

dr. Szabó Balázs:

Johannes Brahms szimfóniai és nyitányai

A zenei világnak 1876-ig kellett várnia arra, hogy Johannes Brahms (1833–1897) nyilvánosság elé álljon első szimfóniájával: életművében mindaddig a *D-dúr* és *A-dúr szerenád* (op. 11 és 16), valamint a *Változatok egy Haydn-témára* (op. 56a) képviselte a zenekari műfajokat. E darabok (különösen az 1873. november 2-án Bécsben bemutatott remek variációsorozat) ismeretében a zeneszerző baráti köre, élén kiadójával, Simrockkal egyre növekvő nyomás alá helyezte őt: fogjon végre hozzá a mindenki által olyannyira áhított szimfónia megalkotásához! Brahms azonban nem hagyta sürgetni magát: a végtelenül igényes mester addig nem lépett nagy elődei, mindenekelőtt Beethoven nyomába, amíg nem érezte mondanivalóját elég jelentősnek, felkészültségét pedig minden szempontból kifogástalannak a zenetörténeti „kihívás” elfogadásához.

E már-már túlzottan tűnő alkotói felelősségtudat gyökerei mélyre nyúlnak vissza: kialakulásában minden bizonnyal erősen közrejátszott Schumann a *Neue Zeitschrift für Musik* című zenei szaklapban 1853. október 28-án megjelent híres „*Neue Bahnen*” (*Új pályák*) című cikke, melyben lelkesen köszöntötte a Hamburgból érkezett, teljesen ismeretlen, zseninek elismert ifjú tehetséget. A nagy tekintélyű mester szinte rajongó hangvételő tanulmánya egy csapásra számos ajtót megnyitott Brahms előtt – ugyanakkor azonnal érezhette a művészete felé támasztott, felfokozott elvárások nyomasztó súlyát is. Mindezek eredményeképpen kíméletlen önkritikával rostálta meg ifjúkori kompozícióit, s csak igen keveset publikált belőlük. Jellemző, hogy egykori zeneszerzéstanára, a hamburgi Eduard Marxsen, valamint megbízható barátai (így például Clara Schumann, mentora felesége, a nagyszerű zongoraművésznő, valamint a 19. század második felének elismerten legnagyobb hegedűművésze, a magyar származású Joachim József) véleményét továbbra is rendszeresen kikérte egy-egy új művével kapcsolatban, s észrevételeik nyomán – amennyiben ez egybevágott elképzelésével – akár változtatni is kész volt egy-egy részleten.

Az elmondottakat jól modellálja a szimfóniaműfaj története a műhelyben. Brahms alig töltötte be huszadik életévét, amikor Schumann tanácsára egy nagyszabású zenekari mű komponálásába kezdett. Az első ötleteket 1854-ben vetette papírra – a munka azonban csakhamar elakadt, s a szépen indult tervből nem lett kész kompozíció. (A rendkívül értékes zenei anyagot tartalmazó vázlatok utóbb a *d-moll zongoraversenyben* és a *Német Requimben* találták meg végleges helyüket.) A szimfónia terve nyolc év múlva, 1862-ben merült fel újra, ekkor egy tétel el is készült, melyet a zeneszerző baráti köre nagy lelkesedéssel fogadott: „...*a tétel tele van csodálatos szépségekkel ... olyan lendületes, mint egy áradat.*” – írta róla Clara Schumann Joachimnak. A sokat ígérő kezdet után Brahms azonban újabb hosszú szünetet tartott, s csak 1874-ben, teljes titokban látott újra munkához. Ekkor már túl volt a *Haydn-változatok* megalkotásán és nagyszerű premierjén: fényesen bizonyította, hogy zeneszerzőként mesterévé vált a zenekar kezelésének. További értékes tapasztalatokat szerzett rendszeres karmesteri tevékenysége folytán is, többek között a bécsi Zenebarátok Társasága dirigenseként, ahol 1872–75 között, három szezonon át mintaszerűen előkészített hangversenyeken mutatta be többek között Bach, Händel, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schubert, valamint a kortárs Bruch, Berlioz és – természetesen – saját műveit.

Rendkívüli gonddal dolgozott 1876 őszére befejezett szimfóniáján. Barátai véleménye a kész alkotásról azonban már nem volt egyértelműen pozitív: „*Johannes két szimfóniatételt játszott el nekem ... Mindkettő nagyszabású, lendületes és szellemes az elejétől a végéig, mégis talán melódiagazdagságában nem teljesen elégtett ki.*” – írta naplójában Clara Schumann. A zongoraművésznő néhány nappal később, a további két tétel megismerése után

még bizonytalanabbá vált a kompozícióval kapcsolatban: „nem tudom eltitkolni, hogy fájdalmas csalódást érzek; úgy látom, hogy ez nem ér fel néhány más szerzeménnyel... Úgy érzem, hogy egész mesteri tudása ellenére hiányoznak itt a melódiák. Haboztam, elmondjam-e neki, de várnom kell még vele, amíg meghallgatom a zenekari előadást.” De mi is volt itt a probléma? Erre Brahms jó barátja és befolyásos támogatója, Eduard Hanslick zeneesztéta és zenekritikus mutatott rá, amikor a *Die Neue Freie Presse* hasábjain megjelent recenziójában nyomatékkal hívta fel olvasói figyelmét a szimfónia és Beethoven késői műveinek szoros kapcsolatára. Utóbbiak sűrű szövése, a kisebb egységek elhelyezése a nagyforma szilárd kereteiben, azon belül az egyes motívumok összekapcsolása, fejlesztése-továbbalakítása, a régi mesterekre utalóan az ellenpont, a fuga és a variációs technika erőteljes jelenléte, továbbá a művekben felvetett gondolatok súlya és mélysége általában is nagyon távol áll például a kortárs olasz operaszerzők varázslatos *bel canto* világtól. Brahms egyfelől alkatából, másfelől a nagy német-osztrák hagyomány tudatos folytatójaként a beethoveni úton ment tovább, melynek eredményeképpen zenéje úgy válik (olykor áradóan) éneklővé, hogy valóban viszonylag kevés „melódiát” emelhetünk ki belőle. Az egyik kivétel az *I. szimfónia* zárótételének himnikus vonóstémája, melyet Hanslick egyenesen az *Örömódával* állított párhuzamba: „Állítom, hogy egyetlen zeneszerző sem közelítette meg annyira Beethovent, mint Brahms ebben a fináléban, ezt nem paradox nyilatkozatnak tartom, inkább egy vitán felül álló tény egyszerű megállapításának.” – írta. (Témájának az *Örömódával* való folytonos összehasonlítását egy idő múlva a művészi integritására mindig kényesen ügyelő Brahms dühödt tiltakozását váltotta ki. Ismert anekdota, hogy amikor egy tekintélyes zenebarát már sokadszorra hozakodott elő neki e megállapítással, a mester így reagált: valóban megdöbbenő a hasonlóság, de „jóval meglepőbb, hogy minden számár hallja”.)

Ez a hagyomány a szövésmód koncentrált sűrűségén túl magától értetődően a klasszikus négy tételes formamodell, a klasszikus méretű zenekar és hangszerelés, valamint az abszolút zene eszméjének továbbvitelét is jelentette, szemben a Berlioz–Liszt–Wagner fémjelezte, a programzenei vonatkozásokat előtérbe helyező szimfonikus költeményt, a programból fakadóan szabad formálást és újszerű hangszínek sorát kikeverő hangszerkezelést kultiváló iskola törekvéseivel. Az *I. szimfónia* (op. 68) páratlan művészi színvonalon valósította meg e koncepciót, bizonyos értelemben Beethovenre utaló dramaturgiát követve. A nyitótétel (mely első megfogalmazásához képest egy lassú bevezetéssel bővült) drámai hangvételével mintha csak a *Sors-szimfóniát* visszhangozná; a lassú tétel békés és nyugodt éneklése (vége felé éteri magasságokba emelkedő hegedűszólóval) számos Beethoven-lassútételt tudhat elődei között, valamint a *Missa Solemnis* is. A derűs harmadik tételt követően a finálé ismét csak beethoveni gesztussal emeli fel hallgatóját a kezdet a nyitótételt idéző sötétségéből a kürtök ünnepi korálján és a vonósok nagy himnusz dallamán át a Kóda fénylő magasságába.

Az 1876. november 4-én megtartott ősbemutató helyszínéül Karlsruhét választotta a mester: „Mindig mély és titkos vágyam volt, hogy ezt a művet először egy olyan kisvárosban halljam, ahol jó barátom van, ahol van jó karmester és jó zenekar.” Új kompozíciójának első előadását a bécsi opera tapasztalt volt dirigensére, Felix Otto Desoffra bízta. A következő hónapokban azután több német város mellett Bécs közönsége is megismerhette a művet, több esetben a zeneszerző vezényletével. A fogadtatás általában igen jónak volt mondható, néhány tartózkodó hang vegyült csak a kritika dicsérő kórusába. A legnagyobb hatást a darabnak, egyben Brahms életművének recepciójára minden bizonnyal a nagy zongoraművész és karmester, Hans von Bülow tette 1877 őszén kelt, hamarosan közszájon forgó kijelentésével: „Abban a pillanatban, amikor megismerkedtem a »tizedik« szimfóniával, alias Brahms első szimfóniájával, azaz hat hete, megközelíthetetlen és zord lettem Bruch és a hozzá hasonló műveivel szemben. »Tizediknek« nemcsak a »kilencedikhez« fűződő kapcsolata miatt nevezem... Úgy érzem, nem pusztán véletlen az a tény, hogy Bach, Beethoven és Brahms neve

ugyanazzal a betűvel kezdődik.” Bülow – aki Liszt tanítványa, emellett leánya, Cosima első férje volt – mestere és Wagner rajongójából csakhamar a „nagy ellenfél” elkötelezett hívévé vált: az általa kitalált és vehemenssen terjesztett „három B”-jelszó nagymértékben járult hozzá Brahms egyre növekvő elismertségéhez. (Bülow egyébként elsöprő lelkesedéssel állt a mester életművének szolgálatába: az általa vezetett nagyszerű meiningeni zenekar a következő években a Brahms-zene előadásának elsőrangú műhelyévé vált.)

Az 1. szimfónia megszületésével azonban mintha gát szakadt volna át: a következőre már csak egy évet kellett várni. A 2. szimfónia (op. 73) Pörtsachban, egy Wörthi-tó melletti üdülőhelyen készült, s a gyönyörű környék, a jó hangulat a 1. szimfónia komor c-molljával szemben a D-dúr meleg ragyogásával, csillogó színeivel töltötte meg az 1877. december 9-én Richter János vezényletével bemutatott darab partitúráját. Többen is felhívták a figyelmet arra az érdekes zenetörténeti párhuzamra, mely Beethoven 5. (c-moll) és 6. (Pastorale), illetve Brahms 1. (c-moll) és 2. (D-dúr) szimfóniája között áll fenn: egy moll hangnemű, drámai hangvétellű mű után rövid időn belül egy dúr hangnemű, derűs kompozíció következik, mintegy a sötétség-világosság ↔ bánat-öröm metaforájaként. A 2. szimfóniával kapcsolatban már a kortársak is világosan érzékelték ezt a fordulatot: „Ami itt élénk tárul, az mosolygó élet, boldog, hömpölygő áradás és virágzás” – írta a műről egyik recenzense. A művészete új magaslatait meghódító zeneszerző „feldobott” lelkiállapotát jól jellemzi kiadójának, Simrocknak adott leírása darabjáról: „Az új szimfónia olyan melankolikus, hogy Ön ezt nem állja ki. Soha eddig nem írtam még ilyen szomorú dolgot. Fekete keretben kell Önnek kiadnia ezt a partitúrát, hogy a bánat külső kifejezést kapjon.” Természetesen jellegzetes brahmsi humorról van szó: a négy tételes kompozícióból ritkán hallható derűvel és önbizalommal áradnak a pompásabbnál pompásabb, nagy ívű melódiák.

A zeneszerző hat év múlva, 1883 nyarán, Wiesbadenben fejezte be 3. szimfóniáját (op. 90). Különleges, némiképp rejtélyes alkotás – sajátos helyet foglal el a szimfóniák sorában, egyben a 19. század zenekari repertoárjában. Richter János Beethoven *Eroica-szimfóniájához* hasonlította; Joachim József rejtett programot (a fináléban Hero és Leander történetét) vélt felfedezni benne. Kétség kívül bővelkedik rendhagyó momentumokban: tonalitása „papíron” F-dúr, ám oly sok moll pillanattal, hogy már-már kételkedni kezdünk érzékelésünk pontosságában. Hangszerelése színes, harmóniakezelése összetett, a romantika minden vívmányát felvonultató – a 2. tétel egyes fordulataiban szinte már a XX. század zenéjére mutat előre. Szerkezeti különlegessége, hogy voltaképpen nincs igazi lassú tétele – Brahms egy lendülettel halad végig a nagyformán, melynek egységét a zenei anyagot átszövő közös motívumok teremtik meg. A kompozíció lírai karakterét tovább erősíti, hogy – szokatlan módon – mind a négy tétele halkan fejeződik be. (Erre egyébként már az 1. szimfónia nyitótétele mutatott példát.) Brahms ugyanakkor arra is alkalmat talált, hogy a harmadik tételben megkomponálja a német romantikus zene egyik legszívemarkolóbb melódiáját.

A 3. szimfónia ősbemutatójára 1883. december 2-án került sor Bécsben, Richter János vezényletével – érdekesség, hogy bár nagy kortársa már nem élt, a Brahms–Wagner ellentét még érzékelhető volt, s utóbbi hívei igyekeztek megzavarni a premiért. A hallgatóság azonban szívesen fogadta a kompozíciót, Eduard Hanslick pedig valósággal lelkesedett érte: „Hans Richter az új szimfóniát nemrég »Eroicának« keresztelte el. Valóban, ha Brahms első szimfóniáját »Appassionátának«-nak, a másodikat »Pastorale-szimfóniának« nevezük, akkor az új szimfónia neve joggal lehet »Eroica«. Számos zenebarát talán többre tartja az Első Szimfónia titáni erejét, mások a Második tiszta báját. Én mégis a Harmadikat érzetem művészileg a legtökéletesebbnek.” – írta recenziójában. Vitán felül kivételes, költői szépségű mestermű – tökéletesen illenek rá a 20. század egyik legnagyobb magyar zenetörténészé,

Kroó György az életművet egészében értékelő, csodálatos sorai: „Őszi muzsika az ő életműve, de az őszi erdő színeinek minden pompájával és a fák között még be-betörő verőfényvel.”

A műfajcsoportot lezáró 4. szimfónia (op. 98) kompozíciós munkája 1884 nyarán kezdődött a stájerországi Mürzzuschlagban, s egy évvel később, 1885 nyarán fejeződött be ugyanitt. Brahms szokás szerint tréfás hangú levelében számolt be új műve elkészültéről Hans von Bülownak: „Itt fekszik néhány közjáték, amit együttesen általában szimfóniának neveznek... egyre csak arra gondolok, milyen szíves-örömet kezdeném nálatok a mű próbáit. Együttal azt is remélem, hogy a nagyközönség tetszését elnyeri majd. Bár tartok tőle, hogy túlságosan árad belőle a mi hűvösebb éghajlatunk... mert nálunk bizony nem érnek édessé a cseresznyék, Te nem is kóstolnál belőlük!” A komponista aggodalmát a bizalmas baráti körben megtartott előbemutató sem oszlatta el. Életrajzírója, Max Kalbeck egyenesen azt tanácsolta, hogy a mű harmadik tételét dobja ki, a negyedik tételt tegye közzé önálló variációsorozat formájában, az első két tételhez pedig írjon új scherzót és finálét. A mester szerencsére nem hallgatott a mégoly jó szándékú tanácsra: az 1885. október 25-én, Meiningenben, Hans von Bülow zenekarának közreműködésével általa dirigált ősbemutató hatalmas sikert aratott. (A papírkosárba utalt harmadik tételt a közönség azonnal megismételtette...) A meiningeni együttes ezt követően Bülow vezetésével több német és holland városban is előadta a művet, melyet Bécsben fogadtak csak hűvösebben 1886 elején. Hanslick például ezúttal nem volt különösebben lelkes: „A mű ötletgazdagsága és zord szépsége első pillantásra nem ismerhető fel, bájai nem demokratikusak.” A Wagner és Liszt iránti rajongását Brahmszal szemben mindig következetesen ellenséges magatartásával is kifejezésre juttató fiatal zeneszerző, Hugo Wolf egyenesen „levágta” a darabot: „Az ötlet nélküli komponálás művészete egyértelműen Brahmsban találta meg méltó képviselőjét. Akárcsak a Jóisten, Brahms úr is érti a módját, hogy a semmiből csináljon valamit.” Minden bizonnyal ez volt a zenetörténet egyik legnagyobb tévedése... A lipcsei Bernhard Vögl véleményével sokkal inkább egyetérthetünk: „Brahms egyetlen eddigi művéhez sem hasonlítható, és egyedülálló a jelen és a múlt szimfonikus irodalmában.”

Nagyon érdekes gondolatot vetett fel Ludwig Speidel, aki szerint „a szimfónia valósággal program után kiált”. Számos elemzés eredt ennek nyomába: a nyitótétel terclánra felfűzhető főtémájának és a Négy utolsó ének „Ó halál, mily keserű vagy” szövegkezdetű harmadik dalának kapcsolatára már Arnold Schönberg rámutatott. A tétel (melynek zenei anyagában egy Clara Schumannra utaló motívum is fontos szerepet játszik) eme alapgondolata azután különböző összefüggésekben továbbra is fel-felbukkan. De egyéb asszociációk is felmerültek: a második tétel ódon hangulata, majd a fantasztikus ritmikájú harmadik tétel után a Johann Sebastian Bachnak tulajdonított 150. kantáta zárókórusa átalakított basszustémájára épített, grandiózus variációs finálé Alfred Einstein találó megfogalmazása szerint leginkább „chaconne-formájú középkori haláltánra” emlékeztet. Kovács Sándor zenetörténész mindezek alapján így ír a kompozícióról: „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.” Más megközelítések is elképzelhetők: a személyes vonatkozások helyett Olsvay Endre zeneszerző zenetörténeti összefüggésrendszerbe ágyazza a darabot, amikor a nyitótételben a 18–19. századi német költői-művészi hagyományt a „saját hangján”, a maga stílusában összefoglaló komponistát láttatja velünk. A második tétel ezzel szemben a német zene régebbi, akár a Minnesängerekig visszatekintő történeti örökségét idézi fel archaizáló hangkészletével és harmóniáival, az elődök (így Schubert, Weber, Mendelssohn) zenéjéből olyannyira ismerős,

általában a kürt puha, nosztalgikus hangjával összeforrott „otthon-hangot” megszólaltatva. A harmadik tétel a Brahms számára olyannyira fontos német népdal előtt tiszteleg a (szokatlan módon páros metrumú) Scherzo rusztikus hangjaival – s a klasszikus mesterek előtt a forma magasrendű csiszoltságával. S végül a finálé a maga Bach-allúzióival és a szerkezet szinte félelmetes koncentrátságával és komplexitásával (a barokk *passacagliát* ötvözi a klasszikus szonátaciklussal és részben a szonátaformával) a teljes német-osztrák hagyomány hatalmas perspektívájú áttekintése a lassan véget érő romantika tetőpontjáról visszanezve – a múlt, a jelen és a jövő találkozása az európai zenetörténet egyik legnagyobb pillanatában.

Johannes Brahms nyitányai

Amikor 1879 márciusában a boroszlói (ma: Wrocław) egyetem díszdoktorává avatta, Brahms – rá jellemző közvetlenséggel – egy képeslapon mondott köszönetet a kitüntetésért... Boroszlói barátja, Bernhard Scholz azonban tapintatosan jelezte felé, hogy a gesztust azért illene egy kompozícióval is viszonznia: „Ír-e Boroszló számára egy »doktori« szimfóniát? Legalábbis ünnepi ódára számítunk.” A zeneszerző persze eleget tett a kérésnek: új műve viszont alighanem meglepte az egyetem tekintélyes professzorait, ugyanis az alkalomhoz illően méltóságteljes szimfónia vagy óda helyett három ismert diáknóta jókedvű feldolgozásával állt elő „à la Suppé”, a kódában a himnikusra hangolt *Gaudeamus igitur*-ral. Az *Akadémiai ünnepi nyitány* címet is „pokolian akadémikusnak és unalmas hangzásúnak” találta: barátainak írott leveleiben csak „Csörgő-nyitányként” emlegette 80. opuszát, a partitúrában alkalmazott nagyszámú ütőhangszer miatt. (A reprezentatív jelleget nála szokatlanul nagyméretű szimfonikus együttesel biztosította.) Jóllehet az 1881. január 4-én Boroszlóban, a zeneszerző vezényletével bemutatott nyitány rövid időn belül a zenekari repertoár slágerdarabja lett, a mester később sem tulajdonított neki különösebb jelentőséget.

Kiadójához, Simrockhoz írott, a Boroszlónak készülő „rendkívül vidám” kompozícióról hírt adó levelében azonban egy meglepő bejelentést is tett: „Ha már alkalom adódott, eleget tettem melankolikus hajlamomnak, és nyitányt írtam egy tragédiához.” Az *Akadémiai ünnepi nyitány* belső indíttatásból született párja a *Tragikus nyitány* címet kapta: „Az egyik csupa könny, a másik csupa nevetés” – jellemezte újszülött „ikreit” a zeneszerző. (Kissé hasonló szituációt már láthattunk az első két szimfónia kapcsolatában!) Ludwik Erhardt utal rá, hogy a korlátozásokat nehezen tűrő mestert feltételezhetően feszélyezte a mégoly megtisztelő boroszlói megrendelés ténye, s életműve „egyensúlyát” beállítandó komponálta meg azonos műfajú, de minden alkalmi kötöttségtől mentes másik darabját. Az ősbemutatóra 1880 decemberében került sor, a Bécsi Filharmonikusokat Richter János dirigálta. Kalbeck szerint az első ötletek évekkorábbra datálhatóak, s valójában egy a bécsi Burgtheaterben lezajlott *Faust-kísérőzenéhez* készültek. A kész kompozíció azonban már nem utal programra, jóllehet többen feltételezik, hogy Brahms barátja, Anselm Feuerbach festő 1880. januárban bekövetkezett halála valamiképpen közrejátszott létrejöttében. A szakirodalom továbbá arra is emlékeztet, hogy Beethoven hasonlóan komor hangvételű *Coriolanus-nyitánya* bizonyos mértékig mintául szolgálhatott a műjegyzékben op. 81-es sorszámot kapott, d-moll alaphangnemű *Tragikus nyitány* számára, melyet – címének megfelelően – ünnepélyes és emelkedett atmoszféra, erőteljes és melankolikus zenei anyagok váltakozása, sötét hangszínek (kiemelten fontos szerep jut a mélyvonósoknak!) és kiegyensúlyozott, a témákat fordított sorrendben rekapituláló formálás jellemez.

Dr. Szabó Balázs zenetörténész a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán végezte tanulmányait, majd ugyanitt szerzett PhD-fokozatot. 2002-től a győri Széchenyi Egyetem Művészeti Karának tanára, egyetemi docens.

A Győri Filharmonikus Zenekar hivatásos együttessé válásának (1968) fél évszázados évfordulóját ünnepli a 2017/2018-as és a 2018/2019-es idényekben. A jeles eseményt több szép rendezvény, hangverseny köszönti, s erre az alkalomra készítette el a zenekar új, Brahms zenekari műveit tartalmazó albumát, melyen a mester négy szimfóniája és két nyitánya hallható előadásukban főzeneigazgatójuk, Berkes Kálmán vezényletével. A kiadvány egyúttal a Richter-család emléke előtt is tiszteleg: a közel 150 éves zenekar alapításában nagy szerepe volt Richter Antalnak, a győri székesegyház karnagyának, míg fia, a Győrben született világhírű karmester, Richter János dirigálta a 2. és a 3. *szimfónia*, valamint a *Tragikus nyitány* ősbemutatóját. A kiadvány bookletjében megjelenő, a műveket ismertető tanulmányt dr. Szabó Balázs zenetörténész írta.