

**A filmzene királya és a hangszerek királynője
- avagy a hárfa Nino Rota életművében**

Papp Tímea

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Hárfaművész-tanár mesterképzés I. évfolyam

**Témavezető: Dr. Vigh Andrea DLA Liszt-díjas hárfaművész, tanszékvezető egyetemi
tanár, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem rektora**

2014. december 3.

Tartalomjegyzék

I. Előhang – a téma felütése	2
II. Nino Rota életútja	2
III. Stílusbeli jellegzetességek	3
IV. Hárfadarabok	6
1. <i>Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa</i>	6
2. <i>Sonata per flauto e arpa</i>	6
3. <i>Cadenze per il Concerto KV 299 di Mozart per flauto e arpa</i>	7
4. <i>Sarabanda e toccata per arpa</i>	7
5. <i>Il padrino per arpa</i>	8
6. <i>Concerto per arpa e orchestra</i>	8
V. Szerzői jogi vonatkozás	10
VI. Utóhang – a téma összefoglalása	10
Felhasznált források	12

I. Előhang – a téma felütése

A filmzenéinek köszönhetően világhírűvé vált **Nino Rota** nevét nagyon sokan ismerik. A zenészek és zenekedvelők azt is tudják, hogy a szerző számos más műfajban is alkotott, többek között kórusműveket, opera- és balettzenét, illetve kamaradarabokat írt. Hárfára készített darabjait azonban csak egy szűk szakmai kör ismeri és játssza. Meggyőződésem, hogy ezek a művek méltóak arra, hogy felfigyeljünk rájuk és megszeressük őket. Pályamunkám által – azon túl, hogy 2014. május 20-án a diplomakoncertemen lehetőségem volt Nino Rota *Hárfaversenyét* először bemutatni Magyarországon – ehhez szeretnék hozzájárulni.

Eredeti koncepciómban az szerepelt, hogy kiindulópontként áttekintem a Nino Rotával foglalkozó hazai, illetve magyarul elérhető szakirodalmat. Dolgozatom elkészítése során azonban kiderült, hogy csak nagyon kevés ilyen írás látott eddig napvilágot, a hárfadarabok vonatkozásában pedig nem áll rendelkezésre magyar nyelvű elemzés. Ezért ebben a tekintetben neves zenekritikusok olasz, spanyol és angol nyelven megjelent műveit használok fel.

Először a zeneszerző életútjának releváns állomásait, majd zenei stílusának jellegzetességeit emelem ki. Ezt követően térek rá a hárfadarabokra.

Ezeket az időrendi sorrend helyett célszerűbbnek láttam úgy csoportosítani, hogy először a kamarazenei, majd a szólóműveket mutatom be, utoljára hagyva a *Hárfaversenyt*, amelyre a legnagyobb hangsúlyt fektetem és amelyből eljátszok majd részleteket.

Előadásomban a következő kérdésekre keresem a választ: Hogyan jellemezhető Nino Rota zenei stílusa? Vannak-e kapcsolódási pontok a zeneszerző filmzenéi és hárfadarabjai között? Milyen sajátosságai vannak a hárfadaraboknak és mi a jelentőségük? Milyen okai vannak annak, hogy hazánkban Nino Rota előadásra szánt darabjai (köztük a hárfára írt művei) kevésbé ismertek?

Fontosnak tartom, hogy a szerzői jogvédelem kérdésével is foglalkozzak Nino Rota kapcsán, ezzel segítve fiatal zenésztársaimat.

Hiánypótló jellegű munkám által szeretném arra ösztönözni a magyar zeneművészeket, zenetudósokat, tanárokat, hogy ismerjék és ismertessék meg a szakmai, illetve a zenekedvelő közönséggel Nino Rota előadásra szánt műveit.

II. Nino Rota életútja

Az 1911. december 3-án Giovanni Rota Rinaldi néven Milánóban született zeneszerző családjában nem volt ismeretlen a muzsika iránti szeretet: édesanyja, Ernesta Rinaldi



zongoraművész volt, anyai nagyapját, Giovanni Rinaldit pedig – aki genovai zongoraművész és zeneszerző volt – az „itáliai Chopinként” emlegették.¹ Rota nyolcéves korában már foglalkozott zeneszerzéssel, 1923-ban bemutatott oratóriumát kedvezően fogadta a közönség.

Ugyanebben az évben kezdte meg tanulmányait a milánói konzervatóriumban, ahol többek között Giacomo Orefice volt a tanára. 1925-26-ban Ildebrando Pizetti tanítványa volt, aki a 20. századi olasz zene klasszicizáló törekvéseit képviselte műveiben. 1926-ban Rómába költözött, ahol Alfredo Casellától tanult a Santa Cecilia konzervatóriumban. Olaszországi tanulmányai után Arturo Toscanini tanácsára 1931-32-ben a philadelphiai *Curtis Institute* növendéke volt, Rosario Scalero zeneszerzésre, Fritz Reiner pedig vezénylésre oktatta. Itt ismerkedett meg az amerikai populáris zenével és filmekkel, illetve Aaron Copland, valamint George Gershwin művészetével. Milánóba visszatérve elkészítette doktori értekezését, melynek témája a 16. században élt olasz reneszánsz zenetudós és zeneszerző, Gioseffo Zarlino művészete.

Első filmzenéjét az 1933-ban forgatott *Filléres gyors (Treno popolare)* című filmhez írta, de csak 1943-tól kezdve vált állandó filmzeneszerzővé. Összesen száznegyven film zenéje fűződik a nevéhez.²

A zeneszerzés mellett 1939-ben kezdett tanítani a bari konzervatóriumban, amelynek 1950-től haláláig igazgatója volt.

Nino Rota 1979. április 10-én halt meg Rómában.

A *Keresztapa* című film zenéjéért 1973-ban átvehette a Grammy-díjat, a Golden Globe-díjat és a BAFTA-díjat a legjobb eredeti filmzene kategóriában. 1975-ben a *Keresztapa* második részének zenéjéért Oscar-díjat kapott Carmine Coppolával megosztva. 1977-ben pedig a *Casanova* című film zenéjével David di Donatello-díjat érdemelt ki.

III. Stílusbeli jellegzetességek

A 20. század zenéje nem egységes, különböző felfogások alakultak ki azt illetően, hogy mi a zene vagy minek kell lennie. Ettől az időszaktól kezdve jelen van az újdonságra törekvés, mely számos új ötletet eredményezett és megszüntette a hagyományos műfajok, formák szétválasztását. A sokféleség megnehezíti a megértést és egy-egy zeneszerző stílusának meghatározását is.³ Az alábbiakban mégis arra teszek kísérletet, hogy feltárjam Nino Rota munkásságának stílusbeli jellegzetességeit.

Nino Rota hitt abban, hogy kapcsolódni kell a múlt zenéjéhez, így nyelvezete markánsan különbözött a korabeli modern uralkodó olasz irányzatoktól.⁴

Művészetét gyakran nevezik általánosságban véve neoklasszicista stílusúnak. Az 1920-1950-es években jelen lévő neoklasszicizmus érzelmi visszafogottsággal, egyensúllyal, átláthatósággal jellemezhető zenei stílus, amelyet a 18. századi zenei stílusok, azaz a barokk és a klasszicizmus ihlettek.⁵

Nino Rota azok közé a zeneszerzők közé tartozott, akik a romantikus zenei idiómát és annak szimfonikus eszköztárát is használták végig a 20. század folyamán.⁶

Zenéjére hatott a Debussyre és Ravelre jellemző impresszionizmus is (az egészhangú skála kitüntetett szerepe, az úgynevezett *six ajouté*, a szexttel bővített hármashangzat alkalmazása, mely valahol a dúr és a moll között lebegő kétértelmű atmoszférát teremt).⁷

Már Nino Rota pályájának 1932 és 1941 közötti időszakára – melynek során elsősorban kamara- és zenekari műveket írt – jellemző a különböző stílusok keveredése, a líraiság, a harmonikus építkezés, illetve a ritmikus és melodikus kifejezőmód.⁸

Életművében végig megfigyelhető, hogy zenéje gyakran ábrándos, szívhez szóló, vágyakozással és melankóliával színezett dallamokból áll, melyeket hirtelen megszakít egy-egy heves, kitörő szakasz, megtörve a korábban szőtt varázst.⁹ Alkotásai dallamosak, kerülik az összetett harmóniákat, visszafogottak. Nino Rota a hallgatónak írt és soha nem ódzkodott attól, hogy fülbemászó zenét komponáljon.¹⁰

Voltak olyanok, mint például Fedele D'Amico zenekritikus, akik a fentiek miatt bizonyos értelemben nem tartották kortárs zenének Nino Rota műveit. Mégis elmondható, hogy művészete, bár valóban nem illeszkedett az akkori törekvések sorába, egyáltalán nem volt idejétmúlt: nagyon kifejező, spontán, elméleti sallangoktól mentes zenét írt, mely bizvást nevezhető kortársnak.¹¹

Nino Rota kétségtelenül ismerte a korabeli nemzetközi zenei irányzatokat és ezek halvány jelei felfedezhetők a zenéjében. Bár művészete a korábbi századok érzelmi világán és kifejezőmódján alapul, munkái nem születhettek volna meg számos 20. századi kortársának hatása nélkül. Annak ellenére azonban, hogy barátai közé tartozott például Igor Sztravinszkij vagy Aaron Copland, illetve hogy a kor esztétikájának megfelelő képzésben részesült, Rota mindig hűséges maradt a saját elképzeléseihez.¹²

A második világháborút követően kezdett el filmzenéket is írni Nino Rota. Kialakult életre szóló szakmai kapcsolata és barátsága Federico Fellinivel, aki „mágikus barát” nevezte a zeneszerzőt.¹³ Nino Rota „kezdetől fogva megsejti Fellini műzsájának kettős, egyszerre vidám és szomorkás hangulatát, s már *A Fehér Sejk* [azaz az első közös filmjük] kísérőzenéjében is érzelmes melódiával keveri a cirkuszi rezesbanda pattogó indulóját. (...) Noha fejlődését meghatározza a Sztravinszkij-rajongó Casella hatása, az eklektikus lelkületű

milánói művész minden műfajt egyformán kedvel, a komolyzenét és a népszerű muzsikát, a maga és mások zenéjét egyaránt. Olykor nem is tesz különbséget, és vígan utánozza, átfogalmazza, kirabolja saját magát és a teljes zenetörténetet, de a zsákmány mindig személyes önkifejezéssé lényegül át a keze alatt. (...) Rota szívesen alkalmazkodik a fülbemászó dallamokat, a hangsúlyos ritmusokat, általában a látványos megoldásokat kedvelő Fellini kissé kamaszos ízléséhez”.¹⁴

Filmzenéire jellemző, hogy korlátozott szókinccsel komponált. „Rota a szó szoros értelmében nem volt eredeti szerző; nem talált ki semmit, mégis minden pillanatban felismerhető. Volt stílusa ugyanis. Zenei, kivált ritmikai gondolkodására (...) Sztravinszkij (no meg a *Koldusopera* szerzője, Kurt Weil) hatott döntően... (...) Semmi extra, semmi túlzás, mindig ízléses, mindig jó arányérzékkel dolgozik, sosem túl sok, sosem túl kevés.”¹⁵

Pier Marco De Santi zenekritikus visszaemlékezése szerint – aki személyesen ismerte a zeneszerzőt és két könyvet is írt róla¹⁶ – az Oscar-díjas magyar (film)zeneszerző, Rózsa Miklós egyszer „a filmzene királyának” nevezte Nino Rotát.¹⁷

De vajon van-e különbség Nino Rota filmzenéi és előadásra szánt művei között?

Az egyik álláspont kiemeli, hogy napjainkban úgy tűnik, számos kitűnő zeneszerzőnek az a sorsa (például az Oscar-díjas, részben magyar származású Erich Wolfgang Korngoldnak és a már említett Rózsa Miklósnak), hogy művészetük döntően a filmzenéjükön keresztül ismert. Rota koncertművei esetén egyszerű, világos kifejezésmódot használt, ami közvetlen vonzerővel bírt a hallgatóra, filmzenéiben ettől markánsan különböző megoldással élt.¹⁸

Ehhez hasonló az a vélemény is, miszerint nagyon jelentős különbség van Nino Rota filmzenéinek sűrített, képszerű hangzása és egyéb műveinek világosabb, szabadabb témái között, melyekre a neoklasszicizmus jellemző.¹⁹

A fentiekkel ellentétes meglátásra is van azonban példa. Eszerint Nino Rota megkülönböztető jellegzetessége a figyelemreméltó stílusbeli konzisztencia, mely egész munkásságán végigvonul – ellentétben például Ennio Morriconéval, akinek modern nyelvezetű koncertzenéje radikálisan különbözik lírai filmzenéitől.²⁰

Nino Rotával gyakran megesett, „akárcsak Rossinivel és más nagy manipulátorokkal, hogy egész zenedarabokat ültet át egy-egy filmből valamelyik zenekari művébe, vagy megfordítva. Vagy éppen az egyik filmből a másikba”.²¹ A hárfadarabok vizsgálata is bizonyítja ezt az állítást abban az esetben, amikor egy filmzene dallamából hangszeres mű lett, erre példa ugyanis a lentebb említett szólómű, mely a *Keresztapa* című film legismertebb témáján alapul.

IV. Hárfadarabok

1. *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa*

Rota először 1935-ben szánt fontosabb szerepet a hárfának *Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* című művében, melyet édesanyjának ajánlott. A három tételből (*Allegro moderato, Adagio, Allegro vivace*) álló darabot csak 1945. február 19-én mutatták be Rómában.

A *Quintetto* jelzi Nino Rota érdeklődését a francia zene iránt, mely karriere első periódusára volt jellemző. A kezdő *Allegro* a díszítés és a hangszerelés által a Debussy-féle hangulatot idézi fel a hallgatóban. Az erősen kifejező *Adagio* szigorú ellenpontosított írásmódot használ, ami viszont azt bizonyítja, hogy a zeneszerző mélyrehatóan tanulmányozta és ismerte a 16. századi olasz zenét. Az archaizáló, merengő hangulatot az utolsó tétel szakítja meg: ennek erőteljes, felszabadult motívuma ismét a francia hatást mutatja hangzás- és dallamkezelésében egyaránt.²²

2. *Sonata per flauto e arpa*

Sonata per flauto e arpa című kompozíciója 1937-ben született. Ezt a híres olasz hárfavirtuóznak, Clelia Gatti Aldrovandinak dedikálta, aki Nino Rotán kívül más zeneszerzőket is ösztönzött arra, hogy írjanak szóló műveket hárfára, így például Paul Hindemith és Vincenzo Tommasini is neki ajánlotta hárfaszonátáját.

Clelia Gatti Aldrovandi hárfaművésznő 1901. május 30-án született Mantovában. Zongorista édesanyja volt első zenetanára. Kilenc évesen már fellépett zongoradarabokkal. Később Torinóban folytatta tanulmányait, ahol Carolina Betti Navone hárfára, Federico Collino pedig zeneszerzésre tanította. Két évig zenekari hárfás volt, majd eldöntötte, hogy szólókarrierbe kezd. Úgy látta ugyanis, hogy a hárfa zenekari szerepe mellett csupán a szalonok hangszere, és csak kevés nő koncertezik. Előadóművészi tevékenysége mellett tanított is. Tanítványait nagyon megválogatta és szigorú, ellentmondást nem tűrő módon oktatta őket. Egyik legkedvesebb és leghíresebb tanítványa Elena Zaniboni volt. Emellett számos versenyen vett részt zsűritagként, aktív szerepet vállalt a *World Harp Congress* tevékenységében, valamint elnöki tisztet töltött be az *International Association of Harpists and Friends of the Harp* olasz tagozatában. 1989. március 12-én hunyt el Rómában.²³

Nino Rota *Sonátája* a következő tételekből áll: *Allegro molto moderato, Andante sostenuto* és *Allegro festoso*.

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

hogy mindenkinek adhassak egy pillanatnyi boldogságot” – mondta egyszer Rota. „Alapvetően ez az az érzés, ami életre kelti a zenémet.” A finálénak határozottan neoklasszicista stílusa van, a nyitó tételhez hasonlóan három részből áll, a terjedelmes, lassú mozgású középrészt élénk, lendületes, vidám kezdő és befejező szakaszok fogják keretbe.²⁴

A *Sonata* kapcsán Gianandrea Gavazzeni zeneszerző, karmester és zenekritikus úgy fogalmazott, hogy a műben hallani véli „egy olasz Ravel archaikus, bensőséges hangját, mely egy olyan valakinek a hangja, aki kitalált egy korábban nem létező stílust”.²⁵

3. Cadenze per il Concerto KV 299 di Mozart per flauto e arpa

Nino Rota életművében van még egy fuvolára és hárfára írt darab. 1962-ben *Cadenze per il Concerto KV 299 di Mozart per flauto e arpa* című művében Mozart híres fuvolára és hárfára írt versenyművéhez komponált kadenciákat Clelia Gatti Aldrovandi és Severino Gazzelloni fuvolaművész számára. Nino Rota neoklasszicista stílusából adódik a két szólóhangszer közötti virtuóz párbeszéd, mely a versenymű témáin alapul.

4. Sarabanda e toccata per arpa

Az első olyan mű, melyben a hárfa igazi szóló szerepet kapott, 1945-ben keletkezett *Sarabanda e toccata per arpa* címmel, szintén Clelia Gatti Aldrovandinak ajánlva. A két részből álló alkotásnak létezik zongoraátírat is. Nino Rota hárfadarabjai közül ez az, amelyet a legtöbbet játszanak különböző koncerteken és versenyeken.

Nino Rota munkásságának egyik szakértője, Francesco Lombardi szerint ez a darab, melynek címe emlékeztet neoklasszicista eredetére, egy kis remekműve a szólista képességeit kiemelni hivatott virtuozitás és a következetességet igénylő stílus formai követelményei közötti egyensúlynak.²⁶

A *Sarabanda* első 21 ütemében jelenik meg a főtéma, melyet először a jobb, majd a bal kéz játszik. Ez a rész lassú, kimért, tömör hangzását gazdag akkordok alkalmazásával éri el a zeneszerző. A következő 12 ütemben hangzik fel egy új, mozgalmasabb második téma. A középrészben a jobb kéz dallamot játszik, azonban mégsem ez dominál, hanem a bal kézben megjelenő skálamozgások, melyek által a zene szétáradóvá válik. Ezt követően némiképp variálva visszatér a főtéma, mely kadenciaszerűen is elhangzik *arpeggiókkal* díszítve. A tétel vége kódászerű, itt ismét a második témát hallani, ezáltal oldott, felszabadult a lezárás.

A *Toccata* egy könnyed, játékos kis dallam és annak fúgaszerű variálása köré épül, melynek folyását időnként megszakítja egy három negyedből és egy nyolcadból álló monoton hangcsoport, illetve skálamenetet alkotó *staccato* nyolcadok, fegyelmezettséget sugallva és

egyben újabb lendületet adva a kidolgozásnak. A tételre végig jellemző az improvizációt imitáló hatás, a vége felé haladva fokozódik a virtuozitás.

5. *Il padrino per arpa*

Mielőtt rátérnék Nino Rota legfontosabb hárfadarabjára, meg kell említeni még egy szólódarabot. A zeneszerző késői korszakában, 1972-ben született meg az *Il padrino* (*Keresztapa*) című film közismert szerelmi témájának hárfára írt változata.

A *Keresztapa* szerelmi témája valószínűleg Rota legsikeresebb alkotása, állandó örökzöld világszerte az utcazenészektol a híres hangversenytermekig. Ennek a zenének az ismertsége jelentősen meghaladja az alkotójáét. A szólóhárfára készített átiratot maga Rota írta meg Elena Zaniboni részére, aki az egyik leglelkesebb előadója volt a zeneszerző hárfadarabjainak. Igazi kihívást jelentett ennek a dallamnak az átdolgozása egy olyan finom hangzású húros hangszerre, mint a hárfa. A zeneszerző úgy oldotta meg a problémát, hogy a témára rövid variációkat készített, melyek – a bal kéz futamainak és a jobb kéz oktávmozgásainak köszönhetően – egyfajta visszhangot képeznek, megidézve az eredeti témát egy szokatlan, bár azonnal felismerhető dimenzióban.²⁷

6. *Concerto per arpa e orchestra*

A hárfaverseny 1947-ből származik, bemutatója 1951. március 9-én volt Torinóban. Ezen szólistaként a darab címzettje, Clelia Gatti Aldrovandi, karmesterként pedig Carlo Maria Giulini működött közre.²⁸

A versenyműben a hárfát két fuvola (pikoló), oboa, klarinét, fagott, trombita, két kürt, timpani és vonósok kísérik, létezik azonban zongorakíséretes változata is.

A zenekritikusok egybehangzó véleménye, hogy a *Hárfaverseny* különleges helyet foglal el Nino Rota hangszeres zenéjében mind a szólóhangszerben rejlő lehetőségek kihasználása, mind barokkra emlékeztető stílusa által.

A darab Nino Rota egyik legrészletesebben kidolgozott alkotása, melyben megmutatkozik, mennyire behatóan ismeri a hangszer összes kifejezőeszközét. A lassú tétel különösen érdekes: dallama melankolikus és érzelmes, bizonyítja Nino Rota tehetségét a kifinomult hangszerelés terén.²⁹

A versenymű a tradicionális, három tételes szerkesztésmódot követi. Jellegzetességei kiválóan megmutatják, mi tekinthető a hárfa „szellemének”: a letisztult hangszerelés egy igazi gyöngyszem, összhangban a hárfa fényes és zengő hangzásával. Struktúrája inkább a barokk stílusra emlékeztet, semmint a klasszicista modellre.³⁰

Ezt erősíti meg José María Latorre író-kritikus is, akinek álláspontja szerint a hárfaverseny stílusa hasonlít Johann Sebastian Bach hat *Brandenburgi versenyére*, az első és a harmadik tétel ritmusában és dallamában is felhasználja a Bach által megteremtett mintát.³¹

Francesco Lombardi szerint ez a versenymű az első azoknak a szólóhangszerre és zenekarra írt alkotásoknak a hosszú sorában, melyek illeszkednek a későbbi évek lenyűgöző koncertműveinek listájába.³²

Az *Allegro moderato* kiírású első tétel – a témának a szólista által történő bemutatása után – egy olyan résszel indul, mely során a hárfa és a fuvolák egymásnak adják a dallamot, majd ezt fokozatosan a többi hangszer is átveszi. A tétel a szólista és a zenekar különböző szekcióinak vetélkedéséből épül fel.³³ A legtöbb klasszicista és romantikus versenyműre jellemző szonátaforma átvétele helyett ebben a darabban az első tétel Vivaldi és Bach hatását mutatja. A melléktémák igazából ötletes variációk, így ténylegesen egy egyetlen témából álló tételről lehet beszélni. A hallgatót az elejétől kezdve leköti az a derű, ami a műből árad. A tétel vége felé haladva a hárfa egy hosszú, impresszionista jellegű kadenciát játszik, felvezetve a finálét.³⁴

Az *Andante* fennköltebb, melankolikusabb tónusú, középrészében szinte megáll az idő.³⁵ Egy gyönyörű frázist dolgoz fel ária formában vonósokkal és fúvósokkal, melyek felett a hárfa skálamenetekből építkező dallamot játszik, szuggesztív kontrasztot alkotva.³⁶ Ez a tétel szintén egy párbeszéddel indul a hárfa és a fuvolák között. Ezt követően egy érdekes játék figyelhető meg a sorra bekapcsolódó hangszerek között, hiszen sejtelmesen és burkolt formában ugyan, de a zenekar minden szekciója központi szerepet kap egy időre. A trombitaszóló jelzi a változást, az eddigi párbeszédet egyfajta zenei elmélyülés váltja fel, melyben főként a hárfa és a rézfúvós hangszerek szólamai adják a kifinomult és magával ragadó hangzást.³⁷

A harmadik tétel (*Allegro*) ellentétes az előzővel, hiszen zárt szerkezete van, benne jól felépített, rövid blokkok követik egymást szünet nélkül. A fúgaszerű szakaszok megerősítik a neobarokk stílus hatását. A tétel egy vidám témával kezdődik, melyet a vonósok *unisonó*ban játszanak. Ezt a hárfa részéről egy *staccato* sor követi. A kisebb zenekari kitörések bevezetőként szolgálnak a hárfa viszonylag gyors futamaihoz, melyeket egy párbeszédes rész követ az egész darab két fő hangszere, vagyis a hárfa és a fuvola (vagy inkább fuvolák) részéről. A hárfa kadenciája virtuóz variációk sorozatából áll, melyek a főtémát dolgozzák fel. Ez elvezet az elkülönülő, könnyed befejezéshez, melyben a kadenciára a vonós hangszerek válaszolnak, végül a hárfa, a fuvola és a pikoló szólójával ér véget a darab.³⁸

A barokk hatást nem vitatva, álláspontom szerint a *Hárfaverseny* több pontján is megfigyelhetőek filmzeneszerű elemek. Ahogyan már említettem, Nino Rota azok közé a zeneszerzők közé tartozott, akik a romantikus zenei idiómát és annak szimfonikus eszköztárát is használták végig a 20. század folyamán.³⁹ A zeneszerző lánya, Nina Rota azt írta, hogy édesapja filmzenéi emlékeztetnek a Rózsa Miklósról és Erich Wolfgang Korngoldra jellemző érzelmes, későromantikus zenére, mely kitűnően szolgált a hollywoodi stúdiót annak fénykorában.⁴⁰ Mindez a *Hárfaversenyben* is tetten érhető, ezért mondható, hogy tartalmaz filmzeneszerű elemeket.

V. Szerzői jogi vonatkozás

A *Hárfaverseny* szólamait jogvédelmi okokból nem lehet megvásárolni, csupán kikölcsönözni az olasz *Ricordi* kiadótól. Ez a megoldás egyszerre védi a zeneszerző vagyoni jogait és teszi lehetővé a mű eljátszását.

Magyarországon a szerzői jogot az 1999. évi LXXVI. törvény szabályozza. A törvény 31. § (1) bekezdése kimondja, hogy a vagyoni jellegű jogosultságok „a szerző életében és halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben.” Az olasz szerzői jogi törvény 148. cikke ugyanezt a rendelkezést tartalmazza.⁴¹ Látható, hogy a szerzői jogi védelem ma már alapvető fontosságú, azonban ez nem mindig volt így.

A 18. századig jogvédelmi eszköznek a fejedelmi privilégium számított, mely azonban nem a szerzőt, hanem a felhasználót, azaz a nyomdász-kiadót részesítette oltalomban. Ezért törekedett arra a 16. századtól sok szerző (köztük több komponista is), hogy maga is kiadói privilégiumot nyerjen. Metszési és nyomtatási privilégiummal rendelkezett például Georg Philipp Telemann, aki előszeretettel maga metszette kamarazene-darabjainak kottáit.

A műalkotások szerzőinek (köztük a zeneszerzők) jogi védelme csak a 18. századtól nyert fokozatosan elismerést. A szerzői jogvédelmet zeneszerzőkre először 1777-ben terjesztették ki Angliában. A kontinensen a francia jog volt az első, mely egy 1793-as törvénnyel általános formában elismerte a szerzők tulajdonjogát művük felett. Magyarországon az első szerzői jogi törvény 1884-ben született meg.

A szerzői jogvédelem államhatárokat átlépő jellegűvé és így hatékonyabb színvonalúvá csak az 1886-ban létrejött Berni Unió Egyezmény által vált.⁴²

VI. Utóhang – a téma összefoglalása

Nino Rota zenei stílusának eredetiségével kapcsolatban megoszlanak a vélemények. Valóban nem kötődik a nevéhez új stílus, mégis eredeti a művészete abban a tekintetben,

hogy a saját korában egyedülálló módon kapcsolódott a korábbi stílusokhoz úgy, hogy közben meg is újította azokat. Ezért mondható, hogy alapvetően a neoklasszicizmus jellemezte a munkásságát, de a romantikus és az impresszionista zene is hatással volt rá, melynek jelei felfedezhetők a *Hárfaversenyben*. A legfontosabb dolog az, amit Marcello Rota olasz karmester, a zeneszerző unokafivére így foglalt össze: „Rota zenéi utat találnak a szívhez.”⁴³ A zeneszerző hárfaművei alapján ez az állítás biztosan megerősíthető.

Ellentmondásos a megítélése annak is, hogy a zeneszerző filmzenéi és egyéb művei hogyan viszonyulnak egymáshoz. Nino Rota hárfaműveiből kiindulva úgy gondolom, hogy egyes darabjaiban megfigyelhetők filmzeneszerű elemek (például a *Hárfaversenyben*), míg másokban nem (például a *Sarabanda e toccatában*). A filmzenék oldaláról nézve elmondható, hogy a zeneszerző végig támaszkodott a klasszikus zenére, bár egyes filmzenéiben megjelentek dzsesszes, szvinges dallamok is. A kettő között egy további kapcsolódási pontot jelent, hogy Nino Rota egyik legismertebb filmzenéjét, a *Keresztapa* szerelmi témáját átdolgozta hárfára.

A két ihlető hárfaművésznőnek, Clelia Gatti Aldrovandinak és Elena Zaniboninak ajánlott alkotások mindegyikére jellemző a virtuozitás, a hangszerben rejlő lehetőségek kihasználása. Ez az egyik tényező, mely megalapozza Nino Rota hárfadarabjainak máig ható jelentőségét. A másik tényező a zeneszerző stílusában keresendő: a korábbi korok zenéjének megidézésével a hallgatónak önkéntelenül is nosztalgikus hangulata lesz, szinte magával ragadja a zene, ami ezáltal közvetlen, erőteljes hatást gyakorol rá. Az ezt hibaként felvető kritikára Rota így válaszolt egy interjúban: „Amikor azt mondják nekem, hogy a műveimben csak arra törekedtem, hogy egy kis nosztalgiát, sok jókedvet és optimizmust fejezzek ki, azt gondolom, éppen ez az, ahogyan szeretném, hogy emlékezzenek rám: egy kis nosztalgiával, sok jókedvvel és optimizmussal.”⁴⁴

Véleményem szerint annak, hogy előadásra szánt darabjai (köztük a hárfára írt művei) kevésbé ismertek, több oka van. Az egyik, hogy a szerzői vagyoni jogok védelmi ideje még nem telt le, így bizonyos művek csak korlátozottan hozzáférhetők. A másik, hogy Nino Rotát elsősorban filmzeneszerzőként tartják számon. A harmadik pedig, hogy mivel nem tartozott a modern, radikális újdonságot hozó zeneszerzők közé, kevesebb figyelmet kapott a munkássága. Az utóbbi két tényezőt azonban érdemes felülvizsgálni, hogy Nino Rota előadásra szánt művei is méltó helyet kaphassanak a világ és Magyarország színpadain.

Összegzésként Federico Fellini szavait idézem, aki ezt mondta Nino Rotáról: „Véleményem szerint Nino Rota maga a zene.”⁴⁵ A zeneszerző halálakor pedig kijelentette: Nino Rota „csak eltávozott, de nem halt meg”.⁴⁶

Felhasznált források

- ¹ Tullio KEZICH: *Federico avagy Fellini élete és filmjei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006, 145.
- ² Uo. 145-146.
- ³ Ulrich MICHELS: *Zene*. SH atlasz sorozat. Springer Hungarica Kiadó, Budapest, 1994, 487, 489.
- ⁴ Giordano MONTECCHI: Rota, Nino. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, London 2001, 21. kötet, 777.
- ⁵ Anne GRAY: *Komolyzenei kalauz*. Tericum Kiadó, 2005, 441.
- ⁶ Kathryn KALINAK: *Filmzene. Nagyon rövid bevezetés*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2014, 74.
- ⁷ CSONT András: Federico Fellini. Nino Rota. A jóízű lovagja. *Filmvilág*, 2003/11. szám, 9-11.
- ⁸ Giordano MONTECCHI: i.m. 777.
- ⁹ Mary KENEDI: Nino Rota (1911-1979): Chamber Music. In: *Nino Rota: Clarinet Sonata. Clarinet Trio. Fantasia*. CD booklet. Naxos, 2013, 2.
- ¹⁰ Marco IANNELLI: Nino Rota: Chamber Music. In: *Nino Rota: Chamber Music*. CD booklet. Chandos, Colchester, 2000, 4.
- ¹¹ Uo. 4.
- ¹² Mary KENEDI: i.m. 2.
- ¹³ <http://www.168ora.hu/arte/rota-fellini-film-filmzene-zeneszerzo-zeffirelli-coppola-75841.html> (letöltés ideje: 2014. november 12.)
- ¹⁴ Tullio KEZICH: i.m. 147.
- ¹⁵ CSONT András: i.m.
- ¹⁶ *La musica di Nino Rota*. Laterza, Róma, 1983. és *Nino Rota: le immagini & la musica*. Giunti, Firenze, 1992.
- ¹⁷ Pier Marco DE SANTI: The Film Music of Nino Rota. In: *The Film Music of Nino Rota*. CD booklet. Chandos, Colchester, 1999, 7.
- ¹⁸ Mary KENEDI: i.m. 2.
- ¹⁹ Nino Rota. In: *Michala Petri. 50th Birthday Concert with Kremerata Baltica*. CD booklet. Naxos, 2009, 15.
- ²⁰ Emilio AUDISSINO: A Tribute to Nino Rota. http://www.academia.edu/4786572/A_Tribute_to_Nino_Rota (letöltés ideje: 2014. november 15.), 1.
- ²¹ Tullio KEZICH: i.m. 147.
- ²² Giulio D'ANGELO: Nino Rota: an untopical genius. In: *Nino Rota: Chamber music*. CD booklet. Dynamic, Genova, 2000, 7.
- ²³ Wenonah Milton GOVEA: *Nineteenth- and Twentieth-century Harpists: A Bio-critical Sourcebook*. Greenwood Publishing Group, 1995, 93-95.
- ²⁴ Keith HORNER: Nino Rota. Sonata for flute and harp. In: *20th Century Music for Flute and Harp*. CD booklet. Naxos, 2014, 3.
- ²⁵ Gianandrea GAVAZZENI: Brevi capitoli su Nino Rota. In: *Musicisti d'Europa*. Suvini Zerboni, Milan, 1954, 255-266.
- ²⁶ Francesco LOMBARDI írása. In: *Nino Rota: Orchestral Works*. CD booklet. DECCA, 2013, 14. (a továbbiakban Francesco LOMBARDI: i.m.)
- ²⁷ Francesco LOMBARDI: i.m. 15-16.
- ²⁸ Francesco LOMBARDI: *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*. EDT, Torino, 2012, 190.
- ²⁹ Danilo PREFUMO: Rota: Concertos and Ballad 'Castel del Monte'. In: *Nino Rota: Concertos*. CD booklet. Chandos, Colchester, 2002, 6.
- ³⁰ Claudio RICIGNUOLO: The Concertos. In: *Nino Rota: La Strada. Concertos*. CD booklet. ATMA, 2003, 15-16.



-
- ³¹ José María LATORRE: *Nino Rota: la imagen de la música*. Editorial Montesinos, Barcelona, 1989, 54-55.
- ³² Francesco LOMBARDI: i.m. 13-14.
- ³³ Uo. 13-14.
- ³⁴ Claudio RICIGNUOLO: i.m. 15-16.
- ³⁵ Uo. 15-16.
- ³⁶ José María LATORRE: i.m. 54-55.
- ³⁷ Francesco LOMBARDI: i.m. 13-14.
- ³⁸ Claudio RICIGNUOLO: i.m. 15-16.; Francesco LOMBARDI: i.m. 13-14.
- ³⁹ Kathryn KALINAK: i.m. 74.
- ⁴⁰ Idézi: Gene D. PHILLIPS: Rota, Nino. In: James M. WELSH – Gene D. PHILLIPS – Rodney F. HILL: *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. Scarecrow Press, Lamham, 2010, 222.
- ⁴¹ Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio. Legge 22 aprile 1941 n. 633
- ⁴² VÉKÁS Lajos: Joseph Haydn „szerződésszegései” és a modern szerzői jogvédelem kezdetei. *Magyar Tudomány*, 2002/4. szám (<http://epa.oszk.hu/00700/00775/00041/394-401.html>, letöltés ideje: 2014. november 15.)
- ⁴³ <http://www.168ora.hu/arte/rota-fellini-film-filmzene-zeneszerzo-zeffirelli-coppola-75841.html> (letöltés ideje: 2014. november 12.)
- ⁴⁴ Mary KENEDI: i.m. 2.
- ⁴⁵ Claudio RICIGNUOLO: i.m. 6.
- ⁴⁶ Idézi: Paolo PESSINA. In: *20th Century Italian String Music*. CD booklet. Naxos, 2006, 3.

