

Kovács Sándor

BRAHMS, A PROGRAMZENÉSZ?*

Anthony Newcomb¹ egy Schumann-tanulmánya inspirált az alább kifejtendő gondolatokra. Az írás 1984-ben jelent meg, s voltaképp Ludwig Finscher 1979-ben közzétett cikkére reflektál.² Bevezetőjében Newcomb bemutatja a II. (C-dúr) szimfónia fogadtatásának és értékelésének történetét. Az összeállításból az derül ki, hogy a kevésbé sikeres premiert leszámítva a további előadásoktól és a partitúra közreadásától, vagyis az 1840-es évtized második felétől kezdve a művet évtizedeken át mindenki nagyra értékelte. Beethoven ötödikjéhez (olykor kilencedikjéhez) hasonlították, s költői tartalmat tulajdonítottak neki. Nem programot – ilyen megszire senki sem merészkedett – de mégis olyan narratívát (hogy egy újabban divatos kifejezéssel éljek), amely legalább címszavakkal megragadható. S amelyet a jelek szerint a korabeli közönség értett, követni tudott. A huszadik század elejétől azonban felerősödtek azok a hangok, amelyek szerint a C-dúr darab „problémás” kompozíció. Az elemzők egyre kevésbé beszéltek arról, hogy a négy tétel egyfajta zenében elbeszél *Bildungsroman* volna (korábban ilyen kifejezés is napvilágot látott), viszont egyre többször adtak hangot olyan véleménynek, mely szerint Schumann-nak ez az opusza aránytalan, főként a negyedik tétele széteső. A folyamat Mosco Carnernél (1952),³ illetve Armin Gebhardtnál (1968)⁴ érte el csúcspontját. Carner mélyen elhibázottnak látta a művet, Gebhardt pedig a finale szerkezetét egyenesen egy tehervonatéhoz hasonlította – sok különböző kocsit egymás után, amelyeket a zeneszerzői önkény ugyan egybekapcsol, de a zenei logika nem. Úgy gondolom, igaza van Newcombnak, amikor azt mondja mindjárt a tanulmány elején: „világos, hogy ami változott, az nem a szöveg, hanem a mi szövegértésünk”.⁵ Ő természetesen arra tesz kísérletet, hogy ismét igazságot szolgáltatasson a műnek.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett szimpóziúmán, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2010. november 27-én elhangzott előadás írott változata.

1 Anthony Newcomb: „Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony”. *19th Century Music*, 7. (1984) 3., 233–250.

2 Ludwig Finscher: „Zwischen absoluter und Programmusik”. In: *Über Symphonien. Festschrift Walter Wiora*. Szerk. Christian-Hellmut Mahling, Tutzing: Schneider, 1979, 103–115.

3 Mosco Carner: „The Orchestral Music”. In: *Schumann: A Symposium*. Közr. Gerald Abraham, Oxford etc.: Oxford University Press, 1952.

4 Armin Gebhardt: *Robert Schumann als Symphoniker*. Regensburg: Bosse, 1968.

5 „Clearly it is not the text, but our way of understanding the text, that has changed”.

Brahms negyedikjének recepciótörténete nem mutat hasonlóan drámai változást: a kezdeti fanyalgó vagy kifejezetten negatív kritikák után (erről mindjárt) a darab zenetörténeti jelentőségét rangos kutató nem vonta kétségbe. Bizonyos hasonlóság azonban akad abban, ahogy a Schumann-művet és az *e-moll szimfóniát* értelmezte az utókor. És ez éppen ott ragadható meg, hogy elemzői mennyiben tulajdonítottak a zenének rejtett költői tartalmat, illetve milyen mértékben irányították figyelmüket a zenei anyag immanens logikájára.

Az alkotómunka körülményeiről elég sokat tudunk, főként Kalbecktól.⁶ Az első két tételt Brahms 1884 nyarán komponálta Müzzzuschlagban, a negyediket és a harmadikat – ebben sorrendben – a következő esztendő nyarán ugyanitt. Csaknem minden Brahms-monográfia idézi azt a Bülownak címzett levelet, amelyben a készülőfélben lévő műről a komponista ezt írta: „tartok tőle, hogy az itteni léghőrt árasztja majd – itt a cseresznye nem édes”.⁷ (Lényegében ugyanaz olvasható az Elisabeth von Herzogenbergnek küldött levélben is).⁸ Október elején szűk körű társaságban a szerző és Ignaz Brüll két zongorán eljátszotta a darabot – és az nem talált kedvező fogadtatásra. Még Hanslick is idegenkedett tőle, Kalbeck pedig egyenesen azt javasolta, hogy a harmadik tételt Brahms dobja a papírkosárba, a zárót önálló variációsorozatként tegye közzé, és írjon helyettük új tételeket. A komponista nem fogadta meg a tanácsot. Igaza lett. A meiningeni ősbemutató (október 25-én) az *e-moll* szimfónia óriási sikert aratott, a harmadik tételt (a papírkosárba valót) a közönség azonnal meg is ismételtette. Ezután a meiningeni zenekar – Bülow vezetésével – turnéra indult, tucatnyi német és holland városban játszotta el a művet – ugyancsak sikerrel. Csak Bécsben volt az átlagnál valamivel hűvösebb a fogadtatás, 1886 elején. Erről az előadásról három olyan beszámoló született, amelyik a mi számunkra érdekes lehet. Az egyik Hanslické – aki továbbra sem volt különösebben lelkes. „[A mű] ötletgazdagsága és zord szépsége első pillantásra nem ismerhető fel, bájai nem demokratikusak” – írta egyebek közt.⁹ Ludwig Speidel mintha akaratlanul is Hanslick rosszkedvének okát tárta volna fel, mondván: „[a szimfónia] valósággal program után kiált”.¹⁰ A harmadik figyelemre méltó kritika valószínűleg a legnegatívabb, ami az *e-moll szimfóniáról* valaha is nyomdafestéket kapott. Szerzője a 26 éves Hugo Wolf. Wolf, aki személyes okból nem kedvelte Brahmsot, ezúttal a szokásosnál is keserűbb epébe mártotta tollát. „Az ötlet nélküli komponálás művészte egyértelműen Brahmsban találta meg méltó képviselőjét” – írta többek közt. – „Akárcsak a Jóisten, Brahms úr is érti a módját, hogy a semmiből csináljon vala-

6 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, I–III. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1913.

7 Az eredetiben: „ich fürchte mich nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß” etc. – A levelet idézi Kalbeck: i. m. III., 447.

8 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg* I–II. Közr. Max Kalbeck Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907, II., 74.

9 Magyar fordításban olvasható Ludwik Erhardt monográfiájában: *Brahms*. Ford. Hary Judit, Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 291.

10 Ld. Ludwig Koch: *Brahms-Bibliographie*. Budapest Székesfőváros Házinyomdája, 1943, 58. Sajnos Koch nem szó szerint idéz a sajtókritikákból, csak röviden összefoglalja tartalmukat.

arra mutatott rá, hogy egy ilyen hangsorozat a hagyományos összhangzattan I-VI-IV-II-V harmóniafűzéséből is származtatható.²¹ Mások az egész műben megpróbálták kimutatni a terclánc szervező erejét. A legmesszebbre e tekintetben talán Jonathan Dunsby elemzése ment.²² Ő még az első tétel csellótémáját is a tercior változataként interpretálja (nagy üggyel-bajjal). Ez annak az elemzői felfogásnak szinte parodisztikus példája, amely nem törődik korral, a zeneszerző személyével, a zenei anyag minuciózus vizsgálatán kívül minden mást zárójelbe tesz. Az idevágó, beláthatatlan irodalomból talán elég, ha ezúttal Rudolph Réti – egy időben nagy hatású – munkásságára hivatkozom, illetve egy 1931-ben kiadott könyvre, amely ezt a megtévesztő címet viseli: *Beethovens Kompositionspläne*. A szerző, Walter Engelsmann nem a vázlatokról beszél, mint várnók, hanem hegedű-zongora szonátákat elemez, úgy, hogy kiderüljön, a *KopftHEMA* a *Grundriss*, vagyis mindennek az alapja, s minden más, a teljes többletételes ciklus ebből vezethető le (a dolog persze magától értetődik: ha nem a *KopftHEMA* volna az összejt, hanem valamelyik későbbi alakzat, akkor az első hangokat a szerves egészből máris kiiktathatnánk). A könyv „Voraussetzung” című bevezető bekezdésében Engelsmann szinte ars poeticáját adja ennek a „modern” irányzatnak. Egyebek közt ezt írja: „A tárgyilagos szemléletmód kialakítására való törekvés a kritikai módszerek átalakításához vezetett, s ez a folyamat a huszadik századra érte el csúcspontját: most már nem csupán a hallgató szubjektív érzéseit-viszonyulását sikerült a műanalízisből kiiktatni, hanem magáét a zeneszerzőét is”.²³ NB. ha az ember a homlokegyenest ellenkező irányzat néhány képviselőjének munkáit olvassa, megéri a berzenkedést. Véletlenül akadt a kezembe még főiskolás koromban Josef Pembaur, ha szabad így fogalmazni: „ultrahermeneutikus” elemzése Beethoven *d-moll szonátájáról* (Op. 31/1).²⁴ Pembaur készpénznek veszi Schindler nagyon is kétes hitelű tudósítását, mely szerint a kottafejek mögött Shakespeare *Viharja* állna, mindent ezzel magyaráz, az egyik motívumot például így nevezi: „Neptuns Dreizackmotiv”. Akkor már valóban inkább *KopftHEMA*. Ha az elemzőnek sok csúrés-csavarás árán sem sikerül kimutatnia mindenütt-jelenválóságát – nyilván a mű a hibás. Nem szerves egész – tehervonat.

Irányítsuk vissza fejtegetésünk vonatát a hosszas kitérőről a fővágányra. Schönberg pár bekezdéssel odébb Brahms *Négy komoly ének* című ciklusának azt a dalát is elemzi, amelynek szövegkezdeté: „O Tod, o Tod, wie bitter bist du”.²⁵ A dal ugyanazokkal a hangokkal kezdődik, mint a negyedik szimfónia főtémája:

21 Egon Voss: „Die IV. Symphonie oder über die Kirschen von Müzzzuschlag”. In: *Johannes Brahms – das symphonische Werk*. Szerk. Renate Ulm, Kassel etc.: Bärenreiter, 1996, 240. skk.

22 Jonathan Dunsby: *Structural Ambiguity in Brahms*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

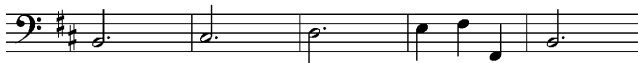
23 „Man gelangte über Versuchen, objektive Betrachtungsweisen durchzuführen, zu Umstellungen ihrer kritischen Methoden, die im zwanzigsten Jahrhundert darin gipfeln, nicht nur die menschlichen Beziehungen des Hörers, sondern auch die des Komponisten aus der Werkanalyse zu lösen”. – Walter Engelsmann: *Beethovens Kompositionspläne dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*. Augsburg: Filser, 1931.

24 Josef Pembaur: *Ludwig van Beethovens Sonaten Op. 31 No. 2 und Op. 57*. Köln: Wunderhorn-Verlag, 1915.

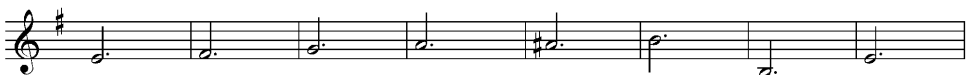
25 Schoenberg: i. m. 432–433.

„h-g-e-c”, szextfelugrás nélkül. Az elemzés ezúttal különösebb erőltetés nélkül bizonyítja, hogy az alapgondolat mennyire átjárja a teljes zenei szövetet. A dal és a szimfónia kapcsolatára Schönberg utal ugyan, de mélyebb következtetéseket nem von le az azonosságból. Pedig alighanem ez adja a kulcsot a kezünkbe a szimfónia értelmezéséhez.

A Brahms-kutatás régen felfedezte már, hogy a Mester hangszeres műveiben (számos közismert német népdal mellett) előfordulnak másfajta idézetek, allúziók – bár ezeknek különösebb jelentőséget eleinte nem tulajdonítottak. Hugo Riemann például az e-moll szimfónia főtémája a *Messias* „Behold and see” szövegkezdetű áriájára emlékeztette (az igazat megvallva nehéz belátni, miért).²⁶ Max Kalbeck az efféle feltételezéseket (akadt még) határozottan elutasította. Ugyanakkor ő maga Mozart *g-moll szimfóniáját* tartotta Brahms esetleges – távoli – mintájának. Szórványos megjegyzések a fentebb felsorolt auktorok írásaiban is olvashatók (Niemannál például az *Almira* volna az utolsó tétel egy részletének „előképe”). Mindezek meglehetősen szubjektív hasonlítgatások, egyedül Kalbeck sorait illendő komolyabban venni – ő mégis Brahms személyes jó barátja volt. Más eset a negyedik tétel alaptémája. Bár sokan (például Kretzschmar, Niemann, Tovey) nem említik, ez valóban idézet, vagy legalábbis allúzió (nem szeretnék most belemenni az utóbbi fogalom tisztázásába, Kenneth Hull hosszasan értekezik róla).²⁷ Az 1850-től elindított Bach-összkiadásnak 1884-ben jelent meg az a kötete, amelyben a 150-es számú kantáta vált végre hozzáférhetővé (a mi szempontunkból mellékes, hogy a modern kutatás kétségeit hangoztatja a mű hitelességével kapcsolatban). Brahms azon frissiben látta a kötetet, baráti körben elzongorázta a nevezetes utolsó kórustételt. Állítólag azt is kijelentette, hogy annak passacaglia- vagy chaconne-jellegű basszusára érdekes feladat volna tisztán hangszeres zenét írni – persze úgy, hogy a diatonikus dallamot kromatikával kellene színezní.²⁸ Végül is pontosan ezt tette. Sőt: az egyszerű melódiát egészen eredeti módon idézte a variációt és szonátaelvet kombináló finálé témájaként. A dallam itt a szopránban hallható (s később is gyakran a felső szólamban) – chaconne-nak, passacagliának nevezni a Brahms-tételt tehát erős leegyszerűsítés. Az eredeti így hangzik:



Brahms témája így:



26 Hugo Riemann: *Johannes Brahms' IV. Symphonie in e-moll, Op. 98*. Leipzig, é. n.

27 Ld. a 32. lábjegyzetet.

28 Ld. Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*. Leipzig: Grethlein, 1922.

A harmonizálás a lehető legkülönösebb. Az e-moll tétel (NB. már az sem mindennapi – erre többen felhívták a figyelmet –, hogy egy moll mű a végén sem válik dúrrá) IV. fokú szextakkorddal kezdődik. Erről II. fokú szextre lép, majd plagális fordulattal első fokra, ahonnan ismét IV. szext a folytatás. Ezután váltódomináns szeptim következik, majd megint plagális fordulattal I. szext, az utolsó előtti akkord olyan domináns terc-kvart, amelyben a basszus fisz helyett f, ez vezet a tonikára, amely viszont nem e-moll, hanem E-dúr. Ha jól meggondoljuk, a bachi harmóniavilág és a bécsi klasszikus összhangzattan teljes kiforgatása mindez. Mintha Brahms tudatosan törekedett volna arra, hogy a „régii” dallam harmóniai kísérete egyetlen pillanatra se legyen „szabályos” – a „régii” elvek szerint.

Ha továbbhaladunk a Brahms-irodalom kronológiájában, meglehetősen sokáig nem találunk érdemi, új információt. Inkább csak Newcomb Schumann-tanulmányának publikálása után kezdenek megszorodni azok az írások, amelyeknek szerzői számos Brahms-műben mutatnak rá addig felfedezetlen idézetekre, önidézetekre, allúziókra, s ezeknek immár tartalmi jelentőséget is tulajdonítanak. (Hogy a zenetudomány szemléletmódjának a huszadik század utolsó harmadában tapasztalható változása, a zenei hangok mögötti vélt vagy valós „tartalom” kutatásának újabb divatja miként függ össze Susan McClary és az úgynevezett feminista zenetudomány feltűnésével, abba ezúttal nem szeretnék belebonyolódni. Nyilvánvalóan van összefüggés. McClary egyik híres-hírhedt elemzése mellesleg éppenséggel Brahms harmadik szimfóniájáról szól.)²⁹ George S. Bozarth 1990-ben megjelent cikkének már a címe is sokat mond: „Brahms' Lieder ohne Worte”³⁰ (a zongoraszonáták lassúiról van benne szó). Dillon Parmer Brahms kamaraműveiben talált önidézeteket, népdalallúziókat.³¹ Példái meggyőzőek. A megfelelő dalok szövegét is mellékelte – elgondolkodtató olvasmány. Mind közül azonban számunkra legfontosabb a korábban egyszer már említett Kenneth Hull doktori disszertációja (1989), illetve a *Brahms-Studien* sorozat 1998-as kötetében közzétett tanulmánya,³² amely elsősorban az *e-moll szimfóniával* foglalkozik. Hull akkurátusan összefoglalja a kutatási előzményeket (Riemann-nal kezd a sort). Ami számunkra ezúttal fontos: a terclánc-alapú, legalább négy hangból álló motívum a korai f-moll zongoraszonáta Andante tételétől kezdve számos műben tűnik fel, elsősorban 1879 után alkotott dalokban (Op. 86/2, Op. 94/1 és a már említett Op. 121/3), amelyek szövege valamilyen módon az elmúlás gondolatához kötődik. A legegységelműbb e tekintetben kétségkívül az *e-moll szimfónia* után keletkezett *Négy komoly ének* harma-

29 Susan McClary: „Narrative Agendas in 'Absolute Music'. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony”. In: *Musicology and Difference* etc. Közr. Ruth A. Solie, Berkeley etc.: Univ. of California Press, 1993.

30 George Bozarth: „Brahms's Lieder ohne Worte etc.” In: *Brahms Studies*. Szerk. George Bozarth, Oxford–New York: Clarendon Press, 1990, 348–355.

31 Dillon Parmer: „Brahms, Song Quotation and Secret Program”. *19th Century Music*, 19. (1995) 2., 161–190.

32 Kenneth Hull: *Brahms, the Allusive* etc. Princeton: Princeton University Press, 1989; illetve uő: „Allusive Irony in Brahms's Fourth Symphony”. In: *Brahms Studies* 2. Szerk. David Brodbeck, Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1998, 135–164.

dik dala. Itt tehát nem arról van szó, hogy Brahms a szimfóniában felidézi a bibliai szövegű dalt, hanem egy olyan motívumot használ föl, amelyet korábban is gyakran a halálhangulathoz társított, s amelyet a *Négy komoly ének*ben még egyszer, mintegy utólag kommentálva a szimfóniát, felhasznált. Hull megállapítását, mely szerint az „O Tod” akár a szimfónia appendixének is tekinthető, találónak érzem.

De még nem értünk a nyomozás végére. Parmer tér ki cikke vége felé (utalva Eric Sams kutatásaira)³³ egy apró motívum szerepére Brahms életművében. A motívum Schumanntól való idézet volna, s a *Genovéva* című operában fordul elő, így: d-cisz-h-aisz-h. Az operának abban a pillanatában tűnik fel, amikor Siegfried a barátja, Golo védelmére bízta asszonyát („Meines Weibes nimm dich an // wo sie Manes Schutz bedarf”). Ha egy egész hanggal lejjebb transzponáljuk, c-h-a-gisz-a hangsorozatot kapunk. Miután ez a transzpozíció Clara névbetűit (c-a-a) tartalmazza, Sams és vele Parmer tudatos Clara-névjegyet lát benne. A dolog bizony erőltetettnek tűnik. Ám nézzük meg a Schumann-opera megfelelő részletének zenekari kíséretét. Ott találjuk benne a tercláncot, kétszer is, másodjára éppen „h”-ról lefelé indulva, igen feltűnően, lassú hangjegyértékekben haladva (*kotta a következő oldalon*).

Az nem kérdés, hogy Brahms ismerte a *Genovévát*. Az is valószínű, hogy Siegfried-Schumann mellett saját magát Golóval azonosíthatta (mellőzöm a kézenfekvő biográfiai részleteket). Ha mindezt végiggondoljuk, a terclánc-témában valójában egy Schumann-idézetet kell látnunk, amely több-kevesebb tudatossággal végigvonul Brahms életművében, és végső értelmét a szimfóniában, illetve appendixében nyeri el.

Illesszük most már össze, és egészítsük ki a mozaikkockákat ott, ahol lehet. A negyedik szimfónia kezdetén ez a „Sors” vagy „Halál” motívum leplezve, dallam-má oldva jelenik meg. Jelen van, de jelenléte aligha tudatosul a hallgatóban. Az európai kultúrán felnőtt koncertlátogató legfeljebb a hangulatot érzi. Szomorkásnak, elégikusnak hallhatja a zenét (Niemann egyébként a szimfóniát „Die Elegisch”-nek nevezte).³⁴ A továbbiakban a dallamhoz, megint eléggé leplezve, de azért a beavatottak számára felfedezhetően a „Clara-jelkép” csatlakozik: „c-h-a-gisz-a” (lásd 13–15. ütem). A következő témák karakterükben, hangulatukban éles ellentétei a főgondolatnak. Az egyik inkább harcos, akaratos, a másik – a csellómelódia – szélesen ívelő, érzelmes, a melléktéma pedig (H-dúrban) himnikusan szárnyaló, szinte túláradó. A sors, az elmúlás gondolata azonban újra és újra előbukkan. Ott van például a csellódallam kíséretében. És szinte hátborzongatóan szólal meg az úgynevezett kidolgozási szakasz végén (lásd 246. ütem – nézőpont kérdése, hogy a visszatérést már innen számítjuk, vagy csak a korábbi tempót, ritmust újra felvevő 258. taktustól). Schumann Szfinxe juthat eszünkbe. A *Karnevál* nyolcadik és kilencedik tétele közé jegyzett hangokat ugyan a szerzői utasítás szerint az előadónak nem kell eljátszania, de Schumann legalább a zongoristát beavatja a titokba. Brahms ezen a ponton kevésbé szemérmesnek mutatkozik.

33 Eric Sams: „Brahms and his Clara Themes”. *Musical Times*, 112. (1971), 433–434.

34 Niemann: i. m. 287.

45 GOLO *ritard.* **Etwas bewegter** (♩ = 126)

Güter Bestes au-vertra'n Der bist Du!

52 SIEGFRIED (zu Golo herzlich)

Mei-nes Wei - bes nimm dich an, wo sie Man - nes

59 (zu den andern Dienern)

Schutz be - darf Und ihr, seht in Go - lo

A lassú tételről eddig nem esett szó. Kivétel nélkül minden elemző, aki a zenében többet lát hangok pusztá játékánál, a tétel elejét tudatos múltidézésnek tartja. Akadnak egészen fantáziadús leírások is. Kalbeck például Brahms római útjának emlékét véli felfedezni benne.³⁵ A tétel eleje ezek szerint a római romok keltette borongós gondolatokat adná vissza, a folytatást pedig a zöldellő dombok látványa ihlethette. Az értelmezések többsége nem megy ennyire messzire. A jelzők hasonlólk,

35 Kalbeck: i. m. III., 451.

nagyobb eltérés csak a melléktémánál mutatkozik. Kürthang indítja a tételt. A kürt egyik jellegzetes szerepe a német zenében (s részben a magyarban is) az invokáció. A kürt felidéz valamit, ami távoli, múltbéli. Siegfried kürtje Wagnernél Fafnert, a sárkányt – s vele mindazt a múltat, ami *A Rajna kincsében* történt. Brahms művében ráadásul a kürtszó egyfajta bűvös kört rajzol. Felfelé, majd lefelé tesz egy kanyart. A kör – vagy inkább a varázsló gömbje – lassanként elszíneződik: ködössé, füstössé válik. A legtöbb elemző az első négy ütemet e-fríg hangneműnek tartja. Nem hiszem, hogy igazuk volna. Az e-f-g, majd e-c-d hangok egyértelműen a C-dúr hangnem alaphangjait járják körül, Brahms ráadásul 2 E-kürt mellett 2 C-hangolósút ír elő. A füstköd utáni zenei kép – immár E-dúrban – tehát tercrokön váltással jelenik meg. Hangnemek karakteréről értekezni nem veszélytelen dolog. Túl sokat, s túl sok ellentmondásosat írtak róla. A C- és E-dúrnál a karakterológia aránylag kevesebb eltérést mutat. A C-dúr egyrészt a fehér fény hangneme (*Teremtés*), ünnepélyes hangulatú (ha trombita és üstdob is szól), másrészt az egyszerűségé, tisztaságé. Az origó a számegyenesen. Sonata facile, KV 545. Az E-dúr viszont a varázslaté. Szentivánéj, Erdősongás, Tűzvarázs. A C-dúr józansága után ebbe a varázsvilágba vezet bennünket Brahms zenéje. És az irrealitást éppen a tercrokön fordulat érzékelteti. A varázsgömbben megjelenik az idealizált múlt. Szerenád hangzik, pizzicato-kísérettel, ódon hangulatban. Az E-dúr hangnemet minduntalan „d”-k, sőt, „c”-k színezik. A dallamot fafúvók szólaltatják meg, s ez Arany Jánossal szólva „nőteti” a távol-ságot. A fafúvóhang ugyanis a német zenében (talán Beethoventől kezdve) mindig hidegebb, objektívebb, mint a vonósoké. (A rengeteg kínálkozó példából itt csak Leonóra E-dúr áriájára hivatkozom, arra a modulációra, amely C-dúrból vezet át E-dúrba – lám, megint ezek a hangnemek! –, és közben fafúvó-színekről vonósokra vált. Ha lenne zenei hőmérő, több fokos melegedést mutathatna ki. Ezután kürttéma szólal meg: Leonóra a boldog múltra emlékezik). Brahms-hoz visszatérve: a következő szakaszban vitathatatlanul a vonóskar veszi át a főszerepet, a fúvósok hát-térbe vonulnak. Talán nem tévedek nagyot, ha ezt a részt szokatlanul érzelmesnek, vágyakozónak, sóvárgónak hallom (30. és következő taktusok). A vágy rövid időre már-már akaratosná, követelőzővé válik (36. és következő taktusok). Ez vezet el aztán a megbékélő, himnikus melódiáig. Hogy a himnikus melódia voltaképp az imént akaratosnak nevezett rész dallamának kisímított változata, s egyáltalán, hogy rajzolata a szerenádra, sőt, ezen keresztül a kürt bűvös körére utal vissza, az valóban az ökonomikus építés mintapéldája. Valószínűleg ez magyarázza, hogy Brahms művét minden elemzői irányzat nagy becsben tartotta. Schumann C-dúr-jával ellentétben, az úgymond „immanens” zenei törvényeket kutatók is találhat-tak benne dicsérni valót. De a komponista nem itt mondja ki a végső szót. Ha a H-dúr melléktémát összevetjük a reprízbeli megfelelőjével, vagyis az E-dúr válto-zattal, feltűnik egy fontos különbség. A H-dúr változat át van szöve mellékszöla-mokkal, az E-dúr viszont szinte kórushangzást idéz. A megidézett múlt itt válik végképp jelenné – legalább az álmok szintjén (88. és következő ütemek).

A harmadik tétel legérdekesebb tulajdonsága, hogy hangneme C-dúr. Ez szo-katlan a Brahms előtti szimfónia-irodalomban. A Menüettnak és utódának, a Scher-zónak az alaphangnemből illene lennie. Brahms ugyan nem nevezi a tételt Scherzóz-

nak, de a tempófelirat mégis ilyesmit sugall (*Allegro giocoso*). Azt a hangnemet választja, amely a második tétel elején jelent meg, igaz, csak rövid időre, hogy aztán a múlt (és az álmok) varázsvilágába vezessen. A józan hangnemet, az origót. El lehet töprengeni azon, hogy a kezdőtéma mennyiben tekinthető a Clara-dallam variánsának. Az első három hang megegyezik. A folytatás mintha leszámolna a régi motívummal. Kikerüli a giszt, túllép rajta.

Mindazok, akik figyelmüket a motivikus szervezettségre irányították, a tételben számos zeneszerzés-technikai trükköt fedezhettek fel. A téma megjelenik tükröfordításban, egy szakasznál pedig az alap- és tükröváltozat éppenséggel egyszerre szól. A hangok keltette érzelmeket, a mögöttes tartalmat leírók nehezebb feladattal találták magukat szemközt. Inkább csak abban van köztük egyetértés, hogy a muzsika hallatlanul energikus. Hogy tréfás, játékos, *giocoso* is volna? Nos, rögtön az elején van egy váratlan megtorpanás, nagy hangközugrással lefelé (a tükröváltozatban később felfelé). Ez jellegzetes vonása a bécsi klasszika vagy korai romantika scherzóinak. Csakhogy a 48. ütemben ismét előbújik a baljós terclánc. A „*vicces*” ugráندozásból pedig a tétel vége felé különös harmóniasor áll össze, hosszan kitarított hangokból (317–325. taktus). Visszautal és előremutat ez a részlet. Visszautal az első tételnek arra a részére, amely közvetlenül megelőzi a terclánc-téma korábban Sphinx-szerűnek tartott megjelenését. A textúra gyakorlatilag azonos. Csak ami ott sejtelmes *piano* volt, itt *fortissimo* csúcsponttá válik. Ezúttal nem követi a „Sphinx” – viszont a szopránhangokból kirajzolódik a következő tétel alampelódiájának első öt hangja – egy kvinttel lejjebb transzponálva (az összefüggésre Malcolm McDonald³⁶ és Walter Frisch³⁷ is rámutatott.) Az a téma, amely – erre ismét Walter Frisch hívta fel a figyelmet – nem csupán Bach-allúzió: leszámoltatható a terclánc-gondolatból is. És Brahms a zárótételben ezt az összefüggést le is leplezi (233. és következő taktusok).

De ne szaladjunk ennyire előre. Az, hogy a zárótétel első harmóniája nem e-moll I. fok, hanem IV. szextakkord, érdekes összefüggést teremt az egész mű hangnemi felépítésében. Ugyanis a szoprán „e”, a basszus viszont az a „c”, amely a második tétel elejének tonalitása mellett a teljes harmadikat meghatározta. Szöveges műből származó idézet esetén természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni az eredeti kontextust. A kantátatétel szövege így kezdődik: „*Meine Tage in Leiden / Endet Gott dennoch zu Freuden*”. Aligha kell hozzá kommentár. Minden elemző megegyezik abban, hogy a tétel legérdekesebb vonása az, hogy az utolsó változat kivételével Brahms ragaszkodik a nyolcütemes törvényhez, de úgy, hogy a kölcsönzött témához társul zenei anyag minduntalan megpróbálja áttörni ezt a keretet. Jellegzetes példa erre a második variáció. A *cantus firmus* – talán ez az elnevezés a legszerencsésebb – itt a brácsákhoz, csellókhöz kerül (tehát se nem basszus, se nem szoprán). A dallam két negyednyi felütéssel korábban kezdődik, és a tonikát csak a következő variáció elejére éri el. Ezt a lázadást a nyolc törvénye ellen a Ha-

36 Malcolm MacDonald: *Brahms*. New York: Schirmer, 1990.

37 Walter Frisch: *Brahms. The Four Symphonies*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2003.

lál-motívum megjelenései hűtik le – például a negyedik variáció végén vagy a hetedik utolsó taktusaiban. A 12. variációnál megváltozik a metrum (3/4-ről 3/2-re), majd a 13.-tól a hangnem is: E-dúr. Ez egyfajta lírai középész, intermezzo a darabban. A 13. változatban Hull és mások ismét allúziókra bukkantak: ezek szerint egy Schumann-dal motívumát rejtette volna el Brahms a zenei szövetbe (*Frauenliebe*, 6. dal), illetve *A távoli kedveshez* című Beethoven-ciklusnak azt a dallamát, amelyet Schumann is többször felidézett. Ha elfogadjuk az érveket (nem túl meggyőzők), akkor ez kétségtelenül azt erősíti, hogy a műben van egy rejtett „Clara”-szál is. A 16. variációtól kezdődő harmadik szakasz részleteit ezúttal mellőzöm. Elég legyen annyi, hogy a 29. és 30. variációban világít rá Brahms egyértelműen a terc-lánc-téma és a cantus firmus összefüggésére.

Foglaljuk röviden össze. A teljes mű egyfelől egy öregedő ember vallomása, haláltudatról, sorsról, múltba menekülésről (gyermekkorba, elképzelt és idealizált régi világba, ez voltaképpen mellékes), dacos ellenszegülésről és az Örök törvénybe való belenyugvásról. Mindezt színezi a Clara-szál. Programnak kevés. De az biztos, hogy az *e-moll szimfónia* nem csupán abszolút zene – hanslicki értelemben. Azt valósítja meg, amit Schumann valamikor új ideálnak tartott, és „poetische Musik”-nak nevezett. „Zwischen absoluter und Programmusik”.

Lehetséges egy másik értelmezés is, amit Brahms aligha gondolt végig, de mi, kései utódok azért beleláthatunk-hallhatunk a kompozícióba. A szimfónia a késő tizenkilencedik század egyik jellegzetes életérzésének zenei képe. Gondoljuk meg: Bach, Mozart olyan korban született és halt meg, amikor az emberek gyertyával világítottak, és lovas kocsikkal közlekedtek. Így volt ez végig az általuk belátható történelemben. Brahms azonban már vasúton utazhatott Müzzuslagba. Élete vége felé megérhette a villanyvilágítást. A korábban elképzeltetlen ütemű haladás egyszerre kelthetett eufóriát és félelmet a jövőtől, a régi, meghitt, gyermekkori világ eltűnésétől – legelőször éppen Brahms generációjában. A szemérmesen kódolt személyes vallomás így egyben egy generáció vallomása is – méghozzá olyan, ami napjainkban talán aktuálisabb, mint valaha volt.

Zárszó. Joggal vetődhet fel a kérdés, mire való egyetlen – mégoly jelentős – mű elemzésével bíbelődni egy olyan konferencián, amely az analízis általános problémáival foglalkozik. Nos, a Grove-lexikon legújabb kiadása igen részletesen szól a zenei analízis különféle céljairól és módszereiről. Nem hiszem, hogy ehhez lényegeset hozzá lehetne tenni. Nyilvánvaló, hogy másképp elemez a zeneszerzés-tanár növendékei előtt, másképp az, aki valamilyen új módszert akar demonstrálni, ésatöbbi, ésatöbbi. A sokféle célú elemzés közül ezúttal azt szerettem volna kiemelni, amelyik elsősorban a zeneszerető közönségnek szól. Ezt ugyanis különösen fontosnak vélem. Ahogy arra már korábban is céloztam, az európai zenén felnevelkedett, alapvető zenei ismeretekkel rendelkező hallgató bizonyos karaktereket, hangulatokat valószínűleg minden segítség nélkül megérez: nem fog vidámnak tartani egy gyászindulót. Kretzschmar, Tovey és jelesebb társaik voltaképpen azt írták le magas színvonalon, amit egy ideális hallgató a mű befogadásakor érezhet. Ehhez hozzátették a szerkezet ismertetését (beleértve motivikus összefüggéseket is), illetve mindazt, ami a mű keletkezési körülményeiről tudható. Úgy gon-

dolom, ezen a téren maradt még tennivaló. A zene, ha elismerjük, ha nem, jelzésrendszer. Különböző korokban nyilván más és más módon és mértékben az. A 19. század zenéje mögött történelmileg kialakult évszázados (egyresze elemeiben jóval régebbi) jelzésrendszer áll. Rá lehet mutatni ennek konkrét, megfogható elemeire. Arra például, hogy mit „jelenthet” a kúrthang, mit üzen a fafúvós-vonós váltás. Mit jelent egy „d” ismételt, hangsúlyozott megjelenése E-dúr környezetben – a romantika korában. Mit sugallnak a hangnemek. S talán mindenekelőtt: milyen „üzenetet” rejtene az idézetek, allúziók azokban a művekben, amelyekben bizonyíthatóan ilyenek is akadnak. A szubjektív beleérzés veszélye persze efféle, többé vagy kevésbé hermeneutikai jellegű analízisekben elkerülhetetlen. De az miért volna kevésbé szubjektív beleérzés, amikor valaki minden alakzatban a *Kopfthema* változatát fedezi fel? Az ilyen elemzés végül is azzal kecsegteti a koncertlátogatót, hogy ugyanazt tetszik majd hallani háromnegyed órán át, különféle, néha igen ravasz, első hallásra felfoghatatlan változatokban. Csábító perspektíva...

ABSTRACT

SÁNDOR KOVÁCS

BRAHMS THE COMPOSER OF PROGRAMME MUSIC?

This study follows on from an article on Schumann by A. Newcomb, and writings by Kenneth Hull, Dillon Parmer and others. It attempts to reveal the hidden poetic programme of Brahms's Fourth Symphony in E minor, pointing out the deliberate self-quotations, and what can be considered deliberate allusions, as well as the thematic connections of the main theme of the first movement which link it in part to Brahms's songs (chiefly "O Tod..." from the *Four Serious Songs*) and in part to a section from Schumann's opera *Genoveva* which was clearly important to Brahms for personal reasons. It suggests an interpretation of the slow movement too, and draws attention to the role of the so-called Clara motif.

Sándor Kovács (b.1949) studied piano and musicology at the Liszt Academy. After graduating he taught there, becoming head of the Department of Musicology in 2005. In addition he worked at the Bartók Archives at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences (until 2001), taught and still teaches at the Béla Bartók Musical Institute at Miskolc University (heading the Institute from 2001 to 2005), and since 1997 has been the editor and programme planner for Hungarian Radio's weekly *New Musical News*.