

RAZVALJAJEVA ANASZTÁZIA

A HÁRFA MINT SZÓLÓHANGSZER

A 20. SZÁZADI ÉS KORTÁRS ZENÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti

besorolású doktori iskola

A HÁRFA MINT SZÓLÓHANGSZER
A 20. SZÁZADI ÉS KORTÁRS ZENÉBEN

RAZVALJAJEVA ANASZTÁZIA

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Előszó	III
Bevezetés	1
1. fejezet: A hárfa mint szólóhangszer a 20. századi és kortárs zenében	3
1.1. A párizsi Conservatoire	4
1.2. Debussy, Ravel, Caplet	8
1.3. Carlos Salzedo és Marcel Grandjany	12
1.4. Donatoni, Takemitsu, Holliger	16
2. fejezet: Korszakalkotó, emblematikus mű: Luciano Berio <i>Sequenza II</i> (1963)	23
2.1. Előzmények	23
2.2. Berio és a hárfa kapcsolata	24
2.3. <i>Sequenza</i> -sorozat	27
2.4. <i>Chemins</i> -sorozat	29
2.5. <i>Sequenza II</i>	30
2.5.1. Kiterjesztett technikák, effektusok	32
2.5.2. Szerkezet	35
2.5.3. Elemzés	37
2.6. <i>Chemins I</i> (su <i>Sequenza II</i>) per arpa principale ed orchestra (1965)	44
2.7. Összegzés	47
3. fejezet: Szóló hárfaművek a magyar 20. századi és kortárs zenében	48
3.1. Liszt Ferenc Zeneakadémia	49
3.2. Lajtha László	51
3.3. Farkas Ferenc	54
3.4. Maros Rudolf	56
3.5. Láng István	64
3.6. Tihanyi László	69
Összegzés	76
Mellékletek	
1. sz. melléklet: Interjú Frédérique Cambreling-nel	78
2. sz. melléklet: Interjú Gunnhildur Einarsdottirral	79
3. sz. melléklet: Interjú Maros Évával	82
4. sz. melléklet: Interjú Láng Istvánnal	84
5. sz. melléklet: E-mail váltás Maros Miklóssal	90
6. sz. melléklet: E-mail váltás Fabrice Pierre-el	91
7. sz. melléklet: Berio Darius Milhaud-nak 1962.09.15-én írt levele	92
Bibliográfia	94

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom elsősorban Tihanyi Lászlónak, aki tanácsokkal és útmutatásokkal látott el, valamint Dargay Marcellnek, aki végigkísérte e dolgozat megírását. Hálásan köszönöm Vigh Andreának, Maros Miklósnak, Láng Istvánnak, Frédérique Cambreling-nek, Gunnhildur Einarsdottirnak, Ruth Potternek és Maros Évának, hogy készséggel válaszoltak a kérdéseimre, Manja Smitsnek, Zuzanna Elsternek, Masumi Nagasawanak és Bábel Klárának, hogy kotta- és hanganyaggal segítettek a munkámat. Továbbá köszönöm a segítséget és hasznos tanácsokat Dalos Annának és Solymosi Tari Emőkének, valamint nem utolsósorban a szüleimnek, akik türelmükkel és támogatásukkal megteremtették számomra e dolgozat megírásának körülményeit.

Razvaljajeva Anasztázia

2018.05.23.

Előszó

E dolgozat három fő részre osztható: az elsőben egy általános történeti áttekintés segítségével bemutatom a 20-21. századi hárfarepertoár alakulását fontosabb szerzők, művek, előadók és hangszer-történeti események megemlékezésével; a második részben egy emblemikus kompozíció, Luciano Berio *Sequenza II* részletes elemzése található; a harmadikban pedig egy áttekintő jellegű beszámolót készítettem arról, miként alakult a hárfa szerepe a magyar zenei életben öt, stílusát tekintve különböző 20. századi és kortárs magyar zeneszerző munkásságának tükrében. Mivel a kamarazenei és szóló repertoár szorosan összefügg a hárfairodalomban, fontosnak éreztem a szólóművekre való fókuszálás mellett megemlíteni a jelentős kamarazenei alkotásokat is. Az oktatásnak, valamint az előadóknak is meghatározó szerepe van a hangszer történetében, így kiemelek és részletesebben bemutatok két intézményt – a párizsi Conservatoire-t és a budapesti Zeneakadémiát –, illetve néhány előadót – Carlos Salzedót, Marcel Grandjanyt, Ursula Holligert, Francis Pierre-t. A dolgozat mellékletében található néhány interjú, melyre hivatkozom a főszövegben.

Munkám során világossá vált számomra, hogy bár több külföldi hárfaművész és kutató foglalkozik az általam is választott témakörrel, még sok a feldolgozatlan anyag, így nagy szükség van mind az összefoglaló jellegű, mind a részletes elemzésekre, különösen magyar nyelven.

Bevezetés

Bár e disszertációnak nem célja a hangszer keletkezéstörténetének részletes bemutatása – hiszen ezzel számos külföldi írás, illetve magyar nyelven például Vigh Andrea disszertációja¹ vagy Mercz Nóra *A mágikus hárfá*² című könyve is foglalkozik – ennek ellenére mégis nélkülözhetetlennek tartom a rövid történeti áttekintést ahhoz, hogy végig tudjuk követni a hárfá szólórepertoárjának fejlődését. A hárfá több ezer éves története során főpapok, vándormuzikusok, királyi udvarhölgyek, majd polgári szalonok fellépőinek attribútuma volt. Elsősorban a kísérőhangszer funkcióját töltötte be énekesek, hangszeresek társaságában. Szólószerepben inkább rövid, közjátékszerű darabokat, egy-egy kamaramű közötti átvezetéseket szólaltatott meg, s majd csak a 19-20. század során követhető nyomon a hárfá valóban szólóhangszerként való megjelenése a koncertpódiumon. Ma már a zenei élet minden területén jelen van: a klasszikus zenén belül mind szimfonikus zenekari, mind szóló- és kamarazenei hangszerként szerepel, illetve a népi-, populáris zenében és jazzben is alkalmazzák. A régizenei gyakorlatban historikus hangszereket használnak, a kortárs (klasszikus és populáris) zenében pedig elektromos hárfákon is játszanak.

A hangszer technikai fejlődése ősi mivolta ellenére igencsak hosszúra nyúlt. Sokáig zsákutcába jutott minden olyan kísérlet, mely a hárfát megpróbálta kimozdítani a diatónia fogságából, másrészt az egyes újításokkal élni tudó, tehetséges zenészek hiánya is akadályozta a hangszeres játék fejlődését, így a hárfá egyre nehezebben tudott lépést tartani a zenei gyakorlat változó igényeivel. A hangszerépítők természetesen igyekeztek megoldást találni az előbbi problémára: egyre nagyobb, magasabb hangszereket építettek ezzel növelve a hangterjedelmet, de a hangnemek közötti szabad átjárhatóságot nem tudták technikailag kivitelezni. Az alapvetően diatonikus hangszeren nem lehetett játék közben félhangokat módosítani, s a hárfá ebben a korlátozott formájában eltűnésre ítéltetett, átadva a helyet a lantnak és a billentyűs hangszereknek.

¹ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfá* DLA-disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008)

² Mercz Nóra: *A mágikus hárfá* (Budapest: Novum Pro Publishing, 2016)

A 16. században megjelent az arpa doppia, olasz hangszerkészítő mesterek jóvoltából.³ Ez a két, egymással párhuzamosan futó húrsorral rendelkező hangszer (az egyik húrsort diatonikusan a másikat kromatikusan hangolták) lehetővé tette a kromatikus lépések kivitelezését. Monteverdi *Orfeo* (1607) című operájában feltehetően ilyen hangszeren játszottak.⁴ A két húrsoros hárfá mintájára három húrsoros is készült, Olaszországban és Walesben is.⁵ Két külső húrsora egyformán diatonikus, a belső pedig a kromatikus hangokat tartalmazta. A hordódongaszerű hangszertestet meg kellett nagyobbítani, hiszen összesen több mint száz húr volt rajta.⁶ Walesben ezt a hangszert egyébként a mai napig használják.⁷ Az 1660-as években tiroli népi zenészek a diatonikusan hangolt hárfá nyakához kampókat rögzítettek, melyekkel egy-egy félhangot lehetett emelni a húrokon.⁸ Ez természetesen nem volt tökéletes megoldás, mert a kampók nagyon igénybe vették a húrokat, így azok gyakran szakadtak. Ráadásul a kampók működtetése lefoglalta az egyik kezét, így a hárfás közben csak egy kézzel tudott játszani. Ám mégis, ez a találmány nagyon fontos a hárfá történetében, ugyanis ezt az alapgondolatot kezdték körüljárni a hangszerkészítők következő generációi. 1720 körül Jacob Hochbrücker (kb. 1673-1763), egy donauwörth-i hangszerész család egyik tagja, kettő, öt, végül pedig hét pedált helyezett a hárfá talapzatához, s ezáltal a hárfások lábához rendelte a félhangok előállításának feladatát.⁹ Ez a hangszer egyszerű pedálos hárfá (single action pedal harp) néven vált ismertté.¹⁰ További fejlesztéseket végzett a Cousineau család, pontosabban Jacques Georges Cousineau (1760-1824), aki a kampókat (crochets) kis fémből készült botocskákra (bequilles) cserélte le, illetve megkettőzve a pedálsort – 7 pedál helyett 14 lett – megkísérelte elérni, hogy egy-egy plusz félhangot lehessen módosítani minden egyes húron.¹¹ Fokozatosan letisztult a hangszer forma- és hangzásvilága, a királyi udvar egyik kedvelt hangszerévé vált.

³ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfá* DLA-disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008): 27.

⁴ Rensch, Roslyn: *Harps and Harpists*. (Bloomington: Indiana University Press, 1989): 101.

⁵ I. m. 133.

⁶ I. m. 134-135.

⁷ http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/Jns6H_3GRPKtrIopjTxZJg Utolsó megtekintés: 2018.05.04.

⁸ Vigh Andrea, i. m. 30.

⁹ Az ötpedálos F-dúr alaphangolást, hét pedálos hárfá pedig Esz-dúr alaphangolást kapott. (Vigh Andrea, i. m. 8-9.)

¹⁰ I. m. 32-33.

¹¹ I. m. 38.

Az 1789-es nagy francia forradalom hatására sok hárfaművész döntött úgy, hogy elhagyja Párizst, s így széledtek szét Európa-, majd világszerte. A hangszergyártás, az oktatás kialakulásával, fellendülésével lassan kezdett kialakulni a professzionális hárfázás.

1. fejezet: A hárfá mint szólóhangszer a 20. századi és kortárs zenében

A 19-20. század fordulója, a belle époque,¹² kultúrtörténeti, művészettörténeti szempontból fontos időszak: egyszerre több művészeti irányzat bontakozik ki egymás mellett (eklektika, szecesszió, szimbolizmus, impresszionizmus, posztimpresszionizmus, és korai avantgárd). A belle époque elsősorban a nagyvárosi kávézóknak és kabarékban, a műtermekben és galériákban, koncerttermekben és szalonokban zajlott, főként a nagy- és középpolgárság körében, akik a legtöbbet nyertek az ipari forradalom második hullámának köszönhető technikai és gazdasági fejlődésből.¹³ Európában stabilizálódott a politikai helyzet, nőtt az életszínvonal, a művészet a polgári szabadidőkultúra részévé vált. A hárfá elsősorban zenekari és kamarazenei hangszerként, illetve a házimuzsikálás egyik kedvelt eszközeként fordult elő. Koncertpódiumon, szólistaként ritkán szerepeltek a hárfások. A 19-20. század rendkívül eseménydús időszaknak bizonyult a hárfá történetében: a hangszer szóló és kamarazenei irodalma rohamos léptékben gyarapodni kezdett változatos művekkel.

19. század elején a hangszergyártók között kialakult versenynek köszönhetően a hárfá intenzív fejlődésnek indult. Sebastian Érard (1752 – 1831) 1810-ben szabadalmaztatta a duplapedálos hárfáját, s bár sok előadóművész nem tudott átállni az egyszerű pedálos hárfáról a feszesebb húrozatú, nagyobb hangszerre – például a német származású hárfavirtuóz, Dorothea Scheidler Spohr (1787-1834)¹⁴ – azonban Elias Parish-Alvars (1808-1849) élni tudott az Érard-hárfá adta

¹² 1890-1914-es évek, szó szerint „szép korszak”, magyarul a „századforduló” vagy „boldog békeidők”.

¹³ 1. Az építkezéseken megjelent az acél: alkalmazásával sokkal magasabb, erősebb szerkezetű épületeket építettek, melynek hatására felgyorsult az urbanizáció, a polgárság kialakulása. 2. Az orvostudomány fejlődésével hosszabb lett az élettartam. 3. A petróleum alkalmazásával az emberek életének részévé vált az automobil. 4. Az elektromosság meghosszabbította az emberek napjait, több lehetőség, illetve idő állt rendelkezésükre a szocializálódáshoz (éjszakai szórakozóhelyek), a közvilágítás megjelenésével pedig nőtt a közbiztonság az utcákon.

¹⁴ Rensch, Roslyn: *Harps and Harpists*. (Bloomington: Indiana University Press, 1989): 188-189.

lehetőségekkel.¹⁵ Az ő kezében az új hangszer lenyűgözte a kor nagy zeneszerzőit: Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Wagner virtuóz hárfaszólamokat komponáltak műveikbe.¹⁶ A 20. század elején az Érard és Pleyel mellett több cég is foglalkozott hárfakészítéssel: Morley, Obermayer, Horngacher, Pilgrim, Lyon & Healy,¹⁷ s ezek száma a század folyamán egyre nőtt. A technikai fejlesztéseknek köszönhetően egyre jobb hárfák kerültek ki a műhelyekből, az intézményes oktatás pedig lehetővé tette, hogy nagyobb kvalitásokkal bíró előadóművészek kerüljenek a professzionális zenei életbe. A 19. század végén több zeneakadémián is hárfatanszakokat alapítottak, melyek a 20. század folyamán prominens hárfaiskolákká erősödtek. Az oktatáshoz tananyagra volt szükség, amit az ott dolgozó tanárok állítottak össze. A szűk repertoár miatt sokszor a professzorok – akik zeneszerzéssel is foglalkoztak – saját darabokkal járultak hozzá az irodalom bővítéséhez. Különböző ujjgyakorlatokat és etűdöket tartalmazó metódusok, hárfaiskolák, zongora- és csembalóművekből készült átiratokból, valamint virtuóz előadási darabokból összeállított füzetek, kötetek jelentek meg.

1.1. A párizsi Conservatoire

Az oktatási intézmények¹⁸ közül az egyik legfontosabb a párizsi Conservatoire,¹⁹ ahol 1825-ben François Joseph Naderman (1781-1835) vezetésével indult az első hárfaosztály.²⁰ A Királyi Kápolna hárfása egyszerű pedálos hárfán tanított, növendékei közül pedig valamennyien a kor kiváló művészeivé váltak: Théodore Labarre (1805-1870), Jules Godefroid (1811-1840) és a hárfá Paganinijeként emlegetett Félix Godefroid (1818-1897).²¹ 1835-ben Antoine Prumier (1794-1868) vette át a tanszakot, s az oktatás azontúl a duplapedálos hárfán zajlott.²² Ő és szintén hárfaművésszé vált fia, Ange-Conrad-Antoine Prumier (1820-1884) az 5. ujj (kisujj) használatát is szorgalmazta.²³ A hárfatanári pozíciót 1867-ben Théodore Labarre

¹⁵ I. m. 196.

¹⁶ I. m. 194-195.

¹⁷ I. m. 112-118.

¹⁸ A különböző európai oktatási intézményekről részletes leírás olvasható Vigh Andrea disszertációjában a 93. oldaltól.

¹⁹ Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

²⁰ Vigh Andrea, i. m. 94.

²¹ I. h.

²² I. h.

²³ I. h.

vette át, aki Naderman mellett Bochsától²⁴ és Cousineau-tól is vett hárfaórákat, valamint Francois Adrien Boieldieu-nél (1775-1834) tanult zeneszerzést.²⁵ Labarre 1870-ben bekövetkezett halála után ifjabb Prumier (1820-1884), majd 1884-ben Alphonse Hasselmans (1845-1912) került a tanszak élére.²⁶ A belga származású, az 1880-as években már elismert szólístaként és zenekari muzsikusként működő Hasselmans²⁷ világhírűvé tette a francia hárfaiskolát. Növendékei között olyan hárfások szerepelnek – Henriette Renié (1875-1956), Marcel Tournier (1879-1951), Ada Sassoli (1881-1946), Carlos Salzedo (1885-1961), Micheline Kahn (1890-1987), Marcel Grandjany (1891-1975), Pierre Jamet (1893-1991), Lily Laskine (1893-1988) –, akik a világ legkülönbözőbb pontjain megalapították mára már legendássá váló hárfaosztályaikat.²⁸

Hasselmans hetente három órát tartott, melyeken a részvétel kötelező volt. A diákoknak minden órán két etűdöt, egy rövid, de teljes művet, vagy egy hosszabb kompozíció részletét kellett fejből eljátszani, s felkészületlenül nem illett megjelenni két alkalomnál többször.²⁹ A tananyag egy részét Hasselmans átiratai,³⁰ etűdsorozatok revideált közreadásai,³¹ valamint saját kompozíciói képezték egyszerűbb szóló- és kamaradarabok formájában.³² Legnépszerűbbé vált műve egy 1898-ban komponált koncertetűd, az op. 44-es *La source* (A forrás), melyben a zenei textúra a víz csobogását imitáló, negyedenként nyolcas csoportokban lefelé irányuló akkordfelbontásokból, egy felette megszólaló dallamból és a harmóniakat alátámasztó, orgonapontszerű basszusszólamból áll.

A Conservatoire-ban rendszerint háziversenyt rendeztek az évvégi főtárgyvizsgákon, melyre a szabadon választott program mellett a növendékeknek egy-egy kötelező darabot is meg kellett tanulniuk. 1904-ben egy ilyen alkalomra született Gabriel Fauré (1845-1924) *Impromptu* op. 86 című kompozíciója, melyet

²⁴ Robert Nicholas Charles Bochsa (1789?-1856) angol hárfaművész, Dorothea Scheidler Spohr kortársa, számos etűdkötet és hárfamódszertani könyv szerzője. (Rensch, i. m. 190.)

²⁵ I. m. 95.

²⁶ I. h.

²⁷ Hasselmans a strasbourgi konzervatóriumban növendékeként Gottlieb Kürgernél (Parish-Alvars tanítvány) valamint Párizsban az ifj. Prumiernél tanult. (Vigh Andrea, i. m. 95.)

²⁸ Rensch, i. m. 200.

²⁹ Vigh Andrea, i. m. 95.

³⁰ Például R. Schumann *Premiere Gavotte*, G. Fauré *Sérénade* op. 7, F. Chopin *Valse* no. 1 op. 64, stb. [Glattauer, Annie: *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. (Paris: CNRS éditions, 2003): 288-289.]

³¹ Például Th. Labarre *Grande Étude pour la harpe composée de huit caprices* op. 30, F.-J. Dizi *48 Études ou Fantaisies pour harpe a double mouvement en quatre livres*, N. Ch. Bochsa *Vingt Études en dex suites*. (Glattauer, i. h.)

³² Például *Gitana* op. 21, *Fileuse* op. 27, *Chanson de Mai* op. 40, *Follets* op. 48. (Glattauer, i. h.)

Hasselmansnak ajánlott. A lírai és virtuóz részeket egyaránt magába foglaló kompozícióban az előadónak lehetősége nyílik a technikai tudásának és muzikalitásának teljes kibontakoztatására. Fauré másik szóló hárfaműve az 1918-ban Micheline Kahn hárfaművész számára készült *Une châtelaine en sa tour* op. 110 (1918).³³

Hasselmans maga is gyakran játszott az órákon a helyes kéztartást, hangképzést, egy-egy zenei frázis megszólaltatását demonstrálva. Növendékei gyakran emlegették visszaemlékezéseikben mesterük bársonyosan szép hárfahangját.³⁴ Pedagógiájában központi helyet foglalt a hangképzés fontossága, mely tanítványai révén generációkon át öröklődött, s a legtöbb hárfaiskola alaptézisévé vált. A telt, meleg hangszín, dús hangzás elérésének céljából mindenkinek el kellett sajátítania a helyes technikát: az egyenesen tartott hüvelykujjat, a kézfej gömbölyded tartását és az ujjak tenyérbe való artikulációját.³⁵ Valamennyi művét Hasselmans maga is játszotta koncerteken, utolsó nyilvános fellépésén Gabriel Pierné (1863-1937) számára komponált *Concertstück* (1901) című egytételű versenyművét játszotta többek között.³⁶ Pierné 22 évesen komponálta első hárfadarbját, az op. 9-es *Impromptu-Caprice*-t.³⁷ A darab első verziója 1885-ben készült, majd 1887-ben a szerző revideálta: virtuóz futamokkal változatosabbá tette. E változatot – melyet ma is játszanak – Mme Provinciáli-Celmer hárfaművésznek ajánlotta.³⁸ Pierné két jelentős, azonos apparátusra (fuvolára, vonóstrióra és hárfára) született kamaraművel is gazdagította a hárfairodalmat: *Variation libres et Finale* op. 51 és a *Voyage au pays du tendre* című művekkel.³⁹

A Conservatoire hárfásainak oktatását Hasselmans tanítványa, Marcel Tournier vette át az idős mester 1912-es távozása után.⁴⁰ Felesége, Mme Lénars-Tournier kromatikus hárfát oktatott a Conservatoire-ban.⁴¹ Marcel Tournier jelentősen hozzájárult a szóló és kamarazenei repertoár bővítéséhez: romantikus hangú kompozíciói virtuóz futamokra és arpeggio akkordokra épülnek. Gyakran

³³ Johnson, Graham: *Gabriel Faure: the songs and their poets*. (London: Guildhall School of Music and Drama Series, 2009): 230.

³⁴ Vigh Andrea, i. m. 95.

³⁵ Az artikuláció alatt az ujjak tenyérbe való húzását értjük, mely minden pengetés után történik.

³⁶ I. h.

³⁷ Glattauer, i. m. 481.

³⁸ I. h.

³⁹ I. h.

⁴⁰ Vigh Andrea, i. m. 95.

⁴¹ Rensch, i. m. 201.

alkalmaz arpeggiókat, glissandókat és üveghangokat – a darab zenei fakturája egyértelműen mutatja, hogy az egy hárfás keze alól került ki. A *Féerie „Prélude et Danse”* (1912), *Vers la source dans le bois* (1922), *Sonatine* No. 1 op. 20, *Sonatine* No. 2 op. 30 (1924), illetve az *Images* szvitek (1925-1930)⁴² legjátszottabb kompozíciói közé tartoznak.

Hasselmanshoz hasonló jelentőségű volt Wilhelm Posse (1852-1926), valamint Albert Heinrich Zabel (1834-1910) szerepe az orosz hárfaiskola kialakulásában.⁴³ Zabel – német hárfaművész, Louis Grimm (1820-1882) növendéke – 1855-ben Szentpéterváron telepedett le, ahol szólístaként, zenekari muzsikusként és tanárként is működött.⁴⁴ A Szentpétervári Konzervatórium megalapításakor, 1862-ben, A. Rubinstein Zabelt kérte fel, hogy legyen az intézmény hárfaprofesszora⁴⁵. Az akkoriban ritkaságnak számító hárfá szólóesteken mindig hatalmas sikert aratott. Főként saját műveket, átiratokat és népszerű dallamokra improvizált fantáziákat adott elő. Művei közül a legjelentősebbek az *An Springbrunnen* op. 23 (1910), Charles Gounod (1818-1893) *Faust* (1859) című operájának témáira komponált fantázia, a *c-moll Hárfaverseny* op. 35 (1904-1905), valamint a pedagógiai célokat szolgáló *Méthode pour harpe* (1900).⁴⁶

1901. március 2-án a Lamoureux Concerts társaság koncertjén Hasselmans egyik tanítványa, Henriette Renié lépett pódiumra saját kompozíciójával, a *c-moll Hárfaversennyel*.⁴⁷ A 19 éves növendék virtuóz játékával és muzikalitásával óriási sikert aratott.⁴⁸ Ez nemcsak a fiatal zeneszerző-hárfaművész életében volt jelentős esemény, hanem történelmi pillanat, a hárfá szólóhangszerré válásának egyik említésre méltó momentuma. Renié a Conservatoire elvégeztével a komponálásnak és tanításnak szentelte életét. Számos átíratot készített Bach, Rameau, Scarlatti, Haydn, Mozart, Schubert, Liszt, Chopin, Mendelssohn, és Schumann műveiből,⁴⁹ melyeket saját maga és tanítványai is gyakran játszottak. Legalább 21 szólóhárfára keletkezett kompozíciójáról tudunk, melyek közül a legjelentősebbek: a *Contemplation* (1898-1900), *Légende d'après Les Elfes de Leconte de Lisle* (1901-

⁴² Glattauer, i. m. 626-627.

⁴³ Dulova, Vera: *Isszkusztvo igri na arfe*. (Moszkva: Szoveckij kompozitor, 1975.): 97-103.

⁴⁴ Rensch, i. m. 206.

⁴⁵ Dulova, i. m. 100.

⁴⁶ Glattauer, 672.

⁴⁷ de Montesquiou, Odette: *The Legend of Henriette Renié* (Bloomington: AuthorHouse, 2008): 26.

⁴⁸ I. h.

⁴⁹ I. m. 77-86.

1902), *Ballade fantastique: d'après Le coeur révélateur d'Edgar Poe* (1907-1910), *Pièce symphonique* (1907-1909), valamint a *Danse des lutins* (1911).⁵⁰ Tanári és zeneszerzői pályája során kialakított egy sajátos jelrendszert, mellyel a különböző játékmódokat, artikulációt, ujj- és kézrendet kódolta. Ez a jelrendszer a hozzátartozó magyarázatokkal, ujjgyakorlatokkal, darabokból vett példákkal az 1946-ban kiadott *Méthode complete de harpe*⁵¹ két kötetében jelent meg. A könyv első lapjain Renié pedagógiájának esszenciáját fogalmazza meg: a hajlékonyság, lágyság, lazaság fontosságára hívja fel a figyelmet.⁵² A húr megpendítése nem ellenkezhethet a természet törvényeivel, mert a test befeszül, a karok megmerevednek és a játék lehetetlenné válik. A növendékeit önálló egyéniségekként kezelte – mindig az adott hárfás testi és lelki alkatahoz igazította módszereit. Leghíresebb tanítványai egyike Marcel Grandjany, aki a század második felében folytatta mesterének zeneszerzői, repertoárépítő munkásságát.

A párizsi Conservatoire-ban Tournier-t egyidejűleg két hárfaművész követte: Lily Laskine (1948-1958) és Pierre Jamet (1948-1963),⁵³ majd 1963-tól Jacqueline Borot (1916-1999) és Gérard Devos (1927-) tanítottak egyidejűleg.⁵⁴ 1984-ben Mme Borot nyugdíjba ment és Marie-Claire Jamet (1933-) csatlakozott Gérard Devos-hoz.⁵⁵ Jelenleg, 2018-ban Isabelle Moretti és Geneviève Letang tanít a tanszakon.

1.2. Debussy, Ravel, Caplet

Érard vetélytársa, a párizsi Pleyel cég 1894-ben megalkotta a hat és fél oktávós, 78 keresztben felfeszített húrból álló kromatikus hárfát.⁵⁶ Gustave Lyon (1857-1936), a feltaláló, maga népszerűsítette a pedál nélküli hangszert, mely kezdetben értő fülekre talált. A népszerűsítés egyik eszközeként Lyon felkérte Claude Debussyt (1862-1918) egy olyan darab megírására, amely kiaknázza a kromatikus hárfá adta lehetőségeket.⁵⁷ M. A. Blondel, az Érard cég vezetője nem nézte tétlenül a vetélytárs reklámkampányát, s rendelt egy darabot Maurice Raveltől (1875-1937).⁵⁸ E két cég

⁵⁰ I. m. 74-76.

⁵¹ Renié, Henriette: *Méthode complete de harpe* (Paris: Leduc, 1946): 4.

⁵² I. h.

⁵³ Vigh Andrea, i. m. 96.

⁵⁴ I. h.

⁵⁵ I. h.

⁵⁶ I. m. 73.

⁵⁷ Rensch, i. m. 215.

⁵⁸ I. h.

versengésének eredményeként született a 20. századi hárfarepertoár két fontos kompozíciója: Debussy *Danses sacrée et profane* (1904) hárfára és vonóskarra, illetve Ravel *Introduction et Allegro* (1905) című fuvolára, klarinétra, vonósnégyesre és hárfára írt darabja.⁵⁹ Az utóbbi mű 1906-os párizsi bemutatóján Micheline Kahn (1889-1987) – a kor egyik kiváló előadóművésze – hárfázott.⁶⁰ Pleyel hangszerének kezdeti népszerűsége következtében a zenei intézményekben kromatikus hárfa osztályokat hoztak létre – például Brüsszelben 1900-ban, Párizsban 1903-ban –, melyek párhuzamosan működtek a pedálos hárfá oktatásával.⁶¹ De a hangszer végül nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket és teljes mértékben perifériára került.⁶² Debussy kromatikus hárfára komponált művéből – melyet a *Nocturnes* (1899) megírása óta az első szimfonikus kompozíciójaként tartanak számon – több pedálos-átírat is született, melyek közül Henriette Renié 1910-ben készített változata a legelterjedtebb. Az első tétel szent táncában hol a vonósok, hol a hárfá szólaltatja meg az archaizáló pentaton dallamot valmennyi variációban. A második, háromnegyedes lüktetésű, világi táncban üveghangokon hangzik el a téma, majd gyors futamokra, tizenhatodokban felbontott kromatikus akkordmenetre, valamint egy lírai hangvételű cadenzára is sor kerül. Egy virtuóz finálé zárja a kompozíciót, mely a *La mer* (1903-1905) szimfonikus költemény utolsó taktusait juttatja eszünkbe.

A *Danses sacrée et profane* mellett Debussy egy másik kamaraművet is komponált hárfára. Az 1915-ös *Szonáta fuvolára, brácsára és hárfára* nem sokkal Debussy halála előtt keletkezett egy hat szonátából álló ciklus részeként, ám a tervezett művekből csak hármat komponált meg a szerző.⁶³ „Befejeztem a fuvolára, oboára és hárfára írott szonáta vázlatát, az egész napi élet messze volt! A harmonikus szakaszok úgy gördültek, hogy megfedekeztek a közeli zűrzavarokról: olyan szép volt, hogy szinte mentegetőznöm kell!”⁶⁴ – írja Debussy 1915. szeptember 16-án kelt levelében. Az idézetből kiderül, hogy oboa szólámot komponált a fuvola és a hárfá mellé, majd nem sokkal a mű befejezése után átírta brácsára.⁶⁵ Először 1916. december 10-én Albert Manouvrier (fuvola), Darius Milhaud (brácsa), Susanne

⁵⁹ I. h.

⁶⁰ Johnston, Charles: „Two Hundred Years of Music for Harp. CD2”. Hommage a Lily Laskine. Párizs: Erato Disques, 1997. S.A. 3984-22029-2. 23.

⁶¹ Vigh Andrea, i. m. 73.

⁶² I. h.

⁶³ Ujfalussy József: *Debussy*. (Budapest: Gondolat kiadó, 1959.): 265.

⁶⁴ I. m. 267.

⁶⁵ I. h.

Dallies (kromatikus hárfá) előadásában hallotta szonátáját.⁶⁶ A koncert után a következő sorokat írta Jean Aubrynek: „Szeretném hallani a szonátámat valamin, ami nem ez a borzalmas hangszer! Szeretném hallani az Érardon!”⁶⁷ E kívánsága még ebben az évben teljesült: egy énekes ismerőse, Rose Féart közvetítésével megismerte Pierre Jamet-t, a párizsi Opera hárfását.⁶⁸ Jamet Érard hangszeren játszott, s zenésztársaival többször járt Debussy otthonában, hogy eljátsszák neki a darabot.⁶⁹ A próbák szüneteiben a 24 éves hárfaművésznek alkalma nyílt előadni a szerzőnek a *Danses sacrée et profane*-t is.⁷⁰ 1916-ban december 10-én a Champs-Élysées étteremben egy jótékonysági koncert keretein belül Érard-hangszeren is elhangzott a szonáta Albert Manouvrier (fuvola), Sigismond Jarecki (brácsa) és Pierre Jamet (hárfá) előadásában.⁷¹ Debussy elégedettséggel írta Jean Aubrynek: „A koncert jól sikerült, és a hárfás ismerősöd nagyon tehetséges, és még érti is, amit játszik!”⁷² Az apparátus különlegessége egyedi hangzást eredményez, mely a háromtételes kompozíció (*Pastorale, Interlude, Final*) folyamán állandóan transzformálódik: az egyik szólam a másikkal adja át a dallamot, egy hangszerként lélegezve. E szonáta hatására 1915 óta több mint 200 darabot írtak erre a hangszerösszeállításra, ami egyértelműen jelzi, hogy egy rendkívül fontos műről van szó.

A 20. századi hárfarepertoárhoz több szóló-, és kamaraművel is hozzájárult Debussy barátja, a zeneszerző és karmester André Caplet (1878-1925). Egyik legjelentősebb darabja az 1919-ben komponált *Conte Fantastique d'après Le Masque de la Mort Rouge d' Edgar Allan Poe*⁷³ hárfára és vonósnégyesre, amely egy korábbi, 1908-ban készült *Legende, Etude symphonique d'après le Masque de la mort rouge de Poe*⁷⁴ című mű átírata. Mindkét variáns címéből kiderül, hogy Caplet-t Edgar Allan Poe *A vörös halál álarca* című novellája ihlette meg. 1908. március 8-án a *Legende* ősbemutatóján Madame Lucille hárfázott, a Concerts Colonne zenekarát Gabriel Pierné vezényelte.⁷⁵ A közönség értetlenkedve fogadta a művet: valószínűleg ez volt az oka annak, hogy a bemutatót követően gyakorlatilag feledésbe merült. A

⁶⁶ <https://www.harpsociety.org/Publications/Journal/Extras/Debussy-Sonata2/Index.asp> Utolsó megtekintés: 2018.05.10.

⁶⁷ I. h.

⁶⁸ I. h.

⁶⁹ I. h.

⁷⁰ I. h.

⁷¹ I. h.

⁷² I. h.

⁷³ *Fantasztikus történet Edgar Allan Poe A vörös halál álarca nyomán*

⁷⁴ *Legenda, szimfonikus tanulmány Poe A vörös halál álarca nyomán*

⁷⁵ http://www.andre-caplet.fr/contes_fantastiques.htm Utolsó megtekintés: 2018.05.02

Legende eredetileg kromatikus hárfára és vonószenekarra íródott, de Micheline Kahn kérésére Caplet átírta a Érard-hárfára és vonósnégyesre. Így emlékezik vissza Kahn a *Revue Zodiaque* 1978-as számában:

Miután hallottam, hogy [Caplet] írt egy *Legende*-ot kromatikus hárfára és zenekarra, melyet be is mutattak a Concerts [Edouard] Colonne-ban, felkerestem az Editions Durandot, Caplet kiadóját, hogy érdeklődjek a kotta felől. Azt válaszolták, hogy a kotta csak kézirat formájában létezik és megadták a szerző telefonszámát. Több mint tíz év telt el a *Legende* bemutatója óta, így Caplet igazán meglepődött, hogy valaki érdeklődést mutat egy majdnem elfeledett műve felé. Még ő maga sem tudta hol is van a kézirata! Arra kért, hogy adjak neki néhány napot, hogy megtalálja és átnézze azzal a céllal, hogy készítsen egy Érard hárfára való átíratot belőle. [...] Az 1920-as évekre a kromatikus hárfá népszerűsége hanyatlóban volt, és így Caplet lelkesen ismerkedett az Erard hárfá működésével. Eljátszottam neki *Legendáját*, megmutattam mely futamokat nem lehet eljátszani az Erardon és javasoltam más megoldási lehetőséget. Végül a mű átalakult és új címet kapott: *Conte Fantastique d'après Le Masque de la Mort Rouge d'Edgar Allan Poe pour harpe et quatuor*. A Quator Poulet-vel mutattam be. A próbákon Caplet is részt vett, és a maga kifinomult modorában elmagyarázta a jelentését minden egyes hangnak, amit leírt. Ez a végleges változat hárfára és vonósnégyesre íródott, és vonószenekarral való előadása számomra szemben áll a mű szellemiségével. Egy zongorakivonat is készült, Robert Casadeusnak köszönhetően.⁷⁶

A *Conte Fantastique*-et 1923. december 18-án a Salle Érard-ban mutatta be Micheline Kahn és a Quator Poulet.⁷⁷ A *Conte Fantastique*-ban Caplet megpróbált kitörni a korábbi kompozícióit jellemző, konvencionálisnak nevezhető stílusából. A mű szerkezetére jellemző szekvenciaszerű, generálpauzák által tagolt építkezés a feszültség fokozására szolgál. Az írásmód, valamint a hangszerkezelés újszerű és szélsőséges: sivító üveghangok, durva glissandók, csattogó akkordok és kopogások jellemzik. Prospero herceg kastélyában tumbol az udvari nép, de nem felhőtlen ünneplésről, hanem groteszk táncról van itt szó, melynek hallatán a felszín alatt az elviselhetetlenségig fokozódik a nyomás, a haláltól való tudatalatti félelem. A darab tetőpontja – melyhez a Halál megjelenésekor érünk el – a hárfaszólamban megszólaló 12 pedálglissandóban testesül meg, melyek az éjféli óraütéseket

⁷⁶ I. h. (Fordítás tőlem.)

⁷⁷ http://www.andre-caplet.fr/contes_fantastiques.htm Utolsó megtekintés: 2018.05.04.

imitálják.⁷⁸ Caplet korai kompozíciói nem nevezhetőek impresszionista műveknek, s maga a szerző is távolságot kívánt tartani e stílusmeghatározástól – bár Debussy iránti tisztelete és zenéjének csodálata élete végéig megmaradt –, ám kései műveit (amilyen a *Conte Fantastique* is) nehezen tudnánk más jelzővel illetni. Caplet 1924-ben komponált két szólóművet, melyből az első – *Divertissement à la française* – konvencionálisabb, etűdszerű kompozíció, míg a második – *Divertissements a l'espagnole* – izgalmas effektusokkal és játékmódokkal, gyakran váltakozó artikulációval, dinamikával vált a szóló hárfarepertoár egyik különleges, előremutató darabjává. A ajánlás Micheline Kahn-nak szól, aki 1924. május 15-én mutatta be a művet a Vieux-Colombier színházban.⁷⁹

1.3. Carlos Salzedo és Marcel Grandjany

Carlos Salzedo, Hasselmans egyik kedvenc növendéke, tanulmányai végeztével meghívást kapott Arturo Toscaninitől a Metropolitan Operaházba.⁸⁰ Így került a 24 éves francia fiatalember 1909-ben Amerikába, ahol aztán a világ egyik legelismertebb hárfaművészevé vált. Az első évtizedben minden idejét a zenekari munkának, szóló fellépéseinek és az 1914-ben alapított Trio de Lutèce próbáinak és koncertjeinek idejét tette ki.⁸¹ A trió másik két tagja – Georges Barrère fuvolaművész és Paul Kéfer gordonkaművész – szintén Franciaországból érkezett.⁸² Közös repertoárjuk jelentős részét Salzedo saját átiratai képezték. Amennyiben élő zeneszerzőkről volt szó, Salzedo mindig kikérte az átíráról alkotott véleményüket. Így volt ez például 1914-ben a párizsi Salle Gaveau-ban, ahol a közönség egyetlen tagja Maurice Ravel volt.⁸³ „Miért nem gondoltam magam is erre!” – mondta lelkesedésében, amikor a trió előadta az eredetileg zongorára komponált *Szonatinájának* átíratát.⁸⁴ A kamarazenei repertoár bővítése mellett Salzedo szóló hárfára készült átiratai, valamint saját kompozíciója jelentősen hozzájárultak a repertoár gazdagításához.

⁷⁸ André Caplet: *Conte Fantastique d'après Le Masque de la Mort Rouge d' Edgar Allan Poe*. (Paris: Durand Editions Musicales, 1924)

⁷⁹ Glattauer, i. m. 124.

⁸⁰ Owens, Dewey: *From Aeolian to Thunder. A biography of Carlos Salzedo*. (Chicago: Lyon & Healy Harps, 1992): 14.

⁸¹ Owens, i. m. 42.

⁸² I. m. 42-43.

⁸³ I. m. 92.

⁸⁴ I. h.

1921-ben megjelent a *Modern Study of the Harp* című kötete a G. Schrimmer kiadónál, mely öt, a technika egy-egy aspektusára fókuszáló prelűdből állt (1. Skálák, 2. Arpeggiók, 3. Előkék és trillák, 4. Dupla hangok, 5. Normál és üveghangok, 6. Akkordok). Bár a hosszú előszóban találunk szöveges magyarázatot a különböző effektusokhoz és játékmódokhoz, ez inkább csak ízelítőt ad Salzedo módszertanából. Később ehhez az 5 darabhoz további 15 prelűdöt komponált, melyeket beépített a hárfaiskolájába, s a tanítás során rendszerint alkalmazta. „Salzedo egy modern művész. A hagyományt, a múlt legnagyobb tiszteletével, új köntösben találja. Így, kompozícióiban, hárfaiskolájában, pedagógiai munkájában az új zene jövőjét építi.”⁸⁵ – mondta Nicolas Slonimsky.

1924-ben hárfatanszakot alapított a Curtis Zenei Intézetben.⁸⁶ A tanári és zeneszerzői munkássága folyamán fokozatosan megérett benne a módszertankönyv megírásának igénye. Barátja, az orosz táncművész Vaslav Nijinsky fontos szerepet játszott Salzedo módszertanának, pontosabban a mozdulatok esztétikájának kialakításában.⁸⁷ Salzedo azt vallotta, hogy a hárfás mozdulatainak nem csak funkciója, hanem esztétikája is kell legyen. Metódusának középpontjában a laza mozdulat és a kontrollált hangképzés állt. Egyaránt fontosnak tartotta az ujjak tenyérbe való artikulációját, a hüvelykujj egyenes tartását, valamint a pedálok precíz kezelését.⁸⁸ Már Renié is szükségét érezte a saját jelrendszerének kialakításának, így Salzedo újításait, metódusát is egyértelműen keretbe kellett foglalni. Technikája lassan kikristályosodott és módszertanná érett (*Méthode pour la harpe, exercices fondamentaux avec illustrations et explications techniques*), mely 1929-ben jelent meg tanítványa, Lucile Lawrence közreműködésével G. Schrimmer kiadó gondozásában. Edgar Varèse Salzedo közreműködésével létrehozott egy kortárs zenét népszerűsítő szervezetet *The International Composers' Guild* (1921) néven.⁸⁹ Évadonként 4 koncertet tartottak, melyek műsorán csak élő zeneszerzők darabjai szerepelhettek.⁹⁰ A szervezetet Varèse oszlatta fel 1927-ben.⁹¹

Salzedo zeneszerzői aktivitása jelentősen nőtt az I. világháború után. Ennek oka többek között az, hogy a Curtis Intézetben elindult hárfatanszagnak tananyagra

⁸⁵ I. m. 38.

⁸⁶ Rensch, i. m. 240.

⁸⁷ Owens, i. m. 47.

⁸⁸ I. h.

⁸⁹ I. m. 61.

⁹⁰ I. h.

⁹¹ I. m. 65.

volt szüksége, melyet Salzedo végül saját kompozícióból állított össze.⁹² Az 1913-as *Variations sur un theme dans le style ancien* című kompozíciójában már hallani egyfajta összefoglaló, pedagógiai szándékot az effektusok, játékmódok variációs feldolgozásában. Salzedo, aki egyszemélyben zongorista, hárfás, zeneszerző, előadóművész, tanár, szólista, kamarazenesz és zenekari muzsikus volt, fokozatosan kivívta a „hárfá megújítójának” címét koncertjein elhangzó kompozícióival, módszertanával.⁹³ Így nyilatkozott róla Varèse:

Ritkán találni olyan nagyszerű muzsikust és előadót, mint Salzedo, aki hangszerét (a hárfát és a zongorát egyaránt) a zene és a zeneszerző szolgálatába állítja. Műveiben felébreszti a hárfában szunnyadó lehetőségeket. Nem csak új, árnyaltabb hangszíneket hozott létre, hanem megtanította a mai zene nyelvén szólani. [...] A hangszer viktoriánus nőiessége helyébe vitalitását helyezte. Nem csak rengeteg saját kompozícióval gazdagította a repertoárt, hanem átíratával elérhetővé tett számos kiváló darabot a hárfások számára is. [...] Tanári munkásságát egyértelműen minősíti valamennyi növendékének briliáns játéka, illetve a zenei életben betöltött jelentős pozíciók magas száma.⁹⁴

1928-ban a Lyon & Healy hárfagyártó cég új hangszert készített, mely a Salzedo *Moderne Harp* fantázianevet kapta.⁹⁵ A hárfá art deco stílusú, letisztult, szögletes formája teljes mértékben nélkülözte az aranyozást, valamint a virágokat és indákat imitáló díszítőelemeket, ami forradalminak számított a cég történetében.⁹⁶ A Salzedo-modell újszerűsége nem csak kinézetében, hanem félépítésében is rejlett: a Lyon & Healy legmagasabb és legnagyobb hangszere volt.⁹⁷

Marcel Grandjany kortársához, Salzedohoz hasonlóan zongorát és hárfát is tanult. Több mint 10 éves tanár-diák kapcsolat fűzte Reniéhez, valamint 1900-1905

⁹² I. m. 95.

⁹³ I. m. 38-39.

⁹⁴ I. m. 39.

⁹⁵ Rensch, i. m. 238.

⁹⁶ I. h.

⁹⁷ I. h.

között a Conservatoire növendékeként Hasselmansnál tanult.⁹⁸ Az idős mesterrel azonban nem találta meg a közös hangot, s példaképe élete végéig Renié maradt. A zongorarepertoár közelebb állt hozzá: Bach és Beethoven műveit sokkal jobban kedvelte, mint Parish-Alvars, Bochsa vagy Naderman általa „szalonzenének” tekintett kompozícióit.⁹⁹ Nem véletlen, hogy későbbi koncertrepertoárját – Salzedohoz hasonlóan – átíratok és saját kompozíciók képezték. 1909. március 22-én két verenyművel debütált a párizsi Salle Érard-ban: Renié *c-moll Hárfaversenyével* és Pierné *Concertstück* című darabjával.¹⁰⁰ 1913. március 6-án pedig lehetősége nyílt előadni Ravel *Introduction et Allegro* című művét, amit Ravel vezényelt.¹⁰¹ Szólókarrierje mellett aktívan kamarazenélt: René Le Roy fuvolaművésszel megalapították a Quintette Instrumental de Paris együttesét (fuvola, hárfá, hegedű, brácsa, cselló apparátussal), mely számos darabot rendelt a kortárs zeneszerzőitől. Grandjany 1927. március 31-én adta első szólóestjét a Salle Érard-ban, s mivel a hárfá ritkán jelent meg kizárólag szólóprogrammal a pódiumon, ez nagy hatást gyakorolt a közönségre és a kor hárfásaira egyaránt.¹⁰² Műsorában főként saját és mások által készített átíratok szerepeltek a zenetörténet több korszakából. Az 1924-es New York-i bemutatkozását egy amerikai koncertturné követte.¹⁰³ Ekkor járt először Amerikában, majd az 1930-as években végleg ott telepedett le.¹⁰⁴ A New York-i Juilliard School (1938-1975), a montreali Conservatoire de Musique et d’Art Dramatique (1943-1963) és a manhattani School of Music (1956-1966) hárfaprofesszoraként dolgozott.¹⁰⁵ Zeneszerzői stílusát elsősorban a romantika és az impresszionizmus jellemzi, ahogy ezt az 1935-ig született kompozíciók egyértelműen mutatják. Ilyen például a *Rhapsodie*, mely egyik kedvenc, koncertet nyitó darabja volt.¹⁰⁶ 1936 után keletkezett művei – mint például az op. 19-es *Aria in Classical Style* hárfára és orgonára (1937) vagy az op. 31-es *Fantázia egy Haydn témára* (1953) – neoklasszikus hatásokat mutatnak. Tanítványai beszámolóí szerint a szóbeli magyarázat helyett gyakran ült le maga a hangszerhez, hogy demonstrálja a

⁹⁸ Parsons, Jeffrey Lee: *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*. PhD-disszertáció (Texas Tech University, 2004): 2.

⁹⁹ I. m. 3.

¹⁰⁰ I. m. 4.

¹⁰¹ I. h.

¹⁰² I. m. 6.

¹⁰³ I. h.

¹⁰⁴ I. m. 7.

¹⁰⁵ I. m. 8.

¹⁰⁶ I. m. 10.

kívánt játékmódot. Nagy hangsúlyt fektetett a technika fejlesztésére, valamint számos pedagógiai célzatú darabja született.¹⁰⁷ Soha nem írta le módszertani elképzeléseit, hitvallását – miszerint a hárfás elsősorban zenész kell, hogy legyen – hanem ezt tanítványai örökítették tovább a következő generációknak. Kulcsszerepet játszott az amerikai hárfás kultúra kialakításában: támogatta a szakmai találkozók, szemináriumok, kurzusok létrejöttét, alapítótagja volt az American Harp Society (1962) egyesületének.¹⁰⁸

1.4. Donatoni, Taketmitsu, Holliger

Az 1950-es évektől a folyamatok felgyorsultak, egyre több szerző fordult a hárfá felé – ezáltal az exponenciálisan bővülő repertoár diverzitása megtörte a század elejére jellemző egységességet. A neoklasszicizmus jegyében fogant Paul Hindemith (1895-1963) *Hárfaszonátája* (1939), Alberto Ginastera (1916-1983) *Hárfaversenyét* (1956) pedig az expresszionizmus és az argentin népzene stíluselemeinek ötvözése, és a perkusszív effektusok használata jellemzi. André Jolivet (1905-1974) 1952-ben Lily Laskine hárfaművész felkérésére írja *Hárfaversenyét*, melyet ugyanabban az évben a Donaueschingeri Fesztiválon mutatnak be.¹⁰⁹ A versenyműhöz *Prelude* címmel egyfajta „ráadásdarabot” is ír Vera Dulova megrendelésére, 1965-ben.¹¹⁰ Mauricio Kagel (1931-2008) 1960-ban gitárra, hárfára, bőgőre és ütőhangszerekre komponált *Sonant* című darabjában az ún. zenés színházra (musiktheater) láthatunk példát, s az ugyanabban az évben keletkezett, énekhangra, hárfára és két ütőjátékosra komponált *Circles*-ben Luciano Berio (1925-2003) egészen új szerepet ad a hárfának.¹¹¹

1962-ben Sylvano Busotti (1931-) egy normál, valamint egy elhangolt és preparált hárfá használatát írja elő *Fragmentations pour un jouer de harpes* című darabjában, Heinz Holliger (1939-) pedig megírja első szóló hárfadarabját: a hét, rövid „szekvenciából” álló *Sequenzen über Johannes I, 32-t*. További két szólóművet, valamint több kamarakompozíciót írt az elkövetkező évtizedek során, melyek nagy részét feleségének, a 20. század egyik jelentős előadójának, Ursula

¹⁰⁷ I. h.

¹⁰⁸ I. h.

¹⁰⁹ Glattauer, i. m. 332.

¹¹⁰ I. h.

¹¹¹ Az új szerepről a 2. fejezetben írok részletesebben.

Holligernek (1937-2014) ajánlotta.¹¹² Ursula számára nem csak férje, hanem számos más kortárs szerző is komponált új műveket, melyeket ő mutatott be. Ilyen például Elliott Carter (1908-2012) *Bariolage* című, 1992-es szólókompozíciója, amely egy három darabból álló ciklus – *Trilogy* – első része.¹¹³ A darab mottójának Rainer Maria Rilke *Szonettek Orfeuszhoz* című versciklusának néhány sorát választotta.¹¹⁴ Carter személyesen ismerte Salzedot és az általa kifejlesztett játékmódokat, melyeket a *Bariolage*-ban nagy következetességgel alkalmazott.

Holliger a *Præludium – Arioso und Passacaglia* (1987) három tételében üveghangokból, trillákból és bisbigliandókból bontja ki zenei anyagát, amely végül az *Ariosoban* egyfajta szabad recitativóvá transzformálódik. A *Passacaglia* feliratú tétel 25 különböző, öt hangmagasságot használó szegmensből áll, melyekben a hangok regisztere, hangszíne és artikulációja folyamatosan változik.

a mű címe	apparátusa	keletkezési évszáma
<i>Songs</i>	Szoprán hangra és hárfára	1956-2008
<i>Erde und Himmel</i>	Tenor hangra, fuvolára, hegedűre, brácsára, csellóra és hárfára	1961
<i>Vier Miniatures</i>	Szoprán hangra, oboe d'amore, cselesztára és hárfára	1962-1963
<i>Sequenzen über Johannes I, 32</i>	hárfára	1962
<i>Mobile</i>	hárfára és oboára	1962
<i>Improvisationen</i>	oborára, hárfára és 12 vonóhangszerre	1963
<i>Glühende Rätsel</i>	kontraaltra, fuvolára, basszusklarinétra, brácsára, hárfára, csemlalóra, marimbára és ütőjátékosokra	1964
<i>Trio</i>	oboára, brácsára és hárfára	1966
<i>Præludium, Arioso and Passacaglia</i>	hárfára	1987
<i>Seven Pieces</i>	oboa/oboe d'amore, angolkürt, hárfá	1995-2006
<i>Partita II</i>	hárfára	2003-2004

1. táblázat, Heinz Holliger hárfás kompozíciói

Ursula Holliger jelentőségéhez mérhető Francis Pierre (1931-2013) munkássága: a francia hárfás Berio, Holliger és sok más kortárs szerző műveinek

¹¹² <http://www.ursulaholliger.net/Repertoire/Repertoire.html> Utolsó megtekintés: 2018.05.20.

¹¹³ Glattauer, i. m. 127.

¹¹⁴ I. h.

előadója volt, az Orchestre de Paris, Kranichstein Chamber Ensemble, Ars Nova, a Trio Debussy és a Domaine Musical hárfása, majd hosszú évekig a párizsi Conservatoire és a Paris Ecole Normale de Musique professzora,¹¹⁵ 1958-1968 között pedig a Darmstadti Nyári Kurzusok rendszeres résztvevője.¹¹⁶ Jelentős szerepet játszott Berio *Sequenza II* (1963) és *Chemins I* (1965) című műveinek keletkezésében, amelyek a 20. század második felének legfontosabb kompozíciói közé tartoznak. Francis Pierre és Berio kapcsolatának bemutatására, valamint az említett két mű részletes elemzésére a disszertáció következő fejezetében kerül sor.

A 20. század legfontosabb japán komponistája, Tōru Takemitsu (1930-1996) több kamaraművel, és egy szólódarabbal gazdagította a hangszer repertoárját. Hárfahasználatából egyértelműen kiderül, hogy jól ismerte Salzedo effektustáblázatát.¹¹⁷ A zenéjét jellemző Debussy-, illetve Messiaen-hatás már az *And then I knew 'twas Wind* című trió (1992) hangszerösszeállításában is tettenérhető: a fuvolára, brácsára és hárfára komponált darab Debussy 1915-ös *Szonátájának* együttesét idézi.¹¹⁸ 1960-as évek után született műveiben gyakran hallhatóak japán népi hangszereket imitáló hangzások: a *Rain Spell* (1982) című, fuvolára, klarinétra, zongorára, hárfára és vibrafonra írt kamaraművében a kotóhoz hasonló hangzás elérése érdekében rendhagyó scordaturát¹¹⁹ alkalmaz. Az *Eucalypts I-II* című darabok viszonya Berio *Sequenza* és *Chemins* sorozatainak kapcsolatára emlékeztet, azonban Takemitsu esetében a sorrend fordított: az *Eucalypts I* (1970) oboára, fuvolára, hárfára és vonószekarra íródott, az *Eucalypts II* (1971) pedig csak a három szólólista szólólamát tartalmazza.¹²⁰ Az *Eucalypts*-ot bemutató zenészek számára további szólódarabokat komponált:¹²¹ 1971-ben született a *Voice Aurèle Nicolet* fuvolaművész, és a *Stanza II* Ursula Holliger hárfaművész számára, 1972-ben pedig a *Distance*, Heinz Holligernek ajánlva.¹²²

¹¹⁵ https://www.naxos.com/person/Francis_Pierre/3610.htm Utolsó megtekintés: 2018.05.20.

¹¹⁶ I. h.

¹¹⁷ Burt, Peter: *The Music of Toru Takemitsu*. (Cambridge: University Press, 2001): 137.

¹¹⁸ I. m. 222.

¹¹⁹ Elhangolás: a vonós- és lántszeű hangszerek (ezenetben a hárfá – kieg. tölem) szokásos hangolásának teljes vagy részleges megváltoztatása. Egyes nehezen játszható nehezen játszható részek megkönnyítését, a szokásos hangterjedelem kibővítését, vagy a hangszín megváltoztatását szolgálja. Az elhangolt hangszer szólólamát, vagy az elhangolt húron játszandó szólólamrészt, az elhangolás intervallumának megfelelően, transzponálva kell játszani. [Böhm László: *Zenei Műszótár*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1961.): 218.]

¹²⁰ Burt, i. m. 134-135.

¹²¹ I. m. 137.

¹²² I. m. 137-138.

A *Stanza II*-ben a hárfá és a hangszalag dialógusát halljuk. A trillákat, a *près de la table*-t, pedálglyissandókat, perkusszív effektusokat felvonultató hárfaszólám mellőz gyakorlatilag minden hagyományos, hárfára jellemző játékmódot. A hangszer egyes helyeken a felvételt imitálja – például a darabot indító haranghangokat –, másutt pedig ellenpontozza azt. A szalagon madár- és emberi hangok, valamint a Fisz hangmagasság körül lebegő, oszcillátor által generált szinuszhangok szólalnak meg. Újrahasznosító zeneszerzői gyakorlatra vall a *Toward the Sea* sorozat is. Első változata 1981-ben született fuvolára és gitárra,¹²³ a Greenpeace *Mentsük meg a bálnákat* elnevezésű mozgalmanak apropójából. A háromtétéles (*The Night, Moby Dick, Cape Cod*) darab címében Herman Melville (1819-1891) *Moby Dick* (1851) című regényére, valamint a víz és a tenger szimbolikájára találunk utalást, mely a *Water Music* (1960) valamint a *Garden Rain* (1974) című kompozíció óta több darab címében is megjelenik.¹²⁴ Az utóbbi, tíz rézfúvósra komponált darabban – csak úgy mint a *Towards the Sea* sorozatban – központi szerepet játszik az Esz, E, A hangokból álló motívum: ha e hangokat összeolvassuk, az angol *sea* (tenger) szót kapjuk.¹²⁵ 1981-ben készült el a *Toward the Sea* második változata, altfuvolára, hárfára és vonóskarra, majd 1989-ben a *Toward the Sea III* altfuvolára és hárfára.¹²⁶

a mű címe	apparátusa	keletkezési évszáma
<i>Crossing</i>	gitárra, hárfára, cselesztára/zongorára, vibrafonra, női hangokra, 2 zenekarra	1969
<i>Stanza I</i>	gitárra, hárfára, cselesztára/zongorára, vibrafonra, női hangokra	1969
<i>Eucalypts I</i>	fuvolára, oboára, hárfára, vonóskarra	1970
<i>Eucalypts II</i>	fuvolára, oboára, hárfára	1971
<i>Stanza II</i>	hárfára és hangszalagra	1971
<i>Bryce</i>	fuvolára, 2 hárfára, 2 ütőhangszerre	1976
<i>Waterways</i>	zongorára, klarinétra, brácsára, csellóra, 2 hárfára, 2 vibrafonra	1978
<i>Toward the Sea II</i>	altfuvolára, hárfára, vonóskarra	1981
<i>Rain Spell</i>	fuvolára, klarinétra, zongorára, vibrafonra, hárfára	

¹²³ I. m. 273.

¹²⁴ *Waves* (1976) klarinétra, kürtre, két harsonára és nagydobra, *Waterways* (1978) klarinétra, hegedűre, csellóra, zongorára, két hárfára és két vibrafonra, *Rain Tree* (1981) három ütőjátékosra, *Rain spell* (1982) fuvolára, klarinétra, zongorára, hárfára és vibrafonra, *I hear the Water Dreaming* (1987) fuvolára és zenekarra, stb. (I. m. 177.)

¹²⁵ I. m. 177.

¹²⁶ I. h.

<i>Toward the Sea III</i>	altfuvolára, hárfára	1989
<i>And then I knew 'twas Wind</i>	fuvolára, brácsára, hárfára	1992

2. táblázat, Tōru Takemitsu hárfás művei

Az idő előrehaladtával egyre gyakrabban születtek olyan művek is, melyekben az előadónak egyre összetettebb feladatokat kell végrehajtania: például Raymond Murray Schaffer 1979-ben született *The Crown of Ariadne* című kompozícióban a preparált hárfá mellett az előadónak számos ütőhangszert is meg kell szólaltatnia.¹²⁷ Ehhez hasonlóan nem pusztán zeneileg, hanem hangszeres koordinációban is kihívást jelent Mark André egy játékos által megszólaltatott, hárfára, nagydobra és tam-tamra komponált, 1995-ös *Un-fini* (1995) című munkája.¹²⁸ A hangszeres, illetve zenés színház elemeit tartalmazza Georges Aperghis *Fidélité pour arpiste seule regardée par un homme* (1982) című műve, valamint Mauricio Kagel 1989-es, szaxofon és hárfá duóra írt kompozíciója, a *Zwei Akte*.¹²⁹

Franco Donatoni (1927-2000) *Marches – Due pezzi per arpa* című kéttételes kompozíciója egy virtuóz szólódarabokból álló sorozat részeként született 1979-ben.¹³⁰ Életének terméketlen, komponálást nélkülöző időszakát lezárva Donatoni kedvenc hangszereire írt darabokkal tért vissza a zeneszerzéshez.¹³¹ A *Marches* első tételét Elena Zaniboni, a másodikat Giuliana Albisetti hárfaművészeknek ajánlotta.¹³² A két összetartozó, egymást kiegészítő induló különböző panelekből épül fel. E struktúra olyan zenei formát eredményez, mely nem vezet semmiféle csúcspontozhoz, a hagyományos értelemben vett, motivikus fejlesztést teljes mértékben mellőzi. Donatoni a Stockhausenhez köthető *Momentform*, azaz a „pillanat-forma” elnevezésű folyamatkonceptiót alkalmazza.¹³³ Eredményeképpen a zenei folyamat során a fejlődés irányát nem lehet előre kiszámítani, mert egy bizonyos pillanat nem az idő átmeneti szakaszának egy-egy részecskéje: a mindenkori „most”-ra történő

¹²⁷ Aubat-Andrieu, Mathilde – Bancaud, Laurence – Barbe, Aurélie – Breschand, Hélène: *La harpe aux XXe et XXIe siècles*. (Clamcey: Minerve, 2013): 150.

¹²⁸ I. m. 151.

¹²⁹ I. m. 176.

¹³⁰ Glattauer, i. m. 190.

¹³¹ <http://sylvainblassel.com/page.php?id=32> Utolsó megtekintés: 2018. 05. 21.

¹³² I. h.

¹³³ I. h.

koncentráció függőleges metszeteket hoz létre, megtörve az idő vízszintes felfogását, az időtlenség érzetét keltve. Ugyanezt tapasztalhatjuk a pikolóra, klarinétra és hárfára komponált *Small* (1981) című trióban (melynek egyes részleteit Donatoni a három hangszere született szólódarabokból – *Nidi* (pikoló, 1979), *Clair* (klarinét, 1980), *Marches* (hárfá) – emelt át), valamint Debussy 1915-ös *Szonátájának* hangszerösszeállítására írt *Small II* (1993) című kompozíciójában is.¹³⁴ Az 1990-ben született – Ravel *Introduction et Allegro*jára utaló – *Chantal* című, fuvola, klarinét és vonósnégyes együttesével kísért „hárfaverseny” Chantal Mathieu (1951-) hárfaművész számára készült.¹³⁵ A *Marches II* (1990) című, hagyományos értelemben vett hárfaversenyben pedig a 3 női hanggal és 15 hangszerrel kísért szólamban a *Marches* zenei anyagát fedezhetjük fel, Berio *Sequeunza-Chemins* relációjára való utalásként.¹³⁶

a mű címe	apparátusa	keletkezési év
<i>Secondo Estratto</i>	hárfára, zongorára és csembalóra	1969-1970
<i>Marches</i>	Hárfára	1979
<i>Small</i>	pikolóra, klarinétra és hárfára	1981
<i>Marches II</i>	hárfára, 15 hangszere és 3 női énekhangra	1990
<i>Chantal</i>	hárfára, fuvolára, klarinétra és vonósnégyesre	1990
<i>Small II</i>	fuvolára, brácsára és hárfára	1993

3. táblázat, Franco Donatoni hárfás művei

A század második felében a már említett hangszergyártók mellett (Morley, Obermayer, Horngacher, Pilgrim, Lyon & Healy) továbbiak jelentek meg: Lunacharsky, Salvi, Camac, David, Aoyama, Venus, stb.¹³⁷ Ez olyan, újabb fejlesztéseket hozott magával, melyek nem csak a meglévő hárfaszerkezet felépítését érintették, hanem egy új hangszer létrejöttét is eredményezték az 1970-es években: megjelent az elektroakusztikus és elektromos hárfá, melynek keletkezése Alan Stivell és Deborah Henson-Conant hárfaművészek, valamint a Camac hárfacég alapítója, Joël Garnier nevéhez fűződik.¹³⁸ Jelenleg több cég is (Salvi, Lyon&Healy,

¹³⁴ I. h.

¹³⁵ I. h.

¹³⁶ I. h.

¹³⁷ Vigh Andrea, i. m. 118-129.

¹³⁸ Aubat-Andrieu – Bancaud – Barbe – Breschand, i. m. 30.

stb.) foglalkozik ilyen hangszerekkel. A hárfatest karbonszálas technológiával készül a könnyebb súly elérése érdekében, a hangszer minden húrjához pedig egy-egy piezo hangszedő¹³⁹ tartozik, ami a húr tövében található. Rezonánslappal, hangdobozzal nem rendelkezik, így megszólaltatni csak erősítéssel lehet.¹⁴⁰ E hangszert egyre többen kezdték el használni a jazz és könnyűzene világában. Klasszikus kortárs zenei repertoárját olyan szerzők munkái alkotják, mint Stéphane Borrel, Thierry Eschaich, Graciane Finzi, Marie-Hélène Fournier, Elzbieta Sikora, Kaija Saariaho, Fuminori Tanada vagy Jean-Claude Wolff.¹⁴¹ 2006-ban a MIDI hárfá is bemutatásra került, melyre Graham Fitkin komponált versenyművet *No Doubt* (2011) címmel.¹⁴² A kompozíciót Sioned Williams és a BBC Szimfonikus Zenekara mutatta be.¹⁴³

A repertoár fejlődését jótékonyan befolyásolták az egyre szaporodó országos és nemzetközi versenyek, melyek közül a legfontosabbak az 1959-ben Tel Avivban alapított *Izraeli Nemzetközi Hárfaverseny*, valamint az *Amerikai Nemzetközi Hárfaverseny*, melyet első alkalommal 1989-ben, Bloomingtonban rendeztek meg.¹⁴⁴ A versenyprogramban rendszeresen szerepelnek 20. századi és kortárs szerzők kompozíciói, egyes művek pedig kifejezetten a versenyek felkérésére készülnek, mint például Philippe Hersant (1948-) *Bamyan* (2002) című szólóműve a Lily Laskine Nemzetközi Hárfaversenyre.¹⁴⁵ A versenyek mellett különböző kurzusok, szemináriumok és fesztiválok is egyre nagyobb számban kerülnek megrendezésre, a 2000-es években pedig ez a folyamat méginkább felgyorsult. Az első ilyen, Phia Berghout és Maria Korchinska által létrehozott találkozó, a *Holland Hárfá Hetek* 1960-ban zajlott.¹⁴⁶ Pierre Jamet – a később *Académie Musicale* elnevezésű – nemzetközi mesterkurzusait a gargilesse-i rezidenciáján tartotta.¹⁴⁷ 1983-ban jött létre, és azóta mindig más-más városban, négyévente kerül megrendezésre a *Hárfá Világkongresszus*.¹⁴⁸

¹³⁹ A piezo a hárfá hangjának erősítésére kifejlesztett hangszedő, mely a húr illetve az egész hárfatest mechanikus rezgését alakítja elektromos feszültséggé.

¹⁴⁰ Aubat-Andrieu – Bancaud – Barbe – Breschand, i. m. 27-28.

¹⁴¹ I. m. 31.

¹⁴² I. m. 33.

¹⁴³ I. h.

¹⁴⁴ Rensch, i. m. 260-261.

¹⁴⁵ Glattauer, i. m. 296.

¹⁴⁶ I. m. 263.

¹⁴⁷ I. h.

¹⁴⁸ I. m. 264.

2. Fejezet: Korszakalkotó, emblematikus mű: Luciano Berio *Sequenza II*

2.1. Előzmények

A hangszer olyan szimbólum, melyhez történelmi, társadalmi és személyes asszociációk társulnak. Ilyenformán egy hangszer már azelőtt „beszél”, mielőtt akusztikailag megszólalna. A nyugat-európai klasszikus zenei köztudatban a hárfá erősen összekapcsolódott a nőies, lágú hangú hangszer képével, pedig a hangszer formáját, méretét, húrszámát, egy-egy típusra jellemző sajátos játéktechnikáját illetően nagyon széles a választék. Például az olasz és spanyol kései reneszánsz és barokk hárfá szólórepertoárban a lírai karakter mellett a ritmikus és dinamikus, bonyolult keresztritmusokkal és kromatikával fűszerezett játékmód egyaránt jelen volt a hangszer eszköztárában.¹⁴⁹ A hárfások többféle pengetési technikát alkalmaztak: egyaránt használták a körmüket és ujjbegyüket, illetve a ún. szeparált takarást¹⁵⁰ is ismerték.

A hárfá mint hangszer említésekör legtöbbször a 18-19. században rögzült képet látjuk lelki szemeink előtt, akaratlanul is redukálva a hangszer sokoldalúságát egy romantikus, impresszionista képre. Sokat köszönhetünk Marie Antoinette-nek, aki saját maga is hárfázott, energiát és pénzt fektetett a hangszerészek támogatására, hogy a pedálmechanika továbbfejlesztésére inspirálja őket.¹⁵¹ Az ő hatására vált az egyszerű pedálos hárfá a francia arisztokrácia népszerű hangszerévé.¹⁵² Továbbá Parish-Alvarst kell megemlíteni, aki virtuozitásának hála, élni tudott Érard duplapedálos hárfájának lehetőségeivel és a hárfát a szimfonikus zenekari hangszerek közé emelte, valamint szólóhangszerként is elfogadottá tette.¹⁵³ Azonban az enharmonikus glisszandók és arpeggiók, s a hangszer dekoratív, nemesen elegáns külseje egyfajta romantikus képkeretbe zárta, melynek pasztellárnyalatait a későbbiekben még tovább finomította Debussy és Ravel hárfakezelése. Ez a hangszerkép nem kerülhette el romantikaellenes művészmozgalmárok figyelmét, s kiváló játékterepet kínált azok számára, akik a hárfá lehetőségeinek feltérképezésére

¹⁴⁹ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfá* DLA disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008): 24.

¹⁵⁰ Szeparált takarásnak hívjuk azt, amikor egy-egy megadott húr rezonanciáját szünteti meg a hárfás úgy, hogy a többi húr még szól. Ezzel érhető el a tisztább hangzás, a különböző harmóniak össze nem csengése.

¹⁵¹ I. m. 35.

¹⁵² I. h.

¹⁵³ I. m. 67.

és kiterjesztésére vállalkoztak. Ezt a lehetőséget ragadta meg Berio is a hárfa-*Sequenzája* komponálásakor.

2.2. Berio és a hárfa kapcsolata

Luciano Berio (1925 – 2003)¹⁵⁴ zenekari és kamarazenei műveiben egyaránt alkalmazott hárfa: a *Due pezzi sacri*ban (1949) például egyszerre kettőt, a *Chemins I*-ben (1965) pedig hármat. Szólóműve erre a hangszerre azonban csak egy született: a *Sequenza II* (1963). A hárfa-hoz való hozzáállása, hangszerkezelése azt sugallja, hogy alapos tanulmányozást követően kiismerte a hárfa működési elvét és újradefiniálta a hangszert szóló, illetve kamarazenei szerepében egyaránt. Ez feltehetően egyrészt a kor egyik kiemelkedő hárfásával, Francis Pierre-rel való találkozásának volt köszönhető, másrészt az akkor virágkorát élő elektronikus zenének, mely nagy hatással volt Berio egész munkásságára. Az egyes kamaraművek hárfaszólamát vizsgálva világosan látható az e két hatásból származó változás: az énekhangra, klarinétra, csellóra és hárfa komponált *Chamber Music* (1953) című kompozícióban magabiztos, ám tradicionálisnak nevezhető hárfakezelést látunk, az öt hangszerre és hangszalagra írt *Différences*ban (1958/1959) a hárfa szerepe már sokkal képlékenyebb, míg az E. E. Cummings verse alapján énekhangra, hárfa és ütőhangszerekre született *Circles*ben (1960) a hárfa a zenei faktúrában betöltött szerepe állandóan változik, egyfajta kaméleonszerű hatást kelt.

The image shows a musical score for four instruments: CLARINETTO in Si b, VIOLONCELLO, VOCE, and ARPA. The score is for measures 4-6 of the piece. The vocal line includes the lyrics: "ders there, Pale flowers on his mantle, Dark leaves on his hair." The harp part includes chord symbols: Sol# (Do#), Sib, Fa# (Mib), and Solh. The score is written in a complex, contemporary style with various dynamics and articulations.

1a kottapélda, Luciano Berio, Chamber Music, 4-6. ütem

¹⁵⁴ <http://www.lucianoberio.org> Utolsó meglekintés: 2018.05.04.

1b kottapélda, Luciano Berio, *Différences*, 238-241. ütem

1c kottapélda, Luciano Berio, *Circles*, 3. oldal

Szinte kézzelfogható a *Circles* hatása a *Sequenza II*-ben, s így a *Chemins I*-ben is, ami a szólódarab zenekarral kiegészített változata.¹⁵⁵ Ezek a művek az előbb felvázolt folyamat stádiumait demonstrálják, egységes folyamattá állnak össze. Berio a következőképpen nyilatkozik a Varga Bálint Andrásnak adott 1981-es interjújában:

Az első kompozíció, ahol fontosabb feladathoz jutott, a fuvolára és tizennégy hangszerre írt *Serenata* volt, ahol a hárfa a zongoraszólam szerves részét képezi. A *Différences* hárfaszólama nagyon nehéz. A *Circles*ben pedig egyenesen kulcsszerepe van; időnként zajgenerátorrá válik. Helyenként felhasználtam Carlos Salzedo gazdag technikai újításainak némelyikét is.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Berio később szinte mindegyik *Sequenzából* készített kamaraegyüttessel vagy zenekarral kiegészített változatot. [Roberts, Paul: „The Chemins Series” In: Janet K. Halfyard: *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis* (Ashgate Publishing, 2007): 134.]

¹⁵⁶ Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berioval* (Zeneműkiadó Budapest, 1981): 55.

Berio és Francis Pierre (1931-2013)¹⁵⁷ Darmstadtban ismerkedett meg,¹⁵⁸ amit több éves szakmai és baráti kapcsolat követett. Francis Pierre rendszeresen közreműködött a zeneszerző műveinek bemutatóin, s két művének – *Sequenza II* és *Chemins I* – keletkezésében pedig aktív szerepet játszott. Berio nagyra tartotta a hárfaművész egyéniségét, játékát, kortárs zene iránti lelkesedését. Így ír róla Darius Milhaud-nak 1962. szeptember 15-én keltezett levelében:

Küldök önnek egy másolatot egy mills-i hangszeres együttesre írt projektéből, amit Dr. Rotwellnek javasoltam, és amivel tökéletesen egyetértett. A hárfás nevét még azért nem tudom megírni, mert egész egyszerűen a san franciscói hárfások rettenetesen: teljesen mindegy, hogy férfiak vagy nők, pederasztán impresszionista szagú lesz minden zene a kezükben. Francis Pierre, a Domaine Musical hárfása azt mondta nekem a minap Gandban, hogy ott akarja hagyni Párizst: ő a legjobb hárfás a világon! Ő játszik a «Circles» felvételén is, ami megvan önnek. Mindent el fogok tehát követni, hogy segítsék neki letelepedni San Franciscóban. Az ő kezében megszólaló hárfá az a hangszer, ami jelenleg a legjobban érdekel. Most éppen az ön hárfaversenyén dolgozik, amit Varsóban fog előadni 1963-ban.¹⁵⁹

Francis Pierre mutatta meg Berionak Carlos Salzedo *Modern Study of the Harp*¹⁶⁰ című kötetét,¹⁶¹ amiből a zeneszerző ötleteket merített a műveiben alkalmazott hárfaeffektusok kiválasztásához.¹⁶² Ez egy két – elméleti és gyakorlati – részből álló kiadvány, melyben Salzedo leírja a hárfá működésének elvét, kompozíciós tanácsokkal látja el a zeneszerzőket, felhívja a figyelmet a hangszer kiaknázatlan lehetőségeire, illetve a különböző technikai elemek, effektusok lejegyzéséhez javasol egy általa kidolgozott, egységes jelrendszert. Az elméletet gyakorlat követi: a kiadvány második részében szereplő öt etüddel Salzedo demonstrálja a korábban leírtakat. Salzedo kiterjedt kapcsolatokkal rendelkezett az 1920-as évek New York-i

¹⁵⁷ Glattauer, Annie: *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. (Paris: CNRS éditions, 2003): 481.

¹⁵⁸ I. m. 67

¹⁵⁹ Berio Darius Milhaud-nak 1962.09.15-én írt levele, amely Madelaine Milhaud magán levélgyűjteményében van. Az 1992-ben készült másolatot Fabrice Pierre bocsátotta rendelkezésemre. A részletet saját fordításban közlöm.

¹⁶⁰ Salzedo, Carlos: *Modern Study of the Harp* (New York: G. Schirmer, 1921)

¹⁶¹ E-mail váltás Francis Pierre fiával, Fabrice Pierre-rel. 2018.05.21.

¹⁶² Rossana Dalmonte és Bálint András Varga: *Two interviews with Luciano Berio* (New York: M. Boyars, 1984): 99.

kortárs művészeti életben, barátja volt többek között Edgar Varèse (1883-1965) is.¹⁶³ Nagy hatással volt a 20. századi zeneszerzőkre és hozzáállásukra a hárfához. A *Modern Study* etűdjei keletkezésük óta a mai napig nehéz daraboknak minősülnek, de elsajátításuk nélkülözhetetlen a hárfások számára, mert a játéktechnika alapját képezik. Salzedo etűdjeiben szereplő technikák bebizonyítják, hogy ezek az effektusok, játékmódok eljátszhatóak, hiszen a szerző maga is rendszeresen előadta azokat. Bár a század elején készült hangszerek bizonyíthatóan lágyabbak és könnyebben megszólaltathatóak voltak a mai egyre feszebb húrozatú, hangosabb hangszerekhez képest, Salzedo technikai virtuozitása tagadhatatlan.

a mű címe	apparátusa	keletkezési év
<i>Due pezzi sacri</i>	két szoprán hangra, zongorára, két hárfára, timpanira és 12 harangra	1949
<i>Concertino</i>	klarinét- és hegedűszólóra, hárfára, cselesztára és vonósokra	1950/1970
<i>Chamber Music</i>	énekhangra, klarinétra, csellóra és hárfára	1953
<i>Serenata</i>	fuvolára és 14 hangszerre	1957
<i>Différences</i>	öt hangszerre (fuvolára, klarinétra, brácsára, csellóra, hárfára) és hangszalagra	1958/1959
<i>Circles</i>	énekhangra, hárfára és két ütőjátékosra	1960
<i>Sequenza II</i>	hárfára	1963
<i>Folk Songs</i>	mezzoszopránra és hét hangszerre	1964
<i>Chemins I</i>	hárfára és zenekarra	1965
<i>Folk Songs</i>	mezzoszopránra és zenekarra	1973

4. táblázat, Berio hárfára komponált szóló és kamarazenei művei

2.3. *Sequenza*-sorozat

Berio *Sequenza*-sorozata – melyet 1958 és 2002 között írt – a 20. század második felének legjelentősebb alkotásai közé tartozik. A sorozat címe harmóniai helyzetek vagy területek egymásutánjára utal.¹⁶⁴ Ez a 14 darabból álló ciklus a szóló hangszerekhez tartozó konvenciókat vizsgálja, a hangszer és az előadó képességeit a végletekig feszegeti.

¹⁶³ Owens, i. m. 60.

¹⁶⁴ Halfyard, Janet K.: *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis* (Ashgate Publishing, 2007): 1.

„Végtelenül tisztelem a virtuozitást. [...] A *Sequenzák*at sokoldalú virtuózoknak írtam.”¹⁶⁵ mondja Berio, s valóban: a játékosnak extrém technikai igényeknek kell megfelelnie, akár egy Paganini caprice-ban vagy Liszt etűdben, mégis, a *Sequenzák* távol maradnak a pusztán öncélú virtuozitástól. A szerző minden egyes darabban az adott hangszer zenei szókincsét fejleszti, de nem törekszik a kifejezőeszközök széleskörű bemutatására, inkább keveset választ a lehetőségek közül és azokra összpontosít:

Nem szeretek karnevált rendezni a hangszeres effektusokkal, éppen mert annyira tisztelem a hangszereket. Kizárólag zenei természetű megfontolásokból próbálok lehetőségeiket egy bizonyos határig kitolni. A harsona-darabban például azért énekeltem az előadót, hogy periodikus lebegés jöjjön létre a hang és a hangszer között. Ez persze csak akkor sikerülhet, ha a játékos pontos hangmagasságot tud énekelni és megfújni.¹⁶⁶

A *Sequenzák* sorozata nem egy előre elhatározott terv alapján született. Amikor Berio megírta az első, fuvola-*Sequenzát* Severino Gazzelloninak 1958-ban, nem tervezte több ilyen típusú darab komponálását. De „a *Sequenza II* elkészülte után már felmerült a sorozat gondolata, mert megszületett bennem az igény, hogy a mélyére hatoljak a hangszereknek és az emberi hangnak, és egy bizonyos irányba kényszerítsem őket.”¹⁶⁷ – mondja Berio.

Cím, alcím	Hangszer	Keletkezési évszám	Átdolgozás
<i>Sequenza I</i>	fuvolára	1958	1992-ben revízionálta
<i>Sequenza II</i>	hárfára	1963	
<i>Sequenza III</i>	női hangra	1965	
<i>Sequenza IV</i>	zongorára	1965	
<i>Sequenza V</i>	harsonára	1966	
<i>Sequenza VI</i>	brácsára	1967	
<i>Sequenza VII</i>	oboára	1969	
<i>Sequenza VIIb</i>	szoprán szaxofonra	2000	<i>Sequenza VII</i> átírata
<i>Sequenza VIII</i>	hegedűre	1976	
<i>Sequenza IX</i>	klarinétra	1980	
<i>Sequenza IXb</i>	alt szaxofonra	1981	<i>Sequenza IX</i> átírata
<i>Sequenza IXc</i>	basszus klarinétra	1980	<i>Sequenza IX</i> átírata

¹⁶⁵ Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berioval* (Zeneműkiadó Budapest, 1981): 66.

¹⁶⁶ I. m. 67.

¹⁶⁷ I. h.

<i>Sequenza X</i>	C-trombitára és zongora rezonanciára	1984	
<i>Sequenza XI</i>	gitárra	1987	
<i>Sequenza XII</i>	fagottra	1995	
<i>Sequenza XIII</i> (alcíme: <i>Chanson</i>)	harmonikára	1995	
<i>Sequenza XIV</i> (alcíme: <i>Dual</i>)	gordonkára	2002	
<i>Sequenza XIVb</i>	nagybőgőre	2004	Sequenza XIV átírata (Stefano Sccondanibbio)

5. táblázat a Sequenza-sorozat tételei

2.4. *Chemins*-sorozat

Berio sok átíratot, adaptációt, hangszerelést készített, de nem csak más szerzők (például Monteverdi, Purcell, Brahms, Mahler), hanem saját műveiből is, vagy azok felhasználásával.¹⁶⁸ Így keletkezett a *Chemins*-sorozat is, amely a *Sequenzákra* épülő, szólistát és különböző méretű együtteseket szembeállító 1965 és 1996 között született ciklus.¹⁶⁹ Egyes szólóművek esetében több változatról is beszélhetünk: például a *Sequenza VII*-re épülő *Chemins IV*, amelyet oboa illetve szopránszaxofon szólóval is elő lehet adni, a 11 hangszeresből álló zenekar kíséretével.¹⁷⁰ Azonban, olyan *Sequenzák* is léteznek – például a fuvola- vagy a zongoradarab – melyekből nem készült zenekari változat.¹⁷¹

A szólómű zenekarral való kiegészítése fontos zeneszerzői attitűd Berio munkásságában, és nem csak a *Chemins*-ben, hanem más versenymű-típusú kompozícióiban is felfedezhető, mint például a *Points on the curve to find...* (1974) zongorára és 22 hangszerre, a *Voci* (1984) brácsára és két kamaraegyüttesre és a *Solo* (1999) trombitára és zenekarra.¹⁷² Egyfajta újrahasznosító zeneszerzői gyakorlatra utal az is, hogy például a *Sequenza VI* alapján brácsára és 9 hangszerre komponált *Chemins II* (1967) zenei anyagából, a kamaracsoport zenekari kíséretté alakításával

¹⁶⁸ Osmond-Smith, David: „Introduction” In: Halfyard, Janet K.: *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis* (Ashgate Publishing, 2007) : 7.

¹⁶⁹ I. h.

¹⁷⁰ Roberts, Paul: „The Chemins Series” In: Janet K. Halfyard: *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis* (Ashgate Publishing, 2007): 134.

¹⁷¹ I. h.

¹⁷² I. m. 117.

készült a *Chemins III* (1968). A *Chemins II*-ből a brácsaszólam elhagyásával, csak zenekari változatként 1970-ben készült a *Chemins IIb*, majd két évvel később a zenekari változathoz basszusklarinét szólam társult és elkészült a *Chemins IIc*.¹⁷³

Cím, alcím	Apparátus	Keletkezési évszám	Feldolgozásra került mű
<i>Chemins I</i>	hárfára és zenekarra	1965	Sequenza II
<i>Chemins II</i>	brácsára és 9 hangszerre	1967	Sequenza VI
<i>Chemins IIb</i>	zenekarra	1970	Chemins II
<i>Chemins IIc</i>	basszusklarinétra és zenekarra	1972	Chemins IIb
<i>Chemins III</i>	brácsára és zenekarra	1968	Chemins II
<i>Chemins IV</i>	oboára és 11 hangszerre	1975	Sequenza VII
<i>Chemins IV</i>	szoprán szaxofonra és 11 hangszerre	1975/2000	Sequenza VII
<i>Corale</i>	hegedűre, két kürtre és vonósokra	1981	Sequenza VIII
<i>Chemins V</i>	gitárra és kamarazenekarra	1992	Sequenza XI
<i>Kol od (Chemins VI)</i>	trombitára és kamarazenekarra	1996	Sequenza X
<i>Récit (Chemins VII)</i>	alt szaxofonra és zenekarra	1996	Sequenza IXb
<i>Récit (Chemins VII)</i>	alt szaxofonra, 12 szaxofonra és ütőkre	1996	Sequenza IXb

6. táblázat A *Chemins*-sorozat tételei (időrendei sorrendben)

2.5. Sequenza II

1958 körül, a fuvola-*Sequenza* megírása idején Beriot az a gondolat foglalkoztatta, hogy hogyan tudna szólóhangszerre polifonikus hatású zenét írni.¹⁷⁴ Ötletének megvalósításához különböző kompozíciós megoldásokat alkalmazott, melyek közül alapvető jelentőségű a különböző karakterek, a dinamika, az artikulációk gyors váltakoztatása. Ezt a feszültségteremtő eljárást láthatjuk a hárfá-*Sequenzában* is:

¹⁷³ I. m. 122-123.

¹⁷⁴ Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berioval* (Zeneműkiadó Budapest, 1981): 68.

2a kottapélda, Luciano Berio hárfa-*Sequenza*2b kottapélda, Luciano Berio fuvola-*Sequenza*

Az 1963-ban komponált hárfa-*Sequenza* lényegében egy koncertetűd, egy olyan hangszeres esettanulmány, amely két aspektusból világítja meg a hárfát: a hagyományos, lágy, illetve a dinamikus, erőteljes, szinte agresszív oldalról. E kétarcúság játéktechnikai felfedezőúton keresztül találkozik egy zenei dialógusban. Ez egy többdimenziós párbeszéd, melyben nem csak a hangszer dialogizál önmaga különböző képeivel, hanem újrafogalmazódik a mű kapcsolata a zeneszerzővel és az előadóval is. Berio nem rombolja le a hangszerről alkotott hagyományos képet, hanem mikroszkóp alá teszi, megvizsgálja, és határait szétfeszítve megmutatja annak számos arcát.

A *Sequenza II* pedagógiai szempontból is jelentős. Nyitottságra és a komfortzóna elhagyására ösztönzi mind az előadót, mind a hallgatót. Egyrészt újfajta módon alkalmazza a hagyományos effektusokat (glissando, akkordok), másrészt olyan kiterjesztett technikai elemeket (bisbigliando-szerű hangzások, perkusszív effektusok, a pedál folyamatos mozgatása) használ, amelyek bár korábban is léteztek, Berio olyan sajátos megvilágításban és szervesen használja őket, hogy a *Sequenza II* ebből a szempontból is hivatkozási alappá vált. Frédérique Cambreling, az Ensemble Intercontemporain hárfásának szavait idézem: „A legjelentősebb szólóhárfa mű mindig is Berio *Sequenzája* lesz számomra. Berio csodálatos új szerepet adott a hárfának a kortárs zene világában, tökéletesen tudott élni Salzedo technikai újításaival a zene finomságainak kifejezéséhez, új gesztusok létrehozásához”.¹⁷⁵ A darabot elsajátító hárfás eszköztára jelentős mértékben bővül, mélyebb megértési szintre jut hangszerével, és a zenével kapcsolatban is. A *Sequenza II* zenei anyagának

¹⁷⁵ Interjú Frédérique Cambreling-nal. 2018. 05.13.

minősége egyenes arányban van kigyakorlásának, előadásának nehézségi fokával. A mind mentálisan, mind fizikailag megterhelő tanulási folyamat során termelődő feszültség beépül a mű interpretációjába: az előadó és hangszere közötti viszony intimebbé válik, az előadás pedig érzékelhetően fajsúlyosabb lesz. Berio és a hárfá viszonyában a *Sequenza II* egyfajta inkubátorházként funkcionál, melyben a *Circles*-ben fogant kompozíciós technikák, ötletek kerülnek kidolgozásra, hogy aztán a hárfaversenynek tekinthető *Chemins I*-ben teljessédjenek ki.


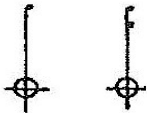







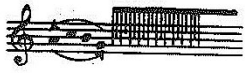

A technika kialakulását a kéz fiziológiája és a húr sérülésmentes, minél kevesebb energiabefektetéssel járó megszólaltatásának fizikai paraméterei diktálják, de természetesen az adott kor esztétikai elvei, valamint az játszandó zenei anyag is befolyásolja. Az olyan típusú darabok esetében mint a *Sequenza II* a hagyományos gyakorlat nem minden esetben célravezető. A 18-19. század zeneesztétikájában gyökerező játéktechnika nem minden esetben felel meg a 20-21. századi zene követelményeinek. Fontos jól skálázni, futamokat játszani, az árnyalt, minőségi hangképzés is nélkülözhetetlen, de pusztán ezekre hagyatkozni nem elegendő. Amikor a technikai tudás elégtelennek bizonyul egy új mű interpretációjához, sokszor előfordul, hogy az előadó rossznak vagy lejátszhatatlannak nyilvánítja a darabot. Bár a történelem során nem egy olyan kompozíció született, mely esetében ez a megállapítás akár érvényes is lehet, a hangszeres részéről mégis több rugalmasságra van szükség. A technikai eszköztár kialakulása sosem lehet egy lezárt folyamat, hanem állandóan bővülő halmaz kell, hogy legyen. Amennyiben egy adott zenei szituáció úgy kívánja, el kell rugaszkodni a megszokásoktól. Ha a zenész nem zárkózik el a változtatástól, némi kreativitással új megoldásokat találhat a megoldhatatlannak tűnő problémákra. Előfordul, hogy nem a technikai felkészültség elégtelen, hanem a gyakorlás módja a rossz, vagy az adott mű megértéséhez az előadó ismeretei nem elég mélyek, nem ismeri a szerzőnek és kortársainak alkotásait, vagy nem járatos a társművészetekben uralkodó tendenciákban.

2.5.1. Kiterjesztett technikák, effektusok

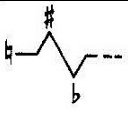


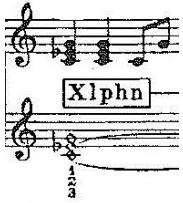


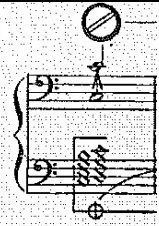

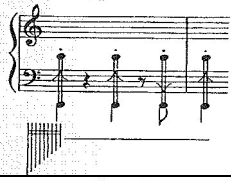






A *Sequenza II* a hárfához erősen kötődő prekonceptió antitézisének fogalmazzá meg. Természetesen sokkal kifinomultabb kompozíció annál, hogy pusztán a lázadás vagy a polgárpukkasztás célját szolgálja. Nem pusztítja el, hanem új térbe helyezi a hárfá védjegyének számító lágy hangot és radikálisan átalakítja. A metamorfózis több

síkon is zajlik: egyrészt különböző, eddig önmagában létező effektust szólaltat meg egyidejűleg új hangzások létrehozásának céljából, másrészt a hangszerhez tartozó konvencionális technikákat alkalmazza újszerű módon. Ezekre a darab elemzése során térek ki részletesebben.

A kotta első két oldalán táblázatba foglalva szerepelnek a Berio által kiválasztott különleges effektusok és a hozzájuk tartozó magyarázat. Ezen játékmódok nagy része és lejegyzésük Salzedo effektus-eszköztárából származik. Berio nem az új effektusok erejével hat elsősorban, hanem sajátos alkalmazásukkal teremt újfajta zenei nyelvet. Azonban találunk olyan (főként perkusszív) effektusokat is, amelyeknek megfelelőjét nem találjuk Salzedo 1921-es eszköztárában, csak később, 1929-ben megjelent *Méthode pour la Harpe*¹⁷⁶ című tanulmányában. Az előbbit Francis Pierre mutatta meg Berionak, de lehetséges, hogy a zeneszerző ismerte az utóbbit is. Erről nincsenek pontos adatok.

Berio effektusaihoz tartozó jelrendszer	magyarázat	Salzedo effektusaihoz tartozó jelrendszer
	takarás, azaz fogjuk le a húrokat a megadott hangterjedelmen belül	
	hagyjuk rezonálni	L. V. (laisser vibrer / to let ring)
	Szeperált takarás, azaz fogjuk le a megadott hangot	
	Près de la table (p.d.l.t.), azaz közel a rezonánslaphoz	
	Az adott hangot körömmel kell megpengetni (vagy ha glissando alá írják, akkor köröm-glissandót jelent)	
	Játsszuk a megadott hangokat folyamatosan a lehető leggyorsabban	

¹⁷⁶ Lawrence, Lucile – Salzedo, Carlos: *Méthode pour la harpe, exercices fondamentaux avec illustrations et explications techniques* (New York: G. Schirmer, 1929)

	Váltunk gyorsan és folyamatosan a megadott pedál(oka)t	Pedálváltás jelzése: Sol# _____ C# _____
	Fogjuk le egyik kézzel a megadott húrokat a húr közepén és játszunk près de la table	--
	Fogjuk le egyik kézzel a megadott húrokat közel a rezonánslaphoz és játszunk a húr közepén	
	Bartók pizzicatora emlékeztető effektus: játszunk közel a rezonánslaphoz úgy, hogy a húr megpengetése után az ujj erőteljes koppanással nekicsapódjon a fának	--
	Helyezzük tenyerünket a rombuszsal jelölt húrok felső végébe, majd játszunk egy gyors és erőteljes glissandót a húr közepén a nyíllal jelzett irányban	
	Intenzív, gyors mozdulattal húzzuk végig tenyerünket a húr teljes hosszán a nyíllal jelzett irányban	
	Pedálglissandoval létrehozott zörgés	
	Thunder effect (mennydörgés effektus): játszunk rövid, erőteljes glissandót a fém húrokon, hogy azok egymásnak csapódva zörögjenek	
	Üssük meg a húrokat tenyérrel	--
	Kopogás a hangszer testén	--

7. táblázat Berio és Salzedo effektusainak összehasonlítása

2.5.2. Szerkezet

A hatoldalas kompozíció különböző szálakból összefont, intenzív zenei anyagot tartalmaz. Formai elemzésekor a kotta tipográfiájára lehet támaszkodni:¹⁷⁷ a hat oldal három nagyobb formai egységre osztható, illetve további hat alegységre. Egy-egy oldal hat sort tartalmaz – kivéve az utolsó oldal, melyen csak két sor található –, az egy-egy sorok pedig 9-11 ütemet foglalnak magukba. Proporcionális¹⁷⁸ lejegyzéssel íródott: az egyes ütemek időtartama a megadott metronómjelzés szerinti egy ütésnek felel meg. Ezt az ütemvonalak egymástól való azonos távolsága is mutatja. A sebességük oldalanként, bizonyos helyenként pedig egy-egy oldalon belül is változhat. A zenei anyag sűrűsége a darab „középrészében”, a második szakaszban a legintenzívebb.

¹⁷⁷ Munkámhoz az eredeti, 1965-ös kottát használtam (Universal Edition 13715), mely a szerző kézírásának reprodukciója. Létezik még egy újabb, kiadás (Universal Edition 18101), amely jelentősen átdolgozott, külalakra kicsit könnyebben olvasható.

¹⁷⁸ A francia és angol források „proportional notation”-ként hivatkoztak a lejegyzésre. (Lásd: Aubat-Andrieu, Mathilde – Bancaud, Laurence – Barbe, Aurélie – Breschand, Hélène: *La harpe aux XXe et XXIe siècles*. (Clamcey: Minerve, 2013): 38-39.) Bár magyarul a proporcionális notációt elsősorban a barokk kánon-technika egyik trükkjénél használatos, amikor a kánon-szólam más metrumban fut, a *Sequenza II* elemzésekor mégis ez a kifejezés tűnt a legpontosabbnak, hiszen a másik elnevezést, ami szóbajöhet - a grafikus notációt – akkor szokták használni, amikor ütemvonalak sincsenek.

8. táblázat, A *Sequenza II* szerkezete

	I. rész		II. rész		III. rész	
	1. oldal	2. oldal	3. oldal	4. oldal	5. oldal	6. oldal
formarész	„Expozíció”		„Kidolgozás”		Variált reexpozíció	kóda
ütemszám	1-60.	61-120.	121-243.		244-303.	304-323.
idősűrűség ütem/M.M.	40	50-30-50	50-30-60-72	60-30-60	92-72	72
effektusok	- flageolet - p.d.l.t. - bisbil. - gliss. - pedálmozgás	- bisbil. - pedálmozgás - flageolet - p.d.l.t. - „Bartók pizz.” - cluster - gliss. - köröm	- „Bartók pizz.” - húr megüt. - flageolet - p.d.l.t. - bisbigliando - pedálmozgás - köröm - cluster - pedál gliss. - „Thunder eff.”	- gliss. - cluster - „Bartók pizz.” - bisbil. - ped.mozg. - flageolet - köröm - húr megüt. - pedál gliss. - „Thunder eff.” - p.d.l.t. - kopogás	- flageolet - akkord - cluster - bisbil. - gliss. - köröm	- akkord - flageolet - gliss. - p.d.l.t.
takarás	11	2	6	3	28	13
	fermata	fermata			fermata	

2.5.3. Elemzés

A darab nyitógesztusa (1-9. ütem) a *Sequenza II* összejtje (3a kottapélda). Ez az indítás exponálja a darab két fontos jellegzetességét: a hangszínek polifóniáját és a szólamok függetlenségét. Az első ütemben felhangzó *ff* egyvonalas Gesz-üveghang kiválasztása valószínűleg nem véletlen: a hárfa hangterjedelmének felezőpontján található, a darabban ez szolgál egyfajta viszonyítási pontként, ahonnan a zenei anyag két irányba terjed. Az első nyolc ütemben ez a hangmagasság ismétlődik, de minden alkalommal más-más hangszínnel. Az kezdőhang a *Circles* első hangjára emlékeztet, melyet ott az énekes indít el. A hangsúlyos indítás közös a két darabban, de a *Circles*ben ez az egy szótagra eső („stin-”) hang egy hosszabb dallammal folytatódik a következő szótagig („-ging”), míg a *Sequenza II*-ben ez a „dallam” nem különböző magasságú hangokból, hanem ugyanazon hangmagasság különböző hangszíneken való megszólaltatásaiból áll. A kezdő Gesz-hang négyféleképpen is megjelenik: mint önmaga, enharmonikus megfelelőjeként (Fisz), üveghangként és annak enharmonikus formájában – vagyis egyazon hangmagasság ezáltal négy különböző húron szólal meg. Ez a szóló hárfarepertoár egyik legszemléletesebb példája Schönberg a hangszín formateremtő alkalmazásáról szóló teóriájára, az ún. hangszíndallamra (Klangfarbenmelodie), amit például az op. 16-os *Öt zenekari darabban* (1909) is alkalmazott.

3a kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 1-9. ütem

3b kottapélda, Luciano Berio, Circles, 1. ütem

A balkéz szólama indítja a darabot, majd a 4. ütemben csatlakozik hozzá a jobb kéz, normál játékmóddal. A jobb és bal kéz keresztidnamikát játszik: a bal kéz diminuendót, a jobb kéz crescendót. A két párhuzamosan futó szólam egymástól való függetlenségének látszatát nem könnyű megvalósítani – kivitelezése pontos és

akkurátus játékot igényel. A frázis végét a két szólam rezonanciájának egyidejű letakarása jelzi (9. ütem). A 10-60. ütem között egy-egy kiválasztott hang köré font színtranszformáció zajlik az első 9 ütemhez hasonlóan. A hangképzés főleg dinamikai szempontból változatos – ppp-tól a ff-ig terjedő skálán mozog –, de az 1-56. ütem között az effektusok közül csak az üveghang és a pres de la table játékmód van jelen. A 32. ütemben ismét megszólal a nyitó frázis egy részlete, de ezúttal a Gesz/Fisz mellett az egyvonalas Eisz is halljuk. Itt újra megjelenik az első 9 ütemben exponált kétszólamúság.

Az első oldal gesztusai rövidek, és nagyrészt tiszta, szűk és bő kvint hangközökre épülnek. A hangzás összetettségének hatását a sűrűn váltakozó artikuláció eredményezi: szinte minden hangra más-más típusú játékmód, effektus jut. Ez a sajátos értelemben vett polifónia nem csak hangokból, hanem azok rezonanciáinak megszüntetéséből is áll,¹⁷⁹ mert Berio a húrok lefogásával létrehozott csendet is retorikai elemként alkalmazza: a takarás ebben az esetben nem megállítja a zenei folyamatot, hanem annak szerves részét képezi, valamint vizuális szempontból is gesztusértékű jelenség a kompozíció keretein belül. A szerző a rezonancia megszüntetésének pontos helyét is jelöli, ami lehet egy-egy nagyobb intervallum vagy bizonyos esetben csak egy-egy húr.¹⁸⁰ Például, a 23. ütemben szereplő Gisz a hang megszólalaltatása után azonnal le kell fogni, miközben a többi hang tovább rezonál.



4. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 1. oldal, 23. ütem

Valódi akkordok nem szólalnak meg, csupán az összezengetett hangmagasságok állnak össze konstellációkká. Ám a 40. ütemben hallható egy kivétel: a B-E-A hangokból álló, magányos, ff, secco¹⁸¹ akkord mintha előrevetítené a darab végét, ahol majd az akkordok kerülnek előtérbe.

¹⁷⁹ Amit magyarul takarásnak (angolul: damp, franciául: étouffe) hívunk.

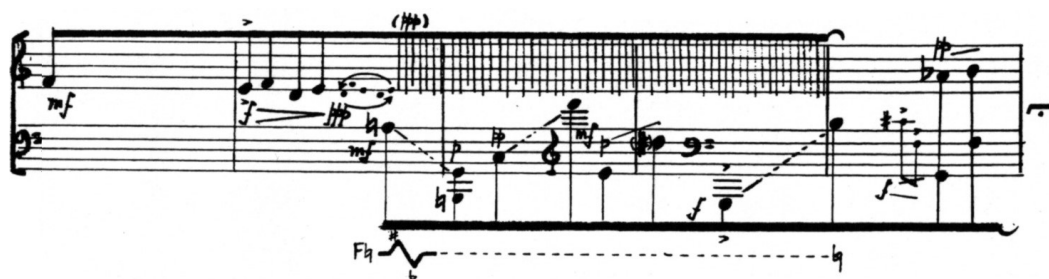
¹⁸⁰ Szeparált takarás.

¹⁸¹ *Al secco* (olasz) jelentése „szárazon”. A hárfatechnikában az arpeggio akkord ellentéte, vagyis az a játékmód amikor az akkord minden hangja egyszerre szólal meg.



5. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 1. oldal, 40. ütem

Az összhatásában a szótagolásra emlékeztető, rövid zenei gesztusok után egyfajta megkönnyebülést hoz az oldal utolsó frázisának jellege: az 56. ütemben induló morajlás folyamatossága. A két kéz új elemeket mutat be: a jobb kéz feladata pontosan megadott hangcsoportok bisbigliandoszerű megszólaltatása, míg a bal kéz meghatározott hangok között játszik négy glisszandót. A fermatával záruló első oldalon négy alkalommal a kottagrafikailag is észlelhető kétszólamúság is megjelenik: 1-9. ütem között, 32-34. ütem között, a 49. ütemben, illetve 56-60. között.



6. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 1. oldal, 56-60. ütem

A második oldalon (az I. rész második alegységében) a bisbigliandoszerű effektus kerül előtérbe. Fokozatosan nő a zenei anyag sűrűsége egy-egy ütemes, kétszólamú gesztusokkal, melyek hol egyirányban, hol ellenmozgásban lépegetnek, majd a 87. ütemben bisbigliandová állnak össze. A különálló hangok itt már minden esetben hangcsoportokká szerveződnek. Az így kialakuló hangzás véletlenszerűségét fokozza, hogy mindkét kéz különböző hangcsoportokat ismétel, valamint két pedál folyamatos fel-alá mozgatása állandó hangmagasságváltozást eredményez. A „szél átfúj az erdőn”¹⁸² – mondta Berio. A hangok mennyisége, a gesztusok hossza és az ütemek egységnyi ideje egyenes arányban növekszik. Néhány üveghang formájában tűnik fel az első oldal emlékképe, amit a 78-79. ütemben sebességváltozás is jelez. A második oldalt a folyamatosság, a szabadon kicsengetett hangok jellemzik. Mindössze két takarás szerepel itt: a 63. és a 118. ütemben.

¹⁸² Rossana Dalmonte és Bálint András Varga: *Two interviews with Luciano Berio* (New York: M. Boyars, 1984): 99.

Míg az első oldalon a zenei anyag a hárfa középregiszteréből bontakozott ki fokozatosan felfelé és lefelé terjeszkedve, addig a második oldal inkább a felső regiszterből – a háromvonalas oktávból – ereszkedik lefelé, feltérképezve a halk dinamika különböző fokozatait (p – pppp). A 87. ütemben háromvonalas D-ről, illetve egyvonalas G-ről indulnak hangcsoportok, majd hét ütemen keresztül ereszkednek egy oktávnyit oly módon, hogy a 92. ütemben a hangcsoportok hangkészlete megváltozik. A 102. ütemben halljuk először a Bartók pizzicatót imitáló perkusszív effektust, majd a 105. ütemben egy húrközépen lefogott háromszólamú akkordot, vagyis lényegében egy preparált clustert. Mindkét effektus a következő formarészt vetíti elő.

7. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 2. oldal, 91-105. ütem

A 110-116. ütemben a bisbigliando-szerű effektus eléri maximális intenzitását: a jobb kéz anyaga újra a háromvonalas D-ről indul, pppp dinamikai jelzéssel, fokozatos ereszkedése – melyben a csoportok hangmagasságai folyamatosan változnak – hat ütemig tart. Mindeközben a D, G, majd C és F pedál folyamatos mozgásban van. Mindkét kéz szólamában intenzív crescendo, majd diminuendo hallható, majd a 116. ütemben elérkezünk a második alegység tetőpontjához: egy subito ff kis H-ra, illetve bal kézben egy körömmel megszólaltatott, kis C-G kvintre. Egy ütem alatt a jobb kéz felkapaszkodik a háromvonalas F-ig a bal kéz körömgliisszandó kíséretével, majd a 8. ütemben megállapodik az egyvonalas H-n. (8. kottapélda, Berio, Sequenza II, 110-116. ütem) A gesztust kétkezes takarás zárja. A fermátával fémjelzett részhatárig már csak transzformált hangok szólalnak meg: egy

üveghang, egy tompított cluster és egy körömmel megszólaltatott akkord. Különösen nagy kihívást jelent a hárfas számára, hogy miközben az egyes ismétlődő csoportok hangjai ütemenként változnak, egy-egy hosszabb gesztus alatt is meg kell tartania a bisbigliando folyamatosságát, a gesztus ívét.

8. kottapélda, Luciano Berio, *Sequenza II*, 2. oldal, 110-116. ütem

Hangszínek sűrűn szőtt polifóniája, hangerő – elsősorban *ff*, ritkábban *mf* vagy *p* – és szimultán folyamatok uralják a *Sequenza II* második nagy formarészét, vagyis a 3-4. oldalt. Megjelennek, már-már túlsúlyba kerülnek a perkusszív effektusok, mint például a Bartók pizzicatóra emlékeztető játékmód, a húrok ütögetése. (146-149. ütem)

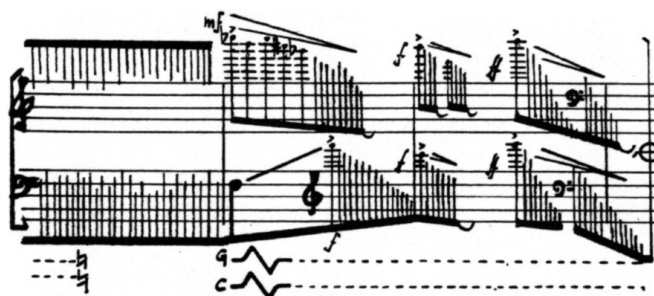
9. kottapélda, Luciano Berio, *Sequenza II*, 3. oldal, 146-149. ütem

Fokozatosan elszaporodnak a körömmel pengetett hangok, a *pres de la table* és húrközépen vagy húrtónél lefogott clusterok, legmélyebb fémhúrokon megszólaltatott rövid glisszandók – folytatva a perkusszív effektusok sorát – különböző kombinációkban és dinamikával. (10. kottapélda, Berio, *Sequenza II*, 163-167. ütem) Az anyag sűrűségével egyenes arányban változik az ütemek egységnyi ideje, a harmadik oldalon négy (121., 138., 143., 152. ütem), a negyedik oldalon három (177., 202., 204. ütem) alkalommal.



10. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 3. oldal, 163-167. ütem

A középrészben a bisbigliando mellett egy másik hagyományos hárfaeffektus, a glisszandó is középpontba kerül. Először az exozíció során, az 58. ütemben halljuk a bisbigliandoval egyidejű, rövid és halk morajlásként. A két effektus később is összekapcsolódik: a 172. ütemben lévő kétkezes bisbigliandót egy intenzív crescendót követően félbeszakítja a háromvonalas oktávból *ff* dinamikával lezúduló, energikus, rövid glisszandók sorozata. A 206. ütemben egy *sf* hangerejű akkorddal elindul egy intenzív folyamat: a D-E, majd F pedálok folyamatos fel-alá mozgatása mellett mindkét kézben bisbigliando szól, majd az abból kialakuló glisszandó viszi a két szólamot magasabb regiszterbe egy-egy újabb ismétlődő hangcsoporthoz, amit a 212. ütemben a négyvonalas Esz-ről lefelé cikázó glisszandók tépnek szét. (11. kottapélda, Berio, Sequenza II, 211-214. ütem) A 240. ütemig a teljes hangterjedelmet kihasználva erőteljes glisszandók veszik át a főszerepet Bartók pizzicatoszerű effektusok, húrokra mért ütések kíséretében. Az egész darabon nyomonkövethető hangszíntszformáció jegyében a nyitó ütemek kontrollált uniszónójától eljutottunk arra a pontra, melyben a glisszandó perkusszív effektussá válik: a 200. és 214. az egyik kéz gyors glisszandót játszik úgy, hogy a másik ezzel lefogva tartja ugyanazokat a húrokat, így száraz, ritmikus hang keletkezik – lényegében egy letompított glisszandó. (11. kottapélda, Berio, Sequenza II, 214. ütem) A *Sequenza II* jól szemlélteti, ahogy egy tipikusan romantikára és impresszionizmusra jellemző játékmód (glisszandó) a transzformáció útján önmaga antitézisévé válik.



11. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 4. oldal, 211-214. ütem

A harmadik nagy egységhez (reexpozíció) tartozó ötödik oldalon a zenei szövet transzparenssebbé válik, a darab elejét idéző hangszínnel, üveghanggal indul. A kottagrafika is egyfajta visszatérést sugall, bár két Bartók pizzicatoszerű effektussal megszólaltatott hang emlékeztet az előző oldalak történéseire.



12. kottapélda, Luciano Berio, *Sequenza II*, 5. oldal, 244-247. ütem

A darab eredeti tempójához (40 M.M.) viszonyítva az utolsó formarészben egyre rövidebb ütemeket találunk: a 244. ütemtől 92 M.M. és a 261. ütemtől 72 M.M (ez az utolsó sebességváltozás). A 257. ütemtől a glisszandók lassított változataként megjelenő halk skálák rajzolta vízszintes vonalakat subito *ff* akkordok és clusterek függőleges gesztusai zavarják meg. (13. kottapélda, Berio, *Sequenza II*, 267-268. ütem) A romantikus-impreszionista hagyomány szerint – ahogy a klasszikus hárfarepertoárban sokszor tapasztalhatjuk – az akkordokat általában törve szólaltatják a bársonyos, felhangdús és lágy hangzás érdekében. A *Sequenza II*-ben ennek ellentéte történik: a harmadik formarész zenei anyagának központi eleme a staccato, secco akkord. Az akcentussal kiemelt, hat vagy hét hangból álló akkordokat – melyeket sokszor a rezonánslaphoz közel kell játszani a még markánsabb hangzás érdekében – megszólaltatásuk után azonnal le kell fogni. (14. kottapélda, Berio, *Sequenza II*, 301-302. ütem) Ez természetesen nem eredményez tökéletes csendet, mivel ahhoz a hárfa egész húrsorát kellene lefogni, és ez ilyen rövid idő alatt nem kivitelezhető. A gyors takarásnak köszönhetően azonban úgy halljuk mintha az akkordok nagyon rövid, staccato artikulációval szólalnának meg.



13. kottapélda, Luciano Berio, *Sequenza II*, 5. oldal, 267-268. ütem



14. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 5. oldal, 301-302. ütem

A középrészben, azaz a kidolgozásban, a legtöbb gesztus kicsengéssel végződött: a harmadik oldalon 4, a negyedik 3 alkalommal kellett letakarni a húrokat. Ehhez képest jelentősen szaggatottabb zenei anyagra utal, hogy az 5. oldalon 28-szor kellett takarást alkalmazni. A gesztusok egyre rövidebbek: eleinte néhány ütemet fognak közre, akár az első oldalon, majd a 268. ütemtől az egy-egy hangjegyes vagy akkordos megszólalások kerülnek túlsúlyba. A 286. ütemtől a darab végéig az egyvonalas E hang körül néhány hangos hangszíndallamfoszlányok és a staccato, ff akkordok dialógusát halljuk:



15. kottapélda, Luciano Berio, Sequenza II, 6. oldal, 316-318. ütem

A folyamatot mintegy megakasztja a 303. ütem utáni fermáta, de azt követően a kódában ugyanúgy folytatódik az akkordok és E-hangok szaggatott párbeszéde, egyre halkuló dinamikával. A darab utolsó ütemében (323. ütem) a kis D-től lefelé irányuló, a semmibe lehalkuló glisszandót zárja le a kompozíciót.

2.6. *Chemins I* (su *Sequenza II*) per arpa principale ed orchestra (1965)

A *Chemins I* Heinrich Strobel felkérésére született 1965-ben, aki a Donaueschingen Fesztiválra Francis Pierre hárfaművész számára rendelte ezt a hárfaversenyt.¹⁸³ Ahogy korábban már említettem, Francis Pierre rendszeresen játszott Berio műveit, s ő javasolta Strobelnek, hogy Beriot kérjék fel a hárfa concerto megírására.¹⁸⁴ Amikor Pierre meglátta a *Chemins I* kottáját meglepődve vette tudomásul, hogy

¹⁸³ E-mail váltás Francis Pierre fiával, Fabrice Pierre-rel 2018.05.21.

¹⁸⁴ I. h.

lényegében a *Sequenza II* zenekari kísérettel kiegészített változatát tartja a kezében. A kíséreegyüttesben vonósok, fa- és rézfúvósok, zongora, cseleszta, csembaló mellett két hárfa is szerepel.¹⁸⁵ A partitúrában csak azok a szólások vannak ellátva öt vonallal, amelyekben az adott hangszer vagy hangszercsoport valóban szerepel, az éppen nem játszó szólások számára pedig nincs kiírva semmi.

A *Chemins I* hangszerelés mintegy kibontja a szóló *Sequenzába* tömörített hangzásképletet: felerősíti és egy tágabb térbe helyezi a zenei gesztusokat, effektusokat. Ez nem csak a hangoknak, hanem a zenekar térbeli elhelyezkedésének is köszönhető. Az első zenekari hárfa (2a) a három részre osztott hegedűsök egyik csoportjával, a zenekar nagyobbik része mögött foglal helyet, míg a második hárfa (3a) a zenekar közepén helyezkedik el. Ennek eredményeképpen az összhangzás még árnyaltabb lesz: a polifónia nem csak hangszínben, artikulációban, illetve dinamikában nyilvánul meg, hanem az egyes hangok térbeli irányában is.

A 24 ütemes bevezető 19 ütemnyi hárfaszólóból áll, majd a 20. ütemben csatlakozik a két zenekari hárfa, illetve a 21. ütemben a vonósok pizzicatoval. (19. kottapélda, Berio, *Chemins I*, 20-24. ütem) Ez a zenei anyag nem a *Sequenza II* része – hiszen az csak az 1-es próbajeltől indul (20. kottapélda, Berio, *Chemins I*, 25-31. ütem) –, de gesztusai a szólódarab eszköztárából származnak.

16. kottapélda, Berio, *Chemins I*, 20-24. ütem

¹⁸⁵ Munkámhoz az 1970-es partitúrát használtam (Universal Edition 13720), ami a szerző kézírásának reprodukciója.

1

40 MM

Arpa 1^a

Arpa 2^a

Arpa 3^a

17. kottapélda, Berio, Chemins I, 25-31. ütem

A *Chemins I* expozíciójában a szóló hárfaszólam (1a) lejegyzése a 25. ütemig a zenekari szólamhoz hasonlóan meghatározott tempójú és metrumú. A 25. ütemtől azonban áttér a *Sequenza II* proporcionális notációjára, míg a zenekar marad az előbbi lejegyzésnél. A vonósok pizzicato játékmódja a hárfa pengetését imitálja. A 12-es próbajelnél, a darab során először felhangzó zongora a hárfa perkusszív effektusait erősíti fel, akárcsak a 16-os próbajelnél megszólaló csembaló és cseleszta. A hárfaszólam glissandóit a két zenekari hárfa és a vonósok folytatják, visszhangozzák. (21. kottapélda, Berio, Chemins I, 17-es próbajel) A 25-ös próbajeltől a zenekari szólamok fokozatosan elfogynak – a hangzás egyetlen hegedűszólóvá vékonyodik – majd a szólista a szólódarabhoz hasonlóan, egyedül fejezi be a concertot.

17

Arpa 1^a

Arpa 2^a

Arpa 3^a

18. kottapélda, Berio, Chemins I, 17-es próbajel

2.7. Összegzés

A fejezet során többször is kiemeltem, hogy a *Sequenza II* nem a hárfá romantikus képe ellen szól, hanem felhívja a figyelmet arra, hogy van más arca is. „A történelemben mindig vannak olyan korszakok, amikor a művészet új szókinszét kell kialakítani, amikor állandó a változás. Ez nem csak a mi korunkra jellemző.”¹⁸⁶ – mondja Pierre Boulez 1970-ben. Az 1950-es és 1960-as években az elektronikus zenével kísérletező zeneszerzők, mint például Berio, Stockhausen, Xenakis, Ligeti, megpróbálták a hangszeres zenét új alapokra helyezni: új notációval, új megközelítéssel, elektronikus zenében tapasztalt hangzásokat létrehozni valódi hangszereken. Ebbe a kánonba illik a hárfá-*Sequenza* is, melyben Berio olyan hangzásvilágot próbált létrehozni különböző eszközökkel (effektusokkal, kottalejegyzéssel), mely eddig nem létezett a hangszer repertoárjában. Az új játékmódok elsajátítása mind fizikailag, mind mentálisan megterhelő feladat az előadó számára, amelyhez nélkülözhetetlen tökéletesen kontrollált, stabil technika.

Miért vált a *Sequenza II* olyan emblemikus, jelentős művé a hárfarepertoárban? A választ keresve feltettem ezt a kérdést több olyan hárfásnak, akik a kortárs zenében otthonosan mozognak. Hadd idézzem egyikőjük válaszát: „Berio hárfá-Sequenzája sokféle kortárs technikának és notációnak a hivatkozási alapjává vált, ezért olyan fontos ez a nem mellékesen rendkívül látványos mű. Magas technikai elvárásokat támaszt az előadó felé, de emellett előadása olyan zenei érzékenységet is igényel, amivel a hagyományos hárfarepertoárban ritkán találkozunk.”¹⁸⁷ – írja Gunnhildur Einarsdóttir,¹⁸⁸ Izlandról származó hárfaművész, a berlini székhelyű Ensemble Adapter tagja. Salzedo szerint a hárfá abban különbözik a többi hangszertől, hogy a rezonancia megszüntetésében a játékosnak ugyanúgy aktívan részt kell vennie, mint a létrehozásában.¹⁸⁹ Számomra Berio hárfahasználatának az egyik legjellemzőbb mozzanata a takarás alkalmazása, a csend aktív létrehozása. Salzedo gazdag effektus-tárából – mely vonzó lehetőséget kínál az elaprózódásra – Berio mértéktartással válogat. A darab virtuozitása nem a

¹⁸⁶ Varga Bálint András: *Zenészekkel – zenéről. Beszélgetések világhírű muzikusokkal.* (Budapest: MRT – Minerva, 1972): 28.

¹⁸⁷ Interjú Gunnhildur Einarsdóttirral. 2018.04.18.

¹⁸⁸ <http://www.ensemble-adapter.de/17-0-Gunnhildur-Einarsdottir-.html> Utolsó megtekintés: 2018.05.15.

¹⁸⁹ Salzedo, Carlos: *Modern Study of the Harp* (New York/Boston, 1921): 2.

kiterjesztett technikák mennyiségétől, hanem azok alkalmazásának, transzformációjának, továbbfejlesztésének minőségében rejlik.

A hárfá-*Sequenzában*, illetve Berio hárfát foglalkoztató kamara és zenekari műveiben ez a hangszer új játékteret nyer. Ebben a játékban valóban csak nyerni lehet, mégpedig lehetőséget a megszokott, vagy legalábbis egy bizonyos szempontból korlátozott szerepkör kitágítására. Elsőre talán ijesztőnek tűnik, amikor a hárfás hátrahagyva a 20. század utolsó biztonságot nyújtó partvonalát a mindenkori kortárs zene nyílt vizére evez, de idővel rájön, hogy a világban minden ugyanazokból az elemekből épül: mélyebb vizsgálat után az elsőre formabontó műben felfedezhetjük azokat a gesztus-archetípusokat, melyek csupán megfogalmazásukban különböznek a klasszikus kompozíciókban fellelhető társaiktól. A gyakorlat, a tapasztalat segít észrevenni az analógiákat a különböző zeneszerző technikák között, melyek közül minél többet ismerünk, annál szélesebb lesz a látószögünk és annál több aspektusból ismerjük meg ugyanazt a jelenséget: a hangot.

3. fejezet: Szóló hárfaművek a magyar 20. századi és kortárs zenében

Az 1900-as évektől a hárfá egyre nagyobb szerephez jutott a magyar zenei életben, főként zenekari és kamarazenei hangszerként. A hangszer intézményes oktatása lassan alakult ki, mely a Nemzeti Zenede, illetve az 1875. november 14-én alapított Zeneakadémia nevéhez fűződik,¹⁹⁰ ezért professzionális, képzett hárfaművészek kevesen voltak a század elején. Talán egyrészt ennek, másrészt a hangszertől való idegenkedés eredményeképpen ritkán születtek szólóművek. A Magyarországon fellelhető hangszerek minősége, illetve mennyisége a század során változott: az 1930-as évek végéig rendelkezésre álló, világszínvonalú (Lyon&Healy, Horngacher, Obermayer) hangszerek a II. világháború alatt és az azt követő évtizedekben a karbantartás hiánya miatt tönkrementek. Az 1950-1960-as években főként orosz (Lunacsarszkij) hangszerek beszerzésére nyílt lehetőség, azonban a század második fele során ez a helyzet egyre inkább megváltozott. Ma világszínvonalú hangszereket találunk országszerte, többek között a Zeneakadémián. Az alábbiakban szeretném bemutatni ezen intézmény hárfatanszakának tanárait, valamint egyes növendékeit.

¹⁹⁰ Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfá* DLA-disszertáció (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008): 108.

3.1. Liszt Ferenc Zeneakadémia

Kastner Alfréd (1870-1948), osztrák származású hárfaművész 1894-1898 között működött a Zeneakadémia első hárfatanáráként.¹⁹¹ Bécsből érkezett, Antonio Zamara¹⁹² olasz hárfaművész tanítványaként, s így az olasz és a bécsi hárfaiskola ötvözetét képviselte és tanította.¹⁹³ Európai koncertkörútjai miatt sokat utazott, végül Londonban telepedett le.¹⁹⁴ Helyét a hasonló háttérből érkező – osztrák származású, szintén Zamara-tanítvány – Moshammer Román (1868-1920) vette át: 1898-1918, illetve 1919-1920 között tanított a Zeneakadémián; 1918-1919 között egyik tanítványa, az országos híró Revere Gyula (1883-1945) helyettesítette.¹⁹⁵ Román öccse, Moshammer Ottó (1872-1957) 1900-ig elsősorban zenekari hárfásként működött: C. M. Ziehrer zenekarának tagjaként eljutott Amerikába, ahol aztán a Metropolitan Operában és a Philadelphiai Szimfonikus Zenekarban dolgozott.¹⁹⁶ Visszatérve Európába a Bayreuthi Ünnepi Játékokon, a Covent Gardenben, a bécsi Staatsoperben hárfázott, 1900-1930 között pedig a Magyar Királyi Opera hárfása lett.¹⁹⁷ Tanári pályafutása a Nemzeti Zenedében kezdődött, majd bátyja halála után, 1920-1937 között a Zeneakadémián tanított.¹⁹⁸ Tanítványai közül többen – Szarvas Klára, Rékai Miklós, Rohmann Henrik, Molnár Anna – nemzetközi hírnévre tettek szert.¹⁹⁹ 1937-1959 között a híres zenész családból származó Rékai Miklós vette át a hárfatanszak vezetését. Sokoldalú, polihisztor egyéniség volt: a tanításon túl az Operában dolgozott Moshammer Ottó mellett, némafilmekhez zongorázott, a Filharmóniai Társaság főtítkára volt 1939-től.²⁰⁰ Több kompozíciója, illetve átírt születt hárfára: például Klarinét-hárfá duett, Couperin-átíratok, Szonáta hárfára és fuvolára.²⁰¹ Kitűnő hárfás növendékei közül csak néhányat említenék: Devescovi Erzsébet, Dalló Gyula, Lelkes Anna, illetve Lubik Hedvig (1934-), aki 1959-1996 között folytatta tanára munkásságát a Zeneakadémián.²⁰² Lubik Hedvig zenekari

¹⁹¹ I. m. 109.

¹⁹² Rensch, i. m. 203.

¹⁹³ Vigh Andrea, i. m. 108.

¹⁹⁴ I. h.

¹⁹⁵ I. h.

¹⁹⁶ I. m. 109-110.

¹⁹⁷ I. h.

¹⁹⁸ I. m. 110-111.

¹⁹⁹ I. h.

²⁰⁰ I. h.

²⁰¹ I. h.

²⁰² I. m. 111.

hárfásként az Operaháznak, a Filharmóniai Társaság Zenekarának, illetve a Budapesti Kamaraegyüttesnek is tagja volt; szólolistaként, kamarazeneszként számos kortárszenei ősbemutatón vett részt.²⁰³ 1996-tól két növendéke vette át a tanszakot: Sipkay Deborah, aki 1999-ig tanított, valamint Vigh Andrea, aki a mai napig a Zeneakadémia hárfatanára.²⁰⁴

A felsorolt művészek közül valamennyien aktívan részt vettek, illetve részt vesznek a magyar kortárs zenei életben. Több hárfás nevéhez fűződnek olyan szóló- és kamaraművek, melyek felkérésükre, vagy nekik ajánlva születtek. A szólódarabok²⁰⁵ sorát Dohnányi Ernő (1877-1960) *Concertino hárfára és kamarazenekarra* (1952), Jemnitz Sándor (1890-1963) *Hárfaszonáta* op. 34 (1933), Kósa György (1897-1984) *Two songs* (1949), Hajdú Mihály (1909-1990) *Két koncertetűd* (1978), Járdányi Pál (1920-1966) *Hárfavesenye* (1959), Patachich Iván (1922-) *Hárfaverseny no. 1* (1956), *Hárfaverseny no. 2* (1968), Szőnyi Erzsébet (1924-) *Fantázia* (1983), Hidas Frigyes (1928-2007) *Hárfaverseny* (1979), Szokolay Sándor (1931-2013) *Improvvisazione* op. 57a (1977), Károlyi Pál (1934-2015) *Aquarelles* (1970), Balassa Sándor (1935-) *Fantázia hárfára és vonószenekarra* op. 76 (2015), *Északi Ajándék* op. 139 (2016), Hollós Máté (1954-) *Arparmonia* (1987), Reményi Attila (1959-) *Miniatűrök* (1998) című kompozíciók gazdagítják.²⁰⁶ Természetesen ez a felsorolás nem teljes, hiszen folyamatosan születnek újabb művek. Továbbá Dubrovay László, Durkó Zsolt, Horusitzky Zoltán, Jeney Zoltán, Kalmár László, Lendvay Kamilló, Papp Lajos, Sugár Miklós, Weiner Leó is komponáltak olyan kamaraműveket és ensemble darabokat, amelyekben jelentős szerephez jut a hárfá.²⁰⁷ Egy fejezet kevés lenne az összes szóló hárfamű bemutatásához – egy disszertációnyi, feldolgozásra váró anyag rejlik e témakörben.

Kiválasztottam öt olyan szerzőt – Lajtha Lászlót, Farkas Ferencet, Maros Rudolfot, Láng Istvánt és Tihanyi Lászlót –, akik jelentősen gazdagították a hárfarepertoárt. Az említésre kerülő művek különböző kompozíciós technikákat, a zeneszerzők egyéni hangjának sokféleségét reprezentálják. Bár a dolgozatomban elsősorban a szólóművekre fókuszál, a hárfá kamarazenei irodamának fontosabb

²⁰³ I. h.

²⁰⁴ I. h.

²⁰⁵ A hárfaversenyműveket is ide sorolom a szólisztikus szerep miatt.

²⁰⁶ A listát Varga Bálint András: *Contemporary Hungarian Composers* (Budapest: Editio Musica, 1989) című könyve alapján állítottam össze. Sajnos egyelőre ennél újabb forrást nem ismerek, ahol magyar szerzők által komponált hárfaművekről szerezhetnék frissebb információkat.

²⁰⁷ I. m.

állomásait is szükségesnek tartom bemutatni, ugyanis a két műfaj fejlődése szorosan összefügg.

3.2. Lajtha László

Lajtha László (1892-1963) életművén jelentősen érezhető a barokk és 20. századi francia zeneszerzők (Couperin, Rameau, Debussy, Ravel), valamint a magyar népzene hatása.²⁰⁸ A francia kultúra iránti érdeklődése már az 1910-es években megnyilvánult, ezt több párizsi tanulmányút is bizonyítja.²⁰⁹ A későbbiek során Franciaországhoz fűződő tudományos és művészi kapcsolatai megerősödtek.²¹⁰ Talán nem véletlen, hogy az ún. „franciás” zeneszerző olyan sok figyelmet szentelt a hárfának. Zenei hagyatékának legkiemelkedőbb és legjellemzőbb alkotásai a szimfonikus és kamarazenei kompozíciók.²¹¹ Szimfóniáiban rendszerint alkalmaz hárfát. Bár szólóműve nem született e hangszerre, öt olyan, hárfát foglalkoztató kamaradarabot is komponált, melyek jelentős szerepet töltenek be a hangszer 20. századi magyar repertoárjában.

Első hárfás kamaraműve az 1935-ös *Hárfatrió (Trio pour flûte, violoncelle et harpe, op. 22)*, melynek bemutatója 1936. május 10-én Párizsban volt.²¹² Magyarországon 1936. októberében került sor a bemutatóra, melyen Szarvas Klári hárfázott.²¹³ A trió négy tétele lassú-gyors-lassú-gyors sorrendben követi egymást, a klasszikus hagyománytól eltérő módon, némileg a barokk sonata da chiesa tételrendjét idézve. A tételek hangulatbeli változatossága, a népies játékosság, valamint a hárfá-ostinatoval kísért érzelmes fuvola és cselló dallamok jellemzik a kompozíciót. A *Quasi lento* feliratú, 3. tétel – hangkészletének választékossága, a formálás koncentráltága és a melodikus párbeszéd harmonikus egysége révén – a mű egyik legemlékezetesebb részlete.²¹⁴ A *II. hárfatrió (Deuxième trio pour flûte,*

²⁰⁸ Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László Kamarazene hárfával”. Budapest: Hungaroton Classic 1998, HCD 31776 18.

²⁰⁹ Berlász Melinda: „Lajtha Chamber Music with Flute Vol. 1”. Budapest: Hungaroton Classic, 1998, HCD 31647. 16.

²¹⁰ I. h.

²¹¹ Solymosi Tari, i.h. 18.

²¹² Berlász Melinda: „Lajtha Chamber Music with Flute Vol. 1”. Budapest: Hungaroton Classic, 1998, HCD 31647. 18.

²¹³ A 1936. október 30-án megjelent Népszava rádió műsorújságjából megtudjuk, hogy ezen a koncerten elhangzott még Siklós Albert hárfatriója (fuvola, brácsa, hárfá összeállításra) és Járay István triója (hegedű, gordonka, hárfá). A koncert felvételét valószínűleg november 3-án adta le a rádió.

²¹⁴ I. h.

violoncelle et harpe, op. 47) Lajtha londoni tartózkodása (1947-48) alatt fogant, de csak hazatérése után, 1949-ben készült el.²¹⁵ Az első trióban az egyes hangszerek zenei folyamatban betöltött szerepe végig állandó, míg a másodikban folyamatosan változik: a közöttük lévő határok elmosódnak. Itt a hárfá is melodikus zenei anyaghoz jut, mindhárom szólamban felhangzanak *espressivo* dallamok. A darab 2., lassú tételét a dallam szekundokban emelkedő, majd ereszkedő mozgása, 9/16-os (5+4, 4+5) asszimetrikus ütembeosztás jellemzi, míg a harmadik, záró tétel verbunkos, táncos karakterű finálé.

Az 1937-ben keletkezett, op. 26-os hárfakvintett – a *Marionettes (Suite de quatre piece pour flute, violon, alto, violoncelle et harpe)*²¹⁶ – ősbemutatóját 1938. május 9-én a Triton Társaság²¹⁷ estjén tartották, Párizsban. A magyarországi premierre jelentős késéssel, csak 1983-ban került sor: Matuz István fuvolázott, Dávid András hegedült, Papp Sándor brácsázott, Vass Katalin gordonkázott és Banda Judit hárfázott.²¹⁸ A szvit egy gyors, karakteres első tételből (*Marche des trois pantins*), egy lírai hangvétellű lassú tételből (*La nuit dans la foret*), a klasszikus triós formában írt menüettből (*Menuet Royale*), és egy gyors, taktusonként változó ütemmutatójú fináléből (*Chamailleries*) áll. 1948-as *II. hárfakvintett (Deuxième quintette*, op. 46) kiadatlan kézírata a Lajtha-hagyaték részét képezi.²¹⁹ A négytétéles kompozícióban hasonlóan változatos karakterek jelennek meg, mint a korábbi három kamaraműben. A két lendületes saroktétel egy kifinomult, improvizatív másodikat, valamint egy *Estampie* felíratot viselő, kecsesen táncoló harmadik tételt fog közre.

Lajtha egyik leglíraibb kamaraműve az op. 34-es jelzésű, énekhangra, fuvolára, vonósnégyesre és hárfára komponált *Három noktürn (Trois nocturnes)* 1941-ből, melyet 1961. november 21-én a Francia Rádióban mutatott be Antal Livia és Marie-Claire Jamet hárfaművész együttese.²²⁰ Marie-Claire sok Lajtha-mű előadásában vett részt, édesapja, Pierre Jamet pedig jó barátságban volt Lajthával.²²¹ A bemutató óriási sikert aratott, így 1962-ben és 1970-ben is ugyanazon muzsikusok

²¹⁵ I. m. 19.

²¹⁶ Négy darabból álló szvit fuvolára, hegedűre, brácsára, gordonkára és hárfára.

²¹⁷ A kortárs zene terjesztésére fókuszáló társaságot Pierre Octave Ferroud alapította 1932-ben. Lajtha is tagja volt.

²¹⁸ Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László Kamarazene hárfával”. (Hungaroton Classic HCD 31776, Budapest, 1998): 19.

²¹⁹ I. m. 21.

²²⁰ I. m. 19.

²²¹ Solymosi Tari Emőke: *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2010): 222.

felvételt készítettek a műből a Francia Televízió több csatornája részére.²²² A *Három noktürn* magyarországi bemutatójára 1975 februárjában került sor a Zeneakadémián.²²³ A magyar közönség a franciákhoz hasonló, lelkes fogadtatásban részesítette.²²⁴ Szekeres Kálmán így fogalmazott erről: „A mű előadása mindenben meggyőzhetett arról, hogy a kompozíció századunk zenéjének egyik legérdekesebb s egyben legértékesebb alkotása.”²²⁵ Hangszerösszeállítása majdnem teljesen megegyezik Ravel *Introduction et Allegro* című művének apparátusával.²²⁶ A három tétel három különböző évszak éjszakáit mutatja be három francia költő szövegén keresztül: az első vers, *Nuit de neige* (Havas éjszaka) Guy de Maupassant-tól származik, a *Nuits de juin* (Júniusi éjszakák) Victor Hugo költeménye, és az utolsó dalt pedig Henri de Régnier *Nuit d'automne* (Őszi éjszaka) című verse ihlette. A *II. hárfakvintett*hez hasonlóan ez a szeptett is kiadatlan, csak kézirat formájában létezik.²²⁷

A *II. hárfakvintett* és a *II. hárfatrió* azért is figyelemre méltó, mert egyes részletei filmzeneként szerepeltek az 1947-48-ban készült *Murder in the Cathedral*²²⁸ című filmben, melyet Georg Hoellering rendezett T. S. Eliot azonos című verses drámájából.²²⁹

Lajtha zenéjének a textúrája mindig rendkívül sűrű. Amikor tematikus anyagról van szó, akkor az sohasem egyszerűen, hanem üveghanggal megerősítve, oktávketőzéssel vagy akár három, négy oktávban is szól. A kísérő formulák harmóniailag rendkívül telítettek, a gyors egymásutánban következő akkordok ritmikailag változatos formában és felbontásban szerepelnek. Lajtha gyakran alkalmaz bisbigliando, glissando, cluster-glissando, üveghang, és *près de la table* játéktechnikákat. A zenei szövet sűrűsége gyakran túlsúlyoltá teszi a hárfaszólamot: az egyes harmóniák egymás után való tiszta megszólaltatása takarást igényelne, de erre idő, illetve szabad kéz hiányában sok esetben nincs lehetőség. Többször előfordulnak ötujjas gondolkodásra valló,²³⁰ öt, vagy több hangból álló

²²² I. m. 266.

²²³ I. m. 222-223.

²²⁴ I. m. 267.

²²⁵ I. h.

²²⁶ Annyi a különbség, hogy a Ravelben klarinét szerepel, míg a Lajthában ének.

²²⁷ Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László Kamarazene hárfával”. (Hungaroton Classic HCD 31776, Budapest, 1998): 20.

²²⁸ Gyilkosság a katedrálisban

²²⁹ I. h.

²³⁰ A hárfások mindkét kezükön csak 4-4 ujjat használnak a játékhoz. Több hangból álló akkordokat csak törve (arpeggio) lehet megszólaltatni.

akkordtömbök, melyek megszólaltatásához a többi szólam zenei anyagához viszonyítva nincs elég idő. Bár az előbb felsoroltak egyértelműen jelzik, hogy nehéz művekről beszélünk – melyekben még a könnyebbnek tűnő tételek is komolyan megdolgoztatják a hárfást –, ezen nehézségek nem csorbítják a kompozíció kifejező erejét, megmunkálásának magas minőségét.

A mű címe	Apparátus	Keletkezési évszám (bemutató évszáma)
<i>Trio pour flûte, violoncelle et harpe, op. 22</i>	Fuvola, cselló, hárfá	1935 (bemutató: 1936, Párizs)
<i>Marionettes, Suite de quatre piece pour flute, violon, alto, violoncelle et harpe, op. 26</i>	Fuvola, hegedű, brácsa, cselló, hárfá	1937 (bemutató: 1938, Párizs)
<i>Deuxième trio pour flûte, violoncelle et harpe, op. 47</i>	Fuvola, cselló, hárfá	1947-1949 (bemutató: 1955, Párizs)
<i>Deuxième quintette, op. 46</i>	Fuvola, hegedű, brácsa, cselló, hárfá	1948 (bemutató: 1958, London)
<i>Trois nocturnes, op. 34</i>	Szopránhang, fuvola, vonósnegyes, hárfá	1941 (bemutató: 1961, Párizs)

9. táblázat, Lajtha László hárfás kamaraművei

3.3. Farkas Ferenc

Farkas Ferenc (1905-2000)²³¹ hárfadarabjainak keletkezési körülményeiről keveset tudunk. A Zeneakadémia egykori legendás tanára szívesen komponált hárfára – ezt bizonyítja az e hangszerre született kompozícióinak magas száma. Hat szólódarabbal, egy versenyművel és több kamarazenei kompozícióval tette gazdagabbá a magyar hárfairodalmat.

Nevéhez fűződik a magyar zenetörténet első hárfaversenye, melyet 1936-1937 fordulóján komponált *Concertino* címmel.²³² Molnár Anna mutatta be 1937. március 11-én a Pesti Vigadóban, Kenessey Jenő vezényletével.²³³ A mű népszerűségét mutatja, hogy rövid időn belül Brüsszelben, Rómában, Londonban, Frankfurtban és Kolozsváron is megszólalt, de a II. világháborúban elveszett szólamanyag miatt ez az folyamat megszakadt.²³⁴ Ez a szerzőt a versenymű revíziójára készítette: „A hárfá

²³¹ <http://www.ferencfarkas.org/> Utolsó megtekintés: 2018.05.09.

²³² Gombos László: „Ferenc Farkas Music with Harp”. Budapest: Hungaroton Classic, 2010, HCD 32561. 9.

²³³ I. h.

²³⁴ I. h.

obligát futamaival, arpeggióival és glissandóival takarékoskodtam, másféle, nemesebb mondanivalót bíztam a szólóhangszerre: dallamot, ellenpontot. Amennyire ez a szándékom sikerült, annyira fosztottam meg a szólistát annak lehetőségétől, hogy virtuozitását csillogtassa.”²³⁵ – mondta Farkas az 1950-es évek második felében. 1956-ban és 1994-ben újabb változatokat készített a szólista zenei anyagának jobb érvényesülése érdekében: előbbiben a hárfaszólamban történt változás, az utóbbiban pedig a zenekari kíséret vonószekarrá redukálódott.²³⁶

1956-ban átdolgoztam a darabot. A szólóhangszer szerepét jelentősen megnöveltem, a zenekari kíséretet áttetszőbbé tettem, az első és az utolsó tételekhez kadenciákat írtam... Úgy gondolom, ezáltal a versenymű hatásosabb és mutatósabb lett, és szeretném remélni, hogy az átdolgozás mégsem ártott a mű belső mondanivalójának és költőiségének.²³⁷

A darab átírásának idején Farkas szoros munkakapcsolatba, majd baráti viszonyba került a Zeneakadémia hárfatanárával, Rékai Miklóssal, akivel alaposan átdolgozta a hárfaszólamot.²³⁸ Talán ő inspirálhatta a zeneszerzőt néhány új szólómű megkomponálására.

A *Régi magyar dallamok* (1937) 17-18. századi melódiákat dolgoz fel három tételben. Az eredetileg zongorára készült, *Régi magyar táncok a 17. századból* (1943), hárfaverziója Liana Pasquali közreadásában terjedt el. Farkas számos további hangszerelést is készített a műből – például két fuvolára, klarinétkvartettre, fúvósötösre, fuvola és zongora duóra, vagy hegedűre, brácsára és hárfára, a Magyar Hárfástrió felkérésére²³⁹ – melynek köszönhetően a *Régi magyar táncok* az egyik legkedveltebb kompozíciójává vált. A *Szonatina* (1972) az *Öt könnyű zongoradarab* (1956) három tételének hárfára hangszerelt változata. A *Karácsonyi pásztortánc* (1975) egy zenekari kompozíció, a *Két magyar tánc* (1940) második darabjának átírata. A *Négy prelűd* (1987) az *Exercitium tonale* (1982) című, 24 különböző hangnemű karakterdarabot magába foglaló gitársorozat négy tételének hárfás

²³⁵ I. h.

²³⁶ Ezutóbbi hárfá és vonósnégyes összeállításban is játszható.

²³⁷ I. h.

²³⁸ I. h.

²³⁹ I. h.

változata. Az egyik legvirtuózabb szólómű – az *Allegro impetuoso* (1991) – Mercz Nóra felkérésére íródott.²⁴⁰

A kamarairodalmat bővíti a *Vízkereszt, vagy amit akartok* (1954-1983) című dalciklus, valamint az *Ahogy tetszik – Szvit régi stílusban Shakespeare vígjátékához* (1939-1969), melynek apparátusa (hegedű, brácsa, hárfá) arra enged következtetni, hogy Farkas ezt a művet is a Magyar Hárfatrió számára írta.

A mű címe	Apparátusa	Keletkezési évszám
<i>Concertino</i>	hárfára és vonószenekarra	1937/1956/1994
<i>Régi magyar dallamok</i>	szóló hárfára	1937
<i>Ahogy tetszik – Szvit régi stílusban Shakespeare vígjátékához</i>	hegedűre, mélyhegedűre és hárfára	1939-1969
<i>Régi magyar táncok a 17. századból</i>	hegedűre, mélyhegedűre és hárfára	1939-1969
<i>Régi magyar táncok a 17. századból</i>	szóló hárfára	1943
<i>Vízkereszt, vagy amit akartok. Négy dal Shakespeare vígjátékához</i>	énekhangra és hárfára	1954-1983
<i>Szonatina</i>	szóló hárfára	1972
<i>Pásztortánc</i>	szóló hárfára	1975
<i>Allegro impetuoso</i>	szóló hárfára	1991

10. táblázat, Farkas Ferenc hárfás művei

3.4. Maros Rudolf

A hárfások egy szólódarabot és számos kamarazenei művet köszönhetnek Maros Rudolfnak (1917-1982),²⁴¹ a Kodály és Bartók utáni zeneszerzőnemzedék jeles képviselőjének. Miután végzett Kodály zeneszerzés-osztályában, 1942-ben feleségül vette Molnár Klára hegedűművészt, akivel ugyanebben az évben Pécsre költöztek és a város kulturális életének aktív résztvevőivé váltak.²⁴² A házasságból két gyermekük született: Miklós (1943), aki zeneszerző, illetve Éva (1946), aki hárfaművész lett.²⁴³ Maros pályakezdő éveiben keletkezett első hárfás kompozíciója, az *Asztali zene*

²⁴⁰ I. h.

²⁴¹ Várnai Péter: *Maros Rudolf*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1967): 3.

²⁴² Dalos Anna: *Maros Rudolf*. [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők 15.*] (Budapest: Mágus kiadó, 2001). 4.

²⁴³ I. h.

hegedűre, brácsára és hárfára. A 1948-as kamaradarab három tétele (Gavotte, Elegie, Menuette) letisztult zenei anyagból áll: kevés eszközzel, egy-egy motívum variálásából építkeznek. Talán zeneszerzés-tanárának, Kodálynak hatása fedezhető fel a formai letisztultságban. A kotta a Széchenyi könyvtárban a hagyaték részeként maradt fenn, kézirat formájában.²⁴⁴ 1949-ben több fontos esemény is történt: Maros látogatást tett Alois Hábanál,²⁴⁵ majd hazatérte után Budapestre költözött, s a Zeneakadémia tanára lett.²⁴⁶ 1957-ben járt először a Varsói Őszön és 1959-ben a darmstadti nyári kurzuson.²⁴⁷ Feuer Máriának adott interjújában a következőképpen nyilatkozik erről: „A legelső és legnagyobb közvetlen hatás az 1957-es Varsói Őszön ért, itt hallottam először Webern muzsikáját. 1957–1959-ig nem is publikáltam semmit, csak tanultam és dolgoztam.”²⁴⁸ Egy teljesen új zenei gondolkodással kellett szembesülnie, melyről mintegy 30 éves késéssel szereztek tudomást a magyar zeneszerzők.²⁴⁹ Nem csak Maros próbálta feldolgozni a Webern-élményt: Szervánszky Endre *Hat zenekari darabja* (1959) vagy Kurtág *vonósnégyese* (1959) egyaránt jelzik ennek a számukra akkor még újszerű zenei nyelv elsajátításának folyamatát.²⁵⁰

Az első Maros-mű, melyben a szerző függetleníti magát a Bartók-hatástól, a Weöres Sándor verseire komponált *Két sirató* (1962-1963). A Sziklay Erikának ajánlott, szoprán hangra, altfuvolára, hárfára, zongorára és 2 ütőszere születt két tétel (I. *A Pápua temetési ének*, II. *Az idők folyama*) darab nagy elismerést váltott ki a közönség és a kortársak körében.²⁵¹

A megzenésített versek Weöres Sándor, a régi barát művei [...] Zeneileg a két dal újabb lépés előre. A szigorú dodekafon szerkesztésnek itt már szinte nyoma sincs, legfeljebb egy-egy dallamban van jelen; a strukturáltság is túlnyomóan másodlagos. Pl. az első dalban a kezdő dallam a dal végén rákmegfordításban zárja le

²⁴⁴ E-mail váltás Maros Miklóssal. 2018.04.12.

²⁴⁵ Alois Hába (1893-1973), cseh származású zeneszerző.

²⁴⁶ I. m. 5.

²⁴⁷ I. m. 6.

²⁴⁸ Horváth Adél: „Érdeemes volt! 100 éve született Maros Rudolf.” *Muzsika* 2017/4 (2017. 04)

²⁴⁹ Addigra nyugaton már a dodekafóniából kialakult szerializmus is múltfélben volt. Legfontosabb művelői – Boulez, Stockhausen – már új utakat kerestek.

²⁵⁰ Azonban a magyar zenei élet első, igazán szigorúan szerkesztett dodekafon kompozícióit Vincze Imre (1926–1969) *II. Vonósnégyese* (1958), valamint Farkas Ferenc (1905-2000) *Hybrides* (1957) című zongoradarabjai képviselik.

²⁵¹ I. h.

a zenei történet, vagy a másodikban a „refrén” négy megjelenése mind a négy megfordítási lehetőséget képviseli. Mindezekon túl azonban a szerző teljes szabadsággal alkalmazza eszközeit, követi az avantgarde legújabb fejlődési irányát, amely a színek keverésében, különböző alkalmazásában látja a szerkesztés, a formálás alapját. („Szabadság a rendben!”) A hagyományos elemet e két dalban a ritmika jelenti, amely alig tér el a metrikus lüktetéstől. (A második sirató dallamvilága - talán az archaizáló szöveg következtében - úgyszintén közel áll a tradicionális jelleghez.) A kísérő kamaraegyüttes összeállítása viszont számos újszerű színkeverésre ad alkalmat: a határozott hangot adó altfuvola, hárfá és zongora mellé ütőhangszerek légiója társul, amelyek különböző csengőbongó, tompa, mély, szárazon kopogó vagy sejtelmes effektusaikkal nagyszerűen idézik fel a természeti népek mágiába vetett hitét, illetve a középkor halál-közelségét. Mindez azonban csak háttér a versek érzelmi tartalmát kifejezően tolmácsoló, technikailag igen kényes énekszólám mögött.²⁵²

Az altfuvola, a két ütős, a hárfá és a zongora egységes zenei szövetet képez glissandók, tremolók, dallamtöredékek, illetve a háttérben felhangzó gyászindulóra emlékeztető ritmus ötvözetéből: „továbbfejleszti az Éjszaka zenéje-típust.”²⁵³ *Pápua temetési ének* hárfaszólama három típusú elemből épül fel: a szextolákból álló dallamtöredékből (melyek az énekes belépéséig tartó bevezető szakaszban, illetve a tétel végén szerepelnek); az ütős szekcióhoz csatlakozó secco akkordokból vagy oktávokból; illetve triolamozgásban alkalmazott akkordfelbontásokból (35-39. ütem). A 34. ütemben a hárfá egy pillanatra szólisztikus szerepet kap egy lefelé gördülő szextola-ritmusú akkordfelbontás formájában. A „szakadékot hasít az árvíz” sor alatt a hárfá glissandói a víz sodró erejét imitálják. Érdekes, hogy a 2. tételben, *Az idők folyamában* a hárfára jellemző effektust – a glissando – a szerző a zongora szólamába helyezi, a hárfá akkordjai pedig felütésszerűen előzik meg az énekes belépéseit. A tétel folyamán a hárfá egyszerre tölti be a perkusszív és a dallamot játszó hangszer szerepét – szólamát leginkább hosszán kicsengő, álló akkordok, illetve egy rövid bisbigliando-szakasz (32-41. ütem) jellemzi.

²⁵² Várnai, i. m., 23-24.

²⁵³ Dalos, i. m., 16.

Az 1963-1965 között keletkezett sajátos hangszín-tanulmányban, a három *Eufóniában* is fontos szerephez jutnak az ütőhangszerek és a hárfák: „az elsőben csak vonós-, a másodikban csak fúvósok, míg a harmadikban a teljes nagyzenekar társul a központi maghoz.”²⁵⁴

Nem hiszem, hogy létezik teljesen új zene. A zeneszerző csak egyet tehet: a régi anyagot úgy válogatja, úgy keveri a nagyon kevés újjal, hogy abból valamiféle egyéni nyelv alakuljon ki. Egy zeneszerzői stílust vagy nyelvet nem az jellemez, hogy a komponista mennyi új elemet használ benne, hanem hogy mit hagy el a régebbi eszközök közül. Én pontosan meg is tudom mondani, hogy mi az, amit a magam nyelvéből elhagytam. Nem élek például a romantikus értelemben vett melodikus fejlesztéssel. Ugyanakkor melodikus anyagaim vannak, mert én is egyre inkább hiszem, hogy melodikus anyag nélkül nem áll meg a zene, nem igazi a zene. [...] Nem használom közvetlen elődeim táncos ritmusait: számomra ma anakronisztikusnak tűnnek. Sokkal gazdagabb ritmusvilág lehetősége izgat. Ugyanakkor használok egy sor olyan eszközt, amelyek a magyar zenének azelőtt talán nem voltak olyan fontosak. Gondolok például a színnek, mint formaalkotó elemnek a rendkívül érdekes lehetőségeire.²⁵⁵

A következő évek hárfát foglalkoztató kompozíciói: a *Musica da camera per II* és a *Szvit* szólóhárfára 1966-ból, valamint a hegedűre, brácsára és hárfára született *Trió* (1967), melyet a Magyar Hárfás Triónak²⁵⁶ ajánlott a szerző. E művekben „visszaköszönnek az ötvenes-hatvanas évek tételcímei és a hozzájuk tapadó karakterek is: Serenata, Notturmo, Arietta, Rondo, Toccata.”²⁵⁷ A különleges apparátusra – fuvolára, két klarinétra, ütőhangszerekre, csembalóra és hárfára – komponált *Musica da camera per II* az oberlini fesztivál felkérésére készült.²⁵⁸ A hegedűre, brácsára és hárfára írt *Trió* az *Asztali zene* hangszerösszeállítását

²⁵⁴ I. m. 18.

²⁵⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971): 23-24.

²⁵⁶ A Magyar Hárfás Trió 1950-1980 között működött, tagjai Szeredi S. Gusztáv (brácsa), Molnár Anna (hárfá) és Vermes Mária (hegedű) voltak. Szeredi-Molnár házaspár halála miatt szűnt meg.

²⁵⁷ I. m. 20.

²⁵⁸ I. m. 6.

alkalmazza, ám a *Musica da camera*hoz hasonlóan az *Eufóniák*ban kialakított sajátos, modern nyelvet beszél.²⁵⁹

A szoprán hangra és kamaraegyüttesre írt *Siratóban* (1969) a magyar népdalok deklamációját idéző énekszólamot már a lejegyzésében is korszerű hangszeres közeg veszi körbe. A hárfaszólam rendkívül takarékos: a Gesz-F-E-Disz hangokból álló arpeggio-akkord indítja a darabot, majd némileg variált formában többször is visszatér. A *Siratóban* alkalmazott notáció, a hangszerelés egyedisége, illetve a sirató-jelleg a *Kaleidoscope* (1976) című kamaraműben is megjelenik, mely az MTV 1976-os Nemzetközi Zenei Rendezőversenyére készült.²⁶⁰ Az énekhangra, hárfára és ütőhangszerekre (vibrafon, tam-tam) komponált *Strófák* (1977) három dalból álló ciklus. A zenei folyamat híven követi Futó György verseinek négysoros struktúráját, ám az ének és kíséret dallami és ritmikai szempontból is ellenpontoszza egymást. A darabnak családi kötődésekkel bír: „A Strófákat sokszor játszottam: a bemutatón öcsémmel,²⁶¹ aki a győri zenekar timpanistája volt, és Miklós bátyám feleségével, az énekesnő Maros Ilonával.”²⁶² – mondja Maros Éva.

The image shows a musical score for three parts: Canto, Vibrafono, and Arpa. The tempo is marked as ♩ = 60-70. The Canto part is in treble clef and includes lyrics: "ker-teken sú - rú köd -". The Vibrafono part is in treble clef and features a 4/4 time signature, starting with a *pp* dynamic. The Arpa part is in bass clef and starts with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

19. kottapélda, Maros Rudolf, *Strófák*

²⁵⁹ I. m. 20.

²⁶⁰ Horváth Adél, i. m.

²⁶¹ 1949-ben Maros elvált Molnár Klárától, 1950-ben feleségül vette Harmat Artúr lányát, Jerryt, akinek Péter nevű fiát adoptálta. 1952-ben született egy közös gyermekük, Gábor, aki ütőművész lett. (Dalos, i. m. 5.)

²⁶² Interjú Maros Évával. 2018.05.21.

Az 1979-ben keletkezett *Kontrasztok* a szerző utolsó műve, a szegedi Kortárs Zenei Napokra készült. A hárfa kiemelt szerephez jut: a rapszódia-formát idéző, két részből álló (lassú-gyors) 2. tételt hárfaszóló indítja, ami a bőgővel folytatott dialógusban teljeseedik ki.

II.

The image shows a musical score for two instruments: Arpa (Harp) and Cb. (Contra Bass). The score is titled 'II.' and includes a 'Rubato' marking. The Arpa part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The Cb. part is written in a bass clef with a dynamic marking of *mf espr.*. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the Arpa playing a melodic line with a dynamic marking of *ff* and the Cb. playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the Arpa playing a melodic line with a dynamic marking of *mf* and the Cb. playing a rhythmic pattern of eighth notes.

20. kottapélda, Maros Rudolf, *Kontrasztok* II. tétel

E nagyobb apparátusú kamaradarabok a Mihály András által vezetett Budapesti Kamaregyüttes számára készültek, melynek hárfása ebben az időszakban Lubik Hedvig volt. Azonban Maros hárfa iránti érdeklődése, illetve gyakori használata, ha nem is teljesen, de nagy mértékben lányának, Évának, köszönhető:

Ebben az időszakban felerősödött Maros hárfa iránti érdeklődése, amelyben az időközben hárfaművésszé vált lányának, Maros Évának meghatározó szerepe van. Maros 1966-ban, egy sikeres konzervatóriumi vizsgát követően írta meg a hárfa Szvitet akkor 20 éves lányának, a bemutatóra azonban csak 1975. május 15-én került sor. A mű kedvelt darab lett a hárfaművészek körében, s második, Toccata című tételét a televízió nézőközönsége is

megismerhette a „Vers mindenkinek” című egykor népszerű televíziós sorozat főcímenéjeként.²⁶³

Rohmann Henrik és Lubik Hedvig tanítványa, Maros Éva, 1972-ben fejezte be tanulmányait a Zeneakadémián, ahol Mihály Andrástól és Kurtág Györgytől tanult kamarazenét. A Győri Filharmonikus Zenekarban (1968-1973) dolgozott, majd 1973-ban a Magyar Állami Hangversenyzenekar, 1974-től pedig a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának szólamvezetője lett. Jelentős szerepet vállalt a magyar kortárs zenei életben is: nem egy ősbemutató fűződik nevéhez, illetve kortárszenei. Hidas Frigyes neki ajánlotta *Hárfaversenyét* (1979), Láng István klarinét–hárfa kettősversenyét (1979-1980), Hollós Máté *Csendes trombitaszó hárfával* (1996) című művét Geiger György trombitaművésszel alkotott duójának komponálta. 1991-től az EAR²⁶⁴ együttes tagjaként a műhelymunkában is aktív szerepet vállalt. Kortárs magyar zeneművek bemutatásáért 1989-ben és 1994-ben Artisjus Díjat kapott, továbbá Bartók–Pásztory-díjjal (1989), illetve Liszt Ferenc-díjjal (1993) tüntették ki.

2
Toccata

Allegro

G# F^b C# D#

21. kottapélda, Maros Rudolf, *Hárfa-szvit II.* tétéle

²⁶³ Horváth Adél, i. m.

²⁶⁴ electro-acoustic research

Természetesen édesapja is Évának ajánlotta egyetlen szóló hárfadarabját. Az 1966-os *Hárfa-szvit*ben Maros a századforduló impresszionista hangján szólaltatja meg a hangszeret. A szó nemes értelmében egyszerűen szerkesztett, letisztult, négy tételes szólómű (*Notturmo, Toccata, Naenia, Rondo*) a magyar hárfaművészek körében kedvelt előadási darabbá vált. „A Hárfa-szvit úgy született, hogy Apám eljött egy konzis koncertre (ami nagy szó), melyen Ravel *Bevezetés és Allegróját* játszottuk. Nem az én játékom, inkább Ravel hatására...”²⁶⁵ – emlékszik vissza Éva a darab keletkezésének körülményeire. A hárfaművésszel folytatott rövid beszélgetésben megkérdeztem, hogy a kompozíciónak volt-e több változata, át kellett-e írni valamit, mert a szerző elképzelése nem volt hangszerszerű: „Nem volt változat, kérdés... Apám zeneakadémiai tanulmányai idején a zeneszerzőknek egy évet kellett hárfát tanulniuk. Ez meglátszik minden szólamán, minden játszható – nem csak úgymond rajta van a hangszeren.”²⁶⁶

Valóban, Maros hárfahasználata – mind az akkordok felrakásában, az effektusok, valamint a pedálváltással járó módosított hangok alkalmazásában – mindig magabiztos és hangszerszerű. Nem alkalmaz sokféle játékmódot: leggyakrabban a secco, ritkább esetben arpeggio akkordok, hangzatfelbontások jellemzik a szólamokat; emellett az üveghang, a bisbigliando, valamint a hagyományos, a pedál- és a cluster-glissando. Zenéjében a hárfá multifunkcionális hangszerként szerepel, mely egyaránt képes dallamvezetésre, kíséretre, vagy ritmikus zenei anyag megszólaltatására az ütősszekció részeként.

A mű címe	Apparátus	Keletkezési évszám
<i>Asztali zene</i>	hegedűre, brácsára és hárfára	1948
<i>Két Sirató</i> (<i>Weöres Sándor verseire</i>)	szoprán hangra, altfuvolára, hárfára, zongorára és 2 ütőre	1962/63
<i>Musica da camera per 11</i>	fuvolára, két klarinétra, ütőhangszerekre, csembalóra és hárfára	1966
<i>Suite</i>	hárfára	1966
<i>Trio</i>	hegedűre, brácsára és hárfára	1967
<i>Sirató</i>	szoprán hangra és kamaragyüttesre	1969
<i>Kaleidoscope</i>	kamarazenekarra	1976

²⁶⁵ Interjú Maros Évával. 2018.05.21.

²⁶⁶ Interjú Maros Évával. 2018.05.21.

<i>Strófák (Futó György versei alapján)</i>	énekhangra, ütőre és hárfára	1977
<i>Kontrasztok</i>	kamarazenekarra	1979

11. táblázat Maros Rudolf hárfás kamarazenéje

3.5. Láng István

Láng István (1933-) tanulmányait 1950-1958 között Viski János és Szabó Ferenc növendékeként végezte a Zeneakadémián.²⁶⁷ Zenei tanársegédként dolgozott a Színház és Filmművészeti Főiskolán (1957-1960), majd zenei tanácsadó lett az Állami Bábszínháznál (1966-1984), 1973-tól partitúraolvasást, majd 1977-től kamarazenét tanított a Zeneakadémián.²⁶⁸ Az Erkel-díjas (1968, 1975), Erdemes művész (1985), Bartók–Pásztory-díjas (1994), Artisjus-díjas (2005) zeneszerzőt 2009-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjével tüntették ki.²⁶⁹ Munkássága az operától a szimfonikus és kamaraműveken át az elektroakusztikus zenéig terjed.²⁷⁰ Intenzíven részt vett a Magyar Rádió Elektroakusztikus Zenei Stúdiójának munkájában.²⁷¹ Magyarországon elsőként komponált élő elektronikával és szalagzenével kombinált szólóhárfaművet.

A hárfá először *Ritornelli* (1963) című, hegedűre, nagybőgőre és hárfára komponált művében jelenik meg.²⁷² Az Országos Filharmónia Kamaratermében, 1963. december 13-án tartott bemutatón Botár József hegedült, Tibay Zoltán nagybőgőzött, Rohmann Henrik hárfázott.²⁷³ A mű az előadóművészek felkérésére készült, de mivel a szerző elégedetlen volt a munkájával, a kéziratot megsemmisítette. Ezután évekig nem komponált hárfára. A fordulópontot a *Töredékek* (1971-1972) című négytételűs alt hangra, oboára fagottra és hárfára komponált kamaramű jelentette.²⁷⁴ Láng az első két tételt (*Ezékiel Könyve I.20., Magyar népi sirató*) *Csillagatrők* (1971-1976) című kantátából emelte át. Az

²⁶⁷ Varga Bálint András, i. m. 219.

²⁶⁸ I. h.

²⁶⁹ https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&type=C&search=I%C3%A1ng+istv%C3%A1n&search_tol=&search_ig=&valaszt=nev Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁷⁰ Varga Bálint András, i. m. 220-225.

²⁷¹ E műhely az 1991-ben EAR néven újjászerveződött Sugár Miklós vezetésével. (Interjú Láng Istvánnal 2017.02.17.)

²⁷² Interjú Láng Istvánnal 2017.02.17.

²⁷³ <http://www.istvanlang.com/catalogue/> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁷⁴ Interjú Láng Istvánnal 2017.02.17.

instrumentális 3. és 4. tétel (*A sumér tavaszi újév-ünnep verseiből 57/1-5 és 60/1-3*) egy évvel később keletkezett.²⁷⁵ A művet 1972. szeptember 29-én Sziklay Erika, Pongrácz Péter, Fülemlé Tibor és Lubik Hedvig mutatta be a Zeneakadémián.²⁷⁶ A hárfaszólam triolamozgást, akkordokat, glissandókat és üveghangokat, illetve effektusokat – például pedállal és hangolókulccsal való glissandót, bisbigliandót, a fémhúrok tenyérrel való megütését, valamint a szerző által *tremolo eolico* (22. kottapélda) névvel illetett játékmódot használ. Előbbiek Láng kedvelt hárfaeffektusai közé tartoznak:²⁷⁷ velük szinte minden hárfát foglalkoztató művében találkozhatunk. Többek között a *Zene 2-4-3* (1979) című kompozícióban, is melyet a Budapesti Kamaragyűttes mutatott be Mihály András vezényletével 1979. december 10-én, Bécsben.²⁷⁸ A címben szereplő számok az apparátus összetételére utalnak: 2 fűvós (oboa, kürt), 4 előadót számláló, ütős, pengetős és billentyűs hangszerekből álló, Láng kifejezésével élve „csengő-bongó” csoport (vibrafon, cimbalom, hárfa, zongora) és 3 vonós (hegedű, brácsa, nagybögő) alkotja az együttest.²⁷⁹ Az egyes csoportokhoz sajátos, a mű során változatlan karakterek társulnak: a „csengő-bongó” hangszerek egyfajta zsongó zenei háttérrel, a vonósok szaggatott ritmikájú faktúrákat, a fűvósok pedig nagy ambitusú dallamokat szólaltatnak meg. A három különböző típusú karakter variált módokon és kombinációkban jelenik meg az egytétéles kompozíció első szakaszában, majd a tetőpontot követően a darabot halk, lírai befejezés zárja. A Beney Zsuzsa verse alapján íródott *Iokasté – Chamber Cantata No. 2* (1979-1981) című művet szoprán énekhang, fuvola, klarinét, hárfa és vonóstrió adja elő.²⁸⁰ A mű megrendelője, a Marosensembel²⁸¹ kérésére a szerző Ravel *Introduction et Allegro* című kompozícióhoz hasonló apparátusra írta a kantátáját.²⁸² Láng jól ismerte a Ravel-művet, a Zeneakadémia kamarazene-tanáráként gyakran tanította azt növendékeinek. A premierre 1981. május 7-én, Stockholmban került sor, Maros Ilona és a Marosensembel előadásában, Maros Miklós vezényletével.

²⁷⁵ I. h.

²⁷⁶ <http://www.istvanlang.com/catalogue/> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁷⁷ Interjú Láng Istvánnal 2017.02.17.

²⁷⁸ <http://www.istvanlang.com/catalogue/> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁷⁹ Interjú Láng Istvánnal 2017.02.17.

²⁸⁰ <http://www.istvanlang.com/catalogue/> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁸¹ A Marosensembel 1972-ben alakult a stockholmi Operaház muzsikusaiból. A Maros Miklós zeneszerző vezetésével működő együttes létszáma és hangszerösszeállítása változó volt: a kezdeti szoprán énekes, hegedű, fagott, hárfa, csembaló és vibrafon felállástól a 20 fős apparátusig. (E-mail váltás Maros Miklóssal 2018.04.12.)

²⁸² Interjú Láng Istvánnal, 2017.02.17.

22. kottapélda, Láng István, *Töredékek*

A Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekarának felkérésére,²⁸³ klarinétra, hárfára és zenekarra komponált *Kettősverseny* (1979-1980) 5 tétéle megszakítás nélkül, attacca követi egymást. A lassú tempójú első tétel (*Introduzione*) lírai hangvételi, a gyors második (*Movimenti*) három különböző mozgásformájú zenei anyag egymásutánjából áll. A *Concertino* című harmadik tétel nyugodt, nagy ívekben építkező forma, melyben a hárfa és klarinét szólóját hegedű, harsona, és vibrafon kíséri. Ezt az *Eco di Movimenti* – a viharos erejű negyedik tétel – követi, melyben az egyre rövidebb zenekari szakaszok között először a klarinéton, majd hárfán, végül a két hangszeren egyidejűleg felcsendülő cadenza a 2. tétel zenei anyagát idézi variált formában. A záró, *Finale* címet viselő 5. tétel drámai hangvétele fokozatosan csendesedik el, és végül egy codával zárul. A versenyművet 1981. április 7-én Kovács Béla, Maros Éva és a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara mutatta be, Lehel György vezényletével.²⁸⁴ Láng további hárfát foglalkoztató művei az *Affetti* (1986) hegedűre, gordonkára, klarinétra és hárfára, valamint a *Lüktető szálak* (2015) című szaxofon-hárfa kettős a Duo SeRa (Selejto Erzsébet és Razvaljajeva Anasztázia) felkérésére.

Első szólóműve – a *Harphonia* (1990-1992) – a *Kettősverseny* anyagából építkezik:²⁸⁵ terjedelme és textúrájának sűrűsége egyértelműen mutatja, hogy a szerző minél többet szeretett volna áttemelni a kiindulópontnak szánt darabból. Milica Baric mutatta be 1992. október 28-án a belgrádi televízióban.²⁸⁶

Az *Off and On* című kompozíció 1996-ban született Maros Éva számára.²⁸⁷ A hárfára és élő elektronikára készült szólómű a próbafolyamat során leszűrt tapasztalatok alapján újabb változatokat hívott életre, melyek önálló darabokká váltak. A szerzővel készített interjúban megkérdeztem, hogyan merült fel a hárfa és elektronika párosításának ötlete:

²⁸³ I. h.

²⁸⁴ I. h.

²⁸⁵ I. h.

²⁸⁶ I. h.

²⁸⁷ I. h.

1993-1994-ben Sugár Miklós megkeresett, hogy volna-e kedvem együttműködni a Rádió akkor már majd 20 éve működő elektronikus stúdiójában. Jelentkeztem, elmentem egy találkozóra, ahol megmutatták, hogy milyen eszközök állnak rendelkezésre, és azt a házifeladatot kaptam, hogy írjak egy darabot. Miután szembesültem azzal, hogy mi mindent lehet, kitaláltam, hogy hárfára és elektronikára fogok írni. Sokszor eszembe jutott a hárfával kapcsolatban, hogy miért nem lehet másfajta glissandót csinálni, mint egy szekundot fölfele vagy lefele... Az elektronika hozzásegített ahhoz, hogy egy bizonyos hangból akkora glissandót csináljak fel- és lefele, amekorrát akarok, miközben a hárfára jellemző hangszín megmarad. Az is nagyon érdekelt, hogy mi van akkor, ha megfordítjuk a darabokat, illetve ha nem hallom a pendítést. Más hangszereknél is lehet hallani a hangindítást, de a hárfá esetén ez különösen érdekelt, illetve sokszor zavart. A stúdióban található gépeken mindent lehetett! Levágtuk a pendítéssel járó zajt, miközben ugyanazt a hangot kaptuk mint a hárfán. Nos, lényegében ebből írtam egy darabot.

A 15 perces kompozíció címe az elektromos kapcsoló „ki-be” állapotára tett utalás, mellyel a szerző a darab során megjelenő, vagy éppen megszűnő elektronikára céloz.²⁸⁸ A művet a ritmus, a tempó, a metrum, az artikuláció, a különböző játékmódok folyamatos váltakozásának dinamikája jellemzi. A stúdióban zajló kísérletezések eredményeként a darabnak született egy teljes egészében elektronikus változata, majd egy elektronika nélkül is előadható verzió *A harmadik változat* (1996) címmel. Utóbbi 1997. február 2-án, a Pesti Vigadóban rendezett Mini Fesztiválon hangzott el Maros Éva előadásában, az *Off and On* pedig 1997. március 12-én, a Törley teremben került bemutatásra.²⁸⁹ E szólódarabok kizárólag csak kéziratban maradtak fent a szerző tulajdonában, illetve a stúdió kottatárában.

²⁸⁸ I. h.

²⁸⁹ I. h.

23. kottapélda, Láng István, *Off and On*

További elektronikával kísérletező, hárfát is tartalmazó kompozíciók a *Vibráló tárgy parabola pályán* (2003) 13 előadóra és a *Félbeszakított folyamatok* (2006-2007) basszusfuvolára, csellóra és hárfára.²⁹⁰ Az utóbbit 2007. április 18-án mutatták be Matuz István, Kántor Balázs, Maros Éva.²⁹¹ *Zaklatott áramlások* (2008) 2008. október 19-én a Ludwig Múzeumban hangzott fel először Rozmán Lajos (basszusklarinét), Maros Éva (hárfa) Láng Zénó (ütőhangszerek) és Horváth István (elektronika) előadásában.²⁹²

Láng hárfát használó kamarazenei és szimfonikus kompozíciói mind arról tanúskodnak, hogy jól ismeri a hangszer természetét, működési elvét. Mindig olyan zenei környezetbe helyezi a hangszert, ahol dallamot játszó vagy effektushangszerként egyaránt világosan hallható a jelenléte. A sokféle játékmód alkalmazása, a hárfaszólam precíz, pontos lejegyzése azt sugallja, hogy a szerző tisztában van a pedálváltás, a rezonancia megszüntetésével járó fizikai paraméterekkel, s ezeknek maximális figyelembevételével komponál. A fentiekben ismertetett szólódarabokból pedig világosan kirajzolódik szerzőjük legfőbb szándéka: a hangszer lehetőségeinek messzemenő kiaknázása és szüntelen kutatása.

²⁹⁰ <http://www.istvanlang.com/catalogue/> Utolsó megtekintés: 2018.05.22

²⁹¹ I. h.

²⁹² I. h.

(a) 5-ös lemezzel a húrlejárás közepén
(b) Kopogás a hangszert kezén

24. kottapélda, Láng István, *Off and On*

A mű címe	Apparátusa	Keletkezési évszám
<i>Ritornelli</i>	hegedűre, nagybőgőre és hárfára	1963
<i>Töredékek</i>	alt hangra, oboára fagottra és hárfára	1971-1972
<i>Zene 2-4-3</i>	kamaraegyüttesre	1979
<i>Kettősverseny</i>	klarinétra, hárfára és zenekarra	1979-1980
<i>Iokasté – Chamber Cantata No. 2</i>	szoprán énekhang, fuvola, klarinét, hárfá és vonóstrió	1979-1981
<i>Affetti</i>	hegedűre, gordonkára, klarinétra és hárfára	1986
<i>Lüktető szálak</i>	szaxofonra és hárfára	2015
<i>Harphonia</i>	hárfára	1990-1992
<i>A harmadik változat</i>	hárfára	1996
<i>Off and On</i>	hárfára és elektronikára	1996-1997
<i>Vibráló tárgy parabola pályán</i>	13 előadóra	2003
<i>Félbeszakított folyamatok</i>	basszusfuvolára, csellóra és hárfára	2006-2007
<i>Zaklatott áramlások</i>	basszusklarinétra, hárfára, ütőhangszerekre, elektronikára	2008

12. táblázat, Láng István hárfás kompozíciói

3.6. Tihanyi László

Tihanyi László (1956-) 2001-2002-ben komponálta *Linos* című hárfaművét. Kompozícióinak jelentős része megrendelésre, felkérésre készül,²⁹³ nem volt ez

²⁹³ Az *Irrlichtspiel* kamara-versenymű hegedűre és együttesre 1991-ben a Magyar Rádióknak, a *Summer Music* 1992-ben az Ensemble Contrechamps-nak, az *Építaph du Soldat*, a *Katona*

másképp e különleges kompozíció esetében sem: Vigh Andrea hárfaművészek írta. E darab nem csak a hangszer szólóirodalmának szempontjából fontos, hanem szerzője munkásságának is jelentős állomása. A *Linos*ban jól érzékelhető a francia iskola hatása, a „pozitív-negatív” hangsorok (módusok) használata, a hangszeres színház elemei és a görög mitológiából kölcsönzött történet – ezek mind Tihanyi zeneszerzői stílusának alappillérei. Az alábbiakban ezen szempontok szerint szeretném ismertetni a darabot.

A francia zene iránti érdeklődés már Tihanyi fiatalkori műveiben is kimutatható: az 1977-ben, hegedűre és zongorára keletkezett két szonátáját Olivier Messiaen emlékének ajánlotta a szerző.²⁹⁴ 1985-ben megalapította a 20. századi és kortárs kamarazenét játszó Intermoduláció Kamaraegyüttest, melynek vezetőjeként az ensemble-játék úttörőjévé vált Magyarországon.²⁹⁵ Művei hangszerelésének kidolgozottsága, transzparenciája, finomsága Debussy, Messiaen, Boulez hatását mutatja. Zenekari és kamaraműveiben is előszeretettel alkalmaz hárfát, ami leginkább impresszionista jellegű szerepet tölt be a textúrában. Az op. 18-as *Triton* (1995) fagottra és kamaraegyüttesre vagy az *Atte* (1999) klarinétra, csellóra és kamaraegyüttesre komponált művekben a hárfa kiemelt szerephez jut.

1970-es években alakult a francia *L'itinéraire* zeneszerzőcsoport. Michaël Lévinas, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey és Roger Tessier közösen azt vallották, hogy a kompozíció irányító elve a hang minősége kell, hogy legyen.²⁹⁶ A hangszerek és azok hangjának akusztikus jellemzőit tanulmányozták, egyre több figyelmet fordítva az abban rejlő lehetőségek kibontakoztatására.²⁹⁷ Egyes hangok spektrális képét, felhangrendszerét vizsgálva feltérképezték a hang felépítését.²⁹⁸ Pontos információkat szereztek arról, hogy milyen harmonikus arányokkal rendelkezik egy-egy adott hang, az alaphang, és a felhangok milyen viszonyban állnak egymással.²⁹⁹ A számítógéppel analizált hangspektrum adatai alapján

történetéhez (Stravinsky) illesztett speciális utószó 1994-ben a Francia Rádióknak, a *Serenata* négy hangszerre 1996-ban a Bath-i Fesztiválnak, a *Schattenspiel* 1997-ben a Forrás Kamarazenei Műhelynek íródott. A François Mauriac regényén alapuló *Anyaissten (Genitrix)* című operáját a bordeaux-i Operaház felkérésére komponálta.

²⁹⁴ <http://www.tihanyilaszo.hu/opusszam-szerint> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

²⁹⁵ <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=8> Utolsó megtekintés:

2018.05.23.

²⁹⁶ Rose, François: „Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music.” *Perspectives of New Music*, Vol. 34, no. 2 (1996/ nyár) : 6-8.

²⁹⁷ I. h.

²⁹⁸ I. m. 8-39.

²⁹⁹ I. h.

reprodukálni tudták a hang felhangviszonyait, majd tetszőlegesen változtatni tudták azokat.³⁰⁰ Ennek eredményeként a hang harmonikus és konszonáns szerkezetét disszonánsabbá, egyik hangspektrumot egy másikká tudták alakítani: ezeket a tulajdonságokat analizálva jutottak el azokhoz az adatokhoz, melyek alapján megkomponálták darabjaikat.³⁰¹ A hangszínbeli változásokat 1. vagy akusztikus hangszereken szólaltatták meg, 2. vagy szintézistechnikákkal reprodukálták az eredeti hang struktúráját tetszés szerint módosítva azt, 3. vagy a két technikát olykor egyidejűleg is alkalmazták egy-egy kompozíción belül.

Tihanyi először a darmstadti nyári kurzusokon találkozott a spektrális zeneszerzés fogalmával, a *L'itinéraire* egyik alapító tagjának, Gérard Grisey (1946 – 1998) előadásán 1982-ben. Grisey – aki a Tihanyi számára egyik legfontosabb szerzőtől, Messiaentól tanult zeneszerzést és hangszerelést a párizsi Conservatoire-ban – részletes betekintést nyújtott a hang mikroelemeit és azok belső mozgását feltáró és megszólaltató zeneszerzői technikákról, s ez komolyan felkeltette a magyar zeneszerző érdeklődését. Ennek szellemében, valamint Eötvös Péter (1944-) *Windsequenzen (A szél szekvenciái, 1975)*, fuvolára és kamaraegyüttesre írt művének reflexiójaként született az op. 1-es *A szelek csendje* című 1984-es kompozíció. Hasonlóan fontos hatás volt számára Eötvös *Intervalles-Intérieurs (Hangköz-entériőrök, 1974-1981)* című munkája is. A két zeneszerző-karmester között szoros együttműködés alakult ki az 1980-as évektől, melynek köszönhetően 1991-ben Eötvös társkarmesternek kérte fel Bruno Maderna *Hyperion* című művének előadására és turnéjára. Ugyancsak Eötvös felkérésére a *Három nővér* (1997-1998) című opera budapesti (Tavaszi Fesztivál), bécsi (Wiener Festwochen) és zágrábi (Zágrábi Biannále) bemutatóján a színpad mögötti zenekart vezényelte.³⁰²

³⁰⁰ A számítástechnika fejlődése nagyban hozzásegítette a zeneszerzőket ahhoz, hogy létrejöhessen ez az irányzat.

³⁰¹ I. h.

³⁰² <http://www.tihanyilaszlo.hu/opusszam-szerint> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

25. kottapélda, Tihanyi László, *A szelek csendje*, II. tétel

A Tihanyi zenéjének kiindulópontjául szolgáló minták egyre szervezesebben integrálódtak, formálódtak és szintetizálódtak a zeneszerző műhelyében: a 90-es években született kompozíciók a költői programok és a belőlük formálódó drámai folyamatok kidolgozottságának tekintetében egyre markánsabb egyéni arcúval rendelkeznek. Leginkább két mű érdemel kitüntetett figyelmet: az 1992-ben, alig két hét alatt keletkezett *Summer music* című, Boulez *Dérive*-jének hangszerösszeállítására komponált szextett, ami újabb szintre emeli a spektrális zenéből leszűrt tapasztalatokat és azokat egy tagadhatatlanul személyes hang és kifejezés irányába mozdítja. Másodikként pedig az 1997-ben befejezett *Schattenspiel* említendő, melyet a Forrás Kamarazenei Műhely fiatal zenészeinek ajánlott a szerző. Ebben a klarinétra, csellóra és zongorára írt kompozícióban a „földi pokoljárás” stációi formálódnak megrázó erejű folyamattá, melyben több hommage-feliratú tétel is jelzi a példaképek hatásának immáron szervesen való beépülését a zeneszerző saját zenei nyelvébe. Tihanyi 2001-ben kezdett el dolgozni a Francois Mauriac kisregényéből készült *Anyaisten (Genitrix)* című operáján, e nagyszabású mű tőzsomszedságában fogalmazódott meg a hárfa-kompozíció ötlete. Amíg a *Linos*-ban az ún. hangszeres színház elemeit alkalmazza, a *Genitrix*-ben az emberi hang és a verbalitás eszközét használja a darab drámai folyamatának érzékeltetésére.

Először az Ewald rézfúvós kvintett számára komponált *Jelenet öt szereplőre* című darabomban alkalmaztam színpadi mozgást, részben a teatralitás érdekében, részben akusztikai okokból. Mindkettővel a zenei anyag jobb közvetítése volt a célom. Ezt követte a *Linos* „tanulós” jelenete, majd a *Pávatánc* című, harsonára és cimbalomra készült duó, amelyben a harsonás „körbetáncolja” a színpad közepén álló cimbalmot. A 2014-ben komponált *Rundherum* című zongorás kvintettben a két hegedűs és a brácsás távolodnak el a hagyományos pozícióból a színpad hátsó részébe, ahol játszanivalójuk önálló réteggé színezi és ellenpontoszza a zongora és a cselló duettjét, majd visszatérésükkor az eredetitől eltérő pozícióban fejezik be a darabot. Valamennyi esetben a tér-akusztikával történő tudatos tervezés – ami egyben játékos elem – volt a cél, a színpadi „akciók” ezt segítik megjeleníteni, és egy további jelentésréteggel gazdagítani.³⁰³

A *Linos* című hárfadarab komponálásakor a görög mitológia magától értetődően kínálta Linos figuráját, aki nem csak költő, hanem a görög hagyomány szerint a legjobb muzsikus volt az emberek között. A darabban Linos tanítványa, Orpheus is megjelenik.³⁰⁴ A legenda szerint, Linos találta fel a ritmust és a dallamot, dalokat költött és le is jegyezte azokat írásjegyekkel. A hiú Apolló nem nézhette tétlenül ilyen vetélytárs kibontakozását, így Linos tehetségére és tekintélyére való irigységében megölte őt. A kiindulópontként szolgáló történet nem csak klasszikus drámával tölti meg a kompozíciót, hanem Tihanyi mitológiai érdeklődésének,³⁰⁵ a szimbólumok jelentőségének tanubizonyságát adja, ami korábbi és későbbi műveinek is jellemzően visszatérő eleme.

A darab zenei alapanyagát a hárfá adottságai határozzák meg: a pedálok összes lehetséges kombinációjából létrehozható hétfokú hangsorokból Tihanyi kiválasztotta a két számára legérdekesebbet. Ezek tükrözésével újabb két hétfokú hangsorhoz jutott. Az így létrejövő 4 hétfokú sor hangjai közé 4 ötfokú hangsort illesztett be, s ezekkel – mintegy az alapsorok negatívjaival – egészítette ki a hangrendszert.

³⁰³ E-mail váltás Tihanyi Lászlóval. 2018.05.22.

³⁰⁵ Művei közül több is a görög mitológiából kölcsönzött címet visel: *Krios* (1984-1985) zenekarra, *Enodios* (1986) kamaraegyüttesre, *Pylaios* (1988-1994) kamaraegyüttesre, stb.

A darab kilenc részből áll: Linos elképzelt életének egyes jeleneteiből, valamint a közjátékokként funkcionáló, tiszteletére játszott siratókból.

1. Linos születése
2. Linos-sirató (1)
3. Linos feltalálja a ritmust és a dallamot
4. Linos-sirató (2)
5. Linos himnusza Dionysos tiszteletére
6. Linos-sirató (3)
7. Linos tanítja Orpheust
8. Linos-sirató (4)
9. Arnis-ünnep Linos szellemének kiengesztelésére

The image shows a musical score for the harp, titled 'No. 1. The birth of Linos / Linos születése' by Tihanyi László. The score is for Arpa and includes various musical notations such as tempo markings (rit., con sord. 1-8, senza sord. 1), dynamic markings (ppp, ff), and a key signature change to C# A# B#. The score is numbered 5 in the top right corner.

26. kottapélda, Tihanyi László, *Linos*

A *Linos*ban a hárfa olyan médiumként jelenik meg, aki egy történetet mesél el, színpadi akciót hajt végre, mint például a klarinétos Karlheinz Stockhausen *Harlekin* (*Harlequin*, 1975) című kompozíciójában vagy Eötvös Péter *Derwishtanz*-ában (1993-2002) – mégha ez a hárfa természetéből fakadóan nem is jár valós színpadi mozgással. A drámai szituációt létrehozó dialógus több szinten is zajlik: a történetben Orpheus és Linos között, a színpadon a hangszer és az előadó között, illetve az előadó közvetítésével a zeneszerző és mindenkori közönsége között.

A különböző effektusoknak – melyek jelmagyarázattal ellátva, listaszerűen szerepelnek a kotta bevezetőjében –, valamint a hárfa preparációjának köszönhetően még látványosabbá válik az előadás. A mű elején 8 db papírcsíkot kell befűzni a hárfa húrjai közé, majd azokat meghatározott sorrendben ki kell húzni az első életkép (Linos születése) megszólaltatása közben. Az op. 51-es *Arnis*ban (2010) – ami a *Linos* kamaraegyüttesel kiegészített változata – a no. 7-es jelenetben (Linos tanítja Orpheust, 27. kottapélda) a hárfa két hangszer között „ingázik” a mester és a tanítvány szerepében.

No. 7. Linos teaches Orpheus / Linos tanítja Orpheust

Libero, giocoso, senza misura
 Linos: demonstrates energetically all the time
 mindvégig energikus előjátékozás

Orpheus: repeats unsteadily, with growing assurance
 mindvégig félték, de egyre magabiztosabb intonálás

very fast
 igen gyorsan

slower
 lassabban

près de la table
 ord.

près de la table
 ord.

près de la table
 ord.

près de la table
 ord.

27. kottapélda, Tihanyi László, *Linus*

A 2010-ben, Bábel Klára hárfaművészek ajánlott *Arnis* mintegy kibontja a *Linus*ban rejlő hangszíneket a kamaraegyüttes segítségével. A jelenség emlékeztet a klarinétra, csellóra és zongorára komponált *Schattenspiel* (1997) és az *Atte* (1999) című kompozíciók közötti relációra, vagy a korábbi fejezetben tárgyalt Berio *Sequenza II* és *Chemins I* kapcsolatára. A *Schattenspiel* három formarészében egy-egy cadenza szólal meg, melyeket az *Atte* esetében már egy kamaraegyüttes is kísér, Tihanyi kifejezésével élve: „árnyékol”. Az itt felsorolt darabpárokban (*Sequenza II-Chemins I*, *Schattenspiel-Atte*, *Linus-Arnis*) közös vonás, hogy a versenymű-situációból kialakuló zenei narratíva új kontextusában a kiindulópontként használt szólódarabok bizonyos szakaszai cadenzává lényegülnek. A *Linus* 2003. január 7-én, Londonban került bemutatásra, Ruth Potter angol hárfaművész interpretációjában.³⁰⁶ Az *Arnis* pedig 2010. szeptember 28-án, Budapesten, Bábel Klára és az Intermoduláció Kamaraegyüttes előadásában, Tihanyi László vezényletével hangzott el.³⁰⁷

³⁰⁶ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112888370> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

³⁰⁷ <https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&cmd=viewtitle&l=hu&id=1112897037> Utolsó megtekintés: 2018.05.22.

Összegzés

Nemzetközi versenyeken, fesztiválokon, kurzusokon és szemináriumokon gyakran tapasztalom, valamint az idősebb generációtól rendszerint hallom, hogy az utóbbi 50-60 évben a hárfakultúra technikai, zenei képzettségi színvonala egyre magasabb. Több komponens együtthatásának – az oktatásnak, az előadóművészetnek, a hangszertechnikai fejlesztéseknek, valamint az ezekből fakadó repertoárbővítésnek – köszönhetően a hárfá elfoglalta méltó helyét a zenei életben és nem szorul önigazolásra szólisztikus szerepét tekintve.

Az oktatás világszerte egyre sokoldalúbb, sokrétűbb tudásanyagot kínál a növendékek részére. Ennek eredményeként sokan már az egyetemi évek alatt specializálódnak valamilyen szűkebb szakterületre – például barokk vagy kortárs repertoárra. A hárfások közül egyre többen foglalkoznak tudományos munkával, kutatásaik eredményeit disszertációk, valamint szakmai lapokban megjelent publikációk formájában közlik. Mégis, a dolgozat megírása során sokszor szembesültem azzal, hogy nincs elegendő forrásanyag. Ennek egyik oka talán az lehet, hogy ritkán és kevés részletes analízis készül a hárfairodalom egyes darabjairól, míg sokkal több munka születik a hangszer történetéről, technikai fejlődésének részleteiről.

Miközben a hárfát bemutató írások, filmek, előadások száma kielégítőnek tűnik, mégis, mintha a hangszer technikai működésének hiányos ismerete elriasztaná az elméleti szakembereket a kompozíciók mélyreható analízisától. Mai napig a hárfát nemcsak a köztudatban, hanem a zenei szakirodalomban is egyfajta misztikus kód lengi körül: hárfára is komponáló szerzőkről szóló monográfiák sem térnek ki igazán részletesen ezen darabokra, miközben más hangszeres művek elemzése sokkal természetesebben működik. A megoldást nem csak a hangszer „népszerűsítésében” és a doktori iskolákban látom – ahol a muzikusok tudományos munkába fognak –, hanem a zenetudós és a zenész együttműködésében is. Hiszen, egy kompozícióról akkor tudunk igazán pontos leírást adni, ha megismerjük keletkezésének körülményeit, elméleti hátterét és rendelkezünk gyakorlati tapasztalatokkal. Ebben segítségünkre lehet a kollégákkal, valamint más szakemberekkel folytatott párbeszéd, azaz a csapatmunka.

Számos formabontó kompozíció, valamint a hangszer sokoldalúságát jól ismerő előadóművészek minden igyekezte ellenére, a hárfá arculatát 2018-ban is a

romantikus, impresszionista kép uralja a laikus és szakmai köztudatban egyaránt. A cél az arculat teljesebbé tétele, hiszen a hárfa mind szerepét (szóló-, kamara-, zenekari hangszer), mind a mai napra kialakult repertoárját tekintve valóban sokoldalú hangszer. E tulajdonságának elméleti és gyakorlati úton való megismerésében kulcsszerepet játszik az oktatás. Fontos, hogy a tanterv összeállításakor minél nagyobb legyen a merítés, mert az irodalom tágabb ismerete árnyaltabb képet ad a hangszer lehetőségeiről. A megbízható technika kialakításához, valamint a jó zenei ízlés kifejlesztéséhez a kortárs zenére éppúgy szükség van, mint a romantikus darabokra vagy a barokk átiratokra. A kortárs zenében olyan játékmódok elsajátítására van szükség, melyekkel a klasszikus darabok során nem találkozunk, az új tapasztalatok tükrében pedig a hagyományos technikai elemek is – mint az arpeggio vagy a glissando – sokkal árnyaltabban, kifinomultabban szólalnak meg. A zeneszerzőkkel való együttműködés fontos része a tapasztalatszerzésnek, hiszen a műhelymunka során lehetőségünk nyílik az alkotófolyamatba való betekintésre, valamint az arra való ráhatásra. Sok olyan hárfaiskola és módszertan született (Bochsa, Renié, Zabel, Salzedo, stb.), melyben kiváló hárfaművészek jelrendszerbe foglalták az egyre bővülő effektustárat, de egyelőre még nem sikerült teljesen egységes lejegyzést találni a kiterjesztett technikáknak.

Kutatásom során meggyőződtem arról, hogy jobban kellene ismernünk a 20. és 21. századi repertoár sokoldalú és változatos műjegyzékét – melynek elenyésző része szerepel a tananyagban vagy a koncertprogramokban –; az oktatásban nagyobb hangsúlyt kellene fektetni az összefüggések felismerésére és megvilágítására; s a fiatalokat érdemes minél korábban beavatni a kortárs zene irányzatainak sokszínű világába. Az asszociációk érzékeléséhez a zenetörténet alapos ismerete mellett elengedhetetlen a társművészetekben való tájékozódás, az újdonságok iránti nyitottság.

E dolgozatban igyekeztem teret adni a mikro- és makrovizsgálatnak egyaránt: részletes elemzés segítségével megpróbáltam feltárni a *Sequenza II* jelentőségének titkát, valamint egyfajta körképet nyújtani a 20. századi és kortárs szóló, valamint kamarazenei repertoár alakulásáról. Remélem, hogy ezzel sikerül hozzájárulnom a magyar nyelvű szakirodalom bővítéséhez.

Mellékletek

1. sz. melléklet: Interjú Frédérique Cambreling hárfaművésszel (2018.05.13.)

R. A.: Mi volt az első meghatározó élménye a kortárs zenével kapcsolatban?

F. C.: 1977-ben találkoztam először a Berio hárfá-Sequenzával, és azután szerettem volna találkozni zeneszerzőkkel és még több ilyen zenét megismerni.

R. A.: 1993 óta az Ensemble Intercontemporain hárfása. Mi vonzotta a kortárs zenei együttesben?

F. C.: Nagyon vonzott az együttes, mert ott lehetőségem nyílt olyan zeneszerzők kompozícióinak előadásában részt venni, melyeket korábban jó zenészek hiányában nem tudtam volna eljátszani. Nagyon szerettem volna Carter, Holliger, Birtwistle, Harvey, Donatoni kamarazenéjét játszani... de ez lehetetlen küldetés lett volna az EIC tagok nélkül.

R. A.: Hogyan látja a hárfá szerepét az együttesen belül?

F. C.: A hárfának nagyon különleges helyzete van, szerintem, mert olyan hangszer, mely sokféle szerepbe tud bújni: tud zengeni, vagy perkusszív hangszerként működni – rengeteg különböző hangszínt lehet belőle kicsalni.

R.A.: Melyek azok a 20-21. századi szóló hárfaművek, amelyek Ön szerint fontosak, emblemikus jelentőségűek a hárfarepertoárban? Miért pont ezek?

F. C.: A legjelentősebb szólóhárfá mű mindig is Berio *Sequenzája* lesz számomra. Berio csodálatos új szerepet adott a hárfának a kortárs zene világában, tökéletesen tudott élni Salzedo technikai újításaival a zene finomságainak kifejezéséhez, új gesztusok létrehozásához.

R. A.: Pályája során számos új mű keletkezésében vett részt. Amikor olyan zeneszerzőtől rendel szólódarabot, akinek még nincs vagy csak nagyon kevés tapasztalata van a hárfára való komponálásban, szokott hivatkozni tanulmányokat (pl.: Salzedo *Methodját*)?

F. C.: Igen, gyakran hivatkozom a Salzedo *Methodjára*, mert szerintem ez még mindig a legjobb ilyen jellegű mű. Azt szoktam még javasolni, hogy foglaljuk össze a hangszer lehetőségeit, mert a fiatal szerzők gyakran nem ismerik mit és hogyan lehet a hárfán megcsinálni. Megmutatom nekik, hogyan működnek a különböző játékmódok, de azt is elmondom, hogy nem tudunk mindent megcsinálni. Ez az amit Berio már 55 évvel ezelőtt megértett.

R. A.: Milyen szerepet tölt be a 20. századi és kortárs zene a hárfaoktatásban? Ön szerint mikor és hogyan (mely darabok révén) kellene megismertetni a hárfás növendékekkel a kortárs zenei repertoárt?

F. C.: A tapasztalatom azt mutatja, hogy a fiatalok nagyon nyitottak és érdeklődők 10 éves kor alatt. Leginkább az improvizáció révén lehet őket bevonni a zenébe, és a legjobb módja a közös improvizációnak az az ha megmondjuk nekik, hogy egyszerűen keressenek új hangokat, játékmódokat, és készítsenek maguknak saját kottaszerűséget. Ezután a kortárs zene oktatása természetessé válik. Természetesen ez a tanáron múlik.

2. sz. melléklet: Interjú Gunnhildur Einarsdottir hárfaművésszel (2018.04.18.)

R. A.: Mi volt az első meghatározó élményed a kortárs zenével kapcsolatban?

G. E.: Csak 13 évesen kezdtem hárfázni. Előtte már zongoráztam és mindig jobban tetszett az olyan zene, ami kicsit is modernebbnek hangzott, például Prokofjev, Sosztakovics vagy Bartók zenéje. A hárfatanárom, Elisabet Waage észrevette ezt, és már a tanulmányaim elejétől sok egyszerű 20. századi darabot adott nekem, például Salzedo, Andres és Sergiu Natra műveket, hogy fenntartsa az érdeklődésem. Abban az időben amikor elkezdtem hárfázni nagyon magával ragadt Sosztakovics és Messiaen zenéje. Emlékszem egy koncertre, ahol először hallottam Messiaen *Kvartett az idők végezetéig* című művét és mélyen megérintett. Arra is emlékszem, hogy kerestem ízlésemnek megfelelő darabokat a hárfairodalomban, de nagyon csalódott voltam, mikor rájöttem, hogy kedvenc zeneszerzőim nagyon keveset vagy egyáltalán nem is komponáltak hárfára. Ez nagy hatással volt rám a kezdetektől fogva. Szerettem hárfázni, de nem tetszett a rendelkezésre álló repertoár, és nem értettem miért került el oly sok zeneszerző ezt a hangszerre.

R.A.: Az Ensemble Adapter alapítótagja vagy. Miért vettél részt egy ilyen együttes megalapításában? Mi vonz a kamarajátékban?

G. E.: Az együttest az ütőjátékos férjemmel, Matthias Englerrel alapítottuk 2004-ben, amikor mindketten lediplomáztunk. Nem akartunk szimfonikus zenekarban dolgozni vagy zeneiskolában tanítani, szerettünk volna valami saját dolgot létrehozni. Már a tanulmányaim alatt világossá vált számomra, hogy a kortárs

zenével szereretnék foglalkozni, és egy kamaraegyüttes ideális választásnak tűnt. Nagyon izgalmas olyan kis együttesben dolgozni, ahol a hárfá kulcsfontosságú hangszer: nem csak hangszín, mint a zenekarban, hanem főszereplő. Az együttesben való játék lehetőséget ad a különböző hangzásokkal való kísérletezésre. A hárfá szerepe nagyon sokféle lehet: lehet szólisztikus vagy kísérőhangszer, harmónikus vagy perkusszív, dallamos vagy ritmikus.

R.A.: Melyek azok a 20-21. századi szóló hárfaművek, amelyek szerinted fontosak, emblematikus jelentőségűek a repertoárban? Miért pont ezek?

G. E.: Az egyik legfontosabb a Berio *Sequenza*, mely sokféle kortárs játékmódnak és notáció hivatkozási alapjává vált, ezért olyan fontos ez a nem mellékesen rendkívül látványos mű. Magas technikai elvárásokat támaszt az előadó felé, de emellett előadása olyan zenei érzékenységet is igényel, amivel a hagyományos hárfarepertoárban ritkán találkozunk. Mark Andre *Un-fini I* című kompozíciója kiváló lehetőség nyújt arra, hogy a rezonancia és annak megszüntetését (azaz a takarást), illetve e folyamat maximális irányítását tökéletesítsük. A koordinációt is jól fejleszti, hiszen a hárfásnak itt egy tam-tamon és egy nagydobon is kell játszani. Franco Donatoni *Marches* című darabpárja nem használ effektusokat, ám pusztá hangjaival egy nagyon kortárs esztétikát képvisel számomra. Donatoni kamaraművei (*Chantal, Small I and II, Quattro Estratto*) is nagyon jó, különleges kompozíciók. Simon Steen Andersen *History of my instrument* (hárfá, elektronika, videó) című darabja rendkívül kreatív módon dolgozza fel a hárfához fűződő sztereotípiákat egy látványos és izgalmas kompozíció formájában. Holliger minden szólóhárfaművét ajánlom, mert lejegyzését, hangszerkezelését minden hárfásnak (és hárfára írni szándékozó zeneszerzőnek) érdemes ismernie. Georges Aperghis *Fidelite* című kompozíció különleges scordatúrája igazán egyedülálló hangzást eredményez, ráadásul még énekelni is kell játék közben.

R.A.: Hogyan változott a hárfá szerepe a 20. században?

G. E.: A hangszerek erőteljesebbek – nagyobbak és hangosabbak lettek. Jobban tartják a hangolást, megbízhatóbban működik a mechanikájuk. Ez valószínűleg nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a hárfát „komolyabban” vegyék szólóhangszerként és megbízható kamarapartnerként. Azonban, úgy gondolom, hogy a hárfá még mindig a zenei társadalom perifériáján létezik. Bár nincsenek már

technikai vagy felépítésbeli problémái, még mindig körültekintéssel, óvatossággal közelítik meg a zeneszerzők és a koncertéletben sem szerepel elég gyakran.

R.A.: A doktori munkád részeként nagyon jó honlap készült (<http://sites.siba.fi/web/harpnotation/harp>), melyen a legalapvetőbb hárfával kapcsolatos információktól a legújabb kortárs technikákig minden megtalálható, precíz magyarázatokkal, szemléltető ábrákkal és videókkal. Amikor felkérsz egy zeneszerzőt, hogy írjon hárfára darabot, erre a honlapra hivatkozol?

G. E.: Az egyik oka annak, hogy létrehoztam ezt a honlapot az a saját munkám könnyebbé tétele volt. Mindig elküldöm a linket azoknak a zeneszerzőknek, akikkel épp dolgozom, így egy elég részletes képet kapnak a hárfá működéséről, lehetőségeiről. Mindazonáltal, igazán szeretem a személyes konzultációkat, melyek során részt vehetek a műhelymunkában. Persze előfordul, hogy a kontaktus csak skype-on lehetséges. Nagyon hasznosnak találom ezt a együttműködést, mert mindig fel lehet fedezni valami újat. Szeretek részt venni egy új darab keletkezésében, ötletekkel hozzájárulni a szerző munkájához.

R.A.: Milyenek látod az előadó és a zeneszerző kapcsolatát? Egy-egy műben található technikai nehézségeket az előadó képességei határozták meg, vagy fordítva?

G. E.: Az általános mottóm azt diktálja: soha ne mondd azt, hogy „ez lehetetlen”. Úgy gondolom, az a feladatom, hogy megértssem mit szeretne a szerző (és ez nem mindig olyan egyszerű) és kitaláljam, hogy miként lehet ezt a gondolatot átültetni a gyakorlatban hárfára. Mindig keresem a határt aközött ami tényleg lehetetlen, és ami megvalósítható mondjuk néhány hónapos gyakorlással. A munkámban gyakran találkozom rövid határidőkkel: az új darabokat sokszor csak egy-két héttel a koncert előtt kapjuk meg, kevés idő jut a megtanulásukra. Ilyen helyzetben nagyon könnyű azt mondani a szerzőnek, hogy ez meg az lehetetlen. Van, hogy a rendelkezésre álló idő nem elegendő, mert egy adott ötlet megvalósításához több hónap kell. Azt gondolom, hogy a zeneszerzőnek tudatában kell lennie azzal, hogy milyen nehézséggel néz szemben a zenész kompozíciója előadásakor. És a hárfá esetén ezek a nehézségek nem mindig világosak a nem-hárfás számára.

R.A.: Milyen szerepet tölt be a 20. századi és kortárs zene a oktatásban? Szerinted mikor és hogyan kellene megismertetni a hárfás növendékekkel a kortárs zenei repertoárt?

G. E.: Azt gondolom, hogy a oktatásban sokkal nagyobb hangsúlyt kellene fektetni a kortárs zenére – a szóló és a kamarazene órákon egyaránt. Rengeteg, kezdők számára is játszható modern darab létezik. Egyébként ez a régi zenére is igaz. Szerintem a tanulmányi évek alatt egyrészt megbízható technikára kell szert tennünk, másrészt meg kell ismerkednünk mindenféle zenei irányzattal, stílussal és betekintést nyerni a zenetörténet valamennyi korszakába. Azt is gondolom, hogy sokkal több jelentőséget kellene tulajdonítani a kamarazene és az ensemble-játéknak. Nagyon fontos a kottaolvasás, blattolás és a gyors tanulási készség fejlesztése. Ezek elengedhetetlen követelményei a professzionális létnek, melyek elsajátítása sokkal fontosabb mint mondjuk fejből megtanulni a Faure *Impromptu*. A fiatal hárfásoknak mindenképpen meg kellene ismerniük Holliger *Sequenzen über Johannes I, 32* és a Berio *Sequenza II* című kompozíciókat. Továbbá Simon Steen Andersen darabja is jó választás lehet egy fiatal hárfás számára.

3. sz. melléklet: Interjú Maros Éva hárfaművésszel (2018.05.21.)

R. A.: Mikor és milyen indíttatásra kezdtél el hárfázni?

M. É.: Az egész család muzsikos volt, magától értetődően én is zenével akartam foglalkozni. Mivel édesanyám hegedűművész volt, én is elkezdtem hegedülni – kb. 3-4 éves lehettem –, később zongorázni tanultam, majd énekelni. Mindezek ötvözete a hárfá.

R. A.: Milyen volt a hárfá mint szólóhangszer megítélése a magyar zenei életben, illetve hogyan változott ez a 70-es, 80-as, illetve 90-es évek során?

M. É.: Amikor hárfázni kezdtem Lubik Hédi volt az etalon, zenekarban, kamarazenekarban, szólistaként remekelt, abszolút példakép volt. Ha hárfá, akkor Lubik Hédi.

R.A.: Sokat dolgoztál kortárs szerzőkkel, rengeteg művet dedikáltak neked. Tudnál említeni néhányat?

M. É.: Hidas Frigyes *Hárfaversenye*, Hollós Máté *Csendes trombitászó hárfával*, Selmeczi György *Koncertfantázia hárfára, trombitára és vonóskarra*, Szőnyi Erzsébet *Fantáziája*.

R.A.: Hogyan született a Hárfá-szvit? Te kérted meg édesapádat, hogy komponáljon neked, vagy ő állt elő a szólódarab ötletével? Készült több változat, mire elnyerte végső formáját?

M. É.: A hárfaszvit úgy született, hogy Apám eljött egy konzis koncertre (ami nagy szó), ahol Ravel Bevezetés és allegróját játszottuk. Nem az én játékom, inkább Ravel hatására írta a Szvitet... Nem volt változat, kérdés. Apám zeneakadémiai tanulmányai idején a zeneszerzőknek egy évet kellett hárfát tanulniuk. Ez meglátszik minden szólamán, minden játszható, nem csak "rajta van a hangszeren".

R. A.: Amikor édesapád hárfára komponált, kért tőled tanácsot, mint hangszerestől?

M. É.: Apám több darabot is írt a Mihály András vezette Kamarazenekarnak. Akkor valószínűleg konzultált Lubik Hédyvel.

R. A.: Feltételezem, hogy mindegyik művét volt alkalmad játszani. Van ezek közül olyan, ami közelebb áll hozzád a többinél? És ha igen, akkor miért pont az?

M. É.: A *Strófákat* sokszor játszottam – a bemutatón öcsémmel (aki a győri zenekar timpánistája volt) és Miklós bátyám feleségével, az énekesnő Maros Ilonával. A *Trió* volt még sokszor műsoron. A Filharmónia rendezésében Ausztriába utaztunk Perényi Eszterrel és Tóth Zolival, aki a Rádió Zenekar brácsa-szólistája volt akkor

R. A.: Láng István több darabot is komponált szólóhárfára és elektronikára - *A harmadik változat* (1996/1997), *Off and On* (1996) című darabokat, valamint a klarinét-hárfa *Kettősversenyt* (1979-1980). Mesélnél ezek születésének háttéréről? Te kerested meg felkéréssel vagy az EAR-együttesben zajló műhelymunka során született az ötlet?

M. É.: Láng István szintén "érti" a hárfát, akárcsak Apám. Sok évig tanította kamarazenére az utánam jövő nemzedéket. Vele sokat próbáltunk, de változtatni nem nagyon szeretett. A *Kettősversenyt* szomorú emlék lengi be, nagy örömmel készültem a rádiófelvételre és a bemutató hangversenyre. Saját zenekarom (a Rádiózenekar) és Kovács Béla társaságában. Lehel György dirigált. Ezidő alatt lett

beteg édesapám, s a rádiófelvétel alatt volt a műtétje-szegény darab-ez az emlékem róla.

R. A.: Bátyád, Miklós szólóhárfaműve, a *Trifoglio* a te felkérésedre született?

M. É.: Miklós bátyám tőlem függetlenül írta meg a Trifogliót, de néhány praktikusabb enharmóniát átvett az ötleteim közül. A stockholmi rádióban készült felvételemet az év legérdekesebb lemezei közé válogatták be.

4. sz. melléklet: Interjú Láng István zeneszerzővel (2017.02.17.)

R. A.: Mikor használta először a hárfát szólisztikusabb szerepben?

L. I.: Először 1963-ban, a Ritornelli című darabomban. Ez egy trió volt, amit hegedűre, nagybőgőre és hárfára írtam, Botár József, Tibay Zoltán és Rohmann Henrik felkérésére. Székely Endrével volt egy szerzői estünk az Országos Filharmónia Kamaratermében, 1963. december 13-án, ott ment ez a trió. Kiváló művészek játszották, de nem értették a darabot, ráadásul sajnos a darab úgy volt rossz, ahogy. Ez életem egyetlen olyan műve, amit úgy megsemmisítettem, hogy még az Országos Széchényi Könyvtárban található életművem kottaanyagában sincs meg – ha szabad ezt a kifejezést használnom. De ez az első olyan darab, amit hárfára komponáltam. Aztán eltelt sok év, s a Honvéd Művészegyüttes, melynek volt egy komoly szimfonikus zenekara és egy nagyszerű férfikara, rendelt tőlem egy kantátát, Ágh István versére. Ez volt a Csillagratörők.

R. A.: Mire utal a cím?

L. I.: Akkoriban történt az a tragédia, hogy a szovjetek fellőttek egy űrhajót, de sajnos az asztronauták sosem tértek vissza. Az apparátus adott volt: vonószekar, 4 kürt, oboa, fagott és hárfá. Ezt a darabot, azt hiszem, az Operaházban mutatták be, majd sok évvel később a Magyar Rádió zenekara és kórusa is felvette. Ebben a kantátában volt két intermezzo-szerű tétel, melyet alt énekhangra írtam, amit Németh Zsuzsa énekelt a bemutatón. 1972-ben volt egy lehetőségem – a Budapesti Kamaraegyüttes, akikkel már korábban is volt alkalmam dolgozni, kért tőlem egy darabot: így született a Töredékek. Az első két tételt a Csillagratörőkből vettem át, a 3. és 4. tétel pedig hozzáírtam egy évvel később. A Budapesti Kamaraegyüttes muzikusai, Sziklay Erika, Pongrácz Péter, Fülemlé Tibor és Lubik Hédi mutatták

be 1972. szeptember 29-én Zeneakadémián. Később fel is vették. Az együttes tagjai – például a Lubik Hédi – igen közeli kollégáim, kedves barátiam mai napig.

R. A.: Miért volt fontos ez a kompozíció?

L. I.: Ez volt a fordulópont a hárfával való kapcsolatomban: itt igen szólisztikus szerepet kapott. A hárfából minden hallatszik, mert mindig is úgy álltam hozzá, hogy a hárfás ne csak a szépségével legyen jelen, hanem a hangzásával. Rengetgszer találkozhatunk olyan hárfaszólammal, ami nem szól át a zenekari anyagon, pedig a hárfás úgy dolgozik, hogy majd belepusztul. Én ezt mindig utáltam. Előadóművészcentrikus vagyok, hangszercentrikusan írok: ha odaültetem a zenészt valamelyik darabomba, akkor legyen értelme – ő azért ül ott, hogy játsszon. Ez ebben a darabban különösen érzékelhető.

R. A.: Bisbigliando, hangolókulcs glissando, perkusszív effektusok... a hárfaszólám sokféle játékmódot tartalmaz.

L. I.: Igen, ezeket az effektusokat a többi hárfás művemben is meg lehet találni.

R. A.: A *Töredékekből* készült hangfelvétel?

L. I.: Igen, a Rádió felvette. És van még egy olyan felvételem, amin a csodálatos szopránhangú énekesnő, Maros Miklós felesége, Ilona énekel.

R. A.: Ezután keletkezett a *Zene 2-4-3* című kamaraműve.

L. I.: Igen. Ezt is a Budapesti Kamaraegyüttesnek írtam. Oboára, kürtre, hegedűre, brácsára, és bőgőre, valamint 4 csengő-bongó hangzású hangszerre, vagyis hárfára, vibrafonra, cimbalomra és zongorára. Sok hangszer van benne, de úgy van megírva, hogy a hárfá nem tűnik el az összhangzásban.

R. A.: Mit jelentenek a címben a számok?

L. I.: Az apparátusra utaltam: 2 fúvós, 4 csengő-bongó, 3 vonós. Szerintem a hegedű, brácsa és bőgő fantasztikusan szól együtt. A bemutató 1979. december 10-én Bécsben volt, a Budapesti Kamaraegyüttes játszotta Mihály András vezényletével. De Hédi beteg volt, ezért helyette Peták Ágnes játszott.

R. A.: Hogyan keletkezett a *Iokasté* kamarakantáta?

L. I.: A Marosensemble felkérésére írtam. Azt kérték, hogy írjak nekik egy olyan darabot, aminek apparátusa megegyezik, vagy majdnem megegyezik a Ravel Bevezetés és Allegro című darab hangszerösszeállításával. Ennek volt egy praktikus oka is: könnyebb legyen előadni, ugyanazon koncert műsorában mehessen a két darab. A Ravel-darab úgy gyönyörű ahogy van, csodálatos mű, de engem az érdekelt, hogy vajon lehet-e erre a felállásra másfajta zenét írni. A Iokaste hangzásvilága, hárfakezelése nagyon különbözik a Raveltől, de nem nem ellene szól – egyszerűen csak teljesen mást akartam írni. A svéd rádió koncerttermében mutatták be 1981. május 7-én, majd itthon is ment... azt hiszem a Budapesti Kamaraegyüttes játszotta.

R. A.: És van még az *Affetti*...

L. I.: Az *Affetti*t egy különleges hangszeregyüttesre írtam: hegedűre, gordonkára, klarinétra és hárfára. Négy nagyszerű művész mutatta be: Perényi Eszter, Perényi Miklós, Kovács Béla és Maros Éva. Ebből van rádiófelvétel is, de később egyszer a Szilvássy Júlia és Matuz Gergő is előadta. A hárfaszólamban végig ugyanaz a típusú gondolkodásmód követhető nyomon, s a hárfá nagy szólója egy hangolókulcs-glissandóra épül.

R. A.: Térjünk át a szólódarabokra: mikor írta az elsőt?

L. I.: A *Harphonia* volt az első. 1979-1980 körül írtam a Kettősversenyemet klarinétra és hárfára a Rádiózenekar felkérésére – utoljára Polónyi Ágnes és Klenyán Csaba játszotta Győrben és Szombathelyen, Drahos Béla vezényletével –, de a darabot igazából nagyon ritkán játszották, s én nagy bánatomban arra gondoltam, hogy csináljak belőle egy szólódarabot hárfára. Megírtam, de nem tartottam igazán jónak.

R. A.: Milica Baric mutatta be Belgrádban. Hogy került kapcsolatba a szerb hárfaművésszel?

L. I.: A belgrádi televízió egyik munkatársa fölkerült Budapestre és összefutottunk valamilyen apropóból. Szóba került, hogy hárfás darabot keres valamilyen okból. Odaadtam neki a *Harphonia* kottáját, majd amikor elment továbbra is kapcsolatban maradtunk és beszélünk arról, hogy felvennék a darabot. Három ottani hárfás is szóba került, akik közül végül is a Milicát választották. Sokat beszélgettünk a darabról, majd egyszer csak kaptam a hírt, hogy már felvették, 1992. október 28-án.

R. A.: Hallotta a felvételt?

L. I.: Igen, de sajnos már nincs meg.

R. A.: És mi volt a benyomása?

L. I.: Szerintem maga a darab nem az igazi, nem tetszett. De nem a hárfás a bűnös, hanem a szerző. Túl hosszú lett, mert mindent bele akartam írni a kettősversenyből, pedig nem kellett volna. Bár igen nehéz a játszánivaló, hárfás szempontból támadhatatlan, viszont nincs megkomponálva rendesen.. Talán egyszer, ha adódik alkalom, nekiveselkedem. Egyszer meg kellene csinálni rendesen.

R. A.: Az *Off and On* című kompozíciójában a hárfá mellett elektronika is megszólal. Hogyan jött ez az ötlet?

L. I.: 1993-1994-ben Sugár Miklós megkeresett, hogy volna-e kedvem együttműködni a Rádió akkor már majd 20 éve működő elektronikus stúdiójában. Jelentkeztem, elmentem egy találkozóra, ahol megmutatták, hogy milyen eszközök állnak rendelkezésre, és azt a házfeladatot kaptam, hogy írjak egy darabot. Miután szembesültem azzal, hogy mi mindent lehet, kitaláltam, hogy hárfára és elektronikára fogok írni. Sokszor eszembe jutott a hárfával kapcsolatban, hogy miért nem lehet másfajta glissandót csinálni, mint egy szekundot fölfele vagy lefele... Az elektronika hozzásegített ahhoz, hogy egy bizonyos hangból akkora glissandót csináljak fel- és lefele, amekkorát akarok, miközben a hárfára jellemző hangszín megmarad. Az is nagyon érdekelt, hogy mi van akkor, ha megfordítjuk a darabokat, illetve ha nem hallom a pendítést. Más hangszereknél is lehet hallani a hangindítást, de a hárfá esetén ez különösen érdekelt, illetve sokszor zavart. A stúdióban található gépeken mindent lehetett! Levágtuk a pendítéssel járó zajt, miközben ugyanazt a hangot kaptuk mint a hárfán. Nos, lényegében ebből írtam egy darabot.

R. A.: A gyakorlatban hogyan zajlott ez?

L. I.: Megírtam a darabot, Maros Évával felvettük, elvégeztük a módosításokat a felvételen, aztán beillesztettük a megfelelő helyre. Az, hogy élő elektronikával módosítjuk a hangszer hangját, az – mondhatjuk – közhely, minden hangszeren működik. Az én találmányom ebben az ügyben az volt, hogy mindaz ami a hárfában nem lehetséges, azt oldjuk meg elektronikával, de a hárfá hangzása, hangszíne

maradjon meg. Ezt hangsúlyozom... mert azért ez nem lényegtelen. Így jött létre az Off and On.

R. A.: Mire utal a címe?

L. I.: Arra, hogy a darab során ki-be kapcsoljuk az elektronikát, a gépeket. Néha kánonban, illetve transzponálva szólalnak meg a felvétel hangjai az élő hárfaszólamhoz képest. Egy egészen bonyolult rendszert hoztunk létre. Azért beszélek erről annyit, mert egyrészt ezekről a darabokról még sehol semmi nem jelent meg hazánkban – külföldről nem is beszélve –, másrészt mert a többi darabomban, amiben hárfára is írtam, nem talál olyat mint a elektronikát tartalmazó művekben.

R. A.: A többi darab alatt az *Affettire*, *Zene 2-4-3-ra* vagy *Iokastera* gondol?

L. I.: Igen. Ezért beszélek most ennyit az Off and On-ról. Erről semmit sem lehet tudni... kotta is csak nálam van, kéziratban, illetve Maros Évánál és a volt elektronikus stúdió kottatárában, Horváth István hangmérnöknél.

R. A.: De miért nem adták ki a kottát?

L. I.: Hát mert mindjárt megnézi, hogy ez hogy néz ki... Nem érdekelte az embereket. Ilyet nem igazán adtak ki. Ezért nem jelent meg kiadásban.

R. A.: *A harmadik változat*... különös címválasztás. Minek a harmadik változatáról van szó?

L. I.: Az Off and On zenei anyagából készült darab, nincs benne elektronika. Az első volt az Off and On, élő elektronikával, aztán abból csináltunk egy stúdió-verziót. Azonban ez annyira elidegenítette a közönséget a zenétől, mivel teljesen felvételtől ment, hogy végül teljesen elhagyva az elektronikát elkészült a harmadik változat.

R. A.: Mindhárom szólómű Maros Évának készült?

L. I.: Igen, neki ajánlottam. Rengeteget dolgoztunk együtt, sok művet bemutatva. Az 1997-es Mini Fesztiválon, február 2-án, a Pesti Vigadóban játszotta először *A harmadik változatot*, majd kb. egy hónappal később, március 12-én, a Törley teremben az Off and On-t.

R. A.: Hogyan komponál? Ha van egy ötlete, először szeretné hallani, kipróbálni, van igénye az előadóval való konzultációra a darab megírása során?

L. I.: Bár életemben nem volt más hangszer a kezemben a zongorán kívül, elég jól ismerem a hangszereket. Mindent amit a zenéről tudok, a kamara és zenekari próbákon tanultam meg, zseniális muzsikus kollégáimtól. Ez később a kamarazene tanításánál igazán jól jött! Miközben komponálok mindig mindennek utánanézek, ellenőrzöm, de hibák persze így is becsúsztatnak. Megírom a darabot, és utána a próbák során megbeszéljük a zenészekkel a felmerülő problémákat. Mindig érdekelt a hárfá, és próbáltam megtanulni, hogy működik.

R. A.: Előfordult, hogy leírt valamit, Lubik Hédi átnézte és kiderült, hogy nem játszható?

L. I.: Volt olyan, hogy a pedálozáson kellett javítani. Még mindig előfordul az ilyesmi... Ezt nehéz megtanulni!

R. A.: Hárfás művei között többségben vannak a kamaradarabok. Ez azért van, mert amikor szólódarabot írt, kevésnek érezte a hárfá eszköztárát?

L. I.: Egyáltalán nem. Akkora eszköztára van, hogy csak győzze az ember kihasználni... Minden hangszer ilyen. Egyszerűen meg kell tanulni, hogy működik, hogy használják. Az alapokat, a hangszer működési rendszerét el kell sajátítani, a többihez meg egy élet is kevés, hogy megtanulja egy szerző.

R. A.: Tehát nem azért írt kevesebb szólódarabot, mert nem érezte eléggé érdekesnek?

L. I.: Nem! Egyszerűen valahogy nem volt rá igény, nem volt ilyen felkérés. Valahogy így hozta az élet. Minden hárfával kapcsolatos ötletemet belekomponáltam azokba a darabokba, amikről beszéltünk. A hárfá egy életen keresztül végigkísért engem. Kezdetben azért, mert egy csomó filmkísérőzenét írtam, ahol kellett hárfá. Meg zenekari darabba is kellett. Az 5. szimfóniámban két hárfá is van. Bár főként kísérő szerepet játszik, az egyik tételben jelentős szerepet kap, a basszusklarinéttal egyetemben. Az utolsó zenekari darabom 7. tételében lényegében egy hárfaszólót hallunk – egyetlen hanggal indul, melyből aztán kibomlik egy melodikaszerűség – némi zenekari kísérettel. Ez azért mégis csak különlegesség...

5. sz. melléklet: E-mail váltás Maros Miklóssal. 2018.04.12.

R. A.: Kik alkották a Marosensemble-t és mikor jött létre? Nem sok információt találtam erről.

Maros Miklós: Az együttest 1972-ben alapítottuk, nem hangszerek, hanem hangszeresek adták az ötletet és ebből adódóan a repertoár első speciális darabjait is. Az első összeállítás ez volt: szoprán énekes, hegedű, fagott, hárfá csembalo és vibrafon. Ez utóbbi én voltam, karmester nélkül mentek a darabok. Nagyon hamar kiderült, hogy ez az összeállítás messze nem ideális egy együttes hosszabb fenntartásához, repertoár nincs, viszont sok darab nem előadható, így egyre több hangszer jött hozzánk. Először egy oboa és egy brácsa. Aztán cselló, fuvola, klarinét és gitár. És a cembalo helyett egy zongorista aki csembalózott is, ha kellett! Ezzel már sok mindent el tudunk játszani, a moder klasszikusok közül is (Schoenberg, Webern, Stravinsky). No és a korábban készült, de rég nem játszott svéd darabokat is. Ha jól emlékszem, akkor a legnagyobb csapat 20 személyből állt, nyolc fúvos (fuvola, oboe, klarinét, basszusklarinét, altszaxofon, fagott, kürt, trombita), vonósötös (két hegedű, brácsa, cselló, bőgő), gitár, hárfá, zongora, harmónium/cseleszta/csembalo, két ütős és karmester.

Ekkora létszámmal persze nem lehet gyakran koncertet kapni, de igyekeztünk lehetőleg legalább 7-8 taggal fellépni. Ezt lehet egy állandó magnak tekinteni. Ez a szoprán, fuvola, klarinét, hegedű, cselló, zongora, ütő és karmester. Néha előfordult később is, hogy én játszottam az ütőszólamot is, de egyre inkább szükség volt a karmesterre, így az maradt rám.

Az együttes utolsó koncertje 1997-ben volt, de az utolsó öt évben nehezen lehetett koncertet szerezni már egy öttagú együttesre. Ahogy írod, az összeállítás flexibilitása megengedte, hogy szinte bármit el tudjunk játszani, ha volt hol és volt rá keret. A klasszikus és a svéd repertoáron kívül elég sok magyar zenét is előadtunk, többször volt itt a darabok bemutatója is.

Láng Istvántól játszottuk a Waves-t, a Hullámok I-et (ének-vibrafon), (ősbemutató) és a Lokastét, (ősbemutató). Az utolsó kettőt nekünk írta és ha jól emlékszem, akkor a Lokasté a Svéd Koncertiroda felkérésére született, legalábbis szó volt róla. De ebben nem vagyok egészen biztos. Az együttest Pista választhatta a megadott hangszerek közül, de mint feljebb írtam, ez gyakorlatilag az összes hangszert jelentette. A zenészek legjava a stockholmi Operaház zenekarában játszott, jól ismerték egymást,

nem kellett ismerkedni akkor sem, ha új hangszer, vagy új tag kellett valamelyik előadáshoz. Én intéztem ugyan a szervezés nagyobb részét is, de a "kisegítő" zenészeket a többiek hozták magukkal a zenekari kollegák közül. Így tudtunk olyan darabokat is játszani, amibe kellett például egy mandolin (Schoenberg), mivel jól mandolinozó hegedűs is akadt az operában (Don Giovanni). Ebből azt hiszem, hogy ki tudta olvasni azt is, hogy ez egy svéd együttes volt, így a hárfás természetesen nem Éva volt! De két Maros azért volt, Ilona énekelt én dirigáltam! Apám darabjai közül is elég sokat előadtunk. 1986 dec 5.-én a közelgő 70. születésnapjára emlékeztetve egy fél koncertnyi Maros darabot játszottunk a rádió 2. stúdiójában, egyenes élő adásban (lásd a mellékletet): Szerenád, Két sirató, Strófák, Sirató, Musica da camera per 11. Komoly műsor volt. Kár hogy nem érthette meg. Jártunk Magyarországon is, 1982-ben és 1984-ben.

6. sz. melléklet: E-mail váltás Fabrice Pierre-el. 2018.05.21.

R.A.: Could you please explain me the circumstances around Chemins I – was it commissioned by Francis Pierre?

Fabrice Pierre: It was commissioned for my father by the Dr Strobel for the Donausingen festival. When the Dr Strobel asked to my father which composer he would like to write a new concerto for him, my father answered Berio from whom he was also playing the sequenza. When he received the new score, they discovered that Berio had just taken the sequenza and made an orchestral accompaniment. Actually it gave Berio the idea of all the series of Chemins. My father played a lot of Berio's pieces, first of all a lot of Circles and I remember that it was he who showed to Luciano the Salzedo method about all the effects.

7. sz. melléklet: Berio Darius Milhaud-nak 1962.09.15-én írt levele, amely Madelaine Milhaud magán levélgyűjteményében van. Az 1992-ben készült másolatot Fabrice Pierre bocsátotta rendelkezésemre. Az alábbiakban saját fordításban közlöm:

Luciano Berio, via Moscatti 7, Milano

levele

Darius Milhaud-nak Mills College, Oakland, California

Írógépen írt levél, néhány kézzel írt megjegyzéssel

Két pontosítás:

- Ebben a nagyjából gépelt szövegben a lap alján van egy Berio által kézzel írt, helyre vonatkozó megjegyzés: „*via Moscatti 7, Milano*”; valamint a gépelt dátum: „1962. szeptember 15.”. A dokumentum keletkezése tehát 1962. szeptember 15.
- 1992-ben, amikor a másolat készült, ez a dokumentum Madeleine Milhaud levélgyűjteményéhez tartozott, melyet otthonában őrzött.

1962. szeptember 15.

Kedves Barátom !

Csak a mai naptól mondhatom el, hogy valóban hazatértem. A napokban volt még egy koncertünk a gandí fesztiválon, ahol a «Différences» című művet vezényeltem a meglehetősen jóltáplált és öntelt flamand közönség előtt. Most végre folytathatom azt a darabomat, amit október végére kell befejeznem. Majd ha jövő februárban San Franciscóban leszek – amint azt remélem, és amint azt New Yorkban mondtam – magammal viszem a partitúrát. Meg kell hogy mondjam, hogy ebben a «Passaggio»-ban állandóan az Ön «Mort d'un Tyran» című műve kísértett, ami olyan sok problémát okozott számomra, mint talán még soha eddigi életemben, és ezért rettenetesen várom, hogy hallhassam és láthassam az eredményt jövő áprilisban a «Piccola Scalán». Küldök Önnek egy másolatot egy mills-i hangszeres együttesre írt projektomból, amit Dr. Rotwellnek javasoltam, és amivel tökéletesen egyetértett. A hárfás nevét még azért nem tudom megírni, mert egész egyszerűen a san franciscoi hárfások rettenetesek: teljesen mindegy, hogy férfiak vagy nők, pederasztán

impresszionista szagú lesz minden zene a kezükben. Francis Pierre, a Domaine Musical hárfása azt mondta nekem a minap Gandban, hogy ott akarja hagyni Párizst: ő a legjobb hárfás a világon! Ő játszik a «Circles» felvételén is, ami megvan Önnek. Mindent el fogok tehát követni, hogy segítsek neki letelepedni San Franciscóban. Az ő kezében megszólaló hárfá az a hangszer, ami jelenleg a legjobban érdekel. Most éppen az Ön hárfaversenyén dolgozik, amit Varsóban fog előadni 1963-ban.

Dartingtonban, ahol két hetet töltöttem augusztusban, hallottam az Ön ütősökre és zenekarra komponált concertójának egy nagyon szép előadását (egy nagyon bájos ütős fiatal lánnyal!) és nagyon örültem, hogy megismerkedhettem az Ön kiváló zongorista barátjával, V. Perlemuterrel (jövő télen 6 hónapot az Indianai Egyetemen fog tölteni). Megkapta a kis lapunkat?

Sokat és szeretettel gondolunk Önre a « mi » kis Mills College-ünkben. Baráti üdvözet mindkettőnktől mindkettőjüknek.

az Ön Luciano Berio barátja

Luciano Berio, Via Moscatti 7, Milano

U. i.: Ha találkozik Dallapiccolával, adja át neki baráti üdvözetemet.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W.: *Az új zene filozófiája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017.
- : *Zene, filozófia, társadalom*. Esszék. Budapest: Gondolat, 1970.
- Aubat-Andrieu, Mathilde – Bancaud, Laurence – Barbe, Aurélie – Breschand, Hélène: *La harpe aux XXe et XXIe siècles*. Clamcey: Minerve, 2013.
- Barthel, Laure: *Au coeur de la harpe au XVIIIe siècle*. Mouzeil: Camac harps France-Garnier-François Edition, 2005.
- Barthel, Laure – Roudier, Alain: *Mon bien cher Oncle. Correspondance de Pierre à Sébastien Erard, 1814-1817, Vol. I*. Genève: Éditions Minkoff, 2006.
- Burt, Peter: *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge: University Press, 2001.
- Böhm László: *Zenei műszótár*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961.
- Cousineau, Georges: *Cousineau Méthode. Catalogue*. Paris: Cousineau, 1790.
- : *The Septieme Pot-Pourri pour Harpe, dédiée á Madame Ferrard par Cousineau, Maitre de Harpe de sa Majeste l'Imperatrice et Reine*. Paris: Cousineau, 1795.
- Dalmonte, Rossana – Varga Bálint András: *Two interviews with Luciano Berio*. New York: M. Boyars, 1984.
- Dalos Anna: *Maros Rudolf*. [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők 15.*] Budapest: Mágus kiadó, 2001.
- Dulova, Vera: *Isszkusztvo igri na arfe*. Moszkva: Szoveckij kompozitor, 1975.
- Erard, Pierre: *The Harp in its Present Improved State Compared With the Original Pedal Harp*. London: Dossier Erard, 1820.
- Erdeli, Xenia Alekszandrovna: *Arfa v mojej zszni. Memuari*. Moszkovszkaja tipografia No.20 Glavpoligrafproma Komityeta po pecsati pri Szovetye Minisztrov SSSzR. Moszkva: Muzika, 1967.
- Govea, Wenonah Milton: *Nineteenth- and twentieth-century harpists. A bio-critical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1995.
- Glattauer, Annie: *Dictionnaire du répertoire de la harpe*. Paris: CNRS éditions, 2003.
- Halfyard, Janet K.: *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis* London/New York: Routledge, 2016.
- Horváth Adél: „Érdemes volt! 100 éve született Maros Rudolf.” *Muzsika* 2017/4.

Inglefield, Ruth K.: *Marcel Grandjany. Concert Harpist, Composer and Teacher*. Bloomington: Vanderbilt Music Company, 2006.

Inglefield, Ruth K – Neill, Lou Anne: *Writing for the Pedal Harp. A standardized Manual for Composers and Harpists*. Bloomington: Vanderbilt Music Company, 2006.

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

—————: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Mercz Nóra: *A mágikus hárfá*. Budapest: Novum Pro Publishing, 2016.

de Montesquiou, Odette: *The Legend of Henriette Renié*. Bloomington: AuthorHouse, 2008.

Nyman, Michael: *Experimentális Zene. Cage és utókora*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.

Owens, Dewey: *From Aeolian to Thunder. A biography of Carlos Salzedo*. Chicago: Lyon & Healy Harps, 1992.

Parfenov, Nyikolaj Grigorjevics: *Tehnika igri na arfe. Metod prof. A. I. Szlepushkina*. Moszkva: 1928.

Parsons, Jeffrey Lee: *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*. PhD disszertáció, Texas Tech University, 2004.

Plane, Jean-Marie: *Principles pour la harpe par J. B. Krumpholtz*. Paris: 1800.

Podguzova, Marina Mihajlovna: *Szbornyik. Arfa. Szolo. Iz repertuara E. A. Walter-Küne*. Moszkva: Naucsno-izdatyelszkij centr „Moszkovszkaja konzervatorija”, 2009.

—————: *Arfovoje isszkusstvo Rosszii pervoj polovini XX veka*. Moszkva: Editusz, 2010.

Pokrovskaja, Nagyezsda Nyikolajevna: *Isztorija Iszpolnyityelsztva na Arfe*. Disszertáció. Novoszibirszk, 1994.

Poeschl-Eldrich, Barbara: *Modern and tonal: An Analytical Study of Paul Hindemith's Sonata for Harp*. Disszertáció. Boston University College of Fine Arts, 2005.

Polomarenko, Ivan Alekszandrovics: *Arfa v proslom i nasztojasem. Isztorija, konztrukcija, szvedenyija dlia kompozitorov, primecsanije v orkesztre*. Monográfia. M.-JI: 1939.

Renié, Henriette: *Méthode complete de harpe*. Paris: Leduc, 1946.

Rensch, Roslyn: *Harps and Harpists*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Rose, François: „Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music.”
Perspectives of New Music, Vol. 34, no. 2 (1996/ nyár)

Rubin, Mark Anatoljevics: *Metodika obucsenija igre na arfe*. Moszkva: 1973.

Salzedo, Carlos: *Modern Study of the Harp*. New York: G. Schirmer, 1921.

Salzedo, Carlos – Lawrence, Lucile: *Méthode pour la harpe, exercices fondamentaux avec illustrations et explications techniques*. New York: G. Schirmer, 1929.

Solymosi Tari Emőke: *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.

Székely András: *Ki kicsoda a magyar zeneéletben?* Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

Ujfalussy József: *Debussy*. Budapest: Gondolat kiadó, 1959.

Varga Bálint András: *Beszélgetések Luciano Berioval*. Zeneműkiadó Budapest, 1981.

—————: *Contemporary Hungarian Composers*. Budapest: Editio Musica, 1989.

—————: *Zenészekkel – zenéről. Beszélgetések világhírű muzikusokkal*. Budapest: MRT – Minerva, 1972.

Várnai Péter: *Maros Rudolf*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Vigh Andrea: *Sokoldalú hangszerünk, a hárfa* DLA-disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

Zabel, Albert: *Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester*. Frankfurt: Zimmermann, 1980.

—————: *Große Methode für Harfe*. Frankfurt: Zimmermann, 1900.