

Elias Parish Alvars (1808–1848)

Floraleda Sacchi

Uno sguardo alle sue opere

Il 25 gennaio 1999 sono trascorsi centocinquant'anni dalla morte di questo autore che ha un'importanza fondamentale nella storia dell'arpa a pedali. Gran parte delle opere di Elias Parish Alvars sono ancora sconosciute, e soprattutto la mancanza di un'adeguata catalogazione ha portato a confusione ed errori nelle successive pubblicazioni. Oltre ad una monografia riguardante la vita e l'opera di Parish Alvars che è mia intenzione pubblicare, e il sito www.odilia.ch in cui è possibile ordinare le prime edizioni delle opere da lui stesso curate, cerco qui, per la prima volta e alla luce di ciò che ho scoperto fino ad ora, di dare uno sguardo all'insieme delle composizioni originali, cercando di distinguere innovazioni e tradizioni, l'abilità dell'arpista e quella del compositore.

* * *

Se si pensa alle composizioni di Parish Alvars si ricordano al massimo una decina di brani; in realtà la produzione di quest'autore è molto più ampia. Le opere numerate sono novantotto, ma non bisogna lasciarsi ingannare: la numerazione comincia solo dall'op. 29. Dove rintracciare le composizioni precedenti? La maggior parte di questa musica è andata perduta e non è possibile stabilire se è stata successivamente riutilizzata, ma nell'ampia zona d'ombra, che corrisponde agli anni 1828–1831, due brani sono comunque sopravvissuti, seppure occultati sotto lo pseudonimo di Albert Alvars. Mi riferisco al *Tema e Variazioni*, pubblicato nel 1834 a Monaco dall'editore Falter, e a un brano intitolato *Sehnsucht ou Romance melancolique* op. 27 pubblicata a Milano da Pascal Artaria¹. Contando quindi anche queste due composizioni, le opere rimaste sono ottantuno.²

Guardato nel suo insieme, questo corpus musicale lascia intravedere due fasi ben precise: nella prima si alternano pochi brani su temi originali e un gran numero di Fantasie su arie d'opera, strutturalmente abbastanza ripetitive; nella seconda fase, cioè a partire dall'op. 58, si possono invece delineare tre differenti generi: le Fantasie su temi operistici, che diventano composizioni complesse; i Souvenir, vere e proprie antologie d'arie famose, che restano brani estremamente superficiali; e le composizioni su temi originali.

Queste differenze sono facilmente spiegabili: inizialmente Parish Alvars studiò con Maximilian Leidesdorf, ma dal 1836 ebbe insegnanti ben più qualificati, qua-

Ein Blick auf seine Werke

Am 25. Januar 1999 waren hundertfünzig Jahre seit dem Tod dieses Komponisten vergangen, der eine grundlegende Bedeutung für die Geschichte der Pedalharfe hat. Zahlreiche Werke von Elias Parish Alvars sind immer noch unbekannt. Insbesondere das Fehlen eines geeigneten Katalogs hat zu Verwirrung sowie zu Irrtümern in späteren Werkausgaben geführt. Neben einer Veröffentlichung über das Leben und Werk von Parish Alvars, die ich herauszugeben gedenke und neben der Webseite www.odilia.ch, wo die Erstausgaben von Parish Alvars' Werken bestellt werden können, versuche ich hier, eine allgemeine Übersicht über seine Originalkompositionen zu geben. Dabei bemühe ich mich auf der Grundlage der bisher gefundenen Quellen, zwischen Neuerung und Tradition, zwischen seinen Fähigkeiten als Harfenist und als Komponist zu unterscheiden.

* * *

Wenn wir an die Kompositionen von Parish Alvars denken, fallen uns höchstens zehn Stücke ein. In Wirklichkeit ist seine Produktion viel grösser. Die Zahl der nummerierten Werke beträgt 98, obwohl zu beachten ist, dass die Zählung erst mit op. 29 beginnt. Wo finden wir die vorangehenden Kompositionen? Die meisten davon sind entweder verloren, oder wir wissen nicht, welche davon später wieder verwendet worden sind. Zwei Werke jedoch überlebten den langen Schatten der lückenhaften Jahre 1828–1831, obwohl sie uns unter dem Pseudonym Albert Alvars überliefert sind. Es handelt sich um *Thema und Variationen*, 1834 von Falter in München veröffentlicht, und ein Stück mit dem Titel *Sehnsucht ou Romance melancolique* op. 27, von Pascal Artaria in Mailand herausgegeben¹. Zusammen mit diesen beiden Stücken ergibt sich eine Gesamtzahl von 81 erhaltenen Werken.²

Betrachten wir dieses musikalische Corpus als Ganzes, können wir zwei deutliche Phasen unterscheiden: in der ersten finden wir einige wenige Stücke über Originalthemen abwechselnd mit einer grossen Zahl von Fantasien über Opernarien mit immer gleicher Struktur. In der zweiten Phase ab op. 58 können wir drei Gattungen erkennen: Fantasien zu Opernthem, die zu komplexen Kompositionen werden; sodann Souvenirs, eigentliche Sammlungen berühmter Arien, die ganz oberflächlich bleiben, sowie Kompositionen über Originalthemen.

Un regard sur ses œuvres

Le 25 janvier 1999 se sont écoulés cent cinquante ans depuis la mort de ce compositeur d'une importance fondamentale pour l'histoire de la harpe à pédales. Une grande partie de l'œuvre d'Elias Parish Alvars reste encore inconnue. Le manque d'un catalogue adéquat, en particulier, a mis la confusion et été source d'erreurs dans les éditions successives. Outre une monographie sur la vie et l'œuvre de Parish Alvars que j'ai l'intention de publier et les premières éditions de ses œuvres qu'on peut commander sur le site Web www.odilia.ch, j'essaie de donner ici un aperçu général sur ses compositions originales; je m'efforce de faire la distinction entre nouveauté et tradition, entre ses qualités de harpiste et de compositeur sur la base des sources que j'ai découvertes jusqu'à présent.

* * *

Quand nous pensons aux compositions de Parish Alvars, dix morceaux tout au plus nous viennent à l'esprit. Sa production est en réalité bien plus importante. Le nombre des œuvres numérotées s'élève à 98, bien que la numérotation ne commence qu'avec l'opus 29. Où pouvons-nous trouver les compositions précédentes? Soit la plupart d'entre elles ont été perdues, soit nous ne savons pas lesquelles ont été utilisées plus tard. Deux œuvres ont cependant traversé la longue éclipse des années 1828–1831, bien qu'elles nous soient parvenues sous le pseudonyme d'Albert Alvars. Il s'agit de *Thème et Variations*, publiée par Falter à Munich en 1834 et d'un morceau dont le titre est *Sehnsucht ou Romance melancolique* op. 27, publié par Pascal Artaria¹ à Milan. Le nombre des œuvres que nous possédons se monte donc à 81.²

Considérons ce corpus musical en son entier, nous pouvons différencier deux phases très distinctes: dans la première phase, nous trouvons tour à tour quelques rares morceaux sur des thèmes originaux et un grand nombre de fantaisies sur des airs d'opéra d'une structure toujours identique. Dans la deuxième phase, à partir de l'op. 58, nous pouvons reconnaître trois genres: 1) des fantaisies avec des thèmes d'opéra qui deviennent des compositions complexes, 2) des souvenirs, véritables collections d'airs célèbres, qui restent très superficiels, 3) des compositions sur des thèmes originaux.

A glance at his works

25 January 1999 marked the 150th anniversary of the death of this composer, who played a fundamental role in the history of the pedal harp. Many of Elias Parish Alvars' works are still unknown. Moreover, the lack of an adequate catalogue has led to confusion and mistakes in later editions. Besides a monograph on the life and works of Parish Alvars, which I intend to publish, and the Internet site www.odilia.ch—where it is possible to order copies of first editions of Parish Alvars' works—I would like to provide an overview of his original compositions. In doing so, I differentiate, based on the results of my research, between innovation and tradition, between Alvars' abilities as harpist and as composer.

* * *

When we think about the compositions of Parish Alvars, at the most ten pieces come to mind. Actually, the production of this artist was much larger, encompassing ninety-eight numbered works, although it must be remembered that the numbering starts only with op. 29. Where can we find the compositions that came before this? Most have been lost, but the possibility that some were reused later cannot be discounted. Two pieces, however, have emerged from the dark shadow obscuring our view of the period 1828–1831, even if they are preserved under the pseudonym of Albert Alvars. These are *Theme and Variations*, published in Munich in 1834 by Falter, and *Sehnsucht ou Romance melancolique* op. 27, published in Milan by Pascal Artaria¹. Including these two works, eighty-one compositions have survived.²

If we consider this musical oeuvre as a whole, two distinct phases can be distinguished: In the first phase, we find a few pieces on original themes and a large number of fantasies on opera themes, all sharing a common format. In the second phase, from op. 58 onwards, three different genres are evident: fantasies on opera themes (which have now become relatively complex compositions), souvenirs (actually anthologies of famous arias, which remain rather superficial), and compositions on original themes.

This development is easily explained: Initially, Parish Alvars studied with Maximilian Leidesdorf. From 1836, however, he enjoyed instruction from better-qualified teachers, such as Simon Sechter and Ignaz von Seyfried.³ Nevertheless, one element remains

li Simon Sechter e Ignaz von Seyfried.³ Vi è però un elemento comune che appare fin dalle prime opere e, sempre più raffinato, si ritrova anche negli ultimi brani: la ricerca di tutti i possibili timbri dell'arpa, visti non come semplici

Diese Abgrenzung ist leicht erklärbar: anfangs studierte Parish Alvars bei Maximilian Leidesdorf, aber seit 1836 hatte er qualifiziertere Lehrer, darunter Simon Sechter und Ignaz von Seyfried.³ Es gibt jedoch ein gemeinsames

Ces genres différents s'expliquent facilement: Parish Alvars étudia d'abord chez Maximilian Leidesdorf mais il eut, à partir de 1836, des professeurs plus qualifiés dont Simon Sechter et Ignaz von Seyfried.³ Un élément com-

constant from the first compositions through the late works, albeit with increasing refinement: the sounding out of all the harp's possible timbres, not just in terms of simple effects, but in an orchestral-like alternation of instrumen-



effetti, ma come l'alternarsi dei vari strumenti dell'orchestra. Il loro avvicendersi crea quella varietà tipica della composizione sinfonica, e quello che potrei definire come l'uso «sinfonico» dell'arpa.

Prendiamo in esame il trillo su due note omologhe (all'epoca chiamato «martellato»): il primo esempio che possiamo trovare è nella *Fantasia* op. 35. In questo caso il trillo, che segue ogni frase di accordi, ha la funzione di pro-

Element, das in den ersten Stücken erscheint und, immer weiter verfeinert, auch in den letzten Werken: Die Suche nach allen möglichen Timbres der Harfe, nicht nur im Sinne von einfachen Effekten, sondern als ein Abwechseln wie bei den Instrumenten des Orchesters. Dieses Abwechseln schafft die typische Vielfalt der symphonischen Kompositionen, die man als den «symphonischen» Einsatz der Harfe bezeichnen könnte.

mun apparaît cependant dès les premiers morceaux, que l'on retrouve toujours plus perfectionné dans les dernières œuvres également: la recherche de tous les timbres possibles de la harpe, non pas dans le sens d'effets simples mais dans celui d'une alternative comme chez les instruments de l'orchestre. Cette alternative procure une diversité typique des compositions symphoniques que l'on pourrait désigner comme

tal colours. This alternation creates a diversity typical of symphonic compositions, so that one could truly speak of a «symphonic» use of the harp.

Let us consider the trill on two strings tuned to the same pitch, the so-called «martellato»: The first example is from the *Fantasy* op. 35. Here, the trill, which comes at the end of chordal passages, has the function of prolonging the

lungare una nota dello stesso accordo e di farla lentamente svanire (vedi fig. 1). In altre parole l'effetto è quello che si ottiene con uno strumento ad arco che ha il costante controllo della nota emessa e ne può variare l'intensità per tutta la sua durata. Questo accade anche nella *Fantasia sulla Lucrezia Borgia di Donizetti* op. 78, dove riprendendo l'orchestrazione dell'opera omonima, la stessa nota (sostenuta in originale dagli archi) dopo un crescendo e un diminuendo si dissolve e funge da ponte per il nuovo tema.

Un altro espediente che Parish Alvars impiega per controllare il suono già emesso, anche qui avvivincando l'arpa alle possibilità di uno strumento ad arco o a fiato, è il glissato di pedale; questo non è mai utilizzato come elemento laccerante o ritmico (come nella musica del '900), ma per creare un effetto di legato e diminuendo. L'esempio migliore si trova nel *Ricordo di Milano, Grande Fantasia* op. 31, in cui il tema principale è riproposto con questa tecnica prima della coda finale (vedi fig. 2); ma altri esempi si possono trovare anche nella *Rêveries* op. 82, o nel *Gran concerto* op. 60. Palese imitazione di altri timbri strumentali è quella del *Gran studio ad imitatione del mandolino* op. 84, dove effetto e ironia si fondono perfettamente nell'alternarsi di due strumenti: l'arpa e, appunto, il mandolino.

Altre particolarità interessanti sono l'uso dei «suoni isolati»⁴ e gli accordi di terze raddoppiati a distanza d'ottava. I primi sono utilizzati come intermezzo tra sezioni caratterizzate da un suono lungo e legato, e particolarmente nei brani con struttura di romances⁵, dando un carattere di pizzicato o l'effetto di staccato del pianoforte. Nella conclusione del secondo movimento del *Concerto* op. 98, le rapide scale ascendenti eseguite con questa tecnica, sono continuamente alternate agli accordi appoggiati dei violini e dei fiati, creando un bellissimo effetto di delicato e brillante diminuendo (vedi fig. 3).

Gli accordi di terze raddoppiati a distanza di ottava, sono invece un espediente utilissimo per ottenere un effetto di crescendo corale. Il tema, e si può prendere come esempio il *Ricordo del Bosforo* op. 62 n. 1, viene prima presentato su un semplice accompagnamento di accordi ribattuti e poi riproposto con le terze raddoppiate a distanza d'ottava. Questo artificio, che potrebbe sembrare banale, ha invece un incredibile effetto sonoro, e Parish Alvars lo utilizza soprattutto nelle composizioni più delicate, riuscendo così ad ottenere un crescendo senza appesantire la tessitura musicale.

Non mi soffermo sull'uso della tecnica degli armonici, il cui utilizzo è molto simile a quello

Untersuchen wir den Triller auf zwei homologen Noten, damals «martellato» genannt: das erste Beispiel kann in der *Fantaisie* op. 35 gefunden werden. In diesem Fall hat der Triller, der nach jeder Akkordphrase vorkommt, die Funktion, die Note des gleichen Akkords zu verlängern und langsam ausklingen zu lassen (siehe Abb. 1). Mit anderen Worten, der Effekt ist derjenige eines Streichinstruments, auf dem der Ton dauernd kontrolliert und dessen Intensität über die ganze Länge variiert werden kann. Dasselbe geschieht in der *Fantaisie über Donizetts Lucrezia Borgia* op. 78, wo er die Orchestrierung der gleichnamigen Oper übernimmt, und die gleiche Note, die im Original von den Streichern ausgehalten wird, sich nach einem Crescendo und einem Diminuendo auflöst und als Brücke zum nächsten Thema führt.

Ein anderes Mittel, das Parish Alvars verwendet, um den gespielten Ton zu kontrollieren, ist das Pedalglissando, wobei er die Harfe wiederum so einsetzt, als hätte sie die Möglichkeiten der Streicher oder Bläser. Er verwendet das Pedalglissando nicht, um den Ton zu ziehen oder als rhythmisches Element (wie in der Musik des 20. Jahrhunderts), sondern um die Wirkung eines Legato oder Diminuendo zu schaffen. Das beste Beispiel findet sich in *Erinnerung an Mailand, Grosse Fantasie* op. 31, in der das Hauptthema vor dem letzten Schluss mit dieser Technik erscheint (siehe Abb. 2). Weitere Beispiele sind *Träumerei* op. 82 oder das *Grosse Konzert* op. 60. Eine eindeutige Nachahmung eines anderen Instruments geschieht in *Grosse Studie in Nachahmung der Mandoline* op. 84, worin Effekt und Ironie im Abwechseln der beiden Instrumente Harfe und Mandoline vollkommen verschmelzen.

Interessante Eigenheiten bietet auch der Gebrauch des «isolierten Tons»⁴ und der verdoppelten Terzenakkorde im Oktavabstand. Ersteres wird verwendet als Zwischenspiel zwischen Abschnitten, die von langen gezogenen Tönen charakterisiert sind, und besonders in den Stücken mit dem Bau einer Romanze⁵, geben den Eindruck von Pizzicato oder Klavierstaccato. Im Abschluss des zweiten Satzes des *Konzerts* op. 98 wechseln die rasch ansteigenden Tonleitern mit dieser Technik laufend ab mit Vorschlagsakkorden der Violinen und der Bläser, wodurch eine schöne Wirkung von zartem und brillantem Diminuendo entsteht (siehe Abb. 3).

Die verdoppelten Terzenakkorde im Oktavabstand sind hingegen ein wirkungsvolles Mittel, um den Effekt eines choralen Crescendo zu erzielen. Nehmen wir *Erinnerung an den Bosporus* op. 62 Nr. 1 als Beispiel: Das Thema erklingt zuerst mit einer einfachen

utilisation «symphonique» de la harpe.

Considérons le trille sur deux notes homologues, appelé autrefois «martellato»: on peut trouver le premier exemple dans la *Fantaisie* op. 35. Dans ce cas, le trille, qui revient après chaque phrase d'accord, prolonge une note du même accord pour la laisser mourir lentement (voir ill. 1). En d'autres termes, l'effet est celui d'un instrument à cordes sur lequel la note peut être constamment contrôlée et l'intensité variée sur toute la longueur. Il en est de même dans la *Fantaisie sur Lucrezia Borgia de Donizetti* op. 78 où il reprend l'orchestration dans l'Opéra du même nom, et la même note, tenue par les cordes dans l'original, s'éteint après un crescendo et un diminuendo pour servir de lien au thème suivant.

Un autre moyen utilisé par Parish Alvars afin de contrôler la note jouée est le glissando de la pédale, cependant qu'il utilise de nouveau la harpe comme si elle présentait les possibilités des cordes ou des vents. Il n'utilise pas le glissando pour tirer le son ou en tant qu'élément rythmique (comme dans la musique du 20^e siècle) mais pour produire l'effet d'un legato ou d'un diminuendo. On en trouve le meilleur exemple dans *Souvenir de Milan, Grande Fantaisie* op. 31, où le thème principal apparaît avec cette technique avant le dernier coda (ill. 2). D'autres exemples sont *Rêveries* op. 82 ou le *Grand Concert* op. 60. Une claire imitation d'autres timbres instrumentaux est celle de *Grande Etudes dans l'Imitation de la Mandoline* op. 84, où les effets et l'ironie fusionnent parfaitement dans l'alternative de deux instruments: la harpe et la mandoline.

L'utilisation de la «note isolée»⁴ et l'accord de tierces doublées dans l'intervalle des octaves offre également d'intéressantes particularités. La première est utilisée comme intermezzo entre les parties qui sont caractérisées par des notes prolongées donnant, en particulier dans les morceaux avec la structure d'une romance⁵, le caractère d'un pizzicato ou l'effet d'un staccato d'un pianoforte. Dans la conclusion du deuxième mouvement du *Concert* op. 98, les échelles rapidement ascendantes obtenues avec cette technique alternent constamment avec les accords appoggiate des violons et des instruments à vent, créant un bel effet d'un diminuendo délicat et brillant (voir ill. 3).

Les accords de tierces doublées dans l'intervalle d'octaves sont un moyen très utile pour obtenir un effet de crescendo chorale. Prenons *Souvenir du Bosphore* op. 62 n°1 comme exemple, le thème est d'abord présenté sur un simple accompagnement d'accords frappés de manière répétée puis repris ensuite avec les tierces doublées à

sound of the last chord, allowing it to fade away slowly (ill. 1). In other words, the effect is the same as that created by a stringed instrument, which by means of the bow has constant control over the note and can vary its intensity at any point. This is also found in the *Fantasy on Donizetti's Lucrezia Borgia* op. 78, where – mirroring the orchestration of the opera of the same name – a note (sustained by the strings in the original), fades away after a crescendo and a diminuendo, and serves as a bridge to the new theme.

Another device Parish Alvars employed to shape the sound – again as if the harp had the possibilities of a bowed string or a wind instrument – is the pedal glissando. It is never used as a violent or rhythmical element (as in the music of the twentieth century), but rather to create legato or diminuendo effects. The best example of this technique is to be found in *Souvenir of Milan, Great Fantasy* op. 31, at the statement of the main theme before the final coda (ill. 2). Further examples can be found in *Rêveries* op. 82, or in the *Great Concerto* op. 60. An obvious imitation of another instrument is the *Great Study in imitation of the Mandolin* op. 84, where effect and irony blend perfectly in the alternation between the two instruments, the harp and the mandolin.

Other interesting devices are the use of «isolated sound»⁴ and of chords of thirds doubled at the octave. The former is used as an intermezzo between sections of sustained textures, especially in romances⁵, and can simulate string pizzicato or staccato on the piano-forte. At the end of the second movement of the *Concerto* op. 98, the rapid ascending scales are performed with this technique, alternating with the sustained chords in the violins and winds, and creating a beautifully delicate and brilliant diminuendo (ill. 3).

In contrast, the chords of thirds doubled at the octave are a very useful means of obtaining a choral crescendo effect. A theme, for example that of *Souvenir of the Bosphorus* op. 62, is first presented over a simple accompaniment of repeated chords, and then restated with octave doubling of the chords. This device, which might seem banal, makes an incredible impression. Parish Alvars uses it above all in his most delicate compositions, producing crescendi without making the musical texture heavy.

I need hardly mention the technique of playing flageolet tones, which is very similar to the modern one. However, I would like to make it clear that Parish Alvars was not the first to make use of double and triple chords, as it has often been contended. The development of these techniques has to

odierno; vorrei però chiarire che non fu Parish Alvars ad utilizzare per primo degli armonici doppi, tripli, ecc., come, a volte, viene riportato. L'elaborazione di queste tecniche si deve a Bochsa⁶, come anche la scoperta della possibilità di eseguire glissati di armonici, armonici doppi nella mano destra e altre numerose sfumature che necessitano di tecniche oggi in disuso.⁷ Sono invece da attribuire a Parish Alvars i glissati tripli eseguiti contemporaneamente dalle due mani (vedi fig. 4), e i glissati in direzioni opposte – entrambi vengono sempre utilizzati come elemento di slancio all'interno di una melodia e non come accompagnamento ad essa –; e il «suono fluido»⁸ con cui viene risolta la scala cromatica discendente nel finale della *Serenata* op. 83.

Non voglio con questo sminuire l'importanza di Parish Alvars, perché se è vero che a Bochsa si devono un maggiore numero di innovazioni e la scoperta di tutte le principali possibilità dell'allora nuova arpa a doppio scatto di pedali, bisogna anche notare che Parish Alvars fu il primo ad utilizzare tutto questo musicalmente anziché meccanicamente, dando all'arpa la dignità di uno strumento musicale completo.⁹

Accanto a questo gusto musicale vi è però uno stile compositivo tradizionale: per esempio i concerti sono tutti in una forma sonata di stampo accademico, e la maggior parte delle opere, cioè le fantasie su temi operistici, si può chiaramente collocare nel genere della Salonmusik. Quando Parish Alvars esce da questi schemi si mostra un compositore fragile e non ben bilanciato nel proporzionare le durate o la tenuta che ogni singolo tema può avere. Mi riferisco specialmente ai brani di ampio respiro come la *Sinfonia in mi minore* o a quello che resta dell'opera, peraltro incompiuta, *La leggenda di Teignmouth*. Tra le composizioni per arpa sola è ambiguo affrontare questo discorso, perché è impossibile sapere quanto le zone d'ombra fossero poi bilanciate dal virtuosismo dell'esecutore; diciamo semplicemente che, fra i brani su temi originali, i più essenziali sono *La danza delle fate* op. 76, il *Ricordo di Napoli* op. 85, la *Serenata* op. 83 e le *Fantasia* op. 61 e 75; tra le Fantasie su temi d'opera si distinguono invece l'opera 58 sul *Moïse* di Rossini e l'opera 78 sulla *Lucrezia Borgia* di Donizetti. Tale rischio non esiste nelle composizioni brevi¹⁰ dove la spiccata dote per il canto dà luogo a delle incantevoli e delicate miniature, in cui la melodia, contenuta nello schema del Lied (A-B-A'), si distende scorrevole ed elegante.

Liszt disse di Thalberg: «Il suo stile è piccolo, ma egli è grande nel suo stile»; io non posso fare a meno di ricordare a questa frase

Begleitung von wiederholt ange- schlagenen Akkorden und dann von verdoppelten Terzen im Oktavabstand. Dieses Verfahren, das banal erscheinen mag, hat eine unglaubliche Wirkung, und Parish Alvars verwendet es in seinen zar- testen Werken, wo er ein Crescen- do erreicht, ohne die musikalische Textur schwer zu machen.

Ich werde mich nicht bei den Flageolets aufhalten, deren Ge- brauch ganz ähnlich wie der moderne war. Es sei betont, dass es nicht Parish Alvars war, der als erster die Doppel- und Tripel- akkorde verwendete. Die Aus- arbeitung dieser Techniken ver- danken wir Bochsa⁶, ebenso die Entdeckung von Flageolett- Glissandi, Doppelflageolets mit der rechten Hand und weitere Schattierungen, die heute nicht mehr verwendet werden.⁷ Wir können Parish Alvars jedoch mit Sicherheit die Dreifachglissandi mit beiden Händen gleichzeitig zuschreiben (siehe Abb. 4) sowie die gegenläufigen Glissandi. Beide werden als Elemente des Ausbruchs innerhalb einer Melo- die verwendet, und nicht als Be- gleitung derselben. Ebenfalls kön- nen wir ihm den «fliessenden Ton»⁸ zuschreiben, mit dem die fallende chromatische Tonleiter sich in das Finale von *Serenade* op. 83 auflöst.

Obwohl die meisten Neuerung und Erfindungen der wichtigsten Möglichkeiten der neuen Doppel- pedalharfe Bochsa zu verdanken sind, soll die Bedeutung von Parish Alvars keineswegs herabgesetzt werden, denn er war der erste, der diese Effekte musikalisch und nicht nur mechanisch einsetzte und der Harfe die Würde eines musi- kalisch vollständigen Instrumen- tes gab.⁹

Zusammen mit seinem musika- lischen Geschmack geht ein traditioneller Kompositionsstil einher. Zum Beispiel folgen alle Konzerte der Sonatenform akademischen Typs, und die Mehrzahl seiner Werke, also die Opernfantasien, gehören eindeutig zur Gattung der Salonmusik. Wenn Parish Alvars dieses Schema verlässt, wird er fragil, und das Verweilen auf einzelnen Themen bleibt nicht mehr völlig im Gleichgewicht. Damit beziehe ich mich besonders auf Stücke mit breitem Atem wie die *Sinfonie in E-Moll* oder auf die Überreste der unvollständigen Oper *Die Legende von Teign- mouth*. Es ist nicht einfach, mit diesem Problem der Kompositio- nen für Soloarfe umzugehen, denn es ist unmöglich zu wissen, wie damals die abgeschatteten Passagen mit der Virtuosität des Interpreten ins Gleichgewicht ge- setzt wurden. Wir können verein- facht sagen, dass unter den Stücken mit Originalthemen die gehaltvoll- sten sind: *Feentanz* op. 76, *Erin- nerung an Neapel* op. 85, *Serena- de* op. 83 und *Fantasia* op. 61 und 75. Unter den Fantasien mit Opern-

l'intervalle d'un octave. Ce moyen qui semble être banal a un effet sonore incroyable et Parish Alvars l'utilise dans ses compositions les plus délicates où il obtient un crescendo sans alourdir la texture musicale.

Je ne vais pas m'étendre sur l'utilisation de la technique des flageolets, très semblable à la tech- nique moderne mais expliquer que Parish Alvars ne fut pas le premier à utiliser des flageolets doubles et triples comme cela l'a souvent été écrit. L'élaboration de ces techniques est due à Bochsa⁶ comme la découverte de pouvoir jouer des flageolets-glissandi, de doubles flageolets avec la main droite et de nombreuses autres effets qui ne sont plus utilisées aujourd'hui⁷. Nous pouvons cependant lui attri- buer avec certitude les triples glis- sandi simultanés à deux mains (ill. 4) ainsi que les glissandi inversés. Tous deux sont utilisés pour donner de l'élan à l'intérieur d'une mélodie et non comme accompa- gnement. Nous pouvons également lui attribuer le «son fluide»⁸ avec lequel s'éteint l'échelle sonore chromatique descendante dans la finale de *Sérénade* op. 83.

Bien que l'on doive à Bochsa la plupart des innovations et des in- ventions des possibilités les plus importantes de la nouvelle harpe à double mouvement, je ne désire en aucun cas diminuer l'impor- tance de Parish Alvars car il fut le premier à utiliser ces effets au niveau musical et non au niveau mécanique. Il fut celui qui donna à la harpe la dignité d'un instru- ment musical complet.⁹

Un style de composition traditionnel va de pair avec son goût musical. Tous les concerts, par exemple, suivent la forme sonate de genre académique et la plupart de ses œuvres, à savoir les fantasies d'opéra, appartiennent claire- ment au genre de la musique de salon. Que Parish Alvars sorte de ce schéma et il devient alors un compositeur fragile et incapable d'harmoniser la durée ou la tenue que chaque thème peut avoir. Je me reporte en particulier ici aux morceaux d'un ample souffle comme la *Symphonie en mi mi- neur* ou au reste de l'opéra inachevé *La Légende de Teign- mouth*. Il n'est pas facile d'éviter ce problème des compositions pour harpe solo car il est impossi- ble de savoir comment les passages d'ombre furent alors balancés avec la virtuosité de l'interprète. Nous pouvons simplement dire que parmi les morceaux avec thèmes originaux, les plus essentiels sont: *La Danse des Fées* op. 76, *Souve- nir de Naples* op. 85, *Sérénade* op. 83 et *Fantaisie* op. 61 et 75. Rele- vons parmi les fantasies avec thème d'opéra: op. 58 de *Moïse* de Rossini et op. 78 de *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Le risque d'un déséquilibre n'existe pas dans de courtes compositions¹⁰ dans lesquelles le don prononcé pour le

be credited to Bochsa⁶, as do the discovery flageolet glissandi, double flageolets with the right hand and many other effects whose techniques have fallen out of use.⁷ For all that, Parish Alvars can certainly be attributed with the triple glissando performed by both hands at the same time (ill. 4) and simultaneous glissandi in oppo- site directions. These are both used as elements of emotional outburst within a melody and not as an accompaniment to it. We can also attribute to him the «fluid sound»⁸ into which the descending chromatic scale in the finale of the *Serenade* op. 83 dissolves.

Although we owe many of the double pedal harp's innovations as well as the development of its most important possibilities to Bochsa, Parish Alvars' contribu- tions should not be underestimat- ed. It was Alvars who first took musical, rather than just mechani- cal advantage of these develop- ments, lending the harp the dignity of a full-fledged musical instru- ment.⁹

Alvars' musical taste is cou- pled with traditional composition style. For example, the concertos all correspond to the academic sonata form, and the greater part of his oeuvre, that is to say, the fantasies on operatic themes, clearly belongs to the genre of drawing-room music. When Parish Alvars abandons these forms, his compositions sound fragile, and his themes seem un- balanced in terms of length and periodic organisation. This is partic- ularly true of large-scale works such as the *Symphony in E Minor* or what remains of the incomplete *Opera The Legend of Teignmouth*. In the compositions for solo harp it is difficult to deal with this prob- lem, since it is impossible to know how the weaker passages were offset by the virtuosity of the per- former. Nevertheless, among the pieces on original themes, the most substantial are the *Fairies' Dance* op. 76, *Souvenir de Naples* op. 85, *Serenade* op. 83 and the *Fanta- sies* opp. 61 and 75. Of the fantas- es on opera themes, mention should be made of those on Rossini's *Moïse*, op. 58, and Donizetti's *Lucrezia Borgia*, op. 78. The problem of balance does not present itself in the small- scale compositions.¹⁰ Here Alvars' marked gift for song pro- vides for delicate, enchanting miniatures in which the melody, within the A-B-A' Lied form, un- folds with graceful elegance.

Liszt said of Thalberg: «His style is small, but he is great in his style.» This remark comes to mind when I think of Parish Alvars: One could say that he invented a musical instrument, but not a mu- sical genre.

pensando alle opere di Parish Alvars: si può dire di lui che ha inventato uno strumento, ma non un genere musicale.

1 *Sehnsucht* op. 27, permette di affermare con certezza che Albert Alvars è in realtà Elias Parish Alvars perché, privo di titolo e dedica, venne incluso nell'op. 48 *Romanze* 4-6 pubblicato da Haslinger nel 1842 e firmato appunto: Elias Parish Alvars. La dedica a Charlotte Rovelli è inoltre comune alla *Fantasia per flauto e arpa*, composta pochi anni dopo e sempre firmata Elias Parish Alvars.

2 Numero che comprende le composizioni postume e i manoscritti. Considerando anche le opere non ritrovate, ma citate in giornali, programmi da concerto e cataloghi delle pubblicazioni di vari editori, il numero delle composizioni sale a 98. Gli arrangiamenti sono 13.

3 Parish Alvars, intervista rilasciata alla *Gazzetta Musicale di Milano*, anno II (1843), N. 7, pag. 29.

4 Questa è la definizione data da Carlos Salzedo, vedi *Modern study of the harp*, New York, Schirmer, 1921, pag. 19.

5 Come nell'*Aria ebrea di Filopoli*, terzo episodio dei *Viaggi di un arpista in oriente* op. 62, Vienna, Mechetti, maggio 1846.

6 Nicolas Charles Bochsa, *Passi ed effetti nuovi per l'arpa*, Milano, Ricordi, s.d., pag. 4-43.

7 Queste tecniche sono utilizzate anche da Parish Alvars, mi riferisco ad alcuni frammenti della *Serenata* op. 83, Milano, Ricordi, novembre 1846; e alla seconda variazione del *Tema e Variazioni* op. 29, Vienna, Artaria, aprile 1836.

8 Questa è la definizione data da Carlos Salzedo, vedi op. cit., pag. 23.

9 Infatti né Berlioz, né Liszt o altri famosi musicisti, hanno mai celebrato Bochsa, che pure era attivo in Europa negli stessi anni; tantomeno Bochsa riuscì ad ottenere quegli entusiasmi di massa suscitati dall'allievo. In una lettera del marzo 1842 Parish Alvars comunica all'amico Artaria che a Dresda, nella settimana successiva al suo concerto, sono stati venduti più di cento dei suoi ritratti; richieste di copie del suo ritratto abbondano in altre lettere, come numerosi sono gli omaggi, tuttora conservati nelle biblioteche, di frammenti di composizioni manoscritte con dedica.

10 Le nove *Romance* (op. 42, 48, 56) che con l'op. 75 compongono il ciclo delle *Immagini della mia giovinezza*, i *Viaggi di un arpista in oriente*, *Il pianto di una giovane fanciulla*, *Il ricordo di Besnate*, le *Illustrazioni della poesia italiana*, ecc. e le romanze per canto e pianoforte: *Il pescatore*, *Heimweh*.

themen können wir hervorheben: op. 58 auf Rossinis *Moses* und op. 78 auf Donizettis *Lucrezia Borgia*. Das Risiko des Ungleichgewichts ist in den kurzen Kompositionen nicht vorhanden¹⁰, wo die ausgeprägte Gabe für den Gesang übergeht in delikate, zauberhafte Miniaturen und sich die Melodie im Liedschema (A-B-A') zu einer eleganten, sanftnen Weise öffnet.

Liszt sagte über Thalberg: «Sein Stil ist klein, aber er ist gross in seinem Stil». Man denkt bei diesem Satz unweigerlich an das Werk von Parish Alvars: Wir können sagen, dass er ein Musikinstrument erfunden hat, aber nicht einen Musikstil.

1 *Sehnsucht* op. 27 erlaubt uns mit Ge-wissheit zu sagen, dass Albert Alvars in Wirklichkeit Elias Parish Alvars ist, denn dieses Stück war, ohne Titel oder Widmung, in op. 48 *Romanzen* 4-6 eingeschlossen, veröffentlicht von Haslinger 1842 und unterzeichnet mit Elias Parish Alvars. Die Widmung an Charlotte Rovelli kommt ausserdem auch in der *Fantasia für Flöte und Harfe* vor, die einige Jahre später entstand und ebenfalls von Elias Parish Alvars unterzeichnet ist.

2 Diese Zahl schliesst die posthumen Werke und die Manuskripte ein. Berücksichtigt man die nichtgefundenen Werke, die in Zeitungen, Konzertprogrammen und Katalogen verschiedener Verleger angeführt werden, beträgt die Zahl der Kompositionen 98. Arrangements gibt es 13.

3 Parish Alvars in einem Interview der «Gazzetta Musicale di Milano», Jahr II (1843), Nr. 7, S. 29.

4 Definition von Carlos Salzedo in «*Modern study of the harp*», New York, Schirmer, 1921, S. 19.

5 Wie in der *Hebräischen Weise auf Philopolis*, der dritten Episode der *Reisen eines Harfenisten in den Orient* op. 62, Wien, Mechetti, Mai 1846.

6 Nicolas Charles Bochsa, *Passaggi ed effetti nuovi per l'arpa*, Milano, Ricordi, o.J., S. 4-43.

7 Diese Techniken werden auch von Parish Alvars verwendet. Ich verweise auf Fragmente der *Serenade* op. 83, Mai-land, Ricordi, November 1846, und auf die zweite Variation von *Thema und Variationen* op. 29, Wien, Artaria, April 1836.

8 Definition von Carlos Salzedo, op. cit. S. 23.

9 In der Tat wurde Bochsa, der in jenen Jahren in Europa tätig war, weder von Berlioz noch von Liszt oder von anderen berühmten Musikern jemals gerühmt. Bochsa erregte nie jenen Massenenthusiasmus, der seinem Schüler zuteil wurde. In einem Brief vom März 1842 erzählt Parish Alvars seinem Freund August Artaria, dass in Dresden in der Woche nach seinem Konzert über hundert seiner Porträts verkauft worden seien. Bestellungen von Kopien seiner Porträts finden wir in anderen Briefen, außerdem sind Fragmente seiner Kompositionen mit einer Widmung in zahlreichen Bibliotheken vorhanden.

10 Die neun *Romanz* (op. 42, 48, 56) aus denen – zusammen mit op. 75 – der Zyklus *Szenen meiner Jugend*, *Reisen eines Harfenisten in den Orient*, *Die Klage eines jungen Mädchens*, *Erinnerung an Besnate*, *Illustrationen italienischer Poesie* usw. besteht, und die Romanzen für Gesang und Klavier: *Il pescatore*, *Heimweh*.

chant passe en délicates miniatures enchantées et la mélodie s'ouvre d'une manière élégante et douce dans le schéma du Lied (A-B-A').

Liszt disait de Thalberg: «Son genre est petit mais il est grand dans son genre», ces mêmes mots me reviennent à l'esprit lorsque je pense aux œuvres de Parish Alvars. Nous pouvons dire qu'il a inventé un instrument de musique mais pas un style de musique.

1 *Sehnsucht* op. 27 permet de dire avec certitude qu'Albert Alvars était en réalité Elias Parish Alvars car ce morceau, sans titre ni dédicace, était inclus dans l'op. 48 *Romances* 4-6 publié par Haslinger en 1842 et signé «Elias Parish Alvars». La même dédicace à Charlotte Rovelli apparaît en outre dans la *Fantaisie pour Flûte et Harpe*, composée quelques années plus tard et également signée «Elias Parish Alvars».

2 Ce nombre inclut les œuvres posthumes et les manuscrits. Le nombre des compositions s'élève à 98 si l'on considère les œuvres introuvables mentionnées dans des journaux, des programmes de concerts et des catalogues de divers éditeurs. Le nombre des arrangements, quant à lui, est de 13.

3 Parish Alvars dans un interview à la «Gazzetta Musicale di Milano», année II (1843), n° 7, page 29.

4 Définition de Carlos Salzedo dans «*Modern Study of the harp*», New York, Schirmer, 1921, page 19.

5 Comme dans *Aria hébraïque de Philopolis*, le troisième épisode du *Voyage d'un harpiste en Orient* op. 62, Vienne, Mechetti, Mai 1846.

6 Nicholas Charles Bochsa, *Passaggi ed effetti nuovi per l'arpa*, Milano, Ricordi, s.d., pages 4-43.

7 Ces techniques sont utilisées par Parish Alvars. Je me réfère aux fragments de la *Sérénade* op. 83, Milan, Ricordi, novembre 1846, et à la deuxième variation du *Thème et Variations* op. 29, Vienne, Artaria, avril 1836.

8 Définition de Carlos Salzedo, op. cit. page 23.

9 En effet, ni Berlioz, ni Liszt, ni d'autres compositeurs aussi remarquables n'ont jamais fait l'éloge de Bochsa qui pourtant travaillait en Europe à la même époque. Ce dernier ne put jamais soulever les vagues d'enthousiasme comme le fit son élève. Dans une lettre de mars 1842, écrite à son ami Artaria une semaine après le concert qu'il ait donné à Dresden, il confia qu'on avait vendu plus d'une centaine de son portrait. De nombreuses autres lettres mentionnent également des demandes de copies de son portrait. Des hommages, tout aussi nombreux, sont toujours conservés dans les bibliothèques, de même que des fragments de compositions manuscrites dédicacées.

10 Les neuf *Romances* (op. 42, 48, 56) qui, avec l'opus 75, composent le cycle des *Scènes de ma Jeunesse*, *Voyages d'un harpiste en Orient*, *La plainte d'une jeune fille*, *Souvenir de Besnate*, *Illustrations de la poésie italienne*, etc. ainsi que les romances pour chant et piano: *Il pescatore*, *Heimweh*.

1 *Sehnsucht* op. 27 provides proof that Albert Alvars was in fact Elias Parish Alvars. It is found, without its title and dedication, in the *Romances* op. 48, published by Haslinger in 1842 under the name Elias Parish Alvars. *Sehnsucht* also shares a common dedicatee, Charlotte Rovelli, with the *Fantasy for flute and harp*, which was composed a few years later and signed Elias Parish Alvars.

2 This number also takes into account the posthumous compositions and the manuscripts. If the no longer extant works mentioned in newspapers, concert programmes and the catalogues of various publishers are included, the number of compositions grows to ninety-eight. There are also thirteen arrangements.

3 Parish Alvars, in an interview given to the *Gazzetta Musicale di Milano* II, 7 (1843), p. 29.

4 This is the definition given by Carlos Salzedo in *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1921), p. 19.

5 As in the *Hebrew Air from Philopolis*, the third episode of *Travels of a Harpist in the Orient*, op. 62 (Vienna: Mechetti, May 1846).

6 Nicolas Charles Bochsa, *Passaggi ed effetti nuovi per l'arpa* (Milano: Ricordi, n.d.), pp. 4-43.

7 These techniques were also employed by Parish Alvars, for example in certain passages of the *Serenade* op. 83 (Milan: Ricordi, November 1846) and in the second variation of *Thème et Variations*, op. 29 (Vienna: Artaria, April 1836).

8 This is the definition given by Carlos Salzedo, op. cit., p. 23.

9 There is no evidence of Berlioz, Liszt or any other famous musician of the nineteenth century ever paying tribute to Bochsa, who was active in Europe during these years but never attained the great popularity achieved by his pupil. In a letter dated March 1842, Parish Alvars reported to his friend August Artaria that in the week after his concert in Dresden more than a hundred of his portraits had been sold. Other surviving letters contain requests for copies of his portrait. In addition, fragments of his compositions, replete with dedications, are preserved in a number of libraries.

10 The nine *Romances* (opp. 42, 48, 56) that – together with op. 75 – make up the cycle *Scenes of my Youth*, *Travels of a Harpist in the Orient*, *The Plaint of a Young Girl*, *Souvenir of Besnate*, *Illustrations of Italian Poetry*, etc., and the romances for voice and piano, *Il pescatore*, *Heimweh*.

Abb./Ill. 1

Fantasia, op. 35,
dedicated to
Thalberg, p. 1.
Vienna, Haslinger,
December 1837–
January 1838.

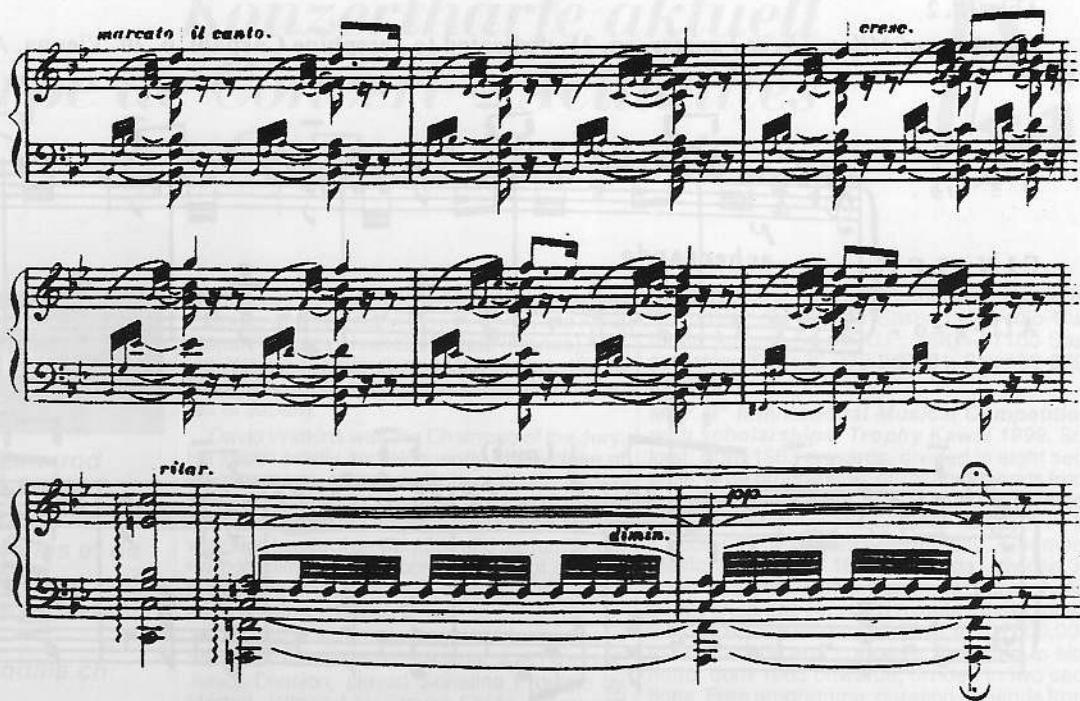


Abb./Ill. 3

*Concerto in E flat
major for harp and
orchestra*, op. 98,
dedicated to
Bernhardt Molique,
p. 18. Mainz, Schott,
August 1847.

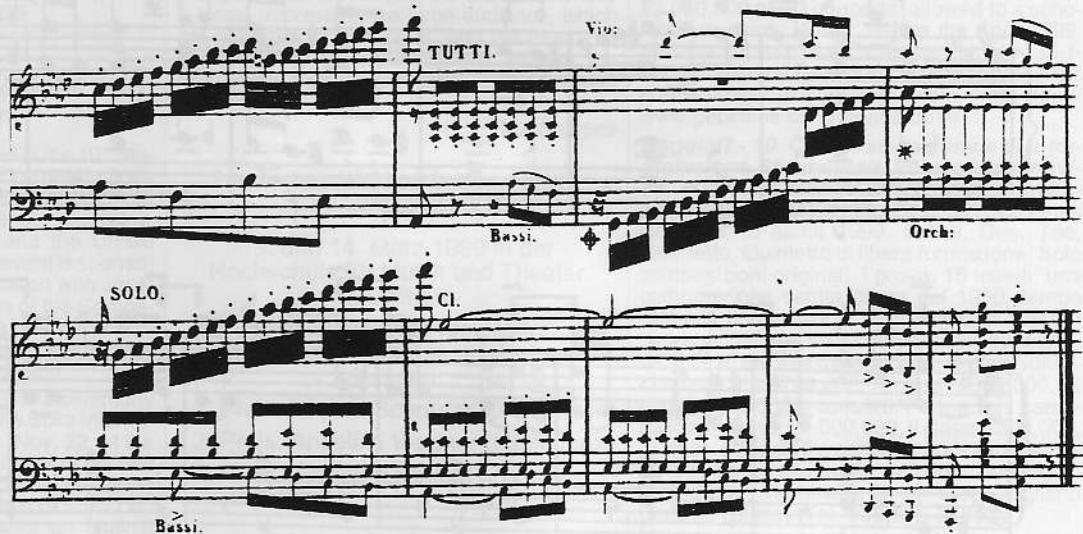


Abb./Ill. 4

*Great Fantasy on
Donizetti's Lucrezia
Borgia*, op. 78,
dedicated to
Théodore Labarre, p.
14. Mainz, Schott,
March 1846.



Abb./III. 2

Memories of Milan, Great Fantasy, op. 31, dedicated to Josephine Carpani, p. 20. Vienna, Artaria, April 1836.

J. = 116.

FINALE. { *p* scherzando

Allegro.

(fix mi!)

(mib)