

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

A PEDÁLOS HÁRFA ARANYKORA

GULYÁS CSILLA KRISZTINA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

	III
Tartalomjegyzék	
Rövidítések	V
Köszönetnyilvánítás	VIII
Bevezetés	IX
1. A szimplapedálos hárfa megjelenése és hatása	15
1.1. Harpe á pédales	15
1.2. Az első pedálos hárfák készítői, hárfaépítő dinasztiák	17
1.3. A klasszikus, szimplapedálos hárfa	22
1.3.1. A pedálos hárfa általános jellemzői	22
1.3.2. A pedálos hárfa fejlődésének legfontosabb állomásai	23
1.3.3. Pedálos hárfa a francia Enciklopédiában	25
2. A klasszikus hárfa: metodikák és mesterek	26
2.1. Klasszikus metodikák	26
2.2. A klasszikus hárfajáték technikája és effektusai	29
2.3. Egy elfeledett pedáltechnika	34
2.4. A klasszikus hárfairodalom kialakulása	38
2.4.1. Korai művek hárfára, a legnépszerűbb műfajok és szerzőik	38
2.4.2. A 18. századi hárfaversenyek és előadók	42
2.5. Ki kicsoda? - 18. századi hárfások kislexikona	48
3. Carl Philipp Emanuel Bach: G-dúr szonáta (Solo für die Harfe, Wq 139)	56
3.1. Megválaszolandó kérdések a hárfaszonáta kapcsán	56
3.2. A kéziratról	57
3.3. Kinek és milyen hárfára készült?	58
3.4. A szonáta szerkezete, stílusa, előadói apparátusa	61
3.5. Előadási gyakorlat	64
3.6. A felvetett kérdések és válaszok összefoglalása	66
4. Wolfgang Amadeus Mozart: C-dúr fuvola-hárfa verseny (K. 299)	67
4.1. Mozart és a hárfa	67
4.2. A C-dúr fuvola-hárfa verseny (K. 299) keletkezésének körülményei	69
4.3. Concertone, concertante, concerto?	73
4.5. Vélemények, kritikák	77
4.6. Gyakorlati előadói kérdések	78
4.7. Kiadások, kadenciák	83
5. Louis Spohr: Fantázia (op. 35)	85

5.1. Monsieur és Madame Spohr	85
5.1.1. Spohr és a hárfa	85
5.1.2. Dorette, az igaz társ	87
5.1.3. Az ideális hangolás és ideális műfaj nyomában	89
5.1.4. Koncertkörutak	92
5.2. Dorette Scheidler Spohr hárfajátéka	97
5.2.1. Dorette pedáltechnikája	97
5.2.3. Dorette és a duplapedálos hárfa	99
5.3. Spohr, mint hárfás zeneszerző (1807-1820)	102
5.3.1. Spohr hárfás darabjainak jegyzéke	102
5.3.2. Spohr korai zeneszerzői stílusa	106
5.3.3. A felvilágosult művész	110
5.4. A Fantázia elemzése	112
5.4.1. Klasszikus vagy romantikus?	112
5.4.2. Hárfatechnikai elemek: pedálozás, effektusok, díszítések	114
5.4.3. Összehasonlító elemzés a különböző kiadásokról	121
5.4.4. Tempók, karakterek	132
5.4.5. Részletes formai elemzés	133
6. A duplapedálos hárfa megjelenése és hatása	137
6.1. Az Erard-hárfa	137
6.2. A szimplapedálos hárfa helye, játékosainak sorsa a 19. században	139
6.3. Konklúzió	140
Bibliográfia	142

Rövidítések

Abert

Hermann Abert: *W. A. Mozart*. (New Haven and London: Yale University Press, 2007)

Aspnes Dorette

Lynne Aspnes: „Dorette Scheidler Spohr (1787-1834).” *American Harp Journal* (Summer/1984): 18-35.

Barthel

Laurie Barthel: *Au coeur de la harpe au XVIII^{ème} siècle*. (La Richerais: Garnier-François Editions, 2005)

Berg

Darrell M. Berg.: „C. P. E. Bach’s Harp Sonata.” *American Harp Journal* (Winter/1980): 8-18.

Brown

Clive Brown: *Louis Spohr. A Critical Biography*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984)

Cleary

Maria Christina Cleary: „The Invention of the 18th Century: the Harpe Organisée and Pedals.” *American Harp Journal* (Winter/2018): 22-38.

Cleary Dorette

Maria Christina Cleary: „Geliebte Dorette.” *Spohr Journal no. 43*, (2016): 43-45.

C. P. E. Bach: Versuch

Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen. (I. Berlin, 1753., II. Berlin, 1762)

Einstein

Alfred Einstein: *Mozart. His Character, His Work*. (New York: Oxford University Press, 1945)

Grove Musical Instruments

Ann Griffith, Joan Rimmer, Sue Carole de Vale: „Harp, (vi): Europe, hook and single-action pedal. (viii): Europe, technique and repertory.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 2.* (London: Macmillan Press Limited, 1984): 146-150.

Grove Musicians

Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (London: Macmillan Publishers Limited, 2001)

Lawrence-King

Andrew Lawrence-King: „Single-Action Harp – making Sensibility of the Méthodes.” <https://andrewlawrenceking.com/2013/09/19/single-action-harp-making-sensibility-of-the-methodes/> (2018. 03.31.)

Milligan

Milligan, Thomas: „Harp Concertos in London in the Late 18th Century.” *American Harp Journal* (Winter/1981): 28-40.

Mitchell

Mitchell, Emily: „Mozart’s Ornamentation” *American Harp Journal* (Winter/2005): 21-28.

Oleskiewicz

Mary Oleskiewicz: „Introduction” *The complete works. Series II, Chamber music, vol. I.* (Los Altos, CA: The Packard Humanities Institute, 2008): xi-xxi.

Parker

Mike Parker: *Child of pure harmony. A source book for the single-action harp.* (parkerharps.com: Mike Parker, 2005)

Powell

Maurice F. Powell: „Spohr and the Harp.” *Spohr Journal* (no. 27, 2000). 20-30.

Quantz

Johann Joachim Quantz: *On Playing the Flute. The Classic of Baroque Music Instruction*. Edward R. Reilly (ford. és szerk.) (London: Faber, 2001)

Rensch

Roslyn Rensch: *Harps and Harpists* (Bloomington: Indiana University Press, 1989, 2007).

Salzedo

Carlos Salzedo: „Editing Mozart’s Harp and Flute Concerto” *American Harp Journal* (Winter/2002): 33-34.

Spohr’s Autobiography

Louis Spohr: *Louis Spohr’s Autobiography: translated from German*. (London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865.) (első kiadás: Louis Spohr’s *Selbstbiographie*. Cassel und Göttingen: Georg H. Wigand, 1860-1861).

Zingel

Hans Joachim Zingel: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976).

Köszönetnyilvánítás

Disszertációm írása során néha a legváratlanabb emberektől és helyekről kaptam segítséget. Nagyon köszönöm Dr. Linda-Rose Hembreikernek, az American Harp Journal managerének és Adam Wasserman-nek, a new yorki Opera News klasszikus zenei magazin digitális szerkesztőjének a segítséget, akik első megkeresésemre, ismeretlenül is azonnal segítettek, amikor a Magyarországról elérhetetlennek tűnő, évtizedekkel ezelőtti cikkek és tanulmányok beszerzésében kértem a segítségüket. Köszönöm Dr. Karl Traugott Goldbach-nak, a Spohr Museum levéltárosának a Louis Spohr Fantáziájának kéziratával kapcsolatos kérdéseim gyors és segítőkész megválaszolását és köszönöm Lőrincz Annának, a Hungaroton produkciós vezetőjének az archívumban fellelt lemezismertetőket.

Hálás vagyok Julia Rovinsky-nak, az Israel Philharmonic Orchestra szóló hárfásának, hogy megosztotta velem a Mozart kettősverseny átiratával kapcsolatos gondolatait. Nagyon köszönöm Dr. Horváth Márton Levente zeneszerző, egyházzeneész és tanár, kollégám és barátom rám szánt idejét és irántam való türelmét, hogy átnézte velem a dolgozat elemzéseit. Nagyon örülök, hogy megismerhettem Dr. Dalos Anna tanárnőt (MTA ZTI, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem), aki példamutató precizitással, tisztelettel és fáradhatatlan türelemmel foglalkozott velünk, egyéni felkészülőkkel és Füstös Katát, a Doktori Iskola titkárát, aki szintén végtelen türelemmel és kedvességgel válaszol mindig minden kérdésünkre.

Külön köszönöm Dr. Vigh Andreának, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektorának és hárfa tanárának, hogy megosztotta velem a disszertációm témájába vágó gondolatait és tapasztalatait, hogy évekkkel ezelőtt felébresztette és azóta is tartja bennem a lelkesedést a 18. századi hárfairodalom kutatása iránt.

Végül hálásan köszönöm családom, kollégáim és minden egyes tanítványom türelmét, bizalmát és szeretetteljes támogatását, ami nélkül nem lett volna lehetőségem ennek a dolgozatnak a megírására.

Gulyás Csilla

Budapest, 2018. április 8.

Bevezetés

1. Előzmények

Előadóként, tanárként, de még hárfakoncertek hallgatójaként is gyakran lehet az az érzésünk, mintha hárfás repertoárunk a 19. században, a romantika korában írt kompozíciókkal kezdődne. Diákkorunk álomdarabjai is a nagy, romantikus, „hárfázós” darabok voltak és nem pedig a korábbi évtizedek – akkor még hosszúnak és unalmasnak tűnő – klasszikus szonátái.

Fiatalon egyikünket sem zavart az ellentmondás, hogy két legnagyobb versenyművünk, Händel B-dúr hárfaversenye és Mozart fuvola-hárfaversenye a 18. században készült. Nem tűnt fontosnak az információ, hogy a zenetörténet egyik legnagyobb és leginnovatívabb mestere, Carl Philipp Emanuel Bach egyetlen szólóhárfára írt kompozíciója, a törekeny szépségű G-dúr hárfaszonáta és Louis Spohr virtuóz Fantáziája, a zenekari próbajátékok állandó kötelező darabja, minden hárfaművész repertoárjának egyik alaplátéka más hangszerre készült, mint amin diákkorunk óta játszunk őket. Hogy a romantikus hárfahangzás kifejezést jórészt a speciális hárfás effektusokhoz társítjuk, pedig szinte az összes hárfás effektus és hárfajátékunk alapelemei a klasszikus korban alakultak ki.

A 18. századi repertoár és vele együtt a klasszikus hárfajáték elemeinek tanulmányozása, az interpretációs lehetőségek, a díszítések korhű kivitelezése, a klasszikus pedálos hárfa sajátosságainak leírása nem a legfontosabb része a hárfaoktatásunknak. Ugyan a felvilágosodás korának összegző alaplátékai, C. P. E. Bach Versuch-ja, J. J. Quantz fuvolaiskolája és Leopold Mozart tanításai ma már mindenki számára könnyen elérhetőek, a hogyan és miért kérdéseinkkel gyakran magunkra maradunk.

A mai hárfaművészek felkészüléséhez korunk hárfájának beható ismerete, a duplapedálos mechanika, a hangolás, a karbantartás tanulmányozása ugyanúgy hozzátartozik, mint az általános zenetörténeti és zeneelméleti tudásanyag. Ám a klasszikus kor hárfás világa még mindig sok megválaszolendő kérdést tartogat: miben különbözik a klasszikus kor hárfája és hárfajátéka a maitól, hogyan játszhatták kétszáz évvel ezelőtt korszakalkotó hárfadarabjainkat?

Diákként én is a romantikus darabokért rajongtam, később a barokk kor műveinek hárfás adaptációi felé fordultam, de az elmúlt tíz esztendőben, ahogy behatóbban megismertem, úgy vált egyre fontosabbá számomra a klasszikus kor hárfazenéje. Pár éve került a kezembe Laurie Barthel frissen megjelent könyve a 18. századi hárfá és hárfairodalom kialakulásáról és úgy olvastam végig, mint egy izgalmas regényt.¹ A klasszikus etűdök és szonáták tanítása során kifejezetten meglepett diákjaim lelkesedése – az általam korábban nem különösebben kedvelt – szerzők művei iránt és minél többet játszottam a korabeli darabokat, minél többet tudtam meg az első pedálos hárfákról és játékosaikról, annál jobban kezdtem értékelni a forma és gondolat egységének szépségét, és az egyszerűnek tűnő külső mögött felfedezni véltem egy szigorú szabályok szerint működő, de mégsem unalmas zenei világot.

A Hungaroton kiadónál 2015-ben megjelent albumom már ennek a kíváncsisággal teli lelkesedésnek a jegyében született és a lemez anyagának összeállítása közben ért meg bennem a gondolat, hogy ezt a sok érdekes és fontos kompozíciót nem szabad hagyni feledésbe merülni.² Még akkor sem, ha legtöbbjük alkotói nem a kor vezető zeneszerzőihez tartoztak, hiszen ezek a művek jelzik a pedálos hárfá kialakulásának állomásait és 19. századi hárfairodalmunkat és hárfajátékunkat is ezek a kisebb mesterek és zenepedagógusok alapozták meg.

2. Módszertan

Korunk internetes kottaarchívumain és könyvtárain keresztül ma már olyan mennyiségű 18. századi kottához férhetünk hozzá, hogy első lépésként le kellett szűkítenem a feldolgozandó időszakot és döntenem kellett arról, hogy mely darabokkal foglalkozom kiemelten. Három különböző műfajú alpművet választottam: C. P. E. Bach G-dúr hárfaszonátáját (Wq 139), W. A. Mozart C-dúr Fuvola-hárfaversenyét (K. 299) és L. Spohr c-moll Fantáziáját (op. 35). Alig van olyan hárfadarabunk, amelyet Mozart és C. P. E. Bach írt, ezért különösen értékes számunkra a hárfaszonáta és a kettősverseny. A Fantáziát pedig egy olyan szerző komponálta, aki szenvedélyesen és igen alaposan tanulmányozta a pedálos hárfá lehetőségeit és a klasszikus kor végén születő darabjában

¹ Laurie Barthel: *Au coeur de la harpe au XVIIIème siècle*. (La Richerais: Garnier-François Editions, 2005).

² Csilla Gulyás: *Classical Sonatas for Harp*. (Budapest: Hungaroton, 2015. HCD32753)

mintegy összegezte az előző évtizedekben felhalmozott hárfatechnikai tudást, így dolgozatom súlypontját e mű alapos elemzésére helyeztem. A szimplapedálos hárfá és hárfairodalom kialakulását bemutató bevezető fejezetek után bemutatom a klasszikus kor néhány korszakalkotó kompozícióját.

A három darabot tehát összefűzi a kor és a közös hangszer, mégis több dologban különböznek, mint hasonlítanak. C. P. E. Bach szóló hárfadarabja 1762-ben, a klasszikus kor kezdetén, Mozart versenyműve az érett klasszika derekán, Louis Spohr fantáziája pedig a kor legvégén született. C. P. E. Bach és Mozart nem ismerték behatóan a hangszert, míg Spohr felesége, darabjainak inspirálója a századforduló egyik legismertebb hárfaművésze volt. Mozart megrendelésre dolgozott, két, általa nem igazán kedvelt hangszerre kellett írnia, a friss házaspár pedig a feleségével játszandó közös repertoárjuk megalkotásán fáradozva írta virtuóz művét.

A munkát jócskán megnehezítette és lassította, hogy szinte egyáltalán nem létezik kutatható, magyar nyelvű hárfatörténeti vagy didaktikai anyag. Az elmúlt években csupán két hárfatörténettel foglalkozó, magyar nyelvű írásmű keletkezett: Vigh Andrea DLA disszertációja, amely a hárfá 5000 éves történetét alaposan és közérthetően teljes egészében feldolgozza, és Mercz Nóra fiatalabb olvasóknak szánt könyve, mely szintén a hárfá történetének ismertetését tűzte ki célul.³

A szegényes itthoni viszonyok miatt szinte kizárólag angol és német nyelvű forrásokból dolgoztam, mert ugyan külföldön sem találtam ebben a témában a dolgozatomhoz hasonló, átfogó jellegű tanulmányt, de a téma egyes területeivel foglalkozó rövidebb cikkek és tanulmányok léteznek és hozzáférhetőek.

Az internetes kutatásaimhoz a digitális könyvtárak és archívumok (International Music Score Library Project: imslp.org, The International Harp Archives: archive.org, Deutsche Digitale Bibliothek) gazdag anyagát használtam.

Felvettem a kapcsolatot az American Harp Journal, valamint az angol és amerikai Spohr Society archívumát kezelő szerkesztőkkel, akiktől rengeteg értékes segítséget kaptam. Az általános hárfairodalom és a három kiválasztott darab bemutatásában és elemzésében

³ Vigh Andrea: Sokoldalú hangszerünk, a hárfá. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008., Mercz Nóra: A mágikus hárfá. A hárfá története és társadalmi szerepe az őskortól a 20. század végéig. (novum publishing, 2016).

Roslyn Rensch⁴ és Hans Joachim Zingel⁵, a legnevesebb hárfatörténészek könyvei mellett Laurie Barthel hamarosan szintén alapművé váló könyve, Clive Brown kritikai Spohr életrajza⁶ és Spohr önéletrajzi írása⁷, valamint jónéhány huszadik századi tanulmány voltak a segítségemre. A pedálos hárfa fejlődését és a klasszikus metodikákat bemutató fejezeteknél a ma élő legismertebb szakértők, Andrew Lawrence-King, Mike Parker és Beat Wolf publikációit használtam.

Minden idézetet én magam fordítottam, kivéve a Mozart-leveleket, amelyeket Mikusi Balázs alig két éve megjelent könyvéből idéztem.⁸

Igyekeztem a pedálos hárfa kialakulásának történetével és bemutatásával csak a legszükségesebb mennyiségben foglalkozni, mert úgy gondolom, hogy ez a téma egy külön értekezést is megérne, én viszont a három kiválasztott kompozíció bemutatására és Spohr művének alaposabb elemzésére szerettem volna helyezni a hangsúlyt.

Az előadóművészi megközelítés igényével írtam a disszertációmát és minden egyes kérdésemet is ennek jegyében tettem fel. Végig azokra a felvetésekre kerestem a választ, amelyekkel egy gyakorló hárfaművész szembesül, ha a dolgozatomban tárgyalt darabokat tanulja és játssza. Mikor, miért, hogyan és kinek készült a darab? Mit tudunk a szerzőről, a darab első előadóiról és a hangszerről, amelyre írták? Ma hogyan és milyen hárfán játsszuk őket, miben hasonlít és miben különbözik ez a hangszer attól, amelyre alapműveink készültek? Milyenek lehettek a művek legelső kiadásai és ma milyen kiadásokból tanuljuk e kompozíciókat? Mi az, ami engem leginkább megérint a felkutatott információkból, mit találok fontosnak a darabok értelmezéséhez és előadásához?

3. Tapasztalatok

A korabeli zenészek néha kalandos, néha viszontagságos életének bensősebb megismerésében nagy hatással volt rám Spohr önéletrajza és hegedűiskolája, Mozart

⁴ Roslyn Rensch: Harps and Harpists (Bloomington: Indiana University Press, 1989, 2007).

⁵ Hans Joachim Zingel: Harfenmusik im 19. Jahrhundert (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976).

⁶ Clive Brown: Louis Spohr. A Critical Biography. (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

⁷ Louis Spohr: Louis Spohr's Autobiography: translated from German. (London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865).

⁸ Mikusi Balázs (szerk.): Wolfgang Amadé Mozart levelei (Budapest: Gondolat kiadó, 2016).

személyes hangú levelezése és a klasszikus hárfaiskolák tanulságos, a mai olvasót néha megmosolyogtató szövegrészei.

Spohr önéletrajzának néha komikus részletei a hárfa hangolásáról és szállításáról, Mike Parker rövid, de alapos tanulmánya az első pedálos hárfákról és a klasszikus metodikákban fellelt karbantartási praktikákról – Laurie Barthel könyvéhez hasonlóan – a hárfával való közvetlenebb kapcsolatunk fontosságát hangsúlyozták számomra.⁹

Nikolaus Harnoncourt *A beszédszerű zene*¹⁰ és Péteri Judit *Régi zene*¹¹ című könyvei ugyanezt a világot hozták közel, csak más szempontból, a jelenkor zenészenek történetileg tájékozott előadását szorgalmazva.

A disszertáció megírásához szükséges kutatómunka felvillanyozott és további kutatásokra, a feltárt információk és kutatási eredmények továbbadására ösztönöz.

A klasszikus hárfavirtuóz előadó, tanár és koncertszervező, kiadó és feltaláló is egyben. E sokoldalúság tiszteletet vált ki belőlem és megerősíti bennem egy régi gondolatomat, hogy sokszínű tevékenységeinkre nem teherként, hanem a zenészi hivatás szükségszerű velejárójaként kellene tekintenünk.

4. Eredmények

A jószerevel nem létező, magyar nyelvű hárfás didaktiai tanulmányok sorát elindító dolgozatomban feltártam a szimplapedálos és duplapedálos hárfa közötti hangszerkezelési és hárfatechnikai különbségeket. Röviden összesítettem a későbbi kutatók, hárfás diákok és tanárok számára a kor legfontosabb hárfaművészeit, tanárait, hárfás szerzőit, hárfametodikáit. Bemutattam a legfontosabb hárfaépítő dinasztiákat és az első pedálos hárfa fejlődésének állomásait.

Három korszakos jelentőségű hárfakompozíción keresztül összegeztem a klasszikus hárfajáték jellegzetességeit. Bemutattam Carl Philipp Emanuel Bach G-dúr hárfaszonátájának és Wolfgang Amadeus Mozart C-dúr fuvola-hárfaversenyének izgalmas és tanulságos keletkezési körülményeit. Végül feltártam Louis Spohr c-moll

⁹ Mike Parker: Child of pure harmony. A source book for the single-action harp. (parkerharps.com: Mike Parker, 2005).

¹⁰ Harnoncourt, Nikolaus: A beszédszerű zene. (Budapest: Editio Musica, 1988).

¹¹ Péteri Judit (szerk.): Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982).

XIV

Fantáziájának történetét és részletes elemzésében rávilágítottam a Johann Georg Backofen pár évvel korábban írt Fantasie című darabjával való párhuzamokra, Spohr speciális hárfás zeneszerzői eszközeire, hárfás kamaradarabjaiban használt rendhagyó hangolására és Dorette Spohr különleges pedálozási technikájára.

1. A szimplapedálos hárfa megjelenése és hatása

1.1. Harpe á pédales

Több néven ismerjük a felvilágosodás korának uralkodó hárfatípusát: harpe á pédales vagy harpe organisée, ahogy Diderot és D'Alembert enciklopédiájukban nevezték.¹ Gyakran Francia Hárfának hívták e hárfatípust, mivel a párizsi hárfakészítők pedálos hangszerei voltak a legnépszerűbbek az egész kontinensen. Klasszikus hárfának nevezzük, amikor a klasszika korának meghatározó hárfájáról értekezünk, és single-action, harpe simple, harpe ordinaire, harpe á simple mouvement, egyrekeszű avagy szimplapedálos hárfaként emlegetjük, ha mechanikája szerint megkülönböztetjük a duplapedálos hárfától.²

Ami mindegyikben közös, az a korabeli hárfások és hárfás szerzők életét megreformáló félhangváltó pedálmechanika, amely megengedte, hogy a hárfaművész végre ne a játék megszakítása árán a kezével, hanem folyamatos játék közben a lábával tudja váltani a félhangokat. E technika egyben alapvetően megváltoztatta a hárfázást, mert a kezek mellett a lábak játéka hasonló fontosságú feladatot kapott.³

A 17. században egymás mellett élt a horgos vagy kampós hárfa (hook harp) és e hárfák diatonikus hangsorának gazdagításáért létrehozott dupla húrsoros (arpa doppia vagy double harp)⁴ és tripla húrsoros hárfa (triple harp).⁵ Az első kezdetleges pedálos hárfák megjelenése a 17. század végén már azt az új irányt jelzi, amerre a kromatikus skála eléréséért dolgozó hangszerépítő mesterek fordultak: nem a húrszámot akarták növelni, hanem a diatonikus húrok módosítását próbálták – a kezet kiváltó – eszközzel elérni.⁶

¹ Cleary, 26. A „harpe organisée” kifejezés a francia Enciklopédia (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers) VIII. kötetében jelent meg először, a szimplapedálos hárfát bemutató szócikkben. Maria Christina Cleary tanulmánya szerint az organisée kifejezés a korabeli clavecin organisé (clavecin és orgona) és a pianoforte organisé hangszerek elnevezéséből következhetett. Ezeknél a hangszereknél az organisée kifejezés egy kombinált hangszert jelez, a hárfánál pedig valószínűleg a pedálat megjelenése jelentette a hangszer kombinált jellegét. Cleary kutatása szerint a kifejezés Jean-Baptiste Krumpholtz két koncertjének (1772 és 1776) kritikájában is megjelenik.

² Cleary, 27.

³ Cleary, 22. Cleary kiemeli a klasszikus hárfás lábmunkájának fontosságát: a hárfán képezhető hangok felét, a duplapedálos hárfánál a kétharmadát a pedálozásunkkal érjük el.

⁴ Barthel, 11. Arpa doppia: Monteverdi 1607-es Orfeójában a nimfák kórusát egy arpa doppia kíséri; Galilei 1581-es leírása alapján is tudjuk, hogy a dupla húrsoros hárfán a teljes kromatikus skálát le lehetett játszani. Oktávonként 13 húrja volt: az egyik sorban a hét diatonikus, a mellette futó másik sorban az öt félhang, azaz a Galilei által leírt hangszeren összesen 58 húr volt.

⁵ Grove Musical Instruments 146., Barthel, 12. A tripla húrsoros hárfákat Wales-ben alkották meg először, ott a mai napig is ősi, nemzeti hangszerként tisztelik. Hatalmas hangzóteste és 78 húrja van. Az 1. és 3. húrsorban unisonóban a diatonikus hangsort, a középső sorban a félhangokat találjuk.

⁶ Cleary, 22.

A szimplapedálos hárfa feltalálását Georg vagy Jakob Hochbrucker nevéhez kötjük (1720).⁷ A hangszeres találmány megjelenése nem keltett nagy érdeklődést egészen addig, amíg 1728-ban a felfedező unokaöccse vagy fia, Simon Hochbrucker nem játszott rajta a bécsi udvarban. A legfőbb koncerthelyszínnek számító Concert Spirituelen való 1749-es párizsi bemutatása után, mely egyben a legelső dokumentált párizsi hárfás fellépés, hirtelen hatalmas népszerűsége tett szert az új hangszer.⁸ A hárfakedvelő Marie-Antoinette uralkodónő Franciaországba költözése (1770) után a korabeli hárfakészítők remekeivel vette körül magát, s ekkor vált a dúsan dekorált hárfa igazán divatosá az amatőrök körében is.⁹ A hárfás élet virágzott: a párizsi hárfakészítő manufaktúrákból indultak útjukra a legfontosabb hárfás újítások, 1784-ben 58 hárfás, ebből 46 hárfatanár dolgozott a francia fővárosban, és a Concert Spirituelen 1760 és 1790 között 28 különböző hárfás mutatkozott be.¹⁰

A Francia Forradalom idején a királyi hangszer játékosai, szerzői és építői kilátástalan helyzetben találták magukat. Számptalan hárfaművész és tanár elhagyta Párizst, és egész hárfaépítő cégek települtek át Londonba. Napóleon alatt a hangszer visszanyerte rangját és kedvelt helyét a hangszerek között, a hárfások és hárfakészítők egy része visszatért a francia fővárosba.¹¹

Kiemelt szerepét egészen 1810-ig, a duplapedálos hárfa megjelenéséig megőrizte. Az új találmány, amellyel immár nem egyszer, hanem akár kétszer is lehet emelni egy húr magasságán a lábunk segítségével, alig pár év alatt piacvezető helyet foglalt el a hárfák között és a 19. század végére a koncertszínpadokon, a zenekarokban és a polgári otthonokban szinte már nyoma sem volt a szimplapedálos hárfáknak.

A 18. század második felének hangszertechnikai újításai, a hárfa „organizálása” teljesen új pályára állította az addig jellemzően hangszeres kíséret céljára tartott hangszerek sorsát és játékosaik lehetőségeit. A század második évtizedétől egészen a század végéig a hárfaépítő dinasztiák és hárfaművészek fáradhatatlanul dolgoztak a hárfa tökéletesítésén: hárfadarabról hárfadarabra, találmányról találmányra csiszolgatták

⁷ Barthel, 184. A dinasztia alapítójának és fiának neve, valamint születési adataik kicsit zavarosak. Barthel könyve szerint a dinasztia alapítójának, az első pedálos hárfa feltalálójának keresztnéve Georg vagy Jakob (1662 vagy 1673-1763), a Grove-lexikon szerint Georg fia, Jakob (1673-1763) a feltaláló. A legtöbb könyv és tanulmány inkább nem említi a keresztnévet.

⁸ Grove Musical Instruments 146. Egy német hárfás, Goepfert vagy Gaiffre sajátjaként mutatta be 1749-ben a Concert Spirituelen a Hochbruckeréhez nagyon hasonló hangszert. A Concert Spirituel intézményét, Párizs és sokáig egész Európa legfontosabb koncertsorozatát 1725-ben hozták létre.

⁹ Barthel, 139.

¹⁰ Grove Musical Instruments 146., Rensch, 142.

¹¹ Rensch, 145.

a konstrukciót, mely pár évtizeden belül a korabeli billentyűs hangszerekkel egyenrangú helyet foglalt el a hangszerek élén. Dúsan díszített, vonzó kivitelezésének is köszönhető hihetetlen népszerűsége okán méltán hívjuk a 18. század második felét a klasszikus hárfa aranykorának.

1.2. Az első pedálos hárfák készítői, hárfaeépítő dinasztiák

A Hochbrucker-család

A tiroli kampóshárfa-készítők újítása, a hárfa félhangváltó kampóinak oktávonkénti összekötése, és az összekötő huzal lábpedállal való mozgatása volt Hochbrucker találmányának előzménye, amikor 1697-ben létrehozta első, még öt pedálos hárfáját.¹² Az F-dúr alaphangolású 25 húros hárfa a pedálok lenyomásával a C, D, F, G és B húrokat tudta félhanggal felfelé módosítani.¹³ Hatféle dúr (F, C, G, D, A) és háromféle moll (d, a, e) hangnemben lehetett vele játszani. Az újdonsült mechanika sajnos nem szüntette meg a kampós hárfák problémáit, a húrok gyakori szakadását és a változó húrtávolságot.¹⁴

1720-ra Hochbrucker tökéletesítette hárfáját: az immár hét pedállal felszerelt hangszer az összes főhangot tudta módosítani, nyolc dúrra és öt moll hangnemre volt képes.¹⁵ A legelső pedálos hárfák 33-35 húrosak voltak, súlyuk 10-15 kg, húrjaik birkabélből készültek, és a félhangváltó horgocskákat vagy kampócskákat összekötő huzal a nyak helyett a hangszer testében futott.¹⁶

A család férfitagjai közül szinte mindenki kapcsolódott valamilyen módon a hárfához. A donauwörth-i, hegedű, lant és hárfakészítéssel foglalkozó Georg fia, Jakob (1673-1763) nevéhez kötjük az első pedálos hárfa feltalálását. Jakob fia, Simon (1699-1750) hárfás volt, ő mutatta be apjáék hangszerét az európai koncerttermek széles közönségének. Johann Baptist (1723-1812), Simon bátyja és Coelestin (Franz Christian 1727-1805), Simon unokaöccse – szintén hárfások voltak.

¹² Grove Musical Instruments, 147.

¹³ Barthel, 42. Nem tudunk egyetlen megmaradt példányról sem, így azt sem tudjuk, hogy vajon mi akadályozta meg Hochbruckert, hogy a hiányzó E és A pedálokat is felszerelje.

¹⁴ Grove Musical Instruments, 147. Váltáskor a kampó oldalról vagy szemből megnyomja a húrt. Ha oldalról nyomja, akkor kicsit megváltozik a húrtávolság, ha szemből, akkor a húrsor egyetlené válik. Mindkét eset technikai nehézséget okoz a játékosnak.

¹⁵ Beat Wolf: „Pedal harp Jakob Hochbrucker” http://www.beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Report_Hochbrucker_EN.pdf?ver=2013-08-17-102903-380 (2018.03.31.) A legkorábbi pedálos hárfát a bécsi Kunsthistorisches Museum őrzi (SAM 565). Alján kézírásos cédula, a következő felirattal: „Hochbrucker/Donauwörth 1728.”

¹⁶ Barthel, 46.

Johann Baptist Hochbrucker a család leghíresebb tagja, elismert hárfás, hárfatanár, komponista. Leopold őt emlegethette fiának egyik 1778-ban írt levelében, mint aki a rossz befolyás miatt elkerülendő.¹⁷ Johann Baptist 1792-ben emigrált Londonba, műveit mindkét fővárosban kiadták és játszották.¹⁸

„Cousineau és Fia”

Apa és fia, Georges (1733-1800) és Jacques-Georges (1760-1836), mindketten hangszerkészítők és zenekiadók szintén fáradhatatlanul dolgoztak a hangszer fejlesztésén. 1781-ben bemutatott szabadalmukban az addig használt horgocskákat egy új mechanika („béquille”), a húr két oldalán elhelyezkedő, és pedálozaskor egymással ellentétes irányban elforgó két rudacska váltotta fel.¹⁹ Következő újításuk 1782-ben a Cesz-dúr alaphangolású, 14 (!) pedálos hárfá. Ezek a pedálok két sorban helyezkedtek el és minden diatonikus hanghoz két pedál tartozott. A felső sorban elhelyezett, rövidebb pedálokkal a hangokat *b*-s állásból „üresbe”, azaz előjegyzés nélküli állásba, az alsó pedálokkal ugyanazokat a hangokat üresből #-es állásba lehetett módosítani. Az új pedálzattal minden húron az eddigi kettő helyett három hangot lehetett létrehozni, ezáltal a 13 hangnem helyett 27-et, és a két enharmonikus hang helyett kilencet lehetett képezni a hárfán. A váltáskor oldalról megnyomott hurok hangszíne sem változott már annyira, mint a korábbi hárfáknál, de a hurok szakadásán ez a szabadalom sem segített.²⁰

Cégük 1783-ban – Naderman után másodikként – elnyerte Marie-Antoinette hivatalos hárfakészítője címet.²¹ 1799-ben még egy fontos újítással hozzájárultak a hárfá fejlődéséhez: a pedál lenyomásakor nem a húr oldalról megrövidítő mechanika lépett működésbe, hanem maguk a hurok hangolászögei fordultak el, s így rövidítették meg a hurokat, azaz módosították a hangmagasságot.²²

Jacques-Georges főként hárfaművészként aratott sikereket, a nyolcvanas években a Concert Spirituel művésze volt, 1804-ben Josephine uralkodónő hárfása lett.²³

¹⁷ Rensch, 134., 323.

¹⁸ Barthel, 184.

¹⁹ Grove Musical Instruments 147.

²⁰ Barthel, 54.

²¹ Grove Musicians 589.

²² Barthel, 72.

²³ Barthel, 60.

George Cousineau ugyan nem jutott el oda, hogy a modern, duplapedálos hárfá felfedezőjeként tisztelhetjük, de felfedezései és újításai minden bizonnyal katalizátorai lehettek Erard pár évvel későbbi, mindent megváltoztató találmányának.²⁴

A Naderman-család

A Jean Henri Naderman (1734-1799) által alapított cég Párizs és egész Európa legjobb híru hárfáit gyártotta a 18. század második felében és Naderman 1778-ban megkapta a Marie Antoinette hivatalos hárfakészítője címet is.

Hangszerei még a Cousineau-féle béquille-mechanika előtti crochet-szisztémával voltak felszerelve,²⁵ s fejlesztései nem is ebbe az irányba tartottak: a királyné kiemelt hárfamíveseként inkább azon igyekezett, hogy hangszereit a rokokó stílusnak megfelelően minél díszesebbre tervezze.²⁶

Barátja, Jean-Baptiste Krumpholtz hárfaművész kérésére 1785-86-ban felhagyott a tartózkodással és levédette, majd bemutatta több közösen fejlesztett hárfaszabadalmukat, amelyek ezúttal nem a húrok megrövidítését, hanem a hangzás gazdagítását szolgálták: a rövid életű augmentált hárfát („harpe augmenté”), aminek lényege az volt, hogy a hangszer egy üreges fa alapra helyezve a hárfa hangját megnövelték; a tompított hárfát („harpe á sourdine”), amelynél a hangszer bal oldalán, a legszélső D pedálon túl elhelyezett nyolcadik pedál lenyomására aktiválódott egy főleg a basszus húrok rezgését csillapító mechanizmus; valamint a hárfa dinamikai skálájának gazdagítására létrehozott „harpe reinforcement”-t.

²⁴ A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Tárának hangszergyűjteményében található az egyetlen Cousineau-hárfa Magyarországon. A COUSINEAU RUE DES POULIS jelzettel ellátott, feltételezhetően 1770-1780 között készült hangszer a múzeum leírása szerint „, a hagyomány és a valószínűsíthető adatok alapján egykor XVI. Lajos feleségének, Marie-Antoinette francia királynénak a hangszere volt. A 35 húros, dúsan aranyozott, faragott hangszer, melynek korpuszát festmények is díszítik: rajta Venus enyeleg Marssal, miközben a gyermek Amor a hadisten sisakját próbálgatja, a háttérben pedig Vulcanus dolgozik. A múzeumba ajándékként került. Az eredeti ajándékozó iratok a második világháború során megsemmisültek, de a kor memoárirodalmának tanúsága szerint gróf Benyovszky Móric (Madagaszkár királya, aki hosszasabban élt a francia udvarban) felesége kapta ajándékba a királynétól, s később az ő családja révén került kalandos úton a múzeum tulajdonába.” (forrás: mnm.hu)

²⁵ Magyarul nincsenek megfelelő kifejezéseink a különböző félhangváltó mechanikák elemeire, csak a hook=kampó és a fourchette=villás mechanika kifejezéseket használjuk.

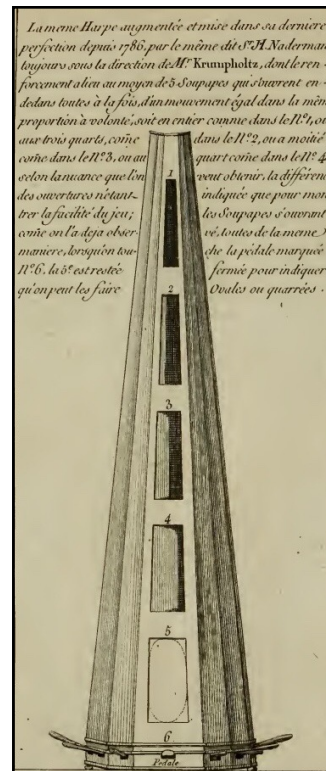
²⁶ Grove Musicians, Vol. 17. Ann Griffith, Richard Macnutt: „Naderman.” 588.

Ahogy a képen is látjuk (1. illusztráció), a hárfás felől elhelyezkedő hangzórészekbe helyezett kis ajtócskák nyitogatásával lehetett hangosabb és halkabb hangerőt, illetve akár vibratót is elérni.²⁷ Ennek működtetéséhez egy újabb, 9. pedál elhelyezése volt szükséges, ezt ezúttal középre, a H pedál jobb oldalára helyezték el.²⁸

Nadermanék a királyné hivatalos hárfása címet elvesztvén a nyolcvanas években a hárfakották kiadása felé fordultak. Egyik korai, 1790-es katalógusuk 43 hárfára vagy zongorára készült művet tartalmaz, öt évvel későbbi katalógusuk már 320 publikációt, ezen belül legalább 200-at hárfára (vagy zongorára).²⁹

Naderman idősebb fia, Jean Francois Joseph Naderman (1781-1835) a család ünnepezt hárfaművésze és zeneszerzője 1798-ban, tizenhét évesen publikálta első darabját és hamarosan a forradalom utáni napóleoni arisztokrácia csemetéinek keresett tanára lett. 1815 után, a restauráció idején királyi hárfássá nevezték ki, 1825-ben pedig a Paris Conservatoire első hárfatanára, testvérével, Henri Pascallal a hárfatanár helyettesi pozícióban.

Henri Pascal (1783-1842) a hárfakészítő és kottakiadó üzletet hivatott volna továbbvinni, de úgy tűnik, hogy vett annyi hárfaleckét ifjúkorában, hogy szükség esetén bátyját a Conservatoire-ban helyettesíthesse. A tanítás miatt nem adták fel az addigra Párizsban már egyeduralgoló hárfaépítő és kottakiadó családi cégüket, és Naderman tíz éven át, egészen a haláláig nem engedte be tanszakára az akkor már évek óta létező és sikeresnek bizonyuló duplapedálos hárfát, valamint összes darabját kizárólag a szimplapedálos klasszikus hárfára írta.³⁰ Nemcsak a királyné kegyeiért folyt Cousineau



1. illusztráció: A „harpe renforcement” ajtócskái működés közben. J.-B. Krumpholtz: *Les deux dernieres Sonates de la Collection de Pieces de differents genres*. 6^{me} Sonate op. 14. 42. oldal

²⁷ Parker 59. Az egyik legextrémebb, 12 pedálos Naderman-hárfa egyetlen megmaradt darabja a hárfaépítők vad ötletelésének egyik feledésbe merült állomását illusztrálja: az első hét pedál a húrok hosszát hivatott változtatni; a 8. volt a pédale á renforcement, vagy vibrató pedál, a 9. a tompító pedál, az utolsó három pedig speciális, csilingelő effektusok pedáljai voltak.

²⁸ Barthel, 69. Idővel e hangszer is feledésbe merült, de Erard még majd' száz évig saját duplapedálos hárfáit is ellátta a külön pedállal működtethető ajtócskákkal. Csak a 19. század vége felé ment ki a divatból.

²⁹ Grove Musicians i.m., 589. Egyik korai, 1790-es katalógusuk 43 hárfára vagy zongorára készült művet tartalmaz, öt évvel későbbi katalógusuk már 320 publikációt, ezen belül legalább 200-at hárfára (vagy zongorára).

³⁰ I. m. 590.

és Naderman között a rivalizálás, hanem azért is, hogy a sok hárfázni vágyó jómódú családból minél többet vásárlóik között tudhassanak. Madame Genlis, a kor ünnepeit hárfatanára metodikájában – talán önzetlenül, talán anyagi javakért – még javaslatokat is tesz diákjainak a hárfavásárlásra, húrvásárlásra.³¹

Az idősebb hárfák között Solomon és Naderman hárfái a legjobbak. Naderman rezonánsai általában erősek és szilárdak. Ez alapvető, de ritkán sikerül. Mr. Cousineu hárfáinak jellemzően szép hangjuk van, de rezonánsuk gyenge, mechanikájuk pedig rendkívül sérülékeny. Mindenki tudja, hogy Cousineau hárfái gyakori javításra szorulnak és 5-6 év után már nem is javíthatók.³²

Az Erard-fivérek

Sébastien Erard (1752-1831) a hetvenes években telepedett le Párizsban és testvérével, Jean-Baptiste-tal (1749-1826) először csembaló- és zongorakészítéssel foglalkoztak. A Sébastien által kitalált transzponáló csembaló csak az egyik a sikeres billentyűs újításai közül, s az üzlet a Francia Forradalom előtt annyira virágzott, hogy az első, 1786-os hárfás szabadalmuk és annak sikere csak aprópénz volt számukra a zongorák nyeresége mellett.³³

A szabadalom pedig fontos lépés volt a hárfa tökéletesítésében: a korábbi *crochet* és *béquilles* mechanizmust egy forgó villácskával („*fourchette*”) helyettesítették, mely váltáskor a villa két fogával két oldalról nyomta meg a húrt. A módszer kevésbé viselte meg a húrokat, s ezzel elejét vette az eddig kiküszöbölhetetlennek tűnő problémáknak, a gyakori húrszakadásnak és a húrok húrsorból való kimozdításának.³⁴

Az Erard-testvérek 1792-ben, a forradalom üldözöttjeiként Londonba helyezték át székhelyüket, ahol a hárfával hirtelen komoly anyagi sikereket értek el. 1794-ben beadott hárfás szabadalmuk az első volt a szigetországban, és az elismerés hamarosan

³¹ Barthel, 47. A megfelelő húr megtalálása úgy tűnik évszázadok óta az egyik központi probléma a hárfások között. Genlis részletes leírást ad arról, hogy a jó minőségű húr fehér, áttetsző, nincsenek benne csomók, végig egyforma vastag. Tárolása éppilyen fontos: olajpapírban, disznóhólyagban vagy jól zárt, árnyékos helyen tartott fémdobozban tároljuk őket. Parker 15. Bochsa egy jóval később született metodikájában (1814) azt ajánlja, szolgálkat vagy segédünket kérjük meg, hogy időről-időre olajba mártott tollal ecsetelje végig hárfánk húrjait, hogy azok ne hogy kiszáradjanak: „Every eight days, a fine oil, which may be lightly perfumed, should be applied to each string with a feather. After applying the oil, the string, held between two fingers should be rubbed from the top to bottom and bottom to top. This could be easily be done by a domestic servant.”

³² Barthel, 44.

³³ Grove Musicians, Vol. 17. Ann Griffith: „Erard.” 276.

³⁴ Barthel, 76.

az eladott hárfák darabszámában is jelentkezett: 1810-ig, tehát még a szimplapedálos hárfáik előtti időszakban csak Londonban 1374 darab hárfát adtak el.³⁵

Mindeközben Párizsban, a forradalom utáni átmeneti időszakban a cég középpontjában továbbra is a zongoragyártás állt, de Sébastien a század első éveiben már folyamatosan, több szabadalmon keresztül a pedálos hárfa mindent megváltoztató nagy megújításán, a kétszeresen lenyomható pedálon dolgozott. Az áttörést, a mai napig használatos pedálrendszer véglegesítését 1810-ben sikerült elérnie.³⁶

Természetesen nem csak ez a három nagy hárfaépítő cég munkálkodott Párizsban, de ők voltak azok, akik lehetőségeikkel élve a legtöbbet tették a hangszer megújításáért. Íme néhány további név a korabeli hárfakészítők közül: Antoine Chailiot, Jean-Baptiste Holtzman,³⁷ Hurbz, Pierre Krupp, Louis Sigismont Laurent, Lejeune, Lepine, Jean Louvet, Sébastien Renault, Edmond Saunier, Zimmerman.³⁸

1.3. A klasszikus, szimplapedálos hárfa

1.3.1. A pedálos hárfa általános jellemzői

Az előző fejezetben végigvettem a pedálos hárfa fejlődésének legfontosabb állomásait és feltalálóit. Az 1720 és 1810 között eltelt közel száz év alatt a pedálos hárfa Hochbrucker által megálmodott alapelve nem változott, de az egymással párhuzamosan dolgozó és a szabadalmi jogokért versenyt futó mesterek időben egymást szorosan követő kisebb-nagyobb újításai a század végére egy erősebb felépítésű, a zeneszerzők és hárfásaik által jóval sokoldalúbban használható hangszert alkottak. A Francia Hárfának is nevezett filigrán termetű, elegáns, gazdagon díszített hangszer korabeli – nagyon alacsony – francia hangolású, lágy húrozása könnyen játszhatóvá tette a klasszikus darabok gazdag ornamentikáját.³⁹

³⁵ I.m., 277.

³⁶ I.m., 277. Több szakértő is állítja, hogy nem maga Erard fedezte fel a duplapedálos mechanikát, hanem Charles Grall, akinek nevéhez valóban fűződik egy 1807-es, duplapedálos szabadalom. Erard megvásárolta e szabadalmat, s valószínűleg felhasználta sajátjához.

³⁷ Barthel, 13. A magyarországi múzeum igen kevés szimplapedálos hárfái közül kettő Holtzman is akad: az egyik a Magyar Iparművészeti Múzeumban (leltári szám: 19.760), a másik az MTA Zenetörténeli Múzeumában (leltári szám: 72.14.1.).

³⁸ Barthel, 42.

³⁹ Lawrence-King

A szimpapedálos hárfá általános jellemzői:⁴⁰

- diatonikus húrsor
- 7 darab, egyszeresen lenyomható, a hangszer két oldalán elhelyezett pedál
- a pedálkiosztás balról jobbra: D-C-H/E-F-G-A
- alaphangolás: *b*-s hangnemekben, jellemzően Esz-dúrban, (darabtól függően gyakran Asz, néha F-dúrban is), amikor a pedálok üres állásban nem érintik a húrokat, így a pengetett húr hangszíne a legkevésbé tompa és ahonnan a legtöbb hangnemet lehet elérni a pedálok módosításával
 - a félhangváltó mechanika (crochet, béquille vagy fourchette) a pedál lenyomásakor szemből vagy oldalról, egy- vagy mindkét irányból megnyomja a húrt, ezáltal fél hangot emel a magasságán
 - 35-43 húr, a háromvonalas oktávttól a kontra A-ig; a húrok az alsó, fémhúrok kivételével legtöbbször birkabéliből készültek
 - alacsony hangolás: A=379-400⁴¹
 - 150-170 cm, 10-15 kg

1.3.2. A pedálos hárfá fejlődésének legfontosabb állomásai

A pedálos hárfá fejlődésének és 18. századi történetének legfontosabb állomásai évszámokban:⁴²

- 1697. Hochbrucker öt pedálos, kampós mechanikájú hárfája
- 1720. A legkorábbi, dokumentált pedálos-hárfá: hét pedál, Hochbrucker/Donauwörth
- 1728. Hochbrucker hárfájának bemutatása a bécsi udvarban
- 1749. A hárfá bemutatása – és a hangszer legelső megjelenése – a párizsi Concert Spirituelen
- 1760. Az első pedálos hárfá hirdetések
- 1781. Cousineau újítása: bequille-mechanika
- 1782. Cousineau 14 pedálos hárfája

⁴⁰ Beat Wolf: „The Louis XVI - harp” http://www.beatwolf.ch/Portals/14/pdf/The_Louis_XVI-harp_2009.pdf?ver=2013-08-17-102903-380 (2018.03.31.) Beat Wolf a historikus hárfá egyik legnagyobb élő, európai szakértőjének számító német replikahárfá építőmester című tanulmánya alapján.

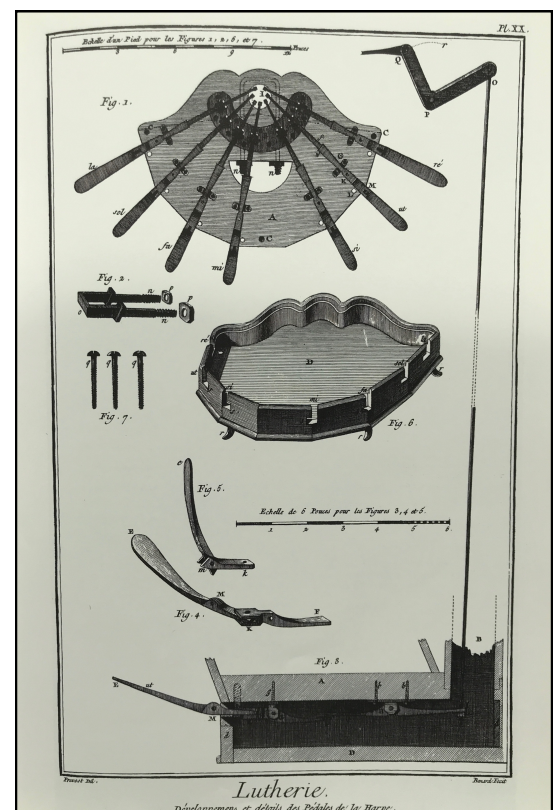
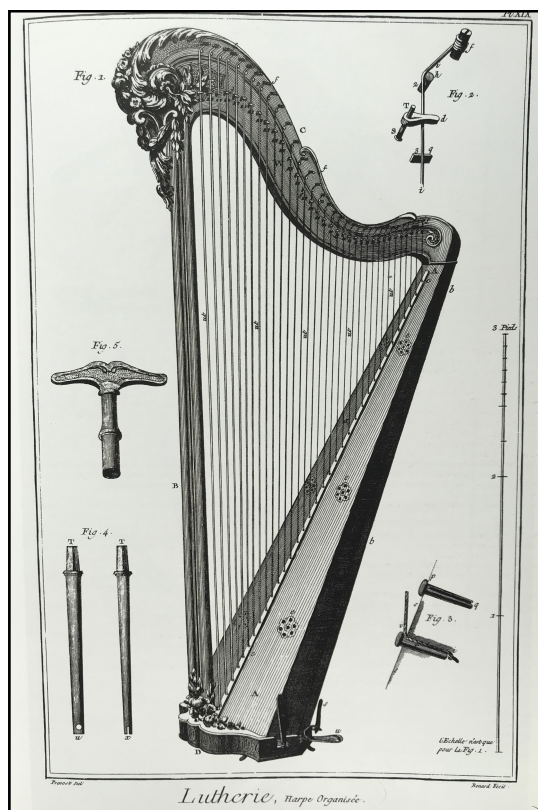
⁴¹ Lawrence-King: Andrew Lawrence-King saját kutatásai alapján, 18. századi francia források néhányat mérvadó hangolási adatát sorolja: 1766: A379, 1783: A409, 1789: A396

⁴² Roslyn Rensch, Laurie Barthel, Andrew Lawrence-King, Mike Parker könyvei és tanulmányai, valamint a Grove-lexikon megfelelő szócikkei alapján. (Részletes adatok a Bibliográfiában.)

- 1785-86. Naderman és Krumpholtz együttműködésének hárfatípusai: harpe augmenté, harpe á sourdine, harpe reinforcement
- 1786. Erard szabadalma: fourchette-mechanika
- 1792. Az Erard cég megnyitja londoni telephelyét
- 1810. Erard szabadalma: a duplapedálos hárfa
- 1825. Jean Francois Joseph Naderman a Paris Conservatoire első hárfatanára

1.3.3. Pedálos hárfa a francia Enciklopédiában

A nagyközönség alaposabban 1767-ben, a francia felvilágosodás egyik fantasztikus válallkozásában, Diderot és d’Alembert enciklopédiájában csodálhatta meg először a technikai találmányként is izgalmas, új, pedálos hárfa felépítését és működési elvét.⁴³ A négy aprólékosan megrajzolt táblán 1. a “lutherie-k” (húros hangszert készítő mesterek) által alkotott hangszereket és a mesterek egyes munkafázisait és szerszámait, 2. a „harpe organisée” egészalakos rajzán a hárfa felépítését, 3. a hárfa pedálzatát és működését, 4. és a nyakban futó mechanikát tanulmányozhatjuk.⁴⁴ Az alábbi ábrákon (2. és 3. ábra) az egészalakos harpe organisée-t és a pedálzatot leíró táblákat látjuk:



2. illusztráció: „Harpe organisée” az Enciklopédiában, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1767

3. illusztráció: A hárfa pedálzatának részletes rajza az Enciklopédiában, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1767

⁴³ Barthel, 24. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780)

⁴⁴ I.h. Az enciklopédia szöveges bejegyzése Michael Casimir Oginski gróf munkája: Diderot 1760-ban hallotta hárfázni a gróftól egy koncerten és feltehetően akkor kérte fel a feladatra.

2. A klasszikus hárfá: metodikák és mesterek

2.1. Klasszikus metodikák

A 18. századi hárfá fejlődése együttjárt a hárfajáték és hárfás repertoár fejlődésével. A viszonylag rövid időn, pár évtizeden belül megjelent metodikák sokasága alapján képet kaphatunk arról, hogyan is játszhattak az első pedálos hárfákon. A klasszikus hárfajátékból nőtt ki a duplapedálos technika: legtöbb eleme megmaradt, néhány viszont a hárfával együtt feledésbe merült a 19. században. A korabeli metodikák alapos vizsgálatával, – mely akár egy következő tanulmány témája is lehetne, – kimutathatjuk úgy a közös, mint a sajátosan csak a klasszikus hárfához tartozó játéktechnikai elemeket. Dolgozatomban a későbbi kutatókra és diákokra gondolva felsorolom a korabeli metodikákat, valamint a bennük előforduló hárfás effektusokat és speciális játékmódokat.

„A korabeli hárfajáték legjellemzőbb fordulatai a skálamenetek, akkordfelbontások, arpeggiók, néha egy-egy trilla és egyéb díszítőelem” – áll nem túl hízelgően a 18. századi hárfarepertoárt tárgyaló Grove-szócikkben.¹ Valóban, a hárfá hirtelen megnövekedett népszerűsége és a didaktikai anyagok korábbi teljes hiánya valóban a kevésbé tehetséges szerzőknek is megmutatkozási lehetőséget teremtett. A saját metodikák kiadása a tanároknak és zeneszerzőknek nemcsak biztos bevételi forrást, hanem egyfajta társadalmi elfogadottságot is jelentett.²

A hárfametodikák a kor mérvadó, egyéb hangszerre írt metodikáihoz hasonlóan nem választották szét a technikára és interpretációra vonatkozó elemeket, a gyakorlati kivitelezés és a „jó ízlés” diktálta előadóművészeti útmutatások egyszerre voltak jelen bennük.³ A hárfaiskolák nem pusztá ujjgyakorlat-gyűjtemények voltak, hanem az amatőr és gyakorló hárfásoknak egyaránt szóló igen részletes kézikönyvek: a tanár didaktikai útmutatása, néha rövid hárfatörténeti értekezés, a hárfá hangolása, hárfá- és húrvásárlási tanácsadó, helyes pozíció leírása (test, kéz, ujjak), gyakorlási útmutató,⁴

¹ Grove Musical Instruments 149.

² Parker 19. Már a hárfaiskola dedikációja is elárulta szerzője szociális státuszát, a dedikáció általában a tanár legmagasabb rangú diákjának szolt.

³ Lawrence-King

⁴ Madame de Genlis: Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons. (Paris: Duhan, 1802). 15. Madame de Genlis például a másokat nem zavaró gyakorlársra a 6-8 húros, filccel letompított gyakorló eszköz használatát javasolja. Ezzel utazás közben is erősíthetjük ujjainkat és gyakorolhatjuk a különböző ujjrendeket.

speciális effektusok és az alapvető díszítőelemek leírása és gyakorlati kivitelezése, és a kötet végén a szerző néhány saját etűdje, populáris dallamokra írt rövid air-ek, táncok.⁵

Napjaink hárfás diákjai – legalábbis itt, Közép-Európában – szinte csak a Bochsa- és Naderman-etűdökkel, valamint Naderman Hét Progresszív Szonatinájával találkozhatnak a klasszikus kor didaktikus darabjai közül, amikor a biztos pozícióérzet fejlesztésén dolgoznak,⁶ s talán még olvastak valahol egy Madame de Genlis nevű hárfás hölgyről, aki – micsoda bolond ötlet – öt ujjal hárfázott.

Madame de Genlis (1746-1830) a század második felének ünnepe – és egyetlen női – hárfatanára valóban öt ujjal hárfázott, mivel első darabjai, melyeket imádott tanára, a pedálos hárfát a Concert Spirituelen bemutató Goepfert gyakorlásra a kezébe adott, csembalóművek voltak.⁷ Az ötujjas, billentyűs technikát adoptálta hárfára, s ennek okát, előzményét, gyakorlati megvalósítását 1802-es metodikájában részletesen le is írta.⁸

A kor legfontosabb hárfatanárait felsoroló egyik almanach tevékenységi körök és elismertségük szerint négy kategóriába osztja a tanárokat, s a legkiemelkedőbb, legnevesebb mesterek között találjuk Genlis-t, F. Petrini, J. B. Mayer, A. F. J. Deleplanque, J. Elouise és A. J. Gros társaságában. Náluk csak egy magasabb kategória volt, az uralkodócsaládot és a legmagasabb rangú arisztokráciát tanító hárfavirtuózok listája: J. Baur, Beaumarchais, J. B. Krumpholtz, Ph. J. Meyer, F. J. Naderman, M. P. Dalvimare, J. G. Cousineau, J. B. Cardon, G. A. Goepfert neveivel.⁹

Az első, kiadott hárfás metodika de Genlis kortársa, Philippe-Jacques Meyer (1732-1819) nevéhez kötődik, a kiadás éve 1762.¹⁰ A kötet népszerűségét jelzi, hogy több, további kiadást megélt. Meyer, – aki autodidakta módon kezdett hárfázni, s csak később lett Christian Hochbrucker diákja, – metodikájában B vagy Esz-dúr hangolást

⁵ Parker 19.

⁶ Grove Musicians 590. Naderman Méthode raisonnée pour La Harpe (1825, 1832) című metodikájában jelent meg először a Sept Leçons Progressive (Hét progresszív szonatina).

⁷ Barthel, 78. Magdeleine-Félicité duCrest-t férje, Comte de Genlis nevére ismerjük. Metodikájában bőven közöl önéletrajzi elemeket is. Azok szerint 13 évesen kezdett el hárfázni, s hárfatanulmányai első esztendejében napi 8 (!) órát gyakorolt, főként Scarlatti, Rameu, Händel csembalóműveit. Ötujjas technikáját, mely a billentyűs technika hárfás adaptációja, szinte csak saját diákjai követték.

⁸ Lawrence-King. Genlis, aki a 19. század végéig egyedül képviselte a női nemet egy férfiak uralta világban, s akinek különbségei eltörpülnek a zenepedagógiában elért érdemei mellett, metodikájában is az ujjgyakorlatok, a különböző fordulatok szisztematikus és következetes gyakorlását írja elő diákjainak.

⁹ Barthel, 94-97. Egy 1772-es almanach (l'Almanach Dauphin) négy kategóriába sorolja a hárfatanárokat: 1. kiváló tanárok, de nincs leírt pedagógiájuk, 2. több, különböző hangszeren is mestertanárok, 3. hárfára specializálódott mestertanárok, saját metodikával is rendelkeznek, 4. a leghíresebb mestertanárok, az arisztokrácia és uralkodócsalád oktatói, több kiadást megélt publikációkkal, általában gyakorló hárfaművészek is.

¹⁰ Rensch, 135. Essai sur la vraie manière de la jouer de la harpe, avec une méthode de l'accorder (Párizs, 1762)

ajánl a hárfához; nevesíti a C és F húrok megkülönböztető színeit (piros és kék); és specifikus információkat, újjrendi javaslatokat ad a gyakori díszítések megvalósításához.

Meyer munkáját a következő négy évtizedben tucatnyi hárfaiskola követte, az alábbi felsorolás a mai adataink szerint legnépszerűbb klasszikus hárfaiskolákat tartalmazza.¹¹ A listát a szerzők nevei szerint állítottam névsorba, s nem időrendi sorrendben közlöm, mivel egyrészt nem vagyunk biztosak az első kiadás időpontjában; másrészt a kiadás éve nem feltétlenül azonos a tananyag keletkezési idejével. Néha évtizedes tanítási gyakorlatot rögzített a szerző, néha halála után, diákja adta ki didaktikai útmutatásait. Ami biztos, hogy keletkezésük a 18. század második felére és a 19. század első évtizedeire esik.¹²

- Backofen, Johann Georg Heinrich: Anleitung zum Harfenspiel, 1801 és 1807 (német és francia kampós hárfára)
- Barthélémon, Françoise Hippolite: Tutor for the harp, 1787
- Bochsa, Robert Charles Nicholas: Nouvelle Méthode de Harpe, 1814
- Bochsa: Standard Tutor for the Harp, 1823 (francia hárfára és duplapedálos hárfára)
- Cardon, Jean-Baptiste: L'art de jouer de la harpe, 1784
- Challoner: A new preceptor for the harp, 1808
- Corbelin, François Vincent: Méthode de harpe, 1772
- Cousineau, Jacques-George : Méthode de Harpe (1773 és 1803)
- Desargus, Xavier: Traité Général sur l'art de jouer la Harpe, 1809¹³
- Elouis, Johan: New instructions for the pedal harp, 1807
- Genlis, Comtesse de: Méthode d'apprendre jouer la harpe, 1802
- Herbst, J. F. W.: Ueber die Harfe nebst Anleitung sie richtig zu spielen, 1763 után

¹¹ Parker 20. A metodikák legtöbbször a két legtöbbet használt, internetes kottagyűjtemény oldaláról letölthető: International Music Score Library Project (imslp.org), The International Harp Archives (archive.org)

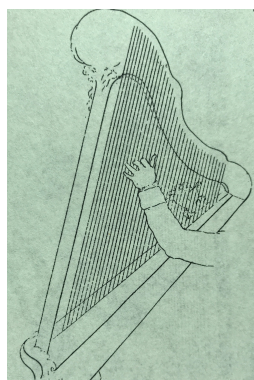
¹² Nem mindig tudjuk az első kiadás időpontját, mert a sikeresebb iskolák akár 3-4 újrakiadást is elértek, de akadt, amely csak egyszer, szerzője saját kiadásában jelent meg.

¹³ Barthel, 174. Desargus Madame de Genlis-hez hasonlóan szintén az ötujjas technikát alkalmazta.

- Krumpholtz, Jean-Baptiste / J. M. Plane: Principes pour la harpe, 1800.¹⁴
- Mayer, J. B.: Complete instructions for the harp, 1800.
- Meyer, P. J.: Essai sur la vrai maniere de la jouer de la harpe, avec une methode de l'accorder, 1762.
- Naderman, F. J.: École, ou Méthode raisonnée de Harpe, 1832.
- Newbourg, Le Comte St. Pierre de: La Nouvelle Méthode Francais Pour La Harpe, 1800.
- Pollet, Benoit: Méthode de Harpe, 1802
- Petrini, Franz: Abrégé de la méthode de harpe
- Werniche, J. C. : Versuch einer richtigen Lehrart, die Harfe zu spielen, 1772.

2.2. A klasszikus hárfajáték technikája és effektusai

Számos, jól leírható és a korabeli metodikákban gondosan rögzített eleme van a klasszikus hárfajátéknak. Az előző fejezetben felsorolt metodikák sorából Bochsa, Genlis, Krumpholtz, Cousineau, Naderman instrukciói alapján állítottam össze a klasszikus hárfás kelléktárát: a hárfánál való elhelyezkedéstől a helyes kéz- és ujjtartáson át a különböző hárfás effektusok és díszítőelemek kivitelezésére tett javaslatokig. Több hasonlóságot találtam, mint különbséget, bár rögtön az utóbbira érdekes példa lehet a kezek tartása. A 4. és 5. illusztráción látható két kéztartást csak harminc év választja el egymástól, mégis alapvetően különböznek.



4. illusztráció: kéztartás rajza
Cousineau metodikájában,
J.-G. Cousineau: Méthode de Harpe
(Párizs, 1773.)



5. illusztráció: kéz- és testtartás
Bochsa metodikájában,
R. N. C. Bochsa: Nouvelle Méthode de harpe
(Párizs, 1814.)

¹⁴ Krumpholtz halála után tanítványa, J. M. Plane kötetbe rendezte és kiadta mestere didaktikus anyagait.

- Pozíció, ülés: magasan ülünk, hogy lábaink a pedálozáshoz szabadon mozoghassanak; állunk a hárfa hajlatával egy magasságban; a hangszer inkább a jobb térdünkön és jobb felkarunkon támaszkodik, de a karok szabadon mozognak; mindkét könyökünk közepesen magasan tartjuk.
- Kéztartás: a jobb kéz csuklója finoman követi a hárfát; a bal kéz vagy a húrok közepén játszik, vagy a húrok felső harmadában (4. illusztráció).¹⁵
- Ujjak pozíciója: az egyes ujj (hüvelykujj) magasan vagy ritkán középen tartandó, a többiek behajlítva; (csak az ujjvégünkkel pengetünk, nem a körömmel); a kisujjunkkal – a legtöbb metodika szerint – nem játszunk.¹⁶
- Ujjak számozása: a hüvelykujjtól indulva az ujjak számozása 1-2-3-4, kivéve az angol iskolákat, ahol + vagy x jelzi a hüvelykujjat.
- Pengetés, artikuláció: a többi hangszeres metodikához hasonlóan a hárfaiskolák is a hang egyszeri megpengetésének, a hangok összekötésének és szétválasztásának különböző metódusait vizsgálták, s így születtek meg az ujjrend később is érvényes, általános szabályai.
- Ujjrend: általános szabály, hogy az ujjrend következetes és egyirányú legyen; a lefelé vagy felfelé tartó skálamozgás hangjai legyenek előre bekészítve. Az egyéb helyeken az ujjak bekészítésének sorrendje a hangok pengetésének sorrendje legyen.¹⁷
- Díszítések: ha kimondatlanul is, de minden iskola a kor legfontosabb metodikáit, Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart és Carl Philipp Emanuel Bach útmutatásait veszi alapul a díszítések értelmezéséhez (előke és a főhang értékének egymáshoz való viszonya, a díszítések iránya).¹⁸ Az elméleti útmutatáson túl a leggyakoribb díszítőelemekre ujjrendi javaslatokat tesznek, ahogy a Krumpholtz/Plane-metodika kottapéldáján is látjuk (1.

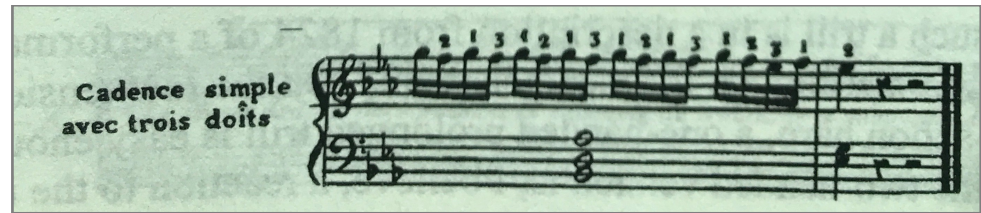
¹⁵ A nem pedálos, kézzel váltandó mechanika könnyebb elérése miatt alakulhatott ki a bal kéz magas pozíciója. A pedálos hárfák elterjedésével ez a gyakorlat kikopott.

¹⁶ Madame de Genlis ötujjas technikájában a kisujj gyengesége a puha húrozású francia hárfán nem tűnt annyira ki a többi közül. Genlis is leginkább a skálameneteknél javasolja mind az öt ujj használatát.

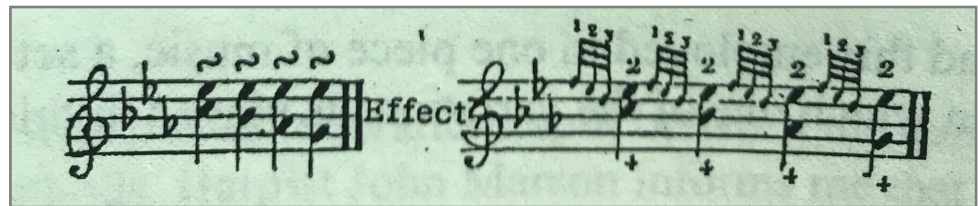
¹⁷ A négyenél többhangú skálameneteknél: 1-2-3-4-1-2/1-2-1-2-3-4 vagy 1-2-3-1-2-3/3-2-1-3-2-1, ritkábban 1-2-3-2-3-2 az ajánlott ujjrend.

¹⁸ Johann Friedrich Wilhelm Herbst: Ueber die Harfe – nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen (Berlin: Rellstab, 1796) 24. Herbst (1735-1812) 18. század végi metodikájának utolsó oldalán, a díszítések magyarázata után tanácsolja, hogy Quantz és C. P. E. Bach Versuch-ja legyen a mérvadó minden egyéb, általa nem jelzett esetben.

kottapélda), ahol a trillák kivitelezéséhez az 1-2-1-3 ujjrend begyakorlását ajánlják.¹⁹



1. kottapélda: trilla ujjgyakorlata, J-B. Krumpholtz: *Principes pour la harpe* (Párizs, 1800)

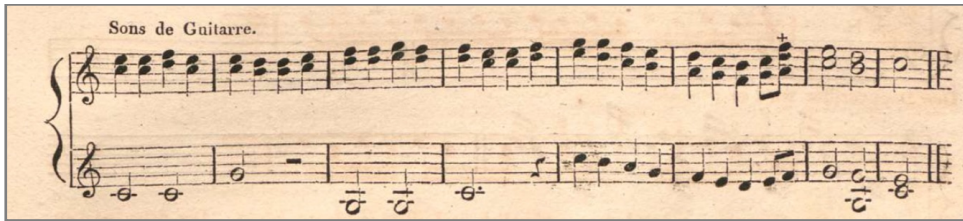


2. kottapélda: díszítőelem és kivitelezése Bochsá metodikájában, R. N. C. Bochsá: *Nouvelle Méthode de harpe* (Párizs, 1814)

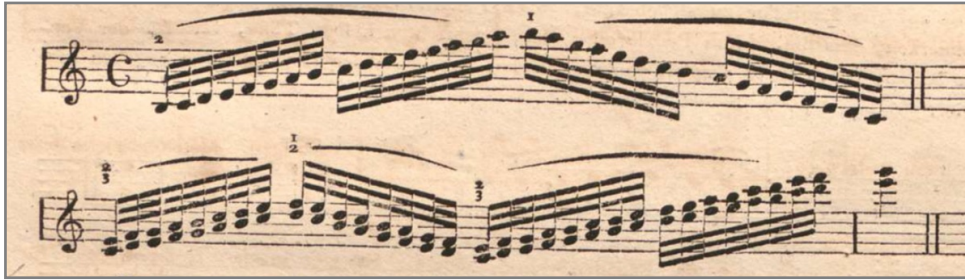
- Akkordjáték: az akkordokat egyszerre (secco) játsszuk, hacsak a kottában másképp nincs jelölve.²⁰
- Speciális effektusok: a ma leggyakrabban használt effektusaink, az etouffée, üveghang, bisbigliando, glissando (4. kottapélda), prés de la table, csúszás, pedálgliissando, staccato mind megjelent már a klasszikus metodikákban, képzésük és jelzéseik teljesen azonosak a 19. századiakkal. Ezeken felül akad néhány különleges effektus, melyek ekkor már léteztek, de a romantika vagy a 20. század hárfásai (Parish-Alvars, Godefroid, Salzedo, Bernard Andres) újrafelfedeztek és saját elnevezéssel láttak el, mint például az angelique-hang (a húrok tetején, a nyakhoz közel pengetve képezzük a hangot) és a citera vagy gitárhang (körömmel pengetünk, 3. kottapélda).

¹⁹ Parker 49.

²⁰ Parker 46. Már a 19. század elejétől szelídült ez a szigorú gyakorlat és egyre gyakoribb volt az akkordok gyors felbontásban való játéka, azaz törése (arpeggio).



3. kottapélda: gitár-effektus Backofen metodikájában,
J. G. Backofen: *Anleitung zum Harfenspiel* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801)



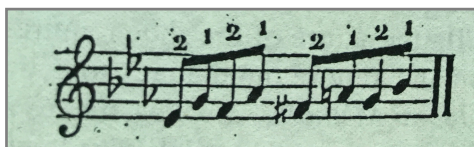
4. kottapélda: egy- és kétujjas glissando-játék Backofen metodikájában,
J. G. Backofen: *Anleitung zum Harfenspiel* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801)

- Enharmónia: a hangszerek temperálása ekkor még nem volt általános gyakorlat a hárfáknál sem, így a később keletkezett metodikákban és darabokban több példa szerepel az enharmónia használatára, mint a korai darabokban.²¹
- Pedálozás: a metodikák külön nem magyarázzák el a pedál lenyomását, de korabeli festmények ábrázolásai, a korabeli cipők felépítése, a hárfapedál hossza, keskenysége és földtől való távolsága alapján egységesíthető, hogy a pedálozást a lábfejjel, de a teljes láb megemelésével hajtották végre.²²
- Duplapedálozás: a dupla- és triplapedálozás mára kihalt gyakorlata viszonylag gyakran előfordulhatott a klasszikus hárfadarabokban, mivel a legfontosabb metodikák mind megemlítik (Backofen, Krumpholtz, Bochs).²³ Az alábbi kottapéldán az F és A pedál egy mozdulattal való pedálozásának gyakorlatát látjuk (5. kottapélda).

²¹ Parker 55.

²² Parker 53. A modern hárfatechnikában, de már a 19. században is a sarok mindig a földön támaszkodik.

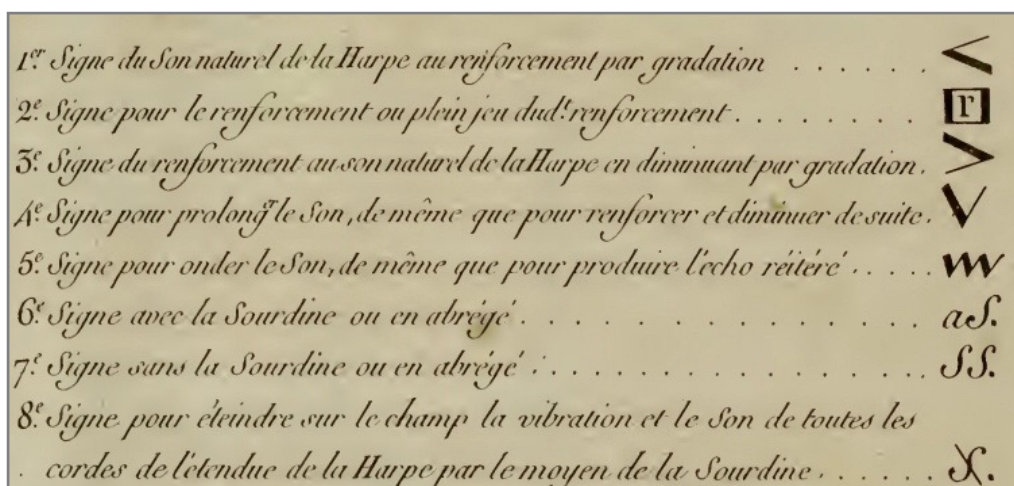
²³ A következő fejezetben Cleary már idézett tanulmányának segítségével részletesen bemutatom ezt a szimplapedálos hárfához kötődő, így már sajnos kihalt, de nagyon izgalmas pedálozási technikát.



5. kottapélda: duplapedálózás (F és A pedált egyszerre)

Bochsa metodikájában, R. N. C. Bochsa: *Nouvelle Méthode de harpe* (Párizs, 1814)

- Speciális effektusok pedálózása: Naderman és Krumpholtz 1785-86-ban bemutatott különleges effektusokra képes hárfaín ezeket az érdekes hangzásokat a megszokott hét pedálon felül beépített pedálokkal lehetett létrehozni. A vibratóra és tompításra, továbbá az erőteljesebb dinamikai váltásokra létrehozott pedálokhöz speciális pedáljelzések tartoztak, ahogy az a következő kottapéldán (5. kottapélda) és a hozzátartozó magyarázaton (6. illusztráció) is látszik.²⁴

6. illusztráció: a „renforcement harpe” előadói utasításai, J.-B. Krumpholtz, 6^{me} Sonate op. 146. kottapélda, J.-B. Krumpholtz, 6^{me} Sonate op. 14, I. tétel, 28-36. ütem

²⁴ A Krumpholtz/Plane metodikában a renforcement-hárfa speciális effektusait egy etűd és egy hozzá fűzött rövid magyarázat képviseli. Az etűd egyébként pár hang különbséggel megegyezik az op. 13 szonátasorozat VI. szonátájának 1. tételével.

Összefoglalás

A fenti példákból jól látszik, hogy a klasszikus hárfametodika elemei szinte teljes egészében továbbéltek a duplahárfa korában is, idővel csupán olyan apróságok változtak, amik leginkább a hangszer kisebb méretétől, puhább húrozásától függték.²⁵ A speciális effektusok sem csupán a 19. századi szerzők innovatív gondolkodásának gyümölcsei, hanem szinte mindegyiket alkalmazták már a korábbi mesterek, akik lubickoltak a lehetőségeikben, hogy a hangszer fejlődésével a rajta kifejezhető hangszínek is gazdagodtak.

2.3. Egy elfeledett pedáltechnika

Az elfeledett pedáltechnikai gyakorlatot Maria Christina Cleary ír származású hárfaművész pár évvel ezelőtti tanulmányában „double-pedalling”-nak, magyarul a duplapedálózás vagy kettőspedálózás módszerének nevezte el.²⁶ Én az utóbbi kifejezésnél maradok, mert a „kettőspedálrendszerű” avagy „duplapedálos” hárfá kifejezés nyelvünkben már elfogadott, amikor a szimplapedálos hangszert követő modern, duplapedálos hárfáról beszélünk.

Cleary egy korábban egyáltalán nem kutatott, így nem is vitatott lehetőséget emelt be a hárfás köztudatba. Mivel csak mostanában kezdtek el cikkek és tanulmányok megjelenni e tárgyban, ezért nem mernék állást foglalni sem az érvei ellen, sem mellette, de ismerve a hárfások és hárfatanárok konzervatív hozzáállását, valamint felismerve a tényt, hogy a klasszikus kor metodikai és hárfakottái csupán az elmúlt években váltak közkinccsé körünkben az internetes kottaarchívumoknak köszönhetően, mindenképpen megismerésre és megvitatásra érdemesnek tartom a felvetéseit.

Cleary azt állítja disszertációjában és a dolgozata alapján írt, az *American Harp Journal*-ban alig pár hónapja megjelent cikkében, hogy a klasszikus hárfajáték egyik alapvető eleme volt a kettőspedálózás, vagyis amikor a hárfás nem egy, hanem kettő, sőt, néha három – egymás melletti – pedált nyomott le egyszerre.²⁷ Szerinte a korabeli

²⁵ Ülés magasság, kezek magassága a húrokon, kéz pozíciója.

²⁶ Maria Christina Cleary hárfaművész és tanár 2016-ban a hollandiai Leiden Egyetemen a kettőspedálózás tárgykörében doktorált, jelenleg a Veronai Egyetem historikus hárfá tárgyának professzora. „The Harpe Organisée, 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-Action Pedal Mechanism” PhD diss., University of Leiden, 2016

²⁷ Cleary 35.

pedálmozdulatok ugyanolyan fontos elemei voltak a művészi kivitelezésnek, mint a kezek mozgása és a könnyed, elegáns, zenével együttmozgó pedálozást nem elrejtteni kell, hanem megmutatni a közönségnek.²⁸ Ehhez más szögben és más módon kellett tartania a lábat, mint a mai gyakorlat. A mai gyakorlatban a sarkak stabil pontként mindig a földön vannak, a pedálozást a hárfával és pedálokkal párhuzamos lábfejjel végezzük. Egyszerre maximum kettő, a hárfa két különböző oldalán lévő pedált tudunk lenyomni. Ehhez képest a klasszikus pedáltechnikában a teljes lábfejet használva, azt a pedálokon keresztbe fektetve a lábfejjel és a sarokkal is lenyomható volt egy-egy vagy akár összesen három pedál egyszerre. Két egymástól távolabb eső, de egy oldalon levő pedál a köztes pedál egy mozdulattal való felhajtásával érhetjük el és nyomhatjuk le.²⁹ Ez utóbbi mozdulat a bal oldalon a C pedál felhajtását, majd a H és D pedál egy mozdulattal való lenyomását, jobb oldalon pedig az F vagy G pedál felhajtását és a két szélső pedál, az E és A pedál lenyomását jelentette.

A gyakorlatot könnyíti, hogy akkoriban a pedál – ma gyakrabban használatos – beakasztása helyett az egyszeri lenyomás volt a jellemző.³⁰ A 19. század közepéig nincsenek pedáljelzések a hárfakottákban, s Cleary ezt a hiányt is azzal magyarázza, hogy a pedál rövid, egyszeri lenyomását szükségtelen volt a kottában rögzíteni, mivel a kettős- és hármaspedálozással a hárfás minden pedált közvetlenül a váltandó hang előtt tudott lenyomni és felengedni.³¹

Cleary eddig öt hárfadarabot és kilenc hárfametodikát azonosított – köztük Backofen először 1801-ben kiadott *Anleitung Zum Harfenspiel* című metodikáját – ahol a szerző kettős-vagy hármaspedálozásra készíti a játékost vagy ahol a sokszoros pedálozás szóba kerül.³² A 7. kottapéldán az említett Backofen-metodika kettőspedálozással foglalkozó etűdjének első ütemében a csillaggal jelölt és később kifejtett utasítás szerint az addigi Fisz és A állású pedálokat egyszerre, egy lábbal (jobb oldalon) kell felengedni, hogy F és Asz hangokat kapjunk. A 8. kottapélda Dalvimare egyik szonátájának részlete, ahol a szerző a kottába beszúrt instrukcióban magyarázza el

²⁸ A huszadik században már volt hasonló törekvés a pedálmozdulatok művészi megideologizálására Carlos Salzedo metodikájában (*Carlos Salzedo Modern Study of the Harp* New York Schirmer 1921, 7).

²⁹ Cleary 36.

³⁰ A beakasztás azt a mozdulatot írja le, amikor a hárfás nem csupán lenyomja, hanem a megfelelő pedál-lépcsőn (#-es, semleges vagy b-s állásban) hosszabb időre rögzíti a pedált, amit majd a kellő időben visszaenged. A beakasztás pillanata akár több ütemmel is megelőzheti a váltandó hangot, a visszaengedés szintén. Mindehhez speciális írásos jeleket használunk a kottában, ezt a műveletet nevezzük a darab „bepedálozásának”.

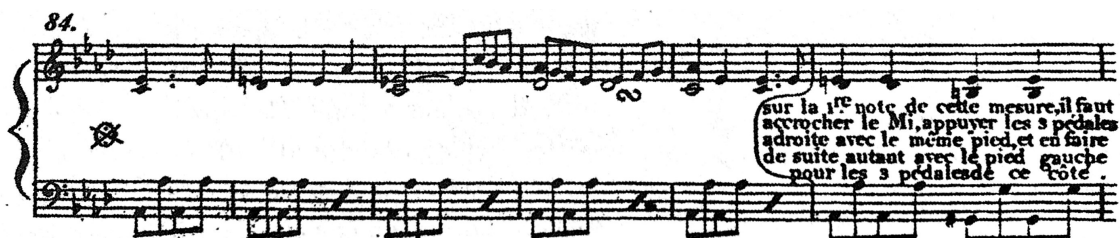
³¹ Cleary 35.

³² Johann Georg Backofen: *Anleitung zum Harfenspiel* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801) 44.

a játékosnak az Esz, B és G pedál lenyomását, (jobb lábbal a B, ballal az Esz és G pedált egyszerre), amivel E, H és Gisz hangokat kapunk.



7. kottapélda: J. G. Backofen: *Anleitung zum Harfenspiel* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801), 43. oldal



8. kottapélda: M. P. Dalvimare, III. Sonate op. 18, 89. ütem

Louis Spohr műveinek beható tanulmányozása és korabeli hárfán való játéka közben Cleary harminchét különböző pedálozó mozdulatot figyelt meg és írt le: a magas szám oka, hogy Spohr műveire különösen jellemzőnek találta a sarok és lábfej szeparált mozgását. Sorra vette Spohr hárfadarabjait és úgy látta, hogy az idő előrehaladtával egyre nőtt a bonyolultabb pedálműveleteket követelő részek száma, ez magyarázza a sarok és lábfej egyre összetettebb mozgását. Cleary úgy véli, hogy ezt a pedáltechnikát megerősíti Spohr kompozíciós technikája, mivel Spohr úgy írt, hogy a hárfásnak mindig legyen egy teljes üteme a pedálozások – akár a lenyomás, akár a pedál felhajtása – között.

A historikus hárfa keskenyebb, egymáshoz és a talajhoz közelebb fekvő, könnyebben lenyomható pedáljaival könnyedén megvalósítható ez a másfajta pedálozás, sőt, kellő gyakorlással egyszerűbbé teszik a klasszikus művek lejátszását.³³

Mivel a szimplapedálos és a duplapedálos hárfa három évtizedig viszonylag töretlen népszerűségben egymás mellett létezett, Cleary valószínűsíti, hogy a technika

³³ Cleary 30.

továbbélt pár évtizedig, s a nyomait is megtalálta a 19. századi metodikákban. A leírt bizonyítékok mellett ugyanilyen fontosnak találja a szájhagyomány útján továbbadott bizonyítékokat.

Cleary érvei és bizonyítékai a kettőspedálozás gyakorlata mellett:

- az eddig megvizsgált kilenc klasszikus hárfametodika (köztük Backofen-é, Dorette Spohr tanáré),
- a vizsgált korban keletkezett festőművészeti alkotások hárfásainak, konkrétan a pedálozó lábaik ábrázolása: teljesen a talaj felett, a levegőben tartják őket vagy egész lábfejjel a pedálokra nyugszanak,
- a modern, duplapedálos hárfa korának metodikáiban megtalálta a kettőspedálozás technikájának nyomait,
- általában egy teljes ütem jut a pedálozásra vagy előkészítésére,
- a pedálbejegyzések hiánya a kottákban a 19. század közepéig.³⁴

Fontosnak találom megerősíteni, ahogy Cleary is leírja tanulmányában, hogy munkája nem befejezett, a kutatás elején jár. Igaz, a további, fellelhető metodikák és kották tanulmányozásától azt várja, hogy állítása megerősítésre kerül.

Azt is fontos leszögeznünk, hogy a mai koncerthárfákon nem jellemző gyakorlat az egy oldalon elhelyezkedő pedáloknál a kettőspedálozást alkalmazni, de előfordulhat.³⁵ A 19. században megkezdődött és a 20. században véglegesedett metodikák mindegyike a lehető legkevesebb, legletisztultabb mozdulatokat tartja követendőnek úgy az ujjak, mint a kezek és lábak használatakor. Ha a hangszer vizsgáljuk, látjuk, hogy a hárfák megnövekedett mérete miatt a pedálok távolabb esnek, nehéz lenne egy lábbal két pedált lefogni. Erősebben is fognak a pedálok, mert feszesebb a pedálrugó, így a pedálokat nehezebb lenyomni. Valóban, a 19. és 20. század egyre több modulációt tartalmazó és egyre komolyabb pedálmunkát igénylő darabjai jobban megoldhatóak a pedálok beakasztásával, mintsem a pedálok sima, egyszeri lenyomásával, mégha ez a tonális gondolkodás kárára is megy és így a pedálozás sokaknak egy pusztán mechanikus, betanulandó mozdulatsorrá válik. Végül az egyik legerősebb érv, hogy oly módon felgyorsult a játék mind a versenyeken, mind a

³⁴ Maria Christina Cleary: „Geliebte Dorette.” Spohr Journal no. 43, 2016. 43.

³⁵ Természetesen egy-egy ritka esetben előfordul, – például kortárs darabokban vagy Ravel Bevezetés és Allegro című művének kadenciájában – ez a szokatlan, izgalmas hárfatechnikai feladat.

koncerteken, hogy egyszerűen nincs rá időnk, hogy a lábunkat különböző pozíciókba állítgassuk.

2.4. A klasszikus hárfairodalom kialakulása

2.4.1. Korai művek hárfára, a legnépszerűbb műfajok és szerzőik

Az 1784-ben kiadott *Les tablettes de la renommée des musiciens* című kiadványra hivatkozó, a témát feldolgozó Grove-szócikk és Rensch hárfatörténeti munkái 58 hivatásos hárfást említenek a század utolsó évtizedeiből és csak 1785-ben több, mint ötven hárfadarab került kiadásra.³⁶ A szerzők mintegy fele hárfaművész és kiadó volt, s negyedük tanította is a hangszeret.³⁷ A legtöbb kiadott – saját – hárfamű szerzői: N. C. Bochsa, J. G. Cousineau, G. P. A. Gatayes, F. J. Naderman, F. Petrini, J. A. Vernier és J. B. Krumpholtz.³⁸ A hárfa hirtelen népszerűsége és a hárfadarabok addigi szinte teljes hiánya okán hatalmas volt az igény e darabokra, s mivel a kiadott darabok anyagi és társadalmi megbecsülést is jelentettek szerzőiknek, a piaci igény együttjárt a kevésbé színvonalas darabok megjelenésével.³⁹ Nem meglepő módon a harmóniai és ritmikai merészség merész távol állt e darabok szerzőinek nagyobb részétől.

Ugyan egyikük sem hárfás szerző – és műveik előadása kihívásokkal teli feladat a korabeli és mai hárfajátékosoknak egyaránt, – de az utókor szemében Mozart C-dúr fuvola-hárfaversenye és Carl Philipp Emanuel Bach G-dúr hárfaszonátája a legnemesebb és legmaradandóbb művei e korszaknak. A következőként Krumpholtz, Dussek és Spohr nevét emlegetjük, mint a hárfairodalom neves komponistáit. Az előbbieknék kevésbé tehetséges, de szorgalmasan publikáló és a kor hárfairodalmához és hárfametodikájához sokat adó további hárfások nevét viszont talán még a mai hárfások sem igen ismerik. A nagy hárfakészítő műhelyek szinte mindegyike, – Cousineau, Naderman, Erard, – kottakiadással is kibővítette tevékenységi körét, s néhány fennmaradt katalógusból alaposabb képet kaphatunk a kiadott darabok változatosságát illetően.⁴⁰

³⁶ Barthel, 127. 1785-ben ötvennél is több hárfás publikáció látott napvilágot, s ez ugyan 1789-re, a forradalom idejére, visszaesett harmincra, de a revolúció után újra felívelt a hárfás kiadások száma, s meg is haladta az adigi rekordokat.

³⁷ Rensch, 142.

³⁸ Barthel, 128.

³⁹ Parker 19.

⁴⁰ Grove Musical Instruments 149.

Madame de Genlis 1802-es metodikájában a legelső hárfadarabokra visszaemlékezvén megjegyzi, hogy hárfára írt művek hiányában a korai hárfások először a csembalóra írt darabokat játszották.⁴¹ E darabokat több-kevesebb sikerrel, de megpróbálták átültetni hárfára.⁴²

A következő lépés a hárfára és/vagy billentyűs hangszerre írt darabok megjelenése volt. Jean Baur (1719-1780) az egyik első szerzőnk, akinek művei hol csembalóra, hol „csembalóra vagy hárfára” készültek, sőt, egyik legismertebb szonáta-sorozatát „hárfára és csembalóra” írta (1773).⁴³ Ez utóbbi csembaló-hárfa szonátaiban nagyon szépen megjelennek a két hangszer közötti hangszerkezelési különbségek: a hárfaszólamban megjelenik az egyik legnépszerűbb hárfás effektus, az üveghang és a tört akkord (arpeggio), a legtöbb díszítést pedig a csembalószólamban kapja.⁴⁴ Wagenseil, Eichner, Hertel, Johann Christian Bach ötvenes-hatvanas években írt billentyűs versenyművei közül néhányat már hárfán is játszottak.⁴⁵

Naderman egyik 1790-es katalógusa 43 „hárfára vagy zongorára” készült művet tartalmaz, köztük hárfá vagy zongorakíséretes ariettákat és Krumpholtz utolsó hárfaszonátáit, öt évvel későbbi katalógusuk már 320 publikációt sorol, ezen belül legalább 200-at „hárfára vagy zongorára”.⁴⁶

Talán a hárfaszonáta műfaja volt a legkedveltebb, különösen, ha hegedű vagy fuvolaszólámmal is mellékeltek hozzá, de más jellegű hangszeres összeállítások és énekel kísért darabok is igen népszerűek voltak.⁴⁷ A zenés színpad világában a hárfá még elég egyoldalúan, csupán a mitológikus események jelzésére vagy a lírai hősök áriáinak kíséretére szolgált (Gluck: Orfeo és Erudice, 1762 és Haydn: Orfeo, 1791).

Ha szólódarabra vágytak, a szonátákon kívül air-ek, variációs művek, divertimentók, románcok és arietták hada állt – a főként amatőr – hárfások szolgálatára. A kottákat, főleg a rövidebbeket és kevésbé maradandóbbnak tűnőket kötetekbe rendezve vagy periodikus kiadványokban árulták (*Journal de la harpe, Feuilles de Terpsichore*).⁴⁸

⁴¹ Madame de Genlis: Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons. (Paris: Duhan, 1802). 2.

⁴² A következő, hárfaversenyekkel foglalkozó fejezetben két kottapéldát is mutatok a csembalóra/zongorára (vagy hárfára) és hárfára (vagy zongorára) írt darabok gyakorlati megvalósítására.

⁴³ Rensch, 137.

⁴⁴ France Vernillat: „Harp Literature in France in the 18th Century.” American Harp Journal Spring/1974: 6-21. 6.

⁴⁵ A következő fejezetben bővebben kifejtem a jelzett művek hangszeres apparátusát.

⁴⁶ Grove Musicians, Vol. 17. Ann Griffith, Richard Macnutt: „Naderman.” 589.

⁴⁷ Rensch, 142.

⁴⁸ Rensch, 142.

Cousineau szintén 1790-ben kiadott katalógusa összefoglaló módon nevesíti, – bár csak vezetéknevén említi – a kor legkeresettebb szerzőit, s műfajok szerint kategorizálta a kiadásra kerülő darabokat.⁴⁹ Ezt a kategorizálást követve foglalom össze én is a klasszikus hárfa aranykorának derekán legkedveltebb műfajokat és szerzőket:

Metodikák

- Cardon, Cousineau, H. Petrini

Szonáták

- Baur, Cardon, Cousineau, Gros, Hinner, Hocbrucker, Krumpholtz, Marin, Mayer, F. Petrini, H. Petrini, Ragué

Versenyművek

- Cardon, Cousineau, Krumpholtz, Marin, Petrini

Szimfóniák hárfára

- Cardon, Dalvimare, Krumpholtz, Ragué, Gossec

Duók hárfára

- Boieldieu, Cardon, Dalvimare, Gros, Hinner, Marin, F. Petrini, H. Petrini, Ragué

Triók és kvartettek hárfára

- Ragué, Cardon, Krumpholtz

⁴⁹ I.m., 142.

Air-ek, Ariettek és románcok

- csupa, korábban említett szerző

Pot-pourrik hárfára

- Cousineau, H. Petrini, Vernier

A fenti lista persze nem teljes, hiszen számtalan további zeneszerző, például a 19. század első évtizedében alkotó Louis Spohr és Dussek még nem szerepel rajta, de így is informatív pillanatkép a 18. század utolsó évtizedének kezdetéről.

Mivel a hangszeres műfajok és szerzőik kiteljesedésének csúcsa a klasszika korának drámai műfaja, a concerto volt, ezért a következő fejezetben közelebbről megvizsgálom a kor legfontosabb hárfaversenyeit.

2.4.2. A 18. századi hárfaversenyek és előadók

A klasszikus kor hárfaversenyeinek legjelentősebb kompozíciója kétségkívül Mozart C-dúr fuvola-hárfaversenye – véleményem szerint az őt megelőző, de még az őt követő évtizedek versenyműveinek alkotói sem közelítik meg zeneszerzői nagyságát. A concertók a korabeli hárfás komponisták szerzői kiteljesedésének csúcspontjai voltak és minden magát valamire tartó mester írt egy-két vagy akár több versenyművet. A legmaradandóbbnak mégis a nem hárfás alkotók művei bizonyultak.

A hárfa elterjedésével kéz a kézben járt a hangszer folyamatos korszerűsítése, így a stabilabb, erőteljesebb hangzásra képes hárfákkal a szóló- és kamaraműveken túli, nagyobb apparátusú darabok iránti igényt is érdemes volt kiszolgálni.

A 18. század hárfaversenyeket – az egyéb műfajú, korai hárfadarabokhoz hasonlóan – gyakran úgy publikálták, hogy már a címlapon hirdették a billentyűs hangszerezen való előadás lehetőségét is, a két hangszert egymás egyenrangú alternatívájaként feltüntetve. Ez fordítva is igaz volt, ahogy egyre népszerűbb lett a hárfa, jónéhány zongorára vagy pianofortéra írt szonátát és concertót ugyanígy próbáltak minél szélesebb közönséghez eljuttatni.⁵⁰

Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) 1750 körül írt két billentyűs hangszerre írt concertójának címlapján már ott áll a szöveg, hogy hárfán is előadható, éppúgy, mint Johann William Hertel (1727-1789) vagy Ernst Eichner (1740-1777) versenyművei.⁵¹ Johann Christian Bach (1735-1782) 1762-ben írt op. 1-es hat billentyűs versenyművének újrakiadásán már ez olvasható: „csembalóra vagy hárfára”.⁵²

Természetesen nem minden darabra volt igaz a teljes megfeleltethetőség: a hárfán nehezen vagy egyáltalán nem kivitelezhető kromatikus- vagy oktávmenetek helyettesítésére szolgáló ütemeket a megfelelő helyen egyszerűen beszúrták a kottába. Dussek op. 30-as hárfaversenyéből kiemelt kottapéldán megfigyelhetjük, hogy milyen megoldást használtak a kiadók: hol teljes sorokat, hol csak egy-egy jelképes ütemet illesztettek be a megfelelő helyre, melynek kivitelezését aztán a kotta végén bővebben elmagyaráztak (7. illusztráció, 9. kottapélda).

⁵⁰ Milligan 28.

⁵¹ Hertel és Eichner neve napjainkban talán kevésbé ismert. Előbbi szerző „hárfára vagy csembalóra” írt három különböző - mindhárom G-dúr - concertóját nemrég jelent meg a német Walhall-kiadó katalógusában: http://www.edition-walhall.de/de/search.html?page=search&page_action=query&desc=off&sdesc=off&keywords=Hertel&x=0&y=0

⁵² Rensch, 137. J. C. Bach concertóit 1791-ben mutatták be a párizsi Concert Spirituelben.



7. illusztráció: J. L. Dussek, Grand Concerto for the pedal harp op. 30 címlapja.

The image shows a musical score excerpt with four staves. The top two staves are for the piano, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The bottom two staves are for the harp, also in treble and bass clefs. The piano part is marked 'PIANO-FORTE' and the harp part is marked 'HARP'. The music features complex rhythmic patterns and dynamics, including 'sfz' (sforzando) markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

9. kottapélda: zongora és hárfa szólamok megkülönböztetése,
J. L. Dussek, Grand Concerto for the pedal harp op. 30, II. tétel, 73-79. ütem

A 18. század utolsó évtizedeiben Párizs, majd London koncerttermei voltak a hárfások és darabjaik, így a hárfaversenyek bemutatóinak is legfőbb színterei, de magyar vonatkozása miatt érdekes lehet megemlítenem egy osztrák zeneszerző hárfaversenyét.⁵³ Johann Georg Albrechtsbergert (1736-1809) a zenetörténet csupán Beethoven egyik tanáraként tartja számon, pedig fiatalkori szimfonikus-, koncert- és kamarazene-darabjai egyikét másikat akár Joseph Haydn egykorú hangszeres darabjai

⁵³ Barthel, 155. Párizs: a Concert Spirituel - ünnepnapokon tartott - koncertsorozatai, London: „előfizetéses” koncertek.

mellé is állíthatjuk.⁵⁴ Albrechtsberger négy concertinót és egy C-dúr concertót írt hárfára 1772-73-ban az Esterházy-udvarban, Haydn keze alatt.⁵⁵ Saját következtetésem szerint a hárfaverseny első előadója még akár J-B. Krumpholtz is lehetett, aki a források szerint 1773 és 1776 között éppen az Esterházy-udvarban szolgált.⁵⁶

Franz Petrini, aki 1770-ben debütált a Concert Spirituelen, a hetvenes években számtalan variációt, duót, szonátát publikált, bár ezek messze nem érik el az 1785. utáni hárfakoncertjeinek magas színvonalát – írja Roslyn Rensch a klasszikus hárfaversenyeket elemezve.⁵⁷ Vernillat hárfatörténészt idézi, aki a stílusváltást annak tulajdonítja, hogy a korai művek a jórészt amatőr nagyközönség számára készültek.⁵⁸ Különösen érezhető e kontraszt a negyedik (op. 29 B-dúr) hárfaverseny oktávglissandóit, négyoktávos arpeggióit és kadenciáit szemlélve. A kéttételes versenymű némileg szokatlan módon Cesz-dúrra hangolt szimplapedálos hárfára készült.⁵⁹

1778-ban született Párizsban a hárfairodalom egyik legnagyobbbecsültebb műve, Mozart C-dúr fuvola-hárfaversenye, s ugyanebben az évben mutatkozott be a Concert Spirituelen – sorban az ötödik – hárfaversenyével Jean-Baptist Krumpholtz (1745-1790). Az op. 7 B-dúr versennyel megcsillogtathatta hárfajátékosi erényeit és összegezhette a Haydnnál tanultakat. Az ezt megelőző versenyeinek többségét Bécsben írta és Vernillat tanulmánya szerint esélyes, hogy jóval saját kettősversenye megírása előtt Mozart hallotta őket.⁶⁰

Francois Adrien Boieldieu (1775-1834) nem hárfás szerzőként kevés darabot írt hárfára, de 1800-ban komponált C-dúr concertója a huszadik század végére a hárfások között az egyik legnépszerűbb hárfaversennyé vált.⁶¹ A klasszikus hárfaversenyek addigra állandósult háromtételes szerkezete okán – Allegro / Andante lento / Agitato (és kadencia) – Zingel, az egyik legemblematikusabb versenyműnek tartja, s a műfaj fejlődésének konklúzióját látja benne.⁶²

⁵⁴ Nagy Olivér (szerk.): „Johann Georg Albrechtsber Concerto per l’arpa.” (Budapest: Edition Musica, 1989). 4. A szerkesztő előszava.

⁵⁵ Rensch, 137

⁵⁶ I.m., 139.

⁵⁷ I.m., 137.

⁵⁸ Vernillat, i.m., 17-18.

⁵⁹ Zingel, 74. A darabban Cesz, Desz és Gesz is előfordul, amit nem enharmonikusan szándékozott játszani, különben jelölve lenne a kottában, tehát csak a Cesz-dúr hangolás lehet a megoldás. Bár a szimplapedálos hárfákat jellemzően Esz-dúrra hangoltak, de a daraboktól függően egyéb alaphangolás is előfordulhatott.

⁶⁰ Rensch, 139.

⁶¹ I.h.

⁶² Zingel, 73.

A francia forradalom a zenészek életében is alapos változásokat hozott: aki csak tehette, átköltözött Londonba, s a párizsi Concert Spirituel helyett a londoni Salomon-koncerteken mutatkoztak be az előadók, s mutatták be legújabb műveiket a szerzők. Thomas Milligan zenetörténész e korszakot vizsgáló cikkében az 1790-es éveket a londoni zenei élet egyik legmozgalmasabb csúcspontjának tartja, mely Haydn londoni tartózkodásának idején kulminált: 1792-ben legalább tizenhat nyilvános koncertsorozat futott egyidőben. Milligan kutatásai szerint ezekben az években a hárfa az ötödik leggyakoribb hangszer volt a londoni koncerteken, a hegedű, zongora, cselló és oboa után.⁶³

A hangszeres előadók jellemzően saját versenyműveiket mutatták be, mely alkalmat teremtett virtuozitásuk demonstrálására. A hárfások kivételt jelentettek e gyakorlatban, mert többségük női előadó volt és a nők kevésbé voltak aktívak a zeneszerzés területén.⁶⁴ Ez nem jelentette a saját darabok teljes hiányát: Madame Krumpholtz, a 18. század végének ünnepezt hárfaművésznője 1788-tól élt Londonban és 1793-as visszavonulásáig több neki dedikált hárfaverseny bemutatásában közreműködött.⁶⁵ Saját hárfaversenye és szonátái is születtek, melyeket nyilvános koncerteken mutatott be, de végül csak a főleg fiatal hölgyeknek szánt, divatos, népszerű dallamokra írt variációi kerültek kiadásra.⁶⁶ Madame Krumpholtz a férje, Jean-Baptiste Krumpholtz 1780-as években Párizsban írt Hatodik Hárfaversenyét (op. 9) több alkalommal is nagy sikerrel játszotta Londonban.

A forradalom idején Londonba menekült művészek egyike Jan Ladislav Dussek (1760-1812), aki hárfaversenyeit már az angol fővárosban írta és mutatta be. Dussek szintén Madame Krumpholtz-nak dedikálta több jelentős kompozícióját: az op. 15 Esz-dúr és az op. 17 F-dúr 1791-ben, az op. 30-as 1795-ben került kiadásra, mindhárom „zongorára vagy hárfára” jelöléssel a címlapon. A sokakat megihlető

⁶³ Milligan 28.

⁶⁴ Milligan 32. Természetesen nem kizárólag hölgyek adták elő a londoni hárfaversenyeiket: Philippe-Jacques Meyer és bátyja, Frédéric-Charles Meyer gyakori fellépők voltak; öt hárfaverseny fűződik a nevükhöz.

⁶⁵ Milligan 29. Madame Krumpholtz hárfaművészi kvalitását jelzi, hogy egyike volt a Haydn 1791-es londoni bemutatkozó koncertjén közreműködő zenészeknek.

⁶⁶ Barbara Garvey Jackson, Ursula M. Remple: „Krumpholtz, Anne-Marie” In: Julie Anne Sadie és Rhian Samuel (ed.) *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London: The Macmillan Press Limited, 1994. 254. A mindenki által, s a dedikálásokon is csak Madame Krumpholtzként emlegetett Anne-Marie Krumpholtz (1755-1813) 1788-ban férjétől, Jean-Baptiste Krumpholtztól Londonba szökött. Szöktetőjeként többen férje barátját, a szintén Londonba költöző, s neki több művét dedikáló Dusseket emlegették, de ennek bizonyított megerősítését egyetlen hárfatörténésznél sem találtam.

hárfaművész, a zongorista Daniel Steibelt (1765-1823) hárfaversenyének 1797-es bemutatására, egy fellépés erejéig visszatért a színpadra, majd végleg visszavonult.⁶⁷

Anne-Marie Krumpholtz mellett ugyan fel-feltűnt néhány, a kritikák szerint nála gyengébb hárfaművész, Madame Delaval és Madame de Musigny, de pár fellépés után nem történik róluk további említés a koncertműsorokban, írja Thomas Milligan.⁶⁸

A Madame Krumpholtz visszavonulása utáni Dussek-hárfaversenyeket a szerző fiatal felesége, Sophia Corri Dussek mutatta be. Az 1795 és 1799 között készült versenyműveket (C. 158, C. 264) Dussek feleségének dedikálta, aki hárfatudásban elmaradt Madame Krumpholtz-tól, s így a neki szánt művek is kicsit könnyebbre sikerültek. Sophia a hárfá mellett énekelt, zongorázott és zenét is szerzett, bár ez utóbbi tevékenysége sokáig rejtve maradt az utókor előtt, például a közelmúltig férjének tulajdonították a hárfairodalom egyik legtöbbet játszott klasszikus szonátáját.⁶⁹

A klasszikus hárfaversenyek elemzése során a darabok értékelése nem választható el az azokat bemutató művészekétől, vonja le Milligan a következtetést, amint összeveti a például Sophia Dussek és Madame Krumpholtz számára készült versenyműveket. A Madame Dusseknek dedikáltak rövidebbek és könnyebbek, míg a Madame Krumpholtz-nak írt concertók technikailag jóval több kihívással szembesítenek. (Krumpholtz hárfás volt és Dussek is mindenképpen behatóbb közelségből ismerte a hangszer lehetőségeit, utóbbi hárfadarabjai egyértelműen kevésbé kromatikusak, mint zongoradarabjai.)⁷⁰

Ide kapcsolódik az elemzés másik szempontja, a szerző saját hangszerének és a hárfának viszonya, a szerző hárfáról való tudása, esetleg tudáshiánya: Dussek és Steibelt nem az általuk művelt hangszerekre írták a hárfaversenyeiket, s feltételezhetjük, hogy billentyűs szerzőkként a saját hangszerükből kiindulva alkották meg sajátos koncepciójukat az ideális hárfaversenyéről.⁷¹ Kiterjesztve e szempontot a többi klasszikus hárfaversenyre is, ezt az állítást egészen biztosan megerősíti minden hárfás, aki valaha játszott Mozart fuvola-hárfaversenyét. A hárfás Petrini, Krumpholtz vagy Jean-Baptiste Cardon versenyművei természetesen még a modern, duplapedálos hárfákon is jóval játszhatóbbak, mint a nem hárfás Boieldieu és társai alkotásai.

⁶⁷ Milligan 33-34.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ Rensch, 142.

⁷⁰ I.h.

⁷¹ Milligan 37.

A zongorista és hárfás gondolkodás kölcsönhatására mutat érdekes példát Milligan, amikor azt állítja, hogy Krumpholtz 1780-as években írt op. 9-es hárfaversenyének eleje, pontosabban a szólista egyszerű, de hatásos beléptetésének módja, – kétkezes, telt akkordok, majd szapora skálamenet, – oly emblematikussá vált, hogy hatással volt nemcsak Dussekre, aki minden hárfa- és zongoraversenyének szólista-belépését így írta meg, hanem ugyanez a szerkesztés megtalálható Steibelt hárfaversenyében és későbbi zongoraversenyeiben is, valamint további, korabeli zongoraversenyekben is kimutatható ez az idióma.⁷² Az alábbi kottapéldákban elsőként a Krumpholtz-féle verseny szólista beléptetését, majd Dussek op. 30-as hárfaversenye hárfaszólamának első ütemeit látjuk (10. és 11. kottapélda).



10. kottapélda: hárfás szólista belépése, J-B. Krumpholtz, Harp Concerto No. 6, op. 9, I. tétel, 50. ütem

11. kottapélda: J. L. Dussek, Grand Concerto for the pedal harp op. 30, I. tétel, szólista belépő, 1-4. ütem

⁷² Milligan, 37. A versenyműveken kívül szinte az összes grandiózusabb klasszikus hárfaszonáta (Krumpholtz, Dussek, Bochsá) is ebben a stílusban kezdődik.

2.5. Ki kicsoda? - 18. századi hárfások kislexikona

Hihetetlennek tűnik az a programgazdagság, az a művészi és műfaji sokszínűség, ami a klasszikus kor hárfáséletét jellemezte. Majd' harminc hárfás fordult meg csak 1760 és 1790 között a Concert Spirituel koncertjein, s dupla annyi tanárra volt szükség, hogy ellássa a hárfázni vágyó arisztokratákat és polgárokat. A L'almanach Musical 1775-ben 11, 1779-ben már 33 hárfatanárt tartott számon.

Ahogy korábban írtam, 1785-ben ötvennél is több hárfás publikáció látott napvilágot, s ez ugyan 1789-re, a forradalom idejére, visszaesett harmincra, de a visszarendeződés után újra felívelt a hárfás kiadások száma és meg is haladta az addigi rekordokat. A klasszikus hárfadarabok szerzői, – Barthel kutatásai szerint akár 150-en is lehettek, – jellemzően maguk is hárfások voltak, előadók, tanárok, néha önmaguk kiadói is egyben.⁷³

A 18. század második felének legfontosabb hárfás személyiségeit, – elsősorban a hárfá fejlődésével és a klasszikus hárfairodalom kialakulásával kapcsolatos tevékenységeik szerint – az alábbi „kislexikonban” foglaltam össze.⁷⁴

Baur, Jean (1719-1773 után)

Francia hárfavirtuóz, zeneszerző és kiadó. Az egyik első szerző, aki megkülönböztetett módon írt hárfára és csembalóra. Több darabja (air, arietta, menüett, gavotte és szonáta) maradt fenn. Hárfás dinasztiát alapított: lánya (Marie-Marguerite, fia (Barthélémy) és unokája (Charles-Alexis) mind hárfások lettek.

Bochsa, Robert Nicholas Charles 1789-1856

Francia hárfavirtuóz, hárfaprofesszor, zeneszerző. F. J. Naderman növendéke, a híres Madame de Genlis unokahúgának férje, 1812-től Napoleon hivatalos hárfása. Egy homályos hamisítási ügy miatt kényszerűségből Angliába távozik, ahol a londoni Zeneakadémia professzora és a Királyi Színház hárfása lesz. Pár év múlva egyik kollegája feleségével megszökik és európai, dél-amerikai és ausztráliai koncert-

⁷³ Barthel, 127.

⁷⁴ Az összefoglaláshoz Barthel, Rensch és Parker könyveit, valamint a Grove-lexikon idevágó szócikkeit vettem alapul.

turnékat tesz. Több mint 350 műve maradt hátra: variációk, fantáziák, versenyművek, duettek, szonáták, rondók, pedagógiai darabok (Study for the harp, 1814).

Boieldieu, Francois Adrien (1775-1834)

Francia zeneszerző, zongora- és zeneszerzés tanár. 1796-ban telepedett le Párizsban. 1803-ban házassága felbomlása után Szentpétervárra települ, ahol udvari zeneszerző és zeneigazgató lesz. 1810-ben visszatér Párizsba, a Conservatoire-ban zeneszerzést tanít. C-dúr hárfaversenye (1800), hárfa-zongora duói, három hárfaszonátája, egy hárfacselló-zongora triója meghatározó darabjai klasszikus hárfairodalmunknak.

Cardon, Jean Baptiste (1760-1803)

Francia hárfás és zeneszerző, a kor egyik legkeresettebb tanára. A forradalom elől Szentpétervárra menekült, ahol II. Katalin hárfatanára és koncertmester volt. Két hárfaversenye, hegedűkíséretes hárfaszonátái, hárfaduói és egy hárfametodikája (1784) maradt fenn.⁷⁵ Tíz hárfaszonátája közül négyet a királynőnek dedikált.

Corbelin, Francois Vincent (?-1805)

Francia hárfás, hárfa-, gitár- és ének professzor, zeneszerző, kiadó és kereskedő. Pár népszerű air-t és több hárfametodikát is írt (1779, 1780, 1802).

Cousineau-család

Georges (1733-1800) és Jacques-Georges (1760-1836) mindketten hangszerkészítők és zenekiadók, fáradhatatlanul dolgoztak a hangszer fejlesztésén. 1781-ben bemutatott szabadalmukban az addig használt horgocskákat egy új mechanika („béquille”), a húr két oldalán elhelyezkedő és pedálozáskor egymással ellentétes irányban elforgó két rudacska váltotta fel. Következő újításuk 1782-ben a Cesz-dúr alaphangolású, 14 pedálos hárfa. Cégük 1783-ban – Naderman után másodikként – elnyerte Marie Antoinette hivatalos hárfakészítője címet.

⁷⁵ Barthel, 169. L'art de jouer de la harpe démontré dans ses principes, suivi de deux sonates, dédié aux amateurs de cet instrument.

Jacques-Georges főként hárfaművészként aratott sikereket: a nyolcvanas években a Concert Spirituel művésze volt, 1804-ben Josephine uralkodónő hárfása lett. Művei: hegedűkíséretes hárfaszonáták, dalok és pot-pourrik, és egy saját hárfaiskola (1805).⁷⁶

Deleplanque, Francois Joseph (1746-1797)

Francia cselló, hárfa és zeneszerző tanár. Darabjai (hegedűkíséretes hárfaszonáták, indulók, ouverturök, pot-pourrik, dalok) főként hárfa pediodikákban és Naderman kiadásában jelentek meg.

Dussek, Jan Ladislav (1760-1812)

Cseh zongora és orgonaművész, zeneszerző, aki ugyan maga nem hárfázott, de a hárfások végigkísérték életét, hárfaművei pedig a klasszikus hárfarepertoár fontos részét képezik. Hárfás édesanyja zenei tehetségét örökölve zongoristaként évekig koncertezett szerte Európában, mielőtt letelepedett volna Párizsban, ahonnan aztán a forradalom kitörése elől menekült Londonba. (Hölgytársa a meg nem erősített pletykák szerint barátja felesége, Madame Krumpholtz volt). Londonban – kettesben – hárfa-zongora duókkal koncerteztek, majd zenei kiadót alapított és feleségül vette partnere fiatal, szintén hárfás leányát. A cég csődbe ment, Dussek pedig – feleségét, leányát és börtönben ülő apósát hátrahagyva – Hamburgba költözött. Utolsó éveiben a porosz udvar zeneigazgatójaként dolgozott. A klasszika és romantika közti átmeneti korszak jelentős zeneszerzője, aki többek között Louis Spohrra is hatással volt. Legfontosabb hárfaművei: szonáták hárfára, hegedűre és csellóra; hárfa-zongora duók, duettínók, duo contertanték, öt hárfaverseny a londoni évekből (op. 15 Esz-dúr, op. 17 F-dúr, op. 30, C. 158 és C. 264).

Erard-család

Sébastien Erard (1752-1831) a hetvenes években telepedett le Párizsban, és testvérével, Jean-Baptiste-tal (1749-1826) először csembaló és zongorakészítéssel foglalkoztak, majd látván a hárfa népszerűségét, üzleti megfontolásból felvették a hárfakészítést is

⁷⁶ Barthel, 172.

tevékenységeik közé. Sébastien Erard rendkívül találékony feltaláló volt, billentyűs és hárfás szabadalmainak száma több tucatra tehető. Fontos hárfás szabadalma 1786-ban a „fourchette”-mechanika, majd 1810-ben a hárfát és hárfázást forradalmasító duplapedálos hárfá. Az Erard-testvérek 1792-ben, a forradalom üldözöttjeiként Londonba helyezték át székhelyüket, ahol a cégvezetést Sébastien unokaöccse, Pierre Orphée (1794-1855) vitte. Pierre Erard 1821-ben *The Harp in its present improved State compared with the Original Pedal Harp* című esszéjében foglalta össze a szimpla- és duplapedálos hárfák közti különbségeket.

Genlis Madame de, Caroline Stéphanie-Félicité Du Crest de Saint-Aubin (1746-1830)

Francia hárfaművész, tanár, zeneszerző és író. A 18. és 19. század leghíresebb női hárfatanára. 1802-ben adta ki „*A hárfatanulás új módszertana – kevesebb, mint hat hónap alatt megtanulható hangszeres tudás; új harmóniákkal, effektekkal és gyakorlatokkal*” című tankönyvét, amit pár évvel később egy következő, 24 leckés metodika követett, mely az öt ujjal való hárfázásról értekezett. Zenei pályája mellett több mint 200 prózai műve is született, több kortársa neki dedikálta művét.

Goepfert (Gaiffre), Georg Adam (1727-1809)

Német hárfás, Beaumarchais és Madame de Genlis tanára. 1749-ben bemutatja a Concert Spirituel egyik koncertjén a szimplapedálos hárfát, mely azonnal nagy sikert arat.

Hinner, Philippe Joseph (1755-1784)

Német hegedűművész, hárfás, hárfatanár és zeneszerző. Petrini diákja, 1769-ben debütált a Concert Spirituelen. 1774-81 között Marie-Antoinette hárfatanára. A jórészt a királynénak dedikált művei között románcok, dalok, hegedűkíséretes szonáták és hárfaduók egyaránt megtalálhatók.

Hochbrucker-család

A donauwörth-i hegedű, lant és hárfakészítéssel foglalkozó családalapító Georg fia, Jakob (1673-1763) a 17. század végén feltalálja az Erard-hárfa közvetlen elődjének tartott pedál-mechanikát.

Johann Baptist/Christian (1723-1812), Simon bátyja és Coelestin (Franz Christian, 1727-1805), Simon unokaöccse szintén hárfások voltak. Simon saját fejlesztésű szimplapedálos hangszerével mutatkozott be VI. Károly udvarában; Jean Baptiste a család leghíresebb tagja, elismert hárfás, hárfatanár, komponista. Több magas színvonalú szonátát, ariettát, divertimentót írt hárfára. Meyer, Krumpholtz, majd később maga Marie-Antoinette hárfatanára volt. A forradalom után, 1792-ben Londonba emigrált, műveit mindkét fővárosban kiadták és játszották.

Krumpholtz, Johann Baptiste vagy Jean Martin (1747-1790)

Cseh származású, osztrák hárfaművész, zeneszerző, feltaláló. Több hangszernek volt virtuóz kezelője, de az Esterházy-udvar zenekarában – Haydn keze alatt – hárfásként dolgozott, majd egész Európát is hárfájával utazta körbe. Metz-ben tanulmányozta a hárfaeépítés mesterségét, majd pár év múlva feleségül vette a mester 16 esztendő leányát, Anne-Marie Stecklert, a későbbi Madame Krumpholtz-ot, aki kivételes tehetségnek bizonyult a hárfaművészet terén. Három gyermek és hat közösen eltöltött év múlva Madame Krumpholtz Londonba szökik, meg nem erősített pletykák szerint szeretőjével, a zeneszerző Dussekkal. Férje ezt soha nem heveri ki, pár hónappal később a Szajnába veti magát.

Az utókor a klasszikus kor egyik legtehetségesebb hárfásának és szerzőjének, s egyúttal a hárfa egyik megújítójának tartja, aki Naderman, Cousineau és Erard fejlesztéseit ihlette (augmentált hárfa, tompított hárfa). Számos szonátasorozat, hárfaduó, hárfaverseny őrzi a nevét, legismertebb közülük talán az F-dúr Szonáta op. 8. Halála után diákja, Jean-Marie Plane összegyűjtötte és kiadta diadaktikus anyagait és etűdjeit.

Madame Krumpholtz / Anne-Marie Steckler (1767-1803)

Krumpholtz briliáns diákja és felesége. Számtalan művész múzsája, Krumpholtz, Dussek és kortárs hárfások darabjainak első előadója. Gyakori művésze a Concert Spirituelnek, majd a londoni Solomon-koncerteknek.

Meyer, Philippe-Jacques (1737-1819)

Francia hárfaművész és tanár, a Concert Spirituel gyakori művésze. Christian Hochbrucker diákja, majd maga is tanításba fog. Ő adja ki az első hárfaiskolát 1762-ben. Párizsban és Londonban egyaránt szép karriert fut be.

Naderman-család

A dinasztia alapítója Jean Henri Naderman (1734-1799) francia hárfaépítő mester, a híres Marie-Antoinette hárfák készítője. A cég Párizs és egész Európa legjobb híru hárfáit gyártotta a 18. század második felében, Naderman 1778-ban megkapta a Marie Antoinette hivatalos hárfakészítője címet is.

Hangszerei még a béquille-mechanika előtti crochet-szisztémával voltak felszerelve. Barátja, Jean-Baptiste Krumpholtz hárfaművésszel együttműködve 1785-86-ban levédette, majd bemutatta több közösen fejlesztett hárfaszabadalmukat, melyek ezúttal nem a húrok megrövidítését, hanem a hangzás gazdagítását szolgálták. Két fia, Henri Pascal és Jean Francois Joseph folytatták apjuk üzletét. Az elsőszülött Joseph hárfavirtuózként és zeneszerzőként fényes karriert futott be Londonban: Krumpholtz tanította, Dussek-vel kamaráztak, Bochsa szonátákat dedikált neki, lovaggá is ütötték. Aztán francia földön tovább folytatódott diadalmenete: több hárfaversenyét bemutatták, 1825-ben megalapította a Conservatoire hárfa-tanszakát, számos módszertan, szonáta, caprice, koncert-darab született keze alatt.

Oginski, Mickael Casimir (1728-1800)

Lengyel származású, arisztokrata születésű hárfaművész. Ő írta Diderot és d'Alembert enciklopédiájának hárfa fejezetét.

Petrini-család

A család első hárfása H. Petrini, akiről sokat nem tudunk: II. Frigyes udvarában szolgált 1735-től, valószínűleg kromatikus hárfán játszott, 1750-ben meghalt. Lánya, Marie Thérèse (1736-1824) és fia, Franz vagy Francesco (1740-1820) szintén hárfás volt. Franz volt a leghíresebb köztük, aki rendszeresen fellépett a Concert Spirituel koncertjein, egyik diákja (Hinner) később Marie-Antoinette hárfatanára lett. Elképzelhető, hogy C. P. E. Bach neki írta a G-dúr hárfaszonátát (Wq 139). A francia forradalom idején sem hagyta el a fővárost. Fontos szerepet játszott a hárfarepertoár evolúciójában: négy hárfaversenyt, négy kötetnyi szonátát, hárfa-hegedű duókat, románcokat, variációkat és egy metodikát hagyott az utókorra.

Plane, Jean-Marie (1774-?)

Francia hárfatanár, zeneszerző és szerkesztő. A Harp Journal szerkesztő-kiadójaként dalokat, rondókat, románcokat, feladatgyűjteményeket és metodikákat publikált, köztük egykori tanára, J.-B. Krumpholtz tanításait.

Pollet, Jean Joseph Benoit (1753-1823)

Francia hárfatanár, zeneszerző, zenei szerkesztő és kereskedő. Dalokat, variációkat, egy concertót és egy metodikát írt.

Dorette Scheidler Spohr (1787-1834)

A 18-19. század fordulójának egyik leghíresebb hárfaművésze, férje, Louis Spohr (1784-1859) a 19. század első felének ünnepekt hegedűművésze és zeneszerzője. A számára írt szóló- és kamaradarabok, különösen a c-moll Fantázia op. 35, a klasszikus hárfarepertoár alapját képezik. Dorette törekeny egészségével nem törődve egyensúlyozott az előadóművészi pálya és a családjának szerepek között. A szimplapedálos hárfa művészeként nem tudott átszokni Erard duplapedálos hangszerére és ez 1820-ban hárfás karrierjének végét jelentette.

Spohr, Ludwig/Louis (1784-1859)

A 19. század első felének ünnepekt hegedűművésze, zeneszerzője, karmestere. Első feleségének, Dorette-nek írt szóló és kamaradarabjai, különösen a Fantázia op. 35, a klasszikus hárfarepertoár alapját képezik.

3. Carl Philipp Emanuel Bach: G-dúr szonáta (Solo für die Harfe, Wq 139)

3.1. Megválaszolandó kérdések a hárfaszonáta kapcsán

Az 1762-ben született Wq 139-es jegyzékszámú G-dúr hárfaszonáta Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) egyetlen hárfára írt szóló darabja.¹ Az egyik legfontosabb és talán legszebb 18. századi hárfadarabunk, hárfás repertoárunk egyik legkorábbi szóló kompozíciója, mégis tele vagyunk kérdésekkel a művet illetően.

Biztosan C. P. E. Bach írta? Hiszen írása nem egyezik a kéziratéval. Mi a pontos címe? Solo für die Harfe, ahogy a bizonytalan eredetű kéziraton áll, vagy G-dúr szonáta?

Pontosan mikor, kinek és milyen hárfára készült? A kéziraton nincs évszám, a szonáta írása idején legalább háromféle különböző mechanikájú és szerkezetű hárfa volt használatos Európában és semmilyen írásos emlékünk nincs arról, hogy kinek írhatta.

Hogyan kell előadni? Szólóban vagy ketten, continuo kísérettel, a korabeli szólista gyakorlatnak megfelelően?

Mi is a tételek valódi sorrendje? A kornak és C. P. E. Bach akkori gyakorlatának megfelelően háromtétel, lassú-gyors-gyors: Adagio un poco, Allegro, Allegro² vagy a hárfásoknak kényelmesebb gyors-lassú-gyors?

A tételeket a legtöbb kiadás a lassú tétellel kezdi, de akad, amelyik nem.³ Nicanor Zabaleta, a huszadik század első felének virtuóz hárfaművésze - ma már historikus dokumentumnak számító lemezfelvételén - gyors-lassú-gyors sorrendben játssza a tételeket. Hans Zingel az általa szerkesztett kiadás előszavában nem zárkózik el a hasonló gyakorlattól: „Nincs rá ok, hogy ne a szonátára jellemző és megszokott Allegro-Adagio-Allegro sorrendben játsszuk.”⁴

A feltett kérdésekre adandó válaszok utáni kutatómunkámat a modern kiadások vizsgálatával kezdtem. Ma legalább öt modern kiadást ismerhetnek a hárfások, s ezek mindegyike a Brüsszeli Konzervatórium könyvtárában őrzött kézirat alapján készült. (A

¹ Berg 15. Egyes tanulmányok és műjegyzékek emlegetnek egy másik darabot, La Bataille de Bergen, Wq 272, de a legújabb kutatások, s főleg C. P. E. Bach egyik levelében írtak szerint ez nem az ő műve.

² Oleskiewicz xi. A zenei ízlés változott, az olaszos gyors-lassú-gyors-lassú tételsorrend helyett a lassú-gyors-még gyorsabb dominált.

³ Lucille Lawrence az általa szerkesztett kiadásban gyors-lassú-gyors sorrendbe helyezi a tételeket.

⁴ H. J. Zingel (ed.): C. P. E. Bach: Sonate G dur für Harfe (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1968) 4.

kéziraton, mely nem C. P. E. Bach kézírása, nincs dátum és semmilyen egyéb nyom, hogy mikor, miért és kinek készülhetett).

A különböző modern kiadások leginkább az ornamentika magyarázatában és kivitelezésében különböznek, de van olyan is köztük, amely G-dúr helyett F-dúrba helyezi át a szonátát, s olyan is, aki Allegro-Adagio-Allegro sorrendben közli a művet.⁵

A címlapot ma így ismerjük: Solo / für die Harfe / von C. P. E. Bach, de a darab újkori megnevezésében a „szonáta” és a „szóló” kifejezések egyforma súllyal szerepelnek.

- Sonata for the Harp / Lucile Lawrence (1963)⁶
- Sonate pour harpe / Marcel Grandjany (1963)⁷
- Sonate G dur für Harfe (Cembalo oder Klavier) / Hans Joachim Zingel (1968)⁸
- Sonata in G Major / Jane Weidensaul (1979)⁹
- Solo für die harfe / Chantal Mathieu (2005)¹⁰
- Solo für die harfe / Mary Oleskiewicz (2008)¹¹

3.2. A kézitról

A kézirat egyetlen példányban maradt fenn, ami szokatlan akár a kor, akár C. P. E. Bach egyéb műveihez képest, de az idegen kézírásról elég egyszerűen megállapítható volt, hogy az Michelhez, a mester legügyesebb másolójához tartozik.¹²

C. P. E. Bach jogi pályát is végzett és bár nagyrabecsült zeneszerző és billentyűs játékosként tisztelte kora, minden művéről és kottájáról, - és más szerzők műveivel is gazdagított gyűjteménye összes példányáról - igen precíz kimutatást tartott fenn. Pályája vége felé, az 1780-as években Johann Joachim Heinrich Westphal

⁵ Az amerikai szerzők - Lucille Lawrence és Marcel Grandjany - nagyobb szabadságot engednek meg maguknak, mindketten a 2-1-3., azaz Allegro-Adagio-Allegro sorrendet javasolják. Európában leginkább a Zingel és Oleskiewicz szerkesztette verziókat játsszuk, de a legfrissebb kutatások eredményeit is felhasználó, újabb kiadásokból is sokat tanulhatunk.

⁶ Sonata for the Harp (New York: Chas. Colin, 1963) Lawrence szerkesztésében Allegro-Adagio-Allegro a tételek sorrendje.

⁷ Sonate pour harpe (Paris: Durand et Cie, 1963) Az átírat F-dúrban van, a tételek sorrendje Allegro-Adagio-Allegro.)

⁸ Sonate G dur für Harfe (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1968)

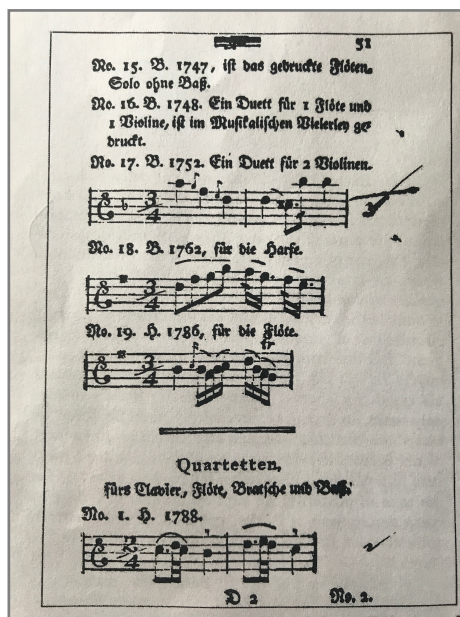
⁹ Sonata in G Major (Teaneck, New Jersey: Willow Hall Press, 1979)

¹⁰ Solo für die harfe (Paris: Editions Harposphere, 2005)

¹¹ Solo für die harfe / The complete works. Series II, Chamber music, vol. 1 (Los Altos, CA: The Packard Humanities Institute, 2008)

¹² Berg 11.

segítségével elkezdte összeállítani műveinek jegyzékét; 1790-ben, kicsivel halála után felesége kiadta műveinek katalógusát (*Nachlaß Verzeichnis*), melynek összeállításában maga C. P. E. Bach is részt vett élete végén.¹³ Felesége katalógusában a szonáta a szóló darabok alatt volt bejegyezve: a bejegyzés meghatározta a keletkezés időpontját (1762), a helyszínt (Berlin) és hasonlóan a többihez, az első ütemeket is tartalmazta.¹⁴ A bejegyzés szerinti első ütem pontosan megegyezik a szonáta első, lassú tételének legelső ütemeivel (8. illusztráció).



8. illusztráció: C. P. E. Bach: Nachlaß Verzeichnis, No. 18. bejegyzés, 51. oldal

Westphal saját katalógusában még egy ütemmel és még egy kifejezéssel egészül ki a bejegyzés: Adagio un poco¹⁵. Tehát valószínűleg a tétel karakterének megnevezése utólagos.

A kézirat sorsához kapcsolódó kérdések tisztázása tehát nem csak azt válaszolja meg, hogy mikor készült, hanem a tételek eredeti sorrendjét is.

3.3. Kinek és milyen hárfára készült?

Nem minden 18. századi hangszeres darab született a megrendelő vagy első előadója képességeit szem előtt tartva. C. P. E. Bach például mindig számíthatott rá, hogy divatos

¹³ I.m., 9.

¹⁴ C. P. E. Bach: Nachlaß Verzeichnis No. 18, für die Harfe (Berlin, 1762) 51.

¹⁵ Berg 12. Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg: Schiebes, 1790)

billentyűs darabjainak lesz vásárlója és előadója, az egyéb hangszeres szolistákat illetően is bővében lehetett a lehetőségeknek. Ehhez képest a korabeli hárfadarabok jellemzően valakinek dedikálva, az inspiráló személy számára készültek. Viszont a 18. század közepén véleményem szerint egyetlen ehhez hasonló, harmóniailag komplex hárfadarab sem létezett még és biztosan kevés olyan hárfaművész élt, akinek megfelelő képességei lettek volna hozzá. Nem beszélve az akkor használatban lévő hárfákról, amelyeken mai szemmel nézve szinte lehetetlennek látszik a szonáta lejátszása: a kampós hárfát eleve elvethetjük a sok harmóniai váltás miatt, melyekhez túl sokszor és túl gyorsan kellene elkapkodni kezünket a húroktól a félhangváltáshoz. A dupla húrsoros, tripla húrsoros hárfákat már 100-200 éve használták, és az első pedálos hárfák is bemutatásra kerültek a Concert Spirituelen, így ez utóbbiak a lehetséges jelöltek.¹⁶

C. P. E. Bach a hárfaszonátát a Hétéves Háború végén írta, s bár többekhez hasonlóan ő sem tétlenkedett közben,¹⁷ de mindenkit megviselt az az időszak és a háború előtti pompás zenei életnek addigra nyoma sem volt, épp csak újraindultak a kamarazenei koncertek.¹⁸ Hogy milyen hárfára készült a szonáta, azt talán könnyebb megválaszolni, – bár ebben sem teljesen egységes a hárfások véleménye, – de a kérdésre, hogy előadóként kik jöhettek szóba, milyen hárfások lehettek C. P. E. Bach körül az 1760-as években, illetve a Nagy Frigyes alatti időszakában, 1740 és 1768 között, kicsit körülményesebb a válasz. Több személy is szóba kerülhet, de egyikükben sem lehetünk biztosak.

Nagy Frigyes remek fuvolista hírében állt, aki saját művészi érdeklődése okán és a korszellemnek megfelelő a tudományos újítások iránt elkötelezetten elhalmozta saját magát és udvari zenészeit a legújabb fejlesztésű hangszerekkel.¹⁹ Részben a francia udvar diktálta ízlését, így szinte bizonyosan beruházott a divatos újdonságnak számító, rokokó stílusban díszített „francia hárfába”.

A hárfaszonáta hangterjedelme a nagy D-től a háromvonalas E-ig terjed, az első párizsi szimplapedálos hárfák hangterjedelme a kontra oktáv A-tól a háromvonalas

¹⁶ Berg 11.

¹⁷ Oleskiewicz xvii. Bach pont abban az évben publikálta a Versuch II. kötetét, mely a continuóval és a számozott basszussal foglalkozott behatóan.

¹⁸ David Schulenberg: *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2014). 103. Schulenberg szerint e ritka darabdal repertoárja színesítésére, a háború utáni idők koncertjeire készült.

¹⁹ I.h., A legújabb fejlesztésű fuvolák és csembaló mellé pont hiányzott az alig pár éve bemutatott szimplapedálos hárfá.

G-ig, az 1700-as évek végére pedig – elérve a 39 húrt – kontra F-től a háromvonalas H-ig. Vagyis a korai szimplapedálos hárfán könnyedén kifért a darab.

Roslyn Rensch szerint a szonáta lejátszható a szimplapedálos hárfán, de inkább a kromatikus hárfá mellett teszi le a voksát.²⁰ Oleskiewicz pont fordítva gondolja: Nagy Frigyes vonzódása az új hangszerekhez, a porosz udvar felvilágosult gondolkodása, s nem utolsó sorban a sok díszítést és pedálozást igénylő zenei anyag miatt a szimplapedálos hárfát tartja valószínűbbnek.²¹

A hárfás személyét illetően négyen is szóba jöhetnek. Nagy Frigyes udvarában 1735-től szolgált egy Petrini nevű hárfás, - vezetőnek nevét nem tudjuk biztosan, - a későbbi hárfás Petrini-dinasztia alapítója, aki a korabeli források szerint olyan virtuóz művész volt, hogy „mind a 24 hangnemben egyformán remekül játszott”.²² Ez utóbbi mondat jelzi, hogy valószínűleg kromatikus hárfán játszott.²³ Idősebb Petrini 1750-ben meghalt, ezért valószínűbb a második lehetőség, hogy valamelyik szintén hárfázó gyermeke, Marie Therese (1736-1824) vagy Franz (1744-1819) volt a keresett hárfás. Korabeli források szerint az idősebb testvér, Therese épp távol volt az udvartól abban az esztendőben, ezért tehát marad a 18 esztendő Franz.²⁴ Franz Petrini már fiatalon ragyogó hárfás hírében állt, a 18-19. század fordulójára pedig az egyik legkeresettebb európai virtuózzá vált. Joggal feltételezhető, hogy neki készült C. P. E. Bach szonátája.

Oleskiewicz és Zingel azonban felvet egy másik lehetőséget: Hans Brennessel hárfás C. P. E. Bach mellett gyakornokoskodott 1755-62-ig, pont a szonáta születésének évéig.²⁵ Feladata a kíséret és basszus continuo tanulmányozása volt.²⁶ Szólista képességeiről nem sokat tudunk, így nem tudjuk összevetni Franz Petrini későbbi eredményeivel, a szonáta első előadójának kérdését tehát nem tudjuk megnyugtatóan megválaszolni.

²⁰ Rensch, 136.

²¹ Oleskiewicz xvii.

²² Rensch, 136. A szimplapedálos hárfán 13 különféle hangnemben lehetett „csak” játszani. (A majdan megszülető duplapedáloson ez a szám már 27.)

²³ Azokban az évtizedekben még nem szóló, hanem kísérőhangszeresként foglalkoztatták a hárfásokat.

²⁴ Berg 13.

²⁵ Mary Oleskiewicz: „The Court of Brandenburg-Prussia” In: Owens, Samantha; M. Reul, Barbara; B. Stockigt, Janice (ed.): *Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities.* (Woodbridge: Boydell and Brewer Limited, 2011). 103., 122. A tanítás az udvari muzsikuskok fontos feladata volt. Fizetést kaptak érte, s gyakran a gyakornok fizetésének egy részét is megkapták. Oleskiewicz tanulmányának egyik táblázata felsorolja néhány udvari zenész tiszteletdíját, köztük Petriniét, C. P. E. Bachét és Brennessellét is: 1745-ben Petrini 400 Thalert, C. P. E. Bach 300 Thalert kapott; 1756-ban C. P. E. Bach 600 Thalert, Franz Brennessel „gyakornok” 400 Thalert.

²⁶ Oleskiewicz xvii.

3.4. A szonáta szerkezete, stílusa, előadói apparátusa

C. P. E. Bach szóló szonátái 1735 és 1786 között készültek, Frankfurtban, Berlinben és Hamburgban. A harmincas-negyvenes években sűrűbben, 1752-ben, 1762-ben és 1782-ben évente már csak egyet-egyet írt. A hárfaszonáta az egyik utolsó közöttük.²⁷ C. P. E. Bach önéletrajzában 18 szóló szonátát említ, melyek nagy része fuvolára, kisebb részük oboára, hárfára, viola da gambára, két hegedűre, és fuvola-hegedű duóra készült.²⁸

A tételek lassú-gyors-gyors (Adagio-Allegro-Allegro) sorrendje elüt a billentyűs szonátákéitól, noha egyéb elemeiben, főleg a díszítéseiben nagyon is hasonlít rájuk. A lassú-gyors-gyors sorrend, a zenei anyag textúrája és a számozott basszus jelenléte jóval inkább C. P. E. Bach continuóval kísért szólóhangszeres szonátáira emlékeztet.²⁹ Az biztos, hogy 1745-re C. P. E. Bach szonátái már mind háromtétélesek: első tételük rendszerint Largo, Adagio vagy Andante, második és harmadik tételük Allegro vagy Allegretto. Harmadik tételük Arioso 3/8-ban vagy Allegro 3/8-ban.

A számozott basszus jelenléte minden hárfás képzeletét megmozgatta, a modern kiadások is a basszus kidolgozásában térnek el leginkább egymástól. A négy mellékelt kottapéldán az Adagio tétel első ütemeit láthatjuk:

- az első kottapélda a kézirat maga (11. kottapélda),
- a második a Grandjany-ra jellemző szabadelvű, már-már romantikus stílusú példa a mű teljes átírását illusztrálja 1963-ból (12. kottapélda, nála az Adagio tétel a 2.),
- a harmadik a hagyományos, nem túl tolakodóan kidolgozott Zingel-kiadvány 1968-ból (13. kottapélda),
- a negyedik példa Chantal Mathieu 2005-ben készült, szintén konzervatív megközelítésű, viszont Zingeléhez képest a díszítést kiíró, el is magyarázó átiratának első ütemeit mutatja (14. kottapélda).

²⁷ Oleskiewicz, xi.

²⁸ I.m., xviii.

²⁹ Berg, 15. Darrell M. Berg egyebek mellett az 1720-as évek elején még használatos Tartini-modellre (lassú-gyors-gyors) vezeti vissza a hárfaszonáta tételeinek sorrendjét. Oleskiewicz egyszerűen a zenei ízlés változásának, az olasz mintájú gyors-lassú-gyors-lassú tételsorrend elmúlásának tudja be.

11. kottapélda: C. P. E. Bach: Solo für Harfe, 1762., 1-4. ütem

12. kottapélda: Sonate pour harpe / Marcel Grandjany, 1963, II. tétel, 1-2. ütem

13. kottapélda: C. P. E. Bach (ed.: H. J. Zingel):
Sonate G dur für Harfe (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1968), 1-3. ütem

14. kottapélda: C. P. E. Bach (ed.: C. Mathieu): Solo für die harfe (Paris: Editions Harposphere, 2005), 1-3. ütem

Egyes ötletek szerint eredetileg hegedűre vagy fuvolára készülhetett a dallam, s C. P. E. Bach csak később dolgozta át hárfaszonátává. Mások szerint hárfára készült, de olyan előadási célzattal, hogy a jobb kéz dallamát játssza a hárfás, a basszus continuót pedig egy billentyűs. Ehhez a véleményhez csatlakozik Emily Mitchell, aki szerint az akkori törékeny, messze nem a legtökéletesebb pedálmechanikájú hárfák nem is voltak alkalmasak ilyen összetett feladatra, mint amire a mai hárfások, a mai hangszereikkel képesek.³⁰

Mivel akkortájt még jellemző feladata volt a hárfásnak a continuo kíséret, – évtizedek múlva már kevésbé, – s még Hans Brennessel is ezt tanulta nála, az sem valószínűtlen, hogy C. P. E. Bach gyakorlási céllal számozott basszust írt a bal kéz szólamába és az előadóra volt bízva, hogy csupán az alaphangokat játssza, de oktávban, - bár ez a mai nyaktörő tempóknál lehetetlennek tűnik, – vagy kidolgozott basszust játszik. Zingel szerint ez utóbbi és a szólóhárfa alatti billentyűs continuo kíséret verziója egyaránt lehetséges.³¹ Szerintem ez utóbbi lehetőséget támasztja alá az a tény is, hogy nem minden tételben egyformán kidolgozott ez a bizonyos basszus: a második tételnek csupán néhány ütemében, a közepe táján és a végén.

Oleskiewicz is határozottan, kételyek nélkül leteszi a voksát amellett, hogy csak a dallamot játszotta a hárfás, a kíséret pedig másik zenészek feladata volt. Állítását a következő, jól összeszedett érvekkel támasztja alá:³²

- a kétsoros lejegyzés és elnevezés (Solo) a kíséretes C. P. E. Bach szonátákra jellemző, a szólista kíséretét egy, - csellóval kiegészülve akár kettő - másik hangszer látta el,³³
- bár idővel a hárfá önellő, szóló hangszerré vált, ezekben az évtizedekben még vagy a viola da gambához hasonlóan akkordokat játszó kísérő hangszerként funkcionált vagy ugyan két kézzel két szólamot játszott egyszerre, de olyan harmóniailag gazdagon kidolgozott alsó szólamot biztosan nem, mint amit C. P. E. Bach számozott basszusai igényelnek, s amely a korabeli képzett billentyűsök feladata volt,

³⁰ Emily Mitchell: „C.P. E. Bach’s Harp Sonata: What’s New About Something So Old?” *American Harp Journal* (Winter/2011): 28.

³¹ C. P. E. Bach (ed.: H. J. Zingel): „Textual Commentary.” *Sonate G dur für Harfe*. (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1968) 3.

³² Oleskiewicz xx.

³³ C. P. E. Bach: Versuch II, Einleitung, § 9. 3. oldal. „Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.” C. P. E. Bach szerint egy szóló szonáta legtökéletesebb kísérete egy billentyűs és csellista páros.

- ehhez kapcsolódik, hogy a 18. századi hárfásoknak se Händel, se Mozart, se a későbbi hárfaversenyek előadásakor nem volt feladata kidolgozott continuót játszani még a tutti részekenél sem, bár képesek lehettek rá és alkalmanként előfordulhatott e gyakorlat,³⁴
- Olekiewicz végül olyan konkrét példákat mutat a hárfaszonátából, melyek – a Versuch hangszeres kísérettel foglalkozó II. kötete szerint – tipikusan kíséretet igényelnek: például ha a tasto solo rövid basszus hangoknál jelenik meg, ott a t.s. játék nyomatékosítja a dallam kiírt appoggiatúráit³⁵

A klasszikus formavilág jelenlétére utal a tételek szerkezete. A két allegro tétel ismétlődőjele egyértelművé teszi a tételek kéttagú formáját: mindkettő tétel a domináns felé halad egy akár kidolgozási résznek is nevezhető kirándulás után, hogy aztán a kidolgozást lekerekítve visszatérjenek a tonikához. Az első tételnél nem nyilvánvaló, nincs kiírt ismétlődőjel, de ez is lekerekített kéttagú forma.

A „barokkos” mennyiségű díszítés és számozott basszus jelenlététől függetlenül nem mondhatjuk barokk stílusúnak: a rövid levegőjű frázisok, a vékony textúra, az egyszerűségében szépséges, mégis uralkodó dallamosság mind a klasszikus stílus előfutárára, a gáláns stílusra utal.

3.5. Előadási gyakorlat

Ez a szonáta nagyon is elüt a késő 18. századi hárfaszonáták néha felszínesnek ható, de jellemzően életvidám nyüzsgésétől, mégsem szabad átesnünk a ló másik oldalára előadás közben: a dallamvezetés expresszivitását a szerző már elvégezte helyettünk a gyakori dinamikai váltásokkal, a rövid sóhajokkal, a váratlan harmóniai fordulatokkal. A túl lírai, romantikusan expresszív, 19. századi stílusú előadással hibába eshetünk.

Az előadás gyakorlati kérdései nagyon is aktuálisak számunkra, mert ez a barokk és klasszikus kor közötti átmeneti időszak esik ki talán a legjobban hárfás elméleti oktatásunkból. Szigorú szabályok határozzák meg díszítéseinket, a kadenciák hosszát, a trilláink sebességét, a számozott basszusról nem is beszélve, de mégsem

³⁴ Oleskiewicz xx. Oleskiewicz Zingelt idézi, aki szerint Petrini Esz-dúr concertójának hárfaszólama a tutti részeken implikálja e gyakorlatot.

³⁵ A tasto solo játéknál a basszus hangokat akkord nélkül, magukban játsszuk. Az 1. tételben négy helyen is találkozunk a tasto solo játékmóddal, a 2. és 3. gyors tételekben alig.

panaszkozhatunk, hiszen C. P. E. Bach saját Versuch-ja kezünkbe adja a megoldásokat a hárfaszonáta szinte összes díszítéséről, és a 18. századi előadói gyakorlat egyéb területein is segítségünkre lehet. (A Versuch második kötete, mely – mint már korábban említettem, – nagyrészt a continuo és számozott basszus kidolgozásával foglalkozik, épp 1762-ben jelent meg.)

Az Adagio tétel metruma 3/4, a középső tételé 4/4, az utolsóé pedig 3/8. Az egész szonátára általánosan érvényes, hogy a huszadik század óta gyorsabban játsszák, mint az a korabeli hárfákon kivitelezhető vagy akár ajánlott volt, pedig a tempók meghatározásánál nem feltétlenül szabadna a modern értelemben vett Allegro-t alkalmaznunk. A 18. századi értelemben vett Allegro annyit tesz, hogy tételünk az előző tételnél gyorsabban játszandó, idézi Emily Mitchell e hárfaszonátáról szóló cikkében Quantz fuvolaiskoláját és ennek kapcsán hosszan elmélkedik a mai előadások hevesességéről és gyorsaságáról.³⁶ Quantz tanítását idézi, miszerint minden, amit siettetve játszunk, az hallgatóinkban izgatottságot, nem pedig elégedettséget okoz. Legfőbb célunk az érzelmek kifejezése, s nem a gyors játék kell legyen. Az Allegro kifejezés nem feltétlenül csak tempójelzés, értelmezése széles skálán mozog, sokféle gyors tételre alkalmazható: úgy mint Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro non presto és így tovább, egészen a Prestissimóig.³⁷

E felsorolásban az Allegro a gyorsasági skála legalján helyezkedik el. Quantz útmutatása nyomán Mitchell felveti, hogy ha C. P. E. Bach presto előadást kívánt volna tételeinek, akkor azt írta volna.³⁸ Mitchell a hárfaszonáta harmadik tételének Allegro 3/8-át is úgy értelmezi, hogy nem gyorsabb, hanem változatosabb karaktert kíván a szerző.³⁹

³⁶ Mitchell, i.m., 4.

³⁷ Quantz, XII. §3. On the manner of playing the Allegro.

³⁸ Mitchell nem veszi figyelembe azt a problémát, hogy a kézirat nem C. P. E. Bachtól származik személyesen, így a tempójelzések sem feltétlenül hitelesek, azaz C. P. E. Bach szándékait illetően is csak kéte-lyeink vannak.

³⁹ Mitchell, i.m., 7.

3.6. A felvetett kérdések és válaszok összefoglalása

Több forrás és tanulmány eredményeinek összefésülése után biztosan állíthatjuk, hogy

- a Solo für die Harfe című, Wq 139-es jegyzékszámú G-dúr hárfaszonátát Carl Philipp Emanuel Bach írta 1762-ben; a kézirat Michel, C. P. E. Bach hivatalos másolójának keze munkája.

- Nem tudjuk, hogy pontosan kinek készült, de a legvalószínűbb Franz Petrini vagy Brennessel.

- A tételek eredeti sorrendje lassú-gyors-gyors: Adagio un poco / Allegro / Allegro.⁴⁰

- Nem tudjuk, hogy milyen hárfára készült, de a legvalószínűbb a szimplapedálos hárfá.

- Nem lehetünk benne biztosak, hogy C. P. E. Bach kíséretes vagy kíséret nélküli darabnak szánta, de valószínűsíthetően inkább kíséretes műnek: a teljes alsó szólámot a kidolgozott számozott basszussal egyetemben egy másik, valószínűleg billentyűs hangszer játszotta.⁴¹

⁴⁰ A huszadik századi előadások egy része 2-1-3. sorrendben játssza a tételeket, de az utóbbi évtizedekben már követjük az eredeti sorrendet.

⁴¹ A huszadik századi előadói gyakorlatban C. P. E. Bach hárfaszonátáját kizárólag kíséret nélkül játsszuk, a két szólámot két kézzel. A számozott basszust a hárfás képességeinek megfelelően játssza: nem játszik semmit, vagy maga dolgozza ki a kíséretet, vagy választ magának egyet a modern kiadásokból és az abban kidolgozott szólámot játssza.

4. Wolfgang Amadeus Mozart: C-dúr fuvola-hárfa verseny (K. 299)

4.1. Mozart és a hárfa

A gyermek Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) apja, Leopold Mozart (1719-1787) természetesen nagy hangsúlyt fektetett rá, hogy gyermekei a legjobb zenei oktatásban részesüljenek, s ennek az is része volt, hogy időről-időre meghívta otthonába a kor legfontosabb zenészeit, így például hárfásokat is. E szokását és a gyermek Mozart által megismert hárfások egyikét, Christian Hochbruckert név szerint említi egy 1764-ben kelt levelében: „Schobert, Eckardt, Le Grand és Hochbrucker mind elhozták szonátaikat bemutatni a gyermekeimnek.”¹

A hárfairodalom szempontjából nem jelentős, csupán érdekes tény, hogy egyetlen, a fuvola-hárfa verseny előtt keletkezett művéről tudunk, mely ha nem is hárfára készült, de minden bizonnyal azon is játszották. Az 1766-ban, kilencévesen írt egyik szonátaötete, a *Six Sonates Pour Le Clavecin Avec Accompagnement d'un Violon, Opus 4 / KV 26-31* első kiadásának címlapján, - valószínűleg a hárfa hirtelen nagy népszerűségére való tekintettel és a jobb eladhatóság érdekében - fel van tüntetve, hogy „Ces pieces peuvent s'exécuter sur la Harpe”, azaz a darabok hárfán is előadhatóak.

A hat billentyűs szonátát Hágában írta, arisztokrata felkérés inspirálta a kompozíciót. Előző szonátasorozatainak (KV 6-9; KV 10-15) jó visszhangja lehetett, ha efféle felkérést generáltak.² Az orániai herceg nővérének ajánlott sorozatot Leopold Mozart így említi egyik 1766. májusi levelében:

Amszterdamból ismét Hágába mentünk az orániai herceg beiktatási ünnepségére [...], ahol felkérték a mi kis komponistánkat, hogy hat billentyűs szonátát írjon hegedűkísérettel a herceg nővére, a nassau-weilburgi hercegnő számára, amelyeket azonnal ki is metszettek.^{3,4}

Az op. 4 sok tekintetben különbözik a korábbi sorozatoktól. A legszembeütőbb változtatás, hogy a korábbiaknál jelentősebbé válik a hegedűszólam szerepe, mely ugyan gyakran még mindig csak ismételt hangok sorából áll, de itt-

¹ Rensch, 134. 1764. február 1-3. Leopold Mozart Frau Hagenauernek.

² Komlós Katalin: Tanulmányok a 18. századi zene történetéből /Mozart billentyűs kamarazenéje: Európa zenei panorámája 1762-1788. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015). 199.

³ Kovács János: Mozart-breviárium (Budapest: Zeneműkiadó, 1961). 58.

⁴ Az idézetben szereplő kifejezés, „ki is metszettek” jelentése: „amelyeket kiadtak”.

ott már imitál, párbeszédet folytat a billentyűs jobb kéz szólamaival (K. 26 fináléja, K. 27 nyitótétele). A szonáták egy kivétellel kéttételesek, a tételkarakterek egymásutánja változatos, többnyire kétagú forma.

Osztom Komlós Katalin véleményét, aki szerint „a K. 30 nyitó Adagio tételében a folyamatos triolamozgás és kézkeresztezés szinte szentimentális hatást kelt” és hogy az 1767-es párizsi kiadás hárfás előadásra vonatkozó külön megjegyzése nagyon is illik e tételre.⁵ 2015-ben lemezre játszottam Kállai Ernővel a sorozat második szonátáját (K. 27), amit – Komlós Katalin tanulmányát és véleményét akkor még nem ismerve – pontosan ugyanebből a megfontolásból választottam.⁶ Ugyan néhány zeneszerzői megoldás és fordulat kicsit szokatlannak tűnt, de általában gördülékeny, hárfán jól játszható volt. Az *Andante poco Adagio* nyitótétel dallamossága megkapó, a hangulata szinte koraérett; a billentyűs- vagy hárfaszólamban a két kéz összetett ritmikája már-már improvizatív, rapszodikus benyomást kelt (15. kottapélda). A korábban említett párizsi kiadásból kiemelt kottapélda a bevezető ütemek izgalmas ritmikájából és a kicsit sem gyermekinek tűnő dallamvilágból ad ízelítőt.



15. kottapélda: W. A. Mozart, Six Sonates op. 4, K. 27, I. tétel, hárfaszólam 1-7. ütem

A második tétel szabályos triós formája nem tartogat sok meglepetést, jókedélyű, fürge tánc. A hegedű-hárfa összjátéka néhol egészen kidolgozott, máshol a hegedű valóban inkább a kísérő hangszer szerepét tölti be a repetáló hangokkal. Az *Allegro* tétel első ütemeiben mindkét szerkesztési elvre látunk példát (16. kottapélda).⁷

⁵ Komlós, i.m., 200.

⁶ Csilla Gulyás: Classical Sonatas for Harp. (Budapest: Hungaroton, 2015. HCD32753)

⁷ Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006) 42.

16. kottapélda: W. A. Mozart, Six Sonates op. 4, K. 27, II. tétel, 1-16. ütem

4.2. A C-dúr fuvola-hárfa verseny (K. 299) keletkezésének körülményei

Mozart 1777-ben európai körútra indult édesanyjával új megrendelések, egy esetleges hosszútávú, lehetőleg opera megírására szóló komoly szerződés létrejötté, de legfőképpen egy rangos, jól fizető állás megszerzése reményében.⁸ München és Mannheim után Mozart 1778. márciusában nagy reményekkel érkezett Párizsba, európai turnéjuk utolsó városába, ahol apja tanácsának megfelelően igyekezett új kapcsolatokat kiépíteni.⁹

Leopold Mozartnak alapvetően rossz véleménye volt a francia zenéről és zenészekről, s ezt egyik évvel korábban kelt, az előző fejezetben már idézett levelében - a német zene közeljövőbeni uralkodóvá válásának megjövendölése mellett - részletesen ki is fejtette:

Örökös háborúban áll az olasz és francia zene. Az egész francia zene egy petákot sem ér. De a franciák mostanában drasztikus változtatásokba kezdtek, már igen ingadoznak. A mostani francia ízlés tíz-tizenöt éven belül - remélem - teljesen eltűnik. A német zeneszerzők átveszik a vezetést a publikálásban. Schobert, Eckardt, Honnauer a zongora, Hochbrucker és Meyer a hárfa legnépszerűbbjei. M. Le Grand, egy francia zongorista teljesen felhagyott a saját stílusával és szonátái már a mi stílusunkat követik.¹⁰

⁸ Maynard Solomon: Mozart (Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.) 174.

⁹ Mikusi Balázs (szerk.): Wolfgang Amadé Mozart levelei (Budapest: Gondolat kiadó, 2016.) 110.

¹⁰ Emily Anderson (ed.): The Letters of Mozart and his Family. (A harmadik kiadás szerkesztői: Stanley Sadie, Fiona Smart) (London: Macmillan Reference Limited, 1997.) 37. 1764. február 1-3. Leopold Mozart Frau Hagenauernek.

A fogadtatás nem igazolta a Mozart-család elvárásait, mert a párizsi közönség udvarias volt iránta, de nem túl elragadtatott.¹¹ Szakmai kapcsolatai sem úgy alakultak, ahogyan remélte, mert apja tanácsa, – miszerint igyekezzen tiszteletteljesen elvegyülni, ne hívja fel magára a figyelmet, ne éreztesse a felsőbbrendűségét, – talán túlságosan is jól sikerült.¹² Ugyan rendszeresen eljár a Concert Spirituelre, de a találkozói rendre hasonlóképpen végződtek, komoly kapcsolatfelvétel nélkül:

A franciák szamarak és azok is maradnak, akármit csinálnak – idegeneknél kell menedéket keresniük. Piccinivel beszéltem a Concert Spirituelen – igen udvarias hozzám, és én is hozzá (ha így véletlenül találkozunk) – különben nem ismerkedem senkivel: sem vele, sem más komponistákkal. Értem a dolgom, ők is a magukét – és ez elég.¹³

Egész tavasszal várt a nagy lehetőségekre, idejét kisebb munkákkal, - többek között egy azóta sajnos elveszett szinfonia concertante megírásával - és tanítással töltötte, egyre csalódottabban és kiábrándultabban.¹⁴ Egyik új pártfogója a francia arisztokrata Adrien-Louis de Bonnières, Guînes grófja - később hercege - volt, akinek leányát zeneszerzésre tanította.¹⁵ A diplomata gróf, Marie-Antoinette kegyeltje igen jól fuvolázott és nagy zenebarát hírében állt, aki a korabeli zenei élet nagyjaival, például Madame de Genlis hárfaművésszel, vagy a szintén remekül fuvolázó II. Friggyessel is jó barátságot ápolt.¹⁶ A leány, Françoise Marie-Louise-Philippine de Guînes, édesapja bármennyire is erőltette, a zeneszerzésben nem jeleskedett, a hárfázásban annál inkább. Apjának írt májusi levelében Mozart így áradozik:

Úgy emlékszem, írtam legutóbbi levelemben, hogy Guines hercege, akinek leányát zeneszerzésre tanítom, utánozhatatlanul fuvolázik, a leány pedig fenségesen hárfázik. A leány nagyon tehetséges, csodálatos memóriája van, legalább 200 darabot fejből játszik.¹⁷

¹¹ Mikusi, Wolfgang Amadé Mozart levelei, i.m., 114-116. Párizs, 1778. május 1., Mozart apjának: „Párizs általában véve nagyon megváltozott, távolról sincs már annyi politesse a franciákban, mint tizenöt esztendővel ezelőtt. Most a gorombasággal határos módon viselkednek, és undorítóan fennhéjázók. [...] Ha volna itt egy hely, ahol fülük van az embereknek, szívük az érzéshez, csak valamicskét értenének a zenéhez, és lenne ízlésük, akkor szívből nevetnék mindezekre a dolgokon, de nincs – így azonban csupa barom és bestia közt vagyok (már ami a zenét illeti).”

¹² Einstein 496.

¹³ Mikusi, Wolfgang Amadé Mozart levelei, i.m., 127. Párizs, 1778. július 9. Apjának Salzburgba.

¹⁴ Grove Musicians 282. Szinfonia concertante fuvolára, oboára, fagottra és kürtre (KAnh.9/297B)

¹⁵ Rensch, 137-138.

¹⁶ Barthel, 183.

¹⁷ Mikusi, Wolfgang Amadé Mozart levelei, i.m., 117.

A herceg végül megrendelt egy versenyművet fuvolára és hárfára, pont arra a bizonyos két hangszerre, melyet Mozart talán a legkevésbé kedvelt, de nem volt olyan anyagi helyzetben, hogy visszautasíthassa a felkérést, így heteken belül megírta második párizsi szinfonia concertantóját is.¹⁸

A fiatal hárfás leány Johann Baptiste Krumpholtz hárfavirtuóz növendéke volt és hangszerét, – mely Krumpholtz szoros baráti és üzleti viszonya miatt szinte bizonyosan egy Naderman hárfá lehetett, – valóban mesterien kezelhette, a kadenciákat mégis maga Mozart írta meg a zeneszerzésben nem erős leánynak. A kadenciák sajnos elvesztek.¹⁹ Viszont a Mozart-család intenzív levelezésének köszönhetően konkrét elképzelésünk lehet a korabeli diákoktól elvárt tudásszintről és a fiatal mester tanítási módszereiről és zeneszerzői türelmetlenségéről, valamint tapasztaltabb édesapja válaszárol.^{20, 21}

A Mozart számára minden bizonnyal megalázó helyezeten túl az sem hagyhatott kellemes emlékeket benne, hogy a megrendelő herceg még hónapokkal később sem fizette ki a darabot és a tanítás díjával is késett. Hónapokkal későbbi, július 31-én kelt levelében Mozart így panaszkodik a hercegre édesapjának:

Képzeld el, a Duc de Guines, miután naponta járatott, és 2-2 órát marasztott – 24 órát adatott (amikor mindig a 12. után fizetnek) –, elment vidékre. Tíz nap múlva jött vissza, s egy szóval se üzent nekem, ha kíváncsiságból én magam nem érdeklődtem volna, még mindig nem tudnám, hogy itt vannak. [...] A herceg úrban tehát nincs egy szemernyi tisztesség, és nyilván úgy gondolta, ez egy fiatal ember, és amellet csak egy buta német – a franciák mind így beszélnek a németekről –, úgyhogy nagyon fog örülni még ennek is. A buta német azonban egyáltalán nem örült neki, hanem el sem fogadta – két óráért tehát egyet akart fizetni –, és még az se jutott eszébe, hogy már

¹⁸ Einstein 276.

¹⁹ Einstein 277.

²⁰ Mikusi, Wolfgang Amadé Mozart levelei, i.m., 117. „Apja nem akarja, hogy nagy zeneszerző legyen belőle, azt mondta, ne operákat, áriákat, concertókat, szimfóniákat szerezzon, hanem csak nagy szonátákat a maga hangszerére és az enyémmre. Ma tartottam neki a negyedik órát, és ami a komponálás szabályait és a kottavetést illeti, eléggé meg vagyok elégedve vele - az első menüetthez, amelyet feladtam neki, egész jó basszust szerzett. Kezd most már három szólamban írni. Megy a dolog, csak hogy mindjárt elunja, de én nem tudok segíteni rajta - így lehetetlen tovább haladni.”

²¹ Abert 496. Apja jó pedagógus módjára, - és a később még kapóra jöhető arisztokrata kapcsolatot féltve - türelemre inti válaszlevelében: „Azt írod, hogy a herceg leányának a negyedik órát adod és máris saját ötleteket vársz tőle? Azt hiszed, mindenki a te tehetségeddel van megáldva? Majd megjön idővel. Jó a memóriája. Akkor jó. Hagyd, hogy ellopja, vagyis udvariasabban fogalmazva, hagyd hogy felhasználja az eddig tanultakat. Semmit nem tehetsz, amíg nincs önbizalma. Jól indítottad el a variációkkal, így tovább! - Ha a Herceg Úr hall a lányától akár csak egy rövidke saját darabot is játszani, oda lesz a gyönyörűségtől; ez egy szerencsés kapcsolat.

négy hónapja kapott tőlem egy fuvola- és hárfakoncertet, amelyet még nem fizetett ki.²²

Mozart ekkor még nem sejtette, hogy versenyművét megrendelői talán elő sem adják, legalábbis nincs adatunk egyetlen előadásáról sem, Françoise pedig öt hónappal később férjhez megy, leteszi a hárfát, a versenyművet soha nem fizetik ki.²³ És az út legszomorúbb eseménye még hátra volt: alig két hónappal a kettősverseny megírása után édesanyja ágyának esett, és az utazás végén, július 3-án Mozart kezei között halt meg.²⁴ A sok nem várt nehézség, a párizsi kiugrás elmaradása, a meg nem értettség és mellőzöttség érzése, a tragikus élmények érettebbé, önállóbbá tették Mozartot; először tudott kilépni apja árnyékából, először érték nem apján keresztüli zenei hatások – ennek ellenére Mozart soha többet nem tért vissza a városba.²⁵

Ha a megrendelők nem is értékelték kellőképpen, a darab akkoriban különlegességnek számított az érdekes hangszerpárosítás miatt, hiszen csak később, a 19. században vált megszokottá, sőt divatosá a fuvola-hárfa kamarazene. A korabeli billentyűs hangszerekhez szokott Mozart szembesülése a szimplapedálos hárfa szerényebb hangjával és tökéletlenségével, valamint a darab kellemetlen keletkezési körülményei ellenére nem tudunk róla, hogy szerzője elégedetlen lett volna művével.

Ugyan többé egyetlen mérvadó hárfaműve sem született, számunkra talán épp ezért említésre érdemes az a tíz évvel későbbi epizód, amikor prágai tartózkodása során egy utcazenész hárfás, Joseph Hausler számára írt egy rövid, pár ütemes témát, mely egy végül el nem készült variációs darab alapjául szolgált volna.²⁶ Hermann Abert Mozartól írt könyvében szinte mellékesen említi ezt a rövid történetet, – ami bizonyára csak nekünk, hárfásoknak ilyen izgalmas, – amikor is Mozart érdeklődését végre felkeltette a hárfá. Egy teljesen más forrásban, a new yorki Opera News egyik 1944-es cikkében is rátaláltam a történetre, s itt a szerző, Paul Nettl további három forrást idéz.²⁷ Abert az 1899-ben kiadott Rudolph von Procházka *Mozart Prágában* című könyv egyik

²² Mikusi, Wolfgang Amadé Mozart levelei, i.m., 146.

²³ Rensch, 138-139. Françoise különleges tehetsége ellenére a korabeli női sorsot követve igen fiatalon férjhez ment és gyermeke születésekor meg is halt.

²⁴ Grove Musicians 283.

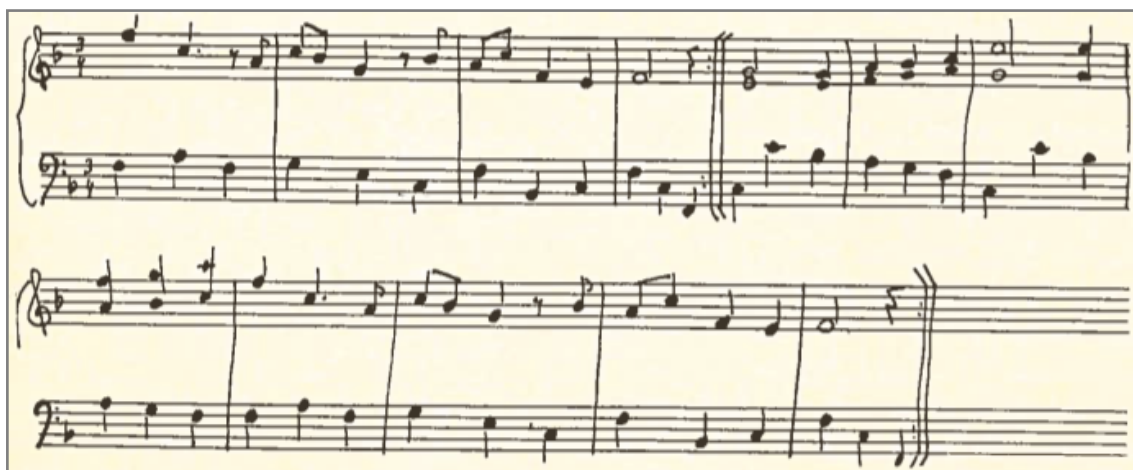
²⁵ Abert 517.

²⁶ Abert 1014. Mozart és a hárfás találkozásának történetét Rudolph von Procházka *Mozart Prágában* című, 1899-ben kiadott, valamint Rudolf von Freisauff *Mozart Don Juanja 1787-1887* című könyvében részletesen leírja – Abert is őket idézi saját könyvében. A töredék Procházka szerint 1848-ban kiadásra került Prágában.

²⁷ Paul Nettl: „Mozart and the Harpist of Prague. An unpublished melody by Mozart”. Opera News Vol VIII No 22 (1944. március 27.) 6-7.

epizódjára utal, miszerint Mozart az „Új Taverna” szállóban hallotta a hárfás Hauslert a vendégeknek hárfán improvizálni, felhívta a szobájába és megkérte, hogy egy általa adott témára ott helyben rögtönözzön neki. A röpke találkozásból egy F-dúr andante téma született, – variációs darab sajnos nem, – s Hausler később rendszeresen játszotta, főleg ünnepi alkalmakkor.²⁸

Paul Nettl három forrása háromféleképpen meséli el a történetet, de a lényeg mindegyikben ugyanaz:²⁹ egy öreg, szegény hárfás a vendégeket szórakoztatja korabeli népszerű dallamokkal és azokra rögtönzött variációival; nem tud kottát olvasni, de remekül játszik; hárfája nagyon régi (18. század eleji lehetett), pedáljai sincsenek; Mozart ír neki egy témát, amire az öreg helyben variációkat rögtönöz, és azt élete végéig Mozartra hivatkozva büszkén játssza.³⁰



17. kottapélda: W. A. Mozart, F-dúr dallamtöredék, KV6 Anh. C26.11

4.3. Concertone, concertante, concerto?

Az 1770-es évek végére Mozart figyelme felébredt a több hangszerre írt zenekarkíséretes versenyművek iránt, párizsi utazása és a francia stílus tanulmányozása alkalmat adott a műfajjal való kísérletezésre. A még 1774-ben készült C-dúr Concertonét (K. 190), melyben egy kisebb szólista csoport áll szemben a zenekarral, magával is vitte Párizsba, hátha alkalom adódik az előadására, de nem így történt.

²⁸ https://www.klassika.info/Komponisten/Mozart/Kammermusik/KV_Anh_C26_11/index.html
KV6 Anh. C26.11

²⁹ Paul Nettl forrásai, a cikk szerint: August Gottlieb Meissner (1753-1807) felvilágosodás kori író; Friedrich Dionysios Weber (1766-1842) cseh zeneszerző és muzikológus; Eduard Herold (1820-1895) cseh író és festő: *Malerische Wanderungen Durch Prag* (Prága: E. Grégr., 1866) 217.

³⁰ Az Eduard Herold könyvében leírt történet annyiban üt el a többiekétől, hogy Mozart nem elragadtottságában írta azt a bizonyos témát a hárfásnak, hanem türelmetlenségében, mivel már unta, hogy mindig csak ugyanazokat a darabokat hallja tőle.

Mannheimben és Párizsban a műfaj akkortájt különösképpen divatos volt, és 1778 tavaszán egymás után két szinfonia concertante megírására is leszerződött: egyet ismerős, épp szintén Párizsba tartó mannheimi szólisták számára fuvolára, oboára, fagottra és kürtre (K.Anh.9/297B), melynek kézírata és eredeti hangszerelése azóta elveszett.³¹ A következőt pedig két amatőr zenész számára, ez lett a C-dúr fuvola-hárfa-verseny (K. 299).

Még 1778. novemberében Párizsból hazafelé tartva megállt Mannheimben, hogy Ignaz Franzl hegedűművésznak és az általa vezetendő, épp felálló zenekarnak írjon egy hegedű-zongora kettősversenyt (K. Anh. 56). Mozart csodálata a virtuóz felé abból is kitűnik, hogy a zongoraszólamot saját maga játszotta volna. Csak az első tétel egy részlete maradt fenn, mert a zenekar szinte még létrejötte előtt meg is szűnt. 1779. őszén még két szinfonia concertantéba fogott bele: a hegedűre, brácsára és csellóra írt A-dúr (K. Anh. 104) a mannheimihez hasonlóan csak töredék maradt; a hegedűre és brácsára írt, legutolsó, s talán legtöbbször tartott Esz-dúr versenyben (K. 364) pedig mintegy összefoglalta a Párizsban és Mannheimben tanultakat.³²

A concertone, concertante, szinfonia concertante, concerto kifejezéseket nem mindig tudatosan használjuk a koncertkalendáriumokban. Mozart és édesapja szótárában a concertone megnevezés a nagyszabású concertóra – versenyműre – vonatkozott, mely a mű hosszúságát vagy többszereplős szólistagárdáját egyaránt jelezte - elmélkedik Sadie a *Mozart: The Early Years 1756-1781* című könyvében. Egymás közti levelezéseikben a concertone kifejezés többször megjelenik ezekben az években.³³

A franciáknál symphonie concertante, az olaszoknál szinfonia concertante volt a műfaj neve, melyet ma a barokk concerto grosso utódjának definiálunk, amely a szimfónia és a klasszikus versenymű műfaji jegyeit is hordozza: a több tételű zenekari műben kettő vagy több szólista áll szemben a zenekarral a barokk concertók mintájára, s hol együtt játszanak a zenekarral, hol szólistaként képviselik a klasszikus versenyművek drámaiságát, amikor is az önálló szólam szembenáll a teljes zenekari hangzással.³⁴

³¹ Einstein 275. Az eredetét egyébként többen vitatják, Sadie tartózkodó állásponton van: szerinte a Concert Spirituel 1792-es átszervezésekor a könyvtár megsemmisült (Sadie: *Early Years*, 470.)

³² Einstein 277.

³³ Stanley Sadie: *Mozart. The Early Years. 1756-1781.* (Oxford: Oxford University Press, 2006). 334.

³⁴ Charles Rosen: *A klasszikus stílus.* (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977). 278.

Sadie szerint a concertante kifejezés - az apjával folytatott levelezésre is utalva - nem volt Mozart szókészletében ezidőtájt.³⁵ 1778. júliusi levelében, melyben a ki nem fizetett versenyművére panaszkodik apjának, jól olvashatóan a Concert kifejezést használja a műre: „...und dieß aus égard, weil er schon 4 Monath ein Concert auf die flöte und harpfe von mir hat, welches er mir noch nicht bezahlt hat”.³⁶

A fuvola-hárfa-verseny kéziratos kottájának jobb oldali margóján olvasható cím: „Concertante a La Harpe, e Flauto” – nem Mozarttól való, hanem Franz Gleissnertől,³⁷ írja Adorján András, a kettősverseny Breitkopf-féle kiadásának szerkesztői előszavában.³⁸ Az alábbi, 9. illusztráció a kézirat első oldalát mutatja.

9. illusztráció: W. A. Mozart: C-dúr fuvola-hárfa-verseny K. 299, 1778 / „Concertante a La Harpe e Flauto”, a kézirat első oldala (a kézirat a krakkói Jagelló Egyetem könyvtárában található)

4.4. Tételek, hangszerelés

A fuvolát és hárfát két oboával és két kürttel kiegészült vonószene kíséri a háromtétéles versenyműben, a zenekar összetétele – a két kürt kivételével, melyek nem

³⁵ Rosen, A klasszikus stílus, i.m., 278

³⁶ A levél kéziratos, digitalizált formában a Mozarteum Foundation Salzburg archívuma őrzi: (<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1035&cat=2>)

³⁷ Franz Johannes Gleissner (1759-1818) 1803-ban katalogizálta a Mozart-kéziratokat.

³⁸ https://www.breitkopf.com/assets/pdf/9278_PDF_PB15134_Vw.pdf

kapnak kiemelt szerepet – megegyezik Mozart korábbi műveivel.³⁹ Mozart hangszerelési bravúrára vall és dicséretes az igyekezete, hogy a két halk szólóhangszert ne nyomják el.⁴⁰ A versenyműveire akkorra már jellemző váltakozó tempójú és karakterű - gyors-lassú-gyors - tételeivel bevált formulát követett. Komponálásakor a francia hatáson túl Schobert szekvenciái, J. C. Bach melodikája és Wagenseil letisztult stílusa mind hatással lehettek a fiatal szerzőre.⁴¹

Az Allegro életvidám zenekari hanggal, konvencionális szonátaformában bemutatja a témákat, amelyek aztán a tétel folyamán a szólisták által, viszonylag röviden kibontásra kerülnek. A negyven ütemnyi várakozás után együtt lép be a két hangszer: főleg a fuvola hozza az új és új témákat, a hárfa biztosítja felbontásaival a harmóniai alapot, csak néha veszi át a kezdeményezést és hoz be új témát. Kettejük játékában, legfőképpen a szekvenciális motívumokban látja Abert a schoberti hatást.⁴² A zenekar szolidan kíséri őket, majd a zárótéma visszatérése előtt hangzik fel a két hangszer közös kadenciája.⁴³

Személyes véleményem szerint a hárfás irodalom egyik legszebb műve a szubdomináns hangnemében, F-dúrban felhangzó második tétel, az Andantino. Lírai, visszafogott, 18. századi tartózkodással teli. A hangszerelés sokkal áttetszőbb, a két szólistát csak a vonósok kísérik. Mindössze két téma váltakozik, hol világosabb, hol sötétebb hangulatban; a két hangszer finoman adogatja egymásnak a zenei gondolatokat, egyik hangszer sem próbál felülkerekedni a másikon. A hárfa felbontásokban gazdag szólama kísérő hangszeres jellegét is felidézi. A kadencia utáni kódában a szólisták és a zenekar lírai egyesülésben hozzák vissza a főtémát.

A harmadik tétel, a Rondeau, egy vidám karakterű, szerkezetében nem tipikus rondó (ABCDCB-kadencia-A, azaz hídforma), a francia gavotte ritmusában. Abert szerint olaszosan szabados, Einstein szerint tipikusan francia.⁴⁴ A fúvósokat a szólisták concertante partnereként szembeállító zenekar rövid, fülbemászó témáit a két hangszer a szokásos módon kibontja, majd a kadencia utána az első témát visszahozva a zenekar

³⁹ Michael Thomas Roeder: *A History of the Concerto*. (Portland: Amadeus Press, 1994) 144-145.

⁴⁰ A gyakorlatban ez szinte sosem sikerül.

⁴¹ Einstein 290. Apja többek között Schobert és J. C. Bach szonátáit másoltatta vele gyermekként.

⁴² Abert 521.

⁴³ Ahogyan már korábban említettem, Mozart eredeti kadenciái elvesztek, de számos remek kadencia áll a hárfások rendelkezése.

⁴⁴ Abert 521., Einstein 276.

csatlakozik hozzájuk egy életerős fináléban. Egyik témáját Mozart később felhasználta a Kis Éji Zene románcában (K525).⁴⁵

4.5. Vélemények, kritikák

A későbbi korok kritikusai nem mindig megengedőek a darabbal kapcsolatban, mint maga a szerző lehetett vagy mint amennyire a későbbi korok hárfásai értékeli a művet. Udvariasan vagy kevésbé udvariasan megfogalmazva, de általános a vélemény, miszerint a fuvola-hárfa-verseny a korabeli francia szalonzene átlagos példája, amely persze magán viseli Mozart tehetségének kézjegyeit.

Charles Rosen *A klasszikus stílus* című művében felületes alkotásnak nevezi, amikor összeveti más, akkoriban írt versenyműveivel:

A KV 271 előtti versenyművek természetesen magukon viselik a dallamformálás és kifejezés géniuszának jegyeit, de még nem szakítottak - részlet-megoldásoktól eltekintve - a kor általános, társasági stílusával. Hamarosan következett a kellemes, csillogó, de jelentéktelen KV 365 kétzongorás verseny és a KV 299 fuvola-hárfa-verseny, ami hevenyészett alkotás. Igaz, hogy Mozart sebtében összeállított művei kisebb szerzők inspirált műveivel érnek fel, és mesterségbeli tudása itt is megmutatkozik, mégis rendkívül igazságtalan volna ezt a darabot a nagy concertókkal együtt tárgyalni.⁴⁶

Stanley Sadie Mozart monográfiájában sokkal udvariasabban és megengedőbben fogalmazva úgy jellemzi a művet, mint amit Mozart „nagy gonddal és kedvvel, a francia arisztokrata pártfogókhoz illő stílus biztos érzékével írt”.⁴⁷ Alfred Einstein *Mozart: His character, His Work* című könyvében a francia szalonmuzsika szép példájának tartja, az andantino második tétel pedig Francois Boucher, a pásztoridillek ünnepelt rokokó festőjének műveire emlékezteti: dekoratív és érzéki, de nincs híján a mély érzelmeknek.⁴⁸

Hermann Abert a kor szalonjaihoz illően elegáns, gondtalan muzsikának festi le, mely lazább szerkezetével, a különösen a szólórészekben tetten érhető új ötletek iránti nyitottságával megragadja a hallgatót.⁴⁹ Rudolf Gerber, az 1935-ös kiadás szerkesztője előszavában a nyugodt derű kifejezést tartja a legtalálóbbnak a mű

⁴⁵ Abert 521.

⁴⁶ Rosen, *A klasszikus stílus*, i.m., 301-302.

⁴⁷ Stanley Sadie: *Mozart*. (Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1987.) 69.

⁴⁸ Einstein 276.

⁴⁹ Abert 521.

jellemezésére, mely - az előző véleményekhez hasonlóan - a német érzékenység és a francia rokokó stílus elegáns kombinációja.⁵⁰

Az előadóművész szemével nézve a hárfaszólam valóban nem dúskál a jellegzetes, bő hangzású, hárfaszerű akkordokban és glissandókban, sokkal inkább hasonlít egy billentyűs szólam adaptációjára az öt és tízhangú skálamozgások miatt. Igaz ugyan, hogy egy-két, azóta feledésbe merült korabeli technika megengedi, javasolja ilyen helyzetekben a kisujj – modern hárfázásban abszolút tilos – használatát is, ez csak a puhább húrozású, szűkebb húrtávolságú korabeli hárfákon volt lehetséges.⁵¹

A hárfás véleményformálók jellemzően tartózkodó állásponton vannak a darab remekműségét illetően, az esetleges negatív felhangokat elnyomja a hála érzése, hogy a hárfára írt oly kevés versenymű egyike a nagy Mozart tollából született.

Véleményük tehát árnyalt, mint Hans Joachim Zingel neves huszadik századi hárfaművész és zenetörténészé, aki határozottan lefekteti, hogy a darab a 18. század második felének jellegzetes, klasszikus hárfaversenyeinek egyik csúcspontja, szerinte nagyon is hárfaszerű, de a korabeli, szimplapedálos hárfá és hárfása igényeire készült.⁵²

Roslyn Rensch, napjaink legtöbbet idézett hárfatörténeti könyveinek írója csatlakozik ehhez a véleményhez, de aztán diplomatikusan hozzáfűzi, – hosszabban nem kifejtve – hogy a harmadik tétel nehézségei azért túlmutatnak a klasszikus korabeli és a modern hárfán való kétféle hárfajáték problematikáján.⁵³

Carlos Salzedo, a huszadik század hárfás fenegyereke, virtuóza és zeneszerzője, aki 1952-ben elkészítette saját Mozart-kiadását, azzal a felkiáltással nyúlt hozzá oly bátran az eredeti anyaghoz, hogy az eredeti hárfaszólam játszhatatlan, hiszen Mozartnak fogalma sem volt a hárfáról. Állítását ő is az ötujjas passzázsokkal és a kromatikus menetekkel támasztotta alá.⁵⁴

4.6. Gyakorlati előadói kérdések

Míg a korabeli előadók játékát a saját korukban újnak és modernnek számító hangszerek határai, addig az újkori előadókét legfőképpen a robusztusabb hangszer, a másfajta technika és a korszellem által megkövetelt iram nehezíti.⁵⁵ A fuvolista feladata a

⁵⁰ Leipzig : Edition Peters, 1983 (Edition Eulenburg, no. 767, 1935)

⁵¹ Barthel, 181.

⁵² Zingel, 73.

⁵³ Rensch, 139.

⁵⁴ Salzedo, 33.

⁵⁵ Mitchell 29.

meglehetősen elfogult Salzedo szerint jóval egyszerűbb, elég csak a levegővételt jól átgondolnia.⁵⁶ Adorján András fuvolaművész, a 2014-es Breitkopf-kiadás szerkesztője előszavában viszont mindkét szólamot elegánsan jól játszhatónak ítéli, s ugyanitt megemlíti, hogy a herceg fuvolája valószínűleg nem egy átlagos hangszer lehetett, mert a fuvolaszólam többször lemerészkedik az egyvonalas C-ig.⁵⁷ A sokféle akkoriban használatos fuvola és harántfuvola közül a jómódú és jól fuvolázó herceg minden bizonnyal megengedte magának a legjobbat, Mozart pedig kihasználta a jó hangszer adta lehetőségeket.

Visszatérve a hárfások gyakorlati problémáira, a megoldandó kérdéseket három nagy csoportra tudnám osztani:

- A. a hárfaszólam billentyűs jellege,
- B. a szimplapedálos / duplapedálos hárfa közti alapvető hangszerkezelési különbségek,
- C. a hárfások elméleti hiányosságaiából, felkészületlenségéből adódó feszültségek.

A. A billentyűs megközelítést, – melynek emlegetésekor legfőképpen az öt és hatujjas skálamenetekre utalunk, – már korábban elkezdtem kibontani, mert talán ennek a kiküszöbölése okozza a legtöbb munkát nekünk. Az 1. tétel 111-113. ütemében két példát is látunk erre: egy hathangú skálát a bal kézben, és egy öt ujjat igénylő frázist a jobb kézben. A problémát negyedik ujjunk nehézkes csúszásával, ugrással, vagy különleges ujjrenddel szoktuk megoldani, de nincs általános recept, kezünk rugalmasságától, gyorsaságától függ, hogy ki melyik megoldást választja. A 201-202. ütemben (18. kottapélda) a billentyűs gondolkodás másik példájának esünk áldozatul: Salzedo megfogalmazásában „...ebben a két ütemben Mozartnak, a korabeli billentyűs gyakorlatot követve, az a barátságtalan gondolata támadt, hogy minden ütemet kicsit megvariál az előzőhöz képest. Ezek a különbözőségek nagyon szórakoztatóak egy billentyűs hangszeren, de a hárfásnak több órányi fárasztó munkát jelentenek.”⁵⁸

⁵⁶ Salzedo, 34.

⁵⁷ https://www.breitkopf.com/assets/pdf/9278_PDF_PB15134_Vw.pdf

⁵⁸ Salzedo, 33.



18. kottapélda: W. A. Mozart, C-dúr fuvola-hárfaverseny, I. tétel, 201-202. ütem

A trillázás, mely a fuvolának szinte jutalomjáték, a hárfásnak komoly technikai feladat, különösen, ha egykezes trilláról van szó, mint a második, Andantino tétel 44. és 99. ütemében. Salzedo kimondott célja az volt, hogy minden egyes olyan részt, amely neki és a többi hárfásnak gondot okozott, alapjaiban átírja. És mivel szerinte „a fuvola és hárfa közti trillázó párbeszédben az átlagos hárfás olyan, mint egy asztmatikus fűjtatós orgona”, ezért szinte az összes egykezes trillát átírta kétkezesre, hiszen „Két kézzel a hárfás bármelyik fuvolistát letrillázza.” Ahol nem tűnt lehetségesnek, mert a bal kéz folyamatos mozgása ezt akadályozta volna (44. ütem), ott a bal kéz hangjait egyszerűen áttette a koncertmester vagy a zongorakísérő szólamába, vagy kihúzta (99. ütem).⁵⁹

B. A szimplapedálos hárfa egyik specialitására, a kettőspedálózásra a 3. tételben két példát is találunk - hacsak ismét nem a hárfa pedálózási gyakorlatáról való abszolút tudatlanságról van szó.⁶⁰ A 104. ütemben a Disz és Cisz hangok eléréséhez a hárfa bal oldalán lévő két pedált egy lábbal le lehet nyomni, majd a D pedálra átcusúszva azt még ugyanabban az ütemben visszagedni; a mai koncerthárfán ugyanebben az ütemben gyors egymásutánban három pedálmozdulatot hajtunk végre két különböző pedálon (19. kottapélda). Ugyanígy a 275. ütemben, ahol ma a G és F pedállal kell ugyanezt az oda-visszaugrálást eszközölnünk (20. kottapélda).

Andrew Lawrence-King, a historikus hárfajáték egyik kortárs szakértője tanulmányában még egy aspektusra felhívja a figyelmünket: a korabeli hárfák hangolása jóval alacsonyabb volt a mai, feszes húrozású koncerthárfákénál és a puha húrozáson minden apró, gyors mozgást, így a díszítéseket is sokkal egyszerűbb volt játszani.⁶¹

⁵⁹ Salzedo, 33-34.

⁶⁰ Salzedo szerint a Rondó tételben szinte minden hárfaszerűtlen.

⁶¹ Andrew Lawrence-King A=392-es magasságot javasol a historikus, 18. századi hárfák hangolására. Ez áll szerinte ésszerűen közel a korabeli források által említett hangolásokhoz.



19. kottapélda: W. A. Mozart,
C-dúr fuvola-hárfa verseny,
III. tétel, 104. ütem



20. kottapélda: W. A. Mozart,
C-dúr fuvola-hárfa verseny,
I. tétel, 275. ütem

C. Külön értekezést igényelne a kettősverseny díszítőelemeinek átfogó vizsgálata, ezúttal csak egy-két gyakran felmerülő gyakorlati problémára hívom fel a figyelmet. Az általános stílusismereti hiányosságok és az ebből adódó nehézségek, mint a díszítések kivitelezése, a tempók értelmezése, a játszandó kadenciák kiválasztása, netán egy saját kadencia megírása nagyobb kihívás nekünk, mint bármely pár évtizeddel később keletkezett darab értelmezése és lejátszása. Ahogy erre már korábban utaltam, hárfarepertoárunk nagyobb része, a ma legtöbbet játszott darabjaink többsége nem született meg a 19. század közepéig, így a 18. századi díszítések módszertana sem központi eleme az általános hárfatanításnak. Ahogy Emily Mitchell a fuvola-hárfa verseny díszítéseiről értekező cikkében írja, „A szabályok ma már könnyen hozzáférhetőek, a hogyan és miért nincs mindig elmagyarázva.”⁶² Mitchell a klasszikus kor alaplíráira, C. P. E. Bach, J. J. Quantz és természetesen Leopold Mozart tanításaira utal, de még ezek ismerete sem ad tökéletes megoldást minden kérdésünkre. Az értekezések egymástól is több évtizedes távolságban születtek egy folyamatosan változó és formálódó korszakban, ahol a spontaneitás elvárás, a díszítések és improvizációk elválaszthatatlanok voltak egymástól.

Szerzőik vallották, hogy a jó ízlés tanítható és megtanulható, mégis mindhárman másképp álltak hozzá műveik előadóihoz. Quantz viszonylagos szabadságot adva azt tanácsolja, hogy azokat a szép dallamokat és csillogó passzázsokat, amelyek valószínűleg nem fárasztják a hallgatóságot és önmagukban is értékesek, nem kell variálni; csak azok a gondolatok igénylik ezt, amelyek csekély benyomást tesznek a hallgatóra.⁶³ C. P. E. Bach a félreértések elkerülése végett a díszítések gondos leírását javasolja a szerzőknek, a bizalmatlan Leopold Mozart pedig

⁶² Mitchell 28.

⁶³ Quantz 135. XII/27§

az előadókat óvja a stílustalan, sokszor helytelen díszítésektől, melyek elkerülhetőek a leírt kotta alapos tanulmányozásával.⁶⁴

Nézzük például a kettősverseny 1. tételének 59. ütemét, ahol a Mozart által jelzett előke akár a bach-i értelemben vett rövid díszítőelem is lehetne, ám Leopold Mozart tanítása szerint ez az előke éppen azt jelzi, hogy az előadó improvizálgatásának, - mint ahogy az Leopold szerint sokszor feleslegesen megtörténik, - és további díszítgetésnek itt nincs helye, az előke felezi a díszített hangot, s a jelzett helyet egyenletesen ereszkedő tizenhatodokként kell játszani – amivel mi, hárfások már csak a kivitelezhetőség miatt is lelkesen egyetértünk.

Az első kottapéldában (18. kottapélda) Mozart kéziratának megfelelő ütemét látjuk, a második pedig a bach-i és a Leopold Mozart-i verziókat ábrázolja (19. kottapélda).



21. kottapélda: W. A. Mozart, C-dúr fuvola-hárfa-verseny kézírata., I. tétel 59. ütem



22. kottapélda: W. A. Mozart, C-dúr fuvola-hárfa-verseny, I. tétel 59. ütem második felének kivitelezési lehetőségei

A trillák játéka általában a szokásos kérdésekkel indul: alulról vagy felülről indítsuk? Röviden vagy hosszan? Gyorsan vagy lassacskán? Hogyan zárjuk le?

Trilláink tempóját biztosan nem a képességeink, hanem a jó ízlés adta szabályok kellene hogy megszabják. Leopold Mozart négyféle tempójú trillát különböztet meg: a lassút, a közepeset, a gyorsat és a gyorsulót.⁶⁵ A lassút a szomorú és lassú darabokhoz; a közepeset az élénk, de moderált és kellemes tempójúakhoz; a gyorsat a nagyon élénk, mozgalmas darabokhoz; a gyorsuló tempójú trillát pedig leginkább a kadenciákban használjuk - tanítja. Salzedo formabontó megoldását, a trilla két kézre való átvételét korábban már leírtam. A darab átírása nélkül viszont marad az egykezes trillázás, annak összes gondjával: ha túl hosszú, akkor belefárad a kéz, ha túl rövid, akkor meg időhiány miatt esetleg nem kivitelezhető, mint például a 2. tétel 97.

⁶⁴ C. P. E. Bach Versuch II. 79. General/3§, Leopold Mozart 224. IX/21§

⁶⁵ Leopold Mozart: A treatise on the fundamental principles of violin playing. (Oxford, New York: Oxford University Press, 1985) 189. X/7§

ütemében. Itt az általános felső váltóhangról való indítás helyett kivételt teszünk és a díszítést jellemzően alulról indítjuk.



23. kottapélda: W. A. Mozart, C-dúr fuvola-hárfa verseny kézírata., II. tétel, 97. ütem



24. kottapélda: W. A. Mozart, C-dúr fuvola-hárfa verseny, II. tétel, 97. ütem, alulról indított trilla

4.7. Kiadások, kadenciák

Walter Stuart Broadwood (1819-1898), a brit Broadwood zongoramanufaktúra egyik sarja, maga is zenész,⁶⁶ véletlenül talált rá Berlinben a kézíratra, s átadta honfitársának, az akkorra már virtuóz hárfaművész hírében álló, az Olasz Királyi Opera élére frissen kinevezett John Thomasnak, aki valószínűleg nem győzött hálálkodni a szerencséjének.⁶⁷ Thomas a hivatalos bemutatóval és a kotta kiadásával megvárta a százéves jubileumot:⁶⁸ 1887. május 14-én a Philharmonic Society egyik koncertjén adta elő az akkor még szinte ismeretlen remekművet.⁶⁹

Ma a kézirat a Jagelló Egyetem könyvtárában, Krakóban található, korábban a berlini Porosz Állami Könyvtárban őrizték.⁷⁰ Bárki számára hozzáférhető a digitális könyvtárként működő nyilvános archívumokból letölthető másolat,⁷¹ továbbá az archívumokban – mai szemmel nézve – egészen korai, 1881-es, 1945-ös kiadások kottáit is lapozgathatjuk.⁷²

Napjainkban legalább hatféle különböző kiadó kínálatában is megtaláljuk a versenyművet, közülük a Peters (2001), valamint a Bärenreiter (1991) és a Breitkopf &

⁶⁶ www.broadwood.co.uk/history.html

⁶⁷ John Thomas (1826-1913) az 1850-es évek elejére Európa-szerte híres hárfaművész volt, Berlioz így nyilatkozott róla 1854-ben: „Voilà comment jouer la harpe! Íme, így kell hárfázni. Mr Thomas igazi mestere nemes hangszerének; elbűvölt, elvarázsolta, elragadott.” <http://sionedwilliams.com/category/john-thomas-harpist/>

⁶⁸ Rensch, 172. London: Hutchings and Romer, 1778. Thomas három kadenciát és egy zongorakiséretet írt a kiadáshoz.

⁶⁹ Sioned Williams: Harp Music by John Thomas. (Meridian, E4577066 45 RPM) lemezének borítóján és a művésznő honlapján (<http://sionedwilliams.com/category/john-thomas-harpist/>) található információk szerint.

⁷⁰ Grove Musicians 282.

⁷¹ http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP295484-PMLP03117-Mozart_-_Concertante_a_La_Harpe_e_Flauto_K299_monochrome-.pdf

⁷² Breitkopf & Härtel (http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP476497-PMLP03117-mozart-Concert_für_Flöte_und_Harfe.pdf és <https://archive.org/details/konzertfrflteund1945moza>)

Härtel (2014) urtext kiadásai a legnépszerűbbek az európai hárfás körökben. Az Egyesült Államokban Carlos Salzedo 1951-es, konzervatívnak és bátortalannak nem mondható átírata ugyanilyen jól ismert és sűrűn használt.⁷³ Salzedo átíratánál is bátrabb és provokatívabb Julia Rovinsky, az Izraeli Szimfonikus Zenekar szólistájának kéthárfás átírata, amelyet én nem is mondanék átíratnak, hanem inkább egy Mozart ihlette, szinte teljesen új kompozíciónak.⁷⁴

A kadenciák tekintetében még nagyobb a kínálat, mivel újabban jellemző gyakorlat, hogy egy konzervatívabb kiadáshoz újkori kadenciát párosítanak, s nem is minden tétel kadenciája egy szerző tollából való.⁷⁵ A mintegy tíz-tizenöt azonnal elérhető és megvásárolható kadencia komponistái között a 19. és 20. század nevesebb hárfaművészei, hárfás vagy hárfára író szerzői is megtalálhatóak: John Thomas, Pierick Houdy, Marie Claire Jamet, Skaila Kanga, Sylvain Blassel, Jean-Michel Damase, André Previn, Nino Rota, Marius Flothuis, valamint a talán legtöbbet játszott Karl Reinecke (1824-1910) német zeneszerző kadenciája.⁷⁶ Utóbbit néha túl romantikusnak tartják, ehhez képest még a hírhedt Salzedo is inkább az ő kadenciáit választotta saját kiadásához, s nem írt újakat.⁷⁷

⁷³ Albert J. Andraud, 1951

⁷⁴ Merész átíratra és hangszerelésre érdekes példa Julia Rovinsky hárfaművész hárfaduóra készült vado-natú-j átírata, melynek bemutatóját 2017. nyarán a Hong Kongi Hárfás Világtalálkozón volt szerencsém élőben hallani. A Lyra Music által kiadott műről a szerzővel, Julia Rovinsky-vel emailben beszéltem 2017.03.28.-án, a következőket írta az átírat keletkezéséről: „A Mozart Concerto kéthárfás átíratának ötlete egy hárfaórán fogalmazódott meg bennem, amikor egy diákom gyakorlásához zenekari környezetet akartam teremteni azzal, hogy a zenekari kíséretet és a fuvolaszólamot is játszom egy másik hárfán.”

⁷⁵ Mindhárom tételhez szokás kadenciát játszani.

⁷⁶ Zingel, 76. A Gewandhaus Orchestra karmestereként Reinecke maga is írt egy - Zingel szavai szerint - „friss és eredeti” hárfaversenyt hárfása, Edmund Schuecker (1860-1911) számára. A Concerto op. 182 le sem tagadhatja Mozart kettőversenyének hatását, de dús arpeggióival és glissandóival nagyon hárfaszerű, jól hallgatható.

⁷⁷ Salzedo, 34. „A legtöbb muzsikusi ellenérzéseit fejezi ki Reinecke kadenciáival szemben, hogy azok nem eléggé mozartosak, pedig szerintem határozottan jobban Mozarthoz illők, és sokkal jobbak, mint némely Beethoven és Mozart zongoraversenyhez írt kadencia.”

5. Louis Spohr: Fantázia (op. 35)

5.1. Monsieur és Madame Spohr

5.1.1. Spohr és a hárfa

Louis Spohr (1784-1859) a későklasszikus, koraromantikus hárfairodalom talán leghíresebb darabjának szerzője, a 18.-19. század fordulójának ünnepezt zeneszerző-hegedűművésze, a korszak kiemelkedő muzsikusa volt.¹ A c-moll Fantáziát (op. 35) felesége, a híres hárfaművésznő, Dorette Spohr számára írta, s talán a legismertebb szóló hárfadarabként tartjuk számon, mely ugyan szimplapedálos hárfára készült, ennek ellenére azóta is a hárfások egyik alapműve, a zenekari próbajátékok állandó kötelező darabja.

Spohr összes hárfadarabja - legyen az szóló vagy kamaradarab - pályájának első felében, 1805 és 1820 között, házasságuk ideje alatt keletkezett.² A művek túlnyomó része a koncertező házaspár saját repertoárjának kialakítására és bővítésére, azaz hegedűre és hárfára készült.

Míg kortársai Mozart méltó követőjének, utódai Beethoven majd' egyenrangú pályatársának tartották,³ s nevét Mendelssohnnal és Schumannnal is együtt emlegették,⁴ ma életművének csak pár darabját, hárfadarabjainak pedig töredékét játsszuk a koncertpódiumokon és a lemezfelvételeken.

A hárfás szólódarabok, köztük is a Fantázia és egy vele egyszerre keletkezett variációs mű (Variations sur l'air 'Je suis encore dans mon printemps, op. 36) nem hiányzik a repertoárunkból, a kamaradarabok viszont nagyon is. Előadásuk hiányát szerintem nem csak az a tény magyarázza, hogy az életmű második felében született művek elhomályosítják a korai kompozíciókat, hanem a hiátus egy meglehetősen egyszerű, gyakorlati okra vezethető vissza, amely Spohr kompozíciós technikájának, de méginkább lejegyzési módszerének köszönhető: a hárfa speciális hangolása miatt a hegedűre és hárfára írt darabok hárfaszólamát egy félhanggal feljebb jegyezte le, megnehezítve ezzel minden utánuk jövő hárfás munkáját.

Spohr meglehetősen gondossággal vezetett naplói alapján készítette el majd' 700 oldalas, regényes stílusú önéletrajzát, mely aprólékos részletességgel és nagyon

¹ Grove Musicians 198.

² Powell 20.

³ Brown 170.

⁴ Powell, i.h.

olvasmányosan mutatja be a korabeli hivatásos zenészek kalandos életét.⁵ A naplóból tudjuk, hogy még jóval házassága előtt, kisfiúként megismerkedett a hárfával, bár a tanulmányok nem tarthattak sokáig és nem lehettek túl alaposak.⁶ Az órák feltételezhetően 1797-1799 között, a brunswicki Katherine-Schule falai között, testvére, Wilhelm társaságában történtek.⁷

Fiatal fiúként egyszer megkíséreltem hárfaleckéket venni Herr Hasenbalg-tól Brunswick-ban, és egészen odáig jutottam, hogy le tudtam a dalaimat kísérni. Aztán amikor mutálaskor a hangomat elvesztettem, és ez elég hosszú ideig tartott, a hárfát teljesen elhanyagoltam.

Spohr naplóbejegyzései és Clive Brown kritikai életrajza alapján hitelesen feltárul előttünk a lenyűgözően gyorsan sikeressé váló hegedűművész életének első két évtizede: öt évesen kapja első hegedűjét, tizenöt évesen már a brunswicki hercegi zenekar muzsikusa, három év múlva a kor ünnevelt hegedűművésze, Franz Anton Eck (1774-1804) tanítványa, akivel hónapokig turnézik német és orosz városokban.

Az udvarban töltött évek hasznára válnak: a feladatokat könnyedén veszi, hiszen folyékonyan olvas kottát, saját műveit végre valódi közönségen próbálhatja ki, s nem utolsó sorban az odalátogató társulatok révén megismeri Mozart zenéjét, (különösen megragadja a Varázsfuvola és a Don Juan), felfedezi Beethoven vonósnégyeseit, a külföldi zenészeken keresztül pedig a könnyed, közkedvelt, francia játékművészt.⁸ A többhónapos turnék alatt megismeri a divatos darabokat és előadóikat, találkozik a kortárs zeneszerzőkkel, például a hárfás szerzőként is jeleskedő Dussek-kel, aki nem tett túl jó első benyomást az akkorra már igen magabiztos értékítéletű fiatalemberre, de újra és újra összefutva vele, – darabjait és kompozíciós technikáját jobban megismerve – mégis fontos hatással lett aztán Spohr munkáira.^{9,10}

1805-ben, mindössze 21 évesen megpályázza és elnyeri Gotha város zenekarának zeneigazgatói állását és itt ismerkedik meg az egyik udvari énekesnő 18 esztendőös leányával, a művészien hárfázó és zongorázó Dorothea Scheidlerrel.¹¹ A

⁵ Louis Spohr's Selbstbiographie (Cassel und Göttingen: Georg H. Wigand, 1860-1861)

⁶ Spohr's Autobiography, 90.

⁷ Powell 20. Wilhelm Spohr lánya Rosalie Spohr, később híres hárfaművésznő lett. Herr Hasenbalg = Johann Friedrich Hasenbalg (1770-1859).

⁸ Brown, 12.

⁹ Barthel, 175. Johann Ludwig Dussek (1760-1812) cseh származású, késő klasszikus zongorista, zeneszerző; szinte minden női rokona hárfás volt (édesanyja, felesége, szeretője, leánya); leánya...? több zongora-hárfa duója a klasszikus kor hárfairodalmának fontos részét képezi.

¹⁰ Brown 14.

¹¹ Brown 37.

Gotha város zenekarának élén töltött hét esztendő alatt Louis Spohr fiatalemberből érett férfivá lett. Legfontosabb darabjai azokban az években születtek, amikor itt dolgozott vagy az innen kiinduló koncertkörútjaira készült. Dorotheával való találkozása, melyből szerelem és rövidesen házasság lesz, új irányt ad Spohr zeneszerzői kiteljesedésének és ezáltal jelentősen hozzájárul a korszak hárfás repertoárjának kiszélesítéséhez.¹²

5.1.2. Dorette, az igaz társ

Dorette Scheidler Spohr, a Fantázia ihletője és előadója, 19. század első évtizedének legismertebb európai hárfaművésznője kizárólag szimplapedálos hárfán játszott, – bár még életében megtörtént a hangszer ugrásszerű fejlődése, – és tanúja volt, ahogyan az ünnepelt „modern” pedálos hárfát felváltotta a még modernebb, duplapedálos hárfára.¹³

Az önéletrajzi írásban Louis Spohr önmagát ambíciózus és tehetséges zenésznek, odaadó férjnek festi le, aki harmonikus művészi és házastársi kapcsolatban él feleségével. Szükség is volt erre a harmóniára, mert a fizikailag nem kifejezetten erős, a majd' két méter magas Spohr mellett törékenynek tetsző Dorette hatalmas áldozatokat hozott azért, hogy férje naplójában az odaadó feleség és egyben művészi integritás képe rajzolódhassék ki róla. Férjével körbeutazta Európa koncerttermeit és udvarait, játszotta a neki dedikált szóló- és kamaradarabokat, közben zongorára és hárfára tanította a helyi arisztokrácia gyermekeit, s mellette példásan gondot viselt családjára.

Spohr egy jó muzikusokból álló remek zenekart kapott a keze alá, és egy felvilágosult, zenekedvelő városi közönséget nyert Gothában. A zenekarnak nem voltak egyéb feladatai az udvari koncerteken kívül, így a fiatal Spohr meglovagolva a lehetőséget, lelkesen munkához látott és bevezette a heti három-négy próbát, hogy mihamarabb eredményeket tudjon felmutatni. A zenekar egyik fontos tagja, a Spohr életében nem sokkal később különösen fontos szerepet kapó Johann Georg Backofen (1768-1839) több hangszerért is felelős volt: ő volt a klarinétos, fagottos és hárfás egyszemélyben.¹⁴ Leghíresebb tanítványa, a franciául és olaszul is folyékonyan beszélő Dorothea a hárfán kívül zongorán és hegedűn is remekül játszott, - ez utóbbival Spohr talán nem teljesen önzetlen tanácsára, miszerint maradjon inkább a nőiesebb hangszereinél, házasságuk kezdetén felhagyott.¹⁵

¹² Powell 20.

¹³ Rensch, 150.

¹⁴ Clive Brown 36.

¹⁵ Spohr's Autobiography, 91.

Dorothea, avagy Dorette első nyilvános koncertjén, 1802-ben Kleeberg és Backofen variációkat és concertókat játszott hárfán, egy Mozart kézzongorás versenyművet, valamint édesanyja énekét kísérte zongorán. Mivel Backofen csak 1804-ben csatlakozott az udvari zenekarhoz, így feltételezhetően nem ő volt a leány első hárfatanára.¹⁶

Spohr először egy Backofen fantáziát hallott játszani Dorette-től, és naplója bejegyzése szerint mélyen megindította a lány kifejező hárfajátéka és szépsége.¹⁷ Spohr még emlékezett a gyermekkori hárfás tanulmányaira és tudta, hogy nehéz hangszer, ha valaki nem csupán kísérő, hanem szólóhangszerként játszik rajta.

A hangszerhez való vonzódásom megmaradt és foglalkoztam vele annyit annak idején, hogy tudjam, mennyire nehéz rajta játszani, ha nem sima kíséretre használjuk. Így talán megérthető meglepettségem és gyönyöröm, amikor egy ilyen fiatal lány ennyire könnyedén és a legtökéletesebb kifejezőmóddal adja elő mestere, Backofen „Fantasia”-ját. Oly mélyen meghatott, hogy alig tudtam a könnyeimet visszatartani. Csendes meghajlással távoztam; de a szívem ottmaradt!¹⁸

Dorette előadásától lenyűgözve, – s nem melleleg a hosszú, közös gyakorlások reményében – azonnal írt egy kéttételes hegedű-hárfa koncertszonátát,¹⁹ de előtte még gyorsan egy áriát leendő anyósának, hogy biztosítsa annak jóindulatát. A stratégia minden szempontból sikeres volt, egy évre rá, 1806-ban már össze is házasodtak.

Első közös darabjuk, egyben Spohr első ismert hárfadarabja, a szimplapedálos hárfán legkönnyebben megvalósítható hangnemek egyikére (c-moll) komponált szonáta (WoO. 23) a későbbi évtizedek kedvelt kamaradarabjává vált a kamarazenészek körében, ahogy a hárfa egyre népszerűbb lett.²⁰

A nászutat kihagyva Spohr azonnal nekilátott zeneszerzői szemmel is behatóan tanulmányozni a pedálos hárfa lehetőségeit, igyekezett új hangzásokat és effektusokat előcsalni a hangszerből.

¹⁶ Cleary Dorette, 44.

¹⁷ A darab néhány jellegzetes megmozdulása később visszaköszön Spohr op. 35-ös Fantáziájában.

¹⁸ Spohr's Autobiography 90.

¹⁹ c-moll hegedűszonáta No.1, WoO 23

²⁰ Powell, 21. A hegedűt gyakran fuvólával helyettesítették.

5.1.3. Az ideális hangolás és ideális műfaj nyomában

A közös koncertezéshez egy teljesen új repertoárt kellett felépíteniük, mert akkoriban nem igazán léteztek az ő művészi képességeiknek megfelelően magas szintű kamaradarabok kettejük hangszerreire. Első közös koncertszereplésükön – még 1805-ben – nem is játszottak közös darabot.²¹ A mondhatni közösen írt 22 mű túlnyomó része, 18 darab hárfára készült, csak kisebb részük zongorára.

Spohr hárfás kísérletezése két területre terjedt ki: mi lenne kettejük közös játéka számára a legmegfelelőbb műfaj, valamint hogyan tudná a leghatékonyabban és leghatásosabban kiaknázni a hárfa lehetőségeit, s egyben elkerülni a tökéletlenségéből adódó hátrányokat, mint például a hárfahúrok gyakori szakadása?

1806-ból több darab töredéke is őrzi a kísérletezés nyomait: 76 ütem után befejezetlenül maradt egy G-dúr szonátatétel, 28 ütemmel egy *Introduzione*, szintén G-dúrban. Viszont mindkét darab hárfaszólama Asz-dúrban került lejegyzésre. Második befejezett közös darabjuk az op. 16-os B-dúr kamaraszonáta, avagy *Grand Sonata* mindkét szólama ismét azonos hangnemben készült, de az első c-moll szonátához képest már három tétel. A szinte diszkrét hegedű szólam mellett a hárfát immár bátran kihasználó szerző az első tételben a gazdag futamok és tört akkordok, arpeggiók használatával, a második tételben a spohrosan melankolikus, dús ornamentikával bizonyítja, hogy szakított a zongorahangzással és saját zenei világot hozott létre.

A hegedű és hárfa kiegyensúlyozottsága a D-dúr *Sonate Concertante*-ban (op. 113) még jobban tettenérhető, s itt a hárfa újra fél hanggal lejjebb, Esz-dúrban van lejegyezve, mint ettől kezdve az összes további kamaradarabjuk hárfaszólama: ekkor vált véglegessé a hárfa speciális hangolása és a hárfaszólam notációja.

A hárfát mindig Spohr hangolta, hogy „biztosan tiszta legyen”,²² még hozzá az első idők kísérletei nyomán az egész hangszer a hagyományoshoz képest fél hanggal lejjebb. De ha a hárfát fél hanggal lehangolta, akkor a szólamot fél hanggal feljebb kellett írja. Azaz ami a kamaradarab hárfaszólamában Esz-dúrban volt, az az áthangolt hárfán a hegedű hangnemében, azaz D-dúrban hangzott. Művészi és praktikus okokkal magyarázta eljárását, ami gyakorlatilag transzponáló hangszerré változtatta a hárfát:

²¹ Cleary Dorette, 43.

²² Spohr's *Autobiography*, 98. Egyik sétája alkalmával észrevett a mezőn egy csillogó kis fémrudacskát, az átvonuló porosz katonák által elhagyott fegyverek egyik alkatrészét, hazavitte emlékébe és hangoláskor azt használta hangvilla helyett, mivel megütésekor tiszta H hangon csengett.

A hegedű a keresztres hangnemekben, a hárfa pedig a *b*-s hangnemekben szól a legszebben, ahol a legkevesebb pedálmozgás van; ezért hát a legjobb és leghatékonyabb hangnemeket használom mindkét hangszerre: hegedűnél a D -t és G-t, hárfán az Esz-t és Asz-t. Ennek a hangolásnak van egy másik haszna is, nevezetesen hogy a hárfahúrok így kevésbé szakadnak, ami pedig igen gyakran megesik a hárfással egy közönség által bemelegített teremben és nagyon kellemetlen mindenkinek. Éppen ezért minden egyes darabomat eme különböző hangnemekben írom le a két hangszernek.²³

Spohr modulációkban és kromatikában gazdag darabjai nemcsak a hárfástól követeltek sokat, hanem a hangszerétől is és a korabeli törékeny hárfák könnyen szakadó húrjai nehezen bírták a vehemens pedálozást. Míg a mai modern hárfákon akár hetekig nem szakad el egyetlen húr sem, a klasszikus hárfákon megszokott volt a koncertek alatti többszörös húrszakadás.

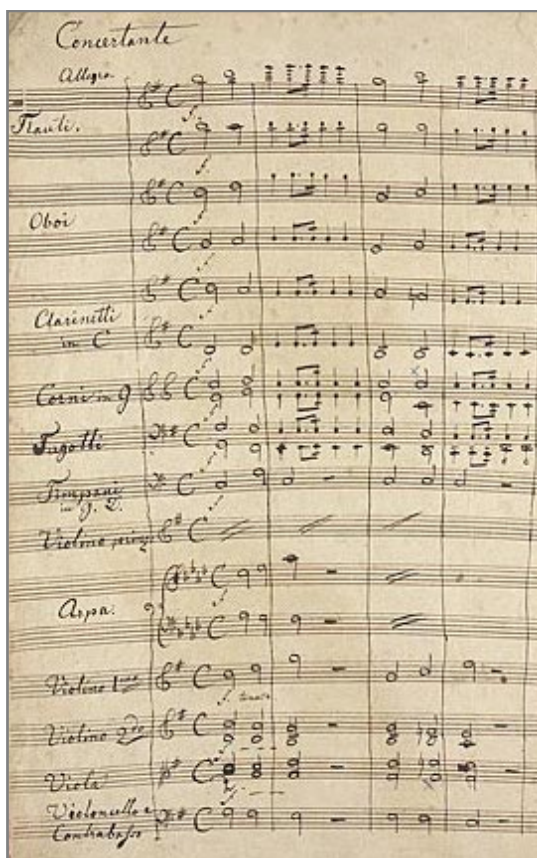
A lehető legkevesebb pedálozást szolgálta az is, hogy mivel Spohr a kamaradarabok többségét G-dúrban vagy e-mollban írta, a klasszikus hárfa Esz-dúr alaphangolása helyett Dorette hangszerre is Asz-dúrba lett hangolva az Asz-dúr vagy f-moll hárfaszólamokhoz.²⁴

Az ideális műfaj megtalálásához több, kiadásra sosem került darabon át vezetett az útjuk: még 1806-ban, pár hónapon belül megszületett egy kamaraszonáta e-mollban (WoO 27), - a hárfa Asz-dúr/f-mollra volt hangolva-, melyet még abban az évben átírt hegedű-hárfa-cselló trióra is (WoO 28);²⁵ két sonate concertante: G-dúr/Asz-dúr (WoO 13) és e-moll/f-moll (WoO 14), melyek valószínűleg szintén nem nyerték el Spohr tetszését. A másodikat sokáig elveszettnek is hitték, csak az 1970-es években találtak rá egy magángyűjteményben. A G-dúr concertante első ütemeiben jól látható az előjegyzések különbözősége (10. illusztráció: a hárfa Asz-dúrban, az összes többi hangszer G-dúrban van leírva).

²³ Spohr's Autobiography, 96.

²⁴ A szimplapedálos hárfa pedálkiosztása semleges, üres állásban, tehát amikor minden pedál „fent van” (balról jobbra): D-C-B / Esz-F-G-Asz; üres állás Asz-dúr hangolásban: Desz-C-B / Esz-F-G-Asz.

²⁵ Powell, 23. Egyik diákja, Carl Rundnagel lemásolta, s jóval később kiadta, csak ezért nem vezett el.



10. illusztráció: Louis Spohr, G-dúr concertante WoO 13, 1806, 1. oldal

A sok elvetett ötlet után visszatért a kezdetekhez és a kamaraszonátával érte el azt az ideális, intim hangzást, amely a legközelebb állt hozzájuk és a legjobban kiszolgálta igényüket kettejük harmonikus játékához. Később ugyan próbálkozott zenekari kíséretes versenyművekkel és nagyobb apparátusú kamarazenei műfajokkal, de végül mindig visszatért a hegedű-hárfa duókhoz, mert „a kíséret csak megzavarja mélyen harmónikus együttműködésünket” - írja naplójában.²⁶ Persze egyéb okok is közrejátszhattak e döntésben, melyeket Spohr nem fejtett ki a nagyközönségnek szánt naplóban, zenei és anyagi szempontok. A zenekari kíséret ugyanis nem csak a harmónikus együttműködést, hanem minden bizonnyal a korabeli hárfa hangját is elnyomhatta, ellenben egy tiszta duó hangzásban jobban tudott érvényesülni Dorette játéka. Másrészt az anyagi megfontolás sem elvetendő szempont, mivel a kisebb apparátus kevesebbe kerül és a Spohr házaspár a művészi önmegvalósítás mellett nem titkoltan a biztos bevétel miatt vállalta a sok megpróbáltatással járó koncertturnékat.²⁷

²⁶ Spohr's Autobiography, 96.

²⁷ Aspnes Dorette, 30.

Az 1807-es év további hárfás felfedezésekkel és kísérletezésekkel telt Spohr számára: ekkor született két leghíresebb szóló hárfadarabja, a későbbi hárfaművészek számára korszakos jelentőségűvé vált Fantázia hárfára és az egy Méhul opera dallama alapján írt Variations pour la harpe sur l'air: Je suis encore dans mon printemps című, ma is elég sokat játszott variációs műve.²⁸ Ez az esztendő más szempontból is mérföldkő volt életükben: megszületett első gyermekük, belefogtak első közös koncertkörútjuk szervezésébe, de mindenekelőtt új, erősebb felépítésű hárfát kellett vásárolniuk az egyre nagyobb igénybevételt jelentő darabokhoz és nem kevésbé a tervezett turnéhoz.

5.1.4. Koncertkörutak

Dorette első hárfája egy Strasbourgban gyártott, viszonylag kistestű hangszer, Gotha hercegnőjének ajándéka volt.²⁹ Minden bizonnyal sok idegeskedést és frusztrációt okozott úgy a gyakorláskor, mint koncertek közben a pedálok nem tiszta váltása, a váltáskor hallható pedálzaj, a húrok gyakori szakadása. Ehhez képest a kor legmagasabb minőségének számító, párizsi Naderman gyártmányú hárfa nem csak mechanikailag volt jóval megbízhatóbb és csendesebb, hanem méreténél fogva erőteljesebb, gazdagabb hangzást és jóval kevesebb húrszakadást hozhatott Dorette életébe.³⁰ A hangszervásárlás akkoriban sem volt kis költség, de az utazáshoz mindenképp be kellett szerezniük egy masszív hárfát, melyet Dorette hozományából végül régi tanárán, Backofenen keresztül vásároltak.³¹

A maradék pénzt a két hangszer biztonságos szállítására tervezett kocsit gyártására fordították. Spohr önéletrajzában részletes leírásai közel hozzák az akkori zenészek hétköznapi problémáit, például az utazásokkal járó és megoldandó kihívásokat:

Jó ideje gondolkodtam rajta, hogy mi lenne a célunknak legmegfelelőbb szerkezet. A két különösen megfontolandó dologból az első az volt, hogy ne legyen túl drága, másrészt nagyon könnyűnek is kellett lennie, hogy egy pár ló elbírja. A hosszúsággal nem volt gond. Egy hosszú, de nem túl nehéz kocsit építtettem: legalul feküdt a hárfa szállító doboza, bőrszíjakkal rögzítve, bőrköténnyel letakarva és egy fémrúddal biztosítva. Az egyik ülés alatti dobozban volt a hegedű helye és mögötte

²⁸ op. 35 és op. 36, mindkettőt 1816-ban adták ki.

²⁹ Cleary Dorette, 44.

³⁰ I.h., Cleary szerint a legvalószínűbb, hogy az új hangszer 41 húros, 430 körüli hangolású volt.

³¹ Spohr's Autobiography, 100.

egy nagyobb csomagtartó az egyéb felszereléseknek. Elöl, a hárfa doboza felett volt a vezető magasított ülése.³²

1807. őszére Spohr már nyolc közös darabot komponált kettejüknek, köztük három kamaraszonátát, két zenekar kíséretes sonata concertantét, egy triót hegedűre, hárfára és csellóra és a két szóló hárfadarabot. E művekkel felszerelve indultak neki az útnak: Weimar, Lipcse, Drezda, Prága, Ratisbon, München, Stuttgart, Heidelberg és Frankfurt, majd 1808. tavaszán vissza Gotha városába.

Koncertjeik programja a következő volt: Spohr legújabb hegedűversenye, egy potpurri, Dorette szólója (általában a Fantázia, op. 35), a végén pedig eljátszottak együtt egy duót (az op. 113-at vagy valamelyik másik zenekari kíséretes duójukat). Ez a program állandósult a későbbi turnéikra is, jellemzően így szerkesztették meg koncertjeik műsorát, csupán a hegedűversenyt és concertantét cserélték le mindig a legújabbakra.³³

Első közös turnéjuk mind művészileg, mind anyagilag sikeres volt, - a közönség öröme mindig mindent fejből játszottak, - és Dorette játékát is mindenhol dicsérték.³⁴ A kritikákat, legalábbis a kedvezőeket Spohr gondosan feljegyezte naplójába:

Kételkedés nélkül mondhatjuk, hogy a tónus és kifejezés, biztos hangszerkezelés és tehetség dolgában játéka minden idők legjobb hegedűsei közé emeli: és Madame Spohr-t is tehetsége, tiszta és érző játéka okán úgyszintén a legnagyobbak között fogadják. Felesége úgy játszik a hárfán, amit ritkán hallani Németországban - oly lágyan, könnyedén, elegánsan, biztos kézzel, erővel és kifejezéssel, ami egészen megragadó.³⁵

³² I.m., 101.

³³ Aspnes Dorette, 27.

³⁴ Powell, 24. Egyik müncheni koncertjükön, a királyi udvar előtt, King Maximilian-nel a közönség első sorában történt az azóta emlékezetessé vált incidens, hogy a házaspár már bevonult a színpadra, amikor észlelték, hogy Dorette számára elfelejtettek széket odakészíteni. A király készségesen felugrott és átadta volna saját díszes székét, csak éppen karfás széken ülve lehetetlen hárfázni, mert a karfák akadályozzák a karok szabad mozgását. Stuttgartban pedig majdnem lemondták koncertjüket, amikor kiderült, hogy csak háttérzeneként szolgálnának a végtelen udvari társasjátékok, kártyajátékok alatt. Spohr fenyegetésére és az udvari zenészek csodálkozásától kísérve az udvar teljesítette kívánságukat, biztosították a teljes csendet a koncert alatt, s mivel addigra az egész városban híre ment a „különös” kívánságnak, telt házzal ment mindkét stuttgarti koncertjük.

³⁵ Spohr's Autobiography, 102. Lipcse, 1807. október 27-i koncert kritikája. A szerzőt Spohr nem jegyezte fel.

1806 és 1807 hárfás szemszögből nézve Spohr leggyümölcsözőbb éveinek számított, a továbbiakban jóval kevesebb hárfás darabja született, évente-kétévente egy. Lefoglalták egyéb teendői, a karmesteri tevékenység, tanítás és zeneszerzés.³⁶

1808. nyugodtan telt mindkettejük számára,³⁷ készültek következő útjukra és második gyermekük születésével az év remekül végződött volna, de Dorette-et erősen megviselte a szülés, lázrohamok gyötörték.

Némi pihenés után 1809. őszén egy újabb hegedű-hárfa szonátával (G-dúr, op. 115) és egy kiadatlan, később elveszett Esz-dúr variációsorozattal felszerelve belevágtak második körútjukba.³⁸ Az op. 115-ös *Grand Sonata* a leghosszabb és többek szerint a legszebb a három duó concertante közül.³⁹ Elégedettségéről naplójában is beszámol:

Addigra egyre jobban megértettem a hárfa sajátosságait és effektusait, valamint feleségem képességeit, és megírtam egy újabb Grand Sonata-t hárfára és hegedűre, igen nagy munkát fektetve bele, hogy minden tapasztalatomat beleöntsem. Nagyon jól sikerült; a hárfaszólam könnyebben játszható, mégis briliánsabb, mint az előzőek.⁴⁰

Spohr gondolataiban a koncertkörút végcélja az Orosz Birodalom volt, ahonnan jó híreket kapott, miszerint hírneve megelőzte és szívesen fogadnák az udvarban.⁴¹ A körút első városai Weimar, Lipcse, Drezda és Breslau voltak. A sikeres koncertek után Spohr elindult volna az orosz udvarba, s már el is kérte magát Gothából egy rövid időre, sejtván, hogy nem fogják hosszabb útra elengedni őket, de az uralkodónő addigra már értesült a turné sikeréről és a weimari kritikákból kikövetkeztette Spohrék szándékát. Azonnal hazarendelte őket, és hogy a szigorú utasítást megédesítse, szólista pozíciót és mostoha lányának tanítását ajánlotta fel Dorette-nek, a levéllel már az ezért járó magas fizetést is elküldve.⁴² Felesége és a család nyugalma kedvéért Spohr elfogadta az ajánlatot, de még kiharcolta, hogy az év első három hónapjában úton lehessenek, ami további koncertekkel járt Berlinben, Hamburgban, Lübeckben. A koncertek felépítése a megszokott menetrend szerint a

³⁶ Powell, 24.

³⁷ Aspnes Dorette, 26. Napoleon látogatására felfüggesztették a pihenést, játszottak is neki, igaz, Dorette közvetlenül szülés előtt állt.

³⁸ I.h.

³⁹ Powell, 24. Valószínűleg Spohr is elégedett lehetett vele, mert lassú tételét később átdolgozta fagottra és zongorára szülinapi ajándékként barátjának, Friedrich Thomae-nek.

⁴⁰ Spohr's Autobiography, 127.

⁴¹ Powell, 24.

⁴² Aspnes Dorette, 27.

legújabb hegedűversenyből, a közös sonate concertantéból (op. 115) és két szóló hárfadarabból állt (Fantázia és egy variációs mű).⁴³

1810-11. telén Spohr elkészült harmadik, op. 114 D-dúr sonate concertantéjával (hárfaszólam Esz-dúrban). Ebben visszatért a kéttételes formához, a második tételben Mozart Varázsfuvolájának több témáját is feldolgozva. Olyan népszerűnek találhatta a végeredményt, hogy a concertante második tételét önállóan is többször műsorra tűzte és évekkel később, 1850-ben hegedűre és zongorára is átdolgozta (op. 50).⁴⁴

A közönségkedvencnek szánt darabot harmadik koncertkörútjukon mutatták be, hatalmas sikert aratva vele útjuk minden városában, Lipszében és Prágában egészen végcéljukig, Bécsig. A turné koncertjein Dorette újra a Fantáziát és egy rondót játszott szólódarabként.⁴⁵

Már Prágában is hízelgő kritikát kaptak: „A tételben egy pot-pourri tele Mozart hön szeretett dallamaival a Varázsfuvolából, mindegyik a legékesebben variálva. A két művészt a legtökéletesebb harmonikus házasságban ismerhettük meg.”⁴⁶ Bécsi koncertjeik tovább erősítették jó hírüket, a kedvező kritikák Dorette-et is dicsérték:

Herr Spohr feleségével egy Allegrót adott elő, kiemelkedő ízléssel és kifejezéssel. Úgy találjuk, hogy a hangszer minden eddig általunk hallott virtuózából egy sem birtokol olyan iskolázottságot, a mély érzelmeknek olyan kifejező intenzitását, mint Madame Spohr.⁴⁷

Következő éveik Bécsben telnek, ahol Spohr három évre szóló szerződést kap a „Theater an der Wien” zenekar vezetőjeként. A pozíció elfogadása Dorette élethossziglanra szóló gothai állásának teljes feladásával járt, de egyrészt a vezetői fizetés kiváltotta kettejük gothai díjazását, másrészt Bécs nagyon kedves volt a Mozart-rajongó Spohr szívének.⁴⁸ Az első években remekül érezték magukat, Spohr hegedűsként és zeneszerzőként is karrierje csúcsán járt, Dorette ismét gyermeket várt. Bécsi éveik alatt gyakori látogatójuk és a család barátja Beethoven és Hummel,⁴⁹ valamint szinte minden korabeli bécsi zeneszerző és zenész. A békés évekre árnyékot vet, hogy Spohr újra és újra vitába keveredik igazgatójával, Pálffy gróffal és harmadik

⁴³ Powell, 25.

⁴⁴ Powell, 25.

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ I.h.

⁴⁷ Aspnes Dorette, 28.

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ Brown, 97.

gyermekük alig pár héttel a születése után meghal. Spohr zeneterápiás célzattal megír egy azóta sajnos elveszett Bevezetés és Rondót, valamint egy potpourrit (op. 118), melyet Dorette valóban azonnal elkezd gyakorolni.⁵⁰

1815-ben Spohr még a hároméves szerződés lejárta előtt felmentését kéri és egy rövid nyári pihenő után, ahol Dorette végre csak a lányaik tanításával és gyakorlással foglalkozhatott, a házaspár elindult harmadik, németországi turnéjára. A különböző zenei fesztiválok sűrű koncertjei és a velük utazó két gyermek ellátása annyira megviselték Dorette amúgy sem túl erős fizikumát, hogy Darmstadt városában egy egész hónapot kellett pihenniük gyengesége miatt.⁵¹ A koncerteken már csak egyetlen szólódarabot vállalt, a többi kamaradarabban zongorán kísérte férjét.⁵² A turnézást életformájának tartó Spohr így írja le a hajsztolt út feleségére gyakorolt hatását:

Münchenből való visszaútonkon tíz nap alatt, négy különböző városban négy koncertet adtunk, mindet nagyszámú közönség előtt és ennek okán nagy bevétellel tértünk vissza...Mindazonáltal gyötrelmes út volt, főleg Dorette-re nézve: a folyamatos ki és bepakolás, a próbák, a koncertek!⁵³

A nyarat Svájcban töltötték, de Spohr már készült egy olaszországi útra, melyhez Dorette tehermentesítésére pár korábbi közös darabjuknak hárfaszólamát átírta zongorára. A hárfát Svájcban hagyva, az új átíratokat játszva teljesítették útjukat, melynek legfőbb tanulsága az volt, hogy a koncertkörutak bevétele elengedhetetlen forrás a család anyagi fenntartásához.⁵⁴ Másik tanulság az lehetett, amikor rájöttek, hogy milyen jó ötlet volt a hárfát otthon hagyni, mert bár az út nagy részét kocsiban ülve töltötték, a Milánóból való visszaúton jópárszor gyalog kellett átvágniuk a svájci hegyeken.⁵⁵

1817-ben – főleg Dorette kedvéért – letelepednek Frankfurtban, ahol Spohr művészeti vezetőként az opera élére kerül. Új darabokat ír, tanít, igazgatja a gyengélkedő színházat. Dorette a koncertjeiken - erőnlététől függően - hol hárfán, hol zongorán kíséri férjét.⁵⁶ Spohr utolsó kettejüknek írt darabja, az azóta szintén elveszett G-dúr (WoO 36) szonáta ekkor készült. Ahogy Maurice F. Powell cikkében megjegyzi,

⁵⁰ Aspnes Dorette, 29.

⁵¹ Powell, 26.

⁵² I.h.

⁵³ Spohr's Autobiography, 216.

⁵⁴ Aspnes Dorette, 30.

⁵⁵ I.h.

⁵⁶ Aspnes Dorette, 31.

a kamarazonáta első előadása Berlinben lehetett és az op. 114-es koncertszonáta formáját követve első tételét egy potpourrival gazdagította, melynek témái Spohr akkortájt komponált *Zemire és Azor* című operájából valóak.⁵⁷

5.2. Dorette Scheidler Spohr hárfajátéka

5.2.1. Dorette pedáltechnikája

A speciális hangoláson túl van még néhány, mai szemmel nézve meglehetősen különös hárfatechnikai aspektusa Spohr hárfadarabjainak, így a Fantáziának is. Naplójában többször említi elszántságát, hogy egyre mélyebben megismerje a hárfa lehetőségeit és sajátos effektusait.⁵⁸ Talán nem szükséges többet belelátni ebbe a mondatba, mint az akkor már használatos hárfás effektusok, az üveghang, *etouffée*, *glissando* használata, de az is lehetséges, hogy e kijelentés a pedállal végrehajtható *glissando*-ra, vagy méginkább egy teljesen komplex pedálozási technikára vonatkozik. Ez lenne a „double-pedalling”, a kettőspedálozás módszere. Az elfeledett pedáltechnikai gyakorlatot Maria Christina Cleary hárfaművész hozta vissza a hárfás köztudatba, a módszert egy korábbi fejezetben részletesen ismertettem.⁵⁹ Ott részletesen bemutattam és elemeztem a speciális pedálozási módszer mellett szóló, elsősorban Cleary által összegyűjtött érveket, melyek között első helyen áll a Dorette mestere, Johann Backofen 1801-es metodikájában fellelhető, egyelőre legkorábbinak tartott írásos bizonyíték.⁶⁰ Backofen 1804-ben érkezett Gothába, tehát biztosak lehetünk benne, hogy az addigra írásban is elérhető gyakorlatot vagy ő maga tanította Dorette-nek vagy megerősítette az általa már használt pedálozási technikát.⁶¹

Cleary maga lemezre is vette Louis Spohr műveit, s a művek beható tanulmányozása közben harminchét különböző pedálozó mozdulatot figyelt meg és írt le.⁶² E magas szám oka, hogy Spohr műveiben különösen jellemzőnek találja a kettőspedálozós sarok és lábfej szeparált mozgását. A darabokban nem hemzsegnek az üveghangok, *glissandók* és *etoufféék*, magyarázza Cleary, ellenben az egyre

⁵⁷ Powell, 27.

⁵⁸ Spohr's Autobiography, 127.

⁵⁹ 2.3. Egy elfeledett pedáltechnika című fejezetben ismertettem a kettőspedálozás alapelveit.

⁶⁰ Cleary Dorette, 43.

⁶¹ Ahogy már korábban szó volt róla, Dorette első nyilvános koncertjének dátuma 1802, ebből következtetjük, hogy valószínűleg nem ő volt a leány első hárfatanára.

⁶² Maria Christina Cleary: *Geliebte Dorette - Musica per violino e arpa di Louis Spohr (Stradivarius. 2017)*, Louis Spohr: *So mach' die Augen zu (Stradivarius, 2007)*.

összetettebb pedálmozdulatok igen, s szerinte ez is annak a jele, hogy a fenti mondat a többszörös pedálozás technikájára utal, s nem másra.⁶³ Cleary tanulmányában sorra veszi Spohr hárfadarabjait és úgy látja, hogy az idő előrehaladtával egyre nőtt a bonyolultabb pedálműveleteket követelő pedálváltások száma a művekben, a sarok és lábfej egyre összetettebb mozgását követelve. Spohr 1809-es *Sonate concertante*-jában (op. 115) véli megtalálni a legkomplexebb pedálmanővereket nemcsak Spohr, de az összes addig általa áttanulmányozott klasszikus darabot figyelembe véve. Úgy véli, hogy ezt a pedáltechnikát megerősíti Spohr kompozíciós technikája, mivel Spohr ügyelt rá, hogy a hárfásnak mindig legyen legalább egy teljes üteme a pedálozások – akár a lenyomás, akár a pedál felhajtása – között, illetve a kamaradarabokban elvékonyítja a hárfaszólam textúráját, hogy legyen idő a komplex mozdulathoz. Az alábbi példában a *sonate concertante* I. tételének utolsó ütemeiben jól láthatjuk, ahogy a két láb - a hárfa két oldalán - egymás után két-két pedált is lenyom, mintha a játékos ritmikus táncmozdulatokkal kísérné a két kéz játékát. A kottarészlet utolsó üteme pedig mintapéldája lehetne a kettőspedálozásnak, másképp nem is lehetne megoldani: tisztán látszik, amint a bal oldalon lévő két szélső pedált (B és Desz) a középső C pedál felhajtása után egyszerre, egy mozdulattal lenyomjuk, – hogy a B hangunkból H-t, a Deszből D-t képezzünk, – majd egy nyolcad után egyszerre visszaengedjük a két pedált.



25. kottapélda: Louis Spohr, *Sonate Concertante* op. 115, 236-240. ütem

A Spohr darabok 19-20. századi előadásainak szegényes számait Cleary kisebb részben a hárfa transzponáló hangszerként való használatával, nagyobb részben a kettőspedálozási technikával, és ennek a duplapedálos hangszeren való későbbi ellehetetlenülésével magyarázza.⁶⁴

⁶³ Cleary Dorette, 44.

⁶⁴ Cleary Dorette, 45.

5.2.3. Dorette és a duplapedálos hárfá

Spohr, aki leginkább hegedűje mellett és főleg az úton érezte elemében magát, 1820-ban felmondta frankfurti állását is és elfogadta a Londoni Filharmóniai Társaság négy hónapra szóló felkérését. Ő talán még izgatottabb is volt a lehetőségtől, mint Dorette, hogy a kor legnevesebb hárfakészítője, Sebastian Erard londoni műhelyében kipróbálhatják a tíz évvel korábban bemutatott új, duplapedálos modern hárfát, a *Grecian*-t.¹ A legkorábbi duplapedálos hárfá a mai koncerthárfákhoz képest még mindig filigránabb és törékenyebb, de a korabeli hárfásoknak mind fizikailag, mind gondolkodásban nagy nehézséget jelenthetett az átszokás, hiába volt vonzó a sok technológiai újítás. Dorette sem volt ezzel másképp. A pedálok újszerű mozgatása, vagyis az eddigi egyetlen lépcsős váltás helyett a kétlépcsős pedálozás; az alaphangolás megváltozása, azaz Esz vagy Asz-dúr helyett Cesz-dúr; a keményebb húrok terhelése az ízületeken; a nagyobb testen távolabb esnek a húrok, szélesebb az ölelés, a karokat nehezebb tartani – ez a sok új elem mind eltörpülhetett a darabok teljes áttanulása, Dorette egész addigi hárfás gondolkodásának megváltoztatása mellett.

A londoni utazáshoz Dorette francia hangszerét a kontinensen hagyták és azonnal ellátogattak Sebastian Erard londoni szalonjába, hogy kipróbáljanak és béreljenek, esetleg megvásároljanak egyet az új hárfából. A szalonban nem tudtak azonnal hárfát választani, mert még a legkisebb modell is robosztusabb volt Dorette addigi Naderman hárfájánál, de kipróbálásra megkapták az egyik kisebb testű hangszert.² Pierre Erard, a londoni székhely vezetője így ír róluk nagybátyjának, Sebastian-nak egy március 20-i levelében: „A feleség, akiről azt mondják, nagyon jó hárfás, ismeri az Ön párizsi szimplapedálos hárfáit, de még soha nem játszott a duplapedáloson. Elküldtem neki egyet, hogy hozzászokhasson.”³

Dorette úgy látta, hogy hónapokig tartó gyakorlást jelent majd számára az átszokás: nemcsak az erősebb pengetést igénylő, feszesebb húrok és a nagyobb test okán, hanem a duplapedálos mechanika megszokása, a darabok áttanulása miatt is.⁴ Az új hangszer debütálása végül még arra az évre, 1820 júniusára esett, helyszíne az

¹ Barthel, 177. Sebastian Erard (1752-1831) francia hárfakészítő, a duplapedálos mechanika szabadalmaztatója 1792-ben nyitotta meg londoni műhelyét. A londoni céget 1814-ben unokaöccse, Pierre Erard veszi át.

² Spohr's Autobiography, 80.

³ Ann Griffith: „Spohr and the Harp.” *Fantasia for the Harp, Composed by L. Spohr Abergavenny*, (Gvent: Adlais, 1989., 2010). 16. utószó.

⁴ Spohr's Autobiography, 80.

Argyll Rooms koncertterem volt. Spohrék megegyeztek, hogy Dorette csak ezen az egyetlen koncerten és csak egy darabban fog az új hangszeren játszani, de az sem szóló lesz, hanem legutolsó közös szonátájuk, a Grand Duetto (WoO 36).⁵

NEW ARGYLL ROOMS.	
MR. SPOHR'S CONCERT.	
Thursday, June 18th. 1820.	
P A R T I.	
Grand Sinfonia (M. S.)	Spohr.
Air, Mr. T. Welch, "Revenge, revenge, Timotheus cries"	Haendel.
Grand Duetto (M. S.), Harp and Violin, Mad. Spohr and Mr. Spohr	Spohr.
Aria, Miss Goodall, "Una voce al cor mi parla." Clarinet obligato, Mr. Willman	Pær.
Sestetto for Pianoforte, two Violins, Viola, Violincello and Contrabasso, Messrs.: Ries, Watts, Wagstaff, R. Ashley, Lindley and Dragonetti	Ries.
Irish Melodies (M. S.), with Variations for the Violin, Mr. Spohr (composed expressly for this occasion)	Spohr.
P A R T II.	
Nonotto for Violin, Viola, Violincello, Contrabasso, Flute, Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon, Messrs. Spohr, Lindley, Dragonetti, Ireland, Griesbach, Willman, Arnall and Holmes	Spohr.
Scena, Mrs. Salmon "Fellon, la pena avrai"	Rossini.
Rondo for the Violin, Mr. Spohr	Spohr.
Aria, Mr. Vaughan "Rendi'l sereno"	Haendel.
Overture	Spohr.
* * *	
Leader of the Band	Mr. Spohr.
At the Pianoforte	Sir George Smart.

11. illusztráció: Louis és Dorette Spohr

1820. június 18-i londoni koncertjének műsora, Spohr's Autobiography, 93. oldal.

Aznap sajnálatos módon utcai zavargások borították fel a város rendjét,⁶ ami aggodalommal töltötte el az új hangszer miatt amúgyis feszült Dorette-et és a házaspár rossz előérzete be is igazolódott. Spohr részletesen lejegyezte a koncert alatt történeteket:

A szomszédos szobában behangoltam feleségem hárfáját és pár szóval bátorságot öntöttem bele. Majd bevezettem a koncertterembe és elfoglaltuk helyeinket, hogy elkezdjük a játékot. A közönség csendes várakozását hirtelen egy riasztó zaj törte meg az utcáról, melyet azonnal a betörő üveg hangja követett, ahogy a szomszéd szoba ablakait kövekkel dobálták. A betört ablakok és csillárok zajától megriadt hölgyek felugráltak az üléseikből és hatalmas zűrzavar támadt. [...] Eltartott egy ideig, amíg a közönség újra elfoglalta a helyét és megnyugodott annyira, hogy újra elkezdjük. Kicsit aggódtam, hogy az ijedtség és a hosszú szünet még idegesebbé teszük feleségemet, ezért nagy aggodalommal figyeltem az első akkordjait; de amikor hallottam az erőteljes hangokat, azonnal megnyugodtam és immár teljesen a közös játékra tudtam figyelni. Ez elérte hatását a közönségnél: a taps duettünk

⁵ Powell 27.

⁶ Spohr's Autobiography, 92. III. György hűtlenség vádjával hazarendelte külföldről feleségét, Charlotte-t és a királyné érkezése utcai harcokig menően megosztotta London lakóit.

minden egyes témájánál egyre erősebb lett és a végén szinte vége sem akart szakadni. Amikor a nagy sikertől elégedetten nyugovóra tértünk, egyikünk sem gondolta, hogy ez volt az *utolsó alkalom*, hogy Dorette hárfán játszott.⁷

Hiába a nagy siker, Dorette valóban nem ült többé a hárfához, legalábbis az új, duplapedálos modellhez. A régi hárfához visszatérni minden szempontból visszalépés lett volna, ebben mindketten egyetértettek, viszont Dorette fizikailag nem tudta megszokni az új hangszeret, mely addigra kiszorította a koncerttermekből a régi hárfát.⁸ A hangszeret azonnal visszavitték Erard szalonjába, aki a történet meghallgatása után – gálánsan megjegyezve, hogy játékos hírnevétől csak magasabb lett a hárfa értéke – nem fogadott el semmilyen összeget a használatért.⁹

Spohr naplójában megcsalta az emlékezete, mert ugyanezt a szonátát pár hónappal később Aachenben előadták még egyszer, igaz, már Dorette saját, szimplapedálos hangszerén.¹⁰ A továbbiakban viszont valóban kizárólag zongorán játszott a fellépések alkalmával, döntésében férje is támogatta. Spohr már évekkorábban, egy lázrohama után próbálta rábeszélni, hogy hagyjon fel az idegörlő hangszerrel, de Dorette „szívvel-lélekkel igazi zenész volt, túlságosan szerette hangszerét, amelynek annyi sikert köszönhetett, és mindig jó érzéssel töltötte el, hogy tehetségével hozzájárulhat családjunk fenntartásához.” – írja naplójában. Férje megnyugtatta, hogy a koncerteken zongoristaként ugyanúgy részt vállalhat, s neki úgyszólván szüksége van rá, hogy zeneszerzőként a zongorát jobban tanulmányozza, és még Londonban meg is írta op. 52-es zongorakvintettjének első tételét.¹¹

Ez volt az első darabja, ahol a zongora vezető szerepet játszik, némileg érződött is a hangszeren való gyakorlatlansága.¹² A darab mégis hamar olyan csodáló előadókat mondhatott magáénak, mint Chopin, Mendelssohn, Liszt és a mai napig Spohr egyik legérzelmesebb kompozíciójának tartják.¹³ Dorette remek zongorista képességeit mutatja, hogy olyan szép kritikákat kapott az előadásáért, mint az 1821-es hildburghauseni koncertjük után, amikor is ezekkel a szavakkal illették a játékát: „Mme

⁷ Spohr's Autobiography, 95.

⁸ Rensch, 155.

⁹ Spohr's Autobiography, 98.

¹⁰ Powell, 27.

¹¹ Spohr's Autobiography, 97.

¹² Brown, 143. Chopin megjegyezte a darab első, 1830-as előadása után, hogy „gyönyörűséges, de rosszul megírt zongoradarab. Minden, amit kifejezetten a zongorára írt elviselhetetlenül nehéz és sokszor lehetetlen az ujjrendet is kidolgozni.”

¹³ I.h.

Spohr, az egykori hárfaművész a legnagyobb pontossággal és oly lágy kifejezéssel játszott, hogy csak sajnálhatjuk, hogy nem hallhatjuk többé hárfázni.”¹⁴

Spohr még 1820-ban elkészült az op. 114-es koncertszonáta második tétele népszerű potpourrijának hegedűre és zongorára való átíratával (op. 50), továbbá áthangszerelte az op. 115-ös szonátájuk fináléját Grand Rondo néven (op. 51) ugyanígy.¹⁵ De hiába a zongoristaként elért szép siker, az előbbi kritika is magában hordozza aényt, hogy második hangszerével soha nem tudott volna olyan kiemelkedő teljesítményt elérni, mint a hárfával, amelyben nem volt vetélytársa egész Németországban.¹⁶

A fenti átíratok után nem készült több hasonló darab kettejüknek, így valószínűsíthetjük, hogy Dorette felhagyott a nyilvános szerepléssel. A házaspár két évre rá Kassel városába költözött, s Dorette pár év múlva, 1834-ben, egy visszatérő lázrohamban családja körében halt meg.¹⁷ Eltávozása után Spohr egészen 1857-ig – a élete utolsó két évét kivéve – Kasselben élt és dolgozott.

Spohr harminc évnyi házasság után vesztette el párját és alkotótársát, és az oratórium kéziratába, melyen épp akkor dolgozott, – azon belül is a „Szerelmünk diadalmaskodni fog a halál felett” szövegű áriához – feljegyezte Dorette halálának időpontját. Két hónappal később ugyanezen áriát hegedű és hárfa kísérettel látta el Dorette emlékére.¹⁸

5.3. Spohr, mint hárfás zeneszerző (1807-1820)

5.3.1. Spohr hárfás darabjainak jegyzéke

Szóló hárfadarabjai és hárfát szerepeltető kamaradarabjainak mindegyike – a két utolsó vokális művet kivéve – a Dorette-tel való házassága alatt született. A huszadik század utolsó pár évtizedéig az op. 35 és op. 36-os szóló hárfadarabokon kívül Spohr egyéb hárfás közreműködőre írt darabjai kevéssé voltak ismertek, keveset játszották őket. A kamaradarabok esetében a félhanggal magasabban lejegyzett hárfaszólam olvasásának kényelmetlensége és a speciális hárfahangolás érthető módon hátráltatta a nagyobb kényelemhez szokott előadókat. Ugyan a hárfa alkalmankénti áthangolásának

¹⁴ Brown, 143.

¹⁵ Powell, 28.

¹⁶ I.m., 27.

¹⁷ Rensch, 155.

¹⁸ Powell, 28.

gyakorlata a duplapedálos hárfa megjelenésével kiment a divatból, a hárfák kottái nem feltétlenül kerültek transzponálásra, hanem maradtak a fél hanggal feljebb való lejegyzésben. Ami azt eredményezte, hogy vagy a hegedűt kellett feljebb hangolni vagy élelmesen kellett kottakiadót választani. A praktikusan gondolkodó Schuberth kiadó például elkészítette a hegedűszólam feljebb transzponált verzióját és mellékelte az eredeti kottához. A darabok szólamainak viszonyára utal és speciális előadói instrukciókat tartalmaz az eredeti Schuberth kottában olvasható Christoph Dohr által közölt kiadói megjegyzés: „Az eredeti hegedű szólam a félhanggal lejjebb hangolt hárfához készült. Ezért kell a normál magasságnál lejjebb hangolni a hárfát, vagy a hegedűt egy félhanggal feljebb. Ha a hegedűt zongora kíséri, akkor a hegedűnek feljebb kell hangolnia a hangszerét vagy használhatja a Kiadó által mellékelt szólamot.”¹⁹

A digitális technikai eszközök használata, melyekkel gyorsabban és egyszerűbben transzponálhatóak a szólamok, a szabadon elérhető, digitális könyvtárként működő kottagyűjtemények, s nem mellesleg a Spohr darabok huszadik század végi általános reneszánsza adhatott lendületet az utóbbi évtizedekben Spohr hárfás kamaraműveinek újrafelfedezéséhez.²⁰

Mindössze négy kézirat maradt fenn, – WoO 13, WoO 14, WoO 24, WoO 25, – de a többi darabnál az első kiadásokra kell hagyatkoznunk a hiteles előadás megközelítéséhez.²¹ Meglepően magas számú darab elveszett az eltelt két évszázad alatt, s ugyanígy meglepő a sok kiadatlan, opusz szám nélküli (WoO) kompozíció. Kicsit jobban megismerve Spohr gondolkodását és örök törekvését a tökéletességre, ez a tény is jobban érthető.

A legelfogadottabb műjegyzék csupán pár évtizede jelent meg Folker Göthel zenetudós tollából, aki egész életét Spohr művészetének és 1981-ben kiadott hatalmas terjedelmű tematikus bibliográfiája, a *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr* összeállításának szentelte.²² Egy évvel a megjelenés után Jane

¹⁹ Az op. 35 és op. 36-os szóló darabokat, valamint az op. 113, 114, 155-ös szonátákat is Schuberth adta ki először, állítja a német Dohr kiadó ezredfordulós Spohr összkiadásához fűzött kiadói előszavában a főszerkesztő Christoph Dohr. Mivel a kiadót 1826-ban alapították, így csak az első modern kiadásra gondolhatott. <http://www.dohr.de/autor/spohr.htm>

²⁰ International Music Score Library Project (imslp.org), The International Harp Archives (archive.org)

²¹ Jane Weidensaul: „Louis Spohr’s Works for Harp: a Bibliography.” *American Harp Journal* Summer/1992: 35-39.

²² Folker Göthel: *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*. (Tutzing: Hans Schneider, 1981)

B. Weidensaul hárfaművész és zenetudós ebből az adathalmazból szemelgette ki és tette közzé a hárfás darabokat az American Harp Journal 1982-es számában.

Dolgozatomban az előadóművésznek leghasznosabb bibliográfiai összeállításra törekedtem. Az alábbi táblázatban összefoglaltam Spohr mindazon darabjait, amelyekben megjelenik a hárfa. A felsorolásban igyekeztem a leghitelesebb és legfrissebb kutatásokat összevetni: a Göthel műjegyzék, Clive Brown kritikai életrajzának végén található műjegyzék, a Grove-lexikon idevágó cikkelye, az IMSLP (International Music Score Library Project) műjegyzéke, Maurice F. Powell korábban idézett tanulmányának műjegyzéke, valamint Jane Weidensaul Spohr bibliográfiája alapján készítettem el saját listámat (1. táblázat).²³

A műfajok szerinti felsorolásnál az egyes művek megírásának évszámát vettem alapul, hiszen sok a kiadatlan darab; a hangnemeknél feltüntettem mindkét hangszer hangnemét, ha azok különböznek, zárójelben a transzponáló hárfaszólam hangnemével; a darabok címét a Göthel-jegyzék és a legtöbb első kiadás nyelvén, azaz németül írtam; a kiadás éveként a legelső ismert, tehát nem feltétlenül 19. századi kritikai kiadás évszámát tüntettem fel. (Az elmúlt években néhány kisebb hárfás kiadónál megjelent, nem kritikai kiadású, gyakran hibákkal teli kottákat nem számítom ide.)

Műfaj	Hangnem	jegyzékszám	keletkezés	1. kiadás
<i>Versenyművek</i>				
Concertante für Harfe und Violine No1.	G (Asz)	WoO. 13	1806. Gotha	-
Concertante für Harfe und Violine No2.	e (f)	WoO. 14	1807. Gotha	-
<i>Duók</i>				
Sonate für Harfe und Violine	c-moll	WoO. 23	1805.	1917. Lipscse
Sonatsatz für Harfe und Violine (befejezetlen: 76 ütem)	G-dúr	WoO. 24	1805.	-
Introduzione für Harfe und Violine (befejezetlen: 28 ütem)	G (Asz)	WoO. 25	1805.	1934.

²³ Clive Brown kritikai életrajzának végén található műjegyzék, a Grove-lexikon idevágó cikke, az IMSLP (International Music Score Library Project) műjegyzéke, Maurice F. Powell korábban idézett cikkének műjegyzéke, valamint Jane Weidensaul Spohr bibliográfiája alapján.

Műfaj	Hangnem	jegyzékszám	keletkezés	1. kiadás
Sonate für Harfe und Violine (később trióként átírva: WoO 28)	e (f)	WoO. 27	1806. Gotha	-
Sonate für Harfe und Violine	B-dúr	op. 16	1806. Gotha	1809. Bonn
Sonate Concertante für Harfe und Violine	D (Esz)	op. 113	1806. Gotha	1834. Hamburg
Sonate Concertante für Harfe und Violine	G (Asz)	op. 115	1809. Gotha	1841. Hamburg
Sonate Concertante für Harfe und Violine	D (Esz)	op. 114	1811. Gotha	1841. Hamburg
Sonate für Harfe und Violine	G (Asz)	WoO. 36 (elveszett)	1819. Frankfurt	-
Rondo für Harfe und Violine	D (Esz)	WoO. 33 (elveszett)	1813. Bécs	-
Fantasie für Klavier oder Harfe und Violine über Theme von Händel und Abbé Vogler	h (c)	op. 118	1814. Bécs	1845. Hamburg
<i>Trió</i>				
Trió für Harfe, Violine und Violoncello (a WoO 27-es szonáta átírata)	e (f)	WoO. 28	1806. Gotha	-
<i>Szólók hárfára</i>				
Fantasie für Harfe	nincs adat	-	1805.	-
Fantasie für Harfe	c-moll	op. 35	1807. Gotha	1816. Bonn
Variationen für Harfe	F-dúr	op. 36	1807. Gotha	1816. Bonn
Variationen für Harfe No 2.	Esz-dúr	WoO. 29 (elveszett)	1808. Gotha	-
<i>Dalok</i>				
„Lied der Emma” / Wilhelm Vogel: Der Erbvertrag c. drámához - ének, hárfa vagy zongora, kürt		WoO. 92	1825. Kassel	1826. Bécs

Műfaj	Hangnem	jegyzekszám	keletkezés	1. kiadás
„Rufe aus der Welt voll Mangel” Mária áriája a Des Heilands letze Stunden c. oratóriumból - szoprán, hárfa, hegedű, kürt, cselló és z.kar		WoO. 64	1835.	?

1. táblázat: Louis Spohr hárfás műveinek jegyzéke.

5.3.2. Spohr korai zeneszerzői stílusa

Kutatásaim során a jellemzően hárfások által írt, hárfás szemszögből vizsgálódó cikkeket, könyveket, tanulmányokat részesítettem előnyben. Az írások talán kevésbé a gyakorlati, inkább a hárfa- és zenetörténeti elemeket helyezik a középpontba, gondolván, hogy a darab a játék során könnyen felfedi magát, s hogy azok a technikai megoldások, melyek akkor úttörőnek számítottak, a mai hangszeren gyakorlatilag úgyszólván megvalósíthatatlanok. Viszont a korszak, amikor a mű keletkezett, sok, az előadóművész képzeletét és játékát megtermékenyítő információt tartogathat.

Louis Spohr a kezdetektől fogva több akart lenni, mint egy hegedűművész, aki mellesleg hegedűversenyeket is ír (mint Viotti, Kreutzer, Vieuxtemps vagy Wieniawski). Igyekezett zeneszerzői látókörét szélesíteni, melybe a saját hangszerére írt versenyműveken kívül a kisebb és nagyobb apparátusú kamarazenei művek, az operák, oratóriumok, kantáták, dalok és szimfóniák is belefértek. Így fokozatosan egyre fontosabb karmesterré, tanárrá és korának egyik vezető zeneszerzőjévé vált. Hosszú és termékeny élete során szerzett darabjaiból - a legújabb kutatásokat alapul véve - húszat írt hárfára, melyeket két, az előző fejezetben leírt kivételtől eltekintve pályájának első felében, 1805 és 1820 között, első házassága ideje alatt komponált. E művek szinte kizárólag saját használatra, a koncertező házaspár koncertrepertoárjának kialakítására és bővítésére, jellemzően hegedűre és hárfára készültek.²⁴

Ha pár szóban kellene összefoglalnom, hogy véleményem szerint mely hatások voltak a legmeghatározóbbak korai alkotói stílusára, akkor a felvilágosodás eszmerendszerét és a kortárs zeneszerzőkkel és zenészekkel való találkozásait emelném ki. A 19. század végének uralkodó szellemi irányzatát Spohr életében családjának tagjai, Gotha uralkodója, a városka felvilágosult polgársága képviselte. Fial zenészként pedig

²⁴ Aspnes Dorette, 18.

maradandó nyomot hagyott benne és egész életében elkísérte a gyakorló muzsikusként kapott Mozart-élmény, a Dussekkal és Beethovennel való kollegiális, mondhatni baráti kapcsolata.

Spohr korai zeneszerzői karakterét boncolgatva a Fantáziával szinte egyidőben, 1808-ban komponált c-moll Overture (op. 12) bemutatója apropóján publikált egyik korabeli cikket idézi Clive Brown könyvében: „Kompozícióinak általános jellemzői az élénk, mégis visszafogott komolyságú karakter és a mélabú és melankólia valami szeretetreméltó keveréke. Ha ezt Romantikusként mondanánk, e kritika szerzője nem fog tiltakozni.”²⁵

Spohr nem konkrétan erre a kritikára, hanem általában a hasonló elemzésekre válaszolva, melyek darabjainak melankolikus voltára utalnak, így töpreng naplójában:

A darabjaim melankolikus voltára vonatkozó megjegyzés, melyet aztán oly sokszor hallottam, hogy szinte szabályosan megbélyegzett, mindig is rejtély volt számomra; a magam szemében a darabjaim nagy része kifejezetten vidámnak tűnik, örömmel állíthatom, hogy én magam is mindig jókedélyű vagyok; de valaminek lennie kell benne, és úgy sejttem, hogy az emberek kompozícióim erősen álmodozó, szentimentális karakterét és a moll hangnemek iránti vonzódásomat a melankólia kitörésének veszik.²⁶

Idoljai a legnagyobb klasszikusok, Haydn, Mozart és Beethoven voltak, Spohr mégis alapvetően és mélyen más impressziót akart kiváltani darabjaival közönségéből már kezdő zeneszerzőként is, folytatja az elemzést Clive Brown. Hogy milyen benyomásra törekedett, azt a fent említett c-moll Overture bemutatójának Spohr egyik fiatal rajongójára gyakorolt hatás leírásával illusztrálja.²⁷ A leírás számomra minden definíciónál ékebben festi le az érzelmes stílust (Empfindsamkeit), mely a mesterkelt pátosz helyett a személyes érzelmek kimondását és megélését helyezi előtérbe. Harmincöt évesen emlékszik vissza az akkori tizenhat éves önmagára a később zenetörténésszé és zeneszerzővé lett Moritz Hauptmann, amint leírja, hogy a bemutató után hazafelé tartva érzelmeitől felzaklatva hogyan zokogott hazáig és azon is túl:²⁸

Az Overture-t hallva sírtam, csak sírtam egészen hazáig, sírtam otthon és még utána is napokig. Még most is, egyedül a szobámban, eltelve azzal a zenével, a földön térdelve, s fejemet a székre hatva könnyezem az öröm és kétségbeesés

²⁵ Brown, 46.

²⁶ Spohr's Autobiography, 129.

²⁷ Brown, 46.

²⁸ I.h.

delíriumában. Soha többé semmi nem volt ehhez hasonlítható...Azokban az időkben Spohr volt a Minden.

Egy zeneszerző stílusát elemezve a legkézenfekvőbb kortársaihoz hasonlítani, aki Spohr esetében – akár személyes kapcsolatukból adódóan is – a kortárs Beethoven vagy a fajsúlyban hozzá közelebb álló, szintén kortárs, és Spohr-hoz hasonlóan a hárfához családi kötelékek révén közel került Dussek.

Hogy Spohr megítélése saját korában mennyire más volt, arra álljon itt Clive Brown könyvének első bekezdése, melyben ő maga is valaki mást, Olivia Dussek Buckley-t, Dussek lányát idézi, aki az 1834-es Zenei Igazságok című könyvében a múlt nagy zeneszerzőire emlékező, igen érzelmes stílusú bekezdésében Spohrt beethoveni magasságba helyezi:

Beethoven, a kompozíció királyi mestere, a géniusz hercege (mint Dante a költészetben), a mély és komoly zenei gondolatok kivitelezőinek legkitűnőbbike, melyben senki nem veheti fel vele a versenyt, s aki éppúgy csodálatraméltó a lágyabb érzelmek terén is; képzelete felrepítette a földről a mennyekbe, hogy mennyei melódiákkal táplálja lelkét; gondolatainak mélysége határtalan, ítélőképessége felülmúlhatatlan, szenvedélyes képzelőereje fenséges volt. [...] sokak imádottja volt és most a nagyszerű Spohrban újra létezik.²⁹

Hét évvel Beethoven halála után az akkor ötvenéves Spohrt méltatja az idézet és a haláláig hátralévő harminc évben valószínűsíthetően sokak szemében a legnagyobb élő zeneszerzőnek számított.

Tudjuk tehát, hogy kortársai Beethovenhez mérték, és azt is tudjuk, hogy ő is csodálta Beethoven darabjait: az op. 18-as vonósnégyeseit gyakran előadta, hatása konkrétan kimutatható Spohr op. 4-es, korai vonósnégyeseiben. Az első négy szimfóniát, melyek akkor még kevéssé voltak ismertek Bécsen kívül, valamint a II. és III. zongoraversenyét – Dorette-tel a szólista zongorista szerepében – rendszeresen műsorra tűzte a koncertjein még a Gothában töltött évek alatt.³⁰ Ez a zenei szimpátia kicsit egyoldalúnak tűnik Charles Rosent olvasva, aki magát Beethovent idézi könyvében, amikor Spohr zenéjéről ír: „Túl sok benne a diszsonancia, zenéjét élvezhetetlenné teszi a kromatikus melodika.” Majd Beethoven után folytatja saját véleményével:

²⁹ Brown, 1.

³⁰ I.m., 40.

Mai füllel hallgatva Spohr semmivel sem disszonánsabb, mint Beethoven, ha disszonancia alatt nyerseséget, feloldatlan hangközöket vagy akkordokat értünk [...] Spohr Beethoven által kifogásolt „disszonanciája” nyilvánvalóan az újfajta kromatika volt, ami nem épült be igazán a diatonikus keretekbe; pontosan ez a kromatika lett a 1830-as évek zenéjének oly fontos karakterisztikuma.³¹

Lehet, hogy zeneileg egyoldalú volt a csodálat, de barátságukat ez nem befolyásolta. Spohrék bécsi tartózkodása alatt szinte minden fontos zenész megfordult náluk, Clive Brown nevesíti őket: Schuppanzigh és Mayseyder hegedűsök, Moscheles és Hummel zongoristák, Weigl és Salieri karmesterek.³² Közülük Spohr számára zeneileg a legfontosabb bizonyosan Beethoven volt, akinek akkorra egyre mélabúsabb és morcos hangulatát pedig legalább alkalmanként felvidíthatta a Spohr család harmonikus világa. Spohr egyik albumába a következő sorokat írta Beethoven: „Ha teheted, drága Spohr, bárhol is igaz művészt és művészetet találsz, gondolj rám, Beethoven barátodra.”³³

A Beethoven művei iránti csodálat csak a korai művekre vonatkozott, a későbbi daraboknál már Spohr is hasonlóképpen nyilatkozott, mint csodálata tárgya őróla. Úgy érezte, hogy kései műveiben Beethoven feláldozza a zenei szépséget a melodramatikus gesztusokért. Valóban, a két szerző útja a korai időszak után másfelé veszi az irányt: Beethoven eltávolodott a kromaticizmustól, míg Spohr az expresszivitás jegyében egyre inkább használta ezt az eszközt műveiben. ³⁴

A 19. század első évtizedeinek stílusjegyeiről gondolkodva a kromatika és moduláció használatában sok párhuzamosságot vél felfedezni Spohr másik kortársa, Dussek műveivel Clive Brown, és úgy véli, nem meglepő e hasonlatosság, hiszen Spohr legfogékonyabb éveiben kerültek kapcsolatba egymással és Dussek stílusa új dimenzióval, vélhetőleg a kromatika bátor használatával gazdagította az ifjú zeneszerzőt.³⁵

Spohr csupán 17-18 éves, amikor Hamburgban, még a gothai állás megpályázása előtti egyik turnéján találkozik az akkor negyvenéves Jan Ladislav Dussekkal, s az első darab, amit hallott tőle, egyáltalán nem ragadta meg: „Nem igazán

³¹ Rosen, A klasszikus stílus, i.m., 523.

³² Brown, 97.

³³ I.m., 98.

³⁴ I.m., 99.

³⁵ I.m., 33.

nyűgözőt le. A kezdeti számtalan moduláció ellenére kifejezetten unalmassá vált a végére; s ami rosszabb, se forma, se ritmus, a vége akár az eleje is lehetne.”³⁶

Ahogy az idézetben olvasható, Spohr számára a moduláció nem csak egy gesztus, hanem az egész darabban végig alkalmazott eszköz kellett legyen, de éppilyen fontosnak tartotta a klasszikus stílus alapelveit, a forma és tartalom egyensúlyát, hogy a formai követelmények betartásán túl a közönség érdeklődését izgalmas zenei anyagokkal kell fenntartani és kiszolgálni.

Ő vélhetően jobb benyomást tehetett Dussekre, mint fordítva, mert nem sokkal később Dussek levélben invitálta, hogy rövid időre csatlakozzon hozzá Louis Ferdinand herceg magdeburgi zenekarába, amit Spohr meg is tett, majd indult Gothába.³⁷

Dussek a 18. század végi, Beethoven előtti idők egyik legünnepeltebb zongoravirtuóza volt, jónéhány darabját a romantika előfutárának tartják. A kor egyik első koncertvirtuóza, aki a maga és hárfás családtagjai számára készítette életművének nagyobb részét. A termékeny szerző számtalan darabjának jelentős részét zongorára és/vagy hárfára írta: hat koncertt, melyből három sajnos elveszett; 24 zongora (de hárfán is előadható) triót; 35 zongoraszonátát, melyek egy része hárfán is játszható; több zongora-hárfa és két zongorára írt darabot, utóbbiaknál szinte mindig feltüntette opcióként a hárfát.³⁸

5.3.3. A felvilágosult művész

Spohr legfogékonyabb korszakaiban, gyerekkorában és tizenévesen kerülhetett a 19. századi eszmék és a humanizmus hatása alá: édesapja otthon Rousseau, Diderot, Voltaire írásait olvasta a gyermekeknek és már korán elplántálta bennük az emberek egyenlő jogainak, a humanitárius szolgálatnak és kötelességnek az alapelveit.³⁹

Gotha a 19. század elején az egyik legfelvilágosultabb városnak számított Közép-Németországban, amit II. Ernest, Saxe-Gotha-Altenburg hercegének köszönhetett. A herceg csak egy évvel korábban halt meg, hogy Spohr odakerült, de tevékenysége mély nyomokat hagyott a város lakóiban és az általa felállított intézményekben, úgy is mint az udvari zenekarban.⁴⁰

³⁶ I.m., 14.

³⁷ Brown, 34.

³⁸ Rensch, 141.

³⁹ Brown, 3.

⁴⁰ I.m., 35.

Hogy milyen elveket vall a felvilágosult művész? Martin Wulfhorst hegedűművész egyik Spohr tanulmányában a következőképpen szedte össze az ismérveket.⁴¹

- Legfőképpen a társadalmat szolgálja, nyilvános koncerteken és privát fellépéseken egyaránt.
- Célja az oktatás, felvilágosítás, de nem elvetve a szórakoztatás igényét.
- Formavilágában klasszicizáló, de tartalmilag bátor.
- Művészetének célja nemesíteni a lelket, ám művészete is állandó nemesítésre, állandó felülvizsgálatra szorul.
- A felvilágosult művészi jellemzői a méltóság és művészi integritás.
- Nyitott az újdonságokra, ha az művészetét szolgálja.

Túlzás és belemagyarázás nélkül állíthatjuk, hogy Spohr a fenti elvek mentén élt és dolgozott. bátróságát és újító szellemét jelzi a kromatika már többször emlegetett előremutató és merész használata. Műveinek állandó felülvizsgálata, megkérdőjelezése és a tökéletességre való túlzott törekvésének áldozata a sok opusz szám nélküli, kiadatlanul maradt, és a jónéhány sajnos elveszett darab. Az álltámasz, a zenekari gyakorló jelzetek, a zenekari pálca bevezetése és a metronóm szerinti tempójelzések újdonsült használata mind bizonyítékai egy felvilágosult művész gondolkodásának.⁴² Az alábbi, 1817-ben írt, de 1818-ban kiadott Potpourri első ütemei felett olvasható megjegyzés szerint Spohr talán Beethovent is megelőzte a Maelzel-féle metronóm jelzés első hivatalos használatával (26. kottapélda).



26. kottapélda: Louis Spohr, Potpourri op. 42, 1818, 1-6. ütem, Maelzel Metronome 96.

⁴¹ Martin Wulfhorst: „Louis Spohr and the Metronome. A contribution to early nineteenth-century performance practice.” Spohr Journal no. 28, 2001: 5.

⁴² I.m., 7. Bár Beethovent tartják az elsőnek (B-dúr zongoraszonáta no. 29, op. 106, 1819), aki a Maelzel-féle metronóm tempójelzést kottájában használta, Spohr megelőzte Esz-dúr potpourriójával (1818).

A tudatosságot, a józanságot, a minél pontosabb és tökéletesebb előadásért való igyekezetet, a megtanulható mesterség tanait híres hegedűiskolájában (Violinschule, 1833.) részletesen leírta.⁴³ A diákoknak szóló tanítások egyes fejezetei általános érvényűek minden hangszerre, így nekünk, hárfásoknak is példamutató lehet darabjainak előadásakor. A bemutató darabok tempójelzései, a hozzájuk fűzött – metronóm számokkal ellátott, – dinamikára és előadói stílusra vonatkozó utasítások pedig kifejezetten hasznosak lehetnek, mivel se a szóló, se a hárfás kamaradarabok nem rendelkeznek általa beírt metronóm számokkal. Azokat csak a nagyobb apparátusú, több zenész összmunkáját igénylő daraboknál használta.

5.4. A Fantázia elemzése

5.4.1. Klasszikus vagy romantikus?

Az 1807-ben írt és majd tíz évvel később, 1816-ban kiadott Phantasie für Harfe op. 35 valóban az egyik legfontosabb hárfadarabunk.⁴⁴ Mivel ez az a legkorábbi virtuóz szóló darab, mely szinte összefoglaló módon felvonultatja a klasszikus hárfajáték összes technikai, hangszeres és zenei kihívását, miközben koraromantikus érzelmessége minden közönség számára megfelelően élvezhetővé teszi; ezért a mű, de legalább a bevezetést tartalmazó első két oldala szinte állandó része a zenekari próbajátékoknak.

Zeneszerzői pályája kezdetén írta, így még a hárfát sem értette annyira, de az e tárgyban olvasott összes könyv, cikk és tanulmány adatai alapján biztosan állíthatom, hogy ez volt Dorette legtöbbet játszott szólódarabja. Hárfás karrierje végén, legfáradtabb időszakaiban, ha csak egyetlen darabot is játszott közös koncertjeiken, az a Fantázia volt.

A mai kor hárfaművészei hol romantikus, hol klasszikus darabként kezelik. David Watkins angol hárfaművész írja a Fantázia egyik új, általa kiadásra rendezett kottájának előszavában, hogy „Mozart volt Spohr zenei Istene, így korai darabjai erősen Mozart klasszicizmusának befolyása alatt születtek. A Fantázia még eléggé „klasszikus” hangulatú, de a Variációk már számtalan jelét mutatják a rugalmasabb romantikus

⁴³ S H 172.

⁴⁴ Jane Weidensaul: „Louis Spohr’s Works for Harp: a Bibliography.” American Harp Journal Summer/1992: 38. Első kiadás: Simrock-kiadó, Bonn; modern, első huszadik századi kiadás: Bärenreiter, Kassel (szerk.: H. J. Zingel).

stílusnak.” - írja Watkins.⁴⁵ Hasonlóan nyilatkozik Hans Joachim Zingel hárfaművész és zenetudós, amikor a 19. századi hárfazenéről szóló összefoglaló munkájában egy 1807-es lipcsei újságcikket idéz fel, ahol a Fantáziát az összes addig ismert hárfás kompozíciók legméltóságteljesebb, legművészebb darabjának ismerik el. Zingel hozzáteszi: Mozart hatása tagadhatatlanul felfedezhető a műben.⁴⁶

A Fantázia mellett emlegetett másik darab az op. 36-os, egy Méhul operadallamra írt variációs mű, eredeti francia címén Variations sur l'air 'Je suis encore dans mon printemps. Mindkét Spohr által is kiadásra érdemesnek tartott, a mai hárfások által is rendszeresen játszott szólódarab házasságuk második évében, vélhetően túlradó érzésektől fűtötten, a szerelemtől és az új hangszerre való írás lehetőségétől átszellemülten készült. Persze valójában nem kettő, hanem négy szólódarabról beszélünk: 1805-ben és 1807-ben is írt egy-egy fantáziát, 1807-ben és 1808-ban pedig egy-egy variációs szóló darabot, de a fantáziák közül az első, a variációs művek közül a második gyengébbnek bizonyulhatott, így a hivatalos kiadást elkerülve elvesztek.

Hogy Spohr vajon miért nem komponált több szólót Dorette-nek, arra nem tudjuk a biztos választ, de immár jobban belelátva kettejük családi és előadóművészi életébe, vagy akár pusztán hárfás szemmel nézve a kérdést, szerintem nagyon is egyszerű a válasz: mert nem volt többre szükségük. Koncertjeiken egy jól bevált koreográfiát követve Dorette mindig csak egy szóló darabot játszott, de mellette ott volt az az egy-két közös, mindig fejből játszott kamaradarab, melyekből Spohr minden turnéra újakat írt.

Spohr a szólódarabokhoz egy-egy klasszikus, mégis kicsit különc műfajt választott: egyrészt a Dorette-től megismert Backofen fantáziából kiindulva tudhatta, hogy ez a műfaj be fog válni, másrészt úgy érezhette, hogy a fantázia és a variációs mű több szabadságot ad és jóval több érzelem kifejezésére ad lehetőséget, mint az akkora már kipróbált kamaraszonáta. Igényelte a szabadságot, de az is igaz, hogy a műfajon belül mindkét darabnál betartotta a szabályokat. Számomra az op. 36-os variációs mű jellegzetesebben klasszikus, a kor kedvelt műfajának szabályait gondosan betartó, kellemes előadási darab. A visszafogott, szelíd hangulatú, 6/8-os Allegretto F-dúr dallam három nyolcad felütéssel indul, a 16+2 ütemes bemutatás után következik a négy, nagyjából egyforma hosszú variáció szintén három nyolcad felütéssel, 6/8-ban, F-

⁴⁵ Louis Spohr: Fantasia for the Harp op. 35, (Clive Morley Collection, Code: 500342DL)

⁴⁶ Zingel, 29.

dúrban, mindegyiket ugyanúgy csendes pianóval indítva és zárva. A darabot egy 2/4-es allegro Rondo zárja. Az utolsó ütemek morendója és a két kéz szólamvezetése kísértetiesen hasonlít a Fantázia utolsó ütemeire, csak míg az mollban, ez a darab dúrban zárul. A Watkins által említett számtalan jelét a romantikus stílusnak csupán az egyes variációkon belül felhorgadó, dinamikában és ritmikájában is erőteljesebb, kicsit elmoduláló, de aztán mindig visszatérő vonulatokban látom.

A fantázia műfaja feltételezi a rapszodikus jelleget, a szabadabb szerkesztést, a rögtönzés illúzióját és a dús modulációs barangolásokat, melyekkel fantáziánk C. P. E. Bach jól ismert szavaival „több hangnemet jár be, mint az más daraboknál megszokott”. C. P. E. Bach fantáziái a fenti terminusokon túl formájukban szonátatételre, solfeggióra, akár menüettre emlékeztetnek, gyakran háromrészesek, esetleg rondó-jellegűek, a főtémát általában - barokk hatás szerint - más hangnemben visszahozva. Mozart első fantáziáinál kötöttebb formákban gondolkodott: szonáta-tétel karakterek, klasszikusan előkészített és kidolgozott tematikus visszatéréssel; a későbbiek prelűdszerűbbek, mintegy az olasz és francia nyitányt imitálva.⁴⁷

Spohr fantáziája visszatérő szerkezetével szabálykövető, kiegyensúlyozott hatást kelt az improvizatív kadenciák ellenére is; a három eltérő karakterű nagy rész, - adagio molto, allegretto, allegro - jól elkülönül egymástól; az egyes részek szimmetrikus építkezéssel, szinte rondószerűen visszatérnek: Adagio molto, Allegretto / Allegro, Allegretto, Allegro / Adagio molto, Allegretto.

5.4.2. Hárfatechnikai elemek: pedálozás, effektusok, díszítések

Spohr moll hangnemekben írt hárfás darabjai a szimplapedálos hárfán a legkevesebb pedálkombinációt feltételező c vagy f-mollban készültek, a Fantázia hangneme is c-moll.⁴⁸ Viszont mivel a darab több helyen Deszt igényel, ezért Dorették a hangszeret Asz-dúrba hangolták, vagyis a darab hangkészlete a hárfa pedáljai szerint a következő: Desz - D - C - Cisz - B - H / Esz - E - F - Fisz - G - Gisz - Asz - A⁴⁹

⁴⁷ Grove555.

⁴⁸ A szimplapedálos hárfa leggyakoribb alaphangolása, - azaz ha minden pedál a felső, nyugalmi pozícióban van, - Esz-dúr.

⁴⁹ A darab az abszolút hangmagasság szerint a koncerteken h-mollban hangzott, mivel Spohrnek tranzponáló hangszerként használták a hárfát, s nem életszerű, hogy két kamaradarab között visszahangolták volna. Azt a pár A húrt Asz-ra rövid idő alatt át lehetett hangolni, de ha a műsorban f-moll vagy Asz-dúr kamaradarabokkal vették körbe a Fantáziát, akkor még arra sem kellett időt szánniuk.

Természetesen végigjátszottam Asz-dúr hangolt hárfán is a darabot és meglepően könnyedén ment a pedálozás. Bár akadt egy-két, szerencsére ritka ütem, ahol még nem jöttem rá, hogyan oldotta meg a korabeli játékos a Cesz és Gesz hang enharmonikus előállítását - ilyen helyzetekben jönne jól igazán, ha a kézirat vagy az első kiadás a kezünkben lehetne.

Viszont egy korábbi fejezetben már kibontott kérdés, a kettőspedálozás lehetősége szinte azonnal előkerült. A következő, kottapéldákkal illusztrált ütemekben erősen valószínűsíthető volt a jobblábra eső F és Asz, illetve a baloldali H és D pedál egyszerre mozgatása. Az F és Asz kettőspedálozása (a G pedál felhajtása után) a 7 - 8. ütemben, a 12. és a 73 - 75. ütemben nemcsak lehetségesnek, de szükségesnek is látszik. A két kottapélda a 73-75. ütem pedálozásainak kivitelezését mutatja először duplapedálos, majd a szimplapedálos hárfára (27. és 28. kottapélda).

27. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 73-75. ütem pedálozása duplapedálos hárfán

28. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 73-75. ütem pedálozása szimplapedálos hárfán.

A Desz és B pedálok kettőspedálózására (a C pedál felhajtása után) a 7., 12. és 153. ütemekben láthatunk példákat. A példa a 153. ütem pedálmozgását mutatja: a 151. ütemben már mindkét pedál normál, *b*-s állásban van, a 153. ütemben pedig egyszerre lenyomható mindkettő.

29. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 151-153. ütem pedálózása duplapedálos hárfán.

30. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 151-153. ütem pedálózása szimplapedálos hárfán.

Dorette mestere, Johann Backofen mindent tudott a századforduló hárfatechnikájáról, tudását minden biztonnyal átadta kitűnő diákjának. 1801-es hárfametodikájából már idéztem a kettőspedálózással foglalkozó fejezetben, most a speciális hárfás effektusok fontosságáról és használatáról való értekezését hozom fel, hiszen a Fantáziában is használjuk az üveghangot, az *etouffée*-játékot, a futamtechnikát. H. J. Zingel a *Hárfazene a 19. században* című könyvében külön bekezdést szentel Backofen számára a 18-19. század fordulóján élt hárfások felsorolásánál, ő is méltatja az *Anleitung zum Harfenspiel* fontosságát, valamint kiemeli a Backofen által leírt hárfaeffektusok sokaságát: az üveghangot, bisbigliandót, glissandót, staccato- és *etouffée*-technikát.⁵⁰ Backofen több oldalt szentelt a futamtechnika csiszolására, ebből következik egy részlet, amely a bal és jobb kéz váltakozó mozgására mutat különböző példákat (31. kottapélda).

⁵⁰ Zingel, 22.



31. kottapélda: J. G. Backofen, Anleitung zum Harfenspiel, ?? Oldal, futamgyakorlat.

Az alábbi kottapéldákban a metodika staccato-játékot magyarázó részlete mellé helyeztem Spohr Fantáziájának 5. ütemét, a minden hárfásnak kihívást jelentő, hírhedt staccato-menetet (32. és 33. kottapélda). Mi végig 2. ujjal játszuk, épp mint ahogy Backofen ajánlja metodikájában.



32. kottapélda: J. G. Backofen, Anleitung zum Harfenspiel, ?? Oldal, staccato gyakorlat



33. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 5. ütem, staccato-menet

Backofen metodikája azért is különösen fontos számunkra, mert a kötet záródarabja az a bizonyos fantázia, melyet Spohr először hallott Dorette-től, s melynek hárfatechnikai eszközei, a futamok, a speciális effektusok komoly hatással volt Spohr c-moll fantáziájára. A következő bekezdésekben megvizsgálom a különbségeket és hasonlóságokat.

Backofen Fantáziájának hangneme B-dúr, Spohr darabjánál jóval egyszerűbb. Négysoros improvizatív bevezetővel indul, mely Spohréval ellentétben vidám dúr akkordokkal kezdődik, majd hosszú, ad libitum trillával folytatódik, amiben a hárfás azonnal megcsillogtathatja tudását. A 34. kottapéldában a bevezetés első két sorát láthatjuk.

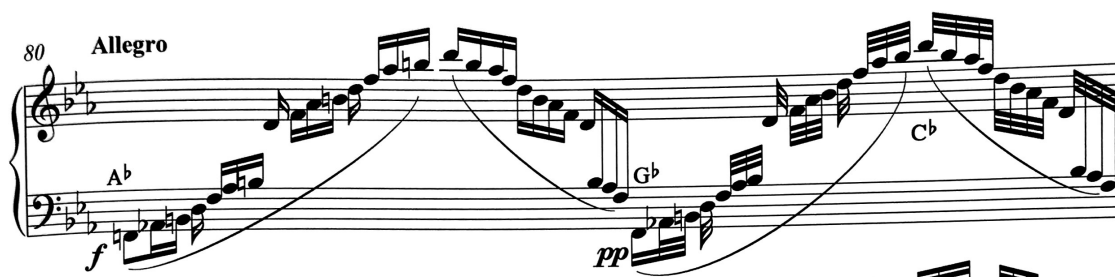
34. kottapélda: J. G. Backofen, Anleitung zum Harfenspiel, 66. oldal, Fantasie, bevezetés

A szabad Allegro bevezetés utáni Moderato kidolgozás hosszú, 3/2-es ütemekkel indul, egyetlen - nem túl dallamos - motívumot feldolgozva újra és újra, majd nagy megállás után ad libitum kadenciális futamok sora következik. Ezek a felbontások és futamok már ismerősnek tűnnek, ugyanis mindkét szerző fantáziájában van kadenciális futamos rész és ezek felépítése teljesen megegyezik. Minden egyes futam először lassan gördül fel és le, majd visszhangszerűen, kétszeres tempóban és pianóban következik ugyanaz. A 35. kottapéldán Backofen, a 36. példán Spohr legelső futamát láthatjuk.



35. kottapélda: J. G. Backofen, Anleitung zum Harfenspiel, 66. oldal, Fantasie

Spohr kadenciái harmóniailag és felépítésükben is egyértelműen komplexebbek, maguk a futamok jobban kézre esnek, mint Backofenéi, de felépítésük ugyanaz. A kottapéldában az op. 35 első kadenciájának első futama szerepel.



36. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 80. ütem

A díszítő elemek kidolgozásánál felidézhetjük a korabeli metodikák, - Quantz, C. P. E. Bach, Leopold Mozart - mérvadó leírásait, de talán egyszerűbb és tisztább Spohr saját szavait segítségül hívunk. 1832-es Hegedűiskolájában harminc oldalt szentelt e témának és a legáltalánosabb trillák, mordentek és egyéb díszítések leírása után az általa használt összes ornamentikus elemet példákkal illusztrálva elmagyarázta.⁵¹

Az alábbi kottapéldákban a Fantázia leggyakoribban használt díszítőelemeit tartalmazó egy-egy ütemhez hozzárendelem a metodika megfelelő bemutató példáit.⁵²

- Trilla a Fantáziában (37. kottapélda) és trilla kivitelezése a metodikában (38. kottapélda).

⁵¹ Spohr, Louis: Violinschule. (Vienna: Haslinger, 1832).

⁵² A Fantáziából kiemelt kottapéldákat az Alfred Holy által szerkesztett kiadásból válogattam.

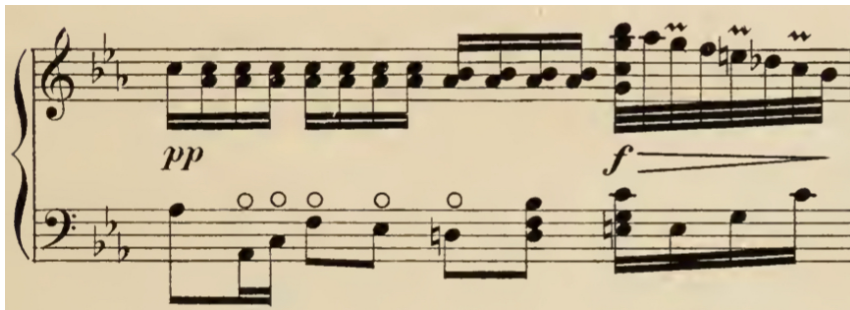


37. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 3-4. ütem



38. kottapélda: Louis Spohr, Violinschule, 1832, 155. oldal

- Paránytrilla (39. és 40. kottapélda).



39. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 11. ütem

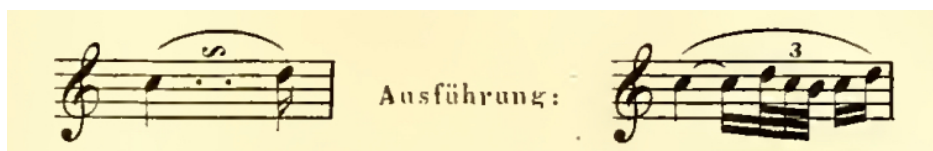


40. kottapélda: Louis Spohr, Violinschule, 1832, 161. ütem

- Doppelschlag (41. és 42. kottapélda).



41. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 34-36. ütem



42. kottapélda: Louis Spohr, Violinschule, 1832,

5.4.3. Összehasonlító elemzés a különböző kiadásokról

A Göthel tematikus bibliográfia információja 1981 óta sajnos még nem veszítette el érvényességét, vagyis a Fantázia kézírata nem áll rendelkezésünkre.

Az első kiadás, melyből szintén nincs példányunk, Jane Weidensaul - Göthel műjegyzékére támaszkodó - hárfás Spohr-bibliográfiája szerint a bonni Simrock kiadó gondozásában jelent meg 1816-ban, az op. 36-os Variációkkal együtt, a két szóló darab egy kötetben.⁵³ A 19. század folyamán többen kiadhatták, közülük megemlítésre érdemes a hamburgi Schuberth, a londoni Augener, a belini Carl Simon.⁵⁴ Jelen pillanatban legalább hatféle kereskedelmi forgalomban kapható, vagy jogtisztán, ingyenesen letölthető, neves kortárs, 19. és 20. századi hárfások által szerkesztett kiadásban is beszerezhetjük a darabot, továbbá közkézen forog egy-két 19. századi kiadás, ahol ma már beazonosíthatatlan a szerkesztő.

A kritikai kiadások - jellemzően hárfás - szerkesztőinek és kiadóinak listája, a kották aktuális fellelhetőségének megadásával:

- ismeretlen szerkesztő (Augener & Co, London; 1861. előtt)⁵⁵
- Alfred Holy (Carl Simon, Berlin; 1894.)⁵⁶
- Hans Joachim Zingel (Bärenreiter, 1954.)⁵⁷
- Dewey Owens (Lyra Music Company)⁵⁸

⁵³ Jane Weidensaul: „Louis Spohr’s Works for Harp: a Bibliography.” American Harp Journal Summer/1992: 37.

⁵⁴ A német Dohr kiadó ezredfordulós Spohr összkiadásához fűzött kiadói előszóban Christoph Dohr megjegyzi, hogy az op. 35 és op. 36-os szóló darabokat, valamint az op. 113, 114, 155-ös szonátákat is Schuberth adta ki először. A kiadót 1826-ban alapították, így Dohr csak egy újrakiadásra gondolhatott. <http://www.dohr.de/autor/spohr.htm>

⁵⁵ Catalogue of Augener & Co.'s. Universal Circulating Musical Library with Supplements (London: Augener & Co., 1861). 354. Az Augener kiadó 1861-es kottakatalógusában már szerepel a mű, de szerkesztő nincs feltüntetve

⁵⁶ <https://archive.org/details/phantasiecmollfr00spoh>

⁵⁷ <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA2306/>

⁵⁸ <https://vanderbiltmusic.com/fantasie-for-harp-opus-35-louis-spohr/>

- David Watkins (Clive Morley Collection)⁵⁹
- John Thomas, átdolgozta Ann Griffiths (Adlais Music Publisher)⁶⁰
- Helga Storck (Edition Dohr, Köln)⁶¹

Hozzám közelebb állnak úgy tipográfia, mint szerkesztés tekintetében a visszafogottabb, konzervatívabb kottaképek, így én a legkorábbi kiadásúakat, a Holy, Zingel és Augener-féle kottákat használom.

Több mint húsz éve játszom ezt a darabot, és a részletes elemzést igyekeztem friss szemmel, de a húsz év gyakorlásának és előadásainak tapasztalatával végezni.

Valójában nem lehet sok tartalmi különbség az egyes verziók között, a hárfás szerkesztők - a többi előadó feladatát megkönnyítendő - főleg játéktechnikai megoldásokat tesznek hozzá az eredeti anyaghoz, jellemzően a pedálbeírások, ujjrend, takarások, bal kéz - jobb kéz összjátéka és megosztása tekintetében. Elemzésemhez összevetettem a fent felsorolt kiadásokat és a kották ütemről-ütemre való összehasonlítása megerősített ebben a feltevésemben, de a zenei értelmezés tekintetében el is gondolkodtatott. A játéktechnikai kérdéseket felvető helyek különböző gyakorlati megoldásain kívül a notáció és a tagolásbeli apró különbségek bizony nyomatékosítanak némely előadói utasítást vagy zenei elemet, ezáltal változatos interpretációs értelmezéseket sugallnak. Nem óriásiak ezek a különbségek, de tettenérhetőek.

A legkorábbi kiadások a legpuritánabbak, a 19. századi gyakorlatnak megfelelően minimális mennyiségű pedálbeírás és ujjrendi javaslat, s ahogy haladunk előre az időben, a korszellemnek, illetve az adott kultúrának megfelelően válik egyre gazdagabbá, értelmezőbbé. Az összehasonlítást az alábbi szempontok szerint végeztem: először megkerestem a legszembeötlőbb különbségeket, majd összevettem az általános előadói bejegyzéseket, a gyakorlati kivitelezéshez szükséges speciális hárfatechnikai megoldásokat és bejegyzéseket (ujjrend, pedálok, takarás, speciális effektusok, enharmónia használata). Utolsónak hagytam azokat a különbségeket,

⁵⁹ Clive Morley Collection Fantasia for the Harp op. 35 Code: 500342DL; <https://www.morleyharps.co.uk/fantasia-for-the-harp-op-35-plus-variations-je-suis-encore-dans-mon-printemps-spohr-c2x17584557>

⁶⁰ Az eredeti John Thomas szerkesztés Ann Griffiths által átdolgozva 1989-ben: <http://www.adlaimusicpublishers.co.uk/pages/scores/S042.htm>

⁶¹ Spohr műveinek összkiadása keretében (1999-2001) http://www.dohr.de/edition_dohr/einzeltitel/ism-n0637.htm

amelyek első látásra puszta grafikai vagy notációs véletlennek is tűnhetnek, de szerintem nem esetlegesek, hanem azokban a hárfás szerkesztők saját előadói értelmezésüket sugallják számunkra.⁶²

1. Először feltérképeztem az akár már az első oldalon szemet szűrő különbségeket.

- Dewey Owens - mindenki mással ellentétben - metronóm jelzéssel konkretizálja, hogy az Adagio Moltót milyen lassúnak képzelet: negyed = 40. A javasolt tempó természetesen nem ellentétes a mű szellemével, maga a kiírás az amerikai kiadványokra jellemző, segítő szándékú hozzászólás. Tudván, hogy akkoriban még épp nem volt szokás metronóm jelzésekkel ellátni a kiadott kottákat és ugyan tíz évvel később Spohr az elsők között volt, akik szóbeli és írásbeli instrukcióikhoz használták a metronómot, azt is tudhatjuk, hogy Spohr csak a nagyobb létszámú kamaraegyüttesekhez használt írásos jelzést, a szólistáknak meghagyta azt a csepp előadói szabadságot, hogy az Adagio moltón belül maguk döntsenek annak mértékéről.⁶³

- Alfred Holy az általa szerkesztett kottában kiírja, hogy szimplapedálos hárfahasználata esetén Asz-dúr hangolást javasol. Azon kívül, hogy ez a kis mondat megerősíti információnkat a Fantázia Asz-dúrra hangolt hárfán való előadásáról, számomra azért is érdekes, mert bár azt hihetnénk, 1894-ben már nyoma sincs a klasszikus hárfáknak a maguk szimpla pedálrendszerével, ha Holy érdemesnek találta ezt az instrukciót kiírni, akkor ez a feltevésünk téves.

- A modern Dohr-kiadás Helga Storck által szerkesztett kottaképe a modern kiadások között a legvisszafogottabb, a különböző hárfatechnikai irányzatokra tekintettel még újrendi és pedálzási javaslatokat sem tesz; egyetlen javaslattal lép ki ebből a tartózkodó hozzáállásból: „A nehezebb pedálállásokat célszerű enharmonikusan értelmezni.”⁶⁴

⁶² A kottapéldákban a Holy-féle kiadást vettem mindig az összehasonlítások alapjául, mert azt találok a korai kották közül az egyik leghitelesebbnek, egyben legjobban olvashatónak.

⁶³ Martin Wulffhorst: „Louis Spohr and the Metronome. A contribution to early nineteenth-century performance practice.” Spohr Journal no. 28, 2001: 5.

⁶⁴ „Due to the great differences in musical traditions and techniques we decided not to give any suggestions on the fingering and the use of the pedals. Please allow me, however, to mention the following advise given by the editor Helga Storck: Passages with difficult pedal positions are rendered much easier by enharmonic change.” Az ezredfordulóra kiadott Spohr hárfaműveinek összkiadásához fűzött kiadói megjegyzésben Christoph Dohr idézi H. Storckot. <http://www.dohr.de/autor/spohr.htm>

2. Az általános előadói instrukciókat és dinamikai jelzéseket vizsgálva pusztán stilisztikai elemnek tartottam, ha például az egyik kiadásban ki van írva a diminuendo, a másikon pedig csak a decrescendo jele szerepel, ha legalább a jelek egyike megtalálható a kottában. E tekintetben a fő dinamikai beírások mindenhol egyeznek.

3. A hárfatechnikai eszközök tekintetében a pedálbeírásokat tettem első helyre. Egy darab bepedálozása amúgyis az egyik legelgondolkodtatóbb, egyben legfontosabb feladatunk, de ebben az esetben egy klasszikus hárfára szabott kompozíciót kell duplapedálos hárfán értelmezni. A korabeli hárfa-kottákban szinte nincsenek pedálbejegyzések, hiszen sokkal kevesebbszer folyamodtak a pedál beakasztásához, mint ma: a menetközbeni váltáskor csak lenyomták a pedált, azt pedig külön nem jelölték. Azt vártam volna, hogy a legkorábbi, Augener-kiadványban lesz esetleg egy-egy jelzést, mely a beakasztott pedált jelöli, de nem találtam. Volt viszont az 1894-es Holy-kottában (42. kottapélda, F és H+A pedálok lenyomása és beakasztása).



42. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, 13. ütem

Megjósolható módon Zingel és Storck nem, Owens, Watkins és Griffiths viszont fontosnak találta, hogy az általa javasolt helyeken az összes pedálváltást rögzítse a kottában.

4. Bizonyos kényes helyek enharmonikus értelmezését vettem következőnek a sorban, mert ez az eszköz kapcsolódik a pedálozáshoz. Ehhez az eszközhöz folyamodunk, ha a leírt hangokkal a pedálozás megoldhatatlan vagy fontos egyszerűsítést érhetünk el vele:

- amikor a váltandó hangok pedáljai egy oldalra esnek, például E/Esz és A/Asz, s egy lábbal egyszerre két pedált kellene lenyomnunk,

- ha éppen megoldható a váltás, de sokat és sűrűn kellene pedálozni, ami már zavarja a művészi kivitelezést (akár a pedálzaj, akár a játékos leterheltsége okán),⁶⁵
- ha megspórolhatunk akár csak egy felesleges mozdulatot is: ha például a lábunk már egy adott pedálon nyugszik, s egyetlen, - enharmonikusan esetleg átértelmezhető - váltás miatt el kellene vennünk, majd ugyanoda visszatenni. Ebben az esetben átértelmezzük, amit csak lehet és ezzel csökkentjük a pedálváltások számát⁶⁶
- ha egy technikailag nehéz, gyors mozdulatsornál az enharmonikus megoldás szimmetrikusabb, egyszerűbb fogású akkordot eredményez, akkor is ezt a megoldást használjuk,⁶⁷
- hangismétlésnél, – ha megoldható, – az egyik hangot enharmonikusan átértelmezzük, így két egymás melletti húron képezzük az azonos hangokat, ezáltal elkerüljük a még rezgő húrra való visszanyúláskor keletkező zörejt vagy staccatós hangzást.⁶⁸

A példák alapján is látszik, hogy a hárfázásnak az az alapelve, miszerint mindig a legjobban kézreeső, legegyszerűbb és legkevesebb mozdulatot igénylő megoldások felé kell haladnunk, nem változott a klasszikus kor óta sem.

Az enharmónia használatának ékes példája az első kadencia futamainak kivitelezése a darab 80. ütemében. Négy különböző, majd' négy oktávot bejáró futam következik egymás után, rövid modulációs átvezető részekkel megszakítva. A futamjátéknál alapvető kihívás a sebesség, pontosság, hangszín és dinamika; a legszebb és leprecízebb kivitelezéshez a legegyszerűbb akkordpozíciót, - hárfásoknál ez a szeptimfordítások valamelyike, lehetőleg az alaphelyzet - igyekszünk elérni. Akár annak árán is, hogy az eredeti hangokat enharmonikusan átértelmezzük. Az első kadenciában a 2. és 3. futam beleesik ebbe a kategóriába, vagyis az eredeti G-B-Desz-E akkordot enharmonikusan átértelmezve G-B-Desz-Fesz akkordként játszunk, valamint a 3. futamban az eredeti A-C-Esz-Fisz akkord legfelső hangját Gesznek értelmezve A-C-

⁶⁵ Az 53-54. ütemben.

⁶⁶ A 43. ütemben három különböző pedálon való négy pedálmozdulat helyett - egy Desz hang Cisszé való átértelmezésével - két pedálon való két mozdulatot nyertünk.

⁶⁷ A 80. ütemben.

⁶⁸ A 154. ütemben Watkins ezt az eszközt javasolja, a többi kiadásban külön nincs jelölve.

Esz-Geszként játszunk. Ezzel a megoldással a kvintszext fogás helyett alaphelyzetű akkordot nyerünk, ami rengeteget jelent egy ilyen kényes résznél. A legkorábbi Augener-kiadásban ez a rész egyáltalán nincs enharmonikusan értelmezve (43. kottapélda),⁶⁹ a Holy által szerkesztett verzióban az enharmonikusan értelmezendő eredeti hang alatt diszkréten jelezve van a javasolt hang (44. kottapélda), David Watkins pedig az eredeti hangot hangsúlyosan bekarikázva jelzi nekünk a teendőt.



43. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Augener) 80. ütem, kadencia 3. futama



44. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Holy) 80. ütem, kadencia 3. futama

5. Egy darab bepedálózásával egyformán fontos az ujjrend kitalálása és beírása. Úgy a pedálváltásokat, mint az ujjrendet a kezdetektől fogva írásban rögzítjük a kottában, az esetleges változtatásokat is, és nem térünk el tőle, mivel egy hárfaúr megpengetése a folyamatos bekészítések miatt véglegesebb mozdulat, mint egy billentyű lenyomása, ezért az ujjrendi változtatás lehetősége játék közben, közvetlenül a pengetés előtt már kivitelezhetetlen, a bizonytalanság pedig hibához vezethet.

A beírt ujjrend tekintetében az lett volna a kézenfekvő, hogy a modernebb kiadások tele lesznek ujjrenddel, a korábbiak nem; ehhez képest kizárólag Owens és Holy írt be ujjrendi javaslatot. Az ujjrend részletessége vagy éppen hiánya számomra a

⁶⁹ Ugyanebben a kottában érdekes módon a 43. ütem enharmónius megoldása (Desz=Cisz) viszont jelölve van.

szerkesztő saját zenei kultúrájának a lenyomata is:⁷⁰ úgy vélem, az Augener és Zingel féle több önállóságot feltételező, tartózkodó hozzáállást tette magáévá a német Storck, a brit Watkins és az ír Ann Griffith, ellenben a 19. század végi európai és a huszadik század végi amerikai igényeknek megfelelő Holy és Owens tálcán nyújtja a lehetséges megoldásokat az ehhez szoktatott hárfásoknak. Persze vannak a megoldásaik között jókora különbségek, ami bennem azt a sokak által hangoztatott véleményt támasztja alá, hogy elsöre ugyan kényelmesnek tűnik, ha időt spórol nekünk az előre beírt ujjrend, de úgymint mindnyájan a saját kezünkre szabjuk, úgymint átírjuk.

A két kottapélda az Adagio bevezetés hatodik ütemének második felében található, technikailag nem egyszerű figurációra vonatkozó ujjrendi javaslatokat mutatja (45. példa az Owens, 46. példa a Holy által javasolt ujjrendet).

45. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Owens), 6. ütem

46. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Holy), 6. ütem

Az én ízlésemhez Holy szerkesztése az ujjrend rögzítése tekintetében is közelebb áll, mert az amerikai iskolához képest kevesebbszer nyúl ehhez az eszközhöz, de ahol igen, ott számomra problémamegoldó segítségnek bizonyult. Mint rögtön a legelső ütem végén található lefelé kanyarodó, gyors, harminckettes szeptim felbontásnál, ahol a második négy hangot bal kézre veszi át, - az ujjrendet az m.s.

⁷⁰ Ahogy ezt Helga Storck fogalmazta saját szerkesztése kapcsán „Due to the great differences in musical traditions and techniques we decided not to give any suggestions on the fingering and the use of the pedals.” Az ezredfordulóra kiadott Spohr hárfaműveinek összkiadásához fűzött kiadói megjegyzésben Christoph Dohr idézi H. Storckot. <http://www.dohr.de/autor/spohr.htm>

jelölés nyomatékossítja, - hogy aztán a következő ütem első ütésére eső akkordot ismét a jobb kéz játszassa. A két kéz váltakozó használata tehermentesíti a jobb kezet, s ugyan legalább annyiszor láttam már egy kézzel játszani ezt a rövid futamot, mint kettővel, nekem mind esztétikailag, mind gyakorlati kivitelezés tekintetében jobban tetszik.

6. A takarások és speciális effektusok jelölése terén egyetlen szerkesztő hárfaművész sem tagadta meg eddigi filozófiáját: az üveghangok, staccatók és etoufféek mindegyike az eredetihez hűen megtalálható, Dewey Owens és Ann Griffith - valószínűsíthetően nem John Thomas - az általuk javasolt takarásokat is gondosan beírták.

7. Legizgalmasabbnak azt az összehasonlító elemzési szempontot találtam, ahol a különböző kiadások egy-egy apró részlete többet sugall, a szerkesztő szubjektív zenei értelmezését sejteti. Ez általában a romantikus hangulatú stílusjegyek megerősítése az időben hozzánk közelebb álló kiadásokban. A különböző korok kottalejegyzési stílusa viszont más és más volt, a szerző esetleg nem írta ki azt az előadói utasítást, aminek megvalósítását feltételezte a művésztől, vagy épp fordítva. Igyekeztem tehát nem állást foglalni, csupán rámutatni az eltérésekre:

- Rögtön az első ütem harmadik negyedében a Watkins és Griffiths által szerkesztett kotta *sf* jellel ad hangsúlyt az ugrás miatt már amúgyis hangsúlyos harmadik akkordnak (47. kottapélda). A visszatérésben, - következetesen - ugyanígy. A többi kiadás (például a 48. kottapélda, Holy) az ütem eleji *f* és az ütem végi *dim.* jelzéseken kívül semmilyen túlzó nyomatékossító eszközt nem használ. (Ugyanez a helyzet az 52. ütemben az általam a későbbiekben oktávugrós témának nevezett dallam indításánál: minden kottában decrescendo jelzést látunk a nyújtott ritmus alatt, Griffith és Watkins még egy *sf* jellel is megerősíti a hangindítást.)

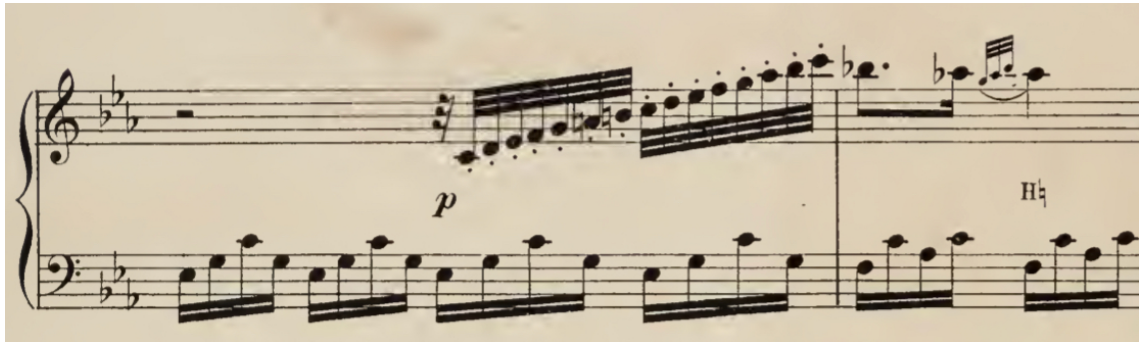
Adagio molto

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Adagio molto'. The score starts with a forte (*f*) dynamic. In the third measure, there is a sforzando (*sf*) accent on a chord. This is followed by a decrescendo (*dim.*) marking. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and slurs.

47. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Thomas/Griffith), 1. ütem



48. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Holy), 1. ütem



49. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Holy), 5-6. ütem

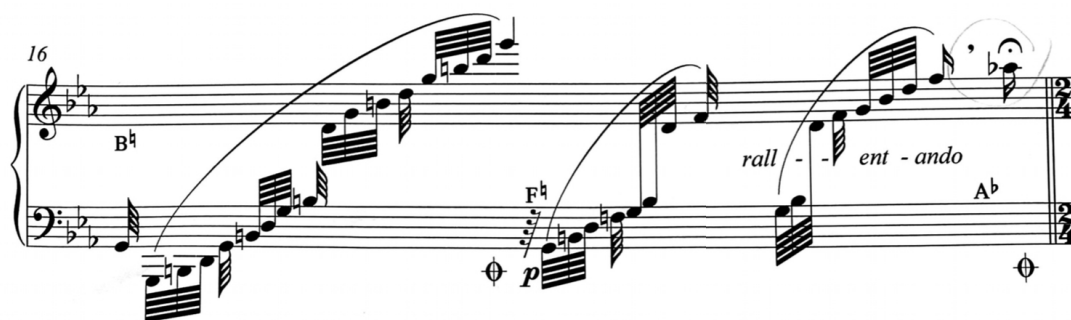


50. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Thomas/Griffith), 5-6. ütem

• Hasonló jellegű romantikus tobzódásra bíztat a fantázia 5 - 6. üteme, de csak egyetlen kotta szerint. A két oktávon át felfelé tartó c-moll staccatós skála és a B hangra való visszakanyarodó megérkezése az összes kottában dinamikai jelzés nélkül áll, kivéve a skála legelején a piano jelzését (49. kottapélda), a Griffiths szerkesztette kottában viszont - a romantikus hatást megerősítve - kiírt crescendo-decrescendo jelzés uralkodik, és a szerkesztő még hangsúlyt is tesz a B-re (50. kottapélda). Nem hihető, hogy mindenki más elfelejtette volna dinamikai beírásokkal ellátni ezt a két ütemet. Valószínűbb, hogy az eredeti kottában ezen a helyen nem volt semmilyen beírás, nem véletlenül. Az emelkedő skála a hárfán önmagában is emelkedő

hangerővel bír, a következő ütemek crescendói és decrescendói már a következő fokozatot jelzik.⁷¹

- Az adagio bevezetés legutolsó futama, s a futam utolsó hangjának lejegyzése is árulkodó. Az egyik legizgalmasabb zenei pillanatban vagyunk, a súlyos bevezető után vajon mi következik? - teszi fel a kérdést a lezáratlan futam és a koronás Asz hang. A Griffith és a Watkins-féle kottában kiírt rallentandót olvashatunk e pár hang alatt, takarás jelét látjuk, az utolsó Asz hangot technikailag, s ezáltal zeneileg is különválasztva a futam többi hangjától (51. kottapélda). A legkorábbi ismert kiadásokban nincs rallentando és bár hangúlyt kap az a bizonyos Asz hang, de az előadóra van bízva ennek mértéke (52. kottapélda).



51. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Thomas/Griffith), 16. ütem



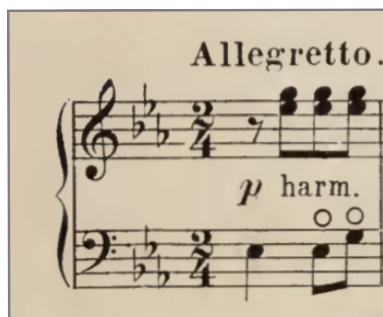
52. kottapélda: Louis Spohr, Fantázia op. 35, (Holy), 16. ütem

- Az első Allegretto témaindításánál, valamint huszonzét ütemmel később, a második téma indításakor Griffith és Watkins a *p* és *dolce* jelzéseket használja, mindenki más csak a *dolcét*. Apróságnak tűnhet, de semmi nem

⁷¹ Hasonló jellegűnek találok a 9. ütem alsó szolamában a dallamvezetés sostenutóval való omatékosítását, amelyet egyedül a Thomas-Griffiths kottában találtam. A többiek nem látták ennek szükségét.

indokolja egyik résznél sem a piano egyértelműségét, ez csak egy értelmezési lehetőség a sok közül.

- Az első kadencia utáni piano Allegretto legelső hangja - a 81. ütemben - egyben a kadencia fortissimo domináns zárófutamának az oldása is. E dinamikailag kényes helyzetet a legtöbb kotta a *p* jel igen akkurátus elhelyezésével segíti, azaz egyértelműsíti, hogy a piano a jobb kéz terceire vonatkozik, nem pedig az ütem legelső hangjára. Sajnálatos módon pont az amúgy nagyon korrekt Holy-szerkesztésnél ez nem sikerült (53. kottapélda), a többi kiadásban igen (54. példa).



53. kottapélda: Louis Spohr,
Fantázia op. 35, (Holy), 81. ütem

54. kottapélda: Louis Spohr,
Fantázia op. 35, (Thomas/Griffith), 81. ütem

Összefoglalás

A kiadások összehasonlításának tapasztalatait összefoglalva tulajdonképpen bármelyik ma elérhető kiadás ajánlható, legyen szó akár a 19., akár a 20. századi kiadványokról. Nagy kár, hogy nincs tudomásunk a Fantázia kéziratáról, s az első, 1807-es kiadás sem áll rendelkezésünkre, de abból a tényből, hogy nagyon kevés - a lényegi zenei anyagot nem érintő - különbséget találtam, s ezek is leginkább a gyakorlati, hárfatechnikai megoldásokra szorítkoznak, arra következtetek, hogy alapos, áttekinthető, a korabeli hárfások igényeit szem előtt tartó kotta lehetett már az első kiadás is. A megoldási javaslatok stílusára, részletességére és az ebből fakadó különbségekre a kiadások korának és helyszínének kulturális sajátosságai számomra elegendő magyarázattal szolgálnak.

5.4.4. Tempók, karakterek

Az előadóművészi megközelítést részletes elemzésemben is az első helyre tettem a szempontok között, s minden egyes formai elemet, harmóniaváltást a gyakorlati megvalósítás szemszögéből vizsgáltam.

Spohr fantáziája visszatérő szerkezetével szabálykövető, kiegyensúlyozott hatást kelt az improvizatív kadenciák ellenére is; a háromféle eltérő karakterű rész, - adagio molto, allegretto, allegro - jól elkülönül egymástól; az egyes részek szimmetrikus építkezéssel visszatérnek: Adagio molto, Allegretto / Allegro, Allegretto, Allegro / Adagio molto, Allegretto.

A nagyobb egységek névadó tempójelzései egyértelműen meghatározzák azok karakterét. Spohr már említett Hegedűiskolájában felsorolja és röviden leírja a legfontosabb tempójelzéseket.⁷² Felidézve Quantz költői megfogalmazását, az Allegro fő karaktere vidám és élénk, ellentétben az Adagióval, mely gyengéd és melankólikus;⁷³ Spohr metodikájában csak szűkszavú felsorolást nyújt és jelzi, hogy később, az egyes daraboknál külön-külön kifejti majd e rövid magyarázatokat. Felhívja a tanítványok figyelmét, hogy ezek csupán útmutatások és a szerző pontos szándékát a kompozíció karaktere és a frázisok és ritmika természete kell, hogy megadja.

Adagio - nagyon lassú

Andante - visszafogottan lassú

Allegretto - elég gyors

Allegro - gyors

Presto - nagyon gyors

A hegedűiskola megírásakor már egy-két évtizede használatos volt a Maelzel-féle metronóm, amit Spohr is nagyrabecsült. A tempók leírásánál és a gyakorláshoz a metronóm használatát ajánlja, s az andante tempójelzést hozza fel példaként, ahol is a negyed=66.⁷⁴ A metodika minden egyes darabjánál kiírta a tempójelzést, valamint a metronómszámot és a legtöbbször részletesen leírta, hogy az adott kompozíció karaktere milyen előadási módot kíván. Az adagio jelzésűeket legtöbbször „nyugodt

⁷² Louis Spohr: Violinschule. (Vienna: Haslinger, 1832). 32.

⁷³ Quantz, XII. §3

⁷⁴ Spohr, Violinschule, i.m., 33.

gyengédséggel”, „komolysággal”, az allegro témákat „emelkedetten, de kimért karakterrel”.⁷⁵

Az egyes darabok tempói természetesen nem voltak gépiesen ugyanolyanok mindenütt. A metodika húsz különböző etűdjének és darabjának metronómjelzését összevetve a Fantáziában előforduló Adagio, Allegro és Allegretto egységek tempói véleményem szerint a következők lehetnek:

Adagio: negyed=50 M.M.

Allegretto: negyed=90/100 M.M.

Allegro: negyed=100/120 M.M.

5.4.5. Részletes formai elemzés

A súlyos, a darab egyhatodát kitevő, két oldalnyi hosszúságú expresszív Adagio molto bevezető nagy, kérdőjeles megtorpanással zárul; utána a dallamos, hasonló hosszúságú I. Allegretto rész ugyan lassítással, de szintén megáll, hogy nagy levegővel indulhasson a sodró lendületű futamokkal teli Allegro kadencia, mely fékezés nélkül belefut a tematikájában az előzőre emlékeztető II. Allegrettóba. Ezt egy más harmóniákat feldolgozó futamokkal teli, de minden egyéb jellemzőjében a korábbival azonos II. Allegro kadencia követi, amely ugyanúgy fékezés nélkül fut bele a visszatérő, ezúttal lerövidített II. Adagio moltóba. Ez a belefutó futam, valamint az adagio visszatérés első pár akkordja egyben a darab dinamikai csúcspontja, melyet a darab elejéhez hasonlóan a feszültséget feloldó III. Allegretto követ, amely aztán az egész kompozíciót csendesen, szolidan, visszafogott melankóliával zárja le.

Adagio molto

- 1 - 4. ütem: telt c-moll akkordok súlyos, négy oktávot felölelő ugrásaival indul a darab; a ritmika egyenetlen. Az első ütemek a mély szomorúság, bizonytalanság, a térben és időben is útkereső tétovaság érzését keltik.

- 5 - 9. ütem: a bal kéz egyenes tizenhatodos mozgása végre valami stabilitást, biztonságérzetet ad, mintha elindulnánk valamerre; ellenben a jobb kéz továbbra is keresi az utat (7. ütem: nápolyi szext), mint a dallam rajzolatával, mely a díszítésekkel nem irányt mutat, hanem a bizonytalanságérzetet erősíti tovább.

⁷⁵ I.m., 193.

- 10 - 14. ütem: a jobb kéz állandó tizenhatodos lüktetése az eddigi legbiztosabb elem; a bal kézben - váltakozva etouffée-vel és üveghanggal - „sóhajszerű” dallamtöredékek (ez a sóhajmotívum a darab folyamán az összes Allegrettóban ugyanígy visszatér).⁷⁶

- 15 - 16. ütem: a lezáró két ütem amolyan igazi hárfás, kadenciális futammozgás, szeptim futam felfelé és apró, technikás mozdulatsor lefelé (g-moll VII. és c-moll V. fok) és úgy erre a kadenciális részre, mint a kétoldalas bevezetőre egy nyomatékos VII. szeptim futam teszi fel a koronát, - szó szerint is -, mely egy Asz hanggal kiegészülve kis nónán áll meg. A koronás hang csupán tizenhatod értékű, de az őt követő szünettel együtt megállásra készítet, s egyben bizonytalanságban tart a következő részt illetően.

I. Allegretto

Két tizenhatod felütéssel mintegy nekirugaszkodunk és az előző feszültségeket és bizonytalanságokat hátrahagyva megállás nélkül, 60 ütemen keresztül folyamatosan megyünk előre; ezen belül három jól elkülöníthető, kisebb egységre bonthatjuk szét a második nagy részt.

- 19 - 38. ütem: kedélyes, táncos, 2/4-es, dolce c-moll témával indulunk: két tizenhatod felütéssel indul a kis a dallamocska, az oktávszökkenést egy rövid skálával való leereszkedés követi (oktávugrós motívum) bájos, könnyed díszítésekkel tűzdelve; a tizenhatodos ritmika kiegyensúlyozottságot ad, de lassan c-mollból elmodulálunk Esz-dúrba.

- 39 - 46. ütem: halk Esz-dúrban indul, de változik a lüktetés, tempóérzetünk gyorsul a tempó a jobb kéz tizenhatodos trioláitól; 47 - 51. ütem: diadalmas V. fokrú akkordra érkezünk; majd a következő négy ütemben egységes ritmikával, ugyanazt a motívumot ismételtjük: a bal kéz erőteljes forte akkordjaival visz egyre feljebb, míg a jobb kéz mindig kicsit magasabbról kanyarodik lefelé útkereső skáláival; dacára a hangnemi kitéréseknek a következő rész ismét Esz-dúrból indul.

- 52 - 79. ütem: kedélyesen haladunk előre Esz-dúrban, duola-triola ritmikával; az oktávugrós téma és a tizenhatodos triolák először jelennek meg együtt. 60 - 71. ütem: csere, azaz a triolás kíséret átkerül a jobb kézbe, a témát - etouffée

⁷⁶ Az etouffée és üveghang a klasszikus korban már igen gyakori hárfás effektusnak számított.

effektussal - a bal kéz hozza. 72 - 79. ütem: a levezetésben az oktávugrásos főtéma meg-megcsillan a jobb kézben, alatta a bal kéz folyamatosan halkulva és lassulva hullámzik a tizenhatodos triolákkal; ez az utolsó nyolc ütem lényegében a domináns várakoztatása, mely előkészíti az Allegro újbóli megjelenését; a befejezetlenség érzetét keltő pianissimóval, majd az azt követő koronás szünettel zár.

I. Allegro

- első kadenciánk improvizatív hatású hárfás futamokból áll, melyek ugyanarra a szerkezetre épülnek fel: két szűkített futam fel- és vissza, az első forte, a második pedig visszahangszerűen pianissimo és dupla tempójú; utána mintha elindulna egy harmadik futam is, de a motívum másként folytatódik: kvártszext akkordban oldódik.

- a fenti formula háromszor is lejátszódik, és zárásképpen a diadalmas Esz-dúr kvártszext egy V. fokú, felívelő és leviharzó futamra oldódik, amely megállás nélkül beleszalad a csendes, visszatérő Allegretto-ba.

Allegretto II.

- 81 - 97. ütem: a bal kéz üveghangjai három ütemen keresztül szelíden visszaidézik a bevezető Adagio tematikájából a sóhajmotívumot, a jobb kéz pedig repetáló nyolcadokkal kíséri, majd egy virgonc futamocska veri szét az idilli hangulatot; háromszor látjuk visszatérni ezt a sémát, mindig egyre lejjebb süllyedve, s negyedszerre még elindul a sóhaj, de a futamocska helyett az első Allegretto akkordos átvezető része jelenik meg: akkor B-dúrban, az Esz-dúr dominánsáról, most G-dúrban, a C-dúr dominánsáról indulnak az átvezető akkordok, előkészítve a középrész hangnemét.

- 103 - 120. ütem: C-dúrra érkezünk, s azonnal indul az első Allegretto oktávugrásos témája a jobb kézben, a két kéz triola-duola játéka megegyezik a korábbival; az utolsó ütemekben pedig visszatalálunk a c-mollba.

- 121 - 128: a második Allegretto hangról hangra pontosan ugyanúgy zárul, mint az első: nyolcütemes orgonapontos várakoztatással, hullámzó elcsendesüléssel.

Allegro II.

- improvizatív, rapszodikus hangulatával és szerkezetében is ugyanolyan, mint az első kadencia: két futammal indul, csak aztán a modulációkkal másfele tart;

- az utolsó, fortissimo c-moll V. szeptim futam szenvedélyesen, már-már erőszakosan belefut az Adagio molto erőteljes, nagy visszatérésébe.

Adagio molto

- a darab dinamikai csúcspontján a teljes bevezető zenei anyag drámai visszatéréssel oldódik a feszültség, de a lerövidített visszatérés végén a kérdés itt is nyitva marad a nónával: ugyan itt nem egy kijátszott futam utolsó hangjaként, hanem egy teljes akkorddal; ugyan kisebb a megállás, mint a kezdetekkor, viszont nem egy hang, hanem egy teljes akkord képviseli a kérdőjelet.

III. Allegretto

- 138 - 161. ütem: visszatér a legelső dolce Allegretto, de rövidebben, mintha sürgetnének a végkifejletet, s már jön is az Adagio bevezetőben először megjelent sóhajmotívum és triolás kísérete a másik kézben, a darab folyamán először együtt.

- 162-168. ütem, kóda: a már ismerős, elcsendesülő, C orgonapontos hullámzással zárul a kompozíció; a jobb kéz az oktávugrós motívum két nagy sóhaja után a lemondó, rezignált szextekkel, a bal kéz egy utolsó, melankolikus, lefelé kanyarodó moll felbontással zár.

Összefoglalás

A titokzatos atmoszférájú, bizonytalanságérzetet keltő bevezetés, az improvizatív hangzás és rapszodikus stílus mellett a kezdő zenei anyag teljes visszatérése, a táncos allegretto témák kiegyensúlyozottsága, az egyes alkotóelemek szimmetrikus elrendezése a szervezettség érzetét kelti, biztonságérzetet ad. Romantikus hatású, de a klasszikus arányokba és formákba még kapaszkodó fantázia.

6. A duplapedálos hárfa megjelenése és hatása

6.1. Az Erard-hárfa

A bevezető fejezetekben megvizsgáltuk, ahogyan a 18. század hárfakészítői és hárfajátékosai fáradhatatlan invencióikkal átmentették a hárfát a 19. századba és alkalmassá tették az újabb korok zenéire. A fejlesztés azonban nem állt meg és már a 18. század vége felé folytatták próbálkozásait a hangszer további tökéletesítésére, hogy minél több hangnemben lehessen rajta játszani.¹

Arra keresték a megoldást, hogy egy húrból ne csak két, hanem három hangot lehessen képezni, de a Francia Forradalom nemcsak a párizsi hárfaművészek, hanem a hárfaépítők munkáját is megnehezítette, néha meg is akadályozta. Cousineau hárfakészítő mester 1782-ben megkísérelte egy 14 (!) pedálos hárfa megépítését, de - a mai hárfások szerencséjére - ez örökre megtorpant a forradalom viszontagságai miatt.² Sébastien Erard (1752-1831), aki 1769-ben érkezett Párizsba, 1785-ben királyi engedélyt kapott zongora és hárfaépítő tevékenységére, de royalista nézetei miatt a forradalom után Londonba kényszerült vinni egész cégét, a század utolsó évtizedében sikeresen létrehozott egy olyan hárfát, amelynek két szélső pedálja, a D és az A már duplapedálként funkcionált, azaz a pedál lenyomásával nem csak egy, hanem az ismételt lenyomásával újabb félhangot lehetett rajta emelni.³ Ezt a találmányt véglegesítette 1810. május 2-án, Londonban beadott szabadalmával, e dátumhoz kötjük a mai napig a modern, duplapedálos hárfa megszületését.⁴

A kortársak által csak Erard-hárfaként emlegetett, új pedálrendszerrel működő hangszert két év múlva bemutatták Párizsban, s ezzel elindult diadalútjára. Az új hárfa csodákra volt képes a hárfások és zeneszerzők szemében: megtartotta a pedálkiosztást (balról jobbra: D-C-H / E-F-G-A), de a klasszikus hárfa 13 hangneméhez képest 27 hangnemben lehetett rajta játszani;⁵ a belső bordákkal megerősített test, a keményebb és többfajta fából gyártott, rézlappal megerősített nyak egy robosztusabb méretű, nagyobb hangerőt, gazdagabb hangszíneket produkálni képes hangszert eredményezett, mely

¹ Barthel, 138-140. A háromhúrsoros kromatikus hárfán 24, a szimplapedálos hárfán csupán 13 hangnemet lehetett elérni.

² Rensch, 147.

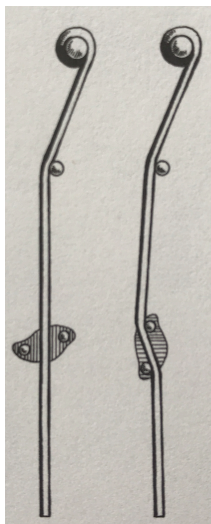
³ Barthel, 138. A bécsi Kunsthistorisches Museumban megtekinthető egy ilyen ritka szerkezetű Erard-hárfa.

⁴ Rensch, 148.

⁵ Barthel, 140.

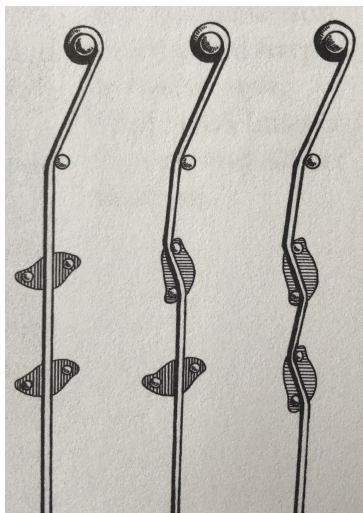
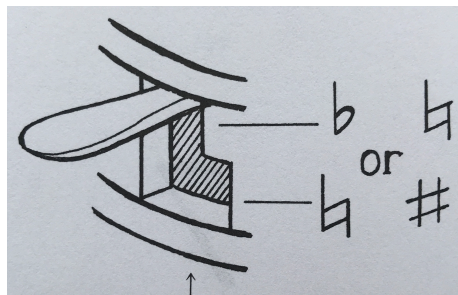
elbűvölte a játékosokat és hallgatókat egyaránt.⁶ Az igazi innováció viszont a duplapedálos mechanika volt. A pedálokat immár két lépcsőben lehetett váltani, így minden húrból három, egymástól félhangnyi távolságra lévő hangot tudunk képezni: a Cesz-dúr alaphangolású hárfa pedáljának első lenyomásakor feloldottuk a *b*-s hangot, második lenyomásakor pedig #-es hanggá változtattuk; a váltáskor a villácskák nem csak egy irányból, hanem két oldalról nyomták meg a húrokat, így a húrtávolságok is mindig megmaradtak és a hangszint sem befolyásolták annyira, mint a korábbi mechanika.

Az alábbi három ábrán a szimpla- és duplapedálos hárfa villácskáinak működését, valamint a szimplán és duplán lenyomható pedálatot láthatjuk.



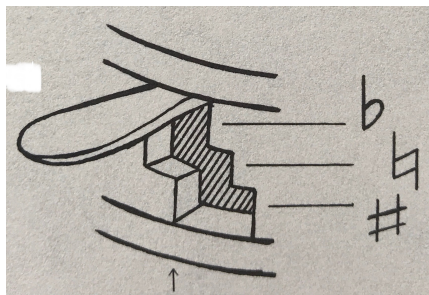
12. illusztráció: A klasszikus hárfa félhangváltó mechanikája

13. illusztráció: A klasszikus hárfa egyszer lenyomható pedálja.



14. illusztráció: Erard duplapedálos hárfájának villarendszere.

15. illusztráció: Az Erard-hárfa duplán lenyomható pedálja.



⁶ Rensch, 148.

Az új hárfák csak kicsivel nyomott többet, mint a korábbi: a klasszikus hárfák 15 kg-jához képest 20 kg, a 160 cm-es magasságot pedig még 10 cm-rel meghaladva, 170 cm magasok lettek. Az első duplapedálos hárfáknál Erard bevezette a korábban Krumpholtz által felfedezett 8. pedált, - a H pedáltól jobbra, nagyjából középen, - mely a szélsőségesebb dinamika eléréséhez a hangzórészeket lezáró kis ajtócskákat nyitogatta. Ez az újítás pár év múlva kiment a divatból, gyakran a tulajdonosok maguk visszaalakították hét pedálossá hangszereiket.⁷

Az Erard-hárfa a szakmai megbecsülésen túl komoly anyagi elismerést is hozott feltalálójának: a hátramaradt könyvelés alapján tudjuk, hogy a cég 1790 és 1800 között 356 szimplapedálos hárfát adott el, a duplapedálos mechanika bevezetése után ez a szám megtízszereződött; 1810 és 1820 között több mint 3500 modern hárfát vásároltak tőlük.⁸

6.2. A szimplapedálos hárfák helye, játékosainak sorsa a 19. században

Az új hangszer lehetőségei annyival többet kínáltak a zeneszerzőknek, hogy az addigi jellemzően hárfás szerzőkhöz további, nagyobb hírnévnek örvendő komponisták is csatlakoztak. Részben a modern hangszereken létrehozható új, speciális hárfás effektusok, például a mai zenekari hangzásban is népszerű glissando miatt, részben megbízhatóbb szerkezetük révén a hárfák igen gyorsan aktív nagyzenekari hangszerré váltak.⁹

Az Erard-hárfa gyors sikere azért nem jelentette a korábbi klasszikus hárfák azonnali kitörlését a hárfás történelemből. Napóleon első uralkodása idején visszakapta kiemelt státuszát, Josephine is egy szimplapedálos Cousineau-hárfán játszott.¹⁰

A klasszikus hárfák uralkodó hárfakészítőműhelyének tulajdonosa, F. J. Naderman folytatta a 18. századi hárfák gyártását, s évtizedekig perben állt a két cég, hogy ki volt az első, aki beadta a duplapedálos szabadalmat, s kié legyen a hatalmas haszon. Maga Naderman 1825-től - 1835-ben bekövetkező haláláig - a párizsi Conservatoire első tanáraként kizárólag a saját hárfáin tanított, és az évenkénti hárfaversenyek programjába valahogy mindig becsúsztatott egy szimplapedálos hárfára készült darab is.¹¹

⁷ Rensch, 149.

⁸ Barthel, 137.

⁹ I.m., 141.

¹⁰ Rensch, 144.

¹¹ Barthel, 141.

Anyagi érdekei miatt Naderman tanítási gyakorlata kivételnek számított, mert a legtöbb 19. század eleji hárfatanár mindkét típusú hárfán tanított.

Felix Godefroid (1818-1897), a 19. század egyik romantikus hárfavirtuóza, a „hárfa Paganinije”¹² hat évig szimplapedálos hárfán tanult Nadermannál, aztán Theodore Labarre-nál (1805-1870), a Conservatoire harmadik hárfatanáránál már duplapedálos hárfán folytatta tanulmányait.¹³

Robert Charles Nicholas Bochsá és Dorette Spohr ugyan kortársak voltak, mindketten az 1780-as évek végén születtek, de egymástól minden szempontból különböztek. Míg Madame Spohr egészségét sem kímélve egyensúlyozott a családi élet és művészi pálya között, s meghozva a legnagyobb művészi áldozatot, lemondott hárfás karrierjéről, mert úgy érezte, hogy sem fizikailag, sem idegileg nem tud megfelelni az új hárfa kihívásainak, addig Bochsá egy „zenei tehetséggel megáldott opportunistá” volt, Roslyn Rensch szavait idézve.¹⁴

Bochsá 1806-tól Naderman tanítványa volt a Conservatoire-ban, természetesen szimplapedálos hárfán, s már tíz évvel később Napoleon, majd XVIII. Lajos udvari hárfása. 1816-ban hamisítási botrányba keveredett és Londonba menekült a pénzbírság és szegény elől, ahol megismerkedett a duplapedálos hárfával és gond nélkül, hamar elsajátította. Nemcsak játszott, de tanított is rajta és a sok, ma is használatos pedagógiai darabján kívül számos egyéb műfajban rengeteg művet komponált a hangszerre.¹⁵

6.3. Konklúzió

1810 körül a hárfások tehát a hangszerek széles választékából válogathattak: kampós vagy villás szimplapedálos, dupla és triplahúrsoros, valamint a legelőrehaladottabb duplapedálos hárfa mind elérhető volt.¹⁶ A 19. században aztán eldőlt a kérdés és a duplapedálos hárfa mindegyik versenytársát legyőzte. Napjaink hárfakészítői sem használnak más gyártási technikát, azóta sem született olyan újabb pedálmechanika,

¹² Parish-Alvares hárfavirtuóz előtt Godefroid-t illették ezzel a dicsérő címmel.

¹³ Rensch, 163.

¹⁴ I.m., 155.

¹⁵ I.m., 156. A virtuóz szóló darabokon kívül kamaradarabokat, versenyműveket, átiratokat, népszerű dal-
lamok feldolgozásait. Húsz sikeres londoni esztendő után mindenki megbotránkozására egy volt diákjával, aki addigra már házas asszony volt három gyerekekkel, hosszú európai koncertkörútra, majd világszerte útra indult, végül Ausztráliába szöktek.

¹⁶ Cleary Dorette 27. A szimplapedálos hárfát 1840-ig gyártották.

amely alapjaiban megváltoztatta volna a hárfa szerkezetét, felépítését, s így hárfajátékunkat.

A duplapedálos hárfa sikerét, korunk hárfáját és hárfairodalmát a klasszikus, szimplapedálos hárfa megjelenése alapozta meg. Ennek a zseniális találmánynak, a pedálos hárfanak és első játékosainak köszönhető, hogy ez az ősi hangszer megtalálta helyét a modern hangszerek között.

Bibliográfia

- Abert, Hermann: *W. A. Mozart*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Aspnes, Lynne: „Dorette Scheidler Spohr (1787-1834).” *American Harp Journal* Summer/1984: 18-35.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*. I. Berlin, 1753., II. Berlin, 1762.
- Backofen, Johann Georg: *Anleitung zum Harfenspiel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801
- Barthel, Laurie: *Au coeur de la harpe au XVIIIème siècle*. La Richerais: Garnier-François Editions, 2005.
- Berg, Darrell M.: „C. P. E. Bach’s Harp Sonata.” *American Harp Journal* Winter/1980: 8-18.
- Brown, Clive: *Louis Spohr. A Critical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- : „Spohr, Louis.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 24*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 198-203.
- Cleary, Maria Christina: „Geliebte Dorette.” *Spohr Journal no. 43*, 2016. 43-45.
- : „The Invention of the 18th Century: the Harpe Organisée and Pedals.” *American Harp Journal* Winter/2018: 22-38.
- Einstein, Alfred: *Mozart. His Character, His Work*. New York: Oxford University Press, 1945.
- Fubini, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe. A source book*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Genlis, Comtesse de: *Méthode pour apprendre jouer de la harpe*. Paris: Duhan, 1802.
- Göthel, Folker: *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*. Tutzing: Hans Schneider, 1981.
- Griffith, Ann: „Erard.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 8*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 276.

Griffith, Macnutt: „Naderman.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 17.* London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 588-589.

Griffith, Rimmer, de Vale: „Harp, (vi): Europe, hook and single-action pedal., (viii): Europe, technique and repertory.” In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* London: Macmillan Press Limited, 1984. 146-150.

Griffith, Ann: „Spohr and the Harp.” *Fantasia for the Harp, Composed by L. Spohr.* Abergavenny, Gwent: Adlais, 1989., 2010. 14-16.

Harmoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene.* Budapest: Editio Musica, 1988. (ford.: Péteri Judit) Eredeti cím és kiadások: *Musik als klangerde.* Salzburg & Wien: Residenz Verlag, 1982, 1985.

Herbst, Johann Friedrich Wilhelm: *Ueber die Harfe. Nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen.* Berlin: Rellstab, 1796.

Komlós Katalin: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből / Mozart billentyűs kamara-zenéje: Európa zenei panorámája 1762-1788.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.

Kovács János: *Mozart-breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1961.

Lawrence-King, Andrew: „Single-Action Harp – making Sensibility of the Méthodes.” <https://andrewlawrenceking.com/2013/09/19/single-action-harp-making-sensibility-of-the-methodes/> (2018. 03.31.)

Mikusi Balázs (szerk.): *Wolfgang Amadé Mozart levelei.* Budapest: Gondolat kiadó, 2016.

Milligan, Thomas: „Harp Concertos in London in the Late 18th Century.” *American Harp Journal* Winter/1981: 28-40.

Mercz Nóra: *A mágikus hárfa. A hárfa története és társadalmi szerepe az őskortól a 20. század végéig.* novum publishing, 2016.

Mitchell, Emily: „Mozart’s Ornamentation.” *American Harp Journal* (Winter/2005). 21-28.

Mitchell, Emily: „C.P. E. Bach’s Harp Sonata: What’s New About Something So Old?” *American Harp Journal* Winter/2011.

Nettl, Paul: „Mozart and the Harpist of Prague. An unpublished melody by Mozart.” *Opera News* Vol VIII No 22 (1944. március 27.) 6-7.

N. N.: *Catalogue of Augener & Co.'s. Universal Circulating Musical Library with Supplements*. London: Augener & Co., 1861.

Oleskiewicz, Mary: „Introduction” *The complete works. Series II, Chamber music, vol. I*. Los Altos, CA : The Packard Humanities Institute, 2008. xi-xxi

—————: „The Court of Brandenburg-Prussia.” In: Owens, Samantha; M. Reul, Barbara; B. Stockigt, Janice (ed.): *Music at German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities*. Woodbridge: Boydell and Brewer Limited, 2011. 79-122.

Parker, Mike: *Child of pure harmony. A source book for the single-action harp*. parkerharps.com: Mike Parker, 2005.

Péteri Judit (szerk.): *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Powell, Maurice F.: „Spohr and the Harp.” *Spohr Journal* no. 27, 2000: 20-30.

Quantz, Johann Joachim: *On Playing the Flute. The Classic of Baroque Music Instruction*. Edward R. Reilly (ford. és szerk.) London: Faber, 2001.

Roeder, Michael Thomas: *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.

Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977.

Rensch, Roslyn: *Trois Siècle de Harpes*. Lyon: Western Central, 2004.

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

Sadie, Stanley: *Mozart*. Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1987.

—————(ed.): „Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart, Salzburg, 1773-80.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 17*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

—————: *Mozart. The Early Years 1756-1781*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Salzedo, Carlos: „Editing Mozart’s Harp and Flute Concerto.” *American Harp Journal* Winter/2002: 33-34.

Schulenberg, David: *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2014.

Solomon, Maynard: *Mozart*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2006.

Spohr, Louis: *Violinschule*. Vienna: Haslinger, 1832.

—————: *Louis Spohr's Autobiography: translated from German*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865. (első kiadás: Louis Spohr's *Selbstbiographie*. Cassel und Göttingen: Georg H. Wigand, 1860-1861.)

Stuart, Tim: *HarpArt*. Mold, Wales: We Do Music, 2007.

Vernillat, France: „Harp Literature in France in the 18th Century.” *American Harp Journal* Spring/1974: 6-21.

Weidensaul, Jane: „Louis Spohr's Works for Harp: a Bibliography.” *American Harp Journal* Summer/1992: 35-39.

Wolf, Beat: „Pedal harp by Jakob Hochbrucker” http://www.beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Report_Hochbrucker_EN.pdf?ver=2013-08-17-102903-380 (2018.03.31.)

—————: „The Louis XVI harp” http://www.beatwolf.ch/Portals/14/pdf/The_Louis_XVI-harp_2009.pdf?ver=2013-08-17-102903-380 (2018.03.31.)

Wulfhorst, Martin: „Louis Spohr and the Metronome. A contribution to early nineteenth-century performance practice.” *Spohr Journal* no. 28, 2001: 2-13.

Zingel, Hans Joachim: *Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*. Halle: Max Niemeyer, 1932.

—————: „Textual commentary.” *C. P. E. Bach (ed.: H. J. Zingel): Sonate G dur für Harfe*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1968. 3.

—————: *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976.