

PAPP TÍMEA

A HÁRFA SZEREPE NINO ROTA ÉLETMŰVÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

A HÁRFÁ SZEREPE NINO ROTA  
ÉLETMŰVÉBEN

PAPP TÍMEA

TÉMAVEZETŐ: FEKETE GYULA, DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

## Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
1. Nino Rota életútja	1
1.1. Klasszikus zenei művei	6
1.2. Filmzenei munkássága	10
1.3. Marcello Rota visszaemlékezése	14
2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében	19
2.1. Bevezetés	19
2.2. A múzsa, Clelia Gatti Aldrovandi	19
2.3. Hárfára írt művei	25
2.3.1. <i>Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa</i>	27
2.3.2. <i>Sonata per flauto e arpa</i>	32
2.3.3. <i>Sarabanda e toccata per arpa</i>	41
3. A <i>Concerto per arpa e orchestra</i> formai és tonális analízise	49
3.1. Bevezetés	49
3.2. Allegro moderato	50
3.3. Andante	61
3.4. Allegro	67
3.5. A mű interpretációja és gyakorlata:	
a <i>Concerto</i> két hangfelvételének összehasonlító elemzése	75
3.5.1. Bevezetés	75
3.5.2. Első tétel	76
3.5.3. Második tétel	80
3.5.4. Harmadik tétel	82
Bibliográfia	85

## Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni köszönetemet mindazok felé, akik disszertációm megírása közben bármilyen formában mellettem voltak és támogattak.

Köszönettel tartozom konzulensemnek, Fekete Gyula egyetemi tanár, tanszékvezető, nemzetközi és tudományos rektorhelyettesnek, aki tanácsokkal és útmutatásokkal látott el a dolgozatom megírása során. Hálás vagyok Dr. Vigh Andreának, hogy immár tizennégy éve folyamatosan támogat szakmai fejlődésemben, tanulmányaimban és irányt mutatott a témám kiválasztásában, segített a kutatásaimban.

Megtisztelő, hogy Marcello Rota, Nino Rota unokaöccse időt és energiát szánt rám, amikor személyes találkozásunk alkalmával kérdéseimre felelt. Ezúton is köszönöm a visszaemlékezését.

Köszönöm a nyelvi akadályok leküzdésében nyújtott segítségét Konczos Ágnes olasztanárnőmnek.

Köszönet illeti barátnőm, Bukáné Dr. Kaskötő Marietta munkáját, aki hihetetlen szakmai felkészültséggel, alaposággal végig mellettem állt és támogatott a dolgozatom megírása alatt.

Nagy hálával tartozom édesanyámnak és nővéremnek, akik a kezdetektől fogva ösztönöztek, nyugodt légkört biztosítottak és támogattak a zenei tanulmányaim során. Végül köszönöm a barátaimnak, akik biztattak és mindig hittek bennem.

Papp Tímea

Budapest, 2023. november 3.



## Bevezetés

Nino Rota neve filmzenéinek köszönhetően vált világhírűvé. Viszonylag tágabb szakmai és műkedvelő körökben is ismeretes, hogy a szerző számos más műfajban is alkotott: többek között kórusműveket, opera- és balettzenét, illetve kamaradarabokat is írt. Hárfára készített darabjait azonban csak egy meglehetősen szűk szakmai kör ismeri és játssza. Meggyőződésem, hogy e kompozíciók méltóak arra, hogy felfigyeljünk rájuk és megszeressük őket. Disszertációm által – azon túlmenően, hogy 2014. május 20-án Budapesten a Duna Palotában megtartott MA diplomakoncertemen Antal Mátyás karmester vezetésével lehetőségem nyílt Nino Rota *Hárfaversenyét* először bemutatni Magyarországon – ehhez szeretnék hozzájárulni.

Témaválasztásom a fenti érvek mellett azért is esett Nino Rotára, kiemelt súllyal versenyműve, a *Concerto per arpa e orchestra* elemzésére, mert mindig is nagy hatással voltak rám azok a művek, amelyeket nem lehet gyakran hallani a koncertterekben. Kuriózum, új felfedezés, egyéni elgondolás miatt és szakmai repertoárom bővítése, illetve frissítése céljából mindig keresem az elfeledett vagy kevesebbet játszott hárfaműveket.

Kutatásom első szakaszában az a megtiszteltetés ért, hogy 2016. október 21-én együtt játszhattam Marcello Rota karmesterrel és az Óbudai Danubia Zenekarral a Zeneakadémia Nagytermében. Már akkor szakmai kapcsolatba léptem Marcellóval, Nino Rota unokaöccsével. Azóta többször is volt alkalmunk együtt dolgozni, és munkámat segítette visszaemlékezésével, illetve kutatási források megadásával.

Eredeti koncepciómban az szerepelt, hogy kiindulópontként áttekintem a Nino Rotával foglalkozó hazai, illetve magyarul elérhető szakirodalmat. Dolgozatom elkészítése során azonban hamar világossá vált, hogy csak nagyon kevés magyar nyelvű írás látott eddig napvilágot a témában. Könyv egyáltalán nem került kiadásra Rota életművéről, csak néhány cikk jelent meg, azonban azoknak is nagy része egy minimális életrajzzal és főként a filmzenéivel foglalkozik. A hárfadarabok vonatkozásában pedig egyáltalán nem áll rendelkezésre magyar nyelvű elemzés. Ezért e tekintetben neves zenekritikusok olasz, spanyol és angol nyelven megjelent műveit használom fel forrásanyagként.

Az első főfejezetben a zeneszerző életútjának releváns állomásait, majd zenei stílusának jellegzetességeit mutatom be. Klasszikus zenei művei mellett kitérek filmzenei nyelvezetére is. Mindezeket Marcello Rota – Nino Rota unokaöccse – személyes visszaemlékezése teszi élővé, valóságossá és érdekessé. Olyan hiteles történeteket tudhatunk

meg Nino Rota életéről, amelyekkel jobban megismerhetjük emberi jellemét, zenei tehetségét, alkotási stílusát és zeneszerzői munkásságát.

Ezt követően a második főfejezetben foglalkozom a hárfadarabokkal. A 20. századi hárfairodalomra nagy hatással volt Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznő, akinek számos zeneszerző dedikált művet. Ahhoz, hogy megértsük, milyen volt az akkori Olaszországban hárfás szólistának lenni, ismernünk kell a nők és a hangszer helyzetét is. Neki köszönhető, hogy Nino Rota is számos hárfás művel gazdagította repertoárunkat. A hárfára íródott kompozíciókat időrendi sorrendben tárgyalom és elemzem, hiszen Nino Rota első hárfaműve, a *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* (1935) után vett lendületet a hangszer iránti lelkesedése. A második, *Sonata per flauto e arpa* című művét 1937-ben, majd a *Sarabanda e toccata per arpa* szólóhárfa darabját 1945-ben írta.

Az utolsó, harmadik főfejezetemben a *Concerto per arpa e orchestra* című versenyművét állítom középpontba, amelynek stílárís és formatani analízise mellett két hangfelvételt is összehasonlítom az interpretáció és a gyakorlat tükrében. Elemzésem célja rávetíteni arra, hogy két különböző karakterű hárfaművész hogyan valósítja meg a versenymű technikai kihívásait és a zeneszerző elképzelése mellett saját egyéniségüket hogyan teszik hozzá a műhöz. Értekezésem ezen fejezetében a fentiek az összehasonlítás módszere segítségével valósítom meg.

Munkám hiánypótló vállalkozásként készült el. Arra törekedtem, hogy egy olyan magyar nyelvű összefoglalót tarthasson kezében az olvasó, amely betekintést nyújt Nino Rota életébe, munkásságába, egyúttal pedig – nem elfeledkezve hárfára írt alkotásainak gyakorlati jelentőségéről – ötletet ad műveinek interpretálásához, a hárfatechnikai nehézségek megoldásához és megismerteti stílusának sajátos hangzásvilágát a szakmai közönséggel.

## 1. Nino Rota életútja

### 1. Nino Rota életútja

Az olasz zeneszerző, Nino Rota 1911. december 3-án született Milánóban Giovanni Rota Rinaldi néven egy jómódú, rendkívül muzikális milánói családban. Kiemelkedő zenei képességeit részben kivételes tehetségének, részben pedig annak köszönhető, hogy az elképzelhető legtermékenyebb zenei környezetben nevelkedett. Anyai nagyapja, a genovai származású Giovanni Rinaldi (1840-1895) zeneszerzőként és zongoratanárként tevékenykedett, akit az „itáliai Chopinként” emlegettek.<sup>1</sup> Édesanyja, Ernesta Rinaldi kiváló zongorista, míg unokatestvére, Maria Rota énekesnő volt. A család nem csak rendszeres opera- és koncertlátogató volt, hanem saját zenei esteket is tartott. A vendégek között volt Puccini, Leoncavallo, Ravel, Stravinsky, Toscanini, valamint olyan vezető kortárs olasz zeneszerzők, mint Ildebrando Pizzetti (1880-1968) és Alfredo Casella (1883-1947). Nino Rota, „a milánói szalonok kedvence”, négyéves korában kezdett zongorázni, nyolcévesen pedig már komponált és tökéletes harmóniával improvizált a zongorán.<sup>2</sup>

Zeneelméleti és szolfézs tanulmányait szülővárosában kezdte Alessandro Perlasánál.<sup>3</sup> Tizenegy évesen Pizzetti *Dèbora e Jaéle* című új operájának az előadásáról hazatérve leírta annak nyitótaktusait. Tizenkét évesen, 1923-ban mutatták be első művét nyilvánosan, a *L'infanzia di San Giovanni Battista* (Keresztelő Szent János gyermekkor) című oratóriumot. A bemutatónak 1923. április 22-én az Istituto dei Ciechi di Milano adott otthont.<sup>4</sup> A mű második előadását ő maga vezényelte a franciaországi Tourcoingban, ahol unokatestvére, Maria Rota volt a szólista. Csodagyerekként tekintettek rá, az *Il mattino* olasz napilap egyenesen „új Mozartként” utalt rá, a *New York Times* pedig „a huszadik század Mozartjának” nevezte.<sup>5</sup>

Rota *Storia del mago doppio* című művének megírása arra készítette Giacomo Orefice zeneszerzőt (1865-1922), hogy a fiatal Ninót felvegye hallgatónak a konzervatóriumi osztályába. Rota 1923-ban be is iratkozott a Milánói Konzervatóriumba, ahol többek között Paolo Delachi és Giulio Bas volt a tanára.<sup>6</sup> 1924 és 1926 között Pizzetti növendéke volt, aki a huszadik századi olasz zene klasszicizáló törekvéseit képviselte műveiben. A családjával 1926-ban Rómába költözött, ahol Casellánál tanult a Conservatorio di Santa Cecilia-ban

<sup>1</sup> Tullio Kezich: *Federico. Fellini, la vita e i film*. (Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2021.) 124.

<sup>2</sup> Richard Dyer: *Nino Rota. Music, Film and Feeling*. (London: British Film Institute, 2010.) 20–21.

<sup>3</sup> Francesco Lombardi: *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*. (Torino: EDT, 2012.) 4.

<sup>4</sup> <https://www.istitutocorelli.com/nino-rota-la-vita-in-una-colonna-sonora/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.30.).

<sup>5</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 21.

<sup>6</sup> <http://www.associazioneninorota.it/ninorota.asp> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

(1926-1930), majd itt szerzett diplomát zeneszerzésből 1930-ban.<sup>7</sup> Casella az olasz zeneszerzők egy olyan generációjának a középpontjában állt, amelyet tanítványaként Nino Rota is alaposan megismert, és amelybe beletartozott például Ferruccio Busoni (1866-1924), Ottorino Respighi (1879-1936), Gianfranco Malipiero (1882-1973) és Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968).<sup>8</sup>

Nino Rota ezt követően Arturo Toscanini tanácsára a philadelphiai Curtis Intézetben tanult egy kétéves ösztöndíjjal az 1931 és 1932 közötti időszakban, ahol Rosario Scalero zeneszerzésre, Fritz Reiner vezénylésre, Johann Baptist Beck pedig zenetörténetre oktatta. Itt tovább bővült a zenei műveltsége. Szoros barátságot kötött Aaron Copland zeneszerzővel (1900-1990), akinek a révén kapcsolatba került az amerikai könnyűzenével és filmzenével, illetve felfedezte George Gershwin művészetét is.<sup>9</sup> Ekkoriban szerzett ismeretei nem csak későbbi filmes munkáihoz nyújtottak inspirációt, hanem arra is indították, hogy felkarolja a népszerű olasz zenei hagyományokat, például az operett és a nápolyi dal stílusvilágát. Ezeket felhasználta a műveiben is, legkorábbi nyomát az 1933-ban készült *Treno popolare* című első filmjének dalai és zenéje őrzi. Philadelphiában összebarátkozott továbbá Samuel Barberrel (1910-1981) és Gian Carlo Menottival (1911-2006), akik a huszadik század olyan romantikus zenei stílusát képviselték, ami Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) és Rózsa Miklós (1907-1995) műveihez hasonlítható. E kapcsolatok kiváltképp Rota zongoraversenyein, illetve a kamara- és filmzenei alkotásain hagytak stílárisan kimutatható nyomot.<sup>10</sup>

Olaszországba való visszatérése után, még alig huszonévesen, Nino Rota nagyszámú, elsősorban kamarazenei és zenekari műveivel hívta fel magára a közönség és a kritikusok figyelmét.<sup>11</sup> Bár jobbára zeneszerzőként tevékenykedett, a zene iránti tudományos érdeklődésének is teret engedett. A Milánói Egyetemen ugyanis 1937-ben védte meg doktori disszertációját, melynek témája a 16. században élt olasz reneszánsz zenetudós és zeneszerző, Gioseffo Zarlino (1517-1590) művészete volt. Ugyanebben az évben a pugliai Taranto zenei főiskolájára ment tanítani. 1939-ben átkerült a Bariban működő konzervatóriumba, ahol először összhangzattant és ellenpontot tanított.<sup>12</sup> 1950 és 1977

<sup>7</sup> Giordano Montecchi: „Rota, Nino.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 21.* (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 777–779. 777.; Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 23., 25.

<sup>8</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 23.

<sup>9</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.; Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 25.

<sup>10</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 25.

<sup>11</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>12</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 25.

## 1. Nino Rota életútja

között a konzervatórium igazgatója volt.<sup>13</sup>

Termékeny zeneszerzőnek számított: harminchárom versenyművet és ötvenegy kamara-kompozíciót, öt balettet, tíz operát és tíz színdarabhoz készült kísérőzenét is írt.<sup>14</sup> Az 1933-as *Treno popolare* után Nino Rota egészen az 1942-es *Il birichino di papa* című filmig nem írt filmzenét. Erre Guido Gattitól (1892-1973) kapott felkérést, aki egyszerre volt az olasz zenei élet vezető személyisége (zenekritikus, a *La Rassegna Musicale* folyóirat szerkesztője, a Teatro di Torino igazgatója) és a Lux Film vezetőjének, Riccardo Gualinónak (1879-1964) a jobbkeze.<sup>15</sup>

Nino Rota jól tudott alkalmazkodni a filmidő szabta igényekhez, jó érzéke volt a diegetikus, azaz a cselekményvilág részét képező zenei elemekhez. Zenéje a háttérben maradt a cselekmény és a dialógusok javára. Többek között e felsorolt jellemvonások biztosítottak számára lehetőséget a filmek világába való visszatérésre. 1942-ben kezdte meg együttműködését a Lux Filmmel, melynek rendezői többek között Guido Gatti és Fedele D'Amico voltak. Gyakorlatilag a Lux Film házi zeneszerzője lett: a vállalkozás harminc mozijához írt zenét. A *Lo sbaglio di essere vivo* (1945) című filmtől kezdve más stúdióknak is dolgozott, majd külföldön is folytatta filmzeneszerzői tevékenységét: Nagy-Britanniában kilenc, Franciaországban és az Amerikai Egyesült Államokban négy-négy, a Szovjetunióban és Japánban pedig egy-egy filmopusz látott napvilágot Rota tollából.<sup>16</sup>

Az 1942 utáni tíz évben mintegy hatvan filmhez szerzett zenét, köztük olyan rendezők munkáihoz, mint Renato Castellani (*Mio figlio professore, Sotto il sole di Roma*), Mario Soldati (*Le miserie del signor Travet*), Alberto Lattuada (*Senza pietà, Anna*) és Eduardo De Filippo (*Napoli milionaria, Filumena Marturano*).<sup>17</sup>

1952-ben a *Lo sceicco bianco* című filmmel kezdte meg a Federico Fellinivel (1920-1993) való együttműködését, amely Nino Rota haláláig tartott: utolsó filmjük a *Prova d'orchestra* volt, amit 1979-ben mutattak be. Tizenhat közös filmjük közül néhányban a zene és a képi világ hihetetlen összhangja valósul meg, így például az *I vitelloni*, a *La strada*, a *La dolce vita*, a *8½*, az *Amarcord* és az *Il Casanova di Federico Fellini* című alkotásokban.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>14</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 20.

<sup>15</sup> I.m., 28.

<sup>16</sup> I.m., 29.

<sup>17</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>18</sup> I.h.

Nino Rota az olasz kereskedelmi mozi fősodrában dolgozott. A korszak jelentős olasz sztárjainak főszereplésével készült filmekhez írt zenét, beleértve a legnépszerűbb komikusokat és énekeseket, mint például a tenor Gino Bechi, a szoprán Chiaretta Gelli és a popénekes Rita Pavone személyét. Számos nagy kasszasikerben volt része. A legtöbb munkája mozifilm volt, elsősorban melodráma és vígjáték, de fantasy, musical, háborús, thriller és kalandfilmek is voltak közöttük, a történelmi témáktól a kortársakig ívelve, a kis költségvetésű kalandfilmekről kezdve a nemzetközi szuperprodukciókig, mint például a *War and Peace*, az *Il gattopardo*, a *Waterloo*, a *The Abdication* és a *Hurricane*. Mindezzel az olasz szórakoztató mozi középpontjába került.<sup>19</sup>

Munkái között szerepelt továbbá két rajzfilm az UNICEF számára *Handicap* és *Tutti i bambini* címmel, valamint néhány televíziós dokumentumfilm (*Viaggio lungo la valle del Po*, *Chi legge? Viaggio lungo le rive del Tirreno*) és sorozat is (*Il giornalino di Gian Burrasca*, *Alle origini della Mafia*, *Il furto della Giocanda*).<sup>20</sup>

Az összesen 158 címet számláló filmes pályafutása során számos rendező állandó munkatársa volt. Nemzetközi szinten – Federico Fellinin kívül – leginkább a Francis Ford Coppolával (*A Keresztapa* első két része), a Luchino Viscontival (*Rocco e i suoi fratelli*, *Il gattopardo*) és a Franco Zeffirelivel (Shakespeare-adaptációk) közös munkájáról ismert. A felsoroltakon kívül számos további elismert olasz rendezővel dolgozott együtt, olyanokkal is, akik Olaszországon kívül is hírnevet szereztek. Közéjük tartozott például Renato Castellani, Alberto Lattuada, Raffaele Matarazzo, Mario Monicelli és Mario Soldati. Sokáig együttműködött Eduardo De Filippóval, aki a film mellett a színházban is tevékenykedett. Olaszországban Nino Rota olyan kiváló külföldi alkotókkal dolgozott együtt, mint Christian-Jaque, Rene Clement, Robert Rossen, King Vidor és Bernard Vorhaus, míg nemzetközi szinten Coppola mellett olyan személyiségekkel, mint Szergej Bondarcsuk, Edward Dmytryk, John Guillermin, Korejosi Kurahara, Jan Troell és Henri Verneuil.<sup>21</sup>

Nino Rota filmzenéivel több neves kitüntetést elnyert. Ezek között szerepel többek között az Ezüst Szalag-díj (*Rómeó és Júlia*, 1969), egy-egy Golden Globe- és Grammy-díj (*A Keresztapa*, 1973), egy Oscar-díj (*A Keresztapa II.*, 1975), valamint David di Donatello-díja (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1977) is.

Számos műve jelent meg nyomtatásban, többet közülük lemezre is vettek. Az utóbbi időben Rota zenéje mondhatni „reneszánszát éli”, ami az újradiadások és az újonnan

<sup>19</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 29–30.

<sup>20</sup> I.m., 29.

<sup>21</sup> I.m., 30–31.

## 1. Nino Rota életútja

elkészült CD-felvételek növekvő számában érzékelhető. Riccardo Muti karmester, Gidon Kremer hegedűművész és Caetano Veloso zongoraművész is előszeretettel tűzi a repertoárjára az olasz komponista alkotásait. Mindezek ellenére Nino Rota sohasem vált a huszadik századi koncertrepertoár alapvető részévé, és a kritikusok sem részesítették nagy és széles körű elismerésben, ami zavarba ejtő módon szülőhazájában, Olaszországban hatványozottan is igaz.<sup>22</sup>

Magánéletéről viszonylag keveset tudni, nem nősült meg és nem alapított családot. Amikor az *Üveghegy* című film (1949) zenéjén dolgozott Londonban, találkozott és rövid ideig tartó romantikus kapcsolatba került az olasz származású zongoraművésznővel, Magda Longarival, akitől lánya, Nina Rota született.<sup>23</sup> Bár a komponista rendszeresen küldött a lányának anyagi támogatást, személyes, közvetlen kapcsolatot mégsem ápolt vele.<sup>24</sup> Nino Rota 1979. április 10-én halt meg Rómában.



1. kép: Nino Rota fényképe<sup>25</sup>

<sup>22</sup> I.m., 26.

<sup>23</sup> Lombardi, *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, i.m., 189.

<sup>24</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 32.

<sup>25</sup> <https://grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/26314> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

### 1.1. Klasszikus zenei művei

A jelen pontban először megvizsgálom, hogy Nino Rota klasszikus zenei stílusát milyen hatások alakították, ezt követően pedig bemutatom zenéjének legfontosabb jellegzetességeit és azokat a főbb műfajokat, melyekben alkotott.

Ahogy az életútról szóló pontban utaltam rá, Nino Rota olyan kiemelkedő zeneszerzők tanítványa volt, mint Ildebrando Pizzetti és Alfredo Casella. Ők az úgynevezett „Generazione dell’ottanta” tagjai voltak. Ehhez a nemzedékhez tartozott még például Gian Francesco Malipiero is, akire szintén konkrét utalások vannak Nino Rota életművében. A korszak nyugati zenéjét átható nacionalista lendülettől megérintve ez a generáció megteremtette az olasz zenében a neoklasszicista irányzatot. Céljuk az volt, hogy az általuk elmaradottnak, túlzottan narratívának és teátrálisnak tartott opera dominanciájával szemben a hangszeres zene ismét előtérbe kerüljön, és ennek érdekében visszanyúltak a 18. századi hagyományokhoz (Corelli, Gabrieli, Monteverdi, Pergolesi, Scarlatti, Vivaldi). Ugyanakkor a „Generazione dell’ottanta” a kortárs európai zenei fejleményekre is figyelt, különösen Franciaországra (Faure, Ravel, Debussy), de Stravinsky, Richard Strauss, de Falla és Schönberg munkásságára is. Mindezek eredménye egy olyan zenei stílus lett, ami a takarékos hangszerelést, a fanyar harmóniákat, a drámaisággal szemben a zeneiséget, a szárnyaló és szenvedélyes helyett az éles, ellentmondásos vagy visszahúzódozó érzelmeket részesítette előnyben.<sup>26</sup>

Nino Rota sajátosan viszonyult ehhez a generációhoz. Zenéjének egy része Casella és társai hatását mutatja hangszerelését és hangzásvilágát illetően, különösen az 1920-as és az 1930-as években. Néhány művét vagy kifejezetten nekik ajánlotta, vagy egyértelműen az ő tiszteletükre írta: Pizzettinek a korai dalait (1923-1925), Malipierónak a kamarazenekarra írt *Canzona* (1935), Casellának a *Petite offrande musicale* (1943) és a *Cantico in memoria di Alfredo Casella* (1947) című művet. Más tekintetben azonban Nino Rota nem tartozott a „Generazione dell’ottanta” tagjai közé. Később is született, illetve a temperamentuma is más volt, és ezekből adódóan nem táplált ellenszenvet a romantika iránt. Zenéjében aligha van meg a 19. századi olasz opera dagályos, heves, mesterkelt érzelmi retorikája, de szívesen követi a romantika lágyabb, álmodozóbb, szentimentálisabb vonulatait.<sup>27</sup>

Az olyan művei, mint a *Balli* (1932), a *Brácsaszonáta* (1934-1935), a *Kvintett* (1935), a *Hegedűszonáta* (1936-1937) és az első két szimfónia (1935-1939 és 1937-1941) azt

<sup>26</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, 23–24.

<sup>27</sup> I.m., 24.



## 1. Nino Rota életútja

mutatják, hogy Rota bízott a múlt zenéjével való töretlen kapcsolatban. Ez tette Rota nyelvezetét kivételesen és határtalanul fogékonyá a legkülönfélébb hatásokra, egyben markánsan különbözővé a korabeli uralkodó olaszországi irányzatoktól. A szimfóniai például a szláv hagyományokból (Csajkovszkij, de talán még inkább Dvořak munkásságából) merítenek, amelyekhez valószínűleg akkor került közel, amikor az Amerikai Egyesült Államokban folytatta tanulmányait.<sup>28</sup>

Rota a legkülönfélébb műfajokban komponált, szinte provokatív egyszerűséggel írta darabjait. Egész életében rendkívül termékeny zeneszerző volt. Mesteri technikával és eleganciával alkotott, amit kiegészített az a képessége, hogy kiválóan tudta utánozni és asszimilálni a különböző stílusokat.<sup>29</sup> Hatalmas zenei műveltsége volt, könnyedén és gyakorlottan mozgott számtalan zenei kultúra világában, így szinte bármilyen stílusú zenét elő tudott állítani. Sok operája mintha elődeit idézné: az *Ariodante* Donizettit, a *Torquemada* Verdit, az *Il cappello di paglia di Firenze* pedig Rossinit.<sup>30</sup> Gianandrea Gavazzeni olasz zongoraművész, karmester, zeneszerző és zenetudós Nino Rota fuvolára és hárfára írt szonátájáról (1937) azt mondta, hogy a műben egy olasz Ravel hangját véli felfedezni, ami archaikus, bensőséges, és egy olyan ember hangja, aki egy korábban nem létező stílust talált fel.<sup>31</sup>

Nino Rota művészetének az egyik legkiemelkedőbb jellemzője a dallam kitüntetett szerepe, elsődlegessége. Dallamai ritkán hosszúak, tiszta vonalvezetésűek, nincsenek bennük átkötések vagy nagy ugrások. Alapvetően két típusuk van: az egyik a lassabb és finoman romantikus, a másik a lendületes és nyüzsgő. Az előbbieket dallamvonala többnyire lefelé ível, és még ha emelkedik is, nagyon ritkán megy magasra, a végére pedig általában visszasüllyed. Ez azonban gyakran együtt jár egy kissé hangsúlyos alapritmussal, illetve szép frázisokkal vagy díszítésekkel, melyek megakadályozzák, hogy a dallam igazán tragikus, komor vagy reményvesztett legyen. A kontrasztot az élénk dallamok adják, amelyek vidáman futnak, de sosem túlságosan nyüzsgőek vagy mániákusak. A komikus hatást egyrészt hirtelen szünetekkel, másrészt olyan hangszerek segítségével érik el, melyeknek jó komikus adottságaik vannak (fuvola, harsona, fagott). A zene nem dübörgő vagy hajsolt, hanem szellősen, lendületesen energikus.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>29</sup> I.m., 777–778.

<sup>30</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 21.

<sup>31</sup> Gianandrea Gavazzeni *Brevi capitoli su Nino Rota* [In: Gianandrea Gavazzeni: *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*. (Milano: Suvini Zerboni, 1954.)] című írásából idézi: Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>32</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 26–27.

Rota dallamai általában az éneklési tartományon belül vannak. A harmóniai kellemesek és a ritmusai elbűvölőek, melyeknek köszönhetően zenéje az egyszerűséget, az egyenességet, az átláthatóságot és a mesterkéletlenséget sugallja. A zenének olyan hatása van, mintha előre nem lett volna megtervezve. A spontaneitás és a zeneszerzőből szinte kiáradó dallam benyomását kelti, a közvetlen közlésre törekszik. Nino Rota elismerte, hogy nem félt dallamos és fülbemászó zenét alkotni, mert számára az volt a fontos, hogy a zene rögtön érzékelhető legyen, azaz kövesse a közvetlenség követelményét. Megjegyzést érdemel ugyanakkor, hogy a zene – közvetlen hatása ellenére – valahogy érzelmileg mindig visszafogott: szomorú, de sosem igazán tragikus, komor vagy reményvesztett; romantikus, de nem heves; szentimentális, de nem megrázó; vidáman energikus, de sosem, vagy nem sokáig túlságosan nyüzsgő vagy mániákus.<sup>33</sup>

Nino Rota zenéje azonnal kommunikál a hallgatósággal, de ezzel az is együtt jár, hogy gyakran nem is marad meg bennük. Rota maga is megfigyelte, hogy sokakban az a benyomás alakul ki, hogy már ismerik a zenéjét, de utóbb mégsem emlékeznek rá. Egy Rota-dallamot általában azonnal észre lehet venni és könnyen fel lehet ismerni, amikor újra felhasználásra kerül, majd utána azonnal el lehet felejteni. Ez nagyon hatásos a filmzenék esetében, ahol egyszerre értékes a könnyű felismerhetőség és a feltűnésmentesség. Nino Rota zenéje természetesnek, keresetlennek, sallangmentesnek tűnik, a témába is szinte mindig azonnal, egyenesen belevág. Azt, hogy Nino Rotának könnyen ment a komponálás, maga a zenéje is kifejezi.<sup>34</sup>

Művei között voltak különösen:

- operák, például a merészen 19. századi hatást mutató *Ariodante* (1942), illetve az operett és a vaudeville műfajára emlékeztető *I due timidi* (1950), *La notte di un nevrastenico* (1959) és *Il cappello di paglia di Firenze* (1955). Ezek a művek Nino Rota azon képességéről tanúskodnak, hogy gyorsan komponált, azonnal tudott vázlatokat készíteni, amit saját maga annak tulajdonított, hogy ismerte a filmkészítés ritmusát,<sup>35</sup>
- mesejátékok, mint az *Aladino e la lampada magica* (1968) és a *La visita meravigliosa* (1970), amit talán a legjobb színházi zenéjének tartanak,<sup>36</sup>

<sup>33</sup> I.m., 27.

<sup>34</sup> I.m., 22.

<sup>35</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 778.

<sup>36</sup> I.h.

## 1. Nino Rota életútja

- balettek, köztük a *La strada* (1966), ami kiváló példát szolgáltat arra, hogy Nino Rota szívesen és gyakran idézett nem csak más zeneszerzők, hanem a saját korábbi munkáiból is, méghozzá a filmzene és a klasszikus zene közötti átjárhatósággal. Már a fentebb említett *Il cappello di paglia di Firenze* című művében is használt fel korábbi zenei anyagai közül, de különösen szembeűnő ez például a *La strada* című balett esetében, hiszen ennek a megírásakor Nino Rota az azonos című film zenéjéből merített. Tulajdonképpen az önidézés vált lényegi stílusának szintézisévé és kinyilatkoztatásává.<sup>37</sup> Gyakran megesett vele, „akárcsak Rossinivel és más nagy manipulátorokkal, hogy egész zenedarabokat ültet át egy-egy filmből valamelyik zenekari művébe, vagy megfordítva. Vagy éppen az egyik filmből a másikba.”<sup>38</sup>
- szimfóniák, melyek közül a legjelentősebb a 3. szimfónia (1956-1957),
- hangszeres versenyművek (zongorára, csellóra, fagottra, hárfára, kürtre, nagybőgőre), valamint egy vonós és egy zenekari versenymű,
- szonáták (hegedűre, fuvolára, fuvolára és hárfára, brácsára, klarinétra, oboára, fagottra, harsonára, csembalóra, két zongorára),
- két trió (fuvolára, hegedűre és zongorára, illetve klarinétra, csellóra és zongorára), két mű vonósnégyesre, egy kvintett (fuvolára, oboára, brácsára, csellóra és hárfára),
- két dalciklus és tizenhat dal (általában zongorára, de két esetben más hangszeres kísérettel),
- egy kantáta, egy rövid mise, öt oratórium, például a *Mysterium* című oratórium (1962).<sup>39</sup>

Több klasszikus zenei műve kiemelkedő sikereket ért el. Az első *Brácsaszonáta* (1934-1935) évekig Európa-szerte kedvelt darab volt, különösen a korszak legjelentősebb brácsaművészenek, Ruben Grimlow-nak a repertoárjában, míg a *Hegedűszonáta* (1936-1937) Sandro Materassi és Luigi Dallapiccola előadásainak alapdarabja volt. Az 1955-ben Palermóban bemutatott *Il cappello di paglia di Firenze* című darabot később a korszak vezető színházi rendezője, Giorgio Strehler két egymást követő évadon keresztül (1957-1958, 1958-1959) is műsorra tűzte a Scalában, és azóta számos alkalommal előadták Olaszországban és külföldön.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> I.h.

<sup>38</sup> Tullio Kezich: *Federico avagy Fellini élete és filmjei*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.) 147.

<sup>39</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 25.

<sup>40</sup> I.m., 26.

## 1.2. Filmzenei munkássága

1942-től Nino Rota megkezdte filmzeneszerzői pályafutását. A II. világháborút követően Rota kritikai megítélése jelentősen megváltozott. Egyesek anakronisztikusnak és jelentéktelennek kezdték tartani a munkásságát, és úgy vélték, hogy nem vesz részt a kortárs zenei életben. E vélemények kialakulásához hozzájárult az is, hogy egyre inkább a filmzene irányába orientálódott. Azonban amellet, hogy a filmzeneszerzésben sikeres és termékeny volt, továbbra is írt klasszikus zenei műveket. Méghozzá oly módon, hogy megtalálta a két terület közötti átjárhatóság lehetőségeit, ami egy európai zeneszerző részéről szokatlan, úttörő megközelítés volt.<sup>41</sup> Nino Rota a filmzeneszerzők legjobbjai közé tartozott, amit több kiváló képességének és jellegzetes zenei írásmódjának köszönhetett. Az alábbiakban ezek bemutatására vállalkozom.

Nino Rota rendkívül széleskörű zenei ismeretekkel rendelkezett, és ezt a filmzenék írásakor többféleképpen is kamatoztatta. A filmzenében alkalma nyílt kihasználni eklektikus hajlamait, azaz egyedi módon alkalmazta és vegyítette az egyes korok és stílusok jellemzőit.<sup>42</sup> Olyan sok zenei kultúrát ismert, hogy szinte bármilyen stílusú zenét elő tudott állítani. Könnyen meg tudott idézni és azonnal felismerhetővé tudott tenni például egy reneszánsz udvart (*Rómeó és Júlia*, 1968), egy 19. századi csatateret (*Waterloo*, 1970), vagy a korabeli olasz éjszakai életet (*La dolce vita*, 1960). De komponált olyan zenét is, ami elrepítette a filmnézőket például Nápolyba (*Napoli milionaria*, 1950), Szicíliába (*A Keresztapa*, 1972), Indokínába (*This Angry Age*, 1956) vagy Szamoába (*Hurricane*, 1979) is.<sup>43</sup>

Hatalmas zenei műveltsége megmutatkozott abban is, hogy a filmzenéiben nagyon gyakran és bőségesen utánczolt és idézett különböző műveket, stílusjegyeket és zeneszerzőket – ideértve saját magát is. Említést érdemel, hogy a Nino Rotát tanító Alfredo Casella egy olyan olasz zeneszerző generációnak volt a kiemelkedő tagja, amely szívesen tekintett vissza a 19. század előtti zenei hagyományokra. Ezeket a tradíciókat akkoriban a romantika háttérbe szorította, holott abban az időben Olaszország nemzetközi szinten az egyik meghatározó zenei kultúrának számított. Nino Rota tisztelte ezt a generációt, több művét nekik ajánlotta, és megjelent a munkásságában a 18. századi zene. Erre a filmzenék között is találni egy jellegzetes példát: az *Il Casanova di Federico Fellini* című film

<sup>41</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>42</sup> I.h.

<sup>43</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m. 21–22.

## 1. Nino Rota életútja

zenéjében, kiváltképp annak *L'intermezzo della mantide religiosa* című miniópera-részletében, ami egyszerre nyilvánvalóan 18. századi utalás, de hangzásában és tempójában mégsem hasonlít a 18. századi zenére.<sup>44</sup>

Federico Fellini filmművészetének a stílusa sokat köszönhet Nino Rota virtuozitásának, alkalmazkodó- és intuitív képességének – ideértve az említett utánzásokat és idézéseket is. Az előbbire példa a Julius Fucik *Einzug der Gladiatoren* című műve által inspirált számos cirkuszi induló, vagy Kurt Weill *Die Moritat von Mackie Messer* című művének magával ragadó paródiája a *La dolce vita* témájában. Nino Rota az idézést időnként már-már a plagizálásig folytatta: a *La strada* Gelsomina-témája például Dvořák op. 22-es *Szerenádjának Larghettoján* alapul. Az idézés használata egybeforrt Fellini képi világával, azonosult vele, és méltóságot kölcsönzött neki.<sup>45</sup> Nino Rota „kezdettől fogva megsejti Fellini műzsájának kettős, egyszerre vidám és szomorkás hangulatát, s már A Fehér Sejk kísérőzenéjében is érzelmes melódiával keveri a cirkuszi rezesbanda pattogó indulóját. [...] az eklektikus lelkületű milánói művész minden műfajt egyformán kedvel, a komolyzenét és a népszerű muzsikát, a maga és mások zenéjét egyaránt. Olykor nem is tesz különbséget, és vígan utánozza, átfogalmazza, kirabolja saját magát és a teljes zenetörténetet, de a zsákmány mindig személyes önkifejezéssé lényegül át a keze alatt. [...] Rota szívesen alkalmazkodik a fülbemászó dallamokat, a hangsúlyos ritmusokat, általában a látványos megoldásokat kedvelő Fellini kissé kamaszos ízléséhez.”<sup>46</sup>

Nino Rota – a zeneszerzők körében több évszázada kedvelt paródia-technika jegyében – gyakran használta fel újra a saját dallamait is, különösen a későbbi filmzenéiben és egyéb műveiben. Művei összességükben folytonos, többszörös utalások sűrű szövevényét alkotják, amelyben a filmzene és a klasszikus zene egyformán fontos szerepet kap. Az első Fellinivel közös film, a *Lo sceicco bianco* zenéje egyfajta forráskompozícióként szolgált: más Fellini-filmek zenéi, valamint az *Il cappello di paglia*, az *Il giornalino di Gian Burrasca* és a *Sok hűhó semmiért* kísérőzenéje is merített belőle. A *La strada* zenéje számos más mű (*Lo sceicco bianco*, *Le notti di Cabiria*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Concerto soirée, 8½*) témáját felhasználta, míg a *Napoli milionaria* zenéje a *Filumena Marturano*, a *Plein soleil*, a *La dolce vita*, a *Rocco e i suoi fratelli* és a *Waterloo* című művekből idéz.<sup>47</sup>

A filmzenékhez képest a klasszikus zenén belül Nino Rota meglepően kevés anyagot

<sup>44</sup> I.m., 24.

<sup>45</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777–778.

<sup>46</sup> Tullio Kezich: *Federico avagy Fellini élete és filmjei*, i.m. 145.

<sup>47</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 778.

használt fel újra, viszont sok ötletet vitt át a filmzenébe (néha fordítva is), és mind a klasszikus, mind a filmzenei munkái megjelentek a színpadi műveiben. A *La strada* című balett és a *Napoli milionaria* című opera a két azonos című film zenéjéből merít, de Nino Rota egyéb, Fellinivel, illetve Eduardo De Filippóval közös munkáiból is.<sup>48</sup>

Nino Rota filmzenéinek egy további jellegzetességét a képi világhoz, illetve a szöveghez való viszonyulás adja. Gyakran a zenék olyan halkán szólalnak meg, hogy alig hallani őket, és függetleneknek tűnhetnek a képernyőn zajló eseményektől.<sup>49</sup> Azonban a helyzet ennél árnyaltabb. Amikor Fellini és Rota kapcsolatáról van szó, sokan úgy gondolják, hogy a rendező dominált a zeneszerző felett, de valójában a zenének narratív és pszichológiai szerepet is be kellett töltenie, és gyakran a szöveg rovására szerepelt.<sup>50</sup>

A filmzeneszerzőknek a munkájuk során szükségszerűen összhangot kell teremteniük a zene és a film követelményei között. Nino Rota zenéje a dallam közvetlenségét képviselte, illetve a melankólia, az élénkség és az évődés kombinációját. Ennek azonban alkalmazkodnia kellett a film igényeihez, legyenek azok akár általánosak, akár a filmsztárral vagy a rendezői elképzeléssel kapcsolatosak. Nino Rota a zenéjével gyakran olyan perspektívát hozott a filmbe, ami egyébként nem volt benne, ideértve a kulturális háttérrel és a fanyar humort. Ugyanakkor ez soha nem ment olyan messzire, hogy aláássa a film érzelmi vetületét. Több-kevesebb alkalmazkodásra volt szükség Nino Rota részéről annak érdekében, hogy a zenéje megfeleljen a rendezőknek. Castellani filmjei például gyakran a gondtalan életben megjelenő szomorúságra összpontosítanak, ami egyértelműen illik Nino Rota dallam iránti vonzalmához. Lattuada filmjei vadabbak és komorabbak, ami az érzelmi túlzásoknak egy erősebb, harsányabb, teltebb változatát igényli Nino Rota zenéjében. Nino Rota utánzási képessége mind Visconti, mind Zeffirelli számára biztosította a történelmi drámákhoz az adott kor hangulatának a zene segítségével történő megteremtését. Az ő részükre készített zenék esetében azonban Nino Rota nem élt az ironia eszközével.<sup>51</sup>

A Nino Rota munkásságát jellemző összetett érzelmi beállítottság leginkább Monicellihez, Fellinihez és Coppolához állt közel. Bár másképpen, de mindegyikük intuícióval és érzelemmel mutatja be a szereplőket és világukat, nem csupán a saját szemszögükből. Monicelli és Coppola is használ azonosulási mintákat, de nem ezek a narráció központi építőkövei. Monicelli esetében a vicc és a karikatúra, bár sosem túlzó,

<sup>48</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 25–26.

<sup>49</sup> I.m., 22.

<sup>50</sup> Montecchi, „Rota, Nino.”, i.m., 777.

<sup>51</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, i.m., 31.

## 1. Nino Rota életútja

mégis ad egy kis mulatságosságot, ami elüt a karakterektől is, miközben a filmek gyakran hajlanak melankóliába is – ez mind nagyon jellemző Rotára. Coppola számára döntő jelentőségű volt, hogy Nino Rota írta *A Keresztapa*-filmek zenéjét: a zene biztosítja annak az érzelmi töltetnek a nagy részét, ami a narratíva által kibontakoztatott erőszakkal és embertelenséggel jár, illetve az utánpótlások jelzik azt a múlthoz való viszonyulást, ami a férfi szereplők cselekedeteit motiválja.<sup>52</sup>

Nino Rota filmográfiájából néhány műfaj hiányzik. Ide tartozik a peplum (1958-65 körül, az ókorban játszódó, egy hős főszereplésével készült kalandfilm), a giallo (1962-82 körül, erotikával és erőszakkal átítatott krimi-horror-thriller) és a spagettiwestern (1964-78 körül). Ennek nem a téma az oka, hiszen Nino Rota rendkívül hatásos katonai és harci zenéket tudott írni a napóleoni, illetve a II. világháborús háborús filmekhez. Az ok inkább az, hogy e filmek a zsigeri érzékelésre törekedtek, vagyis arra, hogy a nézőt az események, a szaggatott vágás, a szédítő kameraállások, a harsány zene által gerjesztett érzések ragadják magukkal. Nino Rota zenéje nem illeszkedett ehhez a célhoz. A giallo és a spagettiwestern filmek vezető zeneszerzője, Ennio Morricone, egyaránt merített az avantgárd zeneszerzésből és a rockból, amelyek egyike sem állt közel Nino Rota zenei repertoárjához. Morricone zenéi uralják a képi világot, ellentétben a Nino Rota zenéjére jellemző nem alárendelt, de diszkrét szereppel.<sup>53</sup>



2. kép: Federico Fellini karikatúrája Nino Rotáról<sup>54</sup>

<sup>52</sup> I.m., 31–32.

<sup>53</sup> I.m., 30.

<sup>54</sup> <https://zomgmouse.tumblr.com/post/53067772296/nino-rota-a-caricature-by-federico-fellini-from> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

### 1.3. Marcello Rota visszaemlékezése

**Papp Tímea:** Mesélne nagybátyja, Nino Rota munkásságáról, esetleg személyes élményeiről?

**Marcello Rota:** Nino Rota zenei világa rendkívül színes. Nagyon széles látókörű, kíváncsi természetű ember volt és minden érdekelte. Számtalan műfajban alkotott és stílusa szinte meghatározhatatlan. Természetesen az egész világon a filmzenéi által vált híressé, több mint százötven filmzenét szerzett. Azért is volt nagyon különleges zeneszerző, mert nem csak a filmzenében alkotott maradandót, hanem a klasszikus zenében is. Ez például nagy különbség a szintén filmzeneszerző Ennio Morricone és Nino Rota között. Nino körülbelül tíz operát, rengeteg kamarazenei művet, szimfóniát, két zongoraversenyt szerzett, és még sorolhatnám.

Ha jól tudom, hárfára is két versenyművet írt, de az elsőt még nagyon fiatalon és csak tanulási szándékkal, nem lett kiadva a Ricordi által sem és végül elfeledett mű lett belőle. Nagyon foglalkoztatták a különleges hangszerek, ezek számára is írt versenyműveket, például fagottra, nagybőgőre. Klasszikus zenei műveiben mindig a tradicionális stílust követte, írt például divertimentót is.

Nagyon kevés személyes emlékem van Ninóról, mivel nem egy városban laktunk, így nem sok alkalommal találkoztam vele életében. Amikor én karmesternek kezdtem tanulni, ő a karrierje végén járt, amikor pedig én már vezényeltem, nem is élt Nino.

**P. T.:** Miért mondhatjuk, hogy Nino Rota zenéje különleges és egyedi?

**M. R.:** Azért volt különleges zeneszerző, mert mindig minden zenei témához nagyon nagy könnyedséggel tudott hozzányúlni. Olyan képességgel rendelkezett, hogy szinte bármiből azonnal zenét tudott komponálni. Abszolút birtokában volt ennek a képességnek és tudatosan alkotott mindent, ő valóban őstehetségnek született, minden a kisujjában volt.

Mégis, ami megkülönböztette őt az 1900-as évek zeneszerzőitől, az a hangszerelésben egyedülálló tehetsége volt. És ez a tehetség párosult Nino Rota nagyon jó személyiségével. Köztudott volt róla, hogy mennyire nagylelkű ember. Sokszor, amikor most is régi ismerőseivel találkozom – akiknek kapcsolata volt a Bari Konzervatóriummal –, mindig mesélnek róla és arról, mennyit segített a konzervatóriumban is, mialatt ő volt ott az igazgató.

Elmesélek egy történetet. A konzervatóriumban voltak nagyon rozoga állapotú hangszerek is, és az is előfordult, hogy az egyik tanár jelezte Ninónak, miszerint egy tehetséges fiatalnak szüksége lenne jó hangszerre. Ő csak azt kérdezte meg, hogy mennyi pénzre lenne szükség (körülbelül 800.000 lírára), majd gond nélkül támogatta és elintézte a



## 1. Nino Rota életútja

hangszer megvásárlását. Természetesen az aktív évei alatt tehetségének és hírnevének hála gazdag is lett, hatalmas vagyonra tett szert, de pénzüsszegekkel rendszeresen segítette is az embereket. Tulajdonképpen a konzervatóriumban ő találta fel és vezette be az ösztöndíjat, neki köszönhető, hogy kialakult ez a lehetőség az ott tanuló diákok számára. Például abban az időben a nagybőgő terem pont az igazgatóság felett volt, így Rota mindig hallotta az órákat, a gyakorlásokat. A tanár Franco Petracchi volt, aki mind a mai napig fantasztikus szólista hírében áll. 1967 és 1971 között neki írta Nino a *Divertimento concertante per contrabasso e orchestra* című versenyművét. Vele is sokat kooperáltak, ha a gyerekeknek hangszer kellett. A konzervatórium Auditóriumát is ő építtette, ami akkor körülbelül százmillió lírájába került.

Még egy történetet mesélek. Amikor 1975-ben megkapta az Oscar-díjat *A Keresztapa* filmzenéjéért, akkor is ugyanolyan nagylelkű és jóságos tudott maradni, mint előtte volt. Mindenki irigyelte őt, de ő akkor is szerény maradt, és a díjból minden konzervatóriumnak adományozott százezer lírát – ez az 1970-es években nagy pénznek számított. Természetesen ezeket a történeteket nem Nino elmondásából tudom, hanem az érintettek mesélték.

*A Keresztapa* csak 1972-ben jelent meg és jelölték Oscar-díjra, de egy irigy kollégája, rosszakarója plagizálás miatt meggyanúsította Ninót, miszerint a fő témát már egy 1958-as *Fortunella* című filmben is felhasználta (a rendező Eduardo de Filippo volt). Emiatt visszavonták a jelölést, ki sem vizsgálták az ügyet. Pedig a *Fortunella* zenéje bár hasonló volt, sokkal gyorsabb és ritmusosabb. *A Keresztapa* anyaga mind új zenei ötlet volt tőle. Ezután sokkal jobban figyelt arra, hogy semmilyen hasonlóság ne fordulhasson elő, és még sokkal keményebben dolgozott a második részen. Végül meg is lett az eredménye, hiszen 1975-ben megkapta érte az Oscar-díjat.

Mindig olyan ember tudott maradni, hogy mások felnézzenek rá. Úgy gondolom, hogy nem csak a zene világában, hanem az egész világon nehéz lenne még egy olyan embert találni, mint ő volt. Mindig szelíd, visszafogott, nyugodt volt a természete, és nagy tiszteletnek örvendett a zenei körökben, soha nem figurázták ki.

Egy utolsó történetet mesélek. Nino unokahúga számolt be arról az esetről, amikor egyszer elmentek Párizsba vonattal, hogy megnézzék a *Le Molière imaginaire* című balettet, amit Maurice Béjart koreográfus rendezett Nino zenéjére. Bár már nem a bemutató előadásról volt szó, mégis minden jegy elfogyott. Nino négy nyelven beszélt, mégsem akart úgy jegyhez jutni, hogy mondja a pénztárnál: ő a zeneszerző (pedig jegyet sem kellett volna vennie). Majdnem hazamentek úgy, hogy nem látták a balettet. Végül az unokahúg

közbenjárásával sikerült bejutniuk az előadásra, Nino azt is elfogadta volna, ha nem tudnak bemenni.

**P. T.:** Szeretném megkérdezni, történt-e valami említésre méltó érdekesség Nino Rota életében?

**M. R.:** Igazából mondhatjuk, hogy az egész élete véletlenek sorozatából állt. Például azt, hogy gyermekkorában Rómába költöztek, tekinthetjük véletlennek. Később ebben a városban alakult ki a mozi bölcsője: Róma a mozi fővárosa lett. De Federico Fellinivel is egy villamosmegállóban futott össze. Nino már ekkor befutott művész volt, amikor Fellini még csak az első filmjét készítette. A Cinecittában dolgoztak mindketten, ami akkoriban Rómában az olasz filmgyártás legfontosabb központja és egyben filmstúdió is volt (1937-ben Mussolini alapította).

Nino itt rendezősegéd és zeneszerző volt, Fellini pedig felkérte, hogy legyen a zeneszerzője első filmjének, *A fehér sejknek*. Ez a film részértékei ellenére megbukott, de Fellini második filmjét, *A bikaborjakat* meghívták az 1953-as velencei filmfesztiválra, ahol megnyerte az Ezüst Oroszlán-díjat. Minden Fellini filmhez Nino írta a zenét, barátok és munkatársak maradtak végig Nino 1979-ben bekövetkezett haláláig. Utolsó közös filmjük a *Zenekari próba* volt (1979).

**P. T.:** Milyen volt Nino Rota gyermekkora, a tanulmányairól mesélne, kérem?

**M. R.:** Anyai nagyapja zongoratanár volt, édesanyja írta neki a szövegkönyveket és tudatosan készítette fel a fiát, hogy vigye valamire az életben, ezért nagyon szigorú nevelést is kapott. Édesanyja mindig kényeztette, kedveskedett neki, épp ezért a milánói tanárával nem is jöttek ki jól. Milánóban Ildebrando Pizzetti volt a tanára, ő akkoriban nagy nevű zeneszerzőnek számított, de mivel Ninót édesanyja mindig túlzottan kényeztette és szerepeltette, nem jöttek ki jól egymással. Pizzetti még az 1800-as években született úriember volt és nem nézte jó szemmel a dédelgetést, ő nem kezelte kiváltságos növendékként Ninót. Ezért költözött a család Rómába és került Nino Alfredo Casella osztályába. De ha jól tudom, ez is egy véletlennek köszönhető, a költözés során valahogy összeismerkedtek. Abban az időben egyébként furcsa volt, ha északról délre költöztek az emberek, inkább fordítva volt ez jellemző.

**P. T.:** Nino Rota rengeteg versenyművet írt különféle hangszerekre. Tudja, hogy miért választhatta ki a hárfát is szólóhangszernek?

**M. R.:** Mivel kíváncsi típusú ember volt, mindig olyan hangszereket választott, amelyekre más abban a korban nem nagyon írt. Úgy gondolta, ezek a különleges és elhanyagolt hangszerek is ugyanolyan figyelmet érdemelnek, mint a többi, divatosabb hangszer. Minden

## 1. Nino Rota életútja

zeneszerző írt fuvolára, hegedűre, trombitára, de harsonára, nagybőgőre, fagottra, hárfára már jóval kevesebben komponáltak versenyművet. A harsonának, kürtnek az 1800-as években nem nagyon volt repertoárja, így ezekre a hangszerekre írt koncertői hiánypótlóak voltak és a zenészeknek is nagy segítség volt. A hárfaversenyt 1947-ben írta, a zongoraversenyeit utána, az 1960-as években – ezeket ő maga játszotta. Én a hárfaversenyét ismerem, de még nem vezényeltem, más versenyműveivel pedig már sokat dolgoztam.

**P. T.:** A filmzenei és a zenekari művek szólamait összevetve lát-e különbséget a hárfa használatánál?

**M. R.:** Nem, nincs különbség. Természetesen más a stílusa a filmzenének és a klasszikus zenének, de mindegyik egyértelműen sajátos és csak Nino Rotára jellemző. Természetesen a *Rómeó és Júlia* zenéje romantikus, a reneszánsz és a középkori zenei témáknak is megvannak a saját különlegességei és stílusjegyei, és még sorolhatnám, de mindegyiknek tudott saját karaktert adni, amitől különlegesek lettek. Az ő stílusa az, amikor hallgatod és felismered, hogy ez Ő. Filmjei a mai napig adásban vannak, épp tegnap is a Rai1-en ment *A párduc*, Luchino Visconti rendező filmje. Ennek a zenéje például romantikus és magán viseli az 1800-as évek stílusjegyeit. De például az *Országúton* című film zenéje sokkal különlegesebb, érződik rajta, hogy azt nagyon szerette Nino.

Ninóban az volt kiemelkedő, hogy különleges hangulatot, atmoszférát tudott teremteni a zenéjével, például a szimfóniái is egyedülállóak. A stílusa visszamaradottabb, földhöz ragadtabb volt a kortársainál. Sokan azt mondták róla, hogy nem annyira futurisztikus stílusban írt, bár vannak benne modern elemek. Az 1960-as években az olasz zeneszerzőknél volt egy váltás, egy új stílusirányzat, melyet sokan követtek, sokan progresszivisták, haladó szelleműek, előremutatóak voltak. Viszont Nino nem haladt velük, ő megmaradt inkább a tradícióknál. Bár azért vannak modern darabjai, amelyek harmonikusak és egyben disszonánsak is.

**P. T.:** Zongorán kívül játszott másik hangszeren is Nino Rota?

**M. R.:** Nem, csak zongorán, de abban nagyon jó volt. A saját versenyműveit mindig ő játszotta le, melyek nagyon nehezek technikailag, nem mindenki tudná lejátszani. Ninónak nagyon kicsi keze volt, de mellette bravúros volt a technikája.

**P. T.:** A filmzenék hangszerelését is Nino Rota készítette el?

**M. R.:** A köztudatban fennmaradt filmzenéket igen. A hangszerelésben volt segítsége, de a dallamok mindig tőle származtak. Természetesen idővel lemásolták, feldolgozták és át is hangszerelték ezeket a dallamokat. Például *A párduc* zenéjét úgy írta, hogy miközben készült a jelenet, ott szerezte hozzá ő is a zenét. Nagyon jól tudott improvizálni, ha jött egy keringő,

mazurka, vagy bármilyen más táncos tétel, ő gyorsan ott leírta a dallamokat. Zongora, hegedű, klarinét és fuvola kvartettel dolgoztak, majd utána lett átírva nagyzenekarra. A forgatások alatt saját meglévő szimfóniáiból is kölcsönzött dallamokat, ilyen például benne az egyik szerelmes dal.

**P. T.:** Ön tanult tőle?

**M. R.:** Sajnos nem. Nagyon keveset találkoztunk, amikor nekem elkezdett épülni a karrierem, ő már nagyon öreg volt.

**P. T.:** Nino Rota magánélete nagyon zárt, keveset tudunk róla. Mondana a családról néhány mondatot?

**M. R.:** Természetesen. Nino mindig nagyon diszkréten kezelte a magánéletét. Édesapja korán meghalt, édesanyja mellett pedig szinte lehetetlen volt élnie, mert megfojtotta szeretetével, túlzásig becézgette, kényeztette, nem volt egészséges a nevelési módszere. Igazán csak az édesanyja halála után tudott felszabadulni, amikor már majdnem negyvenéves volt. Van egy lánya, akinek a születése egy nagyon érdekes történet. Egyik filmzenéjén dolgozott, amikor kapcsolatba került Angliában egy zongoristával, de ez nem igazi kapcsolat volt, nem álltak közel egymáshoz, inkább csak kaland volt. Az így született gyermek Marina, azaz becenevén Nina lett, aki csak apja halála után vette fel a Rota nevet. Nino élete során mindig támogatta őt anyagilag, de a lánya csak Nino halála után tudta meg, ki is valójában az édesapja.

Ninónak eredetileg két örököse volt: az unokatestvérei gyermekei. A temetésen tudta meg a család, hogy Ninónak van egy lánya. Én személyesen nem ismerem őt, csak a másik két örököst és arról is van tudomásom, hogy egyikük jó kapcsolatot ápol Ninával.

**P. T.:** Ezúton is nagyon köszönöm a tartalmas beszélgetést.

Budapest, 2023. augusztus 17.

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

### 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

#### 2.1. Bevezetés

Nino Rota műjegyékében kiemelkedő szerepet tölt be a hárfa, ugyanis a szerző fokozott érdeklődést mutatott iránta. A különleges instrumentum gyönyörű hangzása megnyerő volt a komponista számára. Rotát mindig is vonzotta az egyediség, a kevesebb repertoárral rendelkező hangszerek kottaanyagának a bővítése és az azokkal való kísérletezés.

Az 1935-ben megjelent *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* című kamarazenei kompozíciója után – melyben már akkor is fontos szerepet kapott a fuvola mellett a hárfa – 1937-ben írta meg a *Sonata per flauto e arpa* című alkotását. A hangszer iránti szeretete tovább erősödött, miután meghallotta kvintettjét Clelia Gatti Aldrovandi, a kor legvirtuózabb hárfaművésze előadásában. Így aztán az ő biztatására egy sor hárfára írt kompozíciót készített a zeneszerző.<sup>1</sup> Nagyon szoros szakmai együttműködés és baráti kapcsolat alakult ki kettejük között. A hárfairodalom egyik kiemelkedő darabja az 1945-ben elkészült *Sarabanda e toccata* lett, amelyre úgy tekinthetünk, mint az 1947-ben elkezdett *Concerto per arpa e orchestra* versenymű előfutárára.

#### 2.2. A múzsa, Clelia Gatti Aldrovandi (1901-1989)

Clelia Gatti Aldrovandi egyike volt a 20. század legkiemelkedőbb hárfa virtuózainak. Az olasz hárfaművésznő több mint negyven éven át koncertezett a nagyközönség előtt, és Európa-szerte a hangszer egyik kivételes tehetségű interpretátoraként tartják számon.<sup>2</sup>

Aldrovandi 1901. május 30-án Mantovában született, zenész családban. Első zenei ismereteit és tanulmányait zongoraművész édesanyjától és orgonaművész nagyapjától kapta. Kilencévesen már zongoraművészként debütált.<sup>3</sup> Hárfázni a Liceo Musicale Giuseppe Verdi di Torinóban tanult, ahol tanára a híres Carolina Betti Navone volt.<sup>4</sup> Emellett zeneszerzésre Federico Collino osztályába járt. Nagyon fiatalon, tizennyolc éves korában 1919 és 1921 között már első hárfása lett a Regio Teatro Torino zenekarának, azonban két év után úgy

<sup>1</sup> Julia Cunningham: *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II*. CD Booklet. (Italy: Egan Records, 2002.) 00008/9.

<sup>2</sup> Wenonah Milton Govea: *Nineteenth- and Twentieth-century Harpists. A Bio-critical Sourcebook*. (Westport: Greenwood Publishing Group, 1995.) 93–95.

<sup>3</sup> Cunningham, *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II*, i.m.

<sup>4</sup> Ann Griffiths: „Gatti-Aldrovandi, Clelia.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 9*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 574.

döntött, hogy szólókarrierbe kezd. Tagja volt a Doppio Quintetto di Torinónak és a Virgilio Mortari által Velencében alapított és Nino Sanzogno vezette Gruppo Strumentale Italiano együttesnek is.<sup>5</sup> Szólistaként és a két együttes tagjaként Olaszországban és egész Európában koncertezett. 1921-ben Bécsben és Berlinben debütált, ahol Ferruccio Busoni (1866-1924) olasz zeneszerző és zongoraművész – aki elsősorban Ausztriában és Németországban tevékenykedett – adott neki művészeti tanácsokat.<sup>6</sup> Számos neves karmesterrel játszott, Fernando Previtalitól Mario Rossiig, Scherchentől Monteaux-ig, Rosbaudtól Celibidache-ig. Koncertjeit mindig technikai magabiztosság és szilárd, klasszikusan képzett játéktílus jellemezte.<sup>7</sup> Több felvételét rögzítették is, például Wolfgang Amadeus Mozart,<sup>8</sup> Georg Friedrich Händel,<sup>9</sup> Roman Vlad, Mario Zafred, Nino Rota és Ildebrando Pizzetti hárfára írt versenyműveit.<sup>10</sup>

Nino Rota 1942-ben Aldrovandi férjétől, Guido Gattitól, a neves zenetudóstól kapta a felkérést az *Il birichino di papa* című film zenéjének megírására. Ezt követően együtt dolgoztak a Lux Filmmel.<sup>11</sup> Clelia – férjének és annak a lehetőségnek köszönhetően, hogy a korszak legjelentősebb zeneszerzőit látogathatta – azon munkálkodott, hogy minden zeneszerző, akivel kapcsolatba került, új kompozíciókat készítsen hárfára. Házuk a művészek találkozóhelye volt: nemcsak a zenészeknek és a festőművészeknek, hanem az irodalmároknak és a kultúra híveinek, akik Clelia férje, az olasz kulturális és zenei élet vezetője körül gyűltek össze hosszú éveken át. Szüntelen munkájának, személyes tehetségének és a hárfában rejlő lehetőségekbe vetett rendíthetetlen hitének köszönhetően a mai hárfarepertoár rendkívül értékes kompozíciókkal büszkélkedhet, amelyek felbecsülhetetlen értékű örökséget jelentenek a hárfaművészek számára szerte a világon. Egy olyan impozáns repertoár alakult ki általa, amelyet mindenhol ismernek és előadnak, valamint a jelentős nemzetközi versenyek kötelező anyagaiban is szerepelnek.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> N.N.: „Gatti, Clelia (n. Aldrovandi).” In: Alberto Basso (szerk.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Volume terzo.* (Torino: Unione Tipografico, 1986.) 133.

<sup>6</sup> Griffiths, „Gatti-Aldrovandi, Clelia.”, i.m., 574.

<sup>7</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>8</sup> W. A. Mozart: *Concerto in do maggiore per flauto e orchestra K 299, Andante per flauto e orchestra K 315.* Solisti: Clelia Gatti Aldrovandi, arpa. Severino Gazzelloni, flauto. Orchestra da camera dell’Angelicum diretta da Luciano Rosada. (Angelicum, 1972.) STA 8930.

<sup>9</sup> *Music of Händel. Concerto grosso in d minor, Op. 6, No. 10, Concerto in B-flat Major for Harp & Strings.* Clelia Gatti Aldrovandi, Harp. Angelicum Orchestra Conducted by Carlo Felice Cillario, Luciano Rosada. (Audio Fidelity, 1969.) FCS 50031.

<sup>10</sup> Cunningham, *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II.*, i.m.

<sup>11</sup> Richard Dyer: *Nino Rota. Music, Film and Feeling.* (London: British Film Institute, 2010.) 28.

<sup>12</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

Számos tehetséges és vállalkozó kedvű zeneszerzőt bátorított arra, hogy műveket írjon szólóhárfára. Alfredo Casella, Paul Hindemith és Vincenzo Tommasini szonátákat komponált Aldrovandi hatására, a zenekari művek közül pedig – időrendi sorrendben – Rota, Zafred, Vlad, Guido Pannain, Pizzetti és Virgilio Mortari dedikált neki versenyműveket.

Zafred – aki Malipiero, majd később Pizzetti tanítványa volt – 1955-ben írta háromtétéles hárfaversenyét, amely kadenciát is tartalmaz. Vlad már nagy követője volt a dodekafóniának és az atonális zenének, 1958-ban elkészült versenyműve a *Musica concertanta (Sonetto Orfeo)* címet kapta. Mario Castelnuovo-Tedesco hárfára és kamarazenekarra írt művét is Aldrovandi inspirálta.<sup>13</sup>

Hindemith 1939-ben írta meg hárfára készült *Szonátáját*, szintén az olasz hárfaművésznőnek dedikálva. Ez a szonáta azon kompozíciók sorába tartozik, amelyeket kifejezetten azzal a céllal alkotott meg, hogy az akkoriban mellőzött instrumentumok – így például a fagott, a tuba és a brácsa – meglehetősen korlátozott szólórepertoárját bővítse. Mindegyik mű magas technikai felkészültséget igényel, anélkül azonban, hogy túlzott nehézségeket okozna az előadónak.<sup>14</sup>

Casella is gazdagította a hárfarepertoárt egy szép, azonban technikailag nehéz, Op. 68-as jelzetszámmal ellátott, háromtétéles *Szonátával*. A szerző 1943-ban komponált művét szintén Aldrovandinak dedikálta, amelynek bemutatója 1945. február 10-én volt Rómában. Ezt a szonátát nagyon ritkán hallani koncerteken, pedig ugyanabban a korban és ugyanannak a hárfaművésznőnek íródott, mint Hindemith *Szonátája*.<sup>15</sup>

1962-ben Goffredo Petrassi megírta *Seconda Serenata-Trio* című kompozícióját hárfára, gitárra és mandolinra, mely a 18. századi olasz hagyományokból merít, mindezt kortárszenei elemekkel vegyítve. Aldrovandinak ajánlott műve hárfa szólamában például *près de la table*, *pedálgliando*, *körömgliando*, *cluster*, *cluster tremolo* effekt is előfordul.<sup>16</sup>

Nino Rota Aldrovandinak ajánlotta mindazt, amit hárfára írt. A híres hárfaművészt különösen vele ápolt gyümölcsöző szakmai együttműködést és szoros baráti kapcsolatot. Rota *Concertójával* körülbelül egy időben, Vittorio Rieti, Giorgio Federico Ghedini, Barbara Giuranna, Luigi Perrachio, Vincenzo Tommasini és Luciano Chailly is dedikált műveket az olasz hárfásnak. Aldrovandi nagy érdeme, hogy a legkülönbözőbb stílusú művek

<sup>13</sup> Lucia Bova: *The Modern Harp*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.): 50.

<sup>14</sup> I.m., 39.

<sup>15</sup> I.m., 47.

<sup>16</sup> I.m., 116.

megírására ösztönözte a szerzőket: Petrassi és Chailly kísérletezőbb írásmódjától kezdve, Casella és Hindemith neoklasszikus és szigorú stílusán át, Luigi Perrachio hárfahagyományhoz közelebb álló hangzásáig számtalan eltérő stílus jelent meg az általa inspirált darabokban.



3. kép: Clelia Gatti Aldrovandi<sup>17</sup>

Aldrovandi élete és karrierje azért is kivételes, mert a fasizmus éveiben különösen nehéz volt a nők számára szólistaként kitűnni. A nőket csak olyan értékekért dicsérték, amelyek távol álltak a szakmai teljesítményektől, valamint azon törekvésektől és sikerektől, amelyek a családi kereteken kívülre estek. Olaszországban a nők először csak 1946-ban szavazhattak, amikor Aldrovandi már negyvenöt éves volt. Ezért is kivételes, hogy szólista lett egy olyan időszakban, amikor ez a tevékenység kizárólag a férfiak szerepkörébe tartozott. A szalonok azonban a nők számára voltak fenntartva. A hárfát tisztán női hangszernek tekintették, főleg ezekben a körökben használták, amiért a szalonhangszer kliséjét megkapta. Ez a repertoár összetételére is hatással volt, ugyanis a szalonzenére sokáig másodosztályú muzsikaként tekintettek.<sup>18</sup>

Kiemelkedő jelentőséggel bírt a jövő számára munkássága, hiszen rengeteg kompozíciót hangszerelt át hárfára, például Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian

<sup>17</sup> Cunningham, *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II.*, i.m.

<sup>18</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).



## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

Bach, Domenico Scarlatti csembalóra, illetve lantra készült műveit.<sup>19</sup> Mindemellett Aldrovandi egyben kivételes tanár is volt: egy olyan nő, aki szigorú, de mellette rendkívül nagylelkű. Tanítványai töretlen szeretettel emlékeznek rá mind a mai napig. Egykori tanítványa, Isabella Mori így fogalmazott:

Soha nem volt hivatalos tanári megbízatása egy intézményben sem. Mégsem ismertem nála jobb tanárt. Olyan nő volt, aki képes volt a jelenben élni, kapcsolatot tartott fenn kora zenei és kulturális nagyjával, de mindenekelőtt a jövőbe vetített nő volt, ahogy a neki szentelt kompozíciók is tanúsítják.<sup>20</sup>

Soha nem volt háttérben a tanítás iránti koncentrált elkötelezettsége, élményekkel és tapasztalatokkal látta el tanítványait, gazdagítva azok szellemiségét és művészet iránti elhivatottságát. Egyik nagyon híres tanítványa, Elena Zaniboni (1939-) számára készített Rota egy átiratot *A Keresztapa* szerelmi témájából.<sup>21</sup> Elena így emlékezett egykori tanárára:

Interpretációja, hangjának szépsége, az egyes zenei részek jelentésének mélyreható megértése, valamint személyének bája minden egyes fellépését felejthetetlen élménnyé tette. Egész életét a koncertezésnek szentelte, kevés teret hagyva a tanításnak, gondosan megválogatva tanítványait. Amikor abbahagyta a fellépéseket, több időt szentelt a tanításnak: az új generáció számos hárfaművésze az ő keze nyomát viseli. Tanítási módszere rendkívül tekintélyelvű volt. Nem engedett vitatkozni, és teljes engedelmességet követelt a tanítványtól.<sup>22</sup>

Aldrovandi neve megannyi nemzetközi hárfás eseményhez kapcsolódik. Például 1959 szeptemberében rendezték meg először a The International Harp Festival and Contest eseményt Jeruzsálemben és Tel Avivban (Izrael). A hárfaverseny második fordulójában az egyik kötelező darab Hindemith három tételes *Szonátája* volt, mely azért is lett tökéletes választás, mert a zsűri tagjai között szerepelt Clelia Gatti Aldrovandi is.<sup>23</sup> Végül a versenyt

<sup>19</sup> N. N.: „Gatti, Clelia (n. Aldrovandi).”, i.m., 133.

<sup>20</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>21</sup> Francesco Lombardi: „Concerto per arpa e orchestra.” In: *Nino Rota. Orchestral Works Vol 1*. CD Booklet. (London: Decca, 2013.). Lásd még: Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*.

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=590](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>22</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>23</sup> <https://www.harpcontest-israel.org.il/past-contests/1st-contest-program-1959-pdf/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

az olasz Susanna Mildonian nyerte meg. 1959 óta néhány évente azóta is megrendezésre kerül ez a nemzetközi hárfaverseny.<sup>24</sup> 1962-től elnöke volt az International Association of Harpists and Friends of the Harp olasz szekciójának. Az egyesület megalmodója, alapítója a francia hárfás, Pierre Jamet volt. 1979-ben megrendezésre került a 2nd Concours Nazionale di Arpa – a Salvi Harps támogatásával – az olaszországi Santa Margheritában. A versenyen megemlékeztek az ugyanabban az évben elhunyt Nino Rotától.<sup>25</sup> 1983 júliusában Maastrichtben rendezték meg az első World Harp Congress-t, melynek szombat esti programján Nino Rota egyik műve is elhangzott. A koncertek, workshopok és előadások között a keddi programban Aldrovandi is beszélt a Hindemith, Casella, Zafred és egyéb zeneszerzőkkel való közös munkájáról.<sup>26</sup> Emellett számos olasz és nemzetközi hárfaverseny zsűritagja volt. 1983-ban nevezték ki a Santa Cecilia akadémikusává.<sup>27</sup>

Clelia Gatti Aldrovandi Rómában halt meg 1989. március 12-én. Tanítványa, Elena Zaniboni ezekkel a szavakkal búcsúzott tőle:

Kedves Clelia, még a halál is engedelmeskedett neked. Úgy távoztál, ahogyan te választottad volna: kisminkelve és elegánsan, ahogyan egész életedben voltál, szépségedet és bájodat 88 évesen is szinte érintetlenül megőrizve.<sup>28</sup>

2022. szeptember 12-én Olaszországban először neveztek el kertet egy híres hárfaművészlől: Clelia Gatti Aldrovandiról, méghozzá Rómában, ahol élete nagy részét töltötte. A megnyitón a latinai Conservatorio Statale di Musica Ottorino Respighi hárfatanára, és egyben a *The Modern Harp* című könyv szerzője, Lucia Bova mondott beszédet. Jelen volt a római konzervatórium hárfatanára, Isabelle Mori professzor is, aki Aldrovandi tanítványa volt.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Roslyn Rensch: *Harps and Harpists*. (Bloomington: Indiana University Press, 2007.): 220–221.

<sup>25</sup> I.m., 229.

<sup>26</sup> I.m., 233–234.

<sup>27</sup> N. N.: „Gatti, Clelia (n. Aldrovandi).”, i.m., 133.

<sup>28</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>29</sup> <http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében



4. kép: The First International Harp Festival and Contest – a zsűritagok egy része a verseny hivatalos szórólapján, középen Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznő<sup>30</sup>

### 2.3. Hárfára írt művei

Nino Rota négy kivételes hangvételű hárfakompozíciója mellett – *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa*, *Sonata per flauto e arpa*, *Sarabanda e toccata per arpa*, *Concerto per arpa e orchestra* – úgy gondolom, kiemelkedő fontosságú megemlíteni a szerzőtől kadenciáját és az egyik hárfára készült átíratát is.

Wolfgang Amadeus Mozart *C-dúr versenymű fuvolára és hárfára* (KV 299) című zenekari kíséretes darabjához készített kadenciákat Nino Rota. Nem ismert, hogy mikor és milyen alkalomra írta ezeket a kadenciákat, de a műveiről készült online katalógusban fel van tüntetve egy lehetséges 1962-es dátum.<sup>31</sup> Az a két szólista viszont, akinek a kadenciákat dedikálta, meglehetősen ismert: Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznő és Severino

<sup>30</sup> <https://www.harptest-israel.org.il/past-contests/1st-contest-program-1959-pdf/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>31</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*. [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=109](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=109) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

Gazzelloni, a híres fuvolaművész. Rota briliáns neoklasszicizmusa tökéletesen illeszkedik a két szólóhangszer virtuóz párbeszédéhez. A kadenciákat a Schott Music International adta közre.<sup>32</sup>

Rota 1972-ben megjelent *A Keresztapa* című filmjének szerelmi témája valószínűleg a leghíresebb kompozíciója: egy olyan konszolidált dallamról van szó, amelyet az egyszerű utcai zenészekről a világhírű koncerttermek hivatásos művészeiig világszerte játszanak mind a mai napig. E filmzene népszerűsége jelentősen meghaladja alkotója hírnevét. A témából a hárfára készült átíratot maga Rota készítette Aldrovandi tanítványa, Elena Zaniboni számára, aki akkoriban az egyik legszorgalmasabb tolmácsolója volt Nino Rota zenéjének.<sup>33</sup> Valóságos szakmai kihívás volt ezt a kibontakozó romantikus dallamot átültetni egy olyan éteri hangzású hangszerre, mint a hárfa. A zeneszerző úgy oldotta meg a problémát, hogy a témára egy sor rövid variációt illesztett, amelyek a tökéletes hangnem választásának és a kísérő arpeggióknak köszönhetően csillogó visszhangot, szinte álomszerű visszaemlékezést hozott létre az eredeti verzió váratlan, bár azonnal felismerhető dimenziókba transzponált változatából.<sup>34</sup>

Számos forrásban megtalálható Rota kompozícióinak felsorolásakor még egy 1943-ban elkészült *Duetto per arpa e pianoforte* című műve.<sup>35</sup> További forrásanyag hiányában arra lehet következtetni, hogy egy kiadatlan vagy eltűnt zenei alkotásról lehet szó. A szerző online katalógusában, A Ricordi és Schott kiadók jegyzékében sem találni e darabról információt, mi több a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* sem tesz róla említést.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Nino Rota: *Cadenzas. Concerto for Flute, Harp and Orchestra in C major by Wolfgang Amadeus Mozart.* (Mainz: Schott Musik International, 2004.).

<sup>33</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.* [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=590](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

<sup>34</sup> Francesco Lombardi: „Il padrino per arpa (Love Themes).” In: *Nino Rota. Orchestral Works Vol 1.* CD Booklet. (London: Decca, 2013.).

<sup>35</sup> Az alábbi forrásokban találni rá utalást:

Bova: *The Modern Harp*, 50. / Angiola Maria Bonisconti: „Rota Nino.” In: Claudio Sartori (szerk.): *Enciclopedia della musica. Volume quarto.* (Milano: Ricordi, 1964.) 67. / Antonio Trudu: „Rota, Nino.” In: Alberto Basso (szerk.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Volume sesto.* (Torino: Unione Tipografico, 1988.) 469.

<sup>36</sup> Az alábbi forrásokban sem találni rá utalást: Annie Glattauer: *Dictionnaire du répertoire de la harpe.* (Paris: CNRS Éditions, 2003.): 537–538. / Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.* [http://www.ninorota.com/pages/advsearch.php?cat\\_id=All&keyword=duetto&match=all&submit=Search](http://www.ninorota.com/pages/advsearch.php?cat_id=All&keyword=duetto&match=all&submit=Search) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.).

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

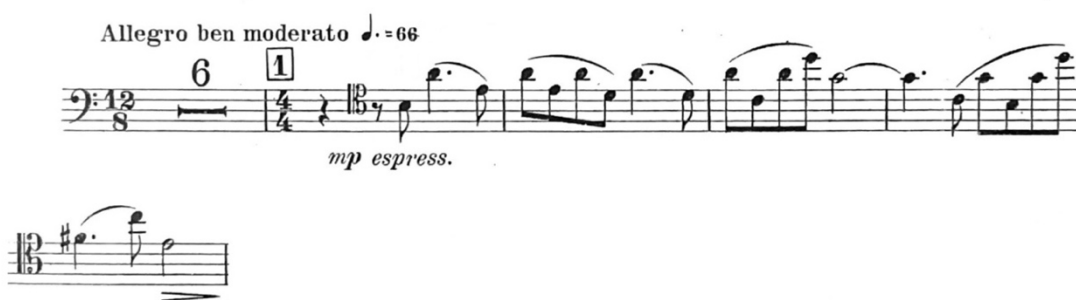
### 2.3.1. *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa*

Nino Rota először 1935-ben szánt fontos szerepet kamaraművei körében a hárfának *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* című művében, melyet édesanyjának ajánlott. A három tételből (*Allegro moderato*, *Adagio*, *Allegro vivace*) álló darabot csak 1945. február 19-én mutatták be Rómában, az Accademia Filarmonica Romanában.<sup>37</sup> A rendelkezésre álló forrásokból nem derül ki, hogy miért csak tíz év elteltével kerülhetett sor a mű nyilvános bemutatójára.

A *Quintetto* remek példája annak a kifejezett érdeklődésnek, amit Nino Rota tanúsított a francia zene iránt karrierje első periódusában. A hagyományos hárfás kvintettekben előforduló vonóstrió hegedűszólamát Rotánál az oboa helyettesíti.<sup>38</sup> A kezdő *Allegro* a benne foglalt díszítések és hangszerelés révén Debussyre jellemző hangzásvilágot idéz fel. A francia impresszionista szerző fúvós-központú gondolkodásának nyomai több helyen is felfedezhetők a tételben: a nagy tématerületek ugyanis többnyire a fuvola, illetve az oboaszólamokban jelennek meg először (lásd 1a kottapélda). Jóllehet, alkalmanként a gordonka és a mélyhegedű szólamok is kiemelt szerephez jutnak (lásd 1b kottapélda).



1a kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 1. tétel, 1-2. ütem, fuvola



1b kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 1. tétel, 1-11. ütem, gordonka

<sup>37</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*. [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=147](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=147) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.09.28.). Lásd még: D'Angelo Giulio: „Nino Rota: an untropical genius.” In: *Nino Rota: Chamber music*. CD booklet. (Dynamic, Genova, 2000.).

<sup>38</sup> Bova, *The Modern Harp*, 50.

A hangszerelés további figyelemre méltó vonása a fúvós és a vonós instrumentumok egyidejű megszólaltatásakor alkalmazott ellenpontoszó szólamvezetés. E mozzanatok azt demonstrálják, hogy a mű neoklasszikus stílusban íródott, mivel a szerző a korábbi korok technikájához, a reneszánsz zenéjének harmóniavezetéséhez és kompozíciós eszköztárához, anyagkezeléséhez is visszanyúlt. Ez az eljárás azt sugallja, hogy a szerző a szólamok egyenrangú kezelésére törekedett. A tétel e pontjain kialakított szólampárok (fuvola-brácsa és oboa-cselló) önálló mikrokozmoszként emelkednek ki a tétel egészéből. Mindeközben a hárfa szerepe leginkább a Debussy-féle hangzásvilág megteremtésében ragadható meg, ugyanis tág, mély regiszterben megszólaltatott arpeggióival finoman színezi a pasztelles hangzásvilágot.

Az eddig leírtakra kiváló példát hoz a tétel első három zifferje. A darab legelején a fuvolaszólamban jelenik meg az első tématerület, amely a tételben rondótémához hasonlóan vissza-vissza tér. Az első megjelenéskor a brácsa ellentétes irányú anyaga kíséri azt. Az egyes zifferben új motívum jelenik meg. E két tématerület a kettes számú zifferben egyesül: a fuvola szólama a gordonka szólamában, a gordonka szólama pedig az oboa szólamában fut tovább. A hármas és a kilences ziffer közötti területen az addig hallott tematikus anyagok visszaidézése mellett új karakter is megjelenik: a fuvola scherzando anyagát az oboa és a hárfa zenei szövete imitálja. A szólamok játékos, könnyed hangvétellű párbeszédében tehát a hárfa is egyenrangú félként vesz részt. A terc-, kvint- és szext-ambitusú hárfa glissandók hangzása markánsan festi meg e terület hangulatvilágát (lásd 2. kottapélda). A kilences ziffer már rávezetés a visszatérésre, hiszen az 1a kottapéldában jelölt fuvola-témát hozza vissza. Mindazonáltal mégsem nyerünk teljes visszatérést a folytatásban. A tízes ziffer által hozott repríz ugyanis mutat némi eltérést a tétel elejéhez képest.



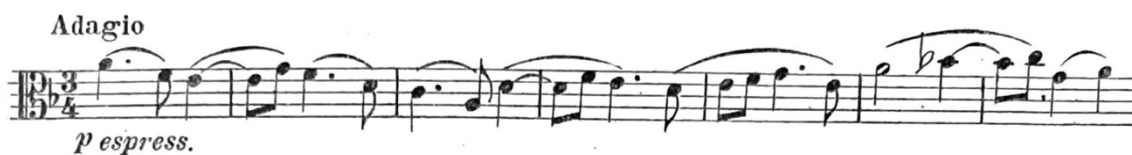
2. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 1. tétel, 30-35. ütem

Az erősen kifejező *Adagio* szigorúan ellenpontoszó írásmódot használ, ami azt bizonyítja, hogy a zeneszerző mélyrehatóan tanulmányozta és ismerte a 16. századi olasz zenét. Erre éppen a mű megírása idején készülő disszertációjának tárgya adhatta az apropót:

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

1937-ben lezárt és a Milánói Egyetemen (Università degli Studi di Milano) megvédett PhD doktori értekezésében Gioseffo Zarlino (1517-1590), reneszánsz olasz zeneteoretikus és zeneszerző életművét vizsgálta.<sup>39</sup>

A lassú tétel hangszerelésében is szokatlan megoldásokat fedezhetünk fel. A Rotára jellemző kísérletező szándék jegyében ezúttal egy, a brácsaszólamban elhelyezett szólóval indul a tétel (lásd 3. kottapélda). E téma megkapó szépségű kánonban vonul végig a brácsa és az oboaszólamokban, amihez az egyes zifferben a fuvola önálló szólama csatlakozik. Az első csúcspontot az egyes ziffer negyedik ütemétől – mely egyben a hárfaszólam első megszólalása a tételben – a kettes ziffer kezdetéig tartó szakaszban érjük el, amikor a brácsa, az oboa és a fuvolaszólamok mixtúrált menetben fonódnak össze egygé. Rota szabadon áradó, érzelemgazdag világa vonul végig a tétel egészén. Különösen megindító és magával ragadó disszonanciái felelősek a vibráló feszültség fenntartásáért. Figyelemre méltó, ahogyan egymás kioltása nélkül, újra és újra ugyanazt a hatást váltják ki az egymást ellenpontoszó szólammozgásból fakadó feszültség- és oldás-sorozatok.



3. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 2. tétel, 1-7. ütem

A kettes ziffertől a fuvola és a brácsa jut főszerephez: finoman összekapcsolódó dallamotívumaik lágy hangzást eredményeznek. A fuvolaszólam kiírt díszítései és rövid, beszédszerű tagolásmódja a reneszánszra jellemző eszköztárra emlékeztet. A négyes ziffer előtt három ütemmel egy lassú hárfa arpeggio akkordja után a fuvola kadenciaszerű felfutása vezet át a következő *a tempo* szakaszra, melyben egy új effektussal is találkozunk: a darab hárfaszólamában kizárólag itt jelenik meg üveghang, mely fátyolos, sejtelmes világot idéz. A fuvola és a brácsaszólamok légies hangjai a kísérő szerepét töltik be; a négyes ziffer után négy ütemmel az oboa, nyolc taktus múlva pedig a gordonka játssza a melléktéma dallamát. Az ötös ziffer után négy ütemmel végül a fuvolában is kiteljesedik a dallam, így a melléktéma anyaga is imitációs szerkesztésben ölthet testet.

A tétel legintimebb szóló csúcspontja a hetes ziffer, ahol a gordonka érzelemdús, szenvedélyes, öblösen vibrált hangját (lásd 4. kottapélda) a hárfaszólam puha akkordjai

<sup>39</sup> Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, 25.

fonják körül. A lassú, mély regiszterben elhelyezett arpeggio akkordok a tétel elején megjelenő kánon dallamot hordozzák, így készítik elő a nyolcas ziffernél történő visszatérést. Ezen a területen a hangszerek belépésénél tapasztalható újdonság. Az oboa és a brácsa ugyanis a fő kánontémát együtt mozogva, szext hangköz távolságban hozzák, majd a fuvola külön anyagával tér vissza a kilences ziffer után négy ütemmel a tétel elején már megismert mixtúrált menet, amit a szerző egy kibővített lezárással egészített ki.



4. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 2. tétel, 54-59. ütem

Az archaizáló, merengő hangulatot az utolsó tétel szakítja meg: az itt megszólaló erőteljes, felszabadult motívum ismét a francia hatás nyomait tükrözi hangzásvilágában és dallamkezelésében egyaránt. Az *Allegro vivace* nyitó motívuma egyben a tétel rondótémája is. A brácsában és a gordonkában megszólaló unisono dallam játékos, könnyed hangvétele meghatározza az egész zárótétel hangulatát (lásd 5. kottapélda).



5. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 3. tétel, 1-7. ütem

Az első ziffernél azonban rögtön egy *Un poco adagio* kiírással találkozunk: az oboa E hangon történő belépése orgonapontként szól hét ütemen keresztül, amely felett egy lágy fuvolaszólo jelenik meg, mintegy átvezetésként a következő, ismét a brácsa és csellószólamban feltűnő rondótémához. Ezt szintén az oboa tartott hangja szakítja meg, mely itt már Fis hangon szól. Fuvolaszólo helyett azonban a hárfa – a tételben történő első – megszólalását kapjuk. A lágy, érzelemdús arpeggiók a rondótéma központi szakaszához vezetnek el. Az ismert téma sorban jelenik meg a három felső hangszeren: először az oboában hallható a négyes ziffernél, amelyre az ötös zifferben kánonszerűen felel a fuvola. A hatos ziffernél pedig a brácsában is a teljes motívumot lehet felfedezni.



## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

A nyolcas ziffer hozza az újabb változást, a hárfaszólam szóló átvezető szakaszában kvintolákat és nyolcadmozgást lehet látni, az ütem első hangján lévő hangsúlyok pedig egy lefelé ereszkedő skálamenetet alkotnak A, G, Fis, E hangokkal (lásd 6. kottapélda). A nyolcas ziffer utáni hetedik ütemben fedezhető fel a tétel sokkal lágyabb és legato ívű melléktémája, a fuvolaszólam triolás felfutásával előkészítve (lásd 7. kottapélda).



6. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 3. tétel, 92-97. ütem



7. kottapélda: Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* – 3. tétel, 97-104. ütem

A két megismert dallam váltakozása a tétel középső szakaszát teljes mértékben átszövi. A motívumfoszlányok sorozata és a melléktéma együttesen mindig tökéletes közjátékként szolgálnak a rondóforma részeként. Fontos kiemelni, hogy a hárfa a kilences ziffernél önálló rondótémát kap, ami egyúttal a műben a hangszer első marcato megjelenése is. A tizenegyes ziffertől ismét kirajzolódik egy átvezető szakasz: a hárfa akkordjai, majd szextmenetben haladó glissandója kellő alátámasztásai a kilencedik ütemtől megjelenő, szólamok közötti ritmikai és iránybeli mozgásnak. A tizenkettes ziffer után a hetedik ütemtől a tizennégyes zifferig a melléktéma bontakozik ki. A brácsa és a cselló, a fuvola és az oboa szólam párok szépen elkülönülve felelgetnek egymásnak, mely dallamsorozat alatt a hárfa cantabile és forte szólamszövése kifinomult hangzásvilágot teremt és lendületet ad a melléktémának.

A tizennégyes ziffernél a téma kezdetével lehet találkozni. A vivace tempóval ismét felhangzik a már jól ismert rondótéma a mélyhegedűben és a gordonkában. Itt egy, a

korábbiaktól eltérő, hat ütemmel kibővített témaanyagot kapott a két szólam, ami után rögtön belép az oboa a melléktéma dallamával.

A tizennyolcadik ziffer után hat ütemmel a cselló, a brácsa, az oboa és a fuvolaszólamban indul egy kánon, amely a rondótéma kis motívumából építkezik. Ezt követően újra megjelenik a melléktéma és a rondótéma. A huszonnegyedik ziffernél már érezhetően a tétel lezárását készíti elő a zeneszerző. A játékos trillák fokozásával ad tutti lezárást Rota a kvintettnek.

### 2.3.2. *Sonata per flauto e arpa*

Nino Rota a *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* című kamaraműve után 1937-ben látott hozzá *Sonata per flauto e arpa* című duójához.<sup>40</sup> A kézirat az Istituto per la Musicában, Velencében található, ahol a 19. század vége és a 21. század eleje között tevékenykedő olasz zenei világ zeneszerzőinek és kiemelkedő személyiségeinek gyűjteményét őrzik.<sup>41</sup> A három tételes – *Allegro molto moderato*, *Andante sostenuto* és *Allegro festoso* – szonátát 1939-ben adta ki a Ricordi.<sup>42</sup> E kamaraművet is Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznőnek dedikálta a szerző.<sup>43</sup> A bemutatóra 1941-ben került sor Ruta Sassolival Rómában.<sup>44</sup> A műre leginkább jellemző, hogy a hárfa inkább szólolistaként van jelen, mintsem csak kísérő szólamként.<sup>45</sup> A *Sonata* kapcsán Gianandrea Gavazzeni zeneszerző, karmester és zenekritikus úgy fogalmazott, hogy a műben hallani véli „egy olasz Ravel archaikus, bensőséges hangját, mely egy olyan valakinek a hangja, aki kitalált egy korábban nem létező stílust”.<sup>46</sup> Stílusa élénk spontaneitást kölcsönöz, elkerüli a harmonikus bonyolultságot, és a dallamos kifejezést helyezi előtérbe.<sup>47</sup>

A nyitó tétel egy pasztorális, finom, könnyed témán alapul. Egy gyorsabb melléktéma dinamikus kontrasztot ad ehhez. A lassú tétel hasonlóan derűs. „Mindent megtennék azért,

<sup>40</sup> Bonisconti: „Rota Nino.”, i.m., 67.

<sup>41</sup> Az Istituto per la Musica a La Fondazione Giorgio Cini 1985-ben létrehozott része.

A kéziratról bővebben itt olvasható: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000246/sonata-flauto-e-arpa.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.28.).

<sup>42</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*. [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=566](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=566) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.28.).

<sup>43</sup> I.h.

<sup>44</sup> Glattauer, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, 537.

<sup>45</sup> Bova, *The Modern Harp*, 50.

<sup>46</sup> Giordano Montecchi: „Rota, Nino.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 21*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 777.

<sup>47</sup> Leonardo Pinzauti: „Rota, Nino.” In: Marc Honegger (szerk.): *Dictionnaire de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres L-Z*. (Paris: Bordas, 1986.) 1077.

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

„hogy mindenkinek adhassak egy pillanatnyi boldogságot” – mondta egyszer Rota. „Alapvetően ez az az érzés, ami életre kelti a zenémet.” A finálénak határozottan neoklasszicista stílusa van, a nyitó tételhez hasonlóan három részből áll, a terjedelmes, lassú mozgású középrészt élénk, lendületes, vidám kezdő és befejező szakaszok fogják keretbe.<sup>48</sup>

A szonáta, mint műfaj különlegessége a 20. század végére szinte teljesen eltűnt. A cím elvesztette hagyományos értelmezését, amely szerint a szonáta több tételből álló, egyedül vagy más hangszerrel együtt megszólaltatott mű. Nagyon sok neoklasszikus szonáta követi ezeket a konvenciókat, de ahogy maga a neoklasszikus kifejezés is utal rá, a szonátaírás folyamatossága elveszett.

A 20. század elején azonban Max Reger munkássága a brahmsi szonátahagyományt örökítette tovább. Későbbi kompozíciói között több olyan vonós hangszerre és zongorára írt szonáta is szerepel, amelyekben a Johann Sebastian Bachra való utalások formai és kontrapunktikus értelemben is felerősödtek. Hasonló pozíciót tulajdoníthatunk, bár más hagyománykörben, Gabriel Fauré három kései, finoman és gondosan kidolgozott szonátájának. Claude Achille Debussy három kései szonátája (1915-17) szintén a stílus megtisztulását mutatja, de itt már kevéssé utal a formai archetípusokra. Inkább Debussy saját, egyéni technikájának tisztázásáról van szó, eltávolítva belőle minden irodalmi vagy képi asszociációt. A második műben felhagyott a hagyományos szonáta-hangszereléssel, és a művet fuvolára, brácsára és hárfára írta – ez az újítás nyitotta meg az utat a szokatlan hangszerelésű szonáták előtt. Az 1910-es és az 1920-as években Debussy, Alekszandr Nyikolajevics Szkrjabin és Charles Ives különböző szonátái már szinte teljesen szakítottak a szonátaírás 19. századi normáival. A következő évtizedben széleskörű kísérlet történt a hagyományok visszaszerzésére, de nem közvetlenül. Ahelyett, hogy a zeneszerzők Johannes Brahms és Reger nyomába eredtek volna, inkább Ludwig van Beethovenre, vagy még régebbre tekintettek vissza.

Francis Poulenc, Bohuslav Martinů és Paul Hindemith olyan zeneszerzők voltak, akikről Igor Stravinskyhoz és Bartók Bélához hasonlóan elmondható, hogy szonátaik megírásakor egy vagy több évszázad hagyományáig nyúltak vissza. Hindemith a kései éveiben sok neoklasszikus stílusú szonátát írt a legtöbb ma használatos hangszerre, köztük hárfára is egyet, amelyet Rota műzsájának, Clelia Gatti Aldrovandinak dedikált.<sup>49</sup>

<sup>48</sup>Keith Horner: „Nino Rota. Sonata for Flute and Harp.” In: *20th Century Music for Flute and Harp*. CD Booklet. (Hongkong: Naxos, 2014.).

<sup>49</sup>Sandra Mangsen, John Irving, John Rink, Paul Griffiths: „Sonata.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 23*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 683–684.

Nino Rota műveire is a neoklasszikus stílus jellemző, ő is több évszázadra nyúlik vissza. A szonáta első tétele, az *Allegro molto moderato* egy finom, légies D-dúr témával indul. A fuvolaszólamban hozott hat ütemes anyag nyugodt, egyenletes lüktetésű, amely alatt a hárfakíséretben csak halk akkordok, harmóniai alátámasztások szólalnak meg (lásd 8. kottapélda). Ezt a kíséretet célszerű secco játszani, hiszen az arpeggiós megszólalás esetében nem érvényesülne az egyszerű, könnyed téma. A hetedik ütemtől újraindul a bevezetésben megismert dallam, azonban variált formában, a tizenkettedik ütemben pedig a hárfaszólam át is veszi a kezdéskor hallott zenei anyagot. Rota nem véletlenül választhatta a fuvola és a hárfa hangzását: minden hárfás kamaraművében jelen van a fuvola, később a *Concertóban* is kiemelt szerepet kap. Itt is megállapítható, hogy egyenrangú félként tekint a hárfára, nem kíséretet tölt be, hanem fontos, kiemelkedő szerephez juttatja ezt a különleges hangszert.

ALLEGRO MOLTO MODERATO

The image shows a musical score for the first three measures of the first movement of Nino Rota's Sonata for Flute and Harp. The tempo is marked 'ALLEGRO MOLTO MODERATO'. The flute part is written in the upper staff, marked 'p' and 'triquillo ed uguale'. The harp part is written in the lower staff, marked 'p'. The key signature is D major and the time signature is 4/4. The flute part consists of a melodic line with a long note in the first measure, followed by eighth notes. The harp part provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

8. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 1. tétel, 1-3. ütem

A tizennyolcadik ütemtől immár a hárfa szólójában, A-dúrban lehet megfigyelni a tétel fő dallamát. Itt a hárfa saját magát kíséri, ám észrevehető, hogy egy fokkal dúsabb harmóniát ír a bal kéz szólamába a zeneszerző. Amíg a hárfa a témát játssza, a fuvola lágy szólamában már a következő, harmincadik ütemtől induló zenei egység motívumát lehet megfigyelni, még finom megszólalással és a fő dallam keveredésével.

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

A tétel második nagy egysége az *A Tempo, deciso con vivacità* kiírástól indul, a harmincadik ütemben. E rész karakterét a hárfa négy ütemes szóló kezdése alapozza meg, a *f* megszólalás, a markáns ritmusértékek és az unisono mozgás is egy sokkal gyorsabb, egyúttal szilárd tempó tartású megformálást igényel (lásd 9. kottapélda).

The image shows a musical score for harp and flute, measures 30-34. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The harp part (bottom staves) begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *A Tempo, deciso con vivacità*. The flute part (top staves) enters in measure 30 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The harp part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the flute part plays a melodic line with eighth notes. The score is marked with 'RE 4' at the beginning of the harp part.

9. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 1. tétel, 30-34. ütem

A harmincadik és az ötvenedik ütem között lévő szakasz staccato és *scherzando* játékmódja kibillenti a hallgatóságot a tétel elején megismert dallam után. A két hangszer egyenrangúsága abban is jól tükröződik, hogy a hárfa indulásait a fuvola kánonszerűen követi, modulációk sorozatával és dinamikai fokozással érkezünk el a tétel visszatéréséhez az ötvenedik ütemben.

A visszatérés nyugodt tempóját a hárfa szólója hozza vissza a kezdő D-dúrban és az egyszerű, csak színt és harmóniát adó kísérettel, egészen tizenegy ütem erejéig (lásd 10. kottapélda).

## Papp Tímea: A hárfa szerepe Nino Rota életművében



10. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 1. tétel, 50-56. ütem

A szonáta lassú, *Andante sostenuto* megjelölést viselő második tétele lágy, derűs hangzást képvisel. Elmondható a tételről, hogy a hárfa bár kap szóló ütemeket, ezek korántsem fő motívumok, mint ahogy az első tételben megfigyelhettük, hanem sokkal inkább rá-, illetve átvezető dallamok. A főszerep mindenképpen a fuvoláé, ahogy azt rögtön a kezdés is mutatja (lásd 11. kottapélda). A lassú, halk téma egészen a tizenegyedik ütemig bontakozik ki a fuvolában. Az expresszív, nagyon pontos ritmikai játékot igénylő fuvolaszólam alatt a hárfakíséretben végig nyolcadban mozgó *marcato*, lefelé tartó lépések hallhatóak.



11. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 2. tétel, 1-3. ütem

A tizenegyedik ütemben található a hárfa első átvezetése, mely egyben hangnemi rávezetés is a tizenötödik ütemben megjelenő fuvolához. A tétel elején megismert téma motívumaiból építkező anyag – a nehéz futamok mellett – két ütem erejéig (lásd 17. és 18. ütem) a hárfaszólam jobb kezében is felfedezhető. Ez az első *cantabile* témamegjelenés kivételesen nehéz a hárfajátékosnak, hiszen az előző taktusokban megszokott felfutásokat eddig két

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

kézre lehetett elosztani. Most viszont a tempótartás mellett a bal kéz alsó regiszterben lévő futamait alátevással kell játszani. A tizenkilencedik ütemtől újra csak a harmóniai kíséret szerepét kapja meg a hárfa: a széles, nagy arpeggióval játszott akkordok egy diminuendóval és lassítással érik el a tétel első nyugvópontját a huszonnegyedik ütemben.

A tétel huszonnegyedik és harmincadik üteme közötti szakasza szabadabb megformálást kínál a játékosoknak. A két szólam összesen háromszor válaszolgat egymásnak. A hárfa huszonnegyedik ütemben megszólaló F-dúr arpeggiós akkordja felett indul újtára először a fuvola lefelé tartó, staccato, elhaló motívuma. Ezt követi a hárfa válasza, a bal kézben dupla üveghangos tercmenetekkel. Az utolsó hárfafeleletnél, a harmincadik ütemben a lefelé tartó motívum már teljes egészében üveghangokon szólal meg, ezzel előkészítve a harmincegyedik ütemben induló új anyagot, amely a mű legintimebb pillanatait hordozza magában.

A harmincegyedik ütemtől induló *più largo* rész a leghalkabb, expresszív megszólalása a fuvolának. Az új zenei anyagban sokkal nagyobb dallamívekkel, kötésekkel találkozunk, amelyet a hárfa bravúros *pp* futamai kísérnek. A szerző itt teljes mértékben kihasználja a hárfa adottságait: a hangszerre legjellemzőbb kényelmes, ámbar nagyon gyors tempójú futamokat ír elő. Emellett a kísérőhangszer szerepe a moduláció bevezetése is, a kezdeti B-dúrból ugyanis elkanyarodik C-dúr, Asz-dúr, B-dúr, Desz-dúr, Gesz-dúr és Cesz-dúr hangnemek felé.

A hárfa második szóló megjelenése a harmincötödik ütemben található, amely szintén átvezető jelleggel bír, ezért kissé szabadabban is értelmezhető ez az ütem. A jobb kéz lefelé tartó B-dúr skálamenetei mellett a bal kézben kirajzolódik a harmincegyedik ütemben megjelenő új témaanyag, ennek bemutatására kiváló hangulatot teremtenek az üveghangok (lásd 12. kottapélda).

The image shows a musical score for harp and flute. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef for the flute and a grand staff for the harp. The second system has a treble clef for the flute and a grand staff for the harp. The harp part features a long melodic line with a 'ben sentite gli armonici' instruction. The flute part has a 'LA#' instruction. The score is in two systems, measures 34-35.

12. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 2. tétel, 34-35. ütem

Ahogy arra a negyvenegyedik ütem *tempo primo* jelzése is utal, az expresszív, nagy dallamíves motívum után visszatér a tétel elején megismert tempóérzet, illetve az első témából már jól ismert dallam második felét (mely a tétel elején a negyedik ütemben jelent meg) hallhatjuk egy terccel feljebb, ezúttal már D-dúrban. Fontos kiemelni a negyvenegyedik ütemben a hárfaszólam lejegyzésmódját: a pedálozás miatt Cesz-dúrból hirtelen D-dúrba kellene váltani, ami mind a hét pedál lenyomását igényli (kettőt ráadásul duplán). Ez azonban nem tud megtörténni egyetlen akkord lejátszása alatt, ezért a szerző az első két negyedben történő tizenhatod mozgásokat még gesz hangokkal írta le, majd az ütem második felénél vált csak físz hangra. Az 1939-ben kiadott kottában kivételes pontossággal szerepelnek a pedálváltások beírásai. Természetesen ezúttal is arra következtethetünk, hogy Aldrovandi a kiadás előtt ellenőrizte a mű játszhatóságát és instrukcióit.

Az egyre sűrűsödő hárfakíséret és a fuvolában is megjelenő nagy crescendo segít abban, hogy az ötvenedik ütemben megjelenjen a tétel elején megismert visszatérő téma első négy üteme. Ezt először a hárfa mutatja be (lásd 13. kottapélda).

A téma B-dúrban szólal meg csakúgy, mint a tétel legelején. A hárfa öblös arpeggiós akkordjai felett még halljuk az előző motívum befejezését a fuvolaszólamban, majd az ötvenegyedik ütemben a fuvolában is megjelenik a kezdő téma. Asz-dúr és Esz-dúr felé kitérve, végül az ötvenkilencedik ütemben G-dúr tonalitásba érkezik meg a kíséret, fényes hangnemben lezárva ezzel a tételt.



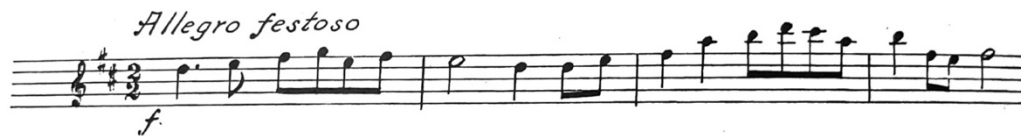
## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében



13. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 2. tétel, 50-52. ütem

A Szonáta harmadik, *Allegro festoso* erősen neoklasszikus stílusú tétele három nagyobb egységre osztható. Az első rész a hatvanharmadik ütem végéig tart, majd a hatvannegyedik ütemtől a kilencvenhetedik ütemig egy lassú, érzelmes *tranquillo* középső szakaszt fedezhetünk fel. Az utolsó egységet először a kilencvennyolcadik ütemben a hárfa, majd a fuvola miniatűr kadenciája hozza, ebből alakul ki az egyre fokozódó dallam, mely végül egyben a tétel grandiózus lezárása is lesz.

A tétel indítása egyszerű, játékos dallammal indul a fuvolaszólamban (lásd 14. kottapélda).



14. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 3. tétel, 1-4. ütem

E dallamot formálja tovább a tétel első és záró szakasza variált alakban, melyet rondótémának tekinthetünk. A tizenkettedik ütemig a fuvolaszólam hozza a témát, a hárfa mozgása közben jól kiegészíti azt, ellenpontozva és akkord alátámasztásokkal segítve. A tág akkordok jól segítik a hárfást abban is, hogy a *f* helyeken, mély regiszterben megszólaltatott harmóniak után a felső szólamban is megszólalhatson a rondótéma. Jó példa erre a tizenharmadik és tizennegyedik ütem. Az első rész változását hozza el a huszonnegyedik ütem *Con vivacità* hárfa átvezető szakasza. Az egyértelmű dallamívekkel, játékosan megformált tizennégy ütemen át tartó közjáték nagyon jól alkalmazkodik a hárfa hangszínéhez. Egyéni megformálási lehetőséget is ad a hárfajátékosnak, illetve a teraszos dinamika is új szintet hoz a tételbe. A harmincyolcadik ütemben belépő fuvola staccatós nyolcadmozgásai ideális hangszínnel egészítik ki a hárfa tercmozgását a negyvenhetedik ütemben megjelenő rondótémaig. A 7. kottapéldában megjelenített téma teljes egészében,

ugyanúgy D-dúr hangnemben szólal meg a hárfaszólamban, majd a folytatást átveszi a fuvola. A *tranquillo*hoz átvezető néhány ütemben folyamatos modulációt figyelhetünk meg.

A *tranquillo* érdekessége, hogy a G-dúr elindulás után a kíséret akkordfelbontásai – és természetesen ezzel együtt a fuvolaszólam is – szinte ütemenként váltakoznak a dúr-moll tonalitás között. A tétel legérzelemdúsabb ütemeiben azonban már a nyolcvanharmadik, majd a nyolcvanhatodik ütemtől a kíséretben elrejtve találhatjuk meg a rondótéma motívumát (lásd 15. kottapélda).

A nyugodt közép-rész után a hárfa virtuóz D-dúr felfutását a fuvola rondótémája folytatja. Miközben a hárfa csengését még hallani a századik ütemben, a fuvola a megszokottnál egy oktávval magasabban hozza a témát (lásd 16. kottapélda). Ebbe kapcsolódik vissza a hárfa saját, már megszokott irányú kíséretével.



15. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 3. tétel, 84-88. ütem

1<sup>o</sup> TEMPO – CON VIVACITA'

RE<sup>4</sup>  
SOL<sup>4</sup>

8<sup>a</sup>

lasciar vibrare

triumf

16. kottapélda: Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa* – 3. tétel, 98-104. ütem

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

A 121. ütemben ismét felfedezhető az első részben már megismert hárfa közjáték, azonban itt a felfutások során a két kéz iránya nem ellentétes, hanem egyirányú. Mi több, a rondótéma első üteme szólal meg a hárfa felett a fuvolaszólamban, ezáltal is még inkább sűrítve a zenei rétegeket. Emellett a hárfa nyolcadmozgásai felett a fuvola három ütemen keresztül tartó H hangról induló trilláit egy fokozatos crescendo is alátámasztja.

Ezt a fokozást a 132. ütemben egy hirtelen levegővétellel egybekötött megállás szakítja félbe, majd egy hatalmas dinamikai építkezést ír elő a szerző, amely egészen a tétel végéig kitart. Rota a hárfa glissandóival és egyre sűrűsödő, a fuvolában is megjelenő triolás futamokkal vezet el a tétel katartikus befejezéséhez.

### 2.3.3. *Sarabanda e toccata*

Nino Rota egyetlen eredetileg is szólóhárfára írt műve 1945-ben keletkezett, melyet Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznőnek ajánlott. A kor legnagyobb virtuózáként Aldrovandi több fontos zeneszerzőt is bátorított arra, hogy szólóhárfára írjanak műveket. Többek között például Alfredo Casella, Paul Hindemith, Vincenzo Tommasini is komponált és dedikált számára szonátát.<sup>50</sup> A *Sarabanda e toccata* kézírata, akárcsak a *Sonátáé*, az Istituto per la Musicában található. A szerző lánya, Nina Rota által vezetett katalógus szerint a darabnak létezik egy zongora változata is.<sup>51</sup>

Nino Rota hárfára írt művei alapján arra következtethetünk, hogy a szerző komoly érdeklődést mutatott a hangszer iránt. Mi több, annak kifejezetten neoklasszikus idiómája ellenére is nagy figyelmet fordított a specifikus adottságokra, tulajdonságokra, mely virtuóz jellegű írásmódjában is megmutatkozott. A két tételes kompozícióra jellemző, hogy a *Sarabanda* és a *Toccat*a formailag szigorúan ellensúlyozza egymást, ugyanakkor reflektál is egymásra úgy, hogy közben a dallam kibontakozásának is szabad folyást enged a szerző.<sup>52</sup> A hangzásvilág szintén kifinomultságot és kiegyensúlyozottságot sugall.<sup>53</sup>

A *Sarabanda e toccata* tökéletes példája annak, hogy a hárfa milyen csengésre és tiszta hangzásra képes. Rota tökéletesen ismerte a hangszer adottságait, hiszen a *Sarabanda* elején a legrezonálóbb, mély húrokon indítja el a dallamot. A hárfán nem lehet kielégítő hangerőt

<sup>50</sup>Griffiths, „Gatti-Aldrovandi, Clelia.”, i.m., 574.

<sup>51</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*. [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=149](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=149) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.12.).

<sup>52</sup>Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue* [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=241](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=241) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.13.). Lásd még: Francesco Lombardi: *Nino Rota. Kremerata Musica*. CD Booklet. (Stockholm: BIS Records, 1997.).

<sup>53</sup> Bova, *The Modern Harp*, 50.

elérni egyetlen dallamsor megírásával, ezért folyamodik a szerző a hangok oktávfogásban, kitöltött akkordokkal történő megszólaltatásához. Elegáns megoldásként a dallamvonal fenntartása érdekében arpeggiókkal és nagy akkordokkal találkozunk. Ezek az arpeggiók nem kiírt törések. A hosszuk az előadóművészre van bízva úgy, hogy a basszushangot egy másodperc töredékével a leütés előtt játsszák. Így a legfelső szólamban megjelenő dallam pontosan érkezik és az esetleges tág akkordok is megformáltan tudnak érvényesülni. Ha Rota kíséret nélküli dallamsort írt volna, akkor lehetetlen lenne figyelemre méltó dinamikai szintet elérni. Annak erőltetése ugyanis durva hangzást eredményezne. Így azonban fokozható a dinamikai ív és kellő mennyiségű érzelem kifejezésére, erő kifejtésére van lehetőség. Mindeközben a dallamvonal a lehető legjobban kiemelkedik; méghozzá úgy, hogy az egyensúly és a szépség megmarad. A mű egészen tisztán megszólaltatható, a hangszín és a dinamika tekintetében egyaránt kiváló eredményt tud elérni az előadó.<sup>54</sup>

A sarabanda a barokk hangszeres táncok és az állandó szvittételek – az allemande, a courante és a gigue mellett – a legnépszerűbb tételtípusok egyike volt. A 16. században kezdetben vokális táncdallamként tűnt fel Latin-Amerikában és Spanyolországban. A 17. század elején került Olaszországba egy akkoriban népszerű barokk gitártípus repertoárjának részeként.<sup>55</sup> A század első felében Franciaországban és Olaszországban különböző hangszerfajták alakultak ki, amelyek eleinte harmonikus sémákra, később ritmus- és tempójellemzőkre lettek kitalálva. Az olasz sarabanda leginkább szóló gitárban vagy continuo kíséretes kamarazenében szólalt meg. 1640 és 1692 között az olasz szerzők alapvetően két ritmus-modellt használtak (lásd 17. kottapélda).<sup>56</sup>



17. kottapélda: A *sarabanda* kedvelt ritmusképletei

A 19. század végén és a 20. század elején a sarabanda újra népszerű lett, kiváltképp a francia zeneszerzőinek körében. Előszeretettel használta többek között Claude Achille

<sup>54</sup> I.m., 349–350.

<sup>55</sup> Az angol terminológiában five course gitarként ismert hangszer elnevezésében a course kifejezés jelentése kórus, mely itt húrpárokra utal: egy dallamhúrral és négy dupla húrral rendelkezik.

<sup>56</sup> Richard Hudson, Meredith Elish Little: „Sarabande.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 22.* (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 273–275.

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

Debussy, Camille Saint-Saëns, Albert Roussel és Germanie Tailleferre is hangszeres műveiben.<sup>57</sup> Nem csoda, hogy Nino Rota is kedvet kapott ahhoz, hogy kipróbálja hárfán a sarabanda tételt. A kezdő témában Rota is visszanyúl a fenti (b) ritmushoz: bár a 3/4-es lüktetésű téma nyolcadokban mozog, a középső szólam negyed értékekben erősíti azt. A második ütem ritmusértékei pedig pontosan megegyeznek a (b) jelű alapképlettel (lásd 18. kottapélda).



18. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Sarabanda, 1-2. ütem

A fentebb már említett nagy arpeggiók és akkordok kivételes támaszt adnak a dallamív pontos formálásához. Fontos azonban megjegyezni, hogy a mélyen elhelyezkedő húroknál nehéz a takarást a hárfán megoldani úgy, hogy a csengés idejéből ne vegyünk el sokat. Mindazonáltal a következő akkord – főleg, ha más a tonalitása – teljesen tisztán tud megszólalni. Számos ujjgyakorlat mellett a hárfairodalom legismertebb műveinek egyike is tökéletes példa lehet erre: úgy vélem, Gabriel Fauré *Impromptu* című szólóhárfa darabját akár Nino Rota is ismerhette – például Aldrovandi révén. Feltételezésem a Rota- és Fauré-művek hasonló, arpeggiós akkordokkal nyitó kezdetén alapul (lásd 19. kottapélda).



19. kottapélda: Gabriel Fauré: *Impromptu* No. 6, Op. 86, 1-5. ütem

A 3/4-es lüktetésű első szakasz a huszonkettedik ütem első arpeggiójáig tart. Egészen eddig érvényben marad a nagy, széles akkordok alkalmazása. A tagolásban felfedezhető, hogy a nyolc ütemes témabevezetés után egy plusz, átvezető szereppel rendelkező ütem jelenik

<sup>57</sup> I.m., 277.

meg. A tizedik ütemtől a téma négy ütemen keresztül a bal kézben tűnik fel oktávmozgásban. A huszonkettedik ütemtől a *poco più mosso e libero* jelzésű szakasz sokkal szabadabb kifejezésmódot sugall: az addig állandó nyolcadmozgás megtörik, ezáltal kibillen a stabil tempóérzet. Az előadónak pedig lehetősége nyílik a szabad megformálásra. A huszonkettedik ütemtől a harmincharmadik ütem végéig terjedő részben egy imitációs szakaszt fedezhetünk fel. A jobb kézben hozott skálaszerűen lefelé mozgó dallamot kiegészíti a bal kéz anyaga, néhány helyen pedig akkorddal is alátámasztja. A harmincadik és a harmincegyedik ütemben szextmenetben halad egymás mellett a két szólam, majd egy kiírt rallentandóval és sostenutóval elérkezünk a következő nagy egységhez.

A harmincnegyedik és a negyvenkilencedik ütem közötti *a tempo (sentito)* középrész a tétel technikailag legnagyobb kihívása. A *legato e sottovoce* instrukcióval ellátott tizenhatod szextolák a bal kéz virtuozitását teszik próbára (lásd 20. kottapélda). A pontosság és az egyenletesség mellett hajlékony dallamívet is kell követnie a kíséretnek, megfelelő kötésekkel eljátszva. E folytonos, lágy kíséret felett a jobb kézben egy nagyon érzékeny, moduláló dallamanyagot hoz a szerző, miközben a 3/4 és a 4/4 ütemmutató is váltakozik. A két kézben számos helyen a szextolák és a tizenhatod menetek találkozása, ezek gördülékeny együttjátéka és megfelelő súlyozása kihívás elé állítja az előadót. A középrész csúcspontját a negyvenhetedik ütem hozza *ff* jelöléssel, mely résznél egyre sűrűsödnek a szólamok, a jobb kézben pedig egy kettős hüvelykujjas csúszást is jelöl a szerző (lásd 21. kottapélda). Végül a következő két ütemen keresztül tartó *diminuendo* hozza el a tétel elején megismert témát, immár Asz-dúrban.

20. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Sarabanda, 34-35. ütem

Az ötvenedik ütemtől ismét egy nyolc ütemes – a sarabandára jellemző – egységet láthatunk, egy kibővített ütemmel. A tétel elején megismert dallam itt variálódik: az ötvenkettedik és az ötvenharmadik ütemben a nyolcadmozgást triolás skálamenet is színesíti. Az egység nyolcadik ütemében, az *animato* jelzésnél kapott akkord csengésében indul el egy

## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

kadenciaszerűen emelkedő futam, amely két ütemig tart, tehát itt is a korábban látott kibővített egység, azaz a kilenc ütemes szerkezet fedezhető fel.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems. The first system is a nine-measure phrase in 4/4 time, marked *ff* (fortissimo). It features a melodic line in the right hand with fingerings (1, 2, 8, 1, 1) and a bass line with arpeggiated chords. The phrase concludes with a cadence marked *dim:* (diminuendo). The second system is a four-measure phrase marked *rall.* (rallentando), showing a melodic line in the right hand and a bass line with arpeggiated chords.

21. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Sarabanda, 47-49. ütem

A tétel csúcspontja és egyben fő dallamának a visszatérése az ötvenkilencedik ütemben valósul meg. Ennek a dallamívnek a megformálása a tág akkordok miatt csak úgy kivitelezhető, ha a bal kéz ujjai még a jobb kéz hangjai felé is átnyúlnak és besegítenek a dallamba. Az arpeggiók folytonossága és egyenletessége közben a jobb kéz nem veszíti el a nyolcadmozgást sem, ugyanis a már megszokott módon hozza azt. Az effajta lejegyzés később a *Concerto* első tételének kadenciájában is előfordul, tehát joggal tekinthetjük Rota szólóhárfa írt művét a versenymű előfutárának is. A visszatérés felépítése megegyezik a bevezetésével. A nyolc ütemes egységet egy kibővített ütemmel toldja meg a szerző, amivel egyúttal az *Un poco mosso - liberamente* részt is elérjük. Nyolc ütem múlva, a hetvenhatodik ütemben a tétel lezárásaként megszólaló *Calmo* ad megnyugvást az érzelmeiktől túlfűtött téma és a középrész mozgékony világához képest. A *dolce* arpeggiók halk hangzással pihentetik meg a tételt: a hárfa gyöngyöző hangjai apró villanásszerű motívumokban hozzák vissza a témát a felső regiszterben.

A darab második tétele – amint arra a címadás is egyértelműen utal – a *Toccata* feliratot viseli. A toccata megnevezés, amely az olasz toccare, azaz érinteni igéből származik, eredeti jelentése szerint olyan darabra mutat, amelyet szerzője elsősorban a kézügyesség bemutatására szánt. E kompozíciók kezdetben gyakran szabad formájúak voltak és szinte mindig szóló billentyűs hangszerre készültek. A toccata megjelölésű darabok nagy része szigorúbb szerkesztési módokat – például fuga – és formákat – például

szonátaforma – hoz. A 16. és a 17. században a kifejezést néha fanfárszerű darabokra is alkalmazták, mint például Claudio Monteverdi 1607-es *Orfeója* nyitó fanfárjának esetében. Ám e használat eredete és a jelenlegihez való viszonya máig nem tisztázott. A toccata újkori megjelenésének egyetlen többé-kevésbé stabil jellemzője a rövid hangértékekben történő folyamatos mozgás. Ahogyan a sarabanda kapcsán, úgy a toccata esetében is elmondható, hogy az elnevezés a 19. és a 20. század fordulójának francia zenéjében vált ismét népszerűvé. A toccata elsősorban az orgona-komponisták alkotó műhelyeiben kelt új életre: gondoljunk például Charles-Marie Widor és Louis Vierne műveire.<sup>58</sup>

Rota kompozíciójának második tétele, a toccata legfőbb sajátosságát felelevenítve, a virtuozitást helyezi előtérbe. A tétel felépítése, úgy vélem, hogy a rondóforma jegyeit hordozza. Az *Allegro* jelzésű tétel egy rövid, játékos rondótéma motívummal indul a jobb kézben, melyhez a bal kéz nyolcad, illetve tizenhatod mozgásokkal válaszol. A gyors tempó mellett érdemes kiemelt figyelmet fordítani a dinamikai jelzésekre is: ugyanis a *f* és a *pp* között mindenféle dinamika megtalálható. A légies, könnyed dallamnál nagy szerepet játszanak rögtön az első ütemtől a jobb kéz kötése, ezáltal a dallamívek pontos megformálása kerül előtérbe. A nyolcad értékű dallamot csak a hüvelykujj játssza, így kiemelt figyelmet kell fordítani arra, hogy a téma iránya megfelelő legyen, ne helyeződjön néhány hangra felesleges hangsúlyt. A negyedik, a harmadik és a második ujj a belső, kiegészítő szólamot kapja meg, így természetesen mintegy támaszként is szolgálnak a hüvelykujj kötéseivel (lásd 22. kottapélda).



22. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Toccata, 1-3. ütem

A huszadik ütem átvezetésként funkcionáló, ereszkedő futama után három üveghang jelzi az új szakasz kezdetét. E három hang hangzásban is újat hoz, eltér és kiemelkedik az eddig hallott anyagból. Úgy vélem, e terület akár egy fanfárszerű visszacsatolás is lehet Rota

<sup>58</sup> John Caldwell: „Toccata.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 25.* (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 534–537.



## 2. A hárfa szerepe Nino Rota életművében

részéről a toccata 16-17. századi hagyományaihoz. A huszonkettedik ütemtől a szept, kvint és kvart hangközökben elhelyezett, staccato jelzéssel ellátott hangokat – kiváltképp a jobb kézzel – igen nehéz megszólaltatni gyors tempóban (lásd 23. kottapélda). A tételben gyakoriak a nyomtatott ujjrend beírások, ami arra utalhat, hogy a kiadás előtt biztosan átnézte és jóváhagyta az ajánlásokat Aldrovandi. Az itt megjelenő staccatokat a bal kéz úgy segít megoldani, hogy második ujjal penget, így az előző hangokra lefogásként vissza lehet készíteni a hüvelykujjat. A harmincnegyedik ütemnél pedig már a jobb kéz felső szolamánál csúsztatást is lehet alkalmazni a pregnánsabb hangokért.

23. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Toccata, 23-34. ütem

A tétel rondótémája a harminchetedik ütemben újból visszatér, majd a negyvennyolcadik ütemnél egy *scherzando* szakasz következik. Egy *sf* akkord zárja le az előző részt, ami egyben lendületet is ad a játékos, halk skálamenetekhez. A főszerep itt a bal kéznek jut: zenei anyaga kiemelkedő technikai megoldást igényel a téma következő megjelenéséig, azaz az ötvenötödik ütemig. A bal kéz ugyanis körbejárja a jobb kéz szolamát: a negyvennyolcadik és az ötvenedik ütemben lévő hangokat étouffé kell játszani tenyértakarással, a jobb kéz felett indulókat pedig második ujjal úgy, hogy az első ujjat visszakészítjük hozzá (lásd 24. kottapélda).

24. kottapélda: Nino Rota: *Sarabanda e toccata* – Toccata, 48-50. ütem

Az ötvenötödik ütemtől a hatvankettedik ütemig ismét a rondótémát hallhatjuk, majd a tétel csúcspontja – mely dinamikailag is a legerősebb pont – következik. A hatvanharmadik ütemtől a hatvannyolcadik ütemig unisono akkordokat írt a szerző. Ezek ugyanazokon a hangokon szólnak, mintha a megerősítés és a fokozás szerepét szánta volna nekik a szerző. Tekintheszünk ezt a középrészben hallott üveghangos motívum kivetítésének is: amíg ott ezután lefelé ereszkedő dallamot hozott a komponista, itt erős, emelkedő fokozást lehet észrevenni. Utoljára a hatvankilencedik ütemben tűnik fel a rondótéma, mely végül egy nagy fokozással éri el a mű *ff* lezárását.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

#### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

##### 3.1. Bevezetés

Nino Rota 1947-ben látott hozzá *Concerto per arpa e orchestra* című versenyműve komponálásához, mely egyben utolsó hárfára, mint szólóhangszerre készült szerzeménye. A hárfaversenyt Clelia Gatti Aldrovandinak dedikálta, és ő is mutatta be 1951. március 9-én Torinóban, az Auditorium RAI-ban, Carlo Maria Giulini vezényletével.<sup>1</sup> A csellóval folytatott korai kísérletei után ez a versenymű lett az első, szólóhangszerekre és zenekarra írt kompozícióinak hosszú sorában, amelyek a későbbiekben csatlakoztak a szerző lenyűgöző koncert műveihez.<sup>2</sup>

Nino Rota egyetlen hárfaversenye több ízben is reflektál a 20. századi neo-áramlatok sajátosságaira, amelyek keretei között a barokk és a klasszika stílusjegyei nyertek új értelmezést. Rota ugyanis hitt abban, hogy kapcsolódni kell a múlt zenéjéhez, így nyelvezete markánsan különbözött a korabeli modern uralkodó olasz irányzatoktól.<sup>3</sup>

A három tételből álló kompozíció felépítését a zenekari tutti és a szólóhangszer közötti kiegyensúlyozott szólamelosztás jellemzi. Formáját tekintve valamennyi tétel háttérében innovatív zeneszerzői szándék feltételezhető: Rota ugyanis a szonáta, a rondó és a variáció hagyományos szerkezeteit sajátosan értelmezi, elrejtje és kitágítja. A hárfaverseny stílusa hasonlít Johann Sebastian Bach hat Brandenburgi versenyére, az első és a harmadik tétel ritmusában és dallamában is felhasználja a Bach által megteremtett mintát.<sup>4</sup>

Az első tétel a téma szólólista általi előadása után a hárfára és a fuvolákra, majd fokozatosan a zenekar többi hangszere közötti intenzív váltással kezdődik. A tétel fejlődése a szólólista és a zenekar különböző szekciói közötti vetélkedésből áll, amelyet a téma ünnepélyes kibontása és a fináléhoz közelítő hosszú hárfakadencia bevezetése követ.

A második tétel is a hárfára és a fuvolák párbeszédével kezdődik, majd egy olyan játékká alakul, amelyben a zenekar minden egyes szekciója bensőséges és diszkrét módon a középpontba kerül. A trombitaszóló közreműködésével a párbeszéd hangulatból egyfajta

<sup>1</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue*. [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=590](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.27.).

<sup>2</sup> Francesco Lombardi: „Concerto per arpa e orchestra.” In: *Nino Rota. Orchestral Works Vol 1*. CD Booklet. (London: Decca, 2013.).

<sup>3</sup> Giordano Montecchi: „Rota, Nino.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 21*. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 777.

<sup>4</sup> José María Latorre: *Nino Rota. La imagen de la música*. (Barcelona: Editorial Montesinos, 1989.) 54–55.

zenei meditációba vált át, amelyben a rézfúvósok és a hárfa a főszereplői egy egyszerre ritka és lenyűgöző hangzásvilág megteremtésének.

A harmadik tétel a teljes zenekar által előadott témával kezdődik, amelyet a hárfaszóló hatásos staccato menetei követnek. Ez a tétel a második tétellel ellentétes, szoros szerkezetű, rövid, szünet nélküli, egymást követő blokkokból áll. Ezen blokkok között az egész darab két főszereplője, a fuvola és a hárfa hatásos párbeszéde hallható. A kadencia a tétel főtémájának virtuóz variációsorozatából áll, amelyre a zenekar vonós hangszerei válaszolnak, és amelyet a fuvola, a piccolo és a hárfa szólói zárnak.<sup>5</sup>

### 3.2. Allegro moderato

A versenymű a tradicionális, három tételes szerkesztésmódot követi. Jellegzetességei kiválóan megmutatják, mi tekinthető a hárfa „szellemének”: a letisztult hangszerelés egy igazi gyöngyszem, összhangban a hárfa fényes és zengő hangzásával. Struktúrája inkább a barokk stílusra emlékeztet, semmint a klasszicista modellre. A legtöbb klasszicista és romantikus versenyműre jellemző szonátaforma átvétele helyett ebben a darabban az első tétel Vivaldi és Bach hatását mutatja. A melléktémák igazából ötletes variációk, így ténylegesen egy egyetlen témából álló tételről lehet beszélni. A hallgatót az elejétől kezdve leköti az a derű, ami a műből árad. A tétel vége felé haladva a hárfa egy hosszú, impresszionista jellegű kadenciát játszik, felvezetve a finálét.<sup>6</sup>

Az első tétel felépítése leginkább a rondóformára vezethető vissza. A rondótéma fő motívuma rögtön a hárfaszólamban, a második ütemben jelenik meg. Tulajdonképpen e motívum kibontása alkotja a rondótéma területét, amely az 59. ütem első nyolcadán ér véget. Az ezt követően induló első közjáték a 75. ütemig tart. Itt újra a rondótéma következik; a második közjáték maga a kadencia, majd a 150. ütemben tér vissza a rondótéma.

A tétel témavilága apró motivikus egységekből építkezik, ami egyaránt meghatározó része a szóló és a tutti anyagnak. A témafej rendkívül egyszerű, díszítő motívumra emlékeztető gesztusa csaknem kivétel nélkül valamennyi szólamban megjelenik. Erről tanúskodnak a tétel első ütemei is, ahol a szólóhangszer által 2-3. ütemekben exponált témafejet a 3-4., illetve a 6-7. ütemekben előbb a piccolo, majd az oboa szólamai imitálják (lásd 25a és 25b kottapélda). Ezzel egyidőben az első fuvola előbb a motívum

<sup>5</sup> Francesco Lombardi, „Concerto per arpa e orchestra.”, i.m.

<sup>6</sup> Claudio Ricignuolo: „The Concertos.” In: *Nino Rota: La Strada. Concertos*. CD booklet. (Montreal: ATMA, 2003.) 15–16.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

tükörfordítását, majd tercparhuzamban mozgó variánsát jeleníti meg. Eközben a mélyvonók és a brácsa G-dúr tonalitást megerősítő orgonapontja felett a hegedűszólamokban a témafej és tükrének augmentált, pontozott nyolcad értékekben mozgó variánsa bontakozik ki a 2. és a 13. ütemek között (lásd 26. kottapélda).



25a kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 3-4. ütem



25b kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 6-7. ütem

Amíg a hárfa felső szólamában a motivikus anyag rajzolódik ki, addig a bal kéz a harmóniai váz megerősítéséért felelős. A darabot átható barokk hagyományok jegyében, a Jean-Philippe Rameau nevéhez kötődő hozzáadott szext, azaz a *Sixte ajoutée* jelenségét idéző gesztus jelenik meg a darab első négy ütemében: az I. fokú G-dúr akkord hangjaihoz a hárfa alsó szólamában egy A hang adódik hozzá az első négy ütemben (lásd 26. kottapélda). Ily módon a G tonalitás keretein belül új értelmezési lehetőségeket kapunk az analízishez: e kísérőformula hangjai egyszerre értelmezhetők egy dúr skála kivágataként (G-A-H) és egy elsőfokú hiányos nónakkord elemeiként (G-H-D-F-A).

Időben eltolva, a hárfa mindkét szólamában hármas motivikus tagolás fedezhető fel (lásd 26. kottapélda, 1-3. ütem). A felső szólam első két, egyenként három-három hangot magában foglaló motívuma az adott tonális terület tonikai hangját díszíti körbe. Ezzel szemben a harmadik, hat hangból álló csoport általában új hangnemi terület felé vezet. Erről tanúskodnak a 4-5. ütem kapcsolódásától induló hangnemi kitérések sorozatai is, ahol a témafej harmadik, skála-kivágra emlékeztető motívumcsoportjának alterált hangjai váltják ki az új tonalitás érzetét (lásd 26. kottapélda). Az azonos alapú (természetes) g-moll



### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

hangnemi területét (5. ütem: d-moll), majd a 13. ütemre az eredeti tonalitás párhuzamos, e-moll hangnemébe érkezik.

A 13. és az 51. ütemek között található szakaszban szintén hagyományos eszközöket használ a zeneszerző: a rondótéma motivikus anyagát variált alakban és jellemzően új hangszerelésben hozza újra. A témafej és annak tükre a 14-15. ütemekben jelenik meg először a zenekar vonós szólamaiban, a hárfaszólam akkordikus mozgású, a téma vázát prezentáló anyagának tematikus ellenpontjaként, azt komplementer módon kiegészítve (lásd 27. kottapélda).

27. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 13-15. ütem

A 13. ütemtől induló részben a fúvós szőlamok eleinte a hárfá anyagának – gyakran unisono mozgású – megerősítói, míg a vonóskar ezzel szemben annak ellenpontozó vagy kísérő formuláját hordozza. Ám közelebbről megvizsgálva az egyes fúvós szőlamok anyagait, nyomban kiderül, hogy az azokban szereplő zenei matéria távolról sem mutat egységes

képet. Míg a fagott és a rézfúvók textúrája a 13. ütemtől induló formarész első néhány taktusában csakugyan a hárfa újonnan megjelenő akkordikus, mixtúraszerű anyagát markirozza, addig a klarinét és az oboaszólamok a témafej variált alakját hozzák szabad ellenpontként azzal egy időben.

Ugyancsak kiemelendő a 16. ütemtől megváltozott vonóskíséret D-dúr anyaga is. A hárfaszólammal azonos ritmikai-dallami gesztusainál fogva megerősíti, súly- és időbeli eltolása által ugyanakkor sokkal inkább ellenpontozza azt. A 17. ütemtől – felcserélve az eddigi sorrendet – a hegedűkben kibontakozó skálamenetet a 19. ütemtől veszi át – ellentétes irányú szólammozgással – a hárfaszólam. Ezt követően a tematikus anyag szabad újraértelmezésével létrejött motívumcsoport áll a következő ütemek középpontjában: a kilenc hangból álló újabb témavariáns a fuvola és a klarinétszólamokban jelenik meg dialógust alkotva a többi fúvós szólammal (lásd 28. kottapélda).

28. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 20-24. ütem



### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

A 21. ütemben a trombita A hangról induló témafejére a 22-23. ütemekben előbb a piccolo, majd ugyanazt mélyebb lágéban megismételve, a fagott válaszol. Ugyancsak három különböző hangszer – oboa, piccolo, kürt – vesz részt a témafej és az arra felelő válaszmotívum prezentálásában a 23. és a 25. ütemek között. A hárfaszólam a 19. és a 20. ütemekből ismerős, ezúttal emelkedő skálamenete a 25. ütemben cezúraként, egyben a rondótéma motívumának az előkészítéseként jelenik meg. A 25. ütem hárfa skálaíve vezet rá a 26. ütem D-dúr forte csúcspontjára.

A 26-51. ütemekben, az iménti ütemekhez hasonlóan a témafej motivikus és hangszerelésbeli variánsainak dialógusa áll a középpontban. A hárfa 27. ütemben D-hangról induló ereszkedő témafejláncolatával<sup>7</sup> a 28. ütemtől a fafúvós szólamok ellentétes irányú skálamenetei képeznek kontrasztot. Újabb variáns a 32. és a 33. ütem piccolo szólamában fedezhető fel, amelynek jellegzetes körülíró motívuma (lásd 29. kottapélda) az oboa (36-38. ütem), a fuvola (37-39. és 46-47. ütemek) és végül a hárfa (40-41. és 46. ütemek) zenei anyagában is megjelenik. Figyelemre méltó a 34-37., valamint a 42-45. ütemek ritmikai játéka: a hárfa anyaga előbb a fafúvós, majd a vonós szólamokkal alkot ritmusimitációt (lásd 30. kottapélda).



29. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 32-33. ütem

A hangnemi területek és a tematikus egységek formai határainak precíz egybeesése is jelentős mozzanat: Rotára jellemzően a tonális súlypontok összhangban állnak a motivikus kidolgozással, ami az egészen parányi, néhány ütemes kisebb formai egységekben is érzékelhető.<sup>8</sup> A D-dúr és B-dúr hangnemek tercrokron relációját leszámítva nem jellemző nagyobb távolságú elmozdulás a kiinduló és az érkező hangnemek között, ennek ellenére a tétel tonális szerkezete mégis változatos képet mutat.

A hárfa 47. ütemtől induló skálamenetei az 51. ütemben H-dúrban megjelenő rondótémát készítik elő – a skálamenetek hasonló, formaképző szerepére már a 19. és a 20.

<sup>7</sup> Ehhez hasonló tematika jelenik meg a 29-31. ütemek között a hárfa felső szólamában a bal kéz akkord-felbontásai felett.

<sup>8</sup> Lásd például a tétel következő helyeit [hangnem és ütemszám]: e 13. / D 16. / A 21. / D 25. / B 27. / F 30. / Esz 32. / Asz 40. / Esz 42. / F 47.

## Papp Tímea: A hárfa szerepe Nino Rota életművében

ütemekben is volt példa. Az 51-58. ütemekben megjelenő rondótéma után a szerző az 59. ütemtől egy új tematikus anyag exponálására vállalkozik. Ez az első közjátéknak értelmezhető terület a fúvós és a vonós szolamokban egyaránt kibontakozó imitációs szolamvezetésben jelenik meg (lásd 31. kottapélda). Az itt található tonikai orgonaponttal együttesen újabb barokk zenei allúzióként hat. Mindehhez a tétel 67-75. ütemek közötti újabb csúcspontján a zenekari tutti anyaghoz a hárfa glissandókkal összekötött akkordmenetei kapcsolódnak, amivel megerősíti a harmóniai vázat.

The image shows a page of a musical score for Nino Rota's Concerto per arpa e orchestra, measures 34-36. The score is written for a full orchestra and harp. The instruments listed on the left are: Flute (F.L.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.L.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tp.), Harp (Arpa), Violin (V.L.), Viola (V.LE), Violoncello (V.C.), and Contrabass (C.B.). The harp part is particularly prominent, featuring a glissando in measure 36. The score includes various musical notations such as dynamics (p, p<sup>izz.</sup>), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The harp part has a 'Larg.' marking at the end of measure 36.

30. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 34-36. ütem

### 3. A Concerto per arpa e orchestra formai és tonális analízise

Az első közjáték jóval gazdagabb tonális történések szempontjából. A többségében b előjegyzésű hangnemeket – ezalól az e-moll, D-dúr és A-dúr hangnemi területek képeznek csak kivételt – érintő kitérések és modulációk jellemzően mindössze egy-két kvint távolságba történő elmozdulást eredményeznek.

The image displays a page of a musical score for Nino Rota's *Concerto per arpa e orchestra*, measures 59-61. The score is written for a full orchestra and harp. The instruments listed on the left are: FL (Flute), Ob. (Oboe), CL. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr-ba (Trumpet), Tp. (Trombone), Arpa (Harp), V.L. 1 (Violin I), V.L. 2 (Violin II), VLE (Viola), V.C. (Violoncello), and C.B. (Contrabass). The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *sf*, and performance instructions like *Prendi Flauto*, *p tenuto*, *pp tenuto*, *Div.*, and *sf*. A box with the number '6' is present above the Violin I part.

31. kottapéllda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 59-61. ütem

A 75. ütemben lezárul az első közjáték, ezzel egy időben újra a rondótéma következik. Először a fúvósokon, majd a szólóhangszeren jelenik meg a téma, amely az eredeti G hangról indulva, ereszkedő szekvenciába kezd. A mintegy tíz különböző hangnem érintését követően a tonális fejlesztést a 84-88. ütemek között a mélyvonós szólások témafejből kialakított ostinato-motívuma töri meg. Ezzel egyidejűleg azonban a hegedű- és a brácsaszólások hárfával egymásnak felelgető akkordjai folytatják a korábbi, ereszkedő harmóniamozgást. Így megerősítik az ostinato által kiváltott harmóniai feszültséget. A 88. ütemben elért C-dúr tonalitásból kiindulva, a fúvós és a vonós szólások közötti dialógussal egy újabb, a témafejet felhasználó hangnemi kitérés-sorozat veszi kezdetét. Ez a 92. ütem G-dúr tonalitásával nyer nyugvópontot, ahonnan négy ütemen keresztül tartó rondótéma motívumot figyelhetünk meg. Ez egyben a 96. ütemtől E-dúrban induló szólókadencia előkészítéseként is értelmezhető.

A 96-137. ütemig terjedő szólókadencia – mely egyben a második közjáték indulása is – virtuóz menetekkel érkezik el a tétel tulajdonképpeni formai csúcspontjához. A 96-102. ütemekben az 59. ütemből már ismert első közjáték anyaga kerül továbbgondolásra, amely mixtúrált akkordmeneteivel egy nagyzenekari apparátus sűrű szólamszövését imitálja – ezáltal csaknem teljes egészében kihasználva a hangszer ambitusa által kínált lehetőségeket. A 103., 107., 116-118. ütemekben a harmincketted értékekben haladó kiírt futamok alapján jól látható, hogy a szerző a hangszer adottságainak tökéletes ismeretében komponálta a művet: erre kiváló példaként szolgálhatnak a felsorolt ütemekben tapasztalható enharmonikus lejegyzések (lásd 32. kottapélda).



32. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 104. ütem

Ugyancsak a korábbi variánsok egyike került visszaidézésre a 105-110., 113-115. és 117-120. ütemekben, ahol a 32-33. ütemek körülíró motívuma jelenik meg a hárfaszólásban. A harmadik ismert variáció a 110-113. ütemekben fedezhető fel, amelynek egyes foszlányai korábban a 42-45. ütemekben a hárfa és a vonóskar szólamaiban voltak fellelhetők: míg a hárfa szólam fúvósokkal kiegészülve ereszkedő hármashangzat

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

felbontásokat játszott, addig a vonósok a főtémafejtémát ismétlésével bocsátkoztak velük párbeszédbe. A kadencia vizsgált szakaszán pontosan e dialógus rekonstruálására vállalkozik a szerző az említett hármashangzat-felbontás és a témafejtémát harmóniai vázának nyolcad értékekben mozgó, teraszos dinamikájú ábrázolásán keresztül (lásd 33. kottapélda).



33. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 110-113. ütem

A 120-121. ütemek harmincketted értékekben szakaszosan ereszkedő szextmenetei hasonlóan például a 19-20. vagy a 47-51. ütemekben látottakhoz, ezúttal is kisebb formai egységek határain, cezúráként kerül alkalmazásra. Olyan további, az eddigiek során tapasztalt kompozíciós megoldások érhetők meg tetten a 121-137. ütemekben, mint például a zenekari szólamok visszacsatlakozásakor a mélyvonókon megjelenő D-orgonapont (121-132. ütem). Felette a hárfa akkordfelbontásai teszik élővé a harmóniai vázát. Eközben a 122. ütemtől ismét a témafejtémát foszlányai tűnnek fel többek között a trombita és a második fuvola, az oboa és az első kürt, a klarinét és az első fuvola, a trombita és a fuvolák, valamint a második kürt és a fagott által alkotott szólampárok között felelgetve. A 133. ütemtől már csupán a témafejtémát három hangból álló elszórt motívumait adogatják egymásnak a zenekar szólamai a 145. ütem fúvós tutti belépéséig, ahol az eredeti alakban, illetve annak tükör fordításában szólal meg a rondótéma motívuma.

A második közzjáték végéhez közeledve mindinkább központi szerephez jut a kvart hangköztávolság, amely egyben a tercépítkezésű hagyományos funkciós gondolkodásmód ellenpólusaként jelenik meg a darab során. A 136. ütem hárfa szólamában megjelenő B-hanggal kiegészült Asz-Desz-Gesz-kvartakkord, valamint a valódi visszatérést megelőző átvezetés (137-150. ütem) zenekari szólamaiban kvart-imitációban mozgó témafejtémát, továbbá a kitarított kvartakkordok fölött a hárfa üres kvintakkordjai (138-139., 141-142. és 144-146. ütem) egyaránt az innovatív zeneszerzői szemlélet hozadékainak tekinthetők (lásd 34. kottapélda).

A megszokott formai cezúra jelenik meg a 147-150. ütemek hárfaszólamban található szextoláin és skálamenetein keresztül, amelyek a 150. ütemtől induló rondótéma

## Papp Tímea: A hárfa szerepe Nino Rota életművében

visszatérését készítik elő. Amint azt a tétel eklektikus struktúrája is sejteti, e formarész sem hoz tökéletes tonális és motivikus megnyugvást: a darab kezdetén látottakkal szemben, az első öt ütemet ezúttal a vonóskar indítja el, csak a folytatást viszi tovább az eredeti szólamelosztás szerint a hárfaszólam. A 161. ütemben a tétel elejéről ismerős G-dúr tonalitást visszahozva a kísérő szólamok motivikus anyagai fokozatosan leépülnek: a 165. ütemtől már csak a két fuvola eleveníti fel a témafejlé emlékképét. Ezzel szemben a hárfaszólam tizenhatod értékű, perpetuum mobile gesztusú mozgása mindvégig kitart. Míg a tétel végén szereplő 3/4-es metrumváltás (164. ütem) kiemeli a bal kéz szólamának hármas egységeit, addig az utolsó két ütem 4/4-es lüktetése kiírt lassításként értelmezhető.

The image shows a musical score for the harp and orchestra. The harp part is at the top, with a treble and bass clef. The orchestra part is below, with staves for Violins 1 and 2 (VL. 1, 2), Viola (V. LE), Violoncello (V. C.), and Contrabasso (C. B.). The tempo is marked 'POCO PIU MOSSO (Tempo I°)'. The score shows a transition from a forte (f) dynamic to a piano (p) dynamic. The harp part features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The orchestra part shows the strings playing a simple, sustained pattern, and the woodwinds (flutes) playing a melodic line.

34. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 137-139. ütem

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

#### 3.3. Andante

A darab második tétele karakterben és tempóban egyaránt kontrasztot képez a saroktételekkel. Három nagy formai terület, A-, B- és C-rész váltakozásán alapszik a tétel szerkezete. Az A-rész (1-17. ütem) előbb egy kilenc, majd egy nyolc ütemből álló szakaszra bontható. A tétel elején megszólaló dallammenet három, egyenként hat-hat nyolcad értékűből álló kisebb egységből épül fel: ez az ereszkedő, mondhatni önmagába visszatérő szekvenciális skálamenet alkotja a második tétel főtéma területét, amely a barokk passacaglia hagyományokkal hozható összefüggésbe (lásd 35. kottapélda). Az első 17 ütemben a vonószekerek és a hárfa szólamai unisono anyagot játszanak, a szólista önálló motívumai csak a folytatásban különülnek el jobban a zenekar szólamaitól. A zeneszerző ugyanakkor az együtt játszott anyagban is megtalálta a módját, hogy a szólóhangszer előtérbe kerüljön. Míg a vonósok *mp* hangerővel, addig a hárfa *poco f* dinamikai jelzéssel dupla oktávmozgásban szólaltatja meg a motívumot. Ez a megoldás technikai kihívás elé állíthatja a szólistát. A megformálás nehézsége a vonós dallamívek követéséből fakad. Az egységes dallamvezetés ugyanis elengedhetetlenül szükséges a szólamok közötti összhang megteremtéséhez.

Figyelemre méltó a terület hangnemi térképe is, ahol a dúr, moll és modális hangnemeket ütközteti a komponista. Az így megteremtett harmóniai feszültséggel – akárcsak az első tételben – a fokozás eszközeként él a zeneszerző. Az első formarészen belül több tagolási pont fedezhető fel. Ezeket a cezúrákat szintén a barokk stílust idéző, körülíró zárlati formulák alkotják: először c-moll (4. ütem), majd G-dúr domináns, négy-hármas késleltetéssel elért záróakkordján (9. ütem) pihen meg a zenei anyag. A második, nyolc ütemes szakasz (10-17. ütem) három további alegységre bontható, amely kétszer két ütemes (10-11. és 12-13. ütemek) és egy négy ütemes területet foglal magába (14-17. ütemek). Zárlatot csak a 13. és a 17. ütemek hoznak a korábbi barokk formulával először c-moll, majd C-dúr hangnemekben. Mindeközben a fúvós szólamokban saját, negyed értékekben haladó anyag jelenik meg. Erre a négy plusz öt ütemre bontható, aszimmetrikus téma ritmikai ellenpontot alkot a hárfa és a vonós szólamokkal, miközben egyúttal harmóniai alátámasztást is ad.

The image shows a page of a musical score for Nino Rota's *Concerto per arpa e orchestra*. The score is for measures 1-4 of the second movement. It is written in 3/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes two flutes (1 and 2), an oboe, a clarinet in B-flat, and a bassoon. The brass section consists of two horns (1 and 2), a trombone, and timpani. The string section includes two violins (1 and 2), a viola, a cello, and a double bass. A harp part is also present. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics range from 'poco f' to 'mp'. The score is numbered 120006 at the bottom right.

35. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 1-4. ütem

A 18-64. ütemig tartó B-rész első öt ütemében a vonóskar az alapmotívum visszaidézésével vezet át a 23. ütem cselló szólamában megjelenő új témához. Az itt felcsendülő dallam megindító szépsége a Rotára jellemző érzelemgazdag hangzásvilág leginkább megkapó pillanatainak egyike. A kis szeptim ambitusú sóhajmotívum imitációs szerkesztésben bontakozik ki a vonós szólamokban: a cselló, a brácsa, a második, majd az első hegedű témabelépései alatt a nagybőgő kitarított hangjai és a timpani szívdobbanásszerű negyedei alkotnak orgonapontot. Mindehhez a fagott és a kürtszólamok adnak további harmóniai színezetet (lásd 36. kottapélda).



### 3. A Concerto per arpa e orchestra formai és tonális analízise

The image shows a page of a musical score for Nino Rota's Concerto per arpa e orchestra, measures 23-26. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: COR. 2 (Coronet), TR. (Trumpet), T.P. (Tuba), ARPA (Harp), VL. II. (Violin II), VLE Divise (Viola Divisi), V. CEL DIV. (Violoncello Divisi), and C. B. (Cimbalo/Bass Drum). The key signature is G minor (three flats). The time signature is 4/4. Dynamics include *pp*, *pp sentito*, *pp*, *p espress.*, *unite*, and *dim.*. Performance instructions include *pp*, *pp sentito*, *pp*, *p espress.*, *unite*, and *dim.*.

36. kottapéllda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 23-26. ütem

A 37. ütemben indul el a hárfaszólam saját témaanyaga g-moll hangnembben (lásd 37. kottapéllda). Erre a 44-46., az 51-52., az 53-54. és az 55-57. ütemekben érkezik válasz a sóhajtéma leszakított motívumfoszlányaival a cselló, az oboa, az első fuvola és a klarinét szólamaiból. A hárfa a tételben itt kap először lehetőséget egyéni zenei megformálásra. A 64. ütemig tartó szakasz olyannyira jelentős, hogy akár a kadencia szerepét is betölthetné – jóllehet, a tétel nem tartalmaz kiírt kadenciát. A két kéz egyenrangú: a felső szólam dallamívének vezetése mellett figyelemre méltóak a bal kéz szextmenetei is. Utóbbiak a tétel legelején bemutatott alapmotívumból eredő rejtett dallamot hordozzák. Míg ezt segítik a jobb kéz szabad trillái, addig a tizenhatod triolák formájában kiírt díszítések már előkészítik a következő formarészre átvezető virtuóz, tizenhatod triolákban szakaszosan felfutó skálameneteket.



37. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 37-43. ütem

Az 51. ütemtől kezdődő, Debussy stílusát idéző skálamenetek két ütemes egységekre bonthatók. Anyaguk összekapcsolódik a fűvós szólamokban egyidejűleg megjelenő sóhajtémával (lásd 38. kottapélda). A hárfa és a kísérő szólamok zenei szövetének kapcsolata az 57. ütemtől válik még szorosabbá: azonos harmóniamozgás figyelhető meg a hárfa és a vonós, illetve a fűvós szólamcsoportok váltakozva belépő textúrájában.

A hárfaszólam a 61. ütem ereszkedő menetei után Desz-dúr skálával – az első tétel (például 48-51. ütem) cezúráit követve – vezet át a következő, 64-73. ütemek közötti formarészhez. Az A-rész visszatéréseként értelmezhető szakasz ezúttal az első megjelenés (1-17. ütem) domináns hangneméből, azaz g-mollból indul. A formai tagolás és a harmóniai relációk a teljes visszatérés benyomását keltik: ezúttal egy négy plusz hatos tagolású anyag vezet el modális területeket érintve a kiinduló hangnem azonos alapú párjába, G-dúrba (73. ütem). A hangszerelés felosztása szintén mutat eltérést: a fűvósok negyed értékekben haladó anyaga és a vonósok passacaglia-menetei ezúttal a hárfaszólam nélkül jelennek meg.

### 3. A Concerto per arpa e orchestra formai és tonális analízise

The image shows a page of a musical score for Nino Rota's *Concerto per arpa e orchestra*, measures 50-53. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (FG.), Horns (COR.), Trumpets (TR.), and Trombones (TP.). The second system includes staves for Violins (VL.), Viola (V.LE.), Violoncello (V.C.), and Double Bass (C.B.). A box with the number '5' is placed above the first measure of the woodwind section. Dynamics include *p*, *pp*, and *tutti*. The harp part (ARPA) is shown in the middle of the page, with a complex rhythmic pattern.

38. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 50-53. ütem

A timpani tremolója felett a trombita kitartott tonikai G hangja vezet át a következő, 96. ütemig tartó C-részhez. Az itt kibontakozó új tematikus anyag a trombita és a kürtök szólamaiban található. A 74. ütem trombita szólamának repetáló G hangjából egy fanfár-motívum indul ki. Ez a 79. ütem himnikus, akkordtömbökben haladó koráltémájával együtt alkot új tématerületet. Míg a fanfár-anyag mindig szólóként hangzik el a hárfa futamaival váltakozva (lásd 39. kottapélda), addig a koráltéma több hangszer azonos ritmusú anyagával hol a fúvós, hol a vonós szólamokban jelenik meg (lásd 40. kottapélda). A koráltéma megjelenésekor az addigiaknál szorosabb kapocs fedezhető fel a hárfa és a zenekari szólamok között. A szólóhangszer sűrű harmincketted menetei ugyanis a korál-motívum hangjairól indulnak, ezzel díszített és variált alakban jelenik meg a téma.

Papp Tímea: A hárfa szerepe Nino Rota életművében

TR.  
T.P.  
ARPA

39. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 74-76. ütem

1  
2  
FL.  
O.B.  
CL.  
F.G.  
1  
2  
COR.  
TR.  
T.P.  
ARPA  
Sib Mib Lab  
1  
2  
VL.  
V.LE.  
V.C.  
C.B.

40. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 88-90. ütem

A Hárfa-verseny e tételében mutathatók ki leginkább Rota fő zenei irányvonalának, azaz a filmzenének a stílári jellemzői. Például az említett két motívumtípus megjelenését

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

elválasztó hárfa futamok a filmzene világát idézik fel, a fokozás hatásos eszközeiként. Az egyre sűrűsödő zenei textúra és a dinamikai fokozás hozadékaként kezd kibontakozni a 90. ütem tutti anyagától a 96. ütemben elért csúcspont.

A darab utolsó nagy, 96-120. ütemek közötti egysége – a koráltéma kivételével – minden korábbi tématerületet visszaidéz, ám megváltozott sorrendben: az A-B-A-C formai képlet helyébe B-A-B-C szerkezet lép. A különböző témák torlasztva jelennek meg, mintegy kivonataként az addigi történéseknek. A visszatérés tonális szerkezete azonban kifejezetten az A-rész hangnemi sémája szerint alakul, azaz c-mollból C-dúr tonalitásba jut el.

#### 3.4. Allegro

A barokk concertók zakatoló ritmusvilágával indul a harmadik tétel. Szerkezetét tekintve leginkább monotematikus variációs formaként lehet meghatározni a tétel építkezését. A dallami és a ritmikai kialakítás – akárcsak a versenymű nyitótételében – ezúttal is Bachra jellemző mintákat követ.<sup>9</sup> A nyitótéma, ami tulajdonképpen a tétel fő témája, szekvenciális menetekben alapul (lásd 41. kottapélda). A dallamvezetés szempontjából két, egymással szorosan összekapcsolódó anyagot tudunk megkülönböztetni egymástól. A téma első felét nagyobb hangközlésekben haladó motívum alkotja, amelyben rejtett kétszólamúság nyomai fedezhetők fel: az ismétlődő hangok orgonapont benyomását keltik. A folytatásban az addig rejtett skálamenetek kerülnek előtérbe. Mindez összességében első benyomásra lenyűgözően egyszerűen hathat, tökéletesen egybevágvá Rota érzelemközpontú zeneszerzői koncepciójával, miként arra Anneleen Lenaerts hárfaművész is utal:

Rota zenei nyelvének ereje az egyszerűségből fakad, melyben gyakran benne rejlik az eredendő ellentmondás. Egy könnyed, komolytalan dallamot is képes méltósággal átítatni, melankóliába ünnepélyességet oltani, vagy egy csapásra új életet lehelni egy régimódi dallamba – mindezt elsöprően őszinte spontaneitással.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Julia Cunningham: *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II*. CD Booklet. (Italy: Egan Records, 2002.) 00008/9.

<sup>10</sup> Anneleen Lenaerts: *Nino Rota. Works for Harp*. CD Booklet. (Paris: Warner Classics, 2019.) 0190295514716.

## Papp Tímea: A hárfa szerepe Nino Rota életművében

ALLEGRO (♩ = 108)

TIMPANO

1 VIOLINI

2 VIOLINI

VIOLONE

V. CELLI

C. BASSI

41. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 1-6. ütem

A vonósok által bemutatott unisono zenei anyag interpretációs szempontból kihívás elé állíthatja a játékosokat. Nehézséget okozhatnak a sűrű tizenhatod értékekben mozgó téma eltolt ütemsúlyai, az ideális hangszínrányok megtalálása, illetve a nagy hangközlépések egységes és tiszta intonációja. Az így létrejött sajátos hangzásvilág a barokk korszak ikonikus hangszerét, a Bach keze alatt virtuózzá vált csembalót idézi meg.

A tizennyolc ütemen át tartó G-dúr hangnemű bevezetés (A-téma) készíti elő a hárfaszólam belépését. A szólóhangszer anyaga a nyitó témából merít, hangzásában mégis kontrasztban áll az eddig hallottakkal (B-téma). A lágy hangzásvilág megteremtéséhez a fafúvós szólamok is hozzájárulnak. A fuvola-, az oboa- és a klarinét szólamok a hárfa akkordhangjaiból bontakoznak ki, ezzel az unisono hangzás egy új megközelítése figyelhető meg (lásd 42. kottapélda). További eltérés a vonósokon és a hárfán megszólaló témák között, hogy a vonósoknál még csak sejtethető ritmikai rétegek a hárfaszólamban világosan elkülönülnek egymástól. Mindeközben a 23. és a 27. ütemek között a mélyvonósok is fontos szerephez jutnak: az A-téma augmentált változatával elővetítik a folytatást, ahol különféle variációkban tér vissza a már ismert témaanyag. Két ütemmel később, a 29. ütemben indul újra a tétel elején megismert dallam, melynek középpontjában az A-téma különböző hangszercsoportokon történő megszólaltatása áll. A 29. ütemtől a 37. ütemig tartó D-dúrból induló szakasz alapvető koncepciója a fafúvósok és a vonósok váltakozására épül.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

42. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 19-24. ütem

Bár a mélyvonók domináns félzárlata csak a 37. ütem egyjén vezet hozzávetőleges nyugvóponthoz, a 36. ütemtől már egy teljesen új, játékos karakterű terület veszi kezdetét a fuvolaszólamban (C-téma). Akárcsak a 36-37. ütemeknél található szakaszhatárookra, a tétel későbbi pontjaira is jellemzőek Rota minden átvezetést mellőző, tonális és tematikus szempontból egyaránt váratlan átkapcsolásai. A fuvolán ugyanis minden előkészítés nélkül új tematikus anyag jelenik meg (lásd 43. kottapélda). Az eközben megszólaló hárfa játéka pusztán kísérő funkciót lát el, amit a cselló és a nagybőgő pizzicatója erősít meg. Fontos kiemelni, hogy Rota előszeretettel használta a hárfát és a fuvolát együtt: erre jó példa a zeneszerző kvintettje, fuvola-hárfa szonátája, valamint Mozart C-dúr fuvola-hárfaversenyéhez írt kadenciája. E két hangszer egyenrangú kezelése a *Concerto* harmadik tételében a 44. ütemtől válik szembetűnővé, amikor is a 36-52. ütemek közötti fúgaszerkesztésű részben a fuvolaszólam fúgatémájára a hárfa reális válasszal felel. A hárfa korábbi anyagát ezen a ponton a második hegedű és a brácsa pizzicato játéka veszi át.



43. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 32-41. ütem

Újabb éles váltást lehet felfedezni az 52. ütemben, ahol az előző téma lezárásával egyidejűleg a tételben először lép be a trombitaszólam (lásd 44. kottapélda). Az itt megszólaló négy ütemes fanfár-motívumot (nem azonos a második tételben megjelenő fanfár-motívummal) egy összegző jellegű, nagyívű átvezetés követi, amelyben minden eddig megjelent témaanyag feltűnik variált alakban. Az 56-67. ütemek között például a korábbi B-téma anyagát a szerző a szólóhangszer gyöngyöző skálameneteivel lágyítja, míg a 68. ütemtől a A-téma egy része a vonós és a fúvós szólamcsoportokban váltakozva szólal meg.



44. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 52-55. ütem

A 90. ütemtől nagyszabású fokozás veszi kezdetét, amelyhez a dinamika, a hangszerelés és a témaanyag egyre sűrűbb megjelenítésének eszközeit egyaránt kiaknázza a komponista. Különösen figyelemre méltók a hárfaszólam virtuóz, harmincketted értékekben haladó felfutásai. Nem kevésbé viharos e terület tonális képe sem, amelyet hangnemi kitérések hosszú sora színesít, mígnem a 100. ütemben elérkezünk a tétel első világos cezúrájához. Rövid megtorpanást követően a 101-124. ütemek közötti egységben az A-téma jut központi szerephez, amit előbb a fuvola, majd a hárfaszólam szextmenetekben ereszkedő kíséretében a klarinét mutat be teljes egészében. Ezt követően már csak a témafej más-más fáfúvókon megszólaló, különböző hangokról elindított motívuma uralja a partitúrát.

A korábbi C-téma tematikus anyaga a 125. ütemben is a fuvolaszólammal indul, ám ezúttal a 44. ütemtől eltérően a hárfa helyett a fagottszólam viszi tovább a témát a 133. ütemtől kezdődően. Mindeközben a 124. és a 140. ütemek között a hárfaszólam bal kezében



### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

megjelenő flageolet hangok skálamenetet alkotnak, amelyekhez az első hegedű hangzásában hozzáillő tartott üveghangjai társulnak. A 140-146. ütemekben a hárfa futamai Rota filmzenéjére jellemző miliőt idéznek meg dús, érzelemgazdag hangzásvilággal.

A 146-167. ütemek között újabb formai egység fedezhető fel, amelyben az A- és a C-témák variált anyaga váltakozik. Eközben a 154. ütemtől a mélyvonós szólamok sűrű tizenhatodokban haladó, erőteljesen kromatikus anyaga dinamikai fokozással segít elérni a 167. ütemben megjelenő alaphangnemet. A G-dúrból induló szakaszban augmentált ritmussal szólal meg az A-téma. E terület kiemelt jelentőséggel bír, ugyanis a hárfaszólam a tétel során először kapja meg az A-téma anyagát (lásd 45. kottapélda): a szólóhangszer súlyos arpeggióiban megjelenő témát – a hegedűk kivételével – a kísérő szólamok visszafogott unisono játéka erősíti. Az első és a második hegedűszólam ugyanis ezalatt tizenhatod értékekben haladó könnyed skálamenetével ellenpontoszza a jobbra negyed értékekben mozgó A-témát. Szintén kiemelkedik az A-témát játszó szólamok közül a 170. ütemtől a trombita és a kürtszólamok érzékeny, C-témára emlékeztető dallammenete.

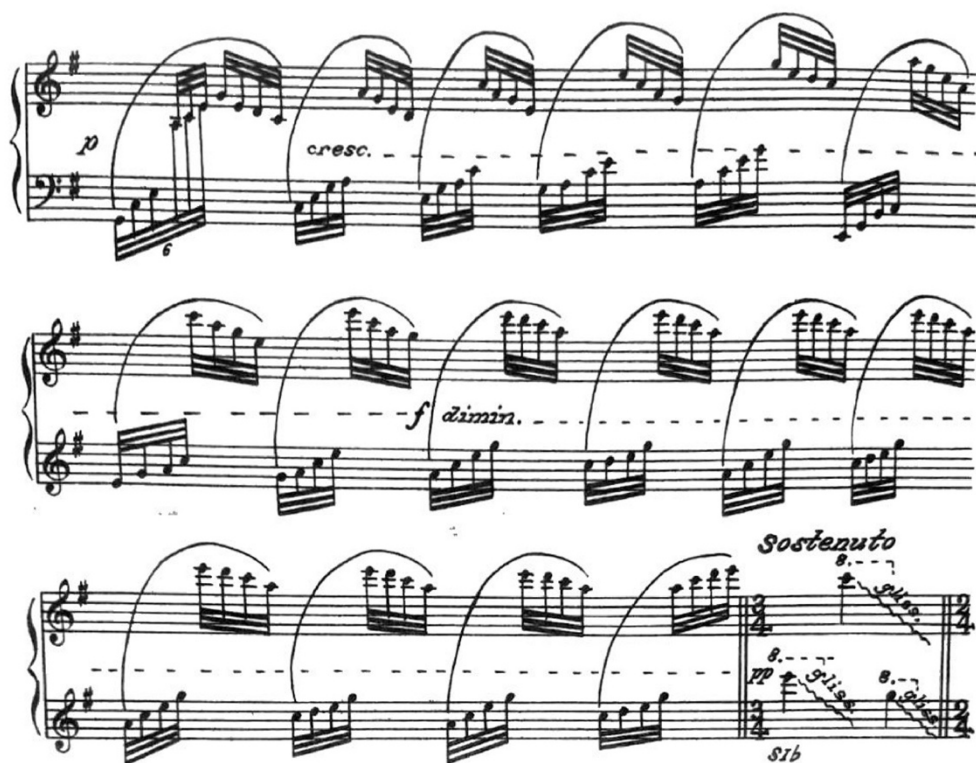


45. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 165-170. ütem

A következő, 195. ütemtől induló formai egységet egy crescendo, emelkedő skálamenet készíti elő. A 216. ütemig tartó szakasz funkcionálisan a hárfakadenciát előkészítő szereppel bír. Az ezúttal fél és negyed értékű augmentációban megjelenő A-témának a hárfa harmincketted értékű futamainak bizonyos ütemsúlyai adnak nyomatékot. Ezek a virtuóz futamok nemcsak dús hangzásvilággal gazdagítják a tételt, de egyedi harmóniakezelésükkel és az ahhoz kapcsolódó kiírt lassítással a filmzenék érzelemgazdag és misztikus világába repítik el a hallgatóságot.

A tétel 195. és 216. ütemek között található hárfakadenciára való átvezetése maximálisan kihasználja a hangszer adottságait. Az alaphangnem szempontjából domináns funkcióként értelmezhető D-dúr záróakkordja miatt az úgynevezett fél- vagy tökéletlen

kadencia típusához sorolható.<sup>11</sup> Az első tételhez hasonlóan, szigorú tematikus alapon aknázza ki a hangszer legragyogóbb és legnehezebb erőforrásait, miközben ízléses és kifinomult egyensúlyt teremt. Az Esz-dúrban induló kadencia a már jól ismert témafejjel nyit. Az oktávmenetben haladó zenei anyag skálaszerűen emelkedik és crescendál, mígnem eléri azt az e-moll akkordot, amely egyben a tétel első koronás üteme és a kadencia első nyugvópontja. Az ezt követő 226. és 227. ütem szabadon értelmezhető átvezetés (lásd 46. kottapélda). A romantikára jellemző, hogy a játékos és a hangszer virtuóz adottságait középpontba helyező látványos felfutás játéktechnikai szempontból kényelmes. A megformálás teljes egészében az előadóra van bízva, ezáltal a játékos lehetőséget kap saját zenei olvasatának tolmácsolására. A 227. ütem egyszerű három glissandója tipikusan hárfán használt játékmód, amely a 19. század óta terjedt el széleskörben. Az itt alkalmazott glissando-típus jellemzője, hogy a zeneszerző pontosan megadja az induló hangmagasságot, míg a befejező hang csak tájékoztató jellegű.<sup>12</sup>



46. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 226-227. ütem

<sup>11</sup> William S. Rockstro, George Dyson, William Drabkin, Harold S. Powers, Julian Rushton: „Cadence.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 4.* (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.): 779.

<sup>12</sup> Mathilde Aubat-Andrieu, Laurence Bancaud, Aurélie Barbé, Hélène Breschand: *La harpe aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.* (Paris: Minerve, 2013.): 89–90.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

A harmadik, G hangról induló glissando közvetlen kapcsolódási pontot biztosít a kadencia 228. ütemtől kezdődő *Vivace* feliratú szakaszához. A tétel egészére jellemző tonális sokszínűség e területet is áthatja: elég, ha csak a *Vivace* első ütemeinek dúr és moll hangnemek közötti ingadozására gondolunk. Hangszertechnikai szempontból éppúgy figyelemre méltó e szakasz: a zeneszerző – vélhetően a 19. és a 20. század fordulóján kialakult hárfás tradíció jegyében – az előadóra bízta a tágfekvésű akkordok megszólaltatási módját, azaz a kottában nem szerepel erre vonatkozó előírás. A gyakorlatban ez annyit tesz, hogy a szólista a formálás és a kényelmesebb játékmód érdekében az ütemek egyjén elhelyezkedő nagy ambitusú – például decima távolságú – akkordokat arpeggio játssza (lásd 47. kottapélda). Ez a megoldás egyúttal szebb, lágyabb hangzást eredményez és segíti a könnyed, játékos karakter elérését.



47. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 228-231. ütem

A már említett hangnemi kitérések sorozata vezet el a 244. ütem egyjén erőteljesen megszólaló arpeggio akkordhoz, amely egyben a szakasz első, hangsúlyjellel ellátott kulminációs pontja, jóllehet a valódi csúcspontra csak a 259. ütemben jut el. Az ezt követő futamokkal (244-252. ütemek) csaknem teljes egészében kihasználja a szerző a hárfa hangterjedelmi adottságait. Ezek a felfutások meglátásom szerint kettős szerepet töltenek be: nem csak átvezetnek az utánuk következő hangsúlyos akkordokhoz, hanem egyúttal kontrasztot is képeznek azokkal. A 254. ütemben induló, *animando e crescendo a poco a poco* feliratú szakasszal, amely egyúttal a kadencia lezárását készíti elő, egy nagyívű dinamikai fokozás veszi kezdetét. A már említett 259. ütemben lévő csúcspontot követően a szerző komoly kihívás elé állítja játékosát. A jobb kéz oktávmenetes csúszásai ugyanis biztos technikai tudást igényelnek, különösen a 263. ütemben, ahol felétevést is kell alkalmazni a játékosnak (lásd 48. kottapélda). Ezt a technikai problémát állítja előtérbe Maria Grossi 1943-as, *Metodo per arpa* című hárfaiskolájában is.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Maria Grossi: *Metodo per arpa con l'aggiunta di 65 piccoli studi facili e progressivi di Ettore Pozzoli*. (Milano: Ricordi, 1943): 79.



48. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 259-264. ütem

A kadencia utolsó hat üteme nagy schwellereivel és három robusztus záróakkordjával készíti elő a zenekar tempóban induló belépését (270. ütem). A tétel első felében megszólaló mindhárom tématerület helyet kap a visszatérésben is, a megjelenés eredeti sorrendjében – jöllehet a C-téma tematikus anyagát csupán rövid motívumfoszlányokkal idézi fel a szerző. Mi több, a 270-287. ütemek zenei anyaga teljes egyezést mutat a tétel első tizennyolc ütemével. A folytatásban az érintett hangnemi területek tekintetében tapasztalható érdemi eltérés a tétel első felében látottakhoz képest. A hirtelen tonális váltások ugyanakkor a zárószakaszban is fontos szerepet töltenek be, amivel jelentős mértékben hozzájárulnak a töredezett, már-már eklektikus összhatás megteremtéséhez. Amennyire meglepő volt a tétel unisono elindulása, legalább annyira zavarba ejtő az utolsó ütemek sallang nélküli, a grandiózus hangzásvilágot szándékosan mellőző, játszi könnyedséggel elért zárolata. Ahogy arra Richard Dyer, a londoni King's College Filmtudományi Tanszékének professzora is rámutatott, ez Nino Rota letisztult és utánozhatatlan stílusának a védjegye, amelyben hol lassú és romantikus, hol pedig könnyed és hetyke dallamainak kontrasztjával teremt meg zenéjének egyedülálló atmoszféráját.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Richard Dyer: *Nino Rota. Music, Film and Feeling*. (London: British Film Institute, 2010.) 26–27.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

#### 3.5. A mű interpretációja és gyakorlata: A *Concerto* két hangfelvételének összehasonlító elemzése

##### 3.5.1. Bevezetés

Nino Rota *Concertójából* a rendelkezésre álló források szerint körülbelül öt lemezfelvétel készült, számos kalózfelvétel mellett.<sup>15</sup> Összehasonlító elemzésemben e felvételek közül választásom az alábbi kettőre esett: a bemutatóra, mely Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművész nő élőben felvett koncertfelvétele 1951-ből (továbbiakban „A” felvétel), és Anneleen Lenaerts belga hárfaművész nő 2019-ben megjelent *Nino Rota Works for Harp* című lemezén található stúdiófelvételére (továbbiakban „B” felvétel).

Az „A” koncertfelvétel 1951 márciusában készült az Auditorium Rai di Torinóban.<sup>16</sup> Az ősbemutatón Carlo Maria Giulini vezényelt. A bemutató körülményeiről tájékoztató forrásokból az is kiderül, hogy Aldrovandi egy Salvi Arianna koncerthárfán játszott. Természetesen a hangfelvétel a CD-minőség érdekében mixingen és masteringen esett át, melyet Enrico Sabena készített a Connection Stúdióban, Saluzzóban. Az új kiadás 2002-ben jelent meg az Egan Recordsnál.<sup>17</sup>

A „B” elnevezésű stúdiófelvétel 2018. május 9. és 11. között készült a Flagey-ben, Brüsszelben. A felvételen a Brüsszeli Filharmonikusokat Adrien Perruchon vezényelte, és azt is tudni lehet, hogy Lenaerts egy Camac Oriane 47 Gold koncerthárfán játszott.<sup>18</sup> A CD-felvétel komoly sikert aratott a szakmai körökben, ugyanis 2019. október 13-án elnyerte az Opus Klassik díjat,<sup>19</sup> miután négy különböző kategóriában is jelölték.<sup>20</sup>

Úgy gondolom, azért érdemes kiemelt figyelmet szentelni e két, időben egymástól távol eső felvételnek, mert hatvanhét év alatt rengeteget változott a hárfatechnika, illetve az interpretáció és a kottahűség is elgondolkodtató kérdéseket vet fel ekkora időbeli távlatból.

<sup>15</sup> Clelia Gatti Aldrovandi. *Historical Series I & II*. (Italy: Egan Records, 2002.) 00008/9.

Nino Rota: *Concertos*. (Chandos Records, 2002.) CHAN 9954.

Nino Rota: *La Strada, Concertos*. (Montreal: ATMA, 2003.).

Nino Rota: *Works for Harp*. (Paris: Warner Classics, 2019.) 0190295514716.

Nino Rota: *War and Peace, Castel del Monte, Orchestra Rehearsal, Harp Concerto, Concerto for Strings*. (Capriccio, 2023.) C5494.

<sup>16</sup> Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue* [https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=43](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=43) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.).

<sup>17</sup> Cunningham, Clelia Gatti Aldrovandi. *Historical Series I & II*, i.m.

<sup>18</sup> Anneleen Lenaerts, *Nino Rota. Works for Harp*, i.m.

<sup>19</sup> <https://harpcolumn.com/blog/anneleen-lenaerts-awarded-opus-klassik-award/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.30.).

<sup>20</sup> <https://www.anneleenlenaerts.com/bio/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.).

### 3.5.2. Első tétel

A két felvétel összevetését jelentős mértékben nehezíti az ősbemutatót megőrző hanganyag rossz minősége. A recsegéssel teli koncertfelvétel és a másik, csúcsmínőségű technológiával felvett stúdiófelvétel hangzása igen nagy kontrasztot mutat. Ennek ellenére a hangszerkezelés és a formai finomságok még így is nagyon érzékletesek tudnak lenni. Az első tétel azért is kivételesen alkalmas ennek szemléltetésére, mert hosszú kadenciáján keresztül tökéletesen megtapasztalhatjuk a művészek sajátos formálását és egyéni szabadságát.

Összességében leszögezhetjük, hogy a kottahűséget mindkét előadó teljes mértékben betartja. Aldrovandi természetesen első kézből kapott utasításokat Nino Rotától a formálást tekintve, de a pontos lejegyzésnek köszönhetően a mai kor hárfása is tud azonosulni a zeneszerző elképzelésével. A tétel bevezetésében az „A” felvétel tökéletes, 92-es lüktetésű negyedeket hoz, míg a „B” felvétel néhány metrummal gyorsabb tempóban kezdődik. Nem véletlen: hiszen a kor előre haladtával számos tempó felgyorsult, amit a virtuóz játéktechnika – ez manapság egyre divatosabb – követel meg. A tempóérzetünk főleg a tizenharmadik ütemben változik. Itt ugyanis semmilyen utalás nem látható arra vonatkozóan, hogy gyorsítani kellene úgy, mint ahogyan a „B” felvételen halljuk. Valószínűsíthető, hogy az előtte kiírt három ütemen át tartó *crescendo* által lendületet vesz a zenekar és ezért érezzük jobban a körülbelül 3-4 metrumszámmal magasabb tempót.

A rondótéma megjelenése mindkét felvételen jól hallható, a bal kéz kísérő szerepet tölt be. Az „A” felvételen a bal kéz magasabb regiszterben történő fordulásai is jól hallhatóak, arra következtethetünk, hogy a szólista mind a két kéz szólamát egyenrangúnak tekintette és kijátszotta. A „B” felvételen a bal kéz futamos mozgásait inkább kíséretnek halljuk. A felvételeken érezhető, hogy Aldrovandi inkább neoklasszikus irányból közelíti meg a művet, sokkal karakteresebb, tudatosabb egyéniségre jellemző megformálásokat hallani tőle. A „B” felvételen sokkal inkább romantikus olvasat körvonalazódik Anneleen tolmácsolásában, mindez szép megformálásokkal, lágyabb hangzásvilággal társul. Az „A” felvétel játékos, úgy gondolom, még a hangszerek közötti párbeszédben, együttjátékban is fontos szólista szerepet tölt be, egy fokkal magasabb dinamikai szinten van, mint a zenekar tagjai. Jó példa erre a tizanharmadik ütem, vagy a huszonhetedik ütemtől induló párbeszéd a hárfa és a fafúvósok között. A „B” felvételen érződik, hogy a hárfaművész jobban együtt lélegzik a többi zenésszel, nem felettük áll, hanem kamaramuzsikál velük.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

A tétel negyvenedik ütemétől jelennek meg legelőször a jobb kézben a tizenhatod futamok közé kiírt harmincketted értékek (lásd 49. kottapéllda). A két felvételnél megfigyelhető, hogy más értelmezést adnak a hárfások e ritmikai leírásoknak. Az „A” felvételen egyértelműen inkább díszítésként halljuk, mindössze színezetet adva a futamoknak, míg a „B” felvételen minden kiírt hang egyenrangú és tökéletesre kijátszott.



49. kottapéllda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 40-41. ütem

Úgy gondolom, Nino Rota – mivel minden instrukciót lejegyzett a kottáiba is – az „A” felvételen szereplő, könnyedebb dallamívet játszó, díszítéssel fordulatokat részesítette előnyben és képzelte el azokat, ahogy végül az ősbemutatón is megszólalt. A „B” felvétel kijátszottsága hasonlóképpen az összehasonlítás elején felvázolt tempógyorsulás esetéhez, vélhetően a mai hárfatechnika alapossága miatt, a leírt tökéletességre törekedett.

A zenekar belépése számára a tétel legnehezebb pontja az ötvenegyedik ütemben történő, az előző ütemekből érkező hárfa futamokra való belépés. A két felvétel különböző lehetőségeket vázol fel. Az „A” felvételen folyékonyan ráúszik a zenekar a hárfa skálamenetére és egy crescendóval érkeznek meg az ötvenegyedik ütem elejére úgy, hogy a hárfa az ütem első ütésén lévő akkordja kevésbé hallható. A „B” felvételen inkább egy – szinte csak odaképzelt – lélegzetvételnyi szünettel, egy direkt tutti elindulást hallunk, a hárfa szólista *f* akkordjával teljesen egyidőben.

A hatvanhetedik ütemtől a glissandóval induló akkordikus mozgású taktusoknál érdekes megfigyelés, hogy a két előadó más-más formai kifejezőmódot használ. Az „A” felvétel megformálása ütemenként történik, minden ütem halkabb dinamikáról indul és egyre erősödnek, hangsúlyosodnak az akkordok az ütem végére. Ellenben a „B” felvétel négy ütemes egységekben gondolkodva formálja meg ezt a részt, négy ütemnyi építkezés után – melyekben így jobban hallhatóak a glissandók –, a hetvenegyedik ütemben újból halkabb, *p* dinamikáról indul újra a szólista.

Interpretációban különbözik az előadók érzékenysége is. Az „A” felvételnél több helyen, például a hetvennyolcadik és a nyolcvanegyedik ütemben hangsúlyt kap a frázist

lezáró utolsó hang. Lehetséges, hogy az előadóművész ezzel a zenekart szerette volna segíteni, hogy az indulások jobban együtt legyenek. Egyúttal abban is biztosak lehetünk, hogy egy nagyon karakteresen játszó hárfaművészt ismerhetünk meg Aldrovandi személyében.

A mű első arpeggiói a nyolcvannegyedik ütemtől szólalnak meg. A két felvételen egyértelműen hallani, hogy rövid, markáns arpeggiókat választott mind a két előadó, ahogy ezt a terület karaktere is megkívánja. A mű során az első tétel kadenciája az, ahol a két hárfaművész interpretációját leginkább össze lehet hasonlítani. Mivel ez az egyik szóló része a tételnek, az artikulációk, technikai megoldások jobban észrevehetőek. Az „A” felvétel hárfa belépésének indítása a kilencvenhatodik ütemben reális tempóban következik be, a zenekar befejező hangja után közvetlenül történik. A nagy, tág akkordok, amelyeknél a bal kéz kénytelen besegíteni a felső szólamba is, határozott és egyenletes, szinte gyorsnak mondható tempóban követik egymást. Bár a dinamikai különbségeket kétségtelenül betartja az előadó, nem játszik az idővel, megformálása nem mondható egyéninek. Érdekes azonban, hogy az *un poco liberamente* kiírásnál az 104. ütemben a második felfutás után megáll a játékos, majd az ütem második felét újraindítja – erre semmi jel nem utal a kottában, bár szabadon kezelhető kadenciáról beszélünk és az előadói szabadságba ez beleférhet. A „B” felvételen egy érzékenyebb és tudatosabban megformált, kimunkált kadenciát hallunk. Anneleen a dallamíveket sokkal jobban elválasztja egymástól, megformálásában több időt hagy a lecsengéseknek és ezáltal érthetőbbé, egyben bensőségesebbé válik a kadencia. Jól játszik az idővel is, a nagy arpeggiókkal bemutatott témát, amelyet egy levegővétellel a zenekar befejezése után hozott be, koronás akkorddal zárja a kilencvenkilencedik ütemben. Szépen követi a dallamívek végződését, kellően megmutatva a harmóniai váltásokat is, nem fél időt hagyni az akkordoknak. A két felvétel kadenciája között körülbelül fél perc pluszt jelent a nyugodtabb tempójú „B” lemez, mely így két perc hosszúságú szóló kiállást jelent. A „B” felvételen a 111. ütemben megjelenő *p* és *f* motívumokat is jobban elválasztja a művésznő. Itt gondolhatunk arra is, hogy a szerző a tutti zenekar és a szólóhangszeres közötti párbeszédet imitálja a hárfán.

Feltűnő, hogy a 100. ütemben mindkét hárfaművész törve, arpeggio játssza az akkordokat, a kottában jelölt instrukció ellenére (lásd 50. kottapélda). Ez azért lehetséges, mert az itt leírt akkordok is meglehetősen tág és kényelmetlen fogásban vannak lejegyezve. Egymás után a bekészítés sokkal megterhelőbb, mintha folyamatosan arpeggióval játszanák.

A kadencia végén, a 121. ütemben az „A” felvételen a szólalista már a zenekar belépése előtt a következő rész elképzelt tempóját játssza, ily módon előkészítve azt. Ezzel ellentétben



### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

a „B” felvételen az ütem második negyedére eső, szeptolában haladó skálalemenetet a hárfás lelassítja, így rávezet a zenekari belépésre az ütem második felében.

50. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 1. tétel, 95-100. ütem

Az *Un poco sostenuto* 121. ütemben induló rész egészen az 136. ütemig a hárfa számára egy nagy ívű, futamokkal telített szólamanyagot hoz. A tökéletes egyenletesség mellett itt is feltűnő, hogy az „A” felvétel folyamatosan egyforma dinamikán játszik, a „B” felvétel pedig együtt lélegzik a zenekarral. Sajnos az „A” felvétel gyenge minősége miatt az is előfordulhat, hogy rossz mikrofonozás az oka ennek, ezért észrevehető ez a különbség a két lemez között. Mivel az „A” felvétel koncerten készült, apró zajokat, pedálváltásokat is többször lehet benne hallani. Az 138. ütemtől két ütem erejéig megszólaló, Cesz-dúrban lévő akkordfogások új karaktert hoznak a tétel e szakaszába. Kényelmi szempontból a „B” felvétellel tudok azonosulni: secco akkordok eljátszásával jobban megfigyelhető a *Poco più mosso* változás.

A záró szakaszban ismét megjelenő rondótéma a tétel elején is bemutatott módon kerül eljátszásra a felvételeken. A lezárásnál az „A” felvétel követi a kiírást és csak az utolsó ütemben lassít, emellett a „B” felvétel zenei megformálás szempontjából már az utolsó hat ütemben előkészíti a tétel végére a nyugodt megérkezést.

### 3.5.3. Második tétel

A hárfa-verseny lassú tételének nyitó ütemeiben a tutti megszólalás alatt a hárfa végig oktávmozgásban halad. A felvételeken a játékosok jól együtt mozognak a zenekarral, a dallami formálásra vonatkozó szándékuk megegyező. Mindkét felvételen a kilencedik és tizenhetedik ütem első akkordját játsszák arpeggióval, mivel az hangsúlyosabb harmónia, mely után oldást is kapunk.

A harminchetedik ütemtől, majd később a negyvenhatodik ütemtől induló szóló hárfa részek interpretációjában több eltérést is felfedezhetünk. Mindkét felvételen széles arpeggióval indulnak az ütemek, azonban az „A” felvétel játékosan az utolsó nyolcadokat is megtöri, ezzel minimálisan kibillenve a tempóérzetből. A trillákat szintén máshogy valósítja meg a két előadó. Bár a trilla kezdésénél mindketten lassabban indulnak, majd felgyorsulnak, az „A” felvételen Aldrovandi hozzáköti az ütem végén lévő két tizenhatodot, a „B” felvételen Lenaerts viszont elválasztja (lásd 51. kottapélda).



51. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 36-39. ütem

A negyvenharmadik ütem bal kézben történő lefelé tartó szextmenetei is megosztóak: az „A” lemezen minimális lassítást figyelhetünk meg, ezzel átadva a szóló lehetőséget a csellónak. A „B” lemezen pedig úgy hallani, hogy a játékos célja a folytonosság; nem átadja, hanem tempóban tartja a dallamívet. Az ötvenegyedik ütemtől feltűnő tizenhatod triolák felfelé tartó futamai pontosan kijátszottak. A „B” felvételen a kezdő ritmus azonban tévesen van játszva, az éles ritmus helyett a bal kézzel egy időben, az ütem második negyedén szólal meg a jobb kézben lévő dallamanyag F hangja. A felvételeken egyforma könnyedséggel hallhatóak a bal kéz tág akkordjai, mindkét művész arpeggionálja azokat. Az ötvenhetedik ütemtől kiírt *animando a poco a poco* résztől az „A” felvétel játékosan jobban belelendül a tempóba: a hatvanadik ütem környékén egy nagy gyorsítást hallunk és egyúttal *f* dinamikáig is erősödik a hangerő. A „B” felvétel ennél óvatosabb, inkább azt érezni, hogy az ütem első hangjait minimálisan megnyújtja és utána hoz egy apró gyorsítást a felfelé tartó futamokban.

### 3. A *Concerto per arpa e orchestra* formai és tonális analízise

Emellett kifogástalan az a „B” felvételen, hogy a tizenhatod triola menetek tökéletesen együtt szólnak meg a fafúvós szólisták anyagával.

A hetvennegyedik és kilencvenhatodik ütemek közötti szakaszban bravúros futamokat kapott a hárfaszólam. Már csak a zenekari kíséret miatt is kijelenthetjük, hogy a futamok teteje szól ki mindkét felvételen a leginkább. A felső regiszterbe felérkező futamok között a hetvennyolcadik és a nyolcvanötödik ütem *un poco liberamente* kiírással bír. A szabadabb ütemet az „A” felvétel szólistája úgy valósítja meg, hogy az ütem végére gyorsít, mellette a „B” felvétel játékosan az ütem közepét játssza lendületesebbre, majd lelassul (lásd 52. kottapélda). A hetvenkilenc és a nyolcvanadik ütemben, majd a nyolcvanhatodik ütemtől a kilencvenedik ütem végéig a hárfa belesimul a tutti anyagba, lágy hullámvázása mindkét felvételen teljesen egybeolvad a zenekari hangzásvilággal.

52. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 2. tétel, 77-80. ütem

A 101. ütemben visszatér a harminchetedik ütemből már jól ismert dallam. E ponton megformálásban nem tesznek különbséget az előadók, tehát egyúttal arra is biztosan tudunk következtetni, hogy szándékos és megfontolt interpretációkkal találkozunk a felvételek során. A 114. ütem akkordja a tétel leglágyabban megformálható pontja. Az előző ütem tizenhatod triolás felmenetele ezt érzékenyen előkészíti a felvételeken. A 115. ütemben visszatérő futamok a „B” felvételen lejegyzés szerint, halk *p* dinamikával szólnak meg, ezzel ellentétben az „A” felvétel karakteresebb színt játszik. A tétel utolsó, lezáró négy üteme megnyugvást hoz, szép, tempón kívüli levezető szakaszt hallunk a felvételeken. Ezt a „B” lemez szóló hárfása még kiegészíti azzal, hogy a 118. ütem jobb kéz hüvelykujjait gyengéden meg is súlyozza.

#### 3.5.4. Harmadik tétel

Az *Allegro* elnevezésű harmadik tétel tutti zenekari indulása után a szólista a tizennyolcadik ütem végén lép be. A felvételeken pontos metrumtartással, megfelelő artikulációval szólal meg a hárfa. Feltűnő különbség tapasztalható azonban a kezdés tempójának megválasztásában. Bár számokkal kifejezve nagyon kevés az eltérés – mindössze körülbelül három bpm a különbség a két felvétel között –, a választott tempó az „A” felvétel esetében mégis sokkal sietősebbnek érződik (körülbelül 108 bpm). A zenekar unisono mozgása az intonáció miatt is kényes, ráadásul a pontos együttjáték is megnehezíti a feladatot. Éppen ezért fontos a jól érthető, hallgatóságnak jóleső tempó megválasztása. A „B” felvétel körülbelül 105 bpm lüktetésű, kimértebb és artikulációban jól érthető formai megoldásokkal él.

A szólóhangszer hét ütemes staccato kísérete után, a negyvennegyedik ütemben megjelenő dallam kottahűen jelenik meg az előadóknál, könnyed, játékos hangvételen. Az ötvenhatodik ütemben visszatér a tétel elején megismert mozgás, viszont három ütemenként tizenhatod triolás futamokat írt elő a szerző. Úgy vélem, hogy az „A” felvétel a tizenhatod mozgás előtt lévő nyolcad értékű akkordot nem értelmezi olyan lényegre törően, mint a „B” felvétel: ott egyértelműen elválasztva, a zenekar harmóniájához illeszkedik, mi több, minimális levegővételt is érezni.

A virtuóz futamok után (a hetvennegyedik ütemtől a századik ütemig tartó szakaszban) a tétel elemzésének legérdekesebb része következik. A 101. ütemben a fuvola dallama a tétel elején megismert főtéma, melyre nyolc ütem múlva belép a hárfa is, staccatós szextmenet kísérettel. A lefelé ereszkedő hárfakíséret a 119. ütemben ér véget. A partitúra szerint ezután négy átvezető ütem következik, majd elérkezünk a hárfa újabb belépéséhez, az *a tempo, tranquillo* részhez (lásd 53. kottapélda).

Azonban az „A” felvételen a 121. ütemtől hallunk egy tizennyolc ütemes részt, ahol a hárfa hozza a fuvola által megismert főtéma dallamát, majd modulál is. A hangfelvételeken hallani, hogy technikailag és pedálozásban egyaránt kényelmetlen állásról van szó. Ez a kis szakasz már nem szerepel sem a Ricordi által kiadott kottaanyagban, sem a „B” felvételen.<sup>21</sup> A Ricordi zongorakíséretes hárfa stímmjében, a mű végén fel van tüntetve, hogy Rota a

<sup>21</sup> A Ricordi a *Sonata per flauto e arpa* 1939-es megjelenésén kívül az összes művet újra nyomtatta: a *Quintetto* 1965-ben, a *Sarabanda e toccata* 1983-ban, a *Concerto* pedig 1984-ben kapott új kiadást.

### 3. A Concerto per arpa e orchestra formai és tonális analízise

Concertót 1947-ben kezdte el megírni, de 1950-ben fejezte be.<sup>22</sup> Ebből arra következtethetünk, hogy apró változtatásokat folyamatosan végzett még a szerző a versenyművön úgy, hogy kényelmes legyen a hárfajátékosnak. Valószínűsíthető, hogy az 1951-es bemutató után döntött úgy, hogy kihúzza ezt a tizennyolc ütemes szakaszt a tételből.

6. 10. *ff* SOL RE

6. *pp*

11. 6.

(Fag.) 1

12. (ott.) poco rall. - - - a tempo, tranquillo (Cl.) 1

arm. arm. simile

53. kottapélda: Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra* – 3. tétel, 99-125. ütem

<sup>22</sup> Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra. Riduzione per arpa e pianoforte.* (Milano: Universal Music Publishing Ricordi, S.r.l., 1984.).

Úgy gondolom, a zifferek számozásában tapasztalható elcsúszás is ezen utólagos változtatásnak tudható be. Eddig megfigyelhető volt, hogy mindig tíz ütemenként voltak a jelölések, azonban a 12. ziffer kibővül még két ütemmel és felborul a rendszer.

A 124. ütemtől a szerző a bal kéz hangjai alatt *arm. (armonico)* rövidítéssel jelölte, hogy üveghanggal szükséges játszani. Azonban a lemezeken a hárfaművészeknél nem hallani, hogy egy oktávval magasabban és más technikával szólalnának a hangok. Bár az ütem elején a kiírás *a tempo, tranquillo*, még így is elég gyorsak a tizenhatodok ahhoz, hogy az üveghangok szépen tudjanak megszólalni. Valószínűleg ezért választották a szólisták a szimpla hangokat, hiszen így a bal kézben megszólaló skálamenet egyértelműen hallható. A 167. ütemtől megjelenő akkordok *f* megszólalása a felvételeken gyors arpeggiós törésekkel valósulnak meg. Így kényelmesebbek a fogások és a gyors tempó miatt kellő lendületet is adnak a folyamatos dallamív megtartásához. A 195. ütemtől érkező moduláló, lefelé áramló futamok, melyek előkészítik a tétel kadenciáját, egyben a jobb hüvelykujjban dallamot is játszanak. Elképzelhető, hogy az „A” felvételen a minőség miatt, de néha eltűnnek a dallamhangok, míg a „B” felvételen azok tisztán hallhatóak és végig követhetőek.

A kadenciához a 217. ütemben érkezünk el. Alapvetően ugyanaz a megfigyelésem, mint a mű első tételének kadenciájában. Az „A” felvétel sokkal karakteresebb, tempókban nem tesz nagy különbséget. A „B” felvétel azonban intimebb, még a gyors és virtuóz dallamkezelést is elegánsan és megfontolva játssza. A szóló kiállítás elején, a két ütemes egységekre bontható formák között a „B” felvétel apró megállásokkal jelzi az elképzelését. Az első akkordokat mindkét előadóművész arpeggionálja. A 227. ütemben a *Sostenuto* jelölésnél a szerző bal-jobb-bal kézre írt G-dúr glissandókat, azonban a „B” felvétel művésztől csak egyet hallhatunk. Ezeket a színező glissandókat nagyon puha, lágy hangon kell előadni – egyúttal rá is vezet a kadencia *Vivace* részére. A kadencia folytatásában úgy gondolom, azonos az elgondolás a játékosok részéről, mindössze annyi eltéréssel, hogy az idővel jobban játszik a „B” lemez előadója. Például a dallamkezdések első hangjait ízlésesen tovább játssza, a nagy akkordok után, a futamok előtt többet vár (lásd a 244. ütemben), jobban megmutatja az oktávmenetet (259-263. ütem).

A kadencia utáni hárfabelépés a 287. ütem végén a tétel elején is játszott anyagot hozza. Megfigyelésem szerint az „A” felvétel játékosan tudatosan jobban megmutatja a 293. és a 296. ütem utolsó nyolcadán induló új hangnemeket, ezzel a hangsúlyozással a kötőívek kezdetét is szépen kiemeli. A mű lezárása mindkét felvételen könnyed lendülettel ér véget, felesleges lassítás alkalmazása nélkül.

## Bibliográfia

- Aubat-Andrieu, Mathilde; Bancaud, Laurence; Barbé, Aurélie; Breschand, Hélène: *La harpe aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Minerve, 2013.
- Bonisconti, Angiola Maria: „Rota Nino.” In: Claudio Sartori (szerk.): *Enciclopedia della musica. Volume quarto*. Milano: Ricordi, 1964. 66–67.
- Bova, Lucia: *The Modern Harp*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.
- Caldwell, John: „Toccata.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 25*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Cunningham, Julia: *Clelia Gatti Aldrovandi. Historical Series I & II*. CD Booklet. Italy: Egan Records, 2002.
- D’Angelo, Giulio: „Nino Rota: an untopical genius.” In: *Nino Rota. Chamber music*. CD booklet. Genova: Dynamic, 2000.
- Dyer, Richard: *Nino Rota. Music, Film and Feeling*. London: British Film Institute, 2010.
- Glattauer, Annie: *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- Govea, Wenonah Milton: *Nineteenth- and Twentieth-century Harpists. A Bio-critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1995.
- Griffiths, Ann: „Gatti-Aldrovandi, Clelia.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 9*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 574.
- Grossi, Maria: *Metodo per arpa con l’aggiunta di 65 piccoli studi facili e progressivi di Ettore Pozzoli*. Milano: Ricordi, 1943.
- Horner, Keith: „Nino Rota. Sonata for Flute and Harp.” In: *20th Century Music for Flute and Harp*. CD Booklet. Hongkong: Naxos, 2014.
- Hudson, Richard; Little, Meredith Elish: „Sarabande.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 22*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Kezich, Tullio: *Federico avagy Fellini élete és filmjei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- Kezich, Tullio: *Federico. Fellini, la vita e i film*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2021.
- Latorre, José María: *Nino Rota. La imagen de la música*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1989.
- Lenaerts, Anneleen: *Nino Rota. Works for Harp*. CD Booklet. Paris: Warner Classics, 2019.

- Lombardi, Francesco: „Concerto per arpa e orchestra.” „Il padrino per arpa (Love Themes).” In: *Nino Rota. Orchestral Works Vol 1*. CD Booklet. London: Decca, 2013.
- Lombardi, Francesco: *Nino Rota. Kremerata Musica*. CD Booklet. Stockholm: BIS Records, 1997.
- Lombardi, Francesco: *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*. Torino: EDT, 2012.
- Mangsen, Sandra; Irving, John; Rink, John; Griffiths, Paul: „Sonata.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 23*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Montecchi, Giordano: „Rota, Nino.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 21*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 777–779.
- N.N.: „Gatti, Clelia (n. Aldrovandi).” In: Alberto Basso (szerk.): *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti. Volume terzo*. Torino: Unione Tipografico, 1986. 133.
- Pinzauti, Leonardo: „Rota, Nino.” In: Marc Honegger (szerk.): *Dictionnaire de la Musique. Les hommes et leurs oeuvres L-Z*. Paris: Bordas, 1986. 1077.
- Rensch, Roslyn: *Harps and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- Ricignuolo, Claudio: „The Concertos.” In: *Nino Rota: La Strada. Concertos*. CD booklet. Montreal: ATMA, 2003.
- Rockstro, William S.; Dyson, George; Drabkin, William; Powers, Harold S.; Rushton, Julian: „Cadence.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 4*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Trudu, Antonio: „Rota, Nino.” In: Alberto Basso (szerk.): *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti. Volume sesto*. Torino: Unione Tipografico, 1988. 469–470.

#### Internetes források

<http://www.associazioneitalianarpa.it/giardino-musicale-a-roma-per-clelia-gatti-aldrovandi/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.)

<http://www.associazioneninorota.it/ninorota.asp> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.)

<https://archivi.cini.it/istitutomusica/detail/IT-MUS-ST0009-000246/sonata-flauto-e-arpa.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.28.)



<https://harpcolumn.com/blog/anneleen-lenaerts-awarded-opus-klassik-award/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.30.)

<https://www.anneleenlenaerts.com/bio/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.)

<https://www.harpcontest-israel.org.il/past-contests/1st-contest-program-1959-pdf/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.)

<https://www.istitutocorelli.com/nino-rota-la-vita-in-una-colonna-sonora/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.30.)

Lombardi, Francesco: „Concerto per arpa e orchestra.” „Il padrino per arpa (Love Themes).” In: *Nino Rota. Orchestral Works Vol 1.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=590](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.)

Lombardi, Francesco: *Nino Rota. Kremerata Musica.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=241](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=241) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.13.).

Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=43](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=43) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.23.)

Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=109](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=109) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.11.02.)

Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=147](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=147) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.09.28.)

Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=149](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=149) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.12.)

Nina Rota (szerk.): *The Nino Rota Catalogue.*

[https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title\\_id=566](https://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=566) (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.10.28.)

## Kották jegyzéke

Nino Rota: *Cadenzas. Concerto for Flute, Harp and Orchestra in C major by Wolfgang Amadeus Mozart*. Mainz: Schott Musik International, 2004.

Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra. Partitura*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi, S.r.l., 1984.

Nino Rota: *Concerto per arpa e orchestra. Riduzione per arpa e pianoforte*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi, S.r.l., 1984.

Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi S.r.l., 1937.

Nino Rota: *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa. Partitura*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi S.r.l., 1965.

Nino Rota: *Sarabanda e toccata per arpa*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi, S.r.l., 1983.

Nino Rota: *Sonata per flauto e arpa*. Milano: Universal Music Publishing Ricordi S.r.l., 1939.