

10.18132/LFZE.2023.12

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

**BRAHMS H-DÚR ZONGORATRIÓJA:
A FIATALKORI ÉS A KÉSEI VÁLTOZAT
KONTEXTUSAI**

BELINSZKY ANNA

Témavezető: PÉTERI LÓRÁNT

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

TARTALOM

Bevezetés	1
<i>Komponálás és újrakomponálás, 3</i>	
I. KORAI SÁG ÉS KÉSEISÉG	
1. Johannes Brahms és Johannes Kreisler – a fiataalkori művek esztétikája	7
<i>Kreisler kézjegye, 8; Brahms-Kreisler és a művészlét, 11; A zeneszerző kincsesládája, 14; Az azonosulás rétegei, 16;</i>	
2. Brahms és a késeiség problémái	21
<i>Kései korszak-határok az életművön belül, 23; A zenetörténet idősíkjai, 26; Brahms és a 19. század végi Bécs zenekultúrája, 29; Az újraírt H-dúr zongoratrió a századvégi Budapesten, 39; Nosztalgia és őszi hang, 50</i>	
II. VÁLTOZATOK ÉS KONTEXTUSOK	
1. A két változat szerkezeti összehasonlítása	53
<i>1. Az első tétel, 55; 2. Scherzo, 66; 3. Adagio, 70; 4. Finálé, 78</i>	
2. Az első tétel a Brahms zenéjéről szóló zenei-politikai diskurzusok tükrében	85
<i>Az első téma vonásai, 86; „Bizarr különiségek”, 90; Sebészeti beavatkozások, 95; „Őszi érettség”, 97; Játék az elvárásokkal, 99; A fiataalság „hibái”, 101; Az idő múlása, 106</i>	
3. A Scherzo változatlansága	108
<i>A H-dúr trió Scherzója Brahms scherzói között, 108; Mozgás és mozdulatlanság, 114; A Clara-motívum (?) állandósága, 118; „Megfelelő korlátok között”, 122; Változás a változatlanságban – a kódák különbözősége, 123</i>	
4. Kreisler-karakterek az Adagióban	126
<i>Belső dalok, 127; A harmónia birodalma, 133; Kontrasztok és különiségek, 135; Az Adagio-komponálás kihívásai, 140; Folytonosság és törések, 143</i>	
5. Az emlékezés motívumai a fináléban	146
<i>Allúziók Brahms műveiben, 147; A H-dúr trió távoli kedves-allúziójának korábbi elemzése, 151; Az emlékezés folyamatai Beethoven An die ferne Geliebte dalciklusában, 155; Schumann távoli kedves-allúziói, 158; „Dein Bildnis” – a távoli kedves fantáziaképei, 164; Brahms távoli kedves-allúziója, 166; Emléknymok az újraírt fináléban, 170; Az újraírt finálé veszteségei, 172; A vágyódás minőségei, 176; A zenei múlt emlékei, 178; Vigasztaló zenék, 181</i>	
Epilógus	183
Bibliográfia	186

RÖVIDÍTÉSEK

Billroth–Brahms Briefe	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , közr. Otto Gottlieb-Billroth (Berlin: Urban und Schwarzenberg, 1935).
Brahms–Herzogenberg Briefe I–II	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg</i> I–II, közr. Max Kalbeck (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907; <i>Brahms Briefwechsel</i> I–II).
Brahms–Joachim Briefe I–II	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , közr. Andreas Moser (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908; <i>Brahms Briefwechsel</i> V–VI).
Brahms–Simrock Briefe III–IV	<i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , közr. Max Kalbeck (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1919; <i>Brahms Briefwechsel</i> XI–XII).
Clara Schumann–Brahms Briefe I–II	<i>Clara Schumann und Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> I–II, közr. Berthold Litzmann (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1927).
Herttrich	Herttrich, Ernst, „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur Opus 8. Frühfassung und Spätfassung: Ein analytischer Vergleich”, in Martin Bente (szerk.), <i>Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle</i> (München: Henle, 1980), 218–236.
Kalbeck I–IV	Kalbeck, Max, <i>Johannes Brahms</i> I–IV (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904–1914).
Litzmann I–III	Litzmann, Berthold (közr.), <i>Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen</i> I–III (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1902–1920).
McCorkle	McCorkle, Margit L. és McCorkle, Donald M., <i>Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> (München: G. Henle, 1984).

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Dolgozatom nem jöhetett volna létre témavezetőm, Péteri Lóránt támogatása nélkül. Hálás vagyok a konzultációkért, a kritikai észrevételekért, az inspirációt jelentő kérdésekért, a figyelméért. Köszönöm, hogy hitt bennem és a munkámban.

A német nyelvű szövegek fordításában nyújtott segítségért Szűcs Petrának tartozom köszönettel. Köszönöm továbbá a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára, a Wienbibliothek és az ÖNB Zenei Gyűjteménye, valamint az OSZK Mikrofilmolvasó munkatársainak kitartó segítőkészségét.

A témám alakulását Vikárus László és az általa vezetett doktorszemináriumok hallgatói is végigkövették, hálás vagyok az ő figyelmükért, kérdéseikért és megjegyzéseikért is. Doktori tanulmányaim ideje alatt a tanítási tapasztalataim is formáltak, örülök, hogy a hallgatóimtól is tanulhatok a zenéről.

Végül köszönöm a barátaimnak és a hozzám legközelebb állóknak, hogy a disszertációírás ideje alatt is mindvégig elértem őket, amikor támogatásra volt szükségem. A legnagyobb hálával közülük Mona Dánielnek tartozom, aki megtartó türelemmel kísért végig az úton, és mindemellett a kottapéldák szerkesztésében és a dolgozat végső korrektúrájában is elengedhetetlen segítséget nyújtott.

Bevezetés

Megírtam még egyszer H-dúr triómat...

Johannes Brahms op. 8-as H-dúr zongoratriója valójában két zongoratrió: egy fiataalkori és egy kései mű. A zenei köztudatban és a koncertéletben az op. 8-as darab általában az 1889-ben újrakomponált művet jelenti, amelyet legfeljebb új vagy átdolgozott kiadásként különböztetnek meg az eredeti, 1854-ben született darabtól. A trió revideálásakor Brahms lényegesen többet tett annál, mint hogy javítsa fiataalkori darabjának hibáit – ahogyan azt a 19. század végi és a 20. századi narratívák jelentős része sugallja. Az újraírással létrehozott egy, az 1854-es zongoratrióval több meghatározó jegyében azonos, mégis alapvetően különböző darabot. Anélkül, hogy ezzel felülírta vagy érvénytelenítette volna a fiataalkori változatot.

Hans Gál már 1926-ban, a régi Brahms-összkiadás 9. kötetéhez írt előszavában felhívta a figyelmet rá, milyen páratlanul gazdag lehetőséget kínál a kompozíciós munka tanulmányozására a két változat összehasonlítása.¹ Több mint fél évszázaddal később vállalkozott erre a feladatra Ernst Herttrich, valamint Franz Zaunschirm – mindketten Brahms kompozíciós gondolkodásmódját állították középpontba, és zeneszerzéses technikai kérdésekre koncentrálnak közöltek a fiataalkori és a kései változatot egybevető, részletes elemzést.² Egyikük sem foglalkozott azonban azzal a kontextussal, amelyben ezek a változatok születtek, és – a *Fassung letzter Hand* felfogás jegyében – mindketten a kései triót tekintették abszolút viszonyítási pontnak. Ezt a nézetet erősítette az említett előszóban Hans Gál is, aki a fiataalkori változat „gyengeségeivel” az újraírt mű „felülmúlhatatlan objektivitását” állította szembe. Zaunschirm a újraírt darabban az „érett Brahms mesterségbeli tökéletességét”³ láttatta, Herttrich pedig egyszerűen úgy fogalmazott, hogy az új mű formai szempontból „kétségtelenül sokkal érettebb és jobb”.⁴

Noha az újraírt H-dúr trió dominanciáját hirdető hangok sokat szelídültek, továbbra is ritkák azok az elemzések, amelyek a fiataalkori és a kései változatot

¹ Hans Gál, „Revisionsbericht”, in *Johannes Brahms Sämtliche Werke IX – Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1926), III.

² Ernst Herttrich, „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur opus 8. Frühfassung und Spätfassung: Ein analytischer Vergleich”, in Martin Bente (szerk.), *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (München: Henle, 1980), 218–236.; Franz Zaunschirm, *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (Hamburg: Wagner, 1988.).

³ Zaunschirm, *Der frühe und der späte Brahms*, 242.

⁴ Herttrich, 236.

egyenrangúan közelítik meg. Kiemelkedik közülük Roger Moseley 2007-ben közölt tanulmánya, amely a darabban felfedezhető allúziókra, zenei hatásokra fókuszál, és azt mutatja be, miként tükrözik ezek a hatások Brahms és a vele kapcsolatban álló kritikusok, barátok, a számára fontos zeneszerző kortársak és elődök viszonyát.⁵ Moseley elemzése a H-dúr trió vizsgálatának számos izgalmas kapuját nyitotta meg, felmutatva vagy akár csak sejtetve olyan utakat, amelyeken dolgozatomban továbbhaladhattam.

A Brahmsot körülvevő kapcsolati hálóra saját elemzésemben is kiemelten figyelek. Elengedhetetlen inspirációt jelentett ehhez számomra Paul Berry 2014-ben megjelent, *Brahms Among Friends: Listening, Performance and the Rhetoric of Allusion* című monográfiája, melynek esettanulmányai rendkívül sokszínűen példázzák, hogyan segítheti Brahms és a hozzá közel állók zenei és személyes párbeszédének megismerése egy zenemű lehetséges jelentésrétegeinek feltárását.⁶

Berry elemzéseiben nem foglalkozik a H-dúr trióval, ahogy nem ad helyet a darabnak 2007-ben kiadott *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* című munkájában Margaret Notley sem. Notley monográfiájában a zenei-történeti késeiég, valamint Brahms kései stílusának változatos megnyilvánulási formáiról értekezik, és a zenei-politikai környezet sokszempontú bemutatásával, valamint a kései kamaraművek gazdag zenei elemzéseivel igyekszik elhelyezni Brahmsot a késő 19. századi Bécs kontextusában.⁷ A H-dúr trióra nem hivatkozik kései műként, és ezzel olyan hiányt teremt, amelyet dolgozatommal betölthetek.

Munkám célja, hogy reflektáljak arra, mi mindenről szólhat, milyen kontextusban nyerhet értelmet az újraírás aktusa. Igyekszem közel kerülni annak megértéséhez, hogy mi motiválhatta Brahmsot a H-dúr zongoratrió újraírására, s miért vetett el vagy őrzött meg bizonyos zenei anyagokat. A komponálás körülményeit, Brahms baráti, zenei és társadalmi köreit, a fiatalkori és a kései változat egymással folytatott párbeszédét és a zongoratrió lehetséges allúzióit feltérképezve olyan kontextusokat vázolok fel, amelyekben az *új* és a *régi* mű kapcsolatát, az ötvenes éveiben járó Brahms alig több mint húszéves önmagával való viszonyát minél változatosabb nézőpontokból világíthatom meg.

⁵ Roger Moseley, „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 252–305.

⁶ Paul Berry, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion* (New York: Oxford University Press, 2014).

⁷ Margaret Notley, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (New York: Oxford University Press, 2007).

Komponálás és újrakomponálás

„Hannover. Januar 54. Kreisler jun.” – ez az aláírás szerepel Brahms op. 8-as H-dúr triójának autográfjában. A Kreisler név a zeneszerzőt rejt, és egyértelműen utal E. T. A. Hoffmann szövegeinek romantikus művészalakjára. Brahms életrajzírója, Max Kalbeck tudósítása szerint a zeneszerzőt már 1853 nyarán is foglalkoztatta a trió,⁸ nem maradtak azonban fenn olyan vázlatok, amelyek bizonyítanák ezt a feltételezést.⁹ Kalbeck a partitúrán szereplő januári dátumból kiindulva azt állította, hogy Brahms mindössze három hét alatt fejezte be a darabot: január 4. és 20., valamint 29. és 31. között dolgozhatott rajta, a köztes napokon az épp Hannoverbe látogató Schumann-házaspárral töltötte az idejét. Nem tudjuk, milyen ötletei vagy kezdeményei születhettek meg a triónak még január előtt, ahogyan azt sem, milyen mértékben alakíthatta még Brahms a zenei anyagot január után.

Clara Schumann és Joachim József 1854 márciusában már biztosan értesültek a darabról, Brahms március 26-án el is játszotta a triót zongorán Clara Schumann jelenlétében.¹⁰ Joachim pedig az előtte lévő nap sajnálatát fejezte ki, hogy nem hallhatja majd a művet a társaságukban.¹¹ Április 1-én Brahms arról értesítette Joachimot, hogy néhány részletet még változtatna a művön, de hamarosan postázza azt neki.¹²

A zeneszerző május 19-én küldte el a H-dúr triót a Breitkopf & Härtel kiadónak.¹³ Nem sokkal később Clara Schumann is a figyelmükbe ajánlotta a darabot – tartva attól, hogy egy lapról olvasott előadás alapján felületesen ítélnék meg.¹⁴ Az ő közbenjárására, június 10-én fogadta el a kiadó hivatalosan is a H-dúr triót – azzal együtt, hogy bár számítottak rá, nem volt lehetőségük meghallgatni azt a jóváhagyás előtt.¹⁵ Egy hónappal később Brahms továbbra is bizonytalanságának adott hangot: „*A triót is szívesen visszatartottam volna, mert később mindenképp változtattam volna még rajta*” – írta

⁸ Max Kalbeck, *Johannes Brahms I* (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904), 156.

⁹ Margit L. McCorkle, és Donald M. McCorkle, *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle, 1984), 24.

¹⁰ Berthold Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen II* (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1920), 310.

¹¹ Joachim levele Brahmsnak (1854. március 25.), in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim I*, közr. Andreas Moser (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908; *Brahms Briefwechsel V*), 28.

¹² Brahms levele Joachimnak (1854. április 1.), in *Brahms-Joachim Briefe I*, 32–33.

¹³ Brahms a Breitkopf & Härtel kiadónak (1854. május 19.), in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau*, közr. Wilhelm Altmann (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1920; *Brahms Briefwechsel XIV*), 9.

¹⁴ Clara Schumann 1854. május 31-i naplóbejegyzése. *Litzmann II*, 318.

¹⁵ A Breitkopf & Härtel kiadó levele Brahmsnak (1854. június 10.), in *Brahms Briefwechsel XIV*, 10–11.

június 19-én Joachimnak.¹⁶ Július elején egy rendkívül udvarias levélben sürgette a kiadót, hogy amennyiben elkészültek a korrektúrákkal, azt feltétlenül osszák meg vele.¹⁷ A Breitkopf & Härtel végül novemberben jelentette meg a H-dúr triót.¹⁸ Noha sem a darab kéziratán, sem a Breitkopf & Härtelnél megjelent kiadásán nem szerepel dedikáció, Brahms Robert Schumann-nak írt 1855. január 30-i levelében bizonyosságot tett arról, hogy a H-dúr zongoratriót Clara Schumann-nak ajánlotta.¹⁹

Sokáig tartotta magát az a feltevés, hogy a privát előadásokat követően a trió először New Yorkban, 1855. november 27-én hangzott el nyilvános koncerten. Több híradás is tanúskodik azonban arról, hogy az európai premier megelőzte az újvilágít. A darab egy danzigi kamarazenei esten, a Gewerbehaus koncerttermében, 1855. október 13-án debütált szélesebb körben közönség előtt.²⁰

A H-dúr zongoratrió Brahms első publikált kamaraműve, azonban feltehetően nem az első zongoratrió, amelyet komponált. 1853. november 16-án, amikor első opusainak kiválasztásáról számolt be Schumann-nak, triókra is utalt: „*Nem gondolok rá, hogy bármelyik triómat is kiadassam [...]. Természetesen érezni fogja, hogy minden erőmmel törekszem a lehető legkevésbé szégyent hozni Önre.*”²¹ Kalbeck tudósításából ugyanakkor arról is értesülünk, hogy talán épp az említett triók közül egyet Karl Würth álnév alatt már 1851. július 5-én bemutattak Hamburgban egy privát koncerten.²²

A H-dúr trió publikálása jelentőséggel bír a közvetlen közelében keletkezett és később hátrahagyott művek tekintetében is: Brahms a tárgyalt időszakban feltehetően egy d-moll hangnemű, Largo és Allegro tételből álló, zongoratrióra komponált fantáziával, valamint egy h-moll vonósnégyessel és egy a-moll hegedű-zongoraszonátával is

¹⁶ „*Das Trio hätte ich auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte.*” Brahms levele Joachimnak (1854. június 19), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 43.

¹⁷ Brahms levele a Breitkopf & Härtel kiadónak (1854. július 3.), in *Brahms Briefwechsel* XIV, 11–12.

¹⁸ A kotta hirdetése megtalálható a *Neue Zeitschrift für Musik* 1854. december 8-i számában.

¹⁹ Berthold Litzmann (közr.), *Clara Schumann und Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896* I (Lipce: Breitkopf & Härtel, 1927), 69.

²⁰ William Mason, Theodor Thomas és Karl Bergmann 1855. november 27-i előadását említi ösbemutatóként tematikus műjegyzékében McCorkle is. Az amerikai premierről és visszhangjáról Bozarth írt bővebben: George S. Bozarth, „Brahms’s B major Trio: An American Premiere”, *The American Brahms Society Newsletter*, 8 (1990)/1, 1–4. Az amerikai előadás elsőségét később Michael Struck cáfolta részletesen: „Noch einmal Brahms’s B major Trio: Where Was the Original Version First Performed?”, *The American Brahms Society Newsletter*, 9 (1991)/2, 8–9.; „Zwischen Alter und Neuer Welt: Unbekannte Dokumente zur Uraufführung und frühen Rezeption des Klaviertrios op. 8 von Johannes Brahms in der Erstfassung”, in Klaus Hortschansky (szerk.), *Traditionen—Neuansätze: Für Anna Amalie Abert (1906–1996)* (Tutzing: Schneider, 1997), 663–676. A danzigi bemutató zenészei voltak: Louis Haupt (zongora), Eduard Braun (hegedű), Wilhelm Klahr (cselló).

²¹ „*Ich denke keines meiner Trios herauszugeben [...]. Sie werden es natürlich empfinden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.*” Brahms levele Schumann-nak (1853. november 16.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 2.

²² Kalbeck I, 70.

foglalkozott, amelyeket azonban később megsemmisített.²³ A H-dúr trió tehát kiemelkedett a közvetlen közelében született művek közül: az első kamaraművé vált, amelyet Brahms kiadásra alkalmasnak talált.

Az 1880-as években Fritz Simrock Brahms több korai művének publikációs jogát is megszerezte, és felajánlotta a komponistának, hogy az új kiadás előtt revideálhatja darabjait. Brahms élt is a lehetőséggel, ám egyetlen másik művét sem dolgozta át olyan mértékben, mint a H-dúr triót.²⁴ Az átdolgozás után azonban nem semmisítette meg, sőt a kiadónál is hagyta továbbélni az első változatot. 1890 decemberében Simrocknak írt levelében nyilvánvalóvá tette, hogy nincs kifogása a két változat egyidejű létezése ellen.

Úgy gondolom, az op. 8-ra elég, ha annyit ír: új kiadás. A hirdetésében hozzáteheti, hogy teljesen átdolgozott és megváltoztatott, és amit csak akar. Hogy mi történjen a régi kiadással: semmi értelme beszélgetni vagy dönteni róla – bár nem hiszem, hogy most az új kiadással egy időben jól tudná hirdetni. Ha valaki igényli, küldje el neki, és ha majd egy nap úgy látja szükségesnek vagy ajánlatosnak, hát nyomtassa újra (akár úgy is, hogy az új kiadást helyettesítse!).²⁵

A zeneszerző egy Simrocknak írt levelében egyenesen kasztrációnak nevezte a szerkesztési folyamatot, melynek során a Scherzo kivételével a trió valamennyi tételét jelentősen átdolgozta.²⁶ A tételek leginkább azáltal őrizhették meg eredeti identitásukat, hogy a komponista az első témákat kivétel nélkül megtartotta. Feltűnő és meghatározó változtatásokat hajtott azonban végre a további szakaszokban: új második témákat komponált, hosszabb egységeket kihúzott, illetve újrafogalmazott. A kasztráció kifejezéssel mintha arra utalt volna, hogy az újraírás során az eredeti változathoz valami lényegit is eltávolított. Dolgozatomban az újraírt H-dúr trióra nem revideált fiatalkori

²³ Anh. IIa no. 10, no. 5 és no. 8., in *McCorkle*, 658–659.

²⁴ Moseley, *Reforming Johannes*, 255–256.

Brahms ugyanebben az időszakban revideált zongoradarabjairól ld. Robert Pascall, „Brahms and the Definitive Text”, in Robert Pascall (szerk.), *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 59–75.

²⁵ „Ich meine, es brauchte bei op. 8 nichts weiter zu stehen als: Neue Ausgabe. In Ankündigungen können Sie ja beisetzen: vollständig umgearbeitete und veränderte und was Sie wollen. Was mit der alten Ausgabe geschehen soll: es ist wirklich unnütz, darüber zu reden und zu beschließen – nur meine ich, man kann sie nicht wohl jetzt mit der neuen Ausgabe zugleich anzeigen. Wird sie verlangt, so schicken Sie sie, und scheint es Ihnen eines Tags nötig oder wünschenswert, so drucken Sie sie neu (lassen ja auch möglicherweise die neue Ausgabe eingeben!).” Brahms levele Fritz Simrocknak (1890. december 29.), in *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock IV*, közr. Max Kalbeck (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1919; *Brahms Briefwechsel XII*), 38–39.

²⁶ Simrocknak írt 1890. december 29-i levelében Brahms a következőképp hivatkozik a „kasztrációra”: „Ich denke selbstverständlich dabei nicht an das Honorar und weiß wirklich nicht, was ich für das Kastrieren verlangen soll.” („Természetesen nem gondolok a honoráriumra, és tényleg nem tudom, mit kellene kérnem a kasztrációért.”) *Brahms–Simrock Briefe IV*, 39.

darabként, hanem olyan kései műként tekintek, amelynek csupán kiindulópontja a korábbi kompozíció. Ezt a megközelítést erősíti Brahms fentebb idézett gondolata is: „*Megírtam még egyszer H-dúr triómat, és inkább op. 108-asnak nevezném az op. 8 helyett.*”²⁷

A H-dúr trió 1854-es és 1889-es változata igencsak ambivalens viszonyban áll egymással. Elképzelhetjük ugyanazon műként két különböző, kitüntetett időpillanatban, vagy tekinthetünk a kései változatra úgy, mint amely egyszerre testesíti meg a két eltérő időben született művet – azzal, ahogyan magába foglalja, megsemmisíti, átírja vagy emlékké szelídíti a fiatalkori darabot. Az ambivalencia feltűnik a két változat viszonyának legkülönbözőbb színterein: egy-egy zenei motívum alakváltásaiban, bizonyos formarészek határainak megrajzolásában, Brahms zeneszerzői identitásának formálódásában, az újraírásról szóló nyilatkozataiban vagy a trió változatait értékelő kritikákban, baráti megnyilvánulásokban. A dolgozatban fejezetről fejezetre haladva, ezeket a színtereket veszem sorra.

A *Johannes Brahms és Johannes Kreisler – a fiatalkori művek esztétikája* címet viselő I.1 fejezetben a H-dúr trió fiatalkori változatának megértéséhez teremtek hátteret, és ismertetem azokat a zenei jellegzetességeket, amelyeket Brahms Kreisler-karaktere magában hordozott. A I.2 fejezetben Brahms és a kései stílus problémájának lehetséges megközelítéseit sorakoztatom fel, és a 19. század végi bécsi viszonyok mellett azokat a budapesti körülményeket is bemutatom, amelyek között – a Hubay–Popper vonósnégyes előadásában – az újraírt H-dúr trió 1890. január 10-én először nyilvánosan megszólalhatott. A II. részben először – tételtől tételre haladva – felvázolom a két változat formai, szerkezetbeli különbségeit, melyeket az ezt követő tematikus fejezetekben gondolok tovább és értelmezek. Az első tételt a Brahms zenéjéről szóló zenei-politikai diskurzusok tükrében elemzem (II.2 fejezet); a II.3 fejezetben a Scherzo tétel változatlanságát igyekszem megragadni; az Adagióban a kreisleri karakterek megnyilvánulásait kutatom (II.4 fejezet); a fináléban pedig az emlékezés motívumait tárom fel különböző szinteken (II.5 fejezet). Úgy gondolom, hogy mindezek a szempontok együtt, egymással kölcsönhatásban járulhatnak hozzá a két változat rendkívül sokrétű viszonyának és ezáltal az újraírás tettének árnyaltabb, gazdagabb megértéséhez.

²⁷ „*Ich habe mein H-dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es op. 108 statt op. 8 nennen.*” Brahms levele Clara Schumann-nak (1889. szeptember 3.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* II, 393.

I.1

Johannes Brahms és Johannes Kreisler – a fiataalkori művek esztétikája

Ön nem szabadulhat meg a „Kreis”, a „kör” szótól, és adja az ég, hogy rögtön arra gondoljon: milyen csodálatos körökben mozog egész létünk, s ki sem törhetünk belőlük, bármint is legyünk. Ezekben a körökben köröz Kreisler, és bizony meglehet, hogy gyakran belefárad a szent vitustánc ugrándaiba, ama sötét, kifürkészhetetlen hatalommal perlekedve, mely körülírja e köröket, s e táncra kényszeríti őt, s ilyenkor a szabadba vágyik tán jobban is, mint ahogy az amúgy is gyöngye alkatú gyomrának megfelel.¹

E. T. A. Hoffmann Kreisler-figurája az író *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza* (a továbbiakban: *Murr kandúr*) című regényében meséli el ebben a formában nevének jelentését.² Kreisler Hoffmann értekező és szépirodalmi szövegeinek rendkívül komplex szereplője, a romantika ironikus és önironikus művészalakjának prototípusa. Figuráját tovább árnyalja, hogy rendszeresen szolgált egyfajta alteregóként Hoffmann számára, aki rajta keresztül mutathatta be saját zenei gondolkodását, és reflektálhatott a kor közizlésére, zenefelfogására. Gyakran írta alá Kreislerként az *Allgemeine Musikalische Zeitung*-ban megjelent zenei írásait is.

Brahms egyértelműen utalt E. T. A. Hoffmann irodalmi alakjára, mikor az 1850-es évek elején több művét – köztük a H-dúr zongoratriót is – Johannes Kreislerként szignálta.³ Barátaival, köztük Clara Schumann-nal, Joachim Józseffel és a karmester-zeneszerző Julius Otto Grimm-mel való levélváltása is arról tanúskodik, hogy erősen azonosult Kreislerrel és rajta keresztül bizonyos, a német romantikára jellemző művészeti, esztétikai elvekkel. A fantázia, a művészi önfelfedezés, a kreativitás, a kifejezés korlátaival való játék, a rögtönzés, a vázlatosság, a töredékesség vagy akár az

¹ E. T. A. Hoffmann, *Murr kandúr életszemlélete, valamint Kreisler karmester töredékes életrajza*, ford. Szabó Ede (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2008), 69.

² A regény először két kötetben jelent meg, az első 1819-ben, a második 1821-ben. Eredeti címe: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*.

³ Brahms Kreislerként aláírt műveinek adatolásához a McCorkle-féle tematikus műjegyzéket használtam. A továbbiakban az ebben található keletkezési információkat és Brahms Kreisler-kézjegyével kapcsolatos utalásokat tekintem irányadónak.

ellenponttal való kísérletezés mind visszatérő elemek Hoffmann írásaiban, és közülük több is fontos szerephez jut Brahms fiatalkori műveiben.⁴

Jelen fejezetben arra keresek választ, mi motiválhatta Brahms Kreislerrel való azonosulását, és milyen zenei jellegzetességek köthetők ehhez a Kreisler-karakterhez a zeneszerző fiatalkori műveiben. Felsorakoztatom azokat a műveket, melyeket Brahms Kreislerként szignált, majd az életrajzi körülményeket is ismertetve bemutatok barátaival folytatott levelezéséből néhány részletet, melyek hozzájárulnak a Brahms-Kreisler kép megértéséhez. Mindezzel kontextust kívánok teremteni a H-dúr trió fiatalkori változatának gazdagabb megértéséhez. A Kreisler által megtestesített romantikus zenefelfogás jellegzetességeit a *Murr kandúrból*, valamint a *Kreisleriana*-sorozat írásaiból vett hoffmanni szövegekkel illusztrálom.

Kreisler kézjegye

Brahms fennmaradt művei közül legkorábban Weber Rondójából készített átiratán fedezhetjük fel a Kreisler-kézjegyet. A kompozíció, melynek kottáját Brahms 1852 márciusára datálta, Kalbeck szerint még Eduard Marxsenel folytatott tanulmányainak idejéből eredeztethető.⁵ A kéziratok tanúsága szerint Brahms első opusszámmal ellátott műveit is rendszeresen szignálta hasonlóképp – ifjú vagy ifjabb Kreislerként –, a művek nyilvánosságnak szánt, kiadott kottáin azonban már nem hagyta nyomát az alteregónak. A Kreisler nevet viselik kézíratos formájukban Brahms első, nyomtatásban is megjelent

⁴ Constantin Floros *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik* című monográfiájában (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980) részletesen foglalkozik a fiatal Brahms Kreislerrel való azonosulásával és ennek különböző értelmezési lehetőségeivel. Floros munkája 2015-ben újabb fejezetekkel kibővített formában jelent meg angol fordításban, a továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom: Constantin Floros: *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes. Studies in Musical Semantics*, ford. Ernest Bernhardt-Kabisch (Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2015). Floros behatóan elemzi Brahms Kreislerként szignált művei közül az op. 9-es Schumann-variációsorozatot és a darabbal összefüggésben a Kreisler-karakterhez társítható zenei jellegzetességeket, az op. 8-as trióról azonban mindössze egyszer tesz említést, egy felsorolás részeként. Megállapításai a H-dúr trió vonatkozásában is fontosak, erre utalok többször is jelen fejezetben, valamint ezeket gondolom tovább az Adagiót tárgyaló II.4 részben. Kreisler és a H-dúr trió kapcsolatával foglalkozik Antonio Baldassarre, „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major Opus 8”, *Acta musicologica*, 72 (2000)/2, 145–167., valamint Roger Moseley is, „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 252–305. Moseley érzékletesen mutatja be, mit jelenthetett Brahms számára a Kreislerrel való azonosulás, a trió kreisleri vonásait pedig leginkább az első tétellel kapcsolatban értelmezi. Rendkívül röviden szól magáról a H-dúr trióról Baldassarre, aki főként a tételek második témáit hozza Kreislerrel összefüggésbe. Sem Moseley, sem Baldassarre nem foglalkozik érdemben az Adagio kreisleri vonásaival. A II.4 fejezettel ezt a hiányt szándékozom pótolni, gazdagítva azt a szempontrendszert, amely a H-dúr zongoratrió mint fiatalkori Brahms-mű megértését segíti.

⁵ Kalbeck I, 71–72.

zongoraszonátái: az 1852 és 1853 tavasza között komponált op. 1-es, Joachim Józsefnek ajánlott C-dúr szonáta kéziratán a *Joh. Kreisler jun.* aláírás szerepel, akárcsak az 1852. novemberre datált op. 2-es fisz-moll szonátán, valamint az 1853. októberben befejezett f-moll szonátán (mindkettőn *Kreisler jun.* formában).

Az 1852 novembere és 1853 júniusa között írt op. 3-as és az 1852 áprilisa és 1853 júliusa között keletkezett op. 6-os dalok egyes kéziratok forrásain az ajánlás részeként olvashatjuk a Kreisler aláírást. Brahms Julius Otto Grimmnek címezve az op. 3 dalok elé a „*Seinem lieben Julius zur freundlichen Erinnerung. Der junge Kreisler*” (Baráti emlékként az ő drága Juliusának. Az ifjú Kreisler), míg az op. 6-os sorozathoz a „*Meinem lieben Julius zur Erinnerung an Kreisler jun.*” (Drága Juliusomnak az ifjabb Kreisler emlékére) sorokat illesztette. A dalok kiadott változatában már Bettina von Arnim írónőnek (op. 3), illetve a muzsikus Luise Japhának és testvérének, Minna Japhának (op. 6) szóló ajánlás szerepel. Az 1851. május és 1853. március között komponált op. 7-es Hat dalból nem maradt fenn Brahms-kézirat, lehetséges azonban, hogy valaha ezekből is létezett olyan autográf, melyet Kreisler jegyzett.

Brahms első publikált kamaraműveként az op. 8-as H-dúr zongoratriót is Kreislerként szignálta. A kézirat tisztázott utolsó oldalán a korábban már idézett aláírást olvashatjuk: „*Hannover. Januar 54. Kreisler jun.*”. A legkésőbbi darab, amelyen feltűnik Kreisler neve, az op. 9-es variációsorozat, amelyet Brahms Robert Schumann témájára komponált, Clara Schumann-nak ajánlva. Kreisler ezúttal egyes variációkat jegyez, díszes Kr monogrammal a kapcsolódó autográf kottaoldalakon.

Brahms opusszám nélküli művei között is találunk Kreisler-feliratút. A Schumann-nal és a zeneszerző-karmester Albert Dietrichhel együttműködve, Joachimnak komponált *F–A–E szonáta* is a Kreisler-kézjegyet viseli: a Scherzo végén az autográfból ez olvasható: „*Johs. Kreisler jr. / Düsseldorf / im October*”. A zeneszerző Hoffmann *Fantáziadarabok Callot modorában* című köteteire utalt, amikor készülő zongoragyakorlatai (51 zongoragyakorlat, WoO6) fölé a *Fantasiestücke in Callot's kühnster Manier* címet illesztette – erről ugyancsak egy Brahms kézírásával fennmaradt, feltehetően az 1850-es évek elejéről származó kottalap tanúskodik. „Callot legvakmerőbb modorában” – Jean Paul fogalmazott így, mikor a *Fantáziadarabok* első kötetéhez írt előszavát ezzel zárta: „*Önöknek és magamnak is azt kívánom, hogy mielőbb kézbe vehessük az ígért folytatást Callot vakmerő modorában.*”⁶

⁶ E. T. A. Hoffmann, „Jacques Callot”, in *Fantáziadarabok Callot modorában I*, ford. Horváth Géza (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2007), 11.

A *Fantáziadarabok* Callot modorában első kiadása négy egymást követő kötetben látott napvilágot 1814–1815-ben. Hoffmann rögtön a címben összekapcsolta az írásokat Jacques Callot alakjával, aki a 17. században alkotott grafikusként és rézmetszőként, és fantasztikus-realista képeivel nagy hatással volt az íróra. A *Fantáziadarabok* első kötetének első novellájában Hoffmann úgy jellemzi Callot-t, mint akinek „még a hétköznapi életből vett legközönségesebb témái is némi romantikus eredetiség sejtelmes fényében tűnnek fel, és a fantasztikusra hangolt lelkiületet csodálatos módon szólítják meg”. Groteszk alakjai pedig „a komoly, mélyebbre hatoló néző előtt mindazon titkos jelzéseket leleplezik, melyeket eltakar a bizarr bolondéria fátyla”.⁷

A fantáziadarabok elnevezésben a fantázia egyszerre utal improvizációra, rögtönzésre és romantikus felfogásban a művészi teremtő erőre. Beszédes a gyűjtemény alcíme is: *Lapok egy utazó rajongó naplójából* (*Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*). Ahogy a magyar fordításhoz írt utószavában Horváth Géza is felhívja rá a figyelmet, az „Enthusiast” kifejezés nem egyszerűen lelkes rajongót jelent. Inkább olyan, a művészetre rendkívüli módon érzékeny és fogékony embert, akinek lelkesültsége az örülettel határos, és aki számára a külső és belső élet, a hétköznapi világ és saját fantáziájának eseményei nem elválaszthatók, hanem egymás mellett, egymással egyként léteznek.⁸ A változatosság alapvető vonása a *Fantáziadarabok*, és ezen belül a *Kreisleriana* darabjainak: rendkívül sokszínű az írások műfaja és hangvétele, analitikus zenei értekezések és gúnyos szatírák, zenei, képzőművészeti és költői alkotásokra való utalások követik egymást, a zene és általában a művészet lényegéről szóló fejtegetések a legkülönbözőbb formákban hálózák be az írásokat.

Brahms 1854. június 19-i, Joachimnak írt levele őrzi a nyomát annak, hogy *Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers* (*Levelek egy zenész naplójából*) címmel zongoraszorozatot is tervezett, melyet Kreislerként adott volna közre („*Herausgegeben vom jungen Kreisler*”). Az első füzetben egy asz-moll Menüett, egy h-moll Scherzino, egy d-moll darab és egy h-moll Mendelssohn-hommage, míg a második füzetben az op. 9-es variációk és többek között egy sarabande – valószínűsíthetően a WoO5 számot viselő két sarabande közül az egyik – szerepelt volna.⁹ Brahms az alábbi aggályaival és magyarázatával vezette fel tervét Joachimnak:

⁷ Hoffmann, *Fantáziadarabok* I, 14.

⁸ Horváth Géza utószava, in Hoffmann, *Fantáziadarabok* I, 179.

⁹ *Brahms–Joachim Briefe* I, 43. A Brahms által említett darabok azonosítását ld. McCorkle, 660.

Mit gondolsz? Nem azért kellene a daraboknak ezt az anonim címet viselniük, hogy joguk legyen rosszabbnak lenni, mint a korábbiaknak, hanem a vicc kedvéért és azért, mert alkalmi darabok. Az első füzet címeinek sorrendjében is bizonytalan vagyok. A variációk vajon nem túl kicsik és jelentéktelenek? Talán már nincs is szükség efféle gyerekességekre.¹⁰

Nem szerepel ugyanakkor Kreisler névjegye az op. 4-es esz-moll Scherzón, a nyomtatásban megjelent Brahms-zongoraművek legkorábbi, 1851 novemberében komponált darabján. Brahms kézírásával a Scherzo metszőpéldánya maradt csak fenn, így elképzelhető, hogy létezett egy Kreislerként is aláírt eredeti kézirat. Valószínűbb azonban, hogy Brahms ekkor még nem azonosult Kreislerrel, vagy ha már formálódott is benne ez a karakter, nem érezte az azonosulást olyan erőteljesnek, hogy annak írásban is jelét adja. Fontos ugyanakkor látnunk, hogy Brahms Kreislerrel való azonosulása jóval korábban kezdődött, mint hogy szorosra fűzte volna a barátságát Joachimmal (1853 májusában találkozott vele személyesen is Hannoverben),¹¹ megismerte volna Clara és Robert Schumann (1853 szeptemberében) vagy közeli barátságba került volna Julius Otto Grimm-mel (ugyancsak 1853 őszén).¹² Az ő közelségükben mindenesetre a Kreisler-karakter és Brahms e mögött formálódó művészegyénisége tovább bontakozhatott.

Brahms-Kreisler és a művészlét

Kreisler idővel Brahms barátaival folytatott levelezésének és minden bizonnyal személyes kapcsolatuknak, beszélgetéseiknek is állandó szereplőjévé vált. A zeneszerző alkalmanként magára is hivatkozott Kreislerként, Joachim és Grimm is többször szólították meg őt leveleikben vagy utaltak rá így a távollétében. Fennmaradt levelei között először 1853. június 29-i keltezéssel találunk példát arra, hogy Brahms Kreislerként írt magáról. A hegedűművész Reményi Edével való turnéjának megpróbáltatásai közepette fogalmazott így Joachimnak:

¹⁰ „Ich dachte die Sachen unter folgendem Tittel herauszugeben. Was meinst Du dazu? Die Sachen sollten den anonymen Titel nicht tragen um schlechter sein zu dürfen als meine früheren, sondern nur des Witzes wegen und weil sie Gelegenheitsstücke sind. Auch über die Reihenfolge und einzelnen Titel im ersten Heft bin ich unklar. Die Variationen sind wohl gar zu klein und unbedeutend? Man braucht eigentlich nicht mehr solche Kindereien.” Brahms levele Joachimnak (1854. június 19.), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 43.

¹¹ Kalbeck I, 74.

¹² *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, közr. Richard Barth (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908; *Brahms Briefwechsel* IV), 20.

Ha nem viselném a Kreisler nevet, most igencsak nyomós okom volna rá, hogy kissé kétségbeessek, elátkozzam a művészszeretetemet és lelkesedésemet, remeteként (írnokként?) visszavonuljak egy dolgozószoza magányába, és csendes elmélkedésbe merüljek (az alább leírt történetekről).¹³

Levelének folytatásában kamarapartnere, Reményi elviselhetetlenségéről ír, majd beszámol hamburgi hazatérésével kapcsolatos erőteljes aggodalmáról. Úgy érzi, legalább két vagy három művét meg kellene jelentetnie ahhoz, hogy hazatérve kellő örömmel nézhessen a szülei szemébe. Joachimtól pedig azt várja, hogy járjon közben az érdekében: *„Drága Joachim, Önt pedig arra szeretném kérni sürgősen, hogy a reményt, amelyet Göttingenben elültetett bennem, váltsa be, ahol csak lehetséges, és vezessen be engem a művészetbe.”*¹⁴

A Kreislerrel való azonosulás Brahms levelében a művészlét reményével egyesül, mintha Kreisler alakja hordozná magában azt a hitet és erőt, amellyel Brahms felülemelkedhet a turné viszontagságain, az anyagi bizonytalanságon, és kitartóan törekedhet afelé, hogy zeneszerzőként szabadon érvényesüljön, és nevet szerezzen magának. Joachimtól mint friss művészsövetségésétől ehhez a küzdelemhez kér segítséget. Fontos motívum Brahms levelében a szüleivel való újratalálkozás és az ehhez fűződő elvárások képe. Komoly tétje volt annak, hogy megfeleljen a szüleinek, különösen az apjának: bizonyítania kellett, hogy zeneszerzőként is megbecsülésre érdemes, és hogy pusztán a tisztességes polgári státusz érdekében nem kell lehorgonyoznia a zongorista- vagy a zenetanárszerepben.¹⁵ Kreisler alakja ezt a vágyát is megtestesíthette: maga mögött hagyni a polgári világ szürke, nyomasztó hétköznapiságát, belépni a művészetbe (ahogy Joachimnak is megfogalmazta) és átadni magát a szabad, alkotó, teremtő fantáziának.

Grimm Joachimnak írt 1854. március 9-i leveléből később már egy olyan Brahms-Kreisler¹⁶ képe rajzolódik ki, aki szinte fürdözik ebben a vágyott művészlétben. Grimm

¹³ „Trübe ich nicht den Namen Kreisler, ich hätte jetzt vollwichtige Gründe, etwas Weniges zu verzagen, meine Kunstliebe u. meinen Enthusiasmus zu verwünschen u. mich als Eremit (Schreiber?) in die Einsamkeit (eines Bureaus) zurückzuziehen u. in stille Betrachtung (der zu copirenden Acten) zu versinken.” Brahms levele Joachimnak (1853. június 29.), in *Briefe von und an Joseph Joachim I*, közr. Johannes Joachim és Andreas Moser (Berlin: Julius Bard, 1911), 64–65.

¹⁴ „Sie aber, liebster Herr Joachim, möchte ich dringend bitten, die Hoffnung, die Sie mir in Göttingen machten, wo möglich zu erfüllen u. mich dadurch in’s Künstlerleben einzuführen.” Uott.

¹⁵ Brahms szüleivel való viszonyáról, a család társadalmi státuszáról, egzisztenciájáról, a zeneszerző hamburgi éveiről és tanulmányairól Kurt Hofmann írt részletesen, kritikusan újraértékelve számos anekdotát és téves hiedelmet, amely sokáig meghatározta a Brahms fiatalkori éveiről szóló diskurzust. Ld. Kurt Hofmann, „Brahms the Hamburg musician 1833–1862”, in Michael Musgrave (szerk.) *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge University Press, 1999), 3–30.

¹⁶ Többek között Julius Otto Grimm hivatkozik így többször Brahmsra, gyakran csak Br-Kr monogrammal.

Brahms és Clara Schumann társaságából írt közös barátjuknak, hiányolva őt a zenés alkalmairól, melyeken Clara rendszeren megosztotta velük Schumann kézíratait. Grimm levelében egyszer csak szót kap Kreisler, bele-beleszólva a képzelt beszélgetésbe. Brahms-Kreisler többek között arra kéri Joachimot, küldje vissza neki *Hamlet*-nyitányának általa készített átiratát, hogy átnézhesse, majd eljátszhassa Clarával. Végül Grimm tollából egy rövid jellemzést – fantázia-töredéket – is olvashatunk róla:

Krösel itt ül a nyakamon, a Grafenbergre akar felmenni, ahol a holdfényben akarunk feküdni az erdőben. Tele van örülettel – mint egy düsseldorfi festőseni, a lakását a legszebb freskókkal festette tele Callot modorában, azaz grimaszokkal és Madonna-arcokkal – hogy méltó látványban lehessen része, amíg dolgozik.¹⁷

Brahms-Kreisler máskor ennél jóval szűkszavúbb híradásokban bukkan fel: például amikor Grimm Clara Schumann-nak számol be arról, hogyan telnek a távollétében Brahmsszal a napjaik,¹⁸ vagy Albert Dietrichnek ír Brahms Fekete-erdőbeli utazásáról.¹⁹ Clara Schumann-nak szóló leveleiben Joachim és Brahms is hivatkozik Kreislerre, Clara azonban úgy tűnik, hogy nem szólította így Brahmst, és nem utalt rá így a leveleiben.

Nem csak ebben a legszűkebb baráti körben játszott azonban Brahms a Kreisler névvel. 1854. január 8-i levelét, melyet az f-moll zongoraszonáta kiadásának ügyében küldött Bartholf Senffnek, a következőképp írta alá: „Jean de Krösel-le-jeune” (Irenäus herceg hívja így Kreisler *a Murr kandúrban*). A levélen ott találjuk Grimm fantáziadús aláírását is, aki csatlakozva a játékhoz „Secretarius und Plenipotentarius des divino Giovanni Brahmino-Kröselino junior”-ként, az isteni, ifjú Johannes Brahms-Kreisler titkáráként és meghatalmazottjaként aposztrofálta magát.²⁰

¹⁷ „Krösel sitzt mir auf dem Nacken u. will auf den Grafenberg, wo wir bei Mondschein uns in den Wald legen wollen. Er steckt voll Tollheiten — als Düsseldorfer Malergenie hat er sich sein Appartement voll der schönsten Fresken in Callots Manier ausgemalt, d. h. lauter Fratzen u. Madonnengesichter — um dabei würdige Anschauungen bei der Verrichtung zu haben.” Julius Otto Grimm levele Joachim Józsefnek (1854. március 9.), in *Briefe von und an Joseph Joachim I*, 181.

¹⁸ Julius Otto Grimm levele Clara Schumann-nak, in Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik* (Bielefeld és Lipcse: Velhagen & Klasing, 1925), 51.

¹⁹ Julius Otto Grimm levele Albert Dietrichnek (1854. augusztus), in Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit* (Lipcse: Otto Wigand, 1898), 20.

²⁰ Brahms levele Bartholf Senffnek (1854. január 8.), in *Brahms Briefwechsel XIV*, 8.

A zeneszerző kincsesládája

Brahms *Schatzkästlein des jungen Kreislers*, azaz *Az ifjú Kreisler kincsesládája* címmel látta el az 1850-es évek elején azokat a jegyzetfüzeteit, melyekbe számára fontos költők, írók, filozófusok és zeneszerzők, zenészek gondolatait sorakoztatta fel. Brahms címválasztása jelzi, milyen szorosan hozzátartoztak a művészi, zeneszerzői identitásához az irodalmi élményei és tágabb értelemben az a romantikus fantáziavilág, amelybe a kincsesláda tartalma is betekintést ad. Brahms Kreislerrel való kimondott azonosulása arról is tanúskodik, hogy nemcsak olvasója vagy szemlélője kívánt lenni ennek a fantáziavilágnak, de alakítója, aktív szereplője is. A *Schatzkästlein* részletei kaleidoszkópszerűen láttatják a Brahms számára fontos gondolatokat zenéről, a művészet társadalomban elfoglalt helyéről, miközben esztétikai ideáljairól és művészi énjének alakulásáról is képet festenek.²¹ Kalbeck megfogalmazásában: a bejegyzések kulcsok Brahms legbelső lényéhez.²² Hasonló jelentéssel olvashatunk a kincsesládáról *Kreisler töredékes életrajzában* is: „Nos! Johannes, azt hiszem, most elénk tárod kora ifjúságodnak azt az emléket, amely ma, mint mondtad, betölti egész lelkedet.” Így hangzik a Kreisler megismerni vágyó titkos tanácsos felszólítása, melyet Ábrahám mester nyomatékosít: „én is úgy vélem, Kreisler, hogy a mai tűrhető hangulatában jobbat nem is tehetne; tárja föl a szívét, a lelkét, vagy aminek épp nevezi ezt a benső kincsesládáját, és szedjen elő belőle ezt-azt.”²³

Brahms még Hamburgban nyitotta első *Schatzkästlein*-füzetét, amelybe 1854 márciusában, Düsseldorfban írhatta az utolsó bejegyzést. Rögtön ekkor új füzetet kezdett, melyet Jean Paul Robert Schumann számára különös jelentőséggel bíró regényéből, a *Flegeljahrból* (*Kamaszévekből*) vett hosszabb részletekkel nyitott meg. Schumann fontos szerepet játszhatott abban, hogy Brahms *Schöne Gedanken über Musik* címmel a zenéről szóló idézeteket szisztematikusan is rendszerezni kezdte (többek között kritikákról, a közönségről vagy formai kérdésekről szóló tematikus részekben) – a szigorú rendet azonban nem tartotta sokáig, és a zenei gondolatoknak dedikált füzeiteibe is a legkülönbözőbb forrásokból és témák szerint jegyezte fel azokat a gondolatokat, amelyek

²¹ Köszönettel tartozom Reuben Phillipsnek, aki még a kiadása előtt megosztotta velem munkáját, melyben a *Schatzkästlein*-füzetek tartalmának elemzésén keresztül sokszempontúan tárgyalja a fiatal Brahms irodalommal való kapcsolatát és azokat a (gyakran egymással is ellentétes) művészi elveket, amelyek az összegyűjtött idézetekből kirajzolódnak. Reuben Phillips, „Between Hoffmann and Goethe. The Young Brahms as Reader”, *Journal of the Royal Musical Association*, 146 (2021)/2, 455–489.

²² Idézi: Carl Krebs (szerk.), *The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler*, ford. Agnes Eisenberger (New York: Pendragon Press, 2003), ix.

²³ Hoffmann, *Murr kandúr*, 92.

megragadták őt.²⁴ A Schumann-házban töltött idő alatt Brahms az irodalmi művek könyvtárában is elmerült, a *Schatzkästlein*-füzetekben szereplő bejegyzések jelentős részét Düsseldorfban írhatta. Az 1850-es évek első feléből négy hasonló füzetkét hagyott maga után, több mint hatszáz bejegyzéssel.²⁵ Tartalmukat 1909-ben Carl Krebs szerkesztette egybe és publikálta *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern* címmel.²⁶

Meglepőnek tűnhet, hogy a *Schatzkästlein* darabjai között mindössze két Hoffmann-idézet található (a 7-es és a 341-es bejegyzés, mindkettő a *Serapionsbrüder* gyűjteményben megjelent novellákból).²⁷ Ennek a gyakorlati oka azonban egyszerű lehet: Brahms saját gyűjteményében is ott voltak a számára fontos Hoffmann-kötetek, így azokhoz bármikor hozzáférhetett. Brahms könyvkatalógusának 1856. végi – 1857. eleji bejegyzései alapján Hoffmann két kötetét birtokolta biztosan: a *Fantáziadarabokat* és a *Murr kandírt*.²⁸ Mindkét kötet többször felbukkan Clara Schumann-nal folytatott levelezésében is. Egy 1854. október 24-i levél arról is tanúskodik, hogy a zeneszerző Clarának szerette volna ajándékozni a *Fantáziadarabok* egy másodpéldányát, amelyet otthonában talált.²⁹ Gyakran fel is olvasott Hoffmann műveiből Clarának, amiről Litzmann így számolt be: „E. T. A. Hoffmann művei [...] kimeríthetetlen és ösztönző tartalommal bírtak – a közös zenélés pedig a csüggedtség és aggodalom hosszú óráin is könnyebben átsegítette, mint korábban.”³⁰

Az olvasás és a zenélés szorosan összekapcsolódtak: közös tevékenységként mindkettő az inspirációt, a bensőséges együttlétet, a vigasztalást, a gazdag képzelettel való játékot és a belső gondolatok, érzések megosztását szolgálta. A hoffmanni

²⁴ *The Brahms Notebooks*, xv–xvi.

²⁵ Kalbeck egy feljegyzése szerint Brahms a füzeteket halála előtt nem sokkal kézbe vette, és ekkor néhány új gondolatot is beillesztett a negyedik noteszbe. Idézi: George S. Bozarth, „Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and Other Documents of His Life and Work”, *Fontes Artis Musicae*, 30 (1983)/3, 108–109. Az 1890-es években is fontosak lehettek tehát Brahms számára az évtizedekkel korábban összegyűjtött idézetek, melyeken keresztül fiatalságához, Kreislerhez is újra közel kerülhetett.

²⁶ Krebs közreadásában csak abban az esetben jelölte meg az íróján túl a pontos szövegforrását is, amennyiben azt Brahms is megtette. Előfordult továbbá az is, hogy önkényesen javította Brahms bejegyzéseit, melyeket pontatlannak ítélt. Virginia Hancock, „The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler. Quotations from Poets, Philosophers, and Artists Gathered by Johannes Brahms”, *Music and Letters*, 86 (2005)/1, 149.

²⁷ Brahms Clara Schumann-nak írt levele (1854. augusztus 21.) tanúskodik arról, hogy a *Serapionsbrüder* novelláit is jól ismerte. *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 16.

²⁸ Brahms könyvtár-katalógusának vonatkozó tételeit ld. Bozarth, *Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and Other Documents of His Life and Work*, 106.

²⁹ A könyvet Brahms karácsonyi ajándékként vette öccsének 1853-ban, aki azt nyáron nála hagyta – a zeneszerző szerint azért, mert még nem értette Hoffmann-t. Ld. *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 25.

³⁰ „Lektüre – E. T. A. Hoffmann, aus dem Brahms häufig vorlaß, bot unerschöpflichen und anregenden Stoff – und gemeinsames Musizieren halfen auch über Stunden der Verzagtheit und des Bangens leichter hinweg als bisher.” (1854. június). *Litzmann* II, 323.

fantáziavilág Brahms egy Clarának írt, szenvedélyes hangú levelének zárásaként is kulcsszerepet kapott:

Hasonlít-e bármiben az Ön udvara a *Murr kandúrbelire*? Egy Júlia van ott! A birodalom pedig olyan aprócska, hogy a herceg mind a négy falát látja az erkélyéről. De inkább ne akarjuk a két Júliát és Kreislert tovább hasonlítani, különben furcsa különbségekre lelhetünk! ³¹

Bár Clara udvarának név szerint is volt egy Júliája, az ekkor tízéves Julie Schumann, a házaspár harmadik lánya, Brahms fantáziája a két Júliáról és Kreislerről sokkal inkább szólhatott az ő Clarával való kapcsolatának különböző rétegeiről, a valóság és a vágyak, álmok világának egymásba fonódásáról.³² Brahms számíthatott rá, hogy Clara képzeletében megelevenednek a hoffmanni világ szereplői, és talán ő is ábrándozhat a hasonlóságokról és a „furcsa különbségekről”.³³ Hoffmann Júliája a *Murr kandúrban* nem egyszerűen a szerelmet vagy az alkotásra inspiráló múzsát szimbolizálja – gyakran vele együtt, általa tapasztalja meg Kreisler a zenében való feloldódást, a zenei élmény eksztatikus hatását. A közös, mélyen megélt zenei élmények és a zenei hangokon keresztül való összekapcsolódás pedig olyan alapeleme volt Brahms és Clara Schumann viszonyának, melynek hatása Brahms zenéjében is érezhető. Művein keresztül Robert Schumann is inspirálta Brahmsot ebben a zenei kapcsolatban: Brahms-Kreisler és a Schumann-házaspár összefonódásának szimbolikus példája az op. 9-es variációsorozat, valamint kevésbé explicit módon, mégsem kisebb jelentőséggel a H-dúr zongoratrió is.³⁴

Az azonosulás rétegei

Hoffmann szövegei Brahms számára fontos inspirációt jelentettek a művészi önfelfedezés útján, és olyan érzéseit, gondolatait tükrözhatték vissza költői formában, melyeket ő maga

³¹ „Hat denn Ihr Hof einige Ähnlichkeit mit dem in Kater Murr?: Eine Julia ist da! Und das Reich ist wohl so niedlich, daß der Fürst von seinem Balkon aus die vier Wände sehen kann. Aber wir wollen vor allem die zwei Julien und Kreisler nicht weiter vergleichen, sonst kommen merkwürdige Unterschiede!” Brahms levele Clara Schumann-nak (1855. június 26.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 118.

³² Izgalmas egybeesés, hogy Brahms mindössze egyetlen nappal azután osztotta meg Clarával a Júliáról és Kreislerről szóló fantáziáját, hogy egy levelében először váltott át a magázóról tegező formára. Clara már jó ideje tegezve írt Brahmsnak, amikor a zeneszerző 1855. június 25-i levelének elköszönéseként tegezve zárta sorait: „Nun, lebe wohl, liebe mich fort wie ich Dich immer und in alle Zeiten hinaus.” („Nos, Isten veled, szeress engem nagyon, ahogy én Téged mindig és minden időben.”) *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 116.

³³ Míg a rövid levélrészletben Júlia és Kreisler mellett a herceg tűnik fel harmadikként, úgy Brahms Clarához fűződő kapcsolatában Schumann volt az, aki harmadikként, legalábbis zenéjén keresztül, mindvégig jelen volt.

³⁴ Erről a II.5 fejezetben írok részletesen.

nem tudott szavakba önteni. A zeneszerző Kreislerrel való azonosulásának rétegeit különös érzékletességgel tárgyalja Constantin Floros a *Kreisleriana* második ciklusának utolsó darabjával, a *Johannes Kreisler mesterlevele* címet viselő novellával összefüggésben, melyben többszörösen tükröződni látja a fiatal Brahms vonásait és élményeit.³⁵ Hoffmann novellája három narratív sík egybefonódásából építkezik: 1.) a kerettörténetben Johannes Kreisler nyújtja át önmagának az inaslétből való felszabadulást, továbblépést jelentő zeneszerzői mesterlevelet; 2.) egy belső elbeszélésben a fiatal Chrysostomus küzd és elmélkedik arról, milyen reménytelenül összeegyeztethetetlen a bensőjéből fakadó csodás, titokzatos zene és a tanult, konkrét hangokban rögzített komponálás; 3.) a novella magját adó „fantáziadarabban” pedig egy mennyei zenét játszó, idegen lantos álomszerű, kísérteties története ölt testet.

Chrysostomus elbeszélésének kezdőképeként apjának kertjét látjuk, amely egy „hangoktól és énekléstől zengő erdővel volt határos”. A kertben, egy gyönyörű fa lábánál egy „nagy, mindenféle csodálatos mohákkal benőtt, vöröses erekkel átszőtt kő” feküdt. Hoffmann szövegében ez a kő szolgál átjáróként a „fantáziadarab” világába, ennél a kőnél találkozott éjszakánként és bonyolódott szövevényes kapcsolatba a történet két főszereplője, az egyszerre vonzó és borzongató idegen, valamint a szépséges, fiatal várkisasszony. Az idegen éneklésre és lantpengetésre tanította a várkisasszonyt, közös énekük messze hallatszott – egészen addig, míg egy reggel mindkettőjüknek nyoma veszett. A lányt holtan, a kő alá rejtve, tördöfések okozta sebekkel találták meg, mellette ott volt az idegen lantja összetörve. Azóta minden évben fészket rak a fára egy fülemüle, és éjszakánként a „lélek bensejét átjáró, panaszos dallamokat énekel”. A gyermek Chrysostomust ellenállhatatlanul vonzotta ez a kő, amely gyakran eszébe juttatott egy szép dalt, amelyet apja csaknem naponta elénekelt neki:

[...] mindig olyan mélyen meghatott, hogy kedvenc gyermekjátékaimról megfeledkezve, legszívesebben csillogó könnyekkel a szememben egyre csak hallgattam. Éppen a dal hallatán jutottak eszembe megint kedves moháim, úgyhogy nemsokára a kettő egyvalaminek tűnt a szememben, és gondolatban alig tudtam elválasztani őket egymástól. Ebben az időben fejlődött ki napról napra egyre jobban zenei érzékem, és apám, aki maga is jó muzsikos volt, fölöttébb szívén viselte, hogy gondosan taníttasson. Úgy képzelte, hogy nemcsak derék zenészt, hanem jó komponistát is nevel belőlem, mert a zongorán nagy

³⁵ Floros, *Brahms and Bruckner*, 115–121.

igyekezettel dallamokat és akkordokat keresgéltem, amelyek olykor igazán kifejezők és összefüggők voltak. De gyakran legszívesebben keservesen sírtam volna, sőt csüggedt vigasztalanságomban soha többé a zongorához sem nyúltam volna, mert valahányszor megérintettem a billentyűket, valami más szólalt meg, mint amit akartam.³⁶

Az idegen és Chrysostomus éppúgy hasonmásai, *Doppelgänger*ei egymásnak, mint a mesterlevél két Kreislerének – mindannyian egyazon személy különböző alakjai, belső megnyilvánulásai. A novellát átszövik a zenéről szóló fantáziatöredékek: a természet hangjaitól zengő erdő, az idegen lantos kerubok és szeráfok mennyei hangjait idéző koncertje, a fülemüle panaszos dallama, Chrysostomus apjának megható dala, a legkülönlegesebb színben pompázó csodálatos mohák és fűvek hangjai, a kisasszony gyönyörű éneke. A novella érzékletesen fejezi ki azt a hoffmanni szemléletet, amely a zenét a természet olyan titkos nyelvének tekinti, amit csak a beavatottak értenek. Az emberi lélek, a távoli szellemvilág és a természet alkot hármas egységet: a beavatott képes hallani a szellemvilág és a természet hangjait és lelke legmélyéről kapcsolódik hozzájuk.³⁷

Brahms Kreisler figurájának számos további történetében, belső küzdelmében magára ismerhetett. Ezek közé tartozik a művek megsemmisítésének gondolatköre is. Kreisler tapasztalataiban az írás (a komponálás) gyakran jelenik meg a kreativitást veszélyeztető, a kifejezést korlátok közé szorító erő képében, mintha a zeneszerző a hangok szilárd formába öntése által a művészet valódi lényegével fordulna szembe.³⁸ Ugyanarról a félelemről van szó, amely az előbb idézett novella Chrysostomus-Kreislerében is megfogalmazódott. Brahms, aki fiatalkori darabjainak jelentős részét megsemmisítette, az alábbival rokon Kreisler-jellemzésekkel ugyancsak azonosulhatott:

Johannest, akár ha örökkön hullámzó tengeren, benső látomásai és álmai ide-oda sodorták, és szemlátomást hiába kereste a partot, mely végre nyugalmat és derűt adományozhatott volna neki, ami nélkül a művész képtelen alkotni bármit is. Így aztán barátainak nem is sikerült elérni, hogy lejegyezzen, avagy egy más, ténylegesen lejegyzett kompozíciót ne semmisítsen meg. Izgatott hangulatban

³⁶ Hoffmann, „Johannes Kreisler mesterlevele”, in *Fantáziadarabok II*, 246–247.

³⁷ Várnai Péter bevezetése, in *E. T. A. Hoffmann válogatott zenei írásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1960), 24.

³⁸ Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag), 263. Idézi: Baldassarre, *Johannes Brahms and Johannes Kreisler*, 155.

néha éjszakánként komponált –, felverte szomszédságában lakó barátját, hogy a lehető legnagyobb lelkesedéssel eljátsszon neki mindent, mit hihetetlen gyorsasággal lejegyzett – örömkönnyeket ontott a sikeredett mű fölött – a legboldogabb emberként magasztalta magát –, másnap azonban a pompás szerzemény a tűz martalékává vált.³⁹

Brahms-Kreisler ugyanakkor közel sem csak tükörképe Hoffmann figurájának, a két Kreisler az életrajzi párhuzamoknál vagy művészi felfogásbeli hasonlóságoknál lényegesen komplexebben viszonyul egymáshoz. Brahms zenei és érzelmi élményeinek irodalmi kifejezését lelhetjük meg Hoffmann szövegeiben, melyekben a látszólag aktuális világ és a nem kevésbé valóságosnak tűnő (gyakran kísérteties) fantáziavilág folyamatosan változó viszonyban van egymással. Kreisler elbeszéléseiben a zene a kulcs, mely képes átjárót nyitni e két világ között és elvezetni őt a földi szorongattatáson, sivárságon és a meghasonlottságon túlra, az igazabb vágyak, az álmok és a belső megnyugvás felé. Érzékletesen foglalja össze mindezt Kreisler a *Murr kandúrban* a tanácsosnéval beszélgetve:

Midőn szabadnak éreztem magamat, az a leírhatatlan nyugtalanság fogott el, amely kora ifjúságom óta oly gyakran sodort meghasonlásba. Nem a magasabb rendű életből fakadó vágy ez, melyről az a mély költő oly gyönyörűen mondja, hogy örökké tart, mert sohasem teljesül, nem ámit, nem csap be, csak épp be nem teljesül, hogy ki ne haljon belőlünk, nem... Vad, tébolyult vágy tör fel bennem gyakran valami után, amit szüntelen hajszában keresek saját magamon kívül, pedig a lelkemben rejlik; valami homályos titok ez, a legszentebb megnyugvás édenkertjéről szőtt kusza, rejtélyes álom, nevet még maga az álom sem adhat neki, csak sejtheti, és ez a sejtelem tantaluszi kínokkal gyötör. Ez az érzés már gyermekkoromban is oly sűrűn kerített hatalmába, hogy a legvidámabb játék kellős közepén otthagytam pajtásaimat, az erdőbe, a hegyre futottam, leborultam a földre, vigasztalanul sírtam és zokogtam, holott a fiúk közt én voltam a legbolondosabb, legcsintalanabb. Később megtanultam jobban uralkodni magamon, de el sem mondhatom, milyen gyötrelmes állapot volt, ha kedélyes, jóakarató barátaim derűs környezetében, valami műélvezet közben, sőt még azokban a pillanatokban is, amikor így vagy úgy a saját hiúságom is lekötött – igen! –, ha ilyenkor hirtelen mindent nyomorúságosnak, értéktelennek, színtelennek, halottnak láttam, s vigasztalan sivatagban éreztem magamat. Csak

³⁹ Hoffmann, *Kreisleriana* – bevezetés, in *Fantáziadarabok Callot modorában* I, 30.

egyetlenegy fényes angyal van, csak az ő hatalma győz a gonosz démonon. A muzsika szelleme ez, gyakorta bennem is diadalmasan támad fel, s hatalmas hangjától elnémul földi szorongattatásom minden fájdalma.⁴⁰

A fenti szövegrészletet is átható végtelen vágyakozás gyakori motívuma Hoffmann zenéről szóló gondolatainak. A *Kreisleriana* I/2. darabjában, az *Ombra adorata* sorai között is felbukkan, egy olyan részletben, mely a körtáncal a Kreisler nevében rejlő örök ciklikusságra is utal.

Mily végtelenül fenséges és csodálatos a zene, s mily kevésbé képes feltárni az ember mélységes titkait! – De vajon nem épp az ember kebelében lakozik-e, s tölti ki bensejét oly bájos jelenségekkel, hogy az ember minden érzékével feljűk fordul, s egy új, megdicsőült élet már idelent is kiszakítja a földi lét szorításából, nyomasztó kínjából? – Igen, isteni erő hatja át az embert, és gyermeki, jámbor lelkelettel átadván magát *annak*, mit gerjeszt benne a szellem, beszélni tud ama ismeretlen, romantikus szellembirodalom nyelvén, s miként az inas, aki fennhangon olvasott a mester varázskönyvében, bensejéből öntudatlanul előcsalogat minden káprázatos jelenséget, s azok ragyogó körtáncban végiglejtnek az életem, s mindazokat, kik képesek látni őket, végtelen, kimondhatatlan vágyakozással töltik el.⁴¹

Az azonosulás eszközével Brahms szabadon átélhette mindazt, amit Hoffmann történeteiben Kreisler megélt, és önmagában is felfedezhette, megerősíthette mindazokat a tulajdonságokat, melyek a fantáziájában Kreislerhez hasonlóvá tették őt. Kreislerként talán szabadabban is kísérletezhetett, és nagyobb fantáziával játszhatott saját és másoktól kölcsönzött zeneszerzői eszközeivel annak érdekében, hogy formálja és fejlessze önálló zeneszerzői hangját. A II.4 fejezetben az Adagio tételt középpontba állítva mutatom be, hogyan érvényesül a H-dúr zongoratrióban a Kreisler által megtestesített romantikus zenefelfogás, és hogyan viszonyul a fiatalkori és az újraírt változat a fantázia, az önkifejezés és Brahms zeneszerzői útkeresésének kérdéseire.

⁴⁰ Hoffmann, *Murr kandúr*, 73–74.

⁴¹ Hoffmann, „Ombra adorata”, in *Fantáziadarabok Callot modorában* I, 40.

I.2

Brahms és a késeiség problémái

A jelentős művészek kései stílusa nem a gyümölcsök érettségéhez hasonló. E művek nem kerekdedek, inkább ráncosak, foszlottak-tépettek; többnyire hiányzik belőlük az édesség, elutasítóan fanyarok, a kóstolásra karcosak, híján vannak mindama harmóniának, melyet a klasszicista esztétika a műalkotásoktól általában megkövetel, inkább a történelem nyoma látszik rajtuk, semmint a növényyszerű kifejlődésé.¹

Adorno Beethoven kései stílusáról szóló esszéjének felütése a késeiség jelenségkörének számos lényegi kérdését magában hordozza. Rögtön implikálja, hogy a kései stílus olyasvalami, ami a jelentős művészek életművében kitüntetett státusszal bír. Utal rá, hogy a késeiség jegyeit magukon viselő művek több síkon is szembeszegülnek a megszokott elvárásokkal, miközben tagadhatatlanul magukon viselik a nyomát annak a történeti kornak, amelyben születtek.

A kései stílus problémájának összetettségét adja, hogy egyszerre jelölheti az életrajzi késeiséget, azaz egy alkotó életpályájának utolsó szakaszát (*Alterstil*), valamint egyéni és társadalmi szinten egy olyan tágabb perspektívát, amelybe a személyes vonatkozásokon túl a késeiség legkülönbözőbb történeti, esztétikai és politikai aspektusai is beletartoznak (*Spätstil*). Bár a kései korszakokról szóló diskurzusok gyökerei a 18. századig is visszanyúlnak, a késeiséggel foglalkozó szisztematikus elemzések és kritikai megközelítések a 20. századtól váltak csak számottevővé.² Az értelmezéseket a kezdetektől fogva áthatja az a kettősség, hogy míg a történeti késeiség legtöbbször valamiféle romlást jelent, egy szerző kései stílusát általában az érettség, olykor egyenesen a betetőzés fogalmával kapcsoljuk össze. A felvázolt narratíva éppúgy szólhat a virágzás utáni hervadásról, a kiteljesedést követő hanyatlásról, mint a késeiséggel együtt járó apoteózisról és transzcendenciáról.³

¹ Theodor W. Adorno, „Beethoven kései stílusa”, ford. Bán Zoltán András, in *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Helikon, 1998), 221.

² Anthony Barone, „Richard Wagner's Parsifal and the Theory of Late Style”, *Cambridge Opera Journal*, 7 (1995)/1, 38.

³ A kései stílus részben ellentétes jelentéstartalmait foglalja össze Michael Bell, „Perceptions of Lateness: Goethe, Nietzsche, Thomas Mann, and D. H. Lawrence”, in Gordon McMullan és Sam Smiles (szerk.), *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music* (Oxford és New York: Oxford University Press, 2016), 131–146.

A késeiségről szóló diskurzus lényegében ideológiai vagy retorikai konstrukció: bizonyos szövegek, művek előre meghatározott szempontok szerint történő olvasásának vagy értékelésének gyakorlata.⁴ Hasonlóan problematikus a *stílus* fogalmának körülhatárolása, hiszen egy adott stílus jellemzőit, normáit csak az egyedi művek alapos vizsgálatával rajzolhatjuk meg. Ezeknek az elemzését pedig elkerülhetetlenül befolyásolja annak a stílusnak az előzetes definíciója, amelyhez tartozónak véljük a vizsgált műveket.⁵ Akárcsak a saját farkába harapó kígyó: a kései stílust azoknak a műveknek a közös vagy hasonló ismertetőjegyei alapján határozhatjuk meg, amelyeket késeinek ítélünk – a kései stílushoz való kötődésük, kiemelt tulajdonságaik miatt. Mindezt pedig csak még összetettebbé teszi, hogy a *stílus* éppúgy értelmezhető a legkisebb zenei egységek, egy motívum vagy egy akkord szintjén, mint egy tétel szerkezetének, egy mű felépítésének a vonatkozásában, vagy akár életművek, korszakok léptékében.⁶

Épp ebből a sokrétűségből és sokszempontúságból fakadóan gondolom úgy, hogy kései stílus helyett célravezetőbb kései stílusokról,⁷ a kései korszak zárt koncepciója helyett pedig a késeiség különböző aspektusairól beszélni. Jelen fejezetben Brahms késeiségének és zenéje kései jegyeinek olyan megközelítési lehetőségeit sorakoztatom fel, melyek között egyaránt megtalálhatók a zeneszerző kortársainak különböző nézőpontjai és a 20–21. századi zenetudomány értelmezései. Mindezen szempontok együtt, egymással kölcsönhatásban hozzák létre azt a kontextust, amelyben az újraírt H-dúr triót mint kései művet, magát az újraírást pedig mint a késeiség problémájával szorosan összefonódó aktust vizsgálom.

⁴ Gordon McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 5.

⁵ Bruce Gustafson, „Style”, in *The New Harvard Dictionary of Music*, szerk. Don Randel (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), 812. Idézi Linda Hutcheon és Michael Hutcheon, „Late Style(s): The Ageism of the Singular”, *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities* (2012. május 31.), <https://arcade.stanford.edu/occasion/late-styles-ageism-singular> (Letöltve: 2022. augusztus 1.)

⁶ Robert Pascall, „Style”, *Grove Music Online* (2001), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041> (Letöltve: 2022. augusztus 1.)

⁷ Ld. például Schumann kései stílusainak megközelítését: Scott Burnham, „Late Styles”, in Roe-Min Kok és Laura Tunbridge (szerk.), *Rethinking Schumann* (Oxford University Press, 2011), 411–430.

Kései korszak-határok az életművön belül

Brahms zeneszerzői tevékenységének korszakolása már a komponista életében elkezdődött. Brahms-műveket elemző nagyszabású cikksorozatában Adolf Schubring például már akkor három szakaszt különített el az életműben, amikor a komponista még csak huszonkilenc éves volt.⁸ Brahms halálával ezek a korszakok értelemszerűen új megvilágításba kerültek; határaik kijelölésében pedig az életrajzi és kompozíciós szempontok mellett a zenei nyilvánosság változatos tényezői is szerepet játszottak.

Az életrajz eseményeiből kiindulva az 1890-es év észszerű határa lehet Brahms kései korszakának.⁹ Brahms a G-dúr vonósötös (op. 111) komponálását követően visszavonult a zeneszerzéstől, és ezt a szándékát kiadójának írt levelében is egyértelművé tette. 1890. december 11-én Simrocknak így fogalmazott: „*Elbúcsúzzhat a kottáimtól – itt az ideje abbahagyni [a zeneszerzést].*”¹⁰ Alig telt el azonban néhány hónap, és Brahms újra komponálni kezdett. Márciusban a meiningeni zenekart hallgatva rendkívüli módon fellelkesítette őt Richard Mühlfeld klarinétjátéka, és hamarosan megírta az a-moll klarinéttriót (op. 114; 1891) és a h-moll klarinétötöst (op. 115; 1891), majd az f-moll és az Esz-dúr klarinétsonátát (op. 120; 1894).¹¹ Három olyan kamarazene-formációt választott, amelyek nem szerepeltek korábban az életművében. A trióról és a kvintettéről 1891 júliusában így adott hírt Clara Schumann-nak: „*néhány nyári gyümölcsöt még élni hagyok*”.¹²

A zeneszerzői munkától való visszavonulást, majd az újraéledő inspirációt Brahms kései alkotói kríziseként is értelmezhetjük, a krízisből kibontakozó új

⁸ Schubring az op. 1-től az op. 6-ig terjedő műveket még erjedő új borhoz, míg az op. 11–18-as jelzetű darabokat tiszta borhoz hasonlította. Úgy vélte, a közöttük lévő művek képviselik változatos színezetükkel az átmenetet. Adolf Schubring, „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV.: Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 56/12 (1862. március 21.), 95. Schubring korszakolását értelmezi: Walter Frisch, „Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century” *19th-Century Music*, 7 (1984)/3, 275.

⁹ Az 1890 után született műveket sorolják a kései korszak alkotásai közé többek között: Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1981), 203; Michael Musgrave, *The Music of Brahms* (Oxford: Clarendon Press, 1994). Míg Geiringer elsősorban az életrajz mérföldköveit, Musgrave Brahms zeneszerzői döntéseit mérlegelve dönt így. Brahms kései stíluskorszakának megközelítéseiről ld. bővebben Margaret Notley „Brahms and the problem of late style” című fejezetét. Margaret Notley, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (New York: Oxford University Press, 2007), 36–71.

¹⁰ „*Sie können [...] Abschied nehmen von meinen Noten – weil es überhaupt Zeit ist, [mit dem Komponieren] aufzuhören*”. Brahms levele Simrocknak (1890. december 11.), in *Brahms–Simrock Briefe* IV, 35.

¹¹ Zárójelben a művek keletkezésének évszáma. McCorkle, 460–461, 463., 479–480.

¹² „*[...] noch einige Sommerfrüchte am Leben lassen*”. Brahms levele Clara Schumann-nak (1891. július), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* II, 456.

kamaraműveket pedig joggal tekinthetjük kései műveknek. A kreatív válság egyfajta tüneteként, összegzésként és számvetésként érthető az is, ahogyan Brahms az 1890-es években több régebbi kompozíciós anyagát összegyűjtötte, átdolgozta és kiadta.¹³ Az op. 113-as 13 kánon kompozíciós története például a hamburgi nőikarral való közös munkájáig vezette vissza őt,¹⁴ az 1893-ban közreadott 51 zongoragyakorlaton pedig még „Kreislerként” kezdett dolgozni az 1850-es évek elején.¹⁵ Szimbolikus a 49 *Volkslieder* 1894-es közreadása is: a gyűjtemény darabjaival ugyancsak az 1850-es évek óta foglalkozott, a kötetben utolsóként szereplő dal („*Verstohlen geht der Mond auf*”) pedig nem más, mint az op. 1-es C-dúr zongoraszonáta variációs lassú tételének témája.¹⁶ Utóbbi gesztussal összhangban Brahms Simrocknak és Clara Schumann-nak hasonlóképp nyilatkozott: „a történet véget ért”, „a zeneszerző búcsút int”.¹⁷ Valójában még két év telt el utolsó műveiig: 1896 májusában fejezte be a *Négy komoly éneket* (op. 121) és alig néhány héttel később a Tizenegy korálelőjátékot (op. 122).¹⁸

Több Brahms-kutató is érvel amellett, hogy az életmű utolsó korszakának kezdete az 1883-as évre, a 3. szimfónia bemutatójának évére tehető, arra az időszakra, amelyet követően Brahms figyelme egyre intenzívebben fordult a szimfonikus művek felől a kamaraművek felé.¹⁹ Még inkább érzékelhető ez az elmozdulás, ha határpontként az 1886-os évet jelöljük ki: Brahms ekkorra visszavonult a szimfónia és a vonósnégyes műfajoktól, zeneszerzői gyakorlatát pedig egyre inkább meghatározta az az intenzív motivikus munka, amellyel – a legkisebb szubtematikus egységekből kiindulva – témáit és tételeinek teljes formai egységeit fejlesztette, megalkotta. Felfedezhetjük ezt a gondolkodást utolsó két szimfóniájában, majd még jellegzetesebben az 1886-tól kezdődően komponált kamaraműveiben. Közéjük tartozik, és így az utolsó alkotókorszak

¹³ Michael Struck szerint megfontolandó egyetlen kései korszak helyett kései krízisekről és kései szakaszokról beszélni Brahms életművében. Kései krízisnek tekinti például azt, ahogyan a zeneszerző visszavonult a komponálástól, majd ezzel a krízissel összefüggésben elemzi Mühlfeld klarinétjátékával való találkozását, valamint Clara Schumann betegségének és halálának hatását is életére és utolsó műveire. Michael Struck, „Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8”, in Maren Goltz, Wolfgang Sandberger és Christiane Wiesenfeldt (szerk.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 200*. (München: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck und der Meiningen Museen, 2010), 117.

¹⁴ McCorkle, 452–453.

¹⁵ McCorkle, 518.

¹⁶ McCorkle, 593–594.

¹⁷ Brahms levele Simrocknak (1894. szeptember 17.), in *Brahms–Simrock Briefe* IV, 151.; Brahms levele Clara Schumann-nak (1894. augusztus), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* II, 562.

¹⁸ McCorkle, 484., 489.

¹⁹ 1873 és 1883 között Brahms hét új kamaraművet és nyolc új zenekari darabot komponált. Ezzel szemben 1883 után egyértelműen kamaraművei dominálnak: kilenc új kamaraműve (és újrairt H-dúr triója) mellett mindössze két zenekari kompozíciója (4. szimfóniája és Kettősversenye) származik ebből az időszakból.

művének tekinthető – a klarinétos kamaradarabok mellett – az F-dúr cselló-zongora szonáta (op. 99; 1886), az A-dúr hegedű-zongora szonáta (op. 100; 1886), a c-moll zongoratrió (op. 101; 1886), a d-moll hegedű-zongora szonáta (op. 108; 1886–1888) és az újraírt op. 8-as H-dúr trió (1889), valamint a G-dúr vonósötös (op. 111; 1890) is.²⁰

A kamaraművek dominanciája az 1886-os évben Brahms zenei nyilvánosság előtti szerepléseiben is megmutatkozik. Ősztől szorosan követték egymást a premierek, ahol a zeneszerző kéziratból játszotta új műveit, megismertetve őket a közönséggel, mielőtt kiadásra ajánlotta volna őket az évad végén, 1887. áprilisban. 1886. november 24-én Hausmann-nal mutatta be Bécsben az F-dúr csellószonátát, ugyanitt december 2-án Josef Hellmesbergerrel az A-dúr hegedűszonátát, majd december 22-én Budapesten, a Hubay–Popper vonósnégyes kamarazeneestjén a c-moll zongoratriót (a bécsi premierre 1887. február 26-án került sor). 1888-ban ugyancsak Budapesten játszotta Brahms először nagyobb közönség előtt a d-moll hegedűszonátát, Hubay Jenő partnereként. Jól illeszkedik ebbe a sorba kronologikusan és budapesti első elhangzásával is az újraírt H-dúr zongoratrió – Brahms kései alkotói periódusának darabjaként. Komponálása egyszerre folytatása Brahms 1886-tól kezdődő, kamaraművekkel való intenzív munkájának, miközben előremutat az 1890-es évek összegző, a fiataalkori darabokig visszanyúló, számot vető, értékelő viszonyulásáig. Az újraírást és a kiadást felölelő időszak pedig magában foglalja Brahms visszavonulási szándékát. Simrocknak írt 1890-es búcsúüzenete egyben annak a lehetőségét is felveti, hogy a zeneszerző néhány hónapig azzal számolhatott, hogy a G-dúr vonósötös mellett az új H-dúr trió marad az utolsó kiadott kamaraműve. Az első és az utolsó – a kör bezárult volna, akárcsak később az op. 1-es zongoraszonáta és a 49 *Volkslieder* kiadásának összefonódásával.

²⁰ Zárójelben a művek keletkezésének évszáma. *McCorkle*, 406., 408–409., 410–411., 435–436., 444–445.

A zenetörténet idősíkjai

A kései műveket gyakran jellemzi egyfajta felszabadulás a jelen társadalmi és művészi elvárásai alól, ez a felszabadulás pedig egyaránt jelenthet a múlt vagy a jövő felé való orientációt. A lényeg az aktuális kor általános stílusától való függetlenedésben rejlik, akár a múlttal kapcsolatba hozható zeneszerzői technikák felé fordul egy alkotó, akár új tonális világba vezető eszközökkel kísérletezik.²¹ Egy zeneszerző stíluskorszakainak egymásutánja azonban csak a legritkább esetben értelmezhető egyszerű, lineáris fejlődéstörténetként. Egy stílus vagy korszak lehet úgy előremutató és újító, hogy közben reflektál a múlt hagyományaira és építkezik belőlük. Ahogy az egyes stíluselemek kibontakoznak egymásból és összekapcsolódnak, úgy válik egyre nehezebbé elkülöníteni egymástól az átalakulás fázisait.

Az ikonikussá vált kései Brahms-művek közül jellegzetesen példázza a múlt és a jövő felé fordulás egyidejűségét a 4. szimfónia utolsó tétele: Brahms a Bach-kantáta passacaglia- vagy chaconne-jellegű basszusát (mint a számára fontos zenei múlt szimbólumát) olyan invenciózus módon és eredeti harmonizálással teszi meg a variációt és szonátaelvet ötvöző finálé témájává, hogy azzal a „régiről” elveket maga mögött hagyva teremt a zenéjében új szabályokat.²² Ez a kettősség a kései művek egy újabb sajátosságával hozható összefüggésbe: gyakran olyan alkotások ezek, amelyek már „rendezték a vitájukat az idővel”²³, képesek az időtlenség kifejezőeszközeivel játszani, kiiktatni az időbeli hierarchiát.²⁴

A kései Brahmszal foglalkozó zenei írások egyik kulcsgondolata Adorno 1934-ben írt, *Brahms aktuell* című esszéjéből származik, mely a zeneszerzőnek a tonális zene kései korszakában játszott szerepét és a „modern” zenére gyakorolt hatását hangsúlyozza.²⁵ Adorno érvelése szerint Brahms új életet lehelt az „abszolút” zenébe

²¹ Klaus Wolfgang Niemöller, „Spätstilaspekte”, in Gerhard Allroggen és Detlef Altenburg (szerk.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29 Dezember 1985* (Kassel: Bärenreiter, 1986), 183, 179.

²² Kovács Sándor a 4. szimfónia fináléját elemezve a „régiről” és az „új” találkozásáról így fogalmaz: „Ha jól meggondoljuk, a bachi harmóniavilág és a bécsi klasszikus összhangzattan teljes kiforgatása mindez. Mintha Brahms tudatosan törekedett volna arra, hogy a »régiről« dallam harmóniai kísérete egyetlen pillanatra se legyen »szabályos« – a »régiről« elvek szerint.” Kovács Sándor, „Brahms, a programzenész?”, *Magyar Zene*, 49 (2011)/2, 183.

²³ Michael Wood interpretálja így Edward W. Said gondolatait, Said könyvéhez írott bevezetőjében. Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (New York: Vintage Books, 2005), xiii. E gondolatot idézve Burnham „a késői Brahms mélyen vigasztaló hangjaiban” is felfedezi az időtlenséget. Burnham, *Late styles*, 416.

²⁴ Burnham, *Late styles*, 421.

²⁵ Adorno, Theodor W., „Brahms aktuell”, in Rolf Tiedemann és Klaus Schultz (szerk.), *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften V* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984), 200–203.

azzal, ahogyan újragondolta a zene harmóniai szerkezetének és tematikus-motivikus felépítésének viszonyát.²⁶ Zenéje innovatív jellemzőinek középpontba állításával Adorno azt a Brahms-képet ellensúlyozta, amely a zeneszerző „akadémizmusában”, a múlt zenei hagyományaival való szoros kapcsolatában a megkövesedett konzervativizmust, az idejétmúlt művészetet láttatta. A *Brahms aktuell* című esszé mindössze néhány hónappal azután született, hogy *Brahms, a haladó* címmel elhangzott Schönberg frankfurti rádióadása, melyben a zeneszerző kompozíciós újításai, és tágabb értelemben műveinek az új zenével való kapcsolata került középpontba.²⁷

„Úttörő volt már akkor is, mikor csupán egyszerűen visszatért Mozarthoz.” – írta Schönberg Brahmsról. „Am nem csak öröklött javakból élt: maga is vagyont teremtett.”²⁸ Míg az öröklött javak a múlt hagyományai és értékei, a teremtett vagyon mindaz, amit a jelenben kezd a zeneszerző ezekkel a javakkal, és amilyen formában hátrahagyja őket az utána érkezőknek. A késeiséggel mintha ez a feladat – legalábbis az utókor szemében – még erőteljesebben nehezedett volna Brahmsra: a „német zeneszerzés utolsó mestereként”²⁹ különösen fontossá vált, hogy megőrizze és tovább hagyományozza a tonális zene és a 19. századi polgári zenekultúra értékeit.

A zeneszerző késeiségét tovább árnyalja az a zenetörténeti narratíva, amely szerint Brahms a 19. század kiábrándult utolsó időszakát képviseli – szemben Beethovennel, aki az eszményibb korai éveket.³⁰ A Beethovennel való összehasonlítás nemcsak Brahms késeiségét, de egyfajta megkésetttségét is kiemelheti: komponálhat-e még olyasmit, amit nem írtak le korábban? Bizonyos értelemben Brahms lehetett az első olyan zeneszerző, aki – főként Beethoven vonatkozásában – megtapasztalhatta a bloomi értelemben vett

²⁶ Adorno szövegét részletesen elemzi és kommentálja, Nicole Grimes, *Brahms's Elegies: The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 12–13., 206–216.

²⁷ Schönberg rádióelőadása 1933. február 12-én hangzott el Frankfurtban – Adorno Frankfurtban élt ekkor, így valószínűleg hallhatta Schönberg gondolatait. A rádióelőadást Schönberg 1947-ben dolgozta át esszé formába, és 1950-ben jelent meg először a *Style and Idea* című kötet részeként. „Brahms the Progressive”, in Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, szerk. Dika Newlin (New York: Philosophical Library, 1950), 52–101. A továbbiakban Csengery Kristóf magyar fordítására hivatkozom. Arnold Schoenberg: „Brahms, a haladó”, *Holmi*, 9 (1997)/12, 1696–1730. Schönberg megközelítése hagyományt teremtett, a schönbergi kritikai tradíció fogalommá vált a Brahms-kutatásban. Ld. Frisch, Walter, „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”, *19th-Century Music*, 5 (1982)/3, 215–232. Olyannyira fogalommá vált, hogy a közelmúltban már maga is kritika vagy legalábbis újragondolás tárgyát képezte: Nicole Grimes, „The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered”, *Music Analysis*, 31 (2012)/2, 127–175.

²⁸ Schönberg, *Brahms, a haladó*, 1728.

²⁹ Heinrich Schenker Beethoven 9. szimfóniájáról szóló monográfiájában hangzik így a Brahmsnak szóló ajánlás: „dem Andenken des letzten Meisters Deutscher Tonkunst, Johannes Brahms”, in *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes Unter Fortlaufender Berücksichtigung Auch des Vortrages und der Literatur* (Bécs és Lipcse: Universal Edition, 1912), iii.

³⁰ Notley, *Lateness and Brahms*, 37.

hatásszorongást,³¹ az attól való félelmet, hogy nem válik elég eredetivé, és csak megkésett, a 19. századi ideált már el nem érő műveket komponál.

Ez az egymás mellé állítás végigkísérte Brahms pályáját, elkerülhetetlen viszonyítási pontként mindazokban az írásokban, amelyek a zenetörténetben elfoglalt helyét elemezték. Az összehasonlítás szempontjai azonban már Brahms kortársainál is mások és mások voltak. Kalbeck a kései Beethoven-művekhez hasonlítva a kései Brahms-művek dallamokkal való átitatottságát és fokozott átlényegültségét – a késeiség transzcendenciáját – emelte ki,³² míg Hanslick azt találta feltűnőnek, hogy Brahms kései stílusa épp ellenkező irányba mutat, mint Beethovené: a vihartól a béke, az éjszakától a fény felé.³³ Akadnak továbbá olyan kortárs vélemények is, mint Albert Dietriché, aki már Brahms pályája legelején, 1853-ban úgy találta, hogy „*ha a zenéje egyáltalán bármire emlékeztet, az a kései Beethoven*”.³⁴

Ahogy a kiragadott példák is szemléltetik, a késeiség különböző vonatkozásai megmutatkoznak abban, ahogyan Brahmsot a zenetörténet elképzelt idősíkjain igyekszünk elhelyezni, és abban is, ahogyan elődeivel vagy utódaival összevetve elemezzük a műveit. A H-dúr trió változatait vizsgálva ezek a vonatkozások annak a megértését is segítik, mennyiben más Brahms a zenei múlt anyagaihoz való viszonya az újraírt darabban, és hogyan illeszthető másképp a korai és a kései mű a zenetörténet szimbolikus idővonalára.

³¹ Joseph N. Straus, „Disability and »Late Style« in Music”, *The Journal of Musicology*, 25 (2008)/1, 5. Bloom hatáselméletének összefoglalója: Harold Bloom, *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973).

³² „Wie der »letzte Beethoven« ist auch der »letzte Brahms« ganz von Melodie durchtränkt, und auch bei ihm wird es, wie er von den Beethovenschen Quartetten zu sagen pflegte, »immer verklärter«”. Max Kalbeck, *Johannes Brahms IV* (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1914), 285. („Akárcsak az »utolsó Beethoven« az »utolsó Brahms« is teljességgel átitatja a dallam, és nála is, ahogyan a Beethoven-kvartettekről szokta mondani, [a zene] »egyre inkább átlényegül«.)

³³ „Er ist den umgekehrten Weg von Beethoven gegangen: vom Sturm zum Frieden, von Nacht zum Licht.” Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892), 317.

³⁴ Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus der Jugendzeit* (Lipscse, 1898), 5. Idézi Constantin Floros, *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes. Studies in Musical Semantics*, ford. Ernest Bernhardt-Kabisch (Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2015), 41.

Brahms és a 19. század végi Bécs zenekultúrája

A politikai ideológiák és a német identitás kérdései a 19. század végi Bécsben elválaszthatatlanul összefonódtak a zeneélet problémáival, és meghatározóan formálták a zenéről és zeneszerzőkről szóló diskurzusokat.³⁵ Halála után Brahmsot egyre gyakrabban ábrázolták német zenei írók *igazi németként*, a konzervatív művészi, társadalmi és politikai eszmék képviselőjeként, vagy akár a „német népdal” zászlóvivőjeként. Később, a második világháborút követően pedig egyre általánosabbá vált, hogy a róla szóló munkák – függetlenül a kontextustól – kizárólag zenei örökségét tárgyalják.³⁶ Hiába élt Brahms ugyanabban a politikai és társadalmi környezetben, mint Bruckner vagy Wagner, műveinek hangsúlyozott „abszolútzenei” jegyei mintha felmentést adtak volna az alól, hogy zenéjét beillesszék a kor történelmi viszonyrendszerébe. Leon Botstein és Margaret Notley munkáival a Brahms-kutatásban csak az 1990-es évektől kapott számottevő hangsúlyt – tágabb társadalmi és kulturális kontextusban – a zeneszerző Bécs zeneéletében elfoglalt helye és politikai kérdésekhez, értékekhez fűződő kapcsolata.³⁷ Brahms a zenei múlttal való szoros viszonya is csak tovább erősíthette és erősítheti azt az eltávolítást, melynek eredményeként gyakran ma is valamiféle időtlenségben láttatják őt a zenei írások.

Brahms ambiciózus fiatal zenészként, harmincas évei elején telepedett le Bécsben, amely haláláig működésének központja maradt. Zeneszerzői munkája és a zenéletben játszott szerepe szorosan összekapcsolódott a város és a Habsburg Birodalom társadalmi változásaival.³⁸ Brahmsnak mint liberális értékeket valló polgárnak az 1800-as évek utolsó negyedszázadában meg kellett küzdenie a társadalmi-politikai átalakulással, a sokáig természetesnek hitt liberális világrend megingásával. A társadalom különböző

³⁵ David Brodbeck, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna* (New York: Oxford University Press, 2014), xiii.

³⁶ Daniel Beller-McKenna, „The Rise and Fall of Brahms the German”, *Journal of Musicological Research*, 20 (2001), 188.

³⁷ Leon Botstein vonatkozó munkái: „Brahms and Nineteenth-Century Painting”, *19th-Century Music*, 14 (1990), 154–168.; „Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870–1914” (PhD-disszertáció, Harvard University, 1985); „Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms’s Vienna,” in Walter Frisch and Kevin C. Karnes (szerk.), *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 3–25.

Margaret Notley vonatkozó munkái a már idézett *Lateness and Brahms* című monográfia előzményeként: „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music*, 23 (1993), 107–123; „»Volkskonzerte« in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony”, *Journal of the American Musicological Society*, 50 (1997), 421–453; „Musical Culture in Vienna at the Turn of the Twentieth Century”, in Bryan R. Simms (szerk.), *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School* (Westport, CT: Greenwood Press, 1999), 36–71.

³⁸ David Brodbeck, „Politics and religion”, in Natasha Loges és Katy Hamilton (szerk.), *Brahms in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 105.

osztályai közt egyre növekvő szakadék, az erősödő populizmus, a középosztály megrendülése és vele együtt a liberális kultúra hanyatlása a kor zeneéletére és a zenéről folyó diskurzusára is hatással volt. Az új mozgalmak a 19. századvégi Bécsben a liberalizmus olyan alapvetőnek hitt elveit és értékeit kérdőjelezték meg, mint a fejlődésbe és az egyén kiteljesedéshez való jogába vetett hit, a természettudományok és a tudományos gondolkodásmód fölénye, a laissez-faire gazdaságpolitika, a szekularizáció vagy az intellektuális elit tagjainak politikai és közéleti dominanciája.

„Lázadás az örökségül jutott apai kultúra tekintélye ellen” – Carl E. Schorske fogalmazott így találóan a liberalizmus uralkodó értékeivel való szembenállásról.³⁹ Az 1880–1890-es évekre Brahms páratlan tekintélyévé vált a bécsi zeneéletnek, és mindez már önmagában is ellenállást válthatott ki mindazokból, akik ebben a tekintélyben a hagyományokhoz való értelmetlen ragaszkodást, a változás akadályát látták. Reagálva a liberalizmusba vetett bizalom válságára, az új generációk nemcsak új politikai mozgalmakat kerestek, de új filozófiát, művészeti irányzatokat is, amelyek alapot adhattak számukra az „apák hagyományával” való szembeszállásra. A kiüresedett „polgári” értelemmel, az intellektussal és racionalitással szemben így válhattak népszerűvé többek között Wagner gondolatai is azáltal, hogy az archaikus kultúra, a mítoszok és az ösztönök erejét hangsúlyozták.⁴⁰

Aki akkoriban nem élt még, nem is tudja elhinni majd, hogy az idő már akkor úgy száguldott, mint a nyerges teve [...]. Persze, nem tudták, hova. Valamint hogy azt sem tudták helyesen megkülönböztetni, mi van fent s mi lent, mi halad előre, mi mozog hátra.⁴¹

Ugyancsak Schorske emelte ki monográfiájában Robert Musil regényének részletét, mellyel érzékletesen szimbolizálja, miként rendítették meg az új társadalmi erők a fennálló, kiszámítható hatalmi viszonyokat és a liberális berendezkedést. A régi politikai rend felbomlott, az új társadalmi erőket a liberalizmus nem tudta megfékezni, a művelt középosztály szerepét az alulról szerveződő tömegmozgalmak egyre erőteljesebben megkérdőjelezték.

³⁹ Carl E. Schorske, *Bécsi századvég*, ford. Györffy Miklós (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 12.

⁴⁰ Carl E. Schorske, *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism* (Princeton University Press, 1998), 143.

⁴¹ Robert Musil, *A tulajdonságok nélküli ember I*, ford. Tandori Dezső (Budapest: Európa, 1977), 14. Idézi: Schorske, *Bécsi századvég*, 112.

A liberalizmus a 19. század végi Bécsben már elsősorban a szláv nacionalizmusok, a pángermán populizmus, a keresztényszocializmus és az antiszemitizmus ideológiájával és mozgalmaival szembeállítva értelmezhető. Fontos azonban észben tartanunk, hogy a liberalizmus ebben az időszakban sem volt kőbe véssett ideológia, ahogy arról sem volt egységes, általános konszenzus, mit jelentett németnek lenni a „német Bécsben”.⁴² A német kulturális gyökerek továbbra is kitüntetett jelentőséggel bírtak a bécsi liberálisok, és köztük Brahms számára. Brahms németisége identitásának élete végéig fontos alkotóeleme maradt.⁴³ Ennek az identitásnak és Brahms patriotizmusának összetettségét szemlélteti az alábbi kiragadott példa is: a korábban már bemutatott, *Az ifjú Kreisler kincsesládája* címet viselő, a komponista számára fontos költők, írók, filozófusok és zeneszerzők gondolatait őrző jegyzetfüzeteinek utolsó kötetében egymás mellett találhatók a kitartóan gyűjtött Jean Paul-részletek és a Bismarck kancellár beszédeiből vett idézetek.⁴⁴

Brahms németiségéről színes epizódokban emlékezett meg életrajzírójaként Max Kalbeck is. A 3. szimfónia komponálásának körülményeiről írva többek között arról számolt be, hogy Brahms azért is döntött úgy, hogy 1883 nyarát Wiesbadenben tölti, mert a Német Birodalom új monumentális emlékműve, a Niederwalddenkmal közelében kívánt dolgozni.⁴⁵ Noha a német egység megszületése Brahms életének kétségkívül jelentős eseménye volt, és a zeneszerző elég ideig maradt a Rajna-vidéken ahhoz, hogy barátai, Rudolf és Laura von Beckerath rüdesheimi szőlőbirtokáról tanúja lehessen az emlékmű felavatásának, nincs bizonyítéka annak, hogy ez akkora hatást tett volna rá, mint amiről Kalbeck költőien beszámolt.⁴⁶ Beszédes ugyanakkor, hogy épp ebben az időben jelentek meg pletykák arról, hogy a zeneszerző Bécsből tartósan Wiesbadenbe költözött.⁴⁷

⁴² Brodbeck, *Defining Deutschtum*, xiii.

⁴³ Beller-McKenna, *The Rise and Fall of Brahms the German*, 189.

⁴⁴ Reuben Phillips, „Between Hoffmann and Goethe: The Young Brahms as Reader”, *Journal of the Royal Musical Association*, 146 (2021)/2, 455–489.

⁴⁵ Kalbeck III, 379–380.

⁴⁶ Brodbeck, *Defining Deutschtum*, 177–178.

⁴⁷ Erre a szóbeszédre reagált Elisabeth von Herzogenberg is, aki kételkedett benne, hogy Brahms annyira közel akarna kerülni a Niederwalddenkmalhoz, hogy komolyan fontolóra vegye a költözést. Úgy fogalmazott, hogy addig nem hiszi el a hírt, míg magától Brahmstól nem hallja a megerősítést. Elisabeth és Heinrich von Herzogenberg levele Brahmsnak (1883. október 1.), in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg* II, közr. Max Kalbeck (Berlin: Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1921; *Brahms Briefwechsel* II), 8.

Az újsághír: „Johannes Brahms hat seinen Wohnsitz von Wien nach Wiesbaden verlegt.” *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* 10 (1883), 350. Idézi: Brodbeck, *Defining Deutschtum* 178.

A politika és a társadalmi különbségekből adódó feszültség Brahms legközelebbi barátaival való kapcsolatát is áthatotta. Ezt példázza annak a levélnek az esete is, amelyet 1892. április 22-én a sebészprofesszor Theodor Billroth Eduard Hanslicknak címzett, és amelyet aztán Hanslick – állítólagos óvatlanságában – továbbított Brahmsnak. Billroth a levélben szokatlan párhuzamot vont Brahms és Beethoven között: közös erényeik mellett durva viselkedésüket, barátaikkal szembeni kíméletlenségüket tette szóvá, és mindezt a megfelelő neveltetésük hiányának tulajdonította. Úgy vélte, mindkettőjükre hatással volt, hogy nem elég jó családból származtak.⁴⁸ Billroth ekkorra már több évtizedes barátságot ápolt Brahmszal, gyakran az ő otthonában szólaltak meg először baráti körben a zeneszerző művei. A köztük lévő származásbeli különbség Billroth számára mégis számottevő jelentőséggel és magyarázó erővel bírt.⁴⁹

Jellemző, hogy a liberális elit, amelyhez Brahms is tartozott, a kulturális értékek tekintetében igencsak konzervatívan gondolkodott. A kor politikai és zenepolitikai színterén liberálisnak minősültek azok a ma inkább konzervatívnak címkézett értékek, amelyeket Brahms is magáénak vallott: a zenei hagyomány, a zenei intellektus és a zenei logika tisztelete.⁵⁰ Brahms többször is kifejezte, mennyivel többre tartja a zenei ötletek logikus és művészi kidolgozását, mint a puszta zenei ötletet vagy inspirációt. Georg Henschel visszaemlékezése szerint a zeneszerző így vélekedett:

Kemény munka nélkül nincs valódi alkotás. Amit invenciónak hívhatnánk, egy gondolat vagy egy ötlet, egyszerűen nem más, mint felülről jövő ihlet, amelyért nem vagyok felelős, és amely nem az én érdemem. Mégis, ajándék ez, olyan ajándék, amit mindaddig semmibe is kellene vennem, amíg a kemény munka jogán a sajátommá nem teszem.⁵¹

Feljegyzéseiben Brahms tanítványa, Gustav Jenner is kitért többször arra, hogyan kritizálta őt a zeneszerző a nem-logikus zenei lépésekért, és azért, ha nem volt képes

⁴⁸ A történet leírását (Die Hanslichsche Brief-Affaire címmel) ld. részletesen: Otto Gottlieb-Billroth (közr.), *Billroth und Brahms im Briefwechsel* (Berlin: Urban und Schwarzenberg, 1935), 148–151.

⁴⁹ Billroth egy lutheránus lelkész fiaként született – Brahmshez hasonlóan észak-német területen – Bergenben, nagyapja Greifswald városának polgármestere volt. 1852-ben, Berlinben szerzett doktori címet, majd berlini és zürichi pozíciói után 1867-ben fogadta el a bécsi egyetem orvosi karának rangos professzori kinevezését. Brodbeck, *Defining Deutschtum*, 106.

⁵⁰ Notley, *Lateness and Brahms*, 22.

⁵¹ „There is no real creating without hard work. That which you would call invention, that is to say, a thought, an idea, is simply an inspiration from above, for which I am not responsible, which is no merit of mine. Yet, it is a present, a gift, which I ought even to despise until I have made it my own by right of hard work.” Georg Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms. Some of His Letters to and Pages from a Journal Kept by George Henschel* (Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, 1907), 22.

megteremteni műveiben a részek és az egész közti logikus, organikus egységet.⁵² A műalkotások organikus szemlélete a 19. század zenei írásainak jelentős részét meghatározza, újra és újra felbukkan Hanslick írásaiban is, aki így fogalmaz: „*a kompozíció nem céltalanul bolyongva járja a maga útját, hanem organikusan bomlik ki, mint egyetlen rügyből fakadó dús virágzat.*”⁵³ Egy hangcsoport organikusságát, észszerűségét, vagy éppen értelmetlenségét, természetellenességét Hanslick szerint minden *képzett fül* észleli.⁵⁴

A Brahms által is éltetett értékek – a logika, az értelem, az okság – a Wagnerre hivatkozó progresszív zenei oldal képviselőinek interpretációjában azonban már inkább hibák voltak, mint erények. A 19. század végére már évtizedek óta szemben állt egymással az úgynevezett progresszív és konzervatív zenei oldal, melyek képviselői olykor változó, ugyanakkor mindvégig átpolitizált értékek mentén definiálták magukat és a másikat. A zenei viták hangja éppoly élessé válhatott, mint a tömegmozgalmak szenvedélyes, érzelmekre hatni kívánó politikai stílusa. A Brahms–Wagner és az ugyancsak jellemző Brahms–Bruckner ellentét is az 1870-es években kialakult társadalmi és politikai megosztottságban gyökerezett.⁵⁵ A szélsőséges retorika a zenéről szóló írásokat sem kerülte el: megfigyelhető ez a Wagner nevével fémjelzett *Zukunftsmusik* és a Brahms műveivel azonosított hagyományközpontúbb zenei értékek szembeállításában és abban is, ahogyan Bruckner helyet kapott ebben a kétpólusú rendszerben – szimfóniáival a wagneri esztétika képviselőjeként.⁵⁶ Brahms a múlt örökségeire épít, míg Wagner a jövő zenéjét írja – ez a leegyszerűsítő szemlélet sokáig akadályozta, hogy a saját helyükön értékeljük a két szerző viszonyát koruk zenei irányzataihoz.⁵⁷

A Brahms–Bruckner szembeállítás túlzásait mutatja, hogy az 1880-as évek sajtójában rendszeresen jelentek meg a zenéjükéről szóló értékítéletek olyan koncertek visszhangjaként is, amelyen egyikük darabja sem szerepelt. A Liszt-tanítványként,

⁵² Gustav Jenner az 1880-as évek végén volt Brahms tanítványa. Feljegyzéseit ld. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse* (Marburg in Hessen: N. G. Elwert), 1905.

⁵³ Eduard Hanslick, *A zenei szép*, ford. Csobó Péter György (Budapest: Typotex, 2007), 134.

⁵⁴ Hanslick, *A zenei szép*, 57.

⁵⁵ Botstein, *Brahms and Nineteenth-Century Painting*, 158.

⁵⁶ Ennek a szélsőséges retorikának az egyik következménye az a gyakran leegyszerűsítő narratíva, amely a történeti valóságot erőteljesen redukálva, fekete-fehér ellentétekben láttatja a különböző zenei irányzatokat, a zenei élet szereplőit és műveiket. Körültekintően tárja fel a századvégi Bécs kontextusában ezeknek a leegyszerűsítő narratíváknak a természetét: Benjamin M. Korstvedt, „Reading Music Criticism beyond the Fin-de-Siècle Vienna Paradigm”, *The Musical Quarterly*, 94, (2011)/1–2., 156–210.

⁵⁷ Továbbgondolásra érdemes Christoph Wolff felvetése, aki a Brahms zenéjéhez társított historizmus-fogalmat a konzervatív és haladásellenes címkék sajátos újrafogalmazásaként is láttatja. Christoph Wolff, „Brahms, Wagner, and Historicism”, in George S. Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford: Clarendon, 1990), 8.

valamint Bruckner titkáraként és életrajzírójaként is ismert August Göllerich például 1889 decemberében egy Schubert és Beethoven kamaraműveiből összeállított koncert apropóján emlékezett meg Bruckner tisztán emberi művészetéről – ütköztetve azt Brahms zenéjének reflektív minőségével.⁵⁸ A liberálisként számon tartott zeneszerzők idejétmúlt konzervativizmusáról szóló kritikát jellemzően példázzák – a később antiszemita gondolatmeneteiről is ismertté, hírhedtté vált – Rudolf Louis⁵⁹ visszatekintő mondatai:

Nevével és az általa képviselt politikai és gazdasági nézetekkel különös ellentétben [a liberalizmus] esztétikai téren mindig is szűklátókörű, atyáskodó konzervativizmusáról volt ismert. A „liberális” szellem művészi kifejezése az akadémikus epigonista klasszicizmus volt, amely ma már teljességgel elavultnak tűnik számunkra.⁶⁰

Szimbolikus a progresszív oldal egyik prominens képviselőjének, Hugo Wolfnak a kinyilatkoztatása, aki úgy fogalmazott, hogy amit Brahms ír, az nem más, mint agyas zene, vagyis *Gehirnmusik*⁶¹ (ami egyszerre utalhat az okoskodásból született és az észnek szóló zenére). Az 1880-as évektől Brahms kritikusai gyakran sérelmezték, hogy művei túlságosan kiagyaltak, a szív helyett az észhez szólnak, és így sohasem kerülhetnek elég közel az emberekhez. Az ehhez hasonló kritikák mögött többek között egy olyan ideológia rejtőzött, amely elvárta, hogy a zene az intellektus kizárásával is képes legyen hatni a befogadóra. Ezt a felfogást testesítik meg például a *Wiener Abendpost* hasábjain rendszeresen publikáló Hans Paumgartner kritikái, aki Brahms G-dúr vonósötösének premierjét követően ezt írta:

Bár a témákat nagyon hatásosan és nagy hozzáértéssel dolgozza ki, azok inkább tűnnek átgondoltnak, mint átérzettnak, inkább konstruáltnak, mint megletnek. Brahms olyan ritkán érinti meg szívünk mélyét – inkább csak valamiféle

⁵⁸ *Deutsches Volksblatt* (1889. december 25.). Idézi: Notley, *Lateness and Brahms*, 33.

⁵⁹ Uwe Harten, „Louis, Rudolf”, in *Österreichisches Musiklexikon online* (2004), https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Louis_Rudolf.xml (Letöltve: 2022. augusztus 1.)

⁶⁰ „In seltsamem Gegensatz zu seinem Namen und den von ihm vertretenen politischen und wirtschaftlichen Anschauungen, auf ästhetischem Gebiete sich stets zu einem engherzig bevormundenden Konservativismus bekannt hat. Der künstlerische Ausdruck des »liberalen« Geistes war der akademisch-epigonenhafte Klassizismus, der uns heute so gründlich abgetan erscheint.” Rudolf Louis, *Anton Bruckner* (München: Georg Müller, 1905), 97–98.

⁶¹ Idézi Hermann Bahr, „Brahms”, in *Essays* (Lipscse: Insel-Verlag, 1912), 41.

reflektív, elgondolkodtató élvezet az a különleges hangulat, amelybe a zenéje visz minket.⁶²

Brahms zenéjének agyasságát többször összefüggésbe hozták a tudományos gondolkodás érzelemmentességével, így tett 1897-es értekezésében Felix von Weingartner is:

Brahms zenéje az egészet tekintve – ha szabad ezt a kifejezést használni – tudományos zene, hangzó formákkal és frázisokkal való játék, de többé már nem az a fogalmiságtól mentes és mégis legkifejezőbb és legérthetőbb világnyelv, amelyet nagy mestereink beszélni tudtak és beszélniük is kellett, és amely legbensőbb lényünkben talál el és éleszt fel minket, mert magunkra ismerünk benne, örömünkkel és bánatunkkal, küzdelmeinkkel és győzelmeinkkel.⁶³

„Hangzó formákkal és frázisokkal való játék” – Weingartner kifejezését konkrét utalásként is olvashatjuk Hanslick „hangozva mozgó formáira”. Hanslick *A zenei szép (Vom Musikalisch-Schönen)* című kötete különösen nagy hatással volt a 19. század második felében a zene lényegéről szóló diskurzusra.⁶⁴ A hangozva mozgó formák játékaról szóló nézetei erőteljes visszhangot váltottak ki a Wagner és Liszt nevével összekapcsolt „új német iskola” elkötelezettjei között, akik azt gondolták, hogy ezek a nézetek az ő művészi hitvallásuk lényegét, a zene szellemi rangját fenyegetik.⁶⁵ Szemükben Hanslick a konzervatív és dilettáns zenekritikus jelképévé vált, akinek a megszólalásai, jellemző kifejezései céltáblaként is szolgáltak a „két tábor” egymásnak feszülő vitájában. A szembenállásban ugyanakkor Hanslick is jelentős szerepet vállalt azzal, ahogyan írásaiban Wagner és Brahms zenéjét egymás ellenpólusaként láttatta.

Az 1800-as évek utolsó évtizedeiben a tudományos felfogás és a zenéről való gondolkodás egyre intenzívebben összekapcsolódott, és mindez jó alapot adott a

⁶² „Die Themen, so wirksam und kunstvoll auch dieselben musikalisch verarbeitet werden, scheinen doch immer mehr gedacht als empfunden, mehr konstruiert als gefunden. Man wird so selten bei Brahms im innersten Gemüt getroffen, und die spezifische Stimmung, in welche wir durch Brahms'sche Musik versetzt werden, ist doch immer nur ein reflektierter Genuss.” *Wiener Abendpost*, 266 (1890. november 19.), 17.

⁶³ „Brahms' Musik als ganzes betrachtet ist – wenn der Ausdruck erlaubt ist – wissenschaftliche Musik, ein Spiel tönender Formen und Phrasen, aber nicht mehr jene begriffslose und doch ausdrucksvollste und verständlichste Weltsprache, die unsere großen Meister sprechen konnten und mußten, und die uns im Innersten trifft und erregt, weil wir uns selbst darin wiederkennen, uns selbst mit unsere Freuden und Schmerzen, unseren Kämpfen und Siegen.” Felix von Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1897), 42–43.

⁶⁴ Az 1845-ben megjelent kötet csak Hanslick életében kilenc új kiadást élt meg. Hanslick különböző mértékben át is dolgozta az új kiadások szövegét, elrendezését és kiemeléseit.

⁶⁵ Csobó Péter utószava, in Hanslick, *A zenei szép*, 246.

természettudományos zenei hasonlatok alkalmazásához.⁶⁶ Hermann von Helmholtz a hang érzékeléséről szóló, klasszikussá vált munkájának megjelenésével egyidőben új utak nyíltak a hang természetéről, az észlelés fiziológiájáról, a hallás pszichológiájáról való párbeszédben.⁶⁷ A zenei harmóniáról, formáról, konszonancia és disszonancia viszonyáról szóló elméletek szerzői gyakran próbálták természettudományos megközelítéssel igazolni esztétikai meggyőződéseiket. Ezek a törekvések összhangban voltak a zene autonómiájáért folytatott küzdelmekkel, melyet a Brahms barátjaként is ismert evangélikus teológus és zeneesztéta, Heinrich Adolf Köstlin *Die Tonkunst: Einführung in die Aesthetik der Musik* című 1879-es munkájában megjelent sorai is érzékeltetnek:

Talán közel járunk ahhoz az időhöz, amikor a zene kielégítő esztétikája elérhetővé válik számunkra; és ez nem lesz más, mint művészetünk egyedi karakterének és egyedi törvényszerűségeinek olyan bemutatása, amely a hang természetéből és a zenei műalkotás sajátos létfeltételeiből ered.⁶⁸

Brahms barátaival folytatott levelezéseinek tanúsága szerint aktívan követte a zene természettudományos megközelítésével kapcsolatos fejleményeket, de többször kifejezte fenntartásait is ezek megbízhatóságával, alkalmazhatóságával kapcsolatban. Közeli tudós barátainak, köztük a sebész Theodor Billrothnak vagy a fiziológus, biológus Theodor Wilhelm Engelmannak köszönhetően ugyanakkor nemcsak arra nyílt lehetősége, hogy értesüljön például az orvostudomány legújabb vívmányairól, de arra is, hogy felfedezze az általuk képviselt természettudományos gondolkodásmód és saját zenei felfogásának metszeteit.

Ahogy az idézett kritikák is példázzák, a 19. század vége felé a Brahms-recepció három jellegzetes toposz köré szerveződött: a kamarazene-szerző, a klasszikus szerző és az akadémikus szerző toposza köré.⁶⁹ Brahms tekintélyéhez számottevően hozzájárult a tény, hogy a Gesellschaft der Musikfreunde művészeti igazgatójaként és karmestereként

⁶⁶ Leon Botstein fentebb hivatkozott, *Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna* című írásában a 19. század második felének több jelentős természettudományos és zeneesztétikai megközelítését vizsgálva mutatja be ezt a folyamatot.

⁶⁷ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1863).

⁶⁸ „So find wir vielleicht dem Zeitpunkt näher gerückt, der uns eine befriedigende Aesthetik der Tonkunst bringen wird, d. h. eine Darstellung des eigentümlichen Wesens und der eigentümlichen Gesetze unserer Kunst, welche ausgeht von der Natur des Klangs und den besonderen Daseinsbedingungen des musikalischen Kunstwerks.” Heinrich Adolf Köstlin, *Die Tonkunst: Einführung in die Aesthetik der Musik* (Stuttgart, 1879), 260. Idézi: Botstein, *Time and Memory*, 15.

⁶⁹ Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit* (Laaber: Laaber-Verlag, ²1998), 163.

1872 és 1875 között Bécs egyik legrégebbi és legnagyobb presztízsű zenei intézményének vezető pozíciójában működött. Robert Hirschfeld a Zenebarátok Társaságának történetét feldolgozó munkájában – utalva Brahms magas elvárásaira és a vokális repertoárral való kiemelkedő munkájára – egyenesen úgy fogalmazott, hogy ott élt a zeneszerzőben „a nagy Tamás-kántor egy kis darabja” is.⁷⁰ Noha 1875 után már nem vállalta a hivatalos tisztséget, Brahms élete végéig szoros kapcsolatban maradt a Musikvereinnal, és rendszeresen irányította karmesterként saját zenekari műveinek előadását az egyesület koncertjein. Utolsó karmesteri fellépésén, 1895. március 18-án épp az *Akadémiai ünnepi nyitányt* vezényelte a bécsi konzervatórium hallgatói zenekarának élén. Ugyancsak Brahms státuszát jelzi, hogy kitartóan őrizte legjátszottabb zeneszerzői helyét a Bécsi Filharmonikusok 1880–1890-es évekbeli bérletes koncertjein is.⁷¹

A késeiség szimbolikusan a kamarazene-szerző Brahms működésében is megnyilvánul, figyelembe véve, hogy a kamarazene a századvégi Bécsben a sok szempontból defenzívába kényszerülő nagypolgári kultúra kellékének számított.⁷² Hiába találtak otthonra a hangversenytermekben a kamaraművek, a kamarazene sokan továbbra is egy szűk elitnek fenntartott műfajként tekintettek – szemben a szimfóniával, melyet a kritikusok és kulturális véleményformálók is széles közönséghez szóló, közvetlen hatású és általános érvényű műfajnak tartottak. A 19. század utolsó évtizedeinek bécsi zeneéletében folyamatosan megfigyelhető a szimfonikus és kamarazenei műfajok jellegzetes szembeállítás; a politikai és ideológiai motívumok egy szimfónia nyilvános értékelését legalább annyira meghatározták, mint egy vonósnégyes vagy zongoratrió fogadtatását.⁷³ A kamarazene sztereotip képére erősít rá a *Kammermusik*-fogalom több szótári definíciója is, köztük a Brockhaus-lexikon 1885-ben kiadott szócikke, mely szerint a kamarazene hallgatók egy szűk, magasan képzett köréhez szól egy kis térben, a kamarazenei stílust pedig ennek megfelelően a zenei gondolatok részletekben gazdag művészi kidolgozása jellemzi.⁷⁴

⁷⁰ Robert Hirschfeld és Richard von Perger, *Geschichte des K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Vienna: Gesellschaft der Musikfreunde)* (Bécs, 1912), 148. Idézi: Walter Frisch, „Gesellschaft der Musikfreunde”, in *Brahms in Context*, 283.

⁷¹ Brodbeck, *Defining Deutschum*, xiii.

⁷² V. ö. Schorske gondolatával: Minél hiábavalóbbnak tűnt a politikai cselekvés, annál fontosabbá vált a művészet – a cselekvés világának egyfajta pótlékaként. *Bécsi századvég*, 20.

⁷³ Ld. Notley fentebb hivatkozott tanulmányát: „»Volkskonzerte« in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony”.

⁷⁴ „Der Kammerstil, durch die Bestimmung der Kammermusik für einen engeren, durchweg hochgebildeten Zuhörerkreis in kleinerem Raume bedingt, kennzeichnet sich durch eine mehr ins einzelne gehende kunstvolle Ausgestaltung und Durchführung der musikalischen Gedanken.” „Kammermusik”, in

A kamarazene és a bécsi művelt középosztály exkluzív kapcsolatát hangsúlyozza Arnold Schering visszatekintő értékelése is:

Itt, az akadémikusok, a kereskedő és tisztviselő felső osztályok, a város tekintélyes művészeinek családjában, a politikai ügyekben megnyilvánuló liberalizmusuk ellenére, megfelelő konzervatív szellem uralkodott, egészséges érzék a ránk hagyományozott kulturális javak megőrzése és továbbadása iránt, és igyekezet, hogy a mindennapi életet az idealista gondolkodásmód ápolásával a lehető legértékesebbé alakítsák [...]. Zeneéletük középpontjában a kamarazene állt, amelyet művészbarátok adtak elő házi koncertek keretein belül, olyan hallgatóság előtt, akik megbízható irodalmi és szellemi műveltséggel bírtak.⁷⁵

A gondolat, hogy Brahms zenéje csak egy szűk, művelt réteghez szól, nemcsak kritikaként, de személyesebb formában, akár féltésként is megnyilvánulhatott a zeneszerző környezetében. 1885 szeptemberében a Brahms-hoz kivételesen közel álló, érzékeny zenei meglátásairól ismert zongoraművésznő, Elisabeth von Herzogenberg például a 4. szimfóniát elemezve fogalmazta meg aggodalmait: úgy érezte, hogy a mű szépségeit csak az okosak és a kellően műveltek élvezhetik, és ezek az értékek nem nyílnak meg az egyszerű zenekedvelők, a „sötétben bolyongók” előtt.⁷⁶

Ahogy Dahlhaus is felhívta rá a figyelmet, a kamarazene-szerző Brahms képe többek között azért is válhatott kiemeltté, mert egyértelmű, jól körülhatárolható kontrasztot alkotott a zenetörténet „másik táborának” képviselőivel, a zenedrámával azonosított Wagnerrel és a szimfonikus költeményeivel fémjelzett Liszttel. A szimfónia műfajában Brucknerrel, a dalok területén Wolffal került Brahms egy lapra, a kamarazene viszont olyan szeglete maradhatott a zenetörténetnek, ahol kitüntetett szerepben szólhattak róla az értekezések.⁷⁷

Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie X (Lipscse: F. A. Brockhaus, 1882–87), 53.

⁷⁵ „Hier, in den Familien der Gelehrtschaft, des gehobenen Beamten- und Kaufmannsstandes, der repräsentativen Künstler einer Stadt, herrscht bei allem Liberalismus in politischer Beziehung ein gut konservativer Geist, ein gesunder Sinn für Erhaltung und Weitergabe überkommener Kulturgüter und das Bestreben, das tägliche Leben durch Pflege idealischer Gesinnung so wertvoll als möglich zu gestalten [...]. Der Mittelpunkt ihrer Musikpflege war die Kammermusik, ausgeübt im Rahmen von Hauskonzerten unter Beteiligung befreundeter Künstler und vor Hörern, auf deren seine literarische und Gemütsbildung man sich verlassen konnte.” Arnold Schering, „Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 35 (1928). Idézi Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 2008), 210.

⁷⁶ Elisabeth von Herzogenberg Brahmsnak (1885. szeptember 8.), in *Brahms–Herzogenberg Briefe* II, 86.

⁷⁷ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 210.

Brahms kései műveinek jellegzetes vonásai között, a sűrű motivikus munkával, a harmóniai és tonális finomságokkal összhangban kitüntetett szerep jut a mívességnek, ami a kamarazenében, részben az előadások privát jellege miatt, különösképp megnyilvánul.⁷⁸ Ez a mívesség és a hozzá kapcsolódó kamarazenei ideál kulcseleme a kései Brahms-művek megértésének.⁷⁹ Az első tételt középpontba állító II.2 fejezetben részletesen elemzem, milyen formában érvényesülnek a kamarazenéhez társított értékek, a Brahms korában liberálisnak címkézett zenei jellegzetességek és a kulturális konzervativizmussal összefüggésbe hozott motívumok a H-dúr trió változataiban. Vizsgálatra érdemesnek tartom továbbá azt a felvetést is, miszerint Brahms maga is *tudósként*, de legalábbis a tudomány (látszólagos) objektivitására törekvő zeneszerzőként viselkedett, amikor az 1880-as évek végén úgy döntött, hogy több mint harminc év távlatából felülvizsgálja H-dúr zongoratriójának érvényességét.

Az újraírt H-dúr zongoratrió a századvégi Budapesten

A kései Brahms-kamaraművek bemutatásában kitüntetett szerep jutott a Hubay Jenő és Popper Dávid alapította vonósnégyes-társaságnak és általuk Budapestnek. Brahms a Hubay–Popper vonósnégyes vendégeként 1886 és 1891 között öt alkalommal játszott a legfrissebb kamaraműveit a Vigadóban, közülük többet ősbemutatóként. A művek fogadtatásában számos, a bécsi recepcióval rokon vonást és motívumot felfedezhetünk – a zeneszerző akadémikus tekintélyét éppúgy kiemelte a magyar nyelvű sajtó, mint zenéjének összetettségét és tudományos jellegét, de előszeretettel értekeztek németiségéről és a zenei múlthoz való viszonyáról is. Az újraírt H-dúr zongoratrió (op. 8) mellett a c-moll zongoratrió (op. 101), valamint a d-moll hegedű-zongora szonáta (op. 108) első előadása kötődik Budapesthez, az F-dúr cselló-zongora szonáta (op. 99), az A-dúr hegedű-zongora szonáta (op. 100) és a G-dúr vonósötös (op. 111) pedig nem sokkal a bécsi bemutatójuk után hangzott el ugyanitt.

Hubay Jenő 1886 őszén határozta el Popper Dáviddal, hogy vonósnégyest alapítanak, 1886. október 24-én rendezték meg első estjüket, melyen Haydn, Volkmann és Beethoven műveit tűzték műsorra. Második hegedűsként a Bécsben végzett Herzfeld Viktor, brácsásként pedig Hubay brüsszeli tanítványa, Bram Eldering csatlakozott hozzájuk. Hubayt az első koncertek sikere inspirálhatta arra, hogy Budapestre hívja és

⁷⁸ Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 216. V.ö. Notley, *Lateness and Brahms*, 56.

⁷⁹ Schmidt, *Brahms und seine Zeit*, 89.

megnyerje Brahmsot a kvartett számára.⁸⁰ A hegedűművész egyébként jóval korábban Berlinben, Joachim tanítványaként, az ő kvartettjének estéin hallotta először a zeneszerző kamaraműveit.⁸¹ Brahms szerződtetésében kulcsszerepet játszott Hubay bátyja, a jogász-doktor Hubay Károly, aki többek között az 1881-ben alapított Harmonia részvénytársulat vezérigazgatójaként gyakorolt jelentős befolyást a zeneéletben. A Harmonia rendezte a Hubay–Popper vonósnégyes koncertjeit, és Hubay Károly lehetett az, aki öccse kérésére felkereste Bécsben Brahmsot, előterjesztette neki a társaság ajánlatát, és lebonyolította vele a szükséges tárgyalásokat.⁸²

1886. december 22.	c-moll zongoratrió, op. 101	bemutató, kéziratból
	F-dúr cselló-zongora szonáta, op. 99	kéziratból
	B-dúr vonósszextett, op. 18	
1887. december 21.	A-dúr hegedű-zongora szonáta, op. 100	kéziratból
	F-dúr vonósötös, op. 88	
	c-moll zongoratrió, op. 101	
1888. december 21.	G-dúr vonósszextett, op. 36	
	d-moll hegedű-zongora szonáta, op. 108	bemutató, kéziratból
	Brahms-dalok	
1890. január 10.	B-dúr vonósszextett, op. 18	
	B-dúr vonósnégyes, op. 67	
	H-dúr zongoratrió, op. 8 (1889)	bemutató, kéziratból
1891. január 19.	B-dúr vonósnégyes, op. 67	
	Esz-dúr kürttrió, op. 40	
	G-dúr vonósötös, op. 111	kéziratból

*1. ábra: Brahms kamaraműveinek bemutatói Budapesten
a Hubay–Popper vonósnégyes előadásában (1886–1891)*

A 19. század végi magyar zeneélet erőviszonyait tekintve is figyelemreméltó, hogy a Hubay-kvartettel való együttműködését megelőző években Brahms főként Erkel Sándor meghívására, a Filharmóniai Társaság vendégeként érkezett Budapestre.⁸³ 1879-ben, a filharmonikusokkal közös első koncertjén d-moll zongoraversenyében játszott szólót és

⁸⁰ Haraszi Emil, *Hubay Jenő élete és munkái* (Budapest: Singer és Wolfner, 1913), 104–108.

⁸¹ Haraszi, *Hubay Jenő*, 21.

⁸² Koch Lajos, „Brahms Magyarországon”, in *A Fővárosi Könyvtár Évkönyve II. 1932* (Budapest Székesfőváros Házinyomdája, 1933), 57.

⁸³ Ld. bővebben Gombos László, „Erkelék és Huberék» – A magyar zenei élet erőviszonyai a 19. század második felében”, in Itzész Mihály (szerk.), *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére* (Budapest: Argumentum, 2012), 137–153.

2. szimfóniáját vezényelte, 1881-ben itt mutatta be B-dúr zongoraversenyét, valamint irányította 1. szimfóniájának előadását, ezt követően 1884-ben és 1890-ben szerepelt Budapesten saját műveinek karmestereként.⁸⁴ Szimfonikus szerepléseit az 1880-as évek második felére felváltották a kamaraestek. A zeneszerző személye és művei hasonlóan megosztották a budapesti közönséget, mint ahogyan a bécsit is. Erről tanúskodik a *Nemzet* kritikusanak az „indokolatlan Brahms-cultus” iránti aggodalma, melyet a Hubay–Popper vonósnégyes egyik első, 1886. december 11-i – egyelőre még Brahms jelenléte nélkül megtartott – estjének apropóján juttatott kifejezésre. A műsoron Mendelssohn és Beethoven egy-egy műve mellett Brahms g-moll zongoranégyese szerepelt, Busch–Mahler Fanny közreműködésével.

[...] helyén levőnek találjuk ezúttal általánosságban felemlíteni, hogy milyen visszás benyomást kelt az az indokolatlan Brahms-cultus, melyet újabban nálunk űznek. Hetek óta nincs és a saison végéig, a hirdetések szerint nem is lesz műsor, melyben Brahmsnak előkelő hely ne jutna. A közönség a népszerűtlen zenephilosophus compositiói mellett nagyobbára alaposan unatkozik, de azért társulatok, művészek és hangversenyzők »Johannes mestert« következetesen reánk erőszakolják. Célt nem érnek vele, de a zúgolódás a közönség körében már általános.⁸⁵

Az aggodalom tárgyát egyszerre képezte a Brahms-művek túlzottnak ítélt jelenléte a hangversenyéletben, valamint filozofikus természetük, ami unalomra ítéli mindazokat, akik hallgatni kényszerülnek őket. A „Johannes mesterként” emlegetett Brahms ezúttal ugyanazt a már jól ismert kritikát kapta, amelyet a német nyelvű sajtóban is: mesterember, aki nem képes megérinteni a közönséget. A Szabadelvű Párthoz kötődő, a *Hon* és az *Ellenőr* egyesülésével létrejött *Nemzet* Jókai Mór névleges főszerkesztésével, a „dzsentrif hatalom tisztas lapjaként” működött,⁸⁶ és úgy tűnik, a politikai-ideológiai eszmékkel ellentétben a zenei ízlés tekintetében nem rendelkezett határozott irányvonallal. Erre utalhat legalábbis, hogy míg a fentebb idézett kritikában a Brahms-művek erősödő jelenlétét erőszaknak címkézték, alig néhány nappal később a c-moll trióról elismerően úgy fogalmaztak, hogy „fölötte tiszta, gondolatokban gazdag munka, mely a kamarazene

⁸⁴ Brahms és Erkel Sándor kapcsolatának több értékes dokumentumát tette közzé Bónis Ferenc, „Erkel Sándor és a korabeli európai zene: Brahms, Dvořák és Goldmark magyarországi kapcsolatai”, *Zempléni műzsa*, 6 (2006)/4, 38–45.

⁸⁵ *Nemzet*, 5/342 (1886. december 11.), 5.

⁸⁶ Kosáry Domokos és Németh. G. Béla (szerk.), *A magyar sajtó története* II/2 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985), 289.

legkiválóbb és legkedveltebb termékei között van hivatva helyet foglalni.” Kitarva ugyanakkor a „népszerűtlen zenephilosophus” képe mellett, azt is megjegyezték, hogy „alighanem az udvariasság készítette a közönséget a tetszésnyilatkozatokra”.⁸⁷

A *Nemzet* kritikusa a H-dúr trió bemutatójának idejére mintha beletörődött volna Brahms népszerűségébe, és noha nem csatlakozott a zeneszerzőt életők táborához, nem is szállt velük nyíltan szembe. 1890. január 11-én a lap reggeli kiadásában az előző napi koncerten elhangzott művekre csak az említés szintjén tért ki, a közönségsikert ugyanakkor elismerte, s Brahms megítéléséről így nyilatkozott:

A critica – hogy pár szóban reflectáljunk Brahms zeneirodalmi állására is – miként az élő nagyságokról rendszerint, felőle is sok eltérő véleményt hangoztat. Vannak, a kik megtépzák babérjait s talán minden mélyebbre ható ok nélkül, alig hagynak meg érdemeiből annyit, amennyit elvitatni tőle fényes sikerei megtagadása nélkül lehetetlen. Vannak ismét, a kik – talán mert énjüknek jobban, vagy egészen megfelel – Brahmsot ezidőszerint hazája legnagyobb zeneköltőjének tartják, aki csak kevésbé áll idegen befolyás alatt és sajátos költészetében életerős s épen ezért szép jövőjű irányt cultivál. [...] Elegendőnek tartjuk, ha constatáljuk egyszerűen: nálunk és Európaszerte mindenütt, a közönség élvezettel hallgatja Brahmsot, hallgatja akár egész hosszú estén át, mint mi is hallgattuk őt ma, a nélkül, hogy a legkisebb visszahatást keltené, de sőt ellenkezőleg: az ihlet, mely komoly költeményeiből hozzánk szól, lebilincsel; könnyebb genre-ú művei, azok az édes hangú Brahms-dalok pedig úgy betöltik a kedélyvilágot, hogy hallgatásukba talán bele sem lehetne fáradni soha.⁸⁸

A kritikus kimondottan hiányolta a dalokat a programból, miközben azt is sejtette, hogy a dalokkal szemben a kamarazene hallgatásába igencsak bele lehet fáradni. A *fárasztó* kamaraest motívuma vált hangsúlyossá a színvonalas liberális ellenzéki napilapként ismert *Egyetértés*⁸⁹ 1890. január 11-i tudósításában is, amely így szólt:

A mai estély alkalmával is kiváló ritka műélvezet volt hallgatni a művésznégystä, ha ugyan a műsor túlságos hosszúsága ki nem merítette volna a hallgatóságot. Fél nyolckor kezdték a hangversenyt s eltartott tíz óráig. Ezalatt az idő alatt eljátszották a B-dúr négyest (67. mű), a H-dúr zongorahármast s a B-dúr vonóshatost. Ez túlságosan tartalmas táplálék volt

⁸⁷ *Nemzet*, 5/354 (1886. december 23.), 5.

⁸⁸ *Nemzet*, 9/10 (1890. január 11.), 5.

⁸⁹ *A magyar sajtó története* II/2, 304.

egy estére s a közönség jobban kifáradt a hallgatásban, mint a művészek a játékban.⁹⁰

Ugyancsak hiányolta a dalokat és nehezményezte a *fárasztó* kamarazenét a szóban forgó koncertet követően a *Pesti Napló* szerzője, aki részletesen és érzékletesen kritizálta Brahms zenéjének tudományos vonásait:

Brahmsnak több oly kiváló dala van, melyek a német dalirodalomnak is gyöngyeit képezik, – amit nem feltétlenül mondhatunk el az ő kamarazenei termékeiről, melyek minden tudományos tartalmuk s érdekes harmóniai s polyfoniai kidolgozásuk dacára is, egy pár órán keresztül fárasztó hatást gyakorolnak a hallgatóra. Úgy érezzük magunkat, mintha zenészeti nyelven Hegel vagy Schlegel német filozófiájáról hallgatnánk eszmezavart felolvasást. [...] Zenéje inkább a mesteri kombinációk, az összhangzó modulációk és a rhytmikus képletek, mint a közvetlen inspirációk eredménye. Ha támad a lelkében egy szép, megkapó gondolat: azt nem arra használja fel, hogy egy önmagát fokozó költői képpé alakítsa, hanem hogy zene-algebrai problémákat állítson fel. S ebből ered aztán zenéjének fárasztó, lankasztó hatása, mely tartósan nem képes magával ragadni. Észlelni lehetett, sőt az előadott három műben, melyek minden részletében sok érdekes, mély tudomány és mesteri kidolgozásra találunk ugyan, de végeredményül lelkünk s szívünk mégis sivár marad.⁹¹

Jellemzően az imént idézett hangoknál jóval lelkesebben hirdette és értékelte a sajtó Brahms budapesti szerepléseit. Az új H-dúr trió bemutatójáról tudósítva is kivétel nélkül megemlékeztek a zenészek lebilincselő játékáról és a közönség Brahmsot éltető ovációjáról. Nem voltak azonban ritkák a zeneszerző kultikus tiszteletéből fakadó túlzások sem, különösen ha a magyarokkal és a magyar zenével való kapcsolata került szóba. Tanulságos, ahogyan 19. század végi Brahms-kép egymástól látszólag egészen távol lévő szegmenseit kapcsolta össze a *Budapesti Hírlap* tárcájának írója, közvetlenül Brahms Hubayekkel való budapesti debütálását követően, a lap 1886. december 23-i számában:

[A Hubay-Popper kvartett] mai estéje Brahms mesternek volt szentelve, a németek most élő legkiválóbb zenészének. A muzsika hírneves doktora maga is eljött messze földről, ismét meghallani a magyarok lelkes éljenzését, amelynek

⁹⁰ *Egyetértés*, 24/10 (1890. január 11.), 4.

⁹¹ *Pesti Napló*, 41/10 (1890. január 11.), 2–3.

hangjai rég ismerősek előtte. Nem először jár Magyarországon. Míg a Schultzein gyűlölködő sajtója kígyót-békát kiabál ránk, ő szereti Budapest közönségét, nagyrabecsüli a magyar zeneértők ízlését s szívesen jön ide, ahol a német ember Heinével együtt érezheti magán, hogy a „deutscher Wamms zu enge”.⁹² Johannes Brahms népszerűsége nálunk abból az időből származik, mikor minden hangversenyünkön hallatszottak az „Ungarische Tänze” tüzes taktusai. Abból az időből, mikor Brahms ellen még nem követte el valamelyik meggondolatlan tisztelője azt a kegyetlen glorifikációt, hogy Beethovennel egy sorba helyezze őt. Kivált Wagner halála után, mikor a németek érezni kezdték, hogy élő zeneóriásuk nincsen többé, veszedelmesen népszerűvé kezdett válni ez a túlzott jelszó. Felkapta a német chauvinizmus és követelők hangoztatta. Ez az irgalmatlan összehasonlítás a vele járó zajos tüntetésekkel, fordulópontot képezett Brahms egész pályájában és pedig nem kedvezőt. Úgy látszik, mintha magára a költőre is átragadt volna az, hogy magát túlbecsülje, s addigi irányát szinte kicsinyelje. Egyszerű műzsája kezdett olyan lenni, mint a polgárleány, mikor hercegnő ruhába öltöztetik. A nagyravágyás kórsága lepte meg, és azt hitte, hogy régi hangjai nem illenek többé hozzá. Transzcendentális kezdett lenni; utánozni akarta azt a Beethovent, aki élete utolsó éveiben már csak a mennyei szférák zengését hallotta, és már úgyszólván csupa szellem volt, anyag nélkül. Brahms nagy zenei tudományát hitta segítségül, hogy járhasson ezen az emberi láb által még csak egyszer tapodott úton, de emelkedése helyett visszaesett és a cicomátlan, szív szerint éneklő költőből nagyon gyakran csak mesterember lett, mester helyett.⁹³

Bár az ellentmondásokban és szabad képzettársításokban gazdag szövegben Brahms a németek most élő legkiválóbb zenészeként szerepel, mégis helye a halhatatlanná vált zeneóriások, Beethoven és Wagner mellett. Míg a zene transzcendentális dimenziói felé is elmerészkedve csak Beethoven utánzója lehet, *Magyar táncaival* méltó helyet szerezhetett magának a magyar zeneértők szívében. A tárcaíró logikája szerint Brahms magyar közönség iránti szeretetének és nagyrabecsülésének a magyaros művek a legfőbb bizonyítékai, és ezek háttérbe szorulása, leértékelése – a polgárleányi ruha levetése – mintha annak a veszélyét hordozná, hogy „addigi irányával” együtt a magyarokat is

⁹² Utalás Heine *Im Oktober 1849* című versére: „Wenn ich den Namen Ungarn hör, / Wird mir das deutsche Wams zu enge” („Ha e szót hallom, »magyarok«, / szűknek érzem német zekémet”) (Kálnoky László fordítása)

⁹³ „A mai Brahms este – A Budapest Hírlap eredeti tárcája”, *Budapesti Hírlap*, 6/354 (1886. december 23.), 1–2.

lekicsinyeli. Aki pedig túlságosan nagyra vágyik, az elveszíti a szívhez szólás képességét, és mesteremberré silányul – így hangzik az intelem, amely újra a sokat ismételt frázisokhoz vezet.

A *Budapesti Hírlap* címlapon jelentette meg a tárcát, mellyel több tízezres példányszámának köszönhetően jelentős közönséget érhetett el. A Rákosi Jenő szellemi vezetésével működő lap következetesen érvényesített nacionalizmusával vált a politikai élet meghatározó szereplőjévé; olvasótáborának jelentős részét pedig az a nemesi-értelmiségi-alkalmazotti-kispolgári rétegekből összeálló középosztály adta, akik számára épp ez a nacionalizmus jelentette az összetartó erőt.⁹⁴ A Brahmsról szóló tárcaszövegében a lap magyar nacionalizmusa mellett osztrák-ellenessége és a német kulturális fölényrel szembeni kritikája is egyértelműen tetten érhető.

A *Budapesti Hírlap* nagylélegzetű tárcája kivételes színfoltja a Brahms közreműködésével zajló kamaraestekhez kapcsolódó beszámolóknak. A lapok többnyire visszafogottabb, szűkszavúbb formában tudósítottak a koncertekről és azok körülményeiről. Brahms és a Hubay–Popper vonósnégyes első közös hangversenyét ezzel együtt kitüntetett figyelem övezte. Először 1886. december 11-én, a Hubay–Popper vonósnégyes harmadik kamaraestjének visszhangjaként harangozta be a sajtó a 22-i Brahms-estélyt. A népszerű szépirodalmi napilapként működő *Fővárosi Lapok* a Basch-Mahler Fanny közreműködésével megszólaló g-moll zongoranégyest egyenesen toborzónak nevezte a 22-i koncerthez, és azt jósolta, hogy még jobban megtelik majd Redoute kisterme, ami már az említett koncerten is „nagyon tele volt”. A koncertajánlóként is funkcionáló zenekritikával a *Fővárosi Lapok* szerzője külön is megcélozta azokat, akik nem sorolták magukat a Brahms-rajongók táborába. A g-moll zongoranégyes előadásáról írva így fogalmazott: „Az antibrahmsisták is összenéztek: lám, hisz ebben a zenemesterben nem csak tudomány van, hanem melegen ömlő érzés is, de mennyi!”⁹⁵

Zenéjének tudományossága, elmélkedő karaktere, az értelem és az érzelem arányainak kérdései már a megelőző évtizedekben is visszatérő elemei voltak a Brahmsról szóló magyar nyelvű cikkeknek.⁹⁶ A Hubay–Popper vonósnégyessel közös koncertjei újabb apropót adtak ezeknek a motívumoknak az ismétlésére,

⁹⁴ *A magyar sajtó története* II/2, 351–357.

⁹⁵ *Fővárosi Lapok*, 23/342 (1886. december 11.), 2502.

⁹⁶ Angelika Horstmann, „Die Brahms-Rezeption der Jahre 1860 bis 1880 in Ungarn”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1986), 474–475.

megszilárdítására. A december 22-i koncerten bemutatott c-moll zongoratrió az „invenció gazdagságával”, a „modulációk szellemességével” és a „tematikus kidolgozás tökélyével”⁹⁷, valamint „világos, átlátszó formájával, dallamosságával, hangulatával”⁹⁸ nyert elismerést. Ugyanezen a hangversenyen az F-dúr csellószonáta már megosztóbbnak bizonyult. „[...] inkább a gondolkodó fej, mint a dallamgazdag invenció terméke s nem is annyira a szívhez szól, mint kidolgozása által kíván hatni” – írta a *Fővárosi Lapok* kritikusa.⁹⁹ A *Pesti Hírlap* szerzője a tételek megkülönböztetésével némileg árnyalta az ítéletet:

Szép a második rész (Adagio affectuoso) a gordonka mélabús kantilénájával és szellemes az utolsó (Allegro molto) az ő pezsgő életvidorságával; de az első és a harmadik rész (Allegro vivace és Allegro appassionato), nem egyéb, kottára szedett aritmetikánál, amely érdekesebb a hangjegyekből leolvasva, mint a hangszereken előadva.¹⁰⁰

A kottára szedett aritmetikáról szóló véleménnyel egészen ellentétes álláspontot képviselt a *Budapesti Hírlap* kritikusa: „Az F-dúr gordonkaszonáta, melyet Popper teljes ragyogó művészetével adott elő Brahms zongora kísérete mellett, oly dallamos, lendületes mű, mintha csak a régi virágzó termékenyséű évekből volna való.”¹⁰¹

Brahms 1886-os látogatása kétségtől jelentős eseménye volt Budapest aktuális koncertévadának. A tudósításokból feltűnik, hogy a koncertet szervező Harmonia is fel kívánta hívni a figyelmet az esemény rangjára és kivételességére. Hubay Károly ebédet adott Brahms tiszteletére, a legfinomabb szivarokkal megrakott, ébenfából készített szivardobozzal ajándékozta meg, és arról is tájékoztatta a sajtót, hogy a zeneszerző az operaházba és a népszínházba is ellátogatott.¹⁰²

A következő évben a kamaraestet követően már díszvacsorát rendeztek a Vigadóban Brahms tiszteletére, akit ezúttal Hanslick is elkísért Budapestre. Hanslick december 20-án Beethoven életéről tartott felolvasást ugyanitt,¹⁰³ majd díszvendégként a zeneszerző mellett fontos szerepet játszott a banketten is. Brahms a vacsorán ezüst

⁹⁷ *Pesti Hírlap*, 8/354. (1886. december 23.), 6.

⁹⁸ *Pesti Napló*, 37/354. (1886. december 23.), 2.

⁹⁹ *Fővárosi Lapok*, 23/354 1886. december 23., 2595.

¹⁰⁰ *Pesti Hírlap*, 8/354. (1886. december 23.), 6.

¹⁰¹ „A mai Brahms este – A Budapest Hírlap eredeti tárcája”, *Budapesti Hírlap*, 6/354 (1886. december 23.), 1.

¹⁰² *Fővárosi Lapok*, 23/356 (1886. december 25.), 2615.

¹⁰³ Hanslick felolvasásán az első sorban ült Brahms mellett Zichy Géza és Mihailovich Ödön is. *Fővárosi Lapok*, 24/350 (1887. december 21.), 2580.

babérkoszorút vehetett át budapesti tisztelőitől, melyet Popper Dávid nyújtott át neki piros atlasz bélésű tokban, a lakoma közben.

A díszvacsorán egymást követték a köszöntők: először Popper Dávid emelte poharát Brahmsra és Hanslickra – utóbbit azért éltetve, amiért elsőként magyarázta meg Brahms jelentőségét a zenevilágnak. Popper idézett szavai szerint Hanslick „*mindig jól fogta föl a kritika feladatát, mely abban áll, hogy a tehetségteleneket leszorítva a térről, melyre nem valók, a tehetségeket támogassa, a lángelméket pedig hódolattal magyarázza a világnak*”.¹⁰⁴ Jelenléte tovább erősítette azt a tudós, intellektuális Brahms-képet, amelyet a kritikus maga is rendszeresen éltetett. Különös színt kölcsönözhetett a díszvacsorának, hogy Hanslick tószájának jelentős részét Lisztnek szentelte.¹⁰⁵ Mintha Brahmszal egy olyan „zenei tábor” képviseltek volna, amelynek a magyar zenészek vendéglátását élvezve bizonyítania kellett az „ellentáborba” tartozó Liszt iránti – igencsak korlátozott – elismerését.

Az újraírt H-dúr zongoratrió bemutatójára (a zeneszerző és a vonósnégyestársaság negyedik közös fellépésére) a *Pesti Hírlap* már újévkor, 1890. január 1-i számában felhívta a figyelmet:

[A Hubay–Popper kvartett] 5-ik kamara estélye bérletben e hó 10-én tartatik meg a fővárosi Vigadó kistermében dr. Brahms János, a hírneves zeneszerző személyes közreműködése mellett. A műsor Brahms műveiből van összeállítva. Érdekességét emeli az a körülmény, hogy Brahms első zongorahármasát teljesen átdolgozta és az új kéziratot e kamaraestélyen fogja bemutatni.¹⁰⁶

Az átdolgozás tényét tehát a koncertszervezők is fontosnak tartották hangsúlyozni, hasonló közlemény jelent meg a *Fővárosi Lapok*, valamint a *Budapesti Hírlap* hasábjain is. A hangversenyt követő beszámolók nagyobb része azonban nem tért ki a H-dúr trió újdonságára, és nem utalt rá, hogy a műből egy átdolgozott, újraírt változat hangzott el.¹⁰⁷ A *Budapesti Hírlap* kritikusa is csak ismeretes H-dúr hármasként hivatkozott az elhangzott műre, nem hagyta ki azonban azt a lehetőséget, hogy a Brahms-program apropóján az ész és a szív, algebra és poézis látszólagos szembenállására emlékeztessen:

¹⁰⁴ *Fővárosi Lapok*, 24/352. (1887. december 23.) 2596.

¹⁰⁵ Uott.

¹⁰⁶ *Pesti Hírlap*, 12/1 (1890. január 1.), 4.

¹⁰⁷ Nem utalt beszámolójában az átdolgozás tényére az alábbiak közül egyik lap sem: *Budapest Ujság*, 5/10 (1890. január 11.), 6.; *Egyetértés*, 24/10 (1890. január 11.), 4.; *Zenelap*, 5/2 (1890. január 20.), 4.; *Pesti Napló*, 41/10 (1890. január 11.); *Nemzet*, 9/10 (1890. január 11.).

[A program] öröm a doctor musicae lelkes csodálóinak, de bánat azoknak, akik még mindig annak a kopott iránynak a hívei, amely azt vallja, hogy a zene az algebrával egyáltalán semmi rokonságban sincs, hanem mindenekfölött poézis és együgyű nádsípon szólva is nagyobb, ha igazi, mint mesteri hangfűzésekben, ha csak tudományos csinálmány.¹⁰⁸

Az 1886 decemberétől rendszeressé vált kamaraestjeik tükrében méltán nevezhette a sajtó Brahms „legbuzgóbb népszerűsítőjének” a Hubay–Popper kvartettet, amely nemcsak közelebb hozta a komponista zenéjét a budapesti közönséghez, de könnyítette is megértését.¹⁰⁹ Brahms kamaradarabjainak nehezen érthetősége ugyancsak visszatérő motívum – a zenészek sikerét pedig gyakran mintha abban mérték volna a kritikusok, hogy mennyire sikerült a játszott műveket a közönség számára érthetővé tenniük. Ezt a vállalkozást az új H-dúr zongoratrió bemutatójakor több tényező is kihívások elé állította, a beszámolók szerint az 1890. január 10-i koncertet a közönség influenza miatti nyugtalansága, pianissimók alatti köhécselése is megzavarta. A H-dúr trió mindezen nehezítő körülmények ellenére is sikert aratott Budapesten: a jelenlévő hallgatóság visszatapsolta a zenészeket, a trió tételeit hosszantartó tetszésnyilvánítás követte. A megjelent kritikák jellemzően Hubay, Popper és Brahms kiváló, beszédes előadásáról és az új változat tömörebb, kifejezőbb megoldásairól értekeztek. A *Pesti Hírlap* kritikusa valamennyi tételről megfogalmazta ítéletét:

A régi műből csak a motívumok maradtak meg, a thematikus kidolgozás azonban egészen új és egészen a mai Brahmsra vall. Különösen áll ez az utolsó tételről (Allegro molto agitato), mely hatalmas koncepciójával és mesteri fölépítésével imponál. A második tétel (Allegro molto) jóformán megmaradt eredeti alakjában és legalább keresetlen egyszerűségével hat. Tiszta, átlátszó munka az első tétel is. Legjelentéktelenebb a kissé száraz Adagio.¹¹⁰

Ezzel szemben a *Pesti Napló* kritikusa épp az Adagiót emelte ki összegzésében:

Még andantéi, adagiói hatnak legközvetlenebbül, s azok a részek, midőn kifáradva a sok harmóniai dúlásban, helyel-közzel az egyszerű harmóniák s

¹⁰⁸ *Budapesti Hírlap*, 10/10 (1890. január 11.), 3.

¹⁰⁹ *Fővárosi Lapok*, 27/10 (1890. január 11.), 67.

¹¹⁰ *Pesti Hírlap*, 12/10 (1890. január 11.), 5.

zárlatok megnyugtató hatásaira támaszkodik. Zongorahármasának az adagiója volt a legközvetlenebb hatású, amit ez este hallottunk.¹¹¹

Nem jelent meg a magyar nyelvű sajtóban olyan alaposabb írás, amelyben tere lehetett volna annak, hogy a kritikusok a H-dúr zongoratrió változásaira a zenét középpontba állítva, részletesen reflektáljanak.

A budapesti előadás visszhangjáról Brahms közeli barátai is hamarosan értesültek, Clara Schumann a zeneszerző márciusi látogatását várva a budapesti és a bécsi előadás sikeréről is hírt adott egy ismerősének.¹¹² Az újraírt H-dúr zongoratrió budapesti premierjéről néhány mondatban a német nyelvű sajtó is beszámolt. A *Pester Lloyd* január 11-i számában megjelent kritika szerint a darabnak előnyére váltak a módosítások, tömörebb lett, tematikus kidolgozásában pedig plasztikusabb és tisztább, érthetőbb.¹¹³ A *Neues Wiener Tagblatt* jó pár nappal a premier után közvetítette a Pestről érkező híreket a színházi és művészeti hírek rovatában:

Anélkül, hogy a mester legnépszerűbb alkotásai közé tartozna, a mű már eredeti formájában is barátokra és tisztelőkre talált, de egyúttal szigorú, kérlelhetetlenül szigorú bírálóra is: magára Brahmsra. Nem kívánunk itt belemenni abba, hogy milyen okokból nem kedvelte a művet az első változatában, elég annyi, hogy elégedetlenségének nemcsak egy szinte új alkotást köszönhetünk, hanem mély bepillantást is a művész alkotói stílusába, fejlődésébe és művészi karakterébe. – Maga Brahms, aki láthatóan kiváló hangulatban volt a jól sikerült estétől, lelkes ovációban részesült a hálás közönségtől.¹¹⁴

Ahogy a fenti példák mutatják, a Hubay–Popper kvartett Brahmszal közös kamaraestjein minden alkalommal szerepelt legalább egy olyan új mű, amelyet kéziratból, először játszottak Budapesten közönség előtt. Az 1890. január 10-i esten a H-dúr zongoratrió volt

¹¹¹ *Pesti Napló*, 41/10 (1890. január 11.), 3.

¹¹² Clara Schumann levele „Avénak” (Frankfurt, 1890. március 9.), in *Litzmann III*, 522–523.

¹¹³ „Trotzdem erschien uns das Trio in der neuen Lesart zu seinem Vorteil verändert, gedrungener in der Fassung, plastischer und klarer in der thematischen Durcharbeitung.” *Pester Lloyd* (1890. január 11.)

¹¹⁴ „Ohne gerade zu den populärsten Schöpfungen des Meisters zu gehören, hat diese Werk dennoch schon in seiner ursprünglichen Gestalt Freunde und Verehrer gefunden, aber auch einen strengen, unerbittlich strengen Richter: Brahms selbst. Wir wollen hier nicht darauf eingehen, aus welchen Gründen ihm das Werk in seiner ersten Fassung nicht behagen mochte, genug, daß wir seiner Unzufriedenheit nicht nur eine fast neue Schöpfung, sondern auch einen tiefen Einblick in die Schaffensart, Entwicklung und den künstlerischen Charakter des Künstlers verdanken. – Brahms selbst, sichtlich in bester Laune über den gelungenen Abend war Gegenstand von enthusiastischen Ovationen des dankbaren Publicums.” *Neues Wiener Tagblatt* (1890. január 22.), idézi: Wolfgang Ebert, „Brahms in Ungarn: Nach Der Studie »Brahms Magyarorságon« [sic!] von Lajos Koch.” *Studien Zur Musikwissenschaft*, 37 (1986), 125.

ez az új mű, a társaságában elhangzó két másik darab, a B-dúr vonósnégyes és a B-dúr vonósszextett egyaránt jóval korábbi alkotások – 1875-ből, valamint 1860-ból.¹¹⁵ Mindez tovább erősíti azt a feltevést, hogy Brahms maga is inkább új alkotásként – és nem egyszerűen a régi mű valamiféle korrekciójaként – tekintett az op. 8-as darabjára. A budapesti premieren az újraírt H-dúr zongoratrió maga is kései műként, Brahms kései kamaraműveinek sorába illeszkedve szólalt meg először nyilvánosság előtt.

Nosztalgia és „ősi hang”

Az elmúlt több mint száz évben a Brahms zenéjéről szóló diskurzus kedvelt toposzává vált az „ősi hang”, amely nemcsak kései darabjait, hanem teljes életművét áthatja. Míg az akadémikus, rideg és intellektuális Brahms-kép már a zeneszerző életében meghatározó erővel bírt, az „ősi hang” inkább csak halála után vált recepciójának lényeges elemévé.¹¹⁶ Ez az „ősi hang” egyfajta nosztalgikus minőséget hordoz magában, és hozzá kapcsolódhat Brahms tudatossága is saját korának és műveinek mulandóságáról, késeiiségéről. A nosztalgia Brahms zenéjében számos különböző formában megfigyelhető: nosztalgikus stratégiának tekinthető például, ahogyan olykor évtizedek távlatából tér vissza egy-egy műfajhoz,¹¹⁷ ahogy régizenei elemeket épít be darabjaiba,¹¹⁸ vagy ahogyan jellegzetes zenei eszközökkel, fordulatokkal fejezi ki műveiben az otthon, a múlt emlékei iránti vágyódást.

A Brahms-életmű kronologikusan legkéseibb darabjainak befogadását jellemzően befolyásolja, hogy ezeket a műveket már eleve nosztalgikusnak szándékozunk hallani, és hajlamosak vagyunk nagyobb figyelmet fordítani azokra a jellemzőikre, amelyek késeiiségüket megfoghatóvá teszik. Brahms klarinétötöse ennek tipikus példája: hamisítatlan „ősi” hangját elemzők és kritikusok a keletkezése óta emlegetik.¹¹⁹ Hasonló tendenciák figyelhetők meg a kései Brahms-intermezzókkal kapcsolatban is, melyeket már Hanslick összekapcsolt valamiféle álomszerű nosztalgiával, melankóliával.¹²⁰ Az

¹¹⁵ Közös bennük továbbá, hogy mindkettőt Joachim József mutatta be először nyilvános koncerten zenésztársaival.

¹¹⁶ Notley, *Lateness and Brahms*, 70–71.

¹¹⁷ Christiane Wiesenfeldt, „Nostalgie, Progression und Inszenierung. Aspekte der Spätphase(n) von Johannes Brahms”, in *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*, 8.

¹¹⁸ Szimbolikus, hogy erre az életművön belül rögtön a már említett op. 1-es szonátában találunk explicit példát: Brahms a „*Nach einem altdeutschen Minneliede*” feliratot illesztette – a trubadúrköltészet hagyományaira utalva – a „*Verstohlen geht der Mond*” kezdetű dal témájára épülő *Andante* elé.

¹¹⁹ Daniel Beller-McKenna, „The Construction of Nostalgia in Brahms's Late Instrumental Music”, in *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*, 257–258.

¹²⁰ Eduard Hanslick, *Fünf Jahre Musik 1891–1895: Kritiken* (Berlin: 1896), 259.

utókor szemében Brahms őszi hangjának konkrét zeneszerzői eszközök is ikonikus kellékévé váltak: ilyenek például az ereszkedő tercek, amelyek több olyan darabjában is megjelennek, amelyek a halálhoz, az elmúláshoz kötődnek.¹²¹ A nosztalgia és a vágyódás dinamikájának a zenében egy visszatérő motívum, téma vagy hangnem, egy korábbi műből kölcsönzött idézet vagy allúzió működése éppúgy analógiája lehet. Ahogy egy emlék részletei változnak újabb meg újabb felidézése során, úgy változhat egy zenei részlet jelentése is pusztán attól, hogy azt újra halljuk vagy egy új zenei környezetben új megvilágításba helyezzük.

Ákárcsak a hétköznapiakban, a nosztalgia a zene közvetítésében is egyszerre lehet érzés, hangulat, emlékezet és vágy. Bármilyen is a tárgya, az elvágyódás, a térbeli vagy időbeli visszavágyódás szükségszerűen vele együtt jár.¹²² Elgondolkodtató Davis a nosztalgia funkciójáról szóló elképzelése, amely szerint egy múltbeli állapot nosztalgikus felidézését mindig a jelenbeli félelem, elégedetlenség, szorongás vagy bizonytalanság hívja elő.¹²³ Mindez párhuzamba állítható Brahms azon összegző gesztusaival, amelyekkel élete végén visszatért fiatalkori darabjaihoz, vagy elrendezett és közreadott egy évtizedek óta formálódó gyűjteményt. A tervezett visszavonulása kapcsán feléledő félelmei és bizonytalanságai mintha ahhoz a kérdéshez vezették volna: *Mi maradt még hátra? Mit lehet még tenni?*¹²⁴

A H-dúr trió újraírása kétségtelenül nosztalgikus tett: Brahms a jelent és a múltat egy olyan szimbolikus térben kapcsolta össze, ahol elkerülhetetlenné vált, hogy szembenézzen fiatalkori önmagával, a fiatalkori trióban hordozott emlékekkel. Az újraírást érthetjük az emlékezés olyan nyilvános formájaként, amellyel a zeneszerző rekonstruálta a múltat és állást foglalt arról, mire és milyen formában kíván az 1854-es darabból az 1889-es változatban emlékezni.

¹²¹ Ilyen például a *Feldeinsamkeit* című dal (op. 86/2) vagy a *Négy komoly ének* harmadik, *O Tod wie bitter bist du* című darabja (op. 121/3). Brahms tercláncaival bővebben az első tételt tárgyaló II.2 fejezetben foglalkozom.

¹²² A nosztalgia és a vágyódás különböző, egymással mégis szorosan kapcsolódó megéléseit érzékelteti a *Fernweh* (térbeli elvágyódás – vágy a távolba, a messzeségbe) és a *Heimweh* (honvágy, az otthon iránti vágy) fogalmak kettőssége. A nosztalgia képes egyesíteni a két fájdalmat – elvágyódunk a múltba, amely otthonos volt számunkra. Pintér Judit Nóra, *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia* (PhD-disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2011), 98.

¹²³ Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: Free Press, 1979), 34.

¹²⁴ E köré a kérdés köré szervezi kései művekről szóló gondolatait Alexander Goehr, „The Ages of Man as Composer. What’s Left to Be Done?“, *The Musical Times*, 140 (1999)/1867, 19–28.

„*A kései stílus kiváltsága* – írja Edward D. Said –, *hogy képes úgy mutatni kiábrándultságot és örömet, hogy ne kelljen feloldania az ellentmondást közöttük.*”¹²⁵

Akárcsak a késeiség problémája, a H-dúr zongoratrió története sem szűkölködik ellentmondásokban. Elkerülésük vagy kényszerű feloldásuk helyett a további fejezetekben, a H-dúr trió kérdésköreinek tárgyalása során is arra fogok törekedni, hogy megrajzoljam ezeket az ellentmondásokat és jelentést találjak bennük.

¹²⁵ „(...) *the prerogative of late style: it has the power to render disenchantment and pleasure without resolving the contradiction between them.*” Said, *On Late Style*, 148. A kiábrándultság és az öröm kettősségét Schubert kései műveiben is jellegzetesnek találja Benjamin Korstvedt, „»The prerogative of late style«: thoughts on the expressive world of Schubert’s late works”, in Lorraine Byrne Bodley és Julian Horton (szerk.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 425.

II.1

A két változat szerkezeti összehasonlítása

A H-dúr zongoratrió változataiból az alábbi források maradtak fenn:¹

1. A fiataalkori változat kéziratoss partitúrája, amelyet Brahms 1854 januárjára datált, és amely a Breitkopf & Härtel-féle első kiadás metszőpéldányaként szolgált. A partitúrát ma egy svájci magángyűjteményben őrzik. (Másolatban megtekinthető: ÖNB Photogrammarchiv der Musiksammlung – *PhA ÖNB* 275.)
2. A fiataalkori változat partitúrája és szólamanyagai, melyeket 1854 novemberében jelentetett meg a lipcei Breitkopf & Härtel kiadó (lemezsám: 8953).
3. Brahms saját példánya az első kiadásból (*Handexemplar*) – a zeneszerző néhány olyan, kéziratoss javításával, amelyet később bevezetett az újrairt változatba.² (A forrást a Gesellschaft der Musikfreunde Brahms-hagyatékában őrzik.)
4. Az újrairt változat tisztázata (partitúra és szólamanyagok) Brahms kopistája, William Kupfer kézírásával, a zeneszerző javításaival. A javításokat Brahms feltehetőleg különböző próbaelőadások alkalmával vagy hatására jegyezhetette be a kottába. A kéziratból egyes oldalak hiányoznak. (Megtekinthető a Wienbibliothek Zenei Gyűjteményében, a Truxa-hagyatékban.)³
5. Az újrairt változat első kiadása (partitúra és szólamanyagok), amely 1891 februárjában jelent meg a berlini Simrock kiadónál (lemezsám: 9510).

Jelen fejezetben tételenként ismertetem és vetem össze az 1854-es és az 1889-es H-dúr zongoratrió felépítését. Elemzésem kiindulópontjának és kottapéldáim alapjának a

¹ A források részletesebb adatait ld. *McCorkle*, 24–27. (A kiel Christian-Albrechts Egyetem Zenetudományi Intézetének irányításával készülő új Brahms-összkiadás megjelent kötetei között a zongoratriók még nem szerepelnek.)

² Ernst Hertrich külön kiemeli a két változat lényegében egyező szakaszaiban azokat az apróbb változtatásokat (hanghosszúságokra, artikulációra, szólamvezetésre vonatkozóan), amelyeket Brahms az első kiadás kottájába utólag bejegyzett. Hertrich, 220–223.

³ A partitúrát saját bevallása szerint Brahms házvezetőnője, Celesinte Truxa találta meg a zeneszerző papírszemetesében, ahonnan megmentette azt. A partitúrából a 13–16., 57., 58. és 61. oldalak, a hegedű szólamanyagából pedig az első két oldal bizonyos részletei hiányoznak. A cselló szólama maradt fenn egyedül teljes formájában. Valaha lennie kellett ezen a forráson kívül egy olyan tisztázatnak is, amely metszőpéldányként szolgálhatott az új kiadásnak. A forrás digitalizált változata hozzáférhető a Wienbibliothek honlapján: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1838193> (letöltve: 2022. augusztus 1.)

Breitkopf & Härtel kiadónál megjelent 1854-es első kiadást és a Simrock által közreadott, 1891-es új kiadást tekintem. Sorra veszem a két változat legfontosabb különbségeit, melyek ismertetése egyben alapjául is szolgál az egyes tételekkel foglalkozó tematikus fejezeteimnek. Néhány esetben a Kupfer-kézirat olyan példáit is említem, amelyek az elemzésem szempontjából releváns kompozíciós problémákat világíthatnak meg.

II.1.1

Az első tétel

Brahms az 1889-es változat első tételét – az első tématerület (1–62. ütem) kivételével – egészen másképp építette fel, mint az 1854-es nyitótételt. Különböznek egymástól a második tématerület motívumaiban, valamint szerkezetükben, a szonátaforma stratégiáját tekintve is. Brahms az újraírásakor jelentősen rövidebbé, koncentráltabbá változtatta a tételt: míg az 1854-es változat 494 ütemből áll, az 1889-es mindössze 289 ütemből. Az első tématerület kivételével valamennyi formarész lényegesen tömörebb a kései változatban (2. ábra).

<i>Formarész</i>		<i>Kezdőütem</i>	<i>Tonalitás</i>
Expozíció	első tématerület	1.	H
	átvezetés	62/63.	H ~
	második tématerület	83/84.	gisz – E – gisz
Kidolgozás		163.	(gisz) ~ e – h – C – E – G – H ~ H ^V – h
Visszatérés	első tématerület	291/292.	H
	átvezetés	–	–
	második tématerület	354.	h ~ H ^V
Kóda		409/410.	H

1854-es változat: 494 ütem

<i>Formarész</i>		<i>Kezdőütem</i>	<i>Tonalitás</i>
Expozíció	első tématerület	1.	H
	átvezetés	62/63.	H ~
	második tématerület	75 /76.	gisz
Kidolgozás		115.	(gisz) ~ e – h ~ C ~ E
Visszatérés	első tématerület	185.	gisz – H
	átvezetés	205/206.	H ~
	második tématerület	214/215.	h
Kóda		254/255.	H

1889-es változat: 289 ütem

2. ábra. Az 1854-es és az 1889-es első tétel szerkezete

Hasonló ugyanakkor mindkét tételben az egyes formarészek aránya (az egészhez képest), ez az arány pedig megfelel a Brahms kései szonátaformájú tételeiben megfigyelhető törvényszerűségeknek – különös módon az 1854-es változat esetében éppúgy, mint az 1889-es darabban. Ahogy részletes elemzésében James Webster összegezte, ezekben a tételekben az expozíció általában az egész tétel körülbelül egyharmadát foglalja el, a kidolgozás az egynegyedét, a kóda az egyhetedét. A visszatérés a kidolgozással arányos, és így lényegesen rövidebb, mint az expozíció.⁴ A nagy formarészek aránya tehát nem változott számottevően az újraírás során: a kidolgozás és a visszatérés mindkét első tételben szinte pontosan a tétel egy-egy negyedét tölti be; az expozíció valamivel nagyobb teret foglal el a kései változatban, mint a fiatakoriban, míg a kóda épp ellenkezőleg, egy kicsivel kevesebbet (3. ábra).

<i>Formarész</i>	<i>Ütemszámok</i>	<i>Ismétlés nélkül</i>	<i>Ismétléssel</i>
Expozíció	1–162. (ismétléssel 324)	33%	49%
Kidolgozás	163–291. (129 ütem)	26%	20%
Visszatérés	292–409. (118 ütem)	24%	18%
Kóda	410–494. (85 ütem)	17%	13%

1854-es változat: 494 ütem (ismétléssel 656 ütem)

<i>Formarész</i>	<i>Ütemszámok</i>	<i>Ismétlés nélkül</i>	<i>Ismétléssel</i>
Expozíció	1–114. (ismétléssel 231)	39%	57%
Kidolgozás	115–184. (70 ütem)	24%	17%
Visszatérés	185–255. (71 ütem)	25%	17%
Kóda	255–289. (35 ütem)	12%	9%

1889-es változat: 289 ütem (ismétléssel 406 ütem)

3. ábra. Brahms: az 1854-es és az 1889-es első tétel formarészeinek aránya

Ha részletesebben, a nagyobb formarészekben belüli tématerületeket egymástól elkülönítve vizsgáljuk a tételek szerkezetét, feltűnővé válik, hogy az első és a második tématerület a két változatban egészen más súllyal szerepel. Az expozícióban belüli arányok Brahms kései szonátaformájú tételeiben tapasztalható törvényszerűsége alapján az 1889-es változattól azt várhatnánk, hogy az expozíció közel felét foglalja el az első tématerület és az átvezetés, és a második tématerület (a zárótémával együtt) tölti ki a valamivel hosszabb fennmaradó részt. Szokatlan arányaival azonban az újraírt nyitótétel Brahms

⁴ James Webster, „The General and the Particular in Brahms’s Later Sonata Forms”, in George S. Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 51.

egyik leginkább atipikus kései szonátaformájú tétele: első tématerülete (az átvezetéssel együtt) a teljes tétel mintegy negyedét teszi ki (az expozíció közel kétharmadát), és ehhez képest számottevően rövidebb a második tématerülete. A visszatérésben már radikálisan kisebb rész jut az első tématerületnek. Mindez az átdolgozás ismeretében válik érthetővé, figyelembe véve, hogy a fiatalkori első tételben ez az arány fordított volt, és a második tématerület foglalt el az expozícióban arányaiban jóval nagyobb részt.

Az első tétel első témáját először a zongora mutatja be, majd négy ütemmel később – egy terccel magasabban játszva a dallamot – csatlakozik hozzá a cselló. Ez az első téma magában hordozza a teljes tétel motivikus magját, és maga is egy rendkívül tömör tematikus anyag folyamatos variálásával épül fel. Dahlhaus szerint az op. 8-as trió első témája valójában nem más, mint egy kétütemes motívum fejlesztő variációja, e technika paradigmatis megnyilvánulása (1. kottapélda).⁵



1. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 1. tétel (1–12. ütem)

Az 1–2. ütem hangjai alkotják a fejlesztő variáció alapjául szolgáló motívumot, a 3–4. ütemet pedig már rögtön ennek a motívumnak a vonatkozásában halljuk, és ennek szabad megfordításaként (ld. 1. és 3. ütem viszonya) értékelhetjük. Az 5–8. ütemben egy terccel feljebb transzponálva szólal meg az 1–4. ütem dallama, kisebb módosítással a 8. ütemben. Dahlhaus emellett érvel, hogy a 9–10. ütem anyaga megfeleltethető a 6–7. ütem anyagának, azzal a változtatással, hogy így az eredetileg a négyütemes metrikus egység 2–3. ütemét adó anyag a hasonló struktúra kezdő két ütemévé változik.⁶ A variációnak így ezúttal a metrummal való játék is eszköze.

⁵ Carl Dahlhaus, „Issues in Composition”, in *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, ford. Mary Whittall (Berkeley: University of California Press, 1980), 61–62.

⁶ Walter Frisch Dahlhaus elemzésére reflektálva inkább azt véli meghatározónak, hogy az első nyolc ütemben végig kétütemes egységekben uralkodó ritmust [♩ ♩ | ♩ ♩] Brahms a 9–12. ütemig tartó rész közepére, a 10–11. ütemre helyezi, ezzel mintegy összetartva, összefércelve ezt a négy ütemet. Felhívja a figyelmet továbbá arra is, hogy Dahlhaus figyelmen kívül hagyja a 9. ütem szinkópás ritmusát, amely valójában gyengíti a 9. és 6. ütem közti, általa felállított analógiát. Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1984), 57.

Dahlhaus gondolatmenetét folytatva Frisch arra is felhívja a figyelmet, hogy az említett metrikus eltolással Brahms témájának egy olyan új részletét tette hangsúlyossá, mely korábban rejtve maradt.⁷ A Fisz-E-Disz ereszkedő háromhangos motívum az utolsó frázisban, a 9–12. ütemben válik uralkodóvá. Bár megszólalt már a 2–3. ütemben is, az első négy ütem 2+2 ütemes artikulációjában nem szilárdult önálló motívummá. Ezt a háromhangos motívumot Brahms az első tématerület további szakaszaiban tovább fejleszti, rögtön például a 2. ütemmel analóg 22. és 37. ütemben, ahol a hegedű belépésével már variált formában hallhatjuk az első ütemekből ismerős dallamot (2. kottapélda). Fontos eszköze Brahmsnak a motívum augmentációjával és diminúciójával való játék: a Fisz-E-Disz hangokat hangsúlyos félkottákként halljuk például a 43–44. ütemben, és ugyanezzel a motívummal rokoníthatók az 52. ütemtől a szekundokban lefelé tartó, háromhangos egységekbe szerveződő *staccato* nyolcadok is. Különbözőképp megváltoztatott hangértékekkel és hangsúlyokkal, de ugyanebből a motívumból indul el a 63. ütemben a fiatalkori és a kései változat expozíciójának átvezetése is.

Miközben variációival rendkívül koncentrálttá teszi a tétel tematikus anyagát, Brahms bizonyos értelemben megsérti az expozíció, a kidolgozás és a visszatérés hagyományos rendjét azzal, hogy témájának fejlesztését és kidolgozását már az expozíció korai szakaszában elkezdí. Az 1–4. ütem és a 21–24. ütem viszonyát, az első téma megszólaló variációját akár olyan feszültségként is értelmezhetjük, aminek inkább a kidolgozásban volna helye, vagy ami legalábbis megnehezíti, hogy a zeneszerző a kidolgozásban is érzékelhető feszültséget teremtsen ugyanezekből a motivikus elemekből (2. kottapélda).⁸



2. kottapélda. Brahms: *H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 1. tétel (20–24. ütem)*

⁷ Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, 57–58.

⁸ Christopher Kent Thompson, *Brahms and the Problematic of Traditional Sonata Form* (PhD-disszertáció, University of Wisconsin, 1996), 161.

Az első téma folyamatos áramlásával és crescendóival újabb és újabb csúcspontokra ér, míg bele nem fut az átvezetésbe, ahol az energiái lecsillapodnak. A 62. ütemig tartó első tématerület az egyetlen olyan hosszabb, összefüggő szakasz az első tételen belül, amelyet Brahms lényegében változatlan formában meghagyott a kései darabban is, ugyanakkor ebben a részben is eszközölt kisebb változtatásokat. A hegedű 6–7., 9–12. és 14–17. ütemben szereplő ellenszólamát kihúzta az újraírt trióból, így az 1889-es változatban egészen a 21. ütemig kell várnunk a hangszer belépéséig (3. kottapélda). További különbség, hogy a 21–23., valamint a 25–26. ütemben a zongora basszusának nyolcad H, valamint Cisz hangjait Brahms félkottákká alakította, erősebb alapot biztosítva ezzel az első téma újbóli elhangzásának.

3. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 1. tétel (5–20. ütem)

A különbözőképp megformált átvezetések előzményeként Brahms már az 55. ütemtől eszközölt változtatásokat a zenei anyagban, a hegedű és a zongora szólamaiban egyaránt. A két változat különbségeinek tükrében különösen figyelemre méltó, hogy az 55–56. ütemben a zongora jobb kezének félkottái által megrajzolt dallamvonalat D^{'''}-H^{''}-Gisz^{''}-D^{''}-ről D^{'''}-H^{''}-Gisz^{''}-Eisz^{''}-re változtatta – talán előre utalva a kései változat második tématerületének terceire.

Az 1889-es változat rövidebbé lett átvezetésében kiemelt szerep jut a trioláknak, amelyek később a tétel több formarészében visszatérnek. Az újraírás során Brahms többször is felülvizsgálhatta ezt a szakaszt, ezt tanúsítják a Kupfer-féle másolatban megtalálható bejegyzései. Ez az átvezetés feltételezhetően az első tétel azon részei közé tartozott, amelyet Brahms a próbák, előadások hatására alakított. A cselló 69/70. ütemtől

ismétlődő triolái a másolatban eredetileg a hegedű szólamában szerepeltek – az élő megszólaltatás talán azt bizonyította, hogy indításként a csellón, majd csak egy ütemmel később átadva a hegedűnek, jobban érvényesülnek.

Az 1854-es első tétel nagy lélegzetű második tématerületét Brahms tematikusan rokon motívumokból építette fel, amelyek ritmikájukban, hangsúlyaikban és jellegzetes szekundlépéseikben is hasonlóak az első tématerületről ismert motívumokhoz.⁹ Ezen a tématerületen három témát különböztethetünk meg (a továbbiakban *2a*, *2b* és *2c* témák), melyek motívumai nemcsak az első témára, de egymásra is feltűnően hasonlítanak.¹⁰



4. kottapéllda (2a téma). Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 1. tétel (84–86. ütem)



5. kottapéllda (2b téma). Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 1. tétel (98–103. ütem)



6. kottapéllda (2c téma). Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 1. tétel, 126–129. ütem

A recitativóhoz hasonló témát (2a – 4. kottapéllda) a zongora mutatja be *unisono*, gisz-mollban, majd a 98. ütemre ez vezet el ahhoz a barokkos témához (2b – 5. kottapéllda), amely a korai változat első tételére kiemelten jellemző ellenpontos zeneszerzői munka fókuszában áll, és amelyre Brahms a visszatérésben fugatót is komponált. Ez a kromatikus, sötét színezetű téma ugyancsak a zongorán szólal meg először, ezúttal kíséret nélküli dallamként a basszusban. Zaunschirm meglátása szerint ennek a témának az indító

⁹ Nicholas Cook, „Performing Rewriting and Rewriting Performance: The First Movement of Brahms's Piano Trio, op. 8”, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 4 (1999), 229.

¹⁰ Az első téma első négy hangja egy olyan motívumot rajzol meg, amely különböző formákban Brahms kompozícióinak túlnyomó többségében megtalálható. Georg Borchardt, „Ein Viertonmotiv als melodische Komponente in Werken von Brahms”, in Constantin Floros, Hans Joachim Marx és Peter Petersen (szerk.), *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983* (Hamburg: Laaber Verlag, 1984; *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7), 101–112.

Disz-Eisz-Fiszisz hangjai az első téma H-Cisz-Disz lépéseinek transzpozíciójaként is értelmezhetők¹¹ – az olyan feltűnő különbségek ellenére is, mint hogy a *2b* témának nincs az első témához hasonló felütése, vagy hogy egészen egy szextnyi távolságot szekundokban halad. Az említett témák párhuzamba állíthatók egymással úgy is, ha a dúr első téma domináns felütésének a moll *2b* téma domináns első ütemét, míg a tonikai dúr trichordot alkotó első ütemének a *2b* téma második ütemének tonikai moll trichordját feleltetjük meg. A kromatika később egészen más szint kölcsönöz a *2b* témának, mint az első témát jellemző világos, lírai hangulat – ez ugyanakkor nem zárja ki, hogy ha csak töredékesen vagy torz formában is, mégis felidézze a tétel kezdetét az egy félkottából és két negyedből álló ritmika.

A barokkos téma (*2b*) első bemutatását követően a recitativószerű anyag tér vissza, ezúttal a hegedű és a cselló kánonjában. Az első elhangzás után a barokkos téma a 118. ütemben újra megszólal gisz-mollban, de ekkor sem társít még hozzá Brahms ellenpontot. Majd a 126. ütemben hirtelen E-dúrba érkezünk, és ebben a hangnemben mutatja be Brahms a második tématerület harmadik témáját (*2c* – 6. kottapélda), amely a hozzá társuló üres kvintekkel és pasztorális színezetével egyszerű táncra emlékeztet. Ennek a témának nincs szüksége bonyolult kromatikára vagy ellenpontra, a kottában előadói utasításként is szereplő *dolce, poco scherzando* karaktere az igazán meghatározó. A kánonszerű játéknak azonban ezt a témát is aláveti a zeneszerző. Az E-dúr akkordfelbontások a távolból akár a hegedű éneklő ellenszólamát is visszaidézhetik az első tématerületről, ahol négyhangos motívumaival a 6–7., a 9–10. és a 16–17. ütemben ugyanezt az E-dúrt rajzolta meg. Feltűnő ugyanakkor az is, hogy a *2c* téma éppúgy egy oktávnyi területet ível át az alsó kvinttől a felső kvintig, akárcsak az első téma, valamint hogy a első téma felütés nélküli témafeje – eredeti hangmagasságban (H-Cisz-Disz) – a zongora és a hegedű szólamában is felbukkan. A 148. ütemtől induló álomszerűbb szakasz már a záró kadencia része, amely visszavezet a gisz-mollig, és amely a 157. ütemtől zárásként még elnyújtott formában visszaidézi a recitativószerű *2a* téma kezdetét.

Az 1889-es első tétel második tématerületét Brahms ereszkedő tercei indítják (7. kottapélda), melyek visszatérő motívumként számos más kompozíciójában megjelennek. A fiatalkori és az újraírt második témának a szembevető különbözőségük ellenére is van közös vonása: az előzőhöz hasonlóan ezt az új témát is a zongora *unisono*

¹¹ Franz Zaunschirm, *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (Hamburg: Wagner, 1988), 102.

játéka mutatja be. Az újrakomponált második tématerületet tömörsége és koncentrált motivikus munkája is rokonná teszi a tétel első tématerületével. A második téma ritmikai szabadsága, átkötött hangjai és változatos hangsúlyai ugyanakkor határozott kontrasztot alkotnak az első téma céltudatosabb, egyértelműbb vonalvezetésével.



7. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1889) – 1. tétel (76–83. ütem)

A 76. ütem felütésétől ereszkedő terceket torzító tükröben tárja elénk a 76–77. ütem egyenetlen, disszonáns emelkedése. Az ereszkedő–emelkedő két ütemre egy szinkópás kétütemes egység válaszol, majd ennek a négy ütemnek a variált ismétlésével válik teljessé a második téma szabályos nyolcütemes egysége. Frisch szerint az első frázis (76–79. ütem) 1+1+2 ütemből összeálló szerkezete adja azt az instabil metrikus keretet, amelyre építve Brahms kibonthatja a metrum variálásában és a hangsúlyok módosításában rejlő lehetőségeket.¹² A 84. ütem felütésétől a hegedű és a cselló mintha a zongora 81/82–83. ütemének felső szolamát vinné tovább, *espressivo* szólamaikkal fokozatosan növelik, tágítják a hangzás terét. A 96. ütem felütésétől már a vonósokon, *forte* térnek vissza a második téma ereszkedő tercei. A *crescendo–decrescendo* jelölések szoros egymásutánja gyakran sóhajszerű gesztusokat teremt a zenében, és a második téma bemutatásától fogva a fokozás fontos eszköze. Az expozíciónak ezt a formarészét a 110. ütemben induló, zárótéma funkciójú anyag teszi teljessé, melynek lényeges feladata, hogy csillapítsa a második tématerület energiáit, és lassított alsó mordentként ható trioláival a kidolgozási szakasz hasonló motívumait is megelőlegezze.

¹² Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, 61.

Az 1854-es nyitótételben Brahms leginkább a témák, a motivikus anyag ellenpontos kidolgozására koncentrált. A 163. ütemtől induló kidolgozási szakaszban az expozíció motívumait és azok töredékeit, változatait különböző formákban kombinálja egymással. Először a *2a* téma töredékeivel játszik, majd a 181. ütemtől a zongorán az első téma fejmotívumának diminuált, *minore* változata szól, miközben a vonósok a *2a* témát kánonban játsszák. A 201–221. ütemig tartó szakasz szinte önálló epizódként emelkedik ki a kidolgozásból, karakterét a pontozott ritmusok feszessége és a cselló *staccatói* és *sforzatói* teszik megkülönböztethetővé. A 222. ütemtől Brahms visszahozza a második tématerület pasztorális-táncos témáját (*2c*), melynek ezúttal a zongora közreműködésével rusztikusabb oldalát is megmutatja. A *2a* téma motívumai kezdtek, ezek is zárják a fiataalkori változat kidolgozási szakaszát.

Az újraírt kidolgozásban Brahms az expozíció átvezetésének és zárótémájának motivikus anyagát, valamint az első téma töredékeit fejleszti tovább. Meghatározó elemei ennek a résznek a lassú mordentre hasonlító triolák, melyek mindhárom hangszeren megszólalnak, hasonló erővel, mint ahogy először hallhattuk őket a második tématerület zárószakaszában. Az első téma indító motívuma a 137. ütemben kerül csak előtérbe – Brahms úgy fejleszti és variálja, hogy közben néhány pillanat erejéig a második téma ereszkedő terceit is megidézi a hegedű szólamával (139–141. ütem). Az egyre sűrűbbé és erőteljesebbé váló zenei anyag csúcspontján az expozíció átvezetésének 62/63–64. ütemből ismerős motívuma szól (8. *kottapélda*), mely ezúttal nemcsak egyszer hangzik el, hanem a 164/165. ütemtől fogva az újabb és újabb ismétlésekkel valódi lehetőséget kap a kibontakozásra.



8. *kottapélda*. Brahms: *H-dúr zongoratrió, op. 8* (1889) – 1. tétel (63–64. ütem)

Annak ellenére, hogy Brahms az 1889-es változatban a kidolgozási szakaszt is teljes egészében újrakomponálta, az újraírt változat hangnemi pályája megőrzött néhány jellegzetességet a fiataalkori darabból. Ragaszkodott az eredetileg felállított harmóniai rend bizonyos fordulataihoz, amelyeket erősebb harmóniai logikával és kidolgozottabb modulációkkal komponált meg.¹³ Az 1854-es trió lényegesen több hangnemi területet

¹³ Roger Moseley, „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 285–286.

bejárva jut el a visszatérés első tématerületének H-dúrjáig, mint az 1889-es darab. A két változatban ugyanakkor több hasonló fordulat is megfigyelhető, ilyen például az e-moll–h-moll–C-dúr–E-dúr hangnemi területek egymásutánja (2. ábra).

Webster Brahms kései szonátaformájú tételeit összehasonlítva azt is megállapította, hogy a vizsgált formákban az első és második tématerület, valamint az expozíció és a kidolgozás határa mindig egyértelműen érzékelhető. Gyakran vet fel ugyanakkor problémákat és kérdéseket a kidolgozás és a visszatérés, valamint a visszatérés és a kóda határának kijelölése.¹⁴ Peter Smith egyenesen Brahms szonátaformáinak átható jellemzőjeként értékelte, ahogy a kidolgozás és a visszatérés formai szakaszai gyakran átfedésbe kerülnek bennük.¹⁵ A H-dúr zongoratrió fiatalkori változatának repríze¹⁶ egyértelmű: a dominánsra való hosszú előkészítést követően Brahms a 292. ütem felütésétől szinte változatlan formában megismétli az expozíció első tématerületét. Az egyetlen eltérést a cselló közbeszúrt hangjai adják a 293–294. ütemben, melyek a hegedű – a kései változatból kihúzott – éneklő ellenszólamát előlegzik meg.

A kései változat repríze már jóval összetettebb, elhatárolása problematikusabb. Az első téma a 185. ütemben gisz-mollban, azaz nem a „megfelelő” hangnemben, ráadásul nem is teljes formájában tér vissza. A zongora szólam triolái az expozíció zárószakaszában, valamint a kidolgozásban hallható triolákra emlékeztetnek, miközben felettük az első téma variált motívumai szólnak. A 188–189. ütem domináns előkészítését követően a 190. ütemben érkezünk csak vissza H-dúrba – a tematikus és tonális hazatalálás nem esik egybe, a kettős visszatérés pillanata elmarad. A 190. ütem az első, amely megfeleltethető az expozíció egy konkrét ütemének (a 22. ütemnek). *In medias res* kezd itt szólni a várt hangnemben a téma – nehezen megfogható, mikortól is halljuk pontosan az ismerős formájában. Brahms módosított zongora szólammal a 196. ütemig (megfeleltetve az expozíció 28. üteméig) követi a korábbi mintát, és ezután, egy „vágást” követően, az expozíció 36. ütemének megfeleltethető 197. ütem felütésétől épít fel egy újabb jelentős momentumot – az első olyan pontot a visszatérésben, amikor az első témát H-dúrban, a legelejéről indítva hallhatjuk. A zongora szólam említett triolái egyfajta teleszkopikus¹⁷ jelleget is kölcsönöznek ennek a szakasznak: általuk az első tématerület

¹⁴ Webster, *The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms*, 51.

¹⁵ Peter Smith, „Liquidation, Augmentation, and Brahms's Recapitulatory Overlaps” *19th Century Music*, 17 (1994)/3, 237.

¹⁶ Webster terminológiájával összhangban a repríz kifejezést az első téma tonikai hangnemben való visszatérésének, valamint tágabb értelemben a visszatérés első gesztusának jelölésére használom. Ld. Webster, *The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms*, 64.

¹⁷ James Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook* (New York: Oxford University Press, 2021), 79.

visszatérése az átvezető részekkel rokonná, egyes részleteiben azokkal szinte összetéveszthetővé válik.

A két változatban Brahms épp ellentétes módon viszonyult a második témaerület visszatéréséhez, melyet a fiataalkori darabban az expozícióhoz képest egészen újrakomponált, míg a kései műben – kisebb hangszerelési módosításokkal – hűen megismételt. A második változat 76–115. ütemének egyértelműen megfeleltethető a 215–254. ütemig tartó rész: a második témaerület és vele együtt a zárószakasz valamennyi eleme visszatér. Webster Brahms kései szonátaformájú tételeinek megjósolható tendenciái között említi, hogy a szerző teljességükben visszahozza a rekapitulációban az expozíció második témaerületének anyagait.¹⁸

A fiataalkori változat rekapitulációjának és talán a teljes tételnek a legmarkánsabb szakasza az a *fugato*, amelyet Brahms a második témaerületről ismerős barokkos (2b) témára komponált. A *fugato* négy témabelépésből, egy epizódból és két újabb témabelépésből áll, és több mint 40 ütemes (354–395. ütemig tartó) terjedelmével a visszatérés több mint egyharmadát, a második témaerület visszatérésének közel teljes terét elfoglalja. A 396. ütemtől folytatódó kánonszerű szakasz már a kódához vezet.

Az 1854-es változat kódája rendkívül terjedelmes (410–494. ütem), a teljes tétel mintegy 17%-át betölti. Az első és a második témaerület motívumai és töredékeik egyaránt megtalálhatók benne, olykor augmentált vagy diminuált formájukban. A 435. ütemtől a *Schneller* felirat is jelzi a tempó fokozását, majd a 445. ütemtől a *con forza* megszólaló szinkópák sürgetik a tétel lezárását. A 473. ütemtől újra halljuk a fúgató téma töredékét, ezúttal a zongora basszus oktávjaiban. A sokáig készülődő lezárást végül erőteljes, magasztos záróakkordok hozzák el. A kései változat *Tranquillo* kódája a fiataalkorival szemben mindössze 13%-a a tétel terjedelmének, ezzel közelebb áll a kései szonátaformájú tételeket jellemző, korábban már említett átlaghoz. Hangvétele visszafogottabb, reflektívebb, mint a fiataalkori változaté, és lényegesen fontosabb szerepet játszanak benne a második témaerület terceit idéző részletek, mint az első témaerület motívumai. Az egyre inkább visszavonuló, *sostenuto* ütemekből a 283. ütem tempóváltásával bontakoznak ki a zongora triolás akkordfelbontásai és a vonósok felfelé ívelő hangpárjai, melyek a fiataalkori változathoz képest érzékelhetően rövidebb utat bejárva vezetnek el a tételt ezúttal is méltóságteljesen lezáró H-dúr akkordokig.

¹⁸ Webster, *The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms*, 50.

II.1.2

Scherzo

A H-dúr trió négy tétele közül a Scherzo az egyetlen, amelyet Brahms az újraírás során lényegében változatlanul hagyott. A korai és kései változat számottevően csak lezárásukban különböznek egymástól. A továbbiakban a Scherzo szerkezeti, tematikus-motivikus, ritmikai és metrikus felépítését ismertetem, és kitérek a két változat közti különbségekre is – elsősorban a lezárást, másodsorban pedig apróbb, egy-egy akkord megszólalását vagy a szólamvezetést érintő példákat bemutatva.

A Scherzót Brahms hagyományos triós formában komponálta meg. A scherzo-főréss konvencionális háromtagú formát követ. A 164 ütemes, h-moll alaphangnemű főréss és annak szó szerinti ismétlése fogja közre a 84 ütemből álló, H-dúr trió-szakaszt. A főréss újbóli elhangzását egy 13 ütemes visszavezető anyag előzi meg, majd kóda követi, amely az 1854-es változatban 37 ütemen, az 1889-es változatban 38 ütemen ível át. Végző formájában az újraírt tétel egyetlen ütemmel terjedelmesebb, mint a 459 ütemből álló eredeti Scherzo.

Formarész		Kezdőütem	Tonalitás
Scherzo	A	1.	$h - fisz - h^V$
	B	29.	$G - e - C - d - cisz - H - h^V \sim h$
	A'	120/121.	$h - fisz - A - cisz \sim h^V$
Trió	C	165.	$H - E - H$
	átvezetés	248.	$H \sim$
Scherzo	A	260/261.	$h - fisz - h^V$
	B	289.	$G - e - C - d - cisz - H - h^V \sim h$
	A'	380/381.	$h - fisz - A - cisz \sim h^V$
Kóda	1854	A''	$\sim H$
	1889	A''	$\sim H$

4. ábra. A Scherzo szerkezete (1854 / 1889)

A főréss és a trió-szakasz is több, egymástól világosan elkülönülő részre tagolható. A főréss 1–28. ütemig tartó monotematikus A szakaszt egy hosszabb, kidolgozásszerű B szakasz, majd a 120/121. ütemtől az A szakasz variált visszatérése követi. A tétel első 28 ütemére Brahms ismétlést ír elő, a főréss visszatérésekor ezt már értelemszerűen elhagyja. A trió öt közel azonos terjedelmű részre bontható tovább, melyek közül az első,

a második és az ötödik 16 ütemből áll, míg a harmadikat és a negyediket Brahms egy kétütemes betoldással 18 ütemesre bővítette.

A Scherzo tematikus és ritmikai magja egy olyan négyütemes egység (9. kottapéllda), amely mindent átható jelleggel uralja a tételt, és amelyből nemcsak a főrész anyaga, de a trió-rész motívumai is származnak (10. kottapéllda). A két nyolcad felütés és a súlyra érkező negyed ritmikája, valamint a *staccato* negyedek lüktetése is olyan elem, amely a tételben mindvégig domináns marad. (A tematikus mag szerepével, valamint az ebből eredeztethető mozgásformák működésével a Scherzo változatlanságáról szóló II.3 fejezetben foglalkozom részletesebben.)



9. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854/1889) – 2. tétel (1–4. ütem)



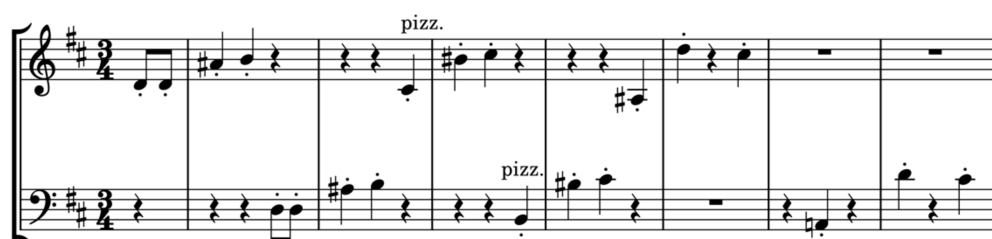
10. kottapéllda. H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854/1889) – 2. tétel (165–171. ütem)

A Scherzo zenei anyaga rendszerint négyütemes egységekre tagolódik, elvértve találunk csak olyan helyet a tételben, ahol a négyütemes rend rövid időre megbillen.¹⁹ Brahms ilyenkor úgy módosítja a zene megszokott sodrását, hogy egy bővített, hatütemes egységet komponál összetartozóvá, amelyet nem sokkal később egy rövidebb, kétütemes egység követ, helyreállítva a rendet. Erre példa a 153–158. ütem hatütemes, majd a 163–164. ütem kétütemes egysége, valamint a scherzo-rész visszatérésében a 413–418. ütem – a korai változatban éppúgy, mint a késeiben. Különbség ugyanakkor, hogy 413–418. ütemet a kóda előtt már nem követi kétütemes egység.

A kóda komponálása hármassal feladat elé állította Brahmsot: egyszerre kellett finoman, törésmentesen lecsillapítania a Scherzo motorikus mozgását, előkészítenie a

¹⁹ Részletesen tárgyalja a tétel ritmikai-metrikus struktúráit McClelland, *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2010), 128–136.

lassú tételt, valamint felépítenie a tonikai (maggiore) zárlatot, amelyet maga a scherzo-főrészt egyszer sem ér el. Az 1854-es és az 1889-es Scherzo közös vonása, hogy mindkettő ugyanazon a H-dúr akkordon ér véget, amellyel az Adagio tétel kezdődik. A négyütemes egységek lüktetése a korai változatban csak a kóda *Un poco più lento* szakaszában kezd csillapodni: a 430. ütemtől kezdve a hegedű és a cselló egyre ritkuló ritmusai fogják vissza a tempót és törik meg egyúttal a metrikus rendet (11. kottapélda). Az újraírt kódában ezzel szemben nem szerepel olyan kiírt lassítás, tempó- vagy metrumváltás, amely megzavarhatná a korábbi lüktetést. A lendületet itt sokkal inkább a zongora futamait követő tartott akkordok fékezik meg. Befejezésképp az eredeti változat 9 ütemen, a kései befejezés 16 ütemen át tart ki H-dúrban.



11. kottapélda. H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 2. tétel (430–437. ütem)

Zárásként azokat a változtatásokat veszem sorra, amelyek példázzák, milyen apróbb korrekciókat eszközölt Brahms a partitúrában.²⁰

1. Az újraírt változatban a 6. ütem felütésétől a 9. ütemig tartó részben a cselló korábbi szólama átkerült a zongora bal kezébe, és egy ismételt Fisz hangra módosult a 9–12. ütemben. Ezzel a változtatással Brahms világosabbá tette a hangszerek megszólalásának rendjét: az 1–4. ütemben a cselló indítja el a darabot, majd az 5–12. ütemben (a cselló Fisz hangjaival megtámasztva) a zongora folytatja. Ezután – ahogy az eredeti változatban is – a 13. ütem felütésén szólal meg először a hegedű, eleinte a csellóval duettben, majd a következő 16 ütemes szakaszban (az ismétléshez vezető legutolsó ütemek kivételével) tutti játszik a három hangszer.

2. A 72. ütemben a felütés nyolcadai alatt Brahms a cselló szólamban eredetileg újra megszólaltatta az ütem elején szereplő H-fisz kvintet, a zongora bal kezében pedig a terc nélküli H-dúr akkordot. Később ezeket a hangzatokat pontozott fél

²⁰ A felsorolt különbségeket Hertrich kiemelései alapján összegeztem. *Hertrich*, 221.

értékűvé alakította, így a *sf* akkordok között kontrasztosabbá vált a felütés két súlytalanabb nyolcada.

3. A 152/153–157. ütemig tartó részben a zongora jobb kezének dallamát Brahms átformálta: Gisz”–G”–Fisz”–F”–G”–Aisz” helyett Gisz”–G”–A”–A”–B”–Aisz” vonallá. Ugyanitt gazdagította a zongora bal kezének harmóniai kíséretét is.

4. A trió-szakasz feltűnő változása, hogy Brahms korábbi *Più lento* tempójelzése helyett az újraírt változatban *Meno allegro* szerepel. Ugyaninnen az 1889-es változatból már hiányzik a korábbiiban szereplő *espressivo, sempre legato e sostenuto* utasítás.

5. A 197–214. ütemig a revideált változat cselló szólamát végig *pizzicatóra* formálta Brahms, a két nyolcadból álló ritmusképleteit pedig kivétel nélkül negyedekké alakította. A hangmagasságokon nem változtatott.

6. A 222. ütem harmadik ütésén a zongora bal kezében a revideált darabban Disz helyett Gisz, és analóg helyen, a 226. ütem harmadik ütésén Eisz helyett Aisz szerepel – a basszus szólamvezetése így jobban kiemeli a moduláló zene tonális funkcióit.

7. Az újraírt változat 223., 227., 229–230. és 231–232. ütemében is dúsabbá vált a zongora szólama, Brahms hozzáadott akkordokkal erősítette meg a hangzást. A 231–233. ütemben kettősfogásokkal gazdagította a cselló szólamot is. Mindkét változtatás hozzájárult a trió 233. ütemtől induló *ff* zárószakaszának fokozatosabb, még hatásosabb előkészítéséhez.

8. Az eredeti darabban a 233–245. ütemig tartó szakaszban a cselló az anapesztus ritmikai motívumot ismételte, az újraírt tételben pedig *unisono* csatlakozik a zongora legfelső szólamának dallamához. Az anapesztus ritmika továbbra is jelen van a zongora bal kezében (ahol már jelen volt az eredeti változatban is).

Ahogy a fenti példák is mutatják, a Scherzo a H-dúr trió egyetlen olyan tétele, amelyet Brahms valóban csak revideált, azaz nem komponált újra jelentősen. A Scherzóval foglalkozó tematikus fejezetemben a tétel változatlanságának különböző vonatkozásait mutatom be, és arra keresek választ, hogyan illeszkedik a tétel egyaránt a fiatalkori és a kései darabba, és hogyan érvényesül benne egyszerre a mozdulatlanság és az örök mozgás.

II.1.3

Adagio

A H-dúr trió lassú tétele Brahms első publikált Adagiója. Korábban megjelent zongoraszonátái részeként kivétel nélkül Andante tételeket komponált. Az op. 8-hoz időben közel álló művekben azonban már több Adagiót is találunk, erre példa az op. 11-es D-dúr és az op. 16-os A-dúr szerenád, valamint a d-moll zongoraverseny is. Hangszeres műveinek sorában az Adagio és Andante tempójelzéssel ellátott tételek száma közel egyenlő.²¹

Brahms lassú tételeinek megközelítőleg felét teszik ki a háromrészes ABA formában írt tételek – egymástól eltérő változatokban, de ebbe a csoportba tartozik a H-dúr trió 1854-es és 1889-es Adagiója is. Az újraírt Adagio az eredetinelől lényegesen rövidebb: míg a korai változat 157 ütem hosszúságú, addig az új változat mindössze 99 ütemet foglal magában. Az új változat két fő szempontból különbözik a korai formától: Brahms a B rész 1854-ben komponált témáját 1889-ben új témával helyettesítette, a 82–149. ütemig tartó Allegro részt pedig teljesen elhagyta a darabból (5. ábra).

Az 1854-es Adagio ABA formája rendhagyó módon egy önálló tematikus anyaggal és a korábbi részeketől eltérő tempóval rendelkező C résszel, egy Allegro szakasszal is bővül. Nehezen kategorizálható jellegét mutatja, hogy Elaine Sisman Brahms lassú tételeiről szóló áttekintésében egyedülállóként viseli az „A B A Allegro” formamegjelölést.²² Kódájának köszönhetően ugyanakkor rondóra emlékeztető hatást is azonosíthatunk a felépítésében: a B és C részeket mint epizódokat fogják közre az A rész mint főrész variált elhangzásai.

<i>Formarész</i>		<i>Kezdőütem</i>	<i>Tonalitás</i>
A	első tématerület	1.	H – gisz – E – H
B	második tématerület	32/33.	E
A'	első tématerület (variáns)	58.	H – b – H – E – H ^V
C	harmadik tématerület (Allegro)	82.	H – C ~ H ^V
A''	első tématerület (kóda)	149.	H

1854-es változat (157 ütem)

²¹ Elaine Sisman, „Brahms’s slow movements: reinventing the »closed« forms”, in Bozarth, *Brahms Studies*, 82.

²² Uott.

Formarész		Kezdőütem	Tonalitás
A	első tématerület	1.	H – gisz – E – H
B	második tématerület (új)	32/33.	gisz – disz ~ gisz
A'	első tématerület (variáns)	66.	H – b – H – E – H ^V
A''	első tématerület (kóda)	91.	H

1889-es változat (99 ütem)

5. ábra. Az 1854-es és az 1889-es Adagio szerkezete

Az Adagio főrészét (A) és annak variált visszatérését (A'), valamint a kóda funkcióját betöltő ismétlését (A'') Brahms lényegében változatlanul hagyta az újraírásakor. Az eredeti változat 58. üteme a kései változat 66. ütemének, 149. üteme pedig az utóbbi 91. ütemének feleltethető meg. Kézenfekvő volna mindkét változatban az egymással szinte hangról hangra azonos utolsó 9 ütemet kódának tekintenünk, az 1854-es változat ugyanakkor ezzel kapcsolatban is felvet kérdéseket. A *Tempo primo* felirat egyértelműen a 149. ütemben jelöli ki a zárórész kezdetét, és ettől az ütemtől tér vissza az A rész anyaga is. Ettől eltérő felosztásra utal azonban Elaine Sisman, amikor úgy fogalmaz, hogy az op. 8-as zongoratrió első változatának ambiciózus kódája szinte elnyomja magát az ABA felépítést. Említéséből ugyanakkor nem válik világossá, hogy kódának tekinti-e a teljes Allegro szakaszt,²³ vagy esetleg a 133. ütemre, a kitartó H-dúrra való érkezésre teszi a kóda indítását. Kétségtől kódaszerű vonás a 133–138. ütemek H-dúr akkorddal való szüntelen játéka, akárcsak a 139. ütemtől induló szakaszban a második téma töredékeinek visszaidézése. A két változat záróütemeinek azonossága ugyanakkor azt a döntést erősíti, hogy egységesen az utolsó 9 ütemet tekintsük kódának mindkét esetben.

Az A részben és annak variált visszatérésében Brahms mindössze kisebb, főként szólamvezetésbeli változtatásokat eszközölt az átdolgozásakor. Feltűnő ugyanakkor a tételek tempójelzésében megmutatkozó különbség, amely azonban inkább csak az előadói utasítások egyszerűsítésére utal: az 1854-es változatban *Adagio non troppo*, az 1889-es tétel elején *Adagio* felirat szerepel. A kései változat kiadott kottájában eleve ritkábbak az előadói utasítások, ezt példázza többek között a 4. ütem is, ahol a vonósok szólamánál az eredeti változatban a kötőív felett az *espressivo* utasítás mellett még a *sempre legato* felirat is szerepelt. (A nyitó ütemben a zongora szólamánál változatlanul ott találjuk a *sempre legato* feliratot.)

²³ Ezt a feltevést erősíti, hogy az ambiciózus kóda illusztrálására az op. 8-as darabbal párhuzamban az op. 5-ös szonáta Andantéját hozza példaként, melynek *Andante molto* szakasza ugyancsak nagy lélegzetű, önálló formarészként, az ABA formán túlmutatva zárja a tételt.

Az A részt a zongora és a vonósok tisztán strukturált párbeszéde határozza meg. Eleinte külön-külön halljuk őket: a zongora négyütemes frázisára (12. kottapéllda) a hegedű és a cselló kontrapunktikus szólamai felelnek (13. kottapéllda). A 18. ütemtől fokozatosan sűrűbbé válik a párbeszéd, majd a 25. ütemtől, az A rész utolsó nyolc ütemében már egyszerre szól mindhárom hangszer.



12. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 3. tétel (1–4. ütem)



13. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 3. tétel (10–13. ütem)

A két változat A részei közti különbségek többször a hegedű kettősfogásaiban mutatkoznak meg: az új változat 17. ütemében Brahms tartott félkottává alakítja a hegedű A' hangját, a 22–25. ütemben pedig nemcsak dúsabbá teszi a kettősfogásokkal a hangzást, de el is kerül a eredeti változat 24. ütemében megfigyelhető kvintpárhuzamot (14. kottapéllda).²⁴

²⁴ Erre a kvintpárhuzamra Adolf Schubring is külön felhívta a figyelmet, a kritikára pedig Schubringnak írt levelében (1856. január 4.) Brahms is reagált. Kiemelte, hogy a kvintek számára jól szólnak, és figyelmeztetett, hogy a csellistának nem szabad „csúsznia” az előző ütem Fisz hangjáról. *Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, közr. Max Kalbeck (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915; *Brahms Briefwechsel* VIII), 186. Bár ellenpont-tanulmányokkal Brahms már az 1850-es évek óta foglalkozott (ld. II.2 fejezet, 93–95.), kvint- és oktávgyűjteményét csak az 1860-as évektől rendszerezte szisztematikusan. Elsősorban olyan példákat gyűjtött más zeneszerzőktől, amelyek megsértik a párhuzamos kvintek tilalmáról szóló kompozíciós szabályokat. Az 1860-as éveket követően Brahms az 1890-es években bővítette tovább gyűjteményét, amely ekkor inspirációs forrásként is szolgált számára. (Figyelembe véve a három évtized távlatát, a gyűjteményhez való visszatérésre is tekinthetünk egyfajta kései tettként.) Margaret Notley, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (New York: Oxford



14. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 – 3. tétel (21–25. ütem) –
az 1854-es (fent) és az 1889-es (lent) változat különbségei

Az 1889-es változat 27. ütemében a cselló már nem Eisz’ hangra lép fel (folytatva a szekundokban felfelé haladó lépéseket), hanem lefelé ugrik eisz-re, ahonnan megszakítás nélkül, szekundokban halad tovább felfelé, még folyamatosabbá téve a szólamát. Ugyanitt, a 27. ütemben a hegedű a Disz’’ helyett egy szextugrással Gisz’’-re érkezik. A következő ütemtől is módosul a szólamvezetése: míg korábban a zongora felsőszólamát kettőzte, az új változatban tisztán kísérőszólamává lényegül. Az újraírt változat A részének 28–32. ütemig tartó zárószakaszában így már csak a zongora jobbkezeiben hallhatjuk a dallamot. Formálódik ez a szólam is: a zongora pianissimo akkordjait Brahms az új változatban gazdagabban, sűrűbben tölti ki. Analóg helyen, a tétel befejezésénél az itt felsoroltakkal egyező különbségeket figyelhetünk meg a két változat között (1854-es változat 149–157. ütem; 1889-es változat 91–99. ütem).

A fiatalkori darabban a 33. ütem felütésétől a zongora szólama vezeti be a B rész éneklő témáját, melyet a vonósok *pizzicato* szólamai kísérnek. A szubdomináns E-dúrral Brahms nem szokványos hangnemi területet választ ennek a B résznek – az op. 5 zongoraszonáta lassú tételében találunk hasonló megoldást. A zongorán bemutatott második téma nem alkot éles kontrasztot az A rész témájával, az új hangnem mellett leginkább a vonósok *pizzicato* játékmódja, valamint a kottában szereplő kettősvonal jelzi, hogy új szakasz kezdődött.

Az 1854-es változatban a 26 ütemnyi B rész 9+8+9 ütemre tagolódik. Első strófája egy kétütemes tematikus magra épül; a strófa első és második négy ütemét középen egy

University Press, 2007), 107. Bővebben ld. Robert T. Laudon, „The Debate about Consecutive Fifths: A Context for Brahms’s Manuscript ‘Oktaven und Quinten’”, *Music and Letters* 73 (1992), 48–61.

együtemes bővítés, a 4. ütem variált ismétlése választja el (15. kottapélda). A 42. ütem felütésétől egy nyolcütemes, kidolgozásszerű szakasszal folytatódik a B rész, amely egy újabb kilencütemes szakasszal zárul (50–58. ütem), visszahozva a második téma indító motívumát. Ez a motívum változatos formákban a tétel későbbi szakaszában is szerephez jut: variált ritmussal és metrummal a záró *Tempo primo* részre való átvezetés (139–148. ütem) meghatározó anyaga.



15. kottapélda. Brahms: *H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel (33–41. ütem)*

Az 1889-es trió Adagiójának B részét már gisz-mollban hallhatjuk, a 33. ütem felütésétől a cselló szólaltatja meg az új témát, amelyet a zongora kísér. A hegedű csatlakozásával nemcsak dúsabbá, de olykor feszültebbé is válik a hangzás – ld. például a hegedű B részbeli első belépésekor megszólaló szűkített hangzatot a 46. ütem hangsúlyos első ütésén. Az újraírt Adagio 33 ütem hosszú B része nyolc ütemmel terjedelmesebb, mint az eredeti változat azonos formarésze. Sűrű, motivikusan kidolgozott felépítésével a tétel teljesebb értékű középrészeként hat.²⁵

Az A rész újbóli megszólalásakor új elemként jelennek meg a zongora szólam triolái. Bátrabb modulációi különböztetik meg az A rész első elhangzásától ezt a részt, amely a két változatban – a már említett módon – azonos úton halad. Az eredeti változat 58–82. üteme és a kései Adagio 66–91. üteme mindössze azokban a záró részleteikben térnek el egymástól, amellyel a közvetlenül utánuk következő formarészekhez kapcsolódnak. Egyetlen apró különbség, hogy az eredeti változat 80. ütemében megszólaló Fisz hangot (a zongora bal kezének alsó oktávjában) Brahms nem az ezzel analóg 88. ütemben, hanem a *forte* szólamok hatását erősítve, a 89. ütemben szólaltatja meg.

Az 1854-es változatban az A rész variált visszatérését Allegro (*doppio movimento*) tempójelzéssel követi a C rész, melynek témája a vonósok által a főrészben bemutatott téma szabad variációjaként is felfogható (16. kottapélda). Az Allegro részt

²⁵ Herttrich, 231.

indító háromhangos motívum szinte mindvégig jelen van ebben a szakaszban, és nyitó kvartlépéséből származtatható az a kéthangos motívum is (17. kottapéllda), amely ugyancsak meghatározza a zenei anyagot. E két motívum mellett még egy harmadikat azonosíthatunk töretlenül jelenlévő elemként az Allegro szakaszban: a szekundot lelépő, majd egy nagyobb hangközt (jellemzően oktávot) felugró triolás motívum a 87–88., valamint 89. ütemben is hallható dallamrészlet diminúciójaként születik meg, majd ismétlődésével válik az Allegro szakaszt mozgató fontos elemmé (18. kottapéllda). Az említett motívumok ritmusuknak, mozgásirányaiknak, gesztusaiknak köszönhetően a hangközlépéseikben megfigyelhető variálódás ellenére is mindvégig könnyen felismerhetők, azonosíthatók maradnak.

Allegro (doppio movimento)

Allegro (doppio movimento)

16. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel (82–86. ütem)

17. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel (82. és 101. ütem)

18. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel (87–91. ütem)

Ez az Allegro rész már éles kontrasztot alkot a főrésszel, és határozottan el is különül a tétel más szakaszaitól. 67 ütemes terjedelmével ütemszámát tekintve jelentősen hosszabb a többi formarésznel, dupla tempóját figyelembe véve azonban közel azonos időt hasít ki magának az egészből. Herttrich szerint ennek a szakasznak a kihúzásával magyarázható,

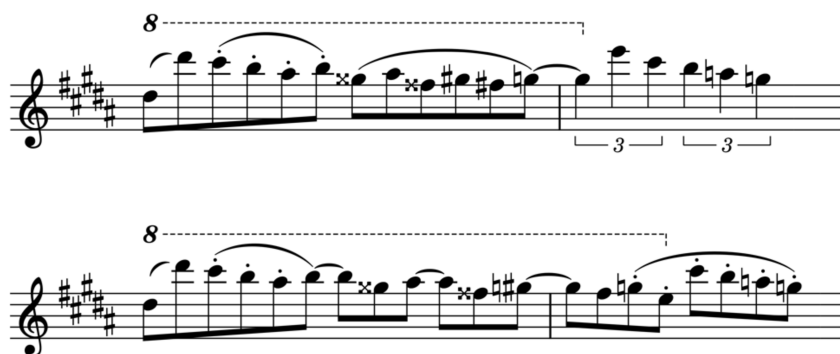
hogy Brahms az eredeti B részt is eltávolította a tételből: érvelése szerint az Allegro rész hiányában az eredeti E-dúr második téma csak még labilisabbá vált, nem tudott kellő mértékben ellentét lenni a első témának.²⁶

Az Allegro szakasz energikus mozgását a 133. ütem *ff* H-dúr akkordjai kezdik megállítani. A 133–138. ütemig tartó rész ugyanannak a H-dúr akkordnak az egyre halkuló, egyre ereszkedő és sűrűbb ritmusértékekkel való megszólaltatására épül. A három hangszer együtt játszik ezekben az ütemekben, majd a 139–140. ütemben egyedül marad a zongora, amely a középrészre visszaulva a B rész témájának töredékeit visszhangozza. Ugyanezzel a töredékkel játszik tovább a hegedű (141–142. ütem), majd újra a zongora. A hegedű a 145. ütemtől augmentálja és lefelé hajló skálává alakítja a szólamot, amelyet a cselló vezet le a 149. ütemig átkötött Fisz hangig.

Az 1854-es változatban *Tempo primo* felirat is jelzi az A rész visszatérését, a kései változatban erre nincsen szükség. A korábban már említett szólamvezetésbeli változtatásokon kívül a két változat utolsó kilenc üteme egyetlen gesztusban különbözik: a revideált tétel vonós szólamaiban a záróakkord megszólalását a 98. ütemben egy lélegzetnyi nyolcad szünet előzi meg.

Az 1889-es H-dúr trióból készült Kupfer-féle tisztázat az Adagio tétel esetében is azt bizonyítja, hogy Brahmsot kiemelten foglalkoztatták az egyes formarészek közti kapcsolódások, a minél gördülékenyebben megkomponált átmenetek. A zeneszerző az új változat 32. ütemét már a tisztázatot korrigálva alakította úgy, hogy a zárata a második, hangsúlytalan ütésre érkezzen, és ezután finomabban szólalhasson meg a gisz-moll témát indító felütés. A tisztázat 63–65. ütemében is találhatók olyan ceruzás bejegyzések, amelyek arról tanúskodnak, hogy Brahms további hangok beszúrásával kísérletezett a zongora szólamban – ezeket a próbálkozásait azonban hamar el is vethette. A nyomtatott kottában ezzel szemben már ott találjuk azt a változtatást, amelyet a 89–90. ütemben, a tisztázatban is feltűnő korrekciókkal eszközölt: úgy formálta a zongora szólam jobb kezének ritmusát, hogy azzal kiegyenlítettebbé tegye a megkomponált lassítást (19. kottapélda).

²⁶ Hertrich, 231.



19. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1889) – 3. tétel (89–90. ütem)

A Kupfer-féle tisztázatlanban (felül) és a végleges változatban (alul)

Az 1854-es Adagio több jellegzetessége és különbsége is kapcsolatba hozható azokkal a kreisleri vonásokkal, amelyek explicit vagy rejtettebb módon meghatározták Brahms fiatalkori műveit. A II.4 fejezetben ezekre a vonásokra koncentrálni elemzem tovább a fiatalkori változatot és értékelem a kései Adagio régi-új tulajdonságait.

II.1.4

Finálé

A H-dúr trió 1854-es változatának fináléja egyszerre mutat szonáta- és rondóformához tartozó jegyeket. Első és második tématerülete a szonáta-elvnek megfelelő viszonyban állnak egymással, mellettük feltűnik azonban egy önálló tematikus anyaggal rendelkező C rész is. A rondó karaktert az A rész többszöri visszatérése, valamint a B és C részek epizódszerűsége is erősíti. Az újraírás során Brahms elhagyta a C, és újrakomponálta a B részt – a tétel ugyanakkor a beavatkozások ellenére is megőrizte a szonáta-rondó fő vonásait. Az 518 ütemből álló változatot a zeneszerző 322 ütemesre rövidítette. Az A rész (a kódával együtt) a fiatalkori változatban négyszer, a késeiben kétszer tér vissza, a B rész eredetileg háromszor, az újraírt változatban pedig kétszer szerepel (6. ábra).

Formarész		Kezdőütem	Tonalitás
Expozíció	A	1.	h – fisz – gisz ~ Cisz ~ Gisz ~
	B	104/105.	Fisz ~ Fisz
Kidolgozás	A'	194/195.	h ~
	C	234/235.	D – Esz – D – d
	A''	301.	d ~
	B'	322.	Esz ~ h ^V
Visszatérés	A'''	356.	h – fisz – gisz ~ Cisz
	B''	424/425.	H
Kóda	A''''	465.	h

1854-es változat (518 ütem)

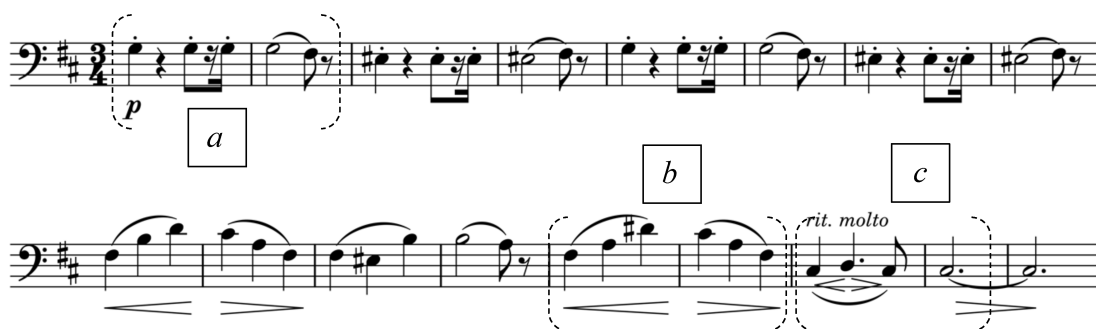
Formarész		Kezdőütem	Tonalitás
Expozíció	A	1.	h – fisz – gisz ~ h
	B	64.	D ~
Kidolgozás	A'	111.	h – fisz – h
	A''	149.	h – gisz ~ cisz ~ fisz / h ^V
Visszatérés	B'	204/205.	H ~
	A'''	241/242.	h ~
Kóda	A''''	310.	h

1889-es változat (322 ütem)

6. ábra. Az 1854-es és az 1889-es finálé szerkezete

Mind az A, mind a B rész számottevően rövidebb az újraírt darabban. Az 1854-es változatban az A rész 104, a B rész 90, míg az 1889-es trióban az A rész 63, a B rész 47 ütemes. Jelentős a különbség tehát a két változat expozíciónak megfeleltethető területei között: az új változat expozíciójának terjedelme mindössze 57%-a a korábbinak. A fiatalkori változat 161 ütemes kidolgozási szakaszával a kései változat 94 üteme, a visszatérés és a kóda együttesen 164 ütemével 128 ütem áll szemben.

Ahogy a megelőző tételekben, úgy Brahms a fináléban is megőrizte az első téma alakját. Ez a téma több olyan jellegzetes motívumot is magában foglal, amelyek önálló elemként a tétel legkülönbözőbb szakaszaiban bukkannak fel (20. kottapéllda). Ritmusuk teszi őket karakteressé és mindvégig felismerhetővé – Herttrich egyenesen ritmus-témának nevezi ezt az anyagot.²⁷ Az *a* motívum mindent átható jelenlétével a rondó ciklikus szerkezetének legfontosabb építőköve. Szaggatottsága, pulzálása biztosítja a tétel *molto agitato* karakterét. Feltűnő különbség ugyanakkor, hogy előadói utasításként a *molto agitato* csak a fiatalkori változat elején szerepel – az újraírt változat egyszerűen *Allegro*.²⁸ Ha az *a* motívum mozgósítja az első téma energiáit, úgy a zárómotívumként funkcionál, nyújtott ritmusú *c* motívum felelős azért, hogy lecsillapítsa ezeket az energiákat. Kontrasztjuk a tétel későbbi szakaszaiban is meghatározó marad.



20. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854 / 1889) – 4. tétel (1–17. ütem)

Az A részt indító első témát teljes formájában a cselló mutatja be a zongora kíséretével, egy 16 (+1) ütemből álló szabályos nagyperiódust formálva. Majd a 18. ütemben bekapcsolódik a hegedű, és a téma variált ismétlésével jutunk el a következő

²⁷ Herttrich, 231.

²⁸ Az előző tételekhez hasonlóan a fináléra is igaz, hogy eredeti változatában nagyobb számban és részletesebben tűnnek fel előadói utasítások. Az 1. ütem zongora szólama felett az 1889-es változatban a korábbi *molto leggiero* helyett egyszerűen csak *leggiero* szerepel, és ugyanebből az ütemből elhagyta Brahms a cselló szólamra vonatkozó *mezza voce* utasítást is. Ugyanezt az utasítást a 18. ütemben a hegedű szólamra vonatkoztatva meghagyta.

nagyperiódus Fisz-dúr záróakkordjáig (37. ütem). Egészen az 53. ütemig megegyezik a két változat, innen azonban Brahms eltérő stratégiával folytatja őket tovább. A fiatalkori darabban az 56. ütemtől kezdődően az *a* és *c* motívumok kontrasztja élesedik egyre határozottabban, a 72. ütemben pedig Brahms egy olyan új motívumot (*d*) is bemutat (21. kottapéllda), amelynek meghatározó szerepet szán az átvezető szakaszokban. A *d* motívum folytonossága, körkörösége, önmagába fordulása az *a* és *c* motívumokkal egyaránt kontrasztot alkot, mindezekkel a jellemzőivel már a második témát készíti elő. A kései változat 54. ütemétől ehhez képest egy tömörebb, koncentráltabb szakasz veszi kezdetét, amely mindössze tíz ütem alatt átvezet az új második témához.



21. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 4. tétel (73. ütem)

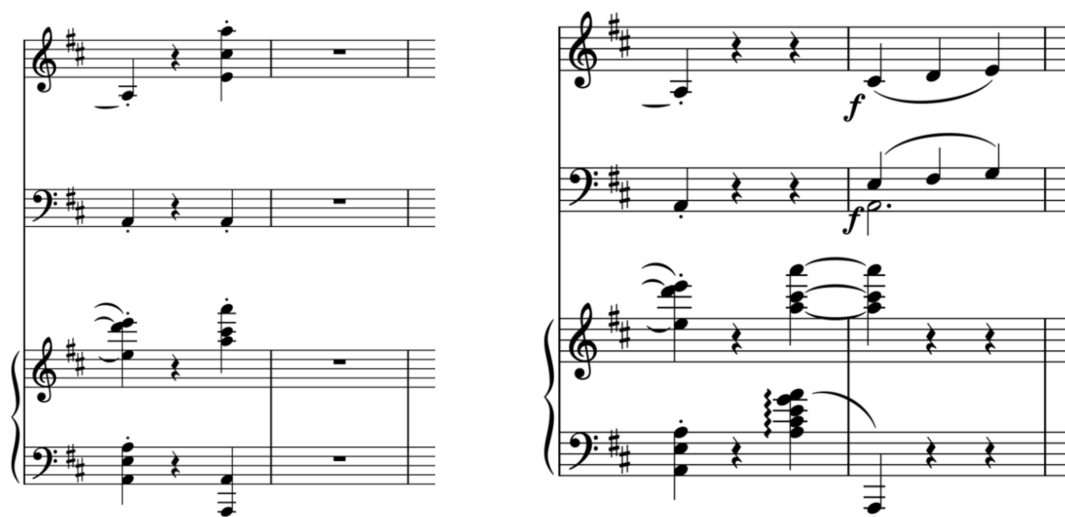
Az 1854-es változat második témáját Brahms Fisz-dúrban mutatja be. A 104/105. ütemtől a 128. ütemig a dalszerű téma négy strófája szabályos hatütemes egységekre tagolva hangzik el. A dallamot ebben a szakaszban végig a cselló játssza a zongora kísérszólamával, amely a korábban megismert *d* motívumból épült tovább. A 130. ütemtől a hegedű szólamában, majd a 180. ütemtől a cselló szólamban újra feltűnik a szaggatott *a* motívum, amely emlékeztet a tétel *agitato* alaphangjára. A 152/153. ütemtől kezdődő huszonnégy ütemes szakaszban ismét Fisz-dúrban, de ezúttal a hegedű és a cselló duettjében hallható a második téma.

Az újraírt változatban már a 63/64. ütemben elindul a második téma, amely a korábbi dalszerű témával szemben sokkal határozottabb, szinte indulószerű. A fiatalkori változattól eltérően, Fisz-dúr helyett D-dúrban hangzik el. Tizenhat ütemből álló bemutatása szabályos négyütemes egységekre osztható: első négy üteméből (22. kottapéllda) különböző variációkként minden további üteme levezethető.

A Kupfer-kézirat Brahms által írt bejegyzései tanúsítják, hogy ennek az újraírt B résznek az indulásánál is kiemelten foglalkoztatta a zeneszerzőt az átvezetés, a minél kidolgozottabb átmenet problémája. A 63. ütemben eredetileg generálpauza szerepelt, majd Brahms az itt bevezetett változtatásokat analóg helyen, a 203–204. ütemben is érvényesítette. Ceruzás bejegyzései bizonyítják, hogy több köztes ötletet is kipróbált, míg megtalálta a 62–63. ütem végső formáját (23. kottapéllda).



22. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1889) – 4. tétel (64–67. ütem)



23. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1889) – 4. tétel (62–63. ütem) –
a Kupfer-féle másolatban és a végleges változatban

A fiatalkori változat kidolgozási szakasza mérsékelt tempóban (*un poco più lento*) indul, első nagyobb egységét (a 194/195. ütemtől a 234. ütemig) az első téma motívumainak (*a*, *b*, *c*) különböző variációi uralják. Brahms a 234/235. ütemtől, majd a 246/247. ütemtől kezdődő szakaszokban is új témákat mutat be. Ezeknek az új témáknak a területe önálló epizódként (C rész) különül el a tételen belül. A 235. ütem felütésétől útnak induló dalszerű téma először D-dúrban hangzik el, majd a 246/247. ütemtől Esz-dúrban követi egy korált idéző téma. A 263. ütem felütésétől visszatér a dalszerű anyag, ismét D-dúrban, majd a 286/287. ütemtől d-mollban halljuk újra a korálhoz hasonló

dallamot. Az önálló epizódjelleg a C rész bizonyosfokú kívülállóságát is eredményezi – nincs igazán formáló ereje, és epizódiként is jóval kisebb súlyú, mint a különböző alakokban többször visszatérő B rész.

Egyfajta álvisszatérésként veszi át újra az irányítást a fiataalkori darabban a 301. ütemtől az első téma, d-mollból indulva. A 305–309. ütemig a cselló szólamában még a korált idéző téma ismétlődik – a különböző motívumok egyidejű jelenléte inkább ennek a szakasznak a kidolgozás jellegét erősíti (24. kottapélda). A 322. ütemtől a második témát hallhatjuk újra a hegedű és a cselló duettjében, hasonlóan a korábbi már ismert kánonszerű előadásukhoz.



24. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (305–309. ütem)

Az újraírt fináléban a fiataalkorinál jóval korábban, a 111. ütemtől elindul a kidolgozás, amelyet a 108. ütemtől az *a* motívum augmentált formája előlegez meg (25. kottapélda). Az első téma motívumainak különböző kombinációi határozzák meg a felépítését ennek a szakasznak, amelynek egyes részletei megfeleltethetők a korábbi változatnak. Ezek a megfeleltetések kivétel nélkül az A rész különböző variált formáihoz, az első téma részleteivel való játékhoz kapcsolódnak. Hasonló játék az is, ahogyan az új finálé 129–144. ütemének szekvenciázó felépítése a fiataalkori változat 195–207. ütemeire, kidolgozási szakaszának kezdetére emlékeztet. A két változat említett szakaszainak analógiáját a két vonós hangszer unisonója is aláhúzza. Brahms a kései változatban – a Kupfer-kézirat tanúsága szerint – eredetileg felosztotta a két vonóshangszer között ezt a részt: a hegedű a 129–132. ütemben, a cselló a 133–136. ütemben játszott a zongora kíséretével. Végül a próbák hatására dönthetett az *unisono* mellett.



25. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (108–111. ütem)

A kései változatban a zongora szólam csúcspontokká épülő, ismétlődő, szolisztikus részletei közé tartoznak a 151–152., 163–164., valamint 167–170. ütemei, amelyekben *fortissimo* oktávokban szól az *a* motívum teljes kétütemes egysége. Az említett ütemeket Brahms eredetileg a vonós hangszerek fanfárszerű, az *a* motívum szaggatott, nyújtott ritmusát visszhangzó játékaival is kiegészítette volna (26. kottapélda), a próbák tanulságai azonban afelé vezethették, hogy ezeket elhagyja, és a zongora egyedüli kiemelésével *a* kevesebb több elvet érvényesítse.



26. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1889) – 4. tétel (149–152. ütem)

– a Kupfer-féle másolatban

A fiatalkori változat 356. ütemtől induló visszatérésének felfokozottságában a cselló H orgonapontja felett a hegedű szólamban a szeptimhangról, A-ról indítva hallhatjuk az első téma kromatikáját. A kromatikus dallamvonalat a zongora trioláinak indító, felső hangjai is megerősítik. A zongora folyamatos triolái, valamint az *a* és *c* motívumok kitartóan, kérlelhetetlenül ismétlődő megszólalásai vezetnek a második téma visszatéréséhez, melyet azúttal is az *d* motívum feltűnése jelez előre. A 425. ütem felütésétől a zongora oktávjaiban szól a daltéma, H-dúrban. Az új második téma a kései változat 205. ütemétől hallható újra, ugyancsak H-dúrban. Mindkét finálé rekapitulációjának lényeges eleme a H-dúrból h-mollba való visszatérés: az 1854-es változat daltémájának H-dúr kiteljesedését a h-moll kóda zaklatottabb, sötétebb tónusa követi, és az 1889-es zárótétel H-dúrban megszólaló második témájának felfelé ívelését is háttérbe szorítja az első téma h-mollja (242. ütemtől).

A kései változat sajátossága, hogy témái fordított sorrendben térnek vissza: az első téma motívumaiból építkező kidolgozást a második téma visszatérése követi, majd ezután halljuk újra h-mollban az első témát. Ugyanakkor a két finálé záró szakaszaiban észrevehetőek analógiák: a korai változat 465–490. ütemig tartó része a kései változat 274–299. ütemének feleltethető meg. Figyelmet érdemel az 1854-es finálé kódjában a 491. ütem felett olvasható *Schneller* felirat – a kései finálé kódjában már nem szerepel kiírt tempóváltás.

Végül azokra az apróbb különbségekre térek ki, amelyek a finálé megőrzött részeiben mutatkoznak meg.

1. A 2. ütem utolsó ütésén a cselló szólamában eredetileg egy nyolcad hang (és azt követően egy nyolcad szünet) szerepelt – ezt Brahms negyedkottára változtatta, kivétel nélkül minden analóg helyen. Ez a módosítás alapvetően érinti a finálét uraló motívum játékmódját, a kiírt szünet elhagyásával a zeneszerző az anyag szaggatottságát mérsékelte, és szorosabb kapcsolatot teremtett a 2–3. ütem, a kétütemes motívum ismétlései között.
2. A 46–49. ütem alsó zongora szólamában a korai változat pontozott félkottái helyett az első negyeden nyolcad triolák (majd két negyed szünet) kapott helyet. A kíséret így hasonlóbbá vált a zongora szólam korábbi anyagainak felépítéséhez (ld. 18. vagy 38. ütemtől).
3. Az 50–52. ütemben a zongora bal kezének akkordjaiból elhagyta a korábban a kis oktávban megszólaló aisz hangot.

A tematikus anyagokat és a formát érintő változtatások tehát a fináléban is együtt járnak. A két változatnak a B rész indulásától kezdve egészen eltérő karaktert kölcsönöznek egymástól kontrasztosan különböző második témáik. Az első téma változatlansága és mindent átható jellege ugyanakkor mindvégig emlékeztet az újraírt darabban is a korai tételre. A fináléről szóló II.5 fejezetben a második témákra fókuszálva vizsgálom a két zárótétel viszonyát, és azt elemzem, hogyan működhet az újraírt finálé emlékezőként – a fiatalkori darabra és a vele összefüggő zenei és személyes motívumokra.

II.2

Az első tétel a Brahms zenéjéről szóló zenei-politikai diskurzusok tükrében

Bécs, 1889: A tekintélyes, híres, tisztelt Johannes Brahms, a város liberális, hagyománytisztelő, művelt polgárságának képviselője elmerül op. 8-as fiataalkori művében, és elkezd átalakítani a zongoratriót. Harmincöt év választja el a még a Robert és Clara Schumann-nál tett felkavaró látogatás hatása alatt álló fiatal *művészeti utazó* kompozícióját a második változattól, melyben az egykori benyomásokat, ötleteket, megfogalmazásokat immár az őszi érettség szigorú kritériumainak megfelelően formálta át. A lelkes, belül talán zaklatott huszonegy éves és a fehér szakállas, fekete felöltös komoly öregúr szellemi vitájában az utóbbi volt kénytelen felülkerekedni: a fiataalkori hevület lecsillapodott.¹

Gottfried Scholz összegzése érzékletesen láttatja velünk a H-dúr trió újraírásának történetét. Mondataiban és gazdag képeiben számos olyan részlet és motívum felfedezhető, amely a 19. századtól fogva meghatározta a mű és tágabb értelemben Brahms zenéjének értékelését. A tekintélyes zeneszerző képével összhangban az újraírt trió értékelését elsősorban a zenei intellektusról és a zenei logikáról szóló gondolatok hatották át – összhangban a klasszikus szerző és az akadémikus szerző toposzával. Az újraírás felvázolt narratívái többnyire egyeztek Scholz megfogalmazásával: az idősebb Brahms szigorú és alapos munkával megfékezte a fiatal Brahms csapongásait, és változtatásaival egy érett mester művévé alakította a triót. A századvégi Bécs zenepolitikai közegében ugyanakkor nem volt konszenzus azzal kapcsolatban, hogy tisztelendő erénynek vagy megvetendő hibának számítanak-e azok a zenei eszközök, amelyeket Brahms előtérbe helyezett az újraíráskor. A változtatások utólagos értékelését pedig tovább árnyalják azok a főként Schönberg után megszólaló ítéletek, amelyek

¹ „Wien 1889: Der angesehene, berühmte, verehrte Johannes Brahms, musikalisches Repräsentant des liberalen, traditionsbewußten Kultur-Bürgertums der Stadt, vertieft sich in sein Jugendwerk op. 8 und beginnt dieses Klaviertrio umzugestalten. 35 Jahre liegen zwischen der Komposition des jugendlichen Kunstreisenden, der eben einen aufregenden Besuch bei Robert und Clara Schumann absolviert hatte, und der Zweitfassung, die rückblickend Eindrücke, Ideen, Formulierungen von einst nach strengen Kriterien herbstlicher Reife veränderte. Im geistigen Disput zwischen dem enthusiastischen, vielleicht innerlich aufgewühlten Einundzwanzigjährigen und dem gesetzten älteren Herren mit weißem Vollbart und schwarzem Rock mußte letzterer obsiegen: Jugendlicher Überschwang wurde gebändigt.”
Gottfried Scholz, „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur op. 8”, in Gernot Gruber (szerk.), *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Laaber, 2001), 139.

szerzői minden alkalmat megragadtak, hogy kiemeljék Brahms zenéjének progresszív, előremutató jellegét – ellensúlyozva azokat a véleményeket, amelyek unalmasnak, konzervatívnak és idejétmúltnak láttatták a zeneszerző műveit.

Az értékelések ellentmondásai a következő kérdés köré összpontosulnak: a hagyománytisztelő Brahms volt-e, aki cenzúrázta a fiatal zeneszerző újító szabálytalanságait, vagy inkább a haladó Brahms modernizálta korai stílusának termését? Jelen fejezetben az első tétel változatainak legmarkánsabb hasonlóságait és különbségeit értelmezem a Brahms életművének tárgyalását meghatározó zenei-politikai diskurzusok tükrében. Célom, hogy az egymástól olykor egészen eltérő értelmezések egymás mellé állításával rávilágítsak, milyen változatos jelentések társíthatók ugyanazokhoz a zenei problémákhoz – az eltérő megközelítési módokkal, akár az elemzők motivációjával, ideológiai pozíciójával összefüggésben.

Brahms fiatalkori H-dúr zongoratriója keletkezését tekintve közel áll a kamarazenélés privát hagyományaihoz, és nem utolsósorban egy olyan fiatal művész alkotásaként született, aki zeneszerzőként még csak alig néhány hónapja mutatkozott be a zenei nyilvánosságnak. Kezdetben a trió recepcióját is elsősorban a privát előadások alapozták meg, ezzel szemben a kései változat még kéziratban volt, amikor Brahms már nagy közönség előtt, nyilvános bemutatón játszotta az újraírt művet. Ezek a körülmények a befogadást is alakították: míg a fiatalkori trió könnyebben előhívta a zeneszerző művészi és személyes útkereséséről, az őt érő zenei hatásokról, a komponálás hajtóerejéről szóló asszociációkat, addig a kései változatot sokszor – látszólag – csak szigorú kompozíciós szempontok szerint elemezték.

Az első téma vonásai

Az 1854-es és 1889-es trió első tételei közti feszültség elsősorban a második témák különbségében és a szonátaforma ezzel összefüggő szerkezetében ragadható meg. A változatok ellentmondásokkal teli viszonyát ugyanakkor nagyban magyarázza, hogy a feltűnően különböző második témáik, kidolgozási szakaszuk, visszatérésük és kódájuk hangról hangra ugyanazt az első tématerületet követik. Úgy tűnik, az első tétel első tématerülete kiállta a próbát, és alkalmasnak bizonyult rá, hogy a „tekintélyes, híres, tisztelt Johannes Brahms” erre építse újraírt tételének folytatását. A nyitótétel uralkodó hangvételét egy olyan első tématerület határozza meg, amely leginkább egy szöveg nélküli strofikus dalra emlékeztet, variált ismétlésekkel. Ez az első téma önmagában is

zárt egységet képez – az első tizenkét ütem strófászerű összetartozását a fiatalkori változat kéziratos tisztázataiban és első kiadásában Brahms kettősvonallal is jelezte.² A 28. ütem végén található kettősvonallal a következő tizenhat ütem egységét is hasonlóan egyértelművé tette.

Bár a kottaszöveget olvasva valóban feltűnő az első téma motivikus variációs eszközökkel, néhányhangos elemekből való felépítése (ld. II.1.1 fejezet), a megszólaláskor mégis a téma dalszerűsége, nagyívű dallama az, ami igazán érvényesül. Az első téma variált elhangzásaiival és folyamatos *crescendó*ival úgy épül fel ez az első tématerület, mintha egy szimfonikus mű nyitánya volna, ahol világos rendben lépnek be az újabb és újabb hangszerek és hangszercsoportok, amelyek újabb és újabb színben mutatják be a már az első pillanattól fogva otthonosan ismerős témát. Ebben az otthonos ismerősségekben a dalszerűség mellett a téma himnikus hangvétele is közrejátszik. A téma ötödik fokról első fokra fellépő, majd szekundokban felfelé továbbhaladó kezdő négy hangja önmagában is olyan motívum, amely egyszerűségével változatos zenei toposzokat képes előhívni – emlékeztethet kürtszignálra, és pasztorális színezetet is hordozhat.³

Hepokoski ezt az első témát Brahms 1. szimfóniájának „örömóda” témájával (a finálé első témájával) rokonítja. Községi himnuszokhoz, vokális műfajokhoz köthető hangvételt tulajdonít neki, amelynek archetípusaként olyan himnikus dalokat nevez meg, mint a „*God Save the King*” vagy Haydn „*Gott erhalte Franz den Kaiser*” dallama.⁴ Valóban van valami himnikus abban, ahogyan a daltéma egymást szabadon követő variációi egyre nagyobb teret töltenek meg, és egyre teljesebb, impozánsabb valójukban mutatják meg a nyitó strófában megbújó lehetőségeket. Úgy gondolom azonban, hogy mindezt túlzás volna valamiféle hazafias gesztusként vagy Brahms németiségének kifejezéseként értelmeznünk. A H-dúr trió első témájának kevésbé a konkrét himnikus témákkal való lehetséges rokonsága érdekes, mint inkább átfogó hangvétele. Az említett

² Michael Struck is felhívta erre a figyelmet: „Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8”, in *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*, 119.

³ Roger Moseley, „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 267. Moseley amellett érvel, hogy az említett négy hangnak a 18–19. századi német zenében valamiféle népies, *volkstümlich* konnotációja is van – pasztorális, indulószzerű vagy akár elvontabb, spirituális tartalmat hordozó toposzokhoz egyaránt kapcsolódhat. Ez a négy hang a korabeli közönség számára már önmagában egyfajta toposzként hathatott, mely mint gyakran használt és a legváltozatosabb műfajokban és formákban felbukkanó motívum ott élt az emberek kollektív emlékezetében.

⁴ James Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook* (New York: Oxford University Press, 2021), 248. A tétel indító gesztusában Michael Kube Beethoven op. 97-es B-dúr zongoratriójának reminiscenciáját is felfedezni véli. Michael Kube, „Brahms' Klaviertrio H-Dur Op. 8 (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext”, in Ingrid Fuchs (szerk.), *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997: Kongreßbericht*, (Tutzing: Hans Schneider, 2001), 42.

himnikus és pasztorális karaktertől el nem távolodva, a *volkstümlich* vagy népies jelző is érvényes lehet rá, tovább hangsúlyozva a közösségi jelleget.

A hagyományokhoz, a zenei köznyelv alapvető fordulataihoz való kötődés kétségkívül megjelenik az első tétel indító gesztusában, amely azonban kellően általános ahhoz, hogy a lehetséges jelentéseit ne társíthassunk egyetlen konkrét toposzhoz. Elgondolkodtató ugyanakkor, mennyiben jelenthetett mást, hathatott másként ez a gesztus a fiatal Brahms H-dúr zongoratriójában, mint az érett, tekintéllyel bíró szerző művében. A fiataalkori darabban ez a nyitó motívum mintha Brahms belépője lett volna abba a zenei világba, amelyet a motívum által előhívott zenei toposzok szimbolizálnak. Egy olyan világba, ahol a zenei nyelv szigorú hagyományokban, a közösség által évszázadok óta életben tartott tradíciókban gyökerezik. Az újraírt mű változatlanul hagyott indítása pedig már sokkal inkább azé a konzervatív Brahmsé, aki évtizedek távlatából is ragaszkodik azokhoz a zenei hagyományokhoz, amelyek jelentős részben már az eredeti mű születésekor is csak ideálokként éltek.

Rögtön az első tétel első témáját vizsgálva kezd kibontakozni, hogyan tekinthetünk ugyanarra a zenei elemre egyszerre a „tudós zeneszerző” munkájaként (amennyiben a fejlesztő variáció technikájára koncentrálnunk) és a zenei köznyelvvvel közvetlen kapcsolatban álló dallamként (amennyiben hangvételt, általános karakterét igyekszünk kifejezni). A témák közti motivikus hasonlóság általános kérdését tanulságos szemszögből világítják meg a zeneszerző sorai, amelyeket 1869-ben Adolf Schubringnak írt. Schubring arra tett nagy erőfeszítést, hogy a *Német requiem* különböző tételei közti tematikus-motivikus összefüggéseket azonosítsa. Mindezt talán túl vehemensen tette, erre utalhat legalábbis Brahms neki címzett, élcélődő válasza:

Amikor legutóbbi cikkedet olvastam (hallgatok arról az örömről, amit ez és minden más, amit írsz, okozott nekem), mosolyogtam magamban, és azt gondoltam: a motívumok felépítéséről és transzformációjáról szóló elméletedet csak igen bátoritanul alkalmaztad.

Néhány gyors, elillanó gondolat. Vitatnám, hogy a harmadik tétel különböző témái közt bármilyen hasonlóság volna. Kivéve ezt a kis motívumot: [♩. ♪. ♪].

Amennyiben ez mégis így van (tudatosan nem jut eszembe semmi ilyesmi), úgy nem kívánok érte dicséretet, inkább el kell ismernem, hogy a gondolataim nem szállnak elég messze munka közben, hanem önkéntelenül is gyakran ugyanazzal térnek vissza. Mindazonáltal ha ugyanazt az ötletet akarnám megtartani, akkor annak minden változatban, nagyításban és fordításban felismerhetőnek kellene

lennie. Minden más csak rossz játszadozás és mindig a legszegényesebb invenció jele volna.⁵

A H-dúr trió tematikus-motivikus munkáját az utókor elemzői közül később többen Liszt zeneszerzési technikáihoz hasonlították – a két zeneszerző gyakran hangsúlyozott zenepolitikai ellentétei a 19. század kritikusait feltehetően elijesztették az ilyen vakmerő megállapításoktól. Michael Struck például amellel érvel, hogy a fiatalkori H-dúr zongoratrióban Brahms ugyanabból a hangköz- és ritmikai struktúrából építi fel egymással ellentétes és látszólag teljesen heterogén témáit és motívumait, és ezzel lényegében a motivikus transzformáció eszközével köti össze különböző formai struktúráit.⁶ Nicholas Cook hasonló érveket alkalmazva állítja párhuzamba a trió első tételének felépítését Liszt h-moll szonátájával, kiemeli monotematikus felépítésüket, a fűgaszerkesztés szerepét a zenei formában, valamint a kontrapunktikus kidolgozás fontosságát az egyes formaszakaszok összekapcsolásában. Cook érvelésének fokozásaként motivikus egyezéseket is azonosít a két műben.⁷ Walter Frisch a fiatalkori második tématerület E-dúr témáját nevezi a „fűgatéma valódi liszti metamorfózisának”,⁸ Fabio Gardenal de Silva pedig úgy véli, hogy az eredeti első tétellel Brahms a liszti ciklikus szonátaforma elveit követi.⁹

A H-dúr trióról szóló értekezésekben feltűnő Brahms–Liszt párhuzamok mögött gyakran mintha hasonló szándék húzódna, mint Schönberg kultikussá vált írásában: megszabadítani Brahmsot a poros, konzervatív jelzőktől és bemutatni haladó zenei gondolkodását, előtérbe helyezve a legkisebb zenei egységekkel való analitikus munkáját. Azt gondolom ugyanakkor: pusztán az, hogy Brahms témái az első tételben

⁵ „Als ich Deinen letzten Aufsatz las (ich schweige von der Freude, die er mir, und alles, was Du schreibst, machte) habe ich mir lächelnd denken müssen: Du habest Deine Theorie von der Ausbildung und Umformung der Motive nur sehr schüchtern angewandt.

Wenige eilige und flüchtige Worte davon. Ich streite, dass in Nr. 3 die Themen der verschiedenen Sätze etwas miteinander gemein haben sollen. Ausgenommen das kleine Motiv: [♩ ♪ ♩] Ist es nun doch so (ich rufe mir absichtlich nichts ins Gedächtnis zurück): So will ich kein Lob dafür, sondern bekennen, dass meine Gedanken beim Arbeiten nicht weit genug fliegen, also unabsichtlich öfter mit demselben zurückkommen. Will ich jedoch dieselbe Idee beibehalten, so soll man sie schon in jeder Verwandlung, Vergrößerung, Umkehrung deutlich erkennen. Das andere wäre schlimme Spielerei und immer ein Zeichen armseligster Erfindung.” Brahms levele Schubringnak (1869. február 16/17.), in *Brahms-Briefwechsel VIII*), 216.

⁶ Struck, *Gewinn und Verlust*, 119.

⁷ Nicholas Cook, „Performing Rewriting and Rewriting Performance: The First Movement of Brahms's Piano Trio, op. 8”, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 4 (1999), 227–234.; a motivikus egyezéseket ld. 230.

⁸ Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1984), 59.

⁹ Fabio Gardenal de Silva, *Brahms' Piano Trio Op. 8, in B Major: A Comparison between the Early (1854) and Late (1891) Versions* (PhD-disszertáció, New York University, 1993), 1.

motivikus kapcsolatba hozhatók egymással és levezethetők egymásból, nem jelenti feltétlenül azt, hogy a zeneszerző valamennyi témáját szándékosan és tudatosan az első témából származtatta volna. Ahogy az elismert allúziói komponálásakor is fontos volt számára, hogy ha zenéjében egy korábbi műre utal, azt egyértelmű eszközökkel, az elhangzáskor, eljátszáskor is felismerhető módon tegye,¹⁰ úgy feltételezhető, hogy ha egy tételét a témák metamorfózisára kívánta volna építeni, ezt a metamorfózist is észrevehető, karakteres módon megvalósítja. Ezt erősíti Schubringnak írt, fentebb idézett levelének kitétele is: „*Mindazonáltal ha ugyanazt az ötletet akarnám megtartani, akkor annak minden változatban, nagytásban és fordításban felismerhetőnek kellene lennie.*”

„Bizarr különbségek”

A fiataalkori változat második tématerületének „ellenpontért kiáltó”¹¹ témái legalább annyira különböznek egymástól, mint amennyire – papíron – hangsúlyos az egymásból származásuk, motivikus rokonságuk. A 2a és 2b téma (ld. 4. és 5. kottapélda) *unisono* bemutatásának egyértelműségével erős kontrasztot alkot a folyamatosan jelenlévő bizonytalanság: nem tudhatjuk, hogyan kapcsolódnak ezek a témák, kiemelkedik-e közülük valamelyik, és merre fejlődnek tovább. Megállnak, újraindulnak, megállnak, újraindulnak – megszakítottságuk a néhány ütemes egységeken belül és a nagyobb formarészt tekintve is nyilvánvaló. Struck egyenesen provokációnak bélyegezte a zongora *unisono* oktávjait.¹² Akár provokálnak ezek a témák, akár ellenpontért kiáltanak – hiába kapcsolódnak motivikusan egymáshoz, töredékesek, beteljesületlenek maradnak. A témák és az ellenpont sokrétűségével ugyanakkor fenn is tartja a figyelmet ez a tématerület, és a kánonszerűen elinduló ellenszólamokkal Brahms mintha azt is jelezné, hogy számíthatunk arra az ellenpontra, amelynek hiányát a témák érzékeltetik.

Az 1854-es zongoratrió nyitótételének neuralgikus pontja a visszatérésben megjelenő *fugato* szakasz,¹³ amelyet Brahms a második tématerület barokkos témájára (2b) komponált. A tételnek ez a szokatlan epizódja rendkívül intenzíven foglalkoztatta már Brahms kortársait is, akik a fiatal komponista szeszélyeként, csapongásaként, az éretlenség jegyeként vagy akár javítandó hibaként értékelték ezt a részt. A *fugato*

¹⁰ Brahms allúzióiról ld. részletesebben a II.5 fejezetet.

¹¹ Cook, *Performing Rewriting and Rewriting Performance*, 229.

¹² Struck, *Gewinn und Verlust*, 120.

¹³ Hertrich, 224.

szakasról megemlékező kritikákban számos, Brahms zenéjének recepcióját jellemző motívum érhető tetten tömör és jelentésteli formában.

Adolf Schubring a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain publikált recenziójában például elsősorban erre a *fugato* szakaszra, a felduzzasztott ellenpontra és túlradó polifóniára fogta, hogy Brahms nem volt képes a tételt egységessé formálni.¹⁴ A neves bíróként és elhivatott kritikusként ismert Schubring írása egy olyan jelentős cikksorozat részeként jelent meg, melyben a „Schumann-iskola” különböző képviselőit mutatta be.¹⁵ Schubring Brahmsról született, öt számon átívelő írásai mintha Schumann meghatározó 1853-as *Neue Bahnen* című cikkét folytatták volna, és maguk is nagy súllyal járultak hozzá Brahms zenéjének recepciójához. Levelezésük tanúsítja, hogy Schubring nemcsak rajongója volt Brahms zenéjének, de gyakran tett javaslatokat és megjegyzéseket a zeneszerző darabjainak különböző technikai kérdéseivel vagy akár kiadásuk nyomdahiáival kapcsolatban is.¹⁶

Brahms műveit bemutató írásának H-dúr trióról szóló részében Schubring szinte kizárólag az első tételt elemezte. Ahogy Walter Frisch is felhívta rá a figyelmet, észrevételei szoros párhuzamba állíthatók azzal, ahogyan Brahms évtizedekkel később újraírta a darabot.¹⁷ A *fugato* szakasz „bizarr különcségeinek”¹⁸ kritikáját Schubring így folytatta:

Ezt a fúgát az első imitációtól kezdve a szinte az egymás sarkára hágó szólamok hangfekvésében elhibázottnak és csaknem átláthatatlannak kell neveznünk. Ez a homályosság csak fokozódik a görcsös stretto szakaszban, amely a mindössze négy (elég harsány) témabelépés után következik. Az egy csomóba összegabalyodott csoportokat hamarosan már irányítani sem lehet; az egész örült meneküléssé bomlik szét (a kánonszerű imitációs munkától), míg az első téma maradványai védelembe nem húzódnak középen. Végül azonban ezek sem

¹⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, 56/14. (1862. április 4.), 109.

¹⁵ A teljes sorozat: Adolf Schubring, „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* 56/12 (1862. március 21.), 93–96.; 56/13 (1862. március 28.), 101–104.; 56/14 (1862. április 4.), 109–112.; 56/15 (1862. április 11.), 117–119.; 56/16 (1862. április 18.), 125–128.

¹⁶ A zeneszerző és a kritikus kapcsolatáról ld. bővebben Walter Frisch, „Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century”, *19th-Century Music*, 7 (1984)/3, 271–281.

Átfogó képet közöl továbbá Schubringról a Brahms–Schubring levelezés közreadói kommentárjaiban Max Kalbeck is: ld. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, 161–183.

¹⁷ Frisch, *Brahms and Schubring*, 277.

¹⁸ A korai változat első tételének sokat kritizált „bizarr különcségei” az E. T. A. Hoffmann Kreisler-figurája által képviselt zeneesztétikával is kapcsolatba hozhatók. Ld. bővebben az I.1 és a II.4 fejezeteket, valamint Roger Moseley munkáját: *Reforming Johannes*, 295.

képesek már ellenállni a támadásoknak, és elsodorja őket az általános örvény. A szენvedély és a karakter a győzelmüket ünneplik, míg a szépség gyászolva fátyolozza el arcát.¹⁹

Figyelemre méltó Schubring retorikájában a szembenállás meglevevénítése, a támadás és a menekülés, az előrenyomulás és a visszavonulás kettőssége. Az irányíthatatlanná váló csapatokról, kavargó örvényről, örült menekülésről és fedezékbe húzódásról szóló hasonlatai háborús képekre, de legalábbis társadalmi folyamatokra emlékeztetnek. Schubring olvasatában a fúga szólamai testesítik meg a felforgató erőt, amely – az imitáció eszközének elszabadulásával – örült meneküléshez vezet. Az első témát, azaz maradványait, meg kellene védeni a destruktív külső veszélytől az imitáció felforgató erejétől. A védelem azonban kudarcot vall. Azonosítva Schubring leírását, az első téma védelembe húzódó maradványait a kóda elején, a 409/410. ütemtől találhatjuk meg – és inentől fogva ezek a maradványok, az első téma motívumdarabkái elengedhetetlen szerepet játszanak a fokozásban. Schubring olvasatában elsodorja őket az örvény, más szemszögből nézve viszont ezt az örvényt maguk az első téma töredékei is generálják. Az első és második témák motívumai egymás mellettségükben csak még hasonlóbakká válnak, együtt vezetnek a felfokozott lezáráshoz.

Alig akad a H-dúr trió első változatáról olyan korabeli kritika, amely ne foglalkozott volna a fugatóval,²⁰ és amely ne azonosította volna valamiféle zavaró elemként ezt a szakaszt. Kiszámíthatatlan, nem illik a megszokott rendbe, megzavarja a „szép hatásokat”. Nem sokkal a premier után a *Signale für die Musikalische Welt* című lapban Louis Köhler így írt róla:

Furcsa mód Brahms zenéje gyakran eredeti a fülnek, mégis kevés vagy szinte semmi különleges nincs benne: ezt figyelhetjük meg a trióban is, a gisz-moll második téma egyszerű, önmagában tetszetős dallamában, különösen a két vonóshangszer imitációjában. Az első tétel igen gazdag szép hatásokban; a fugato

¹⁹ „Diese Fuge ist von der ersten Imitation an in der Lage der sich gleichsam auf die Füße tretenden Stimmen verfehlt und fast undurchsichtig zu nennen; diese Undurchsichtigkeit wächst mit der schon nach vier (mitunter recht harten) Imitationen eintretenden engsten Engführung; bald sind die zu einem Knäuel verfilzten Truppen nicht mehr zu regieren, und das Ganze löst sich in wilde Flucht (von kanonisch imitierten Nebenwerk) auf, bis die Reserven des ersten Themas sich schützend ins Mittel legen, die aber schließlich dem Anpralle auch nicht widerstehen können und sich vom allgemeinen Strudel mit fortreißen lassen. Hier feiern Leidenschaft und Charakteristisches Triumphe, während die Schönheit sich trauernd das Antlitz verhüllt.” *Neue Zeitschrift für Musik*, 56/14 (1862. április 4.), 109.

²⁰ Zaunschirm, *Der frühe und der späte Brahms*, 97.

azonban kissé zavart minket. Talán másoknak több örömet szerez; a tétel vége mindenesetre széles lélegzetű és igazán kielégítő.²¹

Eduard Hanslicknál talán senki nem fogalmazott kifejezőbben: „*Bárcsak egy kicsivel hamarabb zárulna le ez a tétel, esetleg a fugato előtt közvetlenül, amelynek a belépése úgy hat, mint egy iskolás latin idézet egy rajongó szerelmes versben.*”²² Hanslick kritikája 1870-ben jelent meg, egy olyan időszakban, amikor Brahms egyre növekvő figyelmet kapott a zeneéletben. Barátságuk és zenei szövetségük ismert tény volt, ahogy az is, hogy Hanslick számára Brahms zenéje azt az organikus rendet képviselte, amelyet írásaiban értékként hirdetett.²³ A *fugato* nem illeszkedik organikus elemként az első tétel struktúrájába, ebből a szempontból inkább tekinthető nem-természetes elemnek. Hanslicknak, ha a H-dúr trióról írt, és következetes kívánt lenni felállított értékeihez, szinte kötelessége volt ezt szóvá tenni. Azzal, hogy iskolás latin idézetnek nevezte a részletet, mintha azt implicálta volna, hogy ez annak a fiatal Brahmsnak a műve, aki épp csak tanulta a mesterségét – nem azé a komponistáé, aki 1870-re már megtalálta érett hangját. A rajongó szerelmes verssel pedig arra a Brahms-Kreislerre utalt, akitől nem álltak távol a túlárado érzelmek. Hasonlatával Hanslick a fiatalkori darab egyik leglényegibb vonására világított rá: érzékeltette, hogy a H-dúr trió Brahms zeneszerzői útkeresésének lenyomata.

Izgalmas kettősség, hogy ezt a *fugato* szakaszt egyszerre értelmezhetjük rideg, kiagyalt zenei eszközként és ezzel egy időben a formai rendbe nem illeszkedő, zavaró és logikátlan elemként. Az utóbbi megközelítéssel rokonítható Kalbeck megjegyzése, mely szerint a *fugato* szakasz a formát nem kiterjeszti, hanem szétrepeszti.²⁴ Bizar jellege jelentős részben ebből a diszfunkciós szerepéből fakad.

A fiatalkori trió második tématerületének zenei anyaga, valamint a *fugato* különbsége is szorosan kapcsolódik a fiatal Brahms ellenpont-tanulmányaihoz. A

²¹ „Merkwürdigerweise trifft sich's in Brahms Musik oft, daß er für das Ohr originell ist, wenig oder gar nichts haben, das nach was Besonderem aussähe: hier im Trio zeigt sich z.B. ein solcher Fall in der höchst einfachen, doch so eigen-anziehenden Melodie des zweiten Motivs in Gismoll, besonders bei der Imitationsform zwischen den beiden Streichinstrumenten. Der erste Satz ist überhaupt reich von schöner Wirkung; doch störte uns die Fughette etwas. Vielleicht erfreut sie andere um so mehr; der Schluß des Satzes ist vollathmig und befriedigt ganz.” *Signale für die Musikalische Welt* 12 (1855. március), 90.

²² „Nur schließen könnte dieser Satz ein wenig früher, etwa dicht vor dem Fugato, dessen Eintritt ungefähr wirkt, wie ein lateinisches Schulcitat in einem begeisterten Liebesgedicht.” Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885. Kritiken* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886), 24. (A kritika eredetileg 1870-ben jelent meg.)

²³ Ld. I.2. fejezet, 32–33.

²⁴ „Ein Zwischensatz wie die nach der Reprise beginnende Fuge, erweitert die Form nicht, sondern zersprengt sie [...]”, in Kalbeck I, 158.

zeneszerző jegyzetfüzetei tanúsítják, hogy düsseldorfi tartózkodása alatt a Schumann-könyvtárban elmerülve régizenei vizsgálódásait is folytathatta. Többek között olyan vokális kompozíciókat másolt le magának, amelyeket Palestrina alkotásának gondolt. Brahms lelkesen vetette bele magát a kánon művészetébe, és büszkén újságolta Clara Schumann-nak, hogyan fejlesztette készségeit. 1856 februárjában kötött egyezséget Joachim Józseffel arról, hogy egymást támogatva mélyítik tovább ellenpont-tudásukat, és rendszeresen megosztják egymással a különböző témákra komponált gyakorlataikat.²⁵

Brahmsot minden bizonnyal intenzíven foglalkoztatta már a H-dúr zongoratrió komponálásának idején is a kontrapunktikus szerkesztés tudománya, művészete. Az elmélyültebb tanulmányairól szóló feljegyzések épp akkortól válnak gyakoribbá, amikor a trió partitúrájával már elkészülhetett, de a kiadónak való továbbítása előtt még dolgozhatott bizonyos részletein. A Joachimmal való levélváltások azonban már egyértelműen a trió keletkezése utáni időszakra tehetők, és az első tétel szabad, kísérletező, olykor csapongó ellenpont-munkája is azt bizonyítja, hogy a darab inkább előfutára, mintsem tipikus példája a Brahms műveiben meghatározó módon felbukkanó ellenpontos szerkesztésmódnak.

Elgondolkodtató ugyanakkor John Daverio megjegyzése, aki úgy véli, hogy Bach után Brahms volt azon kevés zeneszerzők egyike, akinek az ellenpont anyanyelve és nem második, tanult nyelve volt. Ezt az anyanyelviséget Daverio Schumann-nal kapcsolja össze, aki meghatározó példaként állhatott Brahms előtt azzal, ahogyan az ellenpontot nemcsak dekoratív, de strukturális elemként is előszeretettel használta.²⁶ Szemben Daverio tetszetős, de legalább ennyire problematikus kijelentésével, a H-dúr trió ellenpontos szakaszai sokkal inkább a nyelv tanultságára, az elsajátítás folyamatának izgalma hívják fel a figyelmet. Az elvárt „anyanyelviség” gondolata pedig épp az újraírt változat érettségét és letisztultságát méltató hangokkal áll párhuzamban – mintha kimondatlanul, félig kimondottan is kizárólag a nyelv hibátlan, legmagasabb szintű elsajátítását legitimálná. Azt gondolom, nem kevésbé legitimek az 1854-es első tétel bátor és fantáziadús ellenpontos próbálkozásai sem, amelyek egyéni módon láttatják nemcsak

²⁵ Bővebben ld. David Brodbeck, „The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and »the Best Harmony between Jos. and Joh.«”, in David Brodbeck (szerk.), *Brahms Studies I* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), 30–80., ide: 32.; Virginia Hancock, „The Growth of Brahms’s Interest in Early Choral Music, and Its Effect on His Own Choral Compositions”, in Robert Pascall (szerk.), *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 27–40., ide: 28.

²⁶ John Daverio, *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (New York: Oxford University Press, 2002), 168.

az ellenszólamokkal való játékban, de ugyanígy az ellenpontban mint strukturális, a formát meghatározó elemekben rejlő lehetőségeket. A Daverio által is kiemelt Schumann-hatás ugyanakkor már magában a *fugato* témájában is megnyilvánul, amely felépítésében és karakterében is emlékeztet Schumann *B-A-C-H fűgáinak* (op. 60) negyedik darabjára.²⁷

Sebészeti beavatkozások

Az 1800-as évek végére az első tétel *fugatója* úgy hathatott, mint amelyben szinte parodisztikusan jelennek meg a „liberális” Brahmshez társított értékek: a zenei hagyomány, a logika és az intellektus. Parodisztikus jellege direktségében, a formából való feltűnő kiemelkedésében, túlzásaiban, a Schubring által is hangsúlyozott sűrűségében nyilvánulhatott meg. Ráerősíthetett a múlt felé forduló historikus zeneszerző képére is, aki látszólag nem tud szabadulni az elavult eszközöktől. A *fugato* szakasz eltávolítása az 1854-es nyitótétel „kasztrációjának” jelentős aspektusa – kimetszésével Brahms a *Gehirnmusik* feltűnő szimbólumát távolította el a darabból.

Kasztráció helyett inkább tűnnek kisebb sebészeti beavatkozásnak azok a gesztusok, amelyekkel Brahms a H-dúr trió újraírásakor egy-egy szólamvezetési probléma okán módosította a darabot, vagy amelyekkel a komponálás során őt ért külső hatások nyilvánvaló nyomait eltávolította. Ilyen külső hatás lehetett az első tétel 6–7., 9–12. és 14–17. ütemében a hegedű ellenszólama, melyet Brahms a kései változatból már kihagyott (3. *kottapéllda*). Ez az egyetlen momentum, amelyben a korai és a kései változat első téma-területe különbözik. Egy anekdota szerint ezek az ütemek nem más, mint Joachim József hatására kerültek bele a darabba, a hegedűművész ugyanis nehezen viselte volna, ha jelentősebb ideig csendben kell zenésztársai játékát figyelnie.²⁸ 1889-ben az idősebb Brahmsot Joachim preferenciája már aligha befolyásolta – az ellenszólam kivágásával koncentráltabbá, letisztultabbá tette a trió első ütemeit. Az önfegyelem két szinten is megjelenik ebben a gesztusban: Brahms önfegyelemre inti a hegedűst, akinek így a 21. ütem felütéséig kell a belépéssel várnia, és maga is önfegyelmet gyakorol azzal, ahogy darabját a legapróbb részletekig újragondolja.

²⁷ Moseley, *Reforming Johannes*, 261. Schumann pedálszongorára komponált *B-A-C-H fűgái* ugyancsak intenzív ellenpont tanulmányokhoz kapcsolódnak: Clarával közös gyakorlataik emlékét is őrzi.

²⁸ Donald Francis Tovey, „Brahms, Johannes”, in Walter Wilson Cobbett (szerk.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (London: Oxford University Press, 1929), 162.

A H-dúr trió elemzése során alkalmazott műtéti metaforák Brahms Theodor Billrothtal való barátságának fényében nyerhetnek különleges értelmet: Brahms zenéjét kommentálva Billroth gyakran élt saját szakmája nyelvi fordulataival. Az 1870-es évektől kezdve tartozott ahhoz a belső körhöz, akikkel a zeneszerző rendszeresen személyesen ismertette meg új műveit. Levelezésükben arra is találunk példát, ahogy a zenében és az orvoslásban lehetséges sebészi beavatkozások természetéről gondolkoztak.²⁹

Brahms a H-dúr trió újraírása előtt nem sokkal, 1886 nyarán több készülő kamaraművének – F-dúr cselló-zongora szonátájának, A-dúr és d-moll hegedű-zongora szonátájának, valamint c-moll zongoratriójának – partitúráját is elküldte Billrothnak.³⁰ Fennmaradt levélváltásukban nincs nyoma annak, hogy később a revideált H-dúr trió kottáját is eljuttatta volna barátjának. Arról azonban Brahms személyes meghívása tanúskodik, milyen fontosnak tartotta, hogy Billroth Bécsben az elsők között legyen, aki hallja az újraírt változatot. A zeneszerző a Rosé Quartet próbájára invitálta Billrothot;³¹ Brahmshez csatlakozva Arnold Rosé és Reinhold Hummer játszották – a budapesti premiért követően – először nyilvánosan Bécsben az új művet. Bizonyos továbbá az is, hogy Billroth jól ismerte a H-dúr trió eredeti változatát – 1876-ban például Hellmesberger és zenésztársai az ő otthonában próbálták a darabot.³²

A sebészprofesszor 1885-ben egy Hanslicknak írt levelében hangot adott az eredeti trióval kapcsolatos kritikájának, melyet feltehetően nyilvánvalóvá tett Brahms számára is. Több Brahms-kortárshoz hasonlóan elsősorban azt sérelmezte, hogy a trió sok szálon összefonódó, szellemes ötletei nem alkotnak egymással valódi művészi értékű egységet.³³ Ebben újra felfedezhetjük a mű organikus egységének ideáját: a mű invenciózus, ihletett részletei akkor tehetnek csak szert valódi értékre, ha nem bolyonganak céltalanul, hanem „mint egyetlen rügből fakadó dús virágzat”³⁴ szerveződnek. A mű maga az élő szervezet, amelyben lehetnek diszfunkcionálisan működő szervek, részek, és amelyet a megfelelőbb működés érdekében alkotója képes alávetni a sebészeti beavatkozásoknak. A „kasztráció” brahmsi metaforája paradoxsá válik: azt implikálja, hogy a természetes, organikus egység megvalósításához egy természetellenes, destruktív és visszafordíthatatlan intervencióra van szükség.

²⁹ Ld. Daniel F. Roses, „Brahms and Billroth”, *American Brahms Society Newsletter*, 5 (1987)/1, 1–5.

³⁰ *Billroth–Brahms Briefe*, 396–398.

³¹ *Billroth–Brahms Briefe*, 460.

³² *Billroth–Brahms Briefe*, 224, 227.

³³ *Billroth–Brahms Briefe*, 170.

³⁴ Hanslick, *A zenei szép*, 134.

„Őszi érettség”

A 1854-es változat epizodikus második tématerületével szemben az újraírt változat azonos formai helyén a három hangszer szólamai közt szorosabb és folyamatosabb a kapcsolat, és feltűnőbb az a logikus és organikus munka, amellyel a tercek a teljes tématerületet átszövő rendszerré alakulnak. A fiataalkori változat témáinak gazdagsága áll szemben a kései változat koncentráltságával, letisztultságával. Az újraírt változat terceire akár úgy is tekinthetünk, mint fájdalmas és megalkuvó fordítására a fiataalkori trió táncos, scherzando 2c témájának (6. *kottapélda*).³⁵ Az új téma egyfelől talán „rendre utasította a fiatal Brahms csapongó szellemét”,³⁶ másfelől ez a rendreutasítás meg is fosztotta a tételt az 1854-es témák rapszodikus természetében megmutatkozó színektől.

Brahms motivikus és harmóniai eszközként is gyakran alkalmazta különböző műveiben a tercláncokat, melyeket 1862-től kezdve barátjával, a Beethoven-kutatóként ismert Gustav Nottebohm-mal tanulmányozott. Bár a szerző olyan korai műveiben is megtalálható ez a tercláncalapú motívum, mint a C-dúr zongoraszonáta (op. 1, Scherzo), az f-moll zongoraszonáta (op. 5, 2. tétel) vagy a d-moll zongoraverseny (op. 15, 1. tétel), igazán a kései műveiben válik meghatározóvá, legjellegzetesebben például az op. 121-es *Négy komoly ének* harmadik, „*O Tod wie bitter bist du*” című darabjában vagy a 4. szimfónia (op. 98) ikonikus nyitó témájában.³⁷ A már említett kései művek mellett az op. 118-as és op. 119-es zongoradarabokban, illetve az f-moll klarinét-zongora szonátában (op. 120/1, 1. tétel) is fontos szerep jut a tercek sorozatának, ahogy a *Fantasien* című sorozatban is (op. 116), melyben a tercláncok egyfajta kohéziós erőként tartják össze és integrálják egy ciklusba a különböző hangulatú és felépítésű darabokat.³⁸ Schönberg többek között úgy értekezik róluk *Brahms, a haladó* című írásában, mint amelyek egyszerre mutatják a zeneszerző logika és ökonómia iránti érzékét és találékonyságát.³⁹

³⁵ Moseley, *Reforming Johannes*, 284.

³⁶ Scholz, *Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur Op. 8*, 145.

³⁷ Marie Rivers Rule, *The Allure of Beethoven's Terzen-Ketten. Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms* (PhD-disszertáció, University of Illinois, 2011), ii–iv. Brahms és a tercláncok kapcsolatáról ld. továbbá: Kovács Sándor, „Brahms, a programzenész?”, *Magyar Zene*, 49 (2011)/2, 178–188.

³⁸ Rivers Rule, *The Allure of Beethoven's Terzen-Ketten*, iv.

³⁹ Arnold Schoenberg, „Brahms the Progressive”, in *Style and Idea*, szerk. Dika Newlin (New York: Philosophical Library, 1950), 52–101.; magyarul „Brahms, a haladó”, ford. Csengery Kristóf, *Holmi*, 9 (1997)/12, 1696–1730.

Brahms tercláncok iránti érdeklődése szorosan kapcsolódik az akadémikus szerző képéhez. A komponista rendszeresen segített Nottebohmnak Beethoven műveinek kiadásával kapcsolatos munkáiban, Nottebohm pedig több Beethoven-vázlatkönyvhöz is hozzáférést biztosított Brahmsnak, melyek betekintést engedtek a szerző kompozíciós munkájába. Nottebohmnak köszönhető az is, hogy később Brahms birtokába került a *Hammerklavier* szonáta vázlatait tartalmazó füzet, valamint a *Missa solemnis* egy munkapéldánya is – mindkettőben jelentős szerep jut a tercláncoknak. Brahms és Nottebohm együtt tanulmányozták ezeket a vázlatokat, Brahmsot pedig élete végéig foglalkoztatta, hogyan építheti be a tercláncokat a kompozícióiba.⁴⁰

Brahms zenéjében az ereszkedő tercek nemcsak technikai eszközként vagy színező effektusként szolgálnak, de komoly kifejező erővel is bírnak. A tercláncok a szerző több olyan darabjában is megjelennek, amelyek valamilyen formában a halálhoz, az elmúláshoz kötődnek – közéjük tartozik például a *Feldeinsamkeit* című dal (op. 86/2) vagy a *Négy komoly ének* már említett, *O Tod wie bitter bist du* című darabja (op. 121/3). Az op. 119-es h-moll Intermezzo hasonló terceiről írta Brahms Clara Schumann-nak: „minden ütemnek és minden hangnak ritardandónak kell hangoznia, mintha az ember ki akarná szipolyozni a melankóliát minden egyes hangból – gyönyörrel és élvezettel az említett disszonanciákból”.⁴¹

Az önreflexió, a visszatekintés, a múlttal való számvetés nem volt idegen Brahmtól a H-dúr trió újrakomponálásának idején sem. Az első tétel új második témájának tercláncai nem pusztán nyugtalanítók, de előhívhatják az idő visszafordíthatatlanságának, múlt és jelen összeférhetetlenségének gondolatát is. Kettősséget hordoznak magukban azzal is, ahogyan egyszerre testesül meg bennük a megfontolt, tudós szerző képe, valamint a nosztalgia, az őszi hang, az alkonyat, a melankólia toposza. Hasonlóan tért vissza Brahms a tercláncokhoz, mint ahogyan az 1890-es években többször visszatért fiatalkori darabjaihoz vagy régi gyűjteményeihez. Alkalmat teremtett rá, hogy újra foglalkozhasson egy olyan zenei kérdéssel, amely a kezdetektől fogva érdekelte.

⁴⁰ Beethoven, Brahms és a tercláncok kapcsolatáról bővebben ld. Marie Rivers Rule fentebb idézett disszertációját.

⁴¹ „Jeder Takt und jede Note muß wie ritard. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen.” Brahms levele Clara Schumann-nak (1893. május), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* II, 513.

Játék az elvárásokkal

A két változat formai elvárásokhoz való viszonyát a reprízeik különbsége is megfoghatóvá teszi. Az 1889-es változattal Brahms nemcsak az 1854-es trió visszatérésének zenei anyagát gondolta újra, de magának a visszatérésnek a természetét is. Míg a fiatalkori változat rekapitulációjába úgy építette be az első tématerület ismétlését, mint egy építőkockát, az újraírt tételben sokkal inkább az érzékelt hasonlóság, az ismerősség élménye került előtérbe.⁴² Az újrakomponált visszatérésben Brahms az első tématerület zenei anyagát komoly vágásokkal, rövidebb egységekben ismétli meg. Az első téma visszatérése az újraírt változatban egyszerre válik szabadabbá, komplexebbé és töredékesebbé, mint harmincöt évvel korábban.

Míg az 1854-es darabban a visszatérés egyértelmű cezúrát követően, az első téma szó szerinti megismétlésével érkezik, az újraírt mű visszatérése nemcsak problematikus, de egyben *kései* gesztusként is értelmezhető. A két változat eltérő módon teljesíti, illetve nem teljesíti a szonátaforma reprízéhez kapcsolódó elvárásainkat: míg a korai műben az első téma újbóli megszólalásával épp azt kapjuk, amire a legkézenfekvőbb forgatókönyv szerint várunk, a kései darabban ez a pillanat már nem olyan tiszta, világos – és talán naiv –, mint harmincöt évvel korábban. Az elvárások beteljesítésében és be nem teljesítésében megmutatkozó ellentét a tételek közti különbség lényeges aspektusára világít rá. Különösen akkor, ha a formát nemcsak a nyomtatott oldal vagy a hangzó felszín sajátosságaként értelmezzük, hanem inkább egyfajta fogalmi párbeszéd megnyilvánulásaként.⁴³ Egy olyan, a zeneszerző és hallgató által egyaránt meghatározott folyamatként, melyben az implicit műfaji normákkal folytatott párbeszéd során folyamatosan elemezzük, mit nyújt nekünk a zene, a zeneszerző – összevetve mindazzal, amire számítunk.

A kései változat a tematikus és tonális visszatérés eltolásával, a kettős visszatérés elkerülésével reflektívabb, áttételesebb módon viszonyul a forma kérdéseihez. Amennyiben erre a reprízre az ideális visszatérés megghiúsulásaként, a szonátaelv érvényesülésének kudarcaként tekintünk, úgy a kudarc metaforáját is érdemes értelmeznünk. Tekinthetünk a szonátaelv ideális megvalósulására úgy, mint egy olyan társadalmi rendre, amely kiszámítható szabályokra épül, és amelyben tiszták és áttekinthetők a különböző csoportok szerepei és a köztük lévő viszonyrendszerek. A kései

⁴² Cook, *Performing Rewriting and Rewriting Performance*, 228.

⁴³ Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, 2.

változat első tématerületének visszatérése ezzel szemben sokkal inkább arra az állapotra emlékeztet, amelyben nem világos, „*mi van fent s mi lent, mi halad előre, mi mozog hátra*”.⁴⁴ Brahms a kései változat reprízének összetettségével az újraírás aktusában rejlő elkerülhetetlen kudarcra is rávilágít: ahogy az első tématerület csak töredékeiben térhet vissza, úgy magához a korai darabhoz való visszatérés is csak töredékesen, a beteljesülés lehetetlenségét elfogadva működhet. A kudarc csak még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy Brahms a kidolgozás és a visszatérés közti határ elmosásával épp azt a retorikai mozzanatot ássa alá, amely a forma klasszikus rendjében talán a legjelentősebb drámai pillanat volt.⁴⁵

A repríz kudarcra tehát a Brahms körül megváltozott és folyamatosan változó társadalmi rend vonatkozásában is jelentéssel bírhat: míg 1854-ben érvényes döntés lehetett a zeneszerző számára, hogy a repríz szabályait alapvető törvényként kövesse, a kései változatban a forma szabályai már elveszítették erejüket, és csak azon keresztül mutatkoztak meg, ahogyan Brahms megváltoztatta vagy épp veszni hagyta őket. A szonátaforma klasszikus rendje az 1880-as években, a tonális zene kései korszakában bizonyos értelemben már a múlt törvénye volt. Charles Rosen költői megfogalmazásában: a különböző szonátaforma-stratégiák ekkora már sokkal kevésbé a fejlődő zenei nyelv, mint az „egyes zeneszerzők lustaságának vagy kétségbeesésének” példái.⁴⁶ A kétségbeesés, hiszen a régi rend hiába nem érvényes már a jelenben, azt nem váltották fel új, követhető és biztonságot adó szabályok. A lustaság és kétségbeesés motívumánál ugyanakkor kifejezőbbnek és értékítéletektől kevésbé terheltnek tartom Hepokoski szonátaelméletének korábban már említett alapfelfogását, mely a dialogikus forma koncepciójával közelíti meg a műfajhoz és a formához való viszony alapvető problémáját. A szonátatételek ebben az értelemben inkább annak példái, hogyan teremt szerzőjük párbeszédet egy sok szempontból magától értetődőnek tekintett műfaj és forma normatív elvárásaival.

A második tématerületet vizsgálva a visszatérés stratégiája látszólag épp ellentétes, mint az első tématerület esetében: az újraírt változatban Brahms az ereszkedő tercekből felépülő második tématerület anyagát – hasonlóan kései szonátaformájú

⁴⁴ A Robert Musil-tól kölcsönzött idézet forrását és kontextusát ld. I.2 fejezet, 30.

⁴⁵ Daverio, *Crossing Paths*, 162. Ezzel a problémával foglalkozik bővebben Peter Smith, „Liquidation, Augmentation, and Brahms’s Recapitulatory Overlaps,” *19th Century Music*, 17 (1994)/3, 237–261.

⁴⁶ Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W. W. Norton, 1988), 366.

tételeinek szerkezetéhez⁴⁷ – egyértelműen megismétli. A két döntés a két tématerületre vonatkoztatva ugyanakkor ki is egyenlíti egymást, a második tématerület visszatérésének szabályossága ellensúlyozza az első tématerület visszatérésének szabálytalanságait. Mintha Brahmsnak ez a döntése ragaszkodás volna ahhoz a rendhez, amelyről már tudja, hogy a múlté, de amely továbbra is a tételben való tájékozódáshoz, a biztonságos eligazodáshoz szükséges egyetlen lehetséges útmutatást nyújtja. A hűen megvalósított ismétléssel, a visszatérő ereszkedő tercekkel is az őszi hang, az elmúlás hangja erősödik.

Különösen figyelemre méltók a visszatérésnek azok a pontjai, ahol a zenei anyag pontosan megfeleltethetővé válik az expozíció egyes ütemeivel. A zeneszerző ilyenkor döntéshelyzetbe kényszerül: folytathatja a visszatérést a megfeleltetést követve, az expozíció soron következő ütemeivel, vagy újra letérhet a párhuzamos útról.⁴⁸ A kései változat visszatérésében először a 190. ütem feleltethető meg az expozíció 22. ütemének – menet közben csatlakozunk rá az ismert ösvényre, amelyről aztán letérünk újra meg újra. Tartósan csak a második tématerület visszatérése vezet vissza erre az ösvényre – a repríz egy olyan folyamatként áll össze egésszé, amelyben fokozatosan, de egyre biztosabban áll helyre a rend, és találják meg helyüket az ismerős elemek. Ez a folyamat pedig épp ellentétes irányú a fiatalkori változatban tapasztaltakkal, ahol a visszatérés különbségei az ismert ösvénytől egyre messzebb és messzebb vezettek.

A fiatalság „hibái”

A H-dúr trióról szóló kritikák között nem voltak ritkák az olyan sarkos értékelések, mint a Hanslick- és Nottebohm-tanítvány Eusebius Mandyczewskié, aki azt hangsúlyozta, milyen őszintén mutatott rá Brahms az újraírt műben fiatalságának hibáira, és – ezekhez képest – milyen messze jutott érett művészként. Különösen érdekes a Brahmsnál egy generációval fiatalabb Mandyczewski kritikai pozíciója, aki nemcsak a zeneszerző barátja és kollégája volt, de később hagyatékának gondozásában és műveinek kiadásában is elengedhetetlen szerepet játszott. Mandyczewski az újraírt változat érettségét méltató

⁴⁷ James Webster, „The General and the Particular in Brahms’s Later Sonata Forms”, in George S. Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 51.

⁴⁸ Hepokoski *crux*nak nevezi ezt a momentumot, és a visszatérés átvezető szakaszának arra a pontjára vonatkoztatja, ahol a zene „visszatál a megfelelő ösvényre”. James Hepokoski és Warren Darcy, *Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth century sonata* (New York: Oxford University Press, 2011), 379–380.; Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, 79.

véleményével ugyanazt a tekintélyes Brahms-képet rajzolta meg, amelynek örökségéért egész életében dolgozott.⁴⁹

Az új H-dúr trió egésze egyedülálló tanúsága a művészi technika Brahms birtokolta szuverén kiválóságának és az ő művészi nyitottságának és őszinteségének, amellyel nemcsak elismeri, de egyenesen utat is mutat mindahhoz, amit fiatal korában helytelenül vitt véghez. Ez bizonyítja számukra, hogy az igazi művész élethosszig szüntelen fáradozik és törekszik a tökéletességre, és újra példázza: „ars longa, vita brevis”. Az új H-dúr trió publikálása, amire már nem kell sokat várnunk, úgy enged majd betekintést Brahms művészi munkájába és rálátást fejlődésére, ahogy erre nem volt alkalmunk korábban. Úgy tárul majd elénk, mint egy gazdag belső művészi élet eredményének élő illusztrációja, és mint számadása annak az igaz magasságnak, ahova ez az ember művészetével elért.⁵⁰

Az igazi művész képe, aki élethosszig szüntelenül törekszik a kiválóságra – Mandyczewski sorai egy olyan lineáris fejlődéstörténetet sejtetnek, amelynek egyik végén a fiatalság hibái, míg a másikon a kemény munkával megvalósított tökéletesség foglal helyet. Az „igaz magasságról” szóló képe a kései stílust mint betetőzést, transzcendenciát láttatja. Visszaidézi az intelmet, hogy „kemény munka nélkül nincs való alkotás”,⁵¹ és mintha azt is üzenné, hogy az élethosszig tartó fáradtságos munkával a művész olyan magasságokba érhet, ahol végül mégis megpihenhet.

Mandyczewski az újraírt első tételről írva azt is kiemelte, hogy az „*kerül minden terjengősséget és szétaprózódást, és egyenesen halad célja, a témák kifejezése és*

⁴⁹ Mandyczewski szerepéről ld. bővebben: Donald M. McCorkle és Margit L. McCorkle. „Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research”, *Acta Musicologica*, 48 (1976)/2, 253–272.

⁵⁰ „Im ganzen ist das neue H dur-Trio ein unvergleichliches Zeugniß für die souveräne Beherrschung der Kunsttechnik, wie sie Brahms eigen ist, für seine künstlerische Offenherzigkeit und Ehrlichkeit, mit der er nicht nur bekennt, sondern uns geraden Weges zeigt, was er in seiner Jugend nicht recht gemacht hat. Es beweist uns, daß der wahre Künstler sein ganzes Leben lang nicht aufhört zu streben und sich zu vervollkommen, und ist ein neuer Beleg für das ars longa, vita brevis der Alten. Durch die Veröffentlichung des neuen H-dur-Trios, welche wohl nicht lange auf sich wird warten lassen, wird uns ein Einblick gewährt werden in das Brahms'sche Kunstschaffen und ein Überblick über seine Entwicklung, wie wir sie bisher nicht gehabt haben. Es wird wie eine lebendige Illustration der Ergebnisse eines reichen inneren Kunstlebens vor uns liegen und gleichsam Rechenschaft geben über die wirkliche Höhe, die dieser Mann in seiner Kunst erklommen.”

Eusebius Mandyczewski, „Quartett Rosé: Brahms' neues Trio in H”, *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* 17/7 (1890. március 1.), 61.

⁵¹ Ld. I.2 fejezet, 32.

feszesebb, tömörebb kidolgozása felé”.⁵² Hanslick hasonló szempontokat helyezett előtérbe, az újraírt trió érettségét és egységét méltatta a fiatalkori változat hibáival szemben. Így értékelte 1890-ben az új változatot:

Micsoda ragyogó, érett és egységes darabbá vált a trió! Mióta hallottam, már nem is szeretem többé az eredetit. Bizonyos részei már kezdetben sem tetszettek, például az első tételben a zongora gisz-moll unisonója s az egész fugato. Mindez és néhány „üresjárat” most már a múlté! Helyette új, termékeny második téma és micsoda nagyszerű kidolgozás! Szeretném a mostani első tételt mind közül a legszebbnek tartani – de oly fájdalmas a választás.⁵³

Visszatérő elem, hogy a kritikusok mintha választásra kényszerülnének: írásukkal egyértelműen állást foglalnak az újraírt változat mellett. Hanslick is érzékelteti, hogy az újraírt változat számára – afféle javított kiadásként – felülírta az eredeti darabot. Mandyczewski és Hanslick kritikájához hasonlóan Kalbeck is úgy dicsérte a H-dúr zongoratrió újraírt formáját, hogy közben leértékelte a fiatalkori változatot. Az 1854-es nyitótétel második témáit silánynak és önállótlannak címkézte, míg az új változat témái azért tetszettek neki, mert olyanok, mintha ugyanabból a formából öntötték volna őket.⁵⁴

Már néhány évvel a H-dúr trió komponálását követően is megjelentek olyan hangok, amelyek önkritikára szólították fel Brahmsot, és későbbi műveinek letisztultságával állították szembe 1854-es zeneszerzői megoldásait. Selmar Bagge a *Deutsche Musikzeitung* lapjain 1861-ben így elmélkedett:

Van valami zavarba ejtő abban, amikor egy olyan komponista korábbi művének, aki ma már láthatóan a tisztaság és a mértéktartás irányába enyhül, nekiesünk a kritika ollójával, és kiirtjuk, kivágjuk, felszántjuk legalább *in effigie* [szimbolikusan] minden rendezetlenségét; mindazt, amit a szerzőnek lett volna dolga megtenni, és ez minden bizonnyal meg is történt volna, ha a trió

⁵² „Der neue Satz vermeidet alle Verbreitungen und Umständlichkeit und geht gerade auf sein Ziel los, die Themen zum Ausdrucke und zu knapper, gedrungener Entfaltung zu bringen.” Mandyczewski, *Brahms' neues Trio in H*, 61.

⁵³ „Was für ein prachtvolles, reifes, einheitliches Stück ist dieses Trio geworden! Seit ich es gehört will mir das original-Trio gar nicht mehr gefallen. Einiges darin hat mir freilich schon von allem Anfang nicht gefallen. z. B. im ersten Satz der Unisonogang des Klaviers in Gis-moll, vollends das Fugato. Das Alles und manche 'leere Stelle' ist jetzt fort! Dafür ein neues fruchtbares zweites Thema und welch großartiger Durchführungssatz! Ich möchte den jetzigen ersten Satz für den schönsten von allen halten – aber die Wahl tut doch weh.” Hanslick levele Brahmsnak (1890. szeptember), in Julius Korngold, „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merker*, 3 (1912. január)/2, 57–58.

⁵⁴ Kalbeck I, 162.

komponálása és kiadása idején a maga módján önkritikát gyakorolt volna, ami nemcsak része a tehetségnek, de fejleszti is azt.⁵⁵

Selmar Bagge kritikájának érdekessége, hogy egy különösen konzervatív álláspontból bírálja a zeneszerzőt. A Brahmsnál tíz évvel idősebb Bagge 1852-től a bécsi konzervatórium zeneszerzés professzoraként működött, 1855-ben azonban elbocsátották túl magas elvárásaira és túlzottan szókimondó kritikáira hivatkozva. 1859-től a *Deutsche Musikzeitung* szerkesztőjeként folytatta munkáját, határozottan szembehelyezkedve a Franz Brendel vezette *Neue Zeitschrift für Musik* „új német iskolát” éltető álláspontjával. Majd 1863-ban Lipcsébe költözve az *Allgemeine musikalische Zeitung* szerkesztője lett, és zenekritikaiban olyan komponisták munkáját méltatta követendő példaként, mint a berlini zeneakadémián tanító, korábban Robert és Clara Schumann pártfogását is élvező Woldemar Bargiel, a később a budapesti Zeneakadémia professzoraként is elsősorban konzervativizmusáról ismert Robert Volkmann, az évtizedekig a lipcsei Gewandhaust vezető Carl Reinecke vagy a Mendelssohn, Brahms és a Schumann-házaspár által is értékelt Theodor Kirchner.⁵⁶ Bagge szemében Brahms nem illeszkedett a felsorolt zeneszerzők sorába, akik egyébként kivétel nélkül közel egy évtizeddel idősebbek voltak nála. Bagge ezzel együtt úgy tűnik, hitt Brahms fejlődésében, erre utalnak legalábbis a tisztaság és mértéktartás irányába való enyhülésről szóló sorai. Bagge kritikája a zenei táborok polarizáltságára is rávilágít: elvárja, hogy aki a „konzervatív” oldalon áll, az ne mutasson elhajlást, képviselje elszántabban táborának hangoztatott értékeit.

Az 1854-es trió korabeli értékelésében mindazok a tendenciák megmutatkoztak, amelyek Brahms fiataalkori műveinek fogadtatását jellemezték az 1850-es években. Ennek a fogadtatásnak a legfontosabb motívumait összegezte Angelika Horstmann, aki Brahms op. 1-től op. 10-ig megjelent műveinek kritikáit dolgozta fel a *Signalen für die musikalische Welt*, a *Süddeutschen Musikzeitung*, a *Neuen Berliner Musikzeitung*, a *Rheinischen Musikzeitung* és a *Niederrheinischen Musikzeitung* folyóiratokat

⁵⁵ „Es hat etwas Peinliches, über eine frühere Arbeit eines jetzt sichtlich in die Bahnen der Klarheit und des Maßvollen einlenkenden Componisten mit der kritischen Scheere herzufallen, und alles Ungeordnete wenigstens en effigie auszureuten, abzuschneiden umzuwerfen; das wäre des Autors Sache gewesen, und es wäre sicherlich geschehen, hätte er zur Zeit, als er das Trio komponierte und herausgab, jenen Grad der Selbstkritik zu üben vermocht, die ein Theil des Talents, sich auch mit diesem erst entwickelt.”
Selmar Bagge, „Das moderne Claviertrio und seine Vertreter”, *Deutsche Musikzeitung*, 2/48 (1861. november 30.), 379.

⁵⁶ Rose Mauro, „Bagge, Selmar”, *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047528> (letöltve: 2022. augusztus 1.)

áttekintve.⁵⁷ A Horstmann által összegyűjtött kritikák egyik legfontosabb tanulsága, hogy jóval több és erőteljesebb negatív szempontot vonultattak fel a vizsgált szövegek, mint pozitívat. Mindez pedig nem volt független Schumann Brahmsot éltető, prófétikus írásától, amely nemcsak elvárásokat ébresztett a zenei világban a komponistával szemben, de legalább ekkora ellenállást is, amit sok évbe telt leküzdenie.⁵⁸

A Horstmann által vizsgált Brahms-kritikákban az alábbi negatív tényezők uralkodtak:⁵⁹

1. Brahms erőltetett eredetiségre törekszik. Tanultság és reflexió túlsúlya a természetesen érzett zenei formálással szemben.
2. A forma rossz kezelése strukturális „káoszhoz” vezet.
3. A hangszeres szólamokból hiányoznak az eredeti és kidolgozásra alkalmas témák.
4. A tematikus munka kevésbé fejlett. A motívumok ridegen és élettelenül állnak egymás mellett.
5. Reminiszcenciák mutatják az invenció hiányát.
6. Túláradó modulációk és rideg, zord hangzások, szekundsurlódások, szeptim- és nónakkordok zavarják az összhatást.
7. A ritmus nem elég tetszetős.
8. A dalok tele vannak rossz deklamációval.
9. A hangulat komorsága és a hiányzó plaszticitás megnehezítik a hallgató számára a megértést.

Ezzel szemben a pozitív tényezők láthatóan elenyészőbbek:⁶⁰

1. A leleményesség ereje és melegsége.
2. A témák élénk kontrasztja. Az énekszólam ügyes vezetése. Szép témák a hangszeres művek lassú tételeiben.
3. Gazdag és jól kidolgozott harmóniák.
4. Változatos ritmika.

Ahogy a felsorakoztatott példák is mutatják, a személyes benyomások mellett a Brahms recepcióját meghatározó zenei-politikai szempontok is tetten érhetők abban, ahogy a

⁵⁷ Angelika Horstmann, „Die Rezeption der Werke op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853–1860”, in *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983* (Hamburg: Laaber Verlag, 1984; *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7), 33–44.

⁵⁸ Ulrich Tadday, „Tendenzen der Brahms-Kritik im 19. Jahrhundert”, in Sandberger W. (szerk.), *Brahms Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2009), 118.

⁵⁹ Horstmann, *Die Rezeption der Werke op. 1 bis 10 von Johannes Brahms*, 36.

⁶⁰ Uott.

zeneszerző kortársai értékelték a trió változatait. Volt, akit lelkesítettek a logikus, átgondolt és érett újítások, míg mások szomorúan vették tudomásul, hogy Brahms mégiscsak felülírta fiatakorának szabadabb, természetesebb, személyesebb hangú darabját. Theodor Helm például úgy látta, hogy míg a trió első változata „*egy szenvedélyes fiatal szív közvetlen kiáradása volt*”, az újraírt triót „*egy olyasvalakinek a technikai-művészi felfogása diktálta, aki azóta nemcsak mesterré vált, de sokkal ridegebben gondolkodó emberré is*”.⁶¹

Helm kritikájának politikai felhangot is tulajdoníthatunk: ahogy Margaret Notley is felhívja rá a figyelmet, az 1887-től anti-liberális fordulatot vett *Deutsche Zeitung*ban publikáló Helm a zene rideg, kiagyalt vonásait következetesen a „liberális” Brahms hibájának róta fel.⁶² Theodor Helm Bécs zeneéletének ugyancsak befolyásos szereplője volt, aki a *Deutsche Zeitung* mellett többek között a *Musikalisches Wochenblatt* és a *Pester Lloyd* zenekritikusaként is működött. Rajongója volt Bruckner műveinek, és ettől nem egészen függetlenül, komoly ellentétek feszültek közte és a „konzervatív” oldalt megtestesítő Hanslick között.⁶³ Notley úgy hivatkozott rá, mint az a kritikus, aki – mindkét zenei tábor számításba véve – írásaiban az egyik legigazságosabb maradt.⁶⁴ Helm a fiatal Brahmsot szenvedélyes költőként azonosította, és mindezt nem elhanyagolható részben azért is tette, hogy szembeállíthassa a rideg, szívtelessé vált mesterrel. A fiatal, szenvedélyes Brahms képe éppúgy konstrukció, mint az érett, tudós szerzőé. A zenei írók ideológiai elfogultsága és a kor, amelyben éltek legalább annyira meghatározta, melyik képet helyezték előtérbe, mint maga a zenei anyag, amelyet tárgyaltak.

Az idő múlása

A két változat időhöz való eltérő viszonyát érzékletesen láttatják kódáik, amelyek különböző tempóban és az idővel egészen ellentétesen bántva zárják le a fiatakkori és a kései első tételt. Az 1854-es kódában Brahms rendkívül energikusan sorakoztatta fel a

⁶¹ „*Was früher dort stand dünkte uns der unmittelbare Erguß eines glühendes Jünglingsherzens, was jetzt dort steht, hat der technische Kunstverstand des seither zum Meister emporgeristen, aber auch weit kühler denkenden Mannes diktiert.*” *Deutsche Zeitung* (1890. március 4.)

⁶² Margaret Notley, „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music*, 17 (1993)/2, 120.

⁶³ Gaynor G. Jones, „Helm, Theodor Otto”, Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012746> (letöltve: 2022. augusztus 1.)

⁶⁴ Margaret Notley, *Brahms as Liberal*, 118.

korábban elhangzott témáit, amelyeknek ebben a szakaszban is újabb részleteit, töredékeit emelte ki és ütköztette egymással. Mintha egy felvonulás volna ez a kód: összefoglalja és még egyszer megmutatja mindazt, amire az első tétel épült. Önmagában hallgatva akár úgy is működhetne, mint egy film előzetese: akciódúsan, sűrűn vágva és változatos egymásutánban tűnnek fel benne azok a karakterek, amelyek főszerepet kapnak magában a filmben, azaz a tétel fő részeiben.

Ha a fiatalkori első tétel témája egy akciódús trailer, úgy a kései változaté egy utolsó jelenet, egy epilógus, amelyben a cselekménytől távolodva elég teret és időt kapunk, hogy visszatekintsünk a fontos történésekre. A *Tranquillo*⁶⁵ kódá egymásba fonódó, lírai vonós szólamai, a tercek melankóliája és a zongora finom triolái mind a lezárás reflektív minőségét erősítik. Míg a *Schneller* feliratú fiatalkori kódá előre fut az időben, a kései változat *sostenuto* frázisai inkább megállítják, azaz legalább lassítani igyekeznek az időt. Szükség is van az idő tágasságára, hiszen a kései kódá már nemcsak azt engedi meg, hogy az előtte álló tételre visszatekintsünk és azt egészben lássuk, de lezáró gesztusaiban ott van az újraírás visszatekintő, emlékező szándéka is. Az utolsó hangokkal lezárttá, véglegessé válik, mi az, ami megmaradt az eredeti nyitótételből, és meddig tart, mit foglal magába az újjászületett forma. A kései kódá *Tranquillo* hangja mintha már afelé mutatna, hogy szerzője „rendezte vitáját az idővel”.

⁶⁵ A kései változat *Tranquillo* kódjáról, valamint Brahms műveiben a *Tranquillo* felirat szerepéről is ír Moseley, *Reforming Johannes*, 295–296.

II.3

A Scherzo változatlansága

A H-dúr zongoratrió újrakomponálása egyfajta sajátvér terápiaként¹ is működhetett Brahms számára, aki a fiatalkori darabjához visszatérve újjáéleszthette kreativitását. A vállalkozásához elengedhetetlen volt, hogy a trióban megfelelő mértékben találjon olyan szakaszokat, amelyeket szívesen megtartott, és amelyek éppúgy inspirálhatták az újraírást, mint azok a részek, amelyeken változtatni kívánt. Ahogy a sajátvér terápia a szervezet saját regenerációs és gyógyító folyamatainak serkentésével éri el a hatásait, úgy az újrakomponálása során is szükség volt olyan változatlan formában megőrzött zenei anyagokra, amelyek az új formába átültetve is érvényesülnek, miközben serkentik a zeneszerzés újraindult folyamatait.

Egyedülálló helyet foglal el ebben a folyamatban a trió Scherzo tétele, amellyel változatlansága miatt a darab elemzői alig foglalkoztak. Ez a változatlanság ugyanakkor már önmagában is magyarázatot kíván: hogyan illeszkedik a Scherzo az újraírt tételek közé anélkül, hogy maga is számottevően megújulna? Az alábbi fejezetben a változatlanság különböző megnyilvánulásait vizsgálom, és arra keresek választ, hogyan hatja át egyszerre a mozgás és a mozdulatlanság a H-dúr zongoratrió Scherzo tételét.

A H-dúr trió Scherzója Brahms scherzói között

Brahms scherzóival más tételtípusaihoz képest csak elvétve foglalkoznak a kutatók, hiányoznak az irodalomból a scherzók tárgyaló átfogó munkák. Ryan C. McClelland *Brahms and the Scherzo* című monográfiája² bár sorra veszi a szerző szóban forgó tételeit, elemzései számos kérdést nyitva hagynak. Elgondolkodtatók ugyanakkor azok a kategóriái, amelyek segítségével kisebb, egymással rokon halmazokba csoportosítja Brahms scherzóit. A H-dúr trió gyors tétele McClelland tipológiája szerint az A-dúr zongoranégyes (op. 26) 3. tételével, valamint az Esz-dúr kürttrió (op. 40) 2. tételével együtt a „pasztorális scherzók” csoportjába tartozik. Összeköti őket élénk tempójuk, 3/4-es ütemmutatójuk, szabályos metrumuk, tonális és metrikus szerkezetük kongruenciája,

¹ Az „Eigenbluttherapie” fogalmat Michael Strucktól kölcsönzöm: „Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8”, in *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*, 117.

² Ryan C. McClelland, *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2010).

valamint Beethoven szimfonikus scherzóival való vélt rokonságuk. Pasztorális színezetüket kürtkvintjeik és hosszú orgonapontjaik adják, noha a pasztorális hangvételt a H-dúr trió Scherzójának h-mollja inkább gyengíti, mintsem alátámasztja. A csoportosítás esetlegessége ellenére McClelland több olyan elemzési szempontot is felvet, amelyek – különösen a tonális és a ritmikai-metrikus struktúrák működésével kapcsolatban – figyelmet érdemelnek.³

Brahms első kiadott művei között feltűnően nagy arányban találunk scherzókat – Scherzo címet visel a legkorábbi, saját neve alatt megjelentetett zongoraműve is. Az op. 4-es Scherzót Brahms saját autográf katalógusa szerint tizenhét évesen, 1851 augusztusában komponálta Hamburgban.⁴ A darab azok közé a művek közé tartozott, amelyekkel a fiatal komponista felkeltette a Schumann-házaspár érdeklődését, és amellyel egyszerre mutathatta meg zongoraművészi és zeneszerzői kvalitásait. Schumann maga is kifejezte ebben az időszakban, milyen rokonnak érezte Brahms zenéjét és zongorajátékát.⁵ A Scherzo a korai zongoraszonátákhoz hasonlóan meghatározó szerepet játszott a nyilvánosság elé lépő Brahms bontakozó karrierjében – többek között azon az 1853. december 17-i lipcsei Gewandhaus-beli koncerten is megszólaltatta közönség előtt, amelyen az op. 1-es zongoraszonátáját is bemutatta. Az op. 4-es Scherzo előadási darabként később is fontos maradt a zeneszerző számára: 1867–1868-ban Joachim Józseffel és Julius Stockhausennel közös koncertjein is játszotta szólóműként, valamint szerepeltette az 1879–1880-as évad programjaiban is.⁶

A scherzoírás különösen érdekelhette a fiatal zeneszerzőt, erre utalhat továbbá, hogy az Albert Dietrichhel és Schumann-nal közösen komponált *F–A–E szonátából* is a Scherzo tételt jegyzi Brahms. Az *F–A–E szonáta* kifejezően szimbolizálja, hogyan igyekezett Brahms részévé válni a számára fontos zenei, művészi közösségnek. Mindezt Scherzo tételének allúziói is példázzák: „kopogtató” motívumával nyíltan utal Beethoven 5. szimfóniájára, hegedű szólamába pedig a Dietrich komponálta első tételből épít be egy olyan idézetet, amely eredetileg Joachimtól származik.⁷ Ez az utóbbi „kétrétegű” allúzió

³ McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 127–154.

⁴ McCorkle, 12.

⁵ „*Sein spiel gehört eigentlich zu seiner Musik*”. Schumann levele a Breitkopf & Härtel kiadónak (1853. november 9.), in *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge*, szerk. F. Gustav Jansen (Lipce: Breitkopf & Härtel, 1904), 486.

⁶ Katrin Eich, „Where was the home of Brahms’s piano works?”, in Katy Hamilton és Natasha Loges, *Brahms in the Home and in the Concert Hall*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 102.

⁷ Christopher Reynolds, „Schumann Contra Wagner: Beethoven, the F.A.E. Sonata and »Artwork of the Future«”, *Nineteenth-Century Music Review*, 18 (2021)/2, 193.

hasonlóan működik ahhoz, ahogyan a H-dúr zongoratrió fináléjában utalt vissza Beethoven *távoli kedves*-dallamának schumanni allúziójára.⁸

Ahogy az op. 4 Scherzo és az *F–A–E szonáta* Scherzója, úgy a zongoraszonáták scherzói is jelentéssel bíró állomásai voltak Brahms zeneszerzői útkeresésének. A zongoraszonáták gyors középső tételei szorosan kötődnek a kortárs zongorairodalom, különösen Schumann karakterdarabjainak világához. Brahms, a Schumann-házaspár és a scherzo műfaj összekapcsolódásának szép példája Brahms Schumann op. 44-es zongoraötösének Scherzójából készített zongoraátirata is, amelyet Clara 1854-es születésnapjára ajándékozott.⁹ Clara Schumann már ebben a korai időszakban is játszott koncerten Brahms zongoraszonátáinak tételeit, köztük scherzóit is – 1854 őszén egy lipcei koncertjének első félidejét például az f-moll szonáta Andantéjával és Scherzójával zárta.¹⁰

Amikor Brahms hozzáfogott a H-dúr zongoratrió Scherzójának komponálásához, már több éve foglalkoztatta intenzíven a scherzo műfaja. Kizárólag a fennmaradt, publikált scherzóinak ismeretében is úgy tűnik, a tételtípust szívesen tekintette a kísérletezés terepének.¹¹ Termékeny kihívást jelenthetett számára, hogy megtöltse tartalommal a triós formát, és megtalálja ezen a műfajon belül is, hogyan képes egyéni módon kapcsolódni a zenei múlt örökségeihez. Beethoven, Brahms és a scherzo összefüggéseiben izgalmas pontra világít rá Schönberg, amikor *A zeneszerzés alapjai* című munkájában a műfajról értekezik: Beethoven ritkán nevez scherzónak moll-tételt, Brahms nyolc kamarazenei scherzója közül azonban öt mollban van. Hozzáteszi, hogy a moll jelleg ugyanakkor olyan vonás, amely Schubert scherzóinak többségére is érvényes.¹² Különösen nagy arányban szerepelnek Brahms scherzói között c-mollban írt tételek: az *F–A–E szonáta*, az f-moll zongoraötös (op. 34), a c-moll zongoranégyes (op. 60) és a C-dúr zongoratrió (op. 87) scherzója is ide tartozik. Noha felirata szerint nem scherzo, c-mollban komponálta meg Brahms a c-moll zongoratrió (op. 101) gyors középső tételét is. Utalva a zeneszerző elődök jól érzékelhető jelenlétére, McClelland a

⁸ Ld. a II.5 fejezetet.

⁹ McCorkle, 627–628. 1854-ben Brahms négykezes átíratot is készített a Schumann-zongoraötösből, amely az utókor számára elveszett. Uott, 668.

¹⁰ Clara Schumann–Brahms *Briefe* I, 22.

¹¹ Mindez csak látszólag áll szemben azzal a 19. századi tendenciával, hogy a zeneszerzők a scherzo tételt általában sokkal inkább a rutin, semmint a kísérletezés terepének tekintették. Ld. Péteri Lóránt, *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015), 23. A scherzo mint „gyakorlóforma” olyan kereteket biztosított Brahmsnak, amelyek között úgy kísérletezhetett, hogy közben nem került túlságosan távol az elődök „rutinjától” sem.

¹² Arnold Schönberg, *A zeneszerzés alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 162.

korai moll-scherzókat tárgyaló fejezetét *Schumann és Beethoven szellemei* alcímmel foglalta keretbe.¹³

Brahms korai moll-scherzói közé sorolható a H-dúr trió második tétele, hangvételében mégis különbözik az őt megelőző scherzóktól. A zongoratrió teljes formai felépítését vizsgálva lényeges szempont, hogy a Scherzo második tételként hangzik el – szorosan kapcsolódva követi harmadikként az Adagio tétel. Brahms kamaraművei között a H-dúr zongoratrió a tételsorrendet tekintve így a kisebbséghez tartozik: a négytételes darabok közül tizenháromban a lassú tétel megelőzi a gyors középső tételt, mindössze a maradék hét esetben fordított a sorrend.¹⁴

Az 1870-es évektől fogva Brahms csak ritkán nevezte hangszeres művei gyors középső tételét Scherzónak.¹⁵ Utoljára az 1882 júniusában befejezett op. 87-es C-dúr zongoratrió gyors középső tétele elé illesztette explicit módon a Scherzo feliratot. Új kiadásával a H-dúr zongoratrió Scherzója így Brahms utolsó kiadott scherzójává vált – a kamaraművek között elsővé és utolsóvá. A műfajmegjelölés hiánya is jelentéssel bír: az 1870-es évektől fogva Brahms egyre szabadabban kísérletezett a különböző műfaji jegyek vegyítésével gyors középső tételeiben. Noha a mérsékelt tempójú vagy líraibb tételekre gyakran hivatkozik a szakirodalom intermezzókként, ezt a műfajmegjelölést – kamaraműveiben – Brahms nyíltan csak az op. 25-ös g-moll zongoranégyesben használta.¹⁶

A H-dúr trió és a közel három évtizeddel később komponált C-dúr zongoratrió Scherzója számos hasonló vonást mutat – összefüggésben a scherzo műfaj és forma többé-kevésbé megjósolható tulajdonságaival. A C-dúr zongoratrió c-moll scherzo-főrészt egy olyan nyolcütemes A szakasz nyitja, amelyben a vonósok repetált hangjai és a zongora futamai egyesülnek, és amely egyszerre hívja elő a tündéri és a démoni asszociációkat (27. kottapélda). A zongora futamának disszonanciái és a súlyviszonyokkal való játék destabilizálják, de egyúttal folyamatos mozgásban is tartják ezt a szakaszt, a c-moll hangzás először a 2. ütem 2. ütésén szólal meg.

¹³ „The Early Minor-Mode Scherzos: Ghosts of Schumann and Beethoven”, in McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 27–72.

¹⁴ David Brodbeck, „Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music”, in Michael Musgrave (szerk.), *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge University Press, 1999), 101.

¹⁵ Brahms hangszeres műveinek gyors középső tételeit sorakoztatja egymás mellé McClelland táblázata, feltüntetve a tételek műfajmegjelölése mellett több fontos jellemzőjüket is (tempójelzés, metrum, hangnem, forma, helyük a többtételes művön belül). McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 21–24.

¹⁶ McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 12.

Presto

pp sempre

pp sempre e leggiero

Presto

una corda

27. kottapélda. Brahms: C-dúr zongoratrió, op. 87 – 3. tétel (1–4. ütem)

Maradva a konvencionális háromtagú forma elvárásainál, az A szakaszt a 9. ütemtől egy kontrasztáló-moduláló B szakasz követi, amely Asz-dúrból indul és a 27. ütemre Asz-dúrra is érkezik. A 27–32. ütem vezet át az A szakasz módosított visszatéréséhez (28. kottapélda) – nem sokkal később, az 56–61. ütemben ugyanez a zenei anyag funkcionál (ezúttal C-dúr középponttal) a trióhoz való átvezetésként. Az elengedhetetlen kontrasztot ezekben az ütemekben a rövid és hosszú hangértékek ütköztetése és az Asz-dúr, valamint C-dúr hangzatokat körülíró szűkített akkordfelbontások biztosítják.

p

pp

una corda

28. kottapélda. Brahms: C-dúr zongoratrió, op. 87 – 3. tétel (27–31. ütem)

A scherzo-főrészt zsongását ellensúlyozza a trió-szakasz nyugalma és stabilitása. Míg az op. 8-as darab Scherzójának triójában a zongora mutatja be a témát és a vonósok csak egy későbbi szakaszban jutnak szerephez, az op. 87-es Scherzo tétel triójában az éneklő vonós szólások mindvégig meghatározóak. Az utóbbi trió-szakasz három szabályos tizenhat

ütemes egységre bontható, a moduláló közepső egység után még gazdagabb hangzással tér vissza C-dúrban a trió anyaga. Hasonló intenzitással szól együtt a három hangszer a 94. ütemtől, mint ahogy az op. 8-as Scherzo triójának 233. ütemétől induló záró strófájában.

Akárcsak a H-dúr darabban, a C-dúr zongoratrió Scherzójában is változatlanul megismétli Brahms a scherzo-főrészt, amelyet a trió anyagának fokozatos „lebontásával” készít elő. A megismételt főrészt a C-dúr darab esetében nem követi jelentősebb méretű kóda, Brahms mindössze hat ütemmel toldja meg a már ismert anyagot. A C-dúr zongoratrió Scherzója koncentráltabb, tömörebb formában járja végig azt az utat, amelynek az op. 8-as darabban Brahms nagyobb teret hagyott.

A Scherzo kereteinek megőrzése mintha eleve megkötötte volna Brahms kezét abban, milyen mértékű változtatásokat eszközölhet az átdolgozás során a H-dúr triónak ebben a tételében. A formától nem térhetett el, a scherzo-téma változatlansága pedig a főrész változatlanságát is magával vonta. A trió tematikus anyaga ugyancsak olyan szorosan összefonódott a főrész anyagával, ami ellehetetlenítette, de legalábbis rendkívül megnehezítette volna, hogy Brahms jelentősen módosítsa ezt a részt. A kóda maradt az egyetlen terepe a változásnak: az 1889-es H-dúr trióban a zongora akkordfelbontásai és a vonósok tartott akkordjai hasonlóan állítják meg és juttatják nyugvópontra a zenét, mint a C-dúr trió Scherzójának záró ütemei.

A két zongoratrió Scherzójának hasonlósága azt is mutatja, hogy a műfajon belül Brahms nem vitt véghez radikális újításokat. Azok az újításai, amelyek későbbi, műfajmegjelölés nélküli gyors közepső tételeit jellemzik, a H-dúr zongoratrió Scherzóját nem befolyásolták – nem is befolyásolhatták, hiszen a scherzo műfaj tradícióin túlra vezettek. Az újraírt op. 8-as zongoratrió Scherzójára úgy is tekinthetünk, mint a darab legkonzervatívabb tételére, amely nemcsak a fiatalkori változatot élteti tovább szinte érintetlen formájában, de őrzi a scherzo műfaj és forma kötöttségeit, tradícióit is.

Mozgás és mozdulatlanság

Vajon azt csodáljuk-e inkább, ahogyan a (h-moll) scherzo démoni szenvedélyét uralja egészen és űzi vissza a megfelelő korlátok közé a varázslómester erős akarata, vagy azt, ahogyan aztán a (H-dúr) trióban hirtelen megmutatkozik a tisztán emberi melegség, amely a második részben a legboldogabb ujjongásig fokozódik? A scherzo visszatérését finoman áramló H-dúr kóda zárja, amely kibékíti az éles ellentéteket.¹⁷

Korlátok közé szorított démoni szenvedélyről, ellentétekről és kibékítésükről szólnak Schubring sorai, melyek érzékletesen világítanak rá a Scherzót működtető ellentétes irányú, egymást egyszerre ellensúlyozó és kiegészítő erőkre. Szimbolikus a szövegben a démoni szenvedély, a varázslómesteri akarat és a tisztán emberi rész hármassága: hasonló erőket és szereplőket jelenít meg, mint amelyek – a freudi felfogás jegyében – az emberi pszichét működtetik. A démoni szenvedélyben a tudattalan birodalmát, az élet- és a halálösztön hajtóerejét, a vágyteljesítő törekvéseket fedezhetjük fel. A varázslómesterre tekinthetünk egyfajta felettes-énként, aki gátat szab az impulzusoknak, képviseli és érvényesíti a követendő normákat, szabályokat. A tisztán emberi melegség pedig mintha az én ideális megtestesülése volna: olyan állapot, ahol a különböző késztetések egymással összhangban, egyensúlyban működnek. Ezen a szinten kapcsolódik be ugyanakkor a kellemetlen vagy elviselhetetlen tartalmak elleni védekezésésként az elfojtás, de a szublimáció is, amely a vágyak „átszellemítésével” utat nyit az alkotásnak.

Schubring részletét a H-dúr trió Scherzójának vonatkozásában rendkívül inspirálónak találok, elemzésem során többször is visszatérek hozzá, és motívumaiban igyekszem a zene működésével összefüggésben mélyebb jelentéseket találni. Úgy gondolom, a szöveg olyan kulturálisan determinált szabad asszociációként olvasható, amelyben a scherzóval gyakran társított démoni jegyekkel, az emberi és a természetfeletti jelenségek egymásra hatásával egyidőben a „zenei kísérteties” tartalma is megnyilvánul.¹⁸ A szenvedély, a Scherzo folyamatos motorikus mozgása viszi előre a tételt, ez a mozgás azonban sokszor monotonná válik vagy meg is szakad. Motívumai sokáig kiszámíthatóan ismétlődnek, majd alkalmanként kibillennek a megszokott

¹⁷ „Soll man hier mehr bewundern, wie in dem Scherzo (H moll) die dämonische Leidenschaft durch den mächtigen Willen des Zaubermeisters so ganz und gar beherrscht und in gebührende Schranken gebannt wird; oder wie dann im Trio (H dur) so plötzlich rein menschliche Gemütlichkeit auftritt und sich im zweiten Theile bis zum glücklichsten Jubel steigert? An das wiederholte Scherzo schließt sich eine sanft ausströmende Coda in H der, die die schroffen Gegensätze zur Versöhnung bringt.”
Schubring, *Neue Zeitschrift für Musik* 56/14 (1862. április 4.), 110.

¹⁸ A „kísérteties” jelenségről ld. összefoglalóan: Péteri, *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*, 33–37.

rendből, új mozgásformákban egyesülnek, újraszerveződnek. A Scherzo mozgása nem kötődik tánchoz vagy más emberi funkcionalitáshoz, így aktuálissá teszi a kérdést: „*micsoda vagy kicsoda mozog; micsoda vagy kicsoda mozgat?*”¹⁹

Mozgás és mozdulatlanság kettőssége a scherzót uraló témának is sajátja: a felütés hangismétlései mintha energiát gyűjtenének az indításhoz – egy olyan nehezített indításhoz, amelyben a többszörös elrugaszkodás, a dadogás motívumait is felfedezhetjük. A h-moll akkord valamennyi főhangja megismétlődik a téma dallamvonalában, ezek súlyos ütésre érkeznek, míg az átmenőhangok rövidek és hangsúlytalanok. A varázslómester erőteljes akarata itt a szigorú koordinációban nyilvánul meg, amely nem engedi a H középponttól eltávolodni a hangokat. A staccatókban ott van a mozgás energiája, a H hangot körüljáró dallamvonal ezzel szemben inkább statikus, szinte mozdulatlan (29. kottapélda).



29. kottapélda. Brahms: H-dúr trió, op. 8 – 2. tétel (1–4. ütem)

Az 1–4. ütemben bemutatott téma különböző variációkban, töredékekben, melodikus és ritmikus formákban a teljes scherzo-részt meghatározza. Három mozgásforma különül el feltűnően ebben a részben: a felütés ♩♩ ritmusa, a pulzáló negyedek, valamint a zongora többnyire tartott hangok, akkordok felett vagy unisono megszólaló nyolcadmenetei. Ezek a nyolcadmenetek (30. kottapélda) az első és második negyedre eső hangok ismétlésével az indító motívum repetált negyedeire is erősen emlékeztetnek. A különböző mozgásformák jelen lehetnek egyidejűleg vagy válthatják egymást, új mozgásformák létrejöttének azonban nincs tere. A varázslómester kitartóan érvényesíti akarátát, nem engedi, hogy a felállított kereteket kívülről érkező ritmusok törjék meg.



30. kottapélda. Brahms: H-dúr trió, op. 8 – 2. tétel (61. ütem)

Egyetlen eleinte idegen mozgásforma szűrődik be a scherzo-részbe: tanúi lehetünk a trióban kiteljesedő téma formálódásának, születésének. A trió anyagának hosszabb

¹⁹ Péteri, *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*, 42.

hangjai a 125. ütemtől plusz szólamként kapcsolódnak az A szakasz ismétléséhez (31. kottapélda). Ugyanez a motívum feltűnik korábban, a 101. ütemtől is, ahol h-mollban, augmentált formában halljuk (32. kottapélda), összekapcsolódva az alapmotívum augmentált töredékével. Ebben a szakaszban a scherzo démoni szenvedélye még inkább visszahúzódik, az impulzusok azonban még nem találnak maguknak új, tartható formát. Ez a forma csak a trió-részben válik majd világossá.



31. kottapélda. Brahms: H-dúr trió, op. 8 – 2. tétel (125–132. ütem)



32. kottapélda. Brahms: H-dúr trió, op. 8 – 2. tétel (101–121. ütem)

A kánon és az imitáció a zongora és a vonósok játékának alapeleme, amely ugyancsak hozzájárul a folyamatos mozgás és ugyanakkor az ismétlésekből fakadó változatlanság együttes jelenlétéhez. Az imitáció fontos szerepet tölt be a jellemzően négy ütemből formálódó egységek összekapcsolásában. Míg a 4. ütem végén a cselló szólam megáll, a 5–8. ütem és a 6–9. ütem egymást szorosan követő imitációjának köszönhetően a 8. ütem végén már nincs generálpauza, a folytonosság feltételei adottá válnak.

A ritmikai-metrikus és a tonális szerkezetek összehangoltsága a tételben több szinten megvalósul, állandóságot teremt. Összehangoltságuk csak az átvezetésben és a kódában lazul vagy bomlik fel.²⁰ A fontos dallamhangok rendszerint a súlyos ütésekre esnek, a harmóniai váltások is szinkronban vannak a többütemes egységekkel. Brahmsra jellemző játék ugyanakkor az is, amikor a nagy formarészek kezdetén elcsúsztatja a funkciós és periodikus érkezést: a 121. ütemben például a scherzo-téma eredeti formájának visszatérését egy szubmediáns akkorddal kíséri a zongora szólamában, és csak a 124. ütemre érkezteti azt meg h-mollra.²¹

²⁰ McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 128.

²¹ McClelland, *Brahms and the Scherzo*, 131.

A nagyütemek ismétlődő rendje egyszerre válhat a biztonság és az unalom forrásává. Kiszámíthatósága azt is garantálja, hogy a tételt mozgató szabályoktól való eltérés valóban kontrasztként, jelentős zenei eseményként érvényesüljön. Ilyen esemény például a 85. ütemtől induló szekvenciázó részben a basszus kromatikus emelkedése: szólama mindig az ütem utolsó negyedére érkezve emelkedik egy hangot, és ahogy egyre emelkedik, úgy válik egyre rövidebbé az az idő, amit ugyanazon a hangmagasságon tölt. A szakasz koncentráltasága, sűrűsége megbontja a fennálló rendet – a koordináció lazábbá válik, az impulzusokat a szabályok nem képesek tökéletesen uralni.

Az impulzusok erősödésére a 101. ütemtől következő rész pedig mintha ellensúlyként, visszatartó erőként reagálna. Ez a visszavonulás, a megállás felé mutató erő válik egyre meghatározóbbá: a 113–119. ütem megkomponált lassításában már teljes ütemnyi generálpauzák is szerepelnek (33. kottapélda). Az egyensúlyra törekvés szép példája, ahogy a 120. ütemtől a scherzo-téma visszatérésével újra életbe lép a korábbi rend, és a trió-rész ezúttal a hegedűn megelőlegzett témája (125. ütemtől) már ebbe a rendbe illeszkedik. A hegedű augmentált dallama ugyancsak egyszerre testesíti meg a változást és a változatlanságot: a hosszú tartott hangok ugyanazon hangközlépések körül forognak, mint a scherzo-főréssz témája, mégis új színükben mutatják meg azokat.



33. kottapélda. Brahms: H-dúr trió, op. 8 – 2. tétel (113–124. ütem)

A teljes scherzo-szakaszra jellemző, ahogy ismétlődő mozgásaival egyre gyűjti és gyarapítja az energiáit, amelyeket a varázslómester visszafog, amint elérnek egy viszonylagos maximumot. Ezek a mozgásenergiák sűrűsödhetnek, de nem törhetnek ki a rendelkezésükre álló keretből, kénytelenek újra és újra visszatérni a tétel kezdetén

elrendelt formákba.²² Egyetérthetünk Schubringgal: a varázslómesteri akarat valóban uralja és korlátok között tartja, nem hagyja elszabadulni vagy pusztítani a démoni késztetéseket.

Mozgás és mozdulatlanság jelenségei a Scherzo tételben a ritmusszerveződés legváltozatosabb szintjein érvényesülnek. Jelen vannak a hangsúlyos és hangsúlytalan, a rövidebb és hosszabb hangok szabályszerű váltakozásában, a fentebb bemutatott mozgásformák ismétlődésében, váltakozásában, lüktetésében. A többszöri elrugaskodással induló alapotívum mechanikus ismétlődései a változatlanság, a megváltoztathatatlan kényszerítő erejével hatnak, ugyanakkor újra és újra lendületet biztosítanak az új szakaszoknak. A különböző formákban megnyilvánuló ismétlődések tartják fenn a rendet, ez a változatlan és mechanikus rend azonban nyugtalanítónak, idegenné is válhat. Kísértetiessé, amennyiben egyszerre ismerhetünk rá bennük az élő impulzusok és a lelketlen automatizmusok, az organikus folyamatok és a mechanikus szabályok, a démoni ösztönök és a rendteremtő varázserő működésére.

A Clara-motívum (?) állandósága

A Scherzo tétel állandósága egy olyan motívumban is megragadható, amelyet Eric Sams *Brahms and his Clara Themes* című cikkében Clara-rejtjelként a H-dúr trió témáival is összekapcsolt.²³ A rejtjelet korábban Schumann műveiben azonosította, amelyekben úgy találta, hogy a C-H-A-Gisz-A hangok megfeleltethetők a Clara név betűinek (34. kottapélda).²⁴ Sams kecsegtető hipotézise azóta közhelyévé vált a Schumann, Brahms és Clara Schumann viszonyát tárgyaló munkáknak, noha megalapozottsága igencsak kérdéses.²⁵



34. kottapélda. A Clara-rejtjel eredeti formájában és h-mollban²⁶

²² A zenei mozgás kontrolljáról és folyamatosságáról ld. David Epstein, „Brahms and the Mechanism of Motion: The Composition of Performance”, in George Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 191–226.

²³ Eric Sams, „Brahms and His Clara Themes”, *The Musical Times*, 112 (1971)/1539, 432–434.

²⁴ Eric Sams a feltételezett rejtjeltől először ebben a cikkben írt: „Did Schumann Use Ciphers?”, *Musical Times*, 106 (1965)/1470, 584–591.

²⁵ John Daverio, *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (New York: Oxford University Press, 2002), 66–67., 112.

²⁶ Sams, *Brahms and His Clara Themes*, 432.

Brahms Clara-rejtjeleit vizsgálva Sams egy újabb hipotézissel is előállt: úgy találta, hogy a Clara-rejtjel h-moll formája, ahogyan a H-dúr trióban is szerepel, visszavezethető Schumann *Genovéva* című operájára. A mű első felvonásának azt a mozzanatát helyezi középpontba, amelyben Siegfried Golóra bízta a feleségét („*Meines Weibes nimm dich an...*”). A Siegfried és Golo közti apa-fiú viszonyt, valamint Golo Genovéva iránti vonzalmát Schumann és Brahms, valamint Brahms és Clara kapcsolatával állítja párhuzamba. Sams érvelését továbbgondolva Yim Annie Siegfried recitativójának korábbi ütemeiben a H-dúr trió Scherzóját indító motívum első hangjait is felfedezte. A 35a. kottapéldán látható (x) „*nur dem Besten möcht' ich meiner (Gilter Bestes anvertrau'n)*...” és (y) „*Meines Weibes nimm dich an...*” motívumok így teljességében megrajzolnák a Scherzo témáját.²⁷ Problematikusnak tűnik ugyanakkor, miért épp a kottapéldán jelölt (x) motívumot emelte volna ki Brahms, és nehezen indokolható, miért puzzle-szerűen illesztette volna össze a Scherzo-témát.

Siegfried

Bes - ser dienst du hier mir... Sieh', nur dem Besten möcht' ich meiner

Gil-ter Bestes an - ver trau'n... der bist du!

Siegfried (zu Golo herzlich)

Meines_ Wei - bes nimm dich an

35a. kottapélda. Schumann: *Genovéva* – 1. felvonás, No. 4 recitativo (39–56 ütem)

p sempre stacc. e leggiero

35b. kottapélda. A Scherzo témája a Genovéva motívumaival összefüggésben

²⁷ Yim Annie, *A comparative and contextual study of Schumann's piano trio in D minor, Op. 63 and Brahms' piano trio in B major, Op. 8 (1854 version): from musical aesthetics to modern performances* (PhD-disszertáció, City University London, 2016), 117. A 35a és 35b kottapéldákat Yim Annie munkájából kölcsönözöm.

Eric Sams gyakran leegyszerűsítő életrajzi magyarázatait jól szemlélteti az alábbi részlet, melyben kétségeket nem tűrő bizonyossággal vázolja fel, milyen szándékkal építette be Brahms a H-dúr trióba a feltételezett Clara-témát.

Amikor Robert Schumann megőrült, a húszéves Brahms nemesen feláldozta magát és művészetét, hogy megtegyen minden tőle telhetőt Claráért és a gyerekekért. Természetesen hamar belé szeretett. Még mindig fiatal és vonzó nő volt; elsőrangú zenész; és szörnyen nehéz helyzetbe került.²⁸

Ha el is tekintünk a magyarázat közhelyeitől, a kronológia ellentmondásait nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Eric Sams állítása szerint Brahms 1854 júniusára készült el a triójával, noha a zeneszerző a kéziratot egyértelműen 1854 januárjára datálta. Jóval korábban kezdett el dolgozni a művön, mint hogy értesült volna Schumann öngyilkossági kísérletéről. Ha lehettek is fantáziái arról, hogy átvegye Clara mellett Schumann helyét, bizonyítékok híján inkább csak Sams elképzelésének költőiségéről árul el sokat a *Genovéváról* szóló feltételezés. A helyzetet árnyalja, hogy amennyiben Schumann egyfajta apa-figuraként is fontossá vált Brahms számára, úgy Clara legalább akkora eséllyel vonzhatta őt anyai minőségében, mint az elérhetetlen, vágyott szerelem képében. Tovább gyengíti a *Genovéva*-hipotézis erejét, hogy az opera műfaja inkább csak periférikusan lehetett jelen Brahms és a Schumann-házaspár zenei párbeszédében.

A Brahms Clara-rejtjeleiről szóló hipotézist sokan tovább éltették,²⁹ míg mások határozottan cáfolták. Utóbbiak közé tartozik John Daverio, aki szerint a Clara-rejtjel feltételezése „naiv, zeneileg nem meggyőző és végső soron értelmetlen vállalkozás”.³⁰ Daverio alapos szempontrendszert felállítva összegezte, milyen szabályok szerint komponált Brahms az ABC-s hangokra épülő zenei rejtjeleket. A zeneszerző által is elismert és igazolt példákat vette sorra, és a példák kis száma ellenére is szigorú és részletes szabálykönyvet alkotott. Szabálykönyvet egy olyan gyűjteményhez, játékhoz, amelynek darabjait valójában nem ismerhetjük. Legfeljebb csak sejtéseink lehetnek

²⁸ „When Robert Schumann went mad, the 20-year-old Brahms nobly sacrificed himself and his art to do what he could for Clara and the children. Of course he soon fell in love with her. She was still a young and attractive woman; she was a supreme musician; and she was in the direst distress.” Sams, *Brahms and His Clara Themes*, 433.

²⁹ Különböző elemzők ezekben a Brahms-művekben azonosították a Clara-motívumot (C–H–A–Gisz–A vagy D–Cisz–H–Aisz–H formában): Schumann-variációk (op. 9), 1. (d-moll) zongoraverseny (op. 15) – finálé; 2. (A-dúr) szerenád (op. 16) – 3. tétel; 1. (g-moll) zongoranégyes (op. 25) – 2. Intermezzo; 3. (c-moll) zongoranégyes (op. 60) – 1. tétel; 1. (c-moll) szimfónia (op. 68) – 1. tétel; a-moll prelúdium és fuga, WoO 9; „O Traurigkeit, o Herzeleid” – korállelőjáték és fuga, WoO 7. Ld. Daverio, *Crossing Paths*, 112. A Clara-motívummal foglalkozó irodalomról részletes áttekintést közöl Daverio, *Crossing Paths*, 264.

³⁰ „naive, musically unconvincing, and ultimately pointless enterprise”, Daverio, *Crossing Paths*, 86.

ezeokról a darabokról, amelyeket valójában az utólagosan meghatározott elemzői szempontok kötnek össze. A Daverio által felállított szabályok között ugyanakkor olyan kitételeket is találunk, amely meggyőző közös vonása az általa hivatkozott példának, és amely azonban a H-dúr trió esetében nem érvényesül. A szabály értelmében a rejtjel alapformájának önálló zenei motívumként kell működnie. Ha el is fogadjuk, hogy a Scherzo témájában ott rejlik a C–H–A–Gisz–A hangok transzponált változata, ez akkor is csupán része a témának, és nem önmagában álló zenei motívum.

Sams és Daverio érvelése, bár különböző irányba mutat, tartalmaz hasonló vonásokat: mindketten komoly erővel, meggyőződéssel és egyfajta „leleplezési szándékkal” érvelnek a Clara-rejtjel léte, illetve nemléte mellett. Sams Brahmsot „leplezi le”, míg Daverio Samsot és mindazokat, akik kritikátlanul hisznek a Clara-rejtjel létezésében. A számításba vehető források sem a Clara-motívum rejtjelszerűségét, sem a feltevés hiábavalóságát nem bizonyítják, így az egyértelmű állásfoglalás egyik és másik oldalon is kockázatos. A Clara-rejtjellel szülő párbeszéd azonban egyáltalán nem „értelmetlen vállalkozás”, hiszen fontos kérdésekre világít rá. Megtalálhatjuk-e konkrét hangokban, motívumokban a mű lehetséges inspirációit, jelentéseit? Elfogadhatóbb-e azt gondolnunk, hogy egy motivikus mag minden különösebb jelentés nélkül fordul elő újra és újra Brahms műveiben, mint azt feltételeznünk, hogy egy tudatosan elrejtett kóddal állunk szemben? Joggal sejthetünk-e tudatosságot egy ennyire egyszerű és alapvető zenei motívum, mint a feltételezett Clara-rejtjel ismétlései, többszöri előfordulása mögött?

Daverio összegzése Sams fentebb idézett magyarázatánál jóval indulatosabb hangot üt meg, ugyanakkor hasonlóan elzárkózó állásfoglalásra épül: „*Még abban a szinte nem létező esetben is, ha Brahms a C–H–A–Gisz–A motívumot Clara rejtjelének gondolta, ez nem sokat vagy legalábbis semmi fontosat nem mond számunkra a zenéről.*”³¹ A zenéről, jelen esetben a H-dúr zongoratrióról azonban igenis sokat elárul, hogy Brahms a Schumann-házaspárral való megismerkedésének közelségében született. Ezt a közelséget viszont az életrajzi adatok mellett sokkal árnyaltabb és összetettebb zenei jellemzők és gesztusok testesítik meg, mint a rögzített hangmagasságokba bújtatott kódok vagy a „leleplezésre váró” rejtjelek.

³¹ „Thus even on the almost non-existent chance that Brahms thought of the pitch cell C–B–A–Gis–A as a Clara cipher, it has little or nothing of importance to tell us about the music.” Daverio, *Crossing Paths*, 113.

„Megfelelő korlátok között”

A varázslómester a trió-szakaszban és a scherzo-rész visszatérésében is a megfelelő korlátok között tartja a zenei anyagot. Schubring interpretációjában különösen szép, ahogy a trióra úgy hivatkozik, mint amelyben a tisztán emberi melegség mutatkozik meg. Egymással nyugodt összhangba kerülnek az eddig megismert elemek, világosságot és melegséget hoz a H-dúr, és állandóságot a vonósok tizenöt ütemen át tartott Fisz orgonapontja is.

Partitúráiban Brahms különös figyelmet szentelt a zenei mozgást szabályozó és annak folyamatosságát biztosító zenei eszközöknek.³² Ezeknek az eszközöknek az érzékenysége jellegzetesen tetten érhető a formarészek közti átvezetésekben és azokban a szakaszokban, ahol a scherzo- vagy a trió-rész témáinak variált formáival játszik – jellemzően augmentálva vagy töredékessé téve őket. Sajátos folyamatosságot biztosít a tételnek, hogy a trió-szakasz tematikus-motivikus anyagában is szorosan összefügg a scherzo-főrésszel. Míg azonban a scherzo-főrészben jellemzően élesebb a kontraszt a zongora és a vonósok szólamai között, a trióban enyhülnek, oldottabbá válnak ezek a különbségek. A trió állandóságát, szabályozottságát erősíti, hogy öt része közül egy kivételével valamennyi H-dúrban indul – egyedül a középső, harmadik rész (197. ütemtől) kezdődik a szubdomináns E-dúrban. Az első két rész önmagában is zárt egység, míg a harmadik, negyedik és ötödik szorosabban összetartoznak egymással. A 213–214. és 231–232. ütempárok egyszerre késleltetik a folytatást, az új rész indulását, és teszik folyamatosabbá a részek kapcsolódását.

Brahms ezúttal is szorosan koordinálja a tonális és metrikus egységeket: szabályos tizenhat ütemes részek követik egymást, melyeket mint frázisokat fűz egybe. A trió-szakasz dalszerűségében felfedezhetjük a nosztalgia hangját is, melyet megzavar a scherzo-részből ismerős ♩ ♩ ritmus finom, mégis határozott betolakodása. A fokozások, a hangzás folyamatos gazdagodása egyre teltebbé teszik a triót, melyben – Donald Francis Tovey hasonlatával élve – a három hangszer egy bécsi keringőzenekar legpompásabb stílusában ragyog.³³ Az egyre erősödő keringőzenekar nosztalgiáját Brahms ugyancsak fokozatosan csendesíti el. Az átvezetést a 248. ütemtől a vonósok orgonapontjának, valamint a zongora szólam szaggatottságának kettőssége határozza meg. Majd a

³² Epstein, *Brahms and the Mechanism of Motion*, 192.

³³ Donald Francis Tovey, „Brahms's Chamber Music”, in *The Main Stream of Music and Other Essays*, szerk. Hubert Foss (New York: Oxford University Press, 1949), 229.

zárómotívum ritmusának kell elemeire bomlania és széttöredeznie, hogy tér nyílhasson a scherzo-rész visszatérésének.

A scherzo-főréss változatlan formában tér vissza – a trió elhangzása látszólag semmilyen hatással nem volt rá. Ha a zenei formát zenei események időbeli láncolataként fogjuk fel, úgy számíthatunk arra, hogy az egymást követő formarészek hassanak egymásra, és magukkal hozzák a zenei ok-okozati viszony érzetét.³⁴ Várhatjuk, hogy a trió hatással legyen a scherzo-rész visszatérésére, hogy a scherzo-rész változzon, mutassa jeleit ennek a hatásnak. Enélkül pedig az a benyomásunk támadhat, hogy a forma nem rendelkezik valódi kezdettel és véggel, és a scherzo-főréss és a trió akár a végtelenségig ismétlődhetnek. „*Végtelen ismétlődések kísérteties sugallata*”, „*örök és változtathatatlan kontraszt vagy komplementaritás*” – Péteri Lóránt a trió és a főréss viszonyáról szóló képei a H-dúr trió Scherzóját tekintve is elgondolkodtatóak. A triószakasz és a scherzo-főréss bár hangvételükben valóban kontrasztot alkotnak, tematikus-motivikus rokonságuk miatt mégsem igazán komplementerek egymással. A végtelen ismétlődés és a változtathatatlanság ugyanakkor ebben a tematikus-motivikus rokonságban is testet ölt.

A végtelen ismétlés vonzását szépen érzékelteti Clara Schumann Brahmsnak szóló egyik levele, melyben a g-moll zongoranégyes (op. 25) gyors középső tétele iránti rajongását fejezte ki: „*Bárcsak ismét újra meg újra eljátszhatnám magamnak ezt a darabot*” – írta 1861. július 29-én.³⁵ A H-dúr trió Scherzója is örökké újra meg újra játszódhatna, a zeneszerzőnek mégis gátat kell neki szabnia. A két változat kódái ezt a feladatot eltérő stratégiával valósítják meg – ez a mozzanat az, amely érzékelhetően megkülönbözteti az 1854-es és az 1889-es Scherzo tételt.

Változás a változatlanságban – a kódák különbözősége

Brahms mindkét változatban arra törekedett, hogy a kódával fokozatosan csillapítsa le a gyors scherzo tételt, és a lehető legtermészetesebben vezessen át az Adagio tételhez. A Scherzo mindkét esetben ugyanazzal a H-dúr akkorddal zárul, amellyel a zongora elindítja a lassú tételt.

A fiatalkori Scherzo kódájában először az *Un poco più lento* felirat jelzi a tempóváltást, majd a zongora tartott akkordjai és a vonósok egyre ritkuló hangjai is a

³⁴ Péteri, *Mahler, a scherzo és a „kísérteties”*, 38.

³⁵ „[...] *das Stück möchte ich mir immer und immer wieder spielen können!*” Clara Schumann levele Brahmsnak (1861. július 29.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 371.

lassulás felé vezetnek. A vonósok szaggatottá váló motívumában eleinte még felfedezhetjük a Scherzo témájának indító gesztusát, a motívum második hangja azonban hamarosan már nem felfelé, hanem lefelé lép egy szekundot a harmadik hangra. A motívum fokozatos alakulását követve még érzékelhetjük a kapcsolatát az eredeti témával, hatásában viszont egyre távolabb kerül tőle. Míg a felütéssel induló ♪ | ♪ ♪ motívum (422–432. ütem) és az ebből alakuló, ugyancsak felütéssel induló ♪ | ♪ ♪ motívum (432–434. ütem) ismétlődéseiben egyértelműek a hangsúlyos-hangsúlytan viszonyok, a ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ augmentált forma (435. ütemtől) már elmossa ezeket a határokat. Egyre időtlenebbé válik a zenei anyag, noha Brahms a zongora tartott akkordjaival továbbra is őrzi a négyütemes egységek integritását. A mozgás, amely működtette a Scherzót, most lassan szertefoszlik, az alkotóelemei darabokra hullnak. Szinte a végletekig egyszerűsödnek a szólamok, a mozgásuk és a dinamikájuk is elcsendesedik. Az elhalkulást a 446. ütemtől Brahms szólamonként feltüntetett *pianissimo possible* utasítása, a lassítást pedig a 454. ütem *ritardando* felirata is előírja.

A revideált Scherzóban a 434. ütemre egyedül marad a zongora – a hegedű és a cselló csak a H-dúrra való érkezéssel csatlakoznak hozzá (445. ütemtől). A cselló szólamában kétszer is feltűnik a Scherzót indító motívum megállított formája, amely a *staccato* hangok apró lökései után ezúttal egy hosszú, tartott hangban végződik. A scherzo-főréssz alaptémpója ezúttal megmarad, a záró tonikai harmónián időző utolsó tizenhat ütemben a hosszú tartott hangok és nyolcadok ismétlődéséből épülő akkordfelbontások alkotnak egymással minimális kontrasztot. Szemben a korai változat nyolc ütemen át kitartott H-dúr akkordjával, az újraírt változat orgonapontszerű harmóniáját Brahms új hangsúlyokkal erősíti meg, két ütemenként újra megszólaltatja.

Mindkét kódára igaz, hogy egészen más történik bennük, mint amit megszoktunk a Scherzo korábbi szakaszaiban. A tétel elhalványításával megakadályozzák, hogy a Scherzo a végtelenségig folytatódjon. A korai változat mintha olyan óraműként viselkedne, amelyet régóta nem húztak fel, és egyre lassulva ad csak életjeleket. Nem képes már egyenletesen mutatni az időt, egyre lassul, egyre szakadozottabbá válik, míg el nem veszíti az összes erejét. Nincs már démoni szenvedély, amit a varázslómesternek uralnia kellene, a kóda, ahogy Schubring is láttatta, kibékítette az ellentéteket. Az óramű-hasonlat egyúttal felvet egy lényeges kérdést: fel lehetne-e újra húzni ezt az órát, azaz újra lehetne-e indítani, lehetne-e mégis a végtelenségig játszani ezt a Scherzót? A 2. és a 3. tétel közti szoros kapcsolatból úgy tűnik, hogy a Scherzo energiái nemcsak önmagukba

fordulva érvényesülnek, de lecsillapodva az eltérő időkezeléssel működő Adagióra is hatnak.

A korai változat óraművével szemben a kései Scherzo kódája inkább egy körhintára emlékeztet, amely szabályozottabban, kimértebben áll meg. Lefékezi a varázslómester, aki már az 1854-es Scherzót is uralta. A H-dúr trióban megbúvó ciklikus kapcsolódások jellegzetes példája a Scherzo és az Adagio viszonya: ahol a Scherzo véget ért, onnan indul az Adagio, a fiatalkori darabban éppúgy, mint az újraírt változatban.

II.4

Kreisler-karakterek az Adagióban

Brahms-Kreisler zenefelfogásában élénk szerepet játszott a romantikus fantáziavilág. Alkotói folyamataiban az irodalmi inspirációból születő dalok és a hangszeres darabok kölcsönösen gazdagították egymást. Élénken példázzák ezt a zeneszerző első kiadott zongoraszonátáinak Andantéi, melyeket George Bozarth egyenesen úgy aposztrofált és elemzett, mint amelyek Brahms romantikus költészetben való elmerülésének megnyilvánulásai.¹ A korai szonáták Andante tételeiben a modellként szolgáló versek a formai struktúrát és a zene mélyebb jelentésrétegeit is befolyásolták. A versbeli szituációk, a szavakban kifejezett érzelmek, hangulatok analógiái felfedezhetők Brahms zenéjében – a szöveg és a zene közötti kapcsolat éppúgy meghatározó, mint egy dalban, még akkor is, ha a szavak nincsenek ott a zongorakottában.² A korai zongoraszonáták Andantéihoz hasonlóan a H-dúr trió lassú tételében is fontos szerephez jut egy dal: Schubert Heine versére írt *Am Meer* (*A tengernél*) című darabja a *Schwanengesang* (*Hattyúdal*) sorozatból.³

Brahms és Kreisler viszonyát egyedülálló módon érzékelteti a H-dúr trióval közel egyidőben keletkezett op. 9-es variációsorozat, melynek egyes darabjait a zeneszerző *Br*, míg másokat *Kr* monogrammal jelölte. A Brahms-Kreisler kettősség azonban nem csak azokban a művekben érhető tetten, ahol ezt a zeneszerző explicit módon is jelezte. Azt gondolom, hogy a H-dúr trió Kreisler-vonásainak mélyebb megértését segíti, ha azokat nem elszigetelten, hanem a körülötte keletkezett művek vonzásában ismertetem. Jelen fejezetemben az op. 1-es C-dúr zongoraszonáta lassú tételének, valamint az említett variációsorozatnak szánok kitüntetett szerepet – mindkét esetben azokra a jellegzetességeikre koncentrálni, amelyek a zongoratrió Adagiójával összefüggenek. A szonáta Andantéját tárgyalva a dalszerűséget, a dallal való kapcsolatot, míg a variációsorozat esetében a kontrasztok természetét állítom vizsgálatom középpontjába.

¹ George S. Bozarth, „Brahms's Lieder ohne Worte. The »Poetic« Andantes of the Piano Sonatas”, in *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 345–378.

² Bozarth, *Brahms's Lieder ohne Worte*, 368.

³ A kapcsolatra már Brahms kortársai felhívták a figyelmet: Eusebius Mandyczewski, „Quartett Rosé: Brahms' neues Trio in H”, *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* 17/7 (1890. március 1.), 61.; Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892), 321.; *Kalbeck* I, 159.

Belső dalok

Az op. 1-es C-dúr és az op. 5-ös f-moll zongoraszonátára egyaránt igaz, hogy Brahms elsőként a lassú tételüket komponálta meg, mintegy a teljes szonáták magjaként.⁴ Ahogy 1853-ban barátja, Albert Dietrich beszámolt róla, a zeneszerző komponálás közben előszeretettel idézett fel magában népdalokat (azaz inkább népies dallamokat), melyekből szinte spontán módon születtek meg a saját dallamai.⁵ Brahms nem volt még tizenkilenc éves, amikor 1852 áprilisában megírta Andantéját, amelyet a C-dúr zongoraszonáta részeként a szimbolikus op. 1-es jelzés alatt 1853 karácsonya előtt nem sokkal publikált a Breitkopf & Härtel kiadónál. A teljes szonátát a zeneszerző 1853. december 17-én, a lipcsei Gewandhausban mutatta be először nagyobb nyilvánosság előtt, privát eseményeken azonban már korábban több fontos barátjával és pályatársával megismertette a művet vagy annak egyes tételeit.⁶ Többször játszotta a szonátát Joachimnak, majd 1853 őszén a Schumann-házaspárnak Düsseldorfban – ezzel is inspirálva Schumannt és *Neue Bahnen* címmel megjelent profetikus írását. A C-dúr szonáta – a komponista további, vele közel egy időben megjelent zongoraműveivel együtt – kulcsszerepet játszott tehát a nyilvánosság elé lépő fiatal Brahms zeneszerzői imázsának formálásában.

Az op. 1 Andantéjának alapjául szolgáló dalt Brahms az August Kretzschmer és Anton Wilhelm von Zuccalmaglio jegyezte *Deutsche Volkslieder* című antológia pszeudo-népdalai közül választotta ki.⁷ Többször merített ihletet a gyűjteményből, melynek szerzői bár német népdalokként hivatkoztak a közreadott darabokra, azok szövegét és dallamát gyakran különböző forrásokból, akár különböző korokból merítve, a saját esztétikai ízlésük szerint párosították össze és alakították. Brahms a Schumann-házaspár könyvtárában vette kézbe először a kötetet, és magával ragadta a német középkori daloknak a hangzásvilága, amelyre a gyűjtemény nagyban épített. A dalok

⁴ McCorkle, 1, 14.

⁵ Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms* (Lipcse: Wigand, 1898), 3.

⁶ A kézírata vele volt 1853. tavaszi, Reményivel közös turnéján, melynek alkalmával Liszt kezébe is kerülhetett Weimarban. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I., 38.; William Mason: „Memories of a musical life”, *The Century Magazine*, 40 (1900), 773. Idézi Katrin Eich az op. 1-es zongoraszonáta Henle-féle kiadásának előszavában: *Johannes Brahms: Klaviersonate C-dur, Opus 1 (Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke III/4)*, közr. Katrin Eich (Kiel: G. Henle Verlag, 2016), IV.

⁷ „Verstohlen geht der Mond auf”, in *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* I, közr. August Kretzschmer és Anton Wilhelm von Zuccalmaglio (Berlin: 1840), 56–57.

zeneisége, ritmikai finomságai, valamint a dallamaik által sugallt modális harmóniak is inspirálták a fiatal Brahms kompozícióit, melyekben feldolgozta őket.⁸

A „*Verstohlen geht der Mond auf*” („*Lopva kel fel a hold*”) kezdetű dalra (36. kottapélda) Brahms önkényesen utalt Minneliedként, amikor az op. 1-es zongoraszonáta Andante tételének elejére a „*Nach einem altdeutschen Minneliede*” feliratot illesztette. A trubadúrköltészet elképzelt hagyományához igazította a dal szerkezetét is, az eredeti dallamot AAB barformává alakítva (37. kottapélda). A költemény négy versszakos felosztását követve a zeneszerző egy témabemutatásból és három variációból építette fel saját darabját, melyet – bezárva a kört – a téma nyitófrázisait visszhangzó epilógussal tett teljessé. Brahms fantáziadús zenei megoldásokkal reflektált a szöveg költői mozzanataira; motívumaival, harmóniai és tonális eszközeivel is képes volt kiemelni a szöveg karakteres képeit vagy megtestesíteni a benne foglalt lelkiállapotokat. Az első versszak szövegét a kottába is beillesztette: „*Verstohlen geht der Mond auf / Blau, blau Blümelein! / Durch Silberwölkchen führt sein Lauf / Blau, blau Blümelein / Rosen im Tal, Mädel im Saal – o schönste Rosa!*”⁹

Vorlänger. Niederrheinisch.

Vorlänger.

Vorlänger.

Vorlänger.

36. kottapélda. „*Verstohlen geht der Mond auf*” (Kretzschmer és Zuccalmaglio
Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen című gyűjteményéből)

⁸ Natasha Loges, „How to Make a »Volkslied«: Early Models in the Songs of Johannes Brahms”, *Music & Letters*, 93 (2012)/3, 317–319.

⁹ *Lopva kel fel a hold / Kék, kék kisvirág / Ezüstfelhőkön át vezet az útja / Kék, kék kisvirág / Rózsa a völgyben, leány a teremben – ó, legszebb rózsá!*

Andante
(Nach einem altdeutschen Minneliede)

(Vorsänger) *mf* Ver - stoh-len geht der Mond auf, blau, blau *pp* (Alle) Blü-me - lein, durch Sil - ber-wölk-chen

6 *pp* (Alle) führt sein Lauf: blau, blau Blü-me-lein. Rosen im Tal, Mäd'el im Saal, o schöns-te Ro - sa!

37. kottapéllda. Brahms: C- dūr zongoraszonáta, op. 1 – 2. Andante (1–12. ütem)

Az első versszak ezüst felhőkön át lopakodó holdjának képe bontakozik tovább a második versszakban, melyhez Brahms első variációja társul: az átható moll karakter, a finoman kopogtató tizenhatod-triolák, a sorok szabályos kereteit szétfeszítő disszonáns zárlatok (16., 25. ütem), a nápolyi kitérések (20., 24. ütem) teremtik meg az éjszaka sejtelmes közegét. A harmadik versszakban a költő már arra kéri a holdat, ragyogjon át szerelme ablakán, és csábítsa el ragyogásával a szeretett lányt. A magasabb regiszterekkel való játék, a jobb kéz archaizáló arabeszkjei, a *ben cantando* szakasz B-dúrja (a 30. ütemtől), majd a ragyogás és a szerelem melegségét hozó Asz-dúr (a 42. ütemtől) mind kapcsolódnak az aktuális szövegsorokhoz. A metrum és a sorok szerkezete is ebben a variációban a legszabadabb: a 2/4-es ütemek mellett Brahms 4/16-os és 3/16-os ütemeket is beilleszt a struktúrába. Végül az égi harmóniák után a *con grand espressione* feliratú utolsó variáció tiszta, ünnepélyes C-dúrával mintha a földre érkezniénk vissza. A szövegben egymás mellett, a zenében szabad ellenponttal egymásba fonódva jelenik meg a két hűséges szív, majd a Brahms által betoldott második, „*Blau, blau Blümelein*” sorra eső két ütem (63–64. ütem) Asz-dúrja vezet újra az álomszerűbb, a vágyak kivetüléseivel megrajzolt valóságba. Egy izgatottabb *rubato* szakaszon át (69–71. ütem) érünk el az utójátékhoz (72–85. ütem), melyben a C orgonapont felett mozgó akkordokkal fokozatosan lecsillapodik a zene. A nyitófrázist idéző hangfoszlányokkal valóban bezárul a kör, az álmokon és vágyakon át eljutunk a belső megnyugvásig.

A dalvariációk intimitását adja, hogy szinte énekelhetnénk is magunkban a versszakokat, olyan tisztán és követhetően van jelen a dal mindvégig a zongoraműben.

Ahogy a versszakok egymásutánjával a vers is egyre beljebb vezet – a természeti képektől az érzelmi képek felé –, úgy válik a zene is egyre szabadabbá, szubjektívebbé. Először szorosan követi a dalt, majd egyre fantáziadúsabban variálja, míg végül az utójáték duettet idéző szólamai meg nem teremtik a lezárás elcsendesedő, lecsillapodó hangját. Ebben a duettben az elképzelt énekszólamok már nem kapcsolódnak szigorúan a dalhoz, frázisaik inkább valamiféle belső hangként foglalják magukba annak emlékét. Felfedezhető egyfajta ciklikusság, körköröség abban, ahogy a zeneszerző eltávolodik, elemelkedik a variáció alapját adó daltól, majd reflektívebb formában visszatér hozzá.

Zongoratriójának lassú tételébe Brahms második témaként építette be az *Am Meer*-allúziót (38. és 39. kottapélda). Az Adagio és a Schubert-dal kapcsolata jóval szabadabb és kötetlenebb, mint az op. 1-es Andante példájában – ennek ellenére úgy gondolom, hogy a trió esetében is érdemes figyelmet fordítanunk a dal tartalmára. Heine költeményében a szerelmesek könnyekkel teli elválása, a testet-lelket felemésztő bánat és a mindent átható vágyakozás jelenik meg a tenger árnyalataival összhangban. Schubert dalában a nyugodt, himnikus szakaszok és a zaklatottabb, viharosabb részek váltakozásából bontakoznak ki a nap utolsó megcsillanó sugarai, az emelkedő köd és a hullámok képe.



38. kottapélda. Schubert: *Am Meer* (3–6. ütem)



39. kottapélda. Brahms: *H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel* (33–36. ütem)

Az *Am Meer*t indító zongoraakkordok különleges helyet foglalnak el Schubert dal-bevezetői között. A nyitó formula független az utána következő versszakoktól és azok zenei anyagától, nem jósol előre semmilyen zenei eseményt, keretként mégis visszatér –

változatlan formában – a dal lezárásaként.¹⁰ A zongorán finoman megszólaló bővített szextes akkord mintha egyszerre tárná fel vagy inkább csak sejtetné előttünk a tenger és a lélek mélységeit. I. fokra való oldása egyben érkezés is a tenger képével nyitó első versszak C-dúrjára, míg ugyanez az inga a dal lezárásaként a történettől, a belső történésektől való távolodást jelzi (40. kottapélda).



40. kottapélda. Schubert: *Am Meer* (1–2. ütem)

Schubert Heine-dalában a beteljesült szerelem felemészti önmagát, a szerelmesek egyszerre vágyják egymás közelségét, és gyászolják, hogy már nem lehetnek egymáséi. Az elképzelt idill és a szenvedély pusztításának ellentéte a páratlan és páros versszakok zenei kontrasztjában is megnyilvánul. Brahms ezzel szemben az Adagio második téma területét meghagyja a vágyott idillnek, ahol a szerelmi álmokat nem veszélyezteti sem gyász, sem végzetes szenvedély. Nem emeli át Adagiójába a schuberti bővített szextes akkordot sem, a felütést követően rögtön megszólaltatja E-dúrban az alludáló dallamot. Van valami álomszerű abban, ahogy H-dúrból E-dúrba vált a zene, és a zongora a két vonós hangszer *pizzicato* hangjaival kísérvé előhívja a dal témáját. Brahms már a második téma terület 33–41. ütemig tartó „első versszakában” egyre távolodik a Schubert-dal anyagától, más utakat választ. Az Adagióban megszólaló dalban nincs nagy beteljesülés, így azonban nem is követi azt kényszerű lemondás és fájó csalódás.

A 42. ütemtől a cselló és a hegedű, átvéve a vezető szerepet, kifejező, *legato* játékba kezdenek – szólamaik mintha a tenger hullámain elevenítenék meg. Brahms zenéjének ez a „második versszaka” párhuzamba állítható Schubert második versszakával és zongoratremolóival – noha a hasonló nyitó gesztust követően (egy felfelé lépő kvint, majd egy lefelé lépő kisszekund a dal énekszólamában, valamint a trió hegedű szólamában) a trió anyaga kötetlenebbül, szabadabban áramlik. A vonósok *espressivo*

¹⁰ A különleges indításról Schubert dalainak kontextusában értekezik Joseph Kerman, „A Romantic Detail in Schubert’s *Schwanengesang*”, in Walter Frisch (szerk.), *Schubert: Critical and Analytical Studies* (Lincoln és London: University of Nebraska Press, 1986), 49–52.

szólamaival összefonódva a zongora szextolái folyamatosan változó harmóniákat rajzolnak meg. Az 50. ütemre érkezünk vissza E-dúrba, újra halljuk a daltéma nyitó motívumát. A szerelem Brahms „dalában” nem vált hús-vér szerelemmé, megmaradt tiszta vágynak – kitartott a fantázia birodalmában.

Az op. 1-es zongoraszonáta *Andante* tételében tapasztalt szigorúbb keretekhez képest Brahms a H-dúr trió Adagiójában kevésbé tartja magát az eredeti Schubert-dal formájához, dallamához. A dalt inkább inspirációként használja saját dalszerű anyagának megkomponálásához – vissza-visszatér annak melodikus magjához, töredékeihez, akár egy belső hanghoz vagy emlékhöz.

A dal felidézése a tételben utat nyit a fantáziának, és érzések, emlékek, asszociációk végtelen sorát indíthatja el. Mintha valami hasonlót hallanánk azokhoz a „csodálatos zengésű dalokhoz”, amelyeket a *Johannes Kreisler mesterlevele* című novellában az idegen kísért a lantján, vagy azokhoz a „lélek bensejét átjáró, panaszos dallamokhoz”, amelyeket a fülemüle énekelt. Mindezek pedig előhívják az emléket annak a dalnak is, amelyet az elbeszélésben Chrysostomus apja énekelt nap mint nap, és amely őt mindig olyan mélyen meghatotta. A dal és motívumai hasonló funkciót töltenek be a fiatalkori Adagióban, mint a kő az idézett novellában: átjáróként működnek, összekötik a tétel különböző „birodalmait”, az egymást követő formarészeit. A második tématerület zárásaként Brahms az 50–58. ütemben úgy idézi vissza, majd hullajtja darabjaira a dal indító motívumát, hogy mire egészen lecsillapítja azt (az 58. ütemre érkező zárlattal), egyúttal el is indítja a főrész ismétlését. Az 58. ütem első hangzata egyszerre tartozik mindkét világhoz: ott kezdődik az egyik, ahol a másik véget ér.

Amikor Brahms a tétel végéhez közeledve újra visszatér a dal motívumának magjához, már csak a töredékeivel játszik – hasonló belső kényszerítő erővel ismételve őket, mint ami Chrysostomus végtelen vágyakozását is hajtotta, hogy apja dalát hallgassa újra és újra (41. kottapélda). Követve Chrysostomus vágyát, a dal újra utat nyithatna a fantázia világába, a töredékek azonban már nem visznek közelebb ehhez a birodalomhoz, inkább lassan, fokozatosan távolítanak tőle. A kapu feltűnően lassabban zárul be, mint ahogyan kinyílt, a zene azonban így is visszatalál a megtartó kereteihez, a főrész kódaként szolgáló utolsó felidezéséhez.

41. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 3. tétel (139–148. ütem)

A „harmónia birodalma”

A daltémát Brahms Adagiójában egy méltóságteljes, mégis bensőséges, korálszerű első téma előzi meg, a tétel zenei alapja. Ez a szakasz a dal allúziója után is visszatér, és rövidített variánsa zárja a teljes tételt. A variációs elemek fontos szerepet játszanak abban, ahogy Brahms egyre sűrűbbé szövi ezt az első témát, ahogy megosztja a dallamot a különböző hangszerek között, vagy ahogy a szólamok egymáshoz való viszonyával, ellenmozgásával játszik. A téma második megjelenésekor (58–82. ütem) kromatikusabbá válik, és tovább sűrítik a zongora szextolái, melyek az előző dalepizódból ismerősek. S keretbe foglalva a zenét, ugyanez a korálszerű anyag zárja a tételt – az utolsó ütemekben együtt mozog, egy egységet alkot mindhárom hangszer.

Az Adagiót nyitó zongoraharmóniák előhívhatnak egy újabb Hoffmann-asszociációt, Beethoven op. 70-es zongoratrióiáról írt szövegének egy részletét, amely a zongoratrió műfajról szóló elmélkedésként is olvasható. Hoffmann a zongora kifejezésbeli lehetőségeiről gondolkodva, *Beethoven hangszeres zenéje* című írásában így fogalmaz:

Mégiscsak igaz, hogy a hangversenyzongora olyan hangszer marad, amely inkább a harmóniának, mintsem a melódiának kedvez. A legfinomabb kifejezés, melyre ez a hangszer képes, nem tölti meg a dallamot azzal a milliónyi árnyalatú, pezsgő étellel, melyet a hegedűs vonója, a fűvós tüdeje képes előcsalogatni. Hiába tusakodik a zongorista a mechanizmus támasztotta leküzdhetetlen nehézséggel, ami a billentyű leütésekor rezgésbe hozza és megszólaltatja a húrokat. Ezzel szemben nincs még egy olyan hangszer (eltekintve a még mindig sokkal korlátozottabb hárfától), mely a zongorához hasonlóan teljes akkordokkal annyira át tudná fogni a harmónia birodalmát, és kincseit legcsodálatosabb formákban és alakokban ki tudná bontani a műértő számára.¹¹

A H-dúr trió Adagiójának főrészét is jellemezhetnék Hoffmann mondatai: a zongora akkordjaival Brahms is „átfogja a harmónia birodalmát”, majd variációival, bontakozó szólamaival megmutatja különböző alakjait, formáit, szépségeit. Az akkordok mozgása formálja a dallamot, melynek díszítését, részletgazdagabb megrajzolását már a vonósokra bízta.

Méltóságteljes, fenséges vonásai mellett van valamiféle titokzatos, sejtelmes, nem evilági karaktere is az Adagio főrészének. Kalbeck az ünnepélyes és titokzatos jelzőket kapcsolta a tételhez, amelyről úgy fogalmazott, hogy a koncerttermet a templom mellé helyezi.¹² A titokzatosságot hangsúlyozta Tovey is, aki a tételről írt elemzésében mindvégig ragaszkodott a *mysterious* jelzőhöz: a zongora és a vonósok rejtelmes párbeszédéről, a tétel rejtelmes nyugalmaról, a kezdő ütemek rejtelmes ragyogásáról és annak még rejtelmesebb visszatéréséről beszélt.¹³ A Tovey által kiemelt rejtelen leginkább az első téma harmóniáinak változatosságában, a mozgás lassúságában és szüneteiben, a szólamok szövésének komplexitásában nyilvánulhat meg. Az Adagio főrészének ugyanakkor legalább ilyen fontos jellemzője a téma mélysége és komolysága – azok a vonások, melyeket Notley az Adagio tételek státuszával kapcsol össze. Az Adagiók – nem kis részben Beethoven kései kvartettjeinek kultuszával összefüggésben – az 1850-es években egyre inkább szimbólumává váltak egy olyasfajta művészi és szellemi minőségnek, amelyet olykor szinte vallásos áhítat övezett.¹⁴ (Ld. Kalbecknél fentebb a templom és a koncertterem kapcsolatát.) Ezt a minőséget testesítik meg a

¹¹ E. T. A. Hoffmann, „Beethoven hangszerez zenéje”, in *Fantáziadarabok I*, 57.

¹² Kalbeck I, 159.

¹³ Tovey, „Brahms’s Chamber Music”, 229.

¹⁴ Notley, *Lateness and Brahms*, 169–170.

zongora nyitó harmóniai, az első téma korálszerűsége, és ezzel a minőséggel alkot éles kontrasztot az 1854-es tételben feltűnő Allegro szakasz.¹⁵

Kontrasztok és különbségek

Az Allegro szakaszt a daltémához hasonlóan ugyancsak áthatja a hoffmanni értelemben vett fantasztikus karakter. Rapszodikus zenéje váratlan irányokba ágazik – Brahms a motívumismétlésekkel játszva hol töredékeket hagy maga után, hol azzal kísérletezik, hogyan alakíthatná diadalmas menetekké a kezében lévő zenei hangokat. Mintha Kreisler jutna itt szóhoz, és feszegetné a maga különc, szeszélyes módján a határokat.

Az Adagio főrész és az Allegro epizód viszonya hasonló kontrasztokat rajzol meg, mint az op. 9-es variációsorozat, melyekben mintha Brahms lenne az origó, és Kreisler az, aki a változataival messzebb merészkedik a megszokottól – szeszélyesebb, csapongóbb, szélsőségebb. Brahms kimértebb, visszafogottabb, reflektívebb, olykor lemondóbb. Az op. 9-es variációsorozat – akárcsak a H-dúr trió – kétségtelenül fontos szerepet játszott a nyilvánosság elé lépő fiatal Brahms önreprezentációjában. A zeneszerző aggodalmát tükrözi, hogy mikor 1854. június 19-én elküldte Joachimnak a variációkat, tartott tőle, hogy talán túl jelentéktelenek. Joachim június 27-i válaszában nem egyszerűen méltatta a darabot, de burkoltan, mégis nyilvánvalóan Beethoven kompozícióihoz hasonlította.¹⁶

Tovább gazdagítja a két mű kapcsolatát, hogy a H-dúr trióhoz hasonlóan a variációsorozat is szorosan kötődik a Schumann-házaspárhoz – témaválasztása, ajánlása és időzítése is ezt bizonyítja.¹⁷ A variációk alapja Schumann *Bunte Blätter* című, op. 99-es ciklusának negyedik darabja, azaz első *Albumlapja*, amelyre Schumann 43. születésnapjára ajándékként korábban Clara is komponált saját variációkat. Brahms 1854 tavaszán és nyarán dolgozott a maga változatain, melyeket június 15-én ajándékozott Clarának, négy nappal annak fia, Felix születése után. Augusztus 12-én, Clara névnapiján nyújtotta át neki a két utólag komponált variációt a rejtélyes „*Rose und Heliotrop haben*

¹⁵ A H-dúr trió Adagiójának korálszerű főrése és a vele kontrasztot alkotó Allegro rész eszünkbe juttathatja Beethoven op. 132-es a-moll vonósnégyesének középső tételét is: a *Heiliger Dankgesang* F-lídjét, tiszta, egyszerű, himnikus dallamát (a „harmónia birodalmát”), valamint az ezzel váltakozó gyorsabb, *Neue Kraft fühlend* szakaszok D-dúrját, élénk, tavaszi hangját. Noha a felszíni hasonlóságok mellett a két tétel zenei szerkezete és kontrasztjaik természete sok mindenben különbözik egymástól, feltételezhetjük, hogy a H-dúr trió Adagiójának komponálásakor Brahms Beethoven kései vonósnégyesének Adagiójára is gondolhatott.

¹⁶ Joachim levele Brahmsnak (1854. június 27.), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 44–48.

¹⁷ Brahms ajánlása a kéziratban: „*Frau Clara Schumann / in inniger Verehrung / von / J. B.*” A címsor: „*Kleine Variationen über ein Thema von Ihm. / Ihr zugeeignet.*” McCorkle, 28.

geduftet” felirat kíséretében. Clara variációi már a Breitkopf & Härtel nyomdánál voltak, mikor figyelmükbe ajánlotta Brahms darabját – végül Brahms kérésére a két opus egy időben, 1854 novemberében jelent meg nyomtatásban.¹⁸

A 10. variáció különösen szép példája annak, ahogyan Brahms egyszerre kapcsolja össze magát a zenében Clara és Robert Schumann-nal. A variáció Schumann témájának basszusán alapul, melyet Brahms dallammá, felső szólamává emel, és melyhez tükröként igazítja a variáció basszusát. Meglepetésszerű zárasként, a variáció utolsó ütemeinek belső szólamaként (30–31. ütem, 42. kottapélda) Clara op. 3-as *Romance variée* című darabjának elejét idézi (1–4. ütem). Ugyanazt a témát, amelyre Schumann is építette op. 5-ös impromptuit 1833-ban. Clara 1854. szeptember 14-i naplóbejegyzése szerint értékelte Brahms gesztusát, és 1854. december 15-i levelében Schumann is konkrétan említette a 10. variáció lezárását: „Egy emlék, amelyről Clara írt nekem, talán a 14. oldalon, honnan is származik? egy dalból?”¹⁹ Különös, hogy Schumann egy dalra emlékeztette a dallam, amelynek a levél írásakor már nem tudta felidézni magában pontosan a forrását.



42. kottapélda. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, op. 9 – 10. variáció (29–33. ütem)

Brahms Schumann-változatai sok szempontból nevezhetők inkább egymással rokon karakterdarabok gyűjteményének, mint szigorúan szerkesztett variációsorozatnak. A tizenhat variáció színesen kavargó részletek egymásutánja, melyek a legváltozatosabb eszközökkel játszva fordítják ki önmagából a témát, és láttatják közlőnek annak meghatározó zenei momentumait. A művet értékelve Schumann is kiemelte, milyen egységesen kereknek érzi a variációsorozatot, és milyen gazdag fantáziával és mély művészettel kapcsolta össze Brahms az egyes darabokat, melyekben hol titokban, hol

¹⁸ A darab keletkezési körülményeiről ld. Margit L. McCorkle összefoglalóját a Henle-féle kiadás előszavában, Johannes Brahms: Schumann-Variationen, Opus 9. közr. Margit L. McCorkle. (G. Henle Verlag, 1987), IV–V.

¹⁹ „Eine Erinnerung, von der mir Clara schrieb, steht wohl S. 14, woraus ist sie? aus einem Lied?” Robert Schumann levele Brahmsnak (1854. december 15.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 53.

szenvédélyesen és bensőségesen tűnik fel az ismert téma.²⁰ A sorozatban rendkívül gyakran és szeszélyesen váltják egymást az ütemmutatók, tempójelzések, és olykor rapszodikus alakul az egyes variációk frázisainak terjedelme is: Schumann 24 ütemes témájához viszonyítva a legrövidebb Brahms-változat 11 ütemes, míg a leghosszabb 43 ütemen át tart.

Ahogy Brahmsról szóló nagy lélegzetű 1862-es cikksorozatában Adolf Schubring is hangsúlyozta, az op. 9-es variációsorozat finom ellenpontos játéka és a téma legalapvetőbb paramétereinek „fantasztikus” manipulációja olyan jellegzetes eszközök, melyek nemcsak Brahms zeneszerzői felkészültségét, de Schumann hatását is jól mutatják.²¹ A darab Schubring által is kiemelt fantasztikuma ugyanakkor olyasmi, ami Brahms Kreisler-karakteréhez is elválaszthatatlanul hozzátartozik. Olyan eszköz, amellyel a zeneszerző kitörhet, kiszabadulhat az előre meghatározott keretek szorításából, a zárt rendszerekből. Egyfajta szabadulási kísérletként értelmezhetjük a fiatalkori Adagio Allegro-epizódját is, amennyiben zárt rendszernek a standard háromtagú formát tekintjük.²²

Kreisler köreihez a variációsorozat Schumann-témájának újra és újra önmagukba záródó motívumai, valamint a trió Adagiójának főrésze egyaránt kapcsolódnak. Az *Albumlap* gyakorlatilag egy néhány hangos dallammagból és egy zárati formulából nő ki magát, melyek ismétlődnek, variálódnak, de soha nem távolodnak el igazán az origójuktól (43. kottapéllda). Hasonlítanak ebben az Adagio főrészének zongoraakkordjaihoz – párhuzamba állítható egymással az *Albumlap*ot és a H-dúr trió lassú tételét indító négy-négy ütem dallamvonala, ritmusa, hangvétele és zártsága is.

²⁰ „Wie das Ganze so einzig abrundet, wie man Sie kennt in dem reichsten phantastischen Glanze und wieder in tiefer Kunst, wie ich Sie noch nicht kannte, verbunden, die Thema hier und da auftauchend und sehr geheim, dann so leidenschaftlich und innig.” Robert Schumann levele Brahmsnak (1854. november 27.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 37.

²¹ Schubring, *Johannes Brahms, Neue Zeitschrift für Musik*, 56/14 (1862. április 4.), 110–111.

²² A fantasztikust mint stíluselvet összekapcsolja a H-dúr trióval Gottfried Scholz is: „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur Op. 8”, in Gernot Gruber (szerk.), *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und Innovation* (Laaber: Laaber Verlag, 2001), 146.



43. kottapélda. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, op. 9 – téma (1–4. ütem)

Akárcsak a H-dúr zongoratrió, az op. 9-es variációsorozat komponálása is lehetőséget adott Brahmsnak a különböző zeneszerzési technikákkal való kísérletezésre, valamint arra, hogy megtapasztalja, milyen szabadsággal nyúlhat a választott témájához, s milyen formában és mértékben távolodhat el tőle. A kísérletezés a Brahms és Kreisler jegyezte variációknak éppúgy sajátja, felfedezhetők azonban szabályszerűségek abban, hogy a zeneszerző melyik karakterrel milyen technikákat társít szívesebben.

A Brahms által jegyzett variációk csak ritkán hagyják el a *piano* tartományát, jobban érvényesül bennük az *espressivo*, *dolce* vagy *cantabile* karakter. Kreisler variációi ezzel szemben a legszélesebb dinamikai skálákat járják be, gyakran – akár mint egy *perpetuum mobile*— etűdszerűek, szenvedélyesebbek, és sokszor töredékesek. Az ellenponttal való játék és a harmóniakezelés szabadsága mindkét karakternél megfigyelhető, akárcsak a téma struktúrájától való eltérések. Elaine Sisman Brahms variációiról szóló tanulmányában egyenesen úgy értékeli, hogy Schumann-variációiban a zeneszerző minden más variációsorozatánál messzebbre távolodott a téma struktúrájától.²³

Kifejezően szemlélteti Brahms és Kreisler kontrasztját a 8. és 9. variáció egymásutánja: a 8. változat minden korábbinál szorosabban idézi vissza a téma eredeti megszólalását, a dallamot hordozó tört akkordjaival és folyamatosan mozgó kíséretével a „dal szöveg nélkül” típusra emlékeztet. A 9. variáció feltűnően hasonló kontraszttal váltja a nyolcadikat, mint ahogy a *Bunte Blätter* sorozatban Schumann második, száguldó h-moll *Albumlapja* követi az elsőt (44. kottapélda).

²³ Elaine R. Sisman, „Brahms and the Variation Canon”, *19th-Century Music*, 14 (1990)/2, 147. Brahms későbbi variációinak kontextusában elemzi az op. 9-es darabot Hermann Danuser, „Aspekte einer Hommage-Komposition. Zu Brahms’ Schumann-Variationen Op. 9”, in Friedhelm Krummacher és Wolfram Steinbeck (szerk.), *Brahms Analysen* (Kassel: Bärenreiter, 1984; *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 28), 91–106.



Összeköti őket fantáziájuk és az a tény, hogy mindketten épp olyan elválaszthatatlanok egymástól (végső soron Brahms személyétől), ahogy az említett novellában Chrysostomus Kreislertől.

Brahms Kreislerrel való azonosulása ugyanakkor nem érthető meg pusztán a személyiségen belül feltételezett konfliktusok, ellentmondások lenyomataként. Kreisler alakja Brahms számára a művészi önfelfedezésben és útkeresésben játszott elengedhetetlen szerepet, és ennek az útnak csupán egy állomása volt az, ahogyan a schumanni mintákból is inspirálódva maga is kísérletezett a Brahms-Kreisler kettősségekben rejlő zenei lehetőségekkel. A trió Adagiójának Allegro-epizódja ugyancsak ennek a kísérletező útnak egy állomása lehetett.

Brahms és Kreisler kontrasztokkal telített viszonyát felfedezhetjük tehát a H-dúr trió Adagiójában is. Akárcsak az op. 9-es variációsorozatban, itt is Brahms az origó – ezt testesíti meg az Adagio főrésze, amely keretként veszi körbe a teljes tételt, és amely az újraírást átvészelve is állandó maradt. Ebből a megtartottságból, az Adagio lassúságából, visszafogottságából szabadul el hirtelen Kreisler gyors tempójú Allegrója, melynek rövid, egyszerű motívumai (16–18. *kottapélda*) makacsul ismétlődnek. Minden lehetséges oldalukról megmutatják magukat, olyan egészen groteszk formákban is, mint például a 119–121. ütem részlete, ahol a zeneszerző mintha egy lehetetlen kánont próbálna indítani a sokat ismételt háromhangos motívumból, a cselló és a hegedű közreműködésével. Groteszken hatnak az Allegro résznek az olyan grandiózus gesztusai is, mint a 133. ütemtől ismételt *fortissimo* H-dúr akkordok, melyek aztán mégis megszélidülnek, és átvezetnek a daltéma töredékeihez, majd a főrész utolsó visszatéréséhez.

Az Adagio-komponálás kihívásai

Az Allegro szakaszra vezethető vissza, hogy a tételt Brahms korának kritikusai és a 20. század elemzői közül is sokan bélyegezték egyszerűen formailag éretlennek, anélkül, hogy értékelték volna képzeletgazdag karakterét. Eduard Hanslick Brahms közeli barátjaként és befolyásos zeneértőként is sérelmezte az Adagio kellemetlenségeit, melyeket „rapszodikus formájával” és „művi különcségeivel” hozott összefüggésbe. Adolf Schubring hasonló ítéletet hozott nyilvánosságra, amikor Brahmsról szóló cikksorozatában úgy fogalmazott, hogy a túlárado első téma mellett az Adagio két kontrasztáló epizódja is hozzájárul ahhoz, hogy a tétel nem kelt koherens összbenyomást, és nem formálódik valódi egységgé.

Az Adagio első témája megint csak ugyanattól a számunkra már ismert párolgó érzelmösségtől szenved; a két közbülső szakasz egy lágy és egy erőteljesebb, bár feszesebb támaszt ad, ellentmondásosságuk ugyanakkor épp olyan kevésbé teszi lehetővé, hogy létrejöjjön a valódi egység és az összhatás, akárcsak az első tételben.²⁷

Érzékletes a kép, amelyet az Adagio két középrészének viszonyáról Kalbeck megfogalmazott: „*épp oly összeegyeztethetetlenek egymással, mint egy utazással töltött nap váratlan kalandjai*”.²⁸ Az elvárások tisztán kirajzolódnak: a bírálók szerint egy adagio tételben nincs helye sem különbségnek, sem túlzásoknak, sem váratlan történéseknek. Mintha a zeneszerzői képzeletével játszó Kreislernek üzennének: ideje megkomolyodni, felnőni és belátni, hogy az adagiók komponálásának vannak bizonyos szabályai, amelyeket nem kívánatos áthágni.

Az adagio tételek a kezdetektől fogva tartogattak kihívásokat Brahms számára. A fiatal zeneszerző az 1850-es évek második felétől nagy lelkesedéssel tett említést különböző adagiókról barátainak szóló leveleiben, és ez az érdeklődése már a H-dúr trió lassú tételének tempó- és karakterválasztásában is megnyilvánulhatott. A trió komponálását követő években, az 1850-es évek végétől az 1860-as évek közepéig jelentősen nagyobb arányban írt adagiókat, mint andantékat – ez a tendencia az 1880-as évek végén érvényesült újra.²⁹

1857. június 27-én Joachim kvartettjének koncertje után számolt be Clara Schumann-nak Haydn adagióinak hihetetlen szépségéről,³⁰ majd nem sokkal később, 1857. július 11-én Joachimnak írt leveléhez mellékelte – gyönyörű Adagiója miatt – egy Wilhelm Friedemann Bachnak tulajdonított orgonaversenyt.³¹ Saját d-moll zongoraversenyének lassú tételét 1857 januárjában a következő óhajjal mutatta meg ugyancsak Joachimnak: „*Bár csak végre egy jól sikerült Adagiónak örülhetnék!*”³² 1859.

²⁷ „Das Adagio leidet in seinem Hauptthema wieder ein Mal an jener uns schon bekannten verduftenden Überschwänglichkeit; zwei Mittelsätze, ein milder und ein kräftigerer, bieten zwar festeren Anhalt, ihre Gegensätzlichkeit läßt es jedoch eben so wenig wie im ersten Satze zu einer rechten Einheit und zu einem Gesamteindrucke kommen.” Schubring, *Johannes Brahms* (1862. április 14.), 110.

²⁸ „Die Mittelsätze des Adagios vertragen sich so wenig mit einander wie die unvorhergesehenen Abenteuer eines Reisetages.” Kalbeck I, 159. Az utazás képe jelent meg Scholz korábban idézett leírásában is, melyben az 1854-es H-dúr triót megkomponáló Brahmsot „fiatal művészeti utazóként” említette. Scholz, *Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur op. 8*, 139.

²⁹ Notley, *Lateness and Brahms*, 183; 221–222.

³⁰ Brahms levele Clara Schumann-nak (1857. június 27.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 118–119.

³¹ Brahms levele Joachimnak (1857. július 11.), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 183.

³² „Könnte ich mich doch endlich über ein gelungenes Adagio freuen!” Brahms levele Joachimnak (1857. január), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 168.

szeptember 10-én pedig ezzel a kéréssel osztotta meg Clara Schumann-nal A-dúr szerenádját: „*Alig várom, hogy végre halljak Ön felől, az új szerenád adagiójáról!*”³³ A Brahms-tanítvány Gustav Jenner feljegyzései között is találunk arra való utalást, hogy Brahms kitüntetett feladatként értékelte az Adagio-komponálást. Jenner megmutatta egy készülő lassú tételét Brahmsnak, amelyet a zeneszerző ízekre szedett, majd mintegy biztatásként hozzátette: „*Egy ilyen hosszú Adagio [megkomponálása] a legnehezebb.*”³⁴

Az Adagiók kihívásaival és lehetőségeivel kapcsolatban elgondolkodtató Elaine Sisman meglátása, aki úgy vélte, hogy Brahms a lassú tételekkel való munkája során könnyebben leküzdötte a klasszikus elődök okozta szorongását, és így bátrabban nyúlt a meglévő formákhoz.³⁵ Mindezzel egybevág Walter Frisch értékelése is, aki úgy találta, hogy az első tételeket övező reflektorfényen kívül Brahms szabadabban adott teret zeneszerzői fantáziájának.³⁶ Részben ezzel a szabadsággal és az inspirációs források kitartó keresésével hozható összefüggésbe az a tény is, hogy Brahms az 1850-es években írt hangszeres lassú tételei kivétel nélkül tartalmaztak valamilyen allúziót vagy programatikus utalást.³⁷

Joggal feltételezhetjük, hogy Brahms a lassú tételről szóló ítéletekre is emlékezett, amikor 1889-ben, 35 évvel az eredeti mű befejezése után újraírta a H-dúr triót. Az Adagio hagyományosabb, háromrészes formát kapott, egyneműbbé, talán egységesebbé is vált. A zeneszerző a zárt formából való kitörésre, szabadulásra ekkor már nem hagyott lehetőséget. Ezt az egységességet emelte ki Hanslick is egy levelében, melyet az új trió 1890. februári próbája után írt Brahmsnak:

Az Adagio eleje szerencsére változatlan; az egész azonban csak most lett annyira egységes és magasztos, hogy méltó legyen e kezdéshez; nem szakítja meg egy „Allegro”.³⁸

³³ „*Ich freue mich darauf, endlich über das Adagio in der neuen Serenade von dir zu hören.*” Brahms levele Clara Schumann-nak (1859. szeptember 10.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe I*, 277.

³⁴ „*Ein so langes Adagio ist das Schwerste.*” Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse* (Marburg in Hessen: N. G. Elwert, 1905), 7.

³⁵ Sisman, *Brahms's Slow Movements*, 80.

³⁶ Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, 123.

³⁷ Sisman, *Brahms's Slow Movements*, 85.

³⁸ „*Der Anfang des Adagio zum Glück unverändert; das Ganze aber jetzt erst so einheitlich und wehevoll, wie es diesem Anfang entspricht; keine Unterbrechung durch ein »Allegro«.*” Idézi: Julius Korngold, „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merker*, 3/2 (1912. január), 57–58.

Hasonlóképp az Adagio tétel egységességére, folytonosságát hívta fel Brahms figyelmét Elisabeth von Herzogenberg, amikor a H-dúr trió újraírása előtt nem sokkal befejezett d-moll hegedűszonátáról így fogalmazott:

[...] örömmel fogadtam, hogy a gyönyörű, áhítatos Adagiót nem szakítja meg semmilyen középész, amelyhez, mint már sokszor bevallottam, soha nem tudok felmelegedni, bármilyen kedves legyen is. Az efféle kontrasztok szinte mindig mesterkéltnek tűnnek számomra, és egy adagióban mindennél jobban élvezem az érzés folytonosságát.³⁹

Majd az 1890-ben komponált G-dúr vonósötös Adagiójáról így nyilatkozott:

Az ellentétes természetű középészek mindig egy kicsit fájdalmasak számomra. Itt a színek csak azért válnak el egymástól, hogy erősítsék egymás fényét; az érzés ugyanolyan nagy lüktetéssel áramlik egészen végig.⁴⁰

Az érzelmek megszakítatlan áramlása az adagio tételek legfontosabb értékeként jelenik meg Elisabeth von Herzogenberg gondolataiban, melyek minden bizonnyal utat találtak Brahms-hoz is. Ahogy a d-moll hegedűszonátára és a G-dúr vonósötösre utaló idézetek is mutatják, a H-dúr zongoratrió újraírt, egységesebbé vált lassú tétele már Brahms kései adagióival mutat rokonságot.

Folytonosság és törések

Az érzelmek folytonosságát az újraírt trióban Brahms nemcsak az Allegro szakasz eltávolításával biztosította, de az *Am Meer*-allúzió helyére komponált új, melankolikus cantilénával is, amely hangvételében és motívumaiban is szorosabban kapcsolódik az első témához (45. kottapéllda). A gisz-mollban induló epizódban először a csellóé a dallam, a zongora sokáig csak kíséretszerűen csatlakozik hozzá. Majd gazdag belső szólamaival előtérbe kerül, és a hegedű és cselló motívumai lényegülnek felette kíséretté. Később a

³⁹ „So begrüßte ich auch mit Freude, daß das schöne andächtige Adagio von keinem Mittelsatz unterbrochen wird, wofür, wie ich schon öfter gestand, ich mich nie erwärmen kann, wenn die Mittelsätze noch so nett sind. Mir erscheinen derlei Kontraste fast immer künstlich, und in einem Adagio genieße ich die Kontinuität der Empfindung mehr als alles andre.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1888. október 30.), in *Brahms–Herzogenberg Briefe* II, 212.

⁴⁰ „Mittelsätze von gegensätzlicher Natur tun mir immer ein bißchen weh, und hier setzt nur eine Farbe von der andern ab, um die Leuchtkraft jeder zu verstärken, die Stimmung fließt bis zum Ende in gleichen großen Pulsen.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1890. október 9.), in *Brahms–Herzogenberg Briefe* II, 240.

hegedű is bemutatja a *cantilena* témát, mielőtt visszaadja azt a csellónak. Az új második téma mintha csak vágyakozva gondolna vissza a főrésztémájára, miközben előrehaladásával egyre távolabb kerül tőle.



45. kottapéllda. Brahms: H- dūr zongoratrió, op. 8 (1889) – 3. tétel (32–37. ütem)

Töredezetten, motívumok körkörös, nyitó-záró ismételtetésével fejeződik be ez a szakasz, emlékeztetve arra, ahogyan az eredeti, 1854-es tételben is darabjaira bomlott a daltéma. Hasonló gesztusokkal jutunk vissza a korálszerű első téma újbóli megszólalásáig, mint a korai darabban. Brahms csak kisebb szólamvezetésbeli változtatásokat eszközölt ebben a korálszerű anyagban, melyet lényegében és hangvételében változatlanul hagyott. Az első téma visszatérését az újraírt műben már nem követi újabb epizód. A keretes szerkezet egyszerűbb, tömörebb formában valósul meg. A főrésztémájára épülő kódával az Adagio visszaér oda, ahonnan elindult – az 1854-es változatban épp úgy, mint az 1889-es darabban. A megtartott főrésztémának és az egyező lezárásnak köszönhetően a folytonosság, az állandóság a két változat viszonyában is érezhető.

Az újraírt Adagio nemcsak egységesebbé vált, de sokat el is veszített fiatalkori gazdagságából, kreisleri fantáziájából. A H-dúr trió újraírásakor az ötvenhat éves zeneszerző került szembe húszéves önmagával, a fiatal Brahms-Kreislerrel. Brahms és Kreisler ellentétei ugyanakkor már az azonosulás időszakában is megmutatkoztak. Szokatlan nyíltsággal érzékelteti ezt a zeneszerző egy levele, melyet 1854. augusztus 15-én küldött Clara Schumann-nak, és melyben vívódásait így fejezte ki:

Gyakran veszekszem önmagammal, vagyis Kreisler és Brahms vitatkoznak. Általában mindegyiknek határozott véleménye van, és küzd is azért, hogy ezt érvényesítse. Ezúttal azonban mindketten egészen zavarba jöttek, egyikőjük sem tudta, mit akar, igencsak mókás volt nézni őket. Szinte könny szökött a szemembe.⁴¹

⁴¹ „Ich habe oft Streit mit mir, das heißt, Kreisler und Brahms streiten sich. Aber sonst hat jeder seine entschiedene Meinung und ficht die durch. Diesmal jedoch waren sie beide ganz konfus, keiner wußte, was er wollte, höchst possierlich war's anzusehen. Übrigens standen mir fast die Tränen in den Augen.” Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. augusztus 15.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 9.

Kreisler az 1850-es évek közepére látszólag eltűnt Brahms életéből, nem szerepel sem kézíratain, sem leveleiben.⁴² Számos további kérdést vet fel, hogyan élt benne mégis tovább a karaktere, fantáziája és kreativitása – az 1855 utáni időszakról fogva ezt már elsősorban zenéjén és a Kreisler-korszakban keletkezett műveihez való viszonyán keresztül érthetjük meg.

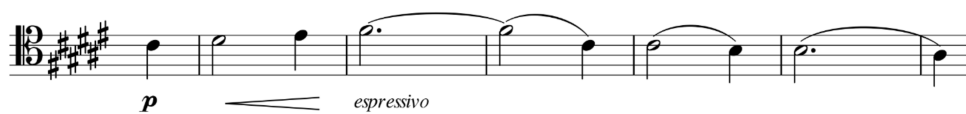
⁴² Különös kivételként 1860. április 30-án tűnt fel újra Kreisler neve, amikor Brahms a hamburgi női kar alapszabályára a következő kézjegyet helyezte: „*Johannes Kreisler jun. alias: Brahms.*” Kalbeck I, 426–428.

II.5

Az emlékezés motívumai a fináléban

A H-dúr trió revideálásakor Brahms a zeneszerzéstechnikai döntések mellett állást foglalt azzal kapcsolatban is, mire és milyen formában kíván a fiatalkori darabból a kései műben emlékezni. Jelen fejezetben – a darab fináléját középpontba állítva – az újraírást az emlékezés egy sajátos formájaként értelmezem, és azt mutatom be, milyen változatos formákban figyelhetők meg az emlékek és az emlékezés motívumai az 1854-es és az 1889-es utolsó tételben. A zenén keresztül élővé váló emlékek és az emlékezés zenei kontextusának vizsgálatába több olyan Schumann-művet is bevonok, melyek a korai fináléban megjelenő *távoli kedves*-allúzióval (46. kottapélda) összefüggésbe hozhatók, és melyek mintaként szolgálhattak Brahms számára az eredeti trió megkomponálásában.

A két változat fináléja közti legmeghatározóbb különbség, hogy a kései változathoz hiányzik a fiatalkori darabban lényeges szerepet játszó Beethoven-allúzió, mely az *An die ferne Geliebte* (A távoli kedveshez) dalciklus utolsó dalának („Nimm sie hin denn, diese Lieder”) ütemeit idézte fel (47. kottapélda). A „Nimm sie hin denn, diese Lieder” dallamot Schumann is többször szerepeltette műveiben, többek között a C-dúr Fantázia záró szakaszában (48. kottapélda), a *Frauenliebe und Leben* dalciklusban (49. kottapélda), az F-dúr vonósnégyesben (50. kottapélda), valamint a 2. (C-dúr) szimfónia fináléjában (51. kottapélda).¹



46. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió, op. 8 (1854) – 4. tétel (105–110. ütem)



47. kottapélda. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, op. 98 –
6. *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (9–10. ütem)

¹ Beate Perrey (szerk.), *The Cambridge Companion to Schumann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 128–130.



48. kottapéllda. Schumann: *C-dúr Fantázia, op. 17 – 1. tétel (295–297. ütem)*



49. kottapéllda. Schumann: *Frauenliebe und Leben – 6. Süsßer Freund... (32–34. ütem)*



50. kottapéllda. Schumann: *F-dúr vonósnégyes, op. 41/2 – 4. tétel (36–38. ütem)*



51. kottapéllda. Schumann: *2. (C-dúr) szimfónia, op. 61 – 4. tétel (394–397. ütem)*

Allúziók Brahms műveiben

Szigorú értelemben akkor beszélhetünk allúzióról, ha egy zeneszerző egy új művébe szándékosan épít be egy adott zenei anyagot azért, hogy azt a megcélzott közönség egy bizonyos, már létező műre való utalásként értelmezze.² Az analitikus elemzés során feltáruló, az új mű és a korábbi zenei anyag között megfigyelhető hasonlóságok szükségesek, de kategorikusan nem elegendők az alludáló gesztusok azonosításához és értékeléséhez – a hasonlóság mögött tényleges zeneszerzői szándéknak kell állnia ahhoz, hogy egy allúzió valóban allúzió legyen. Számos olyan eset van azonban, ahol a zeneszerzői szándék közvetlen bizonyítékokkal – a kottába írt utalásokkal vagy a zeneszerző valamilyen formában fennmaradt nyilatkozatával – nem alátámasztható. Ilyenkor a feltételezett allúziók azonosítása és értelmezése során kritikusan mérlegelnünk érdemes a befogadók tapasztalatait, akár Brahms közeli barátainak, kortársainak beszámolóit, akár későbbi elemzők bizonyításait. Tágabb értelemben allúziónak

² Paul Berry, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion* (New York: Oxford University Press, 2014), 8.

tekinthetünk minden olyan gesztust, amellyel a zeneszerző egy darabjában a hasonlóság eszközével szándékosan egy másik műre hivatkozik, és ezzel befolyásolja a jelentést mindazok számára, akik ezt a hasonlóságot felismerik.³ A zeneszerzői szándék megléte mellett az allúziók működésének kulcsa tehát, hogy képesek gazdagítani és tovább szőni a zene elképzelt jelentéseit: az az eredeti zenei motívum vagy gondolat, amelyre az allúzió ráutal, az új műben új kontextust, egyszersmind új jelentést is nyer, miközben eredeti jelentéseit is megtartja. Ez az új réteg pedig az allúzió természetétől, a zeneszerző által alkalmazott zeneszerzéstechnikai eszközöktől, az új mű felépítésétől függően számtalan különböző formában ölthet testet. Hasonlóan ahhoz, ahogy a tudatban felmerülő emlékképek egyszerre kötődnek az eredeti élmény körülményeihez és ahhoz a jelen idejű élethelyzethez, amelyik kiváltotta felidézésüket.

Brahms ritkán nyilatkozott a komponálásról, így zeneszerzői működésének megértésében különleges szerepet töltenek be azok az „elismert” allúziók, melyeket eredeti, tőle származó dokumentumok is alátámasztanak. Brahms allúzióiról szóló monográfiájában Paul Berry tizenhárom olyan Brahms-allúziót azonosított, melyeket a zeneszerző egyértelműen és nyilvánvalóan láthatóvá tett saját szűkebb zenei köre számára, többnyire barátaival való levelezésében. A gyűjtésben szereplő legkorábbi darab Brahms op. 9-es Schumann-variációsorozata Clara Schumann *Romance variée* című darabjának allúziójával, míg legkésőbbi az 1887-es *Auf dem Kirchhofe* (op. 105/4) című dal, mely a Máté-passió „*Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir*” koráljának dallamát és harmonizálását idézi fel. Szimfóniát, kamaraművet és szóló zongoradarabot éppúgy találunk a példák között, mint dalt és kórusművet – Brahms az alludáló gesztusokkal a legváltozatosabb műfajokban játszott. Többségben vannak ugyanakkor a vállalt allúziók között azok, amelyek kisebb apparátusú, szűkebb közönségnek szóló művekben kaptak helyet.⁴

E kivételes példák mellett a zeneszerző műhelyébe és személyes kapcsolataiba az a több tucatnyi allúzió is betekintést adhat, melyekhez bár ismert, forrásértékű bizonyítékok nem kapcsolódnak, a Brahms-kutatás számára mégis kulcsfontosságúak. Vizsgálatuk jóval túlmutat a hangmagasságbeli vagy ritmikai egyezések regisztrálásán: az allúziók tárgyalásán keresztül a kreativitás, az inspiráció vagy az eredetiség fogalmáról

³ Christopher Reynolds, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 6.

⁴ Berry gyűjtését és a gyűjtés módszertanát lásd: *Brahms Among Friends*, 6–12. Brahms elismert alludáló gesztusait a 9. oldalon található táblázatban sorakoztatja fel.

éppúgy beszélhetünk, mint hagyományokról és újításokról, recepcióról vagy akár zeneszerzés és zenekritika viszonyáról.⁵

Brahms elismert allúziói kivétel nélkül olyan zenei jellegzetességek alapján teremtettek kapcsolatot két mű között, amelyek a zene hallgatása vagy eljátszása során egyértelműen érthetők, érezhetők. Nem találunk tehát az elismert allúziók között olyan példát, ahol az allúzió pusztán bonyolultan elemezhető hangmagasságbeli vagy formai egyezéseken, vagy a megszólaló zenében tetten nem érthető kódokon alapulna. Fontos funkciója lehet viszont a régi és az új mű közötti kapcsolat megteremtésében a dinamikában, az artikulációban, a tempóban, a harmóniamenetekben vagy a dallami kontúrban megmutatkozó hasonlóságoknak. Brahms a megidézett zenei anyagokat jellemzően fontos formai pontokon szerepeltette az alludáló művekben, például egy tétel, egy új formarész vagy tematikus terület kezdetén.⁶

Ha az allúziók mélyebb jelentéseit kutatjuk, a hangzásbeli hasonlóság megállapításán túl számos kérdést fel kell tennünk a vizsgált zenei részletre vonatkozóan. Törekednünk kell rá, hogy megismerjük és megértsük 1.) az allúzió zenei kontextusát (mit tesz hozzá a korábbi mű a későbbihez?); 2.) az életrajzi kontextust (milyen kapcsolatban volt az alludáló mű szerzője az alludált művel?); 3.) a közönséget (kitől várhatta az allúzió azonosítását a zeneszerző?); és 4.) az allúzió hagyományait (milyen korábbi előzményei, hagyományai vannak az adott motívum felhasználásának?).⁷

Bár az allúzióknak lehet egy vagy több meghatározott címzettje, vagy szólhatnak a potenciális közönség egy jól körülhatárolható, tágabb vagy szűkebb rétegéhez, nem feltétlenül kell direkt kommunikációs célt betölteniük. Az emlékezetben élő zene felidézésének lehet pusztán – a zeneszerző szempontjából – pszichológiai jelentősége is.⁸ És noha ezeket a belső, pszichológiai jelentéseket legfeljebb csak töredékes és közvetett utalásokon keresztül közelíthetjük meg, ez mégsem kisebbíti jelentőségüket. Előfordulat továbbá az is, hogy egy allúzióknak a zeneszerző fantáziájában él egy kitüntetett címzettje, mégsem célja a szerzőnek, hogy az allúzióban rejlő tartalmakat ezzel a címzettel közvetlenül megismertesse.

Az allúzió ugyanakkor mindenekelőtt játék is – gondoljunk csak a latin *alludo*, *alludere* és *ludo*, *ludere* igék játékot, játszadozást magában foglaló jelentéseire. Azt

⁵ Reynolds, *Motives for Allusion*, xi.

⁶ Berry, *Brahms Among Friends*, 12.

⁷ Reynolds, *Motives for Allusion*, 2.

⁸ Berry, *Brahms Among Friends*, 35.

pedig, hogy Brahms számára mennyire alapvető volt ez a játék, számos zenei példa és levélrészlet bizonyítja. A komponista szűk baráti körének tagjai gyakran rejtettek el műveikben egymás darabjaiból vagy közösen ismert szerzőktől vett utalásokat, melyek a kommunikáció és az érzelmek kifejezésének eszközeként szolgáltak. Brahms publikálás előtt rendszeresen megosztotta barátaival készülő műveit, és előfordult, hogy ilyenkor egy-egy allúzió hatását is tesztelte.⁹ Ilyen játékot játszott például Theodore Billrothtal, mikor elküldte neki frissen komponált G-dúr hegedűszonátájának egy példányát, melyről – utalva a benne szereplő *Regenlied*-idézetre – csak annyit írt, hogy a fináléhoz „a megfelelő hangulatot egy szelíd, esős esti óra biztosítja”¹⁰.

A zenéről való kommunikáció egyszerre volt szakmai eszmecsere és a személyes kapcsolattartás eszköze Brahms számára – így ennek a kommunikációnak a tárgyaként és eszközeként az allúziókat is egyszerre értelmezhetjük a zeneszerzői műhely alkotóelemeiként és Brahms közeli barátaihoz fűződő kapcsolatának lenyomataiként. Brahms dokumentált allúziói elsősorban ennek a szűk, jól képzett baráti körnek szóltak, olyan zenészeknek és zeneértőknek, akiknek a zenei ízlését és tájékozottságát jól ismerte. Így számíthatott arra, hogy az allúziókat műveinek értő hallgatói nemcsak felismerik, de rajtuk keresztül korábbi zenei emlékeikhez is kapcsolódni tudnak, és így a felidézett korábbi zenei anyag a közös zenei emlékek előhívásának, a zene közvetítésével történő közös emlékezésnek, nosztalgiának is eszközévé válhat. A közös zenei múlt és emlékek felidézése pedig az esztétikai élményen túl jelentős közösségformáló és -összetartó erővel is bír – legyen ez a közösség két ember kapcsolata, egy szűkebb baráti kör vagy egy tágabb értelemben vett csoport, melynek tagjait az együtt megismert, eljátszott vagy felidézett zene összekapcsolja.

Az allúzió így nemcsak a zeneszerző számára fontos korábbi művek vagy különleges jelentéssel bíró zenei szakaszok megismerését segíti, de egyfajta kulcs is lehet ahhoz, hogy a benne megőrzött zenei emlékeken keresztül a mű személyesebb jelentésrétegeit és a befogadás különböző lehetséges útjait vizsgáljuk. A régi és az új mű hangjai és jelentései szükségszerűen egymásba fonódnak, az allúziók játékossága, nyílt vagy rejtett vonatkozásai eltérő kontextusokban mást és mást jelenthetnek, így egyetlen allúzió lehetséges tartalma sem redukálható egyetlen, definitív értelmezésre. Annál

⁹ Berry, *Brahms Among Friends*, 19–20.

¹⁰ „[...] sanfte Regenabendstunde liefert die nötige Stimmung”. Billroth–Brahms Briefe, 283. Bővebben a *Regenlied* dalhoz kapcsolódó allúziókról ld. Berry *Grief and Transformation* című fejezetét. *Brahms Among Friends*, 229–266.

fontosabb lehet azonban az allúziók kapcsolatteremtő ereje, mely rávilágíthat művek, szerzők és befogadók közti kötődésekre, és olyan kérdésekre irányíthatja a fókusz, melyek tanulmányozása egy zenemű pusztán önmagában való elemzésével nem volna lehetséges.

A H-dúr trió *távoli kedves*-allúziójának korábbi elemzései

A H-dúr trió eredeti fináléjának *távoli kedves*-allúziója nem tartozik Brahms elismert, kottái vagy levelei által közvetlenül dokumentált allúziói közé, a darabot elemző fontosabb munkák mégis egységesek abban, hogy foglalkoznak a tételbe beemelt Beethoven-dallam lehetséges jelentéseivel, vagy legalábbis említést tesznek róla. Az 1854-es finálé második témájaként kapnak szerepet a darabban az *An die ferne Geliebte* dalciklus utolsó dalának ütemei – az allúzió így a tétel valamennyi fontos formai részében feltűnik.

Hermann Kretzschmar még Brahms életében, 1884-ben (több évvel a trió újraírása előtt) publikálta gondolatait a finálé Beethovennel való kapcsolatáról:

[Brahms] első korszakában mind formailag, mind szellemiségét tekintve kétségkívül nagyban megnyilvánul a kései Beethoven hatása. Úgy tűnik, a fiatal Brahms gondolkodása és elméje a mester fénylő géniusza körül keringett. Egyik művében, a sok tekintetben érdekes op. 8. trióban ez a kultusz megrendítő erővel jut kifejezésre. Az utolsó tétel második témája, melyet a cselló vezet be, nyilvánvaló parafrázisa Beethoven „*A távoli kedveshez*” dalciklusa fő dalának – ugyanaz a dallam, amely a mű végén az ajánlást is hordozza: „*Nimm sie hin denn, diese Lieder*” [„*Vedd hát tőlem e dalokat*”]. Jelentős dallamok efféle szimbolikus feldolgozásával a mai napig találkozhatunk Brahms műveiben. A műértő [Kenner] számára otthonos érzés, az avatatlanokat sem zavarja, hiszen ezek a költői utalások tökéletes zenei természetességben nyilvánulnak meg.¹¹

¹¹ „Auf die Form wie auf den Geist der ersten Periode hat ohne Zweifel der letzte Beethoven einen großen Einfluß gehabt. Um den Genius dieses Meisters scheint Denken und Sinnen des jungen Brahms wie um eine Sonne gekreist zu haben. In einem Werke, dem in vielfacher Beziehung hochinteressanten Trio op. 8, findet dieser Kultus einen geradezu rührenden Ausdruck. Das zweite Thema in seinem letzten Satze, vom Cello so schon eingeführt, es ist eine offenbare Umspielung vom Hauptgesang aus Beethovens »Liederkreis an die ferne Geliebte« – dieselbe Melodie, die am Ende des Werkes die Worte der Widmung trägt: »Nimm sie hin denn, diese Lieder«. Man begegnet dieser Art symbolischer Verwendung bedeutender Melodien in den Kompositionen von Brahms bis in die neueste Zeit herein. Den Kenner heimelt das an, den Uneingeweihten stört es nicht, da diese poetischen Bezüge in vollendeter musikalischer Natürlichkeit gemacht und verwertet sind.” Hermann Kretzschmar, „Johannes Brahms”, in *Gesammelte Aufsätze über Musik aus den Grenzboten* (Lipscse: Breitkopf & Härtel, 1910), 158.

Nem sokkal korábban, 1880-ban vált szélesebb körben ismertté, vagy legalábbis dokumentálttá Schumann C-dúr szimfóniájának *távoli kedves*-allúziója, melyről Wasielewski írt Schumann-életrajzának harmadik kiadásában.¹² 1880 után a Beethoven-dalciklus és a Schumann-szimfónia kapcsolatának tárgyalása szinte közhellyé vált a Schumann-irodalomban. A megfigyelést 1887-ben Kretzschmar is beemelte a *Führer durch den Concertsaal* első kötetébe, még nagyobb nyilvánosságot biztosítva ezzel az egyezésnek.¹³

Kalbeck 1912-ben megjelent Brahms-kötetében Kretzschmarra hivatkozva már evidenciaként említi a H-dúr trió fináléjának Beethoven-allúzióját – ismerve és ismertetve az átdolgozás tényét is.¹⁴ Sem Kretzschmar, sem Kalbeck nem bocsátkozik fejtegetésekbe azzal kapcsolatban, milyen jelentéseket rejthet az allúzió. A Brahms- és Beethoven-mű közti párhuzamra fókuszáltnak, Kalbeck a Beethoven-dallam nyilvánvaló parafrázisának nevezi a finálé második témáját. „*Eine offenbare Umspielung der Beethovenischen Melodie*” – a Kalbeck (és korábban Kretzschmar) által használt *Umspielung* kifejezés is az allúzió és a játék, játszadozás kapcsolatára figyelmeztet.

Az allúzió Clara Schumannhoz kapcsolható feltételezett jelentéseiről 1971-ben Eric Sams írt részletesebben, a „Clara-rejtjel” apropóján már említett cikkében. Hasonlóan a rejtjelről szóló fejtegetéséhez, ezt az allúziót is úgy közelítette meg, mint aki lerántja a leplet egy titokról, és nyilvánvalóvá teszi azt, ami másként csak a beavatottak számára látható.¹⁵ Clara Schumann, illetve Brahms hozzá fűződő érzései kétségtelenül fontos szerepet játszhattak az allúzió megkomponálásában és játszhatnak az allúzióban foglalt lehetséges jelentések feltárásában, ugyanakkor a „Clara-témák” egyszerű, megfejtető, leleplezhető kódokként való bemutatása kevésbé teszi lehetővé, hogy az allúzióval összefüggő gondolatok, érzések és emlékek hálózatait igazán gazdag és élő valójukban lássuk. Sams következtetése ugyanakkor helytálló: Brahms revíziójának hátterében személyes és zenei okok egyaránt állhattak.

Brahms, the allusive című disszertációjában Kenneth Hull már teljes narratívát épít fel a schumanni és brahmsi *távoli kedves*-allúziók összefüggéseiről, és érvelésének lényege, hogy Brahms azért távolította el a revideáláskor a Beethoven-allúziót, mert nem

¹² Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann: eine Biographie* (Bonn, ³1880), 210. Idézi: Anthony Newcomb, „Once more »Between Absolute and Program Music«: Schumann's Second Symphony”, *19th Century Music*, 7 (1984)/3, 246.

¹³ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite* (Lipcse, 1887), 165.

¹⁴ Kalbeck I (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904), 162.

¹⁵ Eric Sams, „Brahms and His Clara Themes”, *The Musical Times*, 112 (1971)/1539, 432–434.

szerette volna, hogy a *Geliebtéről*, azaz a kedvesről a hallgatók Clara Schumannra asszociálhassanak. Hull a Schumann C-dúr szimfóniájában szereplő *távoli kedves*-allúzió „leleplezésével” indokolja Brahms feltételezett aggodalmát afelől, hogy a H-dúr trió fináléján keresztül reflektorfénybe kerül Schumann-nal közös dallama, spekulációk tárgyává válhat a közös utalás, és így az ő Clara iránti vonzalma.¹⁶ Ezt az érvelést erősíti Brahms kamaraműveiről szóló monográfia-fejezetében David Brodbeck is, aki szerint a bensőséges allúzió közszemlére tételének veszélye hatással lehetett a trió szerkesztési folyamatára.¹⁷ Tudva azonban, hogy a korai változat továbbra is elérhető maradt a nyilvánosság számára, nem valószínű, hogy Brahmsot pusztán a spekulációktól való szorongás vezette volna a változtatásra.

A „lelepleződéstől” való félelem még kevésbé tűnik meggyőző magyarázatnak a Beethoven-allúzió eltüntetésére, ha figyelembe vesszük azokat a visszaemlékezéseket, melyek arról szólnak, hogyan reagált Brahms, ha felhívták a figyelmét a zenéje és más, korábbi művek motívumai, dallamai közti egyezésekre. A leggyakrabban idézett eset az 1. szimfóniájához kapcsolódik: Brahms nyilvánvalóvá tette, hogy véleménye szerint a hasonlóságot Beethoven 9. szimfóniája és saját szimfónia-fináléjának „örömóda”-témája között „bármelyik számár meghallja”.¹⁸

A reminiscencia-vadászat (*Reminiszenzenjägeri*) rendkívül népszerű időtöltésnek számított a 19. században, a koncertlátogató közönség egyre több tagja lelte örömét abban, ha egy darabban felfedezni vélte más, korábbi művek dallamfoszlányait.¹⁹ A nevesebb zenei szaklapok szerzői pedig rendszeresen panaszkodtak az elharapózó gyakorlatra. 1847-ben például az *Allgemeine musikalische Zeitung* egyik írója arról tudósított, hogy „a reminiscenciavadászat szenvedélye olyan divatos lett manapság, [...] hogy a gyanútlan megfigyelőnek ámuldoznia kell, látván a kifinomult fantázia e tevékenységét, amelyet az ilyen megtévesztő jelenségek okoznak”.²⁰ A további

¹⁶ Kenneth Ross Hull, *Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms* (PhD-disszertáció, Princeton University, 1990), 232–240.

¹⁷ David Brodbeck, „Medium and meaning: new aspects of the chamber music”, in Michael Musgrave (szerk.), *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 123.

¹⁸ Kalbeck elbeszélése szerint a sokat idézett párbeszéd a következőképp zajlott: „*Es ist merkwürdig, wie das C-Dur-Thema in Ihrem Finale dem Freudenthema der »Neunten« ähnelte.*” „*Jawohl, und noch merkwürdiger ist, daß das jeder Esel gleich hört.*” („*Különös, mennyire emlékeztet az Ön fináléjának C-dúr témája Beethoven »Kilencedikjének« Örömódájára.*” „*Igen, és még különösebb, hogy ezt a hasonlóságot bármelyik számár ugyanúgy meghallja.*”) Kalbeck III, 109.

¹⁹ Anthony Newcomb, „The Hunt for Reminiscences in Nineteenth-Century Germany”, in Karol Berger és Anthony Newcomb (szerk.), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays* (Cambridge, MA és London, 2005), 111–135.

²⁰ „*Die Sucht nach Reminiscenzen zu jagen, ist heut zu Tage so Mode geworden, [...] das der Unbefangene die Thätigkeit einer so ausgebildeten Phantasie bewundern muss, die solche Truggestalten erzeugen*

kellemetlenségeket elkerülendő, egy törvényt, vagy inkább parancsolatot is megfogalmazott a zeneszerzők számára: „ne lopj”. Néhány évvel később a bécsi *Blätter für Musik, Theater und Kunst* hasábjain L. A. Zellner fakadt ki ugyanebben a témában, mikor arról írt, hogy „*más véleményt sem hallani gyakrabban, különösen az új zeneművek kapcsán, mint hogy ezt vagy azt az ötletet innen vagy onnan kölcsönözték vagy lopták*”.²¹

Brahms megnyilatkozásai leginkább azt tanúsítják, hogy nem a művek közti kapcsolatról, vagy az esetleges inspirációs forrásokról szóló diskurzus bosszanthatta, hanem azok a vélemények, amelyek leegyszerűsítő módon, plágiumként vagy lopásként, akár az ötlettelenség jeleként láttatták a szándékos allúziókat vagy idézeteket. Erre enged következtetni 1878-as, Otto Dessoffnak írt levele is, melyben a reminiscencia-vadászatot a „*buta emberek egyik legbutább időtöltésének*”²² nevezte. Dessoff aggódva számolt be arról, hogy saját, Brahmsnak dedikált kvartettje nem szándékosan, bizonyos szakaszaiban mégis a zeneszerző 2. szimfóniájának egy részletét visszhangozza. Brahms az idézett megjegyzéssel erre az aggodalomra válaszolt, majd így folytatta:

El ne rontsd, hozzá ne nyúlj! [...] Nem szabad változtatnod egyetlen hangon sem.
Elvégre természetesen tudod, hogy én is mindig loptam, ha alkalmam volt rá,
ráadásul nálad sokkal arcátlanabban.²³

Megbízható források híján sem minden kétséget kizáróan megerősíteni, sem egyértelműen cáfolni nem tudjuk azokat a Brahms lehetséges motivációiról szóló feltételezéseket, melyek magyarázattal igyekeznek szolgálni a *távoli kedves*-allúzió 1889-es fináléból való eltüntetésére. Ugyanakkor az allúzió korai változatban való hangsúlyos jelenlétének és a kései változatban való hiányának a megértéséhez is közelebb vihet, ha a *távoli kedves*-utalást a beethoveni és schumanni előzmények fényében tanulmányozzuk.

kann.” R., „Über Reminiscenzenjägeri”, *AmZ*, 49 (1847), 561–566., 561. Idézi: Reynolds, *Motives for Allusion*, 3.

²¹ „Keinen Ausspruch hört man, besonders über neue Compositionen, häufiger als: der und der Gedanke ist daher und dorthier entlehnt, gestohlen.” L. A. Zellner, „Über Plagiate”, *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 86/1 (1855. november 27.). Idézi: Reynolds, *Motives for Allusion*, 3.

²² „Eines der dümmsten Kapitel der dummen Leute ist das von den Reminiscenzen...”

²³ „Verdirb nicht, rühr nicht daran! [...] Keine Note darfst du daran ändern. Schließlich weißt Du natürlich, daß ich bei der Gelegenheit auch und viel schlimmer gestohlen habe.” Brahms levele Otto Dessoffnak (1878. június 26.), in *Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*, közr. Carl Krebs (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1920; *Brahms Briefwechsel* XVI), 191–192. Idézi: *Herttrich*, 230. (Herttrich tévesen 1888-as évszámmal hivatkozik Brahms levelére.)

Az emlékezés folyamatai Beethoven *An die ferne Geliebte* dalciklusában

Az emlékezet és a dal mint közvetítő eszköz sajátos viszonya már Beethoven eredeti dalciklusában is megfigyelhető. Charles Rosen szerint ez a darab tette Beethovent az első olyan zeneszerzővé, aki az emlékezés teljes folyamatát képes volt a zenében megjeleníteni: nem pusztán a múlt emlékképeihez kapcsolódó veszteséget és fájdalmat foglalta zenébe, de magát a fizikai tapasztalatot is, ahogyan a múlt a jelenben elevenné válik.²⁴ Ha Rosen talán túloz is Beethoven abszolút elsőségével kapcsolatban, a dalciklus kétségkívül meghatározó példája annak, hogyan képes egy visszaidézett dal – zene a zenében – emlékként különböző jelentésrétegeket aktiválni. Amikor Beethoven a ciklust záró hatodik dal egy kitüntetett pontján visszaidézi az első dalt, azzal egy olyan kedvelt toposszal játszik, melyben a dal az emlékek megtestesítőjeként, hordozójaként funkcionál.²⁵

Alois Jeitteles szövegein keresztül Beethoven az elérhetetlen szerelem különböző fázisait, az egymástól távollevő szerelmesek fájdalmát állította a mű középpontjába. A távollétből fakadó melankólia már az első dalt nyitó tájképben is elevenné válik: a dombtető, a kék ködös táj, a messzi rétek és a válaszfalként fekvő hegy és völgy mind a távolságot erősítik.²⁶ A dalciklus egységét és a dalok közti motivikus kapcsolat erősségét mutatja, hogy a teljes ciklus dallami anyagának főbb motívumai, fordulatai, kontúrjai felfedezhetők már a nyitódalban, kibonthatók és levezethetők az „*Auf dem Hügel*” zenéjéből.²⁷

Beethoven a variációs technika legkülönbözőbb formáival játszik a dalciklusban, melynek dalain a vázlatok tanúsága szerint párhuzamosan is dolgozott.²⁸ A dalok közti tematikus-motivikus rokonságot figyelembe véve az első dalra akár úgy is tekinthetünk, mint „témára”, mely az alapját adja az utána következő „variációknak”. A variációk, melyeket megelőlegzett a nyitódal, már ismerősnek hatnak, és közülük is a legismerősebb

²⁴ Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998), 166.

²⁵ Jürgen Thym, „Song as Memory, Memory as Song”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 69 (2012)/3, 263.

²⁶ „1. *Auf dem Hügel sitz ich spähend / In das blaue Nebelland, / Nach den fernen Triften sehend, / Wo ich dich, Geliebte, fand. 2. Weit bin ich von dir geschieden, / Trennend liegen Berg und Tal / Zwischen uns und unserm Frieden, / Unserm Glück und unsrer Qual.*” (Alois Jeitteles)
(„1. *A dombon ülök, / kémelve a kék ködös tájat, / a távoli rétek után vágyakozva, / ahol kedvesem, rád találtam. 2. Távolra kerültem tőled, / válaszfalként fekszik hegy és völgy / köztünk és békénk közt, / boldogságunk és kínjaink közt.*”) (Gábor Ágnes nyersfordítása)

²⁷ Christopher Reynolds, „The Representational Impulse in Late Beethoven, I: *An die ferne Geliebte*”, *Acta Musicologica*, 60 (1998)/1, 45.

²⁸ Reynolds, *An die ferne Geliebte*, 48.

az utolsó dal, a „*Nimm sie hin denn, diese Lieder*” dallama. Az első és az utolsó dal közötti kapcsolat eleinte a dallamaik kontúrjának hasonlóságában érzékelhető (52. kottapélda), amelynek köszönhetően a záró dal már azelőtt felidézheti a hallgatóiban a nyitó dallamot, hogy az konkrétan megszólalna.



52. kottapélda. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, op. 98 –
az első (fent) és az utolsó (lent) dal kezdőütemei

Az emlékezés kontextusában elengedhetetlen szerep jut az egyes versszakok szövegének: a hatodik dalban a lírai én arra kéri a szerelmét, hogy énekelje azokat a dalokat, melyeket korábban ő énekelt neki. A dal érzelmi csúcspontján múlt és jelen összeér, ezt érzékelteti az „*Un du singst...*” kezdetű harmadik versszak *molto adagio* üteme (53. kottapélda), mely teret nyit az emlékként felidézett dal megszólalásának. A vigasztalást és beteljesülést végül a negyedik versszakban az első dalból már ismert zenei anyag hozza el, mely egyértelművé teszi, hogy a dal jelenben való megidézésével a szerelmesek képesek legyőzni a köztük lévő távolságot. Az első dalban reménytelen előérzetként, megelőlegezett beteljesülésként már elhangzott az üzenet: a dal képes átívelni a szerelmes szívek közti hegyeken-völgyeken. Az első versnek ezt az utolsó versszakát, mely kisebb változtatással a ciklus végén is visszatér, nagy valószínűséggel Beethoven illesztette hozzá utólag Jeitteles szövegéhez.²⁹



53. kottapélda. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, op. 98 –
6. *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (26–28. ütem)

²⁹ Joseph Kerman, „An die ferne Geliebte”, in Alan Tyson (szerk.), *Beethoven Studies* 1 (New York: Oxford University Press, 1973), 126.

Az említett utolsó versszak szövege: „*Denn vor Liedesklang entweicht / Jeder Raum und jede Zeit, / Und ein liebend Herz erreicht, / Was ein liebend Herz geweiht!*” (Alois Jeitteles)
(„Mert a dal elől meghátrál / minden tér és minden idő / és egy szerető szív eléri / aminek egy szerető szív szenteli magát!”) (Gábor Ágnes nyersfordítása)

Az utolsó dal maga az emlékezés zenei lenyomata, melyben a múlt emlékei a jelenben felidézve élő, zsigeri élménnyé válnak. A zene így egyszerre lehet inger, mely az emlékeket előhívja, és az időben kibomló folyamatosságával kísérheti is az emlékezés folyamatát. A hatodik dal elején elhangzó dallam kontúrjával, mozgásának irányával felidézi az első dalt, és kezdetben szöveg nélkül, a zongora szólamával új, absztraktabb dimenzióba emeli a zenét. Rosen szerint a hatodik dal kezdete titkos visszatérésként viselkedik azáltal, hogy új dallamában már egyértelműen megbújik az első dal, mely rejtett formájából csak később bontakozik ki egészen.³⁰

A harmadik versszak megismételt „*nur der Sehnsucht sich bewusst*” sora után dominánsan nyitva marad a zene, és hasonló gesztussal, mint a dal elején, újra a zongora játssza magában a dallamot – ezúttal már az első dalt felidézve. Míg az első dalban a zongora nyitóakkordja után rögtön az énekszólam mutatta be a dallamot, a hatodik dal kezdetén pedig egy teljes strófát csak a zongora játszott, itt az első dal felidézésekor egyetlen sort játszik a zongora, majd rögtön átveszi tőle a dallamot (a már elhangzott sort megismételve) az énekhang. Az ígért beteljesülés ezzel a negyedik versszakkal válik teljessé, a nyitó dal kezdő dallamának, költői tartalmának³¹ visszaidézésével, valamint a sokáig váratott – dallami és harmóniai – Esz-dúr zárlattal. Az *Allegro molto e con brio* kóda már az extatikus beteljesülés, a mérhetetlen öröm hangján szól, többszörösen megerősítve a ciklus határozott és erőteljes befejezését.



54. kottapélda. Beethoven: *An die ferne Geliebte*, op. 96 –
6. *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (84–85. ütem)

Az utolsó két ütemben a ciklust nyitó, a teljes darab zenei magját adó, felfelé lépegető, majd lefelé szextet ugró motívum nagy hangsúlyt kapva záró motívummá lényegül

³⁰ Rosen, *The Romantic Generation*, 171.

³¹ „Dann vor diesen Liedern weicht / Was geschieden uns so weit, / Und ein liebend Herz erreicht / Was ein liebend Herz geweiht!” (Alois Jeitteles)
(„Akkor e dalok elől meghátrál / mi oly távol vitt minket egymástól / és egy szerető szív eléri / aminek egy szerető szív szenteli magát!”) (Gábor Ágnes nyersfordítása)

(54. kottapélda). Dallamvonalában azonban az utolsó akkord *sforzato*ja ellenére is megőrzi a nyitás, az indulás gesztusát. Mintha egyben azt is jelezné, hogy bármikor újakezdődhet a dalciklus, és a zárásként hallott beteljesülés nem egy lineáris történet egyszeri, boldog vége, hanem egy legalábbis képzeletben elérhető állapot, mely az emlékeken és a fantázián keresztül újra és újra hozzáférhető. Egy olyan hely, amely a megfelelő dal felidézésével, eléneklésével megnyílhat azok előtt, akik vágyódnak utána. A „*Nimm sie hin denn, diese Lieder*” dalt magában foglaló allúziókra ennek a vágyódásnak a különböző formákban való megnyilvánulásaként is tekinthetünk, mely egyben a beteljesülés vágyott állapotának megközelítésére tett szándékként, kísérletként is érthető. A dalciklus záró gesztusa ugyanakkor figyelmeztet: hiába áthidalható olykor a távolság, a mögötte rejlő és a vágyódást mozgató hiány legfeljebb csak ideiglenesen leküzdhető.

Schumann *távoli kedves*-allúziói

Schumann műveinek *távoli kedves*-allúziói ugyancsak szorosan kapcsolódnak az emlékezés kontextusához. A dal allúziója az 1836-ban komponált C-dúr *Fantáziában* egyfajta emlékként van jelen, olyan emlékként, amely a teljes első tételt átszövi és meghatározza.³² A tétel témáiban szüntelenül ott találjuk felidéződő emlékképekként, emlékfoszlányokként az idézett dal nyomait, mégis egészen a darab végéig kell várnunk, hogy eredeti formájában is halljuk a Beethoven-dallamot. Mikor végre teljesebb alakjában is megszólal, a zenei előzmények után akkor is ismerősnek hat, ha nem ismertük korábban. Visszaidézi és egységbe foglalja a korábbi, belőle származó témákat, így teremtve meg a „zenei töredék diadalát”.³³

A *távoli kedves*-motívum a *Fantázia* első tételének 295. ütemében tűnik fel a leginkább beethoveni formájában, mégis Schumann sajátjaként. Ahogy Charles Rosen is rámutatott, a Beethoven-idézet itt nem egyszerűen egy másik zeneszerző művének reminiszcenciájaként működik, hanem olyan önreferenciaként, mely egyszerre a tétel zenei anyagának forrása és kiteljesedése.³⁴ Rosen gondolatainak konklúziójaként Janet Schmalfeldt a *Fantázia* első tételének ezt a záró szakaszát mint Schumann komplex és

³² Rosen, *The Romantic Generation*, 111–112.

³³ Charles Rosen nevezi így Schumann *Fantáziájának* első tételét, utalva ezzel arra is, hogy Schumann 1836-ban eredetileg a *Romok (Ruinen)* címet adta a zenének. ld. Rosen, *The Romantic Generation*, 101.

³⁴ Rosen, *The Romantic Generation*, 103.

kidolgozott „hazatérés” gesztusát láttatja.³⁵ Hazatérés abban az értelemben, ahogyan az allúzió legtisztább megszólalása az otthont jelentő alaphangnemet, a C-dürt erősíti meg, és úgy is, mint ami a *távoli kedves*-asszociációkon keresztül a szerelem otthont adó biztonságát is kifejezi. Schumann zenéjének ez a gesztusa, melyet Schmalfeldt „hazatérésnek” hív, egyben az emlékek forrásához való visszatérésként, a felidézett élmények képzeletbeli, mégis átható erővel bíró újraéléseként is értelmezhető. Egy 1838. decemberi keltezésű kézirat tanúsága szerint Schumann eredetileg a harmadik tétel lezárásaként is visszahozta volna a *távoli kedves*-allúziót, mintegy tizenöt ütemnyi terjedelemben, tovább erősítve a „hazatérés” motívumát. Végül azonban kihúzta a darabból ezt a részt (55. kottapélda).³⁶



55. kottapélda. Schumann: C-dúr Fantázia, op. 17 – 3. tétel (eredeti befejezés)³⁷

³⁵ Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (Oxford és New York: Oxford University Press, 2011), 255. A „Coming Home” című fejezetben Schmalfeldt több Schumann-dalt és zongoradarabot elemezve keresi a választ arra, milyen zenei eszközök hozzák magukkal a darabok lezárásával a hazaérkezés iránti vágyakozás képzetét (251–257).

³⁶ Schumann 1838 decemberében revideálta a darabot, mielőtt az megjelent *Fantasie* címmel, Lisztnek dedikálva. Ekkor törölte a tételek címét is a kiadónak szánt kottából. Schumann változtatásairól Alan Walker számolt be részletesen az Országos Széchényi Könyvtárban megőrzött autográf alapján. „Schumann, Liszt and the C Major Fantasy, Op. 17: A Declining Relationship”, *Music and Letters* 60 (1979)/2, 156–165.

³⁷ A kottapélda a Henle Verlag Ernst Hertrich szerkesztette Urtext kiadásából származik, melyet Wolf-Dieter Seiffert tett közzé a kiadó honlapján egy, a C-dúr Fantáziáról szóló publikációjának részeként.

1839. június 9-én Clara Wiecknek írt levelében Schumann egyértelmű kapcsolatot teremtett a *Fantáziát* uraló „titkos hang”³⁸ és Clara között: „Nem Te vagy egészen a »hang« a mottóban? Majdnem biztos vagyok benne.”³⁹ Ugyanebben a levelében arra biztatta őt, hogy írja meg, mit gondol a *Fantázia* első tételéről, és remélte, hogy Clarában sok képet felidéz majd a zene. Korábban, 1839. április 22-i üzenetében arra is nyilvánvaló utalást tett a számára, hogy ahhoz, hogy megértse a *Fantáziát*, vissza kell gondolnia 1836 boldogtalan nyarára, és vele együtt az elválástól való fenyegetettségükre.⁴⁰

Ahogy Steinberg is felhívja rá a figyelmet, a *Fantáziát* kísérő mottóban, Schlegel szövegében fontos szerep jut a *heimlich* kifejezésnek. A mottóval foglalkozó írások a schlegeli sorokból leggyakrabban az „*ein leiser Ton*” szavakra, azaz a schumanni „csendes hangra” fókuszálnak, érdemes azonban megvizsgálnunk a titokban, csendben való hallgatás tartalmát is. A „*heimlich lauschen*” képben szinte megelevenedik az óvatos hallgatóság mozdulatlan feszültsége, és annak az izgalma, hogy ez a titkos hang, amit meghallhatunk, az érzelmek legbelső, sejtelmes világába vezet. Egy olyan világba, amely legalább annyira félelmetes és kísérteties, mint amennyire otthonos és ismerős.⁴¹ A *távoli kedves*-allúzióra is érvényes, hogy ismerősségével egyidejűleg félelmetesen idegenszerűvé is válhat, magában hordozva a *heimlich* – *unheimlich* tartalmak ambivalenciáját. Ez az ambivalencia a beethoveni dallam különböző szegmenseire emlékeztető motívumokon keresztül a teljes tételt végigkíséri.

Az egymástól távol kényszerülő szerelmesek zenén keresztül való találkozása visszatérő motívuma Clara Wieck és Robert Schumann kapcsolatának. Schumann levelei között már ismeretségük korai szakaszából, a hivatalossá formálódó szerelmük előtti időszakból is találunk példát rá, hogy arra kéri Clarát, játsszák távollétük alatt ugyanabban az időben ugyanazt a zenét, hogy képzeletben összekapcsolódhassanak és közel kerülhessenek egymáshoz. 1833. júliusi levelében a huszonhárom éves Schumann

<https://www.henle.de/en/music-column/schumann-anniversary-2010/schumann-anniversary/schumanns-fantasie-opus-17-and-franz-liszts-sonata-in-b-minor> (Letöltve: 2022. július 31.)

³⁸ A „titkos hangot”, azaz a titokban figyelő hallgatónak szóló halk hangzatot a tétel elején feltüntetett Schlegel-vers (*Die Gebüsch*) is említi: „*Durch alle Töne tönet / Im Bunten Erdenraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet.*” („A tarka földi álom / hangján vontatottan / zeng át egy halk hang / annak, aki figyel titokban.”) Kálnoky László műfordítása alapján. Ld: Novalis et al., *A jénai iskola*. (Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/04300/04349/>) (Letöltve: 2022. augusztus 1.)

³⁹ „*Der 'Ton' im Motto bist Du wohl? Beinah glaub' ich es.*” Schumann levele Clarának (1839. június 9.), in Clara Schumann (közr.), *Jugendbriefe von Robert Schumann* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1910), 303.

⁴⁰ *Jugendbriefe von Robert Schumann*, 302.

⁴¹ Michael P. Steinberg, „Schumann's Homelessness”, in R. Larry Todd, *Schumann and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 47–79.

Chopin „*Là ci darem la mano*” variációit választotta erre a célra, és az akkor tizenhárom éves Clarának úgy fogalmazott, hogy az így megvalósuló közös zenélésen keresztül *Doppelgänger*eik találkozhatnak egymással.⁴² Schumann elképzelése nagyon hasonló fantáziáról szól, mint *A távoli kedveshez* dalciklus utolsó dala: az egymástól ismert, közös emlékeket és jelentéseket hordozó dallam megszólaltatása képes áthidalni a távolságot, és megteremteni a feltételeit az elképzelt, érzelemgazdag lélekbeli találkozásnak. Bár a schumanni példák páratlan intenzitással érzékeltetik a zene – valóság és fantázia határán mozgó – kapcsolatteremtő erejét, az ezzel való játék Brahms életében is fontos szerepet játszott.⁴³

A *távoli kedves* Clarával való asszociációit erősíti a Beethoven-motívum *Frauenliebe und Leben* (*Asszony szerelem, asszony sors*) dalciklusban való megjelenése is. Schumann az 1840-ben, a „dalok évében” született kompozíció kitüntetett pontján, a beteljesült szerelemről szóló hatodik dalban szerepeltette a dallamot, visszautalva a *Fantáziára* és vele együtt arra az időszakra, amelyet Clarával – Friedrich Wieck nyomására – kényszerűen külön kellett tölteniük egymástól. Az eljegyzés alatti távollétük idején leveleikben sokat ábrándoztak az előttük álló közös életről, és gyakran játszottak azzal, hogy egymás nevében írtak egy-egy sort, a másik perspektívájának átvételével fejezve ki az egymáshoz való közelségüket. A nő és a férfi közötti határok omlanak le a hatodik dal Beethoven-dallamot idéző szakaszában, ahol a „*Bleib an meinem Herzen*” kezdetű sorokkal (56. kottapéllda) a nő a dalciklus során először szólítja meg valós időben a férfit, és szívéhez szorítaná őt – azonos, mégis ellentétes irányú gesztussal a harmadik dalhoz képest, ahol ő hajtotta volna a fejét a férfi mellkasára. A Beethoven-allúzió hangjai először a zongorán szólnak, szinte siettetően, sürgetve az ének csatlakozását.



56. kottapéllda. Schumann: *Frauenliebe und Leben* – 6. *Süsser Freund...* (32–36. ütem)

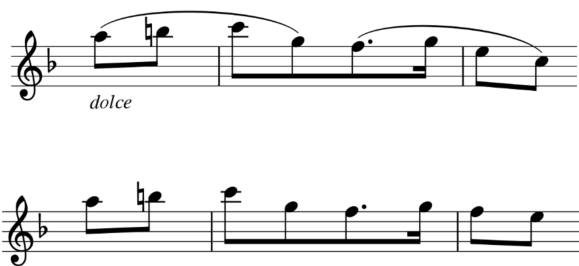
⁴² Schumann levele Clarának (1833. július 13.), in *Jugendbriefe von Robert Schumann*, 214–215.

⁴³ Ld. részletesen Paul Berry monográfiáját, *Brahms Among Friends*.

A *Frauenliebe und Leben* ciklikusságának és az emlékezéssel való játékának legkarakteresebb eszköze mégis a zongora utolsó dalban szereplő utójátéka, mely visszaidézi az első dalt, a szeretett férfiről őrzött első emlékeket. A zongora hangjai bár egyértelműen előhívják a ciklust nyitó dal emlékét, mégis töredékes, nem tökéletes emlékként szólnak. Egyszerre készítenek arra, hogy a zongorával együtt énekeljük, és szembesítenek azzal, hogy az ének nem szól már, és legfeljebb belső hangként, a mélyben élhet tovább. Az ehhez hasonló, a dalt némán éneklő belső hang fontos szereplője mindazoknak a zeneműveknek, melyek a választott dalt hasonló módon, töredékeiben vagy kontúrjaiban idézik fel, és számítanak az emlékezetből, belső hangként működő ének meglétére.

Schumann 1842 szeptemberében, Clara 23. születésnapjára ajándékként mutatta be op. 41-es vonósnégyeseit, melyek közül a második, F-dúr darabba ugyancsak beépítette a *távoli kedves*-allúziót. A mű fináléjában hallhatjuk az ismerős dallamot – akárcsak a *Fantáziában*, C-dúrban, Clara hangnemében. 1836-hoz hasonlóan Schumann-nak az 1841-es év egy meghatározó részét is távol kellett töltenie feleségétől. Clara több hónapon át turnézott, Schumann pedig bár eleinte vele tartott, később úgy döntött, inkább hazatér Lipcsébe.

Az F-dúr vonósnégyes zárótételében Schumann második témaként szerepelteti a *távoli kedves*-témát, és vázlatai bizonyítják, hogy kezdetben a végleges formánál még inkább a Beethoven-dallamhoz hasonlóan formálta meg ezt a részt (57. kottapélda).⁴⁴ A vonósok *dolce* szólamai hirtelen és könnyedén mutatják be a dallamot, mellyel Schumann imitációs játékba kezd – és ezt a játékot folytatja a kidolgozásban is.



57. kottapélda. Schumann: F-dúr vonósnégyes, op. 41/2 – a 4. tétel második témájának változatai – a publikált forma (fent) és Schumann korábbi vázlata (lent)

⁴⁴ Linda Correll Roesner, „The Chamber Music”, in Perrey (szerk.), *The Cambridge Companion to Schumann*, 128–129.

Schumann 1845-ben, depresszióból való gyógyulását követően dolgozott a C-dúr szimfónián, melyet hagyományosan Clara egyik kedvenc darabjaként emlegetnek – mintha ajándék lett volna számára, a depresszió okozta távolság leküzdéséért. A szimfónia fináléjának második felét szinte teljesen uralja a *távoli kedves*-allúzió, mely a tematikus transzformációnak köszönhetően újabb és újabb formákban szólal meg, gyakran egészen csapongó és önfeledt módon.⁴⁵ Az allúzió a korábbi példákkal szemben itt nem egyszerűen az emlékezésnek ad teret, de minden korábbinál hangsúlyosabban annak az örömmel is, amely a szerelmesek győzelmével, a köztük lévő akadályok és távolság leküzdésével jár együtt (gondoljunk csak vissza a Beethoven-dalciklus üzenetére). A Beethoven-allúzió mintha egyfajta apoteózis lenne ez a tétel, mely a szimfóniafinálékban gyakori sorsdöntő diadal hangja helyett a boldog, oldott befejezés hangját hozza el.

A szimfónia 19. századi recepciójával összhangban Newcomb annak fontosságát is hangsúlyozza, hogy Schumann darabját mint pszichológiai állapotok (*Seelenzustände*) zenei megtestesítését és mint ezeknek az állapotoknak a kibontakozó történetét olvassuk.⁴⁶ A korabeli interpretációkat összegezve Newcomb kiemeli, hogy Schumann C-dúr szimfóniáját a kritikusok gyakran értelmezték Beethoven 5. szimfóniájának archetipikus cselekményével összhangban, olyan alkotásként, melyben a szenvedés végül gyógyuláshoz és megváltáshoz vezet. Ezt a narratívát erősíti Schumann egy D. G. Ottennek írt, 1849. áprilisi levele is, amelyben arról a küzdelemről számol be, amelyet a szimfónia komponálása során a lelki és fizikai egészségéért folytatott.⁴⁷

A szimfónia visszavezetése harmóniai és motivikus sajátosságaival is azt a várakozást kelti bennünk, hogy hamarosan visszatér az expozícióból ismert első téma, és fontos formai határra érkezünk. Az első téma helyett azonban a derűsebb, világosabb

⁴⁵ A *távoli kedves*-allúzió transzformált alakjai Schumann több más szimfóniájában is felfedezhetők, köztük az 1. (B-dúr, „Tavaszi”) szimfónia (op. 38) 1. tételében és a 3. (Esz-dúr, „Rajnai”) szimfónia (op. 97) 3. tételében. Köszönöm Richter Pálnak, hogy az utóbbi példára felhívta a figyelmemet.

⁴⁶ Newcomb, „Once more »Between Absolute and Program Music«,” 233–234. Newcomb a szimfónia műfajáról szóló 19. századi meghatározásokat is elemez, köztük Wilhelm Finkét, aki 1838-as enciklopédia szócikkében a szimfónia műfaját a drámaian felépített *Gefühlsnovellé*hez hasonlította. Newcomb Dahlhausra hivatkozva idézi Fink munkáját: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 18–19.

⁴⁷ „Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845 halb krank; mir ist's, als müßte man ihr anhören. Erst in letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen, wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an ein dunkle Zeit.” („A szimfóniát 1845. decemberben félig betegem írtam; és úgy hiszem, ez bizonyára hallható is a zenéből. Először akkor kezdtem jobban érezni magam, amikor az utolsó tételt írtam, de igazán csak a teljes mű befejezése után lettem jobban. De egyébként, ahogy mondtam, egy sötét időszakra emlékeztet engem.”) Schumann levele D. G. Ottennek (1849. április 2.), in F. Gustav Jansen (szerk.), *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge II* (Lipscse: Breitkopf und Härtel, 1904), 300.

zárótéma érkezik – szembehelyezkedve előzetes elvárásainkkal. Newcomb a zárótéma különleges karakterét „derűs magabiztosságában” láttatja: ritmusának kiegyensúlyozottságában, kitartó periodikus építkezésében, nagy szimmetrikus egységeiben, szabályos harmóniaritmusában és a tonikai elsőfokig vezető lépcsőzetes, feloldást hozó emelkedésében.⁴⁸

Clara számára különlegesen sokat jelentett a szimfónia: 1847-es zwickau előadása után a *Das Paradies und die Peri*vel együtt Schumann legmerészebb és legszenvedélyesebb darabjának nevezte,⁴⁹ majd 1859 decemberében egy Brahmsnak írt levelében is úgy fogalmazott, hogy Schumann zenekari darabjai közt a legmesteribbnek tartja a művet.⁵⁰ A fiatal Brahms a C-dúr szimfónia lipcei, Julius Rietz vezényelte előadását követően, egy 1855. december 14-i levelében írt Clarának arról, hogy „az öt szimfónia közül” ez a kedvence.⁵¹

„Dein Bildniss” – a *távoli kedves* fantáziaképei

A *távoli kedves* képe és a tárgyalt művekben különböző alakváltozatok és töredékek formájában feltűnő Beethoven-dallam a vizuális és a hangzó modalitások kapcsolatára is felhívja a figyelmet. Az egymástól távol lévő szerelmesek, akik az őket körülvevő világ minden apró részletében a szerelmüket látják, gyakori szereplői a romantikus dalköltészetnek. A *Frauenliebe und Leben* dalciklus első dalát – Chamisso versét megzenésítve – Schumann rögtön ezzel a képpel indítja: „*Seit ich ihn gesehen, / Glaub ich blind zu sein; / Wo ich hin nur blicke, / Seh ich ihn allein*”.⁵² És ugyancsak központi eleme a tekintet mozgása és a férfi képe a hatodik dalnak, melynek lezárásaként a nő a születő gyermekről szóló álmodozást azzal a fantáziával teszi teljessé, mellyel előrevetíti, hogy az álomból felébredve a gyermek arcán keresztül a szeretett férfi képe nevet majd rá. A „*Dein Bildniss*” motívum megismétlése bár lezárja a dalt, finom, lebegő gesztusával mégis nyitva hagyja a teret az ábrándozásnak, a fantázia játékának.

Daverio Schumann zenéjének különleges képszerűségét láttatja abban, ahogyan darabjainak töredékes, epizodikus szakaszai egymásból fokozatosan kibomlanak, újabb

⁴⁸ Newcomb, „Once more »Between Absolute and Program Music«, 247.

⁴⁹ Litzmann II, 135.

⁵⁰ Clara Schumann levele Brahmsnak (1859. december), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 291.

⁵¹ *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 160. Brahms feltételezhetően Schumann op. 52-es *Nyitány*, *Scherzo* és *Finálé* darabját is a szimfóniák közé sorolta.

⁵² „*Mióta láttam őt / vaknak hiszem magam, / Bárhová is nézek / csak őt látom*” (Gádor Ágnes nyersfordítása)

és újabb rétegeit mutatva meg a zenei anyagnak.⁵³ Schumann korábban már idézett, a *Fantázia* kapcsán Clarának címzett kérdésével („Ugye sok képet felidéz benned?”⁵⁴) is szemlélteti, hogyan kapcsolódnak egymással szorosan az észlelés hangzásbeli és vizuális modalitásai. Daverio a *Fantázia* első tételének *Im Legendenton* szakaszát középpontba állítva elemzi, hogyan rajzolódik ki Schumann zenéjéből hangról hangra, lélegzetvételtől lélegzetvételre a szeretett kedves belső képe. Konklúzióját a teljes nyitótételre vonatkoztatja, mely értelmezése szerint az erotikus tapasztalathoz kapcsolódó hangulatok egész tárházát magában foglalja: a keserűdes melankóliát, az álmodozó elmélkedést és a vágyakozó emlékezést.⁵⁵ Mindezeket a tapasztalatokat sűrítve egyesíti a *távoli kedvesdallam* allúziója – a C-dúr *Fantáziában* éppúgy, mint Schumann további, az allúzióval játszó műveiben és Brahms H-dúr triójában.

A tekintet erejét, valamint a zene és a fantáziában élő képek összeolvadását is illusztrálják Brahms 1854-ben Clara Schumann-nak írt szenvedélyes sorai, melyek egyszerre tanúi Clara iránti és Schumann zenéjéhez fűződő rajongásának. 1854. augusztus 27-i levelében írja: „*Mind jobban elmélyülök egy gyönyörű szép szempárban, mely most a Davidsbündler-táncokból és a Kreislerianából tekint vissza rám.*”⁵⁶ Majd néhány héttel később, Schumann zongoraötösének négykezes átiratán dolgozva – melyet születésnap ajándékként szánt Clarának – újra arról írt, hogy „*egyre inkább elmélyedt benne, akár egy sötétkék szempárban.*”⁵⁷ Rendkívül érzékletesen ragadja meg Brahms annak a mozzanatát, ahogyan a zenében képes látni, meglátni Clarát:

Oly gyakran látom Öt, már-már testben is; pl. a C-dúr szimfónia Andantéjának trilláiban a mű zárószakaszában, a nagy fűgák orgonapontjaiban, ahol egyszerre csak Szent Cecília alakjában jelenik meg előttem!⁵⁸

⁵³ John Daverio, *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms*. (New York: Oxford University Press, 2002), 126–129.

⁵⁴ „Schreibe mir was Du bei dem ersten Satz der Phantasie Dir denkst? Regt er nicht viele Bilder in Dir an?” Schumann levele Clarának (1839. június 9.), in *Jugendbriefe von Robert Schumann* 303.

⁵⁵ Daverio, *Crossing Paths*, 134.

⁵⁶ „Ich sehe auch immer tiefer in ein Paar wunderbar schöner Augen, jetzt schauen sie mich an aus den Davidsbündlertänzen und den Kreisleriana.” Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. augusztus 27.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 18.

⁵⁷ „Ich habe mich immer tiefer hinein versenkt, wie ein Paar dunkelblauer Augen.” Brahms levele Joachimnak (1854. szeptember 12.), in *Brahms–Joachim Briefe* I, 56.

⁵⁸ „Ich sehe Sie doch oft, so gut wie körperlich; z. B. bei der Trillerstelle im Andante der C-dur Sinfonie bei den Schlußstellen, den Orgelpunkten in den großen Fugen, wo Sie mir mit einem Male wie die heilige Cäcilie erscheinen!” Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. december 8.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 48.

Brahms soraiból egyértelművé válik, milyen közel állt hozzá a C-dúr szimfónia, milyen szorosan kapcsolódott számára ez a mű Clarához, és milyen fontos eszköze lehetett annak, hogy gondolataiban életre keltse őt, és közel érezze magához. Bár Brahms konkrét zenerészletként a szimfónia lassú tételének záró szakaszában hallható trillákat említi, feltehetően a teljes mű, így a finálé és annak *távoli kedves*-allúziója is jelentéssel bírt számára.

Brahms Clarához való vonzalmát összetettebbé teszi, ahogyan az a Schumann zenéje iránti mély tisztelettel és a kettőjükkel való egyesülésről szóló fantáziával összefonódik. A fenti levélrészletekkel azonos időszakból származó, 1854. október 24-én kelt levelében Brahms így vall: „*Csakis azokról a csodás időkről álmodom és gondolkodom, amikor mindkettőjükkel élhetek, és úgy élem meg ezt az időt, mint amikor a legszebb tájra vezető úton járok.*”⁵⁹

Brahms *távoli kedves*-allúziója

Brahms H-dúr triójának fináléja a *távoli kedves* allúzióval lehetséges jelentések sokaságát tárhatja fel mindazok előtt, akik felismerik benne a Beethoven-dalt vagy az allúzió schumanni előzményeit. Az allúzióval Brahms nem egyszerűen a Beethoven-témát idézte meg, sokkal inkább a fentebb ismertetett Schumann-művekhez kapcsolta erőteljes és jelentésteli zenei eszközökkel a saját darabját. A finálé második témájaként hallható dalidézettel a *távoli kedves* motívumával játszó művek képzeletbeli sorába illesztette a H-dúr triót, majd az újraírással szimbolikusan eltávolította a darabot ebből a sorból. A trió *távoli kedves*-dallamának korai fináléban való átható jelenléte éppúgy tanulmányozásra érdemes, mint a kései darabban való hiánya.

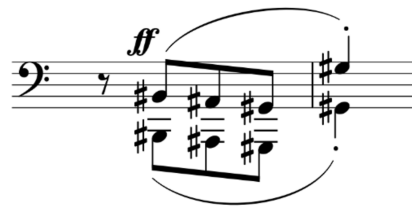
Az emlékezés kontextusáról és zenei megnyilvánulásairól leginkább azáltal kaphatunk képet, ha megvizsgáljuk, hogyan formálja egy komponista egyedivé művében a kívülről érkező idézetek zenei környezetét, és milyen eszközökkel teszi hallhatóvá (hallhatóvá teszi-e?) az idézet vagy allúzió másságát és kívülállóságát. A C-dúr *Fantázia* végén elhangzó Beethoven-frázist például leginkább olyan önkéntelenül előbújó emlékhöz hasonlíthatjuk, amely egyszerre idegen és bensőséges, egyszerre kötődik a múlthoz és a jelenhez.⁶⁰ A H-dúr trió korai fináléjában Brahms ezzel szemben azt a hatást

⁵⁹ „*Ich träume und denke nur von der herrlichen Zeit, wo ich mit Ihnen beiden leben kann, ich lebe diese ganze Zeit aus, wie ich einen Weg gehe zum schönsten Land.*” Brahms levele Clara Schumann-nak (1854. december 8.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 25.

⁶⁰ Rosen, *The Romantic Generation*, 112.

kelti, mintha nagyon is tudatosan idézné fel a Beethoven-dallamot, melynek második témaként igencsak látható szerepet szánt a tételben. Figyelemre méltó egyezés, hogy Schumann a már említett F-dúr vonósnégyesének záró tételében pontosan ugyanezen a formai helyen szerepelteti a Beethoven-allúzióra épülő témát.

A *távoli kedves*-allúziót a fináléban Brahms olyan ütemekkel készíti elő, melyek egyértelműen jelzik, hogy a jelent megtestesítő első téma után a zenében valami *más* következik. Az átvezetésben elhangzó diadalmas Gisz-dúr akkordok (92–93. ütem) után a korábbról már ismert, most ugyancsak Gisz-dúrban *fortissimo* megszólaló, makacsul ismétlődő négyhangos motívum (58. *kottapélda*) először gisz-mollba húzódik vissza, majd a zongora szólam Cisz orgonapontjával alátámasztva adja át a helyet a második téma Fisz-dúrjának. A négyhangos motívum önmagába szorultságából és bezártságából a daltéma ellentétes irányú indító mozgása és kifejező, telt hangjai mutatnak kiutat. A dalidézettel – a brahmsi zenén kívülről – a finálé eddig hallott *agitato* anyagához képest egy egészen új minőség jelenik meg a tételben. Ez az új minőség nyitja meg az emlékezés terét, a lehetőséget a lírai hangokban való elmerülésre.



58. kottapélda. Brahms: *H-dúr zongoratrió* (1854) – 4. tétel (93–94. ütem)

A cselló 105. ütemtől szabadon áramló dallamának kíséretként továbbra is jelen vannak az említett négy nyolcadból álló motívum különböző formái, melyek a zongora szólamában lágyabb oldalukat is megmutatják. Két lefelé hajló szekund egymás után, majd egy nagyobb ugrás fel (leggyakrabban egy oktáv távolságban) – különböző hangokról indítva ez a mozgás ismétlődik a zongorán folyamatosan, szinte *perpetuum mobile* módon, egyre mélyebb regiszterek felé haladva. A folyamatos ismétlődést gazdagító ritmikai játékot eredményez, ahogyan a négyhangos motívum felső, kiugró hangjai a 3/4-es ütemekben különböző hangsúlyokra kerülnek. A zongorának ez a repetitív mozgása basszusának kimért hangjaival csaknem egészen kíséretté lényegül, így biztosítva alapot a csellóban szóló daltéma kibontakozásának (59. kottapélda). Az *espressivo* dallam szabályos, hatütemes sorokba rendeződik – az első, négysoros „versszakot” a cselló zavartalanul, teljes egységében bemutatja.



59. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (104–110. ütem)

Akárcsak a korábban tárgyalt Schumann-művek, úgy Brahms témája is az első sorát idézi fel Beethoven „*Nimm sie hin denn, diese Lieder*” dalának, szabadon alakítva annak hangértékeit a finálé páratlan lüktetéséhez, ringásához. Az első „versszak” utolsó sorára (123–128. ütem) a zongora szólam állandósága megszakad, a négyhangos motívum szünetekkel elválasztva ismétlődik, majd egészen darabjaira hullik, hogy aztán a kíséret új formát kaphasson, melyben már nyolcadok és triolák váltakoznak. Az emlékezés folytonosságát, a cselló dalának áramlását először a 130. ütemben törik meg az első téma hegedűn megszólaló pregnáns ritmusai – mintha a jelen rajtuk keresztül törne be a vágyakozás idilljébe (60. kottapéllda).



60. kottapéllda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (129–134. ütem)

A cselló ezúttal a daltéma egy variált formáját játssza, melynek utolsó soraként (146–152. ütem) az allúzió magját adó első dalsor ismétlődik, ezúttal E-dúrban, a dallam utolsó hangjával egészen a második fokig lehajlóan. A 153. ütemtől aztán a hegedű és a cselló szerelmi duettre emlékeztető kettősével visszatér a háborítatlan idill a zenébe: a hegedű Fisz-dúrban játssza a daltémát, melyet a cselló ellenszólama tesz sűrűbbé, gazdagabbá. Mintha a dalidézett újabb és újabb elhangzása folyamatos áramlásban hívná elő az emlékeket, a hozzájuk kapcsolódó érzéseket, élő, átélhető élménnyé változtatva azokat.

Ez az érzet és élmény egyre erőteljesebbé válik, ahogy újra és újra megjelennek Brahms zenéjében a Beethoven-allúzió ütemei.

A daltéma a kidolgozásban Esz-dúrban szól, a hegedű és a cselló kezdetben egymást imitáló kettősével (322. ütemtől). Korábbi duettjükkel szemben, ahol a zongora visszafogott, méltóságteljes akkordjai kísérték a két hangszert, a zongora egyre sűrűbbé váló akkordfelbontásai, majd az első téma csellón bekúszó nyújtott ritmusai ezúttal a daltéma korábbi felbomlásához vezetnek. A visszatérésben halljuk először a daltémát a zongorán, erőteljes, *agitato* akkordok formájában (424. ütemtől), miközben a cselló kísérszólamában újra feltűnik az ismert négyhangos motívum különböző változatokban.

Ez a négyhangos motívum mintha minden lehetséges dimenziójában a daltéma ellentéte volna: szekundjai lefelé tartanak, hangsúlyos jegye a nagy hangközt átívelő felfelé ugrása, és vagy töredékesen, egymagában, vagy kényszeresen ismétlődő láncolatban tűnik fel a darabban. Ha meg is teremődik a zenében a folytonossága, az hamar gépiessé, mechanikussá válik – szemben a daltéma éneklő, dallamos áramlásával. A schumanni *távoli kedves*-allúziók ismeretében erre a négyhangos motívumra akár úgy is tekinthetünk, mint allúzió a *Frauenliebe und Leben* dalciklus hatodik dalában megszólaló első ütem variánsára (49. és 59. kottapélda). A motívum mindkét darabban sürgető erővel jelenik meg, míg azonban a Schumann-dalban egyértelműen feloldódik az allúzióként szolgáló dallam folytatásában, addig Brahmsnál gyakran egészen obszesszív jelleget ölt, és kitartóan ismétlődik.

Brahms fináléjának második témája abban a tekintetben is párhuzamba állítható a Beethoven-dalciklus utolsó dalával, ahogyan ismétlődő megszólalásaival képes újra és újra felidézni, élővé változtatni a zenei emlékeket. Mégsem hozza el az eredeti dalban őrzött beteljesülést, a vágyott állapotot. Míg Beethovennél az első dal anyagának visszatérésével kiteljesedhet a zene, a közösen énekelt dallam hidat emelhet és megtörténhet a találkozás, Brahms fináléjában a daltémát az első téma újra és újra visszaszorítja, akár le is győzi. A dal allúziója így képes Brahmsnál a vágyakozást mindvégig – a beteljesülés valós lehetősége nélkül is – megtestesíteni. A daltéma újabb és újabb formákban való feltűnésével a szubjektív kifejezőerő tör utat magának, hol játékosabb formában, hol pedig inkább kényszeres ismétlésként, a megnyugvás és a kiteljesedés lehetőségétől eltávolodva. Schumann darabjaiban a *távoli kedves*-allúzió gyakran kerül egészen közel a szerelmesek egyesülésének vágyott állapotához: a C-dúr *Fantáziában* az első tétel „konklúziójaként”, az *Frauenliebe und Leben* dalciklusban a megtestesült szerelemről szóló dalban elhangozva, vagy a C-dúr szimfónia fináléjának

apoteózisaként. Brahms H-dúr triójában a *távoli kedves*-allúzió ezzel szemben mindvégig második téma marad, mely csak vágyakozva, elképzelt emlék- vagy fantáziaképként közelítheti meg a vágyott boldogságot.⁶¹

A dalidézetet Brahms nem integrálja egészen saját zenéjének jelenébe, az mintha egy párhuzamos réteggént, részben idegen anyagként lenne jelen a műben. Az idézet bizonyos fokú idegenségét jelzi, hogy Brahms képes volt a tétel identitását részben az átdolgozás után is megőrizni, annak ellenére is, hogy szinte teljes egészében kiemelte a dalra utaló részeket az újraírt műből. A finálé, ha veszteségekkel is, de túlélte a beavatkozást – az eltávolított zenei részek helyén maradó hiányok és az újraírt részekben is felbukkanó emléknymok azonban sokrétűen emlékeztetnek a kései darabban is a korai fináléra.

Emléknymok az újraírt fináléban

Brahms egyszerre volt képes eltávolítani a kései fináléból a *távoli kedves*-allúziót, és korai formájában változatlanul megőrizni azt. Dönthetett volna úgy, hogy az allúziót valamilyen módon az átdolgozás után is meghagyja a tételben, és csak azon változtat, hogyan használja fel vagy fejleszti tovább a zenei anyagát, mégis szinte teljesen eltávolította azt a kései darabból. Az emlékezés kontextusában értelmezve ez a gesztus tette lehetővé azt, hogy mindaz a tartalom, amit ez az allúzió magában foglalt, ne sérüljön, ne változzon az átdolgozás során, hanem kizárólag a korai darabban élhessen tovább – emlékként, eredeti, sértetlen alakjában.⁶²

Az újrakomponált második témával látszólag elveszett a fináléból a *távoli kedves*-allúzió, mégsem tűnt azonban el a zenéből nyomtalanul. Ahogy elemzésében David Brodbeck is rámutat, a Beethoven-motívum az 1889-es változatban kifinomult, rejtett formában, apróbb motívumként, építőelemként továbbra is jelen van.⁶³ Ezek az elemek mintha emléknymokként bukkannának fel a zenei szövetből – szakadozottabb,

⁶¹ Kenneth Ross Hull Brahms 4. szimfóniájának fináléjában is azonosítja a *távoli kedves*-allúziót: a 13. variáció 109–110. ütemének fuvolaszólamában. Ugyanezt a variációt Schumann *Frauenliebe und Leben* dalciklusának *távoli kedves*-allúziót magában foglaló 6. dalával (*Süsser Freund*) is összekapcsolja, és úgy véli, a dal C-dúr középhészenek egy szakasza (25–34. ütem) szolgált modellként a variáció felépítéséhez Brahms számára. Ld. Hull, *Brahms the Allusive*, 201–228. A Hull által tárgyalt allúziókat Kovács Sándor is említi: „Brahms, a programzenész?“, *Magyar Zene*, 49 (2011)/2, 188.

A Hull által megvilágított zenei hasonlóságok kétségkívül figyelemre méltóak, átfogóbb értelmezésükhöz azonban a 4. szimfónia keletkezésének kontextusát is vizsgálunk kellene, ami túlmutat jelen disszertációfejezet keretein.

⁶² Roger Moseley, „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 303.

⁶³ Brodbeck, *Medium and Meaning*, 124.

lemondóbb és sötétebb formában idézik vissza azt a vágyódást, amely még tisztán hallható volt az 1854-es trióban.

Leginkább arra a négyhangos motívumra tekinthetünk ilyen emléknymódként, melyet először a 63–64. ütemben, majd a 67–68. ütemben, a második téma egyfajta ellenmotívumaként hallunk, és amelyet Brodbeck lépegető kadenciális motívumnak nevez (61. kottapélda). Ez az ellenmotívum a 67. ütemtől a második téma 63–64. ütemben hallott, felütésként funkcionáló üteméhez képest diminuált, nyolcadokból álló formában jut szerephez. A *távoli kedves*-allúzióval a felfelé lépő szekundok teszik rokonná, azzal a lényeges különbséggel együtt, hogy míg a Beethoven-dallam első hangjai az első fokra vezetnek, ez a négyhangos motívum eredeti formájában „túlhalad” az első fokon, majd visszalép rá, és rögtön meg is szakad. Újra és újra feltűnik a zongora, a hegedű és a cselló szólamában is, gyakran hasonlóan „kívülálló” anyagként, mégis szelídebben, mint a korai változat megszállottan ismétlődő (ellentétes irányú) négyhangos motívuma.



61. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1889) – 4. tétel (63–68. ütem)

Az elveszett allúzió emléknymódként az újraírt finálé négyhangos motívumának variációi közül kiemelkednek a cselló 102–103. ütemben játszott hangjai, melyek első fokig vezetnek, majd a Beethoven-dallamhoz hasonlóan egy kvartot ugranak le. A motívum azonban – egy több mint másfél oktávot átívelő lefelé ugrással – itt is megszakad, és mindössze tovatűnő utalás marad a *távoli kedves*-dallamra (62. kottapélda). Olyan tovatűnő utalás, melyet azok érzékelhetnek, akik az eredeti változatot ismerve fel tudják idézni a dal emlékeit.



62. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1889) – 4. tétel (102–103. ütem)

Az emlékekben élő dallamokkal való játék kedvelt eszköze volt a Brahmsot körülvevő zenei körnek, akár zenei rejtvények formájában, akár olyan művek részeként, melyek csak úgy válhatnak teljessé, ha a hallgató emlékeiből merítve elképzele bizonyos le nem írt, meg nem szólaló részeit. A töredékes idézet és az emlékezés különösen szép példája a *Frauenliebe und Leben* dalciklus korábban már említett utolsó dala. Brahms a dalciklus példájához képest sokkal inkább magára hagyja a kései finálé hallgatóját a korai fináléból eltávolított dallamokra való emlékezésben. Nem teremt az újraírt fináléban teret és időt az elveszett dallamok felidézésére, így azok valóban csak a helyükön maradó hiányokon és a korai változat hallgatókban megőrzött emlékein keresztül érezhetők a kései darabban.

Az új fináléban két olyan szakaszt is találunk, amely karakterével, kifejezésbeli sajátosságaival idézi fel a korai változat daltémáját. Felfedezhetjük a dalszerűséget a hegedű 183. ütemtől kezdődő széles, *espressivo* dallamában, mely azonban nem bontakozhat ki a korábbról ismert második témához hasonlóan – áramlását hamar megszakítják a első témából ismert nyújtott ritmusok. Brahms a 242. ütemtől hagy nagyobb teret az ábrándozóbb, reflektívebb hangvételnek: a hegedű és a cselló párbeszéde, az első téma nyújtott ritmusainak lágyabb megszólalása és a zongora triolái az eredeti finálé 322. ütemtől tartó vonós duettjére emlékeztetnek. Ez a reflektív minőség hamar szertefoszlik, mintha csak délibáb lett volna. Visszaszorítják, szinte eltörlik a zongora *forte* akkordjai, majd az első téma ugyancsak a zongorán megszólaló erőteljes, pregnáns ritmusa.

Az újraírt finálé veszteségei

A finálé határozott, szinte indulószerű új második témája diadalmas hangvételével és zakatoló, siettető kíséretével mintha egyenesen arra törekedne, hogy kiirtsa az allúzió emlékét is az új darabból. Az újraírt tétel az 53. ütemben, hirtelen vesz az eredeti finálétól eltérő fordulatot, koncentráltabbá, tömörebbé téve, és meg is rövidítve a második témáig tartó átvezető szakaszt.

Az új második téma korábban és váratlanabb módon érkezik, mint az 1854-es változat második témája, és D-dúr hangneme is világos, győzelmi karakterét erősíti. Az emléket jelképező zenei idézet hasonló hangvételi elnyomására ugyancsak találunk példát Schumann-nál: a *Carnaval Florestan* tételében a Schumann fiatalságához kapcsolódó *Papillons* távolból megszólaló hangjait söprik el a *Florestan* téma szenvedélyes szólamai.⁶⁴ Múlt és jelen Schumann-nál a *Carnaval* komponálásának jelenében kerül konfliktusba, míg Brahmsnál az újraírás éleszt konfliktust a jóval távolabbi múltból származó fiatalkori zenei emlékekkel. Az időbeli dimenziók különbözőek, a gesztus ugyanakkor hasonló: a reflektív, múltat idéző, lágyan megszólaló zenerészletet egy határozott, ritmikus, grandiozitásra törekvő zenei anyag nyomja el.

Míg az 1854-es darabban a *távoli kedves*-dallam megjelenése előtt a zongora éteri akkordjai előre jelzik, hogy egy álomszerűbb zenei világba érkezünk, az 1889-es változat második témája nem teremt maga körül ehhez hasonló atmoszférát. Olyan, mintha „*az embert vasmarokkal húzná le a mennyből*”⁶⁵ – Clara Schumann írt így egy naplóbejegyzésében erről az új második témáról, melyet egészen szörnyűnek talált. 1890 márciusában két próbát és egy koncertet követően jegyzett fel néhány sort az újrakomponált darabról, melyről bár elismerte, hogy egységesebb lett, nem volt túl jó véleménnyel. Fentebb idézett gondolata az új második témáról a március 22-i bejegyzés egyik lehangsúlyosabb szakasza. Naplójában Clara Schumann nem nevezte meg a Beethoven-allúziót, enélkül is elgondolkodtató azonban, milyen indulatokkal teli és érzelemgazdag képpel illusztrálta az új második témával kapcsolatos meglátásait.

Bár az új második téma megjelenésével a kései finálé egészen másképp fejlődik tovább, mint a korai darab, a két változatban mégis számos hasonlóságot találunk az azonos első tématerületen és annak visszatérésén kívül is. Észrevehetünk hasonlóságokat abban, ahogyan Brahms a kidolgozásban játszik a témáival, vagy ahogyan kapcsolatot teremt az egyes formarészek között. A kései finálét hallgatva ugyanakkor sohasem lehetünk biztosak abban, hogy egy-egy ismerősnek ható szakasz szó szerint egyezik-e a korai változattól ismert zenei anyaggal, vagy csak motívumaiban, építőelemeiben azonos vele. Kísértetiesen ismerős lehet például az új változatban a kidolgozás 129–144. ütemig tartó szekvenciázó része, melyhez hasonló a korai változat 195–207. ütemében hallottunk; és ugyancsak szinte analóg módon megfeleltethetők egymásnak a két változat

⁶⁴ Rosen, *The Romantic Generation*, 100–101.

⁶⁵ „[...] dann wird man wie durch eisernen Griff aus allen Himmeln gerissen durch dieses 2. Motiv.” Litzmann III, 524.

kódához vezető szakaszának bizonyos részletei: a kései finálé 282–298. és a korai változat 473–489. ütemei. Ha a korai változathoz ragaszkodunk kiindulási pontként, a kései finálét hallgatva könnyen elveszíthetjük tájékozódási képességünket és azt az otthonosságot, amelyet a korai finálé ismerete biztosított. Egyszerre ismerős és idegen az új finálé, mely épp azáltal válhat kísértetiessé, hogy ezt a két minőségét visszavisszatérően, gyakran figyelmeztető előjelek nélkül váltogatja.

A H-dúr trió hangnemi tervének meghatározó ismertetőjegye a finálé h-moll hangneme – mindkét változat súlyos h-moll akkordokkal ér véget. A 19. századból számos olyan művet ismerhetünk, amely mollból indul és dúrban ér véget, a dúrból mollba tartó hangnemi terv jóval szokatlanabb. Míg az előbbi irány gyakran a sötétségtől a világosság felé, a küzdelmekről a győzelem felé tartó utat jelképezi, utóbbi – Dillon Parmer megfogalmazásában – a romantikus hősiesség teljes ellentéte.⁶⁶ A H-dúrból h-mollba való zuhanás nemcsak a teljes mű első tételtől a fináléig ívelő dramaturgiájában érhető tetten, de a korai és a kései finálé visszatérésének is lényeges eleme. A 1854-es darab fináléjában a Beethoven-allúzióból lett második téma az örömteli H-dúr kiteljesedés (461–464. ütem) után a visszatérésben éppúgy a vesztét jelző h-mollba rohan, ahogyan az 1889-es zárótétel a visszatérésben H-dúrban hallható második témája is visszahúzódik, hogy átadja helyét az első téma h-molljának (242. ütemtől).

A kudarcot az újraírt H-dúr trió fináléjában csak még kiélezettebbé teszi az, ahogyan Brahms a visszatérésben tonikai *maggiore*-ban megszólaló második témával felvillantja az apoteózis lehetőségét (205. ütemtől), hogy aztán a kódában az első téma mollban visszhangzó motívumaival végleg eltörölje azt. „*A győzelem magasságából a tragédia mélységeibe*” – így foglalja össze Parmer a finálé végén megtett utat.⁶⁷ Míg a korai darabban ez a zuhanás hirtelen történik, a kései darabban fokozatosabban, szakadozottabban, lemondóbban jut el a zene H-dúrtól h-mollig. A korai finálé a h-mollba érkezést követően megállás nélkül, erőteljesen halad a tétel lezárásáig, a kései finálé kódáját azonban még az első téma visszatérésének korábban említett reflektívabb szakasza is megelőzi (246–270. ütem). Ez a néhány lírai ütem a kései finálé legbensőségesebb pillanatai közé tartozik – az elkerülhetetlen, fausti kegyetlenséggel ható⁶⁸ h-moll lezárás előtt Brahms itt biztosít még utoljára teret annak a vágyakozóbb, merengőbb hangnak, melyet kevésbé hagyott érvényesülni az újraírt fináléban.

⁶⁶ Dillon Parmer, „Brahms, Song Quotation and Secret Program”, *19th Century Music*, 19 (1995)/2, 182.

⁶⁷ Uott.

⁶⁸ Moseley, *Reforming Johannes*, 299.



63. kottapélda. Brahms: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (246–258. ütem)



64. kottapélda: H-dúr zongoratrió (1854) – 4. tétel (261–270. ütem)

A *távoli kedves*-dallam mellett Brahms más olyan dallamot is eltüntetett az új fináléból, mely az eredeti finálé bensőséges hangvételt erősítette. A korai zárótétel kidolgozásában szerepelt még egy líraibb rész, melyben két, akár egymás variációjának is tekinthető dallam is megszólalt. A korálhoz hasonló *espressivo* dallamnak (63. kottapélda) és az első téma jellegzetes szaggatott, nyújtott ritmusú motívumával összefonódva megjelenő dalszerű anyagnak (64. kottapélda) Brahms az újraírt darab gazdaságosabban felépített kidolgozásában már nem adott teret. Úgy tűnhet, a befelé fordulást több különböző eszközzel is próbálta a kései fináléban megakadályozni: tetten érhető ez a küzdelem az új második téma felfelé törekvő akkordfelbontásaiban és terceiben is, melyek teljes ellentétei az újraírt első tétel karakteres ereszkedő tercláncainak. Azoknak a tercláncoknak, melyek Brahms más, kései műveinek tercláncjaihoz hasonlóan az elmúlás üzenetét is magukban hordozzák. Az új fináléban Brahms mintha megtagadná a szembenézést az elmúlással, az allúziókban vagy a korálszerű, dalszerű részek által megtestesített, reflektív zenei szakaszokban rejlő emlékekkel.

A vágyódás minőségei

Az újraírt triót és az emlékezés kontextusát vizsgálva különösen érdekesek Adorno Brahms zenéjéről szóló gondolatai, melyek Beethovenről szóló befejezetlenül hagyott szövegében maradtak fenn. A kései H-dúr trióval közel egyidőben született c-moll zongoratrió (op. 101), az A-dúr hegedű-zongora szonáta (op. 100), valamint az egy évtizeddel korábbi G-dúr hegedű-zongora szonáta (op. 78) fináléját vizsgálva Adorno egy olyan minőséget érzékel Brahms zenéjében, amelyet úgy határoz meg, mint „visszatérést a gyerekkor világába”. Úgy fogalmaz, hogy legjobb fináléiban Brahms valamiképp a *Lied*hez nyúl vissza, és ezen keresztül talál utat a gyerekkorba.⁶⁹

Ha a dal megidézése a gyerekkorba való visszatérés vágyával állítható párhuzamba, úgy az eltüntetése, a hiánya a kiábrándultsággal, a beletörődéssel, a visszatérés lehetőségének elvesztésével. Ha a gyerekkorral már nem is, az otthonossággal mégis összekapcsolódhatott Brahms számára a korai trió, mely a Schumann-házaspárral való közelségben született. A zenében való találkozásokon keresztül Brahms szimbolikusan otthonra találhatott Robert és Clara Schumann-nal való kapcsolatában, és ennek az otthonosságnak a Schumann-hatások között a *távoli kedves*-allúzió is lenyomata.

A gyerekkorba való vágyódás és az otthonkeresés Brahms művei közül leginkább dalaiban érhető tetten explicit módon. Ahogy a *Heimweh*-dalokról szóló elemzésében Hirsch is rámutat, ezt a vágyódást nemcsak a gyerekkor emlékei és elképzelt varázsa kíséri, de ugyanúgy a veszteség, a magány vagy az elszigeteltség motívumai is.⁷⁰ Az otthonosságot jelentő dal felidézése egyszerre hívhatja elő a vágyott emlékeket és annak fájalmát, hogy ezek az emlékek már visszavonhatatlanul a múlt részévé váltak. A H-dúr trió *távoli kedves*-dallama egy olyan vágyott egységet és idillt idézhetett meg, mely 1854-ben közeli és szinte jelenvaló volt, 1889-ben azonban már fájóan távolivá válhatott Brahms számára.

Az Adorno által említett három műből kettő valóban jól dokumentáltan kapcsolatba hozható a dalokkal. Brahms Klaus Groth verseire írt két megzenésítése, a *Regenlied* és a *Nachklang* (8 *Lieder und Gesänge*, op. 59) allúziói is megtalálhatók a G-dúr hegedűszonátában, az 1886-ban írt A-dúr hegedűszonátában pedig három olyan dal

⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, közr. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1993), n. 186.

⁷⁰ Marjorie Hirsch, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 148–151.

visszhangzik, amelyek ugyanazon a nyáron születtek. (A „*Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn*”, az „*Immer leise wird mein Schlummer*” és az *Auf dem Kirchhofe* is az op. 105-ös sorozatban jelentek meg.) A c-moll zongoratrióban nincs ehhez fogható konkrét dal-allúzió, Adorno mégis a dalszerűséget látja a finálé dúr zárásában, melyet egy *Lied* utolsó versszakához hasonlít. A mollból a dúr felé tartó tonális pálya meghatározó erejű a c-moll zongoratrióban éppúgy, mint a G-dúr hegedűszonátában. Míg az előbbi műben a mollból a dúr felé tartó út az egész darabot átívelően is érthető, addig utóbbiban a fináléban kap jelentőséget – a g-moll rondótétel G-dúr kódával ér véget. A kísérletező játék, az elvárásokkal szembehelyezkedő zenei megoldások és feloldatlan feszültségek mindhárom Adorno által vizsgált fináléban hangsúlyosak. Akárcsak a küzdelem, amely a dúr lezárás ellenére sem vezet fényes diadalhoz, inkább valamiféle mélyen tudatos és határozott hang az, amelyben kiteljesedik.⁷¹

Adorno értelmezését tovább gondolva Nicole Grimes a visszaidézett gyerekkorhoz társuló otthon zenei analógiáját a művek alaphangnemében találja megfoghatónak.⁷² Ha az op. 8-as zongoratrió „otthonának” a H-dúrt tekintjük, úgy ezt az otthont bizonytalanná teszi, destabilizálja a finálé h-mollja, és a h-moll lezárással szimbolikusan a gyerekkorba való visszatérés is megghiúsul. Ezt az analógiát követve azonban az otthon biztonsága a korai darabban sem teljes, és a h-moll lezárás inkább a két változat közti hasonlóságot erősíti.

Adorno és Grimes a veszteséget azonosítják metaforikus szinten abban is, ahogy a zárótételek a megszokott formai szabályokat manipulálják, illetve ezekkel a szabályokkal szembeszállnak. A H-dúr trió újraírt fináléját hallgatva ez a veszteség minden olyan zenei ponton érzékelhetővé válik, ahol az elvárásainkkal szemben nem az eredeti műből ismert zenei anyagot halljuk. Ez a veszteségélmény nyilvánul meg több olyan Brahms-kortárs feljegyzésében, akik az újraírt műből hiányolták a fiatalkori darabból kivágott szakaszokat, valamint abban a bizonytalanságban, zavarodottságban is, amelyről Clara Schumann számolt be naplójában az újraírt darabot hallva.

⁷¹ Nicole Grimes James Webster elemzéseit segítségül hívva elemzi ezeket a lezárásokat, melyekre egy olyan archetípus példáiként hivatkozik, melyek az „*emberi létezéssel kapcsolatos nagyfokú tudatosságot*” hordozzák magunkban. James Webster, „Brahms's Tragic Overture: The Form of Tragedy”, in Robert Pascall (szerk.), *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 115. Idézi: Nicole Grimes, *Brahms's Elegies: The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 240.

⁷² Grimes, *Brahms's Elegies*, 217.

A zenei múlt emlékei

A Schumann-kapcsolódások mellett az *An die ferne Geliebte* dalciklust idéző allúzióval Brahms egyúttal emléket állíthatott Beethovennek és az ő hatásának is. Ugyanez a motívum már Schumann C-dúr *Fantáziájával* kapcsolatban is jelentős volt, hiszen a zeneszerző a Lisztnek dedikált művel a bonni Beethoven-emlékmű felállítását is támogatni kívánta. Az allúzió kései darabból való kivágása így azt a kérdést is felveti, mennyire gondolhatta Brahms továbbra is érvényesnek, hogy egy számára fontos szerző művét egy ilyen konkrét idézettel emelje be saját darabjába. Beethoven hatása az újraírt trióban más, absztraktabb formákban is jelen van, például az első tétel új második témáinak ereszkedő tereláncaiban, melyekhez hasonlókat Brahms több Beethoven-műben és -vázlatban is tanulmányozott.⁷³ A múlttal való kapcsolat egy speciális formája, a zeneszerző zenei múltához és elődeihez fűződő kapcsolata mutatkozik meg abban, ahogyan Brahms az allúzióknak teret ad a korai darabban. Harold Bloom hatáselméletéből (*anxiety of influence*) kiindulva Raymond Knapp egy tanulmánya is rávilágít arra, milyen mélyen foglalkoztathatta Brahmsot az allúziótól való szorongás (*anxiety of allusion*), azaz annak a kérdése, milyen formában hagyhat és mutathat meg nyomokat a múlt zenéjéből saját kompozícióiban.⁷⁴ A korai trió zárótételének *távoli kedves*-allúziójában a múlt zenéjének nyomai Beethoven és Schumann vonatkozásában is egyértelműen megmutatkoznak, a nyomok kései fináléból való kivágása azonban nyugtalanító is lehet, ha azt feltételezzük, hogy eltüntetésüket Brahms valamiféle szorongása motiválta.

Ha a H-dúr trió fináléja és Brahms az allúziótól való esetleges szorongásai között keresünk kapcsolatot, valószínűbb, hogy Brahmsot a Schumann-nal való összehasonlítás lehetősége nyugtalaníthatta. Schumann Brahmsról szóló, a *Neue Zeitschrift für Musik* 1853. október 28-i számában megjelentetett írásának jövendölései súlyos elvárásént nehezedtek az akkor húszéves szerzőre. Brahms többször kifejezte aggodalmát a Schumann-házaspárnak: vajon meg tud-e felelni a cikkben leírtaknak, fel tud-e nőni műveivel a nyilvános méltatáshoz?⁷⁵ Brahms Schumannhoz fűződő kapcsolatának

⁷³ Id. Marie Rivers Rule, *The Allure of Beethoven's Terzen-Ketten: Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms* (PhD-disszertáció, University of Illinois, 2011), valamint az első tételről szóló II.2 fejezetet.

⁷⁴ Raymond Knapp, „Brahms and the Anxiety of Allusion”, *Journal of Musicological Research*, 18 (1998), 1–30.

⁷⁵ „Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann.” („A nyilvános dicséret, melyet kaptam Öntől, oly mértékben felfokozta a teljesítménnyemmel

fényében a *távoli kedves*-allúzió H-dúr trióban való szerepeltetését a pályája elején járó zeneszerző rajongó tiszteletadásának is felfoghatjuk. Több mint három évtized távlatából azonban Brahms már azt is élesebben láthatta, milyen összetett és sokrétű formákban építette be műveibe Schumann a *távoli kedves*-utalásokat. A H-dúr trió revideálása így akár egy olyan kísérletként is értelmezhető, mellyel arra törekedett, hogy képessé váljon Schumann-nál is rejtettebb, mélyebb formában megőrizni művében az allúziót.

Az Adagio Schubert-dallama és a finálé Beethoven-allúziója mellett Jacquelyn Sholes egy harmadik allúziót is felfedezni vélt a H-dúr trióban: Scarlatti C-dúr szonátájának (K. 159) több jellegzetességét párhuzamba állította a Brahms-darabbal.⁷⁶ Ebben a keretben a trió még erőteljesebben kötődik a zenei múlthoz, és még több olyan szerzővel folytat párbeszédet, akik mintaként, inspirációként szolgáltak a fiatal Brahms számára. A Sholes elemzéseiben bemutatott Scarlatti-hatásokat alátámaszthatja, hogy Brahms az 1850-es évek közepétől valóban sokat foglalkozott a barokk zeneszerző műveivel. Bár Brahms Scarlatti zenéje iránti érdeklődésének csak 1854-től van nyoma levelezéseiben, elképzelhető, hogy már 1853 őszén, a Schumann-házaspárral való találkozásának idején is játszott Scarlatti-műveket.⁷⁷

Ahogy Sholes hipotézise is felhívja rá a figyelmet, a H-dúr trió feltételezett allúziói éppúgy szólhatnak Brahms zeneszerző-elődökhöz való viszonyáról, mint Clara Schumannhoz fűződő kapcsolatáról. Brahms 1889-ben, komoly tekintéllyel bíró zeneszerzőként egészen más helyet foglalt el a zeneéletben, mint harmincöt évvel korábban, pályakezdőként. Míg 1854-ben fontos lehetett számára, hogy darabját egyértelmű és jól látható szálakkal kapcsolja a zenei múlthoz, később ezt kevésbé explicit formában tette.

A távolság, amelyet a Beethoven-dalciklusban szereplő szerelmeseknek át kellett hidalniuk, párhuzamba állítható azzal a távolsággal is, mely Brahms és a zeneszerző-elődök között húzódott.⁷⁸ Ha továbbviszi, továbbénekli a dalokat, melyeket kapott tőlük, talán közelebb kerülhet hozzájuk, egyesülhet velük egy elképzelt zenei szövetségben. Ez az egyesülés és szövetség azonban ugyanúgy vágyott marad, ahogyan a *távoli kedves*-

kapcsolatban a közönség elvárásait, hogy nem is tudom, egyáltalán képes vagyok-e valamelyest megfelelni ezeknek.”) Brahms levele Robert Schumann-nak (1853. november 16.), in *Clara Schumann–Brahms Briefe* I, 1–2.

⁷⁶ Jacquelyn Sholes, „Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism? Reconsidering Allusion and Extramusical Meaning in the 1854 Version of Brahms’s B-Major Trio”, *19th-Century Music*, 34 (2010)/1, 61–86.

⁷⁷ Sholes, *Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism?*, 80–81.

⁷⁸ Reynolds, *Motives for Allusion*, 126–127. Idézi: Sholes, *Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism?*, 81–82.

dallam megéneklésével is csak a fantázia világában találkozhatnak az egymástól távol lévő szerelmesek. Az allúziókon túl Brahms fiatalkori H-dúr triója számos más zenei eszközzel is kapcsolódott a zenei múlthoz – az első tétel barokkos, ellenpontos szakaszaival és Beethovenhez visszanyúló tercláncaival éppúgy, mint az Adagio Kreisler-karakterén keresztül a hoffmanni és schumanni világgal. Az allúziók azáltal kaphatnak mégis kitüntetett szerepet a zenei múltból érkező hatások között, hogy a megidézett zeneművekkel ezeknek a hatásoknak és kapcsolódásoknak egészen konkrét példáit, olykor teljes láncolatait mutatják meg. Ez a láncolat a H-dúr trió korai fináléjában Schumannon keresztül vezeti el Brahmsot Beethovenhez, az allúzióval teremtve meg egyfajta sajátos folytonosságot a bemutatott művek között.

A Brahms számára kiemelten fontos zeneszerző elődökről tanúskodik 1862. november 29-i bécsi bemutatkozó estjének műsora is, melyet minden bizonnyal nagy tudatossággal állított össze, és mellyel szimbolikusan az elődökhöz fűződő zeneszerzői viszonyáról is állást foglalt. Kitüntetett szerepet szánt ezen a koncertjén Schumann C-dúr *Fantáziájának*, melyet sokáig sem Liszt, a *Fantázia* eredeti dedikáltja, sem pedig Clara Schumann nem adott elő nyilvánosság előtt.⁷⁹ Schumann *Fantáziája* mellett Brahms saját A-dúr zongoranegyesét (a Hellmesberger Kvartettel) és Händel-variációit, valamint Bach F-dúr toccatáját (feltehetően a BWV 540-es műből készült saját átíratát) játszotta.⁸⁰ A legfontosabb elődök közül Beethoven hiányát pedig talán épp a *Fantázia* pótolhatta. A koncertről írt kritikájában Hanslick egy „szőke, Szent János arcú” zeneszerzőről tudósított, és kiemelte Brahms műveinek belső rokonságát Schumannéval, hangsúlyozva zenéjük tisztaságát, szubjektivitását és érzékeny befelé fordulását. Brahms zongorajátékát magasztalva úgy ítélte, hogy nála igazabban és mélyebben senki nem adhatta volna elő a *Fantáziát*. Írásában a darab Beethovenhez kötődő keletkezésére és később elvetett tételcímeire (*Ruinen – Romok*, *Triumphbogen – Diadalív*; *Sternenkrantz – Csillagkoszorú*) visszautalva Hanslick azt is megfogalmazta: „Mily tévedhetetlenül vélték kihallani a gondolkodó zenészek [Gedankenmusiker] Beethoven teljes élettrajzát ebből a műből, amely ma, cím nélkül már nem esik áldozatául ilyen kísérleteknek.”⁸¹

⁷⁹ Liszt csak privát eseményeken vagy tanítványai körében játszotta a *Fantáziát*, Clara Schumann pedig a fennmaradt koncertprogramok tanúsága szerint csak a komponálása után közel három évtizeddel, 1867-ben tűzte műsorra a darabot. Walker, *Schumann, Liszt and the C Major Fantasie*, Op. 17, 164–165.

⁸⁰ Walter Frisch és Kevin C. Karnes (szerk.), *Brahms and His World: Revised Edition* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 230.

⁸¹ „Wie unfehlbar hätten die Gedankenmusiker Beethoven's ganze Biographie aus demselben Stück herausgehört, das gegenwärtig ohne Titel vor derlei Experimenten so ziemlich Ruhe hat.” Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* (Bécs, 1870), 257.

Vigasztaló zenék

Brahms, a H-dúr trió és a Schumann-házaspár kapcsolata élettörténetük ismert mozzanatainak tükrében is jelentőséggel bír.⁸² A kézirat tanúsága szerint Brahms nem sokkal azután komponálta a darabot, hogy személyesen megismerkedett a Schumann-házaspárral. 1853. szeptember 30-án látogatta meg őket Düsseldorfban, ahol több napot is együtt töltöttek. Néhány hónappal a düsseldorfi találkozás után, január végén Clara és Robert Schumann Hannoverbe utaztak, ahol Brahmszal és Joachim Józseffel is többször találkoztak. Brahms épp ebben a januári időszakban dolgozhatott a legintenzívebben a trión, nincsenek azonban megbízható források azzal kapcsolatban, vajon megosztotta-e a Schumann-házaspárral a készülő mű részleteit. Legközelebb Brahms utazott újra Düsseldorfba, közvetlenül azután, hogy Schumann öngyilkossági kísérletéről értesült. Március 3-án érkezett meg Clarához, Schumann pedig egy nappal később, március 4-én távozott Endenichbe.

*„Az egyetlen dolog, amely gyógyírt nyújthat számomra – az ő zenéje! Felolvadok benne, a legmélyebben megérint, de csak pillanatokra enyhíti fájdalmamat.”*⁸³ Clara Schumann gyakran írt naplójában arról, hogyan nyújtott számára a zene vigasztalást férje távollétében. Érkezése napján írta Brahmsról: *„[...] azt mondta, csak azért jött, hogy engem – ahogy csak kívántam – felvidítson a zenével [...]”*⁸⁴ Brahmsnak különleges szerepe volt a vigasztaló közös zenélésekben, és ebben az új szerepében még közelebb kerülhetett ahhoz a Clarával és Roberttel vágyott egységhez, amelyet Schumann zenéjét játszva gyakran elképzelt korábban. Clara április 10-én így írt róla férjének:

A jó Brahms egy igazi, mély érzésű barát! Szavakkal nem sokat árul el ebből, de látni az arcvonásain, a beszédes szemein, és azon, ahogy velem búsul a Kedvesért, akit ő is úgy tisztel. Már csak azért is annyira szeretetre méltó ő a szememben, mert minden lehetőséget megtalál, hogy valamilyen zenei témával felvidítson engem.⁸⁵

⁸² Az 1854-es trió keletkezésének dokumentációját ld. a Bevezetésben.

⁸³ *„Es ist das einzige, was mir Linderung schaffen kann – seine Musik! Da gehe ich darin auf, sie ergreift mich aufs tiefste, lindert aber doch auf Minuten meinen Schmerz.”* (1854. március 6.), in Litzmann II, 305.

⁸⁴ *„[...] er sagte, er sei nur gekommen, um mir, wenn ich es irgend wünschte, in Musik Erheiterung zu verschaffen [...]”* (1854. március 3.), in Litzmann II, 302.

⁸⁵ *„Der gute Brahms zeigt sich immer recht als ein tieffühlender Freund! Er spricht es nicht viel aus, aber man sieht es an seinen Gesichtszügen, seinem sprechenden Auge, wie er mit mir um den Geliebten, den er ja so hoch verehrt, trauert. Überhaupt ist er auch darin so liebenswürdig, daß er jede Gelegenheit aussucht, mich durch irgend etwas Musikalisches aufzuheitern.”* (1854. április 10.), in Litzmann II, 311.

Brahms 1854 tavaszán a Robertről szóló emlékek felidézésében is kitüntetett társa volt Clarának, aki egy közös erdei sétát követően fogalmazta meg naplójában a következő sorokat:

[...] Brahmsszal legszívesebben Robertről beszélgetek, először is, mert Robert annyira kedveli őt, azután pedig azért, mert minden fiatalságával együtt számomra oly jóleső gyengéd érzülettel bír. Az egész ember igazán meghatározó jelenség, egyrészt mert műveltsége messze meghaladja életkorát, érzelmeiben viszont oly gyermeki... Egyre inkább tanulom őt tisztelni és szeretni. Robert azonnal felismerte, hogy milyen is ő.⁸⁶

A zenélésekhez természetesen több közös barát is csatlakozott, köztük Joachim, Grimm és Dietrich, akik a legkülönbözőbb Schumann-művek felelevenítésében vettek részt, köztük a *Faust-jelenetek*, a *Des Sängers Fluch* és a *Das Glück von Edenhall* vagy a *Requiem* megszólaltatásában. Schumann művei mellett több más, Clara számára kedves zenét is játszottak, például Schubert, Mozart vagy Mendelssohn darabjait. Ebben az intenzív időszakban, március 26-án játszotta el először Brahms Clarának H-dúr zongoratrióját, melyet április 17-én már Joachim és Hermann Grimm közreműködésével adott elő neki, és melyet ugyancsak áprilisban Clara is gyakorolni kezdett. Az 1854-es trió így mindkettejük számára összekapcsolódott a Schumann távozása után együtt töltött hetekkel, és később is emlékeztethette őket erre az időszakra.

Az 1854-es trió fináléjában a fiatal Brahms zenei utalások és emlékek komplex összefüggésein keresztül kapcsolódott az őt körülvevő közvetlen baráti, zenei környezethez. Harmincöt évvel később, az újraírás során mindezeket az összefüggéseket újraértékelte, és 1889-ben egy olyan finálét alkotott, melyben az eredeti darab nemcsak megőrzött témáival és zenei anyagaival hagyott nyomot, de a kimetszett részek helyén maradó hiánnyal és az újrakomponált szakaszokban érezhető veszteségekkel is.

⁸⁶ „[...] überhaupt mit Brahms spreche ich am liebsten von Robert erstlich weil Robert ihn vor allen liebt, und dann hat er bei aller Jugend ein mir so wohltuendes Zartgefühl! Der ganze Mensch ist eine gar bedeutende Erscheinung, einesteils weit über sein Alter hinaus in seiner Bildung und andernteils wieder so ganz kindlich in seinen Empfindungen... Man lernt ihn immer mehr hochhalten und lieben! Robert hat ihn gleich so recht erkannt, wie er ist.” (1854. május 27.), in Litzmann II, 317–318.

Epilógus

*[...] milyen szomorú is a sors, hogy minden gondolat, amint az ember meg akarja fogalmazni, olyan durvává válik, és leráz magáról minden kis pihét, mint a pillangó talán rosszindulatból, amiért az ember el akarja kapni azt, ami illékony, és rögzíteni azt, ami rugalmasan változó. Ugyanígy vagyok a darabbal, minél mélyebbre nézek benne, annál mélyebbé válik a tétel is, annál több csillag jelenik meg a halványuló fényben, amely eleinte elrejtette a ragyogó művészeteket, annál több várt és meglepő örööm van, és annál világosabb az a folyamatos vonzás, amely a sokféleségből egységet teremt.*⁸⁷

A H-dúr trió fiatalkori és kései változatának kapcsolatában rejlő ambivalencia Brahms az újraírt darabról szóló megnyilvánulásaiban is tükröződik. Az egyik pillanatban még úgy fogalmazott, hogy „*csak megfésülte és elrendezte kicsit a fiatalkori trió haját*”⁸⁸, majd nem sokkal később kasztrációhoz hasonlította az újraírást. Simrocknak küldött üzenetében az új kiadásról szólva azt hangsúlyozta: „*Noha a régi rossz, azt nem állítom, hogy az új jó!*”⁸⁹ A kései mű 1890. februári bécsi bemutatója után is kifejezte vívódását:

A darabot odadobtam már a halottakhoz, és nem akartam eljátszani. Az, hogy én magam nem voltam vele megelégedve és nekem nem tetszett, nem sokat jelent, de amikor szóba került, senki nem volt kíváncsi rá, és mindenki, például Joachim és Wüllner is, arról kezdett beszélni, hogy micsoda élvezettel játszották nemrég a régi darabot, és milyen szenvedélyesnek, romantikusnak és még mi mindennek találták. Most már örülök, hogy mégiscsak eljátszottam, nagyon élvezetes nap volt.⁹⁰

⁸⁷ „[...] *welch ein trauriges Schicksal es doch ist, daß sich jeder Gedanke, sobald man ihn formulieren will, so vergrößert und sein ganzes bißchen Flaum abschüttelt, wie der Schmetterling vielleicht aus Bosheit darüber, daß man ihn, den flüchtigen, fangen will, ihn, den dehnbaren, fixieren will. Es geht mir eigen mit dem Stück, je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmrigen Helle, die die leuchtenden Künste erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht.*” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1885. szeptember 8.), in *Brahms–Herzogenberg Briefe* II, 85–86. Elisabeth von Herzogenberg a 4. szimfóniát tanulmányozva írta ezt a levelét Brahmsnak, sorait ugyanakkor a konkrét darabtól függetlenül, a H-dúr triót vizsgáló munkám vonatkozásában is kifejezőnek tartom.

⁸⁸ Brahms levele Grimmnek (1890. március eleje), in *Brahms Briefwechsel* IV, 150.

⁸⁹ „*Wegen des verneuertens Trios muß ich noch ausdrücklich sagen, daß das alte zwar schlecht ist, ich aber nicht behaupte, das neue sei gut!*” Brahms levele Simrocknak (1890. december 13.), in *Brahms–Simrock Briefe* IV, 37.

⁹⁰ „*Ich hatte das Stück schon zu den Toten geworfen und wollte es nicht spielen. Daß es mir selbst nicht genügen und gefallen wollte heißt wenig, aber wenn darauf die Rede kam, war niemand neugierig darauf,*

Az ambivalenciával a jelenség természeténél fogva együtt járó, ellentétes irányokba mutató, erőteljes érzelmek az ambivalencia tárgyának jelentőségére is felhívják a figyelmet. Brahms aligha vonzódhatott volna egyszerre olyan mértékben a fiatalkori darabjához, hogy újra el akarjon mélyedni benne, és érezhetett volna késztetést arra, hogy megsemmisítse egyes részeit, ha a H-dúr trió nem lett volna különösen fontos a számára. Ezt a fontosságot csak töredékesen fejezheti ki maga a produktum, az újraírt darab, sokkal inkább abban a párbeszédben nyilvánulhatott meg, amelyet az ötvenhat éves Brahms az újrakomponálás során a húszéves, zeneszerzői pályája kezdetén álló önmagával folytatott.

Ezt a belső párbeszédet nem ismerhetjük meg valódi gazdagságában és mélységében, az egymás mellett élni hagyott két H-dúr trió jellegzetességei, hasonlóságai és különbségei ugyanakkor alapvető tartalmaira világítanak rá. Az utókor által megőrzött vagy konstruált Brahms-képek egész sorát fedezhetjük fel a fiatalkori és a kései darabban: Brahms-Kreisler romantikus útkeresését éppúgy, mint a tekintélyes zeneszerző „objektivitását” vagy az idő múlásával szembesülő művész nosztalgiáját. Úgy gondolom – és dolgozatomban is ezt igyekeztem bizonyítani –, hogy akkor kerülhetünk közelebb a két változat megértéséhez, ha az újraírás különböző olvasatait nem egymást kizáró magyarázatokként versenyeztetjük, hanem olyan párhuzamos történetekként tekintünk rájuk, amelyekben tere van az ellentmondásoknak, az ambivalenciának is.

Az újrakomponálás szükségszerű ellentmondásait érzékeltette Brahmsnak írt levelében Elisabeth von Herzogenberg, amikor így fogalmazott:

Némán tiltakozott bennem valami az átdolgozás ellen. Úgy éreztem, nincs joga hozzá, hogy a mester kezével belekomponáljon ifjúságának kedves vonásaiba, még akkor sem, ha azok homályosak is olykor. És azt gondoltam, hogy ezt soha nem lehet megtenni, hiszen senki sem ugyanolyan ennyi idő után – és vajon nem énekelné-e az ember vágyakozva: „*Es war ein Duft, es war ein Glanz.*”⁹¹

und jeder, auch Joachim, Wüllner z. B., fing dann davon an, wie er erst neulich mit so vielem Vergnügen das alte Stück gespielt habe, und fand es schwärmerisch, romantisch und was alles. Nun ist mir lieb, daß ich's doch gespielt habe, es war ein sehr vergnügter Tag.” Brahms levele Clara Schumann-nak (1890. február 23.), *Clara Schumann–Brahms Briefe* II, 403–404.

⁹¹ „*Im Stillen protestierte etwas in mir gegen die Umarbeitung – es war mir, als hätten Sie kein Recht dazu, in die Jugendzüge, die lieblichen, wenn auch ab und zu verschwommenen, mit Ihrer Meisterhand jetzt hineinzukomponieren, und ich dachte, das kann nimmermehr werden, weil niemand derselbe ist noch so langer Zeit – und ob man nicht wehmütig singen würde: »Es war ein Duft, es war ein Glanz.«*” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1890. október 9.), in *Brahms–Herzogenberg Briefe* II, 241–242.

Az „*Es war ein Duft, es war ein Glanz*” [„*Egy illat volt, egy ragyogás volt*”] idézettel Brahms „*Ich sah' als Knabe Blumen blühen...*” kezdetű *Heimweh*-dalára utalt (op. 63/9), amelyben a szerző – Klaus Groth szövegét követve – a fiatalság virágzását, ragyogását és tűnékenységét énekelte meg.

Az újrakomponálásnál is találóbbnak tartom az 1854-es és az 1889-es változat kapcsolatát úgy megragadni, ahogyan azt Brahms is tette Clara Schumann-nak címzett levelében: megkomponálta *még egyszer* H-dúr trióját. Két különböző H-dúr zongoratrió született, amelyek elválaszthatatlanok egymástól, de önmagukban is teljesek. Dolgozatom zárásaként vonzó lehetne arról írnom, hogy az út végén a célba értem, és megfejtettem, miért írta meg Brahms még egyszer a H-dúr triót, miért pontosan azokat a részeit írta újra, amelyeket újraírt, és miért hagyta meg azokat, amelyeket meghagyott. A felvetett problémákra olykor egyenes úton válaszokat találtam, míg máskor a kérdések csak azt engedték, hogy körözzek körülöttük – emlékeztetve arra, ahogy Kreisler a köreiben köröz. Ha a körök elvértve spirállá alakultak, úgy alkalmanként talán a meg nem válaszolható kérdések lényegéhez is közelebb kerültem. Bízom benne, hogy ha óhatatlan durvaságokkal is, mégis valamiféle egységet teremthettem a sokféleségben, és hozzájárulhattam a fiatalkori és a kései H-dúr trió, a fiatal és a *kései* Brahms sokrétű viszonyának árnyaltabb megértéséhez.

BIBLIOGRÁFIA

- Adorno, Theodor W., „Brahms aktuell”, in Rolf Tiedemann és Klaus Schultz (szerk.), *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften V* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984), 200–203.
- _____, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, közr. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1993).
- _____, *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*, szerk. Zoltai Dénes (Budapest: Helikon, 1998).
- Bagge, Selmar, „Das moderne Claviertrio und seine Vertreter“, *Deutsche Musikzeitung*, 2/48 (1861. november 30.), 377–380.
- Bahr, Hermann, *Essays* (Lipcse: Insel-Verlag, 1912).
- Baldassarre, Antonio, „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major Opus 8.”, *Acta musicologica*, 72 (2000)/2, 145–167.
- Barone, Anthony Edward, „Richard Wagner's Parsifal and the Theory of Late Style”, *Cambridge Opera Journal*, 7 (1995)/1, 37–54.
- Beller-McKenna, Daniel, „The Rise and Fall of Brahms the German”, *Journal of Musicological Research*, 20 (2001), 187–210.
- _____, *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004).
- _____, „The Construction of Nostalgia in Brahms's Late Instrumental Music”, in Maren Goltz, Wolfgang Sandberger és Christiane Wiesenfeldt (szerk.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890es Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*. (München: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, 2010), 257–267.
- Berger, Karol és Newcomb, Anthony (szerk.), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays* (Cambridge, MA és London, 2005).
- Berry, Paul, „Old Love: Johannes Brahms, Clara Schumann, and the Poetics of Musical Memory”, *The Journal of Musicology*, 24 (2007)/1, 72–111.

- _____, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion* (New York: Oxford University Press, 2014).
- Bloom, Harold, *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973).
- Bodley, Lorraine Byrne és Horton, Julian, *Schubert's Late Music – History, Theory, Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Bónis Ferenc, „Erkel Sándor és a korabeli európai zene: Brahms, Dvořák és Goldmark magyarországi kapcsolatai”, *Zempléni múzsa*, 6 (2006)/4, 38–45.
- Borchardt, Georg, „Ein Viertonmotiv als melodische Komponente in Werken von Brahms”, in Constantin Floros, Hans Joachim Marx és Peter Petersen (szerk.), *Brahms und seine Zeit. Symposion Hamburg 1983* (Hamburg: Laaber Verlag, 1984; *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7), 101–112.
- Botstein, Leon, *Music and Its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870–1914* (PhD-disszertáció, Harvard University, 1985).
- _____, „Brahms and Nineteenth-Century Painting”, *19th-Century Music*, 14 (1990), 154–168.
- _____, „Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna,” in Walter Frisch and Kevin C. Karnes (szerk.), *Brahms and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 3–25.
- Bozarth, George S., „Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and Other Documents of His Life and Work”, *Fontes Artis Musicae*, 30 (1983)/3, 98–117.
- _____, „Brahms's B major Trio: An American Premiere”, *The American Brahms Society Newsletter*, 8 (1990)/1, 1–4.
- _____, „Brahms's Lieder ohne Worte. The 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas”, in *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 345–378.
- _____, (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990).
- Brahms, Johannes, *Johannes Brahms Briefwechsel*, 16 kötet (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907–1922).

- I–II. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, közr. Max Kalbeck (1907).
- IV. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, közr. Richard Barth (1908).
- V–VI. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, közr. Andreas Moser (1908).
- VIII. *Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, közr. Max Kalbeck (1915).
- IX–X. *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, közr. Max Kalbeck (1917).
- XI–XII. *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, közr. Max Kalbeck (1919).
- XIV. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau*, közr. Wilhelm Altmann (1920).
- XVI. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und mit Otto Dessoff*, közr. Cal Krebs (1920–1922).
- Brodbeck, David, „The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange: or, Robert, Clara, and »the Best Harmony between Jos. and Joh.«”, in David Brodbeck (szerk.), *Brahms Studies I* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), 30–80.
- Brodbeck, David, „Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music”, in Michael Musgrave (szerk.), *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge University Press, 1999), 98–132.
- _____, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna* (New York: Oxford University Press, 2014).
- Byrne Bodley, Lorraine és Horton, Julian (szerk.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).
- Cook, Nicholas, „Performing Rewriting and Rewriting Performance: The First Movement of Brahms's Piano Trio, op. 8”, *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 4 (1999), 227–234.
- Dahlhaus, Carl, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978).

- _____, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, ford. Mary Whittall (Berkeley: University of California Press, 1980).
- _____, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 2008).
- Danuser, Hermann, „Aspekte einer Hommage-Komposition. Zu Brahms‘ Schumann-Variationen Op. 9“, in Friedhelm Krummacher és Wolfram Steinbeck (szerk.), *Brahms Analysen* (Kassel: Bärenreiter, 1984; *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 28), 91–106.
- Daverio, John, *Crossing Paths: Schubert, Schumann and Brahms* (New York: Oxford University Press, 2002).
- Davis, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: Free Press, 1979).
- Dietrich, Albert, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit* (Lipcse: Wigand, 1898).
- Ebert, Wolfgang, „Brahms in Ungarn: Nach Der Studie »Brahms Magyarorság« [sic!] von Lajos Koch.“ *Studien Zur Musikwissenschaft*, 37 (1986), 103–164.
- Epstein, David, „Brahms and the Mechanism of Motion: The Composition of Performance“, in George Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 191–226.
- Floros, Constantin, *Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980).
- _____, *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes. Studies in Musical Semantics*, ford. Ernest Bernhardt-Kabisch (Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2015).
- Frisch, Walter, „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition“, *19th-Century Music*, 5 (1982)/3, 215–232.
- _____, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- _____, „Brahms and Schubring: Musical Criticism and Politics at Mid-Century“, *19th-Century Music*, 7 (1984)/3, 271–281.
- _____, és Karnes, Kevin C. (szerk.), *Brahms and His World: Revised Edition* (Princeton: Princeton University Press, 2009).

- Gardenal da Silva, Fabio Roberto, „Brahms’s Piano Trio Op. 8 in B Major: A Comparison between the Early (1854) and Late (1891) Versions” (PhD-disszertáció, New York University, 1992).
- Gaynor G., Jones, „Helm, Theodor Otto”, *Grove Music Online*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12746> (letöltve: 2022. augusztus 1.)
- Geiringer, Karl, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, ³1981).
- Goehr, Alexander, „The Ages of Man as Composer. What’s Left to Be Done?”, *The Musical Times*, 140 (1999)/1867, 19–28.
- Goltz, Maren, Sandberger, Wolfgang és Christiane Wiesenfeldt (szerk.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms’ Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*. (München: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, 2010).
- Gombos László, „»Erkelék és Huberék« – A magyar zenei élet erőviszonyai a 19. század második felében”, in Ittész Mihály (szerk.), *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére* (Budapest: Argumentum, 2012), 137–153.
- Gottlieb-Billroth, Otto (közr.), *Billroth und Brahms im Briefwechsel* (Berlin: Urban und Schwarzenberg, 1935).
- Grimes, Nicole, „The Schoenberg/Brahms Critical Tradition Reconsidered”, *Music Analysis*, 31 (2012)/2, 127–175.
- Grimes, Nicole, *Brahms's Elegies: The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).
- Hamilton, Katy és Loges, Natasha (szerk.), *Brahms in the Home and the Concert Hall* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
- Hancock, Virginia, „The Growth of Brahms’s Interest in Early Choral Music, and Its Effect on His Own Choral Compositions”, in Robert Pascall (szerk.), *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 27–40.

_____, „The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler. Quotations from Poets, Philosophers, and Artists Gathered by Johannes Brahms”, szerk. Carl Krebs, ford. Agnes Eisenberger (recenzió), *Music and Letters* 86 (2005)/1, 149.

Hanslick, Eduard, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* (Bécs, 1870).

_____, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken* Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886).

_____, *Aus dem Tagebuche eines Musikers* (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892).

_____, *Fünf Jahre Musik, 1891–1895: Kritiken* (Berlin: 1896).

_____, *A zenei szép*, ford. Csobó Péter György (Budapest: Typotex, 2007).

Haraszi Emil, *Hubay Jenő élete és munkái* (Budapest: Singer és Wolfner, 1913).

Helmholtz, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1863).

Henschel, George, *Personal Recollections of Johannes Brahms. Some of his Letters to and Pages from a Journal kept by George Henschel* (Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, 1907).

Hepokoski, James és Darcy, Warren, *Elements of sonata theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth century sonata* (New York: Oxford University Press, 2011).

_____, *A Sonata Theory Handbook* (New York: Oxford University Press, 2021).

Herttrich, Ernst, „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur Opus 8. Frühfassung und Spätfassung: Ein analytischer Vergleich”, in Martin Bente (szerk.), *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (München: Henle, 1980), 218–236.

Hirsch, Marjorie, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

Hirschfeld, Robert és Perger, Richard von, *Geschichte des K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Bécs: Gesellschaft der Musikfreunde, 1912).

- Hoffmann, E. T. A., *E. T. A. Hoffmann válogatott zenei írásai*, szerk. Várnai Péter (Budapest: Zeneműkiadó, 1960).
- _____, *Fantáziadarabok Callot modorában I–II.*, ford. Horváth Géza (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2007).
- _____, *Murr kandúr életszemlélete, valamint Kreisler karmester töredékes életrajza*, ford. Szabó Ede (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2008).
- Hofmann, Kurt, „Brahms the Hamburg musician 1833–1862”, in Michael Musgrave (szerk.) *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge University Press, 1999), 3–30.
- Horstmann, Angelika, „Die Rezeption der Werke op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853–1860”, in Constantin Floros, Hans Joachim Marx és Peter Petersen (szerk.) *Brahms und seine Zeit. Symposion Hamburg 1983* (Hamburg: Laaber Verlag, 1984; *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7), 33–44.
- _____, „Die Brahms-Rezeption Der Jahre 1860 Bis 1880 in Ungarn” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 28 (1986), 451–487.
- Hull, Kenneth Ross, *Brahms the Allusive: Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms* (PhD-disszertáció, Princeton University, 1990).
- Hutcheon, Linda és Hutcheon, Michael, „Late Style(s): The Ageism of the Singular”, *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities* (2012. május 31.)
<https://arcade.stanford.edu/occasion/late-styles-ageism-singular> (letöltve: 2022. augusztus 1.)
- Jansen, F. Gustav (szerk.), *Robert Schumanns Briefe: Neue Folge* (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1904).
- Jenner, Gustav, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse* (Marburg in Hessen: N. G. Elwert, 1905).
- Joachim, Johannes, *Briefe von und an Joseph Joachim I–III.*, közr. Andreas Moser (Berlin: Julius Bard, 1911–1913).
- Kalbeck, Max, *Johannes Brahms I–IV* (Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904–1914).
- Knapp, Raymond, „Brahms and the Anxiety of Allusion”, *Journal of Musicological Research*, 18 (1998), 1–30.

- Köhler, Louis, [Brahms H-dúr zongoratriójáról], *Signale für die musikalische Welt*, 12 (1855. március), 90.
- Köstlin, H. A., *Die Tonkunst: Einführung in die Aesthetik der Musik* (Stuttgart, 1879),
- Kok, Roe-Min és Tunbridge, Laura (szerk.), *Rethinking Schumann* (Oxford University Press, 2011).
- Korngold, Julius, „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merker*, 3/2 (1912. január), 57–58.
- Korstvedt, Benjamin M. „Reading Music Criticism beyond the Fin-de-Siècle Vienna Paradigm”, *The Musical Quarterly*, 94, (2011)/1–2., 156–210.
- Kovács Sándor, „Brahms, a programzenész?”, *Magyar Zene*, 49 (2011)/2, 178–188.
- Kerman, Joseph, „An die ferne Geliebte”, in Alan Tyson (szerk.), *Beethoven Studies I* (New York: Oxford University Press 1973), 123–157.
- _____, „A Romantic Detail in Schubert’s Schwanengesang”, in Walter Frisch (szerk.), *Schubert: Critical and Analytical Studies* (Lincoln és London: University of Nebraska Press, 1986), 48–64.
- Koch Lajos, „Brahms Magyarországon”, in *A Fővárosi Könyvtár Évkönyve II. 1932* (Budapest Székesfőváros Házinyomdája, 1933), 53–75.
- Kosáry Domokos és Németh. G. Béla (szerk.), *A magyar sajtó története II/2* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985).
- Krebs, Carl (közr.), *Des jungen Kreislers Schatzkästlein: Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch Johannes Brahms* (Berlin, Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft, 1909).
- _____, (közr.), *The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler*, ford. Agnes Eisenberger (New York: Pendragon Press, 2003).
- Kretschmar, Hermann, *Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite* (Lipcse, 1887).
- _____, „Johannes Brahms”, in *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten* (Lipcse: Breitkopf & Hartel, 1910), 151–207.

- Kretzschmer, August és Zuccalmaglio, Anton Wilhelm von (közr.), *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen I* (Berlin: 1840).
- Kube, Michael, „Brahms' Klaviertrio H-Dur Op. 8 (1854) und sein gattungsgeschichtlicher Kontext”, in Ingrid Fuchs (szerk.), *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997: Kongreßbericht*, (Tutzing: Hans Schneider, 2001), 31–57.
- Laudon, Robert T., „The Debate about Consecutive Fifths: A Context for Brahms's Manuscript »Oktaven und Quinten«”, *Music and Letters*, 73 (1992), 48–61.
- Litzmann, Berthold (közr.), *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen I–III*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1902–1920).
- _____ (közr.), *Clara Schumann und Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896 I–II*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1927).
- Loges, Natasha, „How to Make a »Volkslied«: Early Models in the Songs of Johannes Brahms”, *Music & Letters*, 93 (2012)/3, 316–349.
- _____ és Hamilton, Katy (szerk.), *Brahms in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).
- Louis, Rudolf, *Anton Bruckner* (München: Georg Müller, 1905).
- Lubkoll, Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* (Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1995).
- Ludwig, Franz, *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik* (Bielefeld és Lipcse: Velhagen & Klasing, 1925).
- Mandyczewski, Eusebius, „Quartett Rosé: Brahms' neues Trio in H”, *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* 17/7 (1890. március 1.), 61.
- May, Florence, *The Life of Johannes Brahms* (London: Edward Arnold, 1905).
- McClelland, Ryan C., *Brahms and the Scherzo: Studies in Musical Narrative* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2010).
- McCorkle Donald M. és McCorkle, Margit L. „Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research”, *Acta Musicologica*, 48 (1976)/2, 253–272.

- McCorkle, Margit L. és McCorkle, Donald M., *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle, 1984).
- McMullan, Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
- _____, és Smiles, Sam, *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music* (Oxford: Oxford University Press, 2016).
- Moseley, Roger „Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 252–305.
- Musgrave, Michael, „Brahms’s First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin”, *Music Analysis*, 2 (1983)/2, 117–133.
- _____, *The Music of Brahms* (New York: Oxford University Press, 1985).
- _____, (szerk.), *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge University Press, 1999).
- _____, és Sherman, Bernard D. (szerk.), *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Newcomb, Anthony, „Once more »Between Absolute and Program Music«: Schumann's Second Symphony”, *19th Century Music*, 7 (1984)/3, 233–250.
- _____, „The Hunt for Reminiscences in Nineteenth-Century Germany”, in Karol Berger és Anthony Newcomb (szerk.), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays* (Cambridge, MA és London, 2005), 111–135.
- Niemöller, Klaus Wolfgang, „Spätstilaspekte”, in Gerhard Allroggen és Detlef Altenburg (szerk.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29 Dezember 1985* (Kassel: Bärenreiter, 1986), 175–183.
- Notley, Margaret, „Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music*, 17 (1993)/2, 107–123.
- _____, „»Volkskonzerte« in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony”, *Journal of the American Musicological Society*, 50 (1997), 421–453.
- _____, „Discourse and Allusion: The Chamber Music of Brahms”, Stephen E. Hefling (szerk.), *Nineteenth-Century Chamber Music* (New York és London: Routledge, 2004), 242–248.

- _____, „Musical Culture in Vienna at the Turn of the Twentieth Century”, in Bryan R. Simms (szerk.), *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School* (Westport, CT: Greenwood Press, 1999), 36–71.
- _____, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* (New York: Oxford University Press, 2007).
- Orel, Alfred, „Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms”, *Die Musik*, 29 (1937)/8, 529–541.
- Pascall, Robert (szerk.), *Brahms: biographical, documentary and analytical studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Parmer, Dillon, „Brahms, Song Quotation and Secret Program”, *19th Century Music*, 19 (1995)/2, 161–190.
- _____, „Musical Meaning for the Few: Instances of Private Reception in the Music of Brahms”, *Current Musicology*, 83 (2007)/2, 109–130.
- Paumgartner, Hans, „Musik. Concerte” (Feuilleton), *Wiener Abendpost*, 266 (1890. november 19.), 17.
- Perrey, Beate (szerk.), *The Cambridge Companion to Schumann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
- Péteri Lóránt, *Mahler, a scherzo és a „kisérteties”* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015).
- Phillips, Reuben, „Between Hoffmann and Goethe: The Young Brahms as Reader”, *Journal of the Royal Musical Association*, 146 (2021)/2, 455–489.
- Pintér Judit Nóra, *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia* (PhD-disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2011).
- Platt, Heather Anne, *Johannes Brahms: A Research and Information Guide* (New York: Routledge, 2011).
- Reynolds, Christopher, „The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An die ferne Geliebte”, *Acta Musicologica*, 60 (1998)/1, 43–61.
- _____, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003).

- _____, „Schumann Contra Wagner: Beethoven, the F.A.E. Sonata and »Artwork of the Future«” *Nineteenth-Century Music Review*, 18 (2021)/2, 181–207.
- Rose, Mauro, „Bagge, Selmar” *Grove Music Online*,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47528> (letöltve: 2022. augusztus 1.)
- Rosen, Charles, *Sonata Forms* (New York: W. W. Norton, 1988).
- _____, *The Romantic Generation* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1998).
- Roses, Daniel F., „Brahms and Billroth”, *American Brahms Society Newsletter*, 5 (1987)/1, 1–5.
- Rule, Marie Rivers, *The Allure of Beethoven’s Terzen-Ketten: Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms* (PhD-disszertáció, University of Illinois, 2011).
- Said, Edward W., *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (New York: Vintage Books, 2005).
- Sams, Eric, „Did Schumann Use Ciphers?”, *Musical Times*, 106 (1965)/1470, 584–591.
- _____, „Brahms and His Clara Themes”, *The Musical Times*, 112 (1971)/1539, 432–434.
- Schenker, Heinrich, *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes Unter Fortlaufender Berücksichtigung Auch des Vortrages und der Literatur* (Bécs és Lipcse: Universal Edition, 1912).
- Schering, Arnold, „Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 35 (1928), 9–23.
- Schmalfeldt, Janet, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (Oxford és New York: Oxford University Press, 2011).
- Schmidt, Christian Martin, *Johannes Brahms und seine Zeit* (Laaber: Laaber Verlag, ²1998).
- Scholz, Gottfried, „Zu Johannes Brahms: Klaviertrio in H-Dur Op. 8”, in Gernot Gruber (szerk.), *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und Innovation* (Laaber: Laaber Verlag, 2001), 139–148.
- Schorske, Carl E., *Bécsi századvég*, ford. Györfy Miklós (Budapest: Helikon Kiadó, 1998).

- _____, *Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism* (Princeton University Press, 1998).
- Schoenberg, Arnold, „Brahms the Progressive”, in *Style and Idea*, szerk. Dika Newlin (New York: Philosophical Library, 1950), 52–101.; magyarul „Brahms, a haladó”, ford. Csengery Kristóf, *Holmi*, 9 (1997)/12, 1696–1730.
- Schönberg, Arnold, *A zeneszerzés alapjai*, ford. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).
- Schubring, Adolf, „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* 56/12 (1862. március 21.), 93–96.; 56/13 (1862. március 28.), 101–104.; 56/14 (1862. április 4.), 109–112.; 56/15 (1862. április 11.), 117–119.; 56/16 (1862. április 18), 125–128.
- Schumann, Clara (közr.), *Jugendbriefe von Robert Schumann* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1910).
- Sholes, Jacquelin, „Lovelorn Lamentation or Histrionic Historicism? Reconsidering Allusion and Extramusical Meaning in the 1854 Version of Brahms's B-Major Trio”, *19th-Century Music*, 34 (2010)/1, 61–86.
- Simms, Bryan R., *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School* (Westport, CT: Greenwood Press, 1999).
- Sisman, Elaine, „Brahms and the Variation Canon”, *19th-Century Music*, 14 (1990)/2, 132–153.
- _____, „Brahms's slow movements: reinventing the »closed« forms”, in George Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 79–103.
- Smith, Peter, „Liquidation, Augmentation, and Brahms's Recapitulatory Overlaps,” *19th Century Music*, 17 (1994)/3, 237–261.
- Steinberg, Michael P., „Schumann's Homelessness”, in R. Larry Todd, *Schumann and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 47–79.
- Straus, Joseph N. „Disability and »Late Style« in Music”, *The Journal of Musicology*, 25 (2008)/1, 3–45.
- Struck, Michael, „Noch einmal Brahms's B major Trio: Where Was the Original Version First Performed?”, *The American Brahms Society Newsletter*, 9 (1991)/2, 8–9.

- _____, „Zwischen Alter und Neuer Welt: Unbekannte Dokumente zur Uraufführung und frühen Rezeption des Klaviertrios op. 8 von Johannes Brahms in der Erstfassung“, in Klaus Hortschansky (szerk.), *Traditionen—Neuansätze: Für Anna Amalie Abert (1906–1996)* (Tutzing: Schneider, 1997), 663–676.
- _____, „Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8“, in „Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8“, in Maren Goltz, Wolfgang Sandberger és Christiane Wiesenfeldt (szerk.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*. (München: Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, 2010), 112–128.
- Tadday, Ulrich, „Tendenzen der Brahms-Kritik im 19. Jahrhundert“, in Sandberger W. (szerk.), *Brahms Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2009), 112–127.
- Thompson, Christopher Kent, *Brahms and the Problematic of Traditional Sonata Form* (PhD-dissertáció, University of Wisconsin-Madison, 1996).
- Thym, Jürgen, „Song as Memory, Memory as Song“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 69 (2012)/3, 263–273.
- Todd, R. Larry, *Schumann and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1994).
- Tovey, Donald F. „Brahms, Johannes“, in Walter Wilson Cobbett (szerk.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (London: Oxford University Press, 1929), 158–182.
- _____, „Brahms's Chamber Music“, in *The Main Stream of Music and Other Essays*, szerk. Hubert Foss (New York: Oxford University Press, 1949), 220–270.
- Walker, Alan, „Schumann, Liszt and the C Major Fantasie, Op. 17: A Declining Relationship“, *Music and Letters*, 60 (1979)/2, 156–165.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von, *Robert Schumann: eine Biographie* (Bonn, ³1880).
- Webster, James, „Brahms's Tragic Overture: The Form of Tragedy“, in Robert Pascall (szerk.), *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- _____, „The General and the Particular in Brahms's Later Sonata Forms“, in George S. Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 49–78.

Weingartner, Felix von, *Die Symphonie nach Beethoven* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1897).

Wiesenfeldt, Christiane, „Nostalgie, Progression und Inszenierung. Aspekte der Spätphase(n) von Johannes Brahms”, in Maren Goltz, Wolfgang Sandberger és Christiane Wiesenfeldt (szerk.), *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890es Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008* (München: Brahms Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, 2010), 1–9.

Wolff, Christoph, „Brahms, Wagner, and Historicism”, in George S. Bozarth (szerk.), *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (New York: Oxford University Press, 1990), 7–11.

Yim, Annie, *A comparative and contextual study of Schumann's piano trio in D minor, Op. 63 and Brahms' piano trio in B major, Op. 8 (1854 version): from musical aesthetics to modern performances* (PhD-disszertáció, City University London, 2016).

Zaunschirm, Franz, *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (Hamburg: Wagner, 1988).

Hivatkozott 19. századi napilapok, folyóiratok: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, *Budapesti Hírlap*, *Budapesti Ujság*, *Deutsche Kunst- und Musikzeitung*, *Deutsches Volksblatt*, *Egyetértés*, *Fővárosi Lapok*, *Nemzet*, *Neue Zeitschrift für Musik*, *Neues Wiener Tagblatt*, *Pester Lloyd*, *Pesti Hírlap*, *Pesti Napló*, *Signale für die musikalische Welt*, *Wiener Abendpost*, *Zenelap*