

10.18132/LFZE.2011.20

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

HOWARD HANSON ÉLETMŰVE
ÉS SZIMFONIKUS MŰVÉSZETE

HOLICS LÁSZLÓ

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

10.18132/LFZE.2011.20

10.18132/LFZE.2011.20

Tartalomjegyzék

Rövidítések	IV
Bevezetés	VI
– Az amerikai zeneművészet, mint érdeklődési terület	
– Howard Hanson, „az amerikai zene dékánja”	
Zenetörténeti háttér	10
– A XIX. századból a XX. századba – Amerika „felnő”	10
– Bepillantás a XX. század első felének amerikai zenei életébe	26
Howard Hanson élete és életműve	33
– Fiatalkor és tanulmányok	33
– Az Eastman School of Music élén	42
– Howard Hanson, az amerikai zene szóvivője. Karmesteri, koncertszervezői, narratori és művelődéspolitikusi munkája	47
– Howard Hanson – visszaemlékezéseken keresztül	57
– Howard Hanson, mint zeneszerző	62
• Szerzői portré	
• Főbb művek	
– A nyugalmazásban töltött évek	73
– Hanson zenéjének megítélése életében és a későbbiekben	78
Hanson zeneszerzői stílusának elemzése	82
[A fejezet részletes tartalomjegyzéke megtalálható a IV/2-es függelékben.]	
– A szerző főbb inspirációs forrásai és nemzeti stílusjegyei	82
– Hanson zenéjének harmóniai nyelvezete	91
– Hanson dallamai és szólamvezetési szokásai	118
– Egyéb, jellemző hangzásbeli mintázatok, fordulatok	140
– A hanson zene motivikus diverzitásának vizsgálata: a motívumokból való folyamatépítés erősségei és gyengéi Hanson zenéjében	142

Az V. szimfónia („Sinfonia Sacra”) részletes elemzése 154

- Az elemzés stratégiája és terminológiája 154
- A mű elemzése 164
 - I. formai egység 165
 - II. formai egység 178
 - III. formai egység 194
 - Néhány gondolat a folyamatbeli koherenciáról – a részek csoportba foglalhatóságának vagy tovább tagolhatóságának kérdése . . . 197

Utószó 201**Függelékek 206****I. Hanson-kórusművek eredeti és magyarra fordított szövegei****II. Felhasznált anyagok forrásjegyzékei**

1. Zenekari partitúrák
2. Hangzóanyagok
3. Képek

III. DVD-melléklet

A dolgozat összes hangzóanyaga 1 db. számítógépes adat-DVD-n

IV. Összefoglaló jellegű függelékek

1. Howard Hanson életműve évszámokban – kronológiai összefoglaló táblázat
2. A „Hanson zeneszerzői stílusának elemzése” c. fejezet részletes tartalomjegyzéke
3. Az V. szimfónia motívumainak áttekintő jellegű felsorolása
4. Az V. szimfónia formai összefoglaló táblázata

Bibliográfia

Rövidítések

I. Lábjegyzeti könyvhivatkozások rövidítései

1. A dolgozatnak azon része, mely a dolgozattéma zenetörténeti háttérét mutatja be, teljes egészében Barrymore Laurence Scherer *A History of American Classical Music* című könyvére támaszkodik. Bibliográfiai leírása:

Scherer, Barrymore Laurence: *A History of American Classical Music*. Naperville (Illinois, USA): Sourcebooks, 2007. (Mellékelt hangzó példákat is tartalmaz; ezek kiadója és jogtulajdonosa: Naxos Rights International)

2. A dolgozatnak azon része, mely a dolgozat vizsgált alanyának életrajzát mutatja be, döntő többségében Allen Cohen *Howard Hanson in Theory and Practice* című könyvére támaszkodik. Bibliográfiai leírása:

Cohen, Allen: *Howard Hanson in Theory and Practice*. Contributions to the Study of Music and Dance. 66. Westport (Connecticut, USA): Praeger Publishers, Greenwood Publishing Group, 2004.

A fenti könyvekre rövidítve hivatkozom, a következő módon:

Scherer, oldalszám.

illetve:

Cohen, oldalszám.

Ahol olyan szövegrészletet idézek e szerzőktől, melyeknek végén ők maguk is hivatkoznak egy külső forrásra, ott a lábjegyzet formája a következő:

Bibliográfiai adatok, bemásolva a Cohen-könyv végjegyzetéből. **Idézi: Cohen**, oldalszám.

II. A mellékelt hangzópéldákra való hivatkozások rövidítése

A dolgozat számos helyen tartalmaz hivatkozásokat mellékelt hangzópéldákra, melyek a dolgozat függelékében elhelyezett számítógépes adat-DVD-n találhatóak. E hivatkozások a következő módon történnek:

A DVD-n lévő hangzópéldák szabványos MP3 ill. WAV fájlokban találhatóak, melyeknek fájlnevei sorszámokkal kezdődnek, majd zenei tartalmukat leíró névvel folytatódnak, például:

39 - Hanson 4. szimfónia 2. tétel főtéma.mp3

A fájlokra való hivatkozás szögletes zárójelben történik, a fájlnev kezdetén található sorszámmal, valamint egy azt megelőző (klasszikus számítógépes lemezt szimbolizáló) piktogrammal:

[ 39]

A Howard Hanson teljes műveinek *vágatlan* felvételeit tartalmazó hangzópéldák fájlneveiben a sorszám előtt egy **T** (mint „teljes”) betű is szerepel; az amerikai zenét általánosságban bemutató fejezethez tartozó, különböző amerikai szerzők műveit tartalmazó hangzópéldák esetében ez az első fájlnev-betű **A** (mint „amerikai”). Ennek megfelelően, a rájuk való pontos hivatkozás például [ T28] ill. [ A16] formában történik.

Az összes hang-fájl azonos mappában helyeztem el. Mivel a számítógép a fájlokat megtekintéskor (általában alapértelmezett módon) alfabetikusan listázza, így automatikusan külön csoportosítódnak a különböző betűvel kezdődő nevű fájlok, s azon belül is a számok növekvő sorrendbe kerülnek, melynek köszönhetően az **A**-s fájlok (viszonylagos) kronológiai sorrendet vesznek fel, a **T**-s fájlok műfajok szerinti csoportosításba kerülnek.

Megtalálásuknak, lejátszásuknak gyors és kézhez álló módja, ha az őket tartalmazó mappa előhívása után, egyszerűen elkezdjük begépelni a keresett fájl nevének elejét, ez esetben, például: „34” vagy „T23”. Ekkor a fájllistában a kiválasztó-sáv automatikusan odaugrik az ilyen névkezdetű fájlra, melynek lejátszásához (a Windows rendszer szokványos beállítása szerint) már csak az Enter billentyű megnyomására van szükség.

Bevezetés

Az amerikai zeneművészet, mint érdeklődési terület

Jelen dolgozat témaválasztását alapvetően az amerikai zeneművészet iránti érdeklődésem inspirálta. Ezirányú kíváncsiságomnak egyszerre több oka, több aspektusa is van – ezek közé tartozik mindenekelőtt e világ ismeretlensége: a magyar (s feltételezésem szerint, így bizonyos fokig az európai) zenetörténeti közösség mindeddig igen keveset foglalkozott az amerikai zenetörténet olyan szereplőivel, akik nem Gershwinéhez vagy Bernsteinéhez hasonló nemzetközi hírnévvel rendelkeztek. A mi országunkba, a fent említetteken kívül, Amerikából olyan nevek jutottak el, mint Charles Ives, John Cage, Aaron Copland, Samuel Barber, és esetleg Edward MacDowell, vagy újabban Steve Reich, Philip Glass. Ez a lista azonban, egy kontinensnyi tér- és két évszázadnyi idődimenziót tekintve, igencsak rövid ahhoz, hogy képviseljen egy zenetörténetet. Kik álltak még ezen személyiségek mögött, mellett, akiknek zenéje jelentős befolyást gyakorolt az Egyesült Államok életére? Dolgozatom első fejezeteiben nagyjából egy annak megfelelő felfedezőutat szeretnék tenni, mint amilyet egy távolról hozzánk érkezett látogató tehetne, aki – Liszten, Bartókon és Kodályon túlmenően – megismerkedik Erkel Ferenc, Dohnányi Ernő, Weiner Leó, Farkas Ferenc, Lajtha László, vagy Bárdos Lajos művészetével. E „felfedezőút” során tehát, röviden összefoglalva, azoknak az amerikai zeneszerzőknek szeretnék figyelmet szentelni és tiszteletet adni, akik nemzetközi hírnévre kevésbé, azonban országos hírnévre jelentős mértékben szert tettek.

Eredetileg a fenti kérdéskört szerettem volna dolgozatom fő témájának választani. Munkám során azonban hamar kiderült, hogy e téma túlságosan is széles – megfelelő tárgyalása messze meghaladná egy disszertáció kereteit, így a vizsgálódási területet drasztikusan le kellett csökkenteni. Konzulensem tanácsára kerestem egy szerzőt, akit a dolgozat középpontjába állíthatok. Végül Howard Hansonra, a XX. századi amerikai romantika egyik jelentős képviselőjére esett a választás, nem kis részben annak okán, hogy hazáján belül ő maga is sokat tett az amerikai zene megismertetéséért és népszerűsítéséért.

Így, dolgozatomban az általam korábban megálmodott „arcképcsarnok” immáron ahhoz a feladathoz szabva szerepel, hogy bevezetőként szolgáljon Howard Hanson életének és munkásságának ismertetéséhez: röviden összefoglalva annak előzményeit, valamint körülményeit. (Mindez a XX. századra nézve természetesen messze a teljesség igénye nélkül lehetséges csupán, tekintettel annak robbanásszerűen megnövekedett, rendkívüli zenei diverzitására.)

Az amerikai zenének még egy aspektusa, amely nagy mértékben felkeltette az érdeklődésemet, az világának *kialakulása és fejlődése*, mint folyamat. Míg a XIX. századi Európában a több száz évre visszamenőleges, robusztus zenei örökséget csupán folytatnia illetve megújítania kellett a fiatal zeneszerzőnemzedéknek, addig Amerikában ugyanebben az időszakban szó szerint a semmiből kellett valamit teremteni.

Milyen stádiumokon ment keresztül ez a folyamat? Kik voltak ennek legfontosabb alakjai? Maradt-e főtt e folyamat révén olyan zene, mely ma is hallgatásra érdemesnek bizonyulhat – akár valódi művészi értékeiből kifolyólag, vagy akár csak az érdekesség kedvéért? S végül: hogyan és kiknek a közreműködésével lett a XX. század közepére eredeti, önálló zenei világa az Egyesült Államoknak, mely immáron az európai zeneirodalomnak – ha nem is vetélytársa, olyanok fényében, mint Bartók vagy Stravinsky, mégis – teljes értékű partnere, minőségi kiegészítése az egyetemes zene színpalettáján.

Amennyire izgalmas lehetett annak idején a prérin várost építeni, éppolyan izgalmas történet abban a városban koncertterem építése, művészeti egyetem létrehozása, szimfonikus zenekar szervezése – és a saját, hazai zenei repertoár megteremtése.

E dolgozat bevezető fejezeteiből az egyik ezt a „történetet” eleveníti meg, számos hangzópéldával illusztrálva. Ehhez Barrymore Laurence Scherer *A History of American Classical Music* című összefoglaló könyvét hívtam segítségül.

Howard Hanson, „az amerikai zene dékánja”¹

Kevés ember létezett a XX. század első felében, aki többet tett volna az amerikai zenekultúráért, mint Howard Hanson. Az 1896-ban született zeneszerző nem csak komponistaként, hanem számos más szerepkörben is hozzájárult hazája zeneművészetének kibontakozásához. Zeneszerzői munkája mellett – melynek termése hét szimfónia, egy opera, egy zongoraverseny, kórusművek, szimfonikus költemények és egyéb kompozíciók – bámulatra méltó sokoldalúsággal tevékenykedett a helyi és az országos zenei élet előmozdításáért karmesterként, egyetemi tanárként, hangversenyszervezőként és művelődéspolitikusként, valamint a New York állambeli Rochesteri Egyetem zenei karának, az Eastman School of Music-nak igazgatójaként. Ez utóbbi pozíciót kerek negyven évig töltötte be, s ez idő alatt az Eastman az ország egyik legfejlettebb és legnagyobb presztízsű zenei felsőoktatási intézményévé vált.

Hanssonnak az egyetemes zene ügyéért végzett munkájában központi szerepet játszik a fiatal amerikai zeneszerzők kibontakozásának segítése, valamint a múlt amerikai zenei örökségének ápolása: élete során több száz hazai zeneszerző ezernél is több művét mutatta be illetve vette lemezre, mely mind a mai napig az ország zenekultúrájához való példátlan mértékű hozzájárulásnak számít.

Az Egyesült Államokban Howard Hanson neve a klasszikus zenei körökben tiszteletet ébreszt², és az 1981-es halála óta elmúlt idő ellenére az amerikai nagyközönség egy része is kapcsolatban maradt zenéjével, köszönhetően a kiváló minőségű és interneten is könnyen hozzáférhető CD-felvételeknek, s a koncertteremben is olykor felcsendülő előadásoknak.

Európában azonban, nemhogy a nagyközönség, de a zenetörténész-szakma sem tud semmit Howard Hansonról. Jelentős hatása ellenére Magyarországon még a neve sem ismerős, azok között sem, akik egyébként familiárisak Gershwin, Copland vagy akár Samuel Barber zenéjével.

¹ Így aposztrofálta Hansont, többek közt, David Owens, akinek írása a Delos lemezkiadó *Howard Hanson, American Romantic* című Hanson-szimfónia-összkiadásához társított mellékletben került idézésre.

² Dr. Ludmila Lazar, a chicago-i Roosevelt Egyetem zongoratanára, volt tanszékvezetője: személyes telefonbeszélgetés

E disszertációt egyrészt hiánypótló dokumentumnak szánom: szeretném, ha a magyar nyelvű irodalomban is létezne írás, mely bemutatja Hanson munkásságát és szellemi örökségét, természetesen nem csupán életrajzi, hanem zeneesztétikai-műelemzési aspektusból is; másrészt, megkísérlek választ adni arra a kérdésre, hogy zenei szempontból milyen tényezők okozhatják Hanson szerzői hírnevének korlátozottságát a nemzetközi szakmai világban.

Kizárólag zeneszerzési szempontból nézve, a válasz természetes módon adja magát: Hanson zenéje, számos figyelemreméltó értéke és erős egyénisége ellenére, nem kifogástalan. Ami őt jelentőssé teszi, az a zenével kapcsolatos szellemi tevékenységének az összessége, mely koherens egységet alkot, s melynek a zeneszerzői munkásság szerves és elválaszthatatlan részét képezi. Howard Hanson életműve üzenetet hordoz – olyan üzenetet, melyet érdemes eljuttatni hazájától távolra is.

Zenetörténeti háttér

A XIX. századból a XX. századba – Amerika „felnő”

A fiatal Egyesült Államok zenei élete a XIX. században indult jelentős fejlődésnek. E század Amerika számára az Európához való felzárkózás jegyében zajlott, s ez a század végére a zene minden területén – nem teljes mértékben, de nagy részben – sikeresen végbement: a hangversenyélet, az előadók és előadóegyüttesek, az oktatás, valamint a zeneszerzés tekintetében egyaránt.

Az amerikai komolyzenei zeneszerzés is ennek megfelelő ütemben fejlődött: míg a század első felében többnyire az európai zenének némileg „halovány” másolatait sikerült készíteniük, melyek kisebb hiányosságokkal, „gyermekbetegségekkel” jöttek a világra, a század végére már teljes értékű, minőségben az európai zenével minden tekintetben megegyező romantikus művek születtek. Igaz, ezek többségükben még nem tanúskodtak egyéni hangvételtől – szerzőik általában nem is törekedtek nagy újításokra. Céljuk többnyire az volt, hogy sikeresen adaptálják az európai zeneszerzési kultúra esztétikai és mesterségbeli hagyományait. Ez a törekvésük teljes mértékben sikeresnek mondható: a XIX. század utolsó harmadában a legtekintélyesebb amerikai szerzők már folyékonyan beszéltek Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn vagy Dvořák nyelvén, s adták hozzá a zeneirodalomhoz az említett szerzők stílusához közeli, ám immáron az Újvilág zenei kultúráját képező műveiket.

Közöttük már voltak, akik műveikben igyekeztek megszólaltatni hallhatóan amerikai hangot – például eredeti indián melódiák, közép-amerikai népi táncok ritmusai – azonban az amerikai zenei önállóság és félreismerhetetlen hangvételbeli egyéniség kibontakozása – mondhatni, a „nemzeti öntudatra ébredés” – a XX. században kezdődött el igazán.

Hogy jobban megértsük Howard Hanson (és kortársai) szerepét az amerikai zeneirodalomban, szeretnék némi áttekintést adni a fent említett fejlődési folyamatról – arról az útról, melyet Amerika a zene terén a XX. század elejéig bejárt.

Ennek felvázolása gyanánt – ahogy a bevezetőben is említésre került – Barrymore Laurence Scherer: *A History of American Music* c. könyvének ide vonatkozó fejezeteiből készítettem kivonatot. Több forrás ehhez a fejezethez, úgy láttam, nem szükségeltetik – a szerző olyannyira áttekinthető és lényegretörő összefoglalóját adja a XIX. század legfontosabb amerikai zenei irányzatainak és zeneszerző-egyéniségeinek, hogy jelen fejezethez, mely csupán általános tájékozódásként, bevezetőként szolgál a dolgozat lényegi részéhez, önmagában is bőségesen elegendő információt nyújt.

Mivel e fejezetnek majd’ egy évszázadot kell felölelnie, arányaiban hosszúnak tűnhet egy olyan dolgozatban, melynek egy később élt szerző áll a fókuszában, azonban tekintettel arra, hogy Magyarországon a Gershwin és Ives előtti amerikai zenetörténetről tulajdonképpen semmit nem tudunk, úgy érzem, jelen fejezet némi hiánypótló erővel bírhat e területen, másrészt pedig, ha előbb felfestjük a történeti háttérét annak a területnek, melyet a dolgozat vizsgál, az sokat segíthet a megértésben, s az értékítélet kialakításában.

Tulajdonképpen tekinthető e fejezet egyfajta „mellékletként” is a dolgozat lényegi részéhez, amely azonban, a történeti kronológia okán, nem a dolgozat végére, hanem annak törzsszövegébe helyeztetett el.

Amerikai hangversenyélet a XIX. század első felében

Az Egyesült Államok életében az első professzionális zenei szervezetek a XIX. század első felében alakultak meg az ország nagyobb városaiban. Legfontosabb ezek közül az 1815-ös alapítású *Boston Handel and Haydn Society*, mely kórust és zenekart felvonultató művek előadására specializálódott, valamint az 1842-ben alakult *New York Philharmonic Symphony Society*, mely a szimfonikus zeneirodalomra koncentrált.

Ami az operák színrevitelét illeti, ezeket – egyelőre a műfajnak dedikált operaházak híján – többnyire színházak tűzték műsorra, tulajdonképpen kizárólag európai előadógárdákkal. Természetesen az európai operairodalom remekeit adták elő, s ezek között kiemelt szerepet kaptak az olasz operák, mivel ezek bizonyultak a legsikeresebbnek az amerikai nagyközönség soraiban.

Ide kapcsolódik, hogy Mozart híres librettistája, **Lorenzo Da Ponte** 1805-ben New Yorkban telepedett le. Da Ponte Amerikában az olasz kultúra igazi

szószólójaként működött: amellett, hogy a Columbia Egyetemen megkapta az Olasz Nyelv és Irodalom professzori állást, folyamatosan és sikeresen bátorította a helyi zenei életet az olasz operák színrevitelére.

A jelentős előadói apparátust igénylő szimfonikus és operairodalom iránti érdeklődés mellett, a nagy szólisták iránti rajongás jelensége is „felütötte a fejét” Amerikában. Legjobb példák erre a norvég hegedűs **Ole Bull** (1810-1880), akiről úgy tartották, hogy Paganini után ő a legnagyobb hegedűművész, vagy **Jenny Lind**, énekes, aki oly mértékben sztárnak számított, hogy körülötte már az ajándéktárgy- és szuvenir-kereskedelemben is bőséggel kihasznált „személyi kultusz” is kialakult. Jelentős külföldi zongoraművészek is jöttek az Új Világba koncertkörútra, többek közt maga **Sigismond Thalberg** is. Koncertjeiken gyakran tűztek műsorra népszerű amerikai dallamokon alapuló virtuóz improvizációkat, melyek mindig biztos sikert arattak.

Amerika első jelentős, hazai szólistája a new orleans-i születésű **Louis Moreau Gottschalk** zongoraművész volt (1829-1869) – az első olyan amerikai koncertzongorista, akit Európában is komolyan vettek. Koncertkörútjain bámulatos sűrűséggel adta a szólóesteket: volt olyan időszak, melyben 85 koncertet adott, kevesebb, mint 5 hónap alatt. A hangzó mellékletben az Op. 48-as számú, *The Union* c. koncertparafrázis hallgatható meg, melyet a „Star-Spangled Banner”, a „Yankee Doodle” és „Hail Columbia” című dallamokra írt.

[🔊 A01] **Louis Moreau Gottschalk: *The Union*, Op. 48.**

A másik nagy amerikai zongora-virtuóz, **William Mason**, Gottschalkkal épp egy évben született. Európai tanulmányai során Liszt Ferencnél tanult.

Az amerikai zeneszerzés hajnala az 1800-as években

Amerika, bár politikai és társadalmi szempontból büszke volt vívmányaira és függetlenségére, kulturális szempontból Európa-bűvöletben élt. Európára, mint a nagy példaképre tekintettek, s így érthető, hogy a XIX. század első felében a koncert-repertoár is Európa-centrikus volt – még akkor is, ha azok előadásában egyre nagyobb mértékben vettek részt hazai művészek illetve együttesek. A robusztus

európai kompozíciós örökség árnyékában a hazai zeneszerzők nem igazán rúghattak labdába.

Néhány amerikai muzsikusból azonban mégis „megpróbálta a lehetetlent”, és zeneszerzésre adta a fejét. Az ő munkájukat tekinthetjük Amerika első műzenei szárnypróbálgatásainak, melyek közül a legsikeresebbekről szeretnék egy rövid áttekintést adni:

A Csehországból érkezett **Philip Heinrich (1781-1861)** Haydnéhoz és Weberéhez hasonló stílusban kezdett zenét írni. Már életében úgy tartották számon, mint „Amerika első hivatásos zeneszerzőjét”, s a bontakozó koncertéletben a lelkes kritika „Amerika Beethovenjeként” is aposztrofálta. (Heinrichnek ténylegesen azonosítható köze is volt a nagy európai zeneszerzőhöz azáltal, hogy koncertmesterként ő vezette az első zenetörténetileg ismert amerikai Beethoven-szimfóniaelőadást Lexingtonban, Kentucky Államban, 1817. november 12-én.³) Heinrich szimfonikus zenekarra is komponált; ambíciózus erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy letegye az alapjait az eredeti amerikai koncertrepertoárnak. Műveit nem ritkán sajátosan beszédes címekkel látta el, mint pl. az *Ornithological Combat of Kings* című szimfonikus szvitjét, melynek zárótételében, a *Victory of the Condor*-ban, Weberre és az olasz korai romantikus operákra jellemző, könnyed ünnepélyesség és dallamosság mutatkozik meg.

[☐ A02] **Philip Heinrich: *Ornithological Combat of Kings*, zárótétel: „Victory of the Condor”**

Henry Russell (1812-1900) a dalíró-dalénekes zeneszerzők „prototípusa” volt, aki saját vokális műveit számos helyen adta elő a kontinens keleti partján. Angliából érkezett az Egyesült Államokba; európai tanulmányai alatt olyan személyiségekkel kötött ismeretséget, mint Donizetti, Bellini és Meyerbeer (!).

A zeneszerzők „első hullámából” a legnagyobb hírnévre az 1826 július 4-i születésű **Stephen Collins Foster** tett szert. Igen sikeres dalíró vált belőle – az első az amerikai történelemben, aki meg tudta teremteni a megélhetését kizárólag a szerzeményeinek jogdíjaiból. Stílusa az olasz operából és a német romantikából egyaránt merített.

³ David Barron, szakkomentátor, *Anthony Philip Heinrich: The Ornithological Combat of Kings / Louis Moreau Gotschalk: Night in the Tropics*, audió CD, New World Records, 1978: CD-melléklet, 2. oldal.

William Henry Fry (1813-1864), zenekritikus, a *New York Philharmonic Symphony Society* egyik alapítója, erősen hitt abban, hogy az amerikaiak is tudnak operát és szimfonikus zenét komponálni, és mindent megtett, hogy bizonyítsa is. Közzsereplései során gyakran szállt síkra azért, hogy amerikai témájú, hazai operák szülessenek. Fry *Leonora* c. operáját 1845-ben Philadelphiában mutatták be. Bár érdekes módon a mű épp nem amerikai témát dolgoz fel, mégis, ez volt az első teljes értékű (végigkomponált zenével rendelkező) amerikai opera, mely megérte a színre vitelt. A mű stílusában és erősségeiben Bellinire és Donizettire emlékeztető jegyeket hordoz.⁴ Fry emellett számos szimfonikus költeményt is írt. Véleményem szerint ezek közül az 1854-ben New Yorkban bemutatott *Niagara*, amellyel, hogy a szerző arányérzékének bizonyos gyengeségeiről is árulkodni látszik, kifejezetten érdekes módon szemlélteti a szerző hazafias jellegű programzenei, hangulatteremtési, „tájfestési” ambícióit.

[📖 A03] **William Henry Fry: *Niagara***

A korábban már említett zongoravirtuóz, **William Mason** is próbálkozott zeneszerzéssel. Ő természetesen a zongora, a zongoraművészi lét szemszögéből közelítette meg a kompozíciót, ellentétben a fent felsorolt szerzők vokális ill. szimfonikus orientáltságával. Mason korai műveiben Lisztet és nagy zongorista kortársait „másolta”, később azonban jóval kifinomultabbá vált zenéje, melyben megjelentek schumanni, brahmsi és gabriel fauré-i árnyalatok is.

[📖 A04] **William Mason: *Improvisation*, Op. 51.**

A XIX. század utolsó harmada:

az európai színvonalhoz való fölzárkózás időszaka

Zenei szempontból is jó körképet adott Amerika fejlődéstörténetének egyik reprezentatív állomása: az 1876-os philadelphiai Centenárium Kiállítás, mely a Függetlenség Napjának 100. évfordulóját volt hivatott megünnepelni. A rendezvényen nagyszabású módon vonultatták fel az addig elért ipari, mezőgazdasági, s nem utolsósorban művészeti eredményeket. Ez alkalomra a német

⁴ Scherer, 32.

születésű **Theodore Thomast** kérték meg, hogy a kiállítás zenei ügyeit igazgassa. Thomas általában is missziójának érezte az amerikai zenei ízlés felemelését – ő alapította meg a *Cincinnati May Festival*-t 1873-ban (ez az ország legrégebb kórusfesztiválja, mely mind a mai napig is erősnek mondható), valamint karmesterként a Chicago-i Szimfonikus Zenekart. Thomas három nagyszabású művet rendelt a fesztiválra, kettőt amerikai zeneszerzőktől – **John Knowles Paine** és **Dudley Buck** –, egyet pedig magától Richard Wagnertől.⁵ Dudley Buck művét, a *Centennial Cantatát* 1000 fős kórus és 150 fős zenekar játszotta, s az előadást hatalmas ujjongás viszonzta. A legnagyobb érdeklődést azonban a kiállításon mégis Jacques Offenbach látogatása váltotta ki, jól példázva nemzeti öntudat ellenére továbbra is erősen uralkodó Európa-rajongást a zene terén.

Amerika nagyvárosai egyre jobb „kulturális ellátottságot” élveztek: növekvő áramlatban érkeztek látogatóba az európai sztár-szólisták, köztük Anton Rubinstein, Hans von Bülow, Henri Vieuxtemps, valamint neves operatársulatok sora. Az olyan városokban, mint pl. New York, sikerük biztos volt. A vidéki területek azonban súlyosan le voltak maradva. Az amerikai összlakosság akkori általános zenei műveltségét jól tükrözi Grant elnök egyik elhíresült megjegyzése: „Én csak két dallamot ismerek. Az egyik a Yankee Doodle, a másik meg nem az.”

A társadalmat felemelő erők azonban már javában működtek. A kiállítás kapcsán említett három egyéniség – Dudley Buck, Theodore Thomas és John Knowles Paine – például továbbra is vezető szerepet játszott a nagyközönség ill. a szakmai élet kiművelésében. **Buck** az ország akkori első számú kórus- és orgona-szerzőjeként működött, lehetővé téve számos újonnan létrejött amatőr kórus számára, hogy egyre szélesebb körű hazai repertoárt énekelhessenek, s ezzel inspirálva az országos kóruséletet a további kibontakozásra; **Thomas** 1862-től olyan szimfonikus koncertsorozatot vezetett, mely nagy sikerrel ötvözte a könnyen befogadható, népszerű, „hallgatóbarát” zenék tálalását a közönség ízlését fejlesztő, kifinomultabb zeneművek bemutatásával. **Paine** pedig a zenei felsőoktatás úttörőjévé vált azzal,

⁵ E Wagner-mű a „The Grand Inauguration March” – „A nagy felavatási induló”, másik nevén „American Centennial March” – „Amerikai centenáriumi induló”, teljes német nevén *Großer Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeit-Erklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika*. A művet a megnyitó ünnepségen Grant elnök és felesége jelenlétében, jelentős méretű nézőközönség előtt adták elő, Theodore Thomas vezényletével. Forrás: Abram Loft, „Richard Wagner, Theodore Thomas and the American Centennial”, *The Musical Quarterly* 37 (1951. április): 184. Internetes hozzáférés: <http://www.jstor.org/stable/739895>

hogy elnyerte az amerikai zenetörténet első egyetemi zenei professzori státusát a Harvard Egyetemen, 1875-ben.

Paine zeneszerzők egy egész generációját tanította az egyetemen, akiknek így már nem feltétlenül kellett Európába utazniuk ahhoz, hogy magas fokú és szisztematikus zenei képzésben részesüljenek. Egyetemi professzori kinevezése újabb hasonlókhöz vezetett: **Horatio Parker**-é a Yale-en 1894-ben, és **Edward MacDowell**-é a Columbián 1896-ban.

Ebben az időszakban zajlott le az amerikai zenei élet intézményrendszerének rohamos kiépülése is. Az 1880-as és '90-es években, prominens üzletemberek támogatásával sorra születtek új szimfonikus zenekarok: a St Louis-i 1880-ban, a Bostoni 1881-ben, a Detroiti 1887-ben, a Chicago-i 1891-ben, a Cincinnati-i 1894-ben, a Pittsburgh-i 1895-ben, valamint a Philadelphia Symphony Orchestra 1900-ban.

Kezdték mutatkozni az első erőteljesebb amerikai zeneszerzői sikerek is – olyanok, melyek minden korábbinál időtállóbbnak bizonyultak, és immár nemzetközi vonatkozással is bírtak:

Paine Beethoven Missa Solemnisa által inspirált d-moll miséjének bemutatója például Berlinben volt 1867-ben; a művet a későbbiekben Amerikában rendszeresen műsorra tűzték. A szerző ezen kívül is számos, nagyszabású kantátát és kórusművet írt az egyre nagyobb befogadóképességű zenei élet számára. *In the Spring* című, schumanni szépségű zenei tartalmakkal megtöltött II. szimfóniáját szinte hisztérikus üdvörléssel fogadta az amerikai közönség; a zenemű nemzeti büszkeséggel töltötte el a zenei életet 1879-es bostoni premierjén.

John Knowles Paine: II. szimfónia, „In the Spring”.

[🎧 A05] 1. tétel – Adagio sostenuto; Allegro ma non troppo

[🎧 A06] 2. tétel – Scherzo. Allegro

[🎧 A07] 3. tétel – Adagio

[🎧 A08] 4. tétel – Allegro gioioso

Horatio Parkernek, aki egyebekben is termékeny és sikeres zeneszerző volt, legjelentősebb kantátáját, az 1893-as születésű *Hora Novissimát* már Anglia egyik jelentős kórusfesztiválján is előadták (Three Choirs Festival at Worcester), s ezután New Yorkban a Handel and Haydn Society rendszeresen műsorra tűzte azt. (A

harvardi Paine-hez hasonlóan, Parker a Yale Egyetemen zeneszerzők több generációját tanította, köztük magát Charles Ives-t is.)

A XIX. században a legnagyobb sikereket azonban zeneszerzőként **Edward MacDowell** érte el (1860-1908). „Edward MacDowell élete folyamán igazi sztár státust ért el amerikai szerzőként. Zenéjét külföldön elismerték és hazájában őszintén nagyra becsülték.”⁶ MacDowell Európában tanult zeneszerzést a párizsi és a frankfurti konzervatóriumban. 1884-es hazatérése után a Bostoni Szimfonikus Zenekar rendszeresen játszotta műveit. Köztük talán a leghíresebb a második zongoraversenye, melynek new yorki bemutatóját Csajkovszkij 5. szimfóniájának premierjével együtt tűzték műsorra. Zenéjében a német későromantika jegyeit és a francia zenére jellemző érzékenységet egyaránt megfigyelhetjük.

Edward MacDowell: II. zongoraverseny

[🎧 A09] 1. tétel – Larghetto calmato

[🎧 A10] 2. tétel – Presto giocoso

[🎧 A11] 3. tétel – Largo

MacDowell nem fogadta el Dvořák nézetét, miszerint az eredeti amerikai zenei stílus kialakításához a zeneszerzőknek a fekete rabszolgák zenei örökségéhez kellene nyúlniuk. Ő sokkal inkább az indián kultúrát tekintette ehhez megfelelő forrásnak. Ezt példázza a szerző II., *Indian* alcímet viselő zenekari szvitje is, melyben eredeti indián népi melódiákat szólaltat meg. A számos különböző karakterű népi dallamot s hangulatot felvonultató műből itt a *Kiowa gyászének* hallható.

[🎧 A12] **Edward MacDowell: II., „Indian” zenekari szvit; *Kiowa gyászének***

MacDowell, zongoraművész lévén, jelentős mennyiségű zongoraművet írt, köztük négy szonátát, melyek már életében nagy megbecsülésnek örvendtek; beszédes című karakterdarabjai pedig országszerte bestsellerekké váltak.

Alkotóművészetének még egy kiemelt területe a zongorakíséretes dal műfaja, melyekkel kapcsolatban a kritikusok jellemzően kiemelték a „friss levegőjű” természetábrázolást és az érzelemgazdagságot, mint erősségeket. Hangzópéldaként a

⁶ Scherer, 48.

Heine versére írt *Mein Liebchen, wir saßen beisammen* a korai, Op. 11-es „Drei Lieder”-ből [☐ A13], valamint a *Tyrant Love* az Op. 60-as „Three Songs” c. ciklusból [☐ A14] áll rendelkezésre a mellékletben.

Az érett amerikai romantika a XX. század fordulóján

A századforduló uralkodó amerikai művészeti szellemiségét néhány, Scherer könyvéből származó passzus pontos idézésével tudnám a lehető legtömörebben felvázolni:

„Az amerikaiak rendkívüli optimizmussal köszöntötték a XX. századot. Nem csak az üzlet és az ipar indult robbanásszerű fejlődésnek, hanem, az 1898-as spanyol-amerikai háborúnak köszönhetően, az USA belépett az imperialista nagyhatalmak sorába.”⁷ „A nemzet szépművészetében ez az optimizmus egy bőséges, pazar kreativitás-hullámként jelentkezett, melyet ma úgy ismerünk, mint az Amerikai Reneszánszt.” Bár bizonyos építészek már modern formákban gondolkodtak, „ezen időszak vizuális nyelvezete elsőprő mértékben tükrözte Amerika azonosulását az európai reneszánsz örökséggel.” Az ország fő építészeti áramlata a City Beautiful Movement („Szép Város Mozgalom”) volt, melynek szellemében „kormányzati épületeket, egyetemi kampuszokat, templomokat, pályaudvarokat, de még áruházakat és elektromos generátor-állomásokat is, úgy építettek meg, hogy azok tornyai, ívei, oszlopai, üvegablakai és hatalmas bronz ajtajai egyesítsék az itáliai és francia reneszánsz vizuális nyelvét a legújabb építészeti technológiával.”⁸

„Eme bőséges, terjeszkedő korszakban az amerikai zene hangja is egyre növekvő magabiztossággal szólt, a szépség és kifinomultság ugyanazon az ideáljait tükrözve, melyek a képzőművészeteket vezették.”

Ha az amerikai romantika legfontosabb olyan alakjait szeretnénk felsorolni, akiknek alkotói pályája a XIX. és a XX. század fordulója környékén tetőzött, körülbelül 6-8 név kívánczik említésre. Mindannyian a német romantikához is köthető inspirációról és műveltségről, s jól csiszolt mesterségbeli tudásról tettek tanúbizonyságot. Köztük már találhatunk olyan alkotót, akinek műveinek némelyikében félreismerhetetlen amerikai hang is megszólal.

⁷ Scherer, 53.

⁸ Scherer, 54.

A számomra legfontosabbnak tűnő hat ilyen szerző a következő:

Arthur Foote (1853-1937)

George Whitefield Chadwick (1854-1931)

Frederick Shepherd Converse (1871-1940)

Henry Kimball Hadley (1871-1937)

Charles Wakefield Cadman (1881-1946)

valamint **Amy Beach** (1867-1944), az amerikai zenetörténet első női szerzője.

Terjedelmi korlátok és az arányosság elve miatt természetesen nem tehetem, hogy mindannyiuk munkásságát akár csak röviden is bemutassam, azonban szeretnék mindegyiküknek egy-két bekezdést és hangzópéldát szentelni, hogy adhassak némi benyomást arról, hogy Amerika zeneszerzése hol tartott a századfordulón. Ez immáron közvetlenül érzékeltetni fogja, hogy Howard Hanson milyen zenei körülmények közé született.

Arthur Foote (1853-1937) volt az első jelentősebb amerikai szerző, aki nem tanult Európában. A korábban említett Paine-nél tanult a Harvardon, és az USA első zenei Masters fokozatát ő szerezte meg 1875-ben. Foote – zenekari, kórus- és kamaraművek mellett – kb. 100 dalt komponált, „sokuk angol költők verseinek érzékeny megzenésítései, melyek elragadó melódiai tehetségéről tanúskodnak”.⁹

„Foote-ra leginkább kitűnő kamarazenéje okán emlékeznek, melyen keresztül a német romantika mélyről fakadó forrása áramlik át.”¹⁰

[🎧 A15] **Arthur Foote: Melody**

Érzéseim szerint Foote hasonló jellegű és minőségű folytatását képviselte a brahmsi zenei vonalnak, mint hazánkban a fiatal Dohnányi Ernő. E rokonság a mellékletben hallható C-dúr zongoranégyesében is megfigyelhető.

Arthur Foote: C-dúr zongoranégyes, Op. 23.

[🎧 A16] 1. tétel – Allegro comodo

[🎧 A17] 2. tétel – Scherzo. Allegro vivace

[🎧 A18] 3. tétel – Adagio ma con moto

[🎧 A19] 4. tétel – Allegro non troppo

⁹ Scherer, 55.

¹⁰ Scherer, 55.

Foote kortársa, a nála egyetlen évvel fiatalabb **George Whitefield Chadwick** (1854-1931) Bostonban született, és Lipcsében és Münchenben tanult komponálni. Ott írt koncert-nyitánya, a *Rip Van Winkle*, nem csak hogy az év legjobb új kompozícióként lett elkönyvelve az intézmény éves koncertsorozatán, hanem további előadásokat kapott Drezdában és Bostonban. „Chadwicket Amerika kiemelkedő zeneszerzői között tartották számon. Különösen sikeres volt a zenekari muzsikában, kiaknázva a mélyen romantikus erőforrásait a wagneri harmóniaknak, melyeket említésre méltóan gazdag és színes hangszerelésű zenekari anyagba öltöztetett.”¹¹ Ennek jellegzetes példáját szolgáltatja Chadwick *Aphrodite* című szimfonikus költeménye, melynek már az első taktusaiból jól kivehető a szerző stílusbeli elkötelezettsége.

[📖 A20] **George Whitefield Chadwick: *Aphrodite***

A Wagner világát idéző *Aphrodite*-vel ellentétben, a szerző szimfóniáiban elsősorban a sokkal konzervatívabb romantika stílusjegyei figyelhetők meg, sőt, mondhatni, meglehetősen széleskörű (vagy a “fonákjáról” nézve: némileg defókuszált) az a XIX. századi stíuselem-készlet, melyből Chadwick bizonyos szimfóniáiban merít. Bár alapvetően a kései-konzervatív német romantikára jellemző zenekari és harmóniai világ jellemzi e műveket, ez helyenként összeszövődik olyan fordulatokkal, melyek a korai romantikus, sőt, akár a kései klasszicista szerzők zenéjére is emlékeztethetnek. A némileg “elmosódott” stílusbeli határvonalak ellenére azonban Chadwick zenéjében mindvégig érezhető egyfajta kiegyensúlyozottság, mely kifejezetten előnyére válik az olyan mondanivalójú műveknek, mint például a III. szimfónia.

George Whitefield Chadwick: III. (F-dúr) szimfónia

[📖 A22] 1. tétel – Allegro sostenuto

[📖 A23] 2. tétel – Andante cantabile

[📖 A24] 3. tétel – Vivace non troppo

[📖 A25] 4. tétel – Allegro molto energico

¹¹ Scherer, 57.

MacDowellel ellentétben Chadwick elfogadta Dvořáknak azon vélekedését, hogy az afroamerikai zenei örökséget be kellene építeni az amerikai komolyzenébe. Erről több műve tanúskodik, mint például II. szimfóniája is, melynek Scherzo tételében a téma pentaton hangkészlete az afrikai, jellegzetesen szinkopált ritmusa a karibi zenei örökség ízét csempészi bele az egyébként német gyökerekből táplálkozó szimfonikus zenébe.

[📖 A21] **George Whitefield Chadwick: II. szimfónia, *Scherzo* tétel**

Frederick Shepherd Converse (1871-1940) írta meg az első olyan amerikai operát, melyet a Metropolitan műsorra tűzött: címe *Pipe of Desire*, bemutatásának időpontja 1910. Converse zenéjére elsősorban az érzékeny, színes hangszerelés, valamint a César Franckéra is emlékeztető hangvétel jellemző. Kedvenc műfaja a szimfonikus költemény volt; ezen művek közül kiemelkedik az 1904-es keletkezésű *The Mystic Trumpeter*, melyet Walt Whitman azonos című verse ihletett [📖 A26]. Converse a Harvard Egyetem tanára, később a New England Conservatory dékánja is volt.

Hasonló, sőt még többféle sikerrel büszkélkedhetett **Henry Kimball Hadley** (1871-1937), akiről 1933-ban a *Musical Courier* újság úgy írt, mint „talán a legfontosabb zeneszerző a kortárs amerikai zenei életben”.¹² Nemcsak olyan termékeny és sokoldalú zeneszerző volt, aki szinte minden műfajban sikeresen alkotott, és a Metropolitan Opera színre vitte egy operáját (ez a *Cleopatra's Night* című kétfelvonásos operája volt 1919-ben), hanem nemzetközi jelentőségű karmester is, aki vezényelte a Berlini Filharmonikusokat, az Amsterdami Concertgebouw Zenekart, más jelentős európai zenekarokat, és magát a Metropolitan Opera Zenekart is.

Hadley művei az érett romantikus zenei nyelvezet tökéletes birtoklásáról tesznek tanúbizonyságot; ennek szép példáját nyújtja a *The Ocean* című szimfonikus költeménye, melynek viharzó zenei anyaga a liszti-wagneri örökséghez köthető. [📖 A27]

Hadley öt program-szimfóniát írt, melyek közül itt a d-moll szimfóniát szeretném idézni. E négytételű szimfónia tételcímei az égtájak, s ezek közül

¹² Scherer, 59.

a *Dél* címűben már kifejezetten érezhető egy jellegzetes amerikai íz, elsősorban a ragtime-szerű ritmizálásnak köszönhetően. [A30]

Henry Kimball Hadley: IV., d-moll szimfónia

- [A28] 1. tétel – Észak (Lento grave; Allegro energico)
- [A29] 2. tétel – Kelet (Andante dolorosamente; Allegro non troppo)
- [A30] 3. tétel – Dél (Allegretto giocoso)
- [A31] 4. tétel – Nyugat (Allegro brillante)

Nem csak zenei, hanem bizonyos értelemben társadalometikai jellegű sikernek is elkönnyvelhető az első amerikai női zeneszerző, **Amy Beach** (1867-1944) kibontakozása. Fiatalon igen tehetséges zongoraművészként indult, azonban 18 éves korában olyan emberhez ment feleségül, aki eltiltotta őt a gyakori koncertezéstől, és azt kívánta meg tőle, hogy minden zenei energiáját a komponálásba fektesse. Az attraktív fiatal nő féltékeny férje még azt sem engedte meg, hogy bárkitől zeneszerzés órákat vegyen, így Amy Beach kénytelen volt saját magát képezni.

Minden nehézség és elszigeteltség ellenére Beach figyelemreméltó műveket alkotott, mint pl. az „örömtelien nyitott és operatikus”¹³ Esz-dúr mise, melyet a Boston Händel and Haydn Society mutatott be 1892-ben, vagy az e-moll szimfónia, melynek premierjét a Boston Symphony Orchestra adta 1896-ban – s mely az első, női szerző által írt szimfóniaként könyvelhető el az amerikai zenetörténetben.

[A32] **Amy Beach: e-moll szimfónia, zárótétel**

A szimfónia-finale férfias szilárdságával szemben, Beach cisz-moll zongoraversenyének lassú tétele lágyságról és érzékenységről is tanúskodik.

[A33] **Amy Beach: cisz-moll zongoraverseny, 3. tétel: Largo**

Charles Wakefield Cadman (1881-1946) egyike volt azoknak, akiket fellelkesített Dvořák azon nézete, hogy az igazi amerikai nemzeti romantikának amerikai népi dallamokból lenne érdemes táplálkoznia. Cadman mélyenszántó érdeklődéssel tanulmányozta és használta fel műveiben az indián népdalokat. Nagy népszerűségnek örvendő dalai, valamint operája, a *Shanewis, or the Robin Woman*,

¹³ Scherer, 61

melyet a Metropolitan 1918-ban és 1919-ben színre vitt, erről tanúskodnak. 1914-ben írt d-moll zongorás triójának finale tétele pedig az amerikai kamarazenében egyik legelső példáját szolgáltatja ragtime-szerű motívumok felhasználásának. [☐ A34]

Itt röviden megemlíteném, hogy a századforduló amerikai zeneszerzői között nem csak olyanok voltak a színen, akik a német romantika vonalát képviselték. Voltak olyan szerzők, akik sokkal inkább kötődtek a francia hagyományokhoz, azon belül is inkább az impresszionizmushoz. Ezek közé tartozik például **Charles Griffes** (1884-1920), akit úgy aposztrofáltak, mint „az amerikai impresszionistát”, vagy **Charles Martin Loeffler** (1861-1935), aki, azáltal indítatva, hogy édesapját a németek politikai okokból bebörtönözték, zenéjében minden lehetséges francia érzékenységet és stílusjegyet kifejtett.

Végül ismét szó szerint szeretném idézni Scherer-t, aki könyvében a következő módon foglalja össze a fenti szerzők munkásságának lényegét:

Az egyetemen tanító zeneszerzők első generációjának növendékei érthetően konzervatívok voltak, úgy írtak, ahogy tanították őket, tradicionális szimfonikus és kamarazenei formákat használva, igen vonzó későromantikus nyelvezettel. Ez közvetlen és tudatos erőfeszítés volt az Európával való versengés jegyében. Sok esetben e szerzők művei többszöri előadást és a közönség soraiból jövő elismerést élveztek, meg kell hagyni azonban ezen összefoglalóban, hogy minden előadott XX. századi amerikai műre talán száz előadatlan jutott.¹⁴

Charles Ives

Bár e fejezet, mint általános amerikai zenetörténeti korszakleírás, elvileg ezen a ponton érne véget, mégis, itt kötelességemnek tartom megemlíteni **Charles Ives**-t (1874-1954), a századforduló megkerülhetetlen zeneszerző-egyéniségét, akinek munkássága semmilyen korszakba, irányzatba, trendbe nem sorolható, s akinek zenéje – a korát jónéhány évtizeddel meghaladó szabadságával, komplexitásával és disszonanciafokaival – rikítóan elütött környezetétől.

¹⁴ Scherer, 54-55

Charles Ives az amerikai – s az egyetemes – zenetörténetben, mondhatni, „önálló intézményként” működött, akit zeneszerzéskor nem befolyásolt sem tér, sem idő: mondanivalóját koroktól és ízlésektől független, totális szabadsággal öntötte formába; ha tökéletes konszonanciára volt szüksége, hármashangzatokat használt, ha maximális disszonanciára, akkor klasztereket. Szerzői spektruma a könnyen áttekinthető és hagyományos zenei anyagokból készült művektől – mint pl. az első két szimfónia vagy számos dal – egészen a poliritmiát, politonalitást, s helyenként még negyedhangos hangközöket is felvonultató, rendkívül bonyolult szólamszöveggel rendelkező, XXI. századi kortárs zenének is beillő művekig – mint pl. a negyedik szimfónia és több zenekari mű – terjed. Szimfonikus zenéjének markáns jellegzetessége, hogy igen sűrűn idéz népszerű amerikai dallamokból – legyenek azok népdalok, táncdalok, nóták, egyéb közismert melódiák – melyek hol jól hallhatóan, központi szerepben, hol a háttérben elrejtve, hol egyenesen egymásra zsúfolva szólalnak meg a zenekari faktúrában.¹⁵ Ives, mindezekon túlmenően, első két szimfóniájában nem titkolt szándékkal és módon, nagy európai zeneszerzőktől is igen gyakran idéz: csaknem minden tételben hallhatunk „felvillanó” fordulatokat, jellemző dallamrészleteket Brahmtól, Wagnertől, Csajkovszkijtől, Schuberttől, Bachtól – letendenciózusabban azonban Brahmtól.

Erre példaként II. szimfóniája finále tételét hoznám fel, melyben 16 különböző idézet – európai komolyzenei és amerikai népi ill. populáris együttléve – található. A számos „kölcsonvett” melódia tarka kavalkádjában találunk olyat is, mely dramaturgiailag kiemelt szerepet játszik. A mellékelt felvételen 1’38”-kor, egy jól előkészített pillanatban, az első kürt egy szívhez szóló, jellegzetesen amerikai hangzású dallamot szólaltat meg, mely – különösen kontextusával: előzményeivel, hangszerelésével és kedvesen dekoratív hegedű-kísérőszólamaival együtt – egészen megható és bensőséges légkört teremt.

A szimfónia záróakkordja pedig... legalábbis ha Ives különbségének is nyomait szeretnénk látni, önmagáért beszél. Provokatív elgondolkoztatás, irónia, önirónia, vagy polgárpukkasztás? A megfejtés a hallgatóra van bízva.

[☐ A35] – Charles Ives: II. szimfónia, 5. (finále) tétel

¹⁵ E jelenség teljes feltérképezésének szenteltetett Clayton W. Henderson *The Charles Ives Tunebook* című könyve, melyben a könyvszerző minden Ives kompozícióban előforduló zenei idézetet rendkívüli precizitással sorra vesz.

Az akkoriban rendkívül szokatlan disszonanciákra, poliritmikus és polimotivikus anyagokra tipikus példát szolgáltat a szerző IV. szimfóniája. E mű a szerző nyilatkozata szerint kifejezetten filozofikus kérdéseket boncolgat: Ives úgy írja le az első tételt, mint amelyben „a Mi? és Miért? kérdését teszi fel az ember lelke az Életnek”, s mely után a következő tételek „a sokféle választ képviselik, melyeket a Lét a feltett kérdésre ad”.¹⁶

Az egyik „választ”, a II. tételt szemlélve, megmutatkozik az a sejtelmes, emberidegen atmoszférájú, olykor ijesztő furcsaságú, megfejtésre váró világ, melyet az egyedülálló komplexitással bíró ives-i zenei anyag elővarázsolni képes:

 A36] – Charles Ives: IV. szimfónia, 2. tétel

A „kérdést”: az I. tételt hallgatva pedig az válik világossá, hogy Ives mindezeket a zajszerű és disszonáns elemeket képes és hajlandó tökéletesen konszonáns, klasszikus értelemben véve melodikus anyaggal is kombinálni, ha mondanivalója úgy kívánja.¹⁷

 A37] – Charles Ives: IV. szimfónia, 1. tétel

¹⁶ Charles Ives, idézi: J. Peter Burkholder, szakkomentátor, *Ives – The Symphonies, Orchestral Sets I & 2*, dupla audió CD kiadvány (Decca, 2001): CD-melléklet, 6. oldal.

¹⁷ E tételben a zenekar által fenntartott háttérzsibongás mintha a bizonytalanságot, a rideg ismeretlent szimbolizálná – s az ez elé helyezett kórusdallam, a „Watchman, tell us of the night” című/kezdetű melódia, a maga szívhez szóló kvalitásával, zenei közérthetőségével mintha az emberi lélek hangját szóltatná meg, amint hittel néz annak elébe, hogy – átvitt értelemben – sikerrel átkeljen e “holdbéli tájon”.

Bepillantás a XX. század első felének amerikai zenei életébe

A modernizmus megjelenése

Az I. világháború élménye alapvetően rázta meg a hagyományba, a társadalmi rendbe és szokásokba vetett hitet: társadalom „kollektív tudatában” az addig érinthetetlennek tartott eszméket – mint haza, nemzet, állampolgári kötelesség, birodalmi nagyság, normákhoz való alkalmazkodás, a hierarchia, az egyén alárendeltsége valami magasabbrendűnek, s az ezekkel rokon művészeti és esztétikai rend – csúnyán megtépázták a háború borzalmi.

Általános kiábrándultság mutatkozott a társadalomban. Felmerült az újdonságra való igény, s hamar teret nyertek azok a művészeti kezdeményezések, melyek elvágólagosan szakítottak a múlttal és radikálisan új irányt mutattak. A tizes-huszas évek modern világában elkezdett befogadásra találni minden, ami az addigi esztétikát megkérdőjelezi, „feje tetejére állítja”... ami provokál, elgondolkodtat, esetleg kigúnyol, sőt, összezavar. Ilyen volt például a dadaizmus, mely kb. 1915-től rázta meg az irodalmi és képzőművészeteket Európában és Amerikában egyaránt.

A zenébe is hasonló módon és hasonló időszakban robbant be az avantgarde, melynek fő képviselői az Egyesült Államokban **Leo Ornstein** (1892/3-2002) és **Henry Cowell** (1897-1965) voltak. Az igen erős disszonanciák, klaszterek, zaj- és véletlenszerűnek tűnő hangkavalkádok, melyeket alkalmaztak, könnyedén „fejük tetejére állították” a koncerttermeket, a kritikusok egy részében megrökönyödést, másik részében lelkes elismerést kiváltva.



Henry Cowell karikatúra-képe

A 20-as években New Orleansban megszületett a legeredetibb amerikai műfaj: a jazz, mely a szórakozásra és újdonságra vágyó fiatalság körében robbanásszerűen terjedt el. Ezen irányzat a tradicionális zenei formákkal szemben

legalább annyira „pimasz” volt, mint az szépművészeti avantgarde, azonban zsigeri szinten való élvezhetősége ország- és világszerte tömeges népszerűséget biztosított a műfajnak. Az amerikai zeneszerzés egyedülálló csillaga, George Gershwin volt az, aki a jazzt – annak számos jellegzetes vonásával – a klasszikus zenei formákba beépítette.

A komolyzenében, az avantgarde betörésével körülbelül egyidőben, felvetődött a „tonalitás krízisének” gondolata is, miszerint a tonalításban rejlő új lehetőségek már kimerülőben vannak. Arnold Schönberg század első évtizedeiben bevezette a dodekafóniát, melynek nyelvezete minden addigi zenééhez képest alapjaiban más szabályok szerint működött. Kezdeményezése, melynek egyik sarokköve, hogy a tonalitás minden körülmények között, szisztematikusan kerülendő, igen komoly támogatásra talált – a dodekafón, későbbi formájában a *szeriális* zeneszerzés az új utakat járni kívánó szerzők első számú irányzatává, „zászlóshajójává” vált, különösen azok körében, akik a művészetben az intellektust és a strukturális értékeket fontosabbnak vagy érdekesebbnek tartották, mint az érzelmek kifejezését vagy hangulatok teremtését.

A szerializmus irányzatához több amerikai szerző is csatlakozott, mint pl. **Wallingford Riegger** és **Roger Sessions**. Mivel a szerializmust, egyfajta modern nemzetközi nyelvként lehetett használni a világ minden táján, segítségével beszélői – köztük Riegger és Sessions – el szerettek és el is tudtak határolódni mindentől, ami provinciális, nemzeti fogantatású, térben és kulturálisan korlátozott, helyhez kötött.

A XX. század első felének legbefolyásosabb és legeredetibb zeneszerzői közül többen az újítás kevésbé radikális, de szintén jelentős formáját választották. Ilyen volt Stravinsky vagy Bartók, akik a disszonancia összhangzattani „feszültség-oldás” viszonyrendszeréből való kiszabadítását, és önálló létjogosultsággal való felruházását vitték véghez, s egészen újszerű harmóniai fordulatokat vezettek be, a tonalitással azonban nem teljesen szakítva. Zenéjükben – és számos, hasonló törekvésű szerző munkájában – a ritmus és az ütőhangszerek szerepe megnőtt; a zenei „keménység” a ritmikában, a harmóniakban és a hangszerelésben egyaránt növekedett.

Mindezek a fent említett törekvések beleszövédket a *modernizmus* nevű új esztétikai irányzatba, mely az I. világháború alatt és után központi szerephez jutott a zenetörténetben. A modernizmus, mint művészeti irányvonal, általánosságban kívánt szakítani a romantika érzelem-központú, túlzásra hajlamos, az egyéni önkifejezést

előtérbe helyező szemléletével, és a világnak olyan szférái felé fordult, mely rohamosan növekvő szerepet játszott a XX. század akkori társadalmában, mint például a racionalitás, a tudomány és technika, a politika és az össztársadalmi kérdések.

A romantikus tradíció tovább élése

Mindezek mellett azonban, szép számmal működtek olyan zeneszerzők is, akik tovább kívánták éltetni a romantikus hagyományokat, s akik véleménye szerint az ebben rejlő lehetőségek korántsem merültek még ki, sem a tonalitás, sem az érzelme-centrikus zenei kifejezés tekintetében.

Munkájuk során a romantikus világot, kisebb vagy nagyobb mértékben, megújított köntösbe öltöztették: zenéjüket olyan, friss hangvétellel komponálták, mely nem hangzik elavultnak, s mely érezhetően megkülönbözteti őket XIX. századi elődeiktől. Míg a modernizmus új színeket, addig a neoromantika új *színárnyalatokat* kívánt létrehozni – s ezen céloknak számos prominens személyiség szentelte életét.

Az amerikaiak közül ilyenek voltak például – messze a teljesség igénye nélkül – **Samuel Barber, John Alden Carpenter, William Grant Still, George Frederick McKay, Leo Sowerby, Gian Carlo Menotti**, vagy a jelen tanulmány főszereplője, **Howard Hanson**.

Ezen időszaknak már csak a romantikus szerzőket tekintve is akkora a diverzitása, hogy jelen dolgozat keretein belül esélytelen vállalkozás lenne még akár a legfelszínesebb zenei körkép elkészítése is. A fent felsorolt szerzők közül azonban – még Howard Hanson előtt – két zeneszerző-egyénségre röviden szeretnék kitérni, mindkettejük esetében konkrét indítékkal.

Egyikük, **Samuel Barber** (1910-1981), azért megkerülhetetlen, mert ő volt az, aki a XX. századi amerikai romantikusok közül a legszélesebb körű elismerést vívta ki, hazai és nemzetközi szinten, rövid és hosszú távon egyaránt. Barber zenéjére a minden szempontból kifinomult, kiegyensúlyozott írásmód, a tartalmas mondanivaló, az erős egyéniség, a töretlenül kreatív, organikus folyamatépítés és stílusbeli következetesség jellemző, mely egyaránt megmutatkozik szimfonikus művészetében, dalciklusaiban, és más műfajokban írt kompozícióiban. A XX. századi amerikai romantikát tekintve talán Barber neve az, amely a legismerősebben

cseng az európai zeneértő fülének. Egyik legnépszerűbb műve az *Adagio for Strings* című, mélyen fájdalmas lírával átítatott kompozíció, mely a nagyközönség szemszögéből nézve a szerző „névjegyének” is mondható.

[📎 A38] **Samuel Barber: *Adagio for Strings*.**

Ha azonban Barber igazi zenei egyéniségét és hosszútávú formaalkotási potenciálját szeretnénk megismerni, akkor olyan műveket érdemes meghallgatni, mint az I. szimfónia, a Hegedűverseny vagy a *Second Essay for Orchestra*. Barber számára ezek és más hasonló művek biztosították, hogy a XX. század folyamán még a legromantikaellenesebb zenekritikusi közhangulatban is megmaradjon az iránta tanúsított általános tisztelet, még ha zenei stílusa elavultnak és kortárszenei szempontból másodlagosnak is nyilvánított.

[📎 A39] **Samuel Barber: *Second Essay for Orchestra***

Samuel Barber: I. szimfónia

[📎 A40] 1. tétel – Allegro ma non troppo

[📎 A41] 2. tétel – Allegro molto

[📎 A42] 3. tétel – Andante tranquillo

[📎 A43] 4. tétel – Con moto

William Grant Still (1895-1978) személyét pedig azért szeretném külön kiemelni, mert ő volt a zenetörténet első elismert afro-amerikai komolyzenei zeneszerzője. Still és George Gershwin kölcsönösen tisztelték és megbecsülték egymást, s zenei törekvéseik is rokonságban álltak egymással: míg Gershwin a ragtime-ból és a blues-ból származó jazzt, Still az afrikai zenei hagyományokat, hangulatokat építette be zenéjébe – s ezt Still hallhatóan éppoly mesteri fokon tette, mint Gershwin. Still művészetében ennek reprezentatív példája az *Afro-American Symphony*, melyet épp Howard Hanson mutatott be¹⁸ Rochesterben 1931-ben – s később a művet még a New York Philharmonic is műsorra tűzte 1935-ben. A két előadás azonnal biztosította Still széleskörű elismertségét, s hamar olyan

¹⁸ Still korai és elkötelezett támogatót talált Hansonban, aki karmesterként és intézményvezetői befolyásával egyaránt igyekezett Still zeneszerői pályafutását segíteni a fekete származásúak számára akkor még nem igazán kedvező világban.

zeneszerzőként tartották számon, mint aki motivikusan gazdag, technikailag és ízlésben kifinomult, azonnal megnyerő zenét képes írni, az afro-amerikai és az európai hagyományok kedvező szintézisével.

[📖 A44] **William Grant Still: *Afro-American Symphony*, 1. tétel („Longing”)**

A „nemzeti hang” megtalálása

Nem kifejezetten „romantikusként” aposztrofálva, de hozzájuk hasonlóan, a mérsékeltén újító, közönségcentrikus szerzők között tartják számon **Aaron Copland**-et (1900-1990), a XX. század egyik leghíresebb amerikai zeneszerzőjét, akire már életében úgy tekintettek, mint aki „megtalálta Amerika hangját”. Azonnal ilyen fogadtatást váltott ki az *Appalachian Spring* vagy a *Billy the Kid* című balettzenéje, melyben a „jó öreg nyugat” lelkületét sikerült megragadnia friss és naprakész zenei nyelvezetben.

[📖 A45] **Aaron Copland: *Billy the Kid***

Copland zenéjének kiformálásához Észak- és Közép-amerikai népzenei anyagokat is tanulmányozott és felhasznált. Hallgatósága benyomásai szerint repertoárja lendületes tételeiben gyakran mintha amerikai életképek elevenednének meg, lírai tételeiben pedig, mintha amerikai tájképek rajzolódna ki, a maguk friss levegőjével, gondolatébresztő atmoszférájával, ígéretes tágasságával. Országá széles közösségéről és közösségének szóló művészetének egyik reprezentatív foglalatát képezi a szerző III. szimfóniája. Zárótételében az „amerikai nagyság” – melynek, az idea szerint, minden ott élő ember a részese lehet – messzemenő érzelmi lényegretapintással, grandiózus méreteken bontakozik ki. E tétel nyitószakasza a híres *Fanfare for the Common Man* („Fanfár a közembernek”) című részlet, melynek azonnali hatást gyakorló, patriotikus magabiztossággal zengő hangjai örökre bevészték magukat az amerikai nagyközönség kollektív zenei tudatába.

[📖 A46] **Aaron Copland: III. szimfónia, Finale tétel.**

(Nyitószakaszában: „*Fanfare for the Common Man*”)

A népies, hazafias vonásokat magában hordozó amerikai zenei repertoár a 30-as és 40-es években egyre több szerző közreműködésével növekedett: ilyenek voltak például **Roy Harris** vagy **William Schuman**. A II. világháború által uralt 40-es évek különösen jó táptalajt biztosítottak az ilyen törekvéseknek – részben az ilyen történelmi helyzetekben általában előtérbe kerülő nemzeti összetartozás-érzésnek is köszönhetően.

A korábban említett XX. századi romantikusok repertoárjából is találunk műveket, melyek intenzíven sugároznak amerikai zenei identitást: Howard Hanson 1930-ban írt II., „Romantikus” szimfóniája vagy nem sokkal a század közepe után alkotott *Song of Democracy* című kórusműve is ezt példázzák.

Összegzés

Mint láhattuk, a XX. század első felében számos különböző irányzat haladt egymással párhuzamosan. Legsikeresebb képviselőik, a maguk módján, mind megtalálták számításukat a kulturális társadalom valamelyik szegmensében. A zenei összképet mindvégig egy jelentős választóvonal osztotta meg: míg a romantikus hagyományokból táplálkozó zenét az amerikai kritikusok egyik része, mint elavultat és meghaladottat, lenézte, addig más zenei kommentátorok melegen üdvözltek a progresszív romantikus szerzők új műveit, melyekben az amerikai repertoár gazdagodását, s bizonyos esetekben, Amerika egyéni hangjának kibontakozását is látták.

A név szerint említett szerzők azonban a legsikeresebbek közül valók voltak, s „ünneplésükre” is – mint ahogy ez természetes – csak zenéjük elterjedése *után*, későbből visszatekintve nyílik lehetőség. Műveiknek mindenekelőtt *el kellett jutniuk* oda, hogy egyáltalán meghallgassák őket, s a század elején ez tipikusan nagy nehézséget jelentett minden megnyilvánulni akaró fiatal amerikai zeneszerző számára. A még be nem futott szerzők kompozícióinak túlnyomó többsége, ha egy bemutatót szerencsés esetben még meg is ért, többszeri előadásokat nem igazán remélhetett. XIX. század végi hazai elődeik relatív sikerei ellenére, a koncertéletben az európai zene még mindig döntő befolyással bírt. A XX. század elején Amerikának sem a közönsége, sem a kulturális infrastruktúrája nem volt még felkészülve a saját zenéjének igazi befogadására: az Egyesült Államok a fiatal kreatív elméi számára így a közöny országa, de egyszersmind – ahogy a szólás is tartja – a lehetőségek földje is volt.

Ilyen körülmények közé született, illetve a fent leírt folyamatok közepette élt és dolgozott Howard Hanson, akinek – mint ahogy a most következő életrajzából is kitűnik – sikerült prófétának lennie saját hazájában.

Howard Hanson élete és életműve

Howard Hanson életének áttekintéséhez manapság bőséges mennyiségű forrás áll rendelkezésre. Az elmúlt évtizedekben számos cikk, tanulmány és könyv jelent meg, melyek tartalmából meríteni lehet egy Hanson-életrajz összeállításához. E források közül több, kifejezetten Hansont középpontba helyező könyv is létezik: Ilyen például James E. Perone *Howard Hanson. A Bio-Bibliography*, vagy Vincent A. Lenti *Serving a Great and Noble Art. Howard Hanson and the Eastman School of Music* című könyve. Semmi sem láttatja azonban Hanson munkásságát annyira sokoldalúan és teljeskörűen, mint Allen Cohen *Howard Hanson in Theory and Practice* című munkája, mely, bár elsősorban Hanson saját összhangzattani elméletével foglalkozik, bevezető részében meglepően részletgazdag és jól rendszerezett összefoglalóját adja a szerző életének, annak minden aspektusára külön kitérve. Ezt a könyvet, mint információforrást, olyannyira megfelelőnek találtam a hanson-i életmű bemutatásához, hogy jelen fejezetet döntő mértékben e könyv tartalmára támaszkodva készítettem el.

Cohen könyvére nem csak információgazdagsága miatt esett a választás. A benne felsorolt tények olyan logikus csoportosításban szerepelnek, és olyan jól felépített, nagy ívű interpretáció bontakozik ki belőlük, hogy úgy érzem, azok struktúráját, mintázatát mindenképpen érdemes megtartani e dolgozatban is. Írásom ezért – még ha e könyv tartalmát megrostálja is, állításait saját gondolatmenetbe ágyazza és helyenként saját megfigyelésekkel, illetve természetesen más forrásokból vett adalékokkal is kiegészíti – viszonylag szorosan követi Cohen alapvető monográfiájának felépítését.¹⁹

¹⁹ Az „eredetiség” viszonylagos feladását ebben az esetben azért engedhettem meg magamnak e fejezetben, mert primer forráskutatásra nem lévén mód, munkámnak lényegi és terjedelmileg is legjelentősebb része Hanson szerzői stílusának és V. szimfóniájának részletekbe menő elemzése, melyet viszont teljességgel önállóan, minden külső forrás bevonása nélkül végeztem el.

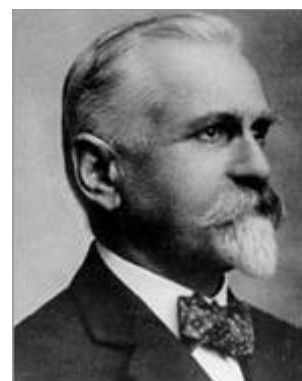
Fiatalkor és tanulmányok

Howard Harold Hanson 1896. október 28-án született az Egyesült Államokban, Nebraska Államban, egy Wahoo nevű kisvárosban. Szülei, Hans és Hilma mindketten Svédországból származtak; gyermekként Hanson egyformán jól beszélt svédül és angolul. Mint számos más skandináv betelepülő a környéken, ők is lutheránusok voltak és aktívan részt vettek a templomi közösségi életben.

Hanson édesapja egy vaskereskedés tulajdonosa volt, háztartásbeli édesanyja zongorát és éneket tanult, sőt, ritka módon, még ellenpont-tanulmányokat is folytatott. A gyermek Hanson édesanyjától kezdett zongorát tanulni, s a tanulmányokat később a Luther College-ban folytatta szülővárosában. Cselló-tanulmányokat is folytatott – az iskola vonósnégyesében és zenekarában játszott –, és megmutatkozott korai érdeklődése a komponálás iránt is.

"Nagyon ambíciózus voltam" – emlékezett vissza később²⁰, s a lehetőségek ennek megfelelően adódtak a számára: tizenévesként már ifjúsági zenekart vezényelhetett nyári koncertkörutakon, valamint rendszeresen asszisztenskedett egy kulturális szervezet menedzsere mellett, közben dolgozva azon is, hogy írási képességét pallérozza. A középiskola befejezése előtt már letette zenei záróvizsgáját a Luther College-ban.

Tanulmányait a Nebraskai Egyetem zeneművészeti karán folytatta Lincoln városában, a 1912/13-as tanévben, majd később felvételt nyert a new yorki Institute of Musical Art-ba ("Zeneművészeti Intézet"). Emez intézmény 1905-ben jött létre arra a gondolatra alapozva, hogy méltó versenytársa legyen a legjobb európai zenei konzervatóriumoknak. Néhány évvel később, a Julliard Graduate Schoollal való egyesüléséből jött létre a mind a mai napig rangos Julliard School of Music. Az intézet első igazgatója Frank Damrosch, Liszt Ferenc keresztfia volt.²¹ (Frank Damrosch édesapja,



Frank Damrosch

²⁰ Idézi Cohen, 6. – közelebbi forrás megjelölése nélkül.

²¹ Forrás: a Julliard School hivatalos honlapja, annak az intézmény történetét bemutató oldala: <http://www.juilliard.edu/about/history.html>

Leopold Damrosch neves, porosz születésű hegedűművész volt, akit Liszt Ferenc igen nagyra értékelt: megtette az általa vezetett weimari zenekar szóló hegedűsének, valamint 1854-ben neki ajánlotta *Tasso: Lamento e trionfo* c. szimfonikus költeményét.)

Damrosch egyszer azt mondta Hansonnak: nem érti, miért tesz erőfeszítéseket attól az eszemment ötlettől vezérelve, hogy zeneszerző legyen, amikor jó esélye van arra, hogy nagy koncertzongorista váljon belőle.²²

Meg kell hagyni, Damrosch Hansont mindaddig csak zongorázni hallotta, kompozíciós próbálkozásai közül egyet sem ismert. Ezek közé tartozik Hanson első zenekari műve, a *Night and Dawn*, melyet alkalmi volt elvezényelni szülővárosában.

Hanson tanulmányait ösztöndíjasként a Northwestern University-n folytatta. Ekkor elkezdte foglalkoztatni az akkordokban rejlő lehetőségek szisztematikus feltérképezésének gondolata, mely iránt később is, egy életen át intenzív érdeklődést mutatott. Diplomadolgozatához összhangzattani-zeneelméleti témát választott: „Upon Temperament and Scale-Construction” – „A temperálásról és skálakonstrukcióról”.²³ Ezirányú felfedező munkája majdnem 50 évvel később, 1960-ban csúcspontot ért el a *Harmonic Materials of Modern Music* című zeneelméleti összefoglaló könyvének kiadásakor, melyben sorra veszi és rendszerezi az összes lehetséges akkordot, mely a kromatikus skála keretei között előállítható.

Egyetemistaként nem csak az ismert harmóniák rendszerezése, hanem újak létrehozásának a gondolata is foglalkoztatta. Későbbi visszaemlékezéseiben megemlíti, hogy ebben az időszakában kísérletezett pl. mikrotonális zene előállításával. Két régi zongorát egymás mellé állított, negyed hanggal elhangolta őket egymáshoz képest, és darabokat kezdett rájuk komponálni. Hamarosan azonban elvesztette érdeklődését a mikrotonalitás iránt. Ahogy később fogalmazott, „a szokásos kromatikus skála még mindig óriási lehetőségeket tartogat... így én tökéletesen hajlandó lennék még egy jó pár életet leélni a kromatikus skálán belül

²² Cohen, 6.

²³ Andrea Sherlock Kalyn, „Constructing a Nation’s Music: Howard Hanson’s American Composers’ Concerts and Festivals of American Music, 1925-71” (Ph.D. disszertáció, University of Rochester, 2001), 51. Idézi: Cohen, 7.

dolgozva, és még mindig nem érezném, hogy be vagyok szorítva.”²⁴ 1916-ban, tizenkilenc évesen szerezte meg a Bachelor of Music diplomáját a Northwestern University-n. (Bár később gyakran szólították Dr. Hansonnak, a több tucatnyi egyetemi díszdoktorátusa mind tiszteletbeli cím volt.)

Tanári és vezetői pályafutása elindul 19 évesen

Hanson első tanári állása mindjárt egy zeneelmélet tanszékvezetői pozíció volt a College of the Pacific egyetem Conservatory of Music and Art intézetében, San José-ban, Kaliforniában. Három évvel később, huszonnégy éves korában kinevezték az intézet dékánjává. Hanson már ekkor is, egészen a kezdetektől fogva párját ritkító energiával és szorgalommal dolgozott vezető pozíciójában. Kezdeményezéseiből kiderül, hogy már életének igen korai periódusában



Howard Hanson 22 évesen

érdekelte az amerikai zene ügye: megszervezte a Festival of American Music²⁵ nevű fesztivált, egy sikeres, négy hangversenyből álló sorozatot, melyek új, hazai művek bemutatására voltak hivatottak. A koncertek egyike zenekari program volt a Los Angeles-i Filharmonikusokkal, melyen Hanson maga is vezényelt, többek közt saját művet is (*Symphonic Rhapsody*).

Ezen időszak alatt Hanson sok zenésszel ismerkedett meg a nyugati parton, s lehetősége nyílt a San Franciscoi szimfonikusok dirigálására is, szintén saját mű bemutatóján (*Symphonic Legend*). Emellett alkalma nyílt éveken át kiegészíteni a bevételeit azzal, hogy kompozíciós és hangszerelési háttér munkákat végzett egy new yorki könnyűzenei szerző számára, dalonként 50 dollárért.²⁶

²⁴ David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988), 22. Idézi: Cohen, 7.

²⁵ Ez a fesztivál nem összetévesztendő egy ugyanilyen nevű, másik hangversenysorozattal, melyet Hanson tíz évvel később, Rochesterben alapított meg.

²⁶ John Brzustowitz, telefonbeszélgetés az adatközlővel, 2002. december 3. (Brzustowitz hosszú ideig Hanson szomszédja és közeli ismerőse volt.) Idézi: Cohen, 7.

Hanson intellektuális érdeklődése a tudomány és a technika területén

A tanításon és a kompozíción túlmenően, Hanson számos más kreatív tevékenységet is végzett ebben az időszakban, melyek mind egy életen át tartó érdeklődésről tanúskodnak, melyet Hanson az elméleti kérdések szisztematikus vizsgálata és a tudományos módszerek zenei területen való alkalmazása iránt mutatott.

Kifejlesztett egy olyan berendezést, mely elemezte az általa érzékelt énekhang hangszínét, felhang-spektrumát. Hanson azt remélte, hogy ezt eszközként lehet majd használni az énekes hangképzési problémák diagnosztizálásában. Hasonló gépet épített a hang vizuális kimutatására is.²⁷

Nem sokkal később, Carl Seashore zenepszichológiai ötleteire alapozva, Hanson kifejlesztett egy saját tesztorozatot azzal a céllal, hogy zenész tanulók tehetségének különböző aspektusait mérje. Olyan mérési kísérleteket folytatott, melyekkel a különböző fajta zenei harmóniak által kiváltott érzelmi asszociációkat próbálta szisztematikusan feltérképezni.²⁸

Egész karrierje során végig megőrizte az erős érdeklődését a zenei akusztika és pszichológia iránt; évekkel később például, az Eastman School igazgatójaként ragaszkodott ahhoz, hogy az intézmény vegye fel az akusztikát is az oktatott tantárgyak közé. Ekkor már azonban, elfoglaltságai miatt, nem folytathatott intenzíven feltalálói tevékenységet.

Amit Hanson a tudomány és a művészet közötti kapcsolatról vallott, jól példázza az a cikk, melyet a *Musical America* c. lapban jelentetett meg.²⁹ Ebben nyíltan kritizálta az akkori zenetudományi világot azért, mert „empirikus”, de nem „tudományos”, és mert nem képes különbséget tenni a hagyományokra alapuló szabályok és az akusztika valódi törvényei között. A cikk vége felé a következőt állította: „Az elméleti tudósnak nem a zenei hadsereg hátsó vonalán kell lépkednie a többiek után, a zenei fejlődés pusztá feljegyzőjeként. Úttörőnek kell lennie [...]”

²⁷ „Inventions New and Interesting: Singing into a Tin Can to Test the Voice”. *Scientific American* 117 (1917 szeptember 22): 212; Marjory M. Fisher, „Studying the Physical Aspect of Overtones”. *Musical America* 30 (1919. augusztus 23): 29. Idézi: Cohen, 8.

²⁸ Marjory M. Fischer: „Measuring Musical Talent”, *Musical America* 28 (1918. augusztus 17): 13; „Psychological Reaction to Isolated Chords Shown by Pacific Coast Musician’s Tests”, *Musical America* 33 (1921. március 5.): 45. Idézi: Cohen, 8.

²⁹ Howard Hanson, „The Indictment Against the Musical Theorist”, *Musical America* 27 (1918. január 5): 35. Idézi: Cohen, 8.

Figyelmesen kutatnia kell a természet törvényeit, és rá kell mutatnia, hogy milyen úton, milyen módon járhat az ember teljes összhangban a természet rendjével.”

A nagy európai tanulmányút

1921-ben, miközben Hanson a College of the Pacific dékánjaként szolgált két évig, beadta versenyjelentkezését az első Prix de Rome zeneszerzési díjért, melyet az American Academy in Rome alapított meg. (A díjat már felajánlották az előző évben is, de nem osztották ki.) Hanson a díjat megnyerte, és ezzel megkapta az American Academy tanulmányi ösztöndíját, mely lehetőséget biztosított számára, hogy alkosson, tanuljon, és utazzon három éven át, mentesen mindenféle anyagi problémáktól. A támogatáshoz nem kapcsolódott konkrét tanterv; az ösztöndíjasok egyetlen feladata a komponálás és Európa körbeutazása volt, és Hanson teljes mértékben ki is használta ezt a lehetőséget. Elutazott szülei szülővárosába Svédországba, majd Angliába, Skóciába, Németországba, Svájcba, Ausztriába, Olaszországba, valamint Franciaországba, ahol meglátogatta Nadia Boulanger szellemi műhelyét is, mely akkoriban az amerikai zeneszerzés-növendékek körében híres és igen frekventált volt.

Rómába érkezése után, az American Academy szárnyai alatt Hanson zongoristaként koncertezett és vezényelte az Augusteo Szimfonikus Zenekart, mely Hanson saját műveit és az American Academy többi ösztöndíjasának műveit játszotta.



Ottorino Respighi

Bár nem volt hivatalos tanmenet, amit követnie kellett volna Rómában, segítséget kért Ottorino Respighi-től a kompozíciós és hangszerelési tanulmányaihoz. Respighi igent mondott, és emellett megengedte Hansonnak, hogy jelen legyen az ő zenekari próbáin és koncertjein. Hanson később úgy érezte, hogy Respighi tanárként elsősorban a zenekari hangszerelés terén volt befolyással rá, ugyanakkor Respighi tanárát, Rimszkij-Korszakovot is

megemlíttette inspirációs tényezőként. Ebben az időszakban Hanson gregorián éneket és középkori modális hangnemeket is tanulmányozott, valamint Palestrina vokális

műveit, melyeket különösen nagy érdeklődéssel vett szemügyre. Később úgy tekintett Palestrinára, mint a kompozícióira „egyszerűen a legnagyobb hatást gyakorló” zeneszerzőre; a Palestrina kórusművek eredeti kulcsokban leírt kottáinak rendszeres tanulmányozásából pedig, Hanson a később legendássá vált blattolási képességét eredeztette.³⁰

A fiatal Hanson jól mozgott a társasági életben. Megfordult olasz arisztokraták köreiben, gazdag és fiatal hölgyekkel és híres zenészekkel ismerkedett meg, akik Amerikából látogattak oda. Ismeretséget kötött több angol zeneszerzővel is, akik elmesélése alapján Hansonra igen jó benyomást tett, hogy a brit zenei szervezetek milyen nagy támogatást adnak az új brit zenének.³¹

Ösztöndíjasként Hansonnak alkalma volt találkozni a Prix de Rome zsűrijének egyik tagjával, Walter Damrosch-sal (a korábban említett intézményigazgató, Frank Damrosch testvérével), aki egyben karmestere volt a New York Symphony Society-nak. Damroschnak a partitúra alapján megtetszett Hanson legújabb műve, a kórusra és zenekarra írt *North and West*, és műsorra tűzte a darabot a New York Symphony-val 1924 februárjában. Nem sokkal a premier előtt Damrosch megadta a lehetőséget Hansonnak, hogy ő maga vezényelje el az előadást.

Rómában, Hanson teljesítette első zeneszerzői megrendelését is: a *String Quartet in One Movement* című darabot, az Elizabeth Sprague Coolidge Alapítvány részére.³²

A sorsfordító találkozó

Hanson Rómában megírta az I. szimfóniáját, melynek az „Északi” címet adta. 1924. tavaszán elvezényelte a mű premierjét Rochesterben, New York államban, Albert Coates meghívására, aki a Rochester Philharmonic Orchestra zenei igazgatója volt. Itt és ekkor történt, hogy Hanson megismerkedett Rush Rhees-zel, a Rochesteri Egyetem elnökével, és George Eastman-nel, a Kodak filmszalag feltalálójával és az

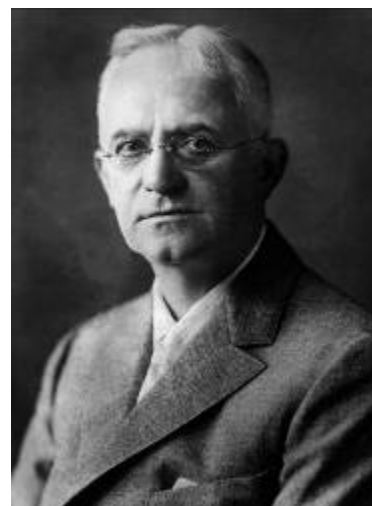
³⁰ David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988): 13-14.

³¹ Andrea Sherlock Kalyn, „Constructing a Nation’s Music: Howard Hanson’s American Composers’ Concerts and Festivals of American Music, 1925-71.” Ph.D disszertáció, University of Rochester, 2001. Idézi: Cohen, 9.

³² A Coolidge Alapítvány célja a kortárs kamarazene támogatása volt; számos szerzőtől, köztük tulajdonképpen az összes nagy XX. századi szerzőtől rendelt új művet. Az amerikaiak közül még pl. Samuel Barber és Aaron Copland, a magyarok közül Bartók (V. vonósnégyes), Weiner (II. vonósnégyes) és Lajtha László (III. vonósnégyes) kapott az alapítványtól felkérést.

Eastman Kodak cég alapítójával, akinek filantrópiája, önzetlen anyagi támogatása már eddig is óriási előnyére vált az egyetemnek. Rhees és Eastman egy új vezetőt kerestek a három éve megnyílt Eastman School of Music élére. Coates figyelmükbe ajánlotta Hansont. A két döntéshozóval folytatott beszélgetésben Hanson kifejtette abbéli tapasztalatát, hogy az európai zeneoktatás túl gyakran osztotta fel a képzést elméleti/tudományos és gyakorlati területre, gyakran külön-külön intézményekben tanítva azokat, s hogy véleménye szerint az amerikai zeneoktatásnak e két tudásszférát egyszerre, együtt kellene biztosítania. Rheesre és Eastmanre minden bizonnyal igen jó benyomást tehetett Hanson, mert ezek után néhány hónapon belül felajánlották neki az Eastman School of Music igazgatói pozícióját. Hanson először hezitált az állás elfogadását illetően: aggódott, hogy egy ilyen állás minden bizonnyal erősen korlátozza majd a zeneszerzésbe fektethető energiáit. A mérlegelésben az is szerepet játszott, hogy ő volt egyetlen támasza idősödő szüleinek, ehhez viszont anyagi stabilitásra volt szüksége. Végül, elfogadta az ajánlatot mely, későbből visszatekintve, az Egyesült Államok zenetörténetében jelentős pillanatnak bizonyult.

Az Eastman School megalakulása azzal kezdődött, hogy George Eastman 1918-ban megvásárolt egy „D. K. G. Institute of Musical Art” nevű, épp anyagi gondokkal küzdő zenei magánkonzervatóriumot, és odaajándékozta azt a Rochesteri Egyetemnek, hogy egy új zeneművészeti kar kiépítésének alapjául szolgáljon. Az intézményvezetői feladatokat az első három évben a megvásárolt intézmény addigi igazgatója látta el. Eastman – akinek az évek során egyre erősebb meggyőződésévé vált, hogy a zene olyan közösségépítő erővel bír, melyet érdemes a város javára fordítani – ezek után úgy döntött, hogy magánvagyonából az egyetemi kar számára



George Eastman

létrehoz egy új, minden igényt kielégítő épület-együttest is, mely oktatási célú egységekkel, hangversenyeremmel, valamint egy 3000 fős befogadóképességű színház-épülettel is rendelkezik. Eastman a tervek megvalósulását a legnagyobb személyes érdeklődéssel és minden részletre kiterjedő figyelemmel kísérte végig. Kezdetben egymillió dollárt szánt a tervekre, időközben azonban, az újabb és újabb

ötletek felmerülésével ez az összeg egyre emelkedett, s végül, az új zenei központra áldozott teljes összeg meghaladta a 17 millió dollárt. Az épületegyüttes, a *Kilbourn Hall* nevű hangversenyeremmel és az *Eastman Theatre* színházteremmel 1922-ben nyílt meg az egyetemi hallgatók és a nagyközönség számára.³³

Amikor Rhees és Eastman megadták Hansonnak az igazgatói pozíciót, Hanson 27 éves volt. Az elkövetkező kerek 40 évben ő maradt az Eastman School of Music vezetője, mely időszakban az ő irányítása alatt az intézmény (Nicholas Slonimsky szavait idézve) „egy provinciális konzervatóriumból Amerika egyik legfontosabb zene intézménye lett”.³⁴ Egy levélben, melyet Hanson Rhees-nek írt, mielőtt felajánlották volna neki a munkát, Hanson ezt írta: „Ez egy ember egész életét fogja igényelni. [...] Az Önök intézményének vezetője tüzet kell, hogy belefűjjon egy nagy gépezetbe, és át kell hatnia a saját személyes lelkesedésével egy nagy ügy érdekében. [...] Egy nagy gondolatnak kell ott megszületnie, mely, a saját nagyszerűsége és idealizmusa által mindenkit odavonz majd magához, akik hasonló dolgokban hisznek.”³⁵ Allen Cohen szavaival élve – prófétikus szavak voltak ezek.

³³ Vincent A. Lenti: *Serving a Great and Noble Art. Howard Hanson and the Eastman School of Music*. (Rochester, N.Y.: Meliora Press, University of Rochester, 2009): 14.

³⁴ Nicholas Slonimsky, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (New York: Schirmer Books, Macmillan, Inc., 1992), 715. Idézi: Cohen, 10.

³⁵ Howard Hanson levele Rush Rhees-nek, 1924. január 26, idézi: Andrea Sherlock Kalyn, „Constructing a Nation's Music: Howard Hanson's American Composers' Concerts and Festivals of American Music, 1925-71.” Ph.D disszertáció, University of Rochester, 2001. Idézi: Cohen, 10.

Az Eastman School of Music élén



Hanson jelentős zenetörténeti időszakban vette át az irányítást az Eastmannel. Eddig a fiatal amerikai zenészek elsősorban Európában, pl. Németországban vagy Franciaországban tanultak, ha komoly, felsőfokú zenei képzésben akartak részesülni. Bár a korábban említett három zeneszerző (Paine, Parker, MacDowell) kinevezése az ország három jelentős egyetemén (Harvard, Yale, Columbia) a XIX. század végén már lerakta az alapjait az amerikai zenei felsőoktatásnak, az elsődleges trend még mindig az volt az 1920-as években, hogy a nagyratörő fiatalok először Európában igyekeztek kiművelni magukat.

A 20-as, 30-as évek azonban igazi fordulatot hoztak ebben. Egyrészt, az Eastman mellett ekkor alakult meg Amerika két másik vezető zeneoktatási intézménye: a Julliard School 1920-ban és a Curtis Institute 1924-ben. Másrészt, az oktatás jellegében, módjában jelentős szemléletváltás történt. A korábbi rendszer szerint a felsőfokú zeneoktatás nem volt más, mint főtárgytanárok csoportosulása, akik egyénileg oktatták növendékeiket az előadóművészet fortélyaira, s a tanterv ebben nagyjából ki is merült. Az új szemlélet pedig, melynek kialakításában Hansonnak oroszlánrésze volt, az egyetemi modell felé mozdult el, melyben a növendék széles körű zenei és intellektuális képzésben részesült, s a főtárgy csak egy részét képezte mindannak a műveltségnek, amit az intézményben szerzett.

Hanson szívvel-lélekkel dolgozott az egyetemi koncepció megvalósításán. Irányítása alatt az Eastman School olyan zenei intézménnyé vált, mely „olyan hallgatóknak ad diplomát, akik zeneileg jól képzettek, az elmélet és a zenetörténet területén éppúgy, mint az előadásén, és eléggé széles oktatási háttérrel, műveltséggel rendelkeznek ahhoz, hogy, mindezekre alapozva intelligens, gondolkodó férfiakká és nőkké fejlesszék magukat.”³⁶

³⁶ Howard Hanson: Levél a Rochesteri Egyetem elnökének (1934?). Howard Hanson Papers, Accession No. 997.12, Eastman School of Music Archives, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester, NY.

Hanson mindenekelőtt a zenei fakultáns függetlenségét alapozta meg. Meggyőzte a rektort arról, hogy az Eastman saját közismereti tanár karral rendelkezessen, és ne az egyetemről kelljen „kölcsonvenni” őket. A saját tanári kart Hanson még hatékonyabban fordíthatta a hallgatók széleskörű műveltségének megalapozására. Az egyetem által kiadott diplomák típusa is ebbe az irányba mozdult el: a 30-as évekre kivonták a palettáról a csak főtárgyra fókuszáló képzési típusokat, és 100%-ban átálltak a teljes értékű, szabványos egyetemi képzési rendszerre. A hallgatók száma két évtizeden belül megduplázódott; kezdetben 90%-uk New York állambeli volt, ez egy évtized alatt 30%-ra csökkent, és meredeken nőtt a külföldi hallgatók, valamint a más egyetemekről átjelentkezők száma is. Sokat mond az egyetem jó híréről, hogy egy idő után a hallgatók felét máshonnan átiratkozták ki. A zenei karok száma hétről tizenhétre nőtt, a hallgatókkal szemben támasztott követelményrendszer szintje és a számukra kínált ösztöndíjrendszer színvonala is jelentősen emelkedett.



Az Eastman School of Music

(archív fotó)

Az Eastman zenei együtteseinek munkája

Hanson nagy hangsúlyt fektetett a hallgatói zenei együttesek működésére. Kinevezése óta minden előadóművész szakos hallgató egy vagy több rendszeresen működő zenekar tagja volt. A kezdetben működő harminctagú zenekar létszáma százra nőtt. „Minőségét olyan magasnak tartották, hogy ez lett az első hallgatói zenekar, melynek koncertsorozatát egy országos rádióhálózat (NBC) rendszeresen közvetítette (1931-ben), s melyet számos egyéb rádió (és később televízió) adás követett mind a CBS, mind az NBC hálózatokon”.³⁷ Ezt követte számos más hallgatói együttes alapítása: további két szimfonikus zenekaré, több kamarazenekari és két fúvószenekari formációé. „Az Eastman-diplomások országszerte vezető pozíciókba kerültek a szimfonikus zenekarokban. A Julliard esetleges kivételével, az Eastman School a zenekari muzsikusok legprominensebb gyakorlóterepévé vált az országban.”³⁸

1955-ben az intézmény megalapította az Eastman School Collegium Musicum-ot, mely historikus, régizenei előadásra specializálódott. (Úgy gondolom, a régizenei előadói hagyományok történetét tekintve ez igencsak naprakész időpontnak számít.)

Hanson irányítása alatt a minden téren megnyilvánuló növekedés az egyetemi zenei könyvtárat is komolyan érintette: a birtokában lévő kották és könyvek száma a kezdeti alig tízezerről Hanson visszavonulásáig százhuszezerre nőtt, s így „a legnagyobb, használati és kutatási célú felsőoktatási zenei könyvtárrá vált az Egyesült Államokban”.³⁹

Zeneszerzés-oktatás az Eastman-en

Hanson – nem meglepő módon – már érkezésének pillanatától kezdve nagy hangsúlyt fektetett a zeneszerzés-oktatásra, újonnan bevezetett főtárgyként és minden

³⁷ Cohen, 12.

³⁸ Cohen, 13.

³⁹ Eastman School of Music, *Official Bulletin* (1964. február): 23. Idézi: Cohen, 14.

hallgató számára elérhető melléktárgyként (!) egyaránt. A zeneszerzés-hallgatók száma meredeken emelkedett.⁴⁰

Minden igazgatói kötelezettsége és számos egyéb teendője ellenére, Hanson maga is rendszeresen tanított zeneszerzést az Eastman-en. Számos növendéke később elismert szerző lett Amerikában; közülük három növendéke – Dominick Argento, John La Montaine és Robert Ward – komponistaként Pulitzer-díjat nyert.

Az elmélet és a gyakorlat kapcsolata Hanson oktatáspolitikájában

Hanssonak határozott elképzelése volt arról, hogy a zenei képzésben az elmélet és a gyakorlat egészséges arányban, és eleven kapcsolatban álljon egymással. Látván, hogy sok zenei képzési program túlságosan is vagy játéktechnikára, vagy az muzikológiai kutatásokra koncentrált, Hanson minden hallgató tekintetében erős hangsúlyt fektetett a hallásfejlesztésre, mely az előadóművészi és a zeneelméleti tanulmányokat egyaránt kiegészíti, támogatja, s a kettőt bizonyos mértékben össze is köti egymással. A blattolás, a lapról éneklés, a melódiai, harmóniai és ritmikai dictando, a billentyűs hangszereken tanult összhangzattan és a kontrapunktika mind erős, komolyan vett részévé váltak az eastmani képzésnek. Mindezeknek a tanítását az 50-es években pedagógiai kutatások tárgyává is tették, melyek a tanítási módszertan továbbfejlesztéséhez és számos publikáció megjelenéséhez vezettek.

Hanson az elméletet azonban mindig is annyiban tartotta fontosnak, amennyiben a gyakorlat szolgálatába állítható. Büszkén vállalta, hogy az Eastmannél az előadásra és az zeneszerzői alkotásra legalább akkora, ha nem nagyobb hangsúlyt fektetnek, mint a zenetudományi tevékenységre. Hanson igen kritikus hangot tudott megütni az olyan zeneoktatással szemben, melyről azt érezte, hogy tudományossága hajlamos öncélúvá válni, s a figyelmet a zenei életszerűségről, a zenei gyakorlatról elterelni. Ezt jól mutatja Cohen könyvében a következő idézet: „Az alkotóművészetet a tudománnyal tesszük egyenlővé... A zene nem zeneszerzőket vagy előadókat jelent már, hanem történészeket, teoretikusokat és zenekritikusokat... Az amerikai egyetemek, és különösen az, amelyik a legkonzervatívabb a zenei iskoláink között [itt a Harvard Egyetemre utalt], szép sikerrel jártak abban, hogy sterilizálják az

⁴⁰ Hanson később megjegyezte, hogy a fiatal zeneszerzők tevékenységének növekedése a '20-as években egy országos tendencia volt, melynek jelei már akkor látszottak, amikor ő még nem kezdte el ezirányú erőfeszítéseit.

alkotóművészeteket.”⁴¹ Cohen így összegzi Hanson álláspontját: „Bár fontosnak tartotta az elméletet és a zenetudományt, a saját nézőpontjából tekintett rájuk, inkább mint a zeneoktatás szükséges komponenseire, sem mint önmagukért való tényezőkre.”

Az elmélet és a gyakorlat viszonyának rendezése nem csak az egyes tanterveken belül volt fontos Hanson számára. Eltökélte, hogy ráveszi az amerikai zeneoktatást, hogy a zenei diplomák, fokozatok rendszerét is megreformálják, életszerű szempontok szerint. Addig ugyanis a zene világában a legmagasabb elérhető fokozat egyedül a zenetudományi PhD volt; előadóművészet terén hasonló rangú fokozat nem létezett. Így, ha egy előadóművész, bármilyen okból, a ranglétrán följebb akart lépni, kénytelen volt azt zenetudós-jelöltként megpróbálni. Hanson ezt a rendszert igazságtalannak és féloldalasnak tartotta, és elkezdte szorgalmazni az előadóművészi doktori fokozat bevezetését. Két évtizeden át tartó erőfeszítéseinek köszönhetően az amerikai felsőoktatási rendszerben megszületett a „Doctor of Musical Arts” (D.M.A.) fokozat, melyből a legelsőt az Eastman School of Music nyújtotta át 1955-ben. Hanson azokkal a gondolatokkal nyugtázta az eseményt, hogy a zeneoktatás ezzel végre teljes mértékben beleintegrálódott az akadémikus közösségbe, „átváltva az európai konzervatóriumi mintáról az amerikai egyetemi mintára”, s hogy „legalább most fölhagytunk azzal, hogy rossz muzikológusokat gyártunk jó hegedűművészekből, mely minden bizonnyal áldás lesz majd mind a zenetudomány, mind a hegedűművészet számára”.⁴²

Jelen dolgozat kapcsán érdekes lehet belegondolni, hogy a mi DLA-nk elődjét – de legalábbis rokonát, mely legfeljebb csak kilométerekben mérve mondható távolinak, szemléletmódját tekintve nem – annak a Howard Hansonnak az erőfeszítései hívták életre, akiről e DLA dolgozat szól.

⁴¹ Howard Hanson, „Comments on Music Education”, *International Musician* 60 (1962): 26. Idézi: Cohen, 15.

⁴² Howard Hanson: „Professional Music Education in the United States”, *Musical Courier* 151 (1955): 64; idézi: „Howard Hanson (1896-1981)”, *The Instrumentalist* 35 (1981): 102-03.

Howard Hanson, az amerikai zene szóvivője. Karmesteri, koncertszervezői, narrátori és művelődéspolitikusi munkája

American Composers' Concerts

Hanson az Eastman-en már igazgatói tevékenységének legelején eldöntötte, hogy az intézmény egyik célja a kortárs amerikai zene támogatása és népszerűsítése kell, hogy legyen. Ez alatt az amerikai történelem addig felhalmozódott zenei örökségének ápolását és a fiatal, kortárs amerikai zeneszerzők megismertetését, felkarolását egyaránt értette. 1925-ben megalapította az American Composers' Concerts nevű, negyedévente megtartott koncertekből álló sorozatot, mely „egy laboratórium a zeneszerzők számára, egy hely, ahová a fiatal szerző eljőhet és hallhatja a műveit egy kompetens zenekar előadásában”.⁴³ A sorozaton Hanson a Rochesteri Filharmonikus zenekart vezényelte az Eastman School hangversenytermében. Ezért a karmesteri munkájáért soha nem tartott igényt honoráriumra. A műveket a szerzők jelenlétében próbálta, akiknek úti- és szállásköltségeit, valamint a zenekari szólamok másolási költségeit az intézmény állta.⁴⁴ Idézve Cohen-t: „Ez egy páratlan – s mind a mai napig annak számító – lehetőség volt a fiatal amerikai zeneszerzők számára. Hanson úgy nyilatkozott, hogy a sorozat nem a már korábban bizonyított szerzők kasszasikert ígérő produkcióira koncentrált, sokkal inkább arra, hogy figyelemreméltó új tehetségeket tudjon kibontakoztatni.”⁴⁵

Hanson az évek során folyamatosan felügyelte a koncertsorozaton elhangzó művek összeválogatását, megpróbálta biztosítani, hogy a repertoár stilisztikai szempontból a lehető legszélesebb palettát lefedje. „Jellemző volt az a megjegyzése” – írja Cohen – „hogy »az általunk játszott számok némelyikével szemben őszinte

⁴³ Howard Hanson, *Montgomery Lectures on Contemporary Civilization*, 27.

⁴⁴ Andrea Sherlock Kalyn, „Constructing a Nation's Music: Howard Hanson's American Composers' Concerts and Festivals of American Music, 1925-71.” Ph.D disszertáció, University of Rochester, 2001. Idézi: Cohen 19.

⁴⁵ Howard Hanson, „The Rochester Group of American Composers”, in: *American Composers on American Music*, szerk. Henry Cowell (New York: Frederick Ungar, 1962), 85. (E könyv eredeti kiadása 1933-ból való.) Idézi: Cohen 19

ellenszenvet éreztem, de mindent megtettem azért, hogy közönség előtt eltitkoljam, melyek voltak ezek».⁴⁶

A koncertsorozat műsorából válogatva, Hanson számos mű kottakiadásáról is gondoskodott. 1964-es nyugalmazásáig összesen negyven partitúrát adott ki, melyeknek többsége az Eastmanhez kötődő szerzők műve volt, közülük kilenc saját. A gazdasági világválság idején, mikor az anyagi keretek szűkössé váltak, Hanson a szerzői jogdíjainak felét ennek a projektnek adományozta.⁴⁷

Symposia of American Music

Hanson az Eastman-en 1936-ban útjára indította a Symposia of American Music nevű eseménysorozatot, mely amerikai zeneszerzők évenkénti szakmai találkozója volt. Az őszi szimpóziumon az ország bármely tájáról érkezett szerzők részt vehettek, a tavaszi pedig kifejezetten az Eastman zeneszerzés-hallgatói számára állt nyitva. A szerzők számára itt azon túl, hogy zenekari próbán és előadáson hallhatták műveiket – melyeket gyakran a rádió is közvetített, – lehetőség nyílt az egymással való eszmecserére, a hallottak megbeszélésére. Ezek a lehetőségek a fiatal komponisták számára addig példátlanok voltak.

Festivals of American Music

Hanson 1931-ben megalapította a Festivals of American Music hangversenysorozatot is, melyen, az új művek premierjei mellett rendszeresen sor került régi, jó nevű amerikai szerzők méltatlanul feledésbe merült műveinek felelevenítésére is. Az évenként megrendezett, fokozatosan egyhetes hosszúságúra bővült sorozaton így Hanson nem csak a jövő, hanem a múlt zeneszerző-generációinak munkáját is közelebb hozta a közönséghez – sorra keltette életre azoknak a XIX. századi amerikai szerzőknek a legjobb műveit, akik e dolgozatban fentebb már említésre kerültek, mint pl. George W. Chadwick, Arthur Foote, John Knowles Paine, vagy Horatio Parker.

⁴⁶ Hanson levele a *The New York Times* zenei szerkesztőjének, idézi: *Letters of Composers*, szerk. Gertrude Norman és Miriam Lubell Shrifte (New York: Alfred A. Knopf, 1946), 375. Idézi: Cohen 19.

⁴⁷ Andrea Sherlock Kalyn, „Constructing a Nation’s Music: Howard Hanson’s American Composers’ Concerts and Festivals of American Music, 1925-71” (Ph.D. disszertáció, University of Rochester, 2001), 200. Idézi: Cohen, 22.

A zenekari előadásokon túlmenően a Festivals of American Music egyre többféle előadó-apparátust is felvonultatott: műsorra tűztek kamarazenét, fúvószenekari zenét, énekes és kórusműveket, operát, balettet. Mindezekben Eastman-növendékek is gyakran aktívan részt vehettek.

„Ahogy az American Composers’ Concerts és a Symposia esetében is, a Festivals műsoraiból részleteket – és néha teljes műsorokat – éveken át rendszeresen közvetítettek országos rádióhálózatokon. Olin Downes, a New York Times vezető zenekritikusa igen jó benyomásokkal tért haza az első Fesztiválról, látván, hogy a fiatal szerzők milyen ‘óriási lelkesedéssel és kíméletlen önkritikával dolgoznak’, s érezvén, hogy sehol máshol az országban nincs ‘olyan pezsgő, egészséges és produktív szellemiség’, mint ott.⁴⁸ [...] Mindezzel a tevékenységgel Rochester egy kis ipari városból olyasmivé nőtte ki magát, ami, legalábbis Hanson életének hátralévő részére, a zenei aktivitás országos központja volt. [...] A Festivals előadásai, melyek a közönség számára ingyenesek voltak, folyamatosan telt házzal működtek még a 3000 fős befogadóképességű Eastman Theatre-ben is. Koncert előtt gyakran nem lehetett már jegyekhez jutni. [...] Hanson irányítása alatt a Festivals of American Music 1971-ig folytatódott, hét évvel az Eastman-ből való nyugdíjba vonulása utánig. [...] E koncertek 46 éves története során Hanson több száz zeneszerző több ezer művét mutatta be.”⁴⁹ Nem egyszer mondták a Festivals-sal kapcsolatban, hogy ”több hazai zenét játszottak ezeken a koncerteken, mint az Egyesült Államok összes többi részén együttvéve.”⁵⁰

Nem volt ritka az sem, hogy egy mű többszöri előadást is élvezett. Hanson ezt céltudatosan intézte így; meggyőződése volt, hogy egy műnek ahhoz, hogy bekerüljön a köztudatba, a bemutatót követően több előadásra is szüksége van. Ennek megfelelően az évtizedek során az volt a tendencia, hogy egyre kevesebb új mű, és egyre több már játszott mű szerepelt a programon; Hanson így próbálta biztosítani az azt megérdemlő kompozíciók „túlélését” és a standard koncertrepertoárba való bekerülését.

⁴⁸ Olin Downes, „American Music at Rochester Festival”, *New York Times*, 1931. május 31, X. szekció: 8. Idézi: Cohen 20.

⁴⁹ Cohen, 18-19

⁵⁰ Madeleine Goss, *Modern Music-Makers* (New York: E. P. Dutton and Company, 1952), 231; Nicholas Tawa, *Serenading the Reluctant Eagle* (New York: Schirmer Books, 1984), 90. Idézi: Cohen 21.

Hanson, mint minden hasonló, általa alapított fórumon, a Festivals-on is határozottan ügyelt a repertoár stílusbeli spektrumának teljességére és kiegyensúlyozottságára, hogy így az egy hiteles „keresztmetszetet” adhasson az amerikai zene múltjából és jelenéből. Az újító kísérletezőktől a konzervatívokig terjedően mindent igyekezett bemutatni, amelyet a maga nemében figyelemreméltónak talált, és ebben – számos kollégája visszaemlékezése szerint is – soha sem engedte meg



magának, hogy a saját ízlése befolyást gyakoroljon a műsorválasztásra. Neoromantikus érzelmű komponista léte ellenére is rendszeresen műsoron tartott olyan modernista szerzőket, mint Henry Cowell vagy Wallingford Riegger; a koncertek palettáján a jazz és a latin amerikai ihletésű zene éppúgy előfordult, mint az elektronikus zene, többek közt olyan szerzők műveivel, mint Stockhausen vagy Varése.

Nem csak saját magától, hanem a játékosoktól is megkövetelte a tiszteletet minden olyan zenemű iránt, amely a szerző szakmai tudásáról és igényességéről tanúskodott, függetlenül annak stílusától. Egyszer egy zenekari próbán, amikor feltűnően érezhető volt számára, hogy a zenészek nem szeretik a próbált művet, Hanson megkérdezte, hogy ez tényleg így van-e. A válasz az volt, hogy valóban nem szeretik. Ekkor Hanson biztosította a zenekart, hogy ő maga sem szereti a művet, de a szerzőnek ebben munkája van, jó minőségben és következetesen írta meg, így elfogják játszani. És ha valaki nem akarja eljátszani, tette hozzá dühösen, „az elmehet innen a fenébe!”⁵¹

A koncertek műsorában a hangsúly az évtizedek során a korszellem áramlatainak kiegyensúlyozása, kiegészítése jegyében tolódott el. Az 50-es, 60-as évekre, amikor a modernista zene, különösen a dodekafon és az alleatorikus irányzat előtérbe került és óriási szakmai figyelmet és intézményesített anyagi támogatást

⁵¹ John Brzustowitz, 2003. február 26. Telefonbeszélgetés az adatközlővel, idézi: Cohen, 21.

kapott ország- és világszerte, Hanson koncertsorozataiban az ilyen stílusú művek megritkultak, s velük szemben sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a „hagyományos” zene. Hanson úgy érezhette, hogy a kor elég agresszív trendjeivel szemben immáron a romantikus és mérsékelt progresszív zene szorul védelemre és kultiválásra.

Lemezfelvételek

1939-ben Hanson megalakította az Eastman-Rochester Zenekart – egy vegyes összetételű együttest, mely a Rochesteri Szimfonikusokból és az Eastman tanáraiból és növendékeiből állt. Ezzel a zenekarral, 1939 és 1969 között Hanson több, mint száz lemezfelvételt készített, először az RCA Victor, később a Mercury Records részére (s néhány felvétel készült a Columbia Records-nál is). E felvételek anyaga nagyrészt a Hanson által szervezett hangversenysorozatok repertoárjából került ki. A felvételek azonnali sikert arattak. A Mercury-nál fölvelt, több, mint 40 lemez egyenként 10.000 példányban fogyott.⁵²



Ezeket a felvételeket mind a mai napig nagy becsben tartják; sokat közülük újra kiadtak CD-n. Ahogy egy 1962-es kritika fogalmazott, „Howard Hanson több és jobb felvételt készített a modern amerikai zenéről, mint bárki, aki él és mozog”; egy húsz évvel később megjelent kritika pedig úgy említi e felvételsorozatot, mint olyat, amely „etalon azon fiatal karmesterek számára, akik interpretálni kívánják az amerikai repertoárt”.⁵³

Rádió- és televízióadások, műsorvezetői munka, nyilvános beszédek

1938-tól kezdve Hanson heti rendszerességgű rádióműsort vezetett az Eastman zenekara és más együtteseinek részvételével, „Mérőkövek a zenetörténetben” címmel, az NBC Red Network-on és egy helyi rádióadón. A sorozat, mely elsősorban az európai klasszikus zene legjelentősebb alkotásait mutatta be a közönségnek,

⁵² Vincent A. Lenti: *Serving a Great and Noble Art. Howard Hanson and the Eastman School of Music* (Rochester: Meliora Press, University of Rochester, 2009): 118

⁵³ Cohen, 23, saját hivatkozás #48: Alfred Frankenstein, kritika a Mercury MG 50165/SR 90165-ös számú felvételéről, *High Fidelity* 12 (1962 március): 78; Tawa, *Serenading the Reluctant Eagle*, 73.

1946-ban *Peabody*-díjat nyert „a zene kiemelkedő szolgálatáért a műsorközvetítő-ipar területén”.

Ugyanebben az időszakban Hanson egy másik rádiós sorozatot is vezetett, „Mér földkövek az amerikai zenében” címmel, a CBS hálózaton. E sorozat, melyen zenekari, kórus- és kamaraművek szerepeltek, egy többé-kevésbé kronologikus áttekintést adott az addigi amerikai zenetörténetről. „Ez volt az első próbálkozás az amerikai zenei tájkép meglehetősen teljeskörű bemutatására” – fogalmazott Hanson.⁵⁴

A 60-as években számos ifjúsági koncertsorozatot vezetett és vezényelt los angelesi iskolás gyerekek számára a Los Angeles-i Filharmonikusokkal, melyek lelkes fogadtatásra találtak.⁵⁵

Ismeretterjesztő munkája nem csak a zenéről, hanem annak építőköveiről és általános törvényszerűségeiről is szólt. Hanson több olyan műsort is készített, melyben igyekezett a laikus nagyközönség számára számos érdekességet rejtegető zeneszerzési szakma kulisszái mögé bepillantást nyújtani. A *“The Composer and His Orchestra”* című hanglemezsorozata pedig (mely ma is elérhető CD-n) a zenekari hangszerelés és a kortárs harmóniaképzés alapjaiból nyújt ízelítőt. A számos hangzópéldával illusztrált lemezen Hanson, mint narrátor beszél három saját művéről, és arról, hogy milyen szempontok szerint hangszerelte ill. harmonizálta meg őket, s ezen keresztül vezeti be a hallgatót a szimfonikus zenekar hangszín- és a XX. századi klasszikus zene harmóniavilágába. Az 50-es években Hanson egy televíziós sorozatot is vezetett hasonló témában.

Jelen hangzópélda egy rövid részletet tartalmaz a lemezről, melyben Hanson a *Merry Mount* c. operából való, hangszíngazdag *Children’s Dance* szvit-tétel zárórészének „zenekari anatómiáját” teszi láthatóvá [65].

Hanssonak a fentiekén kívül számos alkalma volt közönséghez szólni, a legkülönbözőbb rendezvényeken, összejöveteleken, konferenciákon, klubtalálkozókon, vacsorákon, fesztiválokon, koncert-megnyitókon, TV- és rádióműsorokban – leggyakrabban zeneoktatási kérdésekről, illetve az amerikai zene

⁵⁴ Howard Hanson: „Eastman School Broadcasts of 1941-1942”, *Eastman School of Music Alumni Bulletin* 13. No. 1. (1941): 10-11. Idézi: Cohen, 17.

⁵⁵ „Hanson Conducts, Speaks”, *Rochester Democrat and Chronicle*, 1960. november 20, F szekció: 4; „Hanson a Hit on Coast”, *Rochester Democrat and Chronicle*, 1960. december 4, F szekció: 4; „World Premiere of Hanson’s »The First Time« on Oct. 24 by Los Angeles Philharmonic”, *Musical Leader* 95 (1963. október): 14.

ügyéről. Évente négy-öt cikket is írt zenei folyóiratok és országos magazinok számára.⁵⁶

Beszédeinek és írásainak tanulmányozása után, Allen Cohen így foglalja össze benyomásait Hanson kommunikációs készségéről:

Beszédeinek szövegei egy világos értelemmel bíró, erőteljes elméről árulkodnak, különböző területeken való széleskörű jártassággal, s annak a képességével, hogy meggyőző érveket sorakoztasson fel mondanivalójának szemléltetésére, rendszeresen oldva a tárgyalt téma komolyságát fanyar és gyakran öniróniától sem mentes szellemességgel. Azok szeint az emberek szerint, akik hallották, Hanson egy erőteljesen ékesszóló előadó-személyiség volt, aki képes volt egyaránt megnevetetni és megrikatni közönségét.

A fentiekből jól látszik, hogy Hansont az ismeretterjesztés, az ifjúság nevelése milyen rendkívüli mértékben érdekelte. Nem csak fontosnak tartotta ennek általános előmozdítását, de személyesen is szeretett órákat tartani és ifjúsági zenekart vezényelni – s ezt nem kevés alkalommal tette az Eastman School-on kívül is. Serge Koussevitzky meghívására például rendszeresen tanított a tanglewoodi *Berkshire Music Center*-ben. A mind a mai napig működő, michigan állambeli *National Music Camp at Interlochen* nevű nyári zenei tábornak pedig, azon túl, hogy igazgatótanács tagja volt, vendégkarmesterként gyakran vezényelte az ifjúsági zenekarát, melyet mindig nagy mértékben élvezett.⁵⁷

Pozíciói az országos zenei életben

Az Eastman Schoolnál töltött időszakban Hanson, mint döntéshozó, országos szinten is részt vett a zeneoktatás formálásában. Alapvető fontosságúnak tartotta zeneoktatást nem csak az egyetemi/konzervatóriumi szinten, hanem az általános iskolákban is, a legfiatalabb diákokat is beleértve. „Iskolai zenekarok, zenei klubok és szakkörök, zenei tantárgyak – egy igazi hadjárat volt az övé, az 1920-as évektől

⁵⁶ A *Howard Hanson Papers* az Eastman School of Music *Sibley Library* könyvtárában ilyen beszédek jegyzeteiből ill. írásban megmaradt formáiból több, mint háromszázat, s a publikált cikkekből több, mint százötvenet tartalmaz – melyek valószínűsíthetően az egésznek csak egy töredékét képviselik. Cohen, 23.

⁵⁷ Norma Lee Browning: *Joe Maddy of Interlochen* (Chicago: Henry Regnery Company, 1963), 194, 198, 203, 219; David Russell Williams, *Conversations with Howard Hanson*, 53. Idézi: Cohen, 17.

egészen a 40-es évekig, hogy fejlessze a minőségét a vidékiesen lemaradt, elavult általános zeneoktatásnak, mely azokban az időkben országszerte uralkodott. [...] Általános iskolai és főiskolai diákok generációkon keresztül profitáltak, tulajdonképpen, az ő erőfeszítéseiből, melyeket annak érdekében tett, hogy emelkedjenek a zeneoktatás minőségi szabványai, s hogy javuljon a közvéleménynek és a döntéshozóknak az ezirányú hozzáállása.”⁵⁸

Hanson több alkalommal volt elnöke a *Music Teachers National Association*-nek („Zenetanárok Országos Szervezete”), a *National Association of Schools of Music*-nak („Zeneiskolák Országos Szervezete”), ugyanakkor vezetője a szervezet *Commission on Graduate Study* nevű („Felsőfokú Tanulmányok Bizottsága”) egységének. Húsz éven át elnöki posztot töltött be a *National Music Council*-nál („Országos Zenei Tanács”), melynek alapításában is részt vett. E minőségében többek között azt a tervet sikerült véghezvinnie, hogy – alapítványi támogatással – az állami közoktatási intézményekben rezidens zeneszerzők működhessenek. 1939-ben megalapítója volt az *American Music Center*-nek („Amerikai Zenei Központ”), öt másik zeneszerzővel, köztük Aaron Copland-del közösen.

A ’60-as években Hanson a *Music Educators National Conference* („Zeneoktatók Országos Konferenciája”) igazgatótanácsának tagjaként, a *New York Council of the Arts* („New Yorki Zenei Tanács”) *Concert Advisory Panel*-jének („Hangverseny Tanácsadó Testület”) tagjaként, valamint a *National Cultural Center* művészeti tanácsadó-testületének tagjaként is szolgált. (Ez utóbbinak jogutódja a mai Kennedy Center Washingtonban.)

Azon ügyek egyike, melyekért Hanson hosszú éveken át küzdött – hasonlóan a Doctor of Musical Arts fokozat bevezetéséhez –, az a *National Endowment for the Arts* („Nemzeti Alapítvány a Művészetekért”) megalapítása volt. A *NEA*-t végül 1965-ben hozták létre az amerikai szövetségi kormányhoz tartozó testületként; feladata mind a mai napig, hogy művészeti szempontból kimagasló tervek megvalósítását finanszírozza.⁵⁹

⁵⁸ David Owens, szakkomentátor, *Howard Hanson, American Romantic*, audió CD-csomag, szimfónia-összkiadás (Seattle Symphony Orchestra, vez. Gerard Schwarz), Delos International Inc., Hollywood, Kalifornia, 1992: CDdoboz-melléklet, 5. oldal

⁵⁹ Érdekes fordulat, hogy a Gerard Schwartz által vezényelt, a Seattle-i Szimfonikusok által CD-re játszott Hanson szimfónia-összkiadás épp a National Endowment for the Arts támogatásának köszönhetően jöhetett létre a ’90-es években.

Szerepvállalásai a nemzetközi zenei életben

Hanson erősen hitt a kulturális cserekapcsolatokban, mint a népek közti megértés és barátság előremozdításának eszközében, és ezért nemzetközi szinten is dolgozott a művészetért és kulturális együttműködésért.⁶⁰ Egészen 1946-os megalapítása óta Hanson sok éven keresztül számos pozíciót töltött be az UNESCO Egyesült Államokbeli Nemzeti Bizottságában. (UNESCO = *Unites Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* = az ENSZ oktatásügyi, tudományos és kulturális szervezete.) Ezek közé tartozik a Zenei Bizottság elnöki tisztje, a tagság a Programbizottságban, illetve egy igen hosszú távú szolgálat az *International Music Council* („Nemzetközi Zenei Tanács”) ügyvezető bizottságában. E testület célja, hogy „segítséget nyújtson zeneszerzőknek műveik publikálásában, lemezfelvételen való rögzítésében és terjesztésében, valamint összehozzon zeneszerzőket, pedagógusokat és zenetudósokat a nemzetközi szintű kölcsönös megértés előmozdítása érdekében.”⁶¹ Hanson sok évig volt kulturális csereprogramokkal kapcsolatos tanácsadója az Egyesült Államok Külügyminisztériumának is.

A világ nemzetei közötti kapcsolatok szorosabbra fűzésében nem csak szervezőként, hanem karmesterként is jutott Hansonnak feladat. 1961-ben az Egyesült Államok kormánya kiválasztotta az Eastman Philharmonia-t arra, hogy tegyen nemzetközi koncertkörutot egy kulturális csereprogram keretén belül. Hanson vezényletével a zenekar 16 ország 34 városában adott hangversenyt Európában, a Közel-Keleten és Oroszországban. A zenekar és karmestere a turnénak szinte minden állomásán lelkes fogadtatásban részesült és igen kedvező kritikákat vívott ki magának.⁶²

⁶⁰ Cohen, 16.

⁶¹ Howard Hanson, „UNESCO and World Peace”, *Educational Music Magazine* 29 (1950. január-február): 9. Idézi: Cohen, 16.

⁶² Vincent A. Lenti: *Serving a Great and Noble Art. Howard Hanson and the Eastman School of Music*. (Rochester, N.Y.: Meliora Press, University of Rochester, 2009): 10. fejezet: „1961-62. The Eastman Philharmonia's European Tour”, 160-176. oldal.



Az Eastman Philharmonia megérkezése Madridba, 1961. november 27.

Forrás: Vincent A. Lenti: *Serving a Great and Noble Art*

Díjak és kitüntetések

Hanson sokoldalú munkájáért számos hivatalos elismerést kapott élete folyamán. Díjak, kitüntetések és egyetemi díszdoktorátusok sorának birtokosa lett, valamint több magas rangú tudományos ill. művészeti társaság választotta tagjává. 1935-ben a *National Institute of Arts and Letters*, 1938-ban a Svéd Királyi Zeneakadémia, 1950-ben az *American Philosophical Society*, 1961-ben az *American Academy of Arts and Sciences* fogadta tagjává.

James E. Perone Hanson életművét adatszerűen összefoglaló munkájának „A” jelű, „Awards and Honorary Degrees” c. függelékében mindezek részletes listája megtalálható, melyből kiderül, hogy Howard Hanson élete folyamán összesen öt döntéshozó testület elnöke, 18 adminisztratív ill. akadémikus testület megválasztott, meghívott ill. alapító tagja volt, hat zeneszerzési díj és 15 művészeti/kulturális tevékenységért adományozott díj birtokosa lett, valamint, összesen harminc egyetem ill. főiskola avatta díszdoktorrá, fogadta tiszteletbeli tagjává.

Howard Hanson – visszaemlékezéseken keresztül

E számtalan eredmény és szerepkör felsorolása után, felmerülhet az igény arra, hogy mindennek egyfajta összefoglalására is sor kerüljön. Megfogalmazódhat a kérdés: milyen volt az a személyiség, aki ezt a szerteágazó – bár szellemiségét tekintve, bámulatosan egységes – életművet létrehozta? Úgy érzem, ehhez semmi sem megfelelőbb, mint egy „személyes portré” megrajzolása, olyan emberek visszaemlékezésein keresztül, akik közvetlenül ismerték Howard Hansont.

Emellett azért is érdemesnek tartom, hogy néhány oldalnyi terjedelem szenteltessen a Hanson-életrajz eme személyesebb aspektusának, mert egy művész jellemvonásai természetes módon összefüggnek alkotásaival – s ennél fogva a jelen alfejezet további segítséget nyújthat a szerző zenéjének megértésében s értékelésében is.

Mindehhez ezen alfejezetben egy bizonyos forrást használok fel: a Delos lemezkiadó által publikált, 4 CD-ből álló Hanson szimfónia-összkiadás első CD-jének⁶³ mellékletét, melyben Hanson számos volt diákjának és munkatársának nyilatkozatait idézi a szöveges ismertető szerkesztője, Adam Stern. (A másik forrás, melyből számos személyes visszaemlékezés nyerhető, David Russell Williams *Conversations with Howard Hanson* című könyve, melynek záró fejezete annak felidézésére szenteltetett, hogy a környezetében lévők hogyan látták Hansont.)

Hanson, mint tanáregyéniség

Ruth Watanabe⁶⁴:

Hanson mélyen vallásos ember volt, személyes hitében és az élethez való általános hozzáállásában egyaránt. A zene kétségtelenül vallás volt a számára, s nem kevesebbet várt el a környezetében lévőktől. Mikor az egyik 'magas hőfokon izzó' előadását tartotta zenei témában, az egyik, kisvárosból érkezett Eastman-növendék így szólt társához: „Öregem, ez az ember jobb, mint bármilyen prédikátor, aki nálunk valaha volt!”

⁶³ *Howard Hanson: Symphonies No. 1 & 2, Elegy* (Seattle Symphony Orchestra, vez. Gerard Schwarz), Delos International Inc., Hollywood, Kalifornia, 1989.

⁶⁴ Ruth Watanabe zongora szakos hallgató volt Hanson igazgatói időszakában; az Eastman könyvtárosaaként dolgozott 1955 és 1971 között; jelenleg [1989] az Eastman archivistája és zenetörténésze; a Hanson-szócikk szerzője a *Grove Dictionary of Music and Musicians*-ben

Kent Kennan⁶⁵:

Howard Hanson egy nagy ember volt, aki iránt óriási tiszteletet éreztem. Azt hiszem, korrekt, ha azt mondjuk, hogy volt egy egészséges egója, de erre az elért eredményei bőségesen alapot adtak.

Hanson tanári hatékonyságának egyik összetevője az az őszinte törődés volt, amelyet növendékei irányában tanúsított. Zeneszerzés órán minden körülmények között mondott valami pozitívat egy növendék kompozíciójáról, akármennyire is kritizálta azt. [...] Mindig elérhetővé tette magát számunkra személyes konzultációra és bátorított minket, hogy bármikor látogassuk meg, amikor csak útmutatásra van szükségünk. Még a tornaóráinkon játszott röplabda-meccseinkhez is csatlakozott egy ideig.

W. Francis McBeth⁶⁶:

Amikor Howard Hansonra gondolok, a kedvesség jut eszembe. Emlékszem a beszédére, amit Emory Remington, az Eastman hosszú ideig szolgált harsonatanára temetésén tartott: „Az emberek megpróbálták elemezni, miért volt Emory olyan jó tanár. A titok nyitja az, hogy ő nem harsonát tanított, hanem embereket.” Nem volt meglepetés számomra, hogy ez a tény miért ragadta meg Hanson figyelmét, míg másokét elkerülte: mert Hanson épp ugyanezzel a tulajdonsággal rendelkezett – embereket tanított, nem „kompozíciót”.

Walter S. Hartley⁶⁷

Hanson kétségtelenül tiszteletet parancsoló, néha az embert lehengerlő vezető-személyiség volt, aki láthatóan emlékezni tudott minden növendék nevére, akivel valaha találkozott.

- **Ruth Watanabe:** Hanson intenzitása [a közönséghez szóláshoz képest] még egyértelműbben megmutatkozott, amikor személyesen beszélt az emberhez. Amikor hozzád beszélt, olyan érzésed volt, mintha te lennél az egyetlen ember ott, még egy hallgatósággal teli szobában is.
- **William Bergsma⁶⁸:** Lehet, hogy ezt éreztette veled, de mindeközben nagyon is tudatában volt a közönségének! Beszélhetett csak egy emberhez, de ezalatt mindenki másnak a figyelmére is számított!

⁶⁵ Kent Kennan zeneszerző és tanár; Hanson növendéke.

⁶⁶ Francis McBeth zeneszerző, karmester és zenei szakíró; az arkansas-i *Ouachita University* professzora; Hanson növendéke.

⁶⁷ Walter S. Hartley zeneszerző, a fredoniai SUNY College tanára; Hanson növendéke.

⁶⁸ William Bergsma zeneszerző, 1963 és 1971 között a *University of Washington* zenei karának igazgatója, 1963 és 1986 között tanára volt; Hanson növendéke.

Allen Cohen, némi kritikának is teret adva, könyvében így foglalja össze a Hansonról az Eastman Schoolban kialakult különböző benyomásokat:

„Minden tekintetben, Hanson rátermett adminisztrátornak bizonyult. Azonban, miután nyugdíjba vonult, több kritika is megfogalmazódott vele szemben. Az egyik az volt, hogy úgy vezette az Eastman School-t, mint egy tulajdonképpeni diktátor. Azonban a pozícióját és a fennállásának a hosszát tekintve, elég nehéz elképzelni, hogy hogyan irányíthatott volna hatékonyan egy ilyen nagy méretű intézményt ‘vaskezűség’ nélkül; ráadásul úgy látszik, a konszenzus az őt ismerő emberek között az volt, hogy Hanson barátságos és nagyon is megközelíthető személyiség volt; erős, de általában fair, őszinte érdeklődést tanúsítva az Eastman hallgatók iránt, s figyelemmel követve sorsukat. Kényes tudott azonban lenni olyan helyzetekben, melyek zeneszerzői egóját érintették, és néhanapján dühbe is tudott gurulni, ha a zenekari játékosok – akár hivatásosok, akár tanulók – próba alatt bohóckodtak vagy nem tanúsítottak kellő tiszteletet a zenemű iránt.”⁶⁹

Hanson, mint karmester

William Bergsma:

Howard Hanson fantasztikus zenész volt. Karmesteri képességei kiterjedtek mindenre, kezdve a partitúra első olvasásától az elkészült zenekari előadásig. Bár lehet, hogy meglehetősen szokatlan vezénylestechnikája volt⁷⁰, de bármilyen partitúrát megértett és mindent képes volt kommunikálni a zenekar felé, amit a zenéről tudott s amit vele kapcsolatban érzett. Hanson emellett minden más karmesternél jobban tudta, hogyan kell próbálni; minenkinél jobban képes volt egy zenemű-előadást fejleszteni a próbaidő minden egyes percében. Sok különböző előadást ért meg a zeném, de változatlanul visszatérek a Hanson vezényletével készült régi hangszalagokra, ha a legjobb előadásban akarom a darabjaimat meghallgatni

David Hall⁷¹:

Sosem ismertem Hansont közről, azokban az években azonban óriási mértékben elkezdtem becsülni zenészi kvalitásait, amikor az Eastman-Rochester zenekarral készített lemezfelvételeinek produkciós vezetője voltam (1952-56). [...] Hanson mindig maximális felkészültséget várt el zenekarától. Míg az elkészült előadás mindig élettel és

⁶⁹ Cohen, 14-15

⁷⁰ Cohen leírása szerint Hanson mozdulatai inkább körkörösek, mint jól definiáltak voltak.

⁷¹ David Hall lemezfelvétel-vezető, a hangmérnöki témakör tanára és szakírója

spontaneitással telten szólt, a felvételt megelőző felkészülés mindig biztosította a gördülékenységet; csak minimális szerkesztésre vagy újravételre volt szükség.

Egyszer, amikor Roger Sessions *Black Maskers* szvitjét vettük fel, tizenöt perccel a rendelkezésre álló idő lejárta előtt lettünk kész. Mintha csak számított volna erre, Hanson behozatta a könyvtárossal annak a darabnak a kottáját és szólamanyagát, amelyet ő és a zenekar korábban próbáltak, Alan Hovhaness *Prelúdium és négyesfűgóját*. Ez a bonyolult mű egyetlen szerkesztetlen felvételen került rögzítésre, majd kiadásra.

Kent Kennan:

Mint karmester, Hanson épp oly karizmatikus volt, mint a pódiumon kívül. Arc kifejezései mindig tükrözték azt a zenét, amelyet épp vezényelt; elég zordnak és vészjóslónak is tudott látszani, ha épp ez volt a darab természete. De a próbán tanúsított modora mindig úriemberhez méltó és tapintatos volt. Nem kiabált a játékosokkal és sosem támasztott velük szemben irreális elvárásokat.

Adam Stern

[Interjúalanyaim közül] senki sem mulasztotta el megemlíteni Hanson azon képességét, hogy leüljön a zongorához egy zenekari partitúrával, és folyékonyan és hibátlanul elsőre leblatolja, „akármilyen rossz is lehetett a kézirat” – emlékezik vissza Walter S. Hartley zeneszerző.

Végül, mindenki [akivel beszélgettem Hansonról] megegyezett abban, hogy Hanson a szenvedély és az erős meggyőződések embere volt: ha hitt egy szerző zenéjének értékében, függetlenül attól, hogy ő maga kedvelte-e, előadta és/vagy ajánlotta azt más előadók számára.

Arthur Cohn⁷²:

Hanson karaktere olyan volt, hogy ritkán játszott „udvarlási játszmákat” azokkal a zeneszerzőkkel, akiknek a műveit elő akarta adni; vargabetűk nélkül műsorra tűzte azt a zenét, amelyben hitt.

Emlékszem arra, amikor egyszer csak megcsördült a telefonom, és meglepetésemre a hívó Howard Hansonként mutatkozott be. Nyilvánvalóan valaki elküldte neki a *Négy prelúd vonózenekarra* című művem partitúráját. Megkérdezte, hogy elfoglalt vagyok-e a következő hétfő éjjel; mondtam, hogy nem. „Akkor hangoljon rá jövő hétfőn éjjel az NBC-re, a legjobb kívánságaimmal!”, mondta, és letette a kagylót. Mikor [az adott időpontban] bekapcsoltam a rádiót, az én darabomat játszották az ő vezényletével. Mindig is azt gondoltam, hogy ez egy egyedi bánásmód, amiben zeneszerző részesülhet!

⁷² Arthur Cohn zeneszerző; a *Carl Fischer Music Company* kottakiadó cég komolyzenei osztályának vezetője.

Végül, még két idézetet szeretnék felhozni annak illusztrálására, hogy a hanson életműről, mint egészről, milyen nyilatkozatok születtek az amerikai zenei élet prominens képviselői részéről:

A *New York Times* zenekritikusa, Harold C. Schonberg, Hanson életét összefoglaló cikkében így fogalmazott: „Biztonsággal állítható, hogy az I. világháború után majdnem minden amerikai zeneszerző, valamilyen mértékben, adósa lett Hansonnak.”⁷³ William Grant Still – Amerika első fekete származású, elismert zeneszerzője – pedig, akinek *Afro-American Symphony* című művét és más műveit Hanson mutatta be, s aki Hansonban már a pályája elején támogatót talált, így nyilatkozott: „Dr. Hanson talán többet tett, mint bárki az Egyesült Államokban, ennek az országnak a zenéjéért.”⁷⁴

⁷³ Harold C. Schonberg, „Howard Hanson Is Dead; Composer and Teacher”, *New York Times*, 1981. február 28: 19. Idézi: Cohen, 24.

⁷⁴ William Grant Still, idézi: Madeleine Goss, *Modern Music-Makers*, (New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1952): 212. Idézi: Cohen, 24.

Howard Hanson, mint zeneszerző

Szerzői portré



Howard Hanson világéletében a romantika elveit vallotta. Véleménye szerint a zenének elsődleges funkciója a lelkiállapotok ábrázolása, érzelmek közvetítése a hallgatóság felé. Szimfonikus költeményeit és kórusműveit, valamint hét szimfóniáját, melyek életművének gerincét alkotják,

teljes mértékben ezen irányelv szerint komponálta. Ezek közül mind a mai napig legismertebb műve a II., „Romantikus” szimfóniája, melyet annak idején 1930-ban egyfajta „szerzői kiáltványként” fogalmazott meg az akkoriban egyre jobban előtérbe kerülő atonális és dodekafón zene trendjeivel szemben. E művével kapcsolatos eszmefuttatásában a következőt írja:

„Sok kortárs zenében látom az 'agy-központúvá' válás messzemenően túlzó tendenciáját. Nem hiszek abban, hogy a zene elsősorban az intellektus tárgya volna, szerintem inkább az érzelmek kifejeződéséé.”⁷⁵

Bár Hanson zenei ideológiája a romantikában gyökerezik, zenéje korántsem mondható elavultnak – műveinek hangzásvilágában kifejezetten érezhető azok XX. századi mivolta. A szerző számos olyan harmóniai, szólamvezetési és hangszerelési árnyalatot épített be zenéjébe, melyek által a művek mondanivalója, bár nem úttörő, mégis, kortárs nyelven került megfogalmazásra.

Hanson az idő folyamán azonban csak részlegesen tartott lépést a korról – zenéje, bár egyre több XX. századi, s egyre kevesebb XIX. századi ihletésű elemet tartalmazott, sokkal lassabban „haladt”, mint ahogy a kor modernista szemlélete azt

⁷⁵ Howard Hanson, idézi: Gilbert Chase, *America's Music from the Pilgrims to the Present* (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc. 1955), 549. Idézi: Cohen, 24, valamint Harold Lawrence, zenei rendező és szakkomentátor, *Hanson Conducts Hanson, Symphony No. 1 »Nordic«, Symphony No. 2»Romantic«, Song of Democracy*, audió CD, Mercury Living Presence, 1990, CD-melléklet, 5. oldal.

az úgymond naprakész szerzőktől megkívánta. Épp ezért általános megítélése is erősen változott a kor előrehaladtával. Míg pályafutása legelején új utakat kereső kísérletezőnek, életének derekán már konzervatívnak számított, idős korára pedig egyenesen anakronisztikusnak tartották.

Hanson fiatalkori művészetére kifejezetten jellemző a melodikus, témacentrikus gondolkodás – szimfóniáinak többségében (s amelyek szimfóniában nem, azon belül legalább egy-két tételben) bőkezűen ismétli a tétel főtémáját és egyéb témáit, melyek általában több különböző alakban megjelenve kísérik végig a hallgatót a tétel érzelmi folyamatán. Ez a „több különböző alak” általában nem annyira melódia kibővítéséből, tovább szövéséből fakad, hanem inkább más kontextusba helyezéséből: más megharmonizálásából, más hangszereléséből, vagy, a liszti tématranszformáció elveit követve, más tempóba ill. karakterbe való áttételéből.

Hanson eme fiatalkori szerzői habitusa könnyen átláthatóvá, s a nagyközönség számára könnyen hozzáférhetővé, megszerethetővé teszi zenéjét. A gyakran ismétlődő, jellegzetes témák hozzájárulnak ahhoz, ami Hanson világára oly jellemző: a világos építkezéshez, az egyenes, őszinte kifejezéshez, a félreérthetetlen mondanivalóhoz, a zenében lejátszódó drámai cselekmény egyértelműségéhez.

„Én egy természetes zeneszerző vagyok. Azért írok, mert írnom kell.” – nyilatkozta egyszer.

Aki azonban Hansonnak csak a fiatalkori műveit ismeri – mint pl. az első két szimfónia vagy a *Merry Mount* szvit – annak nem sok fogalma van Hanson zenéjének teljes spektrumáról. A későbbiekben ugyanis egyre jobban érdekelték a sötétebb, komorabb tónusú hangzások, melyeket egyre nagyobb mértékben kísért egyfajta belső fegyelem és szigor. Ez a vonulat a mélyről fakadó, komoly mondanivalót hordozó III. és IV. szimfóniában kezdett megjelenni, majd később az olyan művekben csúcsonodott ki, mint pl. a *Cherubic Hymn* című kórusmű, a *Mosaics* című zenekari variációs mű, vagy az V. szimfónia, melyeknek melodikusan többnyire mértéktartó, tömör és szikár világában egyre nagyobb szerepet játszanak a modellskálák és más, kifejezetten XX. századias fanyarságú harmóniák. Ugyanígyen minőségileg bír a VI. szimfónia, mely gyors tételeinek zaklatottságával és konok motorikusságával szintén a századra jellemző elemeket helyez hangsúlyos szerepbe a zene folyamatában.

Megjegyzendő, hogy Hanson eme korszakai között az átmenet fokozatosnak látszik; ráadásul, találunk ellenpéldákat és átfedéseket is, mint például a kései „tömörséget” hordozó, de fiatalon komponált *Lament for Beowulf* c. kórusmű (1925), vagy a II. szimfónia fiatalosságát és optimizmusát idéző *Song of Democracy* (1957). (Egyedülálló hibridnek tartom e tekintetben az 1948-ban keletkezett Zongoraversenyt, mely az éneklő dallamosságot és az általában könnyed, derűs, barátságos hangulatot ötvözi a kései VI. szimfóniáéhoz hasonló motorikussággal és helyenként „bevillanó”, enyhén fanyar disszonanciákkal.)

Nemzeti karakter szempontjából Hanson művészetére érdekes stílusbeli kettősség jellemző. A szerző, bár az Egyesült Államokban született és nevelkedett, svéd emigráns szülőktől származik. Ezt az örökséget zeneszerzőként tudatosan felvállalta, s művészetébe az amerikai és a skandináv stílusjegyeket egyaránt beépítette. Míg első, „Északi” szimfóniája vagy harmadik szimfóniája kifejezetten az észak zord szépségű tájait és Sibeliuséval rokon nemes, küzdelmes lelkivilágát tárják elénk, addig második, „Romantikus” szimfóniája jellegzetesen amerikai harmónia-, ritmus- és motívumkészletével, nyílt és közvetlen hangvétellel a színes-szélesvásznú amerikai kalandfilmek hangulatvilágát juttathatja a hallgató eszébe.

Mint ahogy az életrajzi fejezetből is kitűnhet, Hanson életében, életfelfogásában fontos szerepet játszott a hit és az emberi moralitás. Mindez zenéjében is számos tekintetben megmutatkozik – s nem csak az olyan, stilisztikailag konkrétan azonosítható mozzanatokban, mint a jellegzetes korálszerű szakaszok gyakori megjelenése, melyek a templomi lutheránus közösségi éneklés meghatározó gyermekkori élményeire vezethetők vissza; számos zeneművében érezhető ennek a szemléletmódnak a sokkal általánosabb jelenléte, s megnyilvánulása. Erről a szerző maga, 81 éves korában, így nyilatkozott⁷⁶:

⁷⁶ Howard Hanson, idézi: David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988), idézi: *Howard Hanson, American Romantic*, audió CD-csomag, szimfónia-összkiadás (Seattle Symphony Orchestra, vez. Gerard Schwarz), Delos International Inc., Hollywood, Kalifornia, 1992: CDdoboz-melléklet, 15. oldal

Részemről leginkább egy alapvető meggyőződésnek mondható, hogy a művészetek egy bizonyos céllal tettek a világba, s hogy e cél inkább valami jónak, mint rossznak a cselekedete, s így a művész felelősséget visel az embertársáért. Adatott neki egy bizonyos tehetség, amiért ő most felelős, és az az ő kötelessége, hogy arra használja, amiről azt gondolja, hogy az embertársának javára válik – s ez számomra az olyan dolgok feladását jelenti, mint ami giccses, olcsó és lealacsonyító. E szemlélet befolyása igencsak alapvető volt rám nézve; felelős szerepet játszott a III. szimfónia, az V. szimfónia, a *The Cherubic Hymn*, a IV. szimfónia, sőt, a VII. szimfónia létrejöttében is.

Főbb művek

Az *I. szimfóniát* Hanson még római tanulmányútja során komponálta. Bemutatóját ő maga vezényelte Rochesterben, a helyi szimfonikus zenekar élén. (Ez volt az az alkalom, amikor Hanson megismerkedett George Eastmannel és a Rochesteri Egyetem vezetőjével.) E háromtételes, e-mollban írt szimfóniára áradó, nagyszabású érzelmvilág jellemző. A szerző úgy írja le az első tételt, mint amely „*az Észak ünnepélyességéről, zordságáról és nagyságáról énekel, szakadatlan, viharos küzdelméről, sötét komorságáról és melankóliájáról.*”

I., „Északi” szimfónia

[🎵 T01] – 1. tétel. Andante solenne; Allegro con forza

[🎵 T02] – 2. tétel. Andante teneramente, con semplicità

[🎵 T03] – 3. tétel. Allegro con fuoco

Az Op. 30-as *II. szimfóniát*, melyet Hanson „Romantikus”-nak keresztelt el, Serge Koussevitzky rendelte meg a szerzőtől 1930-ban, a Bostoni Szimfonikus Zenekar alapításának 50. évfordulója alkalmából. (Koussevitzky ugyanezen alkalomra kérte fel Stravinsky-t is, hogy komponálja meg a Zsoltárszimfóniát) Hanson II. szimfóniája egy zenei „kiáltvány” volt a kor anti-romantikus szellemével szemben. „*...Éppen ezért*” – írja – „*ebben a szimfóniában az volt a célom, hogy olyan művet alkossak, mely lelkületében fiatal, temperamentumában lírai és romantikus, kifejezésében egyszerű és közvetlen.*”⁷⁷

⁷⁷ Idézi: Gilbert Chase, *America's Music from the Pilgrims to the Present* (New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1955), 549. Idézik: Cohen, 24, valamint:

II., „Romantikus“ szimfónia

[🎧 T04] – 1. tétel. Adagio; Allegro moderato

[🎧 T05] – 2. tétel. Andante con tenerezza

[🎧 T06] – 3. tétel. Allegro con brio

Az amerikai zenetörténetben ismeretes Hanson és Koussevitzky közeli szakmai kapcsolata és életre szóló barátsága. Egymás munkáját és egyéniségét mindig is őszintén nagyra becsülték, melyet az alábbi idézet példáz talán legjobban: „Serge Koussevitzky [...] egyszer azt a megjegyzést tette Hansonnak, hogy az amerikai zene igazi kezdete a huszas évek elejétől számítható, és hozzátette, azzal a jól ismert huncut csillogással a szemében: »Akkortól, amikor te Rochesterbe jöttél, én pedig Bostonba!«”⁷⁸

Bár Koussevitzky e megjegyzését nyilvánvaló humorral tette, annak igazságmagva, valamint a két ember életútja közötti párhuzam jól látható: mindketten ugyanabban az évben, 1924-ben kerültek abba a pozícióba, mely meghatározó volt az amerikai zenei élet szempontjából: Hanson az Eastman School, Koussevitzky pedig a Bostoni Szimfonikusok élére. Míg Hanson Rochesterben az új amerikai zene keletkezését és ismertetését, bostoni barátja a tágabb földrajzi határok közül való, új zenekari műveket segített elő – például, mint ismeretes, Bartók Bélától ő rendelte meg és mutatta be a *Concerto*-t 1944-ben.



Serge Koussevitzky

„Úgy adózhatunk tisztelettel a múlt nagy zeneszerzőinek, hogy segítjük a jelen zeneszerzőit.” – idézte Hanson Koussevitzky mondatát a „Cultivating a Climate for Creativity” című cikkében, a *Music Educator’s Journal* hasábjain, 1960-ban.⁷⁹

⁷⁸ Harold Lawrence, szakkomentátor és zenei rendező, “Hanson: Symphony No. 3, Elegy, Lament for Beowulf”. Mercury Living Presence 434 302-2-as számú audió CD-kiadvány (1991), mellékelt tájékoztató füzet, 4. oldal.

⁷⁹ Howard Hanson, „Cultivating a Climate for Creativity”, *Music Educator’s Journal*, 46/6, (1960. június-július): 28. Internetes hozzáférés: <http://www.jstor.org/stable/3389384>

„Ennél nem tudok egyetlen jobb megfogalmazást sem elképzelni arra, hogy minek kell lennie minden korszak alapvető filozófiájának” – tette hozzá.

Koussevitzky számos alkalommal hívta meg Hansont a bostoni zenekar vezénylésére, így például a szerző III. és IV. szimfóniájának, valamint zongoraversenyének bemutatójára.

Eme hosszú és produktív együttműködés után keletkezett Hanson *Elegy in Memory of My Friend Serge Koussevitzky* című szimfonikus költeménye, mely a személyes gyász és a nosztalgikus visszatekintés hangján állít emléket barátjának. [T34] A művet – Koussevitzky halála után négy évvel – 1955-ben rendelte meg Hansontól a Bostoni Szimfonikus Zenekar és a Koussevitzky Alapítvány, a zenekar fennállásának 75. évfordulója alkalmából.

[T34] – **Elegy in Memory of My Friend Serge Koussevitzky**

Hanson egyetlen operája, az 1933-ban megkomponált, két felvonásos *Merry Mount*, egyike azon kevés amerikai operáknak, melyek a Metropolitan Opera Company kifejezett megrendelésére készültek. Az opera librettója, melyet Richard L. Stokes készített, Nathaniel Hawthorne *The Maypole of Merry Mount* című novelláját veszi alapul, így az operának nem csak a zeneszerzője és librettistája amerikai, hanem történetének forrása és témája is.

Az opera az amerikai történelem 1600-as éveibe viszi vissza a hallgatót – azon állapotok közé, amikor az Európából az Új Világba érkezett kolóniák még korántsem voltak egységesek, sem világnézeti, sem életvezetési szempontból. A történet keretét a keresztény vallási fanatikus puritán közösség és a világias, hedonisztikus életstílusú királpárti gavallérok közötti konfliktus adja, középpontjában pedig a puritánok vallási vezetőjének, *Wrestling Bradford*nak személyes tragédiája, önmagával vívott reménytelen küzdelme áll.

Az opera fő témája a puritán közösség zenei mottójaként szolgáló, méltóságteljes koráltéma, melyből kiindulva a szerző a kétperces rövidségű nyitányban hamar eljuttatja a zenét egy nagyszabású érzelmi csúcspontra.

[T37] – **Merry Mount, nyitány** (koncertformában, a zenekari szvit-ből)

A mű premierjét 1934. február 10-én tartották, Lawrence Tibbett főszereplésével és Tullio Serafin vezényletével, rendkívül nagy média-figyelem és publicitás kíséretében. Az előadásnak akkora sikere volt, hogy a közönség a szereplőgárdát ötvenszer (!) tapsolta vissza a színpadra, mely mind a mai napig a Metropolitan történelmi rekordjának számít. „A kritikák azonban, bár általában pozitívak, mégis, vegyesek voltak – csak a kórusokat dicsérték egybehangzóan.”⁸⁰

A recenziók vegyes mivolta – a kritikusok ízlésének sokféleségén és a romantikának akkoriban nem kedvező „széljáráson” túlmenően – úgy gondolom, nem egészen ok nélküli. A zenei invenció tekintetében ugyanis, a műben egyenetlenségek mutatkoznak. Ez azonban, azt hiszem, több mint megbocsátható az alábbiak fényében: „A *Merry Mount*nak már a pusztá léte is elképesztő, tekintve Hanson tevékenységeinek akkori széleskörűségét. Egy hosszú nap után, mely az Eastman Schoolban való tanítással, szervezéssel és adminisztrációval telt, hazatérte után Hanson minden éjjel hajnali kettőig dolgozott az operáján.”⁸¹

E körülményeket figyelembe véve nem csoda, ha a kétórás színpadi mű nem minden szempontból sikerült kifogástalanra. A véleményem szerint kiváló alapötletek és a vitathatatlan szakértelemmel és következetességgel megteremtett zenei hangvilág ellenére a mű nem rendelkezik akkora motivikus sokféleséggel, mint amekkorát az időbeli terjedelme megkövetelt volna. (A DVD mellékletben válogatott hangzó részletekkel igyekszem egy ökonomikus zenei keresztmetszetet adni a műből.)

Bár a *Merry Mount* nagyon is alkalmas volt arra, hogy egy első osztályú előadógárdával, egy karizmatikus főszereplő-szólistával s egy lelkesedni tudó közönség előtt a „pillanat hevében” elsőprő sikert arasson, hosszú távon mégsem volt elég erős ahhoz, hogy bekerüljön az állandó repertoárba. Az első évadban összesen tíz előadást élt meg, majd később levették a műsorról.⁸²

Az a négytétel zenei szvit azonban, melyet Hanson az operából készített, máig a legnépszerűbb és legtöbbet játszott művei közé tartozik. A nagyközönség Hansontól leginkább az első két szimfóniát és a *Merry Mount* Szvitet ismeri – ezzel egyébként igencsak egyoldalú képet látva a szerző munkásságából.

⁸⁰ Cohen, 25.

⁸¹ Steven C. Smith, szakkomentátor, *Howard Hanson: Symphony No. 4, Suite from „Merry Mount”, Lament for Beowulf*. audió CD, Delos Records, 1991: CD-melléklet, 7. oldal.

⁸² Megjegyzendő, hogy a kor majd’ összes amerikai operája – minőségüktől teljesen függetlenül – hasonló sorsra jutott.

Az Op. 33-as *III. szimfóniát* Hanson annak a 300. évfordulójának megünneplésére írta, hogy az első svéd telepesek megérkeztek az amerikai Delaware partjaira. A művet a CBS rádióhálózat rendelte meg, melynek első három tételét a szerző vezényletével mutatták be 1937-ben; a mű teljes egészében 1938-ban hangzott először az NBC Szimfonikus Zenekarral.

Véleményem szerint a *III. szimfónia* Hanson művészetének csúcsterméke; hét szimfóniája közül ezt, valamint a *IV-et* és az *V-et* tartom minden szempontból kifogástalannak és minden pillanatban meggyőzőnek. Koussevitzky is hasonlóan érzett a *III. szimfóniával* kapcsolatban – 1939-ben az addig megírt legjobb amerikai szimfóniának nevezte, mely „egyenértékű a nagy szimfóniák bármelyikével.”⁸³

III. szimfónia

[🎧 T07] – 1. tétel. Andante lamentando; Agitato

[🎧 T08] – 2. tétel. Andante tranquillo

[🎧 T09] – 3. tétel. Tempo scherzando

[🎧 T10] – 4. tétel. Largamente e pesante

A *IV. szimfóniát* (Op. 34.) a szerző édesapja halála alkalmából írta, s „Requiem” címmel az ő emlékének szentelte. A Bostoni Szimfonikus Zenekar által, Hanson vezényletével bemutatott szimfónia 1944-ben elnyerte a zenetörténet második Pulitzer-díját.

IV. szimfónia („Requiem“)

[🎧 T11] – 1. tétel: „Kyrie”. Andante inquieto

[🎧 T12] – 2. tétel: „Requiescat”. Largo

[🎧 T13] – 3. tétel: „Dies Irae”. Presto

[🎧 T14] – 4. tétel: „Lux Aeterna”. Largo pastorale

Hanson *Serenade for Flute, Harp and Strings* című műve a magánéleti sikerhez legalább akkora mértékben hozzájárult, mint a szakmaihoz: e kecses és légies hangvételű darabot leendő feleségének, Margaret E. Nelsonnak komponálta. Hanson, miután megkérte szerelme kezét, elküldte neki a mű felvételét karácsonyi ajándékként, remélvén, hogy az segíteni fog a kedvező döntésben. Segített is –

⁸³ „Koussevitzky Lauds Hanson”, *Rochester Times-Union*, 1939. december 11, „A” szekció: 3. Idézi: Cohen, 25.

1946-ban a házasság megkötött, s azóta „minden jel szerint egy boldog és majdhogynem elválaszthatatlan pár voltak; Margaret elkísérte Hansont tulajdonképpen minden útjára és koncert-turnéjára.”⁸⁴ A fuvolaszerenád pedig „önálló életre kelt”: azóta számos felvételt megért és a standard amerikai fuvolarepertoár kedvelt részévé vált.⁸⁵

[📖 T29] **Serenade for Flute, Harp and Strings**

Az egytétéles *V. szimfónia*, („*Sinfonia Sacra*”) a Philadelphia Zenekarral került bemutatásra, Ormándy Jenő vezényletével, 1955-ben. A mű premierje alkalmával Hanson azt mondta, hogy komponálását a János evangéliumában leírt feltámadás inspirálta. „A Sinfonia Sacra nem kísérli meg, hogy program-szerűen elmesélje az első Húsvét történetét, megkísérli azonban, hogy felidézzon valamit a tragédia és győzelem, misztikum és lelki megerősítés atmoszférájából, mely áthatja e történetet – mely történet a keresztény hit lényegi szimbólumát képezi.”⁸⁶

[📖 T15] **V. szimfónia („Sinfonia Sacra”)**

A szerző kórusmű-repertoárjának egyik ismert darabja a *Song of Democracy* című, 1957-ben keletkezett, zenekarkíséretes kompozíció, mely Walt Whitman két versét veszi alapul. A mű első feléhez felhasznált szöveg az iskola, a nevelés szépségeiről és a fiatalságba vetett hitről szól, a mű második felének szövegében pedig a költő a demokrácia nagyszerűségét énekl meg és a világon való győzedelmes elterjedését vetíti előre.⁸⁷

⁸⁴ Cohen, 28.

⁸⁵ Ezt alátámasztani látszik James E. Perone *Howard Hanson. A Bio-Bibliography* című könyve, mely Hanson minden típusú megnyilvánulásának (zeneszerzői, karmesteri, írásbeli, szóbeli; élő és rögzített; saját, mások által reprodukált ill. kommentált) összes ismert adatát listászerűen összegyűjtve tartalmazza. A könyv Hanson művek előadástörténetével foglalkozó szakasza a *Serenade for Flute, Harp and Strings* előadásait a többi műhöz viszonyítva igen hosszasan sorolja, a 125-127 oldalakon. Hozzájárul még ehhez személyes tapasztalatom a Texas Christian University-n 2000-ben töltött időszakból, ahol egy amerikai fuvolista kolléga olyan hangvétellel említette, hogy tanulja e művet, mintha az majdnem „trivialitás”-számba menne.

⁸⁶ Idézi: Steven C. Smith, szakkomentátor, *Howard Hanson Symphonies Nos 7 & 5, Piano Concerto, Mosaics*, audió CD (Delos International Inc., 1992): CD-melléklet, 5. oldal.

⁸⁷ A mű teljes szövege és az általam készített szabad magyar fordítása megtalálható az I-es számú függelékben.

Hanson személyiségéhez nem csak a zenemű témája, hanem a megírására való felkérés mibenléte is közel állt. A mű komponálásának körülményeit és szempontjait a következőképpen foglalja össze:

Amikor elfogadtam a *National Education Association* és a *Music Educators National Conference* felkérését, hogy komponáljak kórusművet a *NEA* századik és a *MENC* fennállásának ötvenedik évfordulójának alkalmából, felismertem, hogy az egyik legnagyobb kihívást jelentő felkérést vállaltam el zeneszerzői karrierem során. Feladatomban nagyban megkönnyítette a két Walt Whitman részlet témába vágó volta (ezek egyikét a költő egy általános iskola felavatására írta). [...] A problémát az jelentette, hogy Walt Whitman inspiráló szavait megfelelően zenésítsem meg, s mindezt lehetőleg úgy, hogy az előadása elég egyszerű legyen iskolai zenekarok és kórusok számára. Tudván, hogy a fiataloknak a lehető legjobb jár, amit az ember adhat, a szavaknak lehető legnagyobb drámai impulzust kölcsönöztem, melyre csak képes vagyok. [...] Hogy mekkora mértékben jártam sikerrel, azt zenei ifjúságnak, akik játsszák és éneklék ezt a művet, kell eldöntenie. Szeretettel írtam nekik ezt a művet, s mindannak a méltányolásával, amire ők engem megtanítottak.⁸⁸

Ahogy a mű első fele az oktatáshoz, második fele a társadalmi élethez, mint egészhez kapcsolható. Hanson *Song of Democracy*-ja Richard Nixon elnök beiktatási ceremóniájához kapcsolódó ünnepi hangversenyen is elhangzott, 1969. január 18-án Washingtonban, a Mormon Tabernacle Choir és a National Symphony Orchestra előadásában.⁸⁹

[📄 T70] **Song of Democracy**

A hat rövid tételből álló *VI. szimfóniát* a New Yorki Filharmonikus Zenekar rendelte meg Hansontól, alapításának 125. évfordulójának alkalmából. A bemutató 1968-ban hangzott el a szerző vezényletével.

VI. szimfónia

[📄 T16] – 1. tétel: Andante; [📄 T17] – 2. tétel: Allegro scherzando; [📄 T18] – 3. tétel: Adagio
[📄 T19] – 4. tétel: Allegro assai; [📄 T20] – 5. tétel: Adagio; [📄 T21] – 6. tétel: Allegro

⁸⁸ Howard Hanson, idézi: Harold Lawrence, zenei rendező és szakkomentátor, *Hanson Conducts Hanson, Symphony No. 1 »Nordic«, Symphony No. 2 »Romantic«, Song of Democracy*, audió CD, Mercury Living Presence, 1990, CD-melléklet, 7. oldal.

⁸⁹ James E. Perone: *Howard Hanson. A Bio-Bibliography*. (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1993.): 29.

Hanson szimfónia-sorozatának utolsó darabját, a kórusra és zenekarra írt *VII. szimfóniát* 1977-ben, 81 éves korában írta. A mű Walt Whitman *Leaves of Grass* c. versciklusából vett részleteket elevenít meg. A művet a szerző az általa régóta látogatott *National Music Camp at Interlochen* nyári zenei tábor fennállásának 50. évfordulója alkalmából komponálta, s ott is került bemutatásra, a szerző vezényletével.

E mű nem más, mint Hanson szimfónia-sorozatának alapvetően retorikus jellegű, időskori zárszava.⁹⁰ A mű – a megannyi tragédiát, disszonanciát megjelenítő IV., V. és VI. szimfónia után – visszahozza az életigenlő és optimista hangvételű II., „Romantikus” szimfónia jellegzetes harmóniai fordulatait, zárótételében melodikus visszautalást is téve annak – időközben híressé vált – I. tételi zárótémájára.

Az utolsó tétel klasszikus formai szerkezetű, végsőkéig letisztult, a szimbolikusság szférájába emelkedett befejezőszakasza, „*Joy, shipmate, joy!*” – „Öröm, hajóstárs, öröm!” kóruszöveggel, fénylő D-dúr akkorddal tesz pontot a szerző szimfónia-repertoárjának végére.

VII. („Tenger”) szimfónia

[☞ T16] – 1. tétel: „Lo, the unbounded sea” (Largamente)

[☞ T17] – 2. tétel: „The untold want” (Adagio)

[☞ T18] – 3. tétel: „Joy, shipmate, joy!” (Allegro molto - Molto meno mosso)

⁹⁰ Szövegének szabad fordítása megtalálható az I-es számú függelékben.

A nyugalmazásban töltött évek

A '60-as évek elején Hanson nyilvánosan fölvetette a gondolatát annak, hogy nyugdíjba vonul az Eastman School éléről. A megfelelő utód keresése több éven át zajlott. Végül Hanson 1964 tavaszán, 67 éves korában, kerek negyven esztendőnyi munka után adta át az intézmény irányítását. Utódja Walter Hendl karmester lett.

Hanson azonban nyugalmazásban töltött éveit is majdnem ugyanolyan elfoglalt maradt, mint korábban. Folytatta a vezénylést, az írást, a diplomáciai munkát; különböző testületek és zsűrik munkájában vett részt. 1966-tól 1976-ig például egy kéthetente megjelenő cikksorozatot írt a környék egyik vezető újságának, a *Rochester Times-Union*-nak zenéhez kapcsolódó témákban, és húsz éves elnökség után is részt vett a National Music Council munkájában.

Az ez időszakban betöltött legfontosabb közszolgálati szerepét azonban Hanson az újonnan alakult *Institute of American Music* („Az amerikai zene intézete”) élén látta el. Ezt az intézetet az Eastman School hozta létre Hanson nyugdíjba vonulásakor, őt megtevé első igazgatójának, azzal a céllal, hogy folytathassa erőfeszítéseit az amerikai zene ügyének előrevitelére, előadásokkal, kottakiadással és hangfelvételek készítésével.

Hanson a magánvagyonát felhasználva is segédkezett az intézet megalapításában és működtetésében: a zeneszerzői jogdíjaiból befolyt összegekkel, valamint nagybátyjától korábban örökölt, 100.000 dollár értékű Kodak részvénnnyel támogatta a kulturális vállalkozást.⁹¹ „Örömmel fogadtam el ezt a feladatot hátralévő éveimre” – írta Hanson kinevezése után.

Az intézet, hasonló célokkal, ma is működik az Eastman School égisze alatt, *Hanson Institute for American Music* néven. Hivatalos weboldala az www.esm.rochester.edu/iam/ címen érhető el.

Hanson és felesége, Margaret, egy életen át kitartottak egymás mellett. Gyermeük nem volt. Egy hetven éves korában készült interjúban Hanson megosztotta abbéli gondolatát, hogy ha annak idején nem vállalta volna el az

⁹¹ Michael Walsh, „Hanson Donates \$100,000 to Eastman”, *Rochester Democrat and Chronicle*, 1976. január 27, „C” szekció: 1. Idézi: Cohen, 29.

Eastman igazgatói szerepét, minden bizonnyal korábban nősült volna és lettek volna gyermekei. „Mindazonáltal, elégedettnek tűnt azzal, ahogyan élete eltelt.” – írja Allen Cohen. „Részleges kompenzációként élte meg azt, hogy az Eastmannél töltött időszaka alatt az ott megfordult több ezer diák közül sokkal ápolhatott szakmai és egyúttal személyes kapcsolatot.”⁹²

Egy másik interjú kapcsán mosolyogva idézte fel azt az emlékezetes esetet, amikor annak idején Frank Damrosch (annak a new yorki zenei intézetnek az igazgatója, ahová Hanson diákként járt) azt mondta neki: „Miért fecsérelsz energiákat abba az eszemment ötletbe, hogy zenét szerezz, amikor nagy koncertzongorista válhatna belőled?” Mikor Hanson riportere, David Russell Williams ehhez hozzáfűzte: „Sokan gondolkodtak így azokban az időkben ebben az országban”, Hanson így válaszolt: „Negyven évig tartott, mire megszabadultunk ettől a gondolkozástól! Még nem egészen vagyunk rajta túl, de már majdnem!” Majd az idős Hanson – többségükben számos előadást megért és felvételeken kapható hét szimfóniával, szimfonikus költeményekkel, kórusművekkel és egy zeneszerzői Pulitzer-díjjal a háta mögött – hozzátette: „Többször előfordult már, hogy amikor a feleségem kérdezte, hogy most mit fogok csinálni, azt válaszoltam: megyek fel az emeletre eszemment erőfeszítéseket tenni.”⁹³

Hanson nyugalmazott éveiben végzett kompozíciós munkájának eredménye többek között a VI. és VII. szimfóniája, több jelentős zenekarkíséretes kórusműve, mint pl. a világ teremtéséről és az ember megváltásáról szóló, bibliai szövegekre írt *Lumen in Christo* vagy a vizionárius Walt Whitman emberiségbe vetett hitét megtestesítő versének, a *Mystic Trumpeter*nek azonos című megzenésítése narrátorra, kórusra és zenekarra – valamint Hanson utolsó befejezett műve, a kamarazenekarra írt, *Nymphs and Satyr* című balettszvit.

Ahogy korábban már szó esett róla, Hanson az idők során, úgymond, egy kicsit haladt a korrallal, és a XX. századra jellemző fanyarság, tömörség, szikárság, gyors részeiben konok motorikusság, és az „északi szimfóniásan” áradó érzelmektől való mentesség felé mozdult el zenéjében. Azonban Hanson kései éveire, amikor már

⁹² Cohen hiányosnak tűnő lábjegyzeti hivatkozása a 28. oldalon: Allen, „At 70, Howard Hanson Looks Mostly Forward”: 4.

⁹³ David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988): 25.

egyre nagyobb mértékben visszavonultan élt, és az időskor nyugalját élvezte, mindezeket lassan felváltotta valami más: visszatért a romantikus lelkivilághoz – azonban immáron nem a fiatalok hevületével, hullámmásával és „tettrekészségével”, hanem az időskor nyugalmaival, derűjével és egyfajta megkönnyebbültségével, bőkezűen vetve papírra a dúr harmóniákat és a fülnek kellemes, világos, felemelő hangzatok akadálytalan folyamát, melyekben a hallgató úgy érezheti magát, akár hal a vízben, vagy madár a levegőben. Minden frissítő és pihentető, békés és letisztult. Nem siet sehová, nem akar bizonyítani semmit, nem akar megfelelni senkinek. Egyszerűen csak van, ahogy maga a természet is.

[📖 T65] *Nymphs and Satyr* balett-szvit, 1. tétel: „Prelude and Fantasy”

A *Nymphs and Satyr*éhoz hasonló zenei jegyeket hordoznak a majdnem húsz évvel korábban komponált, programszerűen természetábrázoló *Bold Island Suite* hosszú szakaszai, a *Rhythmic Variations on Two Ancient Hymns* című, kései vonószekari mű teljes egésze, illetve a maga nagyságában és retorikusságában is „ráérős” természetű, a méricskelt időbeliség nyomását nem ismerő VII. szimfónia.



Hanson életének záró periódusát Allen Cohen így foglalja össze:

„[Az utolsó években] Hanson és felesége legtöbb idejüket otthonukban töltötték Rochester külvárosában, a nyáron töltött idejüket pedig megosztották Mrs. Hanson Chautauqua-tó partján álló családi háza, Hanson régóta kedvelt zenei tábora: a National Music Camp at Interlochen, valamint a Bold Island szigeten álló nyaralójuk között, melyet Hanson a nagybátyjától örökölt. E házban nem volt bevezetve sem villany, sem vízvezeték; generátorról üzemelő telefonjuk is csak akkor működött, amikor akarták. Hanson itt csak feleségével, kutyáikkal és a társaság gyanánt néha meghívott vendégeikkel töltötte az időt; zenét szerzett, minden nap úszott, fát vágott, és különböző barkácsolási munkákat végzett.”

Még a 60-as évekből, az eme kis elszigetelt pihenőhelyen töltött időkből való a szerző fent említett *Bold Island Suite* c. műve, melyben a tenger látványát és a háborítatlan nyugalmat zenésíti meg olyan tételekben, mint „A tenger madarai” [☐ T41], „Nyári tengerkép” [☐ T42] és „Isten a természetben” [☐ T43].

A VII. szimfónia inspirációjában is nagy szerepet játszott Bold Island; Hansont idézve: „A tenger látványa a szigetről nagyon tiszta – az az érzésed, mintha távcsővel ellátnál egészen Spanyolországig. Nagyon messze elérő tekintet érzését adja az embernek [...] biztos vagyok benne, hogy ez hatást gyakorolt a Walt Whitman versek megzenésítésére.” A szimfónia I. tételének utolsó taktusai, mintha ezt a “messze elérő tekintetet” jelenítenék meg:

[☐ 94] „*Lo, the unbounded sea... the sea!*” („Nézd, a határtalan tengert... a tengert!”)

A *Bold Island Suite* végén pedig, a *God in Nature* című tétel zárószakaszában, egy tengeri viharhoz hasonló részlet után, a Hanson lelkéhez oly’ közel álló himnikus korál-szerű passzusok éneklik meg Isten és a természet méltóságát, majd – miután a koráltéma a komorabb moll rézfűvös intonációból bensőséges dúr vonóshangzásba kerül át – a szvit első tételéből visszatérnek a tenger madarait utánzó hangok, hogy a koráldallam mondanivalójával végül megkapó, szívet melengető természetképben egyesüljenek.

[☐ 96] **Bold Island Suite – 3. tétel: „God in Nature”, befejezőszakasz**

Howard Hanson 1981. február 26-án Rochesterben, nyolcvannégy éves korában halt meg. Ma egy hangversenyterem, egy ökumenikus kápolna és egy ösztöndíj viselik nevét az Eastman School of Music-ban.

Hanson zenéjének megítélése életében és a későbbiekben

Hanson élete során az, hogy kortársai miképp tekintettek rá, mint zeneszerzőre, meglehetősen változóan alakult. Életének derekán, a 40-es és az 50-es években nem csak pedagógusként és karmesterként, hanem zeneszerzőként is prominens személyiségnek számított. Bár a kritikák soha sem voltak róla egyöntetűen pozitívak, Hansont a legfontosabb amerikai szerzők között tartották számon. Ezt, a Pulitzer-díj és egyéb szakmai kitüntetések mellett, számos zenei közszereplő fennmaradt véleménynyilvánítása is alátámasztja.

Hanson zenéjének reputációja azonban az 50-es és 60-as évek fordulója táján meredek hanyatlásnak indult. A rá fordított figyelem általánosan lecsökkent, s ez, mind a szakmai sajtót és közbeszédet, mind a nagyközönség általi ismertséget tekintve, egészen a halála utáni néhány évig tartott.

Hanson komponistaként való marginalizálódása nagyjából egybeesik az Eastman Schooltól való távozásával, azonban korántsem ez volt az egyedüli oka szerzői háttérbe szorulásának. A II. világháború után az amerikai zenei életben az atonalitás, és azon belül is elsősorban a szerializmus, minden addiginál nagyobb hangsúlyt kapott. Cohen így adja tömör összefoglalóját az akkori helyzetképnek:

„Jelentős változás játszódott le számos zeneszerző stílusában, különösen az amerikaiakéban, azokban az évtizedekben, melyek Arnold Schönberg 1951-es halála, illetve Igor Stravinsky, a kor legbefolyásosabb zeneszerzőjének [stílusbeli] átváltozása után következtek. Fiatal és idős amerikai szerzők egész hulláma követte Stravinsky útját, vagy ahhoz hasonlót: a tonalitástól eltávolodva, a poszt-weberni totális szerializmus, az aleatorikus zene, a *musique concrète*, az elektronikus zene, a kollázs, illetve a szabad atonális stílusok számos formája felé. A kritikusi vélemények hangsúlya eltolódott, ahogy a fiatal zeneszerzők és zenetudósok, akik szimpatizáltak a ‘fejlett’ stílusokkal és esztétikával, s lenézték a tradicionálisakat, országszerte elkezdtek megtölteni a zenei egyetemi karok és intézmények pozícióit. Nem csak a romantika, de minden olyan zene, melynek bármilyen köze volt a tonális alapokhoz, immáron kimerültnek és elavultnak minősült.”⁹⁴

⁹⁴ Cohen, 40.

Ahogy Walter Simmons fogalmaz könyvében: „A tonális zene lebecsülése és elnyomása egészen odáig növekedett, hogy egyenértékűvé vált a *szó szerinti* feketelistára tételével azoknak a szerzőknek, akik nem bizonyultak kompatibilisnek a zenetörténet hivatalosan elfogadott verziójával.”⁹⁵

A fentiek alól még a legnagyobb tekintélyű romantikus szerzők, mint pl. Samuel Barber, sem tudták teljesen kivonni magukat. Egyedül Aaron Coplandnek sikerült általánosan „megúsznia” ezt az ítéletet, egyrészt kimagaslóan nagy népszerűségének, másrészt a szerialista világban tett kompozíciós próbálkozásainak köszönhetően. Azonban még maga Copland is egyszer így fogalmazott: „Túl gyakran van az embernek olyan érzése, amikor egy műelemzést olvas, hogy magának a zenének nem sok jelentősége van, kivéve annak a módszernek, amivel az egész elátkozott dolgot összerakták.”⁹⁶

A modernista zenei elit hagyományos közízlést lenéző attitűdje leglátványosabban talán Milton Babbitt szerialista zeneszerző cikkében nyilvánult meg, melynek címe: „Who Cares If You Listen?” („Kit érdekel, hogy hallgatod-e?”)⁹⁷. Walter Simmons szerint, „a nontradicionális zenei stílusoknak az olyan közönség torkán való lenyomása, mely egyre bizonytalanabbá vált saját reakcióiban és egyre bizonytalanabb saját ízlésében, a közönség fokozatos elidegenedését eredményezte saját korának zenéjétől.”⁹⁸

A fenti könyvszerzőktől vett idézetekben érzeni vélek egyfajta személyes állásfoglalást, s ahhoz kötődő emocionális töltetet. Ennek ellenére, azért adtam helyet nekik e dolgozatban, mert, bevallom, hajlok a velük való egyetértésre. Távolról sem azért, mert a kísérletező szellem vagy az absztrakt intellektus vezérelte zene ellensége volnék. Pusztán azért, mert ezen irányzatok vezető képviselői igazságuk *kizárólagosságának* hirdetésével tették azt, amit tettek. Nem kiegészíteni, kiszélesíteni akarták a kortárs zeneirodalmat, hanem minden hagyomány helyébe akartak lépni, s a komolyan vehető zeneművészet egyedüli, alternatíva nélküli örökösévé kívántak válni.

⁹⁵ Walter Simmons: *Voices in the Wilderness. Six American Neo-Romantic Composers*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006): 6.

⁹⁶ Edward T. Cone, „Conversations with Aaron Copland”, in: *Perspectives on American Composers*, szerk. Benjamin Boretz és Edward T. Cone (New York: Norton, 1971): 144.

⁹⁷ Allen Hughes, recenzió, *New York Times* (1966. március 19). Idézi: Walter Simmons: *Voices in the Wilderness. Six American Neo-Romantic Composers*. (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006): 5.

⁹⁸ Walter Simmons: *Voices in the Wilderness* (ld. feljebb), 5. oldal.

Szomorú módon így az a kortárs zene, melynek Hanson vagy épp Kodály Zoltán eszméi szerint az emberi társadalom művelésének és felemelésének szolgálatában kell állnia, egy zártkörű elit társaság intellektuális játékszerévé vált – legalábbis akkora mértékben, amekkora mértékben a zenekultúra akkori vezető hangadóiin múlt.

Ez volt az az időszak, melynek vége felé Hanson meghalt – félig elfeledetten, közönség és szakma által egyaránt. A *New York Times*-ban megjelent gyászjelentését kísérő cikkben, bár a szerző elismeri, hogy Hanson zenéje „időnkénti újrajátszásra és újraértékelésre adhat alapot”, ezzel a megjegyzéssel is él: „zenéje erősen sugallja a díszhuzatos bútorzatok és diavetítők elveszett világát”.⁹⁹ Ami pedig egyenesen megtévesztő és súlyosan igazságtalan Hansonnal szemben, az a *Time* magazin gyászjelentésében leírt egyik mondat, mely szerint Hanson „fáradhatatlanul, bár sikertelenül küzdött az amerikai zene haladó trendjei ellen”¹⁰⁰ – egy állítás, melyről a karmesteri és koncertszervezői munkásság ismeretében kijelenthető, hogy egyszerűen téves.

„Bár [Hanson] saját szemével nem láthatta, nem sokkal halála után ismét fordult a kocka” – fogalmaz Cohen. „A zeneszerzők elkezdtek hiányolni azt a közönséget, amelyet elűldöztek atonális, szeriális vagy aleatorikus műveikkel. [...] Csakhamar ismét kijárt a tisztelet azoknak a zeneszerzőknek, akik szerint a tonális zene még nem merült ki (amit az olyanok, mint Hanson, nem beszélve a közönség többségéről, korábban is jól tudtak).”¹⁰¹

A 80-as évek végétől kezdve több karmester, köztük pl. Gerard Schwarz a Seattle-i Szimfonikusokkal, elkezdtek CD-re venni Hanson főbb műveit, igen pozitív kritikai fogadtatásra találva. (Jelen dolgozat Hansonra vonatkozó hangzó mellékleteinek döntő többségét is a Schwarz-féle szimfonikus összkiadás adja.) Számos más amerikai romantikus társával együtt, mint pl. Barber, David Diamond,

⁹⁹ Donal Henahan, „The Hanson Legacy: Challenges to Modernity in American Music”, *New York Times*, 1981. február 28: 19. Idézi: Cohen, 31.

¹⁰⁰ „Milestones”, *Time* 117 (1981. március 9): 74. Idézi: Cohen, 31.

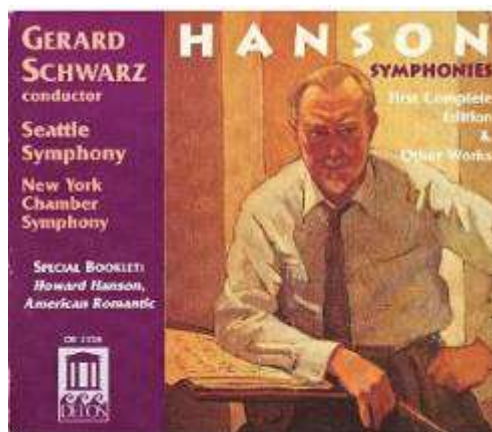
¹⁰¹ Cohen, 32. A szerző a következő forrásokat adja meg, melyek ezen állítás létjogosultságát alátámasztják: *Contemporary Music Review* 6, 2. rész (1992), „mely teljes egészében a tonális kortárs zenében betöltött szerepének szenteltetett. Az említett kiadvány ékesszóló védelme, és e kérdésben foglalt álláspontjának megerősítése megtalálható a következő írásban.” Fred Lerdaahl, „Tonality and Paranoia: A Reply to Boros”, *Perspectives of New Music* 34 (1996): 242-51.

Paul Creston, „Hanson csillaga ismét felszálló ágban van”.¹⁰² Zenéjének nagy része elérhető a lehető legjobb minőségű, nemzetközi forgalomban is kapható felvételeken, de emellett hozzáférhetőek bizonyos műveinek saját vezényletével készült, eredeti felvételei is. (Emellett pedig – az Amazon.com internetes áruház vásárlói kommentárjai között szemezgetve – az a benyomásom, hogy az amerikai komolyzene-kedvelő közönség egy része nem feledkezett meg Hanson más szerzőket segítő

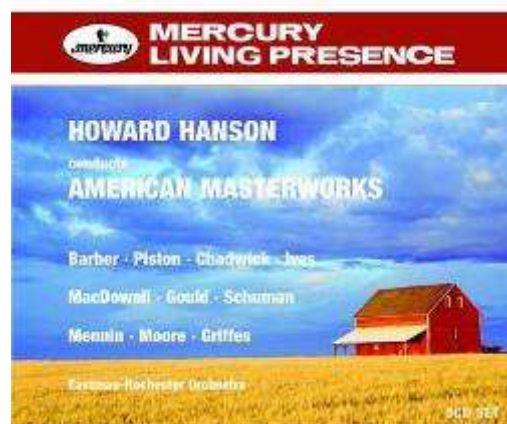


Gerard Schwarz

karmesteri munkásságáról sem: az Eastman-Rochester zenekarral – és ezzel rokon zenekari formációkkal – a század közepén létrehozott, klasszikusnak számító felvételsorozata mind a mai napig a kínálat és a gyűjtői diskurzus része.)



Szerzői szimfónia-összkiadás és más művek.



**„Howard Hanson
amerikai mesterműveket vezényel”**

¹⁰² Cohen, 32.

Hanson zeneszerzői stílusának elemzése

E fejezet sorra veszi Hanson zenéjének összes lényeges aspektusát. Először annak külső inspirációs forrásait és nemzeti stílusjegyeit vizsgálom, majd később részletesen bemutatom a szerző harmóniai nyelvezetének, melódiavilágának és szólamvezetési szokásainak általam legfontosabbnak ítélt vonásait is.

Mindezekhez alapvetően a felsorolásszerű írásmódot tartom a legmegfelelőbbnek, mely egyrészt az áttekinthetőséget segíti, másrészt – főleg a harmónia- és dallamelemzési fejezetekben – nagy mértékben megkönnyíti az információtartalom logikai alapon való strukturálását.

A felsoroláshoz – szintén a könnyebb áttekinthetőség érdekében – a számok előtt betűket is alkalmazok, melyek, egyfajta rövidítésként szolgálva mutatják, hogy az adott listaelem melyik témakörhöz, alfejezethez – tehát melyik felsoroláshoz – tartozik.¹⁰³ A betűk a következőket jelentik:

B – Behatások, inspirációs források;

A – Amerikai stílusjegyek; **S** – Skandináv stílusjegyek

H – harmóniarendszer; **D** – dallamvilág; **Sz** – szólamvezetés; **E** – egyéb fordulatok

A szerző főbb inspirációs forrásai és nemzeti stílusjegyei

Hanson saját elmesélései szerint, melyeket számos forrás egybehangzóan említ, stílusának kialakulásában az alábbi tényezők játszottak szerepet:

B-1. A templomi koráléneklés, melyhez saját gyermekkori élményeinél fogva erősen kötődött. Szülei lutheránusok voltak, s a család aktívan részt vett a templomi közösségi életben. Hanson zenéjében innen is eredeztethetőek azok a részek, melyekben a jellegzetes koráljátéké a vezető szerep, mint például a Dies Natalis

¹⁰³ Ennek különösen arra való tekintettel éreztem szükségét, hogy a felsorolás bizonyos pontjai oldalakon keresztül elhúzódnak, nagyban csökkentve a struktúra áttekinthetőségét és vizuális koherenciáját. A betűket is tartalmazó, olykor többkomponensű felsorolás-címkékkel ezt a problémát igyekszem orvosolni.

főtémája [123], az V. szimfónia egyik részlete [118], vagy a III. szimfónia koráltémája [111].



Dies Natalis, főtéma (rézfúvósok)

Hanson gyermekként még a templomi, vallási hivatást is fontolóra vette – évekkel később templomában alkalmanként még paphelyettesként is szolgált. Bár végül nem ezt az utat választotta, a hit egész életében fontos maradt számára: írásai és beszédei gyakran tartalmazznak vallási utalásokat.¹⁰⁴

B-2. A gregorián ének, mely hitbéli gyökerei révén – s a római tanulmányútja alkalmával gyűjtött zenei benyomásoknak köszönhetően – szintén közel állt Hansonhoz. Több művében fellelhetők gregoriánt idéző melódiák, melyeket a szerző előszeretettel helyezett dór modális hangnembe, illetve azzal rokon dallamos mollba. Példák erre a Lumen in Christo c. kantátából a kórus belépésének témája [126], vagy a Dies Natalis egyik variációja [122].

B-3. Palestrina polifón művészete, melyet Hansonnak római tanulmányútja során behatóan volt alkalma tanulmányozni. „Borzasztó sokat tanultam Palestrinától arról, hogy hogyan vezessem a [szólam-]vonalakat a harmóniakon keresztül” – mondta. Úgy említi Palestrinát, mint olyan tényezőt, mely az életében a legnagyobb hatást gyakorolta rá.¹⁰⁵ Minden bizonnyal részben innen eredeztethető Hanson kontrapunktikához, a belső szólamok szövéséhez való affinitása és mesterségbeli tudása.

B-4. Hanson szimfonikus zenekari hangzáshoz való erős kötődését nagy mértékben megalapozta, hogy zongora főtárgy-tanulmányai mellett két zenekari hangszeren is megtanult játszani: már gyermekkorában csellózott, s hangszeres képességét odáig

¹⁰⁴ Cohen, 9.

¹⁰⁵ David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988): 13.

fejlesztette, hogy – saját szavaival élve – eléggé kompetenssé vált ahhoz, hogy akár beüljön egy átlagos zenekarba. Emellett néhány évig harsona-tanulmányokat is folytatott, melyen keresztül a fúvós szólamok légzésének fontosságát és szerepét tapasztalta meg meg testközelből.¹⁰⁶

B-5. Zenekari hangszerelés tekintetében saját tanára, **Ottorino Respighi** volt rá legnagyobb hatással, akitől római tanulmányútja során nyílt lehetősége órákat venni.

B-6. A fent felsoroltakon túl Hanson fejlődésére – saját elmondása szerint – **Wagner, Gustav Holst**, valamint Respighi tanára, **Rimszkij-Korszakov** volt még hatással.¹⁰⁷ Ami azonban a legfontosabb zeneszerzői példaképét illeti, mondhatjuk, hogy a skandináv befolyás a legerősebb: bár láthatóan számos, több országból és korszakból való szerző zenéje formálta egyéniségét, írásaiban mindenek feletti példaképként a finn mestert, **Jean Sibelius**t említi.

A szerzői portréban említettek szerint, nemzeti karakter szempontjából Hanson zenéje egyaránt hordoz skandináv és amerikai stílusjegyeket. Az alábbiakban megpróbálok számba venni néhány, konkrétan beazonosítható zenei mozzanatot, melyek a fent említett két kategóriára vezethetők vissza.

Az „amerikai” hangvétel ismérvei Hansonnál

Az amerikai érzelem-, ritmus-, akkord- és dallamvilág megmutatkozása elsősorban a következő Hanson-művekben fedezhető fel: II., „Romantikus” szimfónia, *Zongoraverseny*, a *Merry Mount* c. opera, a *Song of Democracy* c. kórusmű, vagy az *Elegy in Memory of My Friend Serge Koussevitzky*. E repertoárból, az Amerikához köthető stílusjegyek közül az alábbiakat sikerült azonosítanom:

¹⁰⁶ David Russell Williams: *Conversations with Howard Hanson*. (Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988): 24.

¹⁰⁷ Cohen, 9.

A-1. Jellegzetes, **aszimmetrikus ritmikai lüktetés**, melyben 3-as és 2-es egységek kombinálódnak egymással, leggyakrabban **„3+3+2”-es formában**. Példa erre a „Children’s Dance” tétel főtemája [438] a Merry Mount c. operából, vagy a Zongoraverseny I. tételének gyors főtemája [436].



A Children’s Dance c. tétel főtemájának részlete,
a Merry Mount c. operából



A Zongoraverseny I.
tételének
Allegro főtemája

Bár e ritmika az amerikai zenében leggyakrabban energikus tételekben szerepel, Hansonnál ez gyakran hallható lírai, sőt, filozofikus tartalmú művek szólamszövegében is, mintegy „átlényegült” formájában, mint például a világ teremtéséről és megváltásáról szóló kéttételes kóruskantátájában, a *Lumen in Christo*-ban [425].



Lumen in Christo, II. rész,
a hegedűkar szólamának részlete
a „the shadow of death”
szövegrész alatt

Szintén a *Lumen in Christo*-ból való egy másik, a fentiekkel rokon ritmus: a „2+2+2+triola” lüktetés, mely a mű egy pontján timpani lüktetésként jelenik meg [427].

Az említett kétféle ritmikai mintázat közös sémája, hogy a nyolc ütésből álló ütemben az első 6 ugyanolyan csoportokból áll (3x2 vagy 2x3), és ehhez adódik az utolsó két ütésnyi idő, melynek (szintén egyenletes) ritmikája az előzőektől eltérő kell, hogy legyen. E séma által létrejöhet 3+3+2, 3+3+triola, vagy 2+2+2+triola képlet, melyből az elsőre a *Children’s Dance* témája, az utolsóra a *Lumen in Christo* timpani ritmusa szolgáltat példát. A VI. szimfónia 3., lírai tételében szereplő érzelmi fokozásban pedig mindkét szóban forgó ritmikai formára példát találunk [420]: a fokozás menete közben a 2+2+2+triola, a fájdalmas, disszonáns csúcsponton pedig a

3+3+2 képlet érvényesül. E részlet érzékelteti, hogy az eredetileg vidám természetű táncokból ismert ritmikák a zenei hangulatok és tartalmak igen széles palettáján alkalmazhatóak, de emellett stílusjegyként is mindenhol egységesen megállják a helyüket.

Előfordul, hogy Hanson a szóban forgó ritmikai töltetet bonyolultabb és hosszabb formában alkalmazza, mint például a II. szimfónia III. tételének 80. ütemétől [106], ahol a négynegyedes ütemekbe 3+3+3+3+2+triola felosztású, két ütemen átívelő hosszúságú ritmusképletet írt.



II. szimfónia III. tétel, 80. ütem, (86. oldal)

Végül, „külső” példaként hadd említsek egy szövegi szempontból is erősen ide tartozó idézetet: az „I want to live in America” c. számot Bernstein *West Side Story*-jából, mely a hanson-i példakéhoz hasonló módon, [3 + 3 + 2+2+2]-es pulzálással alapozza meg a tétel karakteres, játékos, pezsgő hangulatát.

A-2: Lendületes rézfúvós akkord-passzusok, melyek mixtúrájukkal és fanfár-jellegükkel (Romantikus szimfónia [108]), vagy „puskaropogás” sűrűségű ritmikájukkal (VI. szimfónia 2. tétel [119]) gyakran akár a Csillagok háborúja c. klasszikus amerikai film jellegzetes zenei momentumaira is emlékeztethetik a hallgatót.



II. („Romantikus”) szimfónia, III. tétel, 106-108. ütem (90. partitúraoldal)

A-3: A melódiákban kitüntetett ponton megszólaló, jellegzetes **triola-képlet**, mely az amerikai XX. századi romantikus zene –



Bradford áriája („Last Night Came One”) a Merry Mount c. operából, zenekari bevezetőtéma

illetve a szélesebb körben ismert aláfestő, alkalmazott ill. szórakoztató színpadi zene – nyelvezetének egyik jól felismerhető fordulata. A Hanson-repertoárból három példát hoznék: a II., „Romantikus” Szimfónia II. tételének főtémája [50] és I. tételének zárótémája [54], valamint a Merry Mount c. operából Bradford „Last Night Came One...” kezdetű áriájának zenekari bevezetője, mely a kottapéldán is látható [29])

A-4: Aszimmetrikus ritmikai hangsúlyozás, egy súlyos ütemrészt megelőlegező, akcentuált és kitartott hanggal. A legjobb két példa erre a *Song of Democracy* c. kórusmű jelen kottapéldával illusztrált első zenekari csúcspontja [34], valamint a Zongoraverseny gyors főtémájának hasonló módon „megelőlegezetten akcentuált” és átkötött hangja [36]



Song of Democracy, I. rész, „...on the Soul's voyage, Ah!” szövegrész vége

A-5: Sokszor előfordul, hogy a zene hosszú ideig **megtart egy ostinato-szerű ritmikai lüktetést**, melyben, bár maga az ostinato változhat, az impulzív lüktetés valamilyen formában végig fennmarad. (Ez alól legfeljebb egy-egy, pár akkordot tartalmazó, figyelemfokozó, pár másodperces „lokális csúcspont” lehet kivétel.) Ez a ritmikai kvalitás a zene direktségét, zsigeri hatását erősíti, amely az amerikai zene – és természetesen a populáris zene – egyik jellemző vonása. Ilyen passzusokat találhatunk pl. a *Song of Democracy* első tételében [33], a *Cherubic Hymn* c. kórusműben [35], a *Merry Mount* c. operából való „Praise We the Lord” c. kórustételben [30], vagy a VI. szimfónia több tételében (itt a kétperces rövidségű 4. tételt idézem [21]).

A-6: Az érzelmek kifejezésének direktsége, az amerikai néplélekre oly jellemző nyitottság, életigenlés és „naivitás”, mely populáris filmművészetük – és filmzenei

művészetük – széleskörű ismertségénél fogva, úgy gondolom, nem szorul bemutatásra. Erre talán legjobb példa ismét a II., „Romantikus” szimfónia, s annak bármelyik jellegzetes témája. Álljon itt a mű 3. tétele idézetként! [📖 07]

A skandináv hangvétel ismérvei Hansonnál

A skandináv ihletésű attitűd legnagyobb mértékben a szerző III. szimfóniáját itatja át, mely annak a 300. évfordulójára íródott, hogy az első svéd telepesek megjelentek az amerikai Delaware partjain. A mű hangvételét s zenei anyagait többen állították párhuzamba Sibelius zenei világával.¹⁰⁸

Elsősorban hangulati szempontból nézve – s már csak a címe okán is – ide tartozik még az I., „Északi” szimfónia. E két reprezentatív művön kívül számos más Hanson mű részleteiből, fordulataiból is kiérezhető a skandináv kötődés. Mindezek konkrét zenei megnyilvánulásaira az alábbi példákat tudom felhozni:

S-1: Sötét, komor hangzások. Ezekre elég nehéz egzakt definíciót találni, azonban a zenei atmoszférák tekintetében eléggé kézenfekvő, hogy az északi világ téli időszakaihoz köthető zord, sötét tónus és egyfajta „lelki fegyelem” meg kell hogy jelenjen egy északi inspirációjú repertoár bizonyos pontjain. Példák erre az I. szimfónia I. tételének vége [📖 01], III. tételének eredeti svéd népdaltémája [📖 03], vagy a III. szimfónia I. tételének nyitószakasza [📖 10]. (A hangzópélda nem a tétel elejéről, de ahhoz közeli pontról indul.)

S-2: Bizonyos művekben mértéktartó, kis hangközlépésekkel élő dallamok használata, melyek szintén az északi lélek zárkózott, de korántsem érzelemszegény mivoltát tükrözik. E pont, az **S-5**-össel együtt, talán a legszubjektívebb eleme az északi stílusjegyek felsorolásának, hiszen a mértéktartó dallamvezetésre – ill. az **S-5**-ben említett „intenzív érzelmi töltet” zenébe komponálására – számos más ok ill.

¹⁰⁸ Elliott Carter amerikai zeneszerző így ír a Hanson-műről: „Howard Hanson harmadik szimfóniája ismét bebizonyította, milyen ügyes, kifinomult és ambíciózus zeneszerző is ő. Joggal vívott ki magának elismerést világos, kiváló írásmódja által. [...] A sötét atmoszféra Sibeliuséra emlékezteti az embert. E mű a finn komponista legjobb műveivel való összehasonlításban is megállja a helyét, sőt, véleményem szerint több, mint előnyösen. Több érdekes zenei esemény és »húsosabb« zenei anyag van benne.” – „American Music in the New York Scene”, *Modern Music* 17 (1940): 97. Idézi. Cohen, 174.

apropó is adódhat, mint az északi kötődés kifejezésre juttatása. Az összképhez azonban ezek a jelenségek is hozzátartoznak – hozzá kell, hogy tartozzanak –, akkor is, ha a repertoárban a szokásosnál jóval kevésbé körülhatárolható módon, stílusjegyként jóval kevésbé elkülöníthető formában szerepelnek. Jelen pontra jó példának tűnnek a fiataalkori *Lament for Beowulf* című kompozíció egyik kórusdallama [42 24], a *Lux Aeterna* c. szimfonikus költemény bizonyos részletei, a IV. szimfónia II. tételének főtémája [42 39], illetve az V. szimfónia melankolikus e-moll főtémája.

S-3: A fentiek után szerencsére említhető egy 100%-osan objektív motivikus kötődés is (mely az S-1 pontban már idézetként elhangzott): Az I. „Északi” szimfónia III. tételének egyik jelentős pillanatában megszólal egy téma, mely Hanson állítása szerint **egy eredeti svéd népdal**. [42 03]

S-4: Modális skálákhoz és dallamokhoz való kötődés, svéd népi hagyományokból is fakadóan.¹⁰⁹ „Mindig is szenvedélyesen elkötelezettje voltam a nagy modális melódiáknak, melyek a múltból maradtak fent számunkra. Gyermekként számtalan svéd népdalt és népi tánczenét hallottam, melyek többsége eol vagy dór módusban volt.”¹¹⁰ Hanson ezen kötődése már szimfónia-repertoárja legelején, az I. „Északi” szimfónia nyitódallamában megnyilvánul, s feltételezhetően nem véletlenül. A fennköltén éneklő csellókari melódia, mely az egész mű arculatát döntő mértékben meghatározza, *e-dór* hangnemben szólal meg. [42 T01]

S-5: Intenzív érzelmi töltet. (Ez, az S-2-es ponthoz hasonlóan, szintén messze általánosabb fogalom annál, hogy „kisajátítható” legyen egy nemzeti stílus leírása számára, azonban – különösen, ha Sibelius munkásságát nézzük – egyfajta összefüggés tagadhatatlanul létezik.) Ez a jelenség az Északi Szimfóniában áradó, nagy lélegzetű zenei ívekben, szabad hullámszerűségben nyilvánul meg [42 40] (a hangzópélda az I. tétel első harmadát tartalmazza); máshol inkább szigorral párosítva, a fentebb már említett komorság és mértéktartás jegyében jelenik meg,

¹⁰⁹ Skandináv inspirációból adódóan elsősorban a *dór*, egyebekben leginkább az azzal rokonítható *dallamos moll* játszik fontos szerepet a szerző zenéjében. A modális skálák használatáról részletesebben a harmóniarendszer vizsgálo fejezet **H-III**-as pontjában esik szó.

¹¹⁰ Howard Hanson. Idézi: Steven C. Smith, szakkommentátor, *Howard Hanson: Symphony No. 4, Suite from „Merry Mount”, Lament for Beowulf*. audió CD, Delos Records, 1991: CD-melléklet, 7. oldal, pontos további forrás megjelölése nélkül.

mint pl. a III. szimfónia I. tételének befejező szakaszában [📄 09]. Hanson zenéjében bármilyen formában is nyilvánuljon meg az északi lélek, mindenképpen jellemző marad rá egyfajta belső nagyság és méltóság.

Hanson zenéjének harmóniai nyelvezete

H-I. A tonalitás alapvető szerepe

Howard Hanson zenéje alapvetően tonális természetű. Harmóniarendszerének alapja a romantikus-impresszionista irányba kibővített klasszikus összhangzattan, melyben az akkordok a hagyományos módon, tercrendszerben épülnek fel hármashangzatokká, szeptim- nóna-, undecim-, ill. tredecim akkordokká. Az akkordokon belüli alterációk, az akkordváltások és a modulációk a XIX. századi romantikus-impresszionista zenei világ harmóniai keretein belül értelmezhetők.

Hanson harmóniai gondolkodásmódjának ezen aspektusára a legjobb példa az I., „Északi” szimfóniája, melynek zenei anyaga teljes egészében ennek szellemében íródott. Egy-két rövid példa a műből:

Az I. tétel 9-10. partitúraoldalán lévő, „C” próbahelynél kezdődő rész szinte demonstratív jelleggel testesíti meg a tercközpontú gondolkodást, harmóniai és dallamvezetési szempontból egyaránt [97].



I. szimfónia, I. tétel, „C” próbahely

A II. tétel bevezetője és fő témája a funkciós (ez esetben dominánsi ill. tonikai) alapra épített, szeptimakkordokat meghaladó (nóna-, undecim), alterációkat sem nélkülöző (a kottapélda elején Fisz-re emelt F) tercrendszerű akkordok használatáról tanuskodik. [T02]

(Kivonat, csak dallam és akkordváz)

I. szimfónia, II. tétel, 48. partitúraoldal,
tonikai megérkezés és főtémakezdés az „A” próbahelynél

A legkomplikáltabb hagyományos terrendszerű akkordot, a tredecim akkordot pedig a II. tétel csúcspontján, az 57. oldal „E” próbahelytől az 58. oldal „F” próbahelyig hallhatjuk, domináns funkcióban, amint rávezet az F-dúr alapú, megnyugtató zárórészre [☐ 98].



I. szimfónia II. tétel,
„E” – „F” próbahely,
harmóniaváz

A Hansonnal kapcsolatos írásos diskurzus több pontján hangzik el az a – többnyire szubjektív, de véleményem szerint nem alaptalan – megjegyzés, miszerint az Északi szimfóniának wagneri behatás tulajdonítható. Ezt, a zenének a szüntelenül áradó, dagadó mivolta mellett az a harmóniafűzési gondolkodás is alátámasztja, mely Wagnerére oly jellemző: hosszas területeken nem feloldani az akkordsor feszültségét, még csak átmenetileg sem adni harmóniai nyugvópontot a folyamatnak; ehelyett újabb és újabb, tovább kívánczoló íveket rajzolni a zenei folyamatban, melyek végül, a szokványosnál jóval később vezetnek el valamiféle mondatvégi lezáráshoz.

Ennek több helyen látni megvalósulását az Északi szimfóniában, mint például az I. tétel 16. oldalán a „G” próbahelynél kezdődő, s a 25. oldal „K” próbahelyéig tartó területet. [☐ 64] E hanganyag, a tágabb kontextus kézhezálló elérhetősége kedvéért, öt ütemmel korábbról indul, és kilenc oldallal későbbig, az „O” próbahelyig tart. A példának hozott kottaterület a hanganyagon belül így 0’08”-tól 2’05”-ig hallható.

H-II. Extra adalékok a XIX. századi későromantikus összhangzattanhoz:

1. A „hármashangzat + egy szennyezőhang” elve

1a. Jellegzetes harmóniaképzési lehetőség a konszonáns dúr vagy moll hármashangzatok disszonáns kontextusba helyezése azáltal, hogy **a hármashangzat egyik hangjával súrlódó vendéghangot ad hozzá** a szerző, általában a basszusban. Ha C-dúrt veszünk példának, a basszus szekundsúrlódásba léphet a C-vel (H, Desz), az E-vel (Disz, F), és a G-vel (Fisz, Asz), illetve, tritónusz-súrlódás is létrehozható hasonló elvek szerint. Eképpen a szokványos, tonális konszonanciához hozzákeveredő disszonancia számtalan árnyalatát lehet előállítani, és a basszus

illetve a hármashangzat egymáshoz képesti elmozdításával létrejövő feszültség-oldás lépésekből tetszőleges harmóniai folyamatot lehet építeni.

Hanson zenéjére kifejezetten jellemző a hármashangzatok és hozzáadott basszusuk mozgásának a fix tonalitástól függetlenített, szabad kezelése. Mindezekre számos fajta esetet lehet felhozni a repertoárból, mint például:

Egy példa a sok közül a Maypole Dances c. táncjáték egyik részlete a Merry Mount-ból, ahol D orgonapont fölött dúr hármashangzatok váltakoznak: az egyik az E-dúr, (mely így egy E-dúr dominánsszekundakkordot alkot a basszussal, mely a dúrakkord tercével tritónusz-viszonyban áll,) a másik a Fisz-dúr (melynek így a kvintje áll nagy szeptim viszonyban ugyanazzal a basszushanggal).



Merry Mount Suite, Maypole Dances, részlet

Az V. szimfónia 232-233. ütemében nem csak a hármashangzat, hanem a basszus is elmozdul, így azok a fentieknél mozgalmasabb módon teremtik meg a soha nem oldódó feszültség jelenségét. A szóban forgó hangzatok [Fisz basszus + C-dúr], valamint [A basszus + Esz-dúr]. (Ugyanez a részlet sugallja a későbbiekben tárgyalt bitonalitás jelenségét is, ugyanis a vonóskar és a fafüvősök motívumai érintenek olyan hangokat is, melyek a basszust (majdnem vagy teljesen) kiegészítik saját dúrjává, s így érintőlegesen [Fisz-dúr + C-dúr], illetve [A-dúr + Esz-dúr] érzete keletkezik:

A musical score for the 232-233 measures of the 5th Symphony. It shows a complex harmonic structure with multiple instruments. The score is divided into two systems. The first system includes strings (vonóskor), woodwinds (fafüvősök), brass (tuba), and percussion (timpáni). The second system includes woodwinds (fafüvősök), brass (tuba), and percussion (bőgő pizz. + tuba). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

V. szimfónia, 232-233. ütem

A III. szimfónia scherzando tételének 3-as és 5-ös próbahely közötti részében az összhangzattanilag „kötetlenül” megszólaló fúvós akkordok más-más mértékben állnak idegen viszonyban az állandó timpani-ostinato e-jével:

III. szimfónia, III. tétel, 76-78. partitúraoldal

A II. szimfónia II. tételében az a momentum, amikor baljósan, feszülten szólal meg a főtéma, elsősorban azért alakul ki, hogy a téma szokásos C-dúr akkordja alatt megszólal egy Asz, mely disszonáns viszonyban van az akkord G-jével. Ugyanezen akkord tartalma más aspektusból nézve is kelt elbizonytalanító hatást: a legelső három hang – Asz-C-E – nem más, mint egy bővített akkord.

Fogalmazhatunk úgy, hogy az Asz hang tulajdonképpen „aláássa” a főtéma önfeledtségét. (Ezt kompozíciósan továbbgondolva, a szerző a főtéma triolaképletének harmonizációját is e hangulatváltásnak megfelelően módosítja.)

II. szimfónia, II. tétel, 16-17. ütem

H-II / 1b. Léteznek a fentieknél enyhébb változatok is a „szennyezőhang” hozzáadására. Vannak esetek, amikor a szennyezőhang, bár az akkord tonálisán belül marad, mégis a vele hangzó akkord egyértelműségét kicsit elmosza. Jó példa erre az V. szimfónia 125. üteme, melyben a dallam és uralkodó harmóniája egyértelműen a-mollban van, mégis a basszus egy darabig g-n tartózkodik, és csak a 127. ütemre

keletkezik egy teljes értékű s egyértelmű a-moll hangzás (bár a hárfa, „képletesnek” mondható hangerejével, továbbra is megőrzi a g basszust).



V. szimfónia, 124-128. ütem. (Nincs feltüntetve minden szólam.)

Nem sokkal később, a szimfónia 132. ütemében, a „keserű” moll téma akkordjai „édes” A-dúrrá oldódnak, azonban a harsonák által kitartott H hang, melyet akár egy késleltetés részének is vehetnénk, nem lép sem A-ra, sem Cisz-re, hanem marad H, egészen a következő akkordig. (Megjegyzendő, hogy mindeközben a brácsa-cselló szólamegyüttes a D-Cisz lépésével ténylegesen késleltetést hajt végre.) A szóban forgó extra hang itt sem kelt disszonanciát vagy harmóniai kétértelműséget, azonban finoman mégis megszínezi a hármashangzatot olyan mértékben, hogy az ne válhasson túl letisztulttá, XIX. századi módon egyértelművé.

H-II / 1c. A „szennyezőhang” alkalmazásának legenyhébb változata pedig már nem is a harmónia plusz hanggal való megszínezését, hanem annak *felrakását* érinti, s már nem is annyira harmóniai, hanem inkább hangszerelési mozzanatként nevezhető. Mondhatni, ez a „kettős basszus” elve: amikor egy jelentős hangerővel rendelkező basszushangszer, többnyire az üstdob, nem az akkord legmélyét játssza, hanem egy másik, az akkordhoz tartozó hangot, s így a zenekar egy tömörebb, sűrűbb, „átláthatatlanabb” hangzást produkál, mint egyébként.

Példa erre az V. szimfónia negatív csúcspontjának akkordcsapásait tartalmazó rész, a mű 267-273. ütemében, melynek mély regiszterében egy a-moll kvartszexthelyzetű akkord szól, E basszussal minden hangszercsoporton, azonban a szintén basszusmeghatározó erejű timpani eközben A hangot üt.

Hasonló a helyzet a III. szimfónia III. tételének oboafőtémájának belépésénél is (79. partitúraoldal, 5-ös próbahely), csak épp fordítva: az egyértelműen a-mollban beköszöntő főtéma ütem eleji hangzatára a timpani E hanggal lép rá.

**H-II / 2. A hármashangzatok tonalitásból kilógó, szabad egymásutánja,
mixtúra-szerű használata**

Úgy gondolom, az alábbi két példa nem igényel szöveges leírást, lényegük pusztán a kottaképből is teljes mértékben kiolvasható.



II. („Romantikus”) szimfónia, III. tétel, 106-108. ütem (90. partitúraoldal)



V. szimfónia. 213-219. ütem

Lírai részletekben szintén találunk hasonló dúrakkordmixtúra-vonulatokat. A Merry Mount c. operában például, a meggyötört főszereplő, Wrestling Bradford „Almighty Father” kezdetű áriája – mely nem más, mint egy nyugovóra térés előtti imádság – az „Amen” szó elhangzása alatt a zenekari háttérben ilyen akkordfelrakásokban indul mozgásnak az opera főtémájának – a nyitány elején is hallható koráltémának – a témafeje. (E téma Bradford s az általa vezetett puritán vallásos közösség credóját szimbolizálja.) Végül, misztikus hangok kórusának kíséretében, Bradford álomba merül. [66] A szóban forgó akkordmixtúrák operafőtéma-megjelenés a hangzópéldában 1’25”-nél történik.

H-II / **3. Bitonalitás** – két, egymástól teljesen független hármashangzat egymásra tétele, együtt megszólaltatása. Elvileg lehetne ezeket egy nagy akkordként analizálni, (akár sok helyen alterált) undecim- vagy tredecim-akkordként felfogni, s keletkezésüket így a hagyományos tercrendszerű összhangzattanra visszavezetni, de ez az elemzési mód könnyen válhat túlkomplikálttá, s egyúttal alkalmatlanná a zene lényegének megragadására. Hanson ugyanis sokkal szabadabban és függetlenebbül kezeli e hármashangzat-felrakásokat annál, hogy azokat a hallgató egy egységes hangnem egységes hangzataként foghassa fel. Ezen akkordokkal Hanson gyakran kelt bizonytalanság-érzetet, misztikus atonalitás-érzetet a hallgatóban, és komponensei – többnyire egyszerű dúr ill. moll hármashangzatok – inkább megszínezik egymást ill. *súrlódnak* egymással, mintsem egymásra épülnének. Nem dönthető el, hogy melyik hármashangzaté a hangnembeli prioritás, az „alap” szerepe, melyre rácsatlakozna a másik.

Ennek az effektusnak talán legszebb példái az V. szimfónia harmóniai anyagából vehetők. Az atmoszférikus bevezető rész 13. ütemében a vonósok szexthelyzetű fisz-moll akkordot tartanak ki, mely fölött a fafűvösök egy Asz-dúr akkord hangjain lépkednek végig.

A szimfónia legvége ugyanerre az akkordra alapul, azonban Hanson itt még „rá is tesz egy lapáttal” a bizonytalanság-érzésre azáltal, hogy a két hármashangzat oda-vissza helyet cserél egymással: hol az egyik, hol a másik tartózkodik felül, s így, ugyanaz a fanyaran-misztikusan vegyes harmóniakép más-más arcát mutatva néz ránk, de folyamatosan megfajtetlenül és feloldatlanul.



Részlet az V. szimfónia utolsó partitúraoldalából

A szimfónia negatív drámai csúcspontján elhangzó durva tutti akkord-sforzatókat is bitonális harmónia alkotja: minden hangszercsoportban alul kvartszext-helyzetű a-moll, felül esz-moll szólal meg.

H-II / **4. Bi-modalitás.** Ez akkor jön létre, amikor két, egyszerre megszólaló hangzás ugyanahhoz a tonális alaphanghoz köthető, azonban az általuk együttesen létrehozott skála kétértelműnek bizonyul, egyszerre többféle modalitás jegyeit hordozza. Ennek oka, hogy ugyanazok a skálafokok a két különböző hangzásban egyszerre (vagy majdnem egyszerre) más magasságban, más „alterációs állapotban” szerepelnek, s ezáltal többféle modalitást sugallnak.

– A VI. szimfónia II., gyors tételének hajszája végén, amikor a zene lelassul és megpihen, a hegedűk egy D-dúr akkord fölött D-fríg skálát játszanak, mely bennem egyfajta „elcsigázott merengés” benyomását kelti. [🎵 79]

– A bimodalitás jelensége legkarakterisztikusabban a III. szimfónia III. tételének középrészében jelentkezik. E hosszú területen a vonóskari anyagban Hanson azt változtatja, hogy a skála második illetve hatodik hangja kisszekundnyi, vagy nagyszekundnyi távolságra szerepeljen-e az eggyel lejjebb lévő hanghoz képest. A szóban forgó skálarészletek *E* alaphang fölött a következők:

A skála alsó fele [e-f-g-a-...] vagy [e-**fisz**-g-a-...] állapotban

illetve,

A skála felső fele [h-c-d-e-...] vagy [h-**cisz**-d-e-...] állapotban

Ezen fordulatok használatával a szerző a skála-modalitás ízeit különböző fokozatokban tudja becsempészni a sokszólamú anyag hangzásába. Ez a más módusú hangzatok közvetlen egymás utániségában, vagy akár egyszerre történő megszólalásában is történhet – s ez, különösen az utóbbi változat, jelentősen szofisztikálja a szerző harmóniai nyelvezetét, és finoman, de határozottan kiemeli azt a szokványosan XIX. századi hangzásvilágból.

Az alábbiakban tehát a III. szimfónia III. tételének vonóskar-centrikus középrészét (92. partitúraoldal, 14-es próbahely) vesszük szemügyre, különböző pontokon:

A 96-97. oldalon, a 16-os próbahelynél kezdődő szakaszban, a vonóskar mély regiszterében szóló akkordok kontrasztálnak modálisan a hegedűkar által játszott dallamokkal. Ennek részletei az alábbi kottapéldából, illetve az utána található összefoglaló táblázatból olvashatók ki. A partitúra-másolatban a bi-modális jelenségben kulcsszerepet játszó hangok színes bekeretezéssel meg vannak jelölve.

Hasonlóképp, a táblázatban is kiemeltem a leglényegesebb momentumokat tartalmazó rubrikákat, vastag bekeretezéssel.

A musical score snippet showing measures 1 through 6. The staves are labeled Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. A rehearsal mark '16' is present above the first staff. Two specific notes are highlighted with red boxes: a note in the Violin II staff at measure 2 and a note in the Bass staff at measure 2. Below the staves, the text 'A példán belüli, saját ütemszámolás: 1 2 3 4 5 6' is written.

A musical score snippet showing measures 7 through 12. The staves are labeled Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Two specific notes are highlighted with green boxes: a note in the Violin II staff at measure 10 and a note in the Bass staff at measure 10. Below the staves, the text '7 8 9 10 11 12' is written.

A vonóskari partitúra tartalma a 96. oldal 16-os próbahelyétől kezdve:				
Elfoglalt ütemek:	1, 2, 3	4, 5, 6	7, 8, 9	10, 11, 12
Hegedűdallamok hangjai:	H-A-G-Fisz-E-D-C	Fisz-E-D-C-H-A-G	G-F-E-D-C-H	E-D-Cisz-H-A-G-F
Akkordok a vonóskar alsó szólamaiban:	F-dúr alaphelyzet.	C-dúr szexthelyzet	d-moll alaphelyzet	a-moll szexthelyzet
A fentiek tonalitás- és modalitásbeli interpretációja:				
E alaphangról nézve: (az egész zenei szakasz előzményei okán)	A hegedűskálák e-mollban Az akkordok e-fríg II. fokán.	A hegedűskálák (természetes) e-mollban , Az akkordok szintén e-mollban (VI. fok szext)	A hegedűskálák e-frígen , Az akkordok e-fríg VII. fokán	A hegedűskálák az e-dór és az e-fríg kombinációjában, Az akkordok e-moll IV. fok szexthelyzetben
C alaphangról nézve: (közvetlen előzményeik okán)			A hegedűskálák C-dúrban , Az akkordok a C-dúr II. fokán	A hegedűskálák kikerülnek a C hangot , nincs C alapú modalitásuk Az akkordok C-dúr VI. fok szexthelyzetben
A alaphangról nézve: (az utolsó akkordra való megérkezés okán)			A hegedűskálák a-mollban , Az akkordok az a-moll IV. fokán	A hegedűskálák az A-dúr és az a-moll kombinációjában, Az akkordok a-moll I. fok szexthelyzetben
A két anyag viszonya:	A hegedűskálák Fisz-e sűrűlódik az akkord F-jével, így, e-mollból nézve, kétszekundúság jön létre	Nincs sűrűlódás a két anyag között	Nincs sűrűlódás a két anyag között	A hegedűskálák Cisz-e sűrűlódik az akkord C-jével, így, a-mollból nézve kéttercűség , C-dúrból nézve „ kétalaphangúság ” jön létre

Pár oldallal korábban, a 94. és 95. partitúraoldalon többszöri modalitás-váltást figyelhetünk meg. Itt tehát nem a kontrasztáló anyagok együtthangzása, hanem azok egymásutánisága hozza létre a modálisan egyszerre többfelé kötődés érzését:

A 15-ös próbahely után 2 ütemmel szóló hangzat F-je (a másodhegedűkön) egy ütemmel később Fisz-re módosul (a brácsákon), egy e-moll centrikus környezetben.

A folytatásban, két ütemmel később pedig e két hang egész közvetlenül összekapcsolódik: a cselló-, majd a II. hegedűszólam h-a-g-fisz-f hangokon skálázik végig, f basszusú d-moll szextakkord fölött.

E vonóskari résznek már az első két gesztusa is magában foglalja ezt az anyagképzési elvet. (14. és 15. próbahely közötti szakasz, 92-94. oldal.) Folyamatos *E* basszus kíséretében, az első melodikus „sóhaj” alatt az akkord f-je módosul fiszé (a másodhegedű-szólamban), az ezzel analóg második sóhaj közben pedig

amellett, hogy az f ismét físszé válik, és a c is cisszé módosul (ez utóbbi a brácsaszólamban).

E zenei területről végül szeretnék mutatni egy „többszörösen tipikus”, markánsan hansonni momentumot, mely egyszerre szolgáltat példát a dallamos moll skálák alkalmazására, a tercpárhuzamban mozgó szólamokra, valamint, e skálák idegen akkord fölé helyezésével, a bitonalitás felé való elmozdulásra is.

A 102-103. oldalon, a 19-es próbahelytől kezdve három ütemenként történik harmóniaváltás, hasonlóan a korábbi táblázatban összefoglalt, első példához. A harmóniák fölött a hegedűkar végig tercmenetekben skálázik. A rész tonális tartalma, harmóniánként a következő:

1. F-dúr alap fölött F-líd menetek
2. h-moll alap fölött h-dallamosmoll menetek (bár az utolsó nyolcadra visszamódosítja a gisz-t g-re, megelőlegezendő a következő akkordból egy hangot)
3. C basszusú C-F-A-D alap fölött ehhez illő, C-dúr hangkészleten alapuló skálamenetek
4. Azonban ez után h-moll szextakkord fölött egy cisz-dallmosmoll (!) skálamenet játszódik le, melyet – ebben a szakaszában – ugyan csupán a *hisz* hang különböztet meg a *h*-dallamosmolltól, mégis, az az egy hang igen jelentős fűszerezést ad a harmónia ízvilágához.

A vonóskari faktúra:

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically measures 19 through 22. The staves are labeled Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Measure 19 is highlighted with a box containing the number '19'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Bz.' (likely 'Bz.' for 'Bz.' or 'Bz.' for 'Bz.'). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.



Megjegyzendő, hogy a harmóniak kialakulásához a fúvóskar is hozzájárul; a harmóniai helyzetleírást ezek figyelembevételével tettem. A partitúrát teljes magasságában azért nem érdemes itt idézni, mert a lényeg a vonóskarban koncentrálódik: a rézfúvósok akkordokat tartanak ki, a fafúvósok a vonós tercmeneteket duplázzák.

Az teljes, itt elemzett zenei terület a [82]-es hangzópéldában hallgatható meg, melynek meghallgatása által megelevenedik a fenti részletekből felépülő ív, mely a tétel csúcspontjára vezet. (A hangzópélda kifut a tétel végéig.)

H-II / 5. Kvartrendszerű akkordfelrakás

A kvartot tiszta, terces „édességtől” mentes hangzása, nyers, felszólító jellegű gesztusokban, fanfárszerű anyagokban való kitűnő alkalmazhatósága tette a progresszív XX. századi zenei matéria egyik jellegzetes szereplőjévé, nem beszélve a kvarttorony építésével létrehozható, korlátlan mértékben összetett, tetszés szerinti diszsonanciafokú, korábban soha nem hallott akkordokról. (A XX. századi komolyzenei eliten kívül az alkalmazott zene művelői is „felfedezték maguknak” a kvartot: a legkülönbözőbb televíziócsatornák híradószignáljaiban előszeretettel használják e hangközt, gyakran agilis ostinatóval kísérve, a rohanó, modern világukban zajló események részrehajlásmentes ismertetésének felvezetőjeként.)

E hangköz kiemelt használata a hanson-i irodalomban is a fentiekhez hasonló karakterbeli vonzatokkal jár. A szerző repertoárjában a kvart-centrikus gondolkodásra a II. „Romantikus” szimfónia szolgáltat reprezentatív példát:

– Már az I. tétel főtémájában [59] hangsúlyos szerepet kapnak a sorozatos kvarttlépések, melyeknek hangjai ráadásul – G, D, A – csupa disszonanciát képviselnek a harmóniai háttér uralkodó komponenséhez, a Desz-dúrhoz képest.



E mozzanatok igen kézzelfoghatóan testesítik meg a mű XX. századiságát. A szimfónia, bár „Romantikus”, félreismerhetetlenül kortárs.

– Ugyanez a téma később, a 34. partitúraoldalon megjelenik úgy is, hogy egy kvarttoronnyal rokon triola-ostinato kíséri azt a fafűvósokon.

– Az energikus harmadik tétel első csúcspontján, a 42. ütemben tanúi lehetünk egy négy kvartot is tartalmazó kvarttorony felépülésének: [85]. Az utána következő, nyugodtabb tempójú területnek is e hangköz az uralkodó tényezője: az akkordrepetíciós kíséretben és a fölötte hallható melodikus gesztusokban is egyaránt főszerepet játszik [86].

A III. szimfónia III. tételének főtémavisszatérés előtti csúcspontja (109. partitúraoldal) talán a legizgalmasabb harmóniai példa: itt egy komplett jazz-akkordra emlékeztető, hármashangzat fölé épített kvarttorony szól a ritmikus



III. szimfónia, III. tétel, 109. oldal

zenekari tuttiban, melynek G hangja ráadásul súrlódik a hármashangzat Gisz-ével, kéttercúséget hozva létre eme domináns funkciójú akkordon... mely csakhamar a-moll tonikára oldódik.

Végül, a fenti agilis példák egyfajta hangulati ellenpólusaként, a Zongoraverseny I. tételéből szeretném idézni a zongora lírai zárószólját, melynek utolsó hangjai a kvartot egész más módon hozzák kitüntetett szerepbe. [87] (A tételt végül a darab derűs bevezetőakkordjainak rövid, elandalodó reminiszenciája zárja.)

H-II / 6. Hagyományos skáláktól elrugaszkodott, tisztán „geometriai” alapon válogatott hangkészletek

6a. A 3-1-es modellskála

Előfordul, hogy bővített akkordok mozgása hozza létre ezt a hangzást, ilyen az V. szimfónia 73. ütemében kezdődő része.



V. szimfónia, 73. ütem, részlet, különböző vonós szolamok összesítése

Van, hogy a szerző a 3-1-es modellskálát nem a bővített akkordok felől, hanem a szeptimakkordokká kibővített moll akkordok felől közelíti meg. Ez látható az Elegy nyitórészében, az 1. és 2. partitúraoldalon.

Oboa + klarinét

kürtök

I. hegedűk

p

espressivo

(+ angol kürt)

II. hegedűk és brácsák

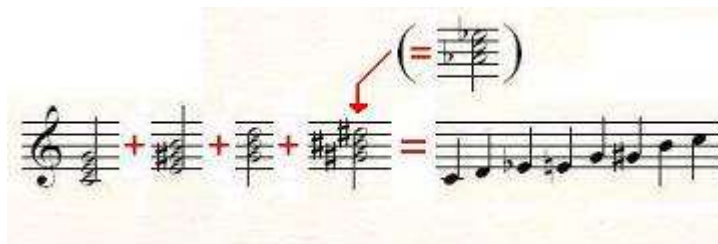


Itt központi szerepet játszik egy c-moll szeptimakkord H-val, és e-moll szeptimakkord Disszel, illetve, melodikus sóhajként a hangkészlet elemévé válik a c-moll akkord „túlfeszített kvintje”, a kis szext,(tehát az *Asz*) is, s így válik kompletté a 3-1-es modellskála.



A zenei anyagnak a 3-1-es modellskála azonban csak a vázát alkotja, az anyag ennél több hangot tartalmaz, ráadásul oly módon, hogy Hansonnak még kétféle hangkészlet-szerkesztési szokásának is egyaránt jó példáját adja:

– Egyrészt, a szólamanyagban, például a fafúvósok melodiai mozgásában, megszólal a D hang is, melynek hozzáadódása által az akkordszerkezet leírható a következőképpen is: *a C-dúr akkord „ráépítése saját magára”*. Ez nem más, mint a dúr akkord szisztematikus ráhelyezése a C-re, az E-re, a G-re, majd végül a folyamat által a hangkészletbe már belekerült Gisz-re is. Így létrejön a C-D-Disz-E-G-Gisz-H-C skála, mely nem más, mint a 3-1-es modellskála + a basszushoz képesti 1 nagyszekund (azaz a D).



Hanson szerette ilyen szisztéma szerint elemezni (és létrehozni) a zenei anyagok hangkészleteit, mint azt a *Harmonic Materials of Modern Music* című összhangzattani könyvéből is kiderül.

– Másrészt pedig, a moll akkordhoz adott nagy szeptim jó alkalmat ad arra, hogy Hanson azt az általa igen kedvelt *dallamos moll skálává egészítse ki* a nagy szext átmenő hangként való hozzáadásával: e-mollban „h-cisz-disz-e” (2. partitúraoldal, 4. ütem, csellók), c-mollban „g-a-h-c” (5. ütem, hegedűk, bár itt a szólam a dallamos moll skála lejjebb lévő részletét: „esz-f-g-a-h”-t szólaltatja meg, s mire a h-ra ér, az akkord vált e-mollra)

Mint láttuk, az *Elegy* nyitórésze a 3-1-es modellskála használatára egy indirekt példa – tulajdonképpen csak áttételesen érezhető a modellskála jelenléte, a szerző elsősorban moll-szeptimakkordok váltakozását érezteti velünk, melyek – egyéb szólamok közreműködésével – együttesen adják ki a modellskálát. A mű végén azonban – miután az elégia konklúziójaként a szerző megtalálja a megnyugvást, a vigaszt egy tiszta E-dúr akkordban – a fanyar 3-1-es modellskála még visszaköszön a magas regiszterben, először magányos fafűvóshangokon, majd egyre följebb emelkedve halvány, érzékeny hegedűhangokon ... mintha azt éreztetné, hogy a fájdalom teljesen nem múlik el soha, a belenyugvás ellenére sem. Itt a magas szólamok iskolapélda-szerűen, a maga tisztaságában mutatják meg a modellskálát, szextpárhuzamban, jól kihallhatóan, sorrendben végiglépkedve hangjain. (Végül a szordinált trombiták halkán, de egyértelműen belépő E-dúr–D-dúr akkordpárja jelzésszerűen szakítja meg ezt az anyagot, s az utána hagyott csöndben nem marad más hátra, mint hogy a vonóskar pianissimo, lágyan kiterített E-dúr kvinthelyzetű akkordjával hozza el a végső feloldást, s elfogadást.) [58] (A hangzópélda fél perccel korábban indul.)

A 3-1-es modellskálának ugyanez az iskolapélda-szerű, skálamenet-szerű bemutatkozása érvényesül a *Mosaics* c. variációs mű legelején is, csak hangulatilag épp ellenkező módon, mint az *Elegy* végén: a mélyvonósok és a fagottok sötét,

komor, talán kissé vészjósló módon kúsznak fel a skálán az E alaphangról. (A skálából csak a *disz* hiányzik, így ennek hiányában a skálát felfoghatjuk a C-dúr és az E-dúr szuperpozíciójaként is.) [☐ 35]

Előfordul Hansonnál, hogy egy zenei területen egyszerre többféle modellskálát is felfedezhetünk, mely a zenei anyagot meghatározza. Az V. szimfónia 24. ütemében elindul egy hegedűkari folyamat, mely egyértelműen a már fentebb említett 3-1-es modellskálára illeszkedik, később azonban, a 27. ütem végétől kezdve a 2-1-es modellskálát rajzolja ki, változatlan, szexthelyzetű C-dúr akkordháttérrel, mely egyébként mindkét modellskálához illeszkedik, hangjaik közösek, s így a két skála „közös nevezőre hozva” nyilvánul meg.

Ennél jóval látványosabb példa a VI. szimfónia 2. (gyors) tételében elhangzó, feltűnően szabályos futampár, mely a 3-1-es és a 2-1-es modellskálát egyaránt megvalósítja: 36. oldal

(Hanson a 2-1-es modellskálához köthető harmóniákat is előszeretettel használta – a *Song of Democracy* első felének lendületes szakaszában is megfigyelhetünk a 2-1-es modellskálát körülíró passzusokat. Az ezen hangzásban rejlő egyik hangulati lehetőséget Hanson játékosan demonstrálja a *For the First Time* című szvitjének *Fireworks* című tételében.)

H-II / **6b.** Tetszőleges, 2-3-4 tagú hangkészletekből való, „tapétázás-szerű” építkezés.

Ugyanazt a hangzatot más-más magasságokba kopírozva (és esetenként tükörfordításba is helyezve) nagyobb, bonyolultabb hangkészlet keletkezik, mely diszsonanciafokában és hangsűrűség-eloszlásában igen erősen elúthet a hagyományos skáláktól. (E pontnak az **5-ös** és a **6a** pontok speciális esetei.) Erről a hangkészlet-képzési eljárásról *Hanson a Harmonic Materials of Modern Music* c. könyvében mindent átfogó szisztematikussággal értekezik.

Mivel a VI. szimfónia az ilyen típusú építkezésnek – mondhatni a hangközökkel való „kirakósjátéknak” – számos példáját adja, az alábbi idézeteket mind ebből a műből vettem.

A szimfónia 4. (gyors) tételének befejezésében (67. partitúraoldal) a szerző egy [kvint + kis szekund] hangközegyüttest vesz alapul, ami az itt látható kottában E-Disz-Gisz alakban konkretizálódik a xilofonszólam elején. A szerző ezt, illetve ennek tükörfordításait kopírozza önmaguk alá a futam kialakításakor.

E tétel nyitásának központi gondolata a [C-E-G-Asz] hangegyüttes, valamint azok különböző kibővítési lehetőségei. Ezek között szerepel az önmagára ráépítés megoldása a 7-8. ütemben, a 54. partitúraoldalon, E hangról kezdve:



A VI. szimfónia 4. tételének utolsó ütemei

[E-Gisz-H-C] és [C-E-G-Gisz] passzussal válaszolgatnak egymásnak a különböző vonósokari szólamok.

E nyitó rész bővelkedik különböző bővített akkordok egymásutániságából álló futamokban, hasonlóan Bartók Szvit Op. 14-es zongoraművének II. tételének alapötletéhez, bár itt a szerkesztésbeli mozzanatok láthatóan heterogénebbek, kevésbé következetesen végigvittek, mint a Bartók-tételben.



VI. szimfónia, IV. tétel, 3-5. ütem

Ugyanez a tétel az eddig említett modellskáláknál még összetettebb struktúrát: az [1-2-1]-es modellskálát is tartalmaz, az 57. oldalon:



A tétel során Hanson magát az I. tételi főtémát, a szimfónia központi motivikus gondolatát is átviszi egy ide vágó, geometriai jellegű transzformáción: a

tükrözésen. A rohanó tétel egyik csúcsponti pillanatában egyszer csak megszólal a főtéma gesztusa, majd válaszul rögtön annak tükröfordítása, s ezek a folytatásban egy darabig felelgetnek egymással. E „dialógus” azonban nem vezet sehová, s a zene, hamar túllépve a hallottakon, rohan tovább.



VI. szimfónia IV. tétel, 58. oldal, 33-as próbahely

Mivel mind az öt iménti részlet ugyanabból a kétperces rövidségű tételből való, lehetőség nyílik azokat, s a belőlük kialakított folyamatot, egy és ugyanazon hangzó példában meghallgatni: [21].

A *For the First Time* szimű zenekari szvit egésze az itt tárgyalt hangzatszerkesztési gondolkodásnak, tulajdonképpen szó szerint is vehetően, iskolapéldáját adja. A szerző ezt a művet kifejezetten demonstratív cézzal – és egyben némi játékos kedvvel – komponálta: a szvit egy képzeletbeli gyermek egy napjáról szól, melyben különböző, számára új dolgokkal találkozik – például harangokkal, bohócokkal, tűzijátékkal, egy sötét erdővel, ijesztő manóval, kiskutyákkal, egyéb helyzetekkel és eseményekkel – s végül, a nap végén, saját álmaival. A zene ezen találkozások során a gyermekben kialakuló benyomásokat ragadja meg, méghozzá, a szerző tudatos döntése alapján, elsősorban harmóniai eszközökkel. Hanson mindegyik benyomáshoz egy az egyben hozzárendel egy hangkészletet, melyek többnyire azon szerkesztési elvek mentén jönnek létre, melyeket a dolgozat jelen pontja tárgyal.

Hanson – az életrajzában már említett – *The Composer And His Orchestra* című hangfelvételen többek között erről a műről is tart szóbeli beszámolót: sorra veszi a tételeket, s a narrációba beillesztett zenekari illusztrációk segítségével bemutatja azok harmóniai alapanyagát. (Szükségszerű módon, Hanson helyenként a nagyközönség számára jelentősen leegyszerűsített magyarázatokkal is él).

Ennek részleteibe jelen dolgozat keretei között természetesen nincs lehetőség belemenni: ha a teljesség igényével közelítenénk a kérdéshez, akkor az épp olyan méretű könyvet igényelne, mint maga a *Harmonic Materials of Modern Music*. A fent említett hangfelvétel azonban rendelkezésemre áll, melyet a DVD-mellékleten teljes terjedelmében elérhetővé tettem.¹¹¹

H-III. A modális skálákhoz való kötődés

Mint ahogy a fentiekben is néhány részlet már árulkodott róla, Hanson lelkivilágához kifejezetten közel állnak a modális skálák, különösen a dór, valamint az azzal rokon dallamos moll is.

A dallamos moll skála használatára számos példát lehet sorolni a Hanson-repertoárban. E hangzások gyakran jelennek meg tercpárhuzamban mozgó skálák alakjában, mint például a III. szimfónia I. tételében [13], vagy a IV. szimfónia I. tételében. A skála hangjainak virtuóz használatát szemlélteti a következő fafűvös dallamfiguráció, mely szintén a III. szimfónia I. tételében szerepel: [12]. A szimfónia IV. tételében a főtema témafejének meghatározó tényezőjévé lép elő a dallamos moll skála jellegzetes, főső négy hangja: [16]; ugyanez elmondható a Dies Natalis c. variációs mű egyik belső variációjának téma-megszólaltatásáról [22]. További jó példának érzem a Lumen in Christo kórus-főtemáját [26], mely fokozatosan terjed ki a skála egyre magasabb szféráira.

Előfordulnak olyan akkordsorok ill. szólamívek, melyek nem pontosan a dallamos moll skálát adják ki, azonban szoros rokonságban vannak vele: plusz hanggal színesítik vagy körülírják azt:



III. szimfónia, III. tétel, főtema

¹¹¹ A DVD-n ez külön mappában, „The Composer And His Orchestra” címszó alatt található. Véleményem szerint egy szerző gondolkodásmódjával való ismerkedésnek meglehetősen élményszerű és ritka módját kínálja az olyan, általa tartott szóbeli előadás meghallgatása, melyben az általa komponált és vezényelt zene az általa kitalált zeneelméleti koncepciót illusztrálja.

A III. szimfónia III. tételének a-moll oboa-főtémáját két fagott kíséri; az alsó kitartja az A alaphangot, a felső pedig az A-G-Fisz-F, E-Gisz-G-Fisz hangokon lépked, a kottapéldának megfelelően, egyszerre eljátszva a dór, a moll és a dallamos moll gondolatával. [15]. Hasonló szólamvezetési eljárással íródott a *Rhythmic Variations On Two Ancient Hymns* című vonószekari mű kezdete is [31]. A *Song of Democracy* kezdete pedig példát szolgáltat arra, hogy a dallamos moll skála teljesen „vegytiszta” formában hogyan jelenik meg egy sok szólamra szétosztott, sóhajszerű zenei szövetben [32].

H-IV: Hanson általános viszonyulása a harmóniákhoz, mint a zene egyik paraméteréhez

A konkrét akkordfordulatok áttekintése után, szükséges némi említést tenni Hansonnak a harmóniákhoz – mint a zene egyik komponenséhez – való általános viszonyáról is.

Először, néhány mondat erejéig szeretnék szót ejteni a *Harmonic Materials of Modern Music* című zeneelméleti könyvről, mely igen sokatmondó adalékot szolgáltat a szerző gondolkodásának megértéséhez.

E könyvében, mely 1960-ban került kiadásra, Hanson a kromatikus skála hangjait és a belőlük építhető összes, logikailag lehetséges akkordot alapvetően új, *halmazelméleti megközelítésben* veszi sorra s rendszerezi, több, mint egy évtizeddel megelőzve Allan Forte *Structure of Atonal Music* (1973) című, a témakörben alpműnek számító munkáját. Ezen elmélet, melynek alapjait Forte előtt már Hanson lerakta, ma a zenetudományban „pitch class set theory” néven ismert; egyik jellegzetessége, hogy bármilyen akkord disszonanciafokát és -jellegét statisztikailag képes reprezentálni, az akkordban fellelhető hangközök típusának és darabszámának számba vételével. Az akkordok és a hangközök megfordításait (pl. nagy szekund ill. kis szeptim) az elmélet ekvivalensként kezeli. Hanson az akkordszintézist és -analízist általános logikai módszerekkel (pl. „halmazmásolás”) teszi meg – megmutatja, hogy hangközökből ill. néhány hangos, kis halmazokból hogy lehet nagyméretű, komplex hangkészleteket szintetizálni, s fordítva: bonyolult hangegyütteseket miképp lehet szisztematikusan kisebb részekre, alhalmazokra visszavezetni – úgy, hogy egyetlen elvi lehetőség se maradjon ki. A *Harmonic*

Materials a hang-halmazok közötti viszonyokról is felfedezést tesz: a Forte-könyvben definiált „Z-relációra” például Hanson, mint „izomerikus” relációra világított rá.

Hanson ezen összefoglaló művén apránként, évtizedeken át dolgozott; a könyvet – az elméleti kutatás iránti érdeklődése mellett – azzal a céllal is írta, hogy gyakorlati segítséget nyújtson más zeneszerzők számára abban, hogy újabb harmóniai alapanyagot keressenek és találjanak zenéjük komponálásához.

A Harmonic Materials of Modern Music fényében nem meglepő állítás, hogy Hanson, mint zeneszerző, nem kis harmóniai érzékenységet fejlesztett ki. Ezen affinitásának tulajdonítom azt a jelenséget, hogy Hanson zenéjében **hajlamos egy harmóniát, harmóniaváltást vagy harmónia-menetet önmagában használni**, és bármiféle melodikus elem hozzátársítása nélkül, önmagában is értelmezhetőnek, **„teljes értékűnek” nyilvánítani**. Hansonnál sokszor csak a harmóniák „beszélnek”: a szerző akkora jelentőséget tulajdonít nekik, hogy számára megszólalásuk már-már felér egy főtémával – annak önálló mondanivalójával, a darabban betöltött, jellegzetes szerepével. Véleményem szerint az ilyen helyeken érhető tetten leginkább Hanson igen mély és alapvető összhangzattani érdeklődése és kiműveltsége. Figyelme annyira ki volt hegyezve az akkordokra és akkord-váltásokra, hogy számára csak ezeknek a pusztá megszólalása is sokat jelentett — nem csoda, hogy zenéjének hangulatteremtő ereje nagyrészt innen származik. (A másik erősség, melyet minden, Hansonról szóló forrás elismer és kiemel, a szimfonikus hangszerelésbeli mesterség.)

A legtipikusabb példa erre a II., „Romantikus” szimfóniájának bevezetője, melyben a mű „hangulati névjegyeként” megszólaló, feszültséggel teli akkordok váltakozása duzzad fel a pianissimótól a fortissimóig, majd húzódik vissza a halkságba, feloldatlanul, hogy az utána következő szünetben a kürtökön berobbanjon a főtéma. [📄 T04]



II. szimfónia, első két ütem

E bevezető után a műelemző mondhatná: „még nem történt semmi”, azonban a zenehallgató egész másként vélekedhet erről: benne – amennyiben kellően

érzékeny az összhangzattani feszültségekre – már megtörtént egy jelentékeny drámai-lélektani alapozás, ráhangolódás a szimfónia érzelmi világára.

A fentiekhez hasonló, atmoszféra-teremtő célzatú bevezetőrészek között találkozhatunk olyanokkal is, melyek ezt a fix harmóniakészleten alapuló „dagály-apály” jelenséget több, és kicsit motivikusabb jellegű szólammozgással érik el. Ilyen a III. szimfónia a-moll-központú bevezetőrésze, melyben a mélyből fakadó nyolcadmozgás-áramlatok duzzadnak fel *tuttivá*, majd húzódnak vissza [☞ T07].

Hasonló bevezetővel rendelkezik a *Mosaics* c. zenekari variációs mű is, melynek kezdeti hangjait a 3-1-es modellskálával kapcsolatban fentebb már idéztem [☞ T35]

A *Lumen in Christo* című – véleményem szerint igen jól sikerült – kóruskantátában, melyet a világ teremtéséről és az ember megváltásáról szóló bibliai szövegekre írt a szerző, a bevezető szintén akkordközpontú – ám ez esetben nem a *piano*-ból nő ki, hanem azonnal berobban. Hanson itt a világ teremtése előtti, minden mögött meghúzódó ős-erőt kívánta megjeleníteni. [☞ T72] (Saját elmondása szerint e bevezetőt Haydn Teremtésének nyitóhangzatai inspirálták – a fokozatosan felépülő, c-moll-centrikus akkord, majd az abból kinövő oboaszóló kifejezetten emlékeztet a Haydn-oratórium híres kezdetére.)

Természetesen nem csak bevezetőkben érhető tetten ez a harmónia-centrikus habitus. Sokszor a darab közepén, átmeneti jelleggel is elidőzik a szerző egy akkordon. A zeneszerző ekkor kvázi, mint festő van jelen, aki egy – bizonyos ideig – statikus akkord „vászonra festésével” már eleve hangulatot és gondolatot kíván ébreszteni a hallgatóban, ezen keresztül kívánja kinyitni narratív fantáziáját. *Milyen érzelmi húrokat pendít meg például egy G-A-C hármashangzat? Enyhe feszültség, talán egy késleltetés, ami G-dúr-ra vágyik oldódni... vagy egy önálló hangzat? Vagy egy nagyobb hangzatnak a része, amely jelen pillanatban hiányos? Hol kelt „nyitottságot”, hol „zárttságot”? Milyen a „színe”? Törekszik-e valahová? Ha igen, hová visz majd?* Ezek természetesen olyan kérdések, melyek bármilyen zene bármilyen pontján joggal feltehetők illetve átérezhetők, Hanson zenéjében azonban a legletisztultabb formában, szinte didaktikus jelleggel látom őket megjelenni. Az egyik legszebb és legjellemzőbb példa erre a VII. „Tenger” szimfónia zenei szövete, melyben Hanson a Walt Whitman szövege nyomán megálmodott képet festi fel így a hang-vászonra.

Mivel a *kontextus* döntő szerepet játszik annak megítélésében, hogy miképp hat egy álló akkord, a hangzópéldába belefoglaltam annak szélesebb időbeli környezetét is. A hanganyag a korábban bemutatottakhoz hasonló, fokozatos zenekari akkordépítkezéssel indul (melyben, majdnem 50 év távlatából, visszaütal „Romantikus” szimfóniájának bevezetőjére), tetőzve a kórus „Lo, the unbounded Sea” („Nézd, a határtalan Tenger!”) szövegrészével. Ezek után a zene fokozatosan megnyugszik, és 1’53”-kor éri el azt a statikus G-A-C hármashangzatot, mely a példa lényegét képezi. Ebből fokozatosan nő majd ki a továbbra is akkord-centrikus folytatás, mely az „On its breast, a ship starting, spreading all its sails...” („Keblén egy hajó épp elindul, kitérve összes vitorláit...”) szöveget önti zenei formába.

A tételben a zenei harmóniák *mozgása* is eme „festői” célok szolgálatába áll: az akkordok „fodrozódó” mozgása mintha a tenger hullámain és a szél fúvását elevenítené meg – előbb, akár egy haladó hajóról nézve, majd a tétel megnyugvó végén, akár a partról szemlélve azokat. [☐ 75]

Hanssonak azirányú törekvése, hogy a hallgatóval mélyen átéreztesse egy hangzat, egy harmónia szépségét és „veleszületett” belső értékét, a szöveghez társított zenei kompozícióiban különösen jól tudja szolgálni a szöveges költemény mondanivalóját – számomra a fenti zenerészletből ez érezhető ki. További példát szolgáltat erre a *Lumen in Christo* teljes egésze, vagy a *The Mystic Trumpeter* című, narrátorra, kórusra és zenekarra írt kompozíció, melyből alább a „No other thought but Love” („Semmi más gondolat, csak a Szeretet”) szövegrész intonációját idézném.

Itt, egy fortissimo csúcspont utáni megnyugvásban egy dolce Desz-dúr zenekari hármashangzat alakul ki, mely fölött a női kar a szeretetről szóló szöveg minden egyes szótagját egy esz-ből és f-ből álló, statikus akkordon intonálja, melynek lágy belső súrlódása így hamar a figyelem középpontjába kerül. [☐ 47]

Az ilyen szemléletű akkordhasználatnak eddig két módját vettük szemügyre: az egyik az akkordváltások „dinamikus”, *szekvenciális* használata, mellyel táguló, tetszőlegesen nagyra növvő zenei anyagot lehet teremteni, a másik a „statikus”, *ismétlődő* használat, melyben a kiválasztott akkord egy ideig nem változik. Van azonban egy harmadik is, mely az előzőeknél talán még inkább jellemző Howard Hansonra: ez pedig két – a hangulathoz ez esetben is gondosan kiválasztott – akkord oda-vissza való *váltakozása*, mely a statikusság és a dinamikusság érzetének

sajátságos elegyét adja. (A „Tenger” szimfóniából vett fenti hangzópéldában már lehetett ilyenrel találkozni, szisztematikusan azonban eddig még nem tértünk ki rá.)

Az efféle akkordváltakozásban lévő, „körkörös” mozgás a zenei dráma számára állandó hajtóerőt biztosít, ugyanakkor, mivel az akkordpár mégis csak „egy helyben lebeg”, a várakozás érzését – a hamarosan bekövetkező események előtti feszült várakozás érzését – is találóan megidézi. Minderre illusztrációk: A The Cherubic Hymn c. kórusmű eleje [46], vagy ismét egy, a The Mystic Trumpeter-ből vett részlet: („*Blow Again, Trumpeter!*”) [45].

Az „akkordbillegés” talán legérzékenyebb és legszuggesztívebb használatát azonban véleményem szerint az V. szimfóniában találjuk. A drámai folyamatban való szerepének bemutatása miatt egy tágabb kontextusban: egy négy perces idézetben szeretném megmutatni ezt a zenei jelenséget. A fájdalmas, melankolikus főtéma megszületése előtti várakozás „csöndjében” a szerző szinte hipnotizálja a hallgatót a bartóki hangvilágra emlékeztető akkordváltások éteri magasságokba való föllebegtetésével. (Vigyázat, a hangminta eleje azonnali fortissimoval indul!) [48]

Az akkordváltakozás jelenségének egy speciális esetét képezi a hanson-i hangvilágban az, amikor egy C-dúr kvinthelyzetű akkord és G-D-F hiányos domináns akkord cserél helyet egymással. Ez az akkordkapcsolat Hanson szótárában – ő maga is szerette ezt a szófordulatot használni: „tonal vocabulary” – az emberi lélek győzelméhez, az emelkedettséghez, ünnephez, tisztasághoz kötődő érzeteket képviseli, mint ahogy az alábbi példákban is hallható:

– A húszperces *Lumen in Christo* végén, az ember megváltásáról szóló szövegrész után, a „*Lux Aeterna, Amen.*” szavak által közrefogott pillanatokban [78].

– A *Song of Democracy* több pontján: **1.** „To girlhood, boyhood look the teacher and the school” („Fiúkra és lányokra: a fiatalságra tekint tanár és iskola”) [76] verssoroknál; **2.** A “Sail, sail thy best, ship of democracy” (“Vitorlázz, vitorlázz a legjobb szerencsével, demokrácia hajója”) szövegrész végső visszatérésekor [77].

– ...valamint a VII. szimfónia I. tételének végéhez közel, a már idézett [75]-ös hangzópélda 4’03” pontjánál, az „...and foam” szövegrész alatt.

Az utóbbi két példa közös vonása, hogy mindkettő Walt Whitman versekre készült, és mindkettőben épp a hajó motívuma áll a középpontban, mint a reményteljes emberi élet – vagy társadalmi előrelépés – szimbolikus hordozója.

Hanson dallamai és szólamvezetési szokásai

Dallamok, témák

Hanson dallamait három fő kategóriába tudnám sorolni, alapvetően hosszúságuk alapján. Ezekhez, úgy látom, jellemzően együtt járó tulajdonság-együttesek kötődnek, melyeket az alábbiakban igyekszem felvázolni.

D-I. Közepes hosszúságú dallamok.

E dallamok jellemzőek Hanson repertoárjának talán legnagyobb részére – ilyenek szolgálnak a szimfonikus irodalom legtöbb tételének melodikus alap-ötleteiként. Hosszúságuk a „közepes” tartományba sorolható: jóval többek, mint együtteses gesztusok, de a szerző nem is nyújtja őket ennek a sokszorosára. Döntő többségükben jellemző rájuk a „fölbemászó” kvalitás: a hallgatót gyorsan „megragadják” karakterességükkel, jellegzetes arculatukkal.

E dallamok általában *jól körülhatárolhatónak* is bizonyulnak; konkrétan azonosítható végződéssel bírnak. A dallam befejeztével a melodikus folyamatot Hanson leggyakrabban kétféle módon folytatja:

a) A dallam megismétlésével, gyakran más harmonizálásban, hangszerelésben, hangmagasságon, melyekre példa

- a Merry Mount című opera *Maypole Dances* tételének tánc témája (tipikusan ismétléssel viszi tovább) [📖 73]
- ugyanezen mű *Children's Dance* tételének fő témája (rövid “melódiaszünet” után ismétléssel viszi tovább) [📖 T38]

b) Imitációs technikával, a dallam több, lépcsőzetesen belépő szólamban való újramegszólaltatásával, mint például:

- az V. szimfónia szóló angolkürt-témája [📖 89] (imitációval és ismétléssel viszi tovább)
- a zongoraverseny III., lassú tételének témája [📖 27] (imitációval és ismétléssel viszi tovább)
- a II. szimfónia I. tételének fő témája [📖 59] (imitációval és ismétléssel viszi tovább)

– ugyanezen szimfónia lírai oboa-melléktémája, mely rögtön az előbb idézett főtémai tématerület után következik. E melléktéma továbbviteli módjának érdekessége, hogy a szóló oboa dallam után Hanson egy rövid, fölfelé törekvő, sóhaj-szerű társ-motívumot szólaltat meg a hegedűkaron, mely azonban gyorsan visszavezet magára az eredeti dallamra, melyet a továbbiakban már a megszokott módon: ismétléssel – illetve egy későbbi előfordulásában, imitációval – vezet tovább. Ez a fajta továbbvitel, motivikus értelemben, egy fokkal gazdagabb, mint az előzőek voltak. [📖 90]

c) A fentieknél sokkal ritkább az, amikor egy dallamhoz Hanson **társ-motívumot** ad, azaz **a dallamhoz újabb, (többé-kevésbé) egyenrangú motivikus anyagot folytatólagosan hozzacsatol**. Ez a továbbviteli forma Hansonra annyira nem jellemző, hogy csak egy teljes értékű példát tudok felhozni rá: a III. szimfónia *scherzando* tételét, melyben a főtéma elhangzása után a zenét a szerző számos új, folytatólagosan csatlakozó társ-motívummal viszi tovább. Ez egyedülálló és motivikus gazdagság terén kiemelkedő a hanson repertoárban. [📖 T09]

D-II. Hosszútávú, nagy ívű dallamok.

Elsősorban Hanson fiatalkori, melodikusabb természetű műveiben találkozhatunk olyan dallamokkal, melyek nagy időintervallumot ölelnek fel. Az ilyen dallamok tipikus közös tulajdonságai a következők:

1. Általában ugyanaz a dallamszelvény, témafej ismétlődik bennük más-más magasságban ill. alakban; a szerző ezekből épít hosszabb melódiát.
2. Általában jellemző, hogy az ilyen dallamok inkább csak kis hangközlépéseket tesznek; nagyobb hangközlépésre elsősorban a dallamszelvények közötti lélegzetvételnél kerül sor.
3. Relatív szerényebb hangterjedelmük és egyszerűbb dallamrajzuk ellenére is, az ilyen dallamok sok esetben „íz-ig-vérig romantikus”, erős espressívóval és cantabilével szólnak, melynek létrehozásában és fenntartásában erős szerepe van:
 - a) A harmóniameneteknek (a dallamhangok „színváltásaiért” ők felelnek)
 - b) A kísézőanyag hangszerelésének
 - c) A másod-szólamoknak, kisegítő szólamoknak, időnként „közbeszóló”, társított motívumrészleteknek

A fenti tulajdonságokkal rendelkező dallamokra példaként álljon itt mindenekelőtt Howard Hanson leghíresebb dallama: a II., „Romantikus” szimfónia I. tételének zárótémája, melyet Walter Simmons a következőképp jellemzett *Voices in the Wilderness* c. könyvében: „[A tételben] végül, egy elcsendesedő előkészület után, megszólal a ‘Nagy Téma’: egy érzéki, kvintesszenciálisan hanson melódia, melyet a szóló kürt és a vonósok osztanak meg egymás közt.” [40]

Első hegedők és csellók (div. 2-ből az 1.)

Elsődleges dallam

Szóló kürt

Másod-dallam

Akkordok vonós nyolcad- és hárfa negyed-repetícióban.

Harmóniaváz

(A dallam második fele az idézetteken túl megismétlődik egy oktávval feljebb, forte tutti hangszerezésben, majd az utolsó idézett ütem gesztusát számos zenekari színárnyalatban megismétlő, fokozatosan elcsendesedő kóda következik.)

E dallam Hanson művészetének és a romantikus amerikai lelkivilágnak oly mértékben a „foglatát” képezi, hogy az Egyesült Államok kulturális életében tulajdonképpen halhatatlanságra tett szert.¹¹²

A hasonló tulajdonságokkal rendelkező melódiákat leginkább a fiatalkori Hanson-repertoárban: az első három szimfóniában, a *Merry Mount* c. opera áriáiban (vagy például néhány fiatalkori zongoraművében) találjuk meg. Az alábbiakban szeretném ezek általános tulajdonságait (a fentebb látható pontokba foglalás szerinti csoportosításban) szemléltetni, négy konkrét példa segítségével:

- A III. szimfónia II. tételének főtemája [☐ T08]
- A II. „Romantikus” szimfónia II. tételének főtemája [☐ T05]
- Egy, az „Északi” szimfónia I. tételének belsejéből vett téma (41. partitúraoldal) [☐ 02]
- Wrestling Bradford „Last Night Came One” kezdetű áriája a *Merry Mount* c. operából [☐ 29]

D-II / 1&2. Hanson „hosszú típusú” melódiáinak témafej-centrikusságára, ugyanazon dallamszelvénnyre való visszavezethetőségére az imént felsorolt négy közül az első három dallam szolgált jó példát. Ezekben jól látszanak a kis hangközlépésekkel élő témafejek *között* előforduló, nagyobb hangtávolságot átfogó „lélegzetvételek” is.



III. szimfónia II. tétel, főtéma

¹¹² Egyrészt, a II. szimfónia mind a mai napig koncertrepertoáron van, számos kiadásban van belőle felvétel, s a szerzőt országában elsősorban erről a művéről ismerik. Másrészt, e zárótéma önmagában is ismert, „Interlochen Theme” néven, mert a „National Music Camp at Interlochen” nevű, rendszeres nyári zenei tábor, melynek annak idején karmesterként Hanson maga is résztvevője volt, ezt a dallamot választotta zenei mottójának, mely mind a mai napig a tábor zárókoncertjén tradicionálisan felcsendül. Az intézmény hivatalos honlapján a téma a nagyközönség számára meghallgatható (<http://www.interlochen.org/media/interlochen-theme>).

Még a hollywoodi filmvilág is felhasználta a témát 1979-ben, az „Alien” című, világhírűvé vált science fiction film kivezető zenéjeként. Bár az akkor 83 éves Hansont elfogta a düh, mikor megtudta, hogy a megkérdezése nélkül használták fel szerzeményét ilyen célra, vitathatatlan, hogy ez a tőle távol álló, populáris művészeti alkotás a korábbinál még szélesebb közönséghez juttatta el zenéjét.

D-II / **3a.** Az az érzelmeiktől duzzadó cantabile, mely például az Interlochen Témára vagy az Északi szimfóniából vett idézetre jellemző, legalább annyira táplálkozik a gazdag és tartalmas megharmonizálásból, mint magából a dallamrajzból. Itt az akkordok és akkordváltások „táplálják azt a tüzet”, mely a fölöttük lévő melódiák espressívóját fűtik:



A *Merry Mount* című opera főszereplője, Wrestling Bradford „*Last Night Came One*” kezdetű áriája pedig azt mutatja meg, hogy önmagukban még akár „érdektelennek” is mondható dallamok is képesek „sokatmondóvá” válni a kíséret harmóniai érzékenységeinek köszönhetően. Ezen ária hosszas dallamvonala, a korábban idézettekkel ellentétben, még csak „fűlbemászó” témafejet sem tartalmaz, melynek előfordulásai által a dallam „önmagára rímelhetne”; az énekszólam egyszerű hangközlépései azonban az alattuk szóló akkordmenet hatására mégis kiszíneződnek, „életre kelnek”, s igazi, mondatszerkesztésbeli értelmet kapnak. [29]

E zenei részlet véleményem szerint jól érzékelteti, hogy az énekesi dallamhangok érzelmi megnyilvánulása számára a megharmonizálás milyen korlátlan „üzemanyagot” képes biztosítani, s hogy ez a melódia számára mennyire hosszú távú szárnyalást tesz lehetővé.

D-II / **3b.** Az Északi szimfónia I. tétele csúcspontjának nagy hangterjedelmű, viharos zenekari háttérszólam-anyaga arra szolgáltat jó példát, hogy a hangszerelés legalább akkora mértékben hozzájárul a melódia nagyszabásúvá növésehez, mint a korábban említett harmóniai eszközök [02].

D-II /3c. Hanson hosszú távú dallamaira szinte minden esetben jellemző, hogy **a melódia végigvitelét több különböző melodikus szólam együttdolgozása** biztosítja. Az ilyen esetben az időnként bekapcsolódó kísérőszólam legalább annyira fontos komponense a melódiai anyag továbbgördülésének, mint maga a főszólam:

– A II. szimfónia II. tételének főtémájában [T05] továbbléptető, dallamgazdagító szerepet tölt be a 10. ütem trombitaszólama, 10-16. ütem hegedűkari szólama, különös tekintettel a 11-12. ütemben történő gesztusra, valamint a 15. ütem kúrtszólam.

The image displays a musical score for the main theme of the second movement of Hanson's Symphony No. 2. The score is written for a large orchestra and is divided into several systems. The first system is labeled "Főtéma a fahívosokon" (Main theme on the woodwinds). The second system is labeled "I. kúr + brácsák" (I. flute + oboes). The third system is labeled "trombiták és hegedűk" (trumpets and violins) and "I. hegedűk" (I. violins). The fourth system is labeled "I. trombita" (I. trumpet) and "kúr" (flute). The fifth system is labeled "I. kúr + csellók" (I. flute + cellos). The score features a variety of musical notations, including treble and bass staves, key signatures, and time signatures. The tempo is marked "Allegro". The score is in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is in 4/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score is in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is in 4/4 time. The tempo is marked "Allegro".

- Az I. szimfónia I. tételének már idézett szakaszában, a hegedűkari témához mellékszólami imitációk adódnak akkor, amikor a dallam lélegzetet vesz. Ez a zenekari előadásban jól kihallható módon jelenik meg: [🎵 02]
- A II. szimfónia I. tételének zárótémájában a 312-315. ütemek kürtszólama, ill. ezzel analóg módon a 319-322. ütemek kürt- és elsőtrombita-szólama.¹¹³
- Ugyanebben a részletben a hosszú melódia teljes egészében is kapott egy koherens, végigvezetett „ellenszólamot” – én inkább úgy hívnám, „társ-szólamot” – melyet szóló kürt játszik a hegedűkari melódia teljes hosszában. (305-318. ütem; ld. a korábbi kottapéldát). Ez az ellenszólam nem csak ritmusában egészíti ki a főszólamot (pl. a 313. ütemben), hanem hangközlépési habitusában is: míg a főszólam espressívóval ugyan, de kis hangközlépésekkel énekel, addig ez a társ-szólam szinte csupa nagy hangközlépést valósít meg, jól kiegészítve a főszólam tartalmát. A szerzőnek annyira sikerült „önálló életet” kölcsönöznie ennek az ellenszólamnak, hogy a téma következő tételekben való visszatéréseikor nem a főszólamát, hanem ezt a kísérőszólamát hozza vissza, de ezúttal az előtérben, a maga önállóságában. Sőt, amikor az időskori VII. szimfóniájában egy jelentős pillanatban e témából hoz fel idézetet – érezhetően a fiatalságban lakozó szenvedélyre visszaütve – akkor is, a téma kísérőszólamának első ütemét „robbantja be”, markáns kúrtegyüttesbeli megszólaltatással.

Ezzel a szerzői lépéssel Hanson amelletttette le voksát, hogy az Interlochen téma tulajdonképpen egy „kétszólamú” téma. Ez, ebben a formában, a maga 100%-os végigkomponáltságát tekintve, páratlannak mondható a hanson-i irodalomban.

D-II /3d. Előfordulnak olyan dallamok is, melyekben a többszólamú kooperáció oly erős és szövevényes, hogy a dallam időbeli ill. szólamvezetési határai elmosódnak:

- Az Északi szimfónia második tételének főtéma-területén például több, különböző szólam alkotja a dallamot. Bizonyos területeken nem lehet tudni, hogy melyik szólam jelenti a dallam fő vonulatát, s melyik a másodlagos. A szólamok egymást időben kissé átfedve, egymásnak adják át a melódia „továbbvitelének felelősségét”. Így kialakul az a helyzet, hogy a témát hallás után nem lehet egy szólamban leírni,

¹¹³ Lásd a dallam fentebb idézett kottapéldájában második sor utolsó ütemét.

mégis, hallgatóként az ember a szólamkomplexumot összefüggően egy dallamnak érezheti.¹¹⁴ [☐ 93]

– Ha az Északi szimfónia első tételének főtémáját vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a szerző itt azonnal erőteljesen továbbviszi, továbbgördíti a dallamot, azonban az fokozatosan „elvész” az egyre több szólamú „viharban”, s a dallamnak nem csak szólamvezetésbeli, de időbeli határai is elmosódnak. [☐ T01]

D-III. Eddig szó esett Hanson közép- és hosszú távú dallamairól. Hátra van még ennek „ellenpólusa” is: Hanson életének későbbi szakaszában egyre gyakrabban használt **kifejezetten rövidtávú témákat**, melyeket sokkal inkább nevezhetünk „dallamtöredéknek”, *dallammozzanatnak* vagy *-gesztusnak*, mint melódiának. Viszonylag kései (50-es, 60-as, 70-es években keletkezett) műveiben, mint pl. a VI. szimfónia, témái gyakran ezt a habitust példázzák.

A VI. szimfónia (1967.) I. tételének főtémája, mely az egész mű tekintetében meghatározó szerepet tölt be, összesen öt hangjegyből áll: [☐ T16]

Ugyanezen szimfónia lírai 3. tétele, mely némi érzékenységet és lelki őszinteséget csempész bele a szimfónia általában véve barátságtalannak mondható világába, szintén rövid dallamgesztusokra épül: [☐ T18]

Az V. szimfónia (1955.) zord és misztikus nyitórészét is teljes mértékben a rövid dallamtöredékek uralják. Mint ahogy a mű részletes motivikus elemzésének fejezetében látni fogjuk, a mű első jelentős *témájának* összesen két akkord oda-vissza váltakozása bizonyul. [☐ T15]

Erősen kifejező, azonban szintén rövid melodikus vonalat képez az *Elegy* (1956.) főtémája [☐ T34]. A többnyire mértéktartó természetű motívumvilágra további példákat szolgáltat a *Mosaics* (1957.) c. zenekari variációs mű és a *Cherubic Hymn* (1949.) c. kórusmű is.

D-IV. A fentiekén kívül, a hanson-i dallamvilág szerves részét képezi még egy olyan jelenség, mely különösen kötődik Hanson zeneszerzői egyéniségéhez. Ez nem más, mint **egyszerű, skálamenet-szerű melodikus gesztusok** használata, melyeket olyan jó arányérzéssel „rajzol fel” a szerző, hogy teljes mértékben melódiának hatnak,

¹¹⁴ A figyelem itt elsősorban szóló oboa és az elsőhegedű-kar szólama között oszlik meg, de a háttérben folyamat-elősegítő és összekötő szerepet játszik a fuvola, a klarinét, és később, a kürtök szólama is.

pedig szinte semmivel sem többek, mint egy skálamenet. Amennyivel ténylegesen többek: egyrészt, hogy a skálamenet némileg ritmizált formában, másrészt, hogy több különböző szakaszban, több különböző „ecsetvonással” is megjelenhet, így töltődve bele a zene épp aktuális hangzásbeli és időbeli keretrendszerébe. E több különböző szakasz, „ecsetvonás” meglelte nem csak időbeli tagolást, lélegzetvételt jelent a dallam tekintetében, hanem azt is, hogy a dallam ismételten is végighaladhat azokon a skálahangokon, melyeket korábban már érintett.

E jelenségre talán legjobb példa a Dies Natalis c. zenekari variációs mű eleje, ugyanis e műnek épp egy ilyen jellegű dallam a bevezető témája [56]. (E bevezető téma azt a korál-főtémát készíti elő, melyet korábban a **B-1**-es pontban idéztem. A kapcsolódás kedvéért a hangzópélda mindkettőt tartalmazza.)

The image displays a musical score for 'Dies Natalis'. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'csellók és brácsák' (cellos and double basses) and '+ hegedűk' (+ violins). The second system is labeled 'korál-főtéma a kórusokon' (chorale main theme on the choruses). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the cellos and double basses, with violins entering in the second measure. The second system shows the chorale main theme, which is a more active melodic line.

Dies Natalis, bevezető téma és korál-főtéma kezdet

Hasonló rajzolatú dallamok egészen más hangulatú tételekben is előfordulnak, mint pl. a VI. szimfónia zaklatott 4. tételében a cselló- és kürtegyüttesen [83], vagy a szerző édesapját gyászoló IV. szimfónia I. tételének zárótémai területén, mely szintén számos skálamenet-szerű elemet tartalmaz [84]. További példákat találunk még az Elegy-ben és a VI. szimfónia más pontjain is.

Személyes olvasatomban, szubjektív zenehallgatási élményeim alapján fogalmazva, megdöbbentő számomra, hogy ezek a dallamvezetési szempontból igen egyszerű zenei anyagok mennyi költőiséget, méltóságot és szeretetet tudnak hordozni.

D-V. Hanson számos helyen alkalmazza a **liszti téma-transzformáció** elveit is. Minderre példák egész sorát hozhatnánk az első hat szimfóniából és egyéb művekből. Ezek közül most három motívum-történetet emelnék ki.

A szimfóniák közül talán a II., „Romantikus” szimfónia bővelkedik a legtöbb tématranszformációban. Az I. tétel heroikus, harcrakész főtemája [59] például lírai dolce hangvételen is megszólal, szóló kürtön, fuvolán ill. oboán, a kalandos tétel belsejében létrejövő nyugodt „hangulati oázisban” [60].

A második tétel lírai főtemája ezzel épp ellentétes irányú változásokon esik át, s transzformációinak mennyisége és narratív jelentősége is nagyobb. Tekintve, hogy e szimfónia Hanson leghíresebb műve, az alábbiakban szeretnék egy szűk oldalt szentelni e téma transzformációinak és az ahhoz köthető narratív tartalomnak.

A szóban forgó téma eredeti formájában a fuvolákon, C-dúrban szólal meg, gyengéd *dolcissimo* hangon. [61] A téma a II. tételt abszolút uralja és keretezi; a tétel közepén azonban – az I. tétel feszült bevezető akkordjainak visszatérése és drámai felduzzadása által gyakorolt „nyomás” hatására – szilánkjaira esik szét: témafeje sokszorosára gyorsítva, imitációs szerkezetben pattogzik végig a fafűvós faktúrában, akár egy szétszóródó gyöngysor szemei. [62] A tétel végére azonban helyreáll a rend, és a motívum eredeti formájában, megnyugtató C-dúrban tesz pontot a tétel végére.

Később, az energikus és optimista hangvételű III. tétel egyik bizonytalanabb pillanatában, témánk panaszos mollban tér vissza az oboákon, részben változtatott ritmikával; melankóliájával mintha az eredeti téma által képviselt harmónia hiányára hívná fel a figyelmet: [62]



E „felhívásra” a zene indulószerű lendületbe jön, s a téma egyszer csak trombita fanfár formájában áll a zenekar élére, akár egy csatakiáltás.



Az egyre növekvő feszültség és „harci kedv” előhívja az I. tétel hősi főtémáját, mely motivikusan eredeti formájában, de immáron egy „végső összecsapás” drámai helyzetét megteremtő zenekari tuttiban szólal meg. Az összecsapásnak – hamisítatlan amerikai mintára – felhőtlen *happy end* lesz a vége: a csúcsponton, hatalmas desz-dúr tonikai alapra megérkezve berobban az I. tétel dolce zárótémája, ezúttal egy végső beteljesülést hozó, boldog fortissimo formájában. Egy meglepő generál pauza és a zárótéma egyik részletének érzékeny vonósnégyesen való megszólaltatása után, a zene a végső fokozást teszi meg a záróakkordok felé, s a mű legvégén, egy jelentősen felépített domináns-nónaakkord után, maga a II. tételi főtéma szólal meg győzelemre emelkedve, markáns ritmikájú rézfúvós-akkordokban, tűzijáték-szerű ünnepiséggel meghangszerelt és megharmonizált zenekari tuttiban.

A fentiekben jellemzett zenerészletet – elsősorban élményközpontú mivoltára való tekintettel – szeretném megszakítás nélkül, egyben megmutatni. A kb. négy perces hangzópélda az előző hangzópéldában hallott, „panaszos” téma-megjelenéstől indul, s az iménti bekezdésben leírtakon áthaladva, egészen a mű végéig tart. (A hanganyag így az elemzett témának egyszerre háromféle transzformációját tartalmazza: a „panaszost”, a „csatakiáltás-szerút” és a mű zárásaképp elhangzó „megkoronázottat”.) [63]

Tématranszformációra azonban messze nem csak ilyen pozitív hangulatú példát láthatunk Hansonnál. Számára több alkalom adódott arra, hogy eredetileg vidám vagy nemes hangvételű témáit ördögi transzformáción vigye keresztül. IV. szimfóniájában például, melynek alcíme Requiem, s melyet édesapja halálának alkalmából írt, az I., „Kyrie” c. tétel főtémája eredeti formájában a tisztelet és a gyász jegyében szólal meg a mélyvonósokon [80]. A III., „Dies Irae” c. tételben azonban, melynek atmoszférájában a túlvilág árnyaitól való félelem és a lelki káosz az úr, ugyanez a téma többszörös sebességre gyorsítva, lényegéből kiforgatva, helyenként egyenesen groteszkké torzulva jelenik meg: [63].

D-VI. Motivikus áthallások és idézetek a hanson repertoár különböző darabjai között.

Ha a tematikus viszonyokat nem egy-egy művön belül, hanem különböző művek között vizsgáljuk, számos hasonlóságot, összefüggést, egybeesést fedezhetünk fel. Úgy tűnik, Hanson bizonyos zenei ötleteit annyira személyesnek, testhezállónak, magához közelállónak érezhetett, hogy szívesen beleszötte őket több különböző művébe is, más-más kontextusban adva nekik teret a megvalósulásra.

A motivikus áthallás eme jelenségét két kategóriára tudnám osztani:

1. Az egyik az, amikor a szerző a szóban forgó műveket ugyanabban a periódusában írta, s a hasonlóság a szerző épp aktuális motivikus érdeklődéséből fakad. (Néha ugyanez előfordul nagyobb időbeli távlatban is)
2. A másik a szándékos *idézet* esete, amikor a szerző egy későbbi művében határozottan visszautal egy korábbi művére, többnyire a korábbi mű eszmei mondanivalójának felelevenítése céljából.

Ennek legtipikusabb és talán legszebb példája a szerző repertoárjában központi szerepet játszó és szerzői hitvallását – annak legalábbis egyik jelentős oldalát – megtestesítő *Romantikus Szimfóniájának* I. tételi lírai zárótémája, mely a szerző fiatal korában, 1930-ban keletkezett. Erre a témára a későbbiek során Hanson három jelentős művében tesz utalást, az életteli fiatalságra való visszaemlékezés gyanánt:

- az 1955-ben keletkezett *Elegy in Memory of My Friend Serge Koussevitzky* című szimfonikus költeményben a barátjával együtt megélt régi időkre emlékezvén.
- az 1957-es keletkezésű *Song of Democracy* c. kórusműben felhasznált Walt Whitman vers legelső sorához társítva: „An old man’s thoughts of school / An old man gathering youthful memories and blooms” (Szabad fordításban: „Egy idős ember gondolatai az iskoláról / Egy idős ember ifjúkori emlékvirágokat gyűjtve...”)
- az 1977-ben komponált VII., „Tenger” szimfóniában, a Hanson szimfonikus repertoárjának „időskori zárszavaként” is felfogható, „Joy, shipmate, joy” („Öröm, hajóstárs, öröm!”) szöveggel fémjelzett zárótételben. Itt az idézett szöveg első zenei kulminációjának pillanatában, a verssor végét képező *Joy* szó elhangzásakor „robban be” a Romantikus szimfónia zárótémájának részlete – épp Desz-dúrban, amelyben eredetileg is íródott.

Az első két esetben Hanson a téma hegedűkari főszólamának témafejét használja idézetként, az utóbbi esetben pedig a téma szóló kürtön megszólaló másodszólamának első néhány hangközlését.

A VII. szimfónia végén, a *Joy, shipmate joy!* szöveget megszólaltató szakasznak van egy olyan részlete, melybe a *Merry Mount* c. opera *Love Duet*-jének alapvető dallamgesztusa épül be – bár e gesztus oly rövid, hogy nem dönthető el biztosan, szándékos-e az áthallás. A szimfónia végén azonban ismét egy egyértelmű kapcsolat tanúi lehetünk: a VII. és a II. szimfónia legvégének tonika-kvartszext-alapú, fölfelé ívelő, csúcspontra rávezető szakasza melódiaileg és harmóniaileg egyaránt tökéletesen rímel egymásra.

Az idézet jelenségére példa még a *Fantasy Variations on a Theme of Youth* című, vonószzenekarra és zongora *obligato*-ra írt variációs mű, mely a szerző egy korai darabjának, a *Concerto da Camera* című zongoraötösének főtémájára épül.

Az V. szimfónia és a *Cherubic Hymn* között is létezik erős motivikus kapocs. Egy félpercnyi vonóscentrikus szakasz szinte teljes egészében megegyezik bennük.

Fanfare and Chorale című művében a III. szimfónia koráltémáját idézi, igaz, meglepetésszerű adalékkal, mely új fordulatot kölcsönöz neki: záróakkordja, egy D-dúr alapú, domináns funkciójú akkord után, nem G-dúr, mint az eredeti ismeretében várható, hanem E-dúr.

Az 1-es pontban említett, nem idézet-szerű „többszöri felhasználásra” talán még több példa adódik:

- A *Merry Mount* c. opera főtémájának, valamint a *Dies Natalis* és a *Lux Aeterna* c. művek koráltémájának kezdete lényegileg azonos.
- Az V. szimfónia első témája – mely két akkord „nyitó-záró” jellegű, oda-vissza váltakozása – és a G-dúr zongoraverseny bevezető jellegű „főtémája”, ezen egyszerű motivikus struktúrájukat tekintve, azonosak – megharmonizálásuk és hangulatuk azonban gyökeresen eltér egymástól.
- Az V. szimfóniában és az *Elegy*-ben, mindkét mű kezdete után nem sokkal beköszönt egy ismétlődő fafűvós figuráció, melyek ritmikájukban és „viselkedésükben” erős rokonságot mutatnak egymással
- Hanson a 40-es évek végétől elkezdett érdeklődést mutatni a szaporán ismétlődő, ritmikusan repetáló hangok, mint *szólamok* egymást imitáló, egymásnak sűrűn válaszolható beléptetésében rejlő lehetőségek iránt. Ez megfigyelhető a *Song of Democracy* első felében, a lelkesítő gyors szakasz kezdetén, a *Mystic Trumpeter* elején, felszólító jellegű trombita- és dobszignálként, a VI. szimfónia második

(gyors) tételének elején, ezúttal egymásnak válaszoló kisdobok izgalmas, zajszerű anyagában, de hallhatjuk némi elbizonytalanodás kísérőanyagaként is, a Zongoraverseny finále tételének középrészében.

– Fölfelé mutató oktávlépéssel kezdődő, nagy „lélegzetvételt” tévő, igen jellegzetes D-D-Cisz-C dallamgesztus meghatározó zenei anyagként szerepel a VI. szimfóniában és a *Mystic Trumpeterben* egyaránt.

– Egymásra emlékeztető, jellegzetes, sorozatos kvintlépéseket figyelhetünk meg a *Lumen in Christo* nyitószakaszában, a VI. szimfónia V. tételének elején, valamint a *For the First Time* „Bells” c. tételében.

Összegzés – Hanson dallamai

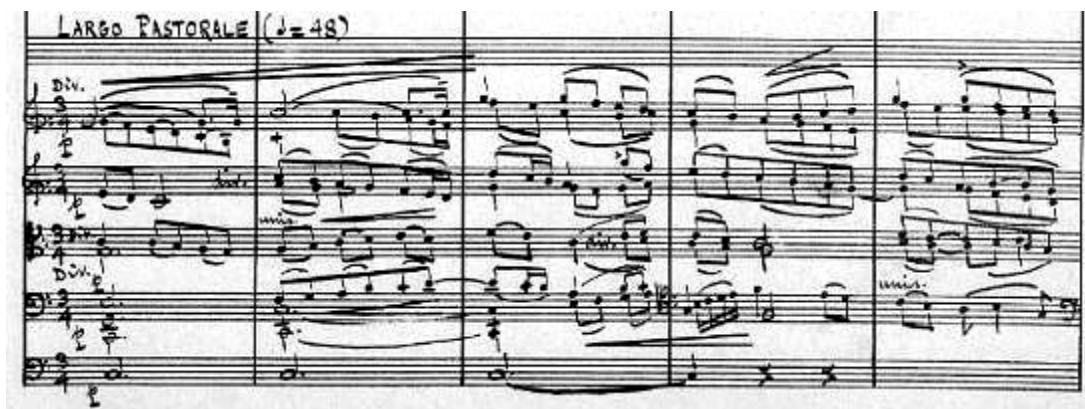
Röviden összegezve Hanson melódiavilágának fenti leírását: a szerző minden típusú dallamára egységesen igaz, hogy az „olaszos” típusú melódiai virtuozitást – mely gyakran szül hosszú távú és ugyanakkor változatosan burjánzó, mindvégig igen beszédes dallamokat¹¹⁵ – messze elkerüli. Dallamai, amennyiben virtuóznak ill. gesztusgazdagok, akkor egyben viszonylag rövidek és egy ponton határozottan véget érnek. Amennyiben pedig hosszú távúak és „messze szárnyalnak”, akkor viszont mozdulataik mértéktartóbbak, és önmagukon belüli változatosságuk is jóval kisebb – jóllehet, kifejezőerejük intenzitása és minősége lehet végig igen magas, nagyrészt harmonizálásuknak, hangszerelésüknek és segédszólamaik támogatásának köszönhetően, melyek hatásához gyakran hozzájárul a szóban forgó hosszú dallam témafejének fülbemászó kvalitása is. Hanson életművében az idő előrehaladtával a súlypont a hosszú- és középtávú dallamok felől a rövid, tömör dallamgesztusok felé tolódik el, jóllehet, ez csupán egy általános tendencia, mellyel szemben ellenpéldák minden szerzői korszakot tekintve felhozhatók. Mindezekon kívül, Hanson a dallamképzésben néhol igen egyéni módon aknázza ki az egyszerű skálamenetekben rejlő muzikális lehetőségeket, valamint, művei drámai folyamata során motívumain nem ritkán alkalmaz alapvető tempó- ill. karakterváltást eredményező liszti tématranszformációt. A teljes szerzői repertoárt egyszerre, „felülnézetből” tekintve

¹¹⁵ Hogy az ilyen kvalitású dallamoknak ne csak általános leírását adjam, hanem konkrét példán keresztül is szemléltessem őket, az amerikai XX. századi romantika világából választottam egyet-egyet a legnagyobb presztízsű komolyzenei illetve filmzenei irodalomból. Az egyik Samuel Barber Hegedűversenyének lírai nyitószakasza [91], a másik a John Williams filmzeneszerzői munkájával fémjelzett, Csillagok háborúja c. film heroikus főtémája [92].

pedig, több ponton találunk áthallásokat a különböző művek melódiai között, melyek egy részét a szerző adott motivumok iránti érdeklődésének és az azokkal való kísérletező kedvének tulajdoníthatunk, más részét pedig egyenesen idézetként, egy korábbi műre való célzott visszautalásként értelmezhetünk.

Szólamvezetési jellegzetességek

Sz-I: A belső szólamok gyengéd **hozzásúrlódása a dallamhoz, vagy egymáshoz.** E súrlódást gyakran egy tercpárhuzamot képező, lefelé lépkedő belső szólampár hozza létre, mely megjelenhet akár egy hosszú, egybefüggő vonalat képezve, mint a IV. szimfónia „Lux Aeterna” c. zárótételének elején [17], akár ecsetvonás-szerű nyolcad-párokban, mint a Merry Mount c. opera nyitányának csúcspontra rávezető, jellegzetes részletében [28]. A IV. szimfóniából idézett kottapéldában látható, hogy e mozgó tercpárhuzamok nem csak a faktúra tetején szóló motívikus elemekhez, hanem egymáshoz is hozzá tudnak súrlódni – amennyiben több ilyen, egymással ellenkező irányban haladó vonulat is szerepel ugyanazon a helyen. Ez a második ütem végén történik a [brácsa + cselló] és az [I. hegedű (div. 2/#2) + II. hegedű] viszonylatában.



IV. szimfónia, IV. („Lux Aeterna” c.) tétel kezdete,
vonóskari partitúrasáv



Merry Mount, nyitány, részlet

Ez a szólamvezetési technika különösen közel áll Hanson lelkivilágához: a dúrszerű hangkép belsejében létrejövő, mondhatni, simogató szólammozgások, és az általuk keltett finom sűrűlódások különösen alkalmasak arra, hogy gazdag, meleg, szeretetteljes vagy éppen vágytól duzzadó érzelemvilágot hozzanak létre. A III. szimfónia II. tétele mindennek reprezentatív példája; rávilágít azonban arra is, hogy ugyanennek a zenei anyagteremtésnek tragikus oldala is létezik: disszonánsabb körülmények között a hasonló belső szólammozgások gondterhelt sóhajokká, a kétség, a nyugtalanság zenei megtestesítőivé válnak. Jelen hangzópéldában [14] a fentiekből ismert tercpárhuzam-képlet 0'50"-nél lép be; a most említett „tragikus oldal” pedig 1'27"-nál tárul fel.

Sz-I / 2. Hasonló zenei/érzelmi kvalitású belső szólammozgások gyakran létrejönnek Hansonnál a fent bemutatott tercpárhuzamok szisztematikussága nélkül is. A szerző, alapul véve a kontrapunktikus gondolkodást, a belső szólamok között gyakran hoz létre ellenmozgást, s emellett továbbra is teret ad lágyabb sűrűlódások gyakori létrejöttének. Az ilyen szólamszövetben a csellószólam különösen hajlamos arra, hogy a többi vonós szólammal szembe menjen, így hozva létre „belső espressivót” a zenei anyagban.

Az ilyen elvek szerint vezetett szólam – vagy összekapcsolt szólampár – mozgása mindig valamilyen szempontból *kiegészíti* a többiét – vagy *a hangközlépés irányában*, vagy *ritmikájában*: pl. rövid ideig megáll, amíg a többi mozog, ill. fordítva. Mindkét módozatra példát szolgáltat az Elegy jellemző vonóskari témája, mondhatni, „zárótémája”, melynek az alább idézett partitúra-részletében zölddel jelöltem azt a szakaszt, melyben a hangközlépés-*irányok*, pirossal azt a szakaszt, melyben a hangközlépés-*ritmusok* kontrasztálnak egymással. A zöld szakaszban a csellók és a hegedűk mozognak ellentétes irányban, melyek között a brácsák hol a

csellókhoz csatlakoznak, hol kitartott hangon tartózkodnak; a piros szakaszban viszont kifejezetten a csellók szinkopált anyagáé a főszerep a vonósok hangközlélések közötti, ezúttal időbeli kontraszt megteremtésében.

This musical score snippet features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Violin parts are marked with 'ff' and 'ff Div.' (divisi). The Cello part has a green bracket labeled 'Largamente' starting at measure 19. The Bass part has a red bracket labeled 'D i m. molto' starting at measure 20. The tempo/mood markings 'allargando' and 'Largamente' are visible at the bottom.

Pár ütemmel később pedig, az anyag hozzávetőleges megismétlésekor, az analóg helyen a csellósólam még több egyéni szabadságot kapva domborodik ki, további espressivót téve hozzá az amúgy melódiailag ereszkedő, hamarosan teljes nyugvópontra jutó zenei folyamathoz. (E szakaszt is megjelöltem, sárga színnel.)

This musical score snippet shows a different section with staves for Horns I & II, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Horns part is marked 'Molto calmo'. A instruction 'Violins I & II Mute stand by stand' is written above the Violin staves. The Cello part has a yellow bracket labeled 'Largamente' starting at measure 20. The section concludes with the marking 'teneramente, con semplicità'.



A teljes, itt idézett zenei folyamat meghallgatható az [58]-as hangzópéldában, mely, a teljesség kedvéért, a kottapélda vége utáni rövid kódát is tartalmazza.

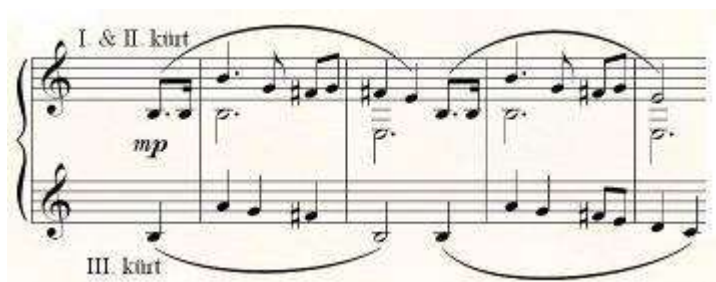
Az ilyen zenei gondolkodásra kitűnő példát szolgáltat még a Song of Democracy c. kórusmű lassú nyitórésze, annak tulajdonképpen minden pillanata. Ráadásul, az e zenei részletről mutatott hangzópéldában [57] a csellók (2 perc 00 másodperc után nem sokkal) kirajzolnak két figyelemreméltó, a korábbi példák szellemében kibontakozó – de azoknál talán még kifejezőbb – szólamívet.

Sz-I /3. Több alkalommal előfordul az is a hanson-i repertoárban, hogy a dallamhoz *egy bizonyos* kísérőszólam sűrűdik hozzá *egy bizonyos* pillanatban, általában egy fölfelé nyújtózkodó, majd rögtön lejjebb lépő, sóhajszerű gesztussal, ezzel fokozva az érintett dallamhang érzékenységet, kifejezőerejét – s melankolikus zene esetén, talán mondhatnánk: fájdalmát is.

Erre két példát szeretnék mutatni; mindkettő az általam később majd részletesen is elemzendő V. szimfóniából való, melynek két legmelodikusabb kvalitású témája egyaránt ilyen kísérőszólammal gazdagítva komponáltatott meg:



V. szimfónia, 102-103. ütem



V. szimfónia, 116-120. ütem

Sz-II: Nagyfokú engedékenység az egymást érintő vagy keresztező szólamok között létrejövő súrlódásokra nézve. nagy mozgástér biztosítása az ilyen súrlódások létrejötte számára, akár azok erőssége, akár időbeli hossza szempontjából

Mielőtt belemennénk ennek részleteibe, még tisztázást kíván az a kérdés, hogy ez a pont miben különbözik az előző ponttól, ha egyszer mindkettő szólamsúrlódásokkal foglalkozik. A választ az alábbiakban tudnám összefoglalni:

1. Az előző pontban bemutatott szólamok vezetése, rajzolása kifejezetten *azzal a szándékkal* történt, hogy az említett súrlódások létrejűjenek. A szólamoknak vagy *bizonyos gesztusai* történnek kifejezetten valamilyen súrlódás érdekében (Sz-3-as pont), vagy az egyáltaláni létezésük áll a súrlódás, az egymással való összefonódás szolgálatában (Sz-1 és Sz-2). Ezzel szemben az alább tárgyalt szólamok mozgása teljesen szabad és egymástól függetlenített, és súrlódásaik épp ebből adódnak. Ezek a szólamok, úgymond, járják a maguk útját, „elmennek egymás mellett”; rajzolatukból épp az olvasható ki, hogy közelségük ellenére mennyire nem befolyásolják egymás mozgását. Ez a fajta súrlódás tehát a szólammozgások *mellékterméke*, nem pedig célja.

2. Az előző pontban bemutatott szólamok elsősorban belső szólamok, kísérszólamok voltak, melyek egymáshoz, vagy a főszólamhoz súrlódnak hozzá a fent leírt módon. Ezzel szemben a jelen pontban többnyire egyenrangú szólamokról, akár egyszerre több főszólamról esik majd szó, melyek mindketten többnyire a zenekari faktúra tetején, a hangzás előterében helyezkednek el, és lépnek – vagy más szemszögből nézve, éppen hogy nem lépnek – egymással interakcióba.

A rövid ideig tartó, de erős disszonancia létrejöttére jó példa az Elegy 7-8. üteme: itt az első kürt a c-moll akkord G-jéről az A-n keresztül jut el az e-moll akkord H-jáig, s ez idő alatt a második kürt mindvégig kitartja az említett G-t. Így ideiglenesen keletkezik egy enyhe disszonanciájú G+A hangzás a két kürtön. Eközben azonban a vonósok az említett G hangot az Asz-ra is lépve járják körül, s így egy nyolcad erejéig szólamuk igen erős súrlódásba kerül a kürtök G+A hangzásával: a létrejött G+Asz+A hangzásban két, egymásra épülő kisszekund (és a korábban említett nagyszekund) hoz létre olyan fokú disszonanciát, mely nagy mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a zenei anyag megjelenítse a feszítően fájdalmas, keserű, oldódni nem akaró érzéseket.



Elegy, 7. és 8. ütem. Pirossal jelölve a fellépő legnagyobb disszonancia

A gyakran előforduló és a több hangközlépésen keresztül is fennmaradó, enyhébb disszonanciájú szólamsúrlódásokra jó példát szolgáltat a III. szimfónia III. tételének középrészében, a 96. partitúraoldalon található hegedűkari faktúra, melyben megmutatkozik, hogy Hanson mennyire kedvelte a dallam és a második szólam közötti *sorozat*os szekundsúrlódásokat. Jelen hely hegedűszólamszövésében több nyolcadon keresztül „továbbhurcolt” szekundsúrlódás látható az I. hegedűkön belül, enyhe fanyarságot és egyfajta hozzáadott ízgazdagságot kölcsönözve a zenei szövetnek.



III. szimfónia, 3. tétel, 96. partitúraoldal, vonósenekari szekció

Magában a híres Interlochen Theme-ben (II. szimfónia, I. tétel, zárótéma) is találunk ilyen szólamvezetési stílusjegyeket, melyek a téma érzelmgazdagságát, a hallgatót „kényeztető” érzékiségét, bársonyosságát tovább növelik:

Ahogy a D-II/3c pontban szó volt róla, e téma egy „kétszólamú” téma, mert két, majdnemhogy egyenrangú motívum (az I. hegedűké ill. a szoló kürté) együttese alkotja. A 308. ütemben e két szólam között figyelhető meg hosszas kisszekund-súrlódás, melyet a kottapéldában pirossal jelöltem meg:

Első hegedűk és csellók (div. 2-ből az 1.)

Elsődleges dallam

Szólo kürt

Másod-dallam

Akkordok vonós nyolcad- és hárfa negyed-repetícióban.

Harmóniaváz

Ugyanebben a témában érdekes, idevágó momentum még az első és másod-hegedűk szólamai közötti érdekes triola-duola kontraszt a téma végén, a 311. ütemben, mely egyaránt teremt ritmikai és harmóniai határelmosódást, lágy disszonanciát:

I. hegedűk

II. hegedűk

A fentiekben bemutatott szólamvezetési elvnek további példái láthatóak az V. szimfónia 16-17. partitúraoldalának vonóskari szólamaiban, a 88. ütem I. hegedű-belépésénél, vagy a 26. ütem hosszas hegedű- és brácsaszólam-súrlódásában, de találunk hasonló momentumot a Romantikus Szimfónia nyitóakkordjainak szólamszövésében, a 8. ütemben, a fuvalák és a hegedűk viszonylatában.

A szólamvezetéssel kapcsolatos fejezetet azzal a gondolattal zárnám, hogy bár a bennük tárgyalt jelenségek valóban ebbe a kérdéskörbe tartoznak, emellett erősen kapcsolódnak a harmóniai fejezethez is – egyrészt azért, mert a szólamvezetésbeli súrlódások, bár átmeneti jellegűnek hatnak, mégis befolyásolják egy adott zenei terület harmónia-képét, másrészt pedig, a szólammozgások

szabadabb kezelése szerintem hasonlóképp járul hozzá Hanson nyelvezetének modernitásához, mint ahogy a XIX. századi sémákból kilépő *akkordok* alkalmazása.

Egyéb, jellemző hangzásbeli mintázatok, fordulatok

E-1: Tág fekvésű, szexthelyzetű moll akkord komor, **sforzando megszólalása**, általában harsonákon. Ez vagy szignálszerűen történik, mint a VII. szimfónia lassú tételében [41] vagy a *Cherubic Hymn*-ban [42], vagy, valamilyen vívódást lefestő, turbulens zene harmóniai alapjaként, pl. V. szimfónia 22-es zipfer [43], III. szimfónia sok különböző pontja, például a finále tétel végső küzdelme: [44].

E-2: Hanson szerzői habitusának bemutatásában feltétlenül említendőnek érzek egy olyan, jellegzetesen hanson-i zenei anyagot, melynek „ízét” 4-5 paraméter együttes jelenléte adja. A jelenséget, összetettsége miatt, ezúttal komponenseire bontva igyekszem szemléltetni:

- Tempója feszes, *allegro agitato ritmico*
- Összhangzattani alapját hármashangzatokból felépülő, XX. századias diszsonáns, általában bitonális harmóniak adják, melyek, a zene lendületessége ellenére nem sokat változnak, és egy viszonylag állandó feszültség fenntartására hivatottak
- A fent leírt hangzatok egyenletes, ritmikus löktetésben – esetleg ostinatóként – szólnak, a basszusban vagy a középregiszterben
- Dallam gyanánt a hangzás tetejére szaporán villódzó staccato hangok „tánca” kerül, nagyrészt – vagy teljes mértékben – egyenletes, egyszerű és markáns ritmikával, kifejezetten fafúvósokra írva, tetején a fuvola és pikkoló fényével.
- A zenekari hangzásban a dallamot gyakran xilofon, egyéb ütőhangszer és/vagy vonós pizzicato erősíti

E hangvétel Hansonnál – bár fizikailag hasonló a hangzás – többféle lelkiállapotot ábrázolhat:

- Megjeleníthet elszabadult indulatot, a medrükből kilépő-kipattanó, furcsán viharzó erőket, negatív, kissé emberidegen jelenséggént fellépve, melyet a hallgató inkább hajlamos kívülről szemlélni, mint átérezni. Példák: V. szimfónia negatív csúcspontja [49], a IV. szimfónia negatív csúcspontja [50] – ez utóbbiban a tárgyalt hangvétel a kegyetlen rézfúvós fortissimókat hirtelen felváltja, míg az előbbi példában össze is keveredik velük.

- Rajzfilmbe illő zeneként mesefigurák csipkelődését is kitűnően lehet e zenei anyaggal ábrázolni, ilyen pl. a gyermekben keletkező első benyomásokról szóló, *For the First Time* c. programzenei szvit „Kikimora” (a gyereket ijesztgető, gonosz manó) [51] vagy „Eccentric Clock” (a különös óra) [52] c. tétele.
- Más kontextusban azonban előfordul valamiféle szorgalmas-heves buzgalomnak, szívből jövő, örömteli tettekkészségnek fanyar, de jól eső társ-ízéként, érzelmi „felhangjaként” is. Példa erre a VII. szimfónia finaléjának eleje, („*Joy, shipmate, Joy! ... We can wait no longer*”) [53], vagy a *Song of Democracy* első tételének egy szakasza, melyben Walt Whitman szövege a fiatalságról, az iskoláról és annak fontosságáról beszél („*And these I see: these sparkling eyes. These stores of mystic meaning... building, equipping like a fleet of ships, immortal ships!*”) [54].
- A fentieknek talán árnyaltabb érzelmi keverékét adja a III. szimfónia I. tételének hasonló zenei területe, melyben a drámai, kalandos, veszélyes sodródás egy rövid ideig sajátos módon párosul valamiféle táncos, virtuózan dekoratív karakterrel [55]. (Mivel a tárgyalt rész érzelmi töltete erősen kontextusfüggő, fél percnyi előzménnyel mutatom be, illetve a hangzópéldát hagyom kifutni a tétel végéig.)

A hanson i zene motivikus diverzitásának vizsgálata:

a motívumokból való folyamatépítés erősségei és gyengéi Hanson zenéjében

Szó esett már korábban Hanson melódiáinak jellegzetességeiről a korábbi alfejezetben. Ebben elsősorban magukat a dallamokat vettük szemügyre és soroltuk kategóriákba. Az alábbiakban szeretném ezeken túlmenően is vizsgálatnak alávetni Hanson zenéjének melódiavilágát, de ezúttal abból a szempontból, hogy miképpen épít hosszabb távú folyamatot dallamaiból – középpontba helyezve azt a kérdést, hogy miképpen alakul e folyamatok melódiái *változatossága*.

Mint a láttuk a **D-I/3a** és **3b** pontban, Hanson a közepes távú melódiái utáni folytatást leggyakrabban azok megismétlésével, vagy imitációs technikával: azok több szólamban való lépcsőzetes beléptetésével hozza létre, s e folyamat változatosságát ilyenkor rendszerint csak a harmóniai illetve hangszerelési mozzanatok adják.

Ezen a ponton érkeztünk el ahhoz a problémához, mely véleményem szerint Hanson egyetlen szerzői gyengeségét testesíti meg, s mely – ahogy a bevezető fejezetben is utaltam rá – szerintem felelőssé tehető azért, hogy Hanson zenéje, számos erőssége ellenére, nem szerepel a nemzetközi viszonylatban is elismert amerikai szerzőkék között, s nem ért el akkora szakmai elismerést, mint például Samuel Barber vagy Aaron Copland.

A probléma lényege, hogy Hanson ugyanazt a melódiát hajlamos túl sokszor sorozatban megismételni, még mielőtt egy következő motívumot mutatna be. Ugyanaz a motívum képes folyamatosan uralni egy zenei szakaszt, melynek hosszúsága túlmegy azon a ponton, ameddig az zeneileg indokolt lenne. Röviden fogalmazva: Hanson motívumai gyakran előbb merülnek ki, mint ameddig a szerző őket fenntartja.

Érdekes módon, több fiatalkori műre, mint amilyen az I. „Északi” szimfónia vagy a Concerto da Camera, ez a problematika még egyáltalán nem jellemző: mindkettő motivikus fejlődése gördülékeny és organikus; Hanson mindig a megfelelő pillanatban vezeti tovább, újítja meg a zenei anyagot.

Véleményemmel nem vagyok egyedül. Walter Simmons, a hat amerikai neo-romantikus szerző munkásságát feldolgozó, *Voices in the Wilderness* című könyvében így ír erről a problémáról:

(Az eredeti nyelven megszületett fogalmazásbeli árnyalatok megtartása kedvéért angolul is idézem a szöveget, mellé helyezve annak szabad magyar fordítását.)

Eredeti szöveg:	Fordítás:
<i>Unfortunately, and rather inexplicably, Hanson was not able to maintain the easy formal fluency he achieved in the "Nordic" Symphony. Most of his subsequent works reveal structural weaknesses that he attempted to overcome with a number of compositional devices, with varying degrees of success. Hanson's musical ideas tend to be rather short-breathed and static, yet he clearly aimed for long-breathed statements and highly charged musical activity.</i> <i>So he developed a formal approach based on the juxtaposition of a series of tableaux, each suggesting a distinctive emotion or attitude, formed around a particular motif. Instead of progressing coherently and fluidly through organic growth and development, these episodes unfold via melodic/harmonic sequences and/or by the repetition of driving, brilliantly orchestrated rhythmic ostinati, which build in intensity through increasing dynamics and structural density – admittedly, techniques often used by film composers.</i> <i>Also [...] he displayed a tendency to overstate, overextend or overelaborate moments to a degree unwarranted by their</i>	Sajnálatos és meglehetősen érthetetlen módon, Hanson nem volt képes az „Északi” szimfóniájában elért formálásbeli könnyedséget, folyékonyt a továbbiakban is megtartani. Későbbi műveinek legtöbbször olyan strukturális gyengeségekről árulkodik, melyeken számos zeneszerzői eszközzel kísérelt meg felülemelkedni, változó sikerrel. Hanson zenei ötleteiben megfigyelhető a rövidtávúság, „kis lélegzetűség” és a statikusság tendenciája, miközben a szerző célja láthatóan épp nagy lélegzetű és intenzív töltettel rendelkező zenei mondatok létrehozása volt. Így Hanson létrehozott egy formaalkotási megközelítést, mely olyan drámai helyzetképek egymás utánján, sorozatán alapszik, melyek mindegyike egy különálló érzelmet vagy karaktert sugall, s egy bizonyos motívumra épül. Ahelyett, hogy koherensen és folyékonyan haladnának előre organikus növekedés és fejlődés/kidolgozás által, ezek az epizódok [csupán] melódiai/harmóniai szekvenciák révén és/vagy nagy hajtóerőt biztosító, briliánsan meghangszerelt ritmikus ostinatók segítségével bontakoznak ki, melyek intenzitása a dinamika és szerkezeti sűrűség megnövelése által fokozódik – ezek kétségkívül olyan technikák, melyeket gyakran használnak filmzeneszerzők. Emellett, Hanson hajlamosságot mutat arra, hogy túlhangsúlyozzon, túl hosszabbítson vagy túlrészletezzen momentumokat, olyan fokon,

intrinsic significance.

Thus, overall, ones appetite for Hanson's music depends on ones willingness to tolerate such structural weaknesses and lapses in taste in the interests of enjoying the hedonistic sensory delights of driving rhythm, melodic warmth, and richness and brilliance of sonority and texture.

melyeket belső értékükből fakadó ("intrinzik") fontosságuk nem indokol.

Ennek megfelelően, az ember Hanson zenéje iránti étvágya attól függ, hogy mennyire hajlandó tolerálni az ilyen strukturális gyengeségeket és ízlésbeli tévedéseket annak érdekében, hogy élvezhesse a mozgásba lendítő ritmus, a melodikus melegség és a gazdag, ragyogó [zenekari] hangzás és textúra hedonisztikus érzéki örömeit.

Ezekkel a gondolatokkal teljes mértékben egyetértek. Magam is úgy látom, hogy Hanson zenéjének valóban ezek a hátulütői, melyeket attól függően „néz el” neki az ember, hogy milyen mértékben érzi fontosnak és magához lelkileg közelállónak a szerző zenéjének valódi erényeit. Ezek – az én „személyes listám” szerint – a harmóniai érzékenység, a hangszerelésbeli tudás, a belső szólamok szövésének polifón igényessége, valamint a művek egésze által megtestesített, hosszú távon kibontakozó drámai-narratív tartalom.

Az alábbiakban ezt a problematikát kicsit részletesebben is meg szeretném vizsgálni. Ez a motívum-diverzitásbeli hiányosság ugyanis, egyrészt, Hanson műveiben más-más mértékben van jelen, de ami még fontosabb, hogy különböző zenei kontextusokban *más-más módon is hat* – s ez az, aminek tanulmányozása számomra érdekes tanulságokkal járt.

A könnyebb hivatkozás kedvéért egy új kategória bevezetését javaslom. A motívumok ismétlődési hajlamát ezentúl *repetitivitásnak*, az egész jelenséget pedig *(motívum-)repetitivitási problémának* hívom.¹¹⁶

A túlzott mértékű motívum-repetitivitás tehát, Hanson műveiben más-más mértékben van jelen. Ám az, hogy pontosan mit is jelent ez a *mérték*, az egyszerre kétféleképpen is megadható – *objektív* és *szubjektív* szemszögből, *matematikai* ill.

¹¹⁶ Idegen kifejezés helyett használhatnánk az „ismétlődési” szót, de ez nem pontosan ugyanezt tükrözi. A *repetitív* jelentése „ismétlődő természetű”, „ismétlődéses”, a *repetitivitás* pedig „ismétlődésség”, „ismétlődési természettel való felruházottság”-ot jelent. Tartalmilag ez utóbbi a legtalálhatóbb, és ennek formáját kétségtávol az idegen szó adja meg legpraktikusabban.

pszichológiai vonatkozásban egyaránt vizsgálható. Az alábbiakban ezeket megkísérlem elkülöníteni egymástól, annak érdekében, hogy utána a pszichológiai vonatkozást (a hallgatóra gyakorolt hatás kérdéskörét) már megfelelően definiált keretek között tárgyalhassuk.

A „matematikai” megközelítést használva egyedül a kottakép alapján, a zene szubjektív élményének kihagyásával is fel lehet mutatni „mérési eredményt”. Nem kell mást tenni, mint szemügyre venni a zeneirodalom nagyjai által alkotott, a zenei közvélemény által mesterműként elfogadott kompozíciókat, feltérképezni bennük a motívumokat és az azokból felépült struktúrát, ugyanezt megtenni az általunk vizsgált szerző – esetünkben Howard Hanson – műveivel is, s így máris, „feketén-fehéren” megállapíthatóvá válik, hogy a vizsgált szerző zenéjének általános információsűrűsége, az „egységnyi időre jutó újdonságszáma” hogyan viszonyul az etalon zeneirodalom eme paraméteréhez. Egy ilyen vizsgálódás végén ki tudna jönni egy objektíven igazolt eredmény, mely kimutatja a szerző elmaradását az ideálisnak elfogadott „motivikus információsűrűségi szinthez” képest.

A pszichológiai megközelítés azonban ennél jóval többet ígér: segítségével ugyanis már nem csak a mű struktúráját vizsgáljuk, hanem azt az *élményt* is, melyet az kivált a hallgatóban. Ez a faktor (ha egyáltalán „faktornak” lehet nevezni egy olyan határtalan, fenséges és megfejthetetlen jelenséget, mint az emberi lélek) jelentősen árnyalja a képet, hiszen ugyanaz a repetitívítási szint más-más hangulatban, más-más kontextusban más-más hatást vált ki az emberben: bizonyos körülmények között elfogadható, mások között zavaró, megint mások között pedig egyenesen találó lehet egy zenei mintázat gyakori ismétlése.

Úgy gondolom, hogy ez ügyben kulcsszerepet játszik a zene *narratívája* – az a zenéhez társítható történet, dráma, vagy érzelmi/gondolati „helyzetkép”, mely zenehallgatáskor létrejön (létrejöhet) az ember elméjében – egy konkrétumoktól többnyire elvonatkoztatott, de mégis igen eleven jelenléttel bíró „belső színpadon”. Véleményem szerint, amennyiben a zene motivikus struktúrája összhangban van az egyébként sugallt narratív tartalmával, akkor a struktúra adekvát és helyénvaló, bírjon az akármilyen magas vagy alacsony információ- ill. újdonság-sűrűséggel. Amennyiben nincs összhangban, akkor a szerző sajnos célt tévesztett, s a vizsgált zenei tétel joggal kifogásolható.

Az alábbiakban megpróbálok néhány olyan narratív ill. hangulati kategóriát elkülöníteni egymástól, melyek esetében az átlagosnál nagyobb fokú motivikus

repetitivitás helyénvalósága igen eltérő – s mivel más hatást kelt a hallgatóban, a mi szakmai vizsgálódásunk során is más megítélés alá kell esnie.

I. Elfogadható, és jó megítélés alá eshet például az alábbi esetekben:

1. A gyarló, esendő, de rokonszenves emberi lélek küzdelmének életszerű lefestése; az egy eszméhez, gondolathoz, kedvenc érzelemhez való, minden körülmények közötti ragaszkodás ábrázolása.

Az efféle leírás tipikusan a szerző II., „Romantikus” szimfóniájára jellemző, de felfedezhető hasonló attitűd az I. „Északi” szimfónia érzelmvilágában is. Narratív szempontból nézve, a II. szimfónia egy kalandhoz (-filmhez, -regényhez) hasonlítható. Hanson saját leírása szerint is, az erőből duzzadó fiatalság az, ami megjelenik benne; mindhárom tétel hordoz benne olyan vonulatokat / eseményeket, melyekből egy fiatal „főhős” története kerekedhet ki. Könnyen asszociálhatóak a zenei események mögé olyan narratív elemek, mint konfliktus, küzdelem, lelkesedés, vágy, szeretet/szerelm, összecsapás, feladni nem akarás, s végül, győzelem.

Ilyen körülmények között, egy motívum gyakori ismétlése igen életszerű lehet, hiszen az ember a valós életben, egy hosszú ideig megoldatlan konfliktussal a háttérben, gyakran *ismételten* szembesülhet ugyanazzal az akadállyal, melyet *ismételten* meg kell próbálnia legyőzni, s ehhez valószínűleg *ismételten* ugyanazt a pozitív, erőt adó gondolatot hívja segítségül, mely őt élteni, vágyként él benne, vagy célként lebeg a szeme előtt.

A lélektani lényeg röviden összefoglalva: „El akarok jutni valahonnan valahová. Ennek érdekében többször is megküzdök az engem akadályozóval, soha nem adom fel, és ehhez százszor is megerősítem magamban azt, amiben hiszek, amit szeretek”. Nos, ehhez a narratív maghoz ideális a magasabb fokú motívum-repetitivitás, hiszen, akár a küzdő embert reprezentáló, akár a konfliktust reprezentáló, akár az ember szeretetének/vágyának/hitének tárgyát képviselő motívumról van szó, azoknak egy ilyen lényegű folyamat során halmozottabban kell előfordulniuk, mint ami az általános zeneesztétikai kiegyensúlyozottság és zenehallgatási kellem szempontjából ideális volna.

(Tovább bővíti a motívumismétlés adekvát használatának lehetőségeit a tématranszformáció eszköze, mellyel ugyanannak a motívumnak, illetve narratív

tartalomnak „másik arcát” mutathatja be a szerző. Ez számos alkalommal meg is történik a Romantikus Szimfónia kidolgozási részében.)

A Romantikus Szimfónia I. tétele, mint egész, hordozza a szóban forgó jelenséget [☐ T04]. A tételen belüli kisebb szakaszt keresve, talán a tétel utolsó bő harmadát találhatjuk legalkalmasabbnak arra, hogy a jelenséget legjobban szemléltesse [☐ 67]. (E részben a szerző kizárólag már elhangzott motívumokat használ.)

2. Lírai, merengő, az élet kérdései fölötti töprengést kiváltó zene, melyben sok életérzés szelíden váltogatja egymást, akár az égen úszó felhők. E folyamatban, mondhatni, beborulhat az ég, megjelenhet a tragédia, a bizonytalanság, a komorság, a fájdalom, de csak ideiglenesen, hogy aztán ismét kisüthessen a nap. A mély érzésű Howard Hanson ilyen kontextusban remekelni szokott – a számtalan kínálkozó árnyalatból megkapóan hiteles és organikus érzelmi folyamatot épít föl még úgy is, hogy perceként át összesen egy vagy két melódiát használ. Tipikusan ez zajlik le például a III. szimfónia és a Zongoraverseny lassú tételében, illetve, ha a fentieket a gyász kontextusába helyezzük, akkor ehhez a IV. szimfónia II., „Requiescat” című tétele kínálkozik említésre.

A III. szimfónia lassú (II.) tétele: [☐ T08]

A Zongoraverseny lassú (III.) tétele: [☐ T27]

A IV. szimfónia „Requiescat” (II.) tétele [☐ T12]

3. Feszült figyelemmel és nagy várakozásokkal teli, nagyszabású érzelmi fokozás egy jelentős drámai csúcspont – például egy remélt katarzis – felé. Ilyen hallható például a VI. szimfónia utolsó előtti tételében, mely *attacca* rávezet a motorikus zárótételre [☐ 68], illetve, a hanson repertoár egyik legértékesebb darabjának, a minden ízében nemes lelkületű III. szimfóniának az utolsó perceiben: [☐ 69].

Ilyen esetekben az ember fontosságot, jelentőséget tulajdonít annak a pillanatnak, mely felé tart, s mely már érezhetően csak egy karnyújtásnyira van tőle – s így, hasonlóképpen nagy fontosságot tulajdoníthat és állandó figyelmet szentelhet annak a motívumnak is, mely ahhoz a pillanathoz elvezet.

A *Merry Mount* c. opera nyitánya teljes egészében egy hasonló motivikus konzisztenciájú fokozást visz véghez, majdnem végig ugyanazt a korálszerű motívumot használva, csak egy kis mértékű melódiai variabilitást ill. hozzátoldást megengedve.

Az eredmény véleményem szerint egészen kiváló: ez a nyitány a jól időzített modulációknak, az anyanyelvi szinten beszélt későromantikus harmóniarendszernek, a professzionális és gazdag hangszerelésnek köszönhetően a zenetörténet egyik igen jól sikerült romantikus fokozása, mely a kétórás operának már az első két percében képes katarzist kiváltani, és a hallgatót őszintén kíváncsivá tenni a folytatásra. [70]

Megjegyzendő, hogy a fenti két példához képest mutatkozik egy jelentős narratív eltérés: egyrészt a fenti példák a mű *végéhez* közeledő fokozást visznek véghez, míg jelen példa egy *nyitány*, másrészt, míg a fenti példák valamiféle intenzív várakozással néznek egy remélt csúcspont elébe, addig e nyitány már önmagában is tartalmaz csúcspontokat, megérkezéseket, zenei „állítmányokat”.

II. Kifejezetten találó, és igen jó megítélés alá eshet az alábbi esetben:

Intenzív szenvedés, gyötrődés, fájdalom; valamitől való szabadulni akarás és nem tudás, felszakadó lelki sebek, kontroll alól ijesztően kicsúszó érzelmi folyamatok ábrázolása. Tipikus példák erre az V. szimfónia gyors része, bizonyos szakaszokban [71], a IV. szimfónia „Dies Irae” c. tétele [T13], valamint a mű „Lux Aeterna” c. zárótételének negatív szakasza [72]. (A hangzópélda a negatív szakasz utáni, feloldozó hatású kódát is tartalmazza.)

Ebben a jelenségkörben lélektanilag központi szerepet játszik az „elengedni nem tudás”, mint a szenvedés egyik lényeges velejárója. Ha valaki intenzíven illetve hosszasan szenved, akkor valamitől nem tud szabadulni, ami őt, úgymond, terrorizálja. Ez lehet fizikai, de ugyanannyira lehet lelki eredetű fájdalom is – egy nemkívánatos, szűnni nem akaró érzés vagy gondolat, amely belül disszonanciát okoz.

Abban a zenében, amely a szenvedést a fentieknek megfelelő módon illusztrálja, tökéletesen működik és rendkívül hiteles hatást gyakorol a motivikus repetitivitás.

Némi árnyalás, pontosítás ide kívánczik még az intenzív negatív feszültségeket felvonultató zenék motivikus szerkezete és narratív tartalma közötti összefüggések ügyében. Azokban a zenékben ugyanis, melyek a „kegyetlen” jelzővel illelhetők, a motivikus ötletsűrűség nagy mértékben képes befolyásolni azt, hogy a hallgató a *szenvedő* alanyt, vagy a *szenvedést okozó* szereplőt/jelenséget hallja-e elsősorban a zenében.

Meglátásom szerint, ha egy kegyetlen-barátságtalan-agresszív töltetű, lendületes zenének a motivikus ötletgazdagsága *alacsony*, akkor a hallgató inkább a szenvedő alannal, az *áldozattal* hajlamos azonosítani magát, aki tehetetlenül „sodródik az árral”, aki alá van vetve valami őt korlátozó, terrorizáló tényezőnek.

Ezzel szemben, ha egy hasonló töltetű zene motivikus ötletgazdagsága *magas* – ilyen például Sosztakovics zenéjének számos gyors tétele, vagy pl. Prokofjev zongorára írt Toccátája – akkor az abban érezhető találékonyság azt sugallhatja a hallgatónak, hogy a zene nem az áldozatot, hanem inkább az *elkövetőt* reprezentálja – a zene ekkor maga a gonosz jelenség, amely az embert félelemben tartja. Mivel egy kegyetlen jellegű eseményben vagy szituációban általában az agresszor az, aki ura a helyzetnek, kézenfekvő az az asszociáció, hogy az említett két orosz mester kegyetlen hangulatú zenéiben lévő nagyfokú intellektuális jelenlét és fölény is az agresszori szerepet éreztetheti a hallgatóval.¹¹⁷

Feltétlenül megjegyzendő, hogy egy zenei tételen belül a fent vázolt „szerepek” természetesen akárhányszor cserélődhetnek ill. árnyalódhatnak; közöttük megfogalmazhatatlan átmenetek, megosztott nézőpontok is keletkezhetnek.

III. Előnytelen és zavaró; negatív megítélés alá eshet az alábbi esetben:

1. Felszabadultság, vidámság, szellemesség, játékosság. Ez esetben semmi nem indokolja a hosszan elhúzódó repetitivitást – sem érzelmileg, sem kontextuális szempontból. Ha valaki felszabadult és vidám (és különösen, ha humoros kedvében van), akkor a szabadság, a kötetlenség és a pezsgő, korlátoktól mentes kreativitás

¹¹⁷ Legjobban ezt az alapvető különbséget talán Liszt Dante-szonátájának és Dante-szimfóniájának pokol-ábrázolásai között lehet kitapintani. Míg a szonáta motivikusan egyszerű hanglavinájában a tehetetlenül sodródó, szenvedő lelkeket hallom, addig a Dante-szimfónia robbanékony és találékony változatossága a lelkiismeret nélküli kínzásra berendezkedett pokoli gépezet sátáni mivoltát jeleníti meg számomra.

jegyében „él és virul”. Itt nincs helye a motivikus kötöttség és a gondolatokhoz való ragaszkodás olyan fokának, amit Hanson sajnos menetrendszerűen megenged magának vidám tételeiben is. Erre példának a zongoraverseny *Allegro giocoso* zárótételét hoznám [☐ T28].

Azok a negatív tulajdonságok, amelyek ilyen esetben a zenére „ráragadhatnak”, véleményem szerint elsősorban a következő szavakkal írhatók le: jópofáskodás, szellemeskedés, felszínesség, öncélúság, vagy együgyűség. (Túlságosan is erős szavak ezek; ha léteznének olyan kifejezések, melyek ugyanilyen jellegűek, de kevésbé pejoratívak, akkor azokat használnám.)

Bár a hallgatóban ez utóbbiról, az *együgyűségről* is létre tudna jönni egyfajta benyomás, a másik oldalon ezt nem engedi az a tény, hogy amúgy a zenét egy komoly ember elméje hozta létre, az összes többi paraméterben nagy intelligenciával és szaktudással. Így a hallgatóban a konfúzió csak tovább nő, és a zene érzelmi jellemvonásait nem egészen tudja hová tenni. (Ez természetesen a zenekedvelő közönség nagy részében tudat alatt zajlik le, és *távolról sem állíthatom*, hogy a fentiek mindenkire vonatkoznának.)

Az együgyűséggel kapcsolatban kapóra jön viszont a „Children’s Dance” jelenet a *Merry Mount* c. operából: gyerekek játszanak, egyszerű, naiv lelkületükkel, egy egyszerű, fogócska-bújócskaszerű játékot. Az ezt kísérő zene ezúttal illik a szituációhoz. [☐ T38]

Amikor viszont felnőttek mulatnak ugyanebben az operában, a „Maypole Dances” jelenetben, ugyanez már nem működik. Hangszerelési-harmóniai rugalmasság és fülbemászó alapötlet „ide vagy oda”, egy idő után menthetetlenül kimerül az anyag, és mire a szerző új témát hoz, az igényes hallgató kiábrándulhat a félpercnyi üresjáratban. [☐ 73] Később a jól felépített, fergeteges befejezés bőven kárpótol [☐ 74], de az lenne az igazi, ha nem lenne szükség kárpótlásra!

2. A Zongoraverseny II., *Allegro molto ritmico* tétele ugyanezt teszi, csak nem a mulatság, hanem inkább egy amerikai autósüldözés hangulatában. Bár rendkívül izgalmas és érzékletes a hajsza, bizonyos zenei szakaszok vége felé azt érzem, jó lenne, ha az üldözött egyszer végre kihajtana a körforgalomból... [☐ T26]

3. Ha a szerző valami ideális, emelkedett, kifejezetten eszményi képet akar festeni valamiről, de ezt nem kellő melódiai választékossággal teszi, szintén kudarcba fulladhat a kísérlete. A *Merry Mount* c. operának a „Love Duet” c. jelenete sajnos ennek esik áldozatául. Az amúgy rendkívül érzéki és gyönyörűen induló zene

ilyen kevés motivikus táplálékkal nem képes a hallgató lelkében olyan „nagyra nőni”, mint amekkorára a szerző – vélhetőleg – szeretné. [☐ T39] (A fogadtatás természetesen, mint mindig, itt is nagyban függ a közönség összetételétől. Az operát bemutatóján a nagyközönség egyenesen imádta; a kereskedelmi forgalomban kapható Hanson-felvételek között is frekvenciált szám a *Merry Mount* szvit – az operáról megjelent kritikák azonban már kezdettől fogva vegyesek voltak, s úgy érzem, nem ok nélkül.)

Végül, a fentiekben taglalt problémára szeretnék hozni egy markáns és egyedülálló *ellenpéldát* a hanson repertoár kellős közepéből: ez a (D-I/3c pontban már ezügyben érintőlegesen megemlített) III. szimfónia III. (Tempo scherzando) tétele, melyet a szerző sokszínűen és kellően rugalmas motivikus gondolkodással épített fel. A főtémához azonnal új anyagot, „társ-melódiát” ad hozzá, és a későbbiekben is mindig időben és megfelelő módon érkezik a motivikus újdonság. A tétel egésze itt hallgatható meg: [☐ T09].

A problémakör elemzésének a végén, hátra van még a legnehezebb, s talán a legkínosabb kérdés megválaszolása: milyen *okai* lehetnek eme túlzott repetitívitási habitusnak? Ez a kérdés azért okoz számomra fejtörést, mert – Walter Simmons fent idézett szavait parafrázálva – *érthetetlen*, hogy egy ilyen műveltséggel és adottságokkal rendelkező ember, mint Howard Hanson, hogy volt képes egy efféle banális ízlésbeli hibába ilyen „rendszerességgel” beleesni – főleg annak a fényében, hogy bizonyos műveiben, mint láttuk, ugyanezt a hibát fölényesen és könnyedén elkerülte?

Válasz gyanánt csak feltételezésekbe, találgatásokba bocsátkozhatom, azonban ezt abban a reményben teszem, hogy e gondolatok együttese talán adhat valamiféle elfogadható magyarázatot a jelenségre:

1. Mindenekelőtt a szerző már korábban többször említett harmóniai és hangszerelési érzékenységét hoznám fel, mely által a zenei történések gazdagságát Hanson leginkább *ebben élte meg*, és így kisebb szükségét érzett a más paraméterekben megmutatkozó tartalmasságra
2. Felelőssé tehető Hanson sok különböző munkával való rendkívüli mértékű elfoglaltsága is. Sokan tapasztalhatjuk, hogy feladatok és elvárások súlya alatt, kellő

menyiségű szabadidő hiányában, az ember alkotóerejének szabadsága és szerteágazósága lecsökken; szűkebbé, egy irányba fókuszáltabbá válik.

3. Az előző ponttal összefügg, de azzal nem azonos az a jelenség, hogy Hanson életformája nem csak időbeosztását, hanem minden bizonnyal személyiségét is erősen formálta. Hivatásához, s így mindennapi munkájához is, lényegileg hozzátartozott, hogy számos ügyet tűzön-vizen keresztülvigyen, évtizedeken át. Ez személyiségében valószínűleg felerősítette a célorientáltságnak, a kitartó következetességnek, a – szükség esetén akár megerőltetéssel is járó – koncentrációnak a „megragadni és végigvinni” lényegű jelenségét. Ez, az emberi pszichén belül univerzálisan érvényes transzferhatás révén, áttevődhetett zenei, zeneszerzői gondolkodására is, és a mondanivaló oly módon történő formálása felé billentette el a mérleget, amelyet zenéjében, s annak motivikus folyamataiban tapasztalhatunk.¹¹⁸

4. Releváns tényezőként felhoznám Hanson erős önbecsülését is: azt a személyes tekintélyét, melynek nagyon is tudatában volt. „Azt hiszem, korrekt, ha azt mondjuk, hogy volt egy egészséges egója” – emlékezik vissza rá Kent Kennan, volt tanítványa.¹¹⁹ Az ilyen jellemvonás hajlamosíthatja az embert arra, hogy saját ötleteit, gondolatait megbecsülje – s akár olykor túlbecsülje. Lehetségesnek tartom, hogy Hanson, a valóban színvonalas zenei alapötleteit jobbnak, jelentősebbnek, kimeríthetetlenebbnek gondolta, mint amilyenek valójában. Ezt némiképp megerősíteni látszik az a jelenség is, melyet a **D-VI**-os alfejezetben vizsgáltunk: a számos motivikus idézet, áthallás és azonosság, melyek át- meg átszövik a hanson repertoárt. Hanson szeretett önmagától idézni, vagy más esetben, ha nem is idézni, akkor egy motivikus ötletét eléggé jelentősnek, frissnek, rátermettnek találni ahhoz, hogy azt több különböző kompozícióba is beépítse. Az ilyen hozzáállás – mellyel a szerző nagyobb jelentőséggel, fontossággal ruházza fel dallamait, mint amennyit azok valódi belső értékei szavatolnak – könnyen abba a hibába sodorhatja az alkotót,

¹¹⁸ Természetesen egyedül a körülmények nem tehetők felelőssé mindenért. Hansonnak kellett, hogy legyen erre egy bizonyos fokú, eredendő hajlamossága. Ha egy mozarti dallamfantáziával megáldott ember került volna Hanson szerepébe (amely természetesen lehet, hogy már önmagában is abszurd feltételezés, hiszen az általános életbölcesség azt sugallja, hogy egy embernek egyszerre *mindent* nem lehet), akkor még ilyen személyiségformáló tényezők közepette is kedvezőbb képet mutatott volna a zeneszerzői termés. Hansonnak azonban, úgy gondolom, nem zseniális, csak jó zenei folyammatteremtési affinitás adatott, melynek így, a kottapapíron megnyilvánuló végeredményét a külső tényezők nem kis mértékben befolyásolhatták.

¹¹⁹ A „Howard Hanson – visszaemlékezéseken keresztül” c. alfejezetben már idézett részlet, forrásának megjelölésével.

hogy azokat többször és halmozottabban mutassa újra, mint amennyit azok megérdemelnének.

5. Lehetségesnek tartom, hogy az imitációs technika iránti affinitása is némileg szerepet játszhatott a kérdésben. Hanson, miután, többek között Palestrinán keresztül megszerette és megismerte annak törvényszerűségeit és lehetőségeit, igen jól bánt a polifón szólamvezetéssel. Ez többször inspirálta arra, hogy egy bizonyos motívumot lépcsőzetesen egymás után beléptetve, imitációs szerkezetben „szaporítsa el” a zenekari faktúrában, mely, zeneszerzés-technikailag mindig jól kidolgozott és igen meggyőzően szól. Ezek után a túlzás azonban már csak pár lépésnyire van ...

Összefoglalás

Mindezekkel az érvekkel amellet foglalkozok állást, hogy a hanson zene repetitivitási problematikája nem egyszerűen holmi „fantáziátlanság” következménye. Nyilvánvalóan megkerülhetetlen, hogy Hanson alkotó művészetének bizonyos határvonalaira, korlátaira rámutassunk, azonban, ahogy a fenti érvekkel is megpróbáltam alátámasztani, ez egy sokkal több tényezős kérdés annál, hogy azt egy egyszerű jelzővel – felettébb igazságtalanul – „el lehessen intézni”.

Hanson ráadásul, az élet minden területén nem kis intelligenciáról és kreativitásról tett tanúbizonyságot, s emellett óriási mennyiségű és diverzitású XX. századi zenét vezényelt, tanulmányozott és tanított az élete során, tehát összehasonlítási alapja, kortárs zenei „benyomás-gyűjteménye” is bőségesen adott volt – adott lett volna – ahhoz, hogy az általános zeneesztétikai szabályszerűségeknek optimálisan megfelelő alkotásokat hozzon létre.

A fentiekből arra merek következtetni, hogy Hanson nem pusztán és kizárólag egy képességbeli gyengeség miatt komponált ilyen módon, hanem azért, mert *hitt* benne. Hitt ebben a kompozíciós technikában, és hitt önmagában. Szerette a zenei ötleteit – joggal, de talán kicsit túlságosan is. Számomra ez érződik zenéjében, mely mindig személyes meggyőződést és szakmai kompetenciát sugároz, de magas minősége ellenére nem egyszer válik túlzottan zárttá, végessé... s mindez valószínűsíthetően a fent taglalt tényezőkből fakad.

Az V. szimfónia („Sinfonia Sacra”)

részletes elemzése

Az alábbiakban Hanson egytétéles, V. szimfóniáját szeretném részletesen elemezni, elsősorban motivikus és formatani szempontból.

Mindenekelőtt ehhez szükség van az elemzés stratégiájának és bevezetett szóhasználatának, valamint az ezek kialakítása közben felmerült problémák ill. azok megoldásainak ismertetésére.

Az elemzés stratégiája és terminológiája

A mű időbeli tagolása: formai egységek és részek

A szimfónia struktúráját két* különböző léptékben tudom szakaszokra bontani: *formai egységekre* és *részekre*.

A legnagyobb időbeli léptékű, alapvető dramaturgiai fontosságú szakaszokat hívom *formai* egységeknek, és római számmal látom el őket. A formai egységek jóval kisebb időbeli léptékű szakaszokat tartalmaznak, ezeket hívom *részeknek*, és nagy betűkkel látom el őket. A *részek* dramaturgiai és strukturális szempontból (igyekezetem szerint) értelmesen és kézenfekvően tagolják egy nagy formai egység hosszú távú ívét.

A formai egységek és a részek többnyire objektív szempontok szerint jelölhetők ki. A műben, rövid és hosszú távon egyaránt, egyértelmű határvonalak rajzolódnak ki, melyeket a különböző zenei anyagok, motívumok, események, tempó- és karakterváltások alapján viszonylag nagy mértékű objektivitással meghatározhatunk. Ez különösen vonatkozik a formai egységekre, melyeket tempójuk, karakterük és megszólalásaik újdonságereje látványosan elkülönítik egymástól.

* Az elemzés végén, a „Néhány gondolat a folyamatbeli koherenciáról...” című alfejezetben, szót ejtek egy köztes szintnek: a „drámai ívek” szintjének elvi lehetőségéről is. A drámai ívek a nagy *formai egységeket* tagolják, a kis *részeket* pedig csoportba foglalják. Mivel azonban ezek csak bizonyos területeken tudtak volna érdemben hozzájárulni a szimfónia értelmezéséhez, az elemzésben végül nem használtam koncepciójukat.

A részek határvonalainak megállapításakor felmerülnek szubjektívebb tényezők is, melyek nem annyira a zene motivikus struktúrájából, hanem inkább annak drámai-narratív mondanivalójának figyelembevételéből adódnak. Ezeket bővebben az elemzés végén, a „Néhány gondolat a folyamatbeli koherenciáról...” című alfejezetben részletezem.

A mű legkisebb jellemző építőköveinek azonosítása: témák és motívumok

A motívumok azonosítása

A nagy betűs részekben belül (illetve esetenként, akár ezeken átívelően is) találhatóak a szimfónia legkisebb jellemző építőkövei: a zenei *motívumok*, melyeket kis betűkkel látok el. *Motívum* alatt bármilyen zenei jelenséget értek, amely valamilyen jellegzetes tartalmat hordoz, egyértelműen azonosítható, és környezetétől bizonyos mértékig elkülöníthető. Ez lehet egy dallam, egy gesztus, egy figuráció, egy harmóniamenet, tehát bármilyen zenei mozzanat, illetve természetesen ezeknek valamilyen kombinációja, szervesen összetartozó együttese is. A *motívumnak* így három jellemző tulajdonsága van: **1.** Mondhatjuk, hogy az összes zenei anyag közül a motívumok formálják legerősebben a mű arculatát, **2.** A motívumot formai elemzéskor értelmetlen dolog tovább osztani, mert ekkor már elvesztené jellegzetességét, identitását, ahogy egy molekula is elveszti azt, ha atomjaira bontjuk, **3.** Motívumok időben átfedhetik egymást, egy-egy esetben némi fejtörést okozva a részek határainak megállapításakor.

Ahhoz, hogy egy zenei anyag önálló betűjelet kapva motívummá minősüljön, kell, hogy kellő mértékben legyen önállósága, identitása, jelentősége, jellegzetessége. Hogy ezt megállapítsuk, az anyagot az alábbi szempontok szerint kell megvizsgálni:

1. Ismétlődik-e valamikor, vagy csupán egyszeri jelenség? (Ismétlődései által fontosságot kap, szellemi következetességet alakít ki, és szerepet játszik a formaalkotásban, a mű struktúrájának kialakításában.)
2. Mennyire van az előtérben? A hallgató által mennyire észlelhető a többi közül kiemelkedő elemként?
3. Mennyire ad új lökést, új áramlatot a zenének? Mennyire érzékelhető önálló

struktúráként? A hallgató mennyire érzi általa, hogy a zene új időbeli szakaszba lépett? (Szemben pl. azzal, hogy a kérdéses mintázat csak az előző anyag kiterjesztése, toldaléka, "továbbéneklése", mely által akár az előző anyag részének, növekményének is tekinthető.)

4. Mennyire jellegzetes képződmény? Rendelkezik-e eléggé karakteres melodikus vagy ritmikai tartalommal? A zeneirodalomban és a zenekari hangszerelésekben általánosan használt hangközlépésekhez, figurációkhoz, ritmusokhoz képest mennyire egyéni? (Egy átvezető skálamenetet vagy egy egyszerű kísérritmikát például nehéz lenne önálló motívumnak tekinteni, de egy bonyolultabb mintázat már kellő egyéniséggel rendelkezik ahhoz, hogy megkülönböztessük a többitől.)

5. Mennyire jellemző a mű érintett részére, területére?

Mivel egy XX. századi műről van szó, melyben nem feltétlenül egyértelmű, hogy milyen zenei mozzanatot nevez ki az ember motívumnak, létrehoztam egy kritérium-rendszert, melynek segítségével kicsit konkrétan, kicsit objektívebben meghatározható, hogy mi alapján jelöltem meg motívumnak vagy témának egy mozzanatot. (A szubjektivitást teljesen eltörölni természetesen így sem lehet, legfeljebb megfelelő keretek közé szorítani.)

Itt van például a darab legelső motívumának, az „a” motívumnak az „értékelési táblázata”:

Ismétlések mennyisége:	●●○○○
Megjelenések minősége, dramaturgiai fontosság:	●●●●○ – a mű kezdetére való tekintettel
Előtérben van-e:	●●●○○
Elhatárolhatóan új szakaszt nyit-e:	●●●●●
Önmagában jellegzetes, karakteres-e:	●○○○○
Adott zenei területre való jellemzőség:	●●●●○
Csak erre a műre való jellemzőség:	●○○○○

Összehasonlításképp, az „f” motívum (53-60. ütem) értékelési táblázata az alábbiak szerint alakul:

Ismétlések mennyisége:	●○○○○
Megjelenések minősége, dramaturgiai fontosság:	●●●●●
Előtérben van-e:	●●●●●
Elhatárolhatóan új szakaszt nyit-e:	●●●●●
Önmagában jellegzetes, karakteres-e:	●●●○○
Adott zenei területre való jellemzőség:	●●●●○
Csak erre a műre való jellemzőség:	●●○○○

A feljebb használt, vizuális érzékeltetést célzó mértékjelzők az alábbiakat jelentik:

- 0 - ○○○○○○: Egyáltalán nem
- 1 - ●○○○○○: Alig, szinte egyáltalán nem
- 2 - ●●○○○○: Némileg, kis mértékben
- 3 - ●●●○○○: Közepes mértékben, többé-kevésbé igen
- 4 - ●●●●○○: Igen, viszonylag nagy mértékben
- 5 - ●●●●●●: Abszolút, teljes mértékben

A fenti módszer segítségével logikai alapon és a vizuális érzékeltetés eszközével szemléltethető, hogy milyen alapon választottam motívumnak egy adott zenei eseményt.

A témák azonosítása

A téma olyan motívum, mely a többi motívumhoz képest fontosabb, valamiféleképpen kiemelt szerepet játszik a műben. Ahhoz, hogy a motívumok közül egyeseket kiemeljünk, és *téma* rangra emeljünk, ahhoz a motívumnak mindenképpen azt az érzést kell keltenie, hogy *jellemző a műre*, és a mű igazi "névjegyei" között tartható számon. Ehhez a motívumnak a fent felsorolt kritériumokon túl *az alábbi két* kritérium *legalább egyikének* is meg kell felelnie:

1. A mű *több, különböző* pontján fel kell bukkannia. Ismételt megjelenései által formaalkotó jelenségnek kell lennie, s részt kell vennie a mű egységességének, következetes mondanivalójának kialakításában. Visszatérései által a hallgatóban a felismerés, a ráismerés érzetét kell keltenie. Az ismétlődésnek *vagy mennyiségileg, vagy minőségileg* jelentősnek kell lennie: a visszatéréseknek vagy a száma, vagy a dramaturgiai fontossága, szerepe – vagy mindkettő – kell, hogy jelentős legyen.
2. A motívumnak feltűnően *erre és csak erre a műre jellemzőnek* kell lennie. Hallatán egy széles zeneirodalmi műveltségű embernek, aki e darab ismerője is egyben, egyértelműen Hanson V. szimfóniájára kell asszociálnia.

A motívum az előbbi esetben inkább a környezetéhez való viszonya miatt, kontextuális alapon, az utóbbi esetben pedig már önmagában szemlélve is, belső minősége miatt válik a műre jellemzővé.

Itt felmerül a téma fogalmával kapcsolatban egy érdekes összefüggés. Ahhoz, hogy az ember témaként érzékeljen, illetve témaként tartson számon egy zenei mintázatot, a fenti két kritérium szükségessége, erőssége *egymással fordítottan arányosnak* tűnik: ha az egyik kritériumnak erősen megfelel a motívum, a másiknak már kevésbé kell, hogy megfeleljen, és fordítva. Ha pl. a motívum rengetegszer szerepel a műben, mint pl. az akkordbillegetéses "b" motívum, akkor már nem nagyon kell önmagában véve egyéninek lennie. Ha pedig a motívum önmagában hordozza a jellegzetességet és a "csak erre a műre jellemző"ség kvalitását, akkor nem kell feltétlenül ismétlődnie ahhoz, hogy meggyőzően szerepelhessen önálló *témaként*.

Összefoglalva tehát, ahhoz, hogy témaként azonosítsunk egy zenei mintázatot, a kritériumrendszer az alábbiak szerint alakul:

Motívumként kezeléshez:

- *Kellő mértékben* legyen **észrevehető** és **körülhatárolható** (tehát kellő mértékben legyen az előtérben, és kellő mértékben szerepeljen különálló, új gondolatként, mozzanatként)
- *Kellő mértékben* kell lennie valamilyen **jellegzetességének** (tehát kellő mértékben legyen elkülöníthető az általánosan használt szólamvezetési és ritmikai kliséktől, egyszerű alapfigurációktól)

...és ezen felül, témaként kezeléshez:

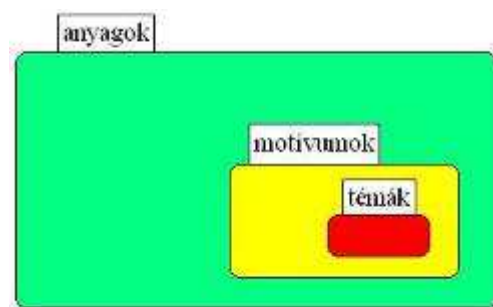
- *Egymást kiegészítő mértékben* legyen önmagában is **csak erre a műre jellemző**, illetve, a **mű folyamán több ponton ismétlődő**, s ezen ismétlődéseknek vagy a mennyisége, vagy a minősége jelentős kell, hogy legyen. (Az 1-es esetben azonnal bizonyítja, a 2-es esetben hosszú távon bizonyítja, hogy jellemző a műre.)

A zenei mozzanatok kategoriális besorolásai

1. **Anyagok.** Bármilyen zenei részlet, mozzanat, mintázat, entitás *anyag*nak nevezhető. Bármilyen, elfogadható zeneelméleti ill. zenepszichológiai szempont szerint csoportba foglalt hangjegyek együttese *anyag*. Egy kompozíció csupa anyagból épül fel. Bármelyik zenemű bármelyik hangjegye mindenképpen tartozik valamilyen anyaghoz. Ha egy anyag nincs

motívummá ill. témává minősítve, a műelemzésben semmilyen jelölést nem kap.

2. **Motívumok.** Bizonyos zenei anyagok, a fent leírt kritériumrendszer alapján minősítve.
3. **Témák** – Bizonyos motívumok, a fent leírt, szigorúbb kritériumrendszer alapján minősítve.



Az anyagok, motívumok és témák kategóriájának halmazelméleti ábrázolása

Elnevezések

A motívumokat kis betűvel abc sorrendben, a témákat arab számmal növekvő sorrendben jelölöm, a műben való megjelenésük sorrendjében. Mivel minden téma motívum is egyben, egyaránt beleszámít mindkét felsorolásba; témaként pedig egyaránt hivatkozható az arab sorszámával vagy a motívumként amúgy is kapott betűjelével.

Jelölés motívumként:	Jelölés témaként:
a motívum	
b motívum	1. téma vagy b téma
c motívum	
d motívum	
e motívum	
f motívum	
g motívum	2. téma vagy g téma
h motívum	3. téma vagy h téma
i motívum	

Zenei anyagok jelölési módja

Az elemző élete azonban, mint tudjuk, gyakran nem ilyen egyszerű. A zenei mondanivaló érzelmi és kognitív összetettsége, tagoltságának többrétűsége arra kényszerítheti az elemzőt, hogy még több féle kategóriát, „címkét” hozzon létre bizonyos zenei anyagok megjelöléséhez, lényegük megragadásához, a zenei mondatokban betöltött valódi szerepük kimutatásához.

Én az elemzés során négy ilyen „plusz” kategóriát tartok szükségesnek, melyek a motívumok közötti viszonyok (az egymással való egybekapcsolódás erőssége, milyensége, alá- ill. fölérendeltségi viszonyok) ügyében próbálnak egyfajta rendet tenni. Ezek a következők:

1. Motívum-kiterjesztés
2. Motívum-bővítmény
3. Társ-motívum
4. Motívum-variáció.

Koncepciójukat alább igyekszem vázolni:

• **Motívum-kiterjesztés** – egy zenei anyag akkor mondható motívum-kiterjesztésnek, ha *egy motívum*, eme zenei anyag hozzáadása által, *melódiailag továbbszövődik, és egy hosszabb zenei gondolattá terjed ki*. Ekkor, e nagyobb zenei képződménynek, bár az eredeti motívumból indul ki, össz-mondanivalója már jelentősen meghaladja az eredeti motívumét, így nem lehet a motívum egyszerű variációjának, valahányadik előfordulásának tekinteni. Ugyanakkor, a motívumhoz hozzászótt részlet önmagában nem értelmezhető, neki külön betűjel nem adható. Jó példa erre a **61-63. ütem** vonóskari gesztusa. ütemben lejátszódó vonóskari gesztus, mely önálló szerepben nem értelmezhető, a korábbi dallam szerves része, ugyanakkor, szigorú értelemben véve a dallam elején szereplő motívum lényegi részeként sem fogható fel. (Különös tekintettel arra, hogy az említett gesztus soha többé nem hangzik fel, tehát egyszeri, „incidentális” jelenségről van szó.) Erre az esetre szeretném használatba venni a „**motívum-kiterjesztés**” fogalmát, mely logikailag helyre tesz mindent, ami ez ügyben kérdéses: a vizsgált motívumtól nem választja el, azonban nem is egyesíti vele, nem is tekinti lényegi részének (s így mindkét féle „félrecímkezés”, mindkét féle „identitászavar” elkerülhető). A vizsgált rész megjelölése tehát: 53-60: **f** motívum, 61-63: **f-motívumkiterjesztés**. Rövidített megjelölésre is szükség van, hogy tömör formalizmussal is szerepeltetni lehessen, például egy összefoglaló táblázatban. Ez a következők szerint alakul:

– *kiterjesztés nélküli, eredeti f motívum*: **f**

– *hozzáadott kiterjesztés*: **kit1[f]**, jelölve, hogy az f-nek az 1-es fajta kiterjesztéséről van szó, hiszen a műben előfordulhat többféle is, **kit2[f]**, **kit3[f]** stb...

– *kiterjesztett motívum, beleértve az eredetit és a kiterjesztést együttvéve*: **f_kit1**

A fentieket formálisan összefoglalva: **f + kit1[f] = f_kit1**

• **Motívum-bővítmeny** – A motívum itt egy olyan anyaggal hosszabbodik meg, mely hasonló ihletésű, igencsak hasonló „forrásból” származik. Motívum és bővítmenye nagy koherenciával rendelkezik, így lényegileg egybeforr, és olyan, új lényegyet hoz létre, melynek arculatában az eredeti motívum továbbra is dominál, azonban, bővítmenyével együtt azt az érzést kelti, hogy egy továbbgondolt, jobban kibontakoztatott formában szólal meg. Bár a motívum-bővítmenynek és a motívum-kiterjesztésnek közös tulajdonsága, hogy mindkettő azt az érzetet kelti, hogy a „motívumból nőtt ki”, fontos különbség köztük, hogy a motívum-kiterjesztés jelentősen eltávolítja a mondanivalót az eredeti motívumétól, úgymond, „továbbcsapong”, és ezzel számos idegen kvalitás keveredhet bele. Ezzel szemben a bővítmeny erősen következetes, és hű marad az eredeti motívum arculatához. A kibővített motívum, egészében nézve is kaphatna önálló motívumi betűjelet, következetessége miatt, a kiterjesztett motívum azonban – esetlegességére ill. eseti jellegére való tekintettel – nem.

A bővítmeny jelölése, pl. az „e” motívumra nézve: **bőv1[e]**

e motívum + „e” motívum-bővítmeny = „e” kibővített motívum

e + bőv1[e] = e_bőv1

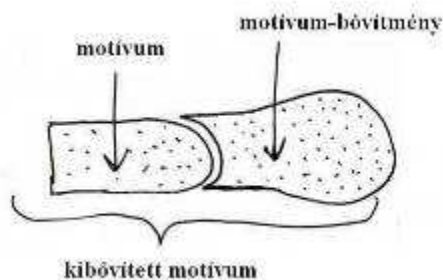
• **Társ-motívum** – Motívum és társmotívuma eléggé különmeműek ahhoz, hogy megmaradjon köztük egy határvonal. Szorosan kapcsolódnak egymáshoz, mondanivalójuk közvetlenül összépül egy mondatba, de ennek ellenére más forrásból származónak érezzük őket. A bővítmenytől az különbözteti meg, hogy a társmotívum nem az eredeti motívumból inspirálva kerekedik ki, hanem „máshonnan jön”, más kvalitást hozva „csapódik hozzá” az eredetihez. A kiterjesztéstől az különbözteti meg, hogy a társ-motívum önállóan is megállná a helyét. Nem csapongó átvezető funkciója van, hanem szilárdan, önmagában is képvisel valamit.

Elvileg egy önálló betűjelű motívum is lehet időnként társ-motívumi szerepben egy másikkal együtt. E műben azonban inkább az fordul elő, hogy egy motívum csak egy bizonyos területen, és kizárólag egy másik motívumhoz hozzátársítva szerepel (153-154. ütem vonóskar). Ekkor megfontolandó, hogy a társmotívum ne kapjon önálló betűjelet, hanem csak így nevezném: **e-társmotívum**. Az „e” első társaként jelölése: **társ1[e]**. Egyéb esetben egyszerű „+” jellel társmotívummá lehet minősíteni két motívumot: **d+e, k+z**, stb.

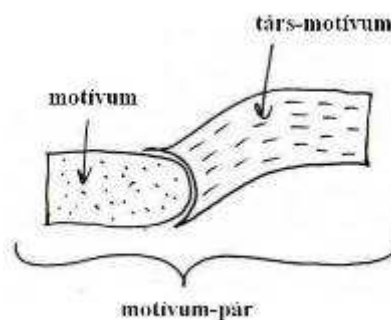
• **Motívum-variáció.** E módosulat jól ismert a klasszikus formában. Ekkor a motívum nem igazán hosszában, hanem inkább jellegében változik meg valamilyen módon. Egyetlen megkötés, hogy továbbra is érezni lehessen benne az eredeti motívumot, mint kiindulási alapot. Az alábbi műelemzésben variációnak csak akkor tekintek egy motívum-előfordulást, ha az melodiai vagy ritmikai szempontból változik meg. Transzponálás vagy átharmonizálás esetén nem tekintem külön variánsnak az előfordulást, mert Hansonnál (a XX. századi zenére amúgy is jellemző módon) ez igen gyakran előfordul egy motívummal. Ha azonban a dallamrajz vagy a ritmika érdemlegesen¹²⁰ megváltozik, akkor variánsról beszélhetünk, és külön jelöléssel illetjük az előfordulást.

A következő oldalon a motívum-típusok definícióját igyekszem néhány vizuális példa segítségével is illusztrálni.

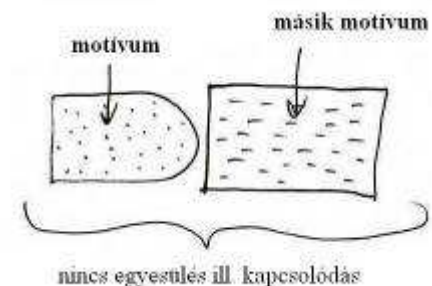
¹²⁰ Egy motívummal megtörténhetnek elhanyagolható hangközlépés-változások a dallamrajzunkon belül. Ez esetben általában mellőzöm a variánsként jelölést. Ahol szükséges, a döntést külön igyekszem megindokolni.



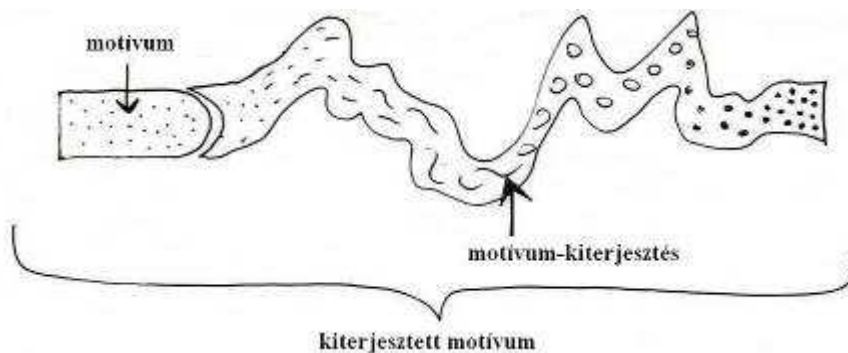
Motívum és bővítése hasonló ihletésű, hasonló forrásból származik. A kettő lényegileg egybeforr és új lényeget hoz létre, melynek arculatában az eredeti motívum továbbra is dominál.



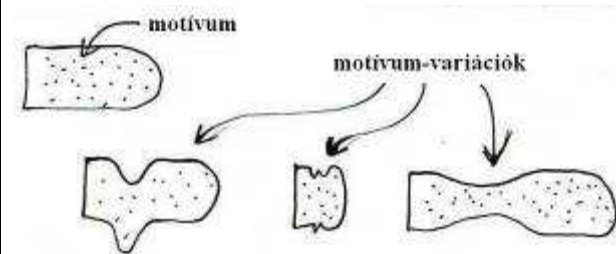
Motívum és társa eléggé különműek ahhoz, hogy megmaradjon közük egy képzeletbeli határvonal. Szorosan kapcsolódnak egymáshoz, mondanivalójuk közvetlenül összeadódik, de mindemellett, a hallgató némileg „más forrásból származónak” érezheti őket. A társ-motívum nem magából a motívumból inspirálva kerekedik ki, hanem, mintha „máshonnan jönne”.



Két különböző motívum egymás után. Más motívum, más mondanivaló, más időbeli szakasz.



A motívum kiterjesztése nem rendelkezik elég jellegzetességgel ill. következetességgel – sem ahhoz, hogy a motívum részének tekintsük, sem ahhoz, hogy önálló motívikus entitásnak tekintsük. A motívummal való szoros egybefonódottsága miatt azonban a motívum egyfajta „nyúlványának” lehet tekinteni, mely tetszőleges módon szöheti tovább a motívum zenei kezdeményezését, fokozatosan akár igen messze eltávolodva annak eredeti lényegétől.



A zenei formatanból jól ismert, klasszikus értelemben vett variáció-képzés.

A mű elemzése

Nagy léptékű dramaturgiai áttekintés – a *formai egységek* bemutatása

A szimfónia drámai folyamata három, jól elkülöníthető formai egységből áll:

Az **első** (1 – 107. ütem, [📺 T15, 0'00"]^{*}) egy lassú tempójú, *lírai* rész, mely árnyalt képet ad egy „érzelmi kezdőszituációról”, melynek töltése összességében *negatív*: jól illenek rá olyan kifejezések, mint melankolikus, fájdalmas, misztikus, feszült, elégedetlen.

A **második** (108 – 277. ütem, [📺 T15, 7'59"]^{*}) egy kifejezetten *drámai* rész, mely mozgásba lendül, és egyre nagyobb sodróerővel tart egy rendkívül intenzív, felkavaró, *negatív* töltetű csúcspont felé.

A **harmadik** (278 – 311. ütem, [📺 T15, 12'18"]^{*}) egy lassú, *himnikus* korál, mely a negatív csúcspont utáni csöndben, méltóságteljesen beköszönt, és *pozitív*, feloldozó erejével kiemeli az ember lelkét az előző két rész emócióinak rabságából. Azonban a mű mégsem egyértelmű hangulatban ill. hangnemben fejeződik be; a végkicsengést egy bitonális harmónia sajátos kétértelmősége adja...

E három nagy formai egység az alábbi táblázatban szemléltethető:

Formai egység:	I.	II.	III.
Drámai funkció:	Lassú, lírai, részben bevezető funkciójú rész	Gyors, drámai folyamat	Lassú, finale-jellegű rész a dráma végső konklúziója
Hangulati töltet:	Negatív	Negatív	Pozitív, majd „elbizonytalanodó”...

^{*} A műelemzés során minden formai egység és rész bemutatásakor, az ütemszámok megjelölése mellett szerepeltetem azt is, hogy a szimfónia egészét tartalmazó, [📺 T15]-ös hangfelvételen belül az adott rész kezdete mikor kerül sorra, *perc'másodperc* formátumban

Részletes tematikus és formai elemzés – a *részek* és a *motívumok* bemutatása

I. FORMAI EGYSÉG

Motivikus szempontból a szimfónia I. formai egységének jelentős része, egészen a 80. ütemben kezdődő „G” részig, szinte folyamatosan arra a dallamvezetési habitusra szolgáltat példát, melyet korábban a D-III-as pontban vázoltam: rövid gesztusok, dallamtöredékek, motivikus figurációk uralják a zenét, melyek, számottevő melódiai viselkedés nélkül, a maguk egyszerű mozzanataival gyakorolnak hatást a hallgatóra.

„A” rész. 1 – 12. ütem, [0’00”]

Az A rész sejtelmes, sötét, barátságtalan hangvilágba vezeti be a hallgatót. Első zenei gesztusa az 1-5. ütemig tart, mely két motívumra osztható, az alábbiak szerint:

The musical score shows two staves. The top staff is for 'kürtök' (trumpets) and the bottom staff is for 'fagottok, csellók, bőgők' (bassoons, cellos, and double basses). The first five measures are marked with a bracket as 'a motívum' and the next seven measures as 'b motívum'. The 'b motívum' section includes a note about '+ szordinált harsona, timpani tremolo'.

„a” motívum: 1-2. ütem. Kürt-akkordok alatt a mélyvonósok és fagottok komor, „3-1”-es modellskálára alapuló, mélyből fölfelé törekvő mozgással elvezetnek minket a „b” motívumhoz

„b” motívum: 3-5. ütem. A **b** motívum, egyszerűsége és rövidsége ellenére nem más, mint a mű első *témája*, mely az egész kompozícióban központi szerepet játszik: a mű drámai folyamatában számos helyen, számos alakban előfordul majd. E motívum nem más, mint két feszült akkord váltakozása nyújtott ritmusban, melyet első alkalommal a kürtök szólaltatnak meg. Az akkord belső, szinkópa-alapúan repetáló hangjai nem tartoznak hozzá a **b** motívum lényegéhez – később soha nem társulnak hozzá. Ezúttal azonban – mivel más ritmusban ismétlődnek, mint az akkord

szélső hangjai – biztosítják a motívum időbeli „folyékonyságát” és némileg elmossák kontúrvonalait.

Harmóniai szempontból a **b** motívum váltakozó akkordjai, mondhatni, „ugyanazok, de mégsem”: akkordváltáskor az alsó és a felső szólam ugyanazon a két hangon (d és esz) lépked fel-le, csak ellenkező fázisban, így kerülve hol kis nóna, hol nagy szeptim távolságba egymástól, s így hozva létre ugyanannak az akkordnak a megfordításait, a szólammozgások ellenére sohasem oldódó feszültséggel

Mint fentebb említettük, az **a** és a **b** motívum tulajdonképpen egy zenei gesztusnak, egy zenei gondolatnak értékelhető – külön betűzésük csak a **b** motívum önálló téma volta miatt vált szükségessé.

A teljes **A** rész a következőképpen épül fel a két motívumból:

Rész:	A					
Motívum:	a	b	a_var1	b	a_var2	b_bőv1*
Elfoglalt ütemek:	1-2	3-5	6	7-9	10	11-12

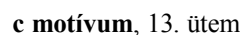
Néhány további gondolat az A rész időbeli tagolásáról

Megfigyelhető, hogy a szerző az **A** részt jó időbeli arányérzéssel építi föl a két motívumból: Első alkalommal a **b**-t felvezető **a** motívum két ütem hosszúságú. Második alkalommal, mikor e két motívum már ismert, az ökonómia elve alapján már csak egy ütemnyi időt szán az **a** motívum gesztusára. Harmadik alkalommal azonban, mikor a zene legmagasabbra kívánczik, és eléri az **A** rész csúcspontját, akkor az **a** motívum a korábbi 4/4-es helyett egy 6/4-es ütemet kap a kibontakozásra. Ez, úgy látom, ideális megoldás, hiszen ezen időbeli keret a fokozás elve szerint több, mint előző alkalommal, de az ökonómia elve szerint még mindig kevesebb, mint legelső alkalommal, ráadásul, a 4/4-es megszokásból való kilépés miatt kissé váratlan is, ami tovább növeli a csúcspont hatásosságát és hitelességét. *Hitelességét* azért, mert a zene hangulata barátságtalan és misztikus, és ezek meglétéhez egy bizonyos fokú kiszámíthatatlanság is szükséges. Ha a hallgató túl jól előre tudja jelezni a történéseket, akkor már „birtokolja” a zenét, ami számára „otthonossá” válik, és ez alááshatja a félelmetesség vagy talányosság érzését. Hanson azonban itt – mint ahogy

* Ezen alkalommal a **b** motívum hangközlépései nem kis szekundot, hanem kis tercet ölelnek fel, s ez okot adhatna a variánsként való jelölésre, azonban e változtatás olyan elenyészően kicsi a későbbiek folyamán előforduló variánsképzési eseményekhez képest, hogy a külön jelölést nem találtam indokoltnak csupán e kis változás alapján. A későbbiek során látni fogjuk, hogy a motívumokat a szerző amúgy is gyakran kezeli „rugalmasan”: eredeti elhangzásuk után, bár egy-egy hangközlépésben megváltozva, mégis, lényegiségüket megtartva hajlamosan újra megjeleníteni, nem szolgáltatva elegendő okot a külön variánsként való számon tartásra, mely egyébként a „motívum-katalógus” zavaró szétforgácsolódásához is vezethetne.

További változás, hogy rézfúvós akkordmenet a 6/4-es ütemben nem enyhén lefelé, hanem erősen fölfelé törekszik, kinyílv a 11. ütem méltóságteljes konszonanciát adó D-dúr akkordjára. A **b** motívum is változik: első két alkalommal időbelisége ugyanaz, harmadik alkalommal azonban egy 5/4-es ütemben vezet el minket (az előbb említett D-dúr akkordtól) a lokális csúcspontra, időbeosztásbeli újdonságot jelentve egyaránt önmagának és az **a** motívumnak, eddigi előfordulásaihoz képest. A **b** motívum eme felfelé lépő gesztussal való meghosszabbítását motívumbővítményként fogom fel; a **b** motívum így bővített változatát **b bőv1** képlettel jelölöm.

E részben továbbra is elsősorban hangulatteremtő funkciójú anyagok szólnak, melódiának nevezhető tartalom nélkül. Belép egy rövid, repetitív figuráció a magas fafűvösökon, melyet c



motívumnak nevezek, s mely e részben hangközlépéseit tekintve két verzióban szerepel: először , másodszor  formációban. (Íme ismét egy kicsi, de tudat alatt értékes különbségérzetet jelentő motivikus változtatás.)

A 17. ütemben a **c** motívum átkerül a hárfára, ezzel áttetsző, éteri, a tudatos észlelhetőség határán lebegő hangszínt kap. Ehhez adódik hozzá a fűvósokon egy, a **b** motívumból fakadó akkordsor, mely felrakásában, hangközlépéseiben és ritmikájában meglehetősen elmosódva, keresztül-kasul szövődik a különböző hangszerek között, és már nem igazán lehet jól kivenni annak eredeti rajzolatát, csak tompán lehet érezni az általa gyakorolt, egyre nagyobb pszichés nyomást a 20. ütemben bekövetkező, lokális csúcspontig.

A B rész felépítése:

Rész:	B		
Motívumok:	c		c_var1
		b_var1	
Elfoglalt ütemek:	13-16	17-19	20-23

„C” rész. 24 – 35. ütem, [1’42”]

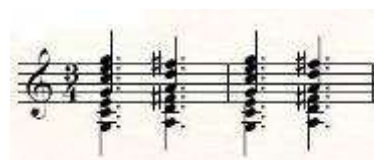
E helyen megjelenik egy erősen melodikus, de rövid gesztus a hegedűkön [24-26. ü.], melyet **d** motívumnak jelölök. E gesztus ritmikájában és dallamvonalában hasonlít a **c** motívumhoz, mondhatni, rokona annak: ritmusképletük () és



a **d** motívum „témafeje”,
24. ütem

hangközlépések irányai igen nagy hasonlóságot mutatnak. Az alapvető eltérés a motívumok végén található: míg a **c** motívum végén negyedhang szerepel, az összes eddigi hangjánál magasabb pozícióban, addig a **d** motívumban egy nyolcadpár szól helyette, nem elérve a dallamrajz eddigi legmagasabb hangját. Ez a motívum-reláció tipikus esete annak, amikor bár a rokonság egyértelmű, a betűzésnek mégis különbözőnek kell lennie.

A **d** motívum sem fejlődik ki teljes értékű melódiává, hanem keserű hangzatok crescendójának kíséretében fokozatosan „felkapaszkodik” [27-29. ü.] egy lokális csúcspontra, ahol egyszer csak visszaköszön a **b** motívum [30-32. ü.], de ezúttal variáns formában. E területen – a **b** motívum lényegének megfelelően – hasonló oda-vissza akkord-váltások történnek, mint a motívumnak a mű elején való megszólalásakor; az érdekes különbség azonban az, hogy ezúttal konszonánsabb és „határozottabb” töltet érezhető benne, mint korábban – három okból:



A **b** motívum 2. variánsa
a 30-32. ütemben:

– Egyrészt, az akkordváltások jóval nagyobb mértékűek: egymáshoz képest teljesen más hangkészletű akkordokról (C-dúr és D-dúr) van szó, ellentétben a korábbi, csak az akkord megfordítását érintő váltásokkal;

– Másrészt, a ritmus egyenletes, ezért nem akkord-páronként, hanem inkább akkordonként érezhető benne egy „mögöttes impulzus”;

– Harmadrészt, az akkordok magas regiszterben való megszólalása és konszonáns volta inkább egyfajta nyitottságot és felfigyelést vált ki a hallgatóban, mint feszült „idegenkedést”.

Az ilyen formában megjelenő **b** motívumot **b_var2**-ként jelölöm.

A **C** rész végén, a 33-35. ütemben hirtelen visszaköszön a **c** motívum, a sejtelmes vonósakkord fölött villódzó staccato fafúvós mintázat már ismert képében. Atmoszférájában azonban ezúttal kibontakozik egy hosszabb távú folyamat, mely megteremti a szimfónia első, jelentősebb érzelmi ívét:

„**D**” rész. 36 – 52. ütem, [2’21”]

A szimfónia jelen pontján az *átfedés* formatani problémájának egyszerre kétféle esetével is szembesülhetünk:

1. Az egyik *átfedés* *kategoriális* jellegű, mely két motívum viszonylatában jelentkezik: itt ugyanis a **b** motívumból fokozatosan nő ki egy új motívum, mely itt az **e** betűjelzést kapta.



motivikus idézet a 36. ütemtől

A 36. ütemben a **b** motívum Desz-dúr-szerű hangzásban, bársonyos mozgással szólal meg a mélyvonósokon, és fokozatosan előtérbe kerülve, kibontakozik belőle egy sokszólamú, éneklő, tisztán vonósári zenei textúra, melynek gazdag és organikus szólamszövéseben erősen megmutatkozik Hanson polifóniai műveltsége és tehetsége. Ebben a kifejező, élő mozgásokkal teli szólamfolyamban jelenik meg az új motivikus elem: az általam **e** motívumként jelölt melódiai gesztus, mely először a 38. ütemben, a csellókon szólal meg, lágyan kidomborodva a környezetéből. (Ez alapján mondhatjuk, hogy az **e** motívum a **b** motívum *bővítmenyeként* szerepel, azaz **e** = **bőv2[b]**. Azért „2-es” bővítmeny, mert a **b** motívum korábban, a 11-12. ütemben kapott már egy másfajta bővítmenyt.)

Önmagában az **e** motívum anyaga nem is volna „érdekes” – ahogy első pillantásra a mű elején megszólaló **b** motívum sem tűnhetett annak. Egyik sem több, mint egy kis mozzanat: a **b** motívum egy oda-vissza „billegő” akkord, az **e** motívum pedig egy kis dallamdomborulat. Mindkettő azáltal lép elő formatanilag jegyzendő motívummá, hogy a szerző a későbbiekben is, következetesen használja azokat – akár látványosan előtérbe helyezve, akár egy folyamatba belesimítva. Az **e**

motívummal is ez történik: legközelebb egy drámailag fontos pillanatban, a 133. ütemben (15. partitúraoldal) hallhatjuk viszont, a zene lendületbe kerülésének fontos szereplőjeként.

A szóban forgó, 36. ütemben kezdődő vonós passzus ügyében válaszolnunk kell tehát a formatani rutinkérdésre: hogy betűzzük ezt az entitást? Azt gondolom, erre csak az lehet a korrekt válasz, ha megengedjük magunknak a kétbetűs jelölést: tekintsük az anyagot „b+e” motívumnak (jelölhetjük „b&e” vagy „b-e”-ként is), arra reflektálva, hogy mindkét motívum arca egyértelműen megmutatkozik benne.

Ezen egyenrangú betű-párosítás mellett szól az is, hogy kettejük között nem igazán lehet alá- ill. fölérendeltségi hierarchiát megállapítani: míg az **e** motívum a reneszánsz-barokk polifon zenei gondolkodásra jellemző módon, sűrű szólamimitációk sorozatán esik át, s a partitúrában így „elszaporodva” motivikusan uralkodóvá válik, addig az egész zenei ív csúcspontját a **b** motívum adja, a hegedűk magasba nyúló espressívója által (45. ütem) – de még további két és fél ütemen át is megtalálható a textúrában, a brácsaszólamban.

Ez tehát a „kategoriális átfedés” formatani problémája, melyet a két motívum ilyen jellegű kombinációja okozott. Véleményem szerint ez valójában nem probléma, amennyiben megengedhetjük magunknak a kétbetűs jelölést.

2. A D rész kapcsán felmerülő másik formatani átfedés *időbeli* természetű, és két szomszédos formatani rész viszonylatában jelentkezik. A **c** motívum az előző, **C** jelű részből még visszamarad, és továbbra is szól egy darabig, majd a 40. ütem végére fokozatosan elfogy. Eközben azonban már megszólalt a **b+e** motívumból álló folyamat. Ennek feloldására „matematikailag” háromféle, formatanilag helytálló módon azonban legfeljebb csak kétféle lehetőség nyílik:

– Számíthatjuk a **D** részt a 36. ütemtől: onnan, ahol maga a **b+e** folyamat elindul. (Én ezt a megoldást választottam.)

– Számíthatnánk a **D** részt a 33. ütemtől is: onnan, ahol a **c** motívum elindul, mintegy „előkészítve a terepet” a **b+e** motívum későbbi megszólalásának, s kettejük bizonyos ideig való együttélésének.

– Elvileg húzható lenne határ a **c** motívum abbamaradásának pillanatában is, azonban eme lépés hibás és értelmetlen voltához nem férhet kétség: egy olyan összefüggő, és ráadásul újszerű folyamatot, mint a **b+e** kibontakozása, egy részhatárral nem szabad „feldarabolni”.

Végül, az eszpresszív **b+e** motívum fokozatosan visszahúzódik, s a zenei frázis utolsó két, halk ütemében (51-52. ü.) már csak a **b** motívumot hallhatjuk a maga eredeti komorságában, elcsendesedésekor feloldatlan feszültséget hagyva a levegőben...

(Itt a pontosság kedvéért hadd említsek meg egy elemzési mozzanatot, amely talán túl kicsi, lényegtelen részletnek tűnik, viszont, amennyiben célunk a következetesség, mégiscsak tisztázandónak érzem: A **b** motívumnak ezt a megszólalását nem variánsként fogom fel. Igaz, hogy mindkét ütemet nézve (51-52) látható benne ritmikai változtatás – az eredeti nyújtott ritmusok az első ütem végén megtörnek –, azonban ha csak a második (52.) ütemet nézzük, a motívumot teljesen eredeti formájában látjuk. Itt tehát tulajdonképpen csak az történik, hogy az első ütemben a motívum nem jut el a két akkordpár végigmondásáig – a harmadik hangon megáll, „levegőt vesz” –, a második ütemben azonban igen. Tehát itt nem variációról van szó, hanem az eredeti motívum megszólaltatásának több szakaszra bontottságáról.)

A **C** és a **D** rész együttes formai összefoglaló táblázata a következő:

Rész:	C			D		
Motívumok:	d	b_var2	c_var1			
				b+e (= „b_bőv2”)		b
Elfoglalt ütemek:	24-29	30-32	33-35	36-40	40-50	51-52

„**E**” rész. 53 – 64. ütem, [3’29”]

Egy heves, kemény, negatív érzelmi kitörés játszódik le itt, mely a **c** és a **b** motívum származékaiból tevődik össze: a vonós- és fafűvós-kari dallam első három hangja (különösen, ha az őket megelőző, ütemeleji szünetjelet is figyelembe vesszük) egyértelműen a **c** motívum dallamrajzából való; a későbbiekben, az 57-58. ütemben pedig a **b** motívumból származó ritmikával és hangközlépésekkel folytatódik. E dallam tulajdonképpen magába foglalja és egyesíti a két említett motívum gesztusait (a **c**-ét csak részben), és továbbviszi őket egy intenzív csúcspontra, végén egy lefelé viharzó „hanglavinával”, mely a 61-63. ütemekben játszódik le.

E dallamot az 53-60. ütemig új motívumként, **f** betűvel jelölöm, mert rendkívül markáns, újszerű és dramaturgiailag átütő megjelenésével meglehetősen önálló szerepet kap a mű folyamatában, ráadásul, a későbbiek folyamán egy döntő pillanatban ugyanebben a formában (csak még erőteljesebb hangszerelésben) jelenik meg ismét.

vonós- és fafúvóskar
+8^{va}-

sfz p *sfz p*

harsonák, tuba, bögők, timpani tremolo

f motívum, 53. ütem

Az **f** motívumnak nem csak a dallamrajza, hanem a kísérete is tartalmaz motivikus információt: a bögők és a timpani által erősített mélyrézfúvós akkordok a **b** motívum akkordváltkozásait adják a dallam alá, markánsan ritmizált sforzatókkal, az 57-58. ütemekben.

A 61-63. ütemekben a dallam csúcspontra, majd egy heves, lefelé viharzó gesztus után nyugvópontra jut. E szakasz – a korábban már részletezett elemzési elvek alapján – az **f-motívumkiterjesztés** megjelölést kapta.

vonóskar, bögők kivételével

ff *sfz p*

f motívumkiterjesztés, 60-63. ütem

Az érdekesség kedvéért hadd készítsek egy részletesebb kimutatást arról, hogy az **f-motívumkiterjesztés** milyen kritériumok alapján bukott meg az önálló motívumnak minősítés szűrőjén!

kit[f]

Ismétlések mennyisége:	○○○○○
Megjelenések minősége, dramaturgiai fontosság:	●●●●○ – az érzelmi csúcspontra való tekintettel
Előtérben van-e:	●●●●●
Elhatárolhatóan új szakaszt nyit-e:	○○○○○
Önmagában jellegzetes, karakteres-e:	●○○○○
Adott zenei területre való jellemzőség:	●○○○○
Csak erre a műre való jellemzőség:	○○○○○

S végül, az intenzív leviharzás után, a 63-64. ütemben, ismét a mélyrézfúvósokon megszólaló, távozni nem akaró **b** motívumhoz jutunk vissza.

Az **E** rész összefoglaló táblázata:

Rész:	E		
Motívumok:	f_kit1		b
	f	kit1[f]	
Elfoglalt ütemek:	53-59	60-63	63-64

„**F**” rész. 65 – 79. ütem, [3’59”]

Itt, a 65. ütemtől kezdve a **b** motívum egészen új formában jelentkezik: a nyújtott ritmusa egyenletes nyolcadmozgássá válik, az eredeti szekundlépés kisterclépéssé, az akkordikus megszólalás helyett pedig a motívum egyetlen, vékony vonósszólam formájában nyilvánul meg. Ez a **b** motívum harmadik variánsa, jelölése **b_var3**. Az ebből szőtt vonósszólam-folyam a figyelem előterébe kerül, s egy dallamos moll skálán elindulva, főlzálló párához hasonló finomsággal és ködösséggel igen magas regiszterbe kapaszkodik föl, ahol az egy helyben lebegő vonósszólamok pianissimója, és a bartóki hangzásvilágra emlékeztető, 3-1-es modellskálát kiadó harmóniája megigéz, már-már hipnotikus hatást gyakorolhat a hallgatóra. E magasban lebegés után a szólamszövet egyre szélesebbre duzzadva lehömpölyög a középregiszterbe. E



73. ütem, részlet,
különböző vonós szólamok
összesítése

lehömpölygésben részt vevő szólamok többnyire nagy terc távolságra vannak egymástól és továbbra is a 3-1-es modellskála hangjait használják – s így bővített akkordok olyan, lefelé lépkedő láncolatát hozzák létre, melyek szintén Bartók zenéjére emlékeztethetik a hallgatót.

Az anyag mozgása a középregiszterben stabilizálódik – a **b_var3** már egy helyben, szextpárhuzamban szól egy állandó ostinato formájában, mely a 78-79-80. ütemekben fokozatosan a háttérbe vonul, és kíséretté válik. A 82. ütemben mozgása felszakadozik, és az ütem végére abbamarad.

E helyen az elemző találkozhat egy motivikus értelmezésbeli dilemmával, melynek kapcsán számos különböző lehetőség közül kell választania. A **b_var3** anyag ugyanis, a 67-69. ütemben való felkapaszkodásakor tekinthető egy további variánsnak: **b_var4**-nek, hiszen ugyanabból a **b** motívum alapú mozgásból jön létre egy még újabb, ezúttal egyenletesen felfelé ívelő forma. Ugyanezt lehet mondani a 71-72. ütemben megjelenő „lecsorgó” szólammozgásról is: még egy újabb módon nyilvánul meg a **b** motívum mozdulata, lehetőséget adva a **b_var5**-ként való megjelölésére.

Azonban felmerül a kérdés: helyes-e, lényegretapintó-e, ha ezeket az entitásokat ennyire „mechanikusan” külön betűzzük és motivikus értelmezés szempontjából elizoláljuk egymástól, miközben igen erősen érződik, hogy ezek organikusan egybetartoznak? Az egyik olyannyira a másikból nő ki, hogy egyetlen folyamatos szólamvonulatot alkotnak, s azt az érzést adják, mintha ugyanaz az entitás *lebegne*, *emelkedne* majd *lesüllyedne* – s így a külön betűzés az olyanfajta visszasság benyomását kelthetné, mintha külön nevet adnánk a vízszintesen repülő, az emelkedő és a süllyedő repülőgépeknek.

E problémát szerintem kétféleképpen lehet megoldani:

1. Az egyik lehetőség, hogy ehelyütt is használjuk a *motívumbővítmény* fogalmát, a következő módon:

65-66. ütem: **b_var3**

67-69. ütem: **bőv1[b_var3]**

(Ezek szerint, 65-69. ütem: **b_var3_bőv1**)

71. ütem második negyedén a másodhegedűk gesztusa: **bőv2[b_var3]***

71. ütem első fele, az első és a másodhegedűk gesztusát egybevéve: **b_var3_bőv2**, mely a 71-74. ütemben az egyes szólamokban sokszor, „elszaporodva” hangzik el.

75. ütem első fele: **kit1[b_var3_bőv2]****

* A kettes számú bővítményt még lehetne úgy felfogni, az tulajdonképpen nem is bővítmény, hanem csak a **b_var3** önmagában való ismételtetése, de ezúttal nem ugyanazon a hangmagasságon, hanem egy nagy terccel lejjebb. 1 db. **b_var3_bőv2** helyett így 2 db. **b_var3**-mat kell értenünk, melyek egy nagyterces távolságra vannak egymástól.

** E szakaszt azért *kiterjesztésként*, s nem további bővítményként jelölném, mert ez a gesztus egy eseti, hirtelen és átvezető jellegű mozzanat: a motívum tulajdonképpeni lecsapódása a

2. A második lehetőség az, ha bevezetjük a *variációkon belüli variációk* fogalmát – a variációk többlépcsős, „családfa-szerű” megjelölését, mely szerint egy motívum-variációnak lehetnének önmagához képest értelmezett, *saját* variációi, melyeket, a **b_var3** esetében például, ilyen módon lehetne jelölni:

b_var3_var1, b_var3_var2, stb.

E rendszer szerint a szóban forgó szakasz motívumai a következők lennének:

65-66. ütem: **b_var3**

67-69. ütem: **böv1[b_var3]** (Ezt a részt továbbra is bővítményként kezelném, nem hasonlít eléggé az eredeti anyagra ahhoz, hogy variációként tartsuk számon. Bár tudjuk, hogy **b**-szerű hangpárok felsorakoztatásából áll, de mégiscsak egy egyszerű skálamenetről van szó.)

71. ütem első fele, az első és a másodhegedűk gesztusát egybevéve:

b_var3_var1 (amely megegyezik a korábbiakban **b_var3_böv2**-ként jelzett anyaggal), mely a 71-74. ütemben az egyes szólamokban sokszor, „elszaporodva” hangzik el.

Bár ez az ötlet csábítóan hangozhat a precizitás felé elkötelezett elemző számára, hatékony eszközzel bővítheti az elemzés eszköztárát és nagyban árnyalhatja annak strukturális lényegláttató képességét, mégis, inkább lemondanék a bevezetéséről, tartván az elemzés túlkomplikálásának veszélyétől. E rész reprezentálására tehát az első, *bővítményeken* és *kiterjesztéseken* alapuló megoldást választanám.

„**G**” rész. 80 – 108. ütem, [5’13”]

Megjelenik a **g motívum**, a mű **2. témája**, melyet talán *főtéma* elnevezéssel is illethetünk. A mű folyamán ez az első olyan motívum, mely túljut a szignál, a gesztus, a dallamkezdemény szintjén, s egy végigvitt, végigkomponált dallamnak mondható. Ennél már csak az ezt követő **h** motívum lesz melodikusabb jellegű. Azért a **g** motívumot illeti mégis a *főtéma* elnevezés – ha feltesszük, hogy egyáltalán

középregiszterbe. A **böv1[b_var3]**-mal ellentétben ezt nem érzem melodikus továbbgondolásnak vagy kibontakoztatásnak – e szakasz inkább csak egy motivikus “csúszda” funkcióját látja el.

szükséges ilyet megnevezni – mert a **h** csak egy zenei területen szerepel, szemben a **g**-vel, mely a későbbiekben igen jelentős pillanatban való visszatérésével formaalkotó, sőt, drámai szempontból üzenethordozó szerepet játszik.

A **g** motívum tulajdonképpen egy koráltéma, mely, jellegzetes E-Fisz-G-A témafeje után is, többnyire egyenletes negyedek mértéktartó szekundlépéseiből áll. Három szakaszra bontható, melyeket a szerző a mű folyamán többféleképpen egymásba kapcsolva szólaltat meg.

Az 1. és a 2. témaszakasz tartalmaz olyan, jelentős méretű részletet, melyeknek dallamrajza azonos. (Ezeket a kottapéldában „Azonos dallamrajzú szakasz I és II.” szöveggel jelöltem.) Ez olyan érzetet kelt, mintha ugyanaz a dallam önmagára épülve kétszer is megszólalna – másodszor magasabbra kapaskodva, és az e-moll helyett cisz-moll skálára áttérve – azonban mindez egyetlen hosszú motívum égisze alatt.

A *g* motívum teljesen kibontakoztatott megjelenése
(a 86. ütemtől, másodhegedűkön kezdve)
és annak fontosabb szakaszai

(Az ábrán jelzett „elmosódott szakaszhatár” az által jön létre, hogy a szerző a téma tagolását ezen a szakaszhatáron nem mindig pontosan ugyanott teszi; lényegében ugyanarra a tagolásra pár hanggal előbb vagy később egyaránt sor kerül.)

10.18132/LFZE.2011.20

Ütemek:	80.	81.	82.	83.	84.	85.	86.	87.	88.
I. hegedűk	Rövid témafej	Rövid témafej	Rövid témafej, kétszer, skálamenetszerűen a kétvonalas h felé törekedve				Megérkezés a kétvonalas h-ra, majd elhalkulás	- szünet -	Az ütem végén csatlakozás a II. hegedűkhöz
II. hegedűk		Ellenszólam témafej	Ellenszólam			- szünet -	Teljes téma ... (1. témaszakasz a 88. ütem végéig)		
Brácsák	Kísérőostinato a b motívumból ...mely végül megnyugszik.			Első témaszakasz...			Ellenszólam témafej, majd folytatódó ellenszólam		
Csellók	- szünet -			Ellenszólam			Ellenszólam		
Bőgők	Fisz-orgonapont						Lelépés az e alaphangra, majd orgonapontként való kitartás...		
Hangnem:	Bizonytalan; felfogható e-mollnak fisz orgonaponttal. A bartóki harmóniát játszó brácsaszólam A-dúrból nézve kéttercúséget, fisz-mollból nézve kétkvintúséget, e-mollból nézve kétszextúséget sugall...						e-moll		

Ütemek:	89	90	91	92	93	94	95	96	97			
I. hegedűk	...teljes téma, elkezdve a 2. témaszakasztól			...3. témaszakasz								
II. hegedűk	...teljes téma folytatása a 2. témaszakasztól											
Brácsák	...folytatódó ellenszólam											
Csellók	...folytatódó ellenszólam,	Marcato nonlegato megjelenése a basszusban										
Bőgők	...folytatódó orgonapont,									...mely itt egyesül a bőgőkkel, mozgó basszust képezve		
Vonósok és fűvósok együtt	—	—										
Hangnem:	cisz-moll (közben fisz-moll és A-dúr-szerű érzetek keletkeznek, de alapvetően cisz-moll skálán mozog)			e-moll			cisz-moll	e-moll				

Ütemek:	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107
I. hegedűk					Első témaszakasz.					
II. hegedűk					Ellenszólam témafej		...csatlakozás az I. hegedűk Első témaszakaszához			
Brácsák					Első témaszakasz hosszú témafeje		Ellenszólam			
Csellók					Ellenszólam témafej		Ellenszólam			
Bőgők					(sfz p) – E orgonapont, végig fenntartva.					
Vonósok és fűvósok együtt	Hosszú témafej cisz-ről, (várható gisz helyett g-vel)	...elkanyarodás az Első témaszakasz vonalától. Felfelé lépkedés, majd csúcspont			–					
Hangnem:	e - dallamos moll; a szakasz legvégére át e - természetes mollba				e-moll				cisz-moll szext	e-moll.

Az F és G részek együttes formai összefoglaló táblázata a következő:

Rész:	F			G	
Motívumok:				g motívum, a mű „fő témája” a külön táblázatban részletezettek szerint	
	b_var3_böv1	b_var3_böv2_kit1	b_var3		
Elfoglalt ütemek:	65-70	71-75	76-79	80-82	83-108

II. FORMAI EGYSÉG

„H” rész. 108. ütem végétől a 186. ütemig, [7’59”]

Megszólal egy fülbemászó, kifejező angolkürt-téma, melyet a mű legmelodikusabb eseményeként könyvelhetünk el. Az anyag a **h motívum** és egyben a **3. téma** megnevezést kapta.

h motívum, a 108. ütem végétől

A **h** motívum többször, közvetlenül önmaga után ismétlődik, illetve imitációban is megjelenik, az alábbiak szerint:

- angolkürt szóló: 108. ütem vége – 116. ütem vége
- kürtszóló és csellókar: 116. ütem vége – 124. ütem vége
- hegedűkar, kvarttal feljebb: 124. ütem vége – 132. ütem vége. Ezzel együtt, imitációként is megjelenik a **h** motívum a brácsa- és csellókaron, egy ütemnyit késleltetett megszólalással, megváltoztatott dallamrajzzal, hogy alkalmazkodni tudjon a hegedűkari megszólaláshoz. A dallam itt nem kerül végigmondásra: a 129. ütemben már határozottan letér a **h** motívum által járt útról, és kísérőszólamává válik.

E motívum jelölése: **h_var1**

A *Poco più mosso* jelzéssel ellátott 133. ütemben az **e** motívum visszatér az első hegedűkőn, s a másodhegedűk szólamában kap egy érdekes kíséretet: a közvetlenül hozzárendelt, hullámzó kíséroranyag szintén az **e** motívumból való; a kíséroranyag nyolcadok folyamatos és kiszámíthatatlan rajzolatú ringatózása, melyben néhol, véletlenszerű pillanatokban ki-kialakul maga az **e** motívum is, csak sűrített formában, csupa nyolcadmozgással. Ez az **e** motívum első variánsa; jelölése **e_var1**. Tulajdonképpen az összes többi, ebben az anyagban létrejövő négynyolcados figurációt is nevezhetnénk az **e** motívum – véletlenszerűen hajladozó – variánsának. Ennek a hosszú, egybefüggő zenei kíséroranyagnak, mely hamarosan keresztül-kasul átjárja a vonóskart, legtalálhatóbb neve az „e-kíséroranyag” lehetne, azonban ezt a terminológiát az elemzés elején nem vezettük be. (Úgy gondolom, nem is lenne ajánlatos, hiszen az automatikusan azt jelentené, hogy az összes, bármilyen motívum alá komponált jellemző kíséretet külön meg kellene jelölnünk egy „x-kíséroranyag” címkével, s ez szükségtelenül túlkomplikálná az elemzés menetét.) A ténylegesen bevezetett terminológiai keretek között ezt az anyagot leginkább **e_var1_kit1** jelöléssel lenne érdemes ellátni.

Az **e** motívumnak nem csak a kíséroranyagában történik motivikus kibővítése, hanem magában az I. hegedűkőn főszerepet játszó motívumban is. Narratív szempontból nézve ez a bővítmény, az áramló kíséroranyaggal és annak megharmonizálásával együtt, mintha az egyre magasabbra kívánczóságot, az egyre messzebbre szárnyalás vágyát kölcsönöznék az **e** motívumnak.

A motívum új bővítménye az I. hegedűkőn:



133. ütem: **e motívum**; 134. ütem: **böv1[e]**;

133 – 134 : **e_böv1**

Az **e_böv1**-hez közvetlenül kapcsolódó motivikus anyag megjelölhetősége egyfajta kategoriális átfedés miatt számomra nem egyértelmű. Az **e_böv1** folytatását ugyanis, esetlegessége és sokfélesége miatt tekinthetjük *kiterjesztésnek*, organikussága és az eredeti dallamrajzra való visszavezethetősége miatt azonban tekinthetnénk további *bővítménynek* is: akár a **böv1[e]** részének, akár újabb bővítménynek: **böv1[e_böv1]** (Bár ez esetben a túlkomplikálás veszélye fennáll.)

Én maradnék a motívumkiterjesztés megjelölésnél, ezzel ugyanis érzékeltethető az a különbség, hogy, míg az **e_böv1** ebben a részben az **e** motívum szerves és állandó tartozékává válik, addig a hozzá csatlakozó motívumkiterjesztések mindig mások és mások, dallamrajz és hossz tekintetében egyaránt. A jelölések tehát:

135-137: **kit1[e_böv1]**

133-137: **e_böv1_kit1**

138-140: **e_böv1_kit2**

141-144: **e_böv1 + e_var1_kit1** („e-kísérőanyag”), egymást keresztezve az első hegedűk divisijében

145-146: **e_böv1**

147-148: **[e_böv1]_var1** (a hangközlépések kicsit más méretűek)

149-150: **e_kit1** – ez egy közvetlenül az *eredeti e* motívumhoz kapcsolódó kiterjesztés az I. hegedűkön



e_böv1_kit1, 133-137. ütem

Vonóskari partitúrarészlet, 138-143. ütem

A zene sodrása egyre nő. Miközben a sokféleképpen kibővült és megsokszorozódott **e** motívumnak a hullámozása elterjed az egész vonóskarban – két *divisit* is létrehozva – addig a **h** motívum újabb magasságban és hangszerelésben – s hallgatói benyomásom szerint egyre szenvedélyesebben – kiált fel:

142 vége – 150. ütem: **h** motívum szóló trombitán, az előzőnél még egy kvarttal feljebb

143 vége – 150. ütem: **h_var2**, kürtökön, imitáció-jelleggel a szóló trombitához képest

Érdekes, hogy az újabb és újabb **h**-motívum-megszólalások mindig egy kvarttal történnek magasabban, mint az eggyel korábbiak. Az angolkürt és a témát rögtön megismétlő kürt *h*-ról, a hegedűkar *e*-ről, s most a trombita-kürt együttes *a*-ról kezdi a melódiát.

A 151. ütemben *Piú mosso* tempójelzéssel, új motivikus adalékokkal és új hangszerelési felosztással új lendületet vesz a zene:

– Egyrészt, a 151-152. ütemben más bővítménnyel egészül ki az **e** motívum, mint amit legutóbb kapott: ez a **bőv2[e]** jelölésű anyag, mely az előzőnél lendületesebb, csupa nyolcadmozgást tartalmazó melódiaív.



– Másrészt, az eddigiekben hallható vonóskari „motívumáradathoz” a fafűvósok egyöntetű unisonója is hozzáadódik, imitációs viszonylatban. A vonós- és fűvóskar egymással egyenrangúvá is válik azáltal, hogy immáron a vonóskar is (a harmóniabasszust erősítő bögők kivételével) unisonóvá egyesül. A két hangszercsoport egyre sodróbb szólamszövevénye egymást motivikusan komplementer módon kiegészíti: míg az egyik csoport a motívum-komplexum egyik részét játssza, a másik csoport a másikat. Az imitáció sorrendisége azonban helyenként megcserélődik: kezdetben a vonósokat imitálják a fafűvósok (belépések: 150. ill. 152. ütem), néhány ütemmel később azonban (belépések: 157. ill. 159. ütem) ugyanez fordítva történik.

A zenei anyag jelentős hangulatbeli elmozdulásához járul hozzá az is, hogy az **e_böv2** motívum, rögtön az első elhangzásakor, kap egy jellegzetes társmotívumot:

153-154. ütem: **társ1[e_böv2]**;

151-154. ütem: **e_böv2_társ1**.



Ezen anyag abszolút kiérdemli a *társmotívum* megjelölést – igazság szerint ez szolgáltatja az apropót a koncepció bevezetéséhez. Erősen kötődik, társul az előtte elhangzó motívumhoz, azonban anyaga mégsem abból táplálkozik, nem azt fűzi tovább, hanem egy “máshonnan érkező”, új kvalitást képvisel. Ez az új kvalitás lefelé lépkedő szekundok sora, melyben a kis szekundok és a hangismétlések egyfajta keserű vajúdás érzetét keverik bele a zenei folyamatba.

Tovább fokozza az anyag sűrűsödését és a kavalkádszerűvé válását, hogy a 155-156. ütemben a csupa nyolcadokból álló **e_var1** közvetlen önmaga után háromszor, egyre magasabb kezdőhangokon szerepel, létrehozva ezzel az **e** motívum új, eddig még soha nem látott vehemenciával felfelé kapaszkodó származékát. Ezt **e_var1_kit2**-ként jelölöm.

(Az **e** bekezdésben megfogalmazottakat a rövidítések formalizmusával leírva:

$$\mathbf{kit2[e_var1]} \approx \mathbf{e_var1} + \mathbf{e_var1})$$

A fafűvósok révén, a 168. ütemben még egy turbulens mozzanat bekerül a motivikus készletbe: ez egy egyszerű fölfelé skálázás, mely már ismert motívumokra való ráfutásként szolgál, s a zenei anyagnak a nagy amplitúdójú hullámmozgás kvalitását kölcsönzi. Ez az anyag a többi motívum kiterjesztésének tekinthető, azon furcsa tény ellenére is, hogy jelen esetben a kiterjesztés, a motívum *felvezetése*ként szolgálva, *előbb* hangzik fel, mint maga a motívum. Ezen anyag két motívumnak is a kiterjesztését adja, így – minden egyszerűsége ellenére – pontos jelölése meglehetősen komplikált: **kit1[e_var1_kit2 / társ1[e_böv2]]**

Megjegyzendő, hogy a motívumok eredeti formájukhoz képest – hangközlépéseik méretét tekintve – néha kissé módosulnak a szólamszövevényben. A hangközlépések sorrendje, iránya és *egymáshoz képesti* nagysága állandó, azonban abszolút méretük esetenként eltérhet az eredetitől. (Pl. kis szekund helyett nagy szekund, nagy terc helyett kvart.) Emellett apró eltérések fedezhetők fel néhol a motívumok végződéseit tekintve, attól függően, hogy a folytatáshoz miképp kapcsolódnak: egy viszonylag távoli hangra való “ráfutásos” kapcsolódással nyolcadok helyett tizenhatodokat asszimilálnak magukba, vagy épp ellenkezőleg, a szólamfolyam levegővétele gyanánt az utolsó nyolcad hiányzik, s helyette az előző hang negyedkottája zárja a motívumot.

A motívumok tehát rugalmasak; szólamvezetési és harmóniai szempontok szerint tetszőlegesen igazíthatónak bizonyultak a körülményekhez. Az ilyen igazítások minden fajtájára példát szolgáltat az **e_böv2**, mely szaporább ritmusú végződéssel a 159-160. ütemben, levegővétel kedvéért megrövidítve és más hangközlépésekkel a 163-164. ütemben szólal meg a vonóskaron.

Az imént felsorolt motívumok alkotják azokat a – mindig kicsit változó összetételű – motívum-komplexumokat, melyeket a vonóskar és a fafűvóskar egymást imitálva szólaltatnak meg a tragikus csúcspont felé egyre vészesebben sodró zenében.

A növekvő feszültség együtt jár a **társ1[e_böv2]** motívum elszaporodásával. Egy idő után, ez az anyag leszakad eredeti társától, és elkezd önálló életet élni. A 169. ütemben az **e_var1_kit2** társaként szerepel, majd végül, a 171. ütemtől kezdve, kizárólag a **kit1[e_var1_kit2 / társ1[e_böv2]]** jelű, felfelé skálázó felvezető anyaggal társulva szól, konokul ismétlődve, olyan mozgással, akár egy falat ostromló hullámsorozat. A **H** rész utolsó négy ütemében pedig, a **társ1[e_böv2]** motívum négynyolcados gesztusokká sűrűsödik össze, mely – immáron **társ1[e_böv2]_var1**-ként – sürgetően, önmagával összetorlódva ismétlődik, s a II. és III. trombita fölfelé meginduló, feszítően crescendáló skálájával együtt a végsőkig: az **I** rész elejének cintányér-csapásáig fokozódik.

Mindeközben, a 179-182. ütemekben a harmóniai háttérrel biztosító, – s az épp itt belépő üstdobpergéssel és viharzó hárfa-glissandókkal kísért, – oda-vissza

váltakozó *sforzato* rézfűvós-akkordokat akár felfoghatjuk a **b** motívum rejtett jelenlétének is.

Az alábbi táblázat a **H** rész motivikus szerkezetét foglalja össze. A táblázat részletességére való tekintettel, a könnyebb átláthatóság érdekében helyenként a különböző motívumokhoz betűszíneket is rendeltem.

10.18132/LFZE.2011.20

Rész:	H ...										
fafűvóskar:	h, szóló angolkürt	–		kísérőakkordok...			–				
rézfűvóskar:	–	h, szóló kürt	kísérőakkordok...		–	kísérőakkordok...		h szóló trombitán + h_var2 a kürtökön, imitációban			
Motívumok:	vonóskar:	–	h, csellókar	h, hegedűk + h_var1, brácsák és csellók imitációban	e_böv1_kit1	e_böv1_kit2	e_böv1	e bőv1 + e_var1_kit1 együtt, I. hegedűk div.	e_böv1	[e_böv1] _var1	e_kit1
					+ e_var1_kit1 („e-kísérőanyag”)						
Elfoglalt ütemek:	108 – 116	116 – 124	124 – 132	133-137	138-140	141-142	143-144	145-146	147-148	149-150	

Rész:		... H ...								
Motívumok:	fafűvóskar:	–	e_bőv2	társ1[e_bőv2]	e_bőv2	társ1[e_bőv2]	e_var1_kit2	társ1[e_bőv2]	e_var1_kit2	skála*
	rézfűvóskar:	K í s é r ő a k k o r d o k . . .								
	vonóskar:	e_bőv2	társ1[e_bőv2]	e_var1_kit2	társ1[e_bőv2]	e_bőv2	társ1[e_bőv2]	e_bőv2	társ1[e_bőv2]	e_var1_kit2
Elfoglalt ütemek:		151-152	153-154	155-156	157-158	159-160	161-162	163-164	165-166	167-168

Rész:	... H									
fafűvóskar:	e_var1_kit2	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]	társ1[e_bőv2]	társ1[e_bőv2]_var1		
Motívumok:	rézfűvóskar:	... k í s é r ő a k k o r d o k . . .					Kísérőakkordok, akár „b motívum”-ként		Kísérőakkordok + a II.-III. trombiták „feszítően” fölfelé lépkedő szólama	
	vonóskar:	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]	skála	társ1[e_bőv2]_var1
Elfoglalt ütemek:		169-170	171-172	173-174	175-176	177-178	179-180	181-182	183-184	185-186

* A „skála” szó a kit1[e_var1_kit2 / társ1[e_bőv2]] anyag rövidített megjelöléseként szolgál.

„I” rész. 187 – 205. ütem, [9’51”]

A H rész kavalkádja jelentős, fortissimo csúcsponthoz vezetett: a 187-194. ütemben az **f** motívum visszatér, cintányér-csapással és egy sűrű rézfűvós fanfár felkiáltásával megerősítve, ráadásul a 194. ütemben egy plusz anyaggal megtoldva. E plusz anyag a **b** motívum *ráktükörfordítása*, mely egy extra belső szólammal dúsítva jelenik meg: ez egy tizenhatod-sűrűségű, lefelé mozgó, három hangos vonulat, minden hangszercsoport közép- és felső regiszterében, mely az így felkiáltó *b-ráktükör* motívumrészletet még sűrűbbé és intenzívebbé teszi. A jelölések a következőképp alakulnak:

187-194. ütem: **f_var1_böv1**

194. ütem: **böv1[f_var1]** (= ráktükör[b] (másodhegedűszólam teteje) + elsőhegedűszólam)

A folytatásban ugyanez megismétlődik egy nagy terccel följebb, azonban kisebb eltérésekkel, melyek miatt az **f** motívum más variáns-számot kap. Egyrészt a dallamrajz tartalmaz eltéréseket, másrészt, ezúttal a 187. ütemben a motívumhoz társuló rézfűvós fanfár elmarad.

195-199. ütem: **f_var2_böv1**

(Ugyanez másképpen leírva: **f_var2** + **böv1[f_var1]**, mivelhogy **böv1[f_var1]** = **böv1[f_var2]**)

A 200-204. ütemben az **f** motívum ezúttal imitációs szerkezetben, rendkívül markáns és ritmikus formában jelenik meg az összes rézfűvós szólamban, egymáshoz képest komplementer ritmusban. E motívumsűrítmény, melyet erősen elkülönülő karaktere és szólamtextúrája miatt külön variánsként, **f_var3**-ként jelölök, másodpercek alatt fölvezet a szimfónia eddigi legmagasabb fokú drámai csúcspontjára, mely a 205. ütem elején következik be. E csúcspontot a szimfónia egyik legkomplicáltabb, egyik legnagyobb disszonanciafokú akkordja (**A+Cisz+E+G+B+C**), a rézfűvósok és az ütösök számára írt sforzatissimo dinamika, valamint a mű egyetlen – s így jelzés értékűnek is mondható – gongütése egyértelműen meghatározza. (Megjegyzendő, hogy eme akkordot már kifejezetten a

bartóki alfa-akkord rendszerbe illő hangkészlet jellemzi; hangjainak megfelelő sorrendbe helyezésével – alulról fölfelé B-Cisz-E-G + A-C – részlegesen kirajzolódik a két, egymástól nagy szekund távolságra lévő szűkített akkord bartóki modellje.)

„J” rész. 205 – 277. ütem, [10’37”]

A gongütés pillanata olyan a zenében, akár egy gátszakadás: mondhatni, ettől a pillanattól kezdve szabadulnak el végleg az indulatok – a zene megállíthatatlan, fékevesztett áramlásba jön, mely egyenesen sodorja a hallgatót a mű abszolút negatív drámai csúcspontja felé, mely a **J** rész végén található disszonáns, tutti sforzato-sforzatissimo akkordcsapásokban ölt testet.

A 205-208. ütemben a **b** motívum további variánsa hallható itt a hegedűkön és brácsákon: a **b_var3** duplájára gyorsított változatát halljuk, nyolcadok helyett tizenhatodos sűrűséggel. Az anyag jelölése: **b_var4**. (Ha használtuk volna a *többlepcsős variánsok* elvét, akkor ez az anyag most **b_var3_var2** néven szerepelne.)

Mindezek alatt a basszus – csellók és fagottok – markáns pontozott ritmusú hangpárokban lépked újabb és újabb harmóniákat meghatározva. Ezek a lépések szintén rokoníthatóak a **b** motívummal, azonban számomra képtelenség elönten, hogy ezt rokonságnak szánta-e, érezte-e a szerző, vagy pedig csak egyszerűen megfelelő basszust írt a zenei anyaghoz, ami történetesen hasonlít bizonyos szempontból a **b** motívumhoz. Minél egyszerűbb egy motívum, annál könnyebb arra „véletlenül” hasonlítani – s azt gondolom, a **b** motívum is elég egyszerű ahhoz, hogy a rokonság ne egyértelműen megállapítható, legfeljebb bizonyos fokig, „tetszés szerint” érezhető legyen.

Újabb – azonban ezúttal fontosabb – motivikus kétértelműséggel találkozunk a 209. ütemben megszólaló anyagban, a hegedű- és brácsaszólamban: esetében ugyanis nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy az **e** motívum, vagy a **g** motívum variánsáról van-e szó. E két motívum elég egyszerű, és hangjaikat tekintve nagyon közel állnak egymáshoz: az **e** egy „E-Fisz-A-G” gesztus, a **g** motívum témafeje pedig egy „E-Fisz-G-A” hangsorozat. Ezekhez képest az itteni anyagban „Fisz-E-A-G” hangok szerepelnek, mely így lehet egy **e**-variáns, melyben az eredeti motívum első két

hangjának a sorrendje változik meg, és lehet **g**-variáns is, melyben az első és a második hangpárban egyaránt sorrendet cserélnek a hangok. (Megjegyzendő, hogy mindeközben a brácsák szólammozgása egyértelműen a **g** motívuménak felel meg, e szólammal kapcsolatban azonban valószínűsíthető, hogy a szerző nem motivikus okokból rajzolta meg így a brácsaszólamot, hanem egyszerűen harmóniai-hangszerelési-szólamvezetési okokból. Azért gondolom így, mert Hanson olyannyira világos és érthető szerző és hangszerelő, hogy ha ezt a szólamot motivikus okokból helyezte volna ide, akkor minden bizonnyal kapott volna olyan megerősítést más hangszerektől, hogy legalábbis bizonyos mértékig észrevehető legyen. Hanson nem hitt az öncélú kompozíciós fordulatokban és a „rejtett üzenetekben”, melyeket csak az elemző vesz észre.)

A lényegre – a hegedűszólamra – visszatérve, jelölést kell találnunk az anyag számára, mely, mint láttuk, egyszerre két motívum variánsa. A jelölések az alábbiak lehetnének, melyek közül mindegyiket egyformán használhatónak tartok:

- **var1[e/g],**
- **[e_var2/g_var1]**
- **var[e_2/g_1]**

(Az első jelölésfajtának előnye az egyszerűség; az utóbbi kettőnek pedig a pontosság: azt is tartalmazzák, hogy eme variáns az említett motívumoknak hanyadik variánsa.)

Akármilyen képet fessen is az anyag motivikus rokonsága, megszólalásának ritmikája mindenképpen egészen újszerű: a motívum első hangja tizenhatodtriola-képletben repetál, ideges, sürgető hatást kölcsönözve az anyagnak.

A 213. ütem újabb lépcsőfokot képvisel a drámai progresszióban: a mű Első Témája, a **b** motívum a figyelem abszolút középpontjába kerül, amint ritmikusan robajló rézfúvós akkordokon megszólal, immáron nem csak két akkord váltakozásának formájában, hanem egy továbbkomponált, markáns ritmikai-motivikus képletté kibontakozva. Ezen motívum jelölése **b_var5**, jelenléte a 213-tól a 219-ik ütemig tart.

A **b_var5** kap egy rendkívül impulzív bővítményt a 220-224. ütemben: ez három, lefelé ereszkedő nyolcadhang, alatta végig szekundokban – majdnem végig

kromatikusan – lefelé nyomuló tizenhatodhangokkal, melyek ebben a tempóban, rézfúvósokon megszólaltatva már egyenesen kegyetlenség benyomását képesek kelteni.

Az eddig leírtak jelölései:

213-219: **b_var5**.

220-223: **böv1[b_var5]**

213-223: **b_var5_böv1**

Az összes fafúvóssal, gyakori basszus-sforzatóval és a timpani csökönyös nyolcad-ostinatójával megerősítve ez a robusztus anyag érzéseim szerint valami olyasmit jelenít meg, amit már nem lehet egykönnyen megállítani.

A 224-231. ütemben a **g** motívum témafejének ritmizált variációja, a **g_var2** kapaszkodik egyre felfelé a hegedűszólamban; közben a háttérben tovább szól az előbbi rézfúvós-robajban megszületett, s most a fafúvósokra áttevődött **böv1[b_var5]**.

A 232. ütemben a **g** motívum témafeje a sokszorosára gyorsítva, harmincketted-futamok formájában kavarg a vonóskarban, melyet **g_var3**-ként könyvelhetünk el. E témafej-sűrítmenyből hamarosan további harmincketted-hangsorozatok nőnek ki, melyek sokféle útvonalon viharzanak végig – ezek, a **g_var3**-mal való egylényegűségükénél fogva, mind a motívum-variáció részének tekintendők.

A 233. ütemben új motivikus anyag lép be: az **i motívum**, mely a fafúvósokon „villódzó”, lefelé pattogzó tizenhatod-staccatóival újfajta karaktert, érzetet visz bele a zene sodrába. Velejáró kísérőanyaga első alkalommal a mélyvonósok ritmikus pizzicatója. (Az ilyen anyag Hanson egyik kedvenc, jellemző zenei mintázatának mondható; korábban a szerzői portré fejezetében, az **E-2**-es pontban került említésre.) Az **i** motívum – mint számos más motívum ezen a területen, többek közt a korábban már említett **e_böv2** – rugalmasan alkalmazkodik kontextusához: hangközlépései enyhén módosulhatnak; azok iránya és egymáshoz viszonyított nagysága állandó, abszolút nagyságuk azonban nem.

Érdekes motivikus kapcsolódás látható a 263. ütemben, amikor a már jó ideje **i** motívumot játszó xilofon enyhén módosított formában, 3/8-os keretek közé sűrítve kezdi el játszani az **i**-t. (Ezt jelölhetjük **i_var1**-ként.) Az **i** ezáltal *idomul* a vele együtt hangzó **böv1[b_var5]**-höz, olyannyira, hogy akár a kíséőanyagaként, részeként is felfogható lenne. Ha előzmények figyelembevétele nélkül tekintenénk a 263. ütemet tartalmazó partitúraoldalra, a xilofonszólamot a fűvósokon szóló **böv1[b_var5]** színezékének, részének foghatnánk fel, azonban ha az előző oldalakra pillantva megnézzük, hogy e xilofonszólam honnan jön, egyértelműen látszik az **i** motívumból fakadása, s így motivikus önállósága is.

A 235. ütemtől a 239. ütemig a már folyó **g_var3**-mal együtt szól az **i** motívum, továbbra is a fafűvósokon.

A 240. ütemben a vonósok új anyagot szólaltatnak meg, azonban ez azért nem éri el a motívumi rangot, mert önálló szerepe soha sincs: kezdetben teljes mértékben a fafűvósok **i** motívuma számára biztosít kíséretet, dúsítást, tulajdonképpen „betársulva” az **i** motívum mögé a háttérbe, nagyon szorosan követve annak ritmikáját. Pár ütemmel később ugyanez az anyag a fafűvósok által játszott **g_var3** kíséőjévé válik, továbbra is háttérben maradva. Ha megnevezést szeretnénk neki adni, az lehetne **kíséőanyag[i / g_var3]**, vagy **[i / g_var3]-kíséőanyag**.

A 237-239, illetve a 246-248. ütemekben szóló, aszimmetrikusan hangsúlyozott elsőtrombita-szólam a **b** motívum újabb derivatívájaként is felfogható. Jelölése **b_var6**; melynek súlytalan ütemrészekre eső hangsúlyait második alkalommal a kisdob ritmusképletének markáns sforzatói is erősítik.

Hanson a különböző motívumokat igen világosan, hangszercsoportok szerint állítja szembe egymással – vagy más szóval: rétegzi őket egymásra. A partitúra grafikája látványosan mutatja, hogy hosszú területeken egymást kiegészítő anyagokat játszanak a vonósok, a fafűvósok, illetve egyre gyakrabban a rézfűvósok is. Ahol a vonósokon a **g_var3** szól, ott a fafűvósokon az **i**; más területeken, míg a fafűvósok az **i** vagy a **g_var3** motívumot játsszák, addig a vonósok a hozzájuk kitalált **kíséőanyag[i / g_var3]** anyagot „pergetik”.

Érdekes azonban, hogy a vonóskar az **i** motívumot sosem játssza. Valószínűleg azért, mert Hansonnál az **i** oly mértékben a fafűvósok számára teremt

anyagtípus, karakterben olyannyira azokhoz kötődik, hogy a szerző nem akarta azt elválasztani a fafűvósok csoportjától.

A 254. ütemben visszatér a rézfűvósok **b_var5** robaja, s ezzel elkövetkezik a mű legmagasabb motivikus polifóniájú szakasza: itt három különböző motívum – a vonós **g_var3**, a fafűvós **i**, és a rézfűvós **b_var5** – szól együtt, teljes erővel nyomulva egyenesen a mű abszolút negatív drámai csúcspontja felé.

A pontosság kedvéért megjegyzendő, hogy korábban, a 237-239 között volt már példa arra, hogy háromféle motívum szólt együtt (**g_var3**, **i**, **b_var6**), ezek közül a **b_var6** azonban – a maga két hangjeggyével – nem volt egyenrangú partnere a másik két motívumnak. Ezzel szemben a jelen területen hallhatóan három teljes értékű, előtérbe való, a figyelmet magához ragadni képes anyag verseng egymással a hang-térben, igen sűrű motivikus kavalkádot hozva létre.

Eme motivikus kavalkádhoz, s annak sűrűségéhez nagy mértékben hozzájárul az ütősök egyre növekvő szerepe: a 240. ütemben az **i** motívumhoz xilofon, a 243. ütemben a vonóskaron szóló kíséroranyaghoz pergődob csatlakozik. Míg a xilofon megmarad az **i** motívumhoz tapadva, a pergődob ritmusa több különböző motívum erősítését is végzi: hol a vonóskari kíséroranyag (243-245. ü.), hol a trombiták **b_var6** motívuma (246-248), hol az azt követő fafűvós **i** szolgálatában áll; a hangszerelési csúcsponton pedig, a visszatérő **b_var5** rézfűvós-robájának ritmikai kereteit erősíti, továbbra is jól illeszkedve azonban az fafűvós **i** motívum mintázatához.

Az ütősök fokozatosan egyesítik erőiket. A 252. ütemben a kisdob és a xilofon ezúttal már együtt szól, két ütemmel később pedig, a **b_var5** visszatérésekor a timpani-ostinato is csatlakozik hozzájuk.

Tudatos szerzői szándék, hogy a zenekari anyag a csúcsponthoz közeledve egyre zsúfoltabbá váljon. Ehhez az ütős anyag ritmikai inkoherenciája nagy mértékben hozzájárul, a következő mozzanatokkal:

- A kisdob pergése ill. marcatója nem esik egybe az üstdobéval, hanem egy nyolcados eltérés van közöttük
- A kisdob marcatója annak pergésének végén hangzik el, tehát a pergés crescendo jellegű, a timpaninál fordítva: a *sfz* és a tremolo ugyanarra a hangjegyre van írva, inkább decrescendót sugallva a tremolo lefolyásának

– Míg a xilofon egyenletes ritmussal erősíti az **i** motívumot, a kisdob nyújtott ritmust játszik, a képletvégi harminckettedeivel időbeli súrlódást produkálva a xilofon hangjához viszonyítva

– S végül, egészen letaglózóvá teszi a zenekari hangzást a „hajsza” utolsó négy ütemének (263-266) üstdob-kisdob viszonylata. A két hangszer egymást kiegészítő ritmikával – timpani: 2 rövid + 1 hosszú; kisdob: 1 hosszú + 2 rövid – hoz létre „ritmuszuhatagot”

– ...melyhez a szerző, a szimfonikus fokozás végleges betetőzése jegyében, a hárfát is becsatlakoztatja: a hangszer erősségének, specialitásának számító glissandókat szólaltat meg rajta, nyolcadonként újraindított, leviharzó fortissimó formájában.

A folyamat feszültségének fokozódásához nem csak az ütős-, hanem a vonóskar belső viszonyai ill. azok változásai is hozzájárulnak. A vonós-kari **g_var3** motívum szólamfelosztásában az látható, hogy a korábban egységes unisono a 257. ütemben imitációs szerkezetűvé válik a hegedűk ill. a brácsa-cselló együttes viszonylatában, minden korábbinál viharosabb és kiszámíthatatlanabb mozgásokat létrehozva. A 262. ütemben azonban ezek a mozgások ismét egyesülnek, hogy a végső négyütemes szakaszban (263-266) betagozódjanak a zenekari tutti ütemenként ismétlődő anyagába, unisonójukkal még tovább erősítve annak egységességét és repetitív konokságát.

Eme végletekig hergelt négyütemes szakaszban a **böv1[b_var5]** szólal meg négyszer újra és újra, majd hangáradata hirtelen egyetlen akkordcsapássá sűrűsödik össze, mely meglepetésszerű generál pauzát hagy maga után. Az akkordcsapás kegyetlen sforzatója – mely az egymással tritónusz távolságra lévő a-moll és eszmoll bitonális keverékét tartalmazza – négyszer ismétlődik meg, az ütemvonalak rendjétől teljesen elrugaszkodva (négy nyolcadonként a három nyolcados metrumban). Végül, zene az utolsó csapás alkalmával a mélyrézfúvósok hosszan kitartott, s elhalkuló a-moll szextakkordján megnyugszik...

10.18132/LFZE.2011.20

A J rész összefoglaló táblázata.

A könnyebb átláthatóság érdekében: **1.** Vastag betűvel jelölve a hangsúlyos, előtérben lévő motívumok; **2.** Vastagabb kerettel összefogva a szorosabban egybetartozó részletek **3.** Ahol olyan hangszer csatlakozik a motívumhoz, amely nem abba a hangszercsoportba tartozik, amelynek rubrikájában a motívum fel van tüntetve, ott a szóban forgó plusz hangszer nevét a rubrikán belül feltüntettem, a motívum jelölése alatt. Pl: „, (+xilofon) ”

Rész:	J ...										
Motívumok:	fafüvóskar:	var[e_2/g_1]	b_var5	bőv1[b_var5]	bőv1[b_var5] (+ hárfá)		i		i		i (+ xilofon)
	részfüvóskar:		b_var5	bőv1[b_var5]						b_var6	
	vonóskar:	b_var4 (+ hárfán b_var3)	var[e_2/g_1]		g_var2	g_var3			g_var3		kísérőanyag- [i / g_var3]
Elfoglalt ütemek:	205-208	209-212	213-219	220-223	224-231	232	233	234	235-236	237-239	240-242

Rész:	... J									
Motívumok:	fafüvóskar:	g_var3	i (+ kisdob + bőgők, 251-től cselló-pizz. is)	i (+ kisdob + xilofon + mélyvonós pizz.)	i (+ xilofon)	b_var5 (a xilofon önállóan viszi tovább az i-t)	bőv1[b_var5] xilofon i_var1 + hárfával	tutti fortissimo akkordcsapások, tulajdonképpen „bőv1[bőv1[b_var5]]”, majd a harsonák által kitartott akkordon való elhalkulás		
	részfüvóskar:	b_var6 (+ kisdobon ritmikai megerősítés)			b_var5 (A kisdob ritmikája mostantól inkább ehhez kapcsolódik)	bőv1[b_var5]				
	vonóskar:	kísérőanyag-[i / g_var3] (+ kisdobon ritmikai megerősítés a 245. ü. végéig)	g_var3		g_var3	g_var3 , 257-től kezdve önmagát imitálva a vonóskaron belül (A bőgők anyaga az i-t és a b_var5-öt is egyaránt támogatja)	g_var3			
Elfoglalt ütemek:	243-245	246-248	249-251	252-253	254-255	256-262	263-266	267-277		

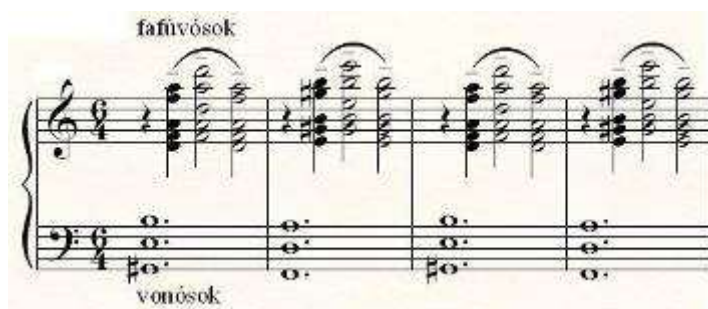
III. FORMAI EGYSÉG (278 – 311. ütem, [12'18''])

A III. formai egység nem más, mint a **g** motívum kulcsfontosságú, a mű központi gondolatává nemesülő, s narratív szempontból mondhatni: megváltó erejű visszatérése. A motívum, mely korábban a lágyhangú vonóskaron, lírai melankóliával mutatkozott be, most egy basszus-üstdob-pergés által kísért rézfúvósokari korál erejével és méltóságával emelkedik szólásra, s bontakozik ki a többi hangszercsoport lépcsőzetes bekapcsolódásával a mű minden tragédiát elsöprő, abszolút pozitív csúcspontjává.

A különböző hangszercsoportok bekapcsolódása ugyanazt a mondanivalót más-más színben: a hangszerek saját „szemüvegén” keresztül érzékelteti. Szubjektív – de reményeim szerint releváns – megfogalmazásokkal élve, a rézfúvósok az erőt és kikezddhetetlenséget, a fafúvósok egyfajta hófehér tisztaságot és szertartásszerűséget, a vonósok pedig végül a szívből jövő személyességet és szárnyalást adják hozzá a zene érzelmi tartalmához. A kitárulás végül az összes hangszercsoport egyesülésével, a **g** motívum legmagasabb hangján, C-dúrban éri el csúcspontját, a 299. ütemben.

A csúcspont után a zene békével visszahúzódik és nyugvópontra jut – azonban ekkor tonális magabiztossága és otthonossága is elolvad azáltal, hogy a nyugvópontot *bitonális akkordok* adják, harmóniai kétértelműségükkel, talányosságukkal ködbe burkolva a mű befejezésének üzenetét.

Érdekes, hogy a korábban számtalanszor előforduló **b** motívum a III. formai egység alatt egyetlenszer sem hangzik fel. A mű végén, ebben a „misztikus ködben” azonban, mintha kontúrja mégiscsak fölsejlene: a lágyan egymáshoz súrlódó, hosszan kitartott bitonális harmóniák oda-vissza váltakozásában a **b** motívum egyszerű szerkezeti lenyomata fedezhető fel.



A kóda akkordjai

A zene múltjából nem csak a **b** motívum szűrődik vissza. Ha visszaemlékezünk, annak idején a mű bevezetőjét alkotó **B** rész elején is pontosan ugyanaz az akkord szólalt meg, mint ami a jelen kottapélda második ütemében látható – csak egy nagy terccel följebb.

A vonósok számára kiírt utasítás: „Mute stand by stand” – szordínót felhelyezni pultról pultra. Így húzódik vissza a talányos zenekari hangzás, majd, amint a vonósok egyedül maradnak, a pianissimóból is tovább halkulva fokozatosan eltűnik a semmibe.

A III. formai egységet a következő oldalon található táblázat foglalja össze.

10.18132/LFZE.2011.20

III. formai egység (= „K” + „L” rész, = g motívum és kódája). 278 – 304. ütemek*

Ütemek:	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287
Fafüvösök										
Rézfüvösök	Rövid témafej, e-ről	Rövid témafej, h-ről	Rövid témafej, físz-ről	Rövid témafej, cisz-ről	1. témaszakasz, g-ről			1. témaszakasz (ismételten), g-ről		
Vonósok										
Hangnem és basszus	e - dallamos moll. Állandó üstdobpergés e orgonaponton				e-moll			G-dúr		

Ütemek:	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	
Fafűvösök (kürtökkel)		2. témaszakasz				3. témaszakasz			...csatlakozás a vonósokhoz: Hosszú témafej		
Rézfűvösök					...csatlakozás a fafűvösökhöz	3. témaszakasz			...csatlakozás a vonósokhoz: Hosszú témafej		
Vonósok									Hosszú témafej (benne egy hanggal meghosszabbítva a rövid témafeji rész)		
Hangnem és basszus	érkezés E-dúr	a – dallamos moll, érintve C-dürt, e-mollt				G-dúr				moduláció...	

Ütemek:	298	299	300	301	302	303	304 – 311.
Fafüvösök (kürtökkel)	...3. témaszakasz folytatása és végigvitele. Egyesült tutti, <i>ff</i> csúcsponttal a 299. ütemben						Kóda („b_var7”?)
Rézfüvösök					g_böv1, levezető taktusok		
Vonósok						csatlakozás, g_böv1	Kóda („b_var7”?)
Hangnem és basszus	C-dúr						Bitonalitás: E-dúr szext fölött d-moll, d-moll szext fölött E-dúr

* A III. formai egység, rövidsége és egybefüggősége miatt, egyenlő a „K” résszel, amely pedig, a g motívum által elfoglalt területtel azonos. Egy mozzanat mondható kivételnek ez alól: ez az utolsó ütemek (304-311) bitonális akkordjait tartalmazó kódája, melyet, jelentős hangulatváltozást okozó s végkicsengést meghatározó hatása miatt, külön betűvel, „L” részként azonosítok.

Néhány gondolat a folyamatbeli koherenciáról – a részek csoportba foglalhatóságának vagy tovább tagolhatóságának kérdése

A motivikus és formai elemzés végén, miután az összes formai rész azonosításra került, egy gondolatmenettel még adósnak érzem magam. Ez a formai részek közötti *koherencia* kérdése: annak felmérése, hogy a részeket lehetett volna-e rövidebbre, vagy hosszabbra szabni az elemzésben. Azonosíthatók-e rész-csoportok, melyek érezhetően egybetartoznak, illetve, keletkeztek-e az elemzésben olyan, hosszú részek, melyeken belül akár további részhatárokat is megállapíthattunk volna.

A részhatárok megállapításakor a mérlegelés során az elemzőben két, egymással ellentétes „erő” dolgozik: az egyik az, amely egy új anyag, egy új hangzás megjelenése esetén az artikulációra, a tagolásra bátorít, a másik pedig, amely az összetartozást, az egyként kezelést sugallja, ha a két rész valamivéle drámai/érzelmi/folyamatbeli koherenciát mutat. Amennyiben az egyik oldal igaza sokkal jelentősebbnek bizonyul a másikinál, akkor a döntés egyértelmű és viszonylag objektívnek mondható; ha azonban mindkét oldal jelenléte egyszerre erős, akkor a kérdés dilemmaként vetődik fel, s a rá adott válasz is többnyire szubjektív lesz.

Ez a problémakör különösen érvényes az olyan, árnyalt átmeneteket is gyakran tartalmazó kompozíció esetében, mint Hanson V. szimfóniája.

Az I. nagy formai egyégen belül elsősorban rész-csoportokat tudok elképzelni: a zene drámájában bizonyos részek koherens együttesekbe állnak össze, s alkotnak nagyobb lélegzetű „drámai íveket”. Az I. formai egységben két ilyen „drámai ívet” vélek felfedezni:

1. Az **A + B + C + D** részek együttese az 1-től az 52. ütemig. Ebben a komor és misztikus, **b** és **c** motívum által uralt közegben különböző hangulatok nyílnak meg, különböző áramlatok indulnak el – mint pl. a **C** rész **d** motívuma vagy a **D** rész **b+e** motívum-együttese – melyek mind gördülékenyen adják át egymásnak a szót, s gyakran fokozatosan úsznak át egymásba, és engednek egyre mélyebb betekintést a szimfónia érzelmi világába.

2. Az **E** rész heves kitörésével induló második drámai ív az **E + F + G** részek csoportja, mely az **E** rész intenzív érzelmi töltetével, az **F** rész extrém magas és pianissimo hangzásainak „hipnotikus” hatásával, valamint a **G** rész lényegre térő

Főtémájával teljes mértékben élénk tárja a mű tartalmi magját, teszi kerek egészzé az I. formai egység mondanivalóját, s teremti meg azt az alaphelyzetet, melyből kiindulhatnak a II. formai egység sodró eseményei.

Az I. formai egységben tehát, ha e szempontok kerekedtek volna felül, a fent vázolt drámai ívek alkották volna a betűzött részeket, s így a formai egység két részt: egy A-t és egy B-t tartalmazott volna.

A szimfónia elején azonban nagyobb súllyal esett a latba az, hogy a szerző itt mutatja be sorra a mű motívumait, témáit, s ezen bemutatkozások újdonságereje erősebben igényelte az újabb és újabb részhatárok megállapítását, mint amilyen erősen a fent vázolt drámai ívek igényelték mindennek az ellenkezőjét.

A II. formai egység esetében azonban megfordultak a „struktúraalkotási erőviszonyok”: itt ugyanis a szerző nagyrészt a már meglévő, már bemutatott anyagokkal dolgozik, és fő célja az azokból való *folyamatépítés* – a hallgató eljuttatása valahová az I. formai egység által létrehozott alaphelyzetből. Így a motívumok inkább egy nagyobb folyamat szolgálatába állnak, s megjelenésük már nem mindig bír olyan formarész-alkotó jelentéssel, mint korábban. Ilyen például a 133. ütem (*Poco più mosso*), ahol az **e** motívum visszatér; ilyen a 151. ütem, ahol még újabb formában, és további *Piú mosso* tempójelzéssel jelenik meg. Elméletileg szolgálhattak volna e pillanatok részhatárként, azonban úgy gondolom, hogy az efféle határolás a fokozatosan duzzadó, koherens drámai folyamatnak s a zene érdemi mondanivalójának a „felszabdolásával” lett volna egyenértékű.

Az olyan, erőteljes (motivikus és/vagy hangzásbeli) zenei csúcspontokon, mint a 187. vagy a 205. ütem, az általam ténylegesen megtett részhatárolás egybeesik a zene hosszú távon kirajzolódó mondanivalójával, s mint ilyet, maximálisan szükségesnek tartom. (A 213. ütem elején, ahol a **b_var5** jelentős visszatérése hallható, csupán azért nincs részhatár, mert a **b_var5**-öt megelőző pár ütem (205-212) e motívum előkészítőjeként, felvezetőjeként szolgál. Más szóval: a **b_var5** által uralt rész kicsivel a motívum előtt, már a 205. ütemben elkezdődik.)

A III. formai egységben pedig a strukturális összeolvadás még magasabb szinten is megvalósul: a megbetűzött részek nem csak az általam elképzelt „drámai ívekkel” válnak egyenlővé, hanem magával a formai egységgel is: a **K** rész egyenlő a

III. formai egységgel. Ezen egyenlőség alól csupán egy mozzanat jelent kivételt: a 304. ütemtől kezdődő, bitonális akkordokat megszólaltató zárószakasz, a **g** motívum kódája. Ez, tekintettel az általa hozott igen jelentős, s a darab végkicsengését is meghatározó hangulati változásra, külön betűzést kapott: „**L**” részként azonosítom, annak ellenére, hogy az előzményeihez igen erős szólamvezetési és folyamatbeli koherenciával kapcsolódik. A „formatani korrektség” jegyében, az **L** részt hívhatjuk a **K** rész *kódájának* – ahogy tartalmát a **g** motívuménak.

10.18132/LFZE.2011.20

Függelék IV/4:

Hanson V. szimfóniájának formai összefoglaló táblázata

Formai egységek:	I. Lassú, lírai, részben bevezető funkciójú rész, elsősorban negatív hangulati töltettel 1 – 107. ütem						
„Drámai ívek”:	1 – 52. ütem				53 – 107. ütem		
Részek:	A 1-12.	B 13-23.	C 24-35.	D 36-52.	E 53-64.	F 65-79.	G 80-108.
Motívumok és témák:	a, b = 1. téma a_var1, a_var2, b_bövl	c, b_var1, c_var1	d, b_var2, c_var1	c_var1, b+e , b	f_kit1, b	b_var3 _bövl, b_var3_bövl2_kit1, b_var3	b_var3, g = 2. téma = „főtéma”

Formai egységek:	II. Gyors, drámai folyamat, elsősorban negatív hangulati töltettel 108 – 277. ütem			III. Lassú, finale-jellegű rész, a dráma végső konklúziója, pozitív , de végül „többértelművé” váló hangulati töltettel 278 – 311. ütem	
„Drámai ívek”:	108 – 186. ütem	187 – 205. ütem első ütése	205 – 277. ütem	278 – 311. ütem	(304-311.)
Részek:	H 108-186.	I 187-205. ütem első ütése	J 205-277.	K 278-311.	L (kóda) 304-311.
Motívumok és témák:	h = 3. téma , e_bövl1_kit1 , e_bövl1_kit2 , e_var1_kit1 e_bövl2_társ1 , e_var1_kit2	f_var1_bövl1 , f_var2_bövl1, f_var3	b_var4, var[e_2/g_1], b_var5_bövl1 , g_var2 , g_var3 , i , b_var6	g (= 2. téma = „főtéma”) + g_bövl1 +	kóda. („b_var7”?)

A motívumok közül **vastag betűvel** az első előfordulásukat, valamint a *jelentősebb* zenei szerepet játszó variációikat és visszatéréseiket jelöltem.

Utószó

Hanson nevét az Eastman School of Music-ban egy kamara-hangversenyterem, egy ökumenikus kápolna, egy kiemelkedő szimfonikus hangszerelésért járó zeneszerzői ösztöndíj, valamint a Hanson Institute for American Music viseli. Öröksége, melyet maga után hagyott, minden jel szerint több ezer mai amerikai muzsikusból váltja ki az őszinte tisztelet és a hála érzését. Többek között engem is megérintett mindaz, ami életrajzíróinak műveiből, növendékeinek beszámolóiból s szerzői repertoárjának nem egy darabjából egyaránt kitűnik: a művészetbe és az emberbe vetett hite, a legmagasabb rendű értékek melletti elkötelezettsége, az az univerzális tehetség, mellyel mindezeknek a szakma minden területén konkrét megnyilvánulási formákat tudott adni – és az a kifogyhatatlan inspiráló erő, mellyel környezetére hatott.

Hanson örökségére gondolva, eszembe jut Kodály Zoltán is, akinek egyéniségével talán indokolt lehet itt némi párhuzamot vonni. E két ember szelleme, úgy érzem, több szempontból is közeli rokonságot mutat egymással.

Bár Kodály egy olyan, forradalmi jelentőségű oktatási *metodikai* újítást is bevezetett, melyhez foghatót Hanson nem, mindkét emberről elmondható, hogy egy nagy vízió született meg bennük, melyet hosszú életük során sikerrel meg is valósítottak. Hanson és Kodály, mindketten a maguk módján és a maguk erősségeire építve, a zene területén s így a zenén keresztül, évtizedeken át fáradhatatlanul dolgoztak hazájukért.

Mindketten hittek a zene embert felemelő, nemesítő és jobbá tevő erejében. Kodálytól való idézeteket e vonatkozásban szép számmal ismerünk; hozzá hasonlóan Hanson is gyakran hangot adott ebbéli meggyőződésének. Gyakran beszélt vagy írt a zenéről spirituális fogalmakat használva – a zene szerinte nem csak esztétikai, hanem etikai lényegű; nem csak a fülnek kellemes művészeti forma, hanem spirituális erő is: „az emberi lélek nyelve”, „egy isteni módon nagyszerű művészet”, melynek előadói „e művészet evangélistái”.¹²¹

¹²¹ Idézetek Howard Hansontól, „The Scope of the Music Education Program”, *Music Educators Journal* 34 (1948 június-július): 57; „Howard Hanson on Music”, *Howard Hanson: A Tribute*

Szöveget megzenésítő műveikben is érezhető eszmei rokonság. Hanson számos, zenekarkíséretes kórusművében ad hangot hazájába és annak felemelkedésébe vetett hitének, mint pl. a *Song of Democracy* vagy a *Song of Human Rights*, Amerika egyik legjelentősebb költőjének, Walt Whitman-nek verseire alapozva. Ezzel párhuzamban, Kodály kórusrepertoárjának központi kérdése a magyar nemzet sorsa, melyet *Liszt Ferenchez, Huszt*, vagy *Zrínyi szózata* című művei jól példáznak.

Mélyről fakadó morális tartalommal bír a szintén Whitman-szövegekre komponált *Mystic Trumpeter*, a VII. szimfónia, valamint számos vallásos *a cappella* és zenekarkíséretes kórusmű, melyek közül talán kiemelhető a *The Cherubic Hymn* és a *Lumen in Christo* – hasonló szellemben, ahogy Kodály (zeneszerzési szempontból nyilvánvalóan jelentősebb) *Psalmus Hungaricus*-a, vagy az *a cappella* vegyeskari műveinek tartalmas repertoárjából való kompozíciók, például a *Szép könyörgés*, *Sík Sándor Te Deuma*, *Öregek*, *Balassi Bálint elfelejtett éneke*, vagy a *Jézus és a kufárok*.

Úgy érzem, Hanson és Kodály *credo*-ját – s azok közös lényegét: az ifjúság nevelésének tulajdonított fontosságot s az annak szentelt, életre szóló figyelmet – tökéletesen megfogalmazza az a Walt Whitman versrészlet¹²², melyet Hanson a *Song of Democracy* című kórusművében zenésített meg:

And these I see, these sparkling eyes,
These stores of mystic meaning, these young lives,
Building, equipping like a fleet of ships, immortal ships,
Soon to sail out over the measureless seas,
On the soul's voyage.

Only a lot of boys and girls?
Only the tiresome spelling, writing, ciphering classes?
Only a public school?
Ah more, infinitely more;

És ezeket látom én, e csillogó szemeket,
E hordozóit misztikus jelentésnek, e fiatal életeket,
Építeni, felszerelni, mint hajók flottáját, halhatatlan hajókat,
Melyek hamarosan mérhetetlen tengerekre szállnak,
A lélek utazására.

Csupán fiúk és lányok sokasága?
Csak fárasztó betűzés, írás, pusztán tanórák?
Egy köziskola csupán?
Ó, több, végtelenszer több;

(Eastman School of Music couvenir program, 1981. október 28); és Howard Hanson, „The Place of Creative Arts”, *Vital Speeches of the Day* 30 (1963): 90. Idézi: Cohen, 9.

¹²² A magyar fordítás a dolgozat írójának saját, szabad fordítása. A mű teljes szövege, más kórusművek szövegeivel együtt, megtalálható az I-es számú függelékben.

*And you, America,
Cast you the real reckoning for your present?
The lights and shadows of your future, good or evil?
To girlhood, boyhood look, the teacher and the school*

És te, Amerika,
Megteszed-e az igazi számvetést a jelenedről?
S jövőd fényei, árnyékai – jóság vagy gonoszság?
Fiúkra és lányokra: a fiatalságra tekint tanár, és iskola.

A két zenei vezető személyes kisugárzásának is voltak hasonlóságai. Mindkettejükről köztudott, hogy mesterien bántak a szavakkal – szóbeli megfogalmazásaik mindig lényegretapintóak, átgondoltak és körültekintőek voltak. David Russell Williams, a *Conversations with Howard Hanson* című könyvében – melyben a Hansonnal való, magnószalagon rögzített személyes beszélgetéseit publikálja –, a bevezető szakaszban így ír: „Dr. Hanson ritkán beszél anélkül, hogy előbb gondolkodna, így nagyon kevés szerkesztésre vagy vágásra volt szükség”. Vikár László népzene-tudós, a Zeneakadémia tanára egyik óráján, melyen magam is jelen voltam, így emlékezett vissza Kodályra: „Kodály keveset beszélt, de amit mondott, az rendszerint olyan volt, hogy kőbe lehetett volna vésni.”

Bár mindkét személyiségnek egyformán kiváló volt a diplomáciai érzéke és a kommunikációs képessége, Hanson javára szól, hogy míg Kodály stílusát szigorúnak, szófukarnak és tekintélyelvűnek mondják, Hanson esetében a tekintélyelvűség mellett – különösen növendékei egybehangzó visszaemlékezései szerint – mindig is jelen volt egyfajta kedvesség és könnyű megközelíthetőség, s kritikai természetű megjegyzéseiből sem hiányzott soha a tapintatosság.

Zárásképp, hadd idézzek Hanson szimfonikus repertoárja záródarabjának, a 81 éves korában komponált VII. szimfóniának Walt Whitman által alkotott verssoraiból! E sorok, úgy érzem, Hanson élethez való viszonyának, zenésztársai, embertársai iránti felelősségtudatának és szeretetének, előrelátásának és másokat ösztönző erejének egyaránt méltó foglalatát képezik.

*Now, voyager,
Sail thou forth to seek and find!*

[...]

Joy, shipmate, joy!

*O we can wait no longer,
We too take ship, O soul!
Joyous, we too launch out on trackless seas,
Fearless, for unknown shores on waves of
ecstasy to sail,
Amid the wafting winds.
Caroling free, singing our song of God!*

Joy, shipmate, joy!

*...our life begins,
The long, long anchorage we leave,
The ship is clear at last, she leaps!
She swiftly courses from the shore,
Joy, shipmate, joy!*

Most, utazó,
Vitorlázz előre, hogy keress és találj!

[...]

Öröm, hajóstárs, öröm!

Ó, nem várhatunk tovább,
Mi is hajóra szállunk, ó lélek!
Örömtelien, mi is kiszállunk az úttalan tengerekre,
Félelem nélkül, ismeretlen partok felé, hamarosan
az extázis hullámain vitorlázva,
Fújó szelek közepette.
Szabadon énekelve Isten dalát!

Öröm, hajóstárs, öröm!

...életünk elkezdődik,
A hosszú, hosszú kikötőt elhagyjuk,
A hajó előtt végre tiszta az út, csakúgy suhan!
Gyorsan elrugaszkodik a parttól,
Öröm, hajóstárs, öröm!



Howard Hanson -

Függelékek

Az elektronikus formában leadott változatban a függelékek külön fájlokban, a „Mellékletek” nevű mappában találhatók.

I. Hanson-kórusművek eredeti és magyarra fordított szövegei

- Song of Democracy
- The Mystic Trumpeter
- Lumen in Christo

II. Felhasznált anyagok jegyzékei

1. Felhasznált és hivatkozott zenekari partitúrák jegyzéke
2. Felhasznált hangzóanyagok jegyzéke
3. Felhasznált képek jegyzéke

III. DVD-melléklet

A DVD-melléklet a dolgozathoz tartozó összes hangzóanyagot tartalmazza.

Ez az elektronikus formában (kötelezően CD-n) leadott változatban is külön DVD-n szerepel, mert tartalma nem fér rá egy CD-re.

A dolgozatot tartalmazó CD és a DVD-melléklet egy dupla tokban, együtt került elhelyezésre.

IV. Összefoglaló jellegű függelékek,

a dolgozat hátsó zsebében elhelyezett, onnan eltávolítható A3-as lapokon

1. Howard Hanson élete és életműve évszámokban – kronológiai összefoglaló táblázat
2. A „Hanson zeneszerzői stílusának elemzése” fejezet részletes tartalomjegyzéke
3. Az V. szimfónia motívumainak áttekintő jellegű felsorolása
4. Az V. szimfónia formai összefoglaló táblázata

Bibliográfia

COHEN, Allen: *Howard Hanson in Theory and Practice*. Westport, Conn.: Praeger Publishers, Greenwood Publishing Group, 2004. /Contributions to the Study of Music and Dance. 66./ [Hanson zenepedagógiai és zenetudományi munkásságának dokumentumokon alapuló, legalaposabb feldolgozása, minden további kutatás megkerülhetetlen alpműve.]

LENTI, Vincent A.: *Serving a Great and Noble Art. Howard Hanson and the Eastman School of Music*. Rochester, N.Y.: Meliora Press, University of Rochester, 2009.

HANSON, Howard: *Harmonic Materials of Modern Music*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1960. [a könyv megtalálható a Zeneakadémia könyvtárában is]

————— : „Cultivating a Climate for Creativity”. *Music Educator’s Journal*, 46/6 (1960. június-július): 28.

PERONE, James E.: *Howard Hanson. A Bio-Bibliography*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1993. [Ebben a kötetben található meg Hanson kompozícióinak legteljesebb jegyzéke, valamint írásainak bibliográfiája.]

SCHERER, Barrymore Laurence: *A History of American Classical Music*. Naperville, Ill.: Sourcebooks, 2007. (Mellékelt hangzópéldákat is tartalmaz; ezek kiadója és jogtulajdonosa: Naxos Rights International)

SIMMONS, Walter: *Voices in the Wilderness. Six American Neo-Romantic Composers*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006.

WILLIAMS, David Russell: *Conversations with Howard Hanson*. Arkadelphia, Ark.: Delta Publications, 1988.

10.18132/LFZE.2011.20