

10.18132/LFZE.2020.4

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A ZONGORA SZEREPE JOHANNES
BRAHMS 49 DEUTSCHE VOLKSLIEDER
CÍMŰ MŰVÉBEN

KERÉNYI MARIANN

TÉMAVEZETŐ: SZABÓ FERENC JÁNOS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2020.4

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	V
1. Johannes Brahms és a <i>Volkslied</i>.....	1
1.1 Brahms népdalgyűjteményeinek forrásai	1
1.2 A <i>Volkslied</i>	5
1.3 Johann Gottfried Herder hatása	7
1.4 Az eredetiség kérdése	9
1.5 Brahms és Erk vitája.....	14
2. Brahms és a zongoraszólam	18
2.1 A dalok zongoraszólamának struktúrája	18
2.1.1 Strófánként változatlan zongorakíséretes dalok	18
2.1.2 Strófánként változó zongorakíséretes dalok	34
2.2 A zongoraszólam énekhang nélküli része	64
2.2.1 Előjáték.....	64
2.2.2 Utójáték a strófánként változatlan zongoraszólamú daloknál	67
2.2.3 Utójáték a strófánként változó zongoraszólamú daloknál	69
2.2.4 A balladai hangvételi dalok közjátékai.....	71
3. Hangnemi kapcsolatok a 49 <i>Deutsche Volkslieder</i> köteteiben.....	73
3.1 A hangnemek forrásai.....	73
3.2 Hangnemi érdekességek a kötetben.....	75
3.3 Hangnemi koncepció a dalok sorrendjében, avagy ciklikus gondolkodás	79
4. A 28 <i>Deutsche Volkslieder</i> és a 49 <i>Deutsche Volkslieder</i> egyező dalainak összehasonlítása	84
4.1 Első versszak zenei anyagaként alkalmazva	84
4.2 Nem a kezdő versszak zenei anyagaként alkalmazva	87

4.3 A versszakok között elosztott zenei anyagok	89
4.4 Újrakomponált kíséretetek.....	91
5. A műdalok és a 49 Deutsche Volkslieder kapcsolata	94
5.1 <i>Guten Abend</i> (WoO33 Nr.4) – <i>Spannung</i> (Op.84 Nr.5)	95
5.2 <i>Soll sich der Mond...</i> (WoO33 Nr.35) – <i>Vor dem Fenster</i> (Op.14 Nr.1)	97
5.3 <i>Des Abends...</i> (WoO33 Nr.38) – <i>Gang zur Liebsten</i> (Op.14 Nr.6).....	100
5.4 <i>Da unten im Thale</i> (WoO33 Nr.6) – <i>Trennung</i> (Op.97 Nr.6).....	103
5.5 <i>Dort in den Weiden...</i> (WoO33 Nr.31) – <i>Dort in den Weiden</i> (Op.97 Nr.4) ..	106
5.6 <i>Es wohnet...</i> (WoO33 Nr.36) – <i>Der bucklichte Fiedler</i> (Op.93 Nr.1)	108
5.7 <i>In stiller Nacht</i> (WoO33 Nr.42) – <i>In stiller Nacht</i> (WoO34 Nr.8).....	110
6. Gondolatok a dalok előadásáról.....	112
Bibliográfia	117

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Szabó Ferenc Jánosnak, aki túl azon, hogy javaslataival segítette a téma kidolgozását, ötleteivel további gondolkodásra, kutatásra ösztönzött. Hálás vagyok a fordításokért Ujlaky Dorottyának, Pusztai Lídiának és Koncz Reginának, a kottapéldák szerkesztéséért Varjasi Gyulának. Köszönettel tartozom Riskó Katának, aki szakmai javaslatokkal segítette munkám. Hálás vagyok Pogány Áronnak, aki a fordítások pontosítása mellett a szöveg formálásában segített, a munkafolyamat során végig támogatott. Köszönöm a családomnak, kislányomnak, hogy szeretetükkel, támogatásukkal, türelmükkel lehetővé tették, hogy elég időt fordíthassak disszertációm elkészítésére.

Kerényi Mariann

Szeged, 2019. június 12.

Bevezetés

Doktori értekezésem témáját a dalirodalomhoz fűződő lelkesedésem alapján választottam. A dal miniatűr műfaja, a zeneszerzők legbelsőbb érzelmeinek lenyomatát hordozza. Olyan zeneszerzőt kerestem, akinek dalaiban a hangsúly a zongoraszólamra helyeződik. Választásom Johannes Brahms *49 Deutsche Volkslieder* című gyűjteményére esett, amely lehetőséget ad a zongoraszólam irányából megvizsgálni a zeneszerző népdalokhoz fűződő bensőséges viszonyát. A témát elsősorban előadóművészi szempontok alapján közelítettem meg. Brahms egész életét végig kísérte népdalokhoz fűződő szeretete, és lelkes érdeklődése, amelynek nyomai a nem vokális művekben is megjelennek. A német népdalok legfőbb jellemzője a dallami és ritmikai egyszerűség, amely zenei anyag megfelelőnek bizonyult a zárkózott Brahms számára, hogy érzelmeit a nép által létrehozott szövegen és dallamon keresztül, illetve közvetett módon ezek mögé rejtőzve, fogalmazza meg. Brahms mindezt a zongoraszólam kidolgozottságával éri el. A *49 Deutsche Volkslieder* (WoO33) dalait a zongoraszólam alapján tanulmányozom. Egyes alfejezetek elején megadom az általános jellemzőket, s ezeket később az egyes elemzésekben bontom ki. A gyűjtemény utolsó hét műve előénekesre és négyszólamú vegyeskarra íródott. Dolgozatomban ezekre a művekre nem terjed ki, ezért az elemző részben nem szerepelnek. Olyan szakaszokban említem csak meg, ahol a mű egészét vizsgálom.

Értekezésemet hat nagyobb részre osztottam. Az első szakaszban Brahms és a népdal viszonyát, valamint népdalköteteinek forrásait tárgyalom. Ebben a fejezetben Brahms népdalokról való összetett gondolkodását, az uralkodó nézettel ellentétes álláspontját, a népzene fogalmáról alkotott elképzelését mutatom be, illetve hogyan helyezkedik szembe Brahms népdalról alkotott nézete a korabeli tudomány meggyőződésével. Kitérek Brahms – a válogatásban szerepet játszó – esztétikai stílusának azon jellegzetességére, miszerint az autentikussággal szemben a számára zenei minőséget jelentő dallamokat részesítette előnyben. Brahms számára a népdal idealisztikus költői kép volt, mely a valóságtól elrugaszkodott ideát testesített meg. Ebben a tekintetben Herder követőjének mondható. Támadta Ludwig Erk és Franz Magnus Böhme gyűjteményét (*Deutscher Liederhort*), akik válogatás nélkül mindent összegyűjtöttek, amit a nép énekelt. A szerző, forrásai tekintetében Kretschmer-Zuccalmaglio *Deutsche Volkslieder mit ihren Original -Weisen* (1838-1840) című

antológiáját részesítette előnyben. Brahms további népdalköteteit és azok forrásait is ebben a részben tárgyalom.

Dolgozatom második szakaszának középpontjában a népdalfeldolgozások zongoraszólama áll. Ebben a fejezetben a dalok elemzésén keresztül a zongora szerepét olyan szempontok alapján vizsgálom, amelyek által bebizonyítható, hogy a zongora a dalok zenei illusztrációján túl Brahms gondolatainak, titkolt érzelmeinek, rejtett üzeneteinek közvetítője: a szerző néhol szinte második jelentésréteget ad zongoraszólam által a dalokhoz. Értekezésem célja megvilágítani a zeneszerző népdal iránti lelkesedését, valamint hogy hogyan nyilvánul meg ez a különböző struktúrájú zongoraszólamok zenei anyagában. A strófánként állandó, illetve strófánként változó zongoraszólamokat a zenei illusztráció jellege alapján további csoportokra osztottam. E rendszerezés által lehetőség nyílik a kétféle kísérettípus összehasonlítására, a szöveg kontextusába helyezve, láthatóvá válik, milyen szempontok inspirálták a szerzőt a megfelelő kísérettípus kiválasztására. A strófánként változó zenei anyaggal rendelkező daloknál is több alcsoportba rendeztem a műveket, melyeknek struktúráját a szöveg jellege határozza meg. A szöveg tartalmát a párbeszédese népdalokon, balladai hangvétellű történeteken, a szereplők lelkiállapot-változásán keresztül követhetjük nyomon, amelyeket a zongora zenei anyaga ábrázol. Külön tárgyalom a zongoraszólam énekhang nélküli részét, az előjáték, utójáték és közjáték szerepét.

Értekezésem harmadik részében Brahms hangnemválasztásaira fókuszáltam. A hangnemek forrásainak megjelölése mellett ebben a szakaszban emelem ki az egyes népdalfeldolgozások érdekesebb hangnemi jelenségeit, a dalok tartalmi-hangnemi összefüggéseit. A köteten belüli hangnemi koncepció vizsgálata felveti a ciklikus gondolkodás kérdését, amelyre szintén ebben a fejezetben keresem a választ.

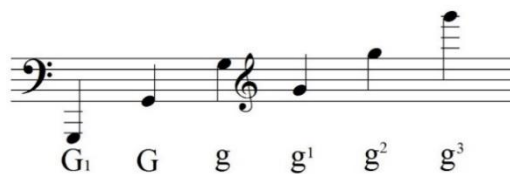
A *49 Deutsche Volkslieder* (1894) népdalkötet előzményének tekinthető a *28 Deutsche Volkslieder* WoO32 (1857) című gyűjtemény. A negyedik részben a két kötet egyező dalainak zongoraszólamait hasonlítom össze, amelyek nagyjából negyven év különbséggel keletkeztek, így lehetőséget nyújtanak az ifjú zeneszerző és a már korából adódóan érett gondolkodású Brahms komponálási módjának megfigyelésére. A *28 Deutsche Volkslieder* tükrében más megvilágításba helyeződik a később keletkezett gyűjtemény. A zongorakíséret változásainak bemutatásával, bepillantást nyerhetünk az alkotói folyamatba.

Néhány szöveget Brahms többször is feldolgozott, egyes népdalszövegeket más dallammal, illetve zongoraszólammal látott el. Az ötödik szakaszban az azonos

szövegre íródott műdalokat hasonlítom össze a *49 Deutsche Volkslieder* gyűjtemény dalaival. Brahms a népies szöveget alkalmasnak találta arra, hogy műzenei környezetben is felhasználja, a népdalokra jellemző természetességre, egyszerűsége törekedve.

Dolgozatom rövid záró szakaszában a dalok előadásához fűződő gondolataimat osztom meg a gyűjtemény első 42 dalának előadóművészi elemzése által. A fontosabb zenei jelenségeket kottapéldával szemléltetem, táblázatokkal ábrázolom a hangnemek, hangnemi változások, a dalok hangulatára utaló előadásjelzések megjelenítését. Értekezésem célja, hogy a zongora használatán keresztül világítsak rá Brahms népdalhoz fűződő bensőséges kapcsolatára. Az elemzéseken keresztül sokat megtudhatunk Brahms lenyűgöző kreativitásáról, ötetgazdagságáról, karakterizáló képességeiről.

A *49 Deutsche Volkslieder* című gyűjteményről nem született eddig még összefüggő, minden dalra kiterjedő részletes elemző munka. Vizsgálódásom során Max Friedlaender *Brahms's Lieder* című könyvének *Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung* fejezetére támaszkodtam. Friedlaender a gyűjtemény dalait Simrock 1894-es kiadású kottája alapján tárgyalja. Elemzéseimben magam is ebből a kottakiadásból dolgoztam. A külföldi idézetek, levélrészletek fordítóját a lábjegyzetekben külön tüntettem fel, ellenkező esetben a fordítást magam készítettem. A dalokat cím és a köteten belüli sorszám alapján jelzem. A WoO33, illetve WoO32 kötetre vonatkozó jelölést azokban a fejezetekben írom ki, ahol a két kötet azonos című dalát hasonlítom össze. Dolgozatomban általános értelemben kisbetűvel jelzem a zenei hangokat (g), konkrét esetekben a következő jelölést alkalmazom:



1. Johannes Brahms és a *Volkslied*

1.1 Brahms népdalgyűjteményeinek forrásai

Brahms népdalok iránti szeretete és tisztelete végigkísérte munkásságát. Számos népdalfeldolgozást komponált, melyek szövegei, dallamai, nyomtatásban megjelent népdalgyűjteményekből származnak. Max Kalbeck (1850-1921) szerint Brahms az 1840-es évek végén készítette el első, különböző országok dalait tartalmazó népdalgyűjteményét.¹ Ebből a korai gyűjtésből 15 ének maradt fenn.² A németen kívül más nemzetek népdalaival is foglalkozott, többek között skandináv, skót dallamokat válogatott különböző gyűjteményekből.³ 1854. június 8-án (Schumann születésnapján) megmutatta Clara Schumannnak a 37 népi dallamot tartalmazó gyűjteményének másolatát, amely a német mellett magyar, dán, illetve számozott basszussal ellátott svéd népdalokat is tartalmazott.⁴

Brahms leginkább német népdalokat használt fel későbbi kompozíciói számára, a Magyarországról származó dallamok feldolgozását az *Ungarische Tänze* WoO1 tartalmazza.⁵ A mű forráskutatásáról Szőnyiné Szerző Katalin számol be tanulmányában.⁶ 1856-ban keletkezett a magyar népdalra írt variációsorozata, *Variationen über ein ungarisches Lied* (Op.21 Nr. 2) címmel.⁷

Gyűjteményét folyamatosan gyarapította népi dallamokkal és szövegekkel, így jött létre harmadik, leggazdagabb antológiája, a *Volksweisen und geistliche Lieder – Grosse Sammlung deutscher, schwedischer, böhmischer u.a. Volkslieder verschiedener Quellen*.⁸ Brahms mindig ehhez a gyűjteményhez nyúlt vissza komponálása során, melyből a legkorábbi dallamok 1854-ből, a legkésőbbiek 1877-

¹ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Band I. (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921). 185.

² Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. (München: Henle, 1984). 593-594.

³ I.m., 552.

⁴ I.m., 552-553.

⁵ I.m., 697.

⁶ Szőnyiné Szerző Katalin a mű forrásait kutató tanulmányában arra a következtetésre jutott, hogy a zeneszerző Reményi Edével kötött barátságának köszönhető rendkívül gazdag kottatára és anyagismerete a magyar dallamok tekintetében. A népzene-kutatók úgy gondolják, hogy Brahms kottagyűjtése előtt fülében már élt az a valóságos zenei hangzás, amely inspirálta őt: a magyar cigányzenekarok színes érzelmi skálát felsorakoztató zenei élménye. Szőnyiné Szerző Katalin: „Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc zenei emlékképei Brahms magyar kottatárában. Kommentár a Brahms Appendixhez.” *Parlando*. 2018/3. <https://www.parlando.hu/2018/2018-3/Szonyine-Brahms.htm> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. 05. 05.)

⁷ George S. Bozarth, Walter Frisch: „Johannes Brahms. Works”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. (London: Macmillan, 2001). 201-221. 202.

⁸ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 699.

ből származnak.⁹ A „házi használatra” készült kötet dallamokat, dallamtöredékeket, címeket, szövegeket, szövegtöredékeket tartalmaz.¹⁰ Brahms a mintegy 230 népdalt felölelő átiratgyűjteményből számos népdal szövegéhez új melódiát komponált szóló-, illetve kórusművei számára, népi dallamokat dolgozott át: zongorakísérettel látta el, vagy több szólamra átültette kórus részére.¹¹

Brahms számára a korai nyomtatott gyűjtemények közül Georg Forster *Der dritte Teyl, Schöne, liebliche, alte und neue Liedlein* (Nürnberg, 1546), és Hans Leo Haßler *Lustgarten Teutscher Gesänge, Balleti, Gaillarden* (1601) című kötetei, valamint egyéb 16-17. századi antológiák tekinthetők mintaként.¹² Brahms Schumann könyvtárában ismerkedett meg Anton Wilhelm von Zuccalmaglio és August Kretschmer *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (két kötet, Berlin, 1838-1840), és Carl Ferdinand Becker *Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte* (Leipzig, 1849) című gyűjteményével.¹³ A népdalokat korábban a számára elérhető ritka daloskönyvekből válogatta, illetve a szájhagyomány útján öröklődő dallamokat lejegyezte.¹⁴ 1862-1863 körül Brahms hozzájutott Karl Severin Meister *Das katolische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* (Freiburg, 1862) című kötetéhez.¹⁵ 1863-1864 körül a Wiener Hofbibliothekben ismerkedett meg a *Gross-Catolisch Gesangbuch*-hal, amely David Gregor Corner gyűjteménye (Nürnberg 1631).¹⁶ 1877-re Brahms Franz Wilhelm von Dittfurth *50 ungedruckte Balladen u. Lieder des 16. Jahrhunderts* (Heilbronn, 1877) című antológiájával bővítette ki házi könyvtárát.¹⁷

Brahms már egész fiatalon olvasta Achim von Arnim és Clemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (A fiú csodakürtje) gyűjteményét (3 kötet, Heidelberg, 1805-1808) és ismerte Johann Gottfried Herder *Stimmen der Völker in Liedern* (A népek hangja dalokban, 1778-1779) című kötetét is.¹⁸ Utóbbi gyűjteményt Johann Georg Cotta 1827-1830-ban újra kiadta Herder valamennyi költeményével együtt.¹⁹ Brahms

⁹ I.m., 699-700.

¹⁰ Natasha Loges: „How to Make a »Volkslied«. Early Models in the Songs of Johannes Brahms.” *Music & Letters* 93/3 (2012. August): 316-349., 324.

¹¹ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 552.

¹² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, i.m., 185.

¹³ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 552.

¹⁴ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, i.m., 185.

¹⁵ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 552.

¹⁶ I.h.

¹⁷ I.h.

¹⁸ Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms. Élet és dalok*. Ford. Gáti István (Budapest: Holnap Kiadó, 2014). 238.

¹⁹ Johann Georg Cotta (1796-1863) német kiadó.

ezt vásárolta meg 1856-ban, és egészen haláláig őrizte könyvtárában.²⁰ A számos kék és fekete ceruzajelzés tanúskodik arról, hogy Brahms milyen érdeklődéssel és gondossággal olvasta a *Stimmen der Völkert*.²¹ A kötet eredeti német népdalt csak alig tartalmaz. Egy részét Goethe gyűjtötte Elzászban, másik részét Herder a régi krónikák alapján kutatta föl.²² A gyűjtemény továbbá idegen népek dalainak fordításait (angol, spanyol, skandináv) is tartalmazza, valamint Simon Dach, Martin Opitz és Johann Wolfgang von Goethe néhány költeményét, bizonyítva ezzel, hogy Herder a népies költeményeket *Volkslied*nek tekintette.²³ Herder erősen hitt abban, hogy a népi anyagot minőségük szerint válogatva kell használni, az eredeti művészi értékek megújításával.²⁴ Az ő népzene-fogalma – amely alapjában véve költészeti hatásként jelenik meg – 19. századi zeneszerzőknél is megfigyelhető, de köztük is egymástól eltérően jelent meg a herderi gondolkodás.²⁵ Friedrich Silcher (1789-1860) dalai strófikus formában íródtak, szabályos frázis hosszúságokkal, egyszerű diatonikus harmóniákkal, könnyű zongorakísérettel.²⁶ Brahmsot inspirálták Silcher zongorakíséretes népdal feldolgozásai, de az ő sajátos népi eszményképe ettől mégis jelentősen különbözött.²⁷

Brahms meggyőződésében több korabeli romantikus költő és gyűjtő is osztozott: Arnim, Brentano, Kretzschmer és Zuccalmaglio, akik azon fáradoztak, hogy a jó minőségű szövegeket megfelelő dallamokkal párosítsák, az új költeményeket régi dallamokkal ötvözzék, azzal a céllal, hogy esztétikailag meggyőző, kifejező alkotás jöjjön létre.²⁸ Mind a szöveg, mind pedig a dallam tekintetében irányadó volt Brahms számára a Kretzschmer és Zuccalmaglio által szerkesztett 1840-es *Deutsche Volkslieder mit ihrem Original-Weisen* (Német népdalok eredeti dallamaikkal) gyűjtemény, amely a zeneszerző által komponált népdalfeldolgozások jórészenek forrásaként tekinthető, beleértve a 49 *Deutsche Volkslieder*, illetve a *Volks-Kinderlieder* dalait.²⁹ Brahms régi népi kultúrához való kötődése befolyásolta őt a

²⁰ Peter Clive, *Brahms and His World*, 214.

²¹ I.h.

²² Halász Előd, *A német irodalom története*, 284.

²³ I.m., 284.

²⁴ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

²⁵ I.m., 316.

²⁶ I.m., 320. – Friedrich Silcher német zeneszerző és népdal gyűjtő.

²⁷ George S. Bozarth – Walter Frisch: „Johannes Brahms. Lieder and Solo Vocal Ensembles”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. (London: Macmillan, 2001). 199-201. 200.

²⁸ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

²⁹ I.m., 318.

forrásul szolgáló költők választásában, azokat részesítette előnyben, akik a régi népi hagyományokból merítettek, akik antológiákat szerkesztettek a régi népköltészetből, mint Karl Simrock, Joseph Wenzig, Siegfried Kapper, és Ludwig Uhland.³⁰

Brahms népdalai megalkotásához nem csak Kretzschmer-Zuccalmaglio gyűjteménye mutatott irányt, hanem általuk személyesen is megismerkedett a berg-rajnai dalgyűjtők körével, Jacob Grimmel, Karl Simrockkal és az elberfeldi zeneműkiadóval, Wilhelm Arnolddal.³¹ Ez utóbbi Schumann egyik kiadója volt, az Elberfeld melletti német népdalkutatásokat irányította.³² A legkorábbi, Arnold és Brahms kapcsolatáról szóló dokumentum az 1854 márciusában Joseph Joachim Brahmshez írt levele, melyben a hegedűművész beszámol Arnold érdeklődéséről műveinek kiadásával kapcsolatban. Brahms és a kiadó barátsága egy évtizedig, Arnold haláláig tartott.³³ Arnold a korai német reneszánsz zene tudósaként részt vett a *Locheimer Liederbuch* első tudományos kiadásában társszerkesztőként, amely 15. századi egy- és többszólamú német énekeket tartalmaz.³⁴ Ezt a nagyszabású munkát Arnold kezdte el és Heinrich Bellermann fejezte be, aki Arnold halála után három évvel, 1867-ben Friedrich Chrysander kiadványában (*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1867) publikálta a gyűjteményt.³⁵ Brahmsnak volt egy másolata a Bellermann-Arnold kiadásról, amelyből két népdalt dolgozott át (*All mein gedanken, Ich fahr dahin*). Arnold másik fontos kiadott gyűjteménye a kilenc kötetes *136 Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit gesammelt und mit Clavierbegleitung versehen* (Német népdalok összegyűjtve korábbi és jelenkori időkből, zongorakísérettel).³⁶ Ellentétben Friedrich Silcherrel – aki népdalfeldolgozásait többnyire egyszerű akkord kísérettel látta el – Arnold művészi módon közelítette meg a zongoraszólam kidolgozását, kísérete az énekszólamot támogatja, amely mintául szolgálhatott Brahms 49 *Deutsche Volkslieder* zongoraszólamának komponálásában.³⁷ Arnold Brahms rendelkezésére bocsátotta az általa gyűjtött zenei anyagokat, mint a Jacob Grimmel közösen összeállított *Volkslieder auf dem Siebengebirge* kéziratát.³⁸

³⁰ I.m., 323.

³¹ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 552.

³² George S. Bozarth: „The Origin of Brahms's *In Stiller Nacht*”. *Notes*, Second Series 53/2 (1996. December): 363-380. 371.

³³ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Andreas Moser (szerk.): Johannes Brahms Briefwechsel. V. (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908). 30.

³⁴ Bozarth, *The Origin of Brahms's In Stiller Nacht*, i.m., 372.

³⁵ I.h.

³⁶ I.h.

³⁷ I.h.

³⁸ Peter Clive, *Brahms and His World*, 9-10.

Utóbbiból Brahms saját másolatot is készített, amely jelenleg a bécsi Gesellschaft der Musikfreude archívumában található.³⁹

Az 1894-ben, opusz szám nélkül megjelent – később WoO33-as jegyzékszámval ellátott – *49 Deutsche Volkslieder* című kötet dalait Brahms egész élete során komponálta.⁴⁰ A dalok keletkezésének kronológiáját a műjegyzék nem árulja el. A gyűjtemény előhangjának tekinthető a Robert Schumann halála után két évvel keletkezett *Volks-Kinderlieder* 14 zongorakíséretes éneke.⁴¹ Brahms Schumann gyermekeinek ajánlotta a művet. A szerző 1854 és 1857 között gyakran tartózkodott a gyermekekkel Schumann otthonában, Düsseldorfban, Clara Schumann koncertkörútjainak idején.⁴² 1858-ban küldte el Clarának a kéziratot.⁴³ Ugyanebben az évben további 32 népdalfeldolgozást juttatott el Schumann özvegyének, amelyekben már szerepeltek – némi eltéréssel a zongoraszólam kidolgozottságát és a hangnemeket illetően – az 1893-94 telén Bécsben összeállított gyűjtemény zongorakíséretes dalai.⁴⁴ A szövegek és dallamok tekintetében a *49 Deutsche Volkslieder* gyűjtemény általam vizsgált 42 dalából 34 Kretzschmer-Zuccalmaglio, 7 Arnold, egy pedig Becker gyűjteményéből származik.⁴⁵

1.2 A *Volkslied*

Mint azt Natasha Loges Brahms népdalfeldolgozásairól írott tanulmányában is megállapítja, Brahms népzene fogalmáról kialakult elképzelése összetett és többretegű.⁴⁶ A Schubertet megelőző zeneirodalomban a *Lied* fogalmát gyakran tévesen azonosították a *volkstümliches Lied* kifejezéssel.⁴⁷ A *Lied* önmagában is népies műfajnak számított, függetlenül attól, hogy valójában népdal, vagy műdal volt. Az 1850-es években, amikor Brahms szerzőként és publikált gyűjtemények anyagainak felhasználójaként végleg elköteleződött a népzene iránt, a műzene és népzene közti különbségtétel még egészen friss koncepciónak számított.⁴⁸

³⁹ I.h.

⁴⁰ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 552..

⁴¹ Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 151.

⁴² McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 581.

⁴³ I.m., 586.

⁴⁴ I.m., 593-594.

⁴⁵ McCorkle, *Johannes Brahms*, i.m., 554-560.

⁴⁶ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 316.

⁴⁷ James Parsons: „Volkstümliches Lied”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. (London: Macmillan, 2001). 885.

⁴⁸ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

Walter Wiora egy, az autentikus népzenevel foglalkozó tanulmánya, a 19. századra vonatkozó diskurzusban a népzene terminus kétféle értelmezését vizsgálja: álláspontja szerint a népzene gyűjtőnévként, egy fogalomkör megjelenítéseként, ugyanakkor egy inspiráló, ösztönző eszmeként is értelmezhető.⁴⁹ A tudósok objektív alapokra helyezve próbálják magyarázni a *Volkslied* terminust (a szóösszetételt Herder alkotta 1770-ben), az autentikusság számukra az eredeti, hiteles népdalt jelenti.⁵⁰ A zenészek és költők számára azonban azok a dalok tartoztak a népdalok csoportjához, amelyekre inspirációs forrásként tekinthettek, elutasítva ezáltal a triviális utcadalokat.⁵¹ Wiora ezt az egymástól eltérő nézőpontot az élet szóval szemlélteti, amely egyfelől biológiai értelemben vett létezést, másfelől energikus, ösztönző életerőt fejezhet ki.⁵²

Brahms idealizálta a szegényebb osztályt, egyszerű tulajdonságokkal, közvetlenséggel, melegséggel ruházta föl őket.⁵³ Egy 1894-ben barátjához, Viktor Widmannhoz írt levelében nagy lelkesedéssel beszél a népről, amely őt körülveszi:

Azt kívánom, bárcsak láthatná, ahogyan én, milyen itt szeretve lenni. Ezt nem tudjuk, és nem is ismerjük itt nálunk, Ön sem. Mi nem hordozzuk annyira nyíltan a szívünket, a szeretet nem mutatkozik meg annyira szépen és melegen mint itt, különösen a legjobb emberek között (úgy értem: a hétköznapi néppel, a néptömeggel!)⁵⁴

Brahms számára a nép nem a tanulatlan embereket jelentette, a népzene művelői tehát nem a műveletlen emberek voltak. Erről Herder is hasonlóan vélekedett *Volkslieder* című gyűjteményének előszavában.⁵⁵

⁴⁹ Walter Wiora: „Concerning the Conception of Authentic Folk Music.” *Journal of the International Folk Music Council* 1(1949): 14-19. 14.

⁵⁰ I.h.

⁵¹ I.m., 15.

⁵² I.h.

⁵³ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, I.m., 341.

⁵⁴ „Aber ich wünschte, Sie könnten, wie ich, sehen, was es heißt, hier geliebt zu sein. Das kennen und können wir bei uns, Sie bei sich nicht. So offen tragen wir unser Herz nicht, so schön und warm zeigt sich die Liebe nicht, wie hier, vor allem beim besten Teil des Volks (ich meine aber: beim Volk, bei der Galerie!” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms: *Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*. Max Kalbeck (szerk.): Brahms Briefwechsel. VIII. (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1915). 134-135.

⁵⁵ Johann Gottfried Herder: *Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken*. In: Uő: *Volkslieder*. II. (Leipzig: Weygand, 1779). 19.

1.3 Johann Gottfried Herder hatása

Johann Gottfried Herder és a *Sturm und Drang* követői fiatalos lendülettel rajongtak a poétikus népdalért.⁵⁶ A népi éneket idealizálták, dicsérték és megkülönböztették a szintén népi környezetben énekelt utcai daloktól, slágerektől, nyárspolgári énekektől.⁵⁷ Herder kritikával illette az egyforma, sablonos melódiák tömeges megjelenését a dallal szemben, amely mint inspiráló gondolat a természetből fakad. Egyes neves költők – Julius Otto Grimm, Ludwig Uhland – osztoztak a népdalokról alkotott nézetében, míg mások elutasították, vagy lebecsülték azt.⁵⁸

Herder a népköltészetet – mint az őszinteség, mélység, lelki gazdagság kifejezőjét – mintaként állította a műköltészet fölé, hogy ezáltal a népköltészet az irodalom részévé váljon. Fontos volt számára, hogy a költők idegen eszményképek utánzása helyett saját népük lelkületét fejezzék ki.⁵⁹ Az ifjú Brahms életében fontos szerepet játszottak ezen gondolatok, amelyek a német filozófusban az 1770-es évek végén fogalmazódtak meg.⁶⁰ Herder 1778-79 között készítette a *Volkslieder* (Népdalok) című nagyszabású gyűjteményét mely később kapta a *Stimmen der Völker in Liedern* (Népek hangja dalaikban) címet.⁶¹ Herder „népdalai” valójában népi költemények, dallam nélküli népi szövegek. Az antológia hatására több német nyelvű, népi hangvételi német gyűjtemény született, például a *Des Knaben Wunderhorn* és Ludwig Uhland már említett gyűjteménye, továbbá a Ludwig Erk és Franz Magnus Böhme dallamokat is tartalmazó *Deutscher Liederhort* című antológiája (1893-1894).⁶² A *Stimmen der Völker in Liedern* nagy hatással volt a korszak zeneszerzőire is. A „népies” dalok mozgató ereje jelenik meg Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) *Lieder im Volkston*-jában (I, 1782; II, 1785; III, 1790), majd később Johann Friedrich Reichardt-nál (1752-1814), aki 1782-ben rövid cikket írt a témáról a *Musikalisches Kunstmagazin* számára.⁶³ Gottfried August Bürger író korábban, a *Herzensausguss*

⁵⁶ Walter Wiora: „Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das Volkslied durch historische Untersuchungen”. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 14(1969): 1-10. 1.

⁵⁷ I.h.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ Halász Előd: *A német irodalom története*. (Budapest: Gondolat, 1987). 281.

⁶⁰ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 316.

⁶¹ Johannes von Müller újra kiadta a gyűjteményt 1807-ben, az azóta is használatban lévő *Stimmen der Völker* címmel. Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. (Oxford: Scarecrow Press, 2006): 214.

⁶² Günter Arnold – Kurt Kloocke – Ernest A. Menze: „Herder’s Reception and Influence.” In: Hans Adler – Wulf Koepke (szerk.): *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. (New York: Camden House, 2009). 391-420. 392-393.

⁶³ Peter Clive, *Brahms and His World*, i.m. 214.

über Volkspoesie (1776) című művében az igazi német népi értékek kifejezésének fontosságára figyelmezteti a német költőket.⁶⁴

Herder és követői népdalfogalma – mely irányadó eszmeként szolgált a költészet számára – nem elfogadható terminus a néprajztudomány számára.⁶⁵ Ugyanakkor Herder azon gondolata, miszerint a népdalból mint magszemből a fa kinőhet egy adott ország saját zenei és költészeti stílusa, kihatott egész Európára.⁶⁶

Herder, Grimm és Uhland tudták, hogy nem minden népdal képvisel költői értéket, „aranyat és szemetet” is tartalmazhatnak.⁶⁷ Meglátásuk szerint az igaz emberi értékek nem csak a legfelsőbb társadalmi rétegekben keresendők, bázisa a megkérdőjelezhetetlen lelki értékkel és tisztességgel bíró alsó osztályban található.⁶⁸ A gyermekek, a primitív és egyszerű népek nem csak a társadalom műveletlen és alsó szintjének képviselői, hanem az igaz emberiség előfutárai.⁶⁹ Erre utalt már a 16. században Michel de Montaigne (1533-1592) is, aki megjegyezte, hogy a nép természetes költészete naív vonásokkal és sajátos vonzerővel rendelkezik, ennek köszönhetően összehasonlíthatóvá válik a művészi költészettel.⁷⁰ Ezek nem tanult tulajdonságok, hanem veleszületett ösztönként jelennek meg.⁷¹

A művészet szerint akkor értjük meg a költészet tökéletes szépségét, ha a népköltészetet és az egyszerű természetet az ő naivságával és bájával vetjük össze.⁷²

Herder és követői számára az igazi népzene a természetes és erőteljes zene, szemben mindazzal, ami szentimentális és fellengzős: az őszinte szív éneke, szemben minden modorossággal, egyhangúsággal, könnyelműséggel.⁷³ A Herderéhez hasonló gondolatok formálták Brahms népdalról való elképzelését. 1860-ban a következőt írja Clara Schumannnak:

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ Walter Wiora, *Zur Fundierung*, i.m., 2.

⁶⁶ I.h.

⁶⁷ Walter Wiora. *Concerning*, i.m., 17.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ Walter Wiora, *Zur Fundierung*, i.m., 8.

⁷¹ I.h.

⁷² „La poesie populaire et purement naturelle a des naivetés et graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poesie parfaite; selon l’art.” [eredeti szöveg]. Idézi: Wiora, *Concerning*, i.m., 17.

⁷³ I.h.

A dal hajója manapság olyan hamis vizeken vitorlázik, hogy az ember aligha ragaszkodhat elég szilárdan az eszményeihez. Ilyen eszmény számomra a népdal.⁷⁴

Brahms a dal műfaját egy tengeren hánykolódó hajóhoz hasonlítja: a népdal a tenger felett – vagyis a történelmi élet áramlatain – lebegve jelenik meg.⁷⁵ A népdalt saját eszményképeként fogalmazza meg, amely elég értékes ahhoz, hogy felhasználja saját dalkompozíciói számára.⁷⁶ A népdal számára egy olyan ideált jelent, amiből egy zeneszerző kiindulhat, amihez vissza tud térni, amihez a megfelelő út megtalálása érdekében viszonyítani tud.⁷⁷ Brahms erősen merít a népdalforrásokból, dallamai inspirálják őt.⁷⁸ Gondolkodása Herder elképzelését tükrözi a népzenei anyag minőségben válogatott használatáról, mert ez erősíti igazán a művészetet.⁷⁹

Brahms Schumannhoz hasonlóan az egyetemes eszméket hordozó dalszövegeit tovább bővítette herderi forrásokból (*Gesang aus Fingal* Op. 17 Nr. 4, *Darthulas Grabesgesang* Op. 42 Nr. 3, *Weg der Liebe* Op. 20 Nr. 1, 2, *Edward* Op. 7 5 Nr. 1).⁸⁰ Ez utóbbi szöveg a zongorára íródott *Ballade* (Op. 10 Nr. 1) alapjául is szolgálhatott. Herder forrásai Brahms későbbi zongoraműveiben is visszaköszönnek: Percy *Reliques* című, balladákat és népi dallamokat tartalmazó gyűjteményéből a „*Lady Anne Bothwell's Lament*” két sorát az *Intermezzo* (Op. 117 Nr. 1) fölé írta, amely műnek nyitó dallama hallhatóan szólaltatja meg a szavakat.⁸¹ Az *Intermezzo* (Op. 117 Nr. 3) dallama Herder „*O waly, waly*” kezdetű skót szövegének fordításából származik.

1.4 Az eredetiség kérdése

Walter Wiora értelmezése szerint az *autentikus népzene* terminus definíciója esetében a társadalom alaprétege által énekelt, vagy játszott zenéről beszélhetünk.⁸² Egy dal hitelességének mértéke attól függ, hogy a nép mennyire működik közre a dal

⁷⁴ „Das Lied segelt so falschen Kurs, dass man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied.” Magyar fordítását lásd: Csengery Kristóf: „...dein Johannes. Brahms-portré levélrészletekből (1).” *Muzsika* 40/11 (1997. november). A német eredetit lásd: Clara Schumann Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896*. Berthold Litzmann (szerk.): I. (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1927). 294.

⁷⁵ Walter Wiora: *Zur Fundierung*, I.m., 1.

⁷⁶ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, I.m., 316.

⁷⁷ Walter Wiora: *Zur Fundierung*, I.m., 1.

⁷⁸ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, I.m., 317.

⁷⁹ I.h.

⁸⁰ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*. (London: Yale University Press, 2000). 343.

⁸¹ I.h.

⁸² Walter Wiora, *Concerning*, I.m., 16.

létrehozásában, vagy átalakításán, illetve hogy mennyire tekinti sajátjának a dalt.⁸³ A nem hiteles népzene általában az autentikus és nem autentikus népzene keveréke, amely nem teljesen válik el a népzenétől.⁸⁴ Ezek a dalok olyan énekesektől származhattak, akik a hallott zenei anyagot pontosan adták tovább a lejegyzés szempontjából, de stílus, illetve előadás tekintetében hamis képet ábrázoltak: a dalokat gyakran romantikus színezettel, szentimentálisan vagy túlzottan egyszerűen adták elő.⁸⁵ A kiadók is ebbe a hibába estek, mint ahogy Anton Wilhelm Florentin Zuccalmaglio is. Wiora azt hangsúlyozza, hogy a Zuccalmaglio által kiadott és utóbb neki tulajdonított dalok nem az ő szerzeményei, hanem régi dallamok.⁸⁶ Zuccalmaglio megváltoztatta a szöveget, és a daloknak romantikus színezetet adott.⁸⁷

Brahms nem tudta, mi minősül autentikus népzeneinek, ami abból is adódik, hogy a hitelességgel kapcsolatos félreértés igen elterjedt jelenség volt a 19. századi zenészek között, kiváltképp Németországban.⁸⁸ Ez csaknem az egész 19. századot meghatározó, a „valódi” (eredeti) és a „nem valódi” (feldolgozott) népdalokról szóló esztétikai vitára nyúlik vissza, amelyet Matthias Schmiedt egy Brahms és a népdal viszonyát vizsgáló tanulmányában tárgyal.⁸⁹ Az ellentétes álláspont – ami a teremtő természet (*natura naturans*) és a teremtetett természet (*natura naturata*) közötti különbségtételből adódik – abból a dilemmából táplálkozik, hogy mi az, amit az ember a természettől kapott, és mi az, ami emberi képződmény, illetve mi az, ami természeténél fogva létező, és mi az, ami történelmileg meghatározott. A filozófiai vitát a következő kérdések váltották ki: képes-e visszatalálni a népdalhoz egy zeneszerző a természetes egyszerűség illúziójának megteremtése által, illetve nemesebbé teszi-e a népdalt a szájhagyomány útján terjedő dallamok és szövegek önkényes átalakítása, ahogy ezt a romantikus népdalgyűjtő Achim von Arnim és Clemens Brentano a költészet területén gyakorolta.⁹⁰

Brahms a kifejezés ideálját helyezte előtérbe a népzeneiben.⁹¹ A korábbi nyomtatott forrásokat részesítette előnyben, míg a modern, kutatók számára autentikus

⁸³ I.m., 17.

⁸⁴ I.h.

⁸⁵ I.h.

⁸⁶ I.h.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ Sally Horgan: „The Spirit of Folk Song in the Lieder of Johannes Brahms.” <http://anyflip.com/vkne/xfec> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. január 18.)

⁸⁹ Matthias Schmidt: „Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms Beobachtungen an Sonntag op.47/3.” *Die Musikforschung* 54/1 (2001. január-március): 24-46. 24.

⁹⁰ I.h.

⁹¹ Sally Horgan, *The Spirit of Folk Song*, i.h.

népdalforrások iránt kevés érdeklődést mutatott.⁹² Jól illusztrálja ezt a Friedrich Nicolai (1733–1811) gyűjteményéből származó dallamok esete.

Nicolai, a könyvkereskedő, Goethe, Herder, Bürger népdal megújulására irányuló törekvéseiben a felvilágosodást veszélyeztető, amatőr irányzatot látott.⁹³ A népdalok ápolását egy zavaros, homályos miszticizmusnak találta.⁹⁴ Éles bírálatát egy a címében is ál-archaikus írást tükröző szatirikus gyűjteményben fejezte ki, *Eyn feyner, kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder, Berlynn vnnd Stettyn 1777 und 1778* címmel.⁹⁵ A gyűjtemény két kötete 61 kíséret nélküli dalt tartalmaz, amelyből 22 mű a berlini udvari karmester, Johann Friedrich Reichardt, 12 Nicolai szerzeménye, 27 dal ismeretlen szerző műveként, illetve népi hangzású dallamokként jelent meg.⁹⁶ Nicolai és Reichardt népdalparódiáknak szánták a dallamokat, elhallgatva a melódiák valós eredetét.⁹⁷ Hatvan évvel később a kötetből Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihrem Original Weisen* című antológiája számára számos dallamot vesz át, hamis, vagy kitalált forrásokat feltüntetve.⁹⁸ A kiadók valódi népdalokként nevezték meg a parodizált dallamokat, jobb oldalt a kotta fölött önkényes forrásokat megjelölve (ónémet, vesztfáliai, koburgi, észak-németországi).⁹⁹ Hasonlóan járt el Zuccalmaglio, aki saját dallamait népdalként jegyezte le és a valódi népi énekekkel vegyítve biztosította terjesztését.¹⁰⁰ Brahms mindezek ellenére népi értéknek tartotta a gyűjteményt, amely alapján a népdalokról alkotott elképzelését formálta és igazi népdalként közvetítette a dallamokat.¹⁰¹ Max Friedlaender: *Brahms' Lieder* című könyvében a 49 *Deutsche Volkslieder* kötetből a Nr. 1, 3, 10, 11, 13, 16, 18, 21, 28, 32. dalokat említi Nicolai, illetve Reichardt szerzeményeként, amelyekről Brahms nem tudott. A Nr. 28-as dallam Nicolainál már a címben is gúnyos, ironikus hangon olvasható: „Eyn klegliche Mordgeschichte, von ey'm Hern, der wz tot”.¹⁰² A *Wach auf, mein Hort* kezdetű Nr. 13-as dallal kapcsolatban Brahms észrevette, hogy a

⁹² Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 319.

⁹³ Howard Serwer: „Nicolai, (Christoph) Friedrich”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. (London: Macmillan, 2001). 870-871. 870.

⁹⁴ Max Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 159.

⁹⁵ I.h.

⁹⁶ Howard Serwer, *Nicolai*, i.m., 870.

⁹⁷ Max Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 159.

⁹⁸ Howard Serwer, *Nicolai*, i.m., 870. – Max Friedlaender *Brahms' Lieder* című könyvében harminc dallamot említ, Howard Serwer „Nicolai” szócikkében ötvenet. Az eredeti forráshoz nem fértem hozzá.

⁹⁹ Max Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 159.

¹⁰⁰ I.h.

¹⁰¹ I.h.

¹⁰² I.m., 182. „Egy gyilkosság története, egy férfiről, aki halott volt”

Kretzschmer-Zuccalmaglio gyűjtésében szereplő dallam modern eredetű. 1894. április 6-án a következőt írta Philipp Spittának.

Önnek nem kell elmondanom, hogy az olyan dalok melódiáját, mint például az „Ébredj fel kincsem”, nem tartom egykorúnak a többivel, és nem tartom méltónak a szép szavakra; és hogy Forster stb. régi dallamait igen jól ismerem – ennek ellenére örülök, hogy ezeket a dalokat ilyen egészséges, élénk dallamokkal énekelhetem. Nem népi dallam? Jó, akkor van egy kedvelt új zeneszerzőnk, akit illetően – nem úgy mint magammal kapcsolatban – nincs ok a szerénykedésre.¹⁰³

Brahms nem tartotta egykorúnak a szöveget és a hozzá társított dallamot. Valószínűleg idővel rájött, hogy az általa annyira tisztelt Zuccalmaglio nem annyira tisztelte a népi értékeket, mint ahogyan azt ő évtizedeken keresztül túlértékelt, valójában egy jószándékú, de a tudományos hitelességre nem törekvő szerkesztő. Amikor a felismeréséből következtetéseket kellett levonni, azt a legtapintatosabban tette. Brahms nem volt zenetudós. Amit „Volkslied”-ként talált, az megragadta őt, függetlenül attól, hogy igazi népdal volt-e, vagy sem. Minőségi zenének tartotta annak ellenére is, ha kiderült, hogy mégsem néptől származó dallamért rajong.

Brahms Kretzschmer-Zuccalmaglio gyűjteményének zenei anyagát értékesnek találta, amelynek dallamvonalai, modális harmóniavilága és ritmusai inspirálták kreativitását.¹⁰⁴ Gondosan válogatta ki az átdolgozandó dallamokat, és nem riadt vissza attól, hogy az eredeti népi dallamok mellett olyanokat is bevonjon a gyűjteményébe, amelyek eredetileg Reichardt, Nicolai vagy Zuccalmaglio nevéhez fűződnek.¹⁰⁵ Az igazi népdalok és a népies hangzásban íródott művek között nem tett különbséget.¹⁰⁶

¹⁰³ „Ihnen brauchte ich nicht zu sagen, daß ich Melodien zu Liedern, wie 'Wach auf mien Hort' nicht für gleichaltrig halte, auch durchaus nicht würdig der schönen Worte; daß ich die alten Melodien aus Forster usw. sehr wohl kenne – mich aber trotzdem freue, solche Lieder mit so gesunder, flotter Melodie singen zu können. Keine Volksweise? Gut, so haben wir einen lieber Komponisten mehr und für diesen brauche ich nicht, wie für mich, bescheiden zu sein.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms: *Briefe im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. Carl Krebs (szerk.): Brahms Briefwechsel. XVI. (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1920-22). 102.

¹⁰⁴ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 319.

¹⁰⁵ Max Friedlaender: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*. (Berlin und Leipzig: N. Simrock, 1922). 159.

¹⁰⁶ I.h.

Ezzel homályossá válik a határ, ami az eredeti és a népi kultúrából átvett, majd művészetbe transzformált zenei anyag között húzódik.¹⁰⁷ A romantikus költészetben és zenében a népi stílus utánzása, a népies motívumok saját szerzeményekbe való beemelése egyre divatosabbá vált.¹⁰⁸ Népzenei idézeteket illesztettek be műveikbe, vagy a hatás kedvéért népzenei stílust idéztek elő.¹⁰⁹ Brahms számos az 1850-es évekből származó *volkstümlich* dalát már műdalok közé csoportosította.¹¹⁰ A *volkstümlich* dalok műdalokkal együtt közös opusszám alatt szerepeltek.¹¹¹ Idealizált népdalok hangzását népi asszociációkkal telített szöveggel kapcsolja össze, a dalokat a cím alatt *Volkslied* elnevezéssel látja el, az Op. 7 Nr. 4 esetében a *Volkslied* a dal címévé válik.¹¹²

Brahms *Ungarische Tänze* című művére (WoO1) átiratként tekintett, ezért opusszám nélkül publikálta. Az első kiadásban a kotta címlapján a „*gesetzt von*” kifejezés szerepel, a szerző önmagát közreadóként, lejegyzőként titulálva. Szőnyiné Szerző Katalin az *Ungarische Tänze* eredetével foglalkozó tanulmányában leírja, hogy a zenei anyag természete szerint magyar közkincs, amely a szájhagyomány és a zenei írásbeliség határán változatokban élő zenei organizmus.¹¹³ Ennek a felismerésnek köszönhető, hogy Brahms nem szerzőként tekintett saját magára a művel kapcsolatban. A szerzőség kérdésének kétarcúságát valószínűleg az okozta, hogy Brahms úgy érezte, hogy művei, ha konkrét hangokban nem is, de lélekben eredetiek ahhoz, hogy eredeti magyar táncokként publikálja őket. Népdalfeldolgozásait hasonlóan az előbb említett műhöz, opusszám nélkül küldte nyomdába, Clara Schumann gyermekeinek szánt, 1858-ban keletkezett *Volks-Kinderlieder* sorozatát név nélkül jelentette meg. Brahms az elküldött tizennégy ének mellé szerényen a következőt írta Clarának 1858 júniusában:

¹⁰⁷ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

¹⁰⁸ I.m., 318.

¹⁰⁹ I.h.

¹¹⁰ I.h.

¹¹¹ I.h.

¹¹² I.h.

¹¹³ Szőnyiné Szerző Katalin: „Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc zenei emlékképei Brahms magyar kottatárában. Kommentár a Brahms Appendixhez.” *Parlando*. 2018/3. <https://www.parlando.hu/2018/2018-3/Szonyine-Brahms.htm> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. 05. 05.)

A népdalaimat ne nézd többnek, mint futólagos tanulmányoknak, mert különben nagyon elégedetlen lennél. De néhányuknál olyan sejtésed lehet, hogy javítanod kellene a kíséretet, meg kellene próbálni szabadabbá tenni.¹¹⁴

Brahms valószínűsíthetően csekélynek érezte a művet ahhoz, hogy nevével publikálja. Hasonlóképpen tette közzé a 49 *Deutsche Volksliedert* is, melynek címlapján a következő olvasható: „Deutsche Volkslieder. Mit Clavierbegleitung von Johannes Brahms”. A pont elhelyezése arról árulkodik, hogy Johannes Brahms önmagát nem a *Deutsche Volksliederre*, hanem a zongorakíséretre vonatkoztatva nevezte meg.

1.5 Brahms és Erk vitája

Az 1850-es években, a népdal és műdal elkülönülése szempontjából a szerző kiléte fontos tényezőt jelentett.¹¹⁵ A 19. század folyamán egyre inkább erősödött az a szemlélet, amely szerint a népdal szerzője ismeretlen, a közösség magáénak tekinti.¹¹⁶ Ludwig Erk és Franz Magnus Böhme *Deutscher Liederhort* című gyűjteményének előszavában Böhme az embereket jelöli meg az egyszerű, friss népdalok szerzőjeként, akiknek nem kell szigorú szerzői szabályoknak megfelelniük.¹¹⁷

Nagy erőfeszítést tettem, hogy elkerüljem azokat a dalokat, amelyeknek tanult szerzőjük van, az összes költemény természetes költőktől ered, akik költeményeket szereztek, anélkül, hogy tudták volna, mit tesznek, és akik talán már el is felejtették, hogy a költemény tőlük származik.¹¹⁸

Ludwig Erk, akit a korszak a német népzene legnagyobb tudósának tekintett, erkölcsi felháborodását az 1848-as években írt *Rezensionen und Anzeigen* című értekezésében

¹¹⁴ „Meine Volkslieder sieh nur nicht für mehr als die flüchtigsten Studien an, sonst würdest Du höchst unbefriedigt sein. Bei einigen geht Dir aber vielleicht eine Ahnung auf. Du solltest die Begleitung bessern! [sic!] freier zu machen versuchen!” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Clara Schumann Johannes Brahms, *Briefe*, i.m., 222.

¹¹⁵ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

¹¹⁶ I.h.

¹¹⁷ I.h. – Ludwig Christian Erk (1807-1883) német kiadó, tanár, kórusvezető és zeneszerző. Franz Theodor Magnus Böhme (1827-1898) német zenetudós, zeneszerző, népdalgyűjtő. Nevükhöz fűződik a *Deutscher Liederhort* antológia, amely német népdalokat tartalmaz.

¹¹⁸ „Ich habe mich möglichst bemüht, kein Leid darunter aufzunehmen, das einen bestimmten gelehrten Verfasser hat; alle Lieder rühren von Naturdichtern her, ..die wahrhaft dichteten, ohne es zu wissen, daß sie dichteten, und die es vielleicht schon lange wieder vergessen hatten, daß Lied von ihnen herrührte.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). I.h., a Natasha Loges által hivatkozott helyen az idézet nem található.

fejtette ki a Zuccalmaglio által publikált, német népdalokat tartalmazó átfogó gyűjteményével kapcsolatban.¹¹⁹ Erk véleménye szerint a dallamok és a szöveg nagy része nem eredeti, a dalok nem népzenei forrásból táplálkoznak, hanem Zuccalmaglio képzeletéből.¹²⁰ Egyszerűen hamisítónak nevezte Zuccalmagliót.¹²¹ Brahms a *Volkslied* fogalmát tekintve nem értett egyet Erk és Böhme álláspontjával, akiket a „népdal mindenféle haszonbérőjének” nevezett, akik fontosságot tulajdonítanak „minden úton fekvő szemétnek”.¹²² Erk gondolkodásával ellentétben Brahms a szájhagyomány útján torzult karakterisztikus és elbeszélő dalok szépségének feltárásán fáradozott.¹²³ A zeneszerző feladata tehát a rekonstrukció Herder szellemében, ehhez azonban szembe kellett Brahmsnak kerülni a zenetörténészekkel, akik filológiai szempontok alapján értelmezték a népdalokat.¹²⁴ Brahms számára a népdal egy valóságtól elrugaszkodott költői ideált testesített meg, azon dallamok válogatását, ami ennek a költői eszményképnek megfelelt.¹²⁵ Ez az ideál tartja össze Brahms kétszáz dala közül azt a hetvenet is, amelyek népdalfeldolgozások, azok a németek által *volkstümlich*nek hívott dalok, amelyek művészi megideologizálják a népdal-stílust.¹²⁶ Brahms tervezett egy vitairatot, melyben erőteljesen tiltakozik a népdalok eredetiségét megkérdőjelező zenetudós, Erk ellen.¹²⁷ A vitairat helyett a 49 *Deutsche Volkslieder* 1894-es kiadása tiltakozás és egyben válasz lehetett Ludwig Erk hatalmas, háromkötetes *Deutscher Liederhort* című antológiájára (1856), melyet Erk halála után Franz Magnus Böhme egészített ki 1893-94-ben.¹²⁸ Brahms 1894 márciusában így ír kiadójához, Simrockhoz a gyűjteménnyel kapcsolatban:

Most véletlenül visszatértem (a most megjelent Böhme Liederhortja iránt érzett bosszúságomon keresztül) a korábbi szeretethez, amit a német népdalok

¹¹⁹ Nils Grosch: „Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des »Volkslieds«.” In: Sabine Meine, Nina Noeske (szerk.): *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*. (Münster: Waxmann Verlag, 2011). 59-76. 67.

¹²⁰ James R. Cowdery: „Kategorie or Wertidee? The Early Years of the International Folk Music Council.” In: Zdravko Blazekovic (szerk.): *Music's Intellectual History*. (New York: RILM, 2009). 805-811. 805.

¹²¹ Walter Wiora. *Concerning*, I.m., 14.

¹²² Walter Wiora, *Zur Fundierung*, I.m., 1.

¹²³ Dietrich Fischer-Dieskau, *Johannes Brahms*, i.m., 238.

¹²⁴ Karl Geiringer: *Brahms His Life and Work* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1936). 289.

¹²⁵ Walter Wiora, *Zur Fundierung*, I.m., 1.

¹²⁶ Sally Horgan, *The Spirit of Folk Song*, i.m., 1.

¹²⁷ Walter Wiora, *Concerning*, i.m., 14.

¹²⁸ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 317.

egy bizonyos fajtáka iránt érzek. Szeretnék nagyobb mennyiséget kiadni ezekből, zongorakísérettel.¹²⁹

Később 1894 áprilisában Philipp Spittához írt levelében így vélekedik:

A vitairat komoly gondolat volt. Viszont Ön megkapja azt, ahogy remélem, szebb változatban. Ugyanis miközben én buzgón írtam, ezekre a régi, kedves dalokra gondoltam.¹³⁰

A *Deutscher Liederhort* ekkor 2175 verset és közel ennyi dallamot tartalmazott, amiből Brahms – szemben Kretschmer-Zuccalmaglio gyűjteményének dallamaival – egyet sem használt fel.¹³¹ Brahms az Erk-Böhme közreadta dalokat nyárspolgárinak nevezte.¹³² Böhme büszkén jegyzi le a *Deutscher Liederhort* előszavában a zenei anyagok eredetét:

Honnan származik a Liederhort tartalma? Válasz: szájhagyomány útján és írott forrásokból, nem pedig már meglévő daloskönyvekből származnak, legnagyobb részét Erk maga gyűjtötte.¹³³

Brahms álláspontja szerint Erk és Böhme válogatás nélkül gyűjtött össze mindent, amit a nép énekelt, bírálta a gyűjteményt, befejezetlensége és pontatlansága miatt.¹³⁴ A 49 *Deutsche Volkslieder* című gyűjteményben kíván zenei illusztrációt adni felháborodásáról.¹³⁵ Spittának írott levelében ez olvasható:

¹²⁹ „Ich bin nämlich durch Zufall (durch ärger über den jetzt erschtenenen Liederhort von Böhme) auf meine alte Liebe zu einer gewissen Sorte deutscher Volkslieder gekommen. Ich möchte eine größere Anzahl mit Klavierbegleitung herausgeben.” Johannes Brahms: *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*. Max Kalbeck (szerk.): Brahms Briefwechsel. XII. (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1919). 120-121.

¹³⁰ „Mit der Streitschrift war es ernst. Aber Sie kriegen sie in, wie ich hoffe, schönerer Verwandlung. Während ich nämlich eifrig und heftig schrieb, dachte ich an diese meine alten lieben Lieder.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms, *Briefe im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, i.m., 101.

¹³¹ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 319.

¹³² Dietrich Fischer-Dieskau, *Johannes Brahms*, i.m., 238.

¹³³ „Woher das Material zum Liederhorte? Antwort: Aus mündlicher und schriftlicher Ueberlieferung, nicht etwa aus vorhandenen Liederbüchern zusammengeschrieben, sondern zumeist selbst gesammelt.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). L. Erk- F. M. Böhme: *Deutscher Liederhort*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893). VII.

¹³⁴ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 319.

¹³⁵ I.h.

Talál Ön akár egy ütemnyi zenét az egész Böhme kötetben, ami a legcsekélyebb mértékben érdekli, vagy legalábbis hatással van Önre? Tudna ez alapján akár a legcsekélyebb mértékben is bepillantást adni valakinek (főleg más nemzetiségűnek) a mi népdalunkról? Szükséges a tudomány számára, hogy valaki kinyomtasson minden darab papírt, ami egy nagy ember hátsóját érintette, vagy hogy valaki belelépjen az országút minden mocskába, ahogy ezt Böhme teszi? ¹³⁶

A levél jól illusztrálja Brahms szenvedélyes véleményét a népdalok eredetiségével kapcsolatban. Brahms hitt abban, hogy az eredetiség nem elég, a zenei minőség érdekében hozzá kell adni a kifejező erőt, a Herder képviselte elvek szerint hangsúlyozva a népdalok válogatásának fontosságát.¹³⁷ Kretzschmer-Zuccalmaglio gyűjteménye zenei anyagként értékes, azonban később Erk-Böhme antológiája számított a tudományos gyűjtések forrásának.

¹³⁶ „Aber finden Sie im ganzen B. einen Takt Musik, der Sie im geringsten interessiert, ja nur berührt? Könnten Sie danach Jemandem (und gar fremder Natism) auch nur den geringsten Begriff von unserem Volkslied geben? Ist es denn in der Wissenschaft gar so nöthig, daß man jeden Wisch Papier, mit dem ein Großer seinen Allerwerthesten beehrt hat, abdruckt, oder jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme es thut?” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms: *Briefe im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*. Carl Krebs (szerk.): Brahms Briefwechsel. XVI. (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1920-22). 97-98.

¹³⁷ Natasha Loges, *How to Make a Volkslied*, i.m., 319.

2. Brahms és a zongoraszólam

2.1 A dalok zongoraszólamának struktúrája

Brahms 49 *Deutsche Volkslieder* című gyűjteménye kizárólag strófikus dalokat tartalmaz. Mivel a népdalok egyszerű, letisztult struktúrája a Brahms által kedvelt népdalgyűjteményekből adott, ezért a kis formai szerkezeteket a zongorakiséret alapján vizsgáltam meg, majd csoportosítottam. A népdalok mellett a zongoraszólam nem alárendelt kísérő szerepet lát el, hanem illusztrálja a népdalok által elmesélt történeteket és azok aktív résztvevőjévé válik. Mivel a zongora szerepe a forma szempontjából is meghatározó, ezért a szerkezeti egységeket és a belső struktúrát ebből a szemszögből tanulmányoztam. Brahms a népdalok egyszerű szerkezetét a zongoraszólam használata által teszi élővé, izgalmassá.

Ebben a fejezetben szeretnék rávilágítani arra, hogy a különböző típusú zongorakisérek hogyan gazdagítják az eredeti népdalt. A dalokat a zongoraszólam anyaga alapján három csoportba osztottam: a zongoraszólam lehet strófánként állandó, strófánként változó, illetve visszatérő. Ezek a nagy csoportok a forma alapján tovább osztályozhatók.

2.1.1 Strófánként változatlan zongorakiséretes dalok

Ebbe a kategóriába azokat a dalokat sorolhatjuk, amelyekben a több szövegstrófából álló zenei szakasz zongorakiséréte változatlanul, teljes egészében megismétlődik. A versszakok nincsenek egyenként leírva, a kottában ismétlőjel jelzi a többszöri megszólaltatást. Az eredeti népdalok sorszerkezete mind az ütemszámok, mind pedig a sorszámok tekintetében igen változatos. Ebbe a kategóriába a 49 népdalból 18 (nyolc négysoros, öt háromsoros, öt kétsoros) dal tartozik. Brahms a népdalok egyszerűségének ellensúlyozására olyan formai eszközöket használ, amik megbontják a zenei egyensúlyt. Minden, ami eltér a szabályostól fokozza az izgatottság érzését, a darabok hangulatát. Ilyen jelenség a ráismétlés, vagy az elízió, amelyekkel váratlan helyzeteket teremt a zeneszerző. A sokszor változó ütemszámú sorok szabálytalan periódusokat hoznak létre, melyek a dalokhoz toldott rövid utójáték által válnak érthetővé. Brahms a túl szabályos szerkezetű dalokhoz gyakran komponál páratlan ütemszámú utójátékot, mintha a szerző ki akarna zökkenteni az egyhangú, egyszerű szerkezetből, s fel akarná hívni figyelmünket a következő strófára (Nr. 3, 6, 19, 23, 24, 27, 30, 34). Máskor ennek ellenkezője figyelhető meg. Ilyenkor az aszimmetria

kihangsúlyozása érdekében a páratlan ütemszámú dalokhoz páros ütemű utójátékot illeszt (Nr. 20, 40). Az utójátékok érthetővé teszik a szabálytalan periódusokat, illetve a szokatlan szerkezeteket kiegyensúlyozzák.

Előfordul, hogy a szerző a három, egyenként négyütemes sorból álló dal elé négy ütem bevezetőt szerkeszt, ezáltal szabályosabbnak érezzük a formai egységet (Nr.26). A *So will ich frisch und fröhlich sein* (Nr. 32) dal négy sora 8+8+8+12 ütemre tagolódik. Az utolsó, 12 ütemes sor tovább osztható 8+4 ütemre. Egy beiktatott négy ütemes szekvenciával bővül ez a szakasz. Brahms négyütemes utójátékot komponál a versszakok végére, a dalt ezáltal öt sorosnak érzékeljük (lásd 1. ábra). A sorszámbeli szabálytalanság a nyugtalanság érzését erősíti.

$$\begin{array}{ccccccccccc}
 8 & + & 8 & + & 8 & + & & & 12 & & \\
 8 & + & 8 & + & 8 & + & & (8 & + & 4) & + & 4 \text{ utójáték} \\
 A & + & A & + & B(b_1+b_2) & + & \{(b_1+b_{1\text{szekv.}}) + b_{2\text{var.}}\} & & & & &
 \end{array}$$

1.ábra: *So will ich frisch und fröhlich sein* (Nr. 32) formai tagolása

A *We kumm' ich dann de Poots eren?* kezdetű Nr. 34-es dal három sora 4+4+6 ütemre tagolódik, az utolsó két ütem szövegének megismétlése miatt szükség lehetett még két ütemre. Az előző sorokhoz képest ez annyira rövid, hogy Brahms utójátékkal egészítette ki. A dal végén elhangzó kétütemes ráismétlés utolsó üteme hozzáadódik a három ütemnyi utójátékhoz, így az összeolvadás, elízió által négyütemesnek érezzük.

A strófánként változatlan zongoraszólammal ellátott dalok kategóriáján belül kétféle kísérettípussal találkozhatunk. Brahms az általában egyszerűbb, ismétlésekből álló dallamokhoz bonyolultabb, sűrűbb, faktúrájú kíséretet komponált (Nr. 2, 19, 20, 22, 24, 32, 34), míg az érdekesebb, motívumismétléseket nem tartalmazó népdalokhoz egységesebb zongoraszólamot társított (Nr. 5, 6, 23, 25, 26, 27, 33). Négy dalban a két kategória jellegzetességei ötvöződnék (Nr. 3, 30, 40, 42).

2.1.1.1 Az egyszerű szerkezetű dallamok zongoraszólama

Brahms sűrűbb faktúrájú zongoraszólamot az ismétlésekből álló, egyszerűbb sorszerkezetű dalokhoz (AABA, AABB, AAB, AABA, AABA_v) komponált. A szerzőt ebben a letisztult szerkesztésben láthatóan nem hagyják nyugodni az ismétlődő szakaszok, ütemek, ütempárok. A zongorakíséret változatossága ezekben a kis motívumegységekben fedezhető föl. Mintha a zeneszerző a legapróbb

motívumismétlést is képtelen lenne kétszer ugyanúgy ábrázolni. Ezek a finom árnyalások rendkívüli érzékenységről tanúskodnak, bizonyítva Brahms személyes, különleges kötődését a népdalokhoz. Az érzékeny, szinte észrevehetetlen változtatással Brahms a zongoraszólamban a szöveg által sugallt érzelmi árnyalatokra reagál. Ezek a zeneszerző népdalok felé irányuló szeretetét, lelkesedését fejezik ki inkább, mintsem a szöveggel párhuzamos tartalmi összefüggések ábrázolását. Brahms úgy érezhette, hogy a versszakok nem különülnek el olyan élesen egymástól, hogy a zongoraszólámat karakterizálásra használja. A strófaként nem megváltoztatott kíséret által az egységes érzelmi állapotot hivatott ábrázolni. Ezek a népdalszövegek egy kivételével (Nr. 34) nem párbeszéd jellegűek, ezért sem volt indokolt Brahms számára a változtatás.

Az *Erlaube mir, fein's Mädchen* kezdetű (Nr. 2) dal a népdal szerkezete alapján négy darab négyütemes egységre osztható, AABA sorszerkezettel. Háromszor hallhatjuk ugyanazt a keringőszerű, ringatózó motívumot, melynek ismétlődő sorozatát annak érdekében, hogy a harmadszor is visszatérő ringatózó dallam megnyugvást hozzon számunkra, a B rész kvinttel feljebb megszólaló, szenvedélyesebb hangulatú négy üteme töri meg. A kíséretben ez a négy rész teljesen elkülöníthető. A basszus az első négy ütemben a harmóniai szerkezetet a legegyszerűbb módon vázolja fel: két ereszkedő kvintlépésben pontozott negyedek találhatók az ütem hangsúlyos részén, T-S-D-T funkciókat jelölve. A dallamot ellenpontozó basszus iránya a következő négy ütemben is megmarad, a ritmus az előző kijelentésszerű határozottsághoz képest ellágyul, finom kromatikus színezetet kap: a férfi gyengédebb hangon udvarol kedvesének. A szöveg a B szakaszban elragadtatással beszél a szerelmet megtestesítő lányról, az utolsó szakaszban pedig a vágy ellenállhatatlanságáról. A strófa végén visszatérő négy ütem basszus dallamvonalát tekintve összefoglal, folyamatosan tágul a térben a domináns funkcióig, majd visszazár. A jobb kéz mozgása és a két kéz viszonya is erősíti ezt az egységet.

Az első négy ütemben a jobb kéz az ütem második negyedén egy sóvárgó, felnyúló szext hangközzel visszhangozza a népdalt indító felfelé irányuló dallamát. A második ütem jobb kézben szereplő hangpárja lefelé hajlik oktávugrásban, amihez Brahms szólamkereszteződéssel egy finom, belső kromatikus késleltetést illeszt. Az ötödik ütemtől kezdődően a hangpárok az eddigi súlytalan ütemrész helyett ütemegyre kerülnek. A két kéz komplementer mozgása egészíti ki egymást. A jobb kéz a dallam irányát követi, a bal kéz ezt ellenpontozó mozgással támasztja alá. Az utolsó négy

ütem első felét hemiolával foglalja össze, miközben a jobb kéz szólama kromatikus skálával lépked fölfelé. A strófa csúcspontját a két kéz egymástól távol helyezésével oldja meg, és ezen a ponton kerül helyre a $\frac{3}{4}$ -es táncos löktetés, amiről a figyelmet a hemiola vonta el.

A három, dallamilag teljesen megegyező szakasz a zongoraszólam kifinomult árnyalásával más-más értelmet nyer. Az első négy ütem a sóvárgást, a vágyakozást fejezi ki, a következő négy ütemes egység a mozgalmasság által annak érdekében, hogy előkészítse a harmadik szakasz emelkedett, érzelmekkel túlfűtött karakterét már bátrabban, szenvedélyesebben ábrázol. A két kéz egymással szembe irányuló hármashangzat felontása vezet vissza minket az eredeti dallamhoz. Ritmikai eszközök segítségével (hemiola) az összefoglaltság, konklúzió, megnyugvás, lezárás hatását kelti. Brahms a vágyakozás érzésének minden árnyalatát bemutatja a szakaszok variálásában.

A Nur ein Gesicht auf Erden lebt (Nr. 19) szabályos, négyütemes sorokból álló AABB szerkezetét a zongorakíséret bonyolultsága ellensúlyozza. A §-ban íródott dal a határtalan boldogság hangján szólal meg. Brahms számos eltérő mozgásformát komponált a rövid terjedelmű dalba, változatossá téve ezzel a dallam ismétlődő ritmikáját és azonos sorait. A dallamból származó lelkes tizenhatod motívum jelenik meg az első két ütem zongoraszólamában. Brahms a finom hajlítást a zongora felső szólamába a dallammal felváltva komponálja, kergetőző hatást elérve. Az első ütemeket *C* orgonapont fölé helyezi, így a dominánsra érkezést (4. ütem) nem kiemelésnek, hanem enyhülésnek érezzük. A dal második sorának zongoraszólamája nagyvonalúbbá válik. Az 1-2. és 5-6. ütem összehasonlítása rávilágít a szerző belső tagolást kiegyensúlyozó, finom kompozíciós eszközeire. Az első két taktusban a jobb kéz szólamát $\frac{3}{8}$ -os szakaszokra tagolja, amit a basszus *C* orgonapontja tart egységben. Az 5-6. ütemben ennek ellenkezője figyelhető meg: a jobb kéz szólamának felfelé irányuló hármashangzat-felbontásait minden ütemben *legato* ívvel foglalja össze, miközben a basszus *c* hangját fél ütemenként eltérő regiszterbe helyezi. A felfelé irányuló mozgás a kedves képzeletbeli, lebegő alakját vetíti elénk. Brahms ismét az érzelmek számtalan árnyalatával játszik a zongoraszólamon keresztül. A vágyakozás mindent betöltő, kifelé irányuló érzése egy belül megélt, intim, személyes élménnyé változik, nyolc ütemen belül. A 9. ütemtől őszinte érzelmeket tükröző, óvatos kromatikával színezi a belső szólamokat. Az utolsó négy ütemben visszatér a lelkes

tizenhatod mozgás, amely ritmikai szempontból keretbe foglalja a dalt. Brahms a dalsorokat úgy választja el egymástól, hogy minden negyedik ütemet $\frac{3}{4}$ -es lüktetésre változtat. Az énekest a szünetnek köszönhetően nem zökkenti ki a metrumváltoztatás ezen a helyen, a hemiola kapcsolja össze a dallam záró- és kezdő hangját.¹ A hallgató elveszíti egy pillanatra az alaplüktetést, hogy azután újra izgalmasnak érezze a dal $\frac{3}{4}$ -os mozgását. A záró ütemekben feltörő utójáték messzire repít a mű basszus szolamának kezdő C hangjától.

A Nr. 20-as *Schönster Schatz, mein Engel* kezdetű dal sorszerkezete 3x7 ütemet foglal magába. A hét ütemes sorokat 4+3 ütemes elosztásra tagolhatjuk. A 49 *Deutsche Volkslieder* kötetben szokatlan a páratlan ütemű, páratlan sorszámú dal szerkezet. A zongoraszólam textúrája követi a dallam formai tagolását, ezáltal a sorok világosan elkülönülnek egymástól. A dal sorait AAB-ként jelölhetjük. A kezdő sor 4+3-as tagolását a zongoraszólam anyaga világosan érzékelteti: az első négy ütemben *unisono* követi a dallamot, a 3-4. ütemben a kezdő motívum imitálása által többszólamúvá válik. Brahms a 3. taktusnál azáltal, hogy mélyebb regiszterben, oktávval megerősítve léptet be egy másik szólamot, jelentőséget ad a kezdő négy ütemnek. A következő három taktusban a zongora funkciója megváltozik, és az eddigi nyomatékösítő szerep helyett a hullámozó akkordfelbontások által kísérője, aláfestője lesz a dallamnak. A két rész a hármashangzat-felbontásra épül, amit az elején tömörszerűen jelent ki, az 5-7. ütemben levegőáramlatként mozdít meg. A következő hét ütemes szakasz dallama pontosan megegyezik az első sorral. Brahms kísérete a *legato* jelzéssel hajlékonyá, lággyá teszi az ütempárokat. A 8-11. ütem bal kezében a G hang orgonapontként, türelmetlenül toporogva jelenik meg. Ez a motívum a dal 5. ütemének hangismérléseiből származhat. A 11. ütem a 4. ütemmel ellentétben nem megállít, hanem egy átmenő hanggal rágurít a hármashangzat-felbontásra, amely ezt követően polifonikus zenei anyaggal folytatódik. Az 5-7. ütem harmóniai: I^6-V^7-I , míg a 12-14. ütemé: $VI^7-V^{\sharp}-I$. A második sorhoz *piano* dinamikát javasol Brahms, ami az előadótól egyértelmű karakterváltást kíván: az első nyolc ütem kitárulkozó szerelmi vallomása a következő frázisban intim, személyes hangon szólal meg. A harmadik sor kíséretének összetétele szintén a 4+3-as tagolást követi, itt azonban az

¹ A hemiola Brahms műveinek alapvető jellegzetessége, zenei kifejezőeszköze. Szerepe, hogy enyhítse, vagy épp erősítse a zenei feszültséget, ábrázolhatja a megnyugvást, feloldást, de a fokozott aktivitás illetve összetett, bonyolult zenei gesztusok kifejezője is. Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*. (London: Yale University Press, 2000). 10.

akkordfelbontásos kíséret, kitöltve ezzel a pontozott fél értékeket a dallamban, az első négy ütem alá kerül. Az utolsó három taktusban, a bal kézben egy ellenszólam lép be. A dalhoz három ütemes utójáték kapcsolódik, ami ötvözi az első négy taktus harmóniarendjét és a feltörekvő, energikus hármashangzat-felbontással a regiszterek tágulását. Brahms a dalhoz olyan zenei anyagot komponált, amely képes ellentétes érzelmeket kifejezni. az első két versszakban a szeretett hölgy iránt érzett heves érzelmekből születő energiákat, az utolsó versszakban az elhagyottság által érzett kíméletlen kétségbeesést ábrázolják.

A *Wo gehst du hin, du Stolze* (Nr. 22) kezdetű dalt vizsgálva olyan érzetünk támad, mintha kigúnyolná a *Schönster Schatz, mein Engel* (Nr. 20) népdalfeldolgozás utolsó versszakában ábrázolt elhagyottság érzését. A két dallam nagyon hasonlít egymáshoz, ezért érezhetünk valamiféle kapcsolatot közöttük. Előadásjelzésük is egyezik, *Lebhaft und hell*. Mindkét dal $\frac{3}{4}$ -es lüktetésű, a Nr. 22-es a felütéssel mozgékonyabbnak tűnik. Ebben a feldolgozásban is többnyire hétütemes sorok követik egymást, a felütés miatt azonban sosem érezhetünk megnyugvást a sorok végén, ami fokozza a türelmetlenség érzését. Mintha az énekesnek, szenvedélyes izgalmaiban sosem lenne ideje levegőt venni. Az AABA sorszerkezetű népdalban három teljesen azonos sor alá Brahms hasonló kíséretet komponál, a három rész összehasonlításakor fokozást, építkezést figyelhetünk meg. A sorok első négy ütemének kvint és kvart lépésekben lefelé haladó bal kéz-mozgása megegyezik, majd visszazár az alaphangra. A jobb kéz ezzel ellentétes irányban szext hangközöket kapcsol össze, kvart, terc lépésenként, miközben a felső szólam egy terccel a dallam alatt marad. A második sorban egy, a dallamot imitáló belső szólam jelenik meg, ami mozgalmasabbá teszi a textúrát és a jobb kéz dallama egy-egy ponton eléri a dallam hangmagasságát. Az utolsó sorban a ringató belső szólam körüljárja a dallamot. Mélyebbről indul, a 25. ütemben a dallam hangjánál kvarttal feljebb éri el csúcspontját, majd visszaereszkedik. A sorok 4+3-as tagolását a zongoraszólam itt is jól követi. Ezekben az ütemekben a két kéz, ami eddig egyszerre mozgott, itt egymás sarkára lép. A szünetekkel tagolt sóhajmotívum tükrözi a szöveg tartalmát. Ha összehasonlítjuk a három azonos sor utolsó három ütemes szakaszait, ugyanúgy fejlődést, építkezést tapasztalunk, mint az első négy ütemek esetében. Az első sorban a bal kéz oktávlépése lefelé irányul, a másodikban ellentétesen, lentről fölfelé lép, amivel nagyobb energiát sugároz. Az utolsó sort záró három ütemben egymásra talál a két kéz, ellentétes irányban, de együtt olvad a zene az utójátékba.

A középső szakasz nyolc ütemes, melynek utolsó hangját Brahms egy koronával nyújtja meg. A türelmetlenül egymást követő sorokat ezzel a *fermatával* egyensúlyozza ki. A zongoraszólam két keze, szinkópáló mozgásban a „Seh’ ich dich kommen” szövegrésznél mintha kergetné egymást. A bal kéz hemiolái megbontják a lüktetés stabilitását, amivel a visszautasítás negatív érzetét keltik. A zongoraszólam két kéz közti viszonya olyan, mint a dallam és a zongoraszólam kapcsolata. A páratlan ütemű sorokat Brahms egy páros ütemszámú, szökdécselő, magabiztos utójátékkal egészíti ki.

A *Mir ist ein schön’s braun’s Maidelein* (Nr. 24) a síríg tartó hűségről, a lány iránt érzett csodálatról szól. A dal sorszerkezete AABA_v, melyhez Brahms a zongoraszólamba egységesen nyugodt hangulatú, finom nyolcad mozgást komponált. Az első sor kíséretét a g hang uralja: a basszus orgonapontként tartja, míg a jobb kéz nyolcad mozgásának g hangjai közé finoman egy titokzatos, bensőséges hangulatot sugalló belső szólamot rejt. A következő sorban eltűnik a g „talaj”, mintha a bal kéz kiszabadulna ketrecéből, és a mélyebb regiszterekből, egyre bátrabban gurítja föl a hármashangzat-felbontásokat. Míg az első sor összefoglalt zongoraszólama egyszerűséget, óvatosságot sugall, addig a második sor szünetekkel tagolt kísérete vakmerőbb. A szerző szinte észrevétlenül kapcsolja össze a két dallamsort a zongoraszólam által. A 4. ütem az első sor vége, ugyanakkor a következő sor eleje is. Brahms egy lefelé irányuló G-dúr hármashangzattal ebben az ütemben vezeti át a jobb kéz nyolcad mozgását a bal kézbe. A következő ütemekben ebből éled újra a felfelé törő kísérő motívum. Az első sorban a bal kéz vonóshangszerszerű, a dallamot ellenmozgásban követő kísérete a 4. ütemben a felső szólamba kerül. Egy kvarttal lejjebb megelőlegezi a dallam motívumát, melynek belépése ezáltal imitációként hat. A 4. ütem dallamában, amely az első két taktus énekszólamának transzponált változata, az első sor szövege („*Mir ist ein schön’s braun’s Maidelein gefallen in den Sinn...*”) tükröződik. A kétütemes motívum a rögeszmés gondolatként a zongoraszólamba rejtve jelenik meg, továbbblendítve a dallamot. A harmadik dallamsor sűrűbb, minden negyed értékre új harmóniát hozó zongoraszólama alátámasztja az magasabbra ívelő énekszólamot. Különleges hatást kelt a 9. ütem a-moll fordulata. A 10. taktusban a dallam feloldott f hangja modális színezetet ad, amely a következő ütem kíséretében is megjelenik. A 4. sor zongoraszólama az első két sor zenei anyagához hasonlít, Brahms azonban az érzés intimitását a bal kéz finom kromatikájával fokozza, majd a 15. ütemben feloldja. Az utójátékot Max Friedlaender

egy túlzó szelídséget, kedvességet tükröző hegedű hangjához hasonlítja.² A szerelem gyengédsége fejeződik ki a dal zongoraszólamában, amely nélkülözi a heves érzelmi megnyilvánulásokat, teret adva az alázatos, szelíd, legbelül megélt érzésnek.

Habár a *We kumm' ich dann de Poots eren?* (Nr. 34) kezdetű dal dialógusra épül, a szereplők mondatai nem ellentétes reakciót tükröznek: közös cél vezérli őket, együtt lenni a szerelemben. A dal szövege egységes érzelmi állapotot jelenít meg. Brahms zeneszerzői érzékenysége és képzelőereje nem hagyj őt nyugodni. Mivel a versszakok alatt megegyező zongoraszólam szerepel, az előadóra bízva a strófák közötti differencia árnyalását.

2.1.1.2 Változatos szerkezetű dallamok zongoraszólama

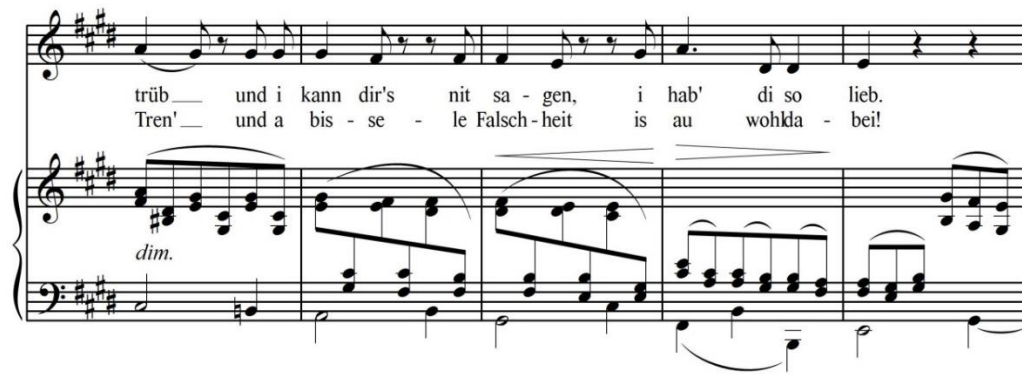
A szerkezet, illetve a dallamvonal tekintetében változatosabb dalok zongorakísérete egységesebb, a dalt meghatározó érzelmeket illusztrálja. A dal hangulatát, alapvető karakterét jeleníti meg. A *Da unten im Thale* (Nr. 6) nyugodtan hömpölygő zongoraszólama természeti képet fest elénk, a Nr. 23-as *Der Reiter* című dalban a lovagló nyolcadmozgás uralkodik, miközben a jobb kéz szólamában pattogó akkordok követik a dal ritmikáját. A *Mein Mädel hat einen Rosenmund* (Nr. 25) szinkópáló mozgása a szeretett hölgy iránt érzett elragadtatást ábrázolja, a női könnyelműséget az *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 27) kezdetű dalban a frivol pontozott ritmus jelképezi. Ezen kategóriába tartozó dalok sorszerkezetében (AB, ABCC_v) nem találunk ismétlődést, esetleg minimális variálás figyelhető meg. A hét dalból hat kéttagú forma, egy pedig négy soros dal szerkezet.

A *Die Sonne scheint nicht mehr* (Nr. 5.) kezdetű dal a 49 *Deutsche Volkslieder* dallamai között egyedülálló módon, formailag különbözik a többitől. Az eredeti népdal strófán belül két részből áll, különböző metrummal, és előadásjelzéssel ellátva. Az első nyolc ütem $\frac{2}{4}$ -ben, a második nyolc ütem $\frac{3}{4}$ -ben íródott. A dal első fele a *Gehalten und empfindungsvoll* előadásjelzést, míg a második rész a *Lebhaft* feliratot kapta, jelezve ezzel, hogy élénkebb tempó következik. A tempó-, illetve a karakterváltozás követi a szöveg tartalmát. Az első rész a lemondásról, reménytelenségről, a $\frac{3}{4}$ -es szakasz pedig a szerelem tüzének elfojthatatlanságáról szól. A szövegben szereplő „tűz” metaforája a zenei anyag első szakaszban a lemondást, a

² Max Friedlaender: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*. (Berlin und Leipzig: N. Simrock, 1922). 181.

másodikban az életerőt jelképezi. Brahms a kétféle metrumú dalból a kíséret által alkot egységet. Formailag hasonlóan, mindkét rész 2+2+4 ütemre tagolódik. Az első szakaszban a zongora leverten visszhangozza az énekszólam kezdetét, mindig terccel följebb megismételve a dallamot. Megelőlegezve a dal kezdő motívumát a zongoraszólam indít, amely meghatározza az első szakasz zenei anyagát. A dal G-dúr hangneméből nem következik a lemondó tartalom. Brahms a zongora lefelé hajló visszhangmotívumaival éri el ezt a hangulatot. A motívumok a kétütemes egységek után terccel följebb ismétlik meg a dallam kezdetét, erősítve ezzel a reménytelenséget. Az első négy ütem szünetekkel tagolt zongoraszólama a következő szakaszt egységesebbnek mutatja. A kíséretben a hangsúlyok elrejtését Brahms vonulósinkópával oldja meg, a dallammal együtt a legmagasabb pontról aláereszkedve. A sok lefelé hajló tercmotívum ellenére a záró hangot egy felfelé hajló kvart visszhangozza, megelőlegezve ezzel a gyors rész kezdő hangközét. Brahms ezáltal teremti meg az átmenetet a két karakter között. Az energikusan felfelé irányuló G-dúr hármashangzat a következő ütemben visszaereszkedik. Az első ütem ambitusa egy oktávot és egy kvart hangközt ölel fel. A zongoraszólam az első szakaszban hasonlóan villantja fel a lehajló terceket felváltva a két kéz között. A tűz lobogása különböző regiszterekben villogva jelenik meg. A zongora mintha kergetné az énekszólamot, imitálva ezzel a dallam motívumait. Mintha a zongora jelképezné a belső tüzet, amely a dal végére a lehajló tercmotívumok által kialszik. Az utolsó négy ütem összetartozását a szerző a visszhangmotívumból alkotott hemiola sorozattal oldja meg.

A Nr. 6. és a Nr. 23. dal dallamában nincsenek ismétlődő motívumok. A zongorakíséret is egységesebb, az egyik szólam állandó mozgása által. A *Da unten im Thale* (Nr. 6) zongoraszólamában a jobb kéz nyolcad mozgásból álló kísérete finoman követi a csendes, magába forduló, bensőséges hangulatú dallamot. Az induló kürtmenet, a terc hangköz gyakori használata a dalban szereplő természeti kép hangulatát vetíti elénk („*Da unten im Thale läuft's Wasser so trüb*”), amely az összes versszakon változatlanul vonul végig. A szomorúság, a bánat érzését rendkívül egyszerű eszközökkel ábrázolja, így illesztve a természeti képbe. Az eredeti népdal már önmagában is igen kifejező. A szívfájdalom érzését a finom késleltetések, az 5-6. és a 16-17. ütemben található szünetek ábrázolják (lásd 1. kottapélda).



1. kottapélda: *Da unten im Thale* (Nr. 6) 4-8. ütem

Brahms ehhez egy finoman hullámozó kíséretet komponál, mintha kiszabadulna kicsit az utójátékban önálló életre kelő fájdalom. Az utójáték a dallam legmagasabb hangja fölé áramlik. A dal érdekessége, hogy a 2x4 ütemes versszakokat három ütem utójáték követi, amivel a szerző kibillent a hallgatót a megszokott szimmetrikus lüktetésből.

A *Mein Mädel hat einen Rosenmund* (Nr. 25.) kezdetű dal versszakainak karakterei nem válnak el élesen egymástól, ezért Brahms nem érezhette szükségesnek, hogy strófaként különböző kíséretet komponáljon. A dal Kretschmer-Zuccalmaglio gyűjteményében *Liebesentzücken* (Szerelmi elragadtatás) címen szerepel. Ezt a pezsgő hangulatot – mint olyan sok más dalban – a szinkópáló ritmussal éri el. A jobb kéz mozgalmasságát a bal kéz fél értékei ellensúlyozzák, a szeretett hölgy iránti csodálatot jelképezik. A 7-8. ütemben az ismétlődő dallamhangok alatt Brahms finom kromatikát használ. A 9-10. ütemben összetalálkozik a két kéz, a belső szólamok mozgása élteti tovább az örömteli hangulatot, míg a zongora utójáték a szinkópáló basszusokkal ujjongásban tör ki. A jobb kéz felső szólama szűk területen mozog, a népdal dallamhangjai alatt marad, miközben a basszus szólam hirtelen váltogatja a regisztereket, ezzel ábrázolva az elragadtatott lélek nyugtalanságát.

A Nr.26-os, *Ach könn't ich diesen Abend* kezdetű dal az egyetlen olyan a kategóriában, ahol a párbeszédhez Brahms nem használ különböző karakterű kíséretet. A zongoraszólam mégis mind a négy versszakra helytálló ábrázolást nyújthat. Brahms a hangulat megjelenítését az előadóra bízta. A zongora két keze között szinkópáló ritmus uralkodik, amely jelképezheti az udvarló szív rajongását, türelmetlenségét az első versszakban, aktívabban játszva a jobb kéz nyolcad értékeit. A 9. ütem toporgása fokozza a nyugtalanságot. Ugyanennek a területnek (7-12. ütem) a zenei anyaga a 2. strófában halkán, szinte lábujjhegyen lépkedő ritmikával ábrázolja az alvó kedvesben gyönyörködést. A 3. versszakban kifejezhetjük a fölényes visszautasítást, ha a jobb

kéz terceit karakteresebben játsszuk, a bal kéz legatoját akaratosan visszhangozva. Az interpretáción keresztül tükröződhet ugyanebben a zenei anyagban a lemondó vándorlás az utolsó strófa szövegénél, ha a jobb kéz *portato* tercei a bal kéz folyamatos *legato*jába simulva szólaltatjuk meg, így jobban érvényesítve a dallam vízszintes áradását. Az utolsó négy ütem zongoraszólamának ritmikája úgy augmentálódik, mintha Brahms a figyelmet a szöveg tartalmának fontosságára irányítaná. Az első két versszakban a távolba zengő basszusok a vágyakozást, álmodozást ábrázolják, míg az utolsó két versszakban a kíméletlen, rideg visszautasítást és reménytelenséget visszhangozzák.

Az *Ich stand auf hohem Berge* (Nr. 27) kezdetű népdalfeldolgozás zongoraszólamának jobb kezét a dallam nyolcadik üteméből kölcsönzött, pontozott ritmika határozza meg, mely a darab elején a mély regiszterben, oktávban lépegető *f* basszus hangok realitása fölött bontakozik ki. Miközben a bal kéz *f* hangjai egyértelművé teszik az ütemsúlyokat, a zongora felső szólama követi a népdal lépcsőzetes emelkedését. A bal kéz mélysége, a jobb kéz feltörekvő dinamizmusa a magas hegyeket jeleníti meg előttünk. A kacér pontozott ritmus által elevenedik meg a lány frivol karaktere. A népdal első két üteme az F-dúr hármashangzat hangjait sorakoztatja fel, mely a jobb kéz szólamának átmenő hangjaival válik érdekessé: az első négy ütemet Brahms *f* orgonapont fölé helyezi, miközben az első és második ütem első ütésén a szubdomináns hangjai – *g-b*, majd *b-d* tercek – a zongoraszólam jobb kezében szólnak. A második ütem utolsó tizenhatod értéke (*e-a*) finoman vezet tovább az *f* orgonapont fölötti szubdomináns irányba. A negyedik ütem végén buja hatást kelt a B-dúr elé csempészett *cisz* hang, a beírt *decrescendo* is ezt az érzetet segítheti elő. A következő ütemtől a kéjtelgő zongoraszólam ábrázolásán keresztül jelenik meg előttünk a dalban szereplő hölgy, három udvarlója búvkörében. A hatodik ütem második felétől a népdal egyszerű ereszkedő dallamát Brahms a kíséretben hemiolával teszi mozgalmassá, ötvözve a pontozott ritmust és a nyolcad mozgást, a két kézben váltakozva. A népdal nyolcadik ütemének „Mädchen” (lányka) szavára eső motívumának pajkosságát a zongora egy hanggal följebb, súlytalan helyen türelmetlenül ismételve szárnyalja túl, összeecsúsztatva ezáltal a tonikát a dallambeli V. fokkal. A zongoraszólam *staccato* akkordjai fokozzák a dal provokatív karakterét. A versszak dominánsra érkező zongora utójátékkal zárul, mely visszhangozva a népdal 7-8. ütemének zenei anyagát, váratlan szünetbe torkollik, melyben folytatódik, tovább nyílik az utójáték nagyívű gesztusa. Meghökkenítő, ahogy az utolsó versszakot lezáró

zongoraszólam a várt szünet helyett *staccato piano* akkordokban folytatódik, kiemelve a dal szellemes karakterét.

Az *Och Moder, ich well en Ding han* (Nr. 33) kezdetű dal humoros hangvételére a zongoraszólamot uraló *staccato* akkordjai utalnak. A dal szövege egy anya és lánya között zajló párbeszédet jelenít meg. Ugráló nyolcad mozgás tükrözi a lány incselkedését, aki addig-addig faggatja anyját, míg ki nem mondja a hön áhított választ. A darab elején a lány mondataihoz *forte*, az anyáéhoz *piano* dinamika társul. Ez alapján határozott kép rajzolódik ki a szereplők karakteréről: míg a lányt akaratosság, szenvedély, féktelen lelkesedés, addig az anyát kedvesség, kíváncsiság, naivitás, kötekedés jellemzi. A kíséret rendkívül elegáns, a felfelé törekvő irány egyben jelképezi a szenvedélyt és a kíváncsiságot. A zongoraszólam dramaturgiai eszközként erősíti a jelenetet. A jobb kéz szólama erőteljesen felfelé törekvő motívummal indul, melyet az anya megszólalásánál a bal kéz imitál. A 4. ütemre az anya tanácstalanságát jelképezve, erejét veszítve kanyarodik vissza a dallam, mely a gyermek határozott feleletébe torkollik. A dalt mindeddig meghatározó nyolcad mozgását a lány akaratosságát tükröző (5-6. ütem) negyedértékű akkordok váltják fel. Az anya naiv kérdését Brahms szellemesen illusztrálja a zongoraszólamban azáltal, hogy a kérdés irányát követő felfelé törekvő szökdécselő dallamot játékos tizenhatodokkal tölti ki. Szinte érezhető a kérdés hanghordozása. A lány határozott nemmel (az utolsó versszakban igennel) válaszol, melyet a markáns akkordok ábrázolnak a zongoraszólamban. A 11. taktustól a dallam kétütemes motívuma háromszor ismétlődik meg, melyhez egy mozgalmasabb kíséret társul. Brahms a basszus *staccato* hangjait két ütemenként mélyebb regiszterbe vezeti, amely a lány egyre ingerültebb szavainak szemléltetését jelentheti. A zeneszerző a bal kézben megjelenő *fisz-e* késleltetéssel kölcsönöz szellemes hangvételt a dalnak. A zongoraszólam két ütemes utójátékban erősíti meg a lány határozott felkiáltását.

2.1.1.3 Ötvöződő struktúrák

Egyes dalokban ötvöződik a motívumismétlések variálása és az egységes ritmikájú zongorakíséret. A dalt irányító érzelm a zongoraszólamban meghatározó mozgásként van jelen, ugyanakkor az ismétlődő sorokat, motívumokat Brahms ezen a karakteren belül, óvatosan variálja. (3, 30, 32, 40, 42)

A *Gar lieblich hat sich gesellet* (Nr. 3) négy versszakához a zongorakíséret változtatás nélkül szólal meg. A szöveg tartalma nem mutat éles különbséget, ezért

fontosabb volt tükrözni az egységes zongoraszólam által a viszonzott szerelem és a síríg tartó hűség mámorító érzését. A strófák 15 ütemből állnak. A három négyütemes szakaszt egy szokatlanul rövid két ütemes motívum zárja, amit a zeneszerző egy plusz taktus utójátékkal pótol. A két első, négyütemes szakasz dallama teljesen megegyezik. Az akkordfelbontásos kíséret a második szakaszban nagyon finom változásokat mutat. A jobb kéz szólamát a dallamhoz helyezi közelebb, így csilingelőbb, felhangdúsabb, emelkedettebb hangulatot ér el. A bal kéz szólamába beiktatott kötőív hatására az artikulációt is átrendezi, így egy állandó belső felütés teszi mozgékonyabbá a szakaszt. A zongoraszólam mozgásiránya követi a verssorok belső tagolását. Brahms a 9. és 10. ütem ismétlődő hangjai alá $^{4-3}$ -as késleltetéseket komponál (I^6-V^{4-3} , V^6-II^{4-3} , lásd 2. kottapélda).

2. kottapélda: *Gar lieblich hat sich gesellet* (Nr. 3) 8-11. ütem

A záróhang előtt a kíséret ritmikája megváltozik, szinkópák jelzik a lezárás fontosságát. A záróhang pillanatában a zongora ismét a darab meghatározó akkordfelbontásos mozgásával emeli tovább a mámorító érzést és IV. fokon áll meg, az utolsó strófát a szubdomináns után alap hangnemből zárja.

Az *All' mein' Gedanken* (Nr. 30) kezdetű dal szövege a vágy és a ragaszkodás őszinte érzését tárja elénk. Az ismétlődő sorokat finom kíséret-variációkkal emeli ki Brahms. Finoman szövődik össze a zongorakíséret a népdallal: a dallam megáll a 3. ütemben, ezalatt a zongorakíséret megváltozik, és a népdal kezdetét Brahms az akkordfelbontásos kíséret felső szólamába rejti. Mintha az egymáshoz való kötődést a zongora és az ének egymásba kapaszkodó dallama ábrázolná. A dal kezdő sorának szinkópáló ritmusa eltér a dal további részét uraló akkordfelbontásoktól, ezáltal jelezve a ragaszkodás fontosságát. A második sor zongora utójátéka a dal lehajló motívumát visszhangozza. Összehasonlítva ezt a két sorvégi zenét, az első felfelé irányuló mozgásával a boldogságot, a második, lefelé irányuló dallama a boldog ragaszkodás

megegerősítését jelképezi. A két kis utózene összeillesztése (3-4. ütem, 8-9. ütem) a népdal első sorát eredményezi. A 9. ütemben valamennyi versszak szövegében ráismétlés található. A zongora fél értékű akkordjai kiemelik ezt a megtorpanást, kiszélesítés által. A zongora harmóniáinak felső szólama a 9. ütemtől találkozik a dallammal, mely a 12. taktusig együtt mozog. Az ütem végétől a szerző kánon-szerűen lépteti be a szólamokat. A 12. ütem dallamát (*h a h c d e d*) a jobb kézben a 11. ütem végén előlegezi meg, majd belép az énekszólam és végül a 12. ütem második felében ismét a zongora folytatja a dallamot (lásd 3. kottapélda).

den - ken, hätt' ich al - ler Wunsch Ge - walt von und
lei - ben, du gibst mir Freud' und ho - hen Muth und

3. kottapélda: *All mein Gedanken* (WoO33 Nr. 30) 11-13. ütem

Az egymást kánon-szerűen követő szólamok egy ölelés képét vetítik elénk. Az utójáték szintén a népdal záró motívumát ismételi, mintha a szerző zongoraszólamaiba a saját boldogságát énekelné. Az utolsó versszakot az eddigi négyütemes utójáték helyett öt ütem zárja. Váratlanul hat a 37-38. ütem közötti ugrás *fisz*²-re, melyben Brahms túlszárnyalja a népdalban szereplő legmagasabb *e* hangot. A szerző a boldogság tovább már nem fokozható érzését jeleníti meg.

A *So will ich frisch und fröhlich sein* (Nr. 32) kezdetű dal zongorakíséretének ritmikája a népdal $\frac{3}{8}$ -os ritmusából származik, ahol általában $\frac{3}{8}$, illetve a $\frac{3}{4}$ ritmusképlet váltakozik. A népdal és a zongora ritmusa egymást keresztezi. A népdal lovagló nyolcad értékei mellé Brahms a zongoraszólamba a $\frac{3}{8}$ ritmust komponálta. A népdalsor második felét a negyed-nyolcad képlet uralja, miközben a zongorában nyolcad értékek szerepelnek. Brahms a ritmusok játékával éri el, hogy a dalt folyamatos mozgásban, „frissen és üdén” tartsa: a zongoraszólam mozgása tovább

lendíti az első és második népdalsor leereszkedő dallamát.³ A ritmus mellett a harmadik nyolcadon szereplő *staccato* fokozza a boldogság érzését az örömtől ugráló zongoraszólamban. A dal első két sora megegyezik, a kíséretben azonban finom változtatásokat figyelhetünk meg a dalsorok ereszkedő második felében (5-8, 13-16). Az 5. ütemtől 8-ig terjedő szakasz G-dúrban marad, a sor vége dominánsban zár. A 13-16. taktusig a zongora basszusában *d* helyett *disz*, illetve *c* helyett *cisz* szerepel, amelyek az e-moll, illetve D-dúr hangnemeket érintik. A 13-16. ütemig terjedő szakasz finom harmóniai színesítése fokozza a lelkes érzelmeket. A dal második fele, ahol a ritmika már két ütemenként váltakozik a népdalt kiegészítve, líraivá válik. Az eddigi nyitott, lelkes hangulatot a bensőséges, őszinte érzelmek hangja váltja föl. Brahms a zongorában kvarttal feljebb megismétli a dalban elhangzott lírai motívumot (25-28, 29-32), mintha a szerelmesek összefonódását, ölelését jelképezné. A zongora utójátéka a dal utolsó négy ütemét erősíti meg.

A zongoraszólamban egységes kíséretet komponált Brahms az *Ich weiss mir'n Maidlein* (Nr. 40) kezdetű dal öt strófájához, mivel a versszakok tartalma csak árnyalatokban tér el egymástól. A lány csábító, hivalkodó pillantásainak gonoszságát a zeneszerző különböző zenei eszközökkel ábrázolja a zongorában. Az ének szólam utáni késleltetett belépésekkel, a szinkópáló ritmussal éri el Brahms a valótlan érzelmekből fakadó nyugtalanság érzését. A zongora titokzatosságot előidéző szólama a lány ravaszságát jeleníti meg. A népdal első két üteme háromszor ismétlődik meg változatlanul. A zongoraszólamban apró harmóniai változtatásokkal érzékelteti Brahms a dalra jellemző bizonytalanságot: a lány nem olyan, mint amilyennek mutatja magát. Az 1., 4., 6. ütemek összehasonlításakor ez utóbbi taktusban a mélyebb regiszterbe helyezett hangpárok általi nyomatékosítást érzékelhetünk. Ez a legmélyebb pontja a zongora szólamának. A motívum második részének összehasonlításakor (2., 5., 7.) a hangnemek finom játéka figyelhető meg. A 2. és 7. taktus a-moll dominánsán zár, az 5. ütemben C-dúrt érinti, de már az ütem utolsó nyolcad értéke a-moll dominánsába tér vissza. Az utójáték mozgalmasságát a $\frac{3}{4}$ és a $\frac{6}{8}$ összeütközése jeleníti meg, míg az utolsó két ütem szinkópás billegése dúrból végül mollra zár. A hangnemek közti egyensúlyozás az utolsó zongora utójáték utáni kódában végül A-

³ Johann Friedrich Reichardt a *So will ich frisch und fröhlich sein* (Nr32) kezdetű dal eredeti szerzője, ami először Nicolai *Ein feiner kleiner Almanach* című gyűjteményében jelent meg, később pedig Kretschmer-Zuccalmaglio gyűjtésébe is bekerült (1, 508). Brahms is ebből a forrásból merített és így nem tudhatta, hogy Reichardt adta a „Kedves, ne túl gyorsan” címet neki; ő maga az „Üde és vidám” címet írta elő.

dúrra zár, ami szokatlan ebben a gyűjteményben. Az ütemegyek többnyire hiányoznak a zongoraszólamban, az utójáték első két ütemének hemiolája tovább fokozódik, és az utolsó két taktusban Brahms a hemiolát és az eltolt szinkópát egymásra helyezi. A zongoraszólam ábrázolása egyértelműen mutatja: a lány „rosszban sántikál”, szándékai nem őszinték.

Az *In stiller Nacht* (Nr.42) kezdetű dal szövege egy panasz, melynek keserű hangja az éjszaka csendjében fájdalomtól, bánattól átítatva száll. A második versszakban a természet emberi szenvedésre adott érzékeny válasza a minnesängerek költészetét idézik.⁴ Brahms népdalfeldolgozása számára egy templomi dal szolgált alapul, ami 1852-ben Albert Gereon Stein lelkész gyűjtésében jelent meg, *Krisztus az Olajfák hegyén* címmel Jézus szenvedését meséli el.⁵ Brahms azáltal őrizi meg a tiszteletet az eredeti dallam iránt, hogy a zenei eszközökkel visszafogottan bánik a zongoraszólamban, mely egy a szöveget szolgáló illusztrációvá válik. A $\frac{3}{2}$ -es lüktetésű, nyugodt dalhoz mozgalmassá, hömpölygő zongoraszólam társul. A fájdalom érzéséből fakadó belső szenvedést az ütemvonalak elmosásával, a szinkópáló ritmikával, késleltetések láncolatával (3-4., 7-8. ütem) éri el. A dal ritmikailag eltolt kezdete belső nyugtalanságot eredményez a csend közegében. A ritmus az első ütemekben az énekszólam és a zongoraszólam között, majd a két kéz közt tolódik el (3-4, 7-8.). A 12. ütemtől a szinkópáló ritmus ringatózóvá válik. Az utójátékban megszűnik a mozgás, az akkordok egyszerre szólalnak meg, fájdalmasan, szaggatottan visszhangozva a dal utolsó két ütemét. A dallam első nyolc üteme ereszkedő irányt mutat, melyet a zongoraszólam struktúrája tesz emelkedetté. Az első két ütemben a mély regiszterben mozgó tonikai és mollszubdomináns akkordfelbontások váltakozása előrevetíti a dal lélekemelő hangulatát. A zongoraszólam struktúrájával együtt a regiszterek is két ütemenként váltakoznak. A 3-4., illetve a 7-8. taktus magasabb regiszterbe helyezése által az égi és földi lét találkozása jelenik meg: a földi szenvedésre gyógyírt csak az égi megnyugvás adhat.

⁴ George S. Bozarth: „The Origin of Brahms's in Stiller Nacht.” *Notes, Second Series* 53/2 (1996. December): 363-380. 364.

⁵ Kölnischem Gesangbuch, Sammlung katholischer Kirchenlieder mit Melodien. Max Friedlaender: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen.* (Berlin und Leipzig: N. Simrock, 1922). 190.

2.1.2. Strófánként változó zongorakíséretes dalok

Brahms a zongorát karakterizáló szereppel látta el, amit leginkább a strófánként változó kíséretes népdalfeldolgozásokban követhetünk nyomon. Külön figyelmet érdemel, hogy milyen módon reflektál a zongoraszólam a versszakok tartalmára. Párbeszédes népdal esetén a férfi, illetve a női szerepek és az ehhez tartozó érzelmi árnyalatok ábrázolását teszi világosabbá (Nr. 8, 11, 12). A strófánként változó zongoraszólam máskor egy történet drámai útját követi, ez alapján sűrűsödik, illetve ritkul a struktúra. Előfordulnak olyan párbeszédes népdalok, ahol Brahms nem a férfi-női szerepek karakterizálására helyezte a hangsúlyt, hanem egyéb szempontok alapján – melyeket az adott daloknál részletesen is kifejték – változtatta meg a kíséretet (Nr. 1, 4, 10, 13, 15, 29, 35, 38, 39). Brahms csakúgy, mint a strófánként változatlan kíséretű dalok esetében ezen a kategórián belül sem érezte szükségét a versszakok közötti, nagy hangulatváltásnak egyes daloknál. Célja inkább az egyhangúság elkerülése, a finom árnyalatok ábrázolása és a tartalom nyújtotta érzelmek gazdagítása volt. A gyűjteményben négy dal található, melyben az első és utolsó versszakokhoz tartozó zongoraszólam változatlan marad. A variált középső versszakok után – melyekhez teljesen más zongora anyag párosul – az első strófa zenei anyaga visszatérésként hat számunkra.

2.1.2.1 A párbeszédes népdalok karakterformálása a zongoraszólamban

A népdalgyűjteményben három olyan dal található, amelynél Brahms a zongoraszólamot a férfi és női karakterek kiemelésére használja. A Nr. 8. és Nr. 11. dal az elutasításról szól. Az *Ach, englische Schäferin* (Nr. 8) kezdetű dal versszakaihoz – attól függően, hogy férfi, vagy nő énekel – eltérő zongoraszólam párosul. Az egyszerű sorszerkezetű népdalban (AABA) háromszor hangzik el ugyanaz a sor. Brahms a zongoraszólam variálásának eszközével egy teljes jellemábrázolást tár elénk. A vadász megszólalását határozott kürtmenettel jelzi. Az első két ütem még nélkülözi a zongora bal kezének szólamát. A második ütem végén megjelenő basszus szólam magasabb regiszterből lefelé lépked, éreztetve, hogy a vadász egyre magabiztosabbá válik. A második népdalsor második ütemének háromhangos hajlított motívumát – melyhez kérlelő, udvarló szavak (*einkehren, Anblick, Betteln*) párosulnak a szövegben – Brahms a következő ütem zongoraszólamában való megismétlésével emeli ki. A következő ütemben visszhangként jelenik meg ez a felfelé irányuló motívum a zongorában, energiát adva a lefelé ereszkedő egyszerű dallamnak.

A harmadik népdalsorban megjelenik a háromhangos motívum ellentétes irányú párja, melyre Brahms apró imitációt szerkeszt, finom kromatikával hangsúlyozva a könnyörgő hangvételt. A hajlított motívum az utolsó népdalsorban felfelé irányuló hármashangzat-felbontássá válik, és szinte hallani lehet benne a vadász öntelt, pökhendi kacaját, melyet a zongora utójátéka nyomatékosítva ismétel meg. A férfiszerepet a határozott akkordok ábrázolják, a szereplő foglalkozására a kürtmenet utal, a kérlelő hangvételt kromatika ábrázolja, az önteltséget pedig egy kis kiugró motívum, mely az énekszólam fölé helyezkedik. Teljes illusztrációja ez egy személy jellemének. A lány megszólalásakor változik a zongorakíséret. A határozott akkordokat a női légyságot ábrázoló, hajlékony nyolcad mozgás váltja fel. A női érzelmességet jelképező hullámzó hármashangzat-felbontás a két kézben elosztva jelenik meg. A nő erkölcsi tartását a bal kézben szereplő *staccato* akkordok jelenítik meg. A népdal harmadik sorának megzenésítése a legszenvedélyesebb. A zongoraszólam sűrű, kromatikával fűszerezett, nem gördülékeny, inkább kitölti a kereteket. Az utolsó sor elutasító mondatát a dallam felülről induló, lefelé tartó hármashangzat-felbontása ábrázolja, amely a vadász könnyörgő versszakait (1., 3., 5.) záró, felfelé tartó dallammotívumra ellentétes irányban reagál. Az utójáték mindkét helyen (16-18. ütem, 34-36. ütem) megerősíti a zongoraszólam zenei anyagát.

A *Jungfräulein, soll ich mit euch gehn* (Nr.11) dal kísérete három részre osztható. Az első két részben a férfi, női jellemeket illusztrálja a szerző. Az utolsó strófában megtörik a dal lelkesedése, az ígért boldogság fájdalommá válik. Brahms feltehetően azonosult ezzel a fájdalommal, ezért érezhette indokoltnak, hogy ezt a versszakot külön zongorakíséréssel lássa el. A dal négy sora azonos anyagra épül. Az első két sor dallama megegyezik, a harmadik sor az elsőhöz képest egy terccel feljebb helyezkedik el, a negyedik sor egy kvinttel magasabban szólal meg. A zongoraszólamban is azonos anyaggal dolgozik a szerző. Az első versszakban a különböző érzelmek árnyalására hármashangzat-felbontást használ. Az előző dal határozott, öntelt férfi képe helyett a zongoraszólam által egy félénk, óvatos, udvarias férfi jelenik meg előttünk. A felfelé irányuló, meg-megszakadó hármashangzat-felbontások a félénk kérlelést ábrázolják, míg a basszusban megszólaló g orgonapont a bizonytalan egyhelyben topogást. A második négy ütemes sorban a népdal változatlan marad, a kíséret felbátorodik, az eddig félénk hármashangzat-felbontások boldogan cikáznak az élénk *staccato* akkordok között. A következő két népdalsort Brahms a kíséret által összefogja, követve ezzel a dallam folyamatos emelkedését. A

hármashangzatok lágyan érzelmessé válnak a késleltetések által, őszinte érzelmeket ábrázolnak. A zongora utójátéka augmentálva visszhangozza az utolsó sor dallamát. A hármashangzat-felbontás iránya, mely a versszak során a szünni nem akaró vágyakat kifejezve többnyire felfelé irányult, ezen a szakaszon megfordul. A magabiztos lány válaszinál a zongoraszólám mozgása alapvetően megváltozik. A basszusban megmarad a g orgonapont, mely felfelé törő oktávokban, *staccato* szólal meg. Nagyléptékűsége fölényességre utal. A pezsgő nyolcadok az általuk létrehozott kromatikus belső szólammal izgatottságot mutatnak, mely a következő népdalsorban, az ütemsúlyokat eltoló hangpárok és apró késleltetések által tovább fokozódik. Az utolsó két népdalsor alatt a bal kézben kirajzolódó *staccato* ellenszólám, valamint a jobb kéz akkordjai határozott fölénnel illusztrálják a lány visszautasítását. Az utolsó versszak zongoraszólama megváltozik, az eddigi mozgalmas kíséret után úgy érezzük, megáll az idő. Az eddigi remény szertefoszlik, a boldogság fájdalommal válik, melyet az első négy ütem nyomasztó orgonapontja, a bánatosan szinkópáló ritmika és a dallam emelkedésével mélyülő basszus lamentáló hangpárjai ábrázolnak. A harmadik népdalsor „*Die Mühle ist zerbrochen*” szövegrészét szinkópáló késleltetések kísérik (lásd 4. kottapélda). Az 52. ütemben („*Liebe hat ein End*”) Brahms a zongoraszólámot is megállítja V⁷-en ⁶⁻⁵ késleltetéssel.



4. kottapélda: *Jungfräulein, soll ich mit euch gehn* (Nr.11), 48-52. ütem

Ez a motívum az utolsó népdalsorban tovább folytatódik, az eddig boldogságot, magabiztosságot sugárzó zongora utójáték a lefelé irányuló hármashangzat-felbontással az idegenben, magányban maradó udvarló bánatát visszhangozhatja. A viszonylag egyhangú dallamú népdalt a zongoraszólám izgalmas jellemábrázoló szerepe teszi megváltozóvá.

A *Feinstliebchen, du sollst* kezdetű (Nr. 12) dal az egyik legnépszerűbb a gyűjteményben.⁶ A dallamban szereplő táncos ritmikát Brahms átemeli a zongoraszólamba, amely az előző dalokhoz hasonlóan a lány megszólalásakor változik meg. A férfi lépteinek határozottságát súlyosabb, táncos lüktetésű *staccato* akkordok imitálják. A lány mezítlábas („barfuss”), finom lépteit a zongorán való sűrűbb mozgás eleveníti meg. A határozott, férfias léptek súlytalan női lépésekkel állnak szemben. A lány rangban nem illik udvarlójához. Reménytelenségét a 34. ütemben található, négyütemnyi közjáték lefelé hajló motívuma fejezi ki. Az utolsó két versszakban visszatér a férfias karakterű kíséret. Ez az első dal a gyűjteményben, ahol a zongoraszólam visszatérése keretet ad történetnek. Az utolsó versszakban az eljegyzést jelképezvén előkerül egy karikagyűrű. A zenében ezt a kíséret karakterének visszatérése illusztrálhatja. A reményre nem túl sok okot adó közjáték a dal végén határozottá, örömtelivé válik.

2.1.2.2 Visszatérő struktúra

A gyűjteményben a strófaként változó zongoraszólammal rendelkező népdalfeldolgozások között (Nr. 7, 9, 12, 29) még három esetben találkozhatunk visszatérő kísérettel. Az első versszakhoz társuló zongoraszólam vagy teljes egészében, változatlanul ismétlődik meg, vagy a karakter, a kíséret jellege marad csak meg. A négy dal tartalma is indokoltá teszi az első versszak hangulatának, vagy teljes zongoraszólamának visszaköszönését: a karikagyűrű jelképét, Gunhilde bűnbánó visszatérését a kolostorba, vagy a halálban való megnyugvást egyaránt ábrázolhatja.

A Nr. 7-es *Gunhilde* című dal egy drámai történetet mesél el, melyet a változó karakterű zongoraszólam illusztrál. A tíz versszakos dal során a zongora három strófaként változtatja faktúráját a történet folyamatának megfelelően. Az utolsó versszakokhoz társuló akkordikus, himnikus zongoraszólam az első strófát illusztráló muzsikához hasonlít. Nem egyezik meg hangról hangra a kíséret, de jellegében a történet folyamatát követő váltakozó karakterű zenék után mégis hazatérésnek érzékeljük. A két rész zenei anyagának hasonlósága jelképezheti a történet főszereplőjének a kolostorhoz, de önmagához való visszatérését, és egyben zenei összegzésként is megjelenhet. Az *Es war eine schöne Jüdin* (Nr. 9) dal első négy versszakához kétféle zongorakíséret társul. Az utolsó versszakban az első két strófát

⁶ Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 172.

illusztráló kíséret minimális változtatásokkal tér vissza. A dal egy lány szívfájdalmáról mesél, aki nem tud dönteni a szülői vallási elvárások és a szerelem között. Az utolsó versszakban elbúcsúzik szüleitől, testvéreitől, a halálra készül. A középső versszakok mozgalmas zongoraszólama után az első két strófa nyugodt, egyszerű hangvétele tér vissza, a végső megnyugvást illusztrálva. Az első és utolsó strófa zenei egyezését az anya-lánya párbeszéd indokolhatja, míg a középső szakasz a kérők és a lány beszélgetését ábrázolja. A *Feinstliebchen, du sollst* (Nr. 12) visszatérő struktúráját az előző fejezetben tárgyaltam, mivel ez a népdalfeldolgozás a párbeszédes népdalok kategóriájába is tartozik. Az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) kezdetű dalban, az első strófát kísérő nyugodt zongoraszólam a halálban való lelki béke elnyerésének jelképeként köszön vissza.

2.1.2.3 A szereplők lelkiállapotának ábrázolása

A zongoraszólam változása sokszor az érzelmi állapot fokozására, ábrázolására szolgál. Ezekben a dalokban Brahms a szereplők lelkiállapotának szemléltetését tartotta fontosnak. A zongoraszólam a belső érzelmi változást követi. Az első versszakhoz komponált zongoraszólamot a szerző egyszer variálja a strófának megfelelően, hét dalban (Nr. 13, 16, 17, 18, 37, 38, 39).

Brahms a *Wach' auf, mein Hort* (Nr. 13) kezdetű párbeszédes dal zongoraszólamát nem a dialógus szerint árnyalja. A hat versszakos énekhez három strófaként komponál variált zenei anyagot. Az első három versszak szövege a gondtalan szerelem diadalittas érzését fogalmazza meg. A zongora regiszterváltásokkal, akkordokkal ábrázolja a mindent elsőprő szenvedélyt. A dal 4 + 4 + 5 ütemes (ABB_v) sorokból épül fel. Az aszimmetrikus sorszerkezethez két ütem utójáték kapcsolódik. Brahms a sorok utolsó két ütemébe az énekszólam $\frac{6}{8}$ -os löktetéséhez $\frac{3}{4}$ -es ütemeket komponál a zongorába. Az így keletkezett sorvégi hemiolák folyton megzavarják a rendet, a nyughatatlan szerelmi vágyat ábrázolva. A dallam B szakaszától (5. ütem) visszafogottabb zenei anyag következik, ami nem csak a *piano* dinamikából következik, hanem a zene ringatózó karakteréből. Az énekszólam ereszkedő szekvenciáihoz bensőséges zenei anyag párosul, melynek ritmusa az első ütemek határozott $\downarrow \uparrow$ mozgásának ellentéte. A hemioláknak köszönhetően a sorok töretlenül kapcsolódnak egymáshoz. Az utójátékban visszatér a szenvedélyes hangvétel, a zongora a dallam tükörfordításával előlegezi a következő versszak

belépését. A 4-6. strófaig terjedő szakaszban az elválás beárnyékolja a gondtalan szerelmi együttlétet. A zongora hárfaszerű, simogató kísérete, a 24-26. taktusig terjedő szakasz belső szólamokban megjelenő finom késleltetése a szerelem érzését magasabb dimenzióba helyezi.

Wach' auf mein' Herzensschöne (Nr. 16) négy versszakához kétféle zongoraszólamot komponált Brahms, mely a férfi érzelmeinek fokozódása szerint változik. Az első két strófa a boldog nap természeti képét írja le, melyet finom nyolcadok kísérnek, szünetekkel óvatosan tagolva. A késleltetések első hangját Brahms megelőlegezi, mintha a férfi előkelően meghajolna az előtte megjelenő hölgy előtt. A következő két strófában a zongoraszólam a nő iránti érzelmeket vetíti elénk. Az eddigi nyolcad mozgás – mintha körbe fonná karjaival a szeretett hölgyet – tizenhatod folyammá válik. A szerelem oltalmazó voltát mutatja inkább, mintsem a szenvedélyességét. A bontott terc és szext hangközök az idilli lelkiállapotot idézik elénk. A dal zongoraszólamja nélkülözi a módosított hangokat, ezzel szemben a rövid utójátékban a *fisz-disz* hangok F-dúrban lelkes, emelkedett hatást keltenek.

Az *Ach Gott, wie weh thut Scheiden* (Nr. 17) dal fájdalmas hangulata egy olyan lány utáni vágyakozásról szól, akit a férfi nem hódíthat meg. Az első két strófában egy virág-hasonlat mögé bújva még távolságtartóan mesél az érzelmekről. A zongoraszólamja akkordjaival szűkszavúan követi a dallamot. Az utolsó két versszakban a szerelmes egyre szenvedélyesebben beszél a lányról, aki soha nem lehet az övé. Brahms az érzelmi fokozást a bal kéz dallamot ellenpontoszó oktávjaival, a dallam hangjainak nyolcadokkal történő kitöltésével éri el. A 25-26. ütemben (lásd 5. kottapélda) az ismétlődő, unalmasnak tűnő dallamhangokat hemiolával, a belső szólamokban kromatikával fokozza.

5. kottapélda: *Ach Gott, wie weh thut Scheiden* (Nr. 17), 25-26. ütem

A dal vége a komor *f*-mollba hajlik vissza. Brahms a zongorában a sötét hangulat ábrázolására mélyebb regisztert használ. Az utójáték vigasztalhatatlan késleltetései fokozzák a szomorúságot.

A *So wünsch ich ihr ein' gute Nacht* (Nr. 18) című dal zongoraszólama nem követi, hanem kiegészíti a dallamot. A deklamáló zongora folyton tovább fűzi a dal szövegét. A páratlan ütemű periódusokat finom, belső ritmikai játékkal egyenlíti ki Brahms. Az ötütemes népdalsoron belül a dal kezdetére emlékeztető motívum a zongoraszólam 3. ütemében – ahol a zene a háromütemes szakaszból kétütemesre vált – visszhangzik. A dal kezdő, nyolcadokból álló motívumához hasonló anyag a zongoraszólam jobb kezében többször megjelenik, megőrizve a dal lendületét. A 3-4. versszakban a szerző sürgető tizenhatod mozgással tölti ki a szerelmi duettet jelezvén, hogy közeledik az elválás pillanata. Ha összehasonlítjuk a 19., 23., 28. ütemek felütését, akkor azt láthatjuk, hogy a két kéz egyre messzebb kerül egymástól, ami a két szerelmes közti eltávolodást ábrázolja. Az első versszakokban szekundlépéseket, skálamotívumokból álló dallamokat használ a szerző. A 3-4. strófa zongoraszólamát oktáv és szext hangközök uralják, melyek fokozzák a távolság érzését.

A *Du mein einzig Licht* (Nr. 37) kezdetű dal a férfi által szeretett hölgy szépsége iránti csodálatát, rajongását fogalmazza meg, amit a nő rideg büszkesége árnyékol be. Brahms a zongoraszólam segítségével ezt az érzelmi ellentétet jeleníti meg a strófákon belül. Az első ütemekben lévő dallam irányát követő késleltetések a lány iránti türelmetlen vágyakozást ábrázolják, a bal kéz kettőzött oktáv játéka himnikus jelleget kölcsönöz a kíséretnek. A jobb kéz akkordokat körbefonó, kromatikával fűszerezett dallama az 5-7. ütemig tartó szakaszban hamisságot sugall. Talán a lány visszautasításában a férfi szavahihetőségét kérdőjelezi meg? A lány rideg büszkeségét a 8. ütemtől kezdődően a tömör, határozott, szünetekkel tagolt akkordok szimbolizálják. A határozott Á-dúr zárlat a dallam zárómotívumát felhasználva komor *fisz*-mollba torkollik. Ez a rövid utójáték a világos Á-dúr után tragikusan hat. Mintha a szerző a lány ambivalens természete miatt érzett mély sajnálatát fogalmazná meg. A második versszakban megmarad a lány kétarcú jellemére utaló ábrázolás, az érzelmi szenvedélyeket itt is a ritmus játékaival, a kanyargó nyolcad mozgással szemlélteti. A 22. ütemtől kezdődő ridegséget a zongora középészólamába rejtett imitáló, dallamos motívum úgy ellensúlyozza, mintha Brahms itt az eddig használt karaktereket egyesítené.

A *Des Abends kann ich nicht schlafen geh'n* (Nr. 38) kezdetű dal karakterét a szerelmi vágyakozás titokzatossága határozza meg, melyre a sorok végén visszatérő *heimelig* szócska utal. A dal szenvedélyes érzelmet ábrázol, melyet valami miatt titokban kell tartani. Brahms ezt a visszafojtott hangulatot a szünetek használatával éri el a zongoraszólamban. Az énekszólam kíséret nélkül indul, az ütés után belépő zongora szünetekkel tagolt motívumai vázaltszerűen, töredeztve követik a dallamot, a sejtelmes hangulatot előidézve. A zongoraszólam tagoltsága késlelteti a szenvedélyek kiszabadulását. Az 5. ütemtől a basszus szinkópái adnak finom lendületet a dalnak egészen az utolsó *heimelig* szócskáig, ahol a zongoraszólam újra szaggatottá válik. A 3. és 4. versszakban az érzelmek szenvedélyessé válnak, a romantikus vágyak feltételes módon sorakoznak föl. A zongoraszólam drámaibbá válik, kromatikus *unisono* sűríti a hangzást. Brahms a dal második ütemének ritmikáját a 17. ütemtől finom visszhangként csempészi a zongora szólamaiba, így megjelenítve az őszinte, gondoskodó szeretetet. A 3-4. strófa utójátékában a két kéz közti távolságból és a lemondó zárlatból következtethetünk arra, hogy a vágyak nem teljesültek be.

A *Schöner Augen schöne Strahlen* (Nr. 39) dalban kiderül, hogy a férfi habár csodálja szerelmét, mégis fél az elköteleződéstől. Az első három versszak zongoraszólama egyszerű, tiszta harmóniákkal követi a dallamot. A 4. strófától megváltozik a zongoraszólam: Brahms a dal mindegyik hangját megharmonizálta. Az izoritmikus kísérettel súlyossá teszi a dallam karakterét. A különféle zongoraszólammal ellátott versszakok közti különbséget az ebből fakadó lendület kelti. Amíg az első három strófa – ahol negyed értékek kísérik a dallamot – felszabadultabb érzést ábrázol, addig a dal második felében egyre szembetűnőbb a béklyótól való félelem, amit a nyolcadonkénti, dallamot meghatározni akaró kíséret jelenít meg. A pulzáló orgonapont ebben a részben fokozza a lányból, illetve a későbbi versszakokban a férfiből kitörő erőteljes dühöt, melynek felszínre törését az utójáték szemlélteti. Nem csak a két kéz iránya megy szembe egymással, hanem a ritmus is összeütközik, a triolák és a nyolcad értékek küzdelmében.

Egy dal esetében háromféle vátozatban hallható a versszakokhoz rendelt zongoraszólam. A *Soll sich der Mond nicht heller scheinen* (Nr. 35) kezdetű dal a beteljesületlen szerelemről szól, melyben a szerelmesek egy külső ok miatt nem lehetnek egymáséi. Éjszaka, titokban találkoznak, amelynek sejtelmes hangulata a zongorakíséretet is áthatja. Brahms a dal háromnyolcados felütését magára hagyja, majd óvatosan engedi a zongorát a dallamhoz. A hangpárok kissé tétován, szünetekkel

tagolva, kizárólag a tonalitás jelzéseként szerepelnek. Brahms a harmadik ütemtől sűríti a zongoraszólamban eddig elhangzott ritmust, a harmóniákat finom késleltetéssel járja körül. Ezek a zenei eszközök jelenítik meg számunkra a titokban tartandó, őszinte érzelmeket. A negyedik ütem végétől a szenvedélyek fokozódását a zongora szólamának gyarapodása fejezi ki. A zongora felső szólama követi a dallamot, a belső szólam komplementer ritmusával folyamatos nyolcad mozgást alkot, melynek kissé hánykolódó mozgása fokozza bennünk a bizonytalanságot, mint ahogy a zene *e* és *eisz* közötti imbolygása is ezt érzékelteti. A 9. ütemtől közjáték következik, amelynek ritmusa az előzőekhez képest fél és negyed értékeket használva lenyugszik. A versszak zárata előtt még *e* hangot hallunk a basszusban, de az utolsó pillanatban *eiszre* változik.

A 3. és 4. strófában a zongoraszólam a dallamot nem követi, a ritmus azonban igen. Ezt a szakaszt a versszak első két ütemének ritmusa határozza meg. A regiszterváltás meglepetésként hat, a szövegben található hangulatváltozásra reflektál. A zongoraszólam ott, ahol a lány – félve attól, hogy szülei felébrednek és tetten érik őket – csendre inti szerelmét, egy oktávval mélyebb fekvésben szólal meg. A zongoraszólam jobb kezének ismétlődő, lehajló motívuma az elválás fájdalmának érzésébe ágyazva szinte elénk tárja a szerelmes féltő gondoskodását. Brahms versszakok utáni hemiolás közjátékai a türelmetlenséget ábrázolják.

Az utolsó két versszak az utolsó együtt töltött pillanatokról szól. Brahms zongoraszólama talán ebben a versszakban a legbeszédesebb. Az első ütemekben még takarékoskodik a zenei ábrázolással, amely a versszak folyamán egyre sűrűbbé, érzelmesebbé válik. A zongoraszólam nyolcad felütései (25-27. ütem) izgatottságot sugallnak, hiszen a szerelmesek tudják, hogy közeleg az elválás pillanata. Az ölelő karokat a bal kéz finom hármashangzat-felbontásai jelenítik meg. A zongora szólama látványosan szemlélteti az érzelmi fokozást, hiszen egyre sűrűbbé, polifonikussá válik. A szünetekkel tagolt egyszerű motívumok utáni háromszólamú polifonikus szakasz, négy szólammá bővülve a zongora utójátékában folytatódik. A szólamok szinte észrevétlenül kapcsolódnak be, kiszélesítve ezáltal a zenei hangzást. A dalt lezáró, fájdalmasnak ható két ütem lemondóan hullik vissza fisz-mollra.

2.1.2.4 Minimális változások a záró strófa zongoraszólamában

A gyűjteményben két dal esetében (Nr. 31, Nr. 41) a versszakokat illusztráló zongoraszólam nem változik, finom eltéréseket csak a záró strófában találhatunk. Bár az eltérés csekély, mégis fontos, hiszen a szövegben rejlő érzelmi fokozás a zongorában is megjelenik.

A *Dort in den Weiden steht ein Haus* (Nr. 31) kezdetű dalban a lány a Rajnáról visszatérő szerelmét várja boldogan, akivel reménye szerint együtt lesznek életük végéig. A dal ambivalenciája, hogy a pozitív, életvidám szöveghez moll hangnemű dallam kapcsolódik. Brahms pattogós *staccato* harmóniákkal követi a dallam vonalát. A lengőbasszus ugrálása tovább fokozza a felhőtlen boldogság érzését. Amíg az első két strófa a vágyakról szól, addig a 3. versszak már a beteljesülést hirdeti. Az aprónak tűnő eltérések jelentős változást idéznek elő, izgatottá téve a zongoraszólamot. Az utolsó versszakban megmarad ugyan az ugráló karakter, de a zongora már nem a dallamot követi. Brahms mintha tudatosan leszakítaná a dallamvonalról a zongoraszólamot. Ezt finom ritmikai variációval, ellenmozgással éri el. A basszus szólam önálló utat jár be, széles ambituson belül nagy hangközlépésekben ugrál. Az előző strófákban a basszus táncos lüktetéséhez képest az alsó szólam önállósága válik izgalmassá. A felső szólamokban megjelenő pontozott ritmusok finom, belső felütésként viselkednek. A 25. ütem zongoraszólama – amely egy oktávval a dal fölé kerül – meglepő hatást ér el. A 29. ütemtől a jobb kéz szólama a dallam tizenhatod felütéses ritmusát visszhangozza, ezzel méginkább örömtelivé téve a dal hangulatát. Az ének és a kísérő szólam a zárlat akkordjaiban találkozik, amely kihangsúlyozza a szöveget.

A zongoraszólam finoman lebegő nyolcadjai az *Es steht ein' Lind'* (Nr. 41) kezdetű dalban egyszerre ábrázolják a faágak himbálózását, az ágról ágra röpülő madarak könnyedségét, a patak lágyan csordogáló vizét. Míg az eredeti dallam Max Friedlaender szerint az 1550-es évekből származik, az inkább szentimentális mint népies szöveg Wilhelm Tappert (1830-1907) költeménye.⁷ Brahms nem tudta, hogy a vers a berlini zeneszerzőtől származik.⁸ A dal 10-11., illetve a 27-28. ütemében a mű szövegét meghatározó „trauren”, „klagen”, „weinen” szavaknál megáll az idő, melyek

⁷ Wilhelm Tappert az 1870-es években adta ki *Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet* gyűjteményét, melyben ez a dal szerepel (Nr. 24) Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 189.

⁸ I.m., 189-190.

a jelentésüket kiemelő fél értékek után kifejező hajlítással ismétlődnek meg az énekszólamban (lásd 6. kottapélda). A német népdalokban, ahol a szöveg és a dallam viszonya szillabikus, szokatlannak tűnik ez a melizmatikus elem, amelyet Brahms Tappert népdalfeldolgozásából vett át.⁹

6. kottapélda: W. Tappert: *Es steht ein' Lind' in jenem Thal* (Nr. 24) 7-11. ütem

A ritmuson, illetve egyes frázisok ismétlésén változtatott. Brahms a „dass ich mein Lieb verloren hab” szövegrész ismétlésénél a változatlan dallam ritmusán az értékek megnyújtása által módosít. A 14. ütem zongoraszólamában egy taktusba sűrűsödnek a fájdalmas kromatikus késleltetések, melyek a következő ütemekben szünetekkel tagolva, együttérzően követik a szöveget. Az utolsó versszak zongoraszólama a dal 4. ütemétől mutat eltérést. Az első két strófa a 8. ütemen $V^{\frac{1}{2}}$ -en zár. A basszus ezután *b* hangra ugrik, hogy a szövegben elhangzó panaszt az innen lefelé hajló motívummal ábrázolja. A 25. ütem az $V^{\frac{1}{2}}$ -ből V^2 -ra halad tovább. Az eddig lebegő nyolcad mozgás mélyebb regiszterbe kerül, hogy onnan fölfelé haladva fokozza a szöveg által ábrázolt kitörő fájdalmat. A dal szereplőjében talán ebben a versszakban tudatosul igazán szerelmének elvesztése. A 29. ütem – eltérően az előző versszakoktól – *e*-mollra kanyarodik, ahol a szerző G-dúr-ra zár (12. ütem). Brahms a 32. ütem elé egy $\frac{2}{4}$ -es taktust helyez, hogy a 32. ütemben fájdalmasan visszahangozza a melizmatikus dallamot a zongoraszólamban. Itt mintha egyszerre hangozna el a három keserves szó. Az első versszakoknál ez a rész kimarad. Az *Es steht ein' Lind' in jenem Thal* (Nr. 24) a műdalok irányába mutat. A mű egyike a gyűjtemény azon két dalának, amelyhez Brahms előjátékot komponált.

⁹ Wilhelm Tappert: *Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet* (Berlin: Challier, 1870). 34-35.

2.1.2.5 Balladai hangvételű dalok zongoraszólama

Ebbe a fejezetbe olyan dalokat csoportosítottam, amelyeknek szövege, tartalmuk alapján a népballadák kategóriájába sorolhatók. A fejezetemben tárgyalt balladai hangvétel fogalmát a ballada, mint irodalmi műfaj alapján használom. A ballada költői formája a népköltészeti műfajban gyökerezik.¹⁰ A ballada fogalmának meghatározása a tudósok számára is nehézségekbe ütközik.¹¹ A ballada szó annyi történeti változatot foglal magába, hogy kialakult műfajként csak irodalmi balladaként lehet megfogalmazni.¹² A műfaj elbeszélő énekként keletkezett a középkori Európában, amely drámai konfliktusokat mond el, majd a nép körében, szájhagyomány útján, sokszor tánccal együtt élt. A 18. század közepén Johann Gleim, Ludwig Hölty, Christian és Friedrich von Stollberg testvérek és Gottfried August Bürger népi, balladaszerű hangot adott a költészetének.¹³ Az angol költészet és az angol ballada hagyománya szintén fontos szerepet játszott a német ballada fejlődésében. Thomas Percy püspök 1765-ben kiadott egy kézirat gyűjteményt, amely az otthonában talált balladákat tartalmazta.¹⁴ Ez később egész Németországban elterjedt, a fordításoknak köszönhetően.¹⁵ Herder *Stimmen der Völker* gyűjteménye 24 német fordítást tartalmazott Thomas Percy ősi angol költeményeiből, Goethe *Der Fischer* és *Heidenröslein*-jét Schubert zenésítette meg, a gyűjteményből származó más balladák Carl Loewe és Brahms dalaihoz is forrásul szolgáltak.¹⁶ Herder munkája Clemens Brentanóra is hatással volt, akinek *Des Knaben Wunderhorn* gyűjteménye a balladák kincseshányája volt a zeneszerzők számára. A ballada műfaja fontos helyet foglalt el Goethe és Schiller műveiben, ahogy kiemelkedett az első berlini daliskola képviselőinek (Reichardt, Carl Friedrich Zelter, Johann Rudolf Zumsteeg) kompozíciói közül is.¹⁷ Schubert és Loewe is ezekből a művekből merített. Goethe

¹⁰ Graham Johnson, Eric Sams: „Ballad. The 19th- and 20th-century art form. German song”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. (London: Macmillan, 2001). 548-550. 548.

¹¹ Ortutay Gyula: „Az »európai« ballada kérdéséhez.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. (Budapest: Akadémia, 1953). 125-132. 125.

¹² I.m., 127.

¹³ Graham Johnson, *Ballad*, i.m., 548.

¹⁴ Derek Carew: *The Companion of the Mechanical Muse: The Piano, Pianism and Piano Music, c. 1760-1850*. (Aldershot: Ashgate, 2007). 23.

¹⁵ I.h.

¹⁶ Graham Johnson, *Ballad*, i.m., 549.

¹⁷ I.h.

*Erlkönig*je az egyik leghíresebb ballada imitáció, mely a Herder gyűjtésében szereplő *Erlkönigs Tochter* című dán balladán alapszik.¹⁸

A rövid, legtöbbször drámai jellegű énekekben különböző műfajok ötvöződtek, így a ballada nemzeti alakulása mindenütt más-más formában fejlődött tovább.¹⁹ A műfaj meghatározásában maguk az írók és költők is határozatlanok voltak. Goethe a balladában találja meg a költészet ősfarmáját, melyben a költészet minden műfaja egységben rejlik. Bürger a *Romanze* és *Ballade* meghatározás között nem tett különbséget, ahogy Schiller sem, aki a *Bürgerschaft* című költeményét hol románcnak, hol balladának nevezte.²⁰ Robert Schumannhoz hasonlóan Brahms is foglalkozott a népballada műfajával 1878-ban, a *Balladen und Romanzen* (Op. 75) című, két énekhangra és zongorára szánt műveiben anélkül, hogy világos különbséget tett volna a két műfaj között. Az Op. 75-höz forrásul a szerző különböző nyelvű népi szövegekből merített. A verseket, hasonlóan 49 *Deutsche Volkslieder* feldolgozásaihoz, gyakran saját ízlése szerint átalakította, akár versszakokat hagyott ki, valószínűsíthetően a zene folyamatos áradása érdekében.²¹ Max Friedlaender: *Brahm's Lieder* című könyvében a 49 *Deutsche Volkslieder* dalainak leírása közben balladai eredetre, illetve balladai hangvételre utal egyes dalok esetében.²² Az európai balladakatalógus többféle tematika alapján rendezi a balladákat. Megemlíti többek között a vallásos tartalmú balladák, szerelmi balladák, gyilkos-balladák, tréfás balladák csoportját.²³ Ezek a tematikák jellemzik a fejezetben elemzett Brahms-dalokat is.

A balladai hangvételű dalokat az előadásjelzésen keresztül is kiemeli a szerző a többi mű közül (lásd 1. táblázat). Az „erzählend”, „in erzählenden Ton”, „schauerlich” kifejezések utalnak a hosszabb történetre, a történet jellegére. A következő táblázatban összegyűjtöttem a fejezetben tárgyalt dalok előadásjelzéseit. Jól látható, hogy öt dalnál szerepel a narratív előadásmódra utaló „erzählend” szó. A Nr. 28 előadásjelzésében a „schauerlich” a történet jellegét predesztinálja. E dal kivételével Brahms mindegyik műnél a tempó visszafogottságára tesz utalást.

¹⁸ Lis Møller: „Travelling Ballades: The Dissemination of Danish Medieval Ballads in Germany and Britain, 1760s to 1830s.” In: Dan Ringaard, Mads Rosendahl Thomsen (szerk.): *Danish Literature as World Literature*. (London: Bloomsbury, 2017). 31-52. 36.

¹⁹ Ortutay Gyula, *Az „európai” ballada kérdéséhez*, i.m., 126.

²⁰ I.m., 125.

²¹ Max Friedlaender, *Brahms' Lieder*. i.m., 104.

²² I.h.

²³ Ortutay Gyula: „Ballada.” In: Uő (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977). 202-203. 203.

WoO33	Cím	Előadásjelzés
Nr. 7	<i>Gunhilde</i>	<i>In ruhigen Zeitmass und teilnehmenden erzählt</i>
Nr. 9	<i>Es war eine schöne Jüdin</i>	<i>Herzlich und warm erzählend</i>
Nr. 10	<i>Es ritt ein Ritter</i>	<i>In ruhiger Bewegung</i>
Nr. 14	<i>Maria ging aus wandern</i>	<i>Ruhig und erzählend</i>
Nr. 15	<i>Schwesterlein</i>	<i>Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme</i>
Nr. 21	<i>Es ging ein Maidlein zarte</i>	<i>Gehend und dem Gedicht angemessen erzählend</i>
Nr. 28	<i>Es reit' ein Herr und auch sein Knecht</i>	<i>Lebhaft, und schauerlich</i>
Nr. 29	<i>Es war ein Markgraf über'm Rhein</i>	<i>Ruhig, in erzählendem Ton</i>
Nr. 36	<i>Es wohnt ein Fiedler</i>	<i>Lebhaft, doch nicht zu rasch</i>

1. táblázat: A balladai hangvételű dalok előadásjelzése

Brahms zongoraszólama több esetben egy drámai, tragikus kimenetelű, balladaszerű történet útját kíséri végig. A zongora nem csak a cselekményt illusztrálja, hanem a szereplők lelkiállapotának változását is követi. Az események bonyolódásával sűrűsödik, vagy éppen elcsendesedik a versszakonként változó kíséretvariációk faktúrája. A dalok általában a hűtlenségről és az ebből fakadó lelkiismeretfurdalásról, szerelmi csalódásról, a haláltól való félelemről szólnak. A történetek kiélezett lélektani szituációban ábrázolják a szereplőket, melynek megjelenítése a zongoraszólamban kristályosodik ki. A ballada több versszakon keresztül bontja ki a sűrített cselekményt. Brahms a történet szempontjából csak a leglényegesebb versszakokat tartja meg a szövegben, melynek következtében a dalok előadásmódja szaggatottá válik. Brahms sokszor a zongorát használja tér és időbeli távolságok áthidalására.

Az idő múlásának kifejező ábrázolása látható Brahms *Schwesterlein* (Nr. 15) című dalának strófái között. A *Gunhilde* (Nr. 7) című dalban a térbeli eltávolodás, majd visszatérés összefonódik a lelki folyamatok változásával, melyet Brahms a zongora közzjátékaival szemléltet. A zongora szólama nem véletlenül a második versszak után változik meg az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) kezdetű dalban, hiszen a 2. és 3. strófa között hét év telik el. A lelki folyamatok változását követi a variált, illetve visszatérő zenei kíséret. Az *Es reit' ein Herr und auch sein Knecht* (Nr. 28) 5. és 6. versszaka közti markáns akkordok a megzavarodott emberi lélek változását ábrázolják a zongoraszólamban. Brahms személyes vélemény megfogalmazására is használja a zongorát a *Maria ging aus wandern* (Nr. 14) vallásos témájú dalban, ahol a polifóniát követő homofón szerkesztésmóddal húzza alá a szerző saját, markáns véleményét. A szaggatottság, az ütemegyek súlytalanná tétele, a

hangnemi késleltetések a sejtelmes balladaszerű hangvétel kifejezőeszközei, az orgonapont feszültségteremtő ereje előrevetíti a tragédiát. A hangnemek közti bolyongás bizonytalanságot, mély szomorúságot idéz elő. Az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) melankóliáját a késleltetve megszólaló alaphangnem, a mély regiszterek alkalmazása és a szelíden szomorú keringő kíséret teremti meg. Az *Es wohnet ein Fiedler* (Nr. 36) komikus, groteszk karakterű, leleplező dal, amelyet Brahms a hegedű zongorán való megjelenítésével színesít.

Brahms a *Gunhilde* (Nr.7) című dalban, a Zuccalmaglio forrásában található tizenegy versszakból tízet használ föl. A zongoraszólam három versszakonként változik, ahogyan ezt a szerző által kiírt ismétlőjel is mutatja. Brahms közjátékokkal fűzi össze a 3-4., illetve a 6-7. versszakot. Az utolsó strófa külön megzenésítést kap, ezáltal kiemelve annak jelentőségét, emlékeztetve az első versszak zongoraszólamára.

Az első három versszak Gunhilde, a fiatal apáca történetét meséli el. Gunhilde egy kolostorban éli szűzies életét, ám gyóntató atyja elcsábítja. Bejárják együtt az egész világot, ám a pap végül lopás, csalás vádjá miatt bitófán végzi. Gunhilde ráeszmél, kivel is élt együtt valójában. Az első négy ütem zongoraszólamát akkordikus kíséret határozza meg. A fiatal apáca történetének bemutatásához himnikus, imaszerű zene szól, mely szinte a templomi orgonahangzást imitálja. Az ABB szerkezetű dal feldolgozása a hangnem szempontjából egyedülálló a sorozatban: G-dúrban indul, a B szakasz azonban már e-mollra vált. A dal vége szintén mollra zár, ami a népdalok esetében igen szokatlan jelenség. Talán Zuccalmaglio invencióját bizonyítja a moll zárású dúr dallam, aki feltehetően maga komponálta ezt a melódiát.²⁴ A háromszor négy ütemre tagolódó dallam (ABB) második szakasza megismétlődik. A tartalmi hangsúly, melyet a zongora szólama is alátámaszt, a szöveg valamennyi versszakában erre a szakaszra (B) összpontosul. Az 5. ütemben változik a cselekmény, Gunhilde elsőkik csábítójával. A zongora a történet feszült hangulatát kiváltó cselekményt a szólam egyszerűségével, visszafojtott hatásával fejezi ki. A 6-7. ütem jambusai az e-moll zárlatig együttérzően követik a dallamot. A szakasz megismétlése a szöveg tartalmának fontosságát jelzi, ami a variált zongoraszólam hatására válik drámaivá. Megőrzi az 5-8. ütem egyszerűségét, de szünetekkel tagolja. A zongora szaggatottsága

²⁴ Max Friedlaender (közr.): *Brahms: Neue Volkslieder. 32 Bearbeitungen nach der Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns*. (Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1926). 50.

ebben a szakaszban (9-12.) megrendítően hat (lásd 7. kottapélda). Az ütés után következő nyolcad értékek lebegő, bizonytalan érzést keltve a dallam szövegére reagálnak.

1. 2.

rann, bis sie ihr Beich - ti - ger ver-führt, bis sie mit ihm ent - rann. 2. Er
 Raub, der Mönch ver - üb - te Spiel und Trug, ging end - lich auf den Raub. 3. Gun
 Mann, sie steht al - lein im frem - den Land, am Gal - gen hängt ihr _____

pp

7. kottapélda: *Gunhilde* (Nr. 7), 8-13. ütem

A versszakot súlytalan ütemrészen lezáró e-moll harmónia után a G-dúr hangnemre átvezető domináns szeptim akkord kijózanítóan hat. A zongoraszólam a harmadik versszak kontextusába kerülve még kifejezőbben illusztratív. Gunhilde visszatekint eddigi életére és ráeszmél, hogy helytelen útra lépett. Megrázó, ahogy a ráeszmélés akkordjai után rázuhan a magány (5-12.), a zongoraszólam ezen a területen modulál G-dúrból e-mollra, a jobb kéz két szólama, csakúgy mint a történet főhőse egyedül marad.

A dal következő három versszakában a cselekmény fordulatot vesz: Gunhilde rádöbben, rossz útra tért, majd elhatározza, visszatér a zárdába. A változás a zongoraszólamban is nyomon követhető. A főszereplő a 4. strófában szólal meg először. Az eddigi tömörszerű, komor akkord kíséretet a lány tizenhatod mozgás váltja föl. Az első versszakokban még illusztráló zongoraszólam a hárfaszerűen mozgó zenei anyag által Gunhilde hangjának kísérőjévé válik. Mintha Brahms a zongorán keresztül szeretné együttérzését kifejezni. A versszak 5. ütemétől megszűnik a mozgalmasság a zongoraszólamban. A nagyléptékű *legato* bal kéz szólama, mely a késleltetésekkel, nyugodt oktávlépésekkel mély regiszterbe zuhan (E_1) a büntudat által gyötrődő lélek vergődését ábrázolja. A drámai bal kéz szólamát a jobb kéz szünetekkel tagolt nyolcadjai egészítik ki, amely mozgás a következő négyütemnyi egységet határozza meg. A dal B részének megismétlésével – csakúgy, mint az első három versszakban – Brahms célja nem a nyomatékosítás, sokkal inkább a zongoraszólam leegyszerűsítése

általi, negatív irányú fokozás. A két kéz váltakozva, szaggatott nyolcad értékeket játszik, amely a visszafogott, de annál megrendítőbb sírás hangját vetíti elénk.

Az utolsó négy versszak megzenésítése strófaként négy ütemmel rövidebb az eddigieknél. Brahms nem érezte szükségét a második négyütemes egység megismétlésének. A 10 versszakot a megzenésítés alapján 3+3+3+1 strófára osztotta. Az ismétlés hiánya miatt azonban az utolsó négy versszak nem különül el annyira egymástól. Az így kialakult 3+3+4 versszakot három külön egységként érzékeljük. A hosszú, strófikus dalban a sűrítést egyfajta cselekmény-*accelerandó*-nak érzékeljük. A dal folyamán a 7-9. versszakig terjedő szakasz hangvétele a legbensőségesebb, melyet a zongoraszólam gyengéd kromatikája, a két kéz között váltakozó, lebegő mozgása teremt. Gunhilde önmagába fordul, megbánja bűneit, vezekelni akar. A versszakok második felét a lecsorgó kromatika foglalja egységbe, melynek egyszerűsége emelkedett hangulatot teremt. A 10. versszak zongoraszólamával Brahms az egész történetnek keretet ad. Gunhilde a kolostorból indult el, az igazi boldogságot keresve, végül ugyanerre a helyre tér vissza, de már nem ugyanolyan emberként. A zongoraszólamban a dal első ütemeinek akkordjai visszhangoznak, az előző versszakok mozgalmasabb zenéje után azonban ez súlyosabbnak, üresebbnek tűnhet. Az utolsó versszakok zongoraszólamában folyamatos megnyugvás érezhető. Az utolsó versszak negyedik ütemétől a *h* orgonapont fölé helyezett harmóniasorral, a szöveg titokzatossága, az angyal nem evilági volta fejeződik ki (lásd 8. kottapéllda).

8. kottapéllda: Gunhilde (Nr. 7), 10. versszak 4-9. ütem

Megrendítően hat az „Engel” szó előtti akkord, amelytől kezdve Brahms fokozatos lassítást ír elő. Az utolsó három ütem akkordjainál az *Adagio* megjelölés szerepel. Az angyal – aki az apácát távollétében jelképezte – fokozatosan tűnik el a korálszerű

frázisban, amely G-dúrból e-moll felé vezet, majd e-moll plagális zárlatban ér véget.²⁵ Gunhilde igazi drámája, hogy a büntudattal élete végéig együtt kell élnie. Ezt az érzést a zongora komor, e-mollba érkező, gyászosan vonuló akkordjai szemléltetik. Brahms a 3-4., illetve a 6-7. versszakok közé közjátékokat illesztett, melyeknek dallama összefüggésben áll a Zuccalmaglio gyűjtésében szereplő eredeti dal Brahms által kihagyott versszakával. Brahms megzenésítéséből ugyanis kimaradt egy strófa, mely Zuccalmaglional a 8. és 9. versszak közé ékelődik. A versszak ugyan látszólag kimaradt Brahms feldolgozásából, a sorok közé bújtatva mégis jelen van. A kimaradt versszak szövege így hangzik:

Hast ja gesungen Tag und Nacht
 So wunderschöne Sang,
 Als nimmer in der Kloster hier
 Zu einer Zeit erklang.²⁶

Ez a „csodálatos dal” jelenik meg a közjátékokba rejtve. Brahms a zongora énekszólam nélküli ütemeiben a *Tambourliedchen* Op. 69. Nr. 5 című dalából idéz.²⁷ A boldog hangvételi dalban felelevenítődik a kedves gyönyörűen csillogó szeme, amelytől a dob vad hangja megszeli. Brahms egy olyan dalt használt idézetként, melynek dallama hasonlít Gunhilde énekéhez, és a műbe olvadva tartalmi-, zenei egységet alkot. Ahogy a versszak egy dalt idéz, úgy Brahms is idézetet használ.

Az *Es war eine schöne Jüdin* (Nr. 9) kezdetű dal zongoraszólama, habár párbeszédet tartalmaz, mégsem a szereplők karakterei szerint változik. A fiatal zsidó lány toposza – aki abban reménykedik, hogy feleségül megy egy kersztény fiúhoz – megtalálható azokban a balladákban, amelyek a 13. században keringtek Közép-Európában.²⁸ A történetnek többféle változata ismert: az egyikben a lány végül feleségül megy nem zsidó származású kérőjéhez. A ballada más változatában a lány inkább belefojtja magát a tengerbe, minthogy kikersztelkedjen az udvarlója kedvéért, máshol vonzóvá válik a zsidó lány számára az áttérés. Brahms népdalfeldolgozásának

²⁵ A dalt Hancock is hasonlóképpen elemzi, lásd: Virginia Hancock: „Johannes Brahms. Volkslied/Kunstlied.” In: Rufus Hallmark (szerk.): *German Lieder in the Nineteenth Century*. (New York and London: Routledge, 2010). 142-177. 148.

²⁶ „Énekelted hát éjjel-nappal azt a csodálatos dalt, mintha soha ebben a kolostorban nem hangzott volna fel.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Max Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 169.

²⁷ I.h.

²⁸ Efraim Sicher: *The Jew's Daughter. A Cultural History of a Conversion Narrative*. (Lanham: Lexington Books, 2017). 130.

szövegében a lány tragikus, romantikus alakként tűnik föl, aki végül a tengerbe veti magát. Érdekes egybeesés a szövegben rejlő szimbólum: a lány inkább a tengerbe fojtja magát, minthogy kikeresztelkedjen, miközben a keresztelés is víz alá merülés.

Két versszakonként módosul a kíséret, az 5. strófában pedig visszatér az első versszak zenei illusztrációja. A népdal első két strófája kedvesen vázolja fel a történetet: egy zsidó lány vágyakozik a szerelemre. A népdal kísérete basszus szólam nélkül indul, majd terc illetve szext hangközök követik a dallamot, egyszerű, kedélyes hangulatot teremtve. A basszus csak a harmadik ütemben kapcsolódik be, a zongoraszólam szinkópáló orgonapontja meleg, békés, hangulatot jelenít meg. A két versszak különféle megformálását Brahms az előadóra bízta. Az első versszak zongoraszólama egyszerűen követi a szöveg mesélő jellegét. Ugyanez a szakasz a második strófában a szinkópa mozgásának kiemelése által a lány szerelmi sóvárgását jelenítheti meg.

A 3. versszakban a lány szakít a családi kötelékekkel, hogy megtalálja a szerelmet. A zongoraszólam eddigi idilli hangulata a tizenhatod mozgás által szenvedélyesebbé válik, a lány bátor érzelmeit megjelenítve. A 16. ütemtől a szinkópáló orgonapont fölött Brahms a zongora felső szólamába finom, lefelé hajló kromatikát illeszt, ami ebben a versszakban a lány könnyörgését, vágyakozását ábrázolja. A 4. versszakban ugyanezzel a kísérettel szemlélteti a vallási különbségek miatti visszautasítottság lehangoló érzését. A vágyakozást tükrözi a versszakok végéhez illesztett három ütemes utójáték, mely a népdal legmagasabb hangja fölé nyúlik, és az utolsó két ütem szünetekkel tagolt, finom ritmikai eltolódásra komponált sóhajmotívumai. A középső versszakoknál a fokozott lelkiállapot miatt az utójátékot tizenhatodmozgás tölti ki. Az utolsó versszakot az első strófa visszatérő zongoraszólama illusztrálja. A szülőktől való búcsú, a lány tragikus döntését vetíti előre, aki nem tud választani a szülői elvárás, vagyis a zsidó kultúrában maradás, illetve a szerelem, vagyis egy új kultúrába a régi elvesztése árán tartozás dilemmája között. A nyugodt, szívélyes hangvétel itt a búcsú, a lemondás, a halál muzsikájává válik.

Az *Es ritt ein Ritter* (Nr. 10) kezdetű dal tartalma az eredeti szöveggel való összevetés után válik érthetővé. Brahms több versszakot kihagyott, illetve átírt. Egy lovag gyönyörűen énekel, meghallja őt a király lánya, aki beleszeret a fiúba. A lány azonban visszavágyik apja házába, a gazdagságba. Az eredeti történet vége egy kegyetlen gyilkosság, a fiú megöli a király lányát. Erre azonban a Brahms által

meghagyott szövegben csak rejtélyes utalást találunk. Az egész művet áthatja valami sejtelmes szomorúság. A zongoraszólam a 4-5. versszaknál módosul. A 4. strófában megváltozik a beszélő személye. Eddig a narrátor mesélte a történetet, most megszólal a lány. A cselekmény szempontjából a 4. strófában hangzik el az, ami kiváltja a történet tragikus végkimenetelét, ez indokolhatja a zongoraszólam változását.

Az első három versszak zongoraszólamának melankóliája előrevetíti az események drámai végkimenetelét. A dal végéig egy fokozatos ritmikai sűrítés figyelhető meg. Brahms óvatosan használja a zongoraszólamot a népdal első két ütemében, ahol a dallam trocheus-lüktetését a zongoraszólam mozgása ellenpontoszza. A bal kéz természeti képet előidéző hintázó basszusai után a 6. ütemtől összeér az ének- és zongoraszólam. A g orgonapont fölött gyönyörűen bontakozik ki a dallam, egybeolvadva a zongora légies tarcmenetével. Brahms éppen akkor illusztrál a német népzene alapvető zenei elemével, amikor az énekhangra a hegyek és völgyek is felelnek (lásd 9. kottapéllda). Az utójátékban visszhangként ismétlődnek meg a dallam utolsó hangjai, ami által szinte láthatóvá válik a természet („[...] singen, dass Berg und Thal erklingen.”).

sin - gen, — dass Berg und Thal er klin - gen
 Sei - den, mit dem Rit - ter wollt' sie rei - ten.
 Au - gen, wa - rum wei - net ihr, schö - ne Jung - frau - e?

p *dim.*

9. kottapéllda: *Es ritt ein Ritter* (Nr. 10) 7-11. ütem

A 7-9. ütemig terjedő szakasz éppúgy kifejezheti a fiú szárnyaló énekét, mint a 3. versszakban a síró lány iránti gyöngédségét. Ennek interpretálása az előadóművész feladata. Az első két versszakban még áradó, *legato* tarcmenet a harmadik strófában a szöveg alapján deklamálóvá válhat az előadásban, fokozva az együttérzést.

A dal homályos, titokzatos balladai hangvételét fokozza a tonika érzet kibillenése. Az énekszólam az a-moll alaphangnem ellenére G-dúrban zár, amit az orgonapont is megerősít. Az első ütem egyértelműen a-mollban indul. Ezt a

zongoraszólam is alátámasztja. A következő taktus hirtelen e-mollra vált, melyet az előző ütemben megjelenő *disz* vezetőhang érzékeltet. A 6. ütem második felében jelenik meg a zongoraszólam basszusában a g hang, mely orgonapontként majdnem a versszak végéig erősíti a tonalitást. Brahms egyértelművé teszi számunkra a G-dúr hangnemet, melyet itt tonikaként érzékelünk. A rövid utójáték után a versszak ismétlődésénél kerülünk vissza a dal a-moll alaphangnemébe. Vajon Brahms tudatosan távolított el bennünket a tonikától? Az első három versszak időben távol helyezkedik el egymástól. A mozgó kíséret az ismétlésnél szaggatottá válik. A zongoraszólam struktúrájának változása és a hangnemi eltérítés együtt érzékelteti ezt az időt. A 4. versszak folytatja a 3. strófát. A fiú kérdésére felel a lány. A hangnemi eltávolodás itt is jelen van, a zongora struktúrája azonban nem változik. A nyolcad mozgás folytatódik, biztosítva a versszakok közti folytonosságot.

A mű második felében fokozódik, sűrűsödik a zongoraszólam. Ebben a szakaszban válik nyilvánvalóvá a fiú számára, hogy a lánynak – visszavágyva apjához, a királyhoz – a szerelemnél fontosabbak az anyagi javak. A zongoraszólamban csak ennél a változásnál találunk nyújtott ritmust, amelynek így figyelemfelkeltő szerepe van. A zongora bal kezének lehajló dallamát a jobb kéz veszi át és a mindenét elvesztő lovag lelkét ábrázolva az egész versszak folyamán az ének szólam dallama mellett bolyong. A 17-18. ütemben még összeér a zongora és az ének szólam dallama, de a 19. ütemtől finoman szétválak. Az utójáték önvádtól sújtva drámaian süllyed e-mollba, ahogy a fiú fiatal szívének is el kell merülnie a vízben.

A *Maria ging aus wandern* (Nr. 14) kezdetű dal Mária zarándokútján keresztül Jézus szenvedéstörténetét kíséri végig. A zongoraszólam felépítésén látható, mennyire fontos volt Brahms számára az utolsó versszak által közvetített gondolat: „Miért tűri el a Mennysors az erőszakot?” Az egész dal azért építkezik, hogy az utolsó versszakban a zongoraszólam által Brahms megfogalmazhassa személyes véleményét. Az első két versszak elmeséli a történet kezdetét. A zongoraszólam korálharmonizációra emlékeztet, melynek felső szólama a dallamot követi. Brahms a közjáték megformálásához a dal első két ütemének zenei anyagát használja, amely először a felső szólamban tükörfordításban, majd az alsó szólamban a dal eredeti alakjában, kvinttel lejjebb lép be. Az imitációs szerkesztés archaizáló hatást kelt. A tükörfordítás által egy lefelé hajló dallamot kapunk, ami az együttérzés, és a szánalom kifejezőjévé válik. A 3-4. versszak zongoraszólama világosan érezteti a fájdalmas, kromatikus skála-foszlányok által a szövegben rejlő gondolatokat. Krisztus

szenvedése a kromatikus skála valamennyi hangját felsorakoztatva a polifon szerkesztésben komponált szólamok szövevényes tekergésében nyilvánulnak meg. Hasonló kromatikus-polifonikus szövetet találunk Monteverdi, Lotti, Bach Crucifixus-megzenésítéseiben is. A szövegben lévő kereszthez a zenében is keresztek társulnak, mint a madrigalisták egyházi zenében. Brahms, hogy a dal végéig fokozást érjen el és semmi ne törje meg ezt az emelkedést, a 3-4. versszakok után nem használ közjátékot. A szerző utolsó versszak tartalmáról formált véleménye elkeseredettséget, dühöt sugároz, melyet a zongora eddigiekhez képest leegyszerűsödő, tömörszerű akkordikus szólama jelez. Brahms személyes véleményének erejét a versszak első három ütemének zongora belépése jelzi. A súlytalan ütemrészre kerülő akkordok az artikuláció által súlyossá válnak, melyek a *forte* dinamikával és a szünetes, szinkópáló kezdéssel együtt energiával teli reakciót jelentenek a szövegben elhangzó gondolatra. Az utolsó ütemek zongoraszólamának mély regiszterbe való vezetése, a basszus kopulázása, a kottában jelzett dinamikai fokozás az eredetileg a-moll hangnemben íródott dalt Á-dúrban zárja le, melynek jelentősége többféleképpen értelmezhető. Az elhagyatottság, az értelmetlen szenvedésben egyedül hagyottság sivár érzése tükröződhet a záró akkordban, ami az emberiség erőszakos halál általi megváltását is szimbolizálhatja.

Brahms ugyanezt a szöveget egy kórusműben is feldolgozta, *Maria's Wallfahrt* (Op. 22 Nr. 3) címmel. Az első négy versszakot azonos harmonizációval látta el. A 3-4. versszak végét nem kerekíti le dinamikailag – ahogyan ezt az előző kettőben jelezte –, hanem erőteljesen zárja. Az utolsó versszak megzenésítése a WoO33 Nr. 14-es dalhoz hasonlóan teljesen eltér az előző zenei anyagtól. A metrum páratlanra módosul. Nem csak a $\frac{9}{4}$ és $\frac{6}{4}$ váltakozása, hanem a hosszabb ritmusértékek trocheus-lüktetése is aláhúzza a szövegben rejlő tartalom fontosságát.²⁹ A „Gewalt” szó egy teljes ütemnyi melizmában fejeződik ki. A 49 *Deutsche Volkslieder* Mária-megzenésítéséhez hasonlóan a c-mollban komponált kórusmű erőteljes C-dúr hármashangzattal zárul.

A harmadik kötet kezdő dalában a halál nyomasztó alakja jelenik meg. A *Schwesterlein* (Nr. 15) című dal forrása nem igazi népdal, hanem valójában egy Zuccalmaglio által népi stílusban komponált műdal. Egy 1810-es évekből származó, dal szövege és dallama szolgált mintául a népdalgyűjtő számára.³⁰ A két versszakból

²⁹ A Giovanni Gabrieli, illetve Claudio Monteverdi által gyakran használt ütemváltás itt archaikus hatást kelt.

³⁰ Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 175.

álló eredeti dallamból Zuccalmaglio csak az első strófát tartotta meg, s az eredetileg kedélyes hangvétellű szöveghez több versszakot írt, drámai befejezéssel.³¹ A dal egy számunkra ismeretlen ünnepségen egy nővér és kistestvére párbeszédét jeleníti meg. A lány táncolni akar, mit sem foglalkozva az idő múlásával. Testvére egyre aggodóbb hangon kérleli őt, térjenek haza. A tragédia a C-dúr fojtottságából már a darab elején sejthető: a lány a halállal táncol. Érdekes, ahogyan Brahms a zongoraszólam által kiemeli a dallamból következő a-moll és a C-dúr hangnemek tragikus játékát. Brahms az öt versszakhoz kétféle zongoraszólamot komponált, melynek ritmikája a szöveg tartalmának kifejezése céljából erősen eltér. A dal $\frac{3}{4}$ -es lüktetése és nyitórítmusa utal a táncra, melyet a dal első felében Brahms a zongoraszólam szinkópáló ritmikájával tesz mozgalmassá. A ritmus egyszerre jeleníti meg az aggodó fiú lelkiállapotát, és a lány örömteli táncát. A különbség a hangnemben, illetve a zongoraszólam irányában fedezhető fel. Brahms megtartja a dal kezdetét, a tört akkordot, melyet a jobb kéz nyolcaddal eltolva visszhangoz. A dallam irányának megtartása a kíséretben az aggodó kérlelést erősíti. Az 5. ütem fojtott *pianóra* vált, ami nem következik a fényes C-dúr hangnemből. A lány táncolni vágyását fejezi ki, ahogy hamis őszinteséggel próbálja nyugtatni aggodó testvérét. Ebben a C-dúr szakaszban hallhatjuk a lány válaszait, ahogy a pillanatnyi kifogásaival csendesíti testvérét. Brahms a dallam irányát a zongoraszólamban ellenkező irányba fordítja, ami a nyugtatást fejezi ki. A dúr hangnem egyre sötétebbé válik, a dialógusba a versszak vége felé haladva beszivárognak a kromatikus hangok, a hangulat elkomorodását jelezve ezáltal. A kétütemes zongora utójáték az augmentált szinkópáló ritmussal megfékezi a táncot, hogy azután újult erővel lendülhessen a következő versszakra. A lehajló *f-e-d* motívum előre jelzi a tragédiát. A dal második felének zongoraszólamában megszűnik a zaklatott szinkópálás. Brahms egyértelműen jelzi a tempó lassulását, a hangulat változását az „Immer leiser und etwas langsamer” jelöléssel. A negyedenkénti harmonizáció nyomatékossá teszi a tragédia közeledtét. Az első versszakok mozgalmassága után valamiféle űrt érzünk a zongora faktúrájában. A testvér kérdései innentől a lány állapotára vonatkoznak. Ahogy elsápad a lány, úgy csendesedik el a zongoraszólama. Fájdalmas sóhajmotívumok szövik át, míg a 15-16. ütemben ⁶⁻⁵-ös, addig a 24. ütemben ⁹⁻⁸-as késleltetések formájában.

³¹ I.h.

A dal második felének jelentőségét bizonyítja, hogy milyen változatosan használja Brahms a kéthangos késleltető motívumot, és hogyan emeli ki ezáltal a dal szövegében rejlő mondanivalót, a lány érzelmeit. A 15-16. ütemben a „Schwesterlein” szóra a zongoraszólam késleltetése az ütem második negyedén található, így a fájdalmasan sóhajtó motívum a dal szövegére reagál. A 17. ütem felső szólamában, majd az ütem végén a belső szólamban jelenik meg ismét. A 19-22. ütemig terjedő szakaszban a zongora szólamában hemiolás mozgás figyelhető meg. A dallam nem indokolja ezt, Brahms valamiféleképpen megtörni kívánja a rendet, jelezve, hogy a lány szavai nem hitelesek. A 19. ütemtől *g-asz* hangokon billegve a késleltető motívum inverze szól, ami a hangnemet is ingoványos talajra helyezi. A C-dúr és c-moll hangnemek közötti imbolygás fokozza a nyugtalanság érzetét. A 23. ütemtől a „Brüderlein” szócskára az előzőektől eltérően ütemegyre hozza Brahms a késleltetést, ami a tragédia visszafordíthatatlanságát jelezheti. Az *f-e* síró motívum a 22. taktus középső szólamában újra megjelenik, végül a zongora kétütemes utójátékának fájdalmas csengése siratóként hat. A dalt lezáró két ütem erősíti a komor hangulatot, az *a* hang egyre mélyebb, nagy, illetve kontra regiszterben ismétlődik meg, ami a dal végén megjelenő sír képére reflektál.

Brahms a *49 Deutsche Volkslieder* harmadik kötetét záró dal (Nr. 21) számára a Zuccalmaglio kötetében található 19 versszakból négyet választott ki megzenésítésre.³² Zuccalmaglio ónémet dalként jelölte meg a dallam forrását, holott valójában Nicolai szerzeménye volt. A dallam inkább egy megkomponált műdalhoz hasonlít, mintsem népdalhoz.³³ Az *Es ging ein Maidlein zarte* (Nr. 21) kezdetű dal a korábbi, *28 Deutsche Volkslieder* gyűjteményben még *Der Mädchen und der Tod* címmel szerepelt. Már a *Des Knaben Wunderhorn* is közli a szöveget *Es ging ein Maidlein zarte* címmel, amely hasonló történetet dolgoz fel. Karintiában több dallamváltozatban terjedt el, míg Burgenlandból egyféle dallamot ismerünk.³⁴ Ugyanezt a történetet dolgozza fel a dalirodalomban leginkább Franz Schubert megzenésítése alapján ismert *Der Tod und das Mädchen* ballada, melynek szövegét Matthias Claudius két strófába tömörítette. A 19 versszakban ábrázolt hátborzongató történet rengeteg drámai lehetőséget rejt magában, Brahms ennek ellenére inkább

³² Friedlaender, *Brahms' Lieder*, 179.

³³ I.h.

³⁴ Harald Dreö-Sepp Gmasz: *Burgenländische Volksballaden*. Walter Deutsch (szerk.): *Corpus musicae popularis Austriacae*. 7. (Wien: Böhlau Verlag, 1997.) 223.

leszűkítette a történetet: kihagyta többek között a halál hosszú monológját, a menekülni akaró lány megvesztegetési kísérletét, többszöri könyörgését, valamint a végső tanulságlevonást. Lehet, hogy Brahms túl kegyetlennek találta a szöveget, de az is előfordulhat, hogy Claudius szélsőségesen tömörített, Schubert által feldolgozott *Halál és a lányka* verse inspirálta.

Brahms kétféle kíséretet komponált saját, négy versszakos dalához, amit –a Nr. 8. 11. és 12. népdalfeldolgozáshoz hasonlóan – felváltva alkalmazott. Az előbb említett három dalban ez a sorrendiség a férfi és nő karakterformálását szolgálta. Az *Es ging ein Maidlein zarte* 1. és 3. versszaka a lányról énekel, a lány cselekedeteiről és kétségbeesett felkiáltásáról. A 2. és 4. strófa már a halált jeleníti meg. Amíg Schubert dalában a tömör drámai párbeszéd halál-ritmusát a kimért, lassú daktilus-ritmus ábrázolja, addig Brahms művének karakterét a halál kúszó-mászó, sejtelmesen vánszorgó jambus mozgása határozza meg, amely a rövid és hosszú értékek összekötésében valósul meg a zongoraszólamban. A szerző nem hagyja elszaladni a ritmust, ezáltal a hallgatóban az állandó késleltetés érzetét kelti. Az 1. és 3. versszakban a lány megjelenítésére használt zongoraszólamot Brahms az első 8 ütemben a dal hangnemének alaphangjára építette fel, mely a basszus szólamban orgonapontként hallható. Az *e* hang a basszus szólam mellett, az 1-8. ütemig terjedő szakaszban a regiszterek között folyamatosan váltakozva van jelen. Ez alól csak a 4. és 8. taktus első illetve negyedik ütésén található harmónia képez kivételt, ahol nem szerepel a basszuson kívüli *e* hang. Az *e* orgonapont fölé helyezett domináns harmónia disszonáns hangzása előre vetíti a baljós történetet. A dal egyértelműen domináns felé tart, a szerző azonban az *e* orgonapont megtartása által – mintha a halál jelenléte már a kezdetektől érezhető lenne – nem engedi el a lányt. A 3. versszakban ugyanezen a helyen a lány az életéért könyörög, mindent felajánl a halálnak, csak hogy életben maradjon. Nem akar meghalni, menekülni, amit szintén megragadóan szemléltet az előbb említett harmónia. Domináns felé tartana a dallam, de az *e* alaphang nem engedi, hogy tényleg azzá váljon, visszahúzza.

A 2. és 4. versszakban a halál jelenik meg előttünk. A szöveg naturális képekkel festi elénk a sötét erők jelenlétét:

Akkor előkészített egy egészen ijesztő ember, színe fakó, ruhát nem hordott magán. Se húsa, se vére, se haja, mind leszáradtak róla, a húsa, inai mind.³⁵

A dal első nyolc ütemében a basszusban használt *e* orgonapont ebben a szakaszban a zongora felső szólamába kerül. Míg Brahms az első részben a hangzást az *e* alapra építi, addig itt a teljes zongoraszólamot erre a hangra függeszti fel. Az *e*¹ orgonapont tükrötengelyként szerepel a dalban, a lány fölötte mozog az 1. és 3. versszakban, a halál alatta a 2., 4. strófákban: a halál démoni-, a lány angyali alakjának összeolvadását ábrázolja. A zongoraszólam mély regiszterben vánszorog, mozgása *e*¹-től *E*₁-ig terjed. A dallamvonal emelkedésével ellentétben a zongoraszólam pokoli mélységekbe kerül. Az első nyolc ütem dallamát a belső szólamok folyamatos mozgással ölelik körbe, szelíd, ugyanakkor kétségbeesett hangulatot keltve. A dal második felében a mozgó szólamok egyre bővülő hangközökben határozottan lépnek lefelé, megjelenítve a szellemi lény súlytalanságát, ugyanakkor mindent behálózó kegyetlenségét.

A dal 9. ütemétől két taktus erejéig G dúrba kerülünk. A zongora szólama a súlyos vánszorgó ritmikából ringatózóvá válik. A középső szólam páros kötése táncos lejtést kölcsönöz, mely jól tükrözi az első versszakban még gondtalan lány lelkivilágát. Ugyanez a páros kötés a 3. taktusban már a könnyörgést, kérést jelképezheti. A dal második felének analóg helyén (24., 26. ütem) mély regiszterben megszólaló markáns akkordok szólnak, megelevenítve a halál alakjának ridegségét. Brahms a 12. és 27. ütem domináns harmóniáját hemiolával emeli ki, ami egy ennyire jambikus lejtésű közegben nagyon fontos, figyelemfelkeltő jelenség. A hemiolás ütem után megrendítőbben hat az 1. és 3. versszak *e*-mollra történő visszavezetése, a 14. ütem *e* orgonapontjai között a belső szólamok fájdalmas dallama. A 27. ütem hemiolája megelőlegezi az utolsó ütemek tragikus hangulatát. A 28-32. taktusig terjedő szakaszban a zongoraszólam már nem követi a dallam felütéses ritmikáját, hanem az ütemhangsúlyokat emeli ki, így a zene súlyos gyászindulóvá alakul át. Az eddig a két kéz között váltakozva megszólaló akkordok után kegyetlenül hat a záró *e*-moll akkord rideg egyértelműsége: a halál akarata visszafordíthatatlan.

A Nr. 28-as *Es reit' ein Herr und auch sein Knecht* kezdetű dal hangneme egyedülálló a gyűjteményben. Az *esz*-moll önmagában predesztinálja a borzongató

³⁵ „Da kam herzugeschlichen ein gar erschrecklich Mann, die Farb' war ihm verblichen, kein' Kleider hatt' er an. Er hatt' kein Fleisch, kein Blut, kein Haar, es war ab ihm verdorret, sein Fleisch und Flechten gar.” (Ford.: Pogány Áron).

hangulatot, amit Brahms a dal előadásjelzéseként (*Lebhaft und schauerlich*) meg is jelölt. Brahms műdalai között szintén esz-moll a hangneme az Op. 3 Nr. 4-es *Lied*-nek („Weit über das Feld...”), amely ugyancsak a halál témáját helyezi a középpontba. Az *Intermezzo* (Op. 118. Nr. 6) hangneme szintén esz-moll, fő témája a *Dies irae* dallamot idézi. Brahms egy 1887 augusztusában Hermine Spiesnek írott levelében az esz-moll harmónia hangulatát a tiszta, hamisítatlan, szomorú jelzőkkel írta le.³⁶ A Nr. 28-as népdalfeldolgozás tartalma alapján a *Gunhilde* rokona, középpontjában a hűtlenség és az ebből következő gyötrő bűntudat érzése áll. Brahms a nyolc versszakot ötféle zongoraszólammal látja el, amely két versszakonként variálódik. Az 5. és 8. strófa azonban – kiemelve ezáltal a versszakok tartalmát – önálló zongoraszólamot kap. A dal dominánsra érkező, két vészjósló akkorddal indul, amelyet Brahms függöny-motívumként alkalmaz, időt komponálva a dal kezdése elé. A szerző távolról indít, ami előrevetíti a drámát. A történet egy szolga és egy előkelő hölgy titkos szerelméből indul ki. A nő beleegyezésével a szolga kegyetlenül végez urával, szerelme férjével a pusztaságban. Az első két versszakban a szolga kilovagol urával a tett helyszínére. Beszélgetésükből érezhető a feszültség.

Brahms egyszerű kíséretet komponál a két versszakhoz. Nincsenek harmóniák, a zongora az ereszkedő dallam vonalát követi terclépésekben. A bal kéz állandóan menetelő fél értékei gyászindulóra emlékeztetnek, a jobb kéz eltolt oktávjai ridegnek, üresnek hatnak. A versszak utolsó két ütemének zongoraszólama a ráismételt dallamnak megfelelően augmentálódik. A 3. strófában kerül sor a gyilkosságra. A zongora szólamát dúsabbnak érezzük a cselekmény változásának megfelelően. A két kéz eddig párhuzamosan haladt, ahogy a lovag és az ura lovagoltak egymás mellett. A két ember azonban szembe kerül egymással ezekben a strófákban, ami a zongorában jelenik meg. A bal kéz mély regiszterbe kerül, oktávjai a mélyből felfelé irányulnak, a jobb kéz harmóniai ezzel ellentétes irányba mozognak. A zongora basszus szólama két ütemenként megáll, ezáltal súlyosabbá válik a kíséret. A 19. ütemben található a zongoraszólam legmélyebb szakasza, ahol a szövegben a gyilkosság történik. A 4. strófában a szolga tudatja szerelmével ura halálát. A versszak utolsó három ütemében az esz orgonapont fölé helyezett VII⁷ disszonanciájában a bűntudat érzése villan föl.

Az 5. versszak külön zongoraszólamot kap, ami nagyon különbözik az előző hangzástól. A nő itt szólal meg először. A halálhír után felszabadultnak érzi magát,

³⁶ Styra Avins (szerk.): *Johannes Brahms Life and Letters*. (Oxford: Oxford University Press, 1997). 647.

hiszen követheti szerelmét mindenféle elszámoltatás nélkül. A hűtlenség csábító ármánya fogva tartja őt, követi ezt az érzést, a büntudat felszínre kerülése nélkül. A zongoraszólamban mintha a nő lelkiismerete szólalna meg, miközben a szövegben arról beszél, hogy nem érinti őt meg a gyilkosság. A súlyos félértékek helyett az ütemegyek helyére szünet kerül, a súlytalan második negyeden belépő fájdalmas hangpárok a szövegben elmondottakra reagálnak, belső lelkiismeretként figyelmeztetnek. A versszak vége ismét mély regiszterben végződik, ami valamiféle hamisságot sejtet. A nő nem őszinte magához, elfojtja a büntudatot. Brahms közjátékával időbeli távolságot teremt, mely a történet szempontjából is indokolt. A dal bevezető két ütemét visszhangozza négy ütemre bővítve, a nő lelkében történt változásokra utalva.

A történet most visszatért az kezdetekhez. Újra kilovagolnak a pusztaságba. A nő látni akarja férjét, látszólagos hűséget mutatva a halotthoz. Brahms a közelítést a ritmus sűrítésével éri el. Ha összevetjük ezt a szakaszt az első strófával, hasonlóan párhuzamos mozgást figyelhetünk meg, a két lovas útját, ahogy egymás mellett haladnak. A 6. versszaknál a két kéz nyolcad eltolással követi a dallamot, a sűrűbb ritmus a lelki zaklatottságot jeleníti meg. A hűtlen nő, ahogy közeledik a gyilkosság helyszínéhez, egyre inkább szembesül az általa okozott halál súlyával. A büntudat itt is harmóniák formájában jelenik meg a 47-48. ütemben, csakúgy, mint a 22-23. taktusban. Az eddigi oktávmenetek ridegsége után a harmonizált negyedek a valóságra való ráélmélést jelképezhetik. A 6. versszak ezen szakaszának szövege a növények vádaskodásáról énekel, még a liliomok is elhajolnak tőle, erősítve ezáltal is a nőben a büntudatot. A 7. strófa ugyanezen szakaszán néz bele a nő egykor szeretett férje élettelen szemeibe. Itt döbben rá tette valódi súlyára. Lelkét mély fájdalom önti el, a gyötrő büntudata vezeklésre kényszeríti.

A *Gunhilde* című dalhoz hasonlóan zárdába megy, imádkozik férje lelki üdvéért. A zárda, mint romantikus jelkép a nő korábbi szerelmes életének halálát ábrázolja, ahogy ezt a *Die junge Nonne* története is gyönyörűen szemlélteti. A 8. versszakban a folyton gyötrő büntudat a zongora bal kezében jelenik meg, amely a mély regiszterből indulva *legato* oktáv ugrással tör a felszínre, majd két-, illetve három ütemenként ismétlődik. A jobb kéz nyolcadjai együttérzően követik a dallam irányát, a lélek megtisztulásának szelídségével. A dal lezárása előtt öt ütemmel megjelenik a megnyugtató *esz* hang, ami fölött a feszült VII⁷ hangzik el újra és újra, majd

fokozatosan kisimul, megbékél. Brahms a kísérettel egyszerre jeleníti meg a történet változását és a lelki folyamatok ábrázolását.

Brahms az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) kezdetű népdalban a balladai hangvételt óvatos, finom eszközökkel jeleníti meg. A *Ruhig, in erzählendem Ton* előadásra vonatkozó megjegyzés is erre utal. Az öt versszakos dal 1., 2., és 5. strófájának azonos megzenésítése a középső két versszakban variálva jelenik meg. Az első két strófa röviden meséli el a történet kezdetét. A rajnai örgróf három lánya közül az idősebbek korán férjhez mentek, nem törődve tovább apjuk sorsával. A legkisebb apjával maradt, az örgróf haláláig. A lány felkeresi rég nem látott nővérét anélkül, hogy felfedné kilétét. Hét évig dolgozik testvérénél, amíg a lány maga is megbetegszik. Halálos ágyán árulja csak el titkát. A nővér örömében ünnepelni akarja húga viszontlátását, de már későn, a testvére koporsót kér. A történet meseszerűsége, titokzatossága a tragédia sejtetése együtt jelenik meg a zongoraszólamban. Brahms az a-moll alaphangnemű dal dominánsára, az *e*-re építi föl a zongora szólamát. Max Friedlaender kifejezően ír a dal első ütemeiről: „Ahogyan az »e« természetes csengéséből fokozatosan moll akkord lesz, az a régi mondákra és mesékre emlékeztet az ő időtlen »Egyszer volt«-jukkal.”³⁷ Az *e* hangból óvatosan bomlik ki a hangzás, ami finoman variálva a 4. taktusban újra megismétlődik. A harmadik népdalsor elején (8-9. ütem) a jobb kézben oktávkettőzéssel ismét megszólal, majd a következő ütemekben a bal kéz visszhangozza. A jobb kéz újra átveszi az *e*-t, ami a 11. taktusban a szubdomináns terc hangjává (*f*) változik. Brahms ezekben az ütemekben a hosszú várakozás feszültségét jeleníti meg. Az *e-f* felnyúló hangpár tükrözheti a lány vágyakozását nővére felé. Brahms elég fontosnak tartotta ezt a kis motívumot ahhoz, hogy az utójátékban is megismételje. A folyamatosan, szünet nélkül lépkedő negyed értékek a közjátékban sem állnak meg, nosztalgikus hangulatot keltve, ahogy a lány visszaemlékezik gyermekkorára.

A 2. és 3. strófa között hét év telik el. A lány beteg lesz, elárulja származását. Az elbeszélés drámai folyamatának változásával a zongoraszólam is sűrűbbé válik, az eddigi negyedlépéseket szelíden hömpölygő nyolcad értékek töltik ki. Kifejező a gyenge, beteg lány ábrázolása a 22. ütemtől: a finoman csengő *e* hangokat felfelé irányuló szelíd terc menetek egészítik ki. Míg az első versszakokban az ismétlődő *e* hangok a viszontlátás vágyát fejezik ki, addig ebben a szakaszban a betegséget,

³⁷ Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 184.

gyengeséget szimbolizálhatják. Az előadó felelőssége a karakterek kifejező megformálása. A nővér az utolsó versszakban bizonyosodik meg igazán arról, hogy testvére volt, aki őt mindvégig szolgálta, de túl későn ébred rá erre. Az első strófa zongoraszólam a szöveg kontextusában megrendítővé válik, a lány visszatérését és halálát szimbolizálják. Az utójáték fokozatosan süllyed a gyászos a-mollba.

Brahms *Es wohnet ein Fiedler* (Nr. 36) kezdetű dalának szerzője Max Friedlaender szerint maga Zuccalmaglio volt.³⁸ A szöveghez Johann Wilhelm Wolf *Deutsche Märchen und Sagen* című gyűjteményéből használta föl a *Die zwei Buckligen Musikanten zu Aachen* című elbeszélést.³⁹ A dal nem balladai történetet dolgoz fel, mégis ebben a fejezetben tárgyalom, mert történetet mesél el. A Brahms általi groteskségét a négy versszakhoz illesztett kétféle zongoraszólam fejezi ki. Egy púpos hegedűs áll a történet középpontjában, aki hajnalban szép hölgyekkel mulatozik, hegedűjátékára táncot járnak. A két kéz szinte egymás sarkára lépve játszik az első két strófa zongoraszólamában. Míg a bal kéz ugráló *staccato* negyedei utalhatnak a hegedű *pizzicatójára*, addig a Brahms által javasolt *ad libitum* oktavkettőzés a féktelen hangulatot ábrázolhatja. Szinte megelevenedik előttünk az élénk mulatozás. Az 5. ütem felütésén a C-dúr harmónia meglepően hat. Az a-moll hangnemből hirtelen kerülünk át C-dúrba, a bal kéz kvintjei vonós hangszer hangját imitálják. Az ütem nem csak a C-dúr, illetve a hegedűre emlékeztető kvint hangzással emelkedik ki, hanem hirtelen, felkiáltójelként állítja meg a zene eddigi vidám folyamatát. A zongoraszólam megtorpanása után hirtelen *piano* dinamika következik, komikussá téve az 1. versszak ismétlődő kérdéseit, és a nők hegedülésre buzdító kérlelését a 2. strófában. A hegedű hangjának imitálása szól a 2. versszak utáni közjátékban, majd triolamozgás határozza meg a zongoraszólamot a 3. 4. versszakban. Ebben a szakaszban kezdődik el a tánc, a féktelen mulatozás, ahogy ezt a sűrített zongoraszólam is szemlélteti. A triolamozgás nagy hangközugrásai szintén a hegedű húr váltásainak zongorán való megidézését szolgálják.⁴⁰ A szöveg forrása egy német mondai elbeszélés, melyből merítve Zuccalmaglio dallamot komponált. Brahms lelkesen élénkíti fel a dalhangulatát a hegedű hangzásának zongorán való megszólaltatása által.

³⁸ I.m., 187.

³⁹ Johann Wilhelm Wolf: *Deutsche Märchen und Sagen*. (Leipzig: Brockhaus, 1845). 472-476.

⁴⁰ Hasonló hegedű-imitációs zongorafaktúrával találkozhatunk Brahms *Paganini-variációiban* (I/5, II/2), illetve Schumann *Karneváljának* Paganini tétele is a tört oktavval jeleníti meg a vonós hangszer a zongorán. A zongoradarabok sűrűbb faktúrája virtuóz jellegükből következik, Brahms dalában azonban visszafogottabb hegedűábrázolással találkozunk.

2.2 A zongoraszólam énekhang nélküli része

A zongoraszólam énekhang nélküli része alatt az előjátékot, közjátékot és utójátékot értem. Erre vonatkozó utalások már szerepeltek az egyes dalokhoz tartozó korábbi elemzéseimben, kimondottan azoknál a daloknál, ahol fontosságuk miatt az elemzés nem nélkülözhetette ezek megemlítését. Ebben a fejezetben összegzem, hogyan és miért tagolják a formát, illetve milyen szerepet töltenek be a rövid hangszeres szakaszok az egész dal kontextusában.

2.2.1 Előjáték

Kenneth Hamilton *Az aranykor után* című könyve egy fejezetet szentel a „preludizálás” gyakorlatának, amely a 19. században bevett szokás volt: koncerten a darabok előtt hosszabb terjedelmű, vagy akár néhány ütemes előjátékot rögtönöztek az előadók, illetve hasonló improvizációkkal kötötték össze a műsorszámokat.⁴¹ A rögtönzött bevezetés leglapvetőbb formája egyetlen akkord, vagy annak kibontása is lehetett. Ez a típus leginkább akkor bizonyult hasznosnak, amikor a dal rögtön az énekszólammal indult. A dal elé játszott akkord, vagy annak felbontása segítette az énekest a kezdő hang pontos intonációjában. A 49 *Deutsche Volkslieder* dalainak nagy része „in medias res” kezdődik, az énekszólam mindenféle bevezetést nélkülöz. A szerző az esetek többségében nem tartotta szükségesnek az előjáték megkomponálását, mely közvetlenséget, spontaneitást tükröz. Néhány esetben azonban találkozhatunk hosszabb-rövidebb bevezetéssel. Felmerül a kérdés, vajon mitől képeznek kivételt ezek a dalok?

Igazi előjátékról – ahol a szerző több ütemnyi zenét komponált a dal elé – csak két népdalfeldolgozás esetében beszélhetünk (Nr. 26, Nr. 41). A *Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein* (Nr. 1) és az *Es reit' ein Herr und auch sein Knecht* (Nr. 28) dalokat két ütemes, a *Die Sonne scheint nicht mehr* (Nr. 5) kezdetű dalt egy ütem bevezetés előzi meg. Négy további dalt is megemlítenék ebben a fejezetben, amelyekben habár a zongoráé a kezdeményező szerep, mégsem beszélhetünk előjátékról (Nr. 7, 18, 29, 42). E dalokban a zongoraszólam ritmusstruktúrájának megtartása miatt szólal meg előbb.

Az *Ach könnt' ich diesen Abend* (Nr. 26) és az *Es steht ein' Lind'* (Nr. 41) dalok négyütemes előjátékai zárt egységet képeznek. A domináns szeptim zárlat egyszerre

⁴¹ Kenneth Hamilton: *Az aranykor után. Romantikus zongorajáték és modern előadás*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018). 168.

biztosítja a lezárást és a folytatás szándékát. A kezdő dallamsort mindkét előjáték kvintt illetve kvartt különbséggel előlegezi meg. Az *Ach könnt' ich diesen Abend* (Nr. 26) megzenésítés estében a zongora az énekszólam belépéséhez képest kvinttrel feljebb szólal meg. Az előjátékban a mű folyamán váltott kézben szereplő harmóniák egyszerre hangzanak el, ezáltal a téma különleges, nyomatékosító szerepet kap. A bevezetés magas regiszterben indul, a dallamvonal egy ütemig felfelé törekszik, majd két ütem alatt visszahull. Ez a mozgás összefoglalja a négyversszakos dal szereplőjének érzelmi változásait. Az előjáték a remény lelkes hangján szólal meg, majd a folyamatos visszautasítás hatására – ahogy ezt a zene lefelé irányuló mozgása szimbolizálja – fokozatosan kiábrándul. Az *Es steht ein' Lind'* (Nr. 41) feldolgozás az énekszólam dallamát kvarttallal lejjebb, augmentálva exponálja. Brahms korálszerű harmonizálása nem tér vissza többet a dal folyamán. Az akkordokkal kísért, augmentált dallam a hársfa szilárdságát jelképezi. A zongoraszólam hajlékony nyolcadokból álló, meghatározó mozgásformája éles kontrasztot teremt a bevezetés összegző zenei anyagával. Az előjáték csak egyszer, a darab elején hangzik el, az ismétléseknél ugyanez a zenei anyag már az akkordfelbontásokkal, a dalt kísérő mozgással összeolvadva jelenik meg.

Két népdalfeldolgozásnál rövid, de annál kifejezőbb, kétütemes előjáték szerepel az énekszólam megszólalása előtt. A *Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein* (Nr. 1) és a *Es reit' ein Herr und auch sein Knecht* (Nr. 28) dalok esetében valamiféle függöny-motívumként szerepelnek. Haydn-triók nyitó tételében (D-dúr No. 38 Hob. XV:24, Esz-dúr No. 45 Hob. XV:29), Mozart zongoraszonátaiban (C-dúr K309), Beethoven zenekari- (II. szimfónia D-dúr Op. 36) és versenyműveiben (B-dúr zongoraverseny No. 2 Op. 19 1. tétel), illetve Schubertnél (B-dúr szonáta D960 IV. tétel,) Schumannnál (*Dieterliebe* Op. 48 *Die alten, bösen Lieder*) is találkozhatunk ezzel a felkiáltójelet helyettesítő jelenséggel. Brahms a számára legfontosabb zeneszerzőktől nyerhetett tehát inspirációt. Elgondolkodtató az egész gyűjtemény kontextusában, miért éppen ebben a két dalban használja a szerző ezt az effektust. A *49 Deutsche Volkslieder* első dalának nyitány-funkciója már önmagában indokolja a figyelemfelhívó motívum használatát. A Nr. 28 mintha a Nr. 1 negatív ellenpólusa lenne a kötetben. Amíg az utóbbi dal C-dúrban, addig a Nr. 28 a gyűjteményben a legtöbb előjegyzéssel rendelkező esz-moll hangnemben íródott. A nyitó dal a beteljesült, boldog szerelemről szól, az utóbbi gyilkosságról, hűtlenségről, gyötrő

bűntudatról. A függöny-motívum a két dal közti párhuzamot emeli ki, ezáltal is exponálva az ellentétet.

A legelső dal első két ütemének berobbanó, különböző regiszterekben ismétlődő g hangjai az ajtót döngető vadászt jelképezik, akinek türelmetlenségét Brahms ritmikai játékkal jeleníti meg. A nyugtalanságot jól tükrözi a zongora felső szólamának felütése, mely az átkötés által zengve marad. A bal kéz ütemegyen történő határozott belépése helyre teszi bennünk a lüktetést, amely a sürgetés érzését kifejezve a megelőlegezett felső szólam által tolodott el. Az előjáték felnagyítja a dalt meghatározó kísérő mozgást, majd dominánsra zár. A versszakok végén lévő utolsó két dallamhang visszhangja az előjáték zenei anyagára emlékeztet, amely itt tonikára zár. A Nr. 28-as dalt bevezető két határozott akkord mintha előre jelezné a történet során bekövetkező tragédiát. A lefelé hajló kisszekund lépés dominánsra érkezése vészjósló felkiáltójelként funkcionál. A dal folyamán egy későbbi közjátékként újra szerepet kapnak az előjáték akkordjai, ebből érezhető, hogy meghatározó szerepet töltenek be. Változik a motívum „függöny”-jellege, vagyis új jelentést kap. E későbbi megszólalás dramaturgiailag exponált szakaszon helyezkedik el. A történet innen ugyanazon az úton indul el, mint a kezdeteknél. A távolból közelítünk a tett helyszínére, ezzel párhuzamosan a szereplő bűntudatra ébredését követhetjük nyomon.

A *Die Sonne scheint nicht mehr* (Nr. 5) rövid bevezetése szintén az előbb említett függöny-motívum szerepét tölti be, de kevésbé hangsúlyos formában. Az énekszólam belépését megelőző zenei anyag a dal kezdő motívumából származik. A lefelé hajló, lemondást tükröző dallamvonal alkalmas lehetett a dalra jellemző kétarcúság kifejezésére, megelőlegezésére. A vágy lelkesítő ereje és az elérhetetlenség bánata fonódik össze. A zongoraszólam ebből a kis motívumból építkezik tovább. Visszhangszerű válaszolgatása a vágy erejét tükrözi, a lefelé hajló motívum a lemondás bánatát ábrázolja.

Az elkövetkezendő négy dalnál nem beszélhetünk előjátékról, csak a zongora által megelőlegezett harmónia, illetve hang indítja el a folyamatot. A *Gunhilde* (Nr. 7) és a *So wünsch ich ihr ein' gute Nacht* (Nr. 18) dalt indító domináns, illetve domináns szeptim akkord azt sugallja, hogy a cselekménynek előzménye volt. A dal tehát nem kezdete egy történetnek, hanem folytatása. Az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) hangneme a kezdő e hangból fokozatosan születik meg. Az indítás időtlenséget sugall, a semmiből teremődik, ezáltal erősítve a történet titokzatosságát, meseszerűségét. Az *In stiller Nacht* (Nr. 42) szintén a zongora szólamában indul, az

énekszólam nyolcad eltéréssel lép be. Brahms a ritmus eltolásával, az énekszólam késleltetett megszólalásával a dalban elhangzó panaszra nyújt vigasztalást.

2.2.2 Utójáték a strófánként változatlan zongoraszólamú daloknál

Az utójáték a strófánként egységes zongorakíséretes, illetve a strófánként variálódó zongoraszólammal rendelkezőknél máshogyan viselkedik, ezért külön vizsgáltam ezeket a szakaszokat. Hasonlóság figyelhető meg a strófánként változatlan kísérettel rendelkező feldolgozások esetében az egyező karakterű dalok utójátékai között. Az énekek jelentős részének tartalma a beteljesült szerelmi boldogságot, csodálatot, rajongást fogalmazza meg. Csak néhány dal esetében találkozunk a visszautasítás kegyetlen érzésével, vagy a vágy beteljesületlenségével.

Az utójáték dallamvonala egyes esetekben folytatja, illetve kibővíti az eddig elhangzott dallamot (Nr. 2, 3, 6, 19, 20, 22). Előfordul, hogy az utózene az énekszólam utolsó motívumát (Nr. 24, 30, 32, 33, 42), illetve egy belső szakaszt visszhangoz (Nr. 27). Jellemzően a kíséret meghatározó mozgásformája érvényesül, de teljesen új zenei anyag is előfordulhat (Nr. 40). Egyes utójátékok zenei anyagban nem, karakterben azonban eltérnek a dalhoz alkalmazott zongoraszólam jellegétől (Nr. 22, 27). A dallamot kísérő zongoraszólam, utójátékként a dallamot folytatva, annak ambitusát kibővítve, az eddigi kíséret-karaktertől eltérve jelenik meg. Ezekben a dalokban a szellemesség kifejezőeszközeként változik az utójáték karaktere.

A közjáték és utójáték fogalma a strófánként változatlan zongoraszólamú népdalfeldolgozásoknál összemosódik. A strófikus dalok versszakait követő utójáték a versszakok ismétlése következtében közjátékká válik.

Brahms a dalok nagy részében az utójátékot a következő versszak indítása előtt domináns funkción zárja le, melynek figyelemfelhívó szerepe jelzi, hogy nincs vége a történetnek. A *Gar lieblich hat sich gesellet* (Nr. 3) kezdetű dalban a versszakok végén szubdominánsra érkezünk meg, amely olyan hatást kelt, mintha a szerelemmel betelni képtelen lélek jelenne meg. Az *In stiller Nacht* (Nr. 42) utózenéje tonikára zárul, amely a visszafogott, belső fájdalmat hivatott ábrázolni.

Az utójáték a legtöbb esetben aktívabban viselkedik, mint maga a kíséret. Mintha Brahms minden olyan érzelmet, amit a szöveg számára nem tudott kifejezni, bele szeretett volna sűríteni az utójátékba. A dalt meghatározó érzelmek, a dal egészére jellemző hangulat ebben a rövid szakaszban exponálódik, melyet a szerző rendszerint ritmikai játékkal ér el. A zene energiáját a hemiola, illetve a szinkópáló ritmusok

fokozzák. Előfordul, hogy az utójátékban a dal meghatározó zenei anyaga folytatódik, de a zongoraszólam sokkal nagyobb ambitust jár körbe (Nr. 24). Bizonyos esetekben a regiszterek játéka eredményez fokozást. Más esetekben az utózene energikus felfelé törekvése mutatja a határtalan boldogság, illetve a vágy érzését (Nr. 2, 3, 19, 20, 23, 30). A *Nur ein Gesicht auf Erden lebt* (Nr. 19) utójátékának hemiolája (1-2. versszak) egészen a domináns szeptim akkordig *c* orgonapontra épül, így Brahms a lelkesedés erejét növelve távolságba helyezi a dal kezdetét (lásd 10. kottapélda).

1, 2.

ich's nicht se - hen - kann.
Nie - mand weh - ren kann.
ich dein Die - ner bleib.

1, 2.

1. Nur ein Ge - sicht auf
2. Ob ich schon oft muss
3. Ach lie - ber Schatz, er

poco f

f

10. kottapélda: *Nur ein Gesicht auf Erden lebt* (Nr. 19) 15-17, 1. ütem

A *Mein Mädel hat einen Rosenmund* (Nr. 25) dal utójátéka az ének záróhangján kitörő lendülettel indul, szinkópáló ritmussal ereszkedik, majd végül *staccato*, *sforzato* akkordban végződik. Brahms a versszakok végére egy ütem szünetet komponált, melynek megfelelő idejű előadása előidézi a fokozhatatlan ujjongást. Az *All' mein' Gedanken* (Nr. 30) 17. ütemének előrehozott negyed értékével megbillen a rend, amely a türelmetlenség érzetét kelti a hallgatóban. A dal utolsóelőtti ütemének váratlan regiszterváltása is fokozza a kitörő érzelmek ábrázolását. A Nr. 40 utójátéka tükrözi a dal kétarcúságát. A lány gyönyörű, de ravasz, érzelmei nem őszinték. Az ebből adódó bizonytalanságot Brahms a $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ ütköztetésével, az A-dúr és a-moll hangnemek közti

billegéssel fejezi ki. A Nr. 6 zongoraszólamának kíséretéből kibontakozó beszédszerű, panaszkodó dallam főszerepet kap az utózenében. Schumannra jellemzően írja körül az elmondhatatlan szívfájdalmat. Az *In stiller Nacht* (Nr. 42) kezdetű dal bonyolult zongoraszólamát ellensúlyozza az egyszerű utójáték, mely a kimondhatatlan sebzettség finom kifejezője.

Bizonyos dalok esetében az utójáték az énekszólam záró hangja után újraindul (Nr. 27, 30, 32, 33), és önálló szerephez jutva, narrátorként mondja ki az utolsó szót. A legtöbb dalnál azonban, abból a célból, hogy a heves érzelmek akadály nélkül áradhassanak tovább a zongoraszólamban, összeolvad az énekszólam záró-, illetve az utójáték kezdő hangja.

A *Die Sonne scheint nicht mehr* (Nr. 5) kezdetű dalhoz Brahms nem komponált utójátékot, határozott akkorddal zárja le a dalt csakúgy, mint az *Ach könnt' ich diesen Abend* (Nr. 26) című dal esetében. A népdalfeldolgozás előjátékkal indul, mely az énekszólam belépése előtt domináns szeptimen zár. Ez a szakasz a versszakok ismétlésénél már az utójáték szerepét tölti be, így külön utózenére már nem volt szükség.

2.2.3 Utójáték a strófánként változó zongoraszólamú daloknál

A strófánként megváltoztatott kíséretű dalok utójátéka a zongoraszólammal együtt variálódik. Adódik azonban néhány kivétel, ahol a kíséretvariáció ellenére az utójáték változatlan marad (Nr. 11, 13). A zongora énekszólamot lezáró szakasza itt is tömörítve exponálja a dal karakterét, vezérgondolatát.

Brahms ebben a kategóriában szereplő utójátékainak nagy része az adott dalban megjelenő érzelmek fokozására szolgál, mely nem csak pozitív irányú lehet (Nr. 4, 9, 13, 16, 38, 39), a lehangoltság érzését is erősítheti (Nr. 15, 18). A szerző ezt különféle zenei eszközökkel éri el. A *Guten Abend* (Nr. 4) dalban csakúgy, mint a *Wach' auf mein' Herzensschöne* (Nr. 16) kezdetű dal esetében a fokozást ritmikai sűrítéssel a szólamok egymás sarkára léptetésével éri el. Az utójáték a dallam legmagasabb hangja fölött indul, eltolja az ütemvonalakat, a kíséret elnyújtott hangpárjait egymásra lépteti. A végig F-dúrban haladó dal folyamán csak ebben a záró szakaszban jelenik meg a *fisz* és a *disz*. A zongora szólama a dal utolsó sorát egy terccel föntebb visszhangozza. A záró szakasz a 16. ütem elején hozzátoldott két nyolcad révén páratlan üteművé válik. Brahms, hogy fokozza a dalban szereplő érzelmeket, többször használ az utójátékban az ének szólam legfelső hangjánál magasabb hangot (Nr. 13, 16, 39).

Néhány dal utójátéka a dal szövegében elhangzottakat nyomatékosítja. Ezeknél a daloknál az utózenében a záró, vagy épp a kezdő motívum visszhangja hallható (Nr. 8, 11, 17). A Nr.8-as dalban a visszhangszerű utójáték karaktere párbeszédenként változik, a zongora a versszak utolsó ütemének motívumát ismétli meg. A férfit megjelenítő strófákban az önteltséget felfelé építkező hármashangzat, a női versszakokban az elutasítást lefelé irányuló hangzatsfelbontás exponálja. A *Wach' auf, mein Hort* (Nr. 13) utolsó ütemeinek diadalittas zongoraszólamában dal kezdő ütemének tükörfordítása hallható.

Két megzenésítés esetében az utójáték a dal szövegének gondolatát szövi tovább. A *Feinsliebchen, du sollst* (Nr. 12) zongoraszólama a párbeszéd szereplőit karakterizálja, a mondanivaló jellegét azonban az utójáték magyarázza. A fiú biztató mondataihoz rövid, kétütemes, kedvességet tükröző utójáték csatlakozik. A lány a társadalmi különbségek miatt aggódva negatív töltésű, reménytelenséget sugalló válaszokat ad, amelyek egy hosszabb utójátékban manifestálódnak. A lány elkeseredettségét a zongoraszólam záró szakaszában az énekszólam utolsó ütemeit visszhangzó, lefelé hajló, szaggatott motívuma ábrázolja. Az utolsó két versszakban a párbeszéd komolyra fordul, a fiú meggyőzi a lányt, majd megkéri a kezét. Az utójáték hasonló az előzőhöz, azonban szaggatottság helyett ölelő *legato* fogja össze a harmóniákat. A bal kéz tört oktávjai, a mozgó belső szólam a boldogságot elevenítik meg. A *Du mein einzig Licht* (Nr. 37) utójátékának hangnemváltása a dal szövegének dilemmáját ábrázolja. A főhős egy gyönyörű lányért rajong, aki azonban büszke és fölényes. Az utójáték a rajongó, csodálattal teli A-dúrból fisz-mollba fordul. Szinte hallani, ahogyan a főhős csalódottan lemond a lányról.

A *Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein* (Nr. 1) és a *Dort in den Weiden steht ein Haus* (Nr. 31) kezdetű dalokban markáns, határozott zárlat hallható. A *Soll sich der Mond nicht heller scheinen* (Nr. 35) utójátékai a történet érzelmi változásait követve variálódik két versszakonként. A négyütemes utójáték a dal harmóniai struktúráját tömöríti. A *So wünsch ich ihr ein' gute Nacht* (Nr. 18) dal gesztusszerű hangpárjai vigasztalást sugallnak. Brahms néhány esetben páros ütemszámú népdalsorokhoz páratlan ütemű utójátékot komponál. Míg a Nr. 1-es dalban az együtemnyi utójáték a türelmetlenség kifejezőjeként érzékelhető (2ej+4+4+6+1uj), addig a Nr. 16-ban a páratlan ütemszámú utózene az érzelmek túlcsoportulását jeleníti meg (4+4+6+3uj).⁴² A

⁴² Rövidítések: ej-előjáték, uj-utójáték.

Nr. 31-es dal szabályos négyütemes szakaszokból áll, amelyhez négyütemnyi utójáték csatlakozik. Brahms a szabályos szerkezeten belül a hangsúlyok eltolásával zavarja meg a rendet (18-19. ütem).

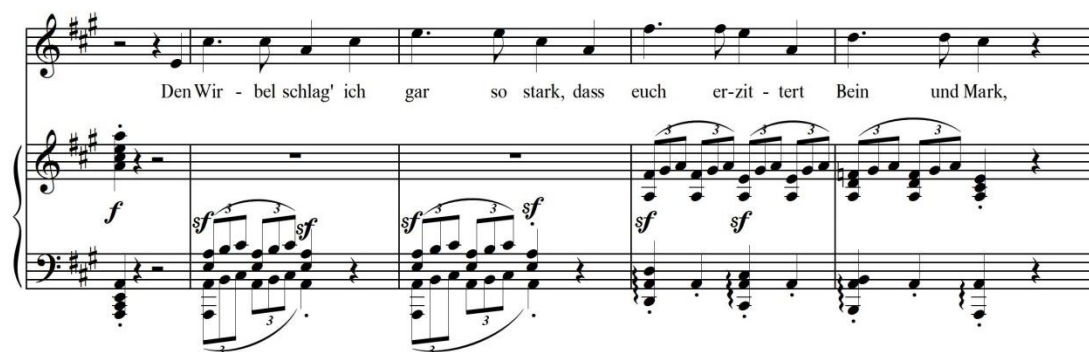
Az utójátékok zenei anyaga származhat a kíséret textúrájából (Nr. 2, 35, 38, 41), visszhangozhatja a kíséret énekszólam alatti utolsó ütemét (Nr. 8), követheti az énekszólam utolsó ütemének mozgásformáját (Nr. 39), illetve idézheti a dal első ütemét (Nr. 17, 31), vagy annak tükörfordítását (Nr. 13). A Nr.18. dal utójátéka új anyagot hoz. Néhány esetben a dalra csatlakozó zongoraszólam az énekszólam záró szakaszát visszhangozza (Nr. 1, 11, 12, 16).

2.2.4 A balladai hangvételű dalok közjátékai

A balladaszerű történetek közjátékainak jelentős dramaturgiai szerepük van. A történetmesélés szempontjából rendszerint kiemelt jelentőségű, lélektani pillanatban jelennek meg.

A *Gunhilde* (Nr. 7) című dal 3-4., illetve 6-7. versszakai közé komponált közjátékokkal Brahms nem csak a cselekmény távoli helyszíneit hidalja át, hanem az idő múlását, a szereplő lelkiállapotának változását is ábrázolja. Gunhilde a 3. versszak után dőbben rá, hogy rossz döntést hozott, ezért meg kell bűnhődnie. Elhatározza, hogy visszatér a zárdába. A zongoraszólamban az első közjáték a döntés pillanatában jelenik meg, amely kiemeli az élethelyzet fontosságát, illetve áthidalja a történetben a tér és időbeli távolságot (lásd 11. kottapélda). Brahms a *Tambourliedchen* című dalából vett nyújtott ritmusos zenei anyagot itt teljesen eltérő karakterben használja (lásd 12. kottapélda). A *Tambourliedchen* idézetének a darabon belüli értelmezését korábbi, 2.1.2.5. fejezetben tárgyaltam.

11. kottapélda: *Gunhilde* (Nr. 7) 1. közjáték



12. kottapélda: *Tamburliedchen* Op. 69 Nr. 5, 7-11. ütem

A lefelé hajló, szekvenciaszerűen ismétlődő motívumban ismét a szerző együttérzése bújik meg. Gunhilde a 6. versszakra érkezik meg a zárdához, ahol a megszágyenüléstől való félelmei ellenére bekopogtat az ajtón. Brahms a második közjátékot a 6-7. strófa közé komponálja, amellyel a visszatérés drámai pillanatát késlelteti. Az első közjáték zenei anyaga ebben a szakaszban variálva jelenik meg. Az utolsó négy versszak a történet alapján azonos helyen és időben játszódik, így a szerző nem illeszt több zongora-szakaszt a versszakok közé.

A nyolc versszakból álló Nr. 28-as dalt nem törik meg közjátékok. A zongoraszólamban egyetlen helyen, az 5-6. versszakok közé ékelve szerepel csak a dal első ütemeinek harmóniáit visszaidéző, ezáltal drámai hatást keltő zenei anyag. Brahms nem csak a két versszak közti időbeli szakadékot tölti ki, hanem a nő lelkében történt változásokra is felhívja a figyelmet. Egy a kiadójához, Simrockhoz írt levélben – melyben utólagos korrektúrákra tett javaslatokat – utal arra, hogy szükséges lenne ábrázolni az 5-6. versszakok közötti változást, amely egy korábban elküldött kéziratban valószínűsíthetően még nem szerepelt:

A Nr.28-ban bizonyára tetszésere volt önnek az 5. versszakból a 6-ba való ugrás, hisz olyannyira érdeklik a szép dalok. És biztosan szomorúan vette tudomásul, hogy a zenész ezt nem vette figyelembe. De éppen ezért talán megbocsájtja a kései javítással járó munkát.⁴³

⁴³ „In Nr. 28 muß Ihnen, bei Ihrem eingehenden Interesse für schöne Lieder, der wundervolle Sprung des Gedichts von Vers 5 in Vers 6 viel Freude gemacht haben, und Sie haben es gewiß schon bedauert, daß der Musiker dies nicht ausgedrückt hat. Deshalb werden Sie denn gern die Meinen Umstände verzeichnen, die dies nachträglich verursacht.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms: *Briefwechsel*. Max Kalbeck (szerk.): *Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. XII. (Berlin: Deutsche Brahms – Gesellschaft, 1919). 140.

3. Hangnemi kapcsolatok a 49 *Deutsche Volkslieder* köteteiben

3.1 A hangnemek forrásai

Brahms a népdalok forráskiadványai iránti tisztelete a hangnemválasztásában is tetten érhető, hiszen legtöbbször a Zuccalmaglio által választott hangnemeket tartotta meg.¹ Ezt bizonyítja a 49 *Deutsche Volkslieder* mellett az 1858-ban Clara Schumann gyermekei számára komponált *Volks-Kinderlieder* WoO31 dalainak hangnemválasztása is. A mindkét dalgyűjtemény fő forrásának tekinthető, Kretschmer-Zuccalmaglio által két kötetbe rendezett *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* dalaiban a kiadó önhatalmú változtatásokat eszközölt, amik így inkább művészi, mint filológiai szempontok alapján értékelhetők.² Zuccalmaglio népdalait ennek ellenére Brahms olyan megbízható forrásmunkának tartotta, hogy hűen támaszkodott az állítólag eredeti, a valóságban azonban igencsak kétes forrásokra.³ A Zuccalmaglio gyűjteményében szereplő hangnemek azonban nem minden esetben bizonyultak jó választásnak, mint ahogyan a *Volks-Kinderlieder Wiegenlied* című dalában sem, amely a gyermekhangok tekintetében túl magas fekvésben íródott. Ugyanez figyelhető meg a 49 *Deutsche Volkslieder* nyitó dalának (*Sagt mir o schönste Schaferin mein*) esetében, amely túl azon, hogy rögtön g² hangon indul, az egész dal folyamán ebben a magas regiszterben mozog. Brahms a 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjteményében Zuccalmaglio hangnemeit csak hat esetben változtatta meg, egy fél vagy egész hanggal.⁴

A hangnemi összefüggések vizsgálata közben megfigyelhető, hogy Brahms az általa tiszteletben tartott, eredeti hangnemben ábrázolja az adott népdal tartalmát, hangulatát. Az érzelmek megannyi árnyalatának megjelenítésében nem fedezhetők fel hangnemi szimbólumok, az eredeti hangnemhez alkalmazkodva Brahms más zenei kifejezőeszközökre irányítja a figyelmet.

1858-ban a *Volks-Kinderlieder* keletkezése után a szerző további 32 népdalfeldolgozást küldött el Clara Schumannnak. Ebből 28 népdal énekszólamra és zongorára íródott. Ez a gyűjtemény később 28 *Deutsche Volkslieder* (WoO32) címen

¹ Max Friedlaender: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*. (Berlin und Leipzig: N. Simrock G.M.B.H., 1922). 187.

² Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 152.

³ I.m., 162.

⁴ I.h.

jelent meg.⁵ Bármennyire is tisztelte Brahms Zuccalmaglio dallamait, néhány esetben mégis a dalok hangnemének megváltoztatása mellett döntött. A 28 népdalfeldolgozásból 15 a zongoraszólam módosításával a későbbi *49 Deutsche Volkslieder* köteteibe is bekerült. Ebből a 15 népdalból 10 hangneme megegyezik, 5 dalé már ezekben a korai feldolgozásokban is eltért az eredeti Zuccalmaglio gyűjteményében található dalok hangnemétől.⁶ Ezeket a hangnemi változtatásokat Brahms átmentette későbbi gyűjteménye számára. Brahms a *28 Deutsche Volkslieder* kötetében már korábban feldolgozta a Nr. 12-es dalt, ahol *Die Versuchung* (A kísértés) címmel szerepel. Az eredeti a-moll hangnemű dalt a későbbi *49 Deutsche Volkslieder* gyűjteményben h-mollra változtatta. Az a-moll hangnem, mély regiszterrel párosítva komornak, panaszosnak tűnik. A h-moll világosabb, könnyedebb hangvételt eredményez. A Nr. 17-es dalt e-mollról f-mollra változtatta. A Nr. 21 esetében a Zuccalmaglio kötetében e-fríg hangnemben szereplő dalt egy kereszt beiktatásával e-mollra módosította. Ez a beavatkozás elég jelentősnek mondható, s arról árulkodik, hogy Brahms számára a moll hangnem megszokottabb volt, mint a modális fríg. A Nr. 23 h-moll hangnemű dal a-mollban szerepelt korábban. Brahms az eredeti dalokat tehát csak fél, illetve egész hanggal transzponálta. Egy dalnak azonban tovább változtatta a hangnemét. Az *Es reit' ein Herr und auch sein Knecht* (Nr. 28) kezdetű dal Zuccalmaglio kötetében eredetileg e-mollban szerepelt, melyet a *28 Deutsche Volkslieder* kötetében Brahms c-mollra változtatott. A basszuskulcson kívül a kottában található „Eine Baßstimme” bejegyzés is utal arra, hogy Brahms a dalt minden bizonnyal basszus énekhangra szánta. A *49 Deutsche Volkslieder* kötetében tovább módosult a hangnem esz-mollra, ami az eredeti e-moll hangnemhez képest egy kis szekund távolságra van. A korábbi kötet basszus hangfajra vonatkozó megjelölése utal a komor, borzongató hangulatra, amit az esz-mollra módosítás tovább fokoz. Szokatlan hangnemi változtatás történt, tekintve, hogy a népdalgyűjtemények dallamait a legegyszerűbb hangnemekben jegyezték le. A Nr. 34-es dal hangneme is megváltozott, habár nem szerepelt a *28 Deutsche Volkslieder* kötetben. Brahms a Zuccalmaglio gyűjteményében szereplő g-moll dallamot a-mollra módosította.

⁵ Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Tematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. (München: Henle, 1984): 586.

⁶ Johannes Brahms: *Briefwechsel*. Max Kalbeck (szerk.): *Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. XII. (Berlin: Deutsche Brahms – Gesellschaft, 1919). 128.,140.

A következő táblázat szemlélteti a több gyűjteményben megjelent dalok hangnemét, és azok változását:

Számuk a WoO33 kötetben	Zuccalmaglio	WoO28	WoO33
Nr. 3	G-dúr	G-dúr	G-dúr
Nr. 4	h-moll	h-moll	h-moll
Nr. 7	e-moll	e-moll	e-moll
Nr. 10	G-dúr	e-moll	e-moll
Nr. 12	a-moll	a-moll	h-moll
Nr. 13	G-dúr	G-dúr	G-dúr
Nr. 14	a-moll	a-moll	a-moll
Nr. 16	F-dúr	F-dúr	F-dúr
Nr. 17	e-moll	e-moll	f-moll
Nr. 21	e-frig	e-frig	e-moll
Nr. 23	a-moll	a-moll	h-moll
Nr. 28	e-moll	c-moll	esz-moll
Nr. 29	a-moll	a-moll	a-moll
Nr. 31	g-moll	g-moll	g-moll
Nr. 33	E-dúr	E-dúr	E-dúr

2. táblázat: A több gyűjteményben megjelent dalok hangnemi változása

3.2 Hangnemi érdekességek a kötetben

A fejezetben azokat a hangnemi jelenségeket gyűjtöttem össze, amelyek a dalok hangnemkezelése szempontjából kiemelkednek a gyűjteményből. A korábbi elemzésekben vagy nem szerepelnek ezek az érdekességek, vagy csak utalok rájuk, részletesen azonban ebben a fejezetben tárgyalom őket. Brahms a zongoraszólam által emeli ki a hangnemi fordulatokat. A hangnemek közti átmenettel is árnyalja a dalok hangulatát, bizonytalanságot idéz elő, vagy megerősít. A vidám, élénk dalok moll hangnemből adódó komor hangvételt a karakteres zongora szólam ellensúlyozza.

A *Gunhilde* (Nr. 7) című dal annak ellenére, hogy G-dúrban indul, e-moll hangnemben fejeződik be. Az e-moll zárlatot először csak a 8. ütemben hallhatjuk. Brahms zongorakíséretében úgy oldja meg a G-dúr és e-moll hangnemek közti átmenetet, hogy a hangnemérzetünk elbizonytalanodásánál elhagyja a basszust, majd fokozatosan lépteti be a szólamokat, hogy az e-moll zárlatot egy süllyedéssel érje el. A G-dúr és e-moll átmeneténél az utolsó versszak 4. ütemében a harmonizálást *h* orgonapontra helyezi. A zongora felső szólamában is megjelenő *h* hanggal, valamint a kromatikus késleltetésekkel egyszerre szemlélteti Brahms a lelki gyötrődés és megtisztulás folyamatát. Ezzel egyfajta késleltetést, az idő kifeszítését éri el.

Az *Es ritt ein Ritter* (Nr. 10) kezdetű dal hangnemi meghatározásáról is már írtam a korábbiakban. Ebben a fejezetben a Zuccalmaglio kötetében található eredeti dallam és Brahms 28 *Deutsche Volkslieder* (WoO32) azonos dalának hangnemét vizsgálom. Mindhárom dallam megegyezik, Brahms azonban a zongora szólam harmonizálásával árnyalja a hangnemeket, így a három dal különböző hangnemi irányt mutat. Zuccalmaglio dallama egy kereszt előjegyzéssel szerepel a kötetben. Az első ütem *disz* hangja utalhat az e-moll hangnemre, a dal mégis G-dúrban zár. Brahms a korábbi feldolgozásban a-moll hangnemérzetet erősít bennünk a dal kezdő ütemében, a második taktustól már egyértelmű e-moll tonalitást érzünk. A 6. ütem zárlatától az énekszólam záró hangjáig G-dúrban vagyunk, melyet a 7. ütem feloldott *f* hangjának hűvös hatása árnyal. A zongora utójátéka azonban e-moll felé irányít, legalábbis ezt várnánk. Brahms azonban E-dúr hármashangzatot használ, amely domináns funkcióként visszavezet az első ütem a-moll hangnemére. Ebben a feldolgozásban nehéz a valódi alaphangnemet meghatározni. Sosem az a harmónia következik, amit várnánk. Mintha Brahms tudatos szándéka lenne a hangnemek elrejtése, hiszen a történetben senki sem az, aminek látszik. A WoO33 dalát hangnemileg letisztultabbnak érzem. Az utójáték G-dúrban marad, az utolsó H-dúr akkord jelzi számunkra, hogy a dal hangnemi iránya e-moll felé tart. Ezt a harmóniát azonban csak az ötödik versszak végén kapjuk meg. Brahms ebben a dalban a drámaiságot nem a hangnemek elrejtésével, hanem az alaphangnem visszatartásával éri el. Így válik ez az e-moll zárlat a „mindent elvesztettem” fájdalmas sóhajává.

A *Maria ging aus wandern* (Nr. 14) kezdetű dalban véleményem szerint Brahms a zárlatokba rejtve jelenítette meg személyes véleményét. Az a-moll hangnemű dal az első versszakban tonikára zár, az utójáték dominánsra érkezik. A második strófában szintén a-moll zárlatot hallunk, az utójáték azonban már A-dúrba torkollik. A dal hangulata inntől kezdve megváltozik: a szemünk előtt látjuk Krisztus kízását, szenvedését, amellyel együtt nem csak az együttérzése nő a szerzőnek, hanem a látszólag értelmetlen szenvedést eltűrő égi atya iránt érzett belső dühe is fokozatosan felszínre kerül. A harmadik versszak A-dúr zárlatát csak egy nyolcad értékig hallhatjuk, mert rögtön gördül tovább a következő strófára. A negyedik versszak egyértelmű, határozott A-dúr zárlata után az ének szólam kíséret nélkül, dermesztően indul tovább. Az utolsó versszakból áradó, dühvel átitatott markáns vélemény a végső „Gewalt” (erőszak) szónál erőteljes, utójátékot nélkülöző A-dúr akkordban záródik. A moll hangnem azonos alapú dúr zárlata erőteljesen képes

szemléltetni a szerző felfokozott lelkiállapotát, amellyel Brahms a dal szövegének tartalmára reflektál.

Az f-moll hangnemű *Ach Gott, wie weh thut Scheiden* (Nr. 17) című dal énekszólamának nélkülözi a vezetőhangot. Brahms ezt a zongoraszólamban pótolja. A sorok záratainak összehasonlításakor figyelhető meg, milyen kifejezően szemlélteti a szerző az ábrándok szertefoszlását (lásd 13. kottapélda).

First system of the musical score for 'Ach Gott, wie weh thut Scheiden'. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'mir mein Herz ver - wundt, so ist / Veil und grü - nem Klee, ist'. The piano accompaniment (grand staff) starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic, indicated by a crescendo hairpin.

Second system of the musical score. The vocal line continues with: 'traur' zu al - ler Stund. Der / mei - nem Her - zen weh. Ist'. The piano accompaniment continues with the same *p* to *f* dynamic progression.

Third system of the musical score. The vocal line concludes with: 'wohl ich oft fröh - lich bin. / Blüm - lein, ver - giss nicht mein.'. The piano accompaniment ends with a final forte (*f*) chord.

13. kottapélda: *Ach Gott, wie weh thut Scheiden* (Nr.17) 3-4., 7-8., 13-14.ütem

A sorvégek záratai – ahogyan a szeretett lány reményteli felidézése után egyre inkább realizálódik a szerelem plátóisága – a versszak vége felé közeledve egyre komorabbá válnak. A 4. ütemben a dal emelt terccel f-moll V. fokára érkezik, amely a remény érzetét kelti. A 8. ütem egy komorabb Asz-dúr akkorddal a párhuzamos hangnemben

végződik, míg a dal vége a reménytelenséget megfogalmazó f-mollra érkezik. A három akkord alapja (*c-asz-f*) valójában egy felülről lefelé haladó f-moll hármashangzatot alkot. A mű elhangzása során a hallgató számára nem feltétlenül érzékelhető a zárlatok által alkotott hármashangzatfelbontás, de az ereszkedő hangzásélmény hozzájárul a szövegben megfogalmazott reménytelenség kifejezéséhez.

Az *Es ging ein Maidlein zarte* (WoO33 Nr. 21) korábbi változata a 28 *Deutsche Volkslieder* kötetben jelent meg, e dalok összehasonlítását dolgozatom későbbi szakaszában tárgyalom. A hangnemre vonatkozó szempontok miatt azonban itt is teszek róla említést. A harmonizálás a korábban keletkezett változatban különleges hatást ér el. A felütés a-moll dominánsán indul, a következő ütemegy a-moll tonikára vezet, majd a-mollban zár, miközben a dal e-fríg hangsorban íródott, archaikus hangzást előidézve. Brahms a később keletkezett feldolgozás dallamába egy *fisz* előjegyzést iktat be, amelytől a hangnemet e-mollnak érezzük. Így fordul elő, hogy bár mindkét dal záróhangja *e*, a WoO32 Nr. 23-ban az a-moll kvintjeként szerepel, míg a WoO33 Nr. 21-ben a tonika funkcióját tölti be. Az *e* hang itt annyira fontos volt Brahms számára, hogy, mintegy kifejezve az elválasztó pontot az élet és a halál között, végig jelen van a dal zongoraszólamában. Ahogyan a földi lény, a lányka megjelenítéséhez az *e*-orgonapontra építi, úgy a halál, a démon feltűnésénél az *e* orgonapontra függeszti fel a zenét. A korábbi változatban a *gisz* és *g* hang váltakozása által létrejövő imbolygás az e-fríg és a-moll hangnemek között, bizonytalan érzelmeket tükröz.

A *Dort in den Weiden steht ein Haus* (Nr. 31) dallama Max Friedlaender szerint nem néphagyomány útján terjedt, hanem Zuccalmaglio saját költeménye lehet.⁷ Ez indokolhatja a boldogsággal átitatott dal g-moll hangnemben való megszólalását. Brahms egyértelmű eszközökkel (*staccato*, lovagló kíséret a bal kézben) próbálja ellensúlyozni a hangnem komorságát. Hasonló az *Es wohnet ein Fiedler* (Nr. 36) kezdetű dal a-moll hangneme, amely nehezen egyeztethető össze a szöveg ironikus karakterével. A dal szintén Zuccalmaglio szerzeménye, amely a VI. kötet első dalaként szerepel Brahms gyűjteményben.⁸ John MacAuslan tanulmányában rávilágít a dal illetve a VI. kötet hangnemi rendje közötti összefüggésre.⁹ Brahms úgy helyezi

⁷ Friedlaender, *Brahms' Lieder*, i.m., 185.

⁸ I.m., 187.

⁹ John MacAuslan: „The Artist in Love in Brahms's Life and in His German Folksongs.” *Music & Letters* 88/1 (2007. február): 78-106. 97.

egymás mellé az a-mollt és a C-dúrt (Nr. 38-41), mintha a kötet első dalának (Nr. 36.) hangnemi rendjét visszhangozná.¹⁰ A dal végét a *g* és *gis* hang kontrasztja, váltakozása jellemzi, mintha a kötet utolsó dalának E-dúr hangnemét vetítené elő.¹¹

MacAuslen feltevése alapján tovább vizsgáltam a dal hangnemi szerkezetét. A versszakok a-moll domináns szeptim akkordján zárulnak, kivéve az utolsó, mely az alaphangnemből. A dalt a C-dúr, a-moll és E-dúr harmóniák határozzák meg, amelyek a VI. kötet dalainak hangnemeiként köszönnek vissza. Megindító, ahogy a szerző hangnemekkel emeli ki a *Du mein einzig Licht* (Nr. 37) című dal kétarcúságát. A dal A-dúrban íródott, amely hangnem a szeretett nő iránti csodálatot, rajongást fejez ki. A versszak ugyanebben a hangnemből záródik. Az utójáték egy terccel lejjebb, szekvenciaszerűen ismétli az utolsó két ütem dallamát, hogy a dal végső szentenciája a lemondó fisz-moll legyen. A lány kétes érzelmei a hangnemek használata által tükröződik az *Ich weiss mir'n Maidlein* (Nr. 40) kezdetű dalban. Az a-moll alaphangnem végül bizakodó A-dúrban zár, az utójáték egy ereszkedő kromatikával a-moll dominánsára vezet vissza. A hangnemi bizonytalanság valójában a megbízhatatlan női lélek ábrázolásmódja.

3.3 Hangnemi koncepció a dalok sorrendjében, avagy ciklikus gondolkodás

Az egyes dalok hangnemeinek egymáshoz való viszonyát vizsgálva csak hangnemi irányokról beszélhetünk, rendszer nem lelhető fel, hiszen a dalok sem kapcsolódnak szervesen egymáshoz. Mégsem jelenthető ki egyértelműen, hogy Brahms mindenféle rendező elvet nélkülözve rendezte hét kötetbe a dalait. Amilyen szeretettel és gondossággal komponálta a dalok zongoraszólamát, olyan odafigyeléssel szedte sorrendbe a tételeket. Az egyes feldolgozások gördülékenyen kapcsolódnak egymáshoz, ami az utójáték formálásának, az utolsó harmónia helyzetének, illetve a hangnemek véleményem szerinti tudatos egymás mellé rendezésének köszönhető.

Az első kötet nyitó dala C-dúrban szerepel, míg a teljes gyűjtemény a-moll hangnemű dallal zárul. Feltűnő, hogy az utolsó kötetek felé haladva egyre többször jelenik meg az a-moll hangnem, míg végül a VII., többszólamú feldolgozásokat tartalmazó kötetben állandósul. F-dúrban kezdődik a záró kötet első dala, majd ennek párhuzamos molljában, d-mollban folytatódik, amely egyben az a-moll szubdominánsa. Itt több dal idejére megnyugvást találunk. Az utolsóelőtti dal még

¹⁰ I.h.

¹¹ I.h.

utoljára kimozdul d-mollba, végül a-mollban záródik a népdalgyűjtemény. Ezért az a-moll hangnem felé törekvést egyfajta haza vezető útnak érzékelhetjük. A VI. kötet kivételével minden egyes könyv moll hangnemű dallal zárul. A 49 dalból huszonhárom íródott moll hangnemben, melyeket Brahms a dúr hangnemű szerzeményekkel arányosan válogatva rendezte el gyűjteményében. Egyedül az utolsó kötetben borul föl az egyensúly az a-moll hangzás állandósulásával.

Brahms életének utolsó szakaszában az a-moll fontos szerepet töltött be. Utolsó zenekari darabját, a hegedűre és gordonkára írt kettősversenyt (Op. 102) a-moll hangnemben komponálta 1887-ben. A befelé tekintő Brahms jelenik meg az a-moll klarinéttrió átható melankóliájában, az a-moll *Intermezzo* (Op. 116 Nr. 2) gyengédségében, a csendesen visszhangzó zárlatokban, a téma visszafogott variálásában. Hasonló intim hangvétel jelenik meg a 49 *Deutsche Volkslieder* utolsó kötetének állandósuló moll hangnemében. Az a-moll hangnem kimozdíthatatlansága (három a-moll hangnemű dal egymás mellett), az előénekes-négyszólamú kar válaszolgatása már önmagában egy intim, templomi hangzást idéz elénk, visszafogott melankólia hangulata állandósul.

Brahms a kiadójához, Simrockhoz intézett levelében a következőt írja a Nr. 17. dal hangnemének változtatásáról:

Nr. 16 és 18 két gyönyörű dal F-dúrban, és közöttük ott van Nr. 17 f-moll helyett fisz-mollban! (Tévedtem, amikor az eredeti magas fekvést helyre akartam állítani). Olyan, mintha kapott volna egy pofont és azt hinné, minden alkalommal kap egyet. Ez nem maradhat így, Nr. 17-nek teljesen f-mollnak kell lennie! Tulajdonképpen nem kell mást tenni, csak hogy négy Bé-t lásson három kereszt helyett az elején.¹²

Ez a levélrészlet is bizonyítja, hogy a hangnemek nem összefüggéstelenül szerepelnek, Brahmsnak fontos volt, melyik hangnem után mi következik.

¹² „Nr. 16 und 18 sind zwei wunderschöne Lieder in F dur, und dazwischen steht Nr. 17 in fis- statt in f moll! (Ich habe es versehen, als ich die beabsichtige hohe Originalausgabe herstellen wollte.) Es ist, als ob man eine Ohrfeige kriegte, wenn man es sieht, und deuten Sie, wenn Sie jedesmal eine kriegten! Das darf Nicht stehen bleiben, Nr. 17 muß durchaus f moll sein! Es ist ja eigentlich nicht viel zu tun, nur immer vorne 4 bee statt der 3 # zu sehen (...).” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Johannes Brahms: *Briefwechsel*. Max Kalbeck (szerk.): *Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. XII. (Berlin: Deutsche Brahms – Gesellschaft, 1919). 141.

A köteteken belül hangnemi minták is létrejönnek, mint például a G-dúr – h-moll – G-dúr hangnemrend, melyet a szerző ebben a sorrendben háromszor használ (Nr. 3-4-5, Nr. 11-12-13, Nr. 22-23-24). A háromból két esetben (Nr. 11 G – Nr. 12 h – Nr. 13 G, Nr. 22 G – Nr. 23 h – Nr. 24 G) a G-dúr dalok közötti h-moll hangnem a korábbiakban tárgyalt brahmsi hangnemváltoztatás eredménye, eredetileg a-mollban szerepeltek a dallamok Zuccalmaglio kötetében. A Simrockhoz írt levélrészlet alapján valószínűsíthető, hogy nagyon is fontos volt Brahms számára, milyen hangnemben követik egymást a dalok. Ebben az értelemben nem lehet kizárni, hogy akár ciklikusan előadható műként gondolkozott a szerző. Három esetben következik e-moll után G-dúr hangnemű dal (Nr. 7-8, Nr. 10-11, Nr. 21-22), kétszer találhatjuk a G-dúr-E-dúr-e-moll hangnemi mintát (Nr. 5-6-7, Nr. 8-9-10), és háromszor kapcsolódik a G-dúrhoz E-dúr hangnemű dal (Nr. 5-6, Nr. 8-9, Nr. 32-33).

Ha összehasonlítjuk a dalok utolsó, illetve a rákövetkező dal első ütemét, észrevehető egyfajta gondosság. Brahms utójátékainak dallamára általában gördülékenyen kapcsolódik a következő népdalfeldolgozás. A zárlat lehajló dallamvonalát a kvart felütéssel kezdődő daloknál kiegészíti a felfelé törekvő dallamkezdés (Nr. 7-8, Nr. 1-2, Nr. 3-4, Nr. 10-11, Nr. 12-13, Nr. 18-19, Nr. 21-22, Nr. 23-24, Nr. 35-36, Nr. 37-38). Előfordul, hogy ellentétes irányú a záró, illetve a kezdő dallamvonal: a lépésenként ereszkedő zárlatú dallamot lépésenként emelkedő kezdetű követ (Nr. 5-6). A Nr. 13-14-es, illetve a Nr. 16-17-es dalok esetében a záró, illetve a kapcsolódó kezdő dallamvonal azonossága teremt egységet. A gyűjtemény első két dalának záratai kvint hangnemmél távolabb egymást visszhangozzák. Az összetartozás hatását keltik a hallgatóban azok a dalok, ahol a záró és kezdőhang megegyezik (Nr. 2-3, Nr. 4-5, Nr. 31-32, Nr. 33-34, Nr. 36-37). Előfordul, hogy a záró hang a következő dalban a felütés után jelenik meg (Nr. 3-4, Nr. 15-16, Nr. 22-23). A Nr. 20-as dal utolsó versszakának utójátékában a vágyakozást kifejező kvint felnyúlás *e* hangra tart, amely hangra a következő, Nr. 21-es dal épül. A Nr. 20 46. ütemének utolsó akkordhangjai megegyeznek a következő dal első ütemének első ütésén elhelyezkedő harmóniával.

Távoli hangnemek akkor kerülnek egymás mellé, ha a dalok hangulata ezt a távolságot megkívánja (Nr. 9-10 E-a, Nr. 11-12 G-h, Nr. 15-16 a-F, Nr. 25-26 B-G, Nr. 26-27 G-F, Nr. 27-28 F-esz, Nr. 28-29 esz-a, Nr. 34-35 a-fisz). A *Gunhilde* című dal kezdő domináns szeptim akkordja teremt távolságot az E-dúr hangnemű Nr. 6-os és a G-dúrban induló, e-mollban záródó Nr. 7-es dal között. A történet drámaisága is

indokoltta teszi, hogy a zongora énekszólam nélküli akkordja a két dal hangulatát határozottan elválassza. Bár a Nr. 5-6 és Nr. 41-42 hangnemileg távol helyezkedik el egymástól, a második dal, azáltal, hogy az előző dalt záró g hang a következőben gisszé válik, mégis emelkedett, ünnepélyes hangulatúnak tűnik. A Nr. 17-18-as dalok esetében Brahms az f-moll és F-dúr hangnem hangulatát úgy kapcsolja össze, hogy az f-moll utolsó előtti akkordja az F-dúr dominánsaként a Nr. 18-as dal kezdő akkordjává válik. Előfordul, hogy azonos hangnemű, dalok kerülnek egymás mellé. Az a-moll hangnemű Nr. 14-es dal A-dúr zárlatot kap, amely egy pillanatra kizökkent a komorságból, hogy az ezután következő Nr. 15-ös dal a-moll hangneme újra markánsan nyerje vissza drámaiságát. A Nr. 8-9 közötti egységet a két hangból álló könnyed hangpár mint ritmikai kapocs teremti meg.

A C-dúr, F-dúr, E-dúr dalokból Brahms négyet-négyet komponált, a hangnemeken belül karakterbeli hasonlóságot azonban nem lehet felfedezni. Az e-moll hangnemű dalokban Brahms a reménytelenség hangján szólal meg (Nr. 7, 10, 21.). A gyűjteményt az a-moll és a G-dúr hangnemek uralják. Ez abból is adódhat, hogy a népdalgyűjteményeket egyszerűen, minél kevesebb előjegyzéssel próbálták lejegyezni. Az egységes, záróhang szerinti népdal-lejegyzés ekkor még nem volt divatban. Tizenegy dal hangneme a-moll, tizenkét dalé G-dúr. A legtöbb G-dúr hangnemű dallamkezdet – hasonlóan az a-moll hangnemű népdalokhoz – kvart ugrással indul. Egy dal a felütés után ékeli a dallamba a kvart hangközt (Nr. 5). A G-dúr hangnemű dalok felfelé törekednek (egy kivétel: Nr. 11), túlnyomó részük G-dúr hármashangzat-felbontással nyit. Energikus karakterük tükrözi a szöveg tartalmát. Az a-moll hangnemű dalok mind a tizenegy esetben kvart hangközzel indulnak, a domináns e hangról. C-ig emelkedik, négy esetben az a hangról visszakanyarodik giszre, majd innen fölfelé lépkedve éri el a c hangot (Nr. 34, 36, 45, 47.) További négy dal az a hangról lépked a c felé (Nr. 14, 38, 40, 49), három dalban pedig ezt a hangot az a-moll hangzat felbontásával éri el (Nr. 15, 29, 46.), ezáltal az a-moll hangnemű dalok dallammintája hasonlít.

Az énekszólamok dallamvonalának vizsgálata során egy dal esetében különbséget figyelhetünk meg a dallamminta tekintetében. A WoO32 gyűjteményben az *Es ging ein Maidlein zarte* (Nr. 23) kezdetű dal a-mollban szerepel. Ha megfigyeljük a dal kezdő ütemeit, dallama teljesen eltér a WoO33-as kötet a-moll dallamaitól. Brahms talán emiatt változtathatta meg a hangnemet a 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjteménybe átméltva, ahol a Nr. 21 e-mollban szerepel.

Brahms nem csak a hangnemeket osztotta el arányosan a kötetek között, hanem a különböző lüktetésű dalok elhelyezésére is figyelemmel volt. A köteteken belül váltakozva jelennek meg a páros illetve páratlan lüktetésű dalok. A IV. illetve a VII. kötetben kerülnek csak túlsúlyba a páros lüktetésű énekek.

I	Nr.1 C	Nr.2 G	Nr.3 G	Nr.4 h	Nr.5 G	Nr.6 E	Nr.7 e
II	Nr.8 G	Nr.9 E	Nr.10 e	Nr.11 G	Nr.12 h	Nr.13 G	Nr.14 a
III	Nr.15 a	Nr.16 F	Nr.17 f	Nr.18 F	Nr.19 C	Nr.20 G	Nr.21 e
IV	Nr.22 G	Nr.23 h	Nr.24 G	Nr.25 B	Nr.26 G	Nr.27 F	Nr.28 esz
V	Nr.29 a	Nr.30 G	Nr.31 g	Nr.32 G	Nr.33 E	Nr.34 a	Nr.35 fisz
VI	Nr.36 a	Nr.37 A (fisz)	Nr.38 a	Nr.39 C	Nr.40 a (A)	Nr.41 C	Nr.42 E
VII	Nr.43 F	Nr.44 d	Nr.45 a	Nr.46 a	Nr.47 a	Nr.48. d	Nr.49 a

3. táblázat. A dalok kötetben belüli hangnemi rendje

Dolgozatomban korábbi fejezetében már említettem a 49 *Deutsche Volkslieder* dalainak felosztását, amely alapján a művek hét kötetbe rendeződnek. A különböző kötetekben azonban nem 1-től 7-ig számozza a szerző feldolgozásait, hanem folyamatosan, 1-től 49-ig. Erről a szándékáról, egy Simrocknak írt levélben külön említést tesz.¹³ Brahms tehát egységesként tekintett feldolgozásaira. A dalok kötetben belüli elhelyezkedését vizsgálva feltűnik a balladai hangvételű dalok fontos szerepe. Nem lehet véletlen, hogy a nyolc balladából hét a könyvek nyitó, illetve záró tételeként szerepel. A kötetekbe rendezés tehát lehetőséget adott Brahms számára, hogy egyes dalokat kiemeljen a gyűjteményben belüli helyzetük hangsúlyozása által. Ezek alapján kijelenthető, hogy a ciklikus gondolkodás szerepet játszott a sorozat összeállításakor.

¹³ I.h., 127.

4. A 28 *Deutsche Volkslieder* (WoO32) és a 49 *Deutsche Volkslieder* (WoO33) egyező dalainak összehasonlítása

A két kötet egyező dalainak összehasonlítása többek között azért érdekes, mert megtudhatjuk, milyen sorrendben komponálta Brahms a 49 *Deutsche Volkslieder* versszakainak zongoraszólamát. A 28 *Deutsche Volkslieder* strófikus kíséreteteket tartalmaz, tehát valamennyi versszakhoz azonos zongoraszólam társul. Brahms ezeket a kíséreteteket különféle módon mentette át a későbbi gyűjteménye számára. Brahms különösen ügyelt arra, hogy a későbbi változatban a zongora ne kerüljön az ének szólama fölé. Ehelyett sok esetben az utójáték során szabadítja ki a zongorát a dal szabta korlátokból. A 28 *Deutsche Volkslieder* énekeiben a zongora szólama gyakran a dallamot erősíti. Míg a korábbi gyűjtemény dalai házimuzsikálás jellegűek és a zongora inkább kísérő funkcióban szerepel, addig a későbbi 49 *Deutsche Volkslieder* kifinomultabb eszközöket sorakoztat föl, a zongoraszólamot a szerző a dallamtól elválva, önálló szólamként kezeli.

Amíg Brahms a 28 *Deutsche Volkslieder* kötetében a daloknak külön címet adott, addig a 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjtemény a népdal kezdősorát használta erre a célra. Brahms vagy megtartotta (WoO32 Nr. 6, 10, 12, 13, 19, 20, 22), vagy megváltoztatta (WoO32 Nr. 25, 26) a Zuccalmagliónál olvasható dalcímeket, illetve néhány, Zuccalmaglio kötetében enélkül megjelenő népdalt Brahms maga látott el címmel (WoO32 Nr. 5, 14, 16, 23, 24, 28).

A két kötet azonos dalainak összehasonlítása közben azt vizsgálom, hogyan használta föl Brahms a későbbi változat számára a korábbi kötet zongoraszólamát.

4.1 Első versszak zenei anyagként alkalmazva

A 28 *Deutsche Volkslieder* kötetéből hat dal (WoO32 Nr. 6, 7, 13, 22, 23, 25) zenei anyagát hasonlóan mentette át Brahms a későbbi kötet dalainak zongoraszólamába: legtöbb esetben a korábbi gyűjtemény zongoraszólama a későbbi kötet dalaiban az első versszak zongoraszólamául szolgál, ebből bontotta ki Brahms a következő versszakok változó szólamát (WoO33 Nr. 23, 3, 31, 14, 21, 7). Előfordul olyan eset, amikor bár a zongoraszólam hasonlít, a finom változtatások mégis jelentős hangulati eltérést mutatnak, befolyásolva a dal előadásmódját.

Az *Es ging ein Maidlein zarte* (WoO33 Nr. 21) kezdetű dal a korábbi kötetben *Das Mädchen und der Tod* (A lányka és a halál) címmel szerepel (WoO32 Nr. 23).

Minkét feldolgozás zongoraszólama a dal jambikus lüktetését emeli ki, ez a ritmus határozza meg az egész művet.

A *Der Reiter* (WoO32 Nr. 6 – WoO33 Nr. 23) címet viselő, a 28 *Deutsche Volkslieder* kötetében – csakúgy, mint a forrásgyűjteményben – még a-mollban szereplő dalt Brahms a későbbi gyűjtemény számára h-mollra módosította. A WoO32-es feldolgozáshoz hasonlóan a későbbi változat zongoraszólama is strófánként változatlan maradt. A zongora zenei anyagának karaktere mindkét dalban megegyezik. Amíg a bal kéz nyolcad értékekben mozgó kísérete a lovast mintázza, addig a jobb kéz rendszerint a dallamot és annak ritmusát követi. Ez a mozgás jellemzi a jobb kéz szólamát a WoO32 Nr. 6-os dal folyamán, míg a későbbi változatban a zongora a dal végén fokozatosan hagyja magára a dallamot. A WoO33 Nr. 23 hetedik ütemétől a dallammal ellentétes irányban mozog a zongora szólama, ritmikában azonban még követi az énekszólamot. A következő ütemtől a zongora önállósul, a feltörő, majd leereszkedő akkordfelbontás által fokozza a szenvedélyt. A váltott kéz ebben a pár ütemben egy szólamná, egy lendületté egyesül. Brahms a dalhoz utójátékot komponált, ami a korábbi változatban nem szerepelt. A két dal basszusa hasonló ugyan, a finom változtatások azonban megváltoztatják a dalok karakterét. Azáltal, hogy a 28 *Deutsche Volkslieder* dalának basszusa az énekszólamnál korábban indul, egy folyamat részének érezzük. Brahms a WoO33 Nr. 23-ban elhagyta ezt a négy nyolcadot, a zongora egyszerre indul az énekszólammal.

A WoO32 Nr. 6-os dal bal kezének motívuma nagy ugrással indul, majd akkordfelbontással visszaereszkedik. Ez a mozgás kíséri végig az éneket, kiemelve a lovag jellemét, személyiségét, feszesebbé, katonásabbá téve a dal karakterét. A későbbi változat basszus szólama az akkordfelbontás iránya miatt kiegyenlítettebb. Nincsenek nagy ugrások, a kíséret egy oktávon belül oda-vissza mozog. A bal kéz kísérőszólama a dal csúcspontjánál (8-9. ütem) kiszabadul, és három oktávnyi hangterjedelembe, két ütem alatt járja be az oda-vissza utat. Brahms a basszus hangokat külön szárral látja el és megnyújtja, pedálhangokat létrehozva a bal kéz szólamában. A zongora nem karakterizál, mint a korábbi változatban, hanem a szenvedélyes érzelmeket jeleníti meg. Brahms az ének- és zongoraszólamokat *dolce*, *sotto voce* jelzőkkel látta el, az utolsó strófához *pianissimo* dinamikai utasítást adott. Max Friedlaender a 49 *Deutsche Volkslieder* kötetben szereplő dalt a dúsabb akkordok (2. ütem), a gazdagabb harmonizálás (7. ütemben), a zongorakíséret akkordikus

mozgásának feloldása (8. taktustól) miatt az korábbi változathoz képest többre tartotta.¹

A *Gunhilde* (WoO32 Nr. 13) című dal korábbi változatának egyszerű, visszafogott kíséretét Brahms megtartotta a WoO33 Nr. 7 első versszakának megzenésítéseként. Míg a zongoraszólam faktúrája a két dalban hasonlít, addig a harmonizálás eltérő. A rövid, mindössze nyolc ütemből álló eredeti dallam Brahms kedvencei közé tartozott.² Terjedelmesebben és művészebben dolgozta ki, a későbbi változatban szövegismétléssel bővítette ki, ami a szerzőnél ritkán fordult elő.³ A 49 *Deutsche Volkslieder* dala a második sor megismétlésével négy ütemmel bővült, lehetőséget adva a variálásra.

A korábban keletkezett feldolgozás énekszólama – ellentétben a 49 *Deutsche Volkslieder Gunhilde* (Nr. 7) című dalával – nyolcad felütéssel, a zongora nélkül indít. Az első négy ütemben a harmóniak alaphelyzetben szerepelnek, archaikus hatást keltve. A basszus oktávkettőzése az orgona pedáljára emlékeztetnek. Az első ütemek harmonizálása eltér a korábbi változatától. Az oktávkettőzés helyett a harmóniak a két kézben elosztva szerepelnek. A hangzás a korábbi változathoz képest a dal első ütemeiben kevésbé súlyos. Mindkét feldolgozás követi a dallamot, az 5. ütemtől a jobb kéz szólama magára marad. Brahms az utóbbi változatban ezen a szakaszon a dallamot is elhagyja, erőteljesebben kifejezve a magányosság érzését.

A 28 *Deutsche Volkslieder* kötetében található *Schifferlied* (Matróz dal) kísérete a későbbi változat (WoO33 Nr. 31) első két versszakához társuló zongoraszólam zenei anyagának felel meg. Brahms a bal kéz ugráló kíséretéből néha kihagyta a basszusokat, amellyel egyfelől technikai szempontból könnyített a zongorista helyzetén, másfelől az énekszólam zenei anyagát jobban kiemelte. A dallamot indító skálaszerű anyagot ugráló basszus, az ismétlődő szekundlépéses motívumot a basszust kihagyó zongoraszólam kíséri. A zongora basszus szólama meg-megakad egy pillanatra, ahogy a dallam folyamatos nyolcadmozgása megtorpan a negyedérték, illetve a nyújtott ritmus által. A későbbi változathoz Brahms utójátékot is komponált.

¹ Max Friedlaender (közr.): *Brahms: Neue Volkslieder. 32 Bearbeitungen nach der Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns*. (Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1926). 55.

² I.m., 50.

³ I.h.

Hasonlóképpen alakította át Brahms a korábbi változatban (WoO32 Nr. 22) még a Zuccalmagliótól származó, *Marias Wallfahrt* (Mária zarándoklata) címet viselő dal kíséretét. A későbbi változat (WoO33 Nr. 14) zongoraszólamát a szerző a belső szólamok kromatikája által magasabb szintre emelte. A korábban keletkezett mű kísérete pontosan követi a dallamot és annak ritmikáját. Brahms a későbbi változat szünetekkel tagolt dallamát a zongoraszólamban folytatja, állandó mozgásban tartja. Az utolsó versszakban használ csak nyolcad értékű szüneteket, de sosem egyszerre az énekszólaméval, mint ahogyan azt a korábbi dalban alkalmazta.

Habár a korábban keletkezett *Liebeslied* (Szerelmi dal) (WoO32 Nr. 25) és a későbbi feldolgozás (WoO33 Nr. 3) zongoraszólama hasonló, ez utóbbi változathoz Brahms egyszerűsítette, finomította a zongora zenei anyagát. A 28 *Deutsche Volkslieder* dalában a zongoraszólam erősíti a dallamot. Brahms a későbbi változatban elhagyta ezt és a korábbi vastag hangzást leheletfinomságúvá változtatta. Míg a korábbi dalban az ismétlődő szakaszt a szerző ismétlőjellel jelezte, addig Brahms a WoO33 Nr. 3-ban a szakaszismétléshez finom kíséretvariációt komponált. A dal második felének zongoraszólama a két feldolgozásban nagyon hasonló, Brahms a korábbi változathoz képest oktávkettőzéssel, ritmikai variációval fokozza az érzelmeket. A korábban keletkezett dalt hosszú, többütemes utójáték követi, amit a szerző a később komponált műben kétütemnyire egyszerűsít. A versszakokat IV. fokra vezeti a szerző, melyben – a korábbi feldolgozással összevetve – a lány iránt érzett csodálat felemelő érzésének érettebb kifejezőmódja hallható.

4.2 Nem a kezdő versszak zenei anyagaként alkalmazva

Néhány esetben a 28 *Deutsche Volkslieder* zongoraszólama az érzelmileg túlfűtött versszak variált kíséretévé válik, a kezdő versszakok számára pedig egyszerűbb zenét komponált. (WoO33 Nr. 13, 16, 28)

A *Wach auf mein Hort* (WoO33 Nr. 13) kezdetű dal a korábbi változatban *Tageweis von einer schönen Frauen* címmel szerepel. Brahms eltérő előadásmóddal látta el a két feldolgozást. A WoO32 Nr. 12-ben *Hell und feurig* (fényesen és tüzesen) megjelölést a későbbi változatban *Mit kräftiger Leidenschaft*-ra (erős szenvedéllyel) változtatta. Brahms az korábbi megzenésítés kíséretét a 49 *Deutsche Volkslieder* dalának 4-5-6. versszakaihoz társította, az első három strófához pedig új zongoraszólamot komponált. A WoO33 Nr. 13-as dal utolsó három versszakának

zenei anyagában a korábban keletkezett dalhoz képest finom változtatásokat fedezhetünk föl. Az első négy ütem basszus szólamát a szerző oktávokkal erősítette meg, a megzenésítést hemiolák teszik élénkebbé, játékosabbá (3., 22-23., 27. ütem). A WoO32 Nr. 12 ötödik ütemétől a késleltetéseket külön szár emeli ki, amely a későbbi változatban már nem szerepel, hanem beleolvad a tizenhatod mozgásba. Brahms a WoO33 Nr. 13-ban ezt a szakaszt a *ben legato* jelöléssel látja el (20. ütem). A 28 *Deutsche Volkslieder* dalával ellentétben a szerző itt különösen ügyelt arra, hogy a zongora szólama ne kerüljön az énekszólam fölé. A korábbi változat kirobbanó, határozott lezárásával ellentétben a 49 *Deutsche Volkslieder* dalát utójáték követi, melynek zenei anyagában – megállítva a féktelen tizenhatod mozgásformát – az első három strófához komponált markáns zongoraszólam köszön vissza.

Az előző dalhoz hasonlóan a korábbi változatban a *Nachtgesang* (Esti dal) (WoO32 Nr. 14) címet viselő dal zenei anyagából a 49 *Deutsche Volkslieder* dalának (WoO33 Nr. 16) 3-4. versszakának kísérete született. Brahms apró változtatásokat hajtott végre, az első két versszakhoz pedig egy teljesen más anyagot komponált. A korábbi feldolgozás zongoraszólamának fél és negyedértékű basszusai a későbbi változatban ritmikailag módosulnak, amely által Brahms a dal felütéses voltát erősíti. Míg a dal második fele a bal kézben uralkodó nyolcadértékek hatására mozgalmasabbá válik, addig a korábbi változatban a negyed mozgás a meghatározó. Brahms a jobb kéz szólamán is változtat. A dal negyedik ütemét a későbbi megzenésítésben egy szext hangközzel feljebb helyezi. A korábban keletkezett feldolgozás utolsó strófájának záró négy ütemében a kíséret megváltozik a többi versszakhoz képest, harmonizálása eltér. Brahms ezt a változatot mentette át későbbi dalába. A 9. ütemtől a hangzás belső tercekkel dúsul. Brahms az előadásjelzést *Vivo*-ról *Anmuthig bewegt*-re (kecsesen) változtatta, ami feltehetően az első versszakokhoz komponált eltérő jellegű kíséretből adódik.

A WoO33 Nr. 28 *Es reit ein Herr und auch sein Knecht* kezdetű dal esetében a korábbi változat (WoO32 Nr. 28) kísérettípusa a 6-7. strófa zongoraszólamává vált, ahol a szerző nem a basszust kettőzi meg, hanem a jobb kéz hangjait, melyek a bal kéz szólamát illetve a dallamot egy nyolcadértékkel eltérve követik. A dallamot a későbbi változatban módosította, hiszen a WoO32 Nr. 28-ban a dal az ötödik ütemben *aszról* felfelé *b*-re érkezik míg a későbbi változat a dal végéhez hasonlóan megismétli a lefelé hajló, kisszekund lépést. A harmóniak is változnak. A korábban keletkezett dal ötödik üteme az eredeti c-moll hangnem párhuzamos dúrjának dominánsába érkezik, ami a

szöveg drámai hangvételéhez képest túl reális és világos. A későbbi, módosított változatban az ötödik ütemben az esz-moll dominánsára érkezünk, meghagyva ezzel a borzongató, sejtelmes attitűdöt. Míg Brahms a korábbi változatban az ötödik taktus első értékén megtartja a Zuccalmaglio kötetében szereplő koronát, addig a később komponált dalban elhagyja, és anélkül, hogy a dal folyamata megakadna, a zongora szólam ütemének második felébe komponált szünettel pótolja ezt az időt.

4.3 A versszakok között elosztott zenei anyagok

A WoO33 Nr. 10., 17., és 29. dalának esetében Brahms az korábbi feldolgozások zongoraszólamának bevezető ütemeit az első versszakokhoz illesztette, az utolsó szakaszokat pedig későbbi versszakok megzenésítéséhez használta. Néhol teljesen átrendezte a korábbi feldolgozás ütemeit, szinte elemenként rakta őket össze.

A zenei anyag vegyes felhasználása figyelhető meg WoO33 Nr. 17 *Ach Gott, wie weh thut Scheiden* kezdetű dalban, melynek korábbi változata (WoO32 Nr. 16) a *Scheiden* (Elválás) címet viseli. Míg a WoO32 Nr. 16-os dal első négy üteme a 49 *Deutsche Volkslieder* dalának 3-4. versszaka számára komponált zongoraszólam első ütemeire hasonlít, addig a korábbi népdalfeldolgozás utolsó hat üteme a későbbi változat 1-2. versszakához íródott zongoraszólam második felének felel meg. Brahms a WoO32-es kötet feldolgozásában ismétlőjelbe helyezi az első négy taktust, a kíséret nem változik ebben a szakaszban. Ezzel ellentétben a későbbi dal 3-4. versszakánál variálja az első négy ütem másodszori megszólalásához tartozó zongoraszólamot. A WoO32 Nr. 16 első két, és a WoO33 Nr. 17 17-18. ütemének összehasonlításakor apró változtatások figyelhetők meg. Amellett, hogy a basszus szólam és a dallamhangok megegyeznek, a korábbi dal kíséretének középső szólamaiba komponált tercmeneteket a később keletkezett dalban megváltoztatja. Míg 28 *Deutsche Volkslieder* dalának 5-8. taktusában a belső szólam félütemenként, addig a későbbi feldolgozás 9. ütemétől ritmusértékenként halad lefelé a kromatika, a mérhetetlen szívfájdalmat ábrázolva. Brahms nem komponált utójátékot a korábban keletkezett dalhoz.

Hasonló a zongoraszólam karaktere a korábbi, *Des Markgrafen Töchterlein* (Az örgróf leánykája) (WoO32 Nr. 5) címet viselő, illetve a később keletkezett *Es war ein Markgraf* (WoO33 Nr. 29) kezdetű dalban. Ez utóbbi dal második versszakának zongoraszólama a korábbi változat második felének kíséret-mozgásformájából származik. A dalok első felének harmonizálása finom eltéréseket mutat.

Brahms a WoO33 Nr. 29-es dalban törölte a kéziratban megjelenő bevezető két nyolcad hangot (*h-gisz*), ami eredetileg arra szolgált, hogy megkönnyítse az énekes belépését.⁴ Szinte a semmiből indul, a felütésként funkcionáló csonkaütem *e* hangjából még nem tudunk következtetni a hangnemre. A 2. ütemben hallható E-dúr harmónia csak a 4. taktus egyén érkezik meg az a-moll alaphangnemre. Ezzel szemben a WoO32 Nr. 5-ös dal teljes ütemmel indul, az E-dúr hármashangzat-felbontás konkrétabban határozza meg a közeget, kevésbé sejtelmes a későbbi változathoz képest. Az első ütem utolsó szubdomináns negyede E-dúr harmóniára vezet tovább. A zongora szólamának dallamvonala (*e-f-e*) a lehangolt lelkiállapotot érzékelteti. A WoO33 Nr. 29-es dal első ütemeinek dallamvonala (*e-fisz-gisz*) ezzel szemben, a felfelé vezető dallamos moll színezetnek köszönhetően a remény érzetét kelti. A második taktusban egy emelt terces IV⁷-ről érkezünk az V. fokra. A 4. ütem fájdalmas a-moll zárata helyén a korábbi változatban C-dúr harmónia hallható, amely Max Friedlaender szerint a 28 *Deutsche Volkslieder* kötetében szereplő dalt karakterisztikusabbá, erőteljesebbé teszi a később keletkezett feldolgozáshoz képest.⁵ Brahms a 6-7. ütem oktávkettőzéseit a WoO33 Nr. 29-es dalban elhagyta. A dal korábbi változatának második szakaszát a 3-4. versszak 22. ütemétől apró módosításokkal mentette át a zongoraszólamba. Ebből a mozgalmasabb zenei anyagból születhetett a 3-4. strófa eleje. A WoO32 Nr. 5-ös dal utolsó versszaka a-moll akkordra zár, és az énekszólammal egyszerre fejeződik be. Brahms a későbbi változat zongoraszólamát rövid utójátékkal zárja. A WoO32 Nr. 5-ös dal 11. taktusának utolsó nyolcadán a kéziratban még a basszus *a* hangon kívül egy *c*¹ is szerepelt a középső szólamban, melyet a szerző később törölt.⁶

Brahms az *Es ritt ein Ritter* kezdetű dal korábbi zenei anyagát vegyesen használta a későbbi feldolgozásban (WoO33 Nr. 10), amely dal leginkább a hangnemek változása miatt mutat új arcot. A WoO32 Nr. 24 zongorakíséretének felső szólama a dal végéig erősíti az énekszólamot. Ezt Brahms a WoO33 Nr. 10-ben csak a dal utolsó három ütemében (7-9.ütem) hagyta meg. A WoO33 Nr. 10 4-5. strófáját a korábban keletkezett feldolgozás kezdetének bal kéz tercmenete indítja. Brahms a 6. ütem végétől kezdődő nyolcadmozgást is meghagyta a későbbi változat számára. A hangok sorrendjén változtatott csak így a *g* hang, erősítve a G-dúr hangnemet markánsan érvényesül a későbbi változatban. Brahms külön szárral látta el a *g* hangot,

⁴ I.m., 48.

⁵ I.h.

⁶ I.h.

megnyújtva az értékét pedálhangként. A dalt lezáró kétütemnyi utójáték már a korábbi változatban is szerepelt, a harmonizálása azonban más hangnemi irányt mutatott. Az énekszólam a-moll kezdését a korábbi változatban Brahms azáltal emeli ki, hogy a dal utójátékát E-dúrra zárja, amelyet a visszaismétlés miatt a-moll dominánsaként érzékelünk. A dal az utolsó versszakban ugyanezen a harmónián zár, amely így nem megnyugvasként hat, hanem a történet lezáratlanságát erősíti. A dallamnak fríges színezetet adó *f* hang (7. ütem) egy pillanatra elbizonytalanítja a G-dúr hangnemre érkezést. A később keletkezett műben a versszakokat lezáró harmóniát az e-moll dominánsának érezzük, a megnyugvást nem a visszaismétlések a-moll hangzása, hanem a dal utójátékának e-mollra érkezése adja.

A 28 *Deutsche Volkslieder* Nr. 24-es dal kéziratának problémás olvasatára Max Friedlaender világít rá. A dal kéziratában az utolsó előtti ütem E-dúr akkordjának *g* hangja előtt egy félreérthetetlen feloldójel áll.⁷ Brahms kottairási gyakorlatában gyakran előforduló jelenség a kereszt és feloldójel túlságosan hasonló, ezáltal összetéveszthető írásmódja.⁸ A *Wach auf mein Hort* kezdetű dal előjegyzésében szintén feloldójel szerepel kereszt helyett a kéziratban.⁹ Ezen bizonyítékok alapján valószínűsíthető, hogy Brahms szándéka a WoO32 Nr. 24-es dalban a dúr zárlat volt.¹⁰

4.4 Újrakomponált kísérek

A két gyűjtemény megegyező dalainak összehasonlításakor találunk olyan dalokat, melyek zenei anyaga teljesen eltér egymástól, habár a karakter sokszor hasonlít.

A *Die Versuchung* (WoO32 Nr. 19) és a későbbi *Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuss gehn* (WoO33 Nr. 12) dalok nem csak hangnemükben térnek el egymástól (a-moll, illetve h-moll), hanem zongoraszólamuk eltérő kidolgozása is alátámasztja az ebből eredő karakterbeli különbséget. A két dal kísérete hasonló zenei anyagot dolgoz fel, a későbbi változat azonban a dal párbeszédes karakterét gazdagabb zenei eszközökkel ábrázolja. A versszakonként változó zongoraszólam, az árnyaltabb harmonizálás az érett zeneszerző képét vetíti elénk.¹¹ A korábbi változathoz képest Brahms a zongora szólam által még határozottabban különítette el a női, illetve férfi

⁷ I.m., 58.

⁸ I.h.

⁹ I.h.

¹⁰ I.h.

¹¹ I.m., 55.

karaktereket. A WoO32 Nr. 19-as dalban a bal kéz ritmusa kiemeli a belső felütéseket, és a jobb kéz *staccato*íval együtt a hangzásban titokzatosságot, óvatosságot idéznek elő. A később keletkezett dal első felének zongora szólama, a férfi ábrázolására a dalt meghatározó daktilus ritmikáját követi, míg a második szakasz váltott kezes *staccato* akkordjai a női finom léptekeket jelenítik meg. Brahms a későbbi változatban nagyon ügyelt arra, hogy a zongora szólama ne kerüljön az énekszólam fölé. A későbbi változat visszatérési szerkezete egy újragondolt, érettebb koncepció eredménye.

A legnagyobb eltérést a 28 *Deutsche Volkslieder* gyűjteményben még *Der Tochter Wunsch* (A lány kívánsága) címmel szereplő dal (WoO32 Nr. 20) és későbbi *Och Moder, ich well en Ding han* kezdetű változata (WoO33 Nr. 33) mutatja. A két dal kísérete hasonlóan indul, majd teljesen eltér egymástól. A későbbi változatban a zongora szólam inkább karakterformáló szerepet tölt be. A dinamikai jelölések az anya-lánya párbeszéd szereplőit és azok jellemét tükrözik. A jobb kéz felső szólama igyekszik követni az énekszólamot. A korábbi népdalfeldolgozás kísérete, meghatározva az egész dal karakterét a lány féktelen, fiatal érzelmeit jeleníti meg. A zongora szólama a második ütem végétől tizenhatod mozgással szövi keresztbe-kasul az énekszólamot, ami az érzelmeit kontrollálni nem tudó lány képét vetíti elénk. A két ütemenként ismétlődő motívum (a 11. taktustól) az akaratosságot, bosszúságot fejezi ki az énekszólamban. A WoO33-as kötet Nr. 33-as dalának kezdő ütemén kívül semmi nem emlékeztet minket a korábbi dal zongoraszólamának mozgásformájára. A 28 *Deutsche Volkslieder* dalának kísérete a 11. ütemtől nyughatatlannak tűnik, folyton változik, majd az utolsóelőtti ütem egy féktelen E-dúr domináns szeptim harmincketted harmóniafelbontással tör ki, hogy végül az E-dúron megnyugodjon. Max Friedlender a 49 *Deutsche Volkslieder* dalával összevetve nem véletlenül nevezte „tetszetősebbnek, zseniálisnak” a korábbi változatot.¹²

Különböző zongoraszólamot komponált Brahms a *Guten Abend* (WoO32 Nr. 26 – WoO33 Nr. 4) kezdetű dalokhoz. A korábbi változat zongoraszólama leginkább a dallamot követi, ritmikája a dalra jellemző jambikus lejtést erősíti, a dal mondanivalóját a harmóniákkal fejezi ki. Brahms a későbbi változatban a dalhoz kétféle kíséretvariációt komponált, amely a hat strófás dal érzelmi változásainak megjelenítésére nagyobb teret engedett. A WoO33 Nr. 4-ben a zongoraszólam teljesen

¹² I.m., 55-56.

4. A 28 *Deutsche Volkslieder* (WoO32) és a 49 *Deutsche Volkslieder* (WoO33) egyező dalainak összehasonlítása

önálló szerepet kap, nem erősíti a dallamot. Míg a korábbi feldolgozás a harmonizálására törekszik, addig a későbbi változat érzelmi gesztusokat, az érzelmek fokozódását jeleníti meg. Brahms, hasonlóan a legtöbb később keletkezett feldolgozáshoz, utójátékkal látta el a dalt.

5. A műdalok és a 49 *Deutsche Volkslieder* kapcsolata

A műdalok és a 49 *Deutsche Volkslieder* kapcsolatát Matthias Schmidt, Virginia Hancock, vizsgálták. Matthias Schmidt tanulmányában fejti ki Brahms zenei gondolkodását, mely a népdaloknak egy különleges értelmezést adott. Brahms a népdalt egy médiumnak tekintette, amely lehetőséget adott számára, hogy álarc mögött vigye színre életét.¹ Rejtett életrajzi emlékek és élmények jelennek meg a népdalok szövegében, amely a zongora szólam finom kidolgozása által válik bizalmassá. Brahms a szövegeken keresztül távolságból szemlélheti saját életét. A népdalok szövegét többször is feldolgozta, műdalokként megzenésítve. A fejezet leginkább ezeket a párhuzamokat tárja föl.

A WoO33 Nr. 35 kivételes abból a szempontból, hogy a dal az egyetlen a kötetben, melynek dallama egy más szöveggel ellátott műdalban is visszaköszön. Brahms nem szó szerint veszi át a dallamot, hanem idézőjelbe helyezi, a múltba történő visszamarkolásként használja az allúziós technikát.² Ez egy hangzásbeli hivatkozás, mely anélkül válik bizalmassá, hogy a hallgató számára pontosan felismerhető lenne.

Brahms szószerinti idézetként is használja a népdalt, melyhez élete végén szimbolikus jelentést társít. A 49 *Deutsche Volkslieder* utolsó, *Verstohlen geht der Mond auf* kezdetű népdalfeldolgozás negyven évvel korábban változatlan formában az Op. 1-es zongoraszonáta *Andante* variációs tételének témájaként szerepelt.³ 1894 augusztusában ezt mondja Brahms egy Clara Schumannhoz írt levelében:

Észrevetted, hogy az utolsó a dalok közül már az Op.1-ben is benne van? Érzek valami hasonlóságot? Valójában ki akar fejezni valamit, ábrázolnia kellene, ahogy a kígyó a saját farkába harap, szimbolikusan szólva: a történetnek vége, a kör bezárult.⁴

¹ Matthias Schmidt: „Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms Beobachtungen an Sonntag op.47/3.” *Die Musikforschung* 54/1 (2001. január-március): 24-46. 46.

² I.m., 28.

³ I.h.

⁴ „Ist Dir wohl aufgefallen daß das letzte der Lieder in meinem Op.1 vorkommt? Ist Dir auch etwas eingefallen dabei? Es sollte eigentlich was sagen, es sollte die Schlange vorstellen, die sich in den Schwanz beißt, also symbolisch sagen: die Geschichte sei nun aus, der Kreis geschlossen.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Berthold Litzmann (szerk.): *Clara Schumann Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853-1896*. II. (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1927). 562.

Brahms a levélben egy körforgásról beszél, ami ezzel a dallal lezárul. Származásából és temperamentumából adódóan folyamatos nyitottságot és érdeklődést mutatott munkásságában a népdalok iránt. Képes volt könnyedén és önfeledten elmerülni és újra alkotni a népzene. A Brahms dalok közel fele tanúskodik erről a szemléletről.⁵

Virginia Hancock tanulmányában Brahms dalait négy csoportra osztja.⁶ Az elsőbe kb. 80 feldolgozás tartozik, melyek eredeti népi szövegre íródtak, korábban már létező dallamokkal. A második kategória a népies dalokat tartalmazza, amelyeknek eredeti népi szövegéhez Brahms saját dallamot komponált, a népies hangzást imitálva (20 dal).⁷ További harminc, népi vagy népies szövegre íródott dalt a hibrid kategóriába sorolta, amelyek egyesítik a műdal és népdal jellemvonásait, míg a maradék 148 dal a műdal kategóriájába sorolandó.

Brahmsnál gyakran előfordult, hogy egy szöveget többször is feldolgozott, vagyis ugyanazon szöveghez olykor népi dallamok és eredeti kompozíciók is tartoznak („*Da unten im Tale*”, „*Dort in den Weiden*”, „*Des Abends kann ich nicht schlafen gehn*”, „*Gut'n Abend, mein tausiger Schatz*”, „*Ich weiß ein Mädllein hübsch und fein*”).⁸ Az ilyen dalok azon 20 feldolgozás közé sorolhatók, amely a Virginia Hancock tanulmányában felállított csoportok második kategóriájában találhatók. Érdemes figyelemmel kísérni a zeneszerző komponálási módszerét a műdalok és a népdalfeldolgozások zongorakíséréteiben, ugyanis a műdalokban is megjelennek a népdalfeldolgozások zongoraszólamára jellemző kíséretvariációk és a népdalszerű szabályos formák.

5.1 *Guten Abend* (WoO33 Nr. 4) – *Spannung* (Op. 84 Nr. 5)

Brahms 49 *Deutsche Volkslieder* Nr. 4-es dalának korábbi változata már a 28 *Deutsche Volkslieder* kötetben, 1858-ban megjelent. Ugyanez a szöveg a szerzőt műdal komponálására ihlette, amely 1877-79-ben keletkezett az Op. 84-es sorozat ötödik dalaként, *Spannung* címmel.

A 49 *Deutsche Volkslieder* Nr. 4-es dalában a zongoraszólam a párbeszéd karakterizálása helyett az érzelmek alapján változik meg. Brahms kétféle

⁵ Virginia Hancock: „Johannes Brahms. Volkslied/Kunstlied.” In: Rufus Hallmark (szerk.): *German Lieder in the Nineteenth Century*. (New York and London: Routledge, 2010). 142-177. 146.

⁶ I.h.

⁷ Virginia Hancock Brahms-dalcsoporthoz hasonlóan Bartók népzene-feldolgozási osztályozásához. Bartók Béla: *A népzeneről*. Szigethy Gábor (szerk.): Gondolkodó Magyarok. (Budapest: Magvető, 1981). 33-41.

⁸ Matthias Schmidt, *Volkslied und Allusionstechnik*, i.m., 35.

zongoraszólamot komponál, melyben az érzelmek változását a ritmikai dúsulás fejezi ki: míg az 1-3. versszakban kéreti magát a lány, addig a 4-6. strófában megadja magát. Az irigység, a rágalmak, a hűtlenség vádja által fenyegetett szerelem a *Von ewiger Liebe*hez hasonlóan végül győzelemben teljesedik ki.

Amíg Brahms a WoO33 Nr. 4-es feldolgozást a zongora szólama alapján kettő, addig a *Spannung* című dalt három nagy részre osztja. Az Op. 84 Nr. 5 hat versszaka két strófánként kap új megzenésítést. Az a-moll hangnemű dal a 3-4. versszakban domináns felé mozdul, az énekszólam az eredeti dallam irányának kontrasztjaként ebben a szakaszban megváltozik. A zongora szólamát a tizenhatodértékek uralják. A nyitó dallam a 4. strófánál visszatér, a zongora az énekszólamot erősíti.⁹ A fiú az ötödik versszakban búcsúzik. A zongora szólamában az eddig elhangzott kíséret mozgásformái ötvöződnek. A zene a szerelmesek megbékélését egy schuberti, azonos alapú dúr váltásban emeli ki.¹⁰ A *Spannung* című dalban a 49 *Deutsche Volkslieder* dalaira jellemző kíséretvariáció a visszatérésben jelenik meg. Brahms az Op. 84 Nr. 5 kíséretében zaklatottabb, mozgalmasabb zenét komponált. A WoO33 Nr. 4 zongoraszólama egyszerűbb, a dal első versszakaiban gyengédséget sugároz. A kíséret ellenpontozza a dallam szólamát. Ellenmozgás nem csak a zongora és az énekszólam között figyelhető meg, hanem a két kéz között is az első sorban, illetve az utójátékban. A 4-6. versszakok alatt a *Spannung* zenei anyagához hasonlóan szenvedélyes tizenhatodmozgás szövi át a zongora szólamát. Az Op. 84 Nr. 5 utolsó versszakának 7. ütemétől a jobb kézből bal kézbe áramló tizenhatodmozgásban hasonló hemiolás ritmust figyelhetünk meg, mint a WoO33 Nr. 4 24. ütemétől. A *Spannung* utolsó strófájánál ez a dúr hangnemű tizenhatodmozgás ábrázolja a féktelen szerelmi boldogság érzését. Az előző öt versszakot mindennek csak az előjátékaként érzékeljük.¹¹ A végső szerelmi duetthez kapcsolódik egy másik énekszólam. Brahms már a dal elején megadja a lehetőséget a duett megszólaltatásának. Felemelő A-dúrban szól az utolsó strófa, megidézve azt az örvendező, kölcsönös, szerelmi mámort, amellyel a szerelmesek egymásra találhatnak. Ebben a dalban úgy tűnik, sosem múlik el. A WoO33 Nr. 4 h-moll hangneme jóval visszafogottabbá teszi a dal lezárását. A dallam záró frázisának motívumában a schumanni Clara-téma rajzolódik ki.¹² A szerző

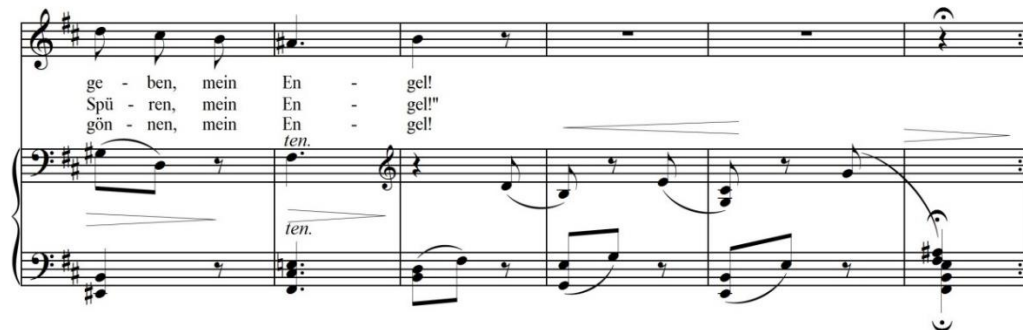
⁹ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*. (London: Yale University Press, 2000). 252-253.

¹⁰ I.h.

¹¹ I.h.

¹² Eric Sams: *The Songs of Robert Schumann* (New York: WW Norton & Company, 1969). 22-23.

azáltal emeli ki a számára oly fontos dallamot, hogy a kíséretet az „Engel” szónál megállítja (lásd 14. kottapélda).¹³ A *fermata* különösen felemelően hat az utolsó három versszak hömpölygő mozgása után.



14. kottapélda: *Guten Abend* (Nr. 4) 15-20. ütem

Talán a sorok végén megbújó Clara idézet személyesíti meg a dal szereplőit, az utójáték zenéje csupán egy képzelet szülte szerelmi mámor.

5.2 *Soll sich der Mond...*(WoO33 Nr. 35) – *Vor dem Fenster* (Op. 14 Nr. 1)

Brahms 1858 szeptemberében *Vor dem Fenster* (Ablak előtt) címmel komponált dala 1861 januárjában, Op. 14 Nr. 1-ként jelent meg nyomtatásban.¹⁴ A szerző ebben az időszakban különös lelkesedéssel foglalkozott a népdalokkal, melynek hatása az Op. 14-es dalokon is érezhető. A nyolc dalt tartalmazó sorozat a legtöbb olyan népies dalt tartalmazza, ami egy opus szám alatt valaha megjelent a Brahms életműben.¹⁵ Brahms a népdal nőikarra íródott változatát (WoO38 Nr. 19) 1859 és 1862 között komponálta, amely a 20 *Deutsche Volkslieder* három-, illetve négyszólamú nőikarra szánt művei között szintén a *Vor dem Fenster* címmel szerepel.¹⁶

Brahms az Op. 14 Nr. 1-ben a páratlan lüktetésen kívül csak kevésbé támaszkodott a Friedrich Wilhelm Arnold gyűjteményében megjelent eredeti dallamra. A WoO33 Nr. 35-ben a népi melódia tökéletesen passzol a szöveg szavalásritmusához. Brahms a dallam egyszerűségét a zongora rendszertelen

¹³ Eric Sams: *Brahms Songs*. Gerald Abraham (szerk.): BBC Music Guides. (London: British Broadcasting Corporation, 1972). 58.

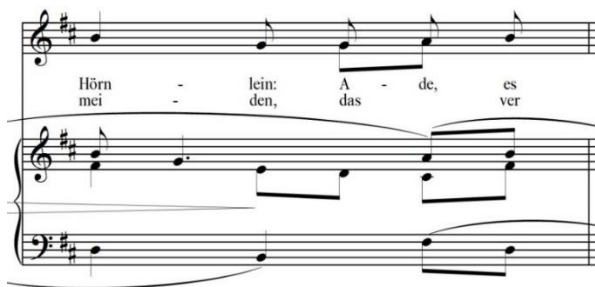
¹⁴ George S. Bozarth – Walter Frisch: „Johannes Brahms. Works.” In: Stanley Sedie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4. kötet (London: Macmillan, 2001). 201-221. 214.

¹⁵ Virginia Hancock: *Johannes Brahms*, i.m., 150.

¹⁶ Matthias Schmidt, *Volkslied und Allusionstechnik*, i.m., 35.

ritmikájával állítja szembe.¹⁷ Az Op. 14 Nr. 1 alapjaiban népdalra emlékeztető dallam sorait két ütem szünettel választja el, miközben a zongoraszólam folyamatos nyolcadmozgása rendkívül szabályosan formálódik. A lüktetésnek köszönhetően a szöveghangsúlyok teljesen eltérően épülnek fel, mint a későbbi WoO33 Nr. 35-ben.¹⁸ A $\frac{3}{8}$ -os ütemek súlyos ütemrészére általában két nyolcad értékű hajlítás került. Ebből adódik, hogy a harmadik nyolcad belső felütésként viselkedik, melynek hatására a dal rugózó, könnyed lendületűvé válik. A 21. taktus hezitáló melizmája a szabályos négyütemes sort öt üteműre nyújtja.

A WoO33 Nr. 35 és az Op. 14. Nr. 1 is hármas lüktetésben – az előbbi $\frac{3}{4}$ -ben, utóbbi $\frac{3}{8}$ -ban – íródott. A két dal tempója ebből adódóan erősen eltér egymástól, ami az Op. 14 Nr. 1-et lendületesebb, szenvedélyesebb zenévé teszi. A maggiore-minore váltás a hallgatót a schuberti öröm-fájdalom keveredésre emlékezteti.¹⁹ A dalon végigvonuló tercmennettel a szerelmi duettet, jelképezi. A versszak végén a kürtmenet lehajló változatát hallhatjuk, ugyanazt a motívumot, amely Beethoven Op. 81-es (*Les Adieux*) szonátájában a búcsúzást ábrázolja. A mű vége szomorú utójátékba torkollik. A tonika kvintjén befejeződő dallam és az utójáték elnyújtott szeptimhangja a szenvedéssel teli elválást idézi. A dal szomorú hangulatának hatása a dúr hangnemű zárlat ellenére is érezhető.²⁰ A 31. ütem „ade” szövegrész alatt az *a-d* hangok betűzik, az elköszönésre utaló német szót, fokozzák annak fájdalmát (lásd 15. kottapélda).²¹



15. kottapélda: *Soll sich der Mond nicht heller scheinen* (Nr. 35) 31. ütem

¹⁷ I.m., 36.

¹⁸ I.h.

¹⁹ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*, i.m., 60.

²⁰ I.h.

²¹ Eric Sams: „Brahms and His Musical Love Letters.” *The Musical Times* 112/1538 (1971. április): 329-330. 330.

Brahms a később keletkezett népdalfeldolgozás zongoraszólamában takarékosan bánik az érzelmekkel. A nyugodt szerelmi együttlétből a zenei faktúra dúsításával, a zenei gesztusokat megjelenítő utójátékokon keresztül jutunk el a fájdalmas elválás pillanatáig. A zongora a végső utójátékban a legsűrűbb. A zárlatban fisz-mollra hajló késleltetés a korábbi dalhoz képet sokkal finomabban ábrázolja az elválás fájdalmát.

Max Kalbeck utalt először a *Sonntag* (Vasárnap) Op. 47 Nr. 3 és a WoO33 Nr. 35 dallamkezdéseinek nyilvánvaló kapcsolatára.²² A népdal kezdő négyhangos, kvart-, szekundlépésből álló motívuma a H-dúr trió Op. 8 *Allegro con brio* tételének, illetve az a-moll kettősverseny Op. 102. *Andante* tételének dallamkezdetéhez hasonlít. Az Op. 47 Nr. 3 szövege Uhland népdalgyűjteményéből származik.²³ Habár a szöveg eltér, a dallam ritmusa mégis hasonlít a 49 *Deutsche Volkslieder* köteteiben található dalhoz. Uhland szövege hasonló tartalmú, az elválásról, vágyakozásról szól. Amíg a *Sonntag* című dal 1859-60-ban, addig a WoO33 Nr. 35 1893-94 telén keletkezett.²⁴ Az Op.14 Nr. 1-hez képest a szerző saját hangja közvetlenebb, személyesebb. Az utójáték utolsó ütemeinek kromatikus díszítése ellensúlyozza a dal könnyed egyszerűségét. A dal nem tér ki az F-dúr hangnemből. A népi jelleg a basszus orgonapontjában, illetve az orgonapont fölötti tonika-domináns váltakozásában jelenik meg. A folyamatos ländler-ritmus a „wollte Gott” szövegrésznél megtorpan: ahol Istenhez fordul, megáll a tánc.²⁵

A *Sonntag* és a *Vor dem Fenster* zongora szólama közt is hasonló motívumok lelhetők fel. Az utóbbi dal harmadik ütemében megjelenő szext-kvint-terc menet a *Sonntag* taktusaiban (9., 11., 20.) is visszaköszön, a búcsú motívumaként. A *Sonntag* és a WoO33 Nr. 35 kapcsolata leginkább a hasonló dallamban és ritmikában érhető tetten. Az előbbi dal F-dúrban íródott, tartalmilag könnyedebb, egyszerűen írja le a kedves iránti vágyakozását, mely az egységes zongoraszólamon keresztül tükröződik. Brahms hasonlóan alkalmazza a zongora szólamot a 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjteményben található strófánként változatlan kísérettel rendelkező népdalokhoz, ahol a zongora a tartalomnak megfelelő lelkiállapotot ábrázolja. A WoO33 Nr. 35 strófánként váltakozó kísérete az egyre gyarapodó utójátékokkal a szövegből adódó tartalmi mélységre reflektál. Virginia Hancock a *Sonntag* című dalt az általa felállított

²² Matthias Schmidt: *Volkslied und Allusionstechnik*, i.m., 35.

²³ George S. Bozarth – Walter Frisch, *Johannes Brahms. Works*, i.m., 215.

²⁴ I.h.

²⁵ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*, i.m., 60.

második kategóriába sorolja, ahol azok a népies dalok szerepelnek, amelyek szövegéhez Brahms a népies hangzást imitáló dallamot komponált.²⁶

5.3 *Des Abends...*(WoO33 Nr. 38) – *Gang zur Liebsten* (Op.14 Nr. 6)

A *Gang zur Liebsten* című dal (Op. 14 Nr. 6) 1858 decemberében keletkezett.²⁷ Brahms mind a négy strófára azonos kíséretet komponált, míg a WoO33 Nr. 38-ban kétféle kísérettípus található. A korábbi dal $\frac{6}{8}$ -os táncos löktetésben íródott, a későbbi $\frac{2}{4}$ -ben. Az Op. 14 Nr. 6 e-moll alaphangnemét először a 7. ütemben kapjuk meg, majd innentől kezdve a dal végéig változatlan marad.

A WoO33 Nr. 38 záró motívuma a „ganz heimelig” szavaknál megegyezik a schumanni Clara motívummal (*c-h-a-gisz-a*). Brahms az Op. 14 Nr. 6 végére egy kvinttel feljebb ugyanezt a dallamot illeszti (*g-fisz-e-disz-e*), amely magas fekvése miatt kiemelkedik a dalból.

A szerző az itt összehasonlított dalokban különféleképpen jeleníti meg a titokzatosságot. Az Op. 14 Nr. 6-ban a zongora, a bal kéz finoman áradó tercmenet által lépkedés helyett lopakodik a szerelmeshez. Az első két ütem zongora szólamának balkezében a tercek csak két ütemig hallhatók. A motívum sosem tér többé vissza, mint ahogy a dal szövegében a látogatás kimenetele sem tudható előre. Az énekszólam záró hangja alatt a zongora VI. fokra érkezik. Az ebből fakadó nyugtalanságot valamelyest oldja a kétütemes utójáték, mely a dallam zárómotívumát mélyebb regiszterben visszhangozza. Az alapvetően vidám hangulatú dal melankolikus, titokzatossággal átítatott hangulatát a moll hangnem és a modális harmóniák teremtik meg. A WoO33 Nr. 38-ban Brahms a zongora szólamában ugyanezt a hatást a súlyos ütemrészekre helyezett szünetekkel, a felső szólam késleltetéseivel, a 3-4. versszak dallamot ellenpontozó *unisono* mozgásával és kromatikával éri el.

Az Op. 14 Nr. 6 a folyamatos mozgású, táncos lendületű zongoraszólam által válik szenvedélyessé. A WoO33 Nr. 38 az eredeti népdalból adódóan végig a-mollban marad, csak a párhuzamos C-dúrt érinti. A *Gang zur Liebsten* ezzel ellentétben bátrabban mozog a hangnemek között. A zongoraszólam itt kidolgozottabb, végig követi a legapróbb érzelmi változásokat, a kíséretvariációval fokozza az érzelmeket, képes megjeleníteni a titkos szerelmi kapcsolatban rejlő kockázatvállalást. Az Op. 14

²⁶ Virginia Hancock: *Johannes Brahms*, i.m., 146.

²⁷ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*, i.m., 67.

Nr. 6 egyszerűbb, míg a későbbi változat sokkal részletesebb képet nyújt a szenvedélyről, az érzelmi árnyalatokról.

Brahms az Op. 14 Nr. 6-ban megőrizte a szöveg szerkezeti struktúráját: az első két frázis párban van, a következő kettő egy szekvencia által összekapcsolódik, mely a legfontosabb refrénhez, a „ganz heimelig”-hez vezet.²⁸ Hasonló szerkezeti felépítést találhatunk a WoO33 Nr. 38-nál. A refrén motívum mindkét verzióban kiszélesedik. Az Op. 14 Nr. 6-ban az első szótag egy hajlítás által megnyúlik, míg a később keletkezett dalban a ritmus lelassul, a meghatározó nyolcad és tizenhatod értékek helyett itt negyedek szerepelnek.²⁹ A „ganz heimelig” kétütemes frázisa a hozzákomponált kétütemnyi zongora utójátékkal kiegyenlíti az első két négyütemes sor hosszát.

Érdekes egyezés található az Op. 14 Nr. 6 és az *Es ritt ein Ritter* (WoO33 Nr. 10) között. Azon túl, hogy hangnemük és metrumuk azonos, mindkét dal zongoraszólamának struktúrája és harmóniai iránya megegyezik. Brahms mindkét mű esetében az a-mollszerű indítás és az alaphangnem késleltetése után G-dúrba modulál, majd e-mollban zárja a dalt egy rövid utójátékkal. Az Op. 14 Nr. 6 első ütemének (lásd 18/a kottapélda) és a WoO33 Nr. 10 12. ütemének (lásd 16/a kottapélda) tercmenetes zenei anyaga teljesen megegyezik. A korábbi dal 5-6. ütemének (lásd 18/b kottapélda) G-dúr ringatózása és a későbbi gyűjtemény 10. dalának 7-8. (lásd 16/b kottapélda), illetve 18-19. ütemében is visszaköszön.

A hasonlóság oka részben a dalok keletkezési időpontjában keresendő. Az *Es ritt ein Ritter* kezdetű dal korábbi változatát a 28 *Deutsche Volkslieder* kötet már tartalmazza: Brahms az *Es ritt ein Ritter* (WoO32 Nr. 24) és a *Gang zur Liebsten* című dalt is 1858-ban komponálta.³⁰ A következő kottapéldák szemléltetik a hasonló szakaszokat. A 16-os kottapélda a 49 *Deutsche Volkslieder* dalát mutatja, majd a 17-es példa ennek a korábbi, 28 *Deutsche Volkslieder* kötetben megjelent eredeti változatát. A 18-as kottapélda az utóbbi feldolgozással egyidőben keletkezett *Gang zur Liebsten* című dal zenei anyagát ábrázolja.

²⁸ Natasha Loges: „How to Make a »Volkslied«. Early Models in the Songs of Johannes Brahms.” *Music & Letters* 93/3 (2012. August): 316-349. 344.

²⁹ I.h.

³⁰ George S. Bozarth – Walter Frisch, *Johannes Brahms. Works*, i.m., 220.

10.18132/LFZE.2020.4

Kerényi Mariann: A zongora szerepe Johannes Brahms 49 *Deutsche Volkslieder* című művében

4. Wa - rum sollt' ich nicht
5. Er nahm sein Röss - lein wohl

16/a kottapélda: *Es ritt ein Ritter* (WoO33 Nr. 10) 12. ütem

sin - gen, dass Berg und Thal er klin - gen.
Sei - den, mit dem Rit - ter wolt' sie rei - ten.
Au - gen, wa - rum wei - net ihr, schö - ne Jung - frau - e?

16/b kottapélda: *Es ritt ein Ritter* (WoO33 Nr. 10) 7-11. ütem

1. Es ritt ein Rit - ter wohl
2. Das hört des Kö - nigs sein
3. Und da sie in den

17/a kottapélda: *Es ritt ein Ritter* (WoO32 Nr. 24) 1. ütem

sin - gen, dass Berg und Tal er klin - gen.
Sei - den, mit dem Rit - ter wolt' sie rei - ten.
Au - gen, war - um wei - net ihr, schö - ne Jung - frau - e?

17/b kottapélda: *Es ritt ein Ritter* (WoO32 Nr. 24) 7-11. ütem

1. Des A - bends kann ich nicht
2. Wer ist denn da? - wer
3. Wenn al - le Ster - ne
4. Ach hätt ich Fe - dern

espress.

18/a kottapéllda: *Gang zur Liebsten* (Op. 14 Nr. 6) 1. ütem

zu mei - ner Herz - lieb - sten muss ich gehn, und sollt ich an - der
Das ist der Herz al - ler - lieb - ste dein, und steh auf, mein Schatz, und
Tür blei - ben stehn, ganz hei - me - lig!
lass mich ein, ganz hei - me - lig!

18/b kottapéllda: *Gang zur Liebsten* (Op. 14 Nr. 6) 5-12. ütem

Mindkét mű egy titokban tartandó szerelmi kapcsolatról szól, melyben a nő végül visszautasítja a vágyakozó férfit. A zenei anyag hasonlóságát a keletkezési időpont egyezése mellett a dalok közötti tartalmi kapcsolat is indokolhatja.

5.4 *Da unten im Thale* (WoO33 Nr. 6) – *Trennung* (Op.97 Nr. 6)

Brahms szívéhez nagyon közel állhatott a Zuccalmaglio kötetében talált *Da unten im Thale* kezdetű dal, melyet többször is feldolgozott, különféle együttesekre. Először 1859 és 1862 között a hamburgi nőikar számára komponálta meg a háromszólamú változatot, mely később a WoO37 Nr. 10-es darabjaként szerepelt.³¹ A mindössze

³¹ I.m., 221.

nyolcsoros mű hangneme F-dúr, $\frac{3}{4}$ -es ütemmutatóval. A homofon szerkesztésű kórustételben a három szólam a népdal ritmusát követi. A nyitó ütemben alkalmazott kürtmenetet megtartja a későbbi 49 *Deutsche Volkslieder* 6. dalának zongoraszólama számára. A mezzo szólam gyakran tercmenetben kísér. Az alt szólamvezetése, valamint a harmonizálás is a későbbi változatra hasonlít. Különleges, ahogy a dal második felében a szaggatott sírást idézi, mintha az elakadt szavak romantikus képét vetítené elénk. Erőteljesen hat a nyolcad és negyed szünetekkel megszakított hangzás. A WoO33 Nr. 6-ban az áramló nyolcadkíséret tompítja ezt.

A háromszólamú nőikari változatot egy négyszólamú vegyeskari feldolgozás követte, mely 1863–1864-ben keletkezett.³² Brahms feltehetően a Wiener Singakademie számára komponálta. A mű csak Brahms halála után, a WoO35-ös gyűjtemény ötödik dalaként jelent meg. Brahms a hangnemet F-dúrról E-dúrra változtatta, amely hangnemet meg is tartotta a későbbi WoO33 Nr. 6-os dalban.

Brahms 1885-ben újra a *Da unten im Thale* kezdetű népdalhoz nyúlt. Op. 97 Nr. 6-os dalában megtartotta a Zuccalmagliótól vett népdal szövegét és címét (*Trennung*), amelyhez egy másik dallamot komponált. Az elkészült mű karakterében, hangulatában erősen hasonlít a későbbi WoO33 Nr. 6 népdalfeldolgozáshoz, amely a *Trennung* című dalból kölcsönöz bizonyos elemeket, mozgásformákat a zongoraszólam számára. Az Op. 97 Nr. 6 dallamát hallgatva, nem kérdőjelezhető meg az eredeti, Zuccalmagliótól származó ének hatása.

Az Op. 97 Nr. 6 megtartja a népdal $\frac{3}{4}$ -es lüktetését, F-dúr hangneme megegyezik az azonos szövegre komponált háromszólamú nőikari változattal. Brahms, a későbbi 49 *Deutsche Volkslieder* hatodik dalához hasonlóan, azonos zongoraszólamot komponált a négy versszakhoz. A *Trennung* című dalt elő- és utójáték keretezi, melyek szoros összefüggésben vannak egymással. A dal alaphangulatát megteremtő előjáték lefelé hajló, szomorú motívumai az elválás keserű érzését vetítik előre. Az utójáték ugyanebből a zenei anyagból táplálkozik, a bevezető diminuált változata tér vissza. A WoO33 Nr. 6 megtartva a népdalokra jellemző közvetlenséget bevezető nélkül indul, a versszakok végén a *Trennung* kifejező utójátéka köszön vissza (lásd 19/a, 19/b kottapélda).

³² I.m., 213.

The musical score for 'Trennung' is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "lieb, i hab di so lieb, bei, ist auch wohl da - bei". The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

19/a kottapélda: *Trennung* Op. 97 Nr. 6 14-18. ütem

The musical score for 'Da untem in Thale' is in 3/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "lieb. bei!". The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

19/b kottapélda: *Da untem in Thale* (WoO33 Nr. 6) 8-11. ütem

Mindkét dal a szöveg elején elhangzó távoli természeti képet jeleníti meg, a távoli völgyben folyó zavaros vizet amely a zongoraszólam által az elválás, a könnyezés metaforájává válik. A folyamatos nyolcad mozgás, a terc és szext hangközök jelenléte, a bal kéz nyugodt ritmikája az indulatoktól mentes beletörődés keserű érzetét jelenítik meg. A *Trennung* népdalszerű dallama a sorvégi szövegrészeket megismétli, ezáltal finoman hangsúlyozza azok tartalmi jelentőségét. Az ilyen refrénszerű ismételtetés már önmagában is népies jelenség Amíg a 9-10. ütem a harmonizálást megváltoztatva, pontosan ismétli a dallamot, addig a dal utolsó két üteme csak a szöveget visszhangozza. Brahms itt a Zuccalmagliótól vett népdalhoz képest az ambitus tekintetében is eltér. Amíg a WoO33 Nr. 6 dallama egy kis szeptimen belül mozog, addig a *Trennung* hangterjedelme az oktávot is meghaladja. A többnyire lépésekből álló eredeti népdalhoz képest Brahms a műdalban többször is alkalmaz nagyobb hangközugrásokat. Az „i hab’ di so lieb” szövegrészt azáltal emeli ki a szerző, hogy ebben a két ütemben hallható a dal ambitusának két végpontja. Brahms a szűk kvintes motívumot az eredeti népdal záró ütemeiből kölcsönözte. Mindkét dal dinamikája a *piano* árnyalataira épül. A dalok végső lezárása ⁹⁻⁸ és ⁴⁻³-as késleltetéssel történik. Brahms a *Trennung*ban ezt magas regiszterbe, a dal legmagasabb hangja fölé vezeti,

megnyújtva a ritmust. A későbbi változatban mindez egyszerűbben fogalmazódik meg. A késleltetés az utójáték dallamát folytatja, egyszerűen ér véget a dal. Brahms itt nem akar pontot tenni, nem akar nagy érzelmi hatást kiváltani.

A két dal és a két kórusfeldolgozás összefüggéseit vizsgálva a szerző népdalokhoz fűződő különleges kapcsolata rajzolódik ki: Brahms megtalálta a kötetlen, egyszerű átjárást a műdal és a népdalfeldolgozás műfaja között.

5.5 *Dort in den Weiden...*(WoO33 Nr. 31) – *Dort in den Weiden* (Op. 97 Nr. 4)

Egyetérthetünk Eric Sams véleményével, aki szerint a két dal egymás hasonmásának tekinthető azon túlmenően is, hogy azonos szövegre keletkezett.³³ A szext és terc hangközök jelenléte mindkét dalban a Brahmsnál megszokott szerelmi duettet jelképezik. A *piano* dinamikában is energikus akkordok, az elrugaszkodó, dobbantó basszusok a népies karaktert erősítik. A két dal zongoraszólamának eszközhasználatát a *Zigeunerlieder* zenei anyagára emlékeztet. Az utolsó versszak ritmikai változásai, az utójáték kirobbanó akkordjai mindkét dalban az izgalom fokozását szolgálják. Brahms a három versszak zongoraszólamát hasonlóan osztja el. Amíg az első két strófa azonos zenei anyagot kapott, addig az utolsó versszak kíséretében változtatások figyelhetők meg. Az 1885-ben keletkezett Op. 97 Nr. 4 dallamát nem változtatja, a meglévő melódiát változatlanul hagyva, mintegy népdalként használja a három versszakon keresztül. A zongoraszólam különbözőképpen változik meg a dal záró versszakára.

Az Op. 97 Nr. 4-ben ritmikai sűrítés figyelhető meg. Az ugráló nyolcadértékeket a versszakok végére tizenhatodmozgás váltja föl, míg az utolsó strófában tizenhatod triolákká sűrűsödik a ritmus. Az utójáték az előző két versszak mintájára nem meglepő *pianóra* zár, hanem a kirobbanó ujjongást ábrázolva az egekbe tör és diadalittas *fortéban* zárul. A WoO33 Nr. 31 talán kevésbé látványos változtatásokat mutat a záró versszak zongoraszólamában, ennek ellenére nem érezzük kevésbé kifejezőnek. Brahms ebben a strófában nem a ritmika sűrítésével ér el fokozást, hanem a zongoraszólam ellenpontoszó szerepével. Amíg zongora felső szólama az előző versszakokban a dallamot erősítette, addig itt önállósul. A záró strófa kezdeténél a dal nyolcad felütésére tizenhatod értékű felütéssel válaszol a zongora, majd az első azonos hangközlépés után ellenkező irányba indul. A 22-24. ütem, valamint az utolsó két sor pontozott ritmusai játékosan teszik a vidám ujjongást. Az

³³ Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms*, i.m., 57.

Op. 97 Nr. 4 utolsó versszakában a 2. és 6. ütem *arpeggio* oktávjai érik el ugyanezt a hatást. A WoO33 Nr. 31 harmadik strófájában a basszus szólam jellege is megváltozik (21-28. ütem), kiszabadul az egyhelyben ugrálásból nyolc ütem erejéig, egy taktus alatt intenzíven a magasba tör, majd három ütemen keresztül fokozatosan visszaereszkedik. A dal végére (29. ütem) visszatér az addig megszokott táncos lüktetés. Amíg Brahms az Op. 97 Nr. 4-ben utójátékkal zárja a dalt, mely a dallam augmentált változata, addig a WoO33 Nr. 31 elhagyja az előző versszakokhoz komponált zongoraszólamot, és a dal záró két ütemének szavait aláhúzva határozott negyedekkel, a dallammal egyszerre zárja a dalt.

Mindkét dal $\frac{2}{4}$ -es lüktetésben íródott. Amíg ez a WoO33 Nr. 31-ben állandósul a dal folyamán, addig az Op. 97 Nr. 4-ben a sorok vége $\frac{3}{4}$ -re nyúlik, folyton kizökkentve a hallgatót a stabilitásból. A „Fenster’naus” szövegrészig itt négy ütem, a WoO33 Nr. 31-ben nyolc ütem telik el.

Ha megvizsgáljuk a dallam felépítését, akkor megállapíthatjuk, hogy a Brahms által komponált változat nagyon hasonlít a Zuccalmaglio köteteiben található, azonos szövegű dallamra (lásd 20/a, 20/b kottapélda). A felütéses jelleg megmarad, a kezdő megegyező hangközugrás után Brahms dallama lefelé kanyarodik, majd az ismételtető motívum következik egy hangköznyi eltéréssel.

1. Dort in den Wei - den steht ein Haus, steht ein Haus, Steht ein Haus, da
2. Des Mor - gens fährt er auf dem Fluss, auf dem Fluss, auf dem Fluss und

20/a kottapélda: *Dort in den Weiden* (WoO33 Nr. 31) 1-4. ütem

1. Dort in den Wei - den steht ein Haus, daschaut die Magd zum Fen - ster'naus! Sie
2. Des Mor - gens fährt er auf dem Fluss, und singt her - ü - ber sei - nen Gruss, des

20/b kottapélda: *Dort in den Weiden* (Op. 97 Nr. 4) 1-4. ütem

A WoO33 Nr. 31 második üteme változó hangokról ismétlődik, az Op. 97 Nr. 4 dallama mintha megakadna a második ütemtől a $\frac{3}{4}$ -es taktusig. Amíg a WoO33 Nr. 31 ennél a szakasznál a szöveget, addig az Op. 97 Nr. 4 a dallamot ismétli, a szövegben továbbhalad. A korábban keletkezett dal utolsó hat üteme szekvenciával emelkedik, a később komponált népdalfeldolgozás záró taktusának három lépcsőben ereszkedő szekvenciája határozott akkordokban zárul az utójáték előtt. A műdal karaktere kirobbanó, ami a hangnemi különbségből adódhat. Brahms D-dúrban valósította meg ezt a fényes hangzást amit a WoO33 Nr. 31 g-moll hangneme nem tesz lehetővé.

5.6 *Es wohnet ein Fiedler* (WoO33 Nr. 36) – *Der bucklichte Fiedler* (Op. 93 Nr. 1)

Az eredeti népdal feldolgozása a WoO37 16 *Deutsche Volkslieder* három- és négyszólamú nőikarra íródott gyűjteményben is szerepel, ami 1859 és 1862 között keletkezett.³⁴ A feldolgozás egyszerű, Brahms az eredeti, Zuccalmagliótól származó népdalt homofón szerkesztéssel komponálta háromszólamú nőikarra. Később a 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjteményben szereplő népdalfeldolgozás zongoraszólama ezt a harmonizálást veszi alapul.

Az Op. 93 Nr. 1 a vegyeskarra íródott *Lieder und Romanzen* első műve, mely 1883-ban keletkezett.³⁵ Brahms az eredeti Zuccalmagliótól származó népi szöveget egy új dallammal látta el. A különbözőségek ellenére jól látható, hogy Brahms mennyire tiszteletben tartotta az eredeti népdalt, még akkor is, ha csak a szöveget tartotta meg. Az eredeti népdalfeldolgozás a-moll hangneme helyett G-dúrban komponálta meg a vegyeskarra szánt művet. A dallam ritmusa úgy illeszkedik a szövegre, ahogy ez az eredeti népdalban is hallható. Brahms a felütést negyedértékre változtatja a vegyeskari változatban, hangsúlyosabbá téve a kezdést. Ezt követően daktilusok sora határozza meg a ritmust, egészen a versszak utolsó két üteméig, ahol besűrűsödnek a nyolcadértékek. Az első strófa ritmikája az 5-7. ütemektől eltekintve teljesen megegyezik. Brahms ettől csak a 2. és 3. strófákban tér el, míg az utolsó versszakban visszatér az eredeti ritmus. A WoO33 Nr. 36 5. ütemében megváltozik a dal hangulata, a C-dúr hangnem emelkedettséget, örömet sugároz. Az Op. 93 Nr. 1 ugyanezen a helyen (5. ütem) hirtelen C-dúrba vált, és az előző, negyedik ütemet 5/4-

³⁴ George S. Bozarth – Walter Frisch, *Johannes Brahms. Works*, 221.

³⁵ I.h.

dé nyújtja. A történetben a Rajnáról hazatérő hegedűs ezen a ponton pillantja meg a szép nőket, s a lakomát. Ezt egy háromütemes fokozás követi, míg elérjük a versszak tetőpontját. A strófa két utolsó üteme ritmikában szintén megegyezik az eredeti népdallal.

Brahms a kiemeléseket, fontos történéseket hirtelen hangnembaváltással éri el. A második strófa három ütemmel hosszabb, a H-dúr váltás ünnepélyes jelleget kölcsönöz a „Walpurgis Nacht wir heuer gefeirt” szövegrésznek, míg a kvintek használata ugyanitt a hegedűt jelképezi. A hegedűs rázendít egy vidám táncra a harmadik versszakban. Ez a változás mindkét műben megjelenik, különböző módon. A WoO33 Nr. 36 harmadik strófája elé kétütemnyi közjáték ékelődik, amiben a hegedű üres húrjainak kvint hangközei markánsan szólalnak meg, bevezetve a boszorkánytánc kezdetét. A 3. és 4. versszakban az eddigiektől eltérő zongoraszólam szerepel, utalva a hegedű fontos szerepére Brahms tört oktávokkal, hármashangzatokkal, triolás ritmussal illusztrálja a vonós hangszert a zongorán. Ez a szakasz a hegedű üres húrjainak hangjaira épül. Az Op. 93 Nr. 1-ben is változás következik. A mű 21. ütemében megváltozik a hangnem, a metrum és a karakter is a féktelen mulatozást vetíti elénk. A 21. ütem meglepő D-dúr zárata után (hiszen az előző ütem iránya alapján H-dúrt várnánk) visszatérünk az alaphangnembe. A 15 ütemnyi szakasz karaktere teljesen eltér az eddigi zenei anyagtól. Páros lüktetésből páratlan $\frac{3}{8}$ -ra vált, imitálva a táncot. A hegedű kvintjeit pedig orgonapontszerűen hallhatjuk az alsó szólamok jambusaiban. Meglepően hat a „Rosenkranz” hosszú melizmája ebben a szillabikus szakaszban. A 37. ütemtől a mű ugyanúgy folytatódik, mint az eddigi versszakok második fele. A WoO33 Nr. 36-tal ellentétben, a kórusműben Brahms csak az erre utaló konkrét szövegrészt emeli ki a hegedű-effektussal.

A kórusmű versszakai közötti fokozásban a szólamok faktúrája játszik nagy szerepet. Brahms az első versszak sorkezdeteinél *unisono* használja a szólamokat. Ezzel a ritmusra és az ugráló dallamra tereli a hangsúlyt. A dal szövege bevezetés jellegű, ahogy ez a szólamszerkesztésben is látszik. A második strófában az események előrehaladtával szétnyílnak a szólamok, teltebb hangzást előidézve. A harmadik versszakban a $\frac{3}{8}$ -os tánczenét hallhatjuk, az utolsó versszakban – visszatérve a $\frac{2}{4}$ -es eredeti dallamhoz – a belső szólamokban megjelenő kis nyújtott ritmus élénkíti a hangzást.

A két feldolgozás közti legnagyobb eltérés a dallamvonalban figyelhető meg. Amíg az eredeti népdal többnyire lépéseket használ, addig a Brahms által komponált vegyeskari mű felső szólama leginkább hangközugrásokban mozog.

5.7 *In stiller Nacht* (WoO33 Nr. 42) – *In stiller Nacht* (WoO34 Nr. 8)

A művek keletkezését és eredettörténetét George S. Bozarth dolgozta fel egy 1996-ban írt tanulmányban.³⁶ Nem tudni pontosan, hogy Brahms mikor ismerhette meg az *In stiller Nacht* dallamát.³⁷ Amikor Brahms barátja és egyben életrajzírója Max Kalbeck megkérdezte erről a szerzőt 1894-ben, kitérő választ kapott: „a dal nem található meg a könyveimben”.³⁸ A szöveg Friedrich von Spee jezsuita költőtől származik a 17. századból.³⁹ A költemény eredetileg a *Seraphische Lustgarten*ben jelent meg Gyászenek Krisztus szenvedéséről az Olajfák hegyén címmel, melyet Kölnben adtak ki 1635-ben.⁴⁰ Az eredeti költemény 15 négysoros versszakból állt, melyből Brahms az első sorokat és az utolsó két strófát zenésítette meg, kihagyva az eredeti szövegből Jézus imáját és Máriához intézett búcsúbeszédét.⁴¹ A dallam forrásául egy templomi dal szolgált, amely 1852-ben jelent meg Albert Gereon Stein lelkész *Kölnisches Gesangbuch*jában.⁴² A Miserere mei Deus zsoltár négyhangos dallama, mely az 1863-ban Paderbornban kiadott *Choralgesänge* gyűjteményben szerepel, nagyon hasonlít az *In stiller Nacht* első nyolc üteméhez.⁴³

Brahms a dallamot először 1864-ben dolgozta föl vegyeskarra, a *Deutsche Volkslieder* WoO34 második kötetének kezdő műveként (Nr. 8).⁴⁴ A dallam ritmusát követő szólamok homofón textúráján a szólamok csökkentésével, illetve *divisi* általi bővítésével változtat. Brahms 30 évvel később 1894-ben a 49 *Deutsche Volkslieder* kötetben újra feldolgozta a dallamot. Harmonizálása megegyezik a korábbi kórusműével. A zongoraszólam metrikai eltolódása a dal egész folyamatán egy fojtott nyugtalanságot eredményez, mely a korábbi kórusműben nem érezhető. A zongoraszólam egy nyolcadal korábban indul el a dallam előtt. Az így létrejövő

³⁶ George S. Bozarth: „The Origin of Brahms's in Stiller Nacht.” *Notes, Second Series* 53/2 (1996. December). 363-380.

³⁷ I.m., 364.

³⁸ I.h.

³⁹ I.h.

⁴⁰ Max Friedlaender: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*. (Berlin und Leipzig: N. Simrock, 1922). 191.

⁴¹ I.h.

⁴² Katolikus templomi énekek gyűjteménye. I.m., 190.

⁴³ I.m., 191.

⁴⁴ Bozarth, *The Origin of Brahms's in Stiller Nacht*, i.m., 363.

szinkópáló ritmika által megteremtett belső aggodás a dinamika által fokozódik a versszakon belül. A versben hallható szomorú sirató Brahmsnál az eredeti költeményből kihagyott részek által általános érvényűvé válik, de ez a szomorúság mégsem egy földi halandó halálából, hanem Krisztus szenvedéséből származik. A kórusmű Esz-dúr hangnemét a szóló dal számára E-dúr-ra változtatta Brahms, mely éteribb, nem evilági hangzást kölcsönöz a műnek.

6. Gondolatok a dalok előadásáról

A koncerttermekben megszólaltatott romantikus dalciklusok előadásakor jelentős szerephez jutnak az egyes dalok hangnemei, a cikluson belüli hangnemi irányok és a dalok közti hangnemi kapcsolatok. Max Friedlaender szerint a 49 *Deutsche Volkslieder* célja azonban nem az egyben elhangzó, dalcikluskénti folyamatos előadásmód, így megítélése szerint, a hangnemi összefüggéseknek nem lehet különösebben jelentős szerepe. A zenetudós úgy gondolta, a dalokat szerzője inkább házimuzsikálásra szánta, mintsem koncertpódiumra.¹

Amikor 1894 őszén Amalie Joachim, koncertjén kizárólag az említett népdalokból álló műsort adott elő, Marie Scherer, a nagy irodalomtörténész özvegye nem volt igazán elégedett.² Erre így válaszolt Brahms 1894. október 20-án:

Nem tartom jó ötletnek egy egész estét csak ezekkel a népdalokkal megtölteni.

Néhány dal a többi (komolyabb és mélyebb) között nyugtató és frissítő lehet.³

Ez a néhány sor számomra nem Friedlaender véleményét támasztja alá, hanem pont az ellenkezőjéről tanúskodik. Kiderül tehát, hogy Amalie Joachim csak a WoO33 dalaiból válogatta össze koncertműsorát. Brahms pedig elismerte, jót tenne a közönségnek, ha közben más dalokkal frissítenék a népdalfeldolgozások stílusát. Ebben az időszakban, a romantikus dalciklusok előadása közben szokás volt megszakítani a dalsorozatok folyamatát. Clara Schumann koncertjein, rövid zongoradarabokkal kitöltve, több részre osztva hangzottak el. Ennek oka, az előbbiekben Brahms által említett „frissítés” lehetett, azzal a szándékkal, hogy az élmény a közönség számára ne váljon monotonná. Előfordult például, hogy Schumann *Dichterliebe* című ciklusát megszakítva, két részben adták elő, közben Brahms a *Kreislerianából* játszott részleteket, ami szintén egy ciklikus mű. Clara Schumann Schubert *Winterreise* ciklusát három részletben interpretálta, közben Bach, Scarlatti és Mendelssohn kompozícióit játszotta.⁴ Ebben az értelemben Brahms kijelentése nem

¹ Friedlaender, *Brahms's Lieder*, i.m., 164.

² Wilhelm Scherer (1841.1886) osztrák irodalomtörténész 38 éves korában vette feleségül Marie Leeder (1855-1939) énekesnőt. 45 éves korában halt meg.

³ „Den Gedanken kann ich nicht glücklich finden, einen ganzen Abend nur von diesen Volksliedern zu singen. Einige wenige zwischen andern (ernsthaften und tiefsinnigen!) Gesängen könnten wohlthuend und erfrischend sein.” (Ford.: Ujlaky Dorottya). Friedlaender, *Brahms's Lieder*, i.m., 164.

⁴ J. M.N. (ford.: Katharina Ma): „Julius Stockhausen (1826-1906),” online publikáció a www.schumann-portal.de honlapon. (www.schumann-portal.de/julius-stockhausen-1365.html, 2019. január 30.)

zárja ki a 49 *Deutsche Volkslieder* előadását a koncertpódiumról. A népdalfeldolgozások intim hangvétele azonban alátámasztja Friedlaender azon véleményét, miszerint Brahms elsődleges szándéka az lehetett, hogy a dalokat, azok kifejező erejét élővé tegye, a feldolgozásain keresztül (énekhangra zongorakísérettel, kórusra) széles körbe, a polgári házak dalkörei számára eljuttassa.⁵

Brahms 1894 októberében a korábban említett Marie Scherer professzorasszonynak írt levélrészlet folytatásában a 49 *Deutsche Volkslieder* utolsó hét, előénekesre és kórusra szánt darabjainak előadási színtereként az otthonok bensőséges légkörét jelöli meg.⁶

A 49 *Deutsche Volkslieder* gyűjtemény 42 dalának egyharmada férfi-női párbeszédet jelenít meg. További egyharmada a férfi hangján szól. Csak néhány dal szövege ábrázol a nő szemszögéből. A fennmaradó dalok vagy egyéb emberi kapcsolatok párbeszédét jelenítik meg (anya-lánya, halál-lány, testvérek), vagy történeteket mesélnek el, illetve szerelmi rajongást fejeznek ki nemektől függetlenül. Ebből a felsorolásból is látszik, hogy a dalok megszólaltatása nem kötődik csak női, illetve csak férfi hangfajhoz.

A párbeszédes népdalfeldolgozások esetében egyes felvételek a férfi-női énekes váltogatásával való interpretációt preferálják. A halál és a lány, az anya és lánya párbeszédnél nem élhetünk a különböző nemű énekhangok váltogatásának eszközével, ezt az előadónak szerencsésebb egy személyben megjeleníteni. A férfi-női párbeszédnek esetében kissé operai jellegűnek, a stíluson belül mesterkéltnek érzem a hangfajonkénti megkülönböztetést, amely nem szolgálja a népdalokból következő egyszerű előadásmódot. Brahms sokszor pontosan megformálta a dal főszereplőjének személyét a zongoraszólam által. A hangsúly így sokkal inkább a szereplő egyéniségére helyeződik. A finom árnyalás által bemutatott személyiség hiteles ábrázolása fontosabb számomra, és egyben egy előadóművészi kihívás is, mint a férfi-női hangok egy dalon belüli váltakozásával megjelenített direkt ábrázolás.

A strófikus népdalfeldolgozások interpretálásakor felmerül az azonos zenei anyagra támaszkodó, különböző szövegű versszakok zenei megformálásának kérdése. Tekintve, hogy disszertációm a zongora szerepét vizsgálja, a zongoraszólam szemszögéből közelítem meg a kérdést. Dolgozatomban jellemeztem Brahms

⁵ I.h.

⁶ Max Kalbeck: *Johannes Brahms. IV. Zweiter Halbband. 1891-1897.* (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914). 352.

népdalokhoz fűződő viszonyát, azt a szeretetet és gondosságot, amivel a szövegeket kiválasztotta, ahogyan a dalokat hangnemeik alapján egymás mellé rendezte, esetenként transzponálva az eredeti népdalt. A zongoraszólam kidolgozásán, az érzelmek részletes árnyalásán keresztül nyilvánvalóvá válik Brahms népdalokhoz fűződő mély kötődése. A látszólag unalmasnak tűnő, több strófához tartozó azonos zenei anyag izgalmas előadási lehetőségeket rejteget. Brahms azonos strófákhoz többször komponált olyan zenei anyagot, amely idomulni tud a szinte ellentétes tartalmú szövegekhez. A billentyűs előadónak nagy a felelőssége, hiszen a szöveget a zenei anyagon keresztül kell ábrázolnia. A vonuló szinkópa, melyet Brahms megzenésítéseiben előszeretettel alkalmazott, sokféle előadási lehetőséget rejt magában. Az *Ach könnt' ich diesen Abend* (Nr. 26) című dalban megjelenő szinkópáló ritmika színes ábrázolást nyújthat, attól függően, hogy a hangsúly a vonalvezetésre, vagy a ritmikai játék kiemelésére helyeződik. Az *Es war eine schöne Jüdin* (Nr. 9) kezdetű feldolgozásban az előző dalhoz hasonlóan a versszakok ábrázolására a szinkópáló ritmika nyújt lehetőséget. Ha a jobb kéz szólamának *legato* vonala irányít, akkor a ritmus passzívvá, lebegővé válhat, illetve aktív lehet, amennyiben a ritmus eltoltságát emeljük ki. Az *Es war ein Markgraf über'm Rhein* (Nr. 29) 22-24. ütemében szintén szinkópáló ritmika jelenik meg, amely váltakozva a bal, illetve jobb kéz között *e* hangon repetál. A $\frac{3}{4}$ -es lüktetésben a 23. ütemhez tartozó felütés megelőlegezőként hat, az első versszaknak megfelelően a ritmus intenzív megformálása türelmetlen vágyakozást fejezhet ki. Az oktávok súlyának kiemelésével előidézett vánszorgó hatás azonban betegséget, gyengeséget ábrázolhat.

Az előzőekkel összefüggésben azoknál a daloknál, ahol azonos zenei anyagra több versszak illeszkedik, felmerülhet a tetőpont helyének kérdése. Az előadó feladata meghatározni, hogy a dal egy, vagy az ismétlésekből adódóan több tetőpontot tartalmaz. A szövegben leírt cselekmény folyamata meghatározza a legerősebb versszakot, amire építve egy egységes előadási koncepció alakítható ki. A versszakonként azonos zongoraszólammal rendelkező dalok szövegében kevés kivétellel az utolsó strófára helyeződik a tartalmi hangsúly. Ez a szakasz fogalmazza meg, mondja ki a végső szentenciát: a szerelmes elvesztését, elengedését, a visszautasítás elfogadását, vagy a beteljesült szerelem „síríg tartó hűség”-esküjét. A szerelmi ábrándok egyes dalokban szinte megelevenednek az utolsó strófában, himnikus hangvételig fokozódva. A Nr. 33-ban az anya a legutolsó versszakban mondja ki lánya igazi vágyát. A Nr. 34-ben a szöveg fokozatosan, távolról közelíti

meg a beteljesülő szerelmi mámor helyszínét. A Nr. 3-ban a szeretett hölgy iránti rajongás úgy fokozódik, hogy az utolsó versszakban részletezővé válik. A Nr. 40-es dal szövege a kacér lány hamis szándékaira figyelmeztet. A népdalfeldolgozás során a csábító lány mindent megpróbál célja elérése érdekében. Az utolsó strófa tartalmilag a legerősebb: a lány végül egy koszorút ad „áldozatának”, amely a tiszteletadást, a kiválasztottságot jelképezi.

Megható pillanat a *Da untem im Thale* (Nr. 6) utolsó versszakának megformálása Elizabeth Schwartzkopf és Gerald Moore 1951-ben készült felvételén.⁷ Az utolsó előtti versszak utójátéka különbözik a többtől: a beírt *crescendo* helyett itt erejét veszti a zongoraszólam Moore előadásában. Az elválás fájdalma, a szerelmes elengedése fejeződik ki, majd az utolsó strófában a fokozatosan lassuló tempó, a gyengédebb hangvétel ábrázolja a végső búcsút. A Nr. 12-es párbeszéd dalban Brahms kétféle kíséretvariációt alkalmaz, attól függően, hogy a férfi, illetve a nő énekel. A dalban egy férfi egy szegény lánynak udvarol. A lány nem hisz a fiúnak, míg az utolsó versszakban elő nem kerül az arany gyűrű. Werner Güra és Christoph Berner előadásában a záró strófának megváltozik a tempója.⁸ A várakozást, halkabb dinamika, lassabb tempó ábrázolja, amely a tétel végére fokozatosan begyorsul, erőteljesen ábrázolva a lány meglepettségét és örömét. Brahms saját maga írt ki lassítást a Nr. 15 utolsó két versszakának előadásjelzéseként (*Immer leiser und etwas langsamer*). A szintén párbeszédet megjelenítő dal Irmgaard Seefried és Erik Werba 1951-es felvételén a hangszín és a tempó árnyalásával éri el az egy személyben megjelenített tragikus párbeszédet.⁹ A testvér egyre indulatosabb, türelmetlenebb kérdéseire a halállal táncoló lány lassuló, fáradó, erőtlenedő hangja válaszol, amely a versszakok közti tempó változásaiban is megjelenik. A Brahms által jelölt lassítás a dal végén szinte végletekig fokozódik az előbb említett interpretációban. A lány gyengülő hangja a halál karjában *vibrato* nélkül szól, a zongoraszólam késleltetése a tempó lassulásával kiemelődnek, már-már elviselhetetlen hosszúságúrára nyúlnak. Ez a néhány interpretációs példa azt erősíti meg, hogy az utolsó strófák zenei megfogalmazása a tartalmi irány alapján különös figyelmet igényelnek.

⁷ Brahms: *49 Deutsche Volkslieder, Books 1-6*. EMI Records Ltd, 2003. 0724358550252.

⁸ Clara Schumann-Robert Schumann-Johannes Brahms: *Lieder & Briefe. Schöne Wiege meiner Leiden*. Harmonia Mundi, 2003. HMC 901842.

⁹ Irmgaard Seefried: *Recordings 1944-67*. Orfeo, 2014. ORF-C877134

Amint azt a vizsgált felvételek is mutatják, Brahms német népdalfeldolgozásainak interpretációja éppolyan változatos, mint a műdaloké, sőt bizonyos esetekben az előadó kreativitásának nagyobb teret nyújtanak. Brahms számára egyszerűen, szabadon átjárható volt a népdalfeldolgozás és a műdal műfaja, amit az azonos népi szövegre komponált, opus számmal ellátott dalok is bizonyítanak. A dolgozatomban megvizsgált összefüggések új nézőpontokat nyújthatnak a *49 Deutsche Volkslieder* dalainak előadásához.

Bibliográfia

- Arnold, Günter – Kloocke, Kurt – Menze, Ernest A.: „Herder’s Reception and Influence.” In: Adler, Hans – Koepke, Wulf (szerk.): *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. New York: Camden House, 2009. 391-420.
- Avins, Styra (szerk.): *Johannes Brahms Life and Letters*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bartók Béla: *A népzeneről*. Szigethy Gábor (szerk.): Gondolkodó Magyarok. Kötet száma. Budapest: Magvető, 1981.
- Bozarth, George S.: „The Origin of Brahms’s In Stiller Nacht”. *Notes Second Series* 53/2 (1996. December): 363-380.
- Bozarth, George S. – Frisch, Walter: „Johannes Brahms. Lieder and Solo Vocal Ensembles”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4*. London: Macmillan, 2001. 199-201.
- _____ : „Johannes Brahms. Works”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 4*. London: Macmillan, 2001. 201-221.
- Carew, Derek: *The Companion of the Mechanical Muse: The Piano, Pianism and Piano Music, c. 1760-1850*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Clive, Peter: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. Oxford: Scarecrow Press, 2006.
- Cowdery, James R.: „Kategorie or Wertidee? The Early Years of the International Folk Music Council.” In: Blazekovic, Zdravko (szerk.): *Music’s Intellectual History*. New York: RILM, 2009. 805-811.
- Dreo, Harald – Gmasz, Sepp: *Burgenländische Volksballaden*. Walter Deutsch (szerk.): *Corpus musicae popularis Austriacae*. 7. Wien: Böhnau Verlag, 1997.
- Erk, Ludwig – Böhme, Franz Magnus: *Deutscher Liederhort*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1893. VIII.
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Johannes Brahms. Élet és dalok*. Ford. Gáti István Budapest: Holnap Kiadó, 2014.
- Friedlaender, Max: *Brahms’ Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*. Berlin und Leipzig: N. Simrock, 1922.

Friedlaender, Max (közr.): *Brahms: Neue Volkslieder. 32 Bearbeitungen nach der Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns*. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1926.

Geiringer, Karl: *Brahms His Life and Work* Boston: Houghton Mifflin Company, 1936.

Grosch, Nils: „Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des »Volkslieds«.” In: Meine, Sabine – Noeske, Nina (szerk.): *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*. Münster: Waxmann Verlag, 2011. 59-76.

Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest: Gondolat, 1987.

Hamilton, Kenneth: *Az aranykor után. Romantikus zongorajáték és modern előadás*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.

Hancock, Virginia: „Johannes Brahms. Volkslied/Kunstlied.” In: Rufus Hallmark (szerk.): *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York and London: Routledge, 2010. 142-177.

Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder. Nebst untermischten andern Stücken*. Uő (szerk.): *Volkslieder*. II. Leipzig: Weygand, 1779.

Horgan, Sally: „The Spirit of Folk Song in the Lieder of Johannes Brahms.” online publikáció a <http://anyflip.com/vkne/xfec> honlapon. (utolsó megtekintés dátuma: 2019. január 18.)

J.M.N.: „Julius Stockhausen (1826-1906)” (ford.: Katharina Ma), online publikáció a www.schumann-portal.de honlapon. (www.schumann-portal.de/julius-stockhausen-1365.html, 2019. január 30.)

Johnson, Graham – Sams, Eric: „Ballad. The 19th- and 20th-century art form. German song”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan, 2001. 548-550.

Kalbeck, Max: *Johannes Brahms. Zweiter Halbband 1891-1897*. Max Kalbeck (szerk.): *Johannes Brahms*. IV. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914.

_____ (szerk.): *Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*. In: *Brahms Briefwechsel*. VIII. Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1915.

_____ (szerk.): *Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*. In: *Brahms Briefwechsel*. XII. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1919.

_____ : *Johannes Brahms*. Band I. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921.

Krebs, Carl (szerk.): *Briefe im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessooff*. In: Brahms Briefwechsel. XVI. Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1920-22.

Litzmann, Berthold (szerk.): *Clara Schumann Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853-1896*. I. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1927.

_____ (szerk.): *Clara Schumann Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853-1896*. II. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1927.

Loges, Natasha: „How to Make a »Volkslied«. Early Models in the Songs of Johannes Brahms.” *Music & Letters* 93/3 (2012. August): 316-349.

MacAuslan, John: „The Artist in Love in Brahms’s Life and in His German Folksongs.” *Music & Letters* 88/1 (2007. február): 78-106.

McCorkle, Margit L.: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München: Henle, 1984.

Møller, Lis: „Travelling Ballades: The Dissemination of Danish Medieval Ballads in Germany and Britain, 1760s to 1830s.” In: Ringaard, Thomsen – Mads Rosendahl (szerk.): *Danish Literature as World Literature*. London: Bloomsbury, 2017. 31-52.

Moser, Andreas (szerk.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. In: Brahms Briefwechsel V. Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908.

Ortutay Gyula: „Az »európai« ballada kérdéséhez.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Budapest: Akadémia, 1953. 125-132.

_____ : „Ballada.” In: Uő (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. 202-203.

Parsons, James: „Volkstümliches Lied”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26. London: Macmillan, 2001. 885..

Sams, Eric: *The Songs of Robert Schumann*. New York: WW Norton & Company, 1969.

_____ : „Brahms and His Musical Love Letters.” *The Musical Times* 112/1538 (1971. április): 329-330.

_____ : *Brahms Songs*. Abraham, Gerald (szerk.): BBC Music Guides. London: British Broadcasting Corporation, 1972.

_____ : *The Songs of Johannes Brahms*. London: Yale University Press, 2000.

Schmidt, Matthias: „Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms Beobachtungen an Sonntag op.47/3.” *Die Musikforschung* 54/1 (2001. január-március): 24-46.

Serwer, Howard: „Nicolai, (Christoph) Friedrich”. In: Sadie, Stanley (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 17.* London: Macmillan, 2001. 870-871.

Sicher, Efraim: *The Jew's Daughter. A Cultural History of a Conversion Narrative.* Lanham: Lexington Books, 2017.

Szőnyiné Szerző Katalin: „Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc zenei emlékképei Brahms magyar kottatárában. Kommentár a Brahms Appendixhez.” *Parlando.* 2018/3. <https://www.parlando.hu/2018/2018-3/Szonyine-Brahms.htm> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. 05. 05.)

Tappert, Wilhelm: *Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet.* Berlin: Challier, 1870.

Wiora, Walter: „Concerning the Conception of Authentic Folk Music.” *Journal of the International Folk Music Council* 1 (1949): 14-19.

_____: „Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das Volkslied durch historische Untersuchungen”. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 14 (1969): 1-10.

Wolf, Johann Wilhelm: *Deutsche Märchen und Sagen.* Leipzig: Brockhaus, 1845.

Az elemzéshez használt kottakiadványok:

Brahms, Johannes: *Deutsche Volkslieder. Mit Clavier-Begleitung von Johannes Brahms.* Berlin: Simrock, 1894.

_____: *Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung. Deutsche Volkslieder für gemischten Chor WoO34.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 21. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

_____: *Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung. Lieder und Romanzen für vierstimmigen gemischten Chor Op. 93.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 21. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

_____: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Lieder und Romanzen Op. 14.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 23. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

_____: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Romanzen und Lieder Op. 84.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 25. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

_____: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Vier Lieder Lieder Op. 96.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 25. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

_____: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 28 Deutsche Volkslieder.* Mandyczewski, Eusebius (szerk.): Brahms Sämtliche Werke. Band 26. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-1927.

Az elemzéshez használt CD felvételek:

Brahms, Johannes: *49 Deutsche Volkslieder, Books 1-6.* EMI Records Ltd, 2003. 0724358550252.

Schumann, Clara – Schumann, Robert – Brahms, Johannes: *Lieder & Briefe. Schöne Wiege meiner Leiden.* Harmonia Mundi, 2003. HMC 901842.

Seefried, Irmgaard: *Recordings 1944-67.* Orfeo, 2014. ORF-C877134