

Belinszky Anna

## FANTÁZIA ÉS KREATIVITÁS\*

*Kreisler-jegyek Brahms fiatalkori műveiben*

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 ugrándozásaiba, ama sötét, kifürkészhetetlen hatalommal perlekedve, mely körülírja e köröket, s e tánra kényszeríti őt, s ilyenkor a szabadba vágyik tán jobban is, mint ahogy az amúgy is gyöngé alkatú gyomrának megfelel.<sup>1</sup>

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. Kreisler Hoffmann értekező és szépirodalmi szövegeinek rendkívül komplex szereplője, a romantika ironikus és önironikus művészalakjának prototípusa. Figuráját tovább árnyalja, hogy rendszeresen szolgált egyfajta *alteregó*ként Hoffmann számára, aki rajta keresztül mutathatta be saját zenei gondolkodását, és reflektálhatott a kor közízlésére, 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 is Johannes Kreislerként szignálta.<sup>2</sup> Barátaival, köztük Clara Schumann-nal, Joachim Józseffel és Julius Otto Grimm-mel való levélváltása is arról tanúskodik, hogy erősen azonosult Kreislerrel és rajta keresztül

\* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP–20–3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 E. T. A. Hoffmann: *Murr kandúr életszemlélete, valamint Kreisler karmester töredékes életrajza*. Ford. Szabó Ede. Budapest: Cataphilus Könyvkiadó, 2008, 69.

2 Brahms Kreislerként aláírt műveinek adatolásához a McCorkle-féle műjegyzéket használtam. Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle, 1984. A továbbiakban az ebben található keletkezési információkat és Brahms Kreisler-kézjegyével kapcsolatos utalásokat tekintem irányadónak.

bizonyos, a német romantikára jellemző művészi, esztétikai elvekkel.<sup>3</sup> A fantázia, a művészi önfelfedezés, a kreativitás, a kifejezés korlátaival való játék, a rögtönzés, a vázlatosság, a töredékesség vagy akár az ellenponttal való kísérletezés mind visszatérő elemek Hoffmann írásaiban, és közülük több is fontos szerephez jut Brahms fiatalkori műveiben.

Tanulmányomban 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 kontextust is ismertetve, bemutatok a barátaival folytatott levelezéséből néhány részletet, melyek hozzájárulnak a Brahms-Kreisler kép megértéséhez. A Kreisler által megtestesített romantikus zenefelfogás jellegzetességeit a *Murr kandúrból*, valamint a *Kreisleriana*-sorozat novelláiból vett hoffmanni szövegekkel illusztrálom. Brahms fiatalkori műveinek Kreisler-jegyeit három mű elemzésével vizsgálom: az Op. 1-es C-dúr szonáta variációs lassútételéből, az Op. 9-es Schumann-variációk egyes darabjaiból, valamint az Op. 8-as H-dúr zongoratrió *Adagio* tételéből mutatok be olyan részleteket, melyek jellegzetes kreisleri vonásokat hordoznak. A H-dúr trió eredeti, 1854-es *Adagiójának* Kreisler-jegyeit az újraírt, 1889-es mű vonatkozásában is értelmezem.

Brahms fennmaradt művei közül legkorábban Weber Rondójából készített átiratán fedezhetjük fel a Kreisler kézjegyet. A kompozíció, melynek kottáját a zeneszerző 1852 márciusára datálta, Kalbeck szerint még Brahms Marxsennel folytatott tanulmányainak idejéből eredeztethető.<sup>4</sup> A kéziratok tanúsága szerint Brahms első opusszámmal ellátott műveit is rendszeresen szignálta hasonlóképp, a művek nyilvánosságnak szánt, kiadott kottáin azonban már nem hagyta nyomát Kreislernek. A Kreisler nevet viselik kézíratos formájukban Brahms első, nyomtatásban is megjelent 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 kézíratos 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

3 Constantin Floros a *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. Tanulmányomban kiemelten hivatkozom az ő munkájára, melyet igyekszem árnyalni és továbbgondolni. 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*. Transl. Ernest Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2015.

4 Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, I. Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft, 1904, 71–72.

sorozathoz a „Meinem lieben Julius zur Erinnerung an Kreisler jun.” (Drága Juliusomnak az ifjú Kreisler emlékére) sorokat illesztette. A dalok kiadott változatában már Bettina von Arnimnak (Op. 3), illetve Luise és 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 kamaraművét, az Op. 8-as H-dúr zongoratriót is Kreislerként szignálta. Az utolsó partitúraoldalon a következőt olvashatjuk: „Hannover. Januar 54. Kreisler jun.”. A legkésőbbi darab, melyen feltűnik Kreisler neve, az Op. 9-es variációsorozat, melyet Brahms Schumann témájára komponált, Clara Schumann-nak ajánlva. Kreisler ezúttal egyes variációkat jegyez díszes Kr monogrammal a kapcsolódó kottaoldalakon.

Brahms opuszám nélküli művei között is találunk Kreisler-feliratút. A Schumann-nal és Albert Dietrichhel együttműködve, Joachimnak komponált F. A. E. szonáta is a Kreisler kézjegyet viseli: a Scherzo végén az autográfban ez olvasható: „Johs. Kreisler jr. / Düsseldorf / im October”. A zeneszerző Hoffmann *Fantáziadarabjainak* címével játszott, 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 fogalmaz pontosan így, mikor a *Fantáziadarabok* első kötetéhez írt előszavát így zárja: „Önöknek és magamnak is azt kívánom, hogy mielőbb kézbe vehessük az ígért folytatást Callot vakmerő modorában.”<sup>5</sup> 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 lelkületet csodálatos módon szólítják meg”. Groteszk alakjai pedig „a komoly, mélyebbre hatoló néző előtt mindazon titkos jelzéseket leleplezik, melyeket eltakar a bizarr bolondéria fátyla”.<sup>6</sup>

Brahms 1854. június 19-i, Joachimnak írt levele őrzi a nyomát annak, hogy *Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers* (Levelek egy zenész naplójából) címmel zongorasorozatot 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.<sup>7</sup> Brahms az alábbi aggályaival és magyarázatával vezette fel tervét Joachimnak:

5 Jean Paul előszava. In: E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. Ford. Horváth Géza. Budapest: Cataphilus Könyvkiadó, 2008, 11.

6 E. T. A. Hoffmann: „Jacques Callot”, uo, I., 14.

7 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I. Hrsg. Andreas Moser. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908 (Brahms Briefwechsel, V), 43. A Brahms által említett darabok azonosítását ld. McCorkle: i. m., 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.<sup>8</sup>

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. Később mélyítette el a kapcsolatát azokkal a barátaival is, Joachim Józseffel, Julius Otto Grimm-mel, majd a Schumann-házaspárral, akik közelségében ez a Kreisler-karakter és egyben Brahmsnak az azonosulás mögött formálódó művészegénisége kibontakozhatott. 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),<sup>9</sup> megismerte volna Clara és Robert Schumann (1853 szeptemberében) vagy közeli barátságba került volna Grimm-mel (ugyancsak 1853 őszén).<sup>10</sup>

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

Ha nem viselném a Kreisler nevet, most igencsak nyomós okom volna rá, hogy kissé kétségbeessek, elátkozzam a művészszeretetemet és lelkesedésemet, remeteként (szerzetesként?) visszavonuljak egy dolgozószoba magányába, és csendes elmélkedésbe merüljek (az alább leírt történekekről).<sup>11</sup>

---

8 „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 Gelegenheitstücke 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”. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* 43.

9 Kalbeck: i. m., 74.

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

11 „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 Joachim Józsefnek, 1853. június 29. In: *Briefe von und an Joseph Joachim*, I. Hrsg. Johannes Joachim und Andreas Moser. Berlin: Julius Bard, 1911, 64–65.

Levelének folytatásában kamarapartnerre, Reményi elviselhetetlenségéről ír, majd beszámol hamburgi hazatéréseivel 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.”<sup>12</sup>

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 művészsövetségesétől ehhez a küzdelemhez kér segítséget. Fontos motívum Brahms levelében a szüleivel való újratalálkozás és az ehhez fűződő elvárások képe is. 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.<sup>13</sup> Kreisler alakja ezt a vágyát is magában hordozhatta: 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-Kreisler<sup>14</sup> képe rajzolódik ki, aki szinte fürdőzik ebben a vágyott művészlétben. Grimm Brahms és Clara Schumann társaságából írt közös barátjuknak, hiányolva őt a zenés alkalmairól, melyeken Clara rendszeren megosztotta velük Schumann kéziratait. Grimm levelében egyszer csak szót kap Kreisler, bele-beleszólva a képzelte beszélgetésbe. Brahms-Kreisler többek között arra kéri Joachimot, küldje vissza neki Hamlet-nyitányának általa készített átíratát, 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 hold fényénél akarunk fekdülni az erdőben. Tele van örülettel – mint egy düsseldorfi festőzseni, a lakását a leg szebb freskókkal festette tele Callot modorában, azaz grimaszokkal és Madonna-arcokkal – hogy méltó látványban lehessen része, amíg dolgozik.<sup>15</sup>

12 „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.” Uoort.

13 Brahms szüleivel való viszonyáról, a család társadalmi státuszáról, egzisztenciájáról, Brahms 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: *The Cambridge Companion to Brahms*. Ed. Michael Musgrave. Cambridge University Press, 1999, 3–30.

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

15 „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. Madonnen-

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,<sup>16</sup> vagy Albert Dietrichnek ír Brahms Fekete-erdőbeli utazásáról.<sup>17</sup> Clara Schumann-nak szóló leveleiben Joachim és Brahms is érintkezik Kreislerre, Clara azonban úgy tűnik, hogy nem szólította így Brahmst, és nem utalt rá így a levelezéseiben.

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-lejeune” (Irenäus herceg hívja így Kreisler *a Murr kandúrban*). A levélen ott találjuk Grimm fantáziadús aláírását is, aki csatlakozva a játékhoz „Secretarius und Plenipotentiarius des divino Giovanni Brahmino-Kröselino junior”-ként, az isteni, ifjú Johannes Brahms-Kreisler titkáráként és meghatalmazottjaként aposztrofálta magát.<sup>18</sup>

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. 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 azonosulásával arról is bizonyosságot ad, hogy nemcsak olvasója vagy szemlélője kíván lenni ennek a fantáziavilágnak, de alakítója, aktív szereplője is. A *Schatzkästlein* részletei kaleidoszkópszerűen láttatják a Brahms számára fontos gondolatokat a zenéről, a művészet társadalomban elfoglalt helyéről, miközben esztétikai ideáljairól és művészi énjének alakulásáról is képet festenek.<sup>19</sup> Kalbeck megfogalmazásában: a bejegyzések kulcsok Brahms legbelső lényéhez.<sup>20</sup> Hasonló jelentéssel olvashatunk a kincsesládáról a *Kreisler töredékes életrajzában* is: „Nos! Johannes, azt hiszem, most elének tárod kora ifjúságodnak azt az emlékét, amely ma, mint mondtad, betölti egész lelkedet.” Így hangzik a Kreisler megismerni vá-

---

gesichter – 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.

16 Julius Otto Grimm levele Clara Schumann-nak. In: Franz Ludwig: *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*. Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1925, 51.

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

18 Brahms levele Bartholf Senffnek (1854. január 8.). In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau*. Hrsg. Wilhelm Altmann. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1920 (Brahms Briefwechsel, XIV.), 8.

19 Köszönettel tartozom Reuben Phillipsnek, aki megosztotta velem megjelenés előtt álló 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* (megjelenés előtt).

20 Idézi: *The Brahms Notebooks. The Little Treasure Chest of the Young Kreisler*. Ed. Carl Krebs. Transl. Agnes Eisenberger. New York: Pendragon Press, 2003, ix.

gyó titkos tanácsos felszólítása, melyet Ábrahám mester nyomatékosít: „én is úgy vélem, Kreisler, hogy a mai túrhető 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.”<sup>21</sup>

Brahms még Hamburgban nyitotta első *Schatzkästlein*-füzetét, melybe 1854. márciusban Düsseldorfban írhatta az utolsó bejegyzést. Rögtön ekkor új füzetet kezdett, melyet Jean Paul Robert Schumann számára különös jelentőséggel bíró regényéből, a *Flegeljahréból* (*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 követte sokáig, és a zenei gondolatoknak dedikált füzetébe is a legkülönbözőbb forrásokból és témák mentén jegyezte fel azokat a gondolatokat, amelyek megragadták őt.<sup>22</sup> A Schumann-házban töltött idő alatt a zeneszerző elmerült az irodalmi művekben is, 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.<sup>23</sup> Tartalmukat 1909-ban Carl Krebs szerkesztette egybe és publikálta *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern* címmel.<sup>24</sup>

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).<sup>25</sup> 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 kandúrt*.<sup>26</sup> Mindkét kötet többször felbukkan Clara Schumann-nal folytatott levelezésében is. Egy 1854. október 24-i levél arról is tanúskodik, hogy Brahms Clarának szerette volna ajándékozni a *Fantáziadarabok*

21 Hoffmann: *Murr kandúr*, 92.

22 *The Brahms Notebooks*, xv–xvi.

23 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* XXX/3. (1983), 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.

24 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* LXXXVI/1. (2005), 149.

25 Brahms Clara Schumann-nak írt levele (1854. augusztus 21.) tanúskodik arról, hogy a *Serapionsbrüder* novelláit is jól ismerte. Ld. Berthold Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 16.

26 Brahms könyvtár-katalógusának vonatkozó tételeit ld. Bozarth: i. m., 106.

egy másodpéldányát, amelyet otthonában talált.<sup>27</sup> 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.”<sup>28</sup>

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

Hasonlít-e bármiben az Ön udvara a *Murr kandúr*belire? 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 Juliát és Kreisler-t tovább hasonlítani, különben furcsa különbségekre lehetünk!<sup>29</sup>

Bár Clara udvarának név szerint is volt egy Juliája, az ekkor tízéves Julie Schumann, a házaspár harmadik lánya, Brahms fantáziája a két Juliáról és Kreisler-ről sokkal inkább szólhatott az ő Clarával való kapcsolatának különböző rétegeiről, a valóság és a vágyak, álmok világának egymásba fonódásáról.<sup>30</sup> Brahms számíthattott rá, hogy Clara képzeletében megelevenednek a hoffmanni világ szereplői, és talán ő is ábrándozhat a hasonlóságokról és a „furcsa különbségekről”. Hoffmann Juliája a *Murr kandúr*ban nem egyszerűen a szerelmet vagy az alkotásra inspiráló műzsát szimbolizálja – gyakran vele együtt, általa tapasztalja meg Kreisler a zenében való feloldódást, a zenei élmény eksztatikus hatását is. 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 zenéjén is érezhető.<sup>31</sup> Művein keresztül Robert Schumann is inspirálta

27 A könyvet karácsonyi ajándékként öccsének vette 1853-ban, aki azt nyáron Brahmsnál hagyta – a zeneszerző szerint azért, mert még nem értette Hoffmann-t. Ld. Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 25.

28 „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). Berthold Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, II. Leipzig: Breitkopf und Härtel, <sup>6</sup>1920, 323.

29 „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: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 118.

30 Izgalmas egybeesés, hogy Brahms egy nappal azután osztotta meg Clarával a Juliáról és Kreisler-ről 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 elkészülésekor 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.” Uott, 116.

31 Míg a rövid levélrészletben Júlia és Kreisler mellett a herceg tűnik fel harmadikként, úgy – Brahms nézőpontjából közelítve – Clarához fűződő kapcsolatában Schumann volt az, aki harmadikként, legalábbis →

Brahmsot ebben a zenei kapcsolatban – Brahms-Kreisler és a Schumann-házaspár összefonódásának legnyilvánvalóbb példája az Op. 9-es variációsorozat.<sup>32</sup>

Johannes Kreisler alakjában Brahms egy olyan művésztípusra talált, akinek a gondolataival, érzéseivel, vágyaival, művészi elveivel és zenefelfogásával erős rokonságot érezhetett. Az azonosulás eszközével szabadon átélhette mindazt, amit Hoffmann történeteiben Kreisler megélt, és önmagában is felfedezhette, megerősíthette mindazokat a tulajdonságokat, melyek a fantáziájában Kreislerhez hasonlóvá tették őt. Hoffmann szövegei Brahms számára fontos inspirációt jelentettek a művészi önfelfedezés útján, és olyan érzéseit, gondolatait tükrözhatték vissza költői formában, melyeket ő maga nem tudott szavakba önteni.

Brahms 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.<sup>33</sup> Hoffmann novellája három történeti sík egybefonódásából építkezik: 1.) a kerettörténetben Johannes Kreisler nyújtja át önmagának az inaskodásból való felszabadulást, továbblépést jelentő zeneszerzői mesterlevelet; 2.) egy belsőbb narratívában 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, borzongató története ölt testet. 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: hangoktól és énekléstől zengő erdő, az idegen lantos kerubok és szeráfok mennyei hangjait idéző koncertje, a fülemülének a lélek belsejét átjáró, panaszos dallamai, Chrysostomus apjának nap mint nap énekelt megható dala, a legkülönlegesebb színben pompázó csodálatos mohák és füvek hangjai, a kisasszony gyönyörű éneke.

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 krea-

---

zenéjén keresztül, mindvégig jelen volt. Brahms Clarához való vonzalmát összetettebbé teszi, ahogyan az a Schumann zenéje iránti mély tisztelettel és a kettőjükkel való egyesülésről szóló fantáziával összefonódik. Erről a fantáziáról szól például 1854. október 24-én, Clarának írt levele: „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.” „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.” Uott, 25.

32 Sokoldalúan jelenik meg Brahmsnak a Schumann-házaspárhoz fűződő viszonya 1854-es H-dúr zongatriójának fináléjában is, melynek *távoli kedves*-allúziójával Brahms mindazokhoz a Schumann-művekhez kapcsolódott, melyekben ezt a személyes és mély jelentéssel bíró allúziót helyet kapott. A variációsorozathoz hasonlóan ezt a művét is Clarának ajánlotta. Bár sem a H-dúr trió kéziratán, sem a Breitkopf & Härtelnél megjelent kiadásán nem szerepel ajánlás, Brahms Schumann-nak írt 1855. január 30-i levelében bizonyosságot tett róla. Ld. uott, 69.

33 Floros: i. m., 115–121.

tivitást veszélyeztető, a kifejezést korlátok közé szorító erő képében, mintha a zeneszerző a hangok szilárd formába öntése által a művészet valódi lényegével fordulna szembe.<sup>34</sup> (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 nyugodalmat 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 néha éjszakánként komponált –, felverte szomszédságában lakó barátját, hogy a lehető legnagyobb lelkesedéssel eljátszson neki mindent, mit hihetetlen gyorsasággal lejegyzett – örömkönyveket ontott a sikeredett mű fölött – a legboldogabb emberként magasztalta magát –, másnap azonban a pompás szerzemény a tűz martalékává vált.<sup>35</sup>

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 lelhettem 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 világok, 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 sejtethi, és ez a sejtelem tantaluszi kínokkal gyötör. Ez az érzés már gyermekkoromban is oly sűrűn kerített hatalmába, hogy a legvidámabb játék kelles 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

34 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 263. Idézi: Antonio Baldassarre: „Johannes Brahms und Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major Opus 8.”, *Acta musicologica*, LXXII/2 (2000), 155.

35 Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. Kreisleriana – bevezetés, 30.

hiúságom is lekötött – igen! –, ha ilyenkor hirtelen mindent nyomorúságosnak, értéktelennek, színtelennek, halottnak láttam, s vigasztalan sivatagban éreztem magamat. Csak 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.<sup>36</sup>

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 körtáncsal a Kreisler nevében rejltő örök ciklikusságra is utal.

Mily végtelenül fenséges és csodálatos a zene, s mily kevéssé 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 feléjük 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 lelkülettel 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 életen, s mindazokat, kik képesek látni őket, végtelen, kimondhatatlan vágyakozással töltik el.<sup>37</sup>

A kimondhatatlan vágyakozás Hoffmann *Beethoven hangszeres zenéje* címet viselő *Kreisleriana*-darabjában is kifejeződik:

A zene az ember előtt egy ismeretlen birodalmat tár fel, egy olyan világot, amelynek semmilyen közös vonása sincs az őt körülvevő, külső, érzéki világgal, és amelyben minden határozott érzését hátrahagyhatja, hogy átadhassa magát egy kimondhatatlan vágyakozásnak.<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup> A korai szonáták *Andante* tétéleiben a modellként szolgáló versek a formai struktúrát és a zene mélyebb tartalmát is meghatározták. A versbeli szituációk, a szavakban kifejezett érzelmek, hangulatok analógiái felfedezhetők Brahms zenéjében – a szöveg és a zene közötti kapcsolat éppúgy meghatározó,

36 Uő: *Murr kandúr*, 73–74.

37 Uő: *Fantáziadarabok Callot modorában*, I. „Ombra adorata” (*Kreisleriana* I/2), 40.

38 Uott, „Beethoven hangszeres zenéje” (*Kreisleriana* I/4), 51.

39 George S. Bozarth: „Brahms’s Lieder ohne Worte. The ‘Poetic’ Andantes of the Piano Sonatas”. In: *Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Ed. George S. Bozarth. Oxford: Clarendon, 1990, 345–378.

mint egy dalban, még akkor is, ha a szavak nincsenek ott a zongorakottában.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Ahogy 1853-ban barátja, Albert Dietrich beszámolt róla, a zeneszerző komponálás közben előszeretettel idézett fel magában népdalokat (azaz inkább népies dalamokat), melyekből aztán szinte spontán módon születtek meg a saját dallamai.<sup>42</sup>

Brahms nem volt még tizenkilenc éves, amikor 1852 áprilisában megírta *Andantéj*át, melyet 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 játszotta először nagyobb nyilvánosság előtt, privát eseményeken azonban már korábban is több fontos barátjával és pályatársával megismertette a művet vagy annak egyes tételeit. A kézírata vele volt 1853. tavaszi, Reményivel közös turnéján,<sup>43</sup> melynek alkalmával Liszt kezébe is kerülhetett Weimarban.<sup>44</sup> Brahms 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 *Andantéj*ának alapjául szolgáló dalt Brahms egy számára fontossá vált gyűjteményből, a Kretzschmer és Zuccalmaglio jegyezte *Deutsche Volkslieder* című antológia pseudo-népdalai közül választotta ki.<sup>45</sup> A „Verstohlen geht der Mond” („Lopva kel a hold”) kezdetű dalra (1. *faksimile a 90. oldalon*) Brahms önkényesen utalt Minneliedként, amikor a tétel elejére a „Nach einem altdeutschen Minneliede” feliratot illesztette. A trubadúrköltészet elképzelt hagyományához igazította a dal szerkezetét is, az eredeti dallamot AAB barformává alakítva (1. *kotta a 91. oldalon*). A költemény négyversszakos felosztását követve egy témabemutatásból és három variációból építette fel saját darabját, melyet – bezárva a kört – a téma nyitófrázisait visszhangzó epilógussal tett teljessé. 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

40 Uott, 368.

41 McCorkle: i. m., 14.

42 Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Leipzig: Wigand, 1898, 3.

43 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I., 38.

44 William Mason: „Memories of a musical life”, *The Century Magazine* LX. (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, Serie III, Band 4)*. Hrsg. Katrin Eich. Kiel: G. Henle Verlag, 2016, IV.

45 „Verstohlen geht der Mond auf”. In: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, I. Hrsg. August Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio. Berlin: 1840, 56–57.

Niederreiniſch.

Vorsänger.

Der - ſtohlen geht der Mond auf,

Alle. Vorsänger.

Blau, blau Blümelein, durch Silberwäſſchen

Alle.

führt ſein Lauf; Roſen im Thal, Ädel im Saal,

o ſchönſte Roſe!

1. faksimile. „Verstohlen geht der Mond auf“ (Kretzschmer és Zuccalmaglio Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen című gyűjteményéből)

Rosa!”<sup>46</sup> Ahogy az antológiában, úgy Brahmsnál is szerepel az előénekest kiemelő *Vorsänger vs. Alle* felosztás. Az eredeti szöveghez képest a második „Blau, blau Blümelein” sort Brahms maga toldotta be az első megszólalás mintájára – így teremtetve meg a barformában rejlő szimmetriát.

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 szét-fesztítő diszsonáns zárlatok (16., 25. ütem), a nápolyi kitérések (20., 24. ütem) teremtetik 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 szövegso-rokhoz. 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 harmóniak után a *con grand espressione* feliratú utolsó variáció tiszta, ünnepélyes C-dúrjával mintha a földre érkeznének vissza. A szövegben egy-más 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 a vágyakozóbb, álomszerűbb va-lóságba. Egy izgatottabb rubato szakaszon át (69–71. ütem) érünk el az utójáték-hoz (72–85. ütem), melyben a C orgonapont felett mozgó akkordokkal fokozato-san lecsillapodik a zene. A nyitófrázist idéző hangfoszlányokkal valóban bezárul a kör, az álmokon és vágyakon át eljutunk a belső megnyugvásig.

46 Lopva kél fel a hold / Kék, kék kisvirág / Ezüstfelhőkön át vezet az útja / Kék, kék kisvirág / Rózsa a völgyben, leány a teremben – ő, legszebb rózsza!

**Andante**  
(Nach einem altdeutschen Minneliede)

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

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

1. kotta. Brahms: C-dúr zongoraszonáta, Op. 1, II. tétel, Andante (1–12. ütem)

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 versben is egyre inkább befelé – a természeti képekről az érzelmi képekre – kerül a fókusz, úgy válik a zene is egyre szabadabbá, szubjektívebbé. Először szorosan követi a dalt, majd egyre fantázia-dúsabban variálja, amíg az utójáték duettet idéző szövegei meg nem teremtik a lezárás elcsendesedő, lecsillapodó hangját. Ebben a duettben az elképzelt énekszövegek már nem kapcsolódnak szigorúan a dalhoz, frázisaik inkább valamiféle belső hangként foglalják magukba annak emlékét. Felfedezhető egyfajta ciklikusság, körkörösség abban, ahogy Brahms eltávolodik, elemelkedik a variáció alapját adó daltól, majd reflektívebb formában visszatér hozzá.

A zongoraszonáták költői *Andante* tételeiről szóló tanulmányában George Bozarth csak akkor utal Kreislerre, amikor Brahms zenéjének feltűnő kontrasztjait tárgyalja.<sup>47</sup> Úgy véli, az f-moll szonáta nyitószakasza jellegzetesen megtestesíti a Brahms-Kreisler személyiség kettős természetét, és ezt rögtön párhuzamba is állítja Schumann Eusebius és Florestan karaktereivel. A párhuzam kézenfekvő, 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 egy állomása volt az, ahogyan a schumann mintákból is inspirálódva maga is kísérletezett a Brahms-Kreisler kettőségben rejlő zenei lehetőségekkel.

Ennek a kísérletezésnek a nyilvánvaló példája Brahms Op. 9-es variációsorozata, melyet témaválasztása, ajánlása és időzítése is a Schumann-házaspárhoz való kötődésének egyik legszemélyesebb darabjává tesz.<sup>48</sup> A variációk alapja Schumann

47 Bozarth: *Brahms's Lieder ohne Worte*, 370.

48 Brahms ajánlása a kéziratban: „Frau Clara Schumann / in inniger Verehrung / von / J. B.” A címsor: „Kleine Variationen über ein Thema von Ihm. / Ihr zugeeignet.”

*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 névnapján nyújtotta át neki a két utólag komponált variációt a rejtélyes „Rose und Heliotrop haben geduftet” felirat kíséretében. Clara variációi már a Breitkopf & Härtel nyomdánál voltak, mikor beajánlotta nekik Brahms darabját is – végül Brahms kérésére a két opus egy időben, 1854 novemberében jelent meg nyomtatásban.<sup>49</sup>

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 szólamná emel, és melyhez tükröként igazítja a variáció basszusát. Meglepetésszerű zárásként, a variáció utolsó ütemeinek belső szólamaként (30–31. ütem, 2. kotta) 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?”<sup>50</sup> Különös, hogy Schumann egy dalra emlékeztette a dallam, amelynek a levél írásakor már nem tudta felidézni magában pontosan a forrását:



2. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, 10. variáció (29–33. ütem)

Brahms Schumann-változatai sok szempontból inkább nevezhetők egymással rokon karakterdarabok gyűjteményének, mint szigorúan szerkesztett variációsorozatoknak. A tizenhat variáció színesen kavargó részletek egymásutánja, melyek a legváltozatosabb eszközökkel játszva fordítják ki önmagából a témát, és láttatják közelről annak meghatározó zenei momentumait. A sorozatban rendkívül gyakran és szeszélyesen váltják egymást az ütemmutatók, tempójelzések, és olykor rapszo-

49 A darab keletkezési körülményeiről ld. Margit L. McCorkle összefoglalóját a Henle-féle kiadás előszavában. *Johannes Brahms: Schumann-Variationen, Opus 9.* Hrsg. Margit L. McCorkle. G. Henle Verlag, 1987, IV–V.

50 „Eine Erinnerung, von der mir Clara schrieb, steht wohl S. 14, woraus ist sie? aus einem Lied?” Schumann levele Brahmsnak (1854. december 15.). In: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 53.

dikusan 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. Ahogyan Brahmsról szóló nagy lélegzetű 1862-es cikk-sorozatában 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.<sup>51</sup> A darab Schubring által is kiemelt fantasztikuma ugyanakkor olyasmi, ami Brahms Kreisler-karakteréhez is elválaszthatatlanul hozzátartozik.

A művet értékelve Schumann is kiemelte, hogy milyen egységesen kereknek érzi a variációsorozatot, és milyen gazdag fantáziával és mély művészettel kapcsolta össze Brahms az egyes darabokat, melyekben hol titokban, hol szenvedélyesen és bensőségesen tűnik fel az ismert téma.<sup>52</sup> Kreisler köreihez Schumann témájának újra és újra önmagukba záródó motívumai is kapcsolódnak: az *Albumlap* gyakorlatilag egy néhány hangos dallammagból és egy zárlati formulából növi ki magát (3. kotta), melyek ismétlődnek, variálódnak, de soha nem távolodnak el igazán az origójuktól. Magából a témából is inkább következik a harmóniai játék és a karaktervariációk, mint a dallami vagy figuratív változatok lehetősége.



3. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, téma (1–4. ütem)

A variációsorozat komponálása lehetőséget adott Brahmsnak a különböző zeneszerzési technikákkal való kísérletezésre, arra, hogy megtapasztalja, milyen szabadsággal nyúlhat a választott témájához, s milyen formában és milyen 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 variációkban jobban érvényesül az *espressivo*, *dolce* vagy *cantabile* karakter, és csak ritkán hagyják el a *piano* tartományát. Kreisler variációi ezzel szemben a legszélesebb dinamikai skálákat járják be, gyakran – akár mint egy *perpetuum mobile* –

51 Adolf Schubring: „Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV.: Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/14. (1862. április 4.), 110–111. Idézi: Paul Berry: *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press, 2014, 128.

52 „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.” Schumann levele Brahmsnak (1854. november 27.). In: *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 37.

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 el a téma struktúrájától.<sup>53</sup>

A variációkban mintha Brahms lenne az említett origó, és Kreisler az, aki a változataival messzebb merészkedik a megszokottól – szeszélyesebb, csapongóbb, szélsőségesebb. Brahms kimértebb, visszafogottabb, reflektívabb, olykor lemondóbb. Kifejezően szemlélteti kettejük 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 (4. kotta). A Brahms-Kreisler-változat hangneme, ütemmutatója és (a többi variációtól eltérően, németül írt) *Schnell* felirata is egyezik Schumannéval, és Brahms egy Clarának írt levele is megerősíti, hogy variációja szándékosan rokona a Schumann-darabnak.<sup>54</sup> Kreisler variációjában a téma töredékesen, a gyors tizenhatod-triolák *marcato* hangjaiban tűnik csak fel, majd gyorsan elillan a záróütemek etűdszerű tükörmozgásában. A korábban említett zongoragyakorlatok analógiájára erre a Kreisler-variációra is érvényes lehet, hogy „Callot legvakmerőbb modorában” született.



4. kotta. Brahms: Variációk egy Schumann-témára, Op. 9, 9. variáció (1–4. ütem)

Constantin Floros a *Dauidsbündlertänze* darabjait segítségül hívva elemzi részletesen, milyen párhuzamok és hasonlóságok figyelhetők meg az Eusebius tollából származó darabok és az Op. 9-es sorozat Brahms jegyezte variációi, valamint Florestan darabjai és a Kreisler-variációk között.<sup>55</sup> Olvasatában Eusebius és „Brahms”

53 Elaine R. Sisman: „Brahms and the Variation Canon”, *19th-Century Music* XIV/2. (1990), 147. Brahms későbbi variációinak kontextusában elemzi az Op. 9-es darabot Hermann Danuser: „Aspekte einer Hommage-Komposition. Zu Brahms' Schumann-Variationen Op. 9”. In: *Brahms Analysen*. Ed. Friedrich Krümmacher und Wolfram Steinbeck. Kassel etc.: Bärenreiter, 1984 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, XXVIII), 91–106.

54 Brahms levele Clara Schumann-nak (1857. október 11.). In: Litzmann (hrsg.): *Brahms und Clara Schumann*, I., 204.

55 Floros: i. m., 132–139.

zenéit a mérsékelt tempók, a *pianók*, a *legatók*, a dalszerűség és a kifejező karakter kötik össze, míg Florestant és Kreislert a gyorsabb tempók, a szélesebb dinamikai paletta, a változatosabb ritmusok, a *staccatók* és a *sforzandók*. Lényeges különbség ugyanakkor, hogy míg Schumann a *Dauidsbündlertänze* összes darabját ellátta legalább az egyik karakter aláírásával, Brahms sorozatában maradtak olyan variációk, melyeket nem jegyez sem Brahms, sem Kreisler.

Floros szerint Brahms és Kreisler szélsőségesen különböző karaktereket, temperamentumot, mentalitást képviselnek. Brahms csendes, visszahúzódó, fegyelmezett, míg Kreisler impulzív, ingerlékeny, szenvedélyes, kontrollálhatatlan és kiszámíthatatlan. Brahmsot a *Johannes Kreisler mesterlevele* novellában szereplő Chrysostomushoz hasonlítja, míg Kreislert ahhoz, ahogyan Hoffmann a *Kreisleriana* előszavában jellemzi a különc művészt.<sup>56</sup> Floros konklúziója szerint Brahms az Op. 9-es variációkban két ellentétes figurát ábrázolt zeneileg, amelyekről azt gondolta, hogy saját ellentmondásos személyiségének kettős természetét testesítik meg. Az ellentétek hangsúlyozásán túl fontosnak tartom, hogy észrevegyük azt is, ami egymáshoz kapcsolja ezeket a figurákat. Ha gyakran különböző zenei eszközökkel is teszik, saját variációiban Brahms és Kreisler is éppúgy játszik a határokkal, keresi a kifejezés korlátait, szabadon és kreatívan viszonyul a témához. Összeköti őket fantáziájuk és az a tény, hogy mindketten épp olyan elválaszthatatlanok Brahms személyétől, ahogy az említett novellában Chrysostomus Kreislertől.

Az Op. 9-es variációsorozat 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.<sup>57</sup> Brahms szeptember 23-án már azzal a megjegyzéssel küldte el a Breitkopf & Härtel kiadónak a kottát, hogy a variációsorozat eddigi legjobb darabja. Úgy gondolom, hogy a variációsorozatban Kreisler nem egyszerűen Brahms személyiségének kettősségeihez vagy a kettéhasadt személyiség Schumann-féle romantikus ideájához kapcsolódik. A Kreislerrel való azonosuláson keresztül Brahms szabadabban kísérletezhetett a variáció műfajával, és nagyobb fantáziával játszhatott saját és másoktól kölcsönzött zeneszerzői eszközeivel annak érdekében, hogy formálja és fejlessze önálló zeneszerzői hangját.

A korai zongoraszonáták *Andantéi*hoz hasonlóan a H-dúr trió lassú tételében is fontos szerephez jut egy dal, ezúttal Schubert Heine versére írt *Am Meer* (A tenger-nél) című darabja a *Schwanengesang* (Hattyúdalok) című sorozatból. Heine költeményében a szerelmesek könnyekkel teli elválása, a testet-lelket felemésztő bánat és a mindent átható vágyakozás jelenik meg a tenger árnyalataival összhangban.

---

56 Uott, 133.

57 Joachim levele Brahmsnak (1854. június 27.). In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I., 44-48.

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.

Zongoratriójának lassú tételébe Brahms második témaként építette be az *Am Meer*-allúziót (5. kotta). Van valami álomszerű abban, ahogy H-dúrbanól E-dúrba vált a zene, és a zongora a két vonós hangszer *pizzicato* hangjaival kísérvé előhívja a dal témáját. Majd a cselló és a hegedű, átvéve a vezető szerepet, kifejező, *legato* játékba kezdenek – összefonódó szólamaik mintha a tenger hullámaint elevenítenék meg. Brahms zenéjének ez a szakasza párhuzamba állítható Schubert zongoratremlói-val – noha a hasonló nyitó gesztust követően (egy felfelé lépő kvint, majd egy lefelé lépő kisszekund) Brahms zenéje kötetlenebbül, szabadabban áramlik (a zongoraszólam szextoláival kísérvé). Ezt követően nyugvóponthoz érünk, a daltéma nyitó motívumának visszaidézésével. Az Op. 1-es zongoraszonáta *Andante* tételében tapasztalt szigorúbb keretekhez képest Brahms itt 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 emlékezhez.



5. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (32–36. ütem)

A dal felidézése a tételben utat nyit a fantáziának, és érzések, emlékek, asszociációk végtelen sorát indíthatja el. Mintha hasonló dalt 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 dalmokhoz”, amelyeket a fülemüle énekelt. Ezek pedig előhívják az emléket annak a dalnak is, amelyet Chrysostomus apja énekelt nap mint nap, és amely „mindig olyan mélyen meghatotta, hogy kedvenc gyermekjátékairól megfeledkezve, legszívesebben csillogó könnyekkel a szemében egyre csak őt hallgatta”. Amikor Brahms a tétel végéhez közeledve 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 (6. kotta).

A daltémát Brahms *Adagió*jában egy méltóságteljes, mélyen érzelmes korálhoz hasonlítható első téma előzi meg, a tétel zenei alapja. Ez a korálszerű 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

6. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (139–148. ütem)

ahogy a szólamok egymáshoz való viszonyával, akár ellenmozgásával játszik. A téma második megjelenésekor (58–82. ütem) kromatikusabbá válik, és tovább sűrítik a zongora szextolái, melyek az előző dalepizódból ismerősek. S keretbe foglalta a zenét, ugyanez a korálszerű anyag zárja a tételt; az utolsó ütemekben együtt mozog, egy egységet alkot mindhárom hangszer.

Az *Adagio* tételben feltűnő kontrasztként jelenik meg egy *Allegro* szakasz, melyet a daltémához hasonlóan ugyancsak áthat 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 szabályokat.

első témacsoport	1–32. ütem
második témacsoport (dal-allúzió)	33–58. ütem
első témacsoport (variáns)	58–82. ütem
harmadik témacsoport ( <i>Allegro</i> )	82–139. ütem
második témacsoport (töredékek)	139–149. ütem
első témacsoport (variáns)	149–157. ütem

1. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), III. tétel, Adagio (formai áttekintés)

Erre az *Allegro* szakaszra vezethető vissza, hogy a tételt Brahms korának kritikusai és a 20. század elemzői közül is sokan bélyegezték nemes egyszerűséggel 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 különöségeivel” hozott összefüggésbe. Az eredeti foglalkozását tekintve bíró, ugyanakkor elhivatott zenekritikusként is ismert Adolf Schubring hasonló ítéletet hozott nyilvánosságra, amikor Brahmsról szóló terjedelmes cikksorozatában úgy fogalmazott, hogy a túlradó főtéma mellett az *Adagio* két kontrasztáló epizódja is hozzájárul ahhoz, hogy a tétel nem kelt koherens összbenyomást, és nem formálódik valódi egységgé.<sup>58</sup>

Joggal feltételezhetjük, hogy Brahms emlékezett ezekre az ítéletekre, amikor 1889-ben, 35 évvel az eredeti mű befejezése után újrírta a H-dúr triót. Az *Adagio* ekkor hagyományosabb, háromrészes formát kapott, egyneműbbé, talán egységesebbé is vált:

első témacsoport	1–32. ütem
második témacsoport (új téma)	32–66. ütem
első témacsoport (variáns)	66–99. ütem

2. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), III. tétel, *Adagio* (formai áttekintés)

Ezt az egységességet fejezte 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*”.<sup>59</sup>

Az újrírt *Adagio* ugyanakkor sokat el is veszített fiatalkori gazdagságából, kreisleri fantáziájából: Brahms nemcsak a külön *Allegro* szakaszt távolította el a tételtől, de az *Am Meer*-allúziót is, melynek helyére új, melankolikus *cantilena* szakaszt komponált (7. kotta). 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 kíséreté. Később a hegedű is bemutatja a *cantilena* témát, mielőtt visszaadja azt a csellónak.

58 „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.” (Az *Adagio* főtemája megint csak ugyanattól a számunkra már ismert párolgó érzelgősségtől szenved; a két közbülső tétel, egy lágy és egy erőteljesebb, bár fezzesebb támaszt adnak, ellentmondásosságuk ugyanakkor épp olyan kevésbé teszi lehetővé, hogy létrejöjjön a valódi egység és az összhatás, akárcsak az első tételben.) Adolf Schubring: i. m., 110.

59 „Der Anfang des Adagio zum Glück unverändert; das Ganze aber jetzt erst so einheitlich und weihvoll, wie es diesem Anfang entspricht; keine Unterbrechung durch ein ‚Allegro‘.” Idézi: Julius Korngold: „Ein Brief Hanslicks an Brahms”, *Der Merkur* III. (1912), 57.

Töredezetten, motívumok körkörös, nyitó-záró ismételtetésével zárul ez a szakasz, emlékeztetve arra, ahogyan az eredeti, 1854-es tételben is darabjaira bomlott a dal-téma. 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 egy egyszerűbb, tömörebb változatban valósul meg.



7. kotta. Brahms: *H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), III. tétel, Adagio (32–37. ütem)*

A H-dúr trió újraírásakor az 56 éves zeneszerző került szembe 21 éves 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 más volt nézni őket. Szinte könny szökött a szemembe.<sup>60</sup>

Kreisler az 1850-es évek közepére látszólag eltűnt Brahms életéből, nem szerepel sem kéziratain, sem leveleiben.<sup>61</sup> Számos további kérdést vet fel, hogyan élt benne mégis tovább a karaktere, fantáziája és kreativitása – az 1855 utáni időszak-tól fogva ezt már elsősorban zenéjén és a Kreisler-korszakban keletkezett műveivel való viszonyán keresztül érthetjük meg. További kutatások tárgya lehet annak a feltárása, hogy mennyiben értelmezhetjük Brahms Kreislerrel való azonosulását általános romantikus művészpózként, és mennyiben köthető ez specifikusan Hoffmann világához. Érdeemes volna a Brahms–Kreisler viszonyban rejlő ambivalenciát is újabb szempontokból vizsgálni és figyelmet fordítani arra, milyen formákban él tovább, és milyen új alakokban érhető tetten ez az ambivalencia Brahms későbbi műveiben.

60 „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: Litzmann (hrsg.): *Clara Schumann und Johannes Brahms*, I., 9.

61 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. m., 426–428.

---

# ABSTRACT

---

ANNA BELINSZKY

## IMAGINATION AND CREATIVITY

---

### *Kreisler's Characters in Brahms's Early Pieces*

Brahms alluded obviously to the literary figure of E. T. A. Hoffmann when he signed several of his works as Johannes Kreisler in the early 1850s. His correspondence with friends, including Clara Schumann, Joseph Joachim and Julius Otto Grimm, also demonstrates his strong identification with Kreisler and, through him, with certain aesthetic principles of German Romanticism. Imagination, artistic self-discovery, creativity, playing with the limits of expression, improvisation, sketchiness, fragmentation and even contrapuntal experiments are all recurrent elements in Hoffmann's writings, and many of them play an important role in Brahms's early works.

In my study, I focus on possible reasons for Brahms's identification with Kreisler and seek to identify musical features that can be associated with Kreisler's characters in the composer's early pieces. After specifying the works that Brahms signed as Kreisler, I present some excerpts from his correspondence that contribute to our understanding of Brahms–Kreisler, giving an insight into their biographical context as well. I examine Kreislerian features in Brahms's early works by analysing 1) the Andante of the Piano Sonata in C major, op. 1; 2) Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 9, and 3) the Adagio of the Piano Trio in B major, op. 8. I will also interpret Kreisler's characters in the original version of the B major Trio (1854) by comparing it to the recomposed piece (1889).

---

Anna Belinszky is a fourth-year PhD student in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary). Her research examines intersections of music, politics and aesthetics in the 19<sup>th</sup> century and specifically in the work of Johannes Brahms. She is a research assistant at the Liszt Academy where she holds classes on 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century music history. Besides her PhD studies and teaching activities she works as a music journalist, editor and programme annotator for various Hungarian cultural institutions. She also has a master's degree in psychology.