtöbb szalonból a zongora mellett a hárfa hangját lehetett hallani, a hárfakészítők a kor divatját és az egyedi igényeket figyelembe véve sorra készítették a gyönyörűen díszített hárfákat. Számos hirdetést találhatunk különböző lapokban, melyekben eladó hangszereket kínálnak, melyekre jelentős volt a kereslet. Egyre több gyerek érdeklődött a hangszer iránt, viszonylag korán elkezdtek hárfázni tanulni, amiben óriási szerepe volt Guillaume Gélinek hárfatanárnak, aki nem értett egyet azzal, hogy csak 12-14 éves kortól oktassák a növendékeket. A *Le Figaro* lapban található egy cikk, melyben a hangszer egyre fokozódó népszerűségéről írnak, hangsúlyozva, hogy főként Gélinek-nek köszönhetően egyre több embert vonz a hárfatanulás, illetve felsorolják a hangszer hirtelen jött sikerének okait is.¹ Elsőként a duplapedálos hárfát méltatják, kiemelve modulációra alkalmasságát, ami lehetővé teszi, hogy minden hangnemben lehet rajta játszani. Ezt követően a növendékek gyors ütemben történő fejlődését részletezik, ami Gélinek mentorálásának és a hangszer adta lehetőségeknek köszönhető. A diákok képzettségi szintjét bizonyítja, hogy már nyolcévesen olyan nehézségi fokú műveket játszanak, mint például Bochsa Noktürnjei. A cikk végén a hangszer szállíthatóságának előnyeiről olvashatunk, aminek köszönhetően nem csak a növendékek gyakorlási lehetőségei javulnak, hanem lehetőség nyílik az előadók számára különböző helyszíneken is fellépni. A *Revue Musicale* folyóiratban tűnik fel először a *Ditale harpe* elnevezésű hangszer, melyet kifejezetten a gyerekek oktatására javasolnak „Gyönyörű, elegáns és kecses formájú hangszer”.² Ez a hárfa formájában ötvözte a lant és a hárfa alakját, méretéből adódóan könnyen szállítható volt, ami a növendékek gyakorlását is megkönnyítette. (1. kép).

¹ Mine Doğantan-Dack: *Rethinking the Musical Instrument*. (Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2022.) 126.

² I.h.



1. kép.: Harpe ditale, Edward Light (1816-1820)

A 18. század közepétől kezdődően egyre több hárfára komponált szóló- és kamaramű jelent meg, ami a hangszer népszerűségét is hűen tükrözi. A hárfás kamarazene is kezdett teret nyerni, mivel a közönségnek egyre nagyobb igénye támadt az ilyen típusú zene hallgatására. Az 1800-as évektől kezdődően megnőtt a hárfa együttesek száma, melyekben a hárfához különböző dallamhangszerek társultak, mint hegedű, fuvola, oboa és cselló. A század közepére azonban az ilyen jellegű kamarazene kissé feledésbe merült, ugyanis 1830 után a virtuóz hárfás zeneszerzők a szóló hárfaművek komponálását helyezték előtérbe. Az egyre komplexebb szóló hárfaműveknek és a virtuóz művészeknek köszönhetően a hárfatechnika óriási fejlődésnek indult, ami imponált a zeneszerzőknek is, így a zenekarokban fokozatosan megszilárdult a hárfa jelenléte.³ A 18-19. században az előadók és zeneszerzők egy részét kiemelt módon támogatták az uralkodók, a hárfatörténelem jelentős alakjai társadalmilag széles körben ismert és népszerű személyek voltak a korokban. Ezek közé a művészek közé tartozott François Joseph Naderman (1781-1835) hárfaművész, tanár és zeneszerző.

³ Hans Joachim Zingel: *Harp Music in the Nineteenth Century*. (Bloomington: Indiana University Press, 1992.) 33.

2. 1. François - Joseph Naderman (Párizs, 1781– Párizs,1835)

1781-ben Párizsban született, a híres zenész dinasztia leginkább ünnepeelt tagja. Édesapja népszerű hárfakészítő volt a korában, testvére Jean-Henri szintén hárfaművész-tanár volt, azonban számára a család üzleti életének irányítása szerepelt első helyen. A Naderman név a középső testvér Jean-Henri (1735) által vált ismertté a köztudatban, aki hangszerkészítőként és kiadóként tevékenykedett. Népszerűségét elsősorban 1777-ben Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790) segítségével Marie Antoinett számára készített hangszere hozta, emellett kiadó-vállalkozása is sikeresen működött. Henri Naderman és Krumpholtz legérdekesebb közös fejlesztése az 1783-ban szabadalmazott tompított pedállal ellátott hárfa, mely a hangszer nyolcadik pedálja volt. Ezt a hangszert később továbbfejlesztették és egy kilencedik pedállal bővítették, mely a hangzás javításáért volt felelős. Ez a pedál a hangszertest hátsó oldalán helyezkedett el, lenyomásával öt fából készült lapot mozgatott, melyek árnyalták a hangszerből kiáramló hangot.⁴

A Naderman család védjegyévé a hét pedálos szimplapedálos hárfa (1. kép) vált, François-Joseph is ilyen típusú hangszeren kezdett el tanulni édesapjától, majd annak legjobb barátja, Krumpholtz vette szárnyai alá a fiatal művészt.⁵ Édesapjuktól örökölt családi vállalkozásukban partnere testvére, Jean- Henri Naderman volt, akivel sikeresen működtették továbbra is a kiadót és a hárfakészítő műhelyt.⁶

F. J. Naderman meglehetősen népszerű volt Franciaországban, élvezte a mindenkori kormány támogatását, annak ellenére, hogy a vezetőség folyamatosan változott. 1815-ben Napóleon végleges veresége után Mme. Genlis kedvese, II. Lajos-Fülöp herceg vette át a trónt. Mme. Genlis jó viszony ápolt Nadermannal, így közbenjárásának köszönhetően a herceg uralkodása kezdetén kinevezte Nadermant a Royal Chapel hárfásának, illetve a királyi udvar zeneszerzőjének.⁷ 1825-ben a Párizsi Conservatoire első hárfatanára lett, testvére szintén kinevezést kapott, a szimplapedálos hárfa osztályt vezette az Academie des Beaux-Arts-on.⁸ Ekkoriban már a duplapedálos hárfát méltatták a szakértők, és az előadók is elismerően nyilatkoztak az új hangszerről. A zenészek szimpátiája ellenére, kizárólag üzleti

⁴ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfa*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.) 37.

⁵ Wenonah-Milton Govea: *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists. A Bio-Critical Sourcebook*. (Westport: Greenwood Publishing, 1995.) 207.

⁶ Roslyn Rensch: *Harps and Harpists*. (Bloomington: Indiana University Press, 1989.) 178.

⁷ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists*, i.m., 207.

⁸ Doğantan-Dack: *Rethinking the Musical Instrument*, i.h.

megfontolásból ragaszkodtak ahhoz a Naderman testvérek, hogy továbbra is kizárólag szimplapedálos hárfát készítsenek.



1. kép: Jean-Henri Naderman – XVI. Lajos hárfája (~1780)

F. J. Naderman hárfaművészként nagy tiszteletnek örvendett, számos kritika olvasható koncertjeiről és műveiről. Naderman a kapcsolatainak köszönhetően, a legbefolyásosabb hárfásnak mondható a korban, kétségtelül a francia hárfaiskola vezető alakja.⁹ A kollégákra és növendékeire is nagy hatással volt, mindenki adott a véleményére.¹⁰ Valószínűleg kicsit tartottak is tőle, nem mertek a mester által jónak vélt útról letérni, mivel tudták, hogy Naderman támogatásával sikeres jövő elé néznek.

Dechario a 19. század eleji duókat részletesen összefoglaló bibliográfiájában, a hárfazongora formációra született műveket tekintve, Nadermann *Duo-Espagnola* című hárfazongora darabját a legnagyobb szerűbbek közé sorolja.¹¹ Ezek a duók melyek eredetileg szimplapedálos hárfára és fortepianóra íródtak, kevésbé ismertek, napjainkban nagyon ritkán tűzik műsorra az előadók. Ebben az időben meglehetősen sok mű született erre a formációra, a

⁹ Zingel, *Harp Music in the Nineteenth Century*, i.m., 9.

¹⁰ I.h.

¹¹ Rensch, *Harps and Harpists*, i.m., 178.

zeneszerzők gyakran készítettek átiratokat népszerű operaáriákból, oratóriumok témáiból, sőt népzenei motívumokat is felhasználtak. A cseh származású népszerű zongoraművész, zeneszerző, Jan Ladislav Dussek (1760-1812), élete utolsó évében gyakran lépett fel Párizsban Naderman kamarapartneréként, akivel óriási sikerű koncerteket adtak a legnehezebb és legvirtuózabb művekkel nyűgözve le a közönséget. Koncertjeiket minden alkalommal hatalmas érdeklődés övezte, a közönség izgatottan várta, hogy a két művészt egy színpadon láthassa.

Minden szempár a vonzóan arányos szimpla pedálos hárfára és a kissé aránytalan zongorára szegeződött, melyeket a két hatalmas művész színpadi jelenléte beárnyékol. A francia közönség számára már nem meglepő ez az elképesztő látványt, de ismerve a művészek virtuozitását és a népszerű művekből összeállított programot, ezek mind előrevetítik a zongora és a hárfa duók iránti óriási rajongást.¹²

Naderman zeneszerzői stílusa kissé idejét múlt, műveiben ragaszkodik a szabályos zenei struktúrákhoz, illetve harmóniai szempontból sem mondható változatosnak. Műveiben nagyon ritkán fordul elő moduláció, illetve dinamikai jelzéseket sem szívesen használ a szerző. Naderman művei az egyszerűségükből adódóan, a laikus közönség számára is könnyen érthetőek és befogadhatóak voltak, valószínűleg többek közt ennek is köszönhetik népszerűségüket. A korabeli kritika azonban, sikere ellenére, nyersen elítélte Naderman műveit, melyeket véleményük szerint azért kellett gyors tempóban játszani, hogy a hallgatóság számára azt a képet fessék, hogy egy virtuóz előadót hallanak játszani. Naderman 1827-ben megjelent négy részből álló hárfaiskolája *Ecole de la harpe* címmel, melyben röviden néhány oldal terjedelemben ír a kéztartásról, pedálok használatáról, hangolásról, üveghangokról, illetve a takarásról.¹³ A hárfaiskola legnagyobb részében különböző gyakorlatok, skálák találhatóak újrend javaslatokkal ellátva, ezek mellett trilla, arpeggio, staccato, *prés de la table* játékmódokra és a különböző díszítésekre is találunk példát a könyvben. Az *Ecole de la harpe* utolsó részében 13 rövid etűdöt közöl a szerző, melyek előtt pár mondatban összefoglalt magyarázat olvasható.

Etűd kötetei és szonatói kiváló stúdiumok a technika fejlesztésére, ezért napjainkban is a tananyag szerves részét képezik, alapfoktól egészen a felsőfokig.

¹² Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 179.

¹³ Francois Joseph Naderman: *École de la Harpe* op 91-94. (Párizs: Costallat Edition, 1898.)

2. 2. François Joseph Dizi (Namur, 1780- Párizs, 1840)

Bochsa mellett a korszak másik kiváló és népszerű hárfaművésze Dizi volt, aki egy időben élt Bochsával Londonban, és szintén Parish Alvars tanára volt. Nekik köszönhetően a századfordulón óriási népszerűségnek örvendett a hárfa, ezt bizonyítja a Covent Garden 1820-21 koncert évadja, ahol Dizi 12 hárfásból álló zenekart vezetett Sir Henry Bishop vezényletével, míg Bochsa, Drury Lane-ben állt 13 hárfás élére.¹⁴ Dizi a koncertezés, tanítás és komponálás mellett, feladatának tartotta a hangszer fejlesztését is, melyre rengeteg energiát fordított. Több újítás köthető nevéhez: a "Perpendicular harp" (merőleges hárfa) néven ismert hangszer, mellyel fő célja a hang növelése volt, illetve a hangfogó pedál, mely a kézzel való takarást volt hivatott helyettesíteni (2. kép).¹⁵



2. kép. Perpendicular harp (François Joseph Dizi)

¹⁴ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfa*. DLA disszertáció. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.) 68.

¹⁵ Flood, *The Story of the Harp*, i.m., 137.

Dizi zenész családba született, először hegedülni tanult, majd tehetségének köszönhetően autodidakta módon elkezdett hárfázni, egészen 16 éves koráig.¹⁶ Ekkor úgy érezte technikája fejlesztéséhez, tanárra lesz szüksége, ezért hárfájával együtt Belgiumból Angliába hajózott.¹⁷ A legenda szerint az út során egy utas a vízbe esett, és mikor Dizi meghallotta a segélykiáltást és megpillantotta a hajó közelében fuldokló embert, annak ellenére, hogy ő maga sem tudott úszni, gondolkodás nélkül utána ugrott, hogy megmentse.¹⁸ A hajó ezalatt továbbment nélkük, a hangszere és csomagjai pedig a fedélzeten maradtak. Hogy végül, hangszer, pénz és csomagok nélkül, hogyan jutott el Angliába, arról nem szól a történet. Egy biztos: Sebastien Erardot szerette volna megkeresni, azonban a címét nem tudta. London utcáin sétálva hárfaszót hallott az egyik házból kiszűrődni, ezért bekopogott az ajtón, amit a mese szerint maga Erard nyitott ki.¹⁹ Ez után nagyon jó viszonyt ápoltak egymással, Dizi Erard tanítványa lett. A mester a színházban segített állást szerezni számára, illetve egy hangszert is kölcsön adott neki. Dizi 1830-ban Párizsba utazott a Pleyel céghez, azzal a céllal, hogy létrehozzon egy intézményt, ahol hárfákat készítenek, ez a terve azonban sikertelen maradt.

Zeneszerzői munkásságában legnagyobb jelentőségű a *48 Progressive Etudes*, ugyanis ilyen jellegű etűdöket hárfára ez idáig senki nem írt.²⁰ A gyűjteményben minden etűd más típusú technikára épül. A kötet felépítése nagyon következetes, mivel minden etűd egymásra épül. Zeneileg jóval színesebb, mint az elődök hasonló típusú művei, vélhetően emiatt inspirálta a kilenc évvel fiatalabb Bochsát is, aki hasonló elvek alapján írta meg etűd kötetét.

2. 3. Nicholas Charles Bochsá (Montmédy, 1789- Sidney 1856)

Bochsá a 19. századi hárfatörténet meghatározó alakja, aki elsők közt kísérletezett a duplapedálos hárfá adta lehetőségekkel. Zsenialitása, népszerűsége és botrányos –csalással és intrikával teli– magánélete miatt, ő a kor egyik legszínesebb egyénisége. Különösebb erőfeszítés nélkül tanult meg az Erard féle duplapedálos hárfán játszani és komponálni az új típusú hangszerre. Világot járó koncertező művész volt, mindeközben az igazságszolgáltatás elől menekülők számára biztosított menedékhelyet Franciaországban.²¹

¹⁶ Govea, *Nineteenth-and-Twentieth Century Harpists*, i.m., 61

¹⁷ I.h.

¹⁸ Govea, *Nineteenth-and-Twentieth Century Harpists*, i.m., 61.

¹⁹ I.h.

²⁰ Francois Joseph Dizi: *48 Progressive Etudes*. (Párizs: Mackar and Noel Editeurs Commissionarres, 1886.)

²¹ Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 190.

1789 augusztus 9-én Montmédyben született.²² Zenei tehetsége viszonylag hamar megmutatkozott, több hangszeren is tudott játszani, a zeneszerzés is foglalkoztatta.²³ Hét évesen játszott először színpadon, egy fortepiano versenyművet adott elő, tizenegy évesen fuvolaversenyt játszott, amit saját maga komponált. Tizenkét éves korára már számos versenyművet, balett nyitányt, vonósnégyest komponált, két évvel később fejezte be *Trajan* című operáját.²⁴ Első zenei óráit édesapjától vette, aki a Lyon Theatre oboistája volt, később Párizsban zeneműkereskedőként tevékenykedett.²⁵ A család Bordeauxba költözése után Bochsának lehetősége nyílt Franz Beckettől zeneszerzést tanulni, ekkor komponálta *Le déluge Universel* című balettjét.²⁶ 1806-ban kezdte meg tanulmányait a Párizsi Conservatoireban hárfa szakon, François-Joseph Naderman és Vicomte de Marin növendékeként.²⁷ Elismert művész volt a korában, amit bizonyít, hogy először Bonaparte Napóleon (1813), majd XVIII. Lajos (1816) is kinevezte Bochshát, a királyi udvar hárfásának.²⁸ Az 1810-es években a hárfaművész komoly anyagi nehézségekkel küzdött, ami miatt rossz útra tért és irathamisítással kezdett foglalkozni.²⁹ Az orosz nagykövet nevében saját magának címzett egy levelet, melyben megbízta önmagát, hogy szállítson hangszereket Oroszországba. Ehhez kért kölcsönt többek közt Bergerattól, Méhultól, Boieldieutól, Nicolótól, Rézicourtól és számos angol arisztokratától, mint például Lord Wellington. 1817-ben összesen 760.000 frankot csalt ki az emberektől ezzel a trükkel.³⁰ Az egyik leggátlástalanabb húzását saját koncertjén követte el, amikor a közönség szörme és kasmír ruháit ellopta a ruhatárból, amíg azok várták, hogy a hárfavirtuóz megjelenjen a színpadon.³¹ A csalásaira hamar fény derült, ezért karrierje csúcsán 1817-ben, menekülni kényszerült Franciaországból, ugyanis irathamisítás miatt körözte az igazságszolgáltatás.³² Londonban kötött ki, ahol karrierje felfelé ívelt, azonban ott tartózkodása alatt a párizsi törvényszék elítélte és súlyos bírságot szabott ki Bochsára.³³ Ettől függetlenül évekig ünnepezték művészt Londonban, előszeretettel látogatták koncertjeit.³⁴ 1823-ban kinevezték a Royal Academy of Music hárfa professzorának, később emellett az egyetem

²² Daniel Lysons, John Amott: *Origin and Progress of the Meeting of the Three Choirs of Gloucester, Worcester & Hereford, and of the Charity Connected with It.* (Gloucester: Chance and Bland, 1895.) 107.

²³ Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 190.

²⁴ Jane Weidensaul: „Bochsa, a Biographical Sketch” *American Harp Journal* 2/4 (1970/őszi): 4-7. 4.

²⁵ Lysons, *Origin and Progress of the Meeting of the Three Choirs of Gloucester*, i.m., 107.

²⁶ Govea, *Nineteenth - and - Twentieth Century Harpist*, i.m., 30.

²⁷ Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 190.

²⁸ William Henry Flood: *The Story of the Harp.* (Berkeley: Gilman Press, 2010.) 136.

²⁹ Weidensaul, „Bochsa, a Biographical Sketch”, i.m. 4.

³⁰ Weidensaul, „Bochsa, a Biographical Sketch”, i.m. 5.

³¹ I.h.

³² Rensch, *Harps and Harpist*, i.m., 190.

³³ I.h.

³⁴ I.h.

főtitkárának is megválasztották.³⁵ 1826-ban ő lett a King's Theatre karmestere.³⁶ Tizenhárom évvel később egy újabb botrányba keveredett, ezúttal Londonban: megszökött egykori növendékével Ann Riverie Bishop énekesnővel.³⁷ Ann elhagyta férjét Sir Henry Bishop-ot és három közös gyereküket, hogy elkísérje Bochsát koncertkörútjaira: Európába, Amerikába és Ausztráliába.³⁸ Sydney-ben vízkóros roham érte Bochsát, melynek következtében 1846. január 6-án elhunyt.³⁹

Bochsa hárfára írt szóló és kamaraművek mellett operákat, balettokat, szimfóniákat, sőt még requiemet is komponált. Több hárfaiskolát is publikált, többek közt, a *Nouvelle méthode de harpe* op. 60 (1814), *Petite méthode pour la harpe* op. 61(1831), *The First Six Weeks or Daily Precepts and Examples for the Harp* (1840). A *Nouvelle méthode* és Parish Alvares *New Method* hárfaiskolája között több hasonlóság is felfedezhető.⁴⁰ Mindketten ugyanazon szempontok szerint haladnak hárfaiskolájukban, Bochsa is rávilágít a húrok vastagságának fontosságára, illetve a kéz és test helyes pozícióját is bemutatja, emellett számos általános javaslat is olvasható a könyvben, amit véleménye szerint egy hárfásnak tudnia kell. Technikai újításait is összefoglalja a szerző, kitér az üveghangok pengetési módjára, a takarások különböző típusait is bemutatja. Bochsa a *Nouvelle method* két kötetes hárfaiskoláját oktatási célra szánta, olyan diákoknak, akik szimplapedálos hárfán játszanak. Néhány évvel később 1819-ben megjelent egy újabb hárfaiskolája, amit már kifejezetten duplapedálos hárfára írt, *New and Improved Method of Instruction for the Harp, in Which the Principles of Fingering and the Various Means of Attaining a Finished Execution on that Instrument, Are Clearly Explained and Illustrated by Numerous Examples and Exercises*. Ebben összefoglalja és részletesen leírja a hárfázás alapjait: az új típusú hangszer megközelítésétől kezdve az ujjgyakorlaton át, a kéztartásig technikai innovációit bemutatva ad átfogó képet az olvasónak. Ettől fogva Bochsa maximálisan támogatta a duplapedálos hárfa használatát, olyannyira, hogy műveit kifejezetten ilyen hárfán javasolta játszani, vagy pedig zongorán. Utóbbi valószínűleg azért tartotta fontosnak, hogy művei szélesebb körben is ismertek legyenek, bízva a pozitív fogadtatásban. Kottáit áttekintve azoknál a részeknél, amelyek kifejezetten hárfaszerűek, gyakran találunk alternatív javaslatokat arra, hogyan lehet azokat az ütemeket zongorán játszani. Ez a hozzáállás nem volt egyedi, több hárfás zeneszerzőnél is található számos példa

³⁵ I.h.

³⁶ I.h

³⁷ I.h.

³⁸ I.h.

³⁹ Flood, *The Story of the Harp*, i.m., 136.

arra, hogy műveiket hárfán vagy zongorán javasolják előadni. Etűd kötetei a *Cinquante Etudes* op. 34, *Vingt-cinq Etudes* op. 62, és a *Quarante Etudes faciles* op. 318 napjainkban is nélkülözhetetlenek a hárfázni tanulók diákok technikájának fejlesztéséhez. Szóló hárfára írt művei ritkán hallhatóak, azonban kamaradarabjait előszeretettel játsszák ma is az előadók.

Bochsa munkássága, illetve hárfaiskoláiban leírt alapvetései nagy hatással voltak a hárfásokra, többek közt Parish Alvarst is inspirálta tanára, akinek művei és tanulmányai nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy Alvars megírja saját hárfaiskoláját és bátran kísérletezzen a duplapedálos hárfá adta lehetőségekkel.

3. Eliash Parish Alvars élete és tevékenysége

Eliash Parish Alvars (Teighmouth, 1808 - Bécs, 1849) a hárfatörténelem egyik legmeghatározóbb és korunkra is legnagyobb hatással bíró hárfaművésze, zeneszerzője volt. Nem csak a hárfásokat és a közönséget bővölte el lenyűgöző virtuóz játékával és előadásmódjával, hanem hamar felfigyeltek rá a kor jelentős zeneszerzői is, mint például Berlioz, aki „a hárfa Lisztje” -ként emlegette Alvarst. Elismerően nyilatkozott róla Berlioz mellett Liszt, Mendelssohn és Thalberg is. Alvars hatására, a hárfa előtérbe került a zeneszerzők körében, egyre többen használtak zenekari műveikben is a hangszert, továbbá általa vált a hárfa önálló szólisztikus hangszerré. Nevéhez számos technikai újítás fűződik, melyeket a duplapedálos hárfa megjelenésének köszönhetően tudott megvalósítani. Ilyenek például a tripla üveghang, az enharmonikus glissando, a háromkezes technika és a pedál glissando. Innovációit a *New Method for the Harp* című hárfaiskolájában foglalta össze, ami sajnálatos módon csak kéziratban, vázlatos formában maradt fenn. A *New Method for the Harp* kézírata a Royal College of Music könyvtárában olvasható, és máig kiadatlan, mivel a szerzőnek nem volt alkalma befejezni a könyvet. Járt a világot, és szólista karrierje mellett zeneszerzőként is aktívan működött, termékeny zeneszerző volt. Művei között a hárfára írott kompozíciói mellett találhatunk szimfóniákat és requiemet is. Közel száz műve maradt befejezetlenül. Művészi jelentőségéhez képest, méltatlanul kevés anyag olvasható róla, magyarul pedig csak néhány mondatban említik nevét. Jelen dolgozat elsődleges célja az, hogy felhívja, a hárfások és a zenekedvelők figyelmét ennek a jelentős, már-már a feledés homályába vesző művésznak fontos hagyatékára.

3. 1. Életrajz

Parish Alvars egy tíz gyermekes család másodszülött fiaként látta meg a napvilágot 1808 február 28-án Teignmouth-ban, Angliában.¹ Édesapja –Joseph Parish– énektanár, valamint a helyi St. James templom orgonistája, édesanyja –Marie Ann– énekesnő, kereskedő volt.² Neve számos változáson ment keresztül, születési nevééről teljesen bizonyosat nem mondhatunk. A templomi keresztelési anyakönyvben a következő olvasható „*Parish fia Eli*

¹ Floraleda Sacchi: *Eliash Parish Alvars Life, Music, Documents*. (Dornach: Odilia Publishing Ltd., 1999.) 1.

² I.h.

1808 március 13-án keresztelkedett meg”.³ 1830-ig az Eli Parish nevet használta, majd – nem teljesen tisztázott okok miatt – megváltoztatta keresztnevét Eliasra, és felvette az Alvars nevet.

⁴ Nevét kötőjel nélkül használta, melyre több példát is találhatunk többek közt az eredeti nyomtatásba adott publikációiban. Erard sem használ kötőjelet mikor Parish Alvarst említi 1842-es megrendelői könyvében. Kutatásom során egyetlen forrást találtam, melyben Parish Alvars neve kötőjeles formában szerepel: Morley 1894-es tanulmányát, ami negyvenöt évvel Alvars halála után íródott.



Eliash Parish Alvars (Münzer litográfiája, 1842)

³ Wenonah Milton Govea: *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist. Bio-critical Sourcebook*. (Westport: Greenwood Press, 1995.) 219.

⁴ I.h.

Édesapjától három éves korában kezdett hárfázni tanulni, első nyilvános fellépése tíz évesen 1818-ban volt Totnesben.⁵ Gyermekkorra feltételezhetően nehéz körülmények között telt, Alvars 10 éves volt, mikor édesapja csődbe jutott.⁶ 1820-ban Londonba küldték szülei, hogy a kor egyik leghíresebb hárfatanárától Nicolas Charles Bochsatól tanuljon, majd 1822-ben –Bochsa javaslatára– felvételizett a Royal Academy of Music-ra, ahol Bochsa volt a hárfa professzor.⁷ 1823-ban a felvételi sikertelennek bizonyult, az alapítványi ösztöndíjat nem nyerte el, a feljegyzés szerint „*Amennyiben Mr. P. felvételi sikertelen, utalnia kell extra...*”⁸. Parish Alvars anyagi helyzete miatt nem engedhette meg magának a magas tandíjat, ezért alkalmanként különórákat vett Bochsától, miközben tanításból és estélyeken való hárfázásból tartotta fenn magát.⁹ Ezen tevékenységeiből adódóan számos baráti kapcsolatot alakított ki a helyi nemességgel és más tehetős családokkal, az új barátságoknak köszönhetően már képessé vált tanulmányait is finanszírozni. 1828-ban Lord Burghers –firenzei angol nagykövetet, a Royal Academy of Music alapítója– meghívására Firenzébe utazott.¹⁰ Az itt töltött másfél év alatt zeneszerzést tanult Maximilian Liedesdorftól és a Guglielmo család kórusának tagja volt.¹¹ 1829 végén visszatért Londonba, a *Schwieso and Grosjean* hárfakészítő cégnél dolgozott, az első kiadott művét *Theme Original* nekik dedikálta.¹² 1832 végén Bécsben járt, majd a következő év elején találkozott Sigmund Thalberggel, és barátságot kötött Carl Czernyvel is, akivel megismerkedésüket követően, sokat dolgozott együtt.¹³

1836-ban a Hofoperntheater szóló hárfásának nevezték ki, továbbra is folytatta az együttműködést Czernyvel és Joseph Fahrbach fuvolaművésszel.¹⁴ Szerette volna zeneszerzői képességeit is tovább fejleszteni, ezért Simon Sechtertől és Ignaz von Seyfriedtől vett zeneszerzés órákat.¹⁵ 1837-ben befejezte a kilenc románcból álló ciklusát *Scenes of my Youth* címmel, amit szerelmének, későbbi feleségének Melanie Lewynek ajánlott: „*To the Lady of his heart*”.

Parish Alvars Bécsben is aktívan tevékenykedett tanárként. 1836-ban Jeanette Esterházy de Galantha tanára lett, aki élete végéig Alvars jó barátja és mecénása maradt, aki számos művét

⁵ Floraleda Sacchi: „Life and Style”. <https://parishalvars.com/life-style/> (2023. 01. 05.)

⁶ I. h.

⁷ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*. i.m. 6.

⁸ David Conway: *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. British Jews in Musical life, 1825-1850.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012.) 100-101.

⁹ I.h.

¹⁰ Floraleda Sacchi: „Life and Style”. <https://parishalvars.com/life-style/> (2023. 01. 05.)

¹¹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 9.

¹² I. h.

¹³ I. h.

¹⁴ I. m., 10.

¹⁵ I. h.

neki ajánlotta.¹⁶ Ugyanebben az évben kezdte tanítani leendő feleségét, Melanie Lewyt, aki kiválóan játszott hárfán, zongorán és énekesnőként is tevékenykedett.¹⁷ Melanie zenész családban nőtt fel, édesapja Eduard Lewy elismert kürtös volt, a bécsi zenei élet meghatározó alakja, testvére Karl, édesapját követve kürtös lett, másik testvére Richard, pedig zongoraművész.¹⁸ 1836-1846 között rendszeresen koncertezett együtt a Lewy család, ahol Melanie édesapját vagy testvéreit kísérte zongorán.¹⁹ Ezeket a fellépéseket a „*Kedvenc és legelegánsabb bécsi koncert*” jelzőkkel illették a korban.²⁰ Később 1841-ben zenekart alapítottak, melyben Alvars és Melanie hárfázott, Karl Lewy kürtölt, Richard Lewy pedig zongorán működött közre.²¹ Az óriási sikerű koncertekről különböző beszámolók is fennmaradtak: a Hofoperntheater 1841 tavaszi számában és egy másikat a Kärntnertheater 1841 szeptemberi kiadványában.²²

¹⁶ I. m., 11.

¹⁷ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist*, i.m., 220.

¹⁸ Conway, *Jewry in Music*. I.m. 131.

¹⁹ I.h.

²⁰ I.h.

²¹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 11.

²² I.h



Melanie Lewy (Leopold Müller litográfiája 1840)

1842-ben visszatért Bécsbe és feleségül vette az akkor tizennyolc éves Melanie Lewyt.²³ 1843 januárjában feleségével és annak testvéreivel együtt, elhagyták Bécsset és Prágába utaztak, majd novemberben már Bécsben megszületett meg a pár lánya, Alisia.²⁴ Családjával együtt Alvars néhány hónapot Nápolyban töltött 1843 végétől 1844 elejéig, ahol ideje nagyrészt a komponálásra fordította.²⁵ Számos népszerű műve itt született: *Sérénade* op. 83, *Gran Studio ad Imitazione del Mandolino* op. 84, és a *Souvenir de Naples: Il Papagallo* op. 85. Ez idő alatt jelenti ki szándékát, miszerint Angliában fog letelepedni.²⁶ A közleménye számos Európai újságban megjelent, többek közt a *Musical World*ben.

Teljesen belefáradtam ebbe a kontinensbe, komolyan elgondolkodtam azon, hogy visszatérek a szülőföldre és ott is maradok. Ahogyan számtalan külföldi megtalálja

²³ I.h.

²⁴ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist*, i.m., 220.

²⁵ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, I.m., 13.

²⁶ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist*, I.m., 220.

számításait Angliában, bízom benne, hogy a sajátjától sem fog visszautasítani egy falat kenyeret.²⁷

Nápoly, 1844.szeptember 26.

Februárban Londonba várták, de a Vezúvnál tett túrája során megsérült, ezért kénytelen volt további két hónapig Nápolyban tartózkodni.²⁸ Parish Alvars lábadozását követően rövid időre visszatért Bécsbe, ahol két koncertet is adott a Gesellschaft der Musikfreunden, majd folytatta útját Németországba.²⁹ Augusztusban jött világra második gyermeke, Arthur. A szándékát beteljesítve ezután visszatért Londonba, ahol több koncertet adott, melyekről kiváló kritikák jelentek meg:

Mr. Parish Alvars úgy játszik a hárfán, ahogy eddig még senkit nem hallottunk. – Egy hagyományos stílusú, jól megírt versenyművet komponált, kiválóan hangszerelve, szabályosan szerkesztve: Szívből gratulálunk a műhöz, illetve a lenyűgöző előadásért járó tapsviharért, amit a közönségtől kapott.³⁰

Itt tartózkodása alatt, művei kéziratának eladásából jelentős bevétele származott.³¹ Nagy reményeket fűzött ahhoz, hogy Angliában kap munkát, de csalódnia kellett, ezért kénytelen volt feladni tervét, hogy ott telepedjen le. Visszatért hát Bécsbe, ahol „Imperial Virtuoso” címmel tüntették ki, majd elkezdett tanítani a Gesellschaft der Musikfreunden. Számos koncertet adott novemberben és decemberben. Ezt követően újra Németországba utazott, először Berlinbe majd Lipcsébe ahol 1847-ig maradt.

Hárfa professzori kinevezést kapott a Gesellschaft der Musikfreunden, így Bécsben maradt. A forradalom előszele szerte Európában egyre érezhetőbb volt, Bécsben elviselhetőbbnek tűnt a helyzet, de ez csak a vihar előtti csend volt. Március 13-án kirobbant az első bécsi forradalom, majd áprilisban a zűrzavar közepette, a Gesellschaft der Musikfreunde hirtelen bezárt. Megszüntettek minden kifizetést, visszautasították az utóbbi hat hónapban elmaradt fizetések teljesítését, emiatt Parish Alvarsnak újra komoly anyagi problémákkal kellett szembenéznie. Nem utazhatott külföldre sem, ugyanis ott is hasonló problémák voltak tapasztalhatóak. Elvesztette néhány növendékét is, akik nemesi családok tagjai voltak, a zenei

²⁷ I. h.

²⁸ I. h.

²⁹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 13.

³⁰ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist*, I.m., 220.

³¹ Govea, *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpist*, I.m., 221.

élet teljesen leállt, a Hofoperntheater leégett.³² 1848 végére olyan kilátástalan helyzetbe került, hogy az Artaria kiadótól kellett kölcsönt kérnie.³³

A forradalom miatt tovább romlott a helyzet, ezért októberben Parish Alvars családjával együtt kiköltözött Bécs külvárosába, Leopoldstadtba. A Jägerzeil 533. szám alatti házban találtak menedéket.³⁴ Az egészsége hirtelen megromlott, 1849. január 25-én tüdőgyulladásban meghalt.³⁵

Melanie Lewy, férje adósságai miatt még további hat hónapon át pereskedett.³⁶ Alvars özvegyének mindenét fel kellett áldoznia, értékeit és ruháit is pénzzé tette, hogy finanszírozni tudja férje temetését, a St. Marx temetőben. Melanie 1849 júniusában Bécsből Londonba költözött, és publikálta férje utolsó műveit, többek közt a *Grand Fantasia on I Capuleti e i Montecchi by Bellini*, *Semiramide by Rossini*. Melanie Lewy tanításból és koncertezésből tartotta fenn magát. 1856-ban hunyt el.³⁷

3. 2. Kiadók és kiadványok

Alvars első publikált műve a *Thema mit Variatonen*, 1834-ban Münchenben, a Falter cég kiadásában jelent meg. 1835-től Alvars műveinek kiadója és személyének támogatója a prominens bécsi August Artaria lett, akivel életre szóló barátságot kötött.³⁸ 1835-ben Milánóban, az Epimaque et Pascal Artaria kiadó publikálta a *Sehnsucht ou Romance Melancholique* op. 27 művét. Ez a kompozíció illetve a *Thème Original* op. 29, Albert Alvars álnév alatt jelent meg, azonban öt évvel később a Haslinger bécsi kiadó, Elias Parish Alvars néven publikálta a műveket a *Scenes of my Youth* kötetben.³⁹ Érdekes, hogy a második kiadásban már nem szerepel az eredeti cím és az ajánlás sem.⁴⁰ Josef Kriehuber –a kor híres litográfusa– Artaria megbízására 1839-ben elkészítette Parish Alvars portréját, ezzel kizárólagos joga volt Parish Alvars képét megosztani, nyomtatásba adni, illetve műveit

³² I.h.

³³ John Michael Cooper: *Historical Dictionary of Romantic Music*. (Plymouth: Scarecrow Press, 2013.) 446.

³⁴ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 14.

³⁵ I.h.

³⁶ I.h.

³⁷ I.h.

³⁸ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 199.

³⁹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 10.

⁴⁰ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 36.

publikálni.⁴¹ Alvars kiadójával való jó viszonyát és iránta való hűségét bizonyítja a hárfaművész 1842-ben Lipszében írt levele, amit Augustnak címzett:

A nyitányom előadását nagy taps övezte, és a helyi kiadó Kistner and Hofmeister szeretné nyomtatásba adni a zenekari szólamokat. Nagyon hálás lennék, ha hozzájárulását adná, engedélyzené ezt. Továbbra is maradok kedves uram a hálás és engedelmes barátja Parish Alvars.⁴²

1838-tól Parish Alvars műveit a Ricordi kiadó publikálta, ugyanis az Artaria megszűnt, vállalkozását a Ricordi cég vette át.⁴³ Közös levelezésükből sajnos nem maradt fenn semmi, Ricordi kéziratai, levelezései eltűntek. Alvars 1843-ban Lipszében nagy sikerű koncertet adott, de a nagy érdeklődés ellenére, kénytelen volt a jegyeladást szüneteltetni, ugyanis sürgősen Londonba utazott, mivel a *Kistner and Hofmeister* kiadó érdeklődést mutatott művei iránt és szeretett volna a haláláig szóló együttműködést kötni vele.⁴⁴

3. 3. Jelentős koncertjei

Parish Alvars életének első koncertkörútja 1830 nyarán Észak-Németországban volt, sikeres koncerteket adott Magdeburgban, Brémában, Hamburgban, Brandenburgban, Koppenhágában és Stockholmban, ahol mindig elsőrangú nemesi udvarokban játszott.⁴⁵ 1831-ben eljutott Szentpétervárra és Moszkvába is.⁴⁶ 1832 tavaszán Boutinoff gróf, konstantinápolyi orosz nagykövetség meghívására, elutazott Törökországba, Kijevbe, és a Fekete-tenger partján fekvő városokba, például Odesszába.⁴⁷ Boutinoff szervezésének köszönhetően eljutott a török Büyükdérébe is, ahol lehetősége volt Mahüd Szultánnak játszani.⁴⁸ *Voyage d'un Harpiste en Orient* op. 62 (1843/46) címen jelent meg az a kötet, melyben a keleti utazásai során gyűjtött népdalok ihlette művei szerepelnek.

⁴¹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars* i. m., 199.

⁴² Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i. m., 200.

⁴³ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i. m., 203.

⁴⁴ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i. m., 10.

⁴⁵ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i. m., 9.

⁴⁶ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i. m., 10.

⁴⁷ I.h.

⁴⁸ I.h.

1842 februárjában a Németországi turnéját megelőzően Parish Alvars koncertet adott a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde-ban.⁴⁹ II. Frigyes Ágost Albert királyi herceg lipcsei tartózkodása miatt nem tudott jelen lenni Parish Alvars drezdai koncertjén, ezért meghívta őt udvarába és megajándékozta egy gyémántgyűrűvel és pénzzel.⁵⁰ Alvars viszonzásképpen az uralkodónak ajánlotta a *Grosses Concert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte* op. 81 művét.



VOYAGE D'UN HARPISTE EN ORIENT.

Recueil
D'AIRS ET DE MÉLODIES POPULAIRES
en Turquie et en Asie mineure

ouverts
à l'Instrument de la Poésie

LA HARPE

et dédiés

A MADAME LA PRINCESSE MOROUSI
de Constantinople

par
E. PARISH ALVARS

Ces quatre airs mélodiques ont été exécutés devant le Sultan et dans les salons de l'ambassadeur
de Russie le Comte de Houttloff à Constantinople.

Propriété des Éditeurs

Insérée dans l'ouvrage de H. H. H.

Paris
chez
P. B. B.

VIENNE

chez
M. C. C.

chez Pietro Mechelli qu' Carlo
Marchand Éditeur de Musique et de beaux Arts de Cour 3 et 4
Rue de la Harpe à Paris. Londres chez Courcier Adeline et Bode

Utazását Frankfurtban folytatta, majd március végén megérkezett Londonba, ahol a Royal Philharmonic Societyben koncertezett.⁵¹ Viktória királynő udvarában is játszott, akinek a *Grand Concerto* op. 60 művét dedikálta, amely augusztusban jelent meg nyomtatásban, a Ricordi kiadásában.⁵² 1842-ben újra koncertkörútra indult Németországba, aminek kapcsán Liszt pozitív véleményét publikálták a *Neue Zeitschrift für Music* 1842. júniusi számában:

⁴⁹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 11.

⁵⁰ I.h.

⁵¹ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i .m., 12.

⁵² I.h.

A mi költőnknek meglehetősen szigorú a megjelenése: óriási termetével, szögletes vállaival a hegyi parasztokat idézi. Az arca viszonylag érett a korához képest. Kiemelkedő homloka alatt álmodozó szeme kifejezi élénk fantáziáját, mely a zenéjében is él.⁵³

1843 januárjában feleségével és annak testvéreivel együtt, elhagyták Bécsset és Prágába utaztak, ahol január 28-án Alvars a Plaitter's Hallban adott koncertet, a *Grande Fantasia sur des Motifs de l'Opéra Moïse de Rossini* op. 58, és *Grande Fantasia sur des Motifs de l'Opéra Lucrezia Borgia* op. 78 műveket hallhatta a közönség, melyet óriási elismerés övezett.⁵⁴ Ezt követően második Prágai koncertjén január 30-án többek között *Grand Duo Concertant pour Harpe et Piano sur des Motifs de l'Opéra Linda di Chamounix* op. 65 is felcsendült, melyben felesége Melanie kísérte zongorán.⁵⁵

Februárban Mendelssohn szervezett Parish Alvarsnak néhány koncertet Drezdában és Lipcsében.⁵⁶ Drezdában találkozott Hector Berliozzal, aki Memoárjaiban nagy lelkesedéssel emlékszik vissza Parish Alvarsra:

Drezdában találkoztam a bámulatos angol hárfaművésszel Parish Alvarssal, akinek a neve még nem olyan ismert, mint kéne. Most érkezett Bécsből. Ez az ember a hárfá Lisztje. Elképzelhetetlen hogyan tudja előhozni ebből a sok szempontból annyira korlátozott hangszerből, azokat a gyengéd és energikus effektusokat, azt az újszerű hangszerkezelési technikát és a példátlan hangzást.⁵⁷

⁵³ I.h.

⁵⁴ I.h.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ I.h.

⁵⁷ Hector Berlioz: *Memoirs of Hector Berlioz. From 1803-1865 Comprising His Travels in Germany, Italy, Russia and England.* (New York: Alfred A. Knopf, Inc, 1932.) 291.

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

Március 11-én adta első koncertjét Berlinben, mely pozitív visszhangot kapott.⁵⁸ Később fellépett Frankfurtban, Darmstadtban, Mannheimben, Karlsruhe-ben, Stuttgartban és Frankfurtban, ahol újra találkozott Berliozsal:

Itt Frankfurtban újra találkoztam Parish Alvarssal. Ez a férfi egy bűvész. A kezei alatt a hárfa szirénné változik, finom nyaka meghajlik, amit zilált haja követ, szenvedélyes ölelésével felkavarja, kiterjeszti zenéjét egy másik világra.⁵⁹

1844-ben februáról augusztusig Londonban tartózkodott, ez idő alatt fellépett a Royal Philharmonic Societyben és a Princess Concert Roomban.⁶⁰ Ezekon a koncerteken elhangzott többek közt a *Grand Concerto* op. 60, *The Legend of Teignmouth* című operájának nyitánya, a *Concert für das Pianoforte* op. 90 Madame Dulcken előadásában, és a *Concertino pour Deux Harpes* op. 91 művei, amit később különösen nagyra értékelték.⁶¹ 1845-ben Bécsben, adott két koncertet a Gesellschaft der Musikfreundenban, majd folytatta útját Németországba.⁶² 1846 márciusában Lipszében és Stuttgartban is előadta a *Concerto pour la Harpe* op. 98 Bernhard Moliq-ue vezényletével, akinek művét ajánlotta. Tavasszal Londonba ment, ahol *Grosses Concert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte* op. 81 adták elő Byron „*Child Harold's Pilgrimage*” eposzának nyitányaként. 1848 január 9-én adta élete utolsó nagyszabású koncertjét a Musikvereinsaalban.⁶³ A koncertről a következőket írta Adolf Batterle

Bécsben	1848	január	2-án.
---------	------	--------	-------

Az újesztendő a koncertéletben is sikeresen kezdődött. Mr. Parish-Alvars, a hárfa Dávidja és Goliátja újra megörvendeztetett minket koncertjével, ami számára megtiszteltetés volt, nekünk pedig hatalmas öröm. Igazi csemege volt a koncert a sekélyes és monoton hétköznapi után. A már-már cserbenhagyott zenei ízlésünkre is üdítően hatott, melyet sajnos gyakran próbára tesznek azzal, hogy kénytelenek vagyunk a túlzott virtuóz előadók hallgatására. Minden igaz zenekedvelő nevében köszönjük szépen Parish-Alvarsnak.

⁵⁸ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 13.

⁵⁹ Berlioz, *Hector Berlioz önéletírása*, I.m. 291.

⁶⁰ Sacchi, *Eliash Parish Alvars*, i.m., 13.

⁶¹ I.h.

⁶² I.h.

⁶³ I.h.

Eliash Parish Alvars élete és tevékenysége

Nem kizárólag, mint művész mutatkozott be, hanem, mint zeneszerző is. Olyan nagyszabású művek fűződnek nevéhez, mint a Hárfaversenye, Byron drámai költeménye által inspirált Nyitány, Manfred az új szimfónia, és számos egyéb darabja.⁶⁴

⁶⁴ Alfred Holy: „Parish Alvars in Vienna”. *The American Harp Journal* 5/4 (Winter 1976). 17.

4. Módszer és technika

Az Erard-féle hangszerfejlesztésnek, a duplapedálos hárfának köszönhetően, egy új világ nyílt meg a zeneszerzők előtt. Az innováció következtében bármilyen hangnemben meg lehetett szólaltatni a hangszert, ennek a szabadságnak a lehetőségeivel Parish Alvars kísérletezett elsőként. 1827-1828-ban kezdett komponálni, de az első korszakában írott műveit nem ismerjük, ugyanis ezek eltűntek.¹ Az első fennmaradt, saját nevével ellátott kompozíciója a *Thème Original Varié Precedé d'une Introduction*, op. 29, amit megelőz két darab, amelyek Albert Alvars álnéven jelentek meg. Ezeket nem jelölte opusz számmal, keletkezésüket az anyag látható egyszerűsége miatt Maximilian Leidesdorfnál folytatott zeneszerzői tanulmányai idejére datálják, a másik mű a *Romance Melancolique*, op. 27.² Az ezt követő darabokat még a hagyományos komponálási technikával írta, de egyértelműen érzékelhető már az újítás szele, és jól látszik, hogy mennyire tisztában van a hangszer adta lehetőségekkel. Az *Introduction et variations sur l'air favori de Bellini*, op. 32-től, második alkotói periódusában, az opera témákra írt fantáziáiban, sokkal inkább a különböző zenei megoldásokon, a gyönyörű dallamokon van a hangsúly, mint a technikai újítások felvonultatásán. Ezekben a fantáziákban ritkábban használ különleges effektusokat, mint a rövidebb darabjaiban, például a *Román*cban.

1835-ben Alvars Bécsbe költözik, ahol Simon Sechtertől és Ignaz von Seyfriedtől tanul zeneszerzést.³ Ettől kezdve jól megfigyelhető a fejlődés, de az igazi fordulópontra a *Grand Fantasie sur des Motifs de l'Opera Moïse de Rossini*, op. 58 darabjában érzékelhető. Innentől kezdve az opera témákat is másképpen kezeli. Folyamatosan variálja az eredeti témát, a kísérő anyagok pedig Sacchi véleménye szerint, Rossini hangszereléséhez hasonlíthatók.⁴ Zeneszerzői fejlődésének köszönhetően innentől kezdve a darabokban már számos általa kifejlesztett technikát használ, mint például az üveghangok és a glissandók különböző típusai, a takarások változatai, valamint a dallamok többszörözése más-más regiszterekben.

¹ Sacchi Floarelda: *Eliash Parish Alvars Life, Music, Documents*. (Dornach: Odilia Publisher, 1999). 17.

² I.h.

³ Kimberly A. Houser: *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to The Technique and Literature of The Harp*. DLA disszertáció. (Arizona: University of Arizona, 2004.) 17-18.

⁴ Sacchi, *Eliash Parish Alvars Life, Music, Documents*. i.m., 18.

A következő változást zeneszerzési technikájában, a *La Danse des Fées*, op. 76 és a *g-moll hárfaversenyen* op. 81, keresztül vizsgálhatjuk. Mind a két művet az 1842-es németországi koncertkörútja alatt írta, amikor Lipcsében találkozott Mendelssohnnal.⁴

Ezen művein egyértelműen érezhető a mendelssohni hatás. 1842-től kezdődően az érdeklődése az újítás és kísérletezés iránt jól megfigyelhető, például a *Grande Fantasia sur des Motif de l'Opera Lucrezia Borgia*, op. 78-as darabjában, ahol a tripla glissansandói látványos és különleges hangzást kölcsönöznek a zenei anyagnak a tematikus akkordok sokasága között. A *Réveries*, op. 82-ben újra feltűnik a pedál glissando, de az előbbi, *Grand Fantasia*, op. 31 darabjához képest, ebben a művében sokkal kevesebbet használja, viszont olyan pontjain halljuk a darabnak, amikor váratlanul hat a hallgatóra, vagy pedig csúcspontként nagyobb hatást ér el vele. A *Sérénade*, op. 83-ban az üveghangok sokasága álomszerű hangzást kölcsönöz a zenei anyagnak, a *La Mandoline*, op. 84 enharmonikus trilláival ironikusan imitálja a mandolint, az *Il Pagallo*, op. 85, művének minden variációjában különböző technikákat használt, a különleges újításait összegezve. A továbbiaknak az említett innovációit fogom vizsgálni, kottapéldákkal szemléltetni.

4. 1. Technikai újdonságok

- Enharmonikus és akkord glissando

A zenetörténetben több évszázados hagyománya van a glissandónak. Először Carlo Farina *Capriccio* című hegedű-művében látunk rá példát (1627). A szerző meghatározása szerint a glissando állatok, madarak hangját szeretné imitálni.⁵

Alvars a műveiben általában enharmonikus skálákon alapuló glissandókat használ, ami különleges újításnak számít ebben az időben, ugyanis a szimpla pedálos hárfán ezt a fajta glissandót – a kevés módosított hang következtében – nem lehetett megvalósítani. A modern, duplapedálos hárfán, d-g-a hangokon kívül az összes többi hangnak el tudjuk játszani az enharmonikus párját; például cisz-desz, disz-esz stb. Az alábbi táblázatban szemléltetem a két

⁴ I.h.

⁵ R. Stowell, David D. Bayden: *Glissando*, In.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 7.*, szerk: Stanley S. (London: Macmillan Publisher Limited, 2001) 16.

hangszer enharmonikus és kromatikus lehetőségeit (1. táblázat.). Ezeket a skálákat effektusként duplázva és triplázva is alkalmazza, de soha nem úgy, mint kísérőszólam vagy orgonapont, sokkal inkább az anyagból való kitörésként, a zene színezésére használja. Berlioz a következőket írja az enharmonikus glissandóról:

	Enharmonikusan duplázható hangok	Félhangok	Három hangos kromatika	Négy hangos kromatika
Szimpla pedálos hárfa (Esz-Dúr alaphangolás)	esz=disz asz=gisz	Az összes hang, kivéve: f-fisz, b-h, ccisz	fisz-g-asz gisz-a-b cisz-d-esz	Nem lehetséges
Dupla pedálos hárfa (Cesz-dúr alaphangolás)	Az összes hang, kivéve: g, a, d	Összes hang	Összes hang	aisz-b-c-desz hisz-cisz-d-esz cisz-d-esz-fesz disz-e-f-gesz eisz-fisz-g-asz gisz-a-b-cesz

1.táblázat: Szimpla és dupla pedálos hárfa enharmonikus és kromatikus lehetőségei

Hihetetlen, ahogyan a mai nagyszerű hárfaművészek kiaknázzák a hangkettőzés lehetőségeit, amit „Synonyme” néven emlegetnek. Parish Alvars a legbámulatosabb hárfavirtuóz, akit valaha hallottam. Olyan futamokat és glissandókat játszik, amelyek első hallásra teljesen lehetetlennek tűnnek.⁶

Ezt a típusú glissandót több művében is megtalálhatjuk. Erre egy példa a *Grande Fantaisie et Variations de Bravoure sur des Motifs Italiens*, op. 57 bevezetője (1.kottapélda). A harmadik ütemben egy negyedik fokra épülő szűkített szeptim terckvárt (b-desz-e-g) akkord glissandót írt a szerző. A kottában ugyan nincs jelölve, hogy glissandót kell játszani, azonban egy hárfás számára az egymást követő azonos hangok sorából egyértelmű, hogy enharmonikusan beállított pedál állással, különböző hangokat pengetve tudja a legszebben megvalósítani a leírtakat. Ahhoz, hogy a b-desz-e hangokat repetálva megszólaltassuk, az enharmonikus párjukat kell

⁶ Berlioz, Hector: *Treatise on Instrumentation*. Ford.: Theodore Front. (New York: Edwin F. Kalmus, 1948) 142. Ford. tölem.

játszani. Ezt úgy tudjuk elérni, hogy az aisz a fesz, és cisz pedálokat is lenyomjuk, így a gyakorlatban a következő skála hallható: aisz-b-cisz-desz-e-fesz-g. Ezzel a pedálállással születik meg a szűkített szeptim akkord glissando. A nyolcadik ütemben és a darab további részében lévő ugyanilyen típusú glissandót az említett módon jegyzi le a szerző. Ez az újítás több zeneszerzőt is inspirált és innentől kezdve számos műben találunk ilyen típusú glissandót, például Debussy vagy Ravel szóló hárfára írt műveiben, zenekari szólamaiban.

GRANDE FANTASIE.
SUR DES AIRS ITALIENS.
E. PARISH ALVARS.

1. kottapélda: *Grande Fantaisie et Variations de Bravoure op. 57, 1-8. ii.*

- *Enharmonikus skála*

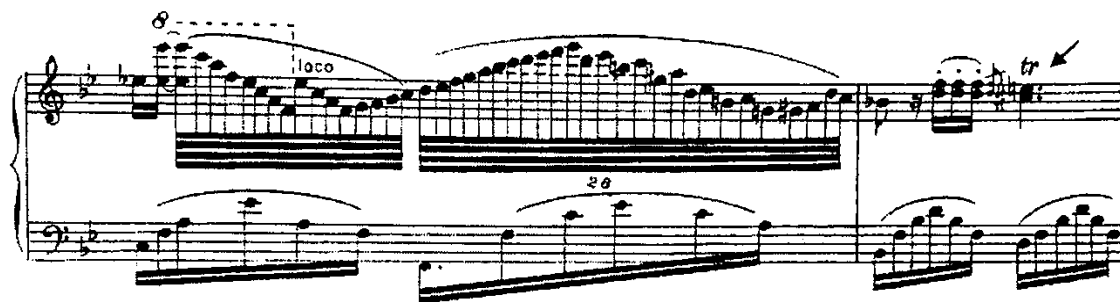
Az enharmoniát Alvars nem kizárólag a glissando esetében preferálja, ezt a technikát arpeggio, trilla, bisbiliando sőt még skálák esetében is alkalmazza. Utóbbira a *La mandoline op. 84* művében találunk példát, melyben több ütemen keresztül javasolja a skáláknál az enharmonikus hangok használatát, a hangisméltés elkerülése érdekében. Abban az esetben, ha az előadó a leírt módon játszaná a hangokat tehát kétszer pengetné meg ugyanazt a húrt, miközben még pedálváltást is eszközöl, a skála elvesztené folytonosságát. (2. kottapélda)

The image shows a page of musical notation for a harp piece. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'FAH OOP MIH SIH FAH' and a piano accompaniment. The second system is a piano solo section with 'cresc.' markings. The third system is another piano solo section with 'foco' markings. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

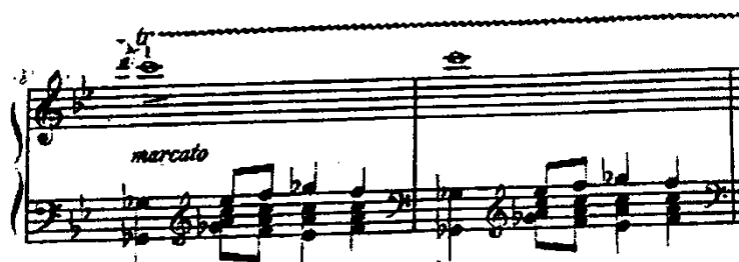
2. kottapélda: La mandoline: grande fantasia pour harpe op. 84. 28-34. ü.

- Trilla

Trilla a hárfán két egymás mellett lévő húr gyors felváltva pengetésével valósítható meg, mely technikáról már Bochsá is írt *Nouvelle Méthode* című hárfaiskolájában. A dupla és tripla trillákat is felsorolja tanulmányában terc, szext és oktáv távolságban. Hozzá hasonlóan Alvars is alkalmazza a dupla és tripla trillákat virtuóz műveiben, de ő annak érdekében, hogy a szólamokat rétegezze, a trillákkal egy időben a másik kézbe dallamot ír. A terc trillát alkalmazza a *Serenade* pour harpe op. 83 művében (3. kottapélda), szimpla trillát többek közt a *g-moll hárfaverseny* első tételében használja (4. kottapélda).

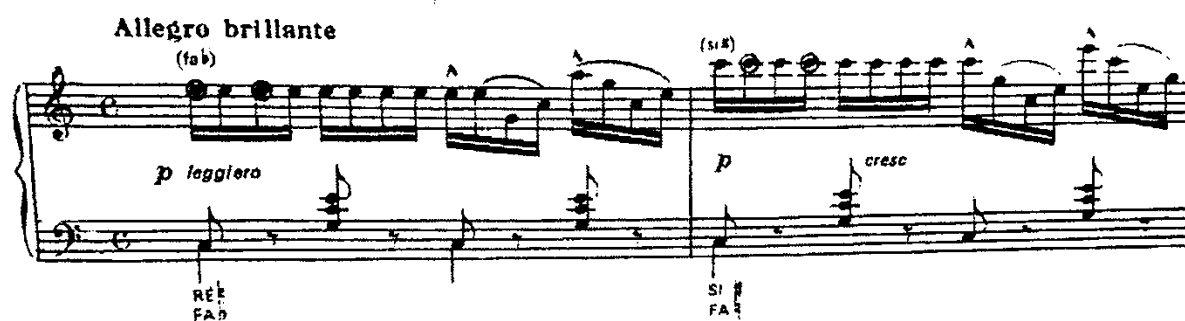


3. kottapélda: Sérénade pour harpe, 20. ü.



4. kottapélda: g-moll hárfaverseny op. 81, 183-184. ü.

Mindazonáltal Parish Alvars az első, aki a trillákat enharmonikus módon is alkalmazza. Két egymás melletti húr pengetésének gyors váltogatásával ugyanaz a hang szólal meg, mellyel a gyors repetálás illúzióját kelti. Ezt a technikát a például a *La mandoline* című művében használja (5. kottapélda).



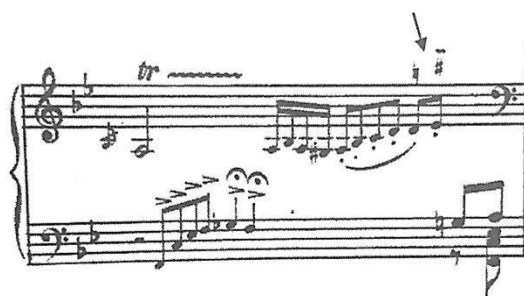
5. kottapélda: La mandoline op. 84. 40-41. ü.

- Pedálcúszás

Pedálcúszás alatt azt értjük, amikor egyetlen húr pengetése után két egymástól félhang távolságra lévő hang szólal meg, a pedál lassabb váltásával felfelé vagy lefelé. Tehát magát a második hangot valójában már nem pengetéssel képezzük, hanem a húr feszítésének vagy elengedésének a hangját halljuk. A hangzásban ezáltal *diminuendo* érzékelhető, mivel az el nem pengetett második hangnak az ereje jóval kisebb. A kottában a pedálcúszást hangjegyek felett jelölik feloldójellel vagy kereszttel, vagy b-vel. Ezt az effektust sokan használják az utódok közül, mint Caplet vagy Salzedo, de napjainkban is előszeretettel kísérleteznek vele a kortárs zeneszerzők. Alvares műveiben a pedálcúszásra – magyar hárfás terminusban pedál glissandóként is emlegetik – a legtöbb példát a *Grand Fantaise*, op. 31-ben találjuk, de előfordul többek közt a *Ricordanze dell’Opera La Sonnambula di Bellini*, op. 46, a *Réveries*, op. 82 (6. kottapélda), és a *Serenade pour Harpe*, op. 83 darabokban is (7. kottapélda).



6. kottapélda: *Réveries* op. 82, Andante con Espressivo 8-10. ü.



7. kottapélda: *Sérénade pour Harpe* op. 83, 66. ü.

- Kromatikus glissando hangolókulccsal

Az elődök számára ez a típusú glissando ez idáig teljesen ismeretlen volt. Az újítás kizárólag Alvars nevéhez kötődik. A különleges hangzást a hangolókulcs fém részének a húrral való érintkezése adja. Egyetlen húron fentről lefelé vagy lentől felfelé gyors mozdulattal húzva a hangolókulcsot, egy kromatikus skálát hallunk. Ez a jelenség a gitároknál használt kapodaszterhez hasonlítható, ami egy olyan eszköz, mely a gitár fogólapjára, az érintők közé rögzítve megváltoztatja mind a hat üres húr hangmagasságát.

A hárfán az ilyen típusú glissandóval konkrétan meghatározható a kezdőhang, és a skála vége is. Alvars a műveiben nem csupán a jelölést használja, hanem hangról-hangra le is kottázza az általa elképzelt skálát. A leghíresebb példát a *Serenade*, op. 83 (8. kottapélda) című művében találjuk, ahol a hárfásnak a hangolókulcsot a c húron fentről lefelé húzva kell megszólaltatni a glissandót. Ez a különleges hangzás későbbi zeneszerzőket is megihletett, előszeretettel használják a hangolókulcsot a hangszer megszólaltatására a kortárs művekben is.



8. kottapélda: *Sérénade op. 83*, 66. ü.

- Üveghang

Alvars elődei számára sem volt ismeretlen az üveghang. A zeneszerzők már öt megelőzően is írtak a műveikbe dupla és tripla üveghangot, például Théodore Labarre: *Methode Complète pour la Harpe* és Nicolas-Charles Bochsa a *Nouvelle Méthode* köteteikbe is találunk rá példát.⁷

⁷ N. C. Bochsa: *Nouvelle Méthode op. 60*. (Paris: Defaut et Dubois, 1830) 65-67., T. Labarre: *Methode Complète pour la Harpe op. 118*. (Paris: Alphonse Leduc, 1880) 42-43.

Ezekben a könyvekben fokozatosan felépítve foglalják össze a szerzők az üveghang különböző típusait. Bochsa könyvének az erről szóló fejezetében, az I-V. példában szimpla üveghangokat ír skálákban, hármashangzat felbontásban. Ezt követően a VI. példában már dupla üveghangokat látunk, terc skálában, majd a VII.-ben tripla üveghangokat ír, Esz-dúr akkord különböző fordításaiban. Az üveghangokat a kottában a hangok felett üres körrel jelzik. Felmerülhet a kérdés, hogy miben tudott mégis újat mutatni Alvars?

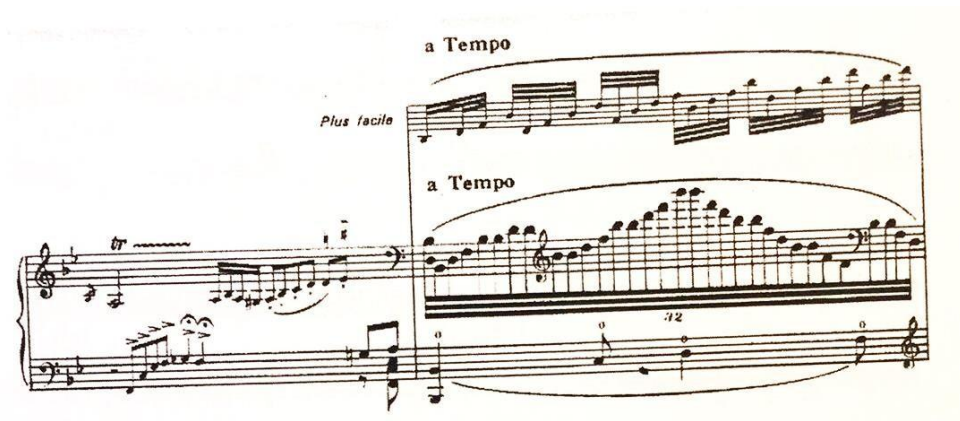
Ez idáig a zeneszerzők sokkal ritkábban használták az üveghangot, műveikben inkább a zenei anyag színezésére szolgáltak. Ezzel szemben Alvars sokkal hangsúlyosabb szerepet tulajdonít a *flageolet*nek, akár a műve elején a teljes főtemát ily módon szólaltatja meg. Erre a legekleatásabb példa a *Sérénade pour Harpe*, op. 83, ahol a mű első részében, a főtemában mind a két kézben kizárólag üveghangokat hallunk (9. kottapélda). Ezen túl másik újítása, hogy különböző technikákat kombinál az üveghanggal. Arpeggióval vagy akkord glissandóval is gyakran párosítja egy ütemen belül, amivel könnyedebb, légiesebb hatást ér el. Többek közt a *Fantasie Caractéristique sur un Motif de l'Opéra 'Oberon'*, op. 59 (10. kottapélda) és a már említett *Sérénade pour Harpe* (11. kottapélda) műveiben is találunk erre példát. Az utóbbiban kétféle módon is kombinál több technikát, ezúttal a bal kézbe írja üveghangokkal a dallamot, míg a jobb kéz virtuóz futamokat, glissandókat játszik. Az *Oberon Fantáziában* pedig arpeggiókkal párosítja a *flageolet*eket.



9. kottapélda: *Serenade pour harpe* op. 83



10. kottapélda: *Fantasie Caractéristique sur un Motif de l'Opéra 'Oberon'* op. 59



11. kottapélda: *Sérénade pour Harpe* op. 83

- Háromkezes technika

Sigismond Thalberg svájci zongoraművész továbbfejleszti a Parish Alvarstól vett bravúr ötletét, hogy a hallgatókban azt a benyomást keltse, teljesen lehetetlen két kézzel eljátszani, azt, amit hallanak.⁸ Thalberg háromkezes technikájának sajátossága, hogy kiemeli a dallamot egyes ujjal, a zongora középső regiszterében, amit arpeggiókkal vesz körbe fentről lefelé haladva a klaviatúrán. Ennek az újításnak óriási sikere volt, hallgatók sokaságát vonzotta ez a

⁸ Harold C. Schönberg: *The Great Pianists*. (New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1987). 183.

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

különlegesség a koncerttermekbe kíváncsian várva, hogyan képes ezt Thalberg megvalósítani, ennyi hangot egyedül megszólaltatni.⁹

Alvars ezt a technikát először a *Grande Fantasia sur des Motifs de l'Opera Moïse de Rossini*, op. 58 művében használja először, aminek a keletkezési idejét 1836-ra datálják.¹⁰ Thalberg ugyanilyen címmel ellátott op. 33 darabjának a keletkezése 1836-1837-ra tehető,¹¹ amiben már alkalmazza újítását. (12. kottapélda). Ez is bizonyítja milyen nagy hatást gyakorolt rá Alvars.



12. kottapélda: Thalberg: *Fantasia sur des Motifs de l'Opera Moïse de Rossini op.33*.

The image shows a musical score for Alvars's 'Fantasia sur des Motifs de l'Opera Moïse de Rossini op. 58'. It consists of two systems of piano music. The first system is marked 'pp' and features a complex, multi-layered texture with rapid arpeggiated figures in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this texture with similar arpeggiated patterns. The score is written in G major and 2/4 time.

13. kottapélda: Alvars: *Fantasia sur des Motifs de l'Opera Moïse de Rossini op. 58*

⁹ I.h.

¹⁰ Sacchi, *Eliash Parish Alvars Life, Music, Documents*. i.m., 21.

¹¹ Dana Gooley: *The Virtuoso Liszt*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). 24-25.

Alvars a *Moïse Fantasie*-ban (13. kottapélda) a súlyos *secco* akkordokat meglágyítva gyöngyöző futamokat kér váltott kézzel, amivel óriási ambitust ír le, a nagy g-től egészen a d'''-ig bejárja szinte az egész hárfát. Ezt követően több művében használja a háromkezes technikát többek közt az *op. 35* vagy *op. 59*, ahol a bal kézben üveghangokkal díszíti a futamokat (14. kottapélda). Valójában egyszerre négy szólamot hallunk, egy állandó basszust, az arra épülő melodikus üveghangokat, amit ellensúlyoz natúr hangokon a középszólam, és egyfajta díszítésként a szoprán szólam futamaiból áll össze ez az igazán komplex szakasz. A rengeteg hang ellenére összességében egy hihetetlenül finom és áttetsző textúra alakul ki.



14. kottapélda: *Fantasie Caractéristique sur on Motif de Oberon op. 59*

- Sons Étouffés

Hárfás terminológiában takarásnak nevezzük ezt az effektust, ami szó szerinti fordításban a hangok elfojtását jelenti. Annak érdekében, hogy a hangok tisztán meg tudjanak szólalni, a tenyér vagy az ujjak segítségével szükséges a takarást elvégezni, ezzel megállítva a húrok további rezgését. A takarás különböző típusait már Bochsá és Labarre is bemutatják hárfaiskolájukban, azonban ezt az effektust is továbbfejleszti Alvars, számos újszerű takarás típusal kísérletezik, melyet *New Method* című hárfaiskolájában részletesen kifejt. A takarással a nem kívánatos mellékhangok elfojtásán túl, a hangok hosszával is lehet játszani, így tesz Alvars a *Grande fantasie et variations de bravoure* művében (15. kottapélda). A bal kézben lévő skálánál azt szeretné a szerző, ha minden hangot takarás követne, ezzel *pizzicato* hatást ér

el. Más hanghatást eredményez, ha ritmikusan takarunk például akkordokat, amivel pergődobot imitál *Marche favorite du Sultan* című művében (16. kottapélda).



15. kottapélda: *Grande fantasia et variations de bravoure*, 17-22. ü.

Tempo giusto

ELIAS PARISH ALVARS (1808-1849)

pp

étouffez les basses

16. kottapélda: *Marche favorite du Sultan*, 1-6. ü.

4. 2. New Method for the Harp

A New Method for the Harp Parish Alvars vázlatos formában megírt hárfaiskolája, mely kéziratban maradt fenn az utókor számára, nyomtatásban máig nem jelent meg. Keletkezési idejére vonatkozó adatot kutatásom során nem találtam. Ebben a művében összefoglalja és részletesen bemutatja technikai újításait, illetve szemléletét a hárfázásról. Valószínűleg az volt a szerző szándéka, hogy újításait módszerként rendezze sajtó alá, a „*New*” szóval pedig szeretne volna felhívni a közönség figyelmét innovációira. A könyv vázlatos formában maradt fenn, a benne olvasható szövegeket és a kottapéldákat is kézzel írta a szerző, felváltva ceruzával és tollal, melyek néhol elmosódtak, ezért nehezen értelmezhető a forrás. Tovább bonyolítja a megértést, hogy gyakran félreérthetően javítja a már leírt szöveget, illetve az is, hogy néhány oldal hiányzik a könyvből. A *New Method* hárfaiskola itthon teljesen ismeretlen, globálisan is nagyon csekély információt találtam róla. A könyv a Royal College of Music könyvtárában olvasható.

A legtöbb fejezet nagyon rövid, mindössze néhány mondatot tartalmaz, kottapéldák nélkül. Néhány fejezetben emlékeztető feljegyzései is láthatóak, olyan részeknél, melyekhez szeretett volna még visszatérni és kidolgozni ezeket. Parish Alvars ugyan különálló fejezetet szentelt a szimplapedálos hárfának, a hárfaiskolában leírt technikák sokkal inkább a duplapedálos hangszeren alkalmazhatóak.

Ez az egyetlen az évek során fennmaradt kézirat, amit értelmezve közelebről is megismerhetjük Parish Alvars hárfatechnikáját, illetve tanítási metódusát. A következőkben szemelvényekben közreadom Alvars kéziratot művének magyar nyelvű átíratát, bemutatásra kerül a mű koncepciója is kommentárokkal ellátva.

1. kéziratoldal

New Method for the Harp

2. kéziratoldal

Nyomtatandó oldalak

1. Szimplapedálos
2. Duplapedálos
3. Ülési pozíció
4. Jobbkéz tartás
5. Balkéz tartás

6. Jobbkéz tartás üveghangnál

7. Balkéz tartás üveghangnál

8. * *

A kéziratban, a tartalomjegyzékben előre vetített fejezetek sorrendje a 19. századi gyakorlattal van összhangban. Általánosságban a hárfaiskolák a bevezetést követően a kéz és test pozícióját írják le, ezt követően a technikai részeket a skálákkal kezdik, amit a hangnemek követnek és végül az arpeggio játékmódról olvashatunk.¹ A pedálokról, üveghangról és etouffés-ről csak ezek után esik szó. Parish Alvars eredetileg tervezett, a hárfaiskola első oldalán „nyomtatandó” címszó alatt írt tartalomjegyzék sorrendje tehát nem egyezik azzal, ami mentén végül halad. Az a verzió teljesen eltért volna a megszokottól, mivel a test és kéztartást, illetve a hangolást és húrozást a műve végére szánta. Érdekes továbbá, hogy a hangköz fejezetet a „nyomtatandó” tartalomjegyzékben nem sorolta fel, azonban a skálák után erről is ír. Hasonlóképpen járt el az ujjrendek esetében is, ezt sem találjuk a tervezett tartalomjegyzékben, mégis olvashatunk az ujjrendek fontosságáról néhány sort a könyvben.

Tartalomjegyzék (tervezett)	Sorrend a kéziratban
I. Általános leírás a szimpla és duplapedálos hárfáról	<i>Bevezetés</i>
1. Skálák	Téma kifejtése
2. Trillák	Szimplapedálos hárfa
3. Oktávok	Az ülés módja
4. Csúszások vagy Drucciolandi	Kéztartás
5. Pedálok	Duplapedálos hárfa
6. Enharmónia	Ujjrendek
7. Üveghangok	Skálák
8. Etouffés	Hangközök
9. Különböző passzázsok, melyeket pedálokkal lehet megvalósítani	Trillák
10. Fejezet, melyben az effektusokat mutatja be	Csúszások, Drucciolandi (akkord glissando)

¹ Például: N.C. Bochsa: *Nouvelle Methode, op. 60.* (Paris: Defaut et Dubois, 1830)

11. A, G, D hangokat nem lehet duplázni	Pedálok
13. Megjegyzések a balkézhez	Üveghangok
14. Játék kísérettel, beállítjuk a pedálokat...	Etoufféés
15. Összetartozó akkordok két oktávon keresztül, a többi törve	Hangnemek szimplapedálos hárfán
16. Pedálcúsás és annak használata	Gyakorlatok különböző hangközökre
17. A test és karok pozíciója	Vegyes gyakorlatok
18. * **	
19. * **	
20. Akkordok-brisés et plaqué	
21. A hárfa hangolása és húrozása	
22. Kromatikus skála a húrokon...a rezonáns tetőn...hangolókulccsal...és más effektusok	

A bevezetőben kifejti a szerző, hogy a hárfa –akárcsak a zongora–, akkordikus hangszer, melyen az előadónak lehetősége van egyesíteni a dallamot a harmóniával.

Ez értékes előnyt biztosít a hárfának és a zongorának a többi hangszerrel szemben. Figyelembevétel ezt a szemléletet, minden bizonnyal ezek a legteljesebb hangszeresek.²

Parish Alvars szándékosan nem ír általános zenetanulásra vonatkozó elvekről, sokkal inkább a hárfázás technikai részével foglalkozik, mert azt állítja, hogy amennyiben egyszerre foglalkozna mindkettővel, a tanuló felületesen tanulná meg azokat. A szerző feltételezi, hogy az a növendék, aki hárfázni szeretne tanulni, már előzetesen elsajátította a zenei alapokat, így csak azokat az információkat említi, amelyek nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy valaki jó hárfássá váljon.

A kiváló hangszeres előadónak tudnia kell kombinálni két különböző tudást. Az első az általános zenei elvek elsajátítása, ez a nélkülözhetetlen tájékozottság kell ahhoz, hogy bármilyen hangszeren játszani tudjon: A másik, hogy tudatában legyen a hangszer technikai sajátosságainak, melyen növendéket tervez tanítani. A legtöbb könyvben

² Elias Parish Alvars: *New Method for the Harp*

megpróbálják összevonva elmagyarázni az említett két alappillért, mellyel irányt tévesztenek ahelyett, hogy két irányból közelítenék meg. A megfelelő magyarázat hiányában a növendékek felületesen ismerhetik meg mindkét alapvetést, míg ha külön-külön tanítanák, sokkal érthetőbb lenne számukra.³

A szimplapedálos hárfa

Parish Alvars külön fejezetet szentel a szimpla- és a duplapedálos hárfának, annak érdekében, hogy módszere általánosságban hasznosítható legyen. Azért tartja ezt fontosnak, mert a legtöbb embernek szimplapedálos hárfája van otthon, aki pedig duplapedálos hangszerrel rendelkezik, annak pedig lehetősége legyen megismerkedni a szimplapedálos hárfa mechanikájával és eszközeivel is.

A szimplapedálos hárfa hangterjedelme hat oktáv [első oktáv E-től hetedik oktáv C-ig]. A húrok bélből vannak. A jobbkez legalsó hangja selymes tapintású fémhúr, az F húr kékre a C pedig pirosra van színezve. A szimplapedálos hárfán hét pedál van, melyekkel fél hangot lehet emelni a hangokon, alaphangolása Esz-dúr. A többi hangot áthangolással tudjuk megszólaltatni.

Alvarst foglalkoztatta az is, hogy a húrok miként befolyásolják a hangminőséget. Az új konstrukció a duplapedálos hárfa, a húrok terén is változtatást igényelt, ehhez kapcsolódóan elsőként a húrok vastagságát vizsgálta.

Annak érdekében, hogy a hárfa szép hangon szóljon, megfelelő méretű húrokkal kell felszerelni. Ezek a vékony húrok hátráltatják a minőségi hang megszólalását. A húrok vastagságát a hárfa méretéhez kell igazítani.⁴

Valószínűleg ezt a kérdést azért tartotta különösen fontosnak, mert a szimplapedálos hárfa felépítése más volt, a hangzótest sokkal vékonyabb és gyengébb volt, mint az új típusú hangszernél, emiatt kevesebb terhelést, feszítést bírt el, a húrok sokkal vékonyabbak voltak rajta.

³ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 5.

⁴ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 5.

6. kéziratoldal

A kéztartás és a helyes ülés

A szerző részletesen leírja, hogyan kell a hangszeret tartani, és a pozíciót is részletezi:

A hárfa az előadó testére van döntve, melyet a jobb térdével és vállával tart. Az ülés magasságát az előadó adottságaihoz kell beállítani, az álla egy szinten legyen a hárfa nyakával. A lábak a hárfa két oldalán a földön vannak, így amikor szükséges, az előadó egyszerűen odafér a pedálokhoz. A szerző azt javasolja, hogy a hárfa tartsa a testét elég stabilan a legnehezebb részeknél is ahhoz, hogy könnyedén tudja mozgatni a lábait, és biztonságosan tudjon pedálozni.⁵

Véleményem szerint azért is tért ki ilyen részletességgel erre a pontra, mert a 19. században az a félreértés terjedt el a köztudatban, hogy a hárfázás rossz hatással van a test növekedésére. Erről a hibás elméletről Bocha hárfaiskolájában is olvashatunk:

Néhány édesanya azért nem engedélyezi lányának, hogy hárfázni tanuljon, mert úgy vélik, a test deformálódását eredményezi, hogy a hangszer folytonos nyomást gyakorol a jobb vállára.⁶

Alvars a következőképpen kommentálja ezt a feltevést:

A szerző gyakran hall különböző megjegyzéseket hárfázni tanuló hölgyektől, melyek nagy hatással vannak a növendékekre. Nagyon károsnak bizonyul az az állításuk, hogy akkor ül helyesen az előadó, ha semmilyen mozgást nem végez hárfázás közben. A hangszer az előadó magára dönti, a súlypontja így a hárfa hátsó lábain van, így tökéletes az egyensúly. A hangszer a bal térd tartja a súly pedig észrevétlenül a jobb vállra nehezedik, a művész pedig olyan egyenesen ül, ahogy egyébként is szokott. Több kiváló orvos vélekedik úgy a kontinensen, hogy hárfázni egészséges, mivel erősíti az izomzatot stb... A szerző annyit fűzne hozzá, hogy a hárfázni tanuló hölgyeknek köztudottan gyönyörű alakjuk van.

⁵ Alvars: *New Method for the Harp*, i. m. 6.

⁶ Nicolas Charles Bocha: *Nouvelle Méthode de Harpe*. (Paris: V. Dufaut et Dubois, 1814.) 22.

7. kézirattoldal

Ezen az oldalon az alábbi két mondat olvasható:

A legköltőibb és leggyönyörűbb hangszer

A megfelelő kéztartás a leglényegesebb, mivel ez befolyásolja a hangminőséget, illetve a laza pengetést.

A duplapedálos hárfa

Ebben a fejezetben Parish Alvars a duplapedálos hárfa minden tulajdonságát összefoglalja: Húrok anyaga, pedálok használata, moduláció.

A duplapedálos hárfa 6 ½ oktáv hangterjedelmű. [Három kottapélda következik, melyben leírja, hogy a különböző oktávokban milyen anyagokból készülnek a húrok.] (1. kottapélda). Hét pedálja van, de ezeket nem csak egyszer, hanem kétszer lehet lenyomni, amivel kétszer fél hangot lehet emelni a hangokon, így az előadó minden hangnemben tud játszani.⁷

A duplapedálos hárfa alaphangolása Cesz-dúr. A duplapedálos hárfa óriási előnye a szimplapedálos hárfával szemben, minden diák számára evidens. A pedálok elhelyezkedésének köszönhetően –három pedál a baloldalon H, C, D, és négy a jobboldalon E, F, G, A - a pedálokat az előadó a darab előadása közben is használja, amikor moduláció szükséges.

Amikor mindegyik pedál alaphelyzetben van, akkor a hárfa Cesz-dúrban van. Amikor mindegyik pedál középen van, akkor C-dúrban, ha lent vannak, akkor pedig Cisz-dúrban szól. Az ujjrend minden hangnemben ugyanaz. A szerző C-dúrban írta a gyakorlatokat, de ez mindegyik hangnemben és mindkét típusú hárfán alkalmazható. A balkézben jelölt ujjrendek –néhány kivételtől eltekintve– a jobbkézben is használhatóak. Az ujjrendeket a skáláknak szentelt fejezetben fejt ki részletesen.

⁷ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 7.



1. kottapélda: A húrok anyagát szemlélteti. Az oktávok számozása a hárfánál speciális, a legfelső húr a 0. oktáv F, a legalsó pedig a 7. oktáv C, egy oktáv mindig E-F hangig tart. A szerző fentről lefelé halad, azonban kissé zavaró lehet, hogy a kottapéldákban az egyes húr típusok tartományát fordítva jegyzi le, azaz mindig a legalsó hanggal indít. Az első képen látható, hogy az 5. oktáv F- 0. oktáv Fisz - bélhúr, a második képen 6. oktáv H-E ezüsthúr, 7. oktáv C- 6. oktáv A, fémhúr.

8. kéziratoldal

Ujjrendek

Meglepően rövid a hárfaiskolában az *ujjrendek* fejezet, annak ellenére, hogy Alvars tudatában van ennek fontosságával, később le is írja a szerző tanácsait.

Az ujjgyakorlatok előtt, elengedhetetlen, néhány megjegyzés az ujjrendekkel kapcsolatban. Az ujjrend érthetőbbé teszi a művész számára a játékot, a növendéknek pedig segítséget jelent egy-egy rész elsajátításában.⁸

Több fejezetben is találunk kottapéldákat, melyeket saját ujjrendjével lát el Alvars, de általános ujjrend javaslatokat nem ad az olvasónak. Eltér a megszokott ujjrendektől, mert véleménye szerint az általa javasoltak használatával sokkal többet fejlődhet a növendék technikája.

Számtalan ujjrendet lehet alkalmazni a különböző zenei anyagokra, de a tanuló válassza ki a számára legmegfelelőbb változatot. A szerző eltér az általánosságban használt ujjrendektől, mert tanítási tapasztalatai alapján meggyőződése, hogy a növendékek így sokkal inkább képesek függetleníteni ujjukat.⁹

⁸ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 8.

⁹ I. h.

Alvars később kifejti a mások által preferált ujjrendekkel való elégedetlenségének okát: a hárfások nagyon ritkán használják a 3. és 4. ujjakat, helyette inkább 1. és 2. ujjal játszanak, ami miatt akadályokba ütköznek a hárfázás során:

A hárfások ujjrendezésének legnagyobb hiányossága, hogy igyekeznek mellőzni a 3. és 4. ujjak használatát, emiatt soha nem lesznek képesek eljátszani bizonyos részeket. Valójában ez csak azon múlik, hogy két ujjat használnak négy helyett. A szerző megkísérli, hogy minden gyakorlatsorhoz megjegyzést fűz és beujjrendezi. Figyelmesen áttanulmányozta a gyakorlatokat és jegyzeteit, igyekezett ehhez igazodva a saját kottapéldáin keresztül bemutatni az általa legjobbnak vélt ujjrendeket.¹⁰

Ezt a problémát orvosolva, a legtöbb kottapéldában a korra nem jellemző ujjrendeket találunk. Ilyen például a hangköz gyakorlatok ujjrendje, ahol a felfelé haladó terc skálát nem a megszokott 2+1, 2+1 ujjakkal jelöli, hanem amennyiben egymás után következnek a hangok 4-2-3-1, ha pedig egyszerre szólalnak meg a tercek 4+2, 3+1 ujjakkal javasolja a pengetést. Alvars ezt nem kizárólag az ujjak függetlenítése miatt preferálja, hanem a legato játékmód is jobban megvalósítható így (2. kottapélda).



2. kottapélda: ujjgyakorlatok

9. kéziratoldal

Skálák

Elsőként a skálázás fontosságát hangsúlyozza a szerző, illetve instrukciót ad a tanulónak a helyes skálázás módjáról is:

A legfontosabb, hogy mind a négy ujját használja a növendék. Minden gyakorlatot először külön kézzel kell gyakorolni, majd aztán együtt. Ahhoz, hogy valaki tökéletesen megtanuljon hárfázni, nélkülözhetetlen a rendszeres és lelkiismeretes végzett skálázás.

¹⁰ I. h.

Módszer és technika

Ezt a létfontosságú és alapvető gyakorlatot általában felületesen kezelik, aminek következményében az ujjak nem válnak kellően függetlenné, és a hangminőség sem megfelelő. A szerző bíz abban, hogy az általa javasolt ujjgyakorlatok nagy mértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy ezeket a hiányosságokat pótolják. A skálákat először nagyon lassan kell gyakorolni, figyelve arra, hogy pengetés ereje minden ujj esetében azonos legyen.

Ezt követően az alátévéses skáláról ír, először három, majd négy ujj vonatkozásában, melyeket kottapéldákkal is szemléltet. (3., 4., kottapélda)

Gyakorláskor a növendék kiemelt figyelmet kell fordítson arra a mozdulatra, amikor a hármas ujjat az egyes alá teszi, kevésbé nehéz az, mikor az egyes ujját teszi a hármas felé. *** Az első négy hangnál egyszerre is beteheti négy ujját a növendék, majd alátévésnél ugyanígy egyszerre készítse be az ujjait, ezzel már készen áll a pengetésre. Amíg a növendék nem tudja külön kézzel ugyanolyan könnyedséggel játszani, addig ne tegye össze két kézzel.



3. kottapélda: Alátévős ujjgyakorlat



4. kottapélda: Alátévős ujjgyakorlat egy oktávon keresztül

10. kéziratoldal

Hangközök

A hangközök a skála legmélyebb hangjától a legmagasabb hangig tartó távolság belső osztásai. A hangközöket számokkal fejezzük ki, melyek az intervallumban lévő fokok számát jelzik.¹¹

11. kéziratoldal

Trillák

A trillák bájos effektusok, mely a fő hang és a közvetlen felette lévő hang gyors váltogatását jelenti (5. kottapélda). A trilla akkor szép, ha gyorsan játszák, de minden hangja jól hallható, és az előadó nem mozdítja a karját és a csuklóját sem.¹²



5. kottapélda: Trilla

12. kéziratoldal

Oktávok

¹¹ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 10.

¹² Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 11.

13. oldal

A Parish Alvars nevéhez fűződő effektusok ettől az oldaltól olvashatóak, sajnos néhány ezek közül nagyon rövid leírást tartalmaz, valószínűleg ezeket csupán emlékeztetésként jegyzetelte fel magának a szerző. Ilyenek például a *Sdruciolandi*, pedál glissando.

Csúszás (Sdruciolandi)

Így nevezi az enharmonikus glissandót, melyről mindössze két mondatot ír a kéziratban. Valójában egyesíti az enharmóniát a glissandóval oly módon, hogy a pedálokkal úgy állítja be a hangokat, hogy egy akkord szólaljon meg közbeeső hangok nélkül. Például, ha a pedálokat a következőképpen használjuk: H-Cesz-D-Eisz-F-Gisz-Asz, egy szűkített szeptim akkord lesz hallható.

Ez az egyik legnagyobb képessége a hárfának-valójában a hárfá leghatásosabb effektusa –jelentősége a pedálokból rejlik– szűkített szeptim akkordot hallunk, de az előadó egy egyszerű skálát játszik.¹³

14. kéziratoldal

A pedálok

A pedálok használatának van a legnagyobb jelentősége, mivel ezek segítségével lehet modulálni.¹⁴

15. kéziratoldal

Üveghang

Parish Alvars műveiben az egyik legjellegzetesebb effektus az üveghang, amelynek fontos szerepet szán, többféle módon is használja. Ez idáig díszítésként egy-egy hangot írtak a zeneszerzők üveghangként (6. kottapélda), Alvars pedig akár sorokon keresztül dupla és tripla üveghangokat is használ a főtémák bemutatására (7. kottapélda), mint a *Serenade op. 83* című

¹³ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 13.

¹⁴ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 14.

művében. Ebben a fejezetben részletesen leírja, hogyan kell tartani a kezét a növendéknek, a kezének mely részével kell pengetnie, hogy szép hang szólaljon meg.

Az üveghang kifejezést azokra a hangokra alkalmazzák a hárfánál, melyet a tenyér szélével, a kéz húsosabb részével a húr közepén pengetünk. Az üveghang szintén nagyszerű effektus, édes, lágy hangszínt biztosít. A növendéknek figyelmesen kell gyakorolnia, hogy könnyedén és magabiztosan tudja játszani. Nincs más útja annak, hogy ily módon tudja játszani az üveghangokat egy diák, mint az önálló gyakorlás, amihez a tanárnak nyugodt légkört kell biztosítania. A jobbkézzel úgy lehet megvalósítani, hogy a húr közepén, az egyes ujj szélét húrhoz nyomva kell pengetni. Ezt a kottában a következőképpen jelölik: ° A balkézzel egyszerre akár kettő vagy három üveghangot is meg lehet szólaltani.¹⁵



6. kottapélda: Szimpla üveghangok jobb - és balkézzel



7. kottapélda: Dupla és tripla üveghangok

¹⁵ I. h.

16. kézirattoldal

Sons Etouffés

Ez a játékmód nem volt újszerű a korban, több hárfaiskolában is olvashatunk róla, például Bochsa: *Nouvelle Méthode de Harpe* vagy Dizi: *Ecole de Harpe* c. műveiben. Alvars erről az effektusról a következőket írja:

A sons etouffés kifejezést akkor használjuk, amikor a kezünkkel vagy az ujjainkkal gyorsan letakarjuk a zengő húrokat. Ez mind a két kezünkkel végrehajtható. Ahhoz, hogy konkrét hangokat játsszunk gyors tempóban, a balkéz ujjait ki kell nyújtani és szorosan egymás mellett tartva kell pengetni az egyes ujjal, így a hang megszólalása után rögtön lefoglaljuk a húrt, ezzel akadályozva meg annak további zengését.¹⁶

Amire ez idáig nem volt példa, hogy egyedülálló módon, többféle módját is kifejti a takarásnak: minden egyes ujjnál részletesen felvázolja, hogy kell *sons etouffés* megvalósítani. Akkord skálánál és felfelé-lefelé haladó skálánál is alkalmaz takarást. A gyakorlatban ez akkord skálánál annyit jelent, hogy az előadó rögtön visszateszi ujjait a pengetés után a zengő húrokra, ezzel a szerző szerint hatásosan imitálható a harci dob hangja. A jobb kézben felfelé haladó skálánál javasolt takarás módja, mai szemmel is meglehetősen komplikáltnak tűnik (8. kottapélda).

Jobb kézben felfelé skálánál is van lehetőség minden egyes hang külön-külön takarására. Az első ujját úgy kell meghajlítani, hogy kitöltse a két húr közötti helyet.¹⁷



8. kottapélda: Felfelé haladó etouffés skála

¹⁶ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 16.

¹⁷ I. h.

Jobb kézben lefelé ereszkedő skálánál azt javasolja, hogy egyes ujjal pengessük meg a húrt, majd rögtön ugyanannak az ujjunknak szélével fogjuk le a zengő húrt. Azt a megoldást, hogy úgy takarjuk le a húrt, hogy visszatesszük a húrra az egyes ujjat, azért nem tartja helyesnek, mert így elkerülhetetlen a zörgés, illetve más módon fog megszólalni a zenei anyag, mint ahogyan szeretnénk, a legato játékmód megvalósíthatatlan. Az első képen látható az említett skála (9. kottapélda), a második képen azt szemlélteti a szerző, hogyan fogjuk hallani ugyanezt a skálát, ha az ujjat visszahelyezzük a húrra, rögtön pengetés után (10. kottapélda).



9. kottapélda: Lefelé ereszkedő etouffés skála



10. kottapélda: Lefelé ereszkedő skála megszólalása amennyiben nem a szerző által javasolt módon takarunk.

18. kéziratoldal

Hangnemek a hárfán

Ezt a fejezetet tanulmányozva az a gondolata támadhat az olvasónak, hogy ez valójában egy üzenet a zeneszerzők felé. Összegzi milyen hangnemben érdemes gondolkodni, illetve a pedállal kapcsolatban mire kell odafigyelnie annak, aki hárfára szeretne komponálni

Mivel a d-mollhoz, a-mollhoz és e-mollhoz szükséges Aisz, Eisz, Hisz hangok nincsenek a szimplapedálos hárfán, az előadónak enharmonikusan kell gondolkodnia. A szimplapedálos hárfán viszonylag kevés hangnemben lehet játszani, ezért gyakran

Módszer és technika

szükséges az enharmónia használata. Abban az esetben, ha egy húrt a módosítás miatt gyorsan kétszer egymás után kell pengetni, elkerülhetetlen a zörgés, illetve a gyors pedálváltás miatt kissé egyenletlenné is válhat. Az a zeneszerző, aki szimplapedálos hárfára ír, lehetőleg kerülje el az ilyen típusú lejegyzéseket. A hárfások szívesebben választanak olyan hangnemben íródott műveket, melyben nincs szükség enharmóniára.¹⁸

A szimplapedálos hárfa alaphangolása Esz-dúr, ezért vannak olyan hangok, amelyeket nem lehet a lejegyzett módon megszólaltatni a hangszeren. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy például, ha d-mollban íródott egy mű, amiben szükség lenne aisz hangra, a hárfásnak enharmonikusan kell gondolkodnia, mivel aisz hang nincs a hárfán, így b hangot kell pengetnie (11. kottapélda).



11. kottapélda: Enharmonikus gondolkodásmód szimplapedálos hangszer esetében

20. kéziratoldal

A következő gyakorlatokat az ujjak függetlenítése érdekében javaslom, hogy a növendék bármelyik hangot bármely ujjával képes legyen kihangsúlyozni: például, ha a diák triolákat vagy szextolákat szeretne játszani, lehetetlennek fogja tartani abban az esetben, ha ezeket a gyakorlatokat nem játssza át.¹⁹

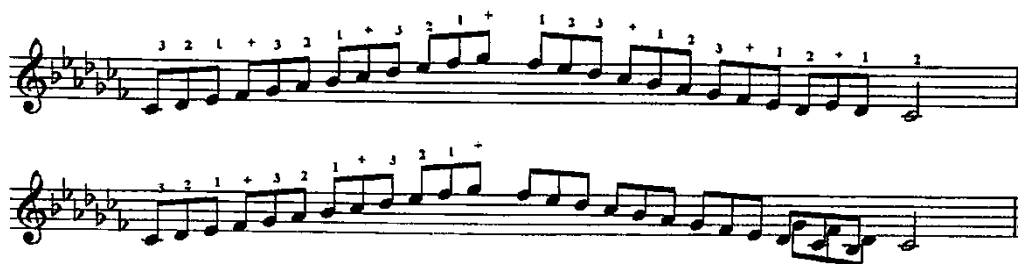
21. kéziratoldal

A következő gyakorlatoknál a triolák és a szextolák első hangját kell hangsúlyozni.²⁰ (12. kottapélda)

¹⁸ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 18.

¹⁹ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 20.

²⁰ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 21.



12. kottapélda: Triola gyakorlatok

22. kéziratoldal

23. oldal

A következő gyakorlatokat, nem lehet más ujjrenddel eljátszani, mint ami meg van jelölve. Lehetetlen ugyanolyan gyorsasággal, természetességgel és legato módon játszani ezeket a részeket más ujjrenddel.²¹ (13. kottapélda)



13. kottapélda: ujjgyakorlat

Ez az utolsó oldala a hárfaiskolának, ahol szöveg található, ezt követően még néhány kottapéldát jegyzett le a szerző, melyek többnyire ujjgyakorlatok és skálák.

Parish Alvars műveinek ismeretében, metódusának elemzése után még inkább kijelenthető, hogy a technikai újításai, ujjgyakorlatai, ujjrend javaslati mennyire előre mutatóak és napjainkban is aktuálisak. Hatása a hárfatechnika jelenlegi állapotára vitathatatlan, ahogyan az is, hogy innovációi következtében vált egyre népszerűbbé a hangszer a zeneszerzők körében is. Továbbá elgondolkodtató, hogy Alvars korában milyen nagy kihívást jelenthetett a

²¹ Alvars: *New Method for the Harp*. i. m. 23.

Módszer és technika

hárítások számára ezeknek a gyakorlatoknak az eljátszása, hiszen máig, a technikai fejlettség ellenére, sok gyakorlást igényelnek művei az előadóktól. Nem kizárólag előadói szempontból volt rám nagy hatással a *New Method for the Harp* elemzése, hanem pedagógusként is inspiráló olvasni, minden hárfaművész és tanár számára hasznos és fontos olvasmánynak tartom.

4. 3. Műelemzés: Serenade op. 83

Parish Alvares a koncertezés mellett aktívan komponált, igazán termékeny zeneszerzőként élte életét. Számos hárfaversenyt, nagyszabású fantáziát és virtuóz előadási darabot írt, amelyek közül a leggyakrabban a *Serenade* című művét játsszák napjainkban. A keletkezéstörténetéről viszonylag keveset lehet tudni, 1843 vége-1844 eleje között komponálta, mialatt családjával körülbelül egy hónapig Nápolyban tartózkodott. A mű első kiadása a Ricordi cég gondozásában 1846 november 12-én jelent meg.¹ Parish Alvares a művét növendékének, Jaenette Esterházy grófnőnek ajánlotta. A mű szerkezetét tekintve A-B-A-Coda formában íródott, mely szakaszok a notáció alapján is jól tagolhatóak, hangneme B-dúr. Alvares műveinek eredetisége általában nem a formában vagy a harmóniákban rejlik, hanem a játéktechnikai újításokban. Olyan a darab, mintha ürügy lenne a káprázatos technikai attrakciók bemutatására. Tulajdonképpen az attrakciók alkotják a darab narratíváját.

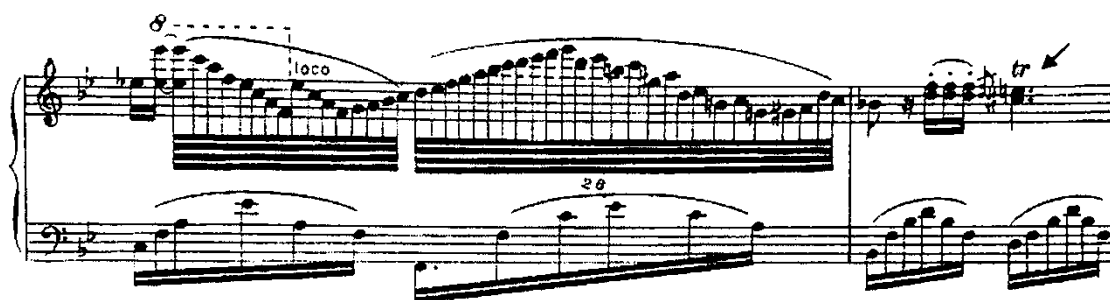
Az első téma rögtön a mű elején hallható *Andantino dolce legato*, ami szokatlan módon teljesen egészében üveghangon szólal meg, amit azzal tesz még különlegesebbé, hogy a kíséretben lévő akkordokat is ily módon jegyzi le. Ezáltal a tizenöt ütemen át tartó téma bemutatásában, vannak olyan pillanatok, amikor egyszerre akár négy üveghang is hallható: a balkézben egy akkord, a jobbkezben a dallam (1. kottapélda). A téma utolsó ütemét egy B-dúr üveghang skálával vezeti át a következő, *a Tempo* részre. Ez a szakasz nyolc ütemen keresztül tart, melyben a balkézben hármashangzat felbontások követik egymást, végig azonos tizenhatod mozgással, a jobbkezben pedig a 16-20 ütemig egy újabb témát hallunk (2. téma).



1. kottapélda: 1. téma, 1-5. ü.

¹ Floraleda Sacchi: *Elias Parish Alvares. Life, Music, Documents.* (Dornach: Odilia Publishing, 1999.) 13.

A váratlan pillanat a 20. ütemben következik, amikor a jobbkez terc trillát játszik, amit terc skála követ, egészen a 22. ütemig (2. kottapélda). Mindkét effektust részleteztem már az előző fejezetekben, mint Alvars technikai újításait, így most azt szeretném hangsúlyozni, hogy ezek a mozgások mai hárfás szemmel is milyen nehezen kivitelezhetőek technikailag és sok gyakorlást igénylő effektusok. Nem véletlen, hogy ezek felett az ütemek felett egy egyszerűsített verziót is felajánl a szerző, ami egy szólamban van lejegyezve a trilla és a skála esetében is a terc mozgás helyett. Ugyanígy tesz a következő két ütemben is, ahol a futamok könnyebb végrehajtása érdekében javasol a szerző egy másik lehetőséget.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with a trill (tr) and a scale. The lower staff is in bass clef and contains a simplified version of the same melodic line. The score is marked with 'loco' and '28'.

2. kottapélda: Terc trilla, 19-20. ü.

A 24. ütemben, még mindig B-dúrban, elérkezünk az *a Tempo* szakaszhoz. Itt Alvars szólamcsereivel teszi izgalmassá a harcias karakterű zenei anyagot, ugyanis a balkéz játssza a témát, a jobbkez pedig lódobogásra emlékeztető tizenhatod metrumú akkordokkal kíséri. Ez a szólamcsere két ütemen keresztül tart, majd a 26. ütemtől a dallam visszakerül a jobbkezbe és elkezdi modulálni, majd a következő ütemet kettősvonallal zárja a szerző. A 28. ütemben már Gesz-dúrban vagyunk. A zenei anyag karaktere nem változott, az állandó lüktetés és a szenvedélyes dallam, ugyan mindig másik szólamban, de jelen vannak. A 36. ütemben egy Gesz-dúr futam és lefelé haladó skálával elérkezünk a következő szakaszhoz.

A 37. ütemben ezúttal Gesz-dúrban tér vissza a 2. téma, szerkezetileg is teljesen azonos módon, 4+4 ütemekre tagolható szabályos periódusban. A balkézben állandó a tizenhatod metrumú akkordfelbontás, felette 4 ütemen keresztül egy lírai téma hallható. A következő 4 ütemben a jobbkezben a dallam játék helyett a virtuozitáson van a hangsúly, gyors futamok és skálák követik egymást. A 44-47. ütememig egy átvezetés következik, melyen keresztül visszatérünk az eredeti hangnembe B-dúrba, amit kettősvonallal zár Alvars.

A 48-50. ütemig kadencia hallható, ami nagyon energikusan indul. Alvars ebben a viszonylag hosszabb szakaszban nem használ ütemvonalat, a lejegyzés alapján mindössze három ütembe sűriti a hangokat. A kadencia első két ütemében kizárólag F-dúr hármashangzatokat játszik mindkét kéz felfelé haladva különböző fordításokban, míg az 50.

ütem első negyedén egy koronás akkorddal lezárja a szakaszt, és egy karakterében teljesen más anyaggal folytatja. Felfelé ívelő légies és könnyed blisbiliandok, trillák és arpeggiók gyöngyöznek egymás után. A kadencia elején a dinamikai jelzés *ff* volt, itt *p* majd *pp leggiero*. A szakasz végén elérkezünk a tetőpontra, a kétvonalas *f* hangra, ahonnan lefelé csorogva a következő *a Tempo* szakaszhoz jutunk.

Az 51. ütemben jön a visszatérés az eredeti hangnemben, a mű elején hallható üveghangos téma szólal meg újra minimális módosításokkal, amit a 65. ütemben dominánsan zár egy koronás akkorddal. A 65. ütemtől egy virtuóz átvezetés hallható, ahol az előző kadenciális szakaszhoz hasonlóan nem használ ütemvonalakat. A kottában lévő utasítás: *Il piu presto possibile*. Harmónia tekintetében nem történik ebben a szakaszban semmi váratlan, végig F-dúr harmónia körül forog, azonban a kadencia végén az egyik technikai újítására találhatunk példát: a kromatikus skála hangolókulccsal (3. kottapélda).² Ezt a típusú lefelé haladó skálát a hangolókulcs fém részével kell megszólaltatni, a negyedik oktáv *A* hangján csúsztatva a hangolókulcsot. Ettől az effektustól a mai előadók eltekintenek, kutatásom során nem találtam olyan felvételt, ahol ily módon játszaná a művész ezt az anyagot. Az effektus felett jelölt egyszerűsített megoldást preferálják inkább *Plus facile*.



3. kottapélda: Kromatikus skála hangolókulccsal, 66. ü.

Az átvezető szakasz végén a hallgatónak az az érzése, hogy megérkezve tonikára, eljutottunk a mű végére, de Alvars kibővíti egy 6 ütemes kódával. Újra visszatérnek az üveghangok ezúttal a balkézben, ezzel egyfajta keretet ad a szerző a műnek. A *Serenade* utolsó előtti ütemében egy *ppp* lefelé ereszkedő skálával *b* hangra megérkezve megnyugtatja a

² Ezzel az effektussal kapcsolatban a disszertáció *Technikai újításai* fejezetében részletesen leírás található

Módszer és technika

kedélyeket, majd az utolsó ütemben, mint egy felkiáltás *ff* B-dúr akkorddal és arpeggióval zárja a művet.

5. Parish Alvars helye jelentős zeneszerző kortársai között

Ahhoz, hogy szemléltessük, milyen hatást gyakorolt a hárfa XIX. századi fejlődése és Alvars művészete a kor jelentős zeneszerzőire, érdemes megkülönböztetett figyelmet szentelni Alvars Liszthez, Berliozhoz, Mendelssohnhoz fűződő kapcsolatának. Parish Alvars előadómódja, technikai tudása és a zenéje, a duplapedálos hangszernek is köszönhetően, egy új szintre emelte a hárfázást. Kreativitásával és ösztönös tehetségével végérvényesen megváltoztatta a hárfára írt művek jellegét a romantika korában. A zeneszerzők figyelme egyre inkább a duplapedálos hárfára terelődött, hamar felfedezték a benne rejlő lehetőséget és világossá vált számukra az is, hogy az új típusú hangszeren nem minden hárfás képes játszani. Ennek több oka is volt: az eddiginél jóval komplexebb zenei anyag mellett, a különböző technikai újítások, valamint a gyakori moduláció miatti sűrűbb pedálváltás. Ezek mind, komoly kihívást jelentettek a hárfások számára, a művek megtanulása magasabb szintű technikai felkészültséget igényelt az előadók részéről.

5.1. Hatása Lisztre

Liszt és a korabeli romantikus hárfások kapcsolatával számos könyv foglalkozik, azonban ahhoz, hogy megértsük, hogyan írt Liszt hárfára, sokkal átfogóbban kell a témához közelíteni. Liszt tehetsége, tapasztalata, sokoldalúsága, lelkesedése a hárfá iránt és az, hogy ő maga is kísérletezett a hangszer megszólaltatásával, széles körű dokumentációval rendelkezik. Liszt hárfára írt zenekari szólamaira és hangszeres műveire nagy hatással volt Sebastien Erard találmánya, a duplapedálos hárfa megjelenése Párizsban és Londonban, valamint Hector Berliozzal és Parish Alvarsszal kötött barátsága.

Carl Lachmund (1881-1884), Liszt amerikai származású növendékének naplójában találhatunk néhány utalást Alvarssra.¹ Megemlíti, hogy mennyire jó barátok voltak. Egymás iránti rajongásukat mi sem bizonyítja jobban mint az, hogy Alvars két művét is Lisztnek ajánlotta: az *Oberon Fantáziát* op. 59, és a *g-moll zongoraversenyt* op. 90. Mialatt Lachmund, Liszt osztályának tagja volt, egy alkalommal Wilhelm Posse hárfaművész látogatta meg Lisztet és játszott neki, amiről Lachmund hangfelvételt is készített 1833 június 27-én. Naplójába a következőket jegyezte fel:

¹ Carl Lachmund: *Living with Liszt: from the Diary of Carl Lachmund and American Pupil of Liszt, 1881-1884*. (New York: Pentagon Press, 1995). 199-200.

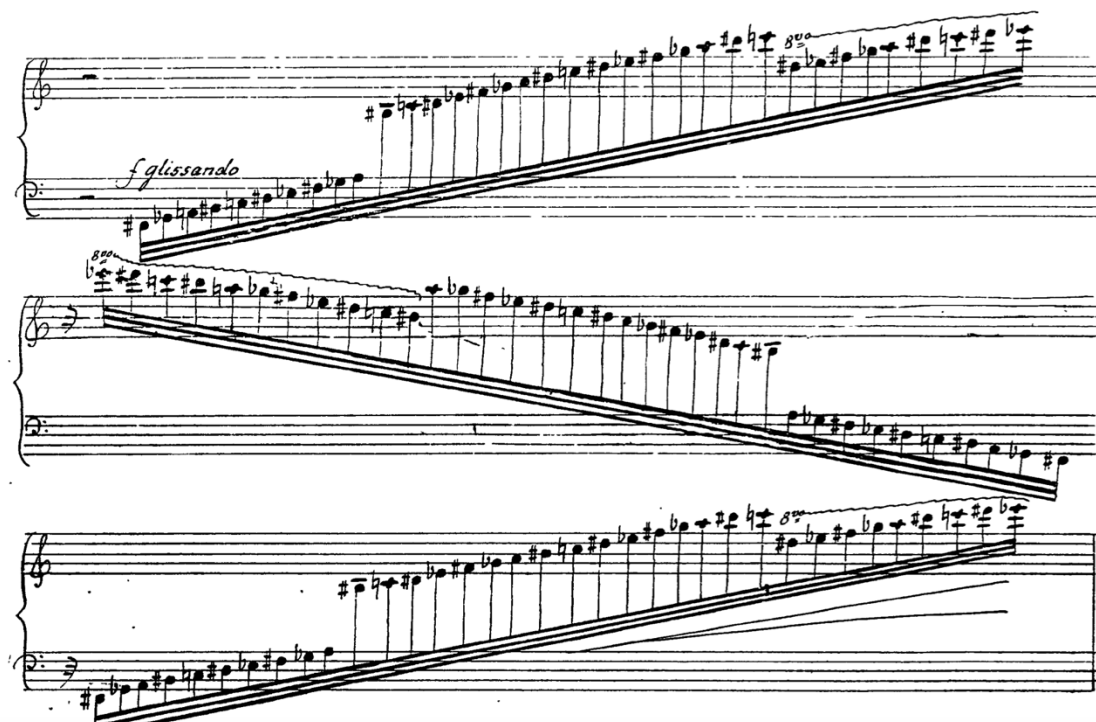
A mester, habár szereti a hárfát, gyakran bizalmatlan volt az előadókkal szemben, de amint Posse elkezdett játszani, arca felderült a gyönyörűségtől. Elmesélte neki, hogy 33 évvel ezelőtt a nagyszerű hárfás Parish Alvars az egyik legkedvesebb barátja volt. Meglepetésemre azt mondta Liszt, egyszer megpróbált hárfázni tanulni tőle „Igen, a hárfa szerelmese vagyok, és fiatal koromban elkezdtem hárfázni tanulni, de az idegesítő pedálok miatt több gyakorlásra lett volna szükségem. Egy rövid ideig ment, aztán feladtam.”. Mivel Alvars Lisztnek ajánlotta a már említett Oberon Fantáziát, ezért Posse először ezt a művet játszotta a mesternek. Amikor a hárfaművész befejezte a darabot, Liszt lelkesen tapsolt, majd odament az előadóhoz és gratulált neki. Elismerése kifejezésésképp mind a két kezét megragadta Possének és azt mondta: „Bravo, Bravo! Nagyon köszönöm. Mióta Alvars meghalt, nem hallottam ilyen hárfázást.”²

Mielőtt Liszt elkezdte előadói karrierjét, Alvars már 1830 óta folyamatosan járta Európát koncertkörútjai alkalmával.³ Amennyiben alaposan megvizsgáljuk Liszt szimfonikus zenekarra, illetve zongorára komponált műveit, találhatunk néhány hasonlóságot Parish Alvars hárfainnovációi és Liszt írásai között. Például Liszt *Dante-szimfóniájában* szűkített szeptim akkord glissandót játszik a hárfa, ezt az effektust Alvarstól hallotta a mester. Egy másik hárfa szólóállást hallhatunk az *Inferno* tételben, amit nem lehet zongorával helyettesíteni (1. kottapélda). Marcel Tournier szerint, Lisztet elbűvölte az akkord glissando, amit úgy nevezett: „*Mr. Alvars ördögi találmánya*”, és azt írta „*A glissandót legelőször az ünnepelt angol hárfaművész Parish Alvars használta.*”⁴

² I.m.

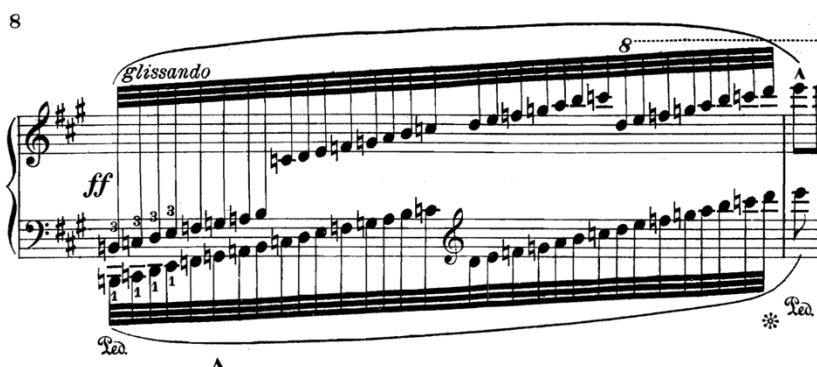
³ Floraleda Sacchi: *Elias Parish Alvars Life, Music, Documents*. (Dornach: Odilia Publishing Ltd, 1999.) 9.

⁴ Marcel Tournier: *The Harp* (Párizs: Henry Lemoine, 1959). 37.



1. kottapélda: enharmónikus akkord glissando, Liszt: *Dante-szimfónia*, Inferno tétel, 393-94 ü.

Liszt másik zongorán alkalmazott újítása, ami nagyon hasonlít Alvars effektusaihoz az a kromatikus glissando, aminek a megvalósítása máig kihívást jelent az előadók számára. A zongorán előbbi úgy valósítható meg, hogy a jobbkez a fehér billentyűkön glissandózik, míg a balkéz lassabban játssza ugyanezt a fekete billentyűkön (2. kottapélda). Feltételezhetően Liszt ezt az ötletet Parish Alvarstól vette át és használta zongorára írt műveiben. Más hangszereselek figyelmét is felkeltette a kromatikus glissando, előszeretettel alkalmazták műveikben, úgy, mint Niccolò Paganini hegedűvirtuóz, a h-moll hegedűverseny 1. tételében (3. kottapélda).



2. kottapélda: kromatikus glissando, Liszt: *Mephisto No.1* S. 514, 188.ü.



3. kottapélda: kromatikus glissando, Paganini: h-moll hegedűverseny No. 2 op. 7, 1. tétel, 104. ü.

Továbbá az un. „háromkezes” effektust is alkalmazza Liszt virtuóz műveiben, mint például az *Un Sospiro*ban (4. kottapélda). Az, hogy ez a technika Thalberg vagy Alvars találmánya, a mai napig vita tárgya.

A musical score for Franz Liszt's 'Un Sospiro' (S. 144). The tempo is 'Allegro affettuoso' (♩ = 96-100). The score is in G minor and 4/4 time. It features a three-hand effect (triplets) in the right hand, marked 'poco agitato; armonioso' and 'legatissimo p'. The left hand has a melodic line marked 'cantando' and 'dolce con grazia'. The score includes various dynamics and articulations like 'm.s.', 'm.d.', and 'simile'.

4. kottapélda: háromkezes effektus, Liszt: *Un Sospiro* S. 144, 1-4. ü.

Liszt komponálási stílusára jelentős hatást gyakorolt a kortársaihoz fűződő kapcsolata. Széles körű dokumentációval rendelkeznek Liszt, Berliozzal és Wagnerrel folytatott levelezései, akik mindketten Alvars hatására figyeltek fel a hárfára és komponálták bele zenekari műveikbe és operáikba a hárfát. Liszt párizsi tartózkodása alatt baráti kapcsolatba került Berliozzal, akire úgy tekintett, mint idősebb testvérére. A szimpátia kölcsönös volt, írásaikban minden alkalommal elismerően és tisztelettel nyilatkoztak egymásról.⁵ Berlioz Liszthez hasonlóan lelkesen támogatta a duplapedálos hárfa terjedését és a tehetséges Parish Alvarst. Feltehetően Liszt tanította meg Berliozt arra, hogyan kell hárfára komponálni.⁶ Wagnerrel, Berliozon

⁵ Charles Suttoni: *Artist's Journey Franz Liszt: Hector Berlioz to Liszt* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.) 227.

⁶ Jaclin Wapper: *Franz Liszt Compositional style for the Harp in the 19th-Century Orchestra*. (Indiana: Ball State University, 2012.) 2.

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

keresztül ismerkedett meg a hárfaművész, aki szintén elismerte és nagyra becsülte Alvars zsenialitását, olyannyira, hogy tanulmányai megírásakor, a technikai részeknél kikérte a hárfaművész véleményét.⁷

5.2. Hatása Berliozra

Berlioz rajongott a hárfáért, érdeklődését a hangszer iránt bizonyítja, hogy idősebb korában saját hangszere is volt, aminek a típusáról nem maradtak feljegyzések.⁸ A romantika korában nagy népszerűségnek örvendő eolhárfa⁹ is felkeltette Berlioz figyelmét, azonban nem mint hangszer, sokkal inkább szimbólumként tekintett rá.¹⁰ *La Morth d' Orphée* művének végén megjelenik ez a jelkép, amikor a törött hárfából a szél előcsalogatja a hangot.¹¹ Vonzalmát bizonyítja továbbá, hogy gyakran ironikus hangvételben beszélt a zongora népszerűségéről, ami „Sokkal inkább a francia munkásosztálybeli nők elfoglaltsága volt, azzal a céllal, hogy módosabb férfiakkal kacérkodjanak. Az előkelő hölgyek a hárfa felé orientálódnak, hogy önállósítsák önmagukat.”¹²

Berlioz és Alvars első alkalommal 1842-ben Drezdában találkoztak, amikor Alvars rögtön lenyűgözte Berliozt virtuóz hárfajátékával.¹³ Berlioz ámulattal hallgatta, ahogyan Alvars megszólaltatja a hangszert és az effektusokat, melyeket műveiben alkalmaz, mint például az üveghangok az *Oberon Fantáziában* op. 59. Berliozt foglalkoztatta az is, hogy a hárfások hogyan képesek enharmonikus hangokat játszani a duplapedálos hangszeren, különösen Alvars, aki olyan lehetetlennek tűnő zenei anyagokat komponált műveibe, mint az akkord glissando.¹⁴ Berlioz érdeklődve figyelte, ahogyan Alvars az enharmonikus hangokat megszólaltatja, és lenyűgözte, hogy olyan darabok eljátszására is képes a hárfán, mint például Beethoven-versenyművek, vagy Chopin-sonáták- amit Berlioz korábban elképzelhetetlennek tartott.

⁷ David Cairns: *Berlioz Servitude and Greatness 1832-1869*. (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.) 284.

⁸ Hugh Macdonald: *Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). 79.

⁹ Más néven szélhárfa, ami a citerák osztályába tartozik. A hangszer teste egy fadoboz amire különböző anyagú és vastagságú húrok vannak kifeszítve, amelyeket általában egy hangmagasságra hangoltak. A hangszert nyitott ablaknál helyezik el, így a levegő mozgása által szólalnak meg a hangok.

¹⁰ Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary*., i.m. 80.

¹¹ I.h.

¹² Katherine Kolb: *Berlioz on Music. Selected Criticism from 1824-1837*. (New York: Oxford University Press, 2015). 247.

¹³ Roslyn Rensch: *Harps and Harpist. Eliash Parish Alvars and Hector Berlioz*. (Bloomington: Indiana University Press, 1998). 194.

¹⁴ I. h.

Parish Alvars helye jelentős zeneszerző kortársai között

Alvars –Berlioznak köszönhetően– a szakmában nagyobb megbecsülésre tett szert, hiszen az a hárfaművész kapcsán a következő hasonlattal élt: „*Alvars a hárfa Lisztje*”.¹⁵

Berlioz szemében Alvars volt az elsőszámú hárfaművész, az előbbieken kifejtett bravúros technikai tudása, illetve virtuóz előadásmódja miatt, ami páratlan volt a maga korában. Valószínűleg a zenekarokban tapasztaltak még inkább megerősítette ebben a hitében. Ezekben az időkben a próbák körülményei nem voltak ideálisnak mondhatók: Berlioz döbbenettel konstataálta, hogy a zenekarok nagy részének nincs saját hárfája, ezért gyakran kellett a hárfaszólamot zongorával helyettesíteni. 1840-ben Berlioz több zenekart vezényelt Németországban, ezekről az élményeiről részletesen beszámol Lisztnek írt leveleiben. Kifejti, hogy a legtöbb problémája, az angolkürtösök, a hárfások és az ütősök játékával volt, akik túlságosan gyakran hibáztak.¹⁶ Néhány zenész betegségre hivatkozva nem jelent meg a próbákon, a harsonások díszfelvonuláson voltak szolgálatban, a hárfások pedig a szólamuk gyakorlása miatt nem vettek részt a próbákon.¹⁷ Ezeket a sorokat olvasva arra lehet következtetni, hogy a kor hárfásainak Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* nagyon nehéz műnek bizonyult, ezért különböző kifogásokkal próbáltak kibújni a feladat alól. A szimfónia második tétele a nehéz skálák és az akkordfelbontások miatt valószínűleg meghaladta a hárfások képességét, óriási nehézséget jelenthetett számukra. Utóbbi megállapítást alátámasztja, hogy a mű 2. tételében legtöbbször zongora játszotta be az eredetileg hárfára írt szólamot.¹⁸ A *Fantasztikus szimfónia* hárfaszólama máig jelentős szerepet tölt be a zenekari irodalomban, olyannyira, hogy napjainkban is a legtöbbet előforduló anyag a próbajátékokon.

Egy másik keserű tapasztalatát a Paganini inspirálta¹⁹ *Harold en Italie* op. 16 című brácsára és zenekarra komponált műve kapcsán szerezte, amelynek a szólista rangon kezelt hárfa szólamáról Berlioz azt nyilatkozta, hogy „*nagyon könnyű*”.²⁰ Valószínűleg az előbbi kijelentés miatt, Brunswickban egy hárfás – aki eredetileg egy nagyszerű csellista volt, és csak egy éve játszott szimplapedálos hárfán – vállalkozott a hárfaszólam eljátszására. A próbákon kifogástalanul el tudta játszani az anyagot, azonban a koncerten az izgalom hatására, a mű bevezetőjében, a brácsaszóló alatt nem tudta tovább folytatni a hárfakíséretet.²¹

Berlioz, egy évvel később újra hallotta játszani Alvarst Frankfurtban, ahol ismét elbűvölte a hárfaművész előadása. Berlioz a *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*

¹⁵ I. h.

¹⁶ Rensch, *Harps and Harpist.*, i.h.

¹⁷ I.h.

¹⁸ I. h.

¹⁹ Stephen Samuel Stratton: *Nicolo Paganini: His Life and Work*. (Frankfurt: Outlook Verlag GmbH, 2020). 77.

²⁰ Rensch, *Harps and Harpist.*, i. m. 194.

²¹ I.h.

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

modernes op. 10. című könyvében a hárfa bajnokaként mutatja be Alvarst, elmagyarazza a duplapedálos hangszer adta új lehetőségeket, leírja a mechanikájáról való tudnivalókat és figyelmezteti a zeneszerzőket, hogy kerüljék el a sokszoros kromatikát, amikor hárfára írnak művet. Ezen kívül felhívja a figyelmüket többek közt arra is, hogy a többszörös pedálváltáskor a felhangok miatt inkább oktávot írjanak a mélyebb húrokra, mint négy hangból álló akkordokat. Berlioz a hárfára vonatkozó fejezetének írásakor folyamatosan konzultált Alvarsszal és Sébastien Erard-ral.²²

Berlioz 1844-ben *Grande Festival de l'Industrie* néven nagyszabású zenei fesztivált rendezett, ahol augusztus 1-jén 1022 zenész kapott fellépési lehetőséget. Két segédkarmester és öt karnagy feladata volt, ennek az óriási létszámú zenekarnak és kórusnak az összetartása. A koncert sikerességének köszönhetően, Berlioz továbbra is óriási tiszteletnek örvendett. A fesztivál egyik leghatásosabb műsorszám a *Preghiera* volt Rossini *Moïse* című művéből, melyben 25 hárfás működött közre, néhányan arpeggiokat míg a többiek négy hangból álló akkordokat játszottak, amitől olyan érzése volt a hallgatóságnak, mintha egyszerre száz hárfást hallana.²³

1845-46 között Berlioz Prágába utazott vezényelni, ahol nagy öröme 1846-ban találkozott Alvars egyik legkiválóbb tanítványával, Mademosielle Claudiussal, aki a helyi zenekarban hárfázott, a *Romeo és Julia* előadásban.²⁴ Ezen a koncerten, egy fiatal alt meglepő módon debütált. Kíséret nélküli szólóját több mint fél hanggal lejjebb fejezte be, ami a hárfásnak nagy meglepetést okozott, ezért hezitálni kezdett, hogy bejátssza-e az eredetileg kottába írt anyagát, ami egy E-dúr akkord volt.

Claudius kisasszony aki az én állványom mellett ült, nem mert a hárfa húrjaiba kapni. Pár pillanatnyi habozás után végre azt kérdezte tőlem egész halkan: „Megadjam az E-dúr akkordot?” — „Hát persze, hisz tovább kell mennünk”²⁵

Az énekes a hangmagasság- különbség hallatán elájult, de szerencsére hamar magához tért annyira, hogy el tudja énekelni a mű hátralévő részét. Az más kérdés, hogy a hallgatóságból hányan hallották, hogy a hárfa más hangnemben játszik.²⁶

²² Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary.*, i.m. 79.

²³ Rensch, *Harps and Harpist.*, i. m. 195.

²⁴ Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise A Translation and Commentary.*, i.m. 79.

²⁵ Hector Berlioz: *Berlioz önéletírása (1803-1865) Utazása Itáliában, Német-, Magyar-, Oroszországban Angliában.* Ford: Dr. Wildner Ödön. (Budapest: Fővárosi Könyvkiadó, 1925.) 179.

²⁶ Rensch, *Harps and Harpist.*, i. m. 195.

Parish Alvares helye jelentős zeneszerző kortársai között

Alvares Berliozra gyakorolt hatását vizsgálhatjuk többek közt a *Fantasztikus szimfónia* második tételében is, ahol a hárfa belépése nagyon jellegzetes és figyelemfelkeltő (5. kottapélda). A gyors felfelé haladó futam jól hallható, és rögtön megragadja a hallgatóság figyelmét. Visszatérve Liszthez, nála is találunk hasonló motívumokat, ezt a típusú effektust utánozza több szimfonikus művében, mint például a *Les Preludes*, *Orpheus*, *Tasso*. Liszt egy kisebb szabású művében is használja ezt a típusú mozgást melynek címe *Künstler-Festzug Zur Schiller-Feier* (6. kottapélda). A két részlet tonalitása ugyan nem azonos, és az ütések helye sem egyezik meg, de a hangszerelése, a harmóniai struktúra nagyon hasonló. Liszt átvette, amit Berlioz kitalált 1830-ban, és hozzátette saját stílusát. Azzal, hogy b-s hangnemben Desz-dúrban jegyezte le a futamot, Liszt egyértelműen kifejezi, hogy milyen jól megértette a hárfa működését. Ugyanis amikor a hárfa pedáljai b-s hangnembe vannak állítva, akkor a villák nem feszítik meg a húrokat, ezáltal sokkal nyíltabb hangzást lehet elérni. A keresztes hangnemek ezzel szemben kissé tompábban szólnak, mivel egy húrt ebben az esetben két villa is feszít.



5. kottapélda: Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*, 2. tétel, 9-18. ü.



6.

kottapélda: Liszt: *Künstler-Festzug Zur Schiller-Feier* 1859 S. 114

Vegyük szemügyre a *Fantasztikus szimfónia* triolás anyagát a jobb kézben (7. kottapélda), ami meglehetősen hasonlít Liszt 2 *Episoden aus Lenau's Faust*, *Der Nachtliche Zug* tételére (8. kottapélda). Határozott különbséget láthatunk ugyan az ütés helyében a jobb

Farkas Mira- Eliash Parish Alvars máig ható szerepe a hárfázás történetében

kézben, de az általános koncepció azonos: a szelíd triolás kíséret szemben áll a lírai dallammal, amit egy másik hangszer játszik ebben a műben.



7. kottapélda: Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*, 2. tétel



8. kottapélda: Liszt: *2 Episoden aus Lenau's Faust, Der Nachtlichte Zug* 278-284. ü.

5.3. Hatása Mendelssohnra

Mendelssohn Drezdában és Lipcsében szervezett koncerteket Alvarsnak. Floraleda Sacci azt állítja, itt került sor Alvarsszal az első találkozásukra.²⁷ Biztos abban, hogy óriási hatást gyakoroltak egymás zeneszerzői stílusára, ami Alvarsnál a műveinek karakterváltozásában figyelhető meg, erre példa a *g-moll hárfaverseny* op. 81.

Mendelssohn innovatív hangszerelése inspirálhatta Alvars komponálási stílusát. Ez leginkább hárfaversenyeiben szembetűnő, ugyanis nála is a transzparens hangszerelés jellemző és érezhetően a kamarazenei atmoszféra teremtése a cél. Erre példa Alvars *g-moll hárfaversenyének* op. 90 első tétele, amikor is a hárfa és a szóló cselló dialogizál, vagy ugyanennek a műnek a harmadik tételében a hárfa kíséri a fuvolát és más fafúvós hangszereket. Ezekon a helyeken a közönségnek olyan érzése támad, mintha kamarazene szólna, és egy pillanatra elfelejti, hogy egy nagyzenekarra és hárfára írt versenyművet hallgat. A mű második tétele egy bensőséges hangulatú *Romanza*, melyben kizárólag fafúvós hangszerek és vonósok kísérik a hárfát.

²⁷ Floraleda Sacci: *Elias Parish Alvars* (Dornach: Odilia Publishing Ltd, 1999.) 12.

Parish Alvars helye jelentős zeneszerző kortársai között

Szintén fontos újítása Mendelssohnak, hogy az *e-moll hegedűversenyben* op. 64 a kadenciát elmozdítja az addig megszokott helyéről, és a kidolgozási szakasz végére teszi. A kadencia változó helyeken tűnik fel Alvars műveiben is, nem kizárólag a kidolgozás végén. Elképzelhető, hogy ezt az újítást Mendelssohn művei inspirálták. A *C-dúr hárfaverseny* op. 60 első tételében egyáltalán nincs kadencia, viszont később több rövid kadencia is felbukkan a második és a harmadik tételben. Az *e-moll hárfaverseny* op. 34. *Romanza* tételében pedig a középrész végén hallható kadencia. Olyan megoldással is találkozhatunk, amelyben a kadencia átvezetésként szolgál a versenymű második és harmadik tétele között ilyen a *d-moll hárfaverseny két hárfára* op. 91.

6. Összegzés

Témaválasztásom során a legfontosabb szempont az volt, hogy olyan hárfaművész után kutassak, aki nagymértékben hozzájárult a hárfatechnika fejlődéséhez, megszilárdította a hárfa helyét a szimfonikus zenekarokban és szerepe volt abban, hogy a hangszer napjainkban szólista rangon kezeljék. A kutatásom során feldolgozott szakirodalom megerősített abban a hitemben, hogy Eliash Parish Alvars jelentős és máig ható művész. Disszertációm fejezetei alátámasztják azt, hogy a hárfázás történelmének nem csupán virtuozitása és lenyűgöző színpadi jelenléte okán az egyik legmeghatározóbb alakja. Hárfaiskolájában lefektette a modern hárfatechnika alapjait, a kor kiváló zeneszerzői tisztelték és elismerték őt, valamint Alvars hatására számos zeneszerzőnek megváltozott a hangszerhez fűződő viszonya. Elkezdtek kísérletezni a hangszerrel, nem tartottak többé annak korlátjaitól, egyre több műbe komponáltak hárfaszólamot.

Parish Alvars előadóművészi pályája mellett, termékeny volt zeneszerzőként is. Műveit napjainkban nem csak koncerteken hallhatjuk, hanem a legrangosabb nemzetközi hárfaversenyeken is szerepelnek kötelező művekként. Több alkalommal tartottak előadást Parish Alvars művészetéről és előadásmódjáról a hárfás élet egyik legkiemelkedőbb eseményén a World Harp Congress-en, illetve szülővárosában fesztivált hoztak létre a hárfaművész tiszteletére Eliash Parish Alvars Festival néven. Ezek az események, mind azt bizonyítják, hogy Parish Alvars művei, alapvetései és technikai újításai máig érvényesek, és a modern hárfázás alapját képezik.

Függelék

Műjegyzék

Alvars opusz számmal ellátott, kiadott művei

Mű címe	Kiadó	Megjelenés
Sensucht ou Romance Melancolique op. 27	Epimaque et Pascal Artaria	1835
Thème Original op. 29	Artaria	1836
Marche favorite de Sultan op. 30	Artaria	1836
Souvenir de Milan, Grande Fantasia op. 31	Artaria	1836
Introduction et Variations sur un thème de V. Bellini op. 32	Artaria	1838
Thème Varié op. 33	Artaria	1837
Concertino pour la Harpe op. 34	Mechetti	1838
Fantasia op. 35	Haslinger	1838
Introduction et Variations. sur le motifs de l'Opéra: NORMA de Bellilni op. 36	Artaria	1838
Fantasia su Temi di Bellini		1838
Divertissement sur des Motifs favoris de l'Opéra di Tenta, de V. Bellini op. 37	Mechetti	1838
Divertissement sur des Motifs favoris de l'Opéra Beatrice di Tenta, de V. Bellini op. 38	Mechetti	1838
Grande Fantasia Brillante sur plusieurs Airs favoris italiens, op. 38	Ricordi	1838
Introduction et Variations et Bellini I Capuleti e i Montecchi, op. 40	Ricordi	1838
Réminiscenes de l'Opera Dom Sébeastien de G. Donizetti, op. 41	Mechetti	1846
Scenes of My Youth op. 42.	Artaria	1839
Ricordanze dell'Opera La Sonnambula di Bellini, op. 46	Artaria	1840
Scenes of My Youth, Romances (2. kötet) op. 48	Haslinger	

Souvenir de Gemma di Vergy, op. 49	Artaria	1843
Coro dei Corsari Greci Marcia, op. 53	Ricordi	1846
Scenes of My Youth, Romances (3. kötet), op. 56	Meser	1842
Grande Fantasia et Variations de Bravoure, op. 57	Mechetti	1843
Grande Fantasia sur des Mtifs de l'Opera Moïse de Rossini, op. 58	Mechetti	1843
Fantaisie caractéristique sur un motif de 'Oberon', op. 59	Ricordi	1842
Quatrim Grand Concerto, op. 60	Ricordi	1842
Grande Fantasia, op. 61	Ricordi	1842
Voyage d'un Harpiste en Orient, op. 62	Mechetti	1843
La Plainte d'une Jeune Fille, Melodies sans Paroles, op. 64	Kistner	1843
Grand Duo Concertant pour Harpe et Piano ou deux Pianos, op. 65	Ricordi	1843
Fantasia sur des Motifs de l'Opéra L'Eroe di Lancastro, op. 66	Hofmeister	1843
Grande Marche, op. 67	Schott	1847
L'Adieu Romance, op. 68	Mechetti	1846
Ricordanza di Besnate, Mélodie sans Paroles, op. 69	Bureau	1843
Impromptu á la Fugue pour le Piano, op. 70	Mechetti	1844
Traum am Bache, op. 71	Schott	1844
Gretchen's Gebet vor dem Bilde der Mater Dolorosa, op. 72	Schott	1844
Petit Souvenir de l'Opéra Belisario, op. 73	Schott	1844
Souvenir de l'Opéra Don Pasquale, pour Harpe et Piano op. 74	Schott	1844
Scenes of My Youth, Grande Fantasia, op. 75	Schott	1845
Morceau Characteritique, op. 76	Boosey	1844
Souvenirs des Opéras Italiens, op. 77	Ricordi	1845
Grande Fantasia sur des motifs de l'Opéra Lucrezia Borgia, op. 78	Schott	1846
Grande Fantasia sur des motifs de l'Opéra Lucia di Lammermoor, op. 79	Artaria	1845

Réminiscences de l'Opéra Dom Sébastien de Donizetti, op. 80	Mechetti	1846
Grande Concerto, op. 81	Kistner	1847
Réveries, op. 82	Kistner	1846
Sérénade, op. 83	Ricordi	1846
Fran Studio ad Imitazione del Mandolino, op. 84	Ricordi	1846
Il Pagallo Souvenir de Naples, op. 85	Ricordi	1846
Souvenies des Opéras Italiens, op. 86	Ricordi	1846
Souvenir de Portici Marche, op. 87	Ricordi	1846
Souvenir de Taglioni, op. 88	Schott	1846
Souvenir de Pisek Fantasie, op. 89	Schott	1847
Concertino pour piano, op. 90	Kistner	1846
Concertino pour deux Harpes, op. 91	Ricordi	1846
Souvenirs de l'Opéra Italiens, op. 92	Ricordi	1847
Souvenirs de l'Opéra Italiens, op. 93	Ricordi	1847
Souvenirs de l'Opéra Italiens op. 94	Ricordi	1847
Souvenirs de l'Opéra Italiens, op. 95	Ricordi	1847
Deuxième Souvenirs de l'Opéra Dom Sebastien, op. 96	Ricordi	1847
Illustrazioni dei Poeti Italian, op. 97	Ricordi	1847
Concerto pour la Harpe, op. 98	Schott	1847

Bibliográfia

- Berlioz, Hector: *Treatise on Instrumentation*. Ford: Theodore Front, New York: Edwin F. Kalmus, 1948.
- : *Berlioz önéletírása (1803-1865) Utazása Itáliában, Német-, Magyar-, Oroszországban és Angliában*. Ford: Dr. Wildner Ödön. Budapest: Fővárosi Könyvkiadó, 1925.
- Bochsa, Nicolas Charles: *Nouvelle Méthode op. 60*. Paris: Defaut et Dubois, 1830.
- Cairns, David: *Berlioz Servitude and Greatness 1832-1869*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Cleary, Maria Christina: „The Invention of the 18th Century: The Harp Organisée and Pedals.” *American Harp Journal* 26/2 (2018/ tél).
- Conway, David: *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. British Jews in Musical life, 1825-1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Cooper, John Michael: *Historical Dictionary of Romantic Music*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013.
- Dack, Mine-Doantan: *Rethinking the Musical Instrument*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Dizi, Francois Joseph: *48 Progressive Etudes*. Párizs: Mackar and Noel Editeurs Commissionarres, 1886.
- Fei, Chen-Lee: *The Emergence of the Double-Action Harp as the Standard Instrument. Pleyel's Chromatic Harp and Erard's Double Action Harp*. DLA disszertáció. Miami: University of Miami, 2008.
- Flood, Grattan William Henry: *The Story of the Harp*. Boston: Longwood Press, 1905.
- Gooley, Dana: *The Virtuoso Liszt. Liszt, Thalberg and the Parisian Publics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Govea, Wenonah Milton.: *Nineteenth-and-Twentieth Century Harpist. A Bio-Critical Sourcebook. Parish Alvars, Eliash*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1995.
- Gulyás Csilla: *A Pedálos Hárfa Aranykora*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018.
- Holy, Alfred: „Parish-Alvars in Vienna: United Kingdom Harpist”. *The American Harp Journal*. 5/4. (Winter 1976): 17.

- Houser, A. Kimberly: *Five Virtuoso Harpists as Composers: Their Contributions to The Technique and Literature of The Harp*. DLA disszertáció. Arizona: University of Arizona, 2004.
- Kolb, Katherine: *Berlioz on Music. Selected Criticism from 1824-1837*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Lachmund, Carl: *Living with Liszt: from the Diary of Carl Lachmund and American Pupil of Liszt, 1881-1884*. New York: Pentagon Press, 1995.
- Lysons, Daniel, Amott John: *Origin and Progress of the Meeting of the Three Choirs of Gloucester, Worcester & Hereford, and of the Charity Connected with It*. Gloucester: Chance and Bland, 1895.
- MacDonald, Hugh: *Berlioz's Orchestration Treatise. Plucked Strings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Naderman, Francois Joseph: *École de la Harpe op 91-94*. Párizs: Costallat, 1898.
- Rensch, Roslyn: *Harps and Harpist*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Schönberg, Harold C.: *The Great Pianists*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1987.
- Stowell, Robin-Bayden, David D.: *Glissando*, In.: Stanley Sadie (szerk): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 7*. London: Macmillan Publisher Limited, 2001. 16.
- Sacchi, Floraleda: *Eliash Parish Alvars Life, Music, Documents*. Switzerland: Odilia Publishing Ltd., 1999.
- : „Life and Style”. <https://parishalvars.com/life-style/> (2023. 01. 05.)
- Suttoni, Charles: *Artist's Journey Franz Liszt: Hector Berlioz to Liszt*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.
- Stratton, Samuel Stephen: *Nicolo Paganini: His Life and Work*. Frankfurt: Outlook Verlag GmbH, 2020.
- Tournier, Marcel: *The Harp*. Párizs: Henry LEMONIE, 1959.
- Wapper, Jaclin: *Franz Liszt Compositional style for the Harp in the 19th-Century Orchestra*. Indiana: Ball State University, 2012.
- Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfa*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.
- Weidensaul, Jane: „Bochsa, a Biographical Sketch” *American Harp Journal* 2/4 (1970/ösz): 4-7.
- Zingel, Hans Joachim: *Harp Music in the Nineteenth Century*. Ford: Mark Palovic. Bloomington: Indiana University Press, 1992.