

úgy játszik, mint valami szimfóniában: anélkül, hogy törődne az énekes igényeivel, és anélkül – ez már valóban ultramodern, álhaladó vívmány –, hogy a legcsekélyebb mértékben is zavartatva érezné magát azáltal, amit a színpad szóval és hangulattal kifejezni próbál, sőt néha e törekvést kifejezetten gátolva is.

Ha ilyen esetekben az operaszerző felhasználja azt, amivel Brahms a korlátai közül kiszabadított zenei nyelv fejlődéséhez hozzájárult, túlléphet szövegekönyvének metrikai akadályain; a dallamalkotás és más szerkezeti elemek létrehozása többé nem kell függjön a vers felépítésétől, a metrumtól vagy a hiányzó ismétlési lehetőségektől. Nem lesz szükség pusztá formai okokkal indokolt terjedelemmővelésre; a hangulat és a karakter megváltozása nem károsíthatja a zene szervezettségét. Az énekesnek módja nyílik énekelni – úgy, hogy éneke hallható is legyen. Nem lesz kénytelen egy hangon recitálni, ehelyett a mű izgalmas dallamvonalakat kínál fel számára. Röviden szólva: többé már nem csupán az lesz a dolga, hogy szavakat mondjon ki a cselekmény értetthetővé tétele érdekében. A megvalósulás éneklő eszközévé válhat.

Úgy tetszik – ha ugyan nem csupán vágyálom mindez –, hogy néhány lépést már tetünk ez irányban; történt némi haladás a korlátozatlan zenei nyelv felé. Aki az utat mutatta, Brahms volt, a haladó.

Martin Gregor-Dellin

BRAHMS ÉS A NORMALITÁS

Szegárdy-Csengery Klára fordítása

Bármilyen alaposan kutatja is át az ember Johannes Brahms életét, bármilyen kíváncsian és gonddal rendszerezi is az életrajzi dokumentumokat, semmilyen botrányra nem derül fény, még csak nyoma sincs sehol valami eddig lappangó ügynek. Sehol semmi kompromittáló, hacsak a nőtlenséget nem tekintjük hibának; semmi csalás vagy hűtlenség, nincsenek adósságok vagy lovagias ügyek, amelyek már-már hozzátartoztak a szalonokban zajló társasági élethez. A sikerhajhász korrupciónak sem volt mit eltitkolnia az életműben vagy levelezésben, ami ne esett volna már korábban áldozatul a művész diszkréciójának, önmaga és környezete iránt tanúsított kíméletes tapintatának. A legszemélyesebb, legbensőbb szférában semmi izgalmasnak nem bukkanhatni nyomára, hiányoznak a jellegzetes zsenibetegségek, a rendőrségi nyilván tartásba vétel. A tréfálkozás és a felvágás – hiszen Brahmsnak volt érzéke a humor és a helyzetkomikum iránt – korlátok közé szorult vagy megnyugtatóan ártalmatlannak bizonyult, s mégoly rosszkedvű formájában sem ijesztette el a művész polgártársait, akik tiszteletteljes csodálkozással vették tudomásul a különnc sajátos auráját. Nos, a zsenitől bizonyára nem várható el egy bécsi cukrász lekötelező kedvessége. De Brahms megjelenésében és jellemében semmi zavaró nem volt, semmi, ami megbocsátásra

vagy bagatellizálásra szorulna. Titkos gyengéi éppúgy ismeretlenek maradtak az utókor előtt, mint bárki máséi, nem voltak párbajra okot adó sértések, néhány pletykát leszámítva nincs tudomásunk életre szóló ellenségeskedésekről, sőt kifejezetten cáfolnunk kellene ezeket. Egyetlen Richard Wagnerra tett becsmérítő megjegyzést sem lehet rábizonyítani – Brahms inkább védelmére kelt, ha támadták – s Brucknerra vonatkozó, véletlenül elejtett vagy bizalmas kijelentései is inkább csak a túl szoros rivalizálás elleni védekezésnek tekinthetők. De mivel a kortársak s a közvetlen utókor arra vágnak, hogy mindig igazuk legyen, szükségük van pártoskodásra, a szekták civakodására, szenvedélyes pró és kontrára, s így a helyi perpatvarokat zenetörténeti jelentőségű vagy-vagygyá nagyítják fel. Ez azonban már a recepciótörténet, magukhoz a szereplőkhöz vajmi kevés köze van. Brahms nem akarta, hogy személyét bárki ellen kijátsszák, nem avatkozott közbe, nem állt ki a küzdőtérre. Leszámítva egyetlen, az új hangzású programzene művelői ellen intézett kiadványt, amelyet ő is aláírt, ám később inkább megbánt, s amely tudta és akarata ellenére, valamilyen máig tisztázatlan indiszkréció folytán idő előtt vált ismertté, semmiről sincs tudomásunk, ami korabeli elvi vitákról, a vélemények harcáról vagy intrikákról tanúskodhatna. Még egyszer hangsúlyozzuk: semmi szenzáció. Nincs miért irigyelnünk életrajzíróit.

Sőt inkább nehéz a dolguk, amikor megkísérlik felfedni a művek keletkezésének életrajzi hátterét. Két-három kijelentés, miszerint búcsút mondott egy szerelemnek, néhány megzenésített vallomás – ez minden, de mi haszna, ha nem lehet kétséget kizáróan kihallani a zenéből. A vonzalom, az ajánlás szerepe egyébként is minden művész életében igen kétes, hiszen nem ismerjük az alkotás és az ajánlás pillanatának hangulatát. Ezekről a hangulatokról és magáról a komponálás folyamatáról Brahms esetében gyakorlatilag semmilyen információval nem rendelkezünk.

A levelek keveset árulnak el, és nemritkán ekképp végződnek: és így tovább. Brahms hallgatott arról, amit nem volt érdemes elmondani, vagy amit nem lehetett egyértelműen szavakba önteni. A zenére bízta magát, amely viszont csak önmagáról szól. Épp ezért nincs sok értelme a zeneművek elhelyezésének az életrajzban. A művekből nehezen olvasható ki az „előbb” vagy „utóbb”, mivel pontosan a törés vagy törések hiányoznak: a korai, az érett és a késői stílus minden kétséget kizáró periodicitása. Csak zökkenőmentes, habár valójában nehezen kiharcolt átmenet létezik a szerenádok, a kis apparátusú kompozíciók Brahmsától a szimfonikus művek, a nagyzenekar Brahmsáig – s ez az átmenet elsősorban szakmai jellegű. Bocsássá meg nekem a zenetudományos pedantéria, de az op. 18-as ELSŐ VONÓSHATOS Brahmsa, az op. 78-as G-DÚR HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTÁ-é vagy az op. 102-es KETTŐSVERSENY-é ugyanaz. Ugyanaz, vagyis későn önmagára ébredő, aki különös módon kilépett saját köréből, tekintetét a dolgok közepébe, befelé fordítja: a műre, még hozzá a kész műre. Kevés lehetőséget nyújt a mítoszalkotáshoz – ez nem az évszázad nagy drámája.

Brahms és kora? Valóban, Brahms aligha képzelhető el a koncertlátogató polgári közönség és a tőle kapott megbízatások, a négykezesek iránti igény vagy a vasút segítségével megtett előnyös koncertutak nélkül, amelyek biztosították a művek és szerzőjük hírnevének gyors elterjedését. Ezzel azonban még korántsem merítettük ki teljesen a zene társadalmi jellegének kérdéskörét. Latens, kölcsönös, sokrétű a kapcsolat egyfelől a társadalom s annak osztályszerkezete, másfelől pedig a zenei műfajok mint például a szimfónia, hangszeres versenyművek és a kamarazene fejlődése között, miközben a zene, mint az ellentéteket elsősorban a hangközlések és harmóniai feszült-

segek formájában ismerő művészet, képes arra, hogy ne csak kevesek, hanem mindenki felmérhetetlen boldogságát és fájdmát felfogja és kifejezze. Máskülönbem nem élhetné túl korát, nem maradhatna érthető hosszabb időn át, mint bármely más művészet.

Brahms és kora: a múlt század második fele, a *Gründerzeit*, a gazdasági spekuláció korszaka Németországban – az a korszak ez, amikor hittek a teljesítményben és a stabilitásban, a bismarcki birodalom, a hazafiúi lelkesedés kora. Habár mértékkel, de Brahms is eleget tett e kor követelményeinek, hiszen egyetértett és elégedett volt Bismarck művével, Bécsben is mindig az ő németjeiért aggódott, lelkes újságolvasó és az események követője volt, s egy kicsit mindig jelen akart lenni, amikor otthon örültek. Legalábbis ezzel indokolta az 1872-ben I. Vilmos császárnak ajánlott op. 55-ös TRIUMPHLIED keletkezését, amellyel a franciák felett aratott német győzelmet a BIBLIA szavaival ünnepelte – a kényesebb részeket kihagyva. Jóllehet, a mű patetikusabb, mint Brahms többi kompozíciója, mégis mentes a Wagner KAISERMARSCH-ára vagy Bruckner HELGOLAND-jára jellemző kinos pedantériától. Egyfelől tehát patriotizmus és hazagondolás a távolból, másfelől azonban az 1889-es FEST- UND GEDENKSPRÜCHE lapjain, amelyeket hűséges aggodalommal és szeretettel szánt Hamburgnak és bizonyára tágabb környezetének is, Brahms hazafias érzületébe apró hiba csúszott. A műben ugyanis ez áll: „*Mikor az erős fegyveres őrzi az ő palotáját, a miye van, békességben van.*” Senkinek nem lehet kétsége afelől, hogy kit jelent az erős fegyveres – Bismarckot –, s hogy mire céloz az idézet: „*Minden ország, a mely magával meghasonlik.*” De nehogy véletlenül utánanézzünk a LUKÁCS EVANGÉLIUMA 11. fejezetében a 21. versnek, mert akkor kiderül, hogy ott az erős fegyveres maga a Sátán, s a folytatás, a 22. vers így hangzik: „*De mikor a nálánál erősebb reá jövőn legyőzi őt, minden fegyverét elveszi, melyhez bízott, és a mit tőle zsákmányol, elosztja.*” Hát nem elgondolkasztató? Brahms azonban 1890 márciusában kifejezetten fölhívta rá barátja, Josef Viktor Widmann figyelmét: „*Észrevette-e a teológiai, a jezsuita agyafúrtságot a Sprüche 2. darabjában? Már régebben is meg akartam kérdezni Önt, vajon megengedett-e tulajdonképpen az ilyesmi?*” Nos, tulajdonképpen nem megengedett. Azt, ahogy Brahms bánt a BIBLIA-val, aligha lehet teológiainak nevezni, ami pedig a zsákmány felosztását illeti, valóban nem lehetett szó rejtett próféciáról. Jóhiszemű megjegyzés volt csupán, s olyan volt maga az ember is: jóhiszemű, spontán megnyilvánuló, minden hátsó gondolattól mentes. Egészséges lelkülete testi egészségének is javára vált. Brahms ritka példája volt a látszólag robusztus művésznek, aki szeretett sétálni, utazni, hegyet mászni, aki megittasult Ausztria, Svájc vagy Olaszország szépségétől, élvezettel dohányzott, evett és ivott, látogatta a Prátert, és nem vetette meg a különböző szórakozásokat; szükségleteiben szerény és egyszerű, mégsem aszketikus; valósággal közönyös, ha lényegtelen dolgokról volt szó. Egy ember, aki nem viselt keménygallért, és a kezében hordta a kalapját, kis dolgokban gondtalan volt, mint ember nagyvonalú – tisztesség és normalitás, ahová csak nézünk. Widmann elbeszélése szerint az életnek, „*legyen szó bár természeti jelenségekről, műalkotásokról vagy akár csak a technika vívmányairól*”, tartós és őszinte figyelmet szentelt. Volt érzéke a gyakorlati, hétköznapi dolgokhoz. Nemcsak könyvek gondolkodtatták el, hanem a fonográf vagy a villanyvilágítás is, amelyeket mint hasznos találmányokat dicsért.

Korán kelt, s miután élvezettel megivott egy csésze kávé, és elszívott egy szivart, hosszú reggeli sétára indult. Peripatetikus alkat volt. Zenei ötletei a természet benyomásai hatására, magányban fogantak, s a többi már, a kivitelezés, ment magától. Ru-

ganyosan, biztos léptekkel, néha kissé mereven járt, s szórakozottan köszönt. Rövidlátása gyakran megakadályozta abban, hogy felismerje a járókelőket, könyveit viszont még sötétben is megtalálta. Szellemi dolgokban pedáns rendszeret jellemezte: szűksége volt erre, mintegy rászorult. De valószínűleg nem mindig volt ilyen. A szokatlanul szelíd és kiszolgáltatott ifjú már nem él tovább a későbbi Brahms, a szakállas külön arcképein. Talán szándékosan nem, mivel a korai, rajongó romantikusra vonatkozó egyéb dokumentumok is hiányoznak. Georg Henschel, az énekes így írja le őt röviddel azelőtt, hogy szakállt növesztve végérvényesen megváltoztatta külsejét: „*Erőteljes alkatú volt, inkább alacsony természetű, hajlamos a kövérségre. Arcát simára borotválta, bőrének egészséges, élénk színe természetességéről árulkodott, s arról a szokásáról, hogy bármilyen volt is az időjárás, szeretett a szabad levegőn lenni. Sűrű haja csaknem vállig ért. Ruhái és csizmája ugyan nem a legutolsó divatot követték, de jól mutattak rajta. Fehérneműje kifogástalan volt. Leginkább a tekintetéből sugárzó beszédes jóság ragadott meg. Világoskék, csodálatosan tiszta és csillogó, itt-ott hamiskásan hunyorgó szeme néha gyermeki nyúltságáról tanúskodott.*” Widmann hozzáfűzi: „*Bár szembetűnő sajátosságai, alacsony, zömök alakja, szinte zsemleszőke haja, előretolt alsó ajka, amely kissé gúnyos kifejezést kölcsönzött a simára borotvált ifjú arcnak, inkább nem-tetszést válthattak ki, egész megjelenése mégis erőt sugárzott.*” Georg Henschel később így ír: „*Erőteljes testalkata, egészséges, napbarnította arcszíne, dús, enyhén őszülő haja – mindez együtt maga volt a megtestesült egészséges erő. [...] Étvágya kitűnő. Élvezettel eszik, minden este megissza a maga három pohár sörét, végül pedig kedvenc kávéját.*” Mindez aligha illik a romantikus zenei zseni külső megjelenéséről alkotott képünkhöz, akit inkább szenvedve, sorvadozva képzelünk magunk elé. Még a kisebb hanyagságok ellenére is az a benyomásunk, hogy a megtestesült polgár áll előttünk, akit csak a szőke pillás, érzékeny, jóságos szempár tesz valamelyest kifinomulttá. Lány, sugárzó tekintete, amelyet Widmann is megemlít, meghazudtolta az oroszlánszerű, herkulesi mellkast és szakállt. Ez a ragyogás, mint az emlékezések tanúsítják, átszellemített minden vele való találkozást, a múltó évekkel áterjedt az egész emberre, arról árulkodván, hogy Brahms tudatában van hírnevének és sikerének, s az alkotás boldogságáról, vagyis, következtetésünk szerint, olyan lelki derűről, amely rácafol a hiedelemre, miszerint az igazi művészet csakis az állhatatos szenvedés, szegénység és boldogtalanság talajából fakad vagy fakadhat, s hogy a harmonikus, egészében kiegyensúlyozott jellem nem képes a lét rejtelmeit a művészetben megörökíteni.

De valóban olyan harmonikus volt ez a jellem? Miféle érzékenységről, sebezhetőségről árulkodik e félénk, jóságos szempár tekintete; miért volt oly nyilvánvalóan szüksége a páncélra, a polgári lét nyújtotta védelemre? A meghatódottságtól gyakran sírás remegett a hangjában. Ez a hang, amely félúton a gyermek- és az ifjúkor között megakadt a mutálásban, s amelynek Brahms mesterségesen, vagyis gyakorlás és önuralom segítségével kölcsönzött némi szilárdságot – Gustav Ophüls magasnak és rekedtnek nevezte –, nos, ez a hang időnként hirtelen elcsuklott, azt a benyomást kelte, írja Ophüls, mintha a zeneszerző „*erősen küszködne legfájdalmasabb érzéseinek kitörésével*”. Szokatlanul könnyen jött izgalomba, nála a nyomott hangulat ingerültségbe csaphatott át, elég volt egy elhibázott szó, és kedélye elborult. Máskor ismét élénk volt és beszédes, tréfálkozott, és maga is jól tűrte a tréfát. Csak a hosszú magány tette idővel nyerssé, néha elutasítóvá. De ez már az időskor álarca. Alfred Einsteinnek még alkalma volt beszélni egyszerű valakivel azok közül, akik a „Vörös Sün”-ben együtt üldögéltek és poharazgattak Brahmszal, s aki emlékeibe mélyedve, teljes meggyőződéssel azt mondta neki: „*Rossz ember volt!*” De – és ez a döntő – Brahms távolságot tudott tartani önmagától, működött az öniróniája. Ezt legáltalában azzal az anekdotával illusztrálhat-

juk, mely szerint egyszer, távozóban egy társaságból, ahol akkor vendégeskedett először, a következő szavakkal búcsúzott: „Ha valakit elfelejtettem volna megsérteni, kérem, bocsássák ezt meg nekem.” Hogy Widmann szavait idézzük: „*jólelkű, hűséges ember volt, de rettentően kellemetlen*”. Megrögzött agglegény, a magányos Brahms, akiről nehéz írni.

Így aztán életrajzírói jobb híján néhány olyan epizódba kapaszkodnak, mely alkalmas a legendateremtésre: Agathe és Clara, érzelgős rajongás és reménytelen szerelem. Ezek volnának agglegénysége magyarázatai? Az ideges, koraérett gyermekre valószínűleg teherként nehezedett szülei problematikus példája. Figyelemre méltó, hogy anyja tizenhét évvel volt idősebb apjánál, s már a negyvenen túl kelt egybe a fiatal zenészlegénnyel. Ám az eset mégsem volt egészen szokatlan, mint ahogy azt A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK-ból megtudjuk. Ott az inasok így énekelnek: „*Der Alte freit die junge Maid, der Bursche die alte Jumbfer!*” Dávid elveszi Éva dajkáját, Lenét, aki majd kétannyi idősebb, mint ő. Ha az ember szegény volt és gyámoltalan, keresett magának valamiféle pótanyát vagy gazdasszonyt, feleségül vette, s a dolgok ezzel rendbe jöttek. Persze a végén esetleg ott állt egyedül, mint Sachs, és sehol egy Éva a láthatáron. Brahms apjának sikerült másodszor is megnősülnie, fia azonban örökre egyedül maradt. Élete első felében egyszerűen hiányzott belőle az önbizalom. Úgy hírlík továbbá, hogy Johannest korai hamburgi obszcén élmények hatása is nyomasztotta – apja állítólag kétes társaságban muzsikáltatta a gyermeket. Mint Eugenie Schumann, Clara lánya írja: „*Egykor maga mesélte el anyámnak, hogy még gyermekkorában olyan benyomások érték, olyan dolgokat látott, amelyek sötét árnyékokat vetettek kedélyére.*” Brahms valóban beszélt erről, s az elkomorodás is hihető. Közismert, hogy a kisfiú, a fiatalember erkölcsileg szigorúbban ítél, mint az érett férfi. Mindennek feltehetőleg kevés köze van ahhoz az elhatározáshoz, hogy föladja házassági terveit, melyeknek a Clara Schumann iránti tisztelet sem állt volna útjában. Valószínűleg ott parázslott benne az érzés és a vágy, melynek megváltását s feloldódását a Clarával való szövetségben nem az élő Schumann, hanem a halott barát akadályozta meg örök árnyépként. De a beteljesületlen szenvedély az egyetlen ember iránt, akit „valóban szeretett” – mint ahogyan azt Brahms Clara temetése után remegő hangon beismerte –, nem szorul szépítgetésre vagy titkolózásra. Az ilyen érzés inkább általános, s éppen mélységét tekintve nem különleges, hanem emberi.

Egyszer, amikor Hamburgban egy állás betöltésének ügyében éppen mellőzték, Brahms így írt Clara Schumann-nak: „*Az ember mégis kötöttségre vágyik, szeretné megszerezni azt, amitől élet az élet, fél a magánytól. Másokkal élénk kapcsolatban, eleven nyüzsgés, családi boldogság közepette tevékenykedni, ki lenne oly kevésbé ember, hogy ne érezne vágyat ez iránt?*”

Nos, íme a vallomás, a maga teljes, megindító igazságában, s származhatna akár Tonio Krögertől is, akit Thomas Mann eltölt ezzel a szerelmes vonzódással „*az együgyűség, jóra valóság, a kellemes átlag, a tisztos középszerűség iránt*”. Tehát akárcsak Tonio Kröger, Brahms sem volna egyéb, mint „*egy művész, kinek rossz a lelkiismerete?*” [Lányi Viktor fordítása.] Nos, nem éppen. Inkább új Hans Sachsként visszahozta a művészetet a polgári-mesterségbeli szférájába. Bár a polgári foglalkozás, a tiszteletre méltó karmesteri vagy karigazgatói állás utáni vágnak hamarosan búcsút mondott, paradox módon százada egyik úttörőjeként ismét a zeneszerzők polgári-önálló társadalmi státusának megteremtésén fáradozott, hogy azután pályatársai közhivatalok, szinkurák, fejedelmi kegyek vagy magánmecenatúra nélkül is jól megéljenek. Mint szorgalmas alkotó és jelentős közreadó olyan jól keresett, hogy amikor 1925-ben jogdíjai elévültek, egyszersem kiadója is tönkrement. Egyszóval: a függetlenség elveit követte, a maga ura volt.

Brahms mint szellemi életforma – ez egyúttal azt is jelenti: a normalitás mint probléma a művész számára. Alkotni s egyúttal a zsigerekben érezni a kritika kétségeit. Brahms, avagy a jóság, amely ránk tekint mind a NÉMET REKVIEM, mind megannyi dal zenéjéből. Képtelen lett volna arra, hogy gonosz zenét szerezzen – többek között ez volt az, ami alkalmatlanná tette az operairásra. Nehéz konstelláció. Mit jelent ez a művészet számára? A lehető legjobban vagy talán még annál is jobban művelni valamit, s összefoglalni egy végső szabályba. Csak olyat tenni, ami nem tetszőleges. Elkerülni a műfaj ismétléseit. Megsemmisíteni a kevésbé sikerültet, nem kísérlni meg életrajzi széljegyzetként rátukmálni a világra. Nem barkácsolni sem glóriát, sem mítoszt. Mindenekelőtt azonban: nem úgy értelmezni a művészetet, mint felmentést az emberiség kötelmei, szabadságolást az emberi társadalom kötelezettségei és játékszabályai alól. Röviden: olyan életformát, amely legalábbiban az etika és ironia termékeny, ám észrevétlen kibéküléseként jellemezhető. Az észrevétlenség mögött a művész legsajátabb feszültségei, legszemélyesebb ügyei rejlenek. Brahmsnál is úgy hívták ezeket: öröklődés a világ és az én között, öntudatosság és csüggedés annyi művészi tökély láttán. Az akarat, a tehetség és az intellektus erőinek összpontosítása útján természetesen létrehozhatók az álarcok és tettetések domborművei. Bruckner elleni kései kitérőseiért Brahms már jó előre meglehetősen drágán fizetett ifjúkori csüggedésével és évekig elhúzódó formai vívódásaival. De meghasonlottság? Összeveszés a világgal? Hol tükröződik mindez zenéjében? Az 1983-as Brahms-évben Leonard Bernstein tett egy kijelentést, amely azonnal bejárta a világot, és szenzációt keltett: „*Brahms az ellentmondás zsenije*” – mintha csak Wagnerral tévesztené össze! Dörébben aligha lehetne beszélni Johannes Brahmsról. De ha a badarság elég jelentőségteljesen hangzik, a végén még egy szikrányi igazságot is képes felfedezni benne az ember. Akkor viszont bárkiről bármit mondhatunk, s még abban is kételkedni kezdhünk, hogy vajon van-e még egyáltalán értelme a gondolkodásnak és megkülönböztetésnek.

Hol is vagyunk tehát a stílustörténetben? Brahms – ez a klasszika és romantika egymás felé hajló két vége. Brahms szívesen lett volna romantikus: op. 3-as dalait Bettina von Arnimnak ajánlotta. Vallomásféle volt ez a fiatalember részéről, aki magát ráadásul „Kreiser junior”-nak nevezte. Az ifjú Brahms azonban túllépett romantikus bálványain, Novalison, Brentanón, E. T. A. Hoffmannon és Jean Paulon. A törekenységre való hajlamából, amely mind fizikailag, mind zeneileg alkalmassá tette volna a tiszavirág-életű epigonizmusra – talán a zongorairodalom Emanuel Geibele lehetett volna, aki a szalonok és asszonyok illatos világához vonzódik –, éppoly elszántan, mint amennyire a tudás védelme alatt olyan kritikus szemlélet képviselője lett, amely felvértezte a puszta mesterségbeli tudás és a gyors sikerek kísértése ellen. Visszavonult, hallgatott, nem koncertezett. Barátja, Joseph Joachim éppen ezért juthatott átmeneitelen arra a téves következtetésre, hogy Brahms a „*legmegrögzöttebb egoista*”, aki „*kényelemszeretből, no meg mivel nem becsüli a publikumot, nem akar a nyilvánosság előtt játszani*”. De ami tapintatlanságnak tűnt, tapintatosság volt saját tehetségével szemben, melynek időre volt szüksége ahhoz, hogy megérjen. Brahms odafigyelt önmagára. Ami a végeredményt tekintve szerencsének, sikernek, érvényesülési képességnek tűnik, aligha fejlődhet ki az ember saját elhivatottságába vetett hit nélkül. A csőd az az ár, amelyet meg kell fizetnie annak, aki a siker *előtt* akar kellemes lenni. Brahms ki tudta várni, hogy említésre méltó legyen. Nem maradtak ránk kimos korai művek.

Persze a normalitás veszélyeket is tartogat a művész számára. Ezekben az évtizedekben nagy volt a kísértés, hogy Brahms művészetével visszahúzódjék a polgári szoba díványára – oda, ahol valójában várták. Ezt nem tette meg. Így aztán, mint a tépe-

lódók egyike, meglehetősen barátságatlan fogadtatásban is részesült a német polgári zenebarátok köreiből, vagy legalábbis félreértették, túl komolynak és kissé konoknak tartották. Ez a félreértés nyomaiban még ma is fellelhető a polgári zenetudományban. Ellentmondásokról, formai problémákról olvashatunk, „nem egészen letisztult formálási elvekről”, amelyeket az előzményekhez mértek, s nem ahhoz, ami követte őket. Mai szemmel nézve – s nem az új kapu előtt álló XIX. századi borjú pillantásával – mindez kitisztul, s még a zenei pártok közötti ellentétek is eltűnnek (ezek mindig ugyanazt a vádat hangoztatták: a másik zenéje áttekinthetetlen, nehéz, formátlan). Még Brahms közeli és segítőkész barátja, Eduard Hanslick is képes volt egyszer figyelmeztetőleg így írni: „*Brahms túlonaltul egyoldalúan részéti előnyben a nagyot és komolyat, a nehezét és bonyolultat az érzéki szépség rovására.*” Brahms, ez az északnémet név, amelyet valójában csak andante lehet kimondani, és a közönség várakozásteli álláspontja – olyasvalakire számítottak, mint a zongora ifjabb Schumannja vagy egy új Mendelssohn –: ez volt az a talaj, amelyen a klisé teremtke. Fanyar és érdes, mondták, s ehhez Wilhelm Furtwängler 1931-ben, amikor erre még nem is lett volna szükség, tökéletesen fölöslegesen bár, de még az „északi” jelzőt is hozzáfűzte, meg azt, hogy Brahms „*a germán zenei óriások nemzedékéhez*” tartozott, „*németiségéből fakadóan*” népies volt. És így tovább.

Csak hogy Brahms egyáltalán nem volt „-ies”. Az a meghittség, amellyel egynemely dallamát fogadjuk, csak látszólagos. Nála az egyszerű dallamosság időnként még őszinte visszatekintés a romantikába, nyilvánvalóan mit sem tudva a maga mögött tátongó szakadékról. Vannak dalai, amelyek oly elragadók, oly gazdagok a zenei fordulatok megannyi igéző bájában, hogy az ember azonnal beleszeret az énekesnőbe! De mit csinál mindebből második megközelítésben, hogyan jár el a zongoraletétben, kamarazenében, versenyművekben? Milyen művészien hozza vissza az op. 18-as VONÓSHATOS első tételében az egyszerűségből, jelentéktelenségből szinte himnikussá felvirágzó dallamot a lehetséges tartományába, s énekelte az egész tétel során! S ahogyan mindez a második, B-DÚR ZONGORAVESENY Andantéjában történik! Brahms nagyon is tudatában lehetett a triviális „-iesesség” veszélyeinek. Nem bízott a pusztá ötletben, feltehetőleg ritkán hagyta meg eredeti alakjában, inkább szüntelenül javítgatta. Sokáig dolgozott, hogy témáit ritmikái és harmóniai finomításokkal a legmagasabb stílusszintre emelje, ahol azután, habár tökéletesen természetesnek hatnak, mégiscsak egy második természetté válnak: művészetté. Brahmsot a romantika epigonjaitól egy újfajta lineáris gondolkodásmód különbözteti meg. Az első hangköz megteremtí a helyzetet, a motívum csírasejtjét. Úgy tetszik, alig született több egy frázisnál, amelyből azután megdöbbenő erővel alakul ki és fejlődik tovább a dallamvonal, s visz magával egy második témát is a tágasság és sokszínűség párbeszédébe. Bonyolult szerkezete ellenére Brahms tételeiben a dallamvonal elejétől végig egységes egészként ragadható meg, s olyan hosszú és töretlen felépítésű melódiaívakkal találkozunk, amilyenek Bach óta nem fordultak elő. Ami Brahmsnál újszerű, az a belső fejlődésnek és a külső távolságtartásnak a korábbiaktól gyökeresen eltérő összefüggése. A romantikának csak színeiben örököse.

Mint északnémetben, élt és mindvégig meg is maradt benne a mély vágyakozás a színek, a délvidék iránt – talán ez az egyetlen feltűnő kapocs életmű és életrajz között. Szerette a barátságos, a derűset, a változatos tájat, s számára Ausztriát ebben csak Olaszország tudta felülmúlni. Rendületlenül vágyott „*a szem és szív gyönyörére*”, amint egyik levelében írja. Némely kürt-dallam vándorlókedvűről tanúskodik. Mindent összeadva vagy nyolcszor tartózkodott hosszabb ideig Közép- és Dél-Olaszországban

csak azért, hogy báméskodják és gyönyörködnek. Olyannyira elfogultan csodálta az országot, a népet és életformáját, hogy Szicíliában még azokat a visszasságokat sem akarta észrevenni, amelyekre Widmann hívta fel figyelmét. A kortárs olasz művészet ízlését ugyan nem sokra tartotta, a templomi zenét „borzasztónak” találta, a művészi-leg érett Brahms mégis elképzelhetetlen épp ennek az országnak a színei és kontúrjai nélkül: Umbria horizontjai, tengerparti naplementék, nem beszélve az itt szerzett emberi megerősítésről.

Milyen messze távolodtunk el a „fanyar” szóval jellemezhető kliséből, amely valamennyi közül a legtovább tartotta magát, s még ma is ott garázdálkodik minden koncertkritikában! Minek is nevezük a színek hosszan tartó csillogtatását (op. 38-as E-MOLL CSELLÓSZONÁTA, második tétel), a középszólamok izzását, a vonós unisonók viharát, a fűvósok kromatikáját? Vagy egynémely vonósnégyes-, szimfónia- és versenyműtétel melodiai leleményét, melytől szinte szenvedélybeteggé válunk: a mélységet, a bőséget, az érett lombot: nem fanyarnak kell ezt nevezni, a szeptember színei ezek, az őszi, a brahmsi évszak és életkor, a búcsúzás, a *déjà vu* hangjai (ilyen például a csellósóló a második, B-DÚR ZONGORAVERSÉNY Andante-tételében). Az utóizzás ez, merengések, hanyatlások, mint az op. 99-es F-DÚR CSELLÓSZONÁTA-ban, ahol árnyékok járnak a kései fényben. Nem lehet déliesebbet írni az op. 67-es B-DÚR KVARTETT Andantéjánál; a harmadik tétel lázas éjszakája, agitato, ahol a hangszerek egymást kérdezzetnek, lágy esti csillogás. És azután – hogy végül azt a lírikust szólaltassuk meg, aki a legközelebb jut hozzá – „és azután a hanyatló nyarak, a bogáncs lilája, a forró, édes Diane vaincue rózsá kénsárgája – így köszöntenek be és így múlnak az évek. Bárhová fülelész, az utolsó hangokat hallod, valaminek mindig vége, végső gyönyör; patak zuhog le a magasban fekvő hómezőkről, a mélyből zöld olajfák erdeje olvad felénk, gyász és fény, milyen csöndben nyugszik mindez benned, és azután a hanyatló nyarak, a bogáncs lilája, a forró, édes Diane Vaincue rózsá kénsárgája”. – Gottfried Benn ez, s érezzük a narancssal és halállal teli levegő ízét, az ismétlődő téma úgy hangzik, mint az op. 102-es KETTŐSVERSÉNY középső, Andante-tétele, gyász és fény, végső gyönyör, de mi ér véget? „A semmi formaalkotó erőszaka.” Brahms zenéje válasz a mulandóság sodrására.

A csábító szép hangzás már-már arra készlet, hogy félreismerjük a zenetörténeti pillanat nagyságát, a pillanatét, amelyben ez történik. A forma ereje legyőzi a kísértést, hogy átadjuk magunkat a hanyatlásnak, amint azt Gustav Aschenbach tette Velencében. Az utolsó erőfeszítés ez. Sikerül elhárítani az édesség mérgét – a motívumok lerövidítésével, szinkópákkal, egymásba csúszó dominótémákkal (az egyik téma vége a következő eleje is egyszersmind) s ügyesen elrejtett, kifinomult kompozíciós technikával, úgyhogy még Furtwängler is igazat adhatott azoknak, akik azt állították, hogy Brahms „valójában semmi igazán újat nem hozott”. És a kevert hangzások, a minden részletre kiterjedő motívikus munka, a témák állandó átalakítása és fejlesztése, az ellenmozgások? Nem gyártok panaszokat a modernség ellen, habár Regeren és Mahleren keresztül Schoenbergig akadnak ilyen vonalak. Ismeretes, hogy mindenholnan mindenhová vezet út, s az elődök semmiről sem tudnak. A Brahms-korszak a vég korszaka, összefoglaló, visszatekintő, a múltat továbbbíró, de mindez az öreg Brahmsot az ifjú Thomas Mann-nal rokonító pillanat magaslátán. Brahmsban utoljára ébred magára a XIX. század zenéje, a MELOS, mely hamarosan elveszíti majd tiszta lelkiismeretét.

Brahms egyszer azt mondta Richard Heubergernek Bécsben: „Valóban nem tudom, hová jut még a zene. Nekem úgy tűnik, hogy végleg vége!” Ez néhány évvel azelőtt történt, hogy – a regényben – egy család utolsó sarja, Hanno Buddenbrook vonalat húz

a családfa alá, s amikor megkérdezik, miért tette, így válaszol: Azt gondoltam, már nincs tovább.

Ha a zeneművészetben ez a felfogás elfogadható lenne – önelégülten megadó, rezignált, a formához és annak eredményeihez kritikátlanul alkalmazkodó –, akkor valóban konzervatívnak kellene neveznünk. De létezik egyfajta radikalizmus, amely cáfolja ezeket a fogalmakat. A művészi akarat feltétlen radikalizmusa ez, amely nem tűr kompromisszumot, s inkább hallgatást tanácsol, mintsem a tradíciónak vagy a hallás kényelemszeretetének tett engedményeket, nem egyezvén bele a félkész művek nemtörődőségekbe. Művészi értelemben véve Brahms radikalizmusa már-már a megszállottsággal volt határos. Ama fausti mozdulat nélkül érkezett, amely mint a szakmai tudás külső ismertetőjele könnyen utánozható. Megsemmisített mindent, ami ítélete szerint nem állt az egész magaslatán, feltehetőleg vagy hús vonósnégyest, de legalábbis a vázlatukat. Nem tudhatjuk, hogy halála előtt mi minden került még a tűzbe, mennyi kísérlet és töredék. „Komponálni nem nehéz – mondta –, de hihetetlenül nehéz kirostálni a felesleges hangjegyeket.” Ne mondja senki, hogy ez a fajta radikalizmus könnyebb, mint bármilyen más cselekedeté. Mindenesetre megvan a maga morális oldala, mivel az én és annak tökéletlensége ellen irányul.

Részben valószínűleg Brahms emez önkritikus vonásának is köszönhető, hogy műveiben az esztétikum nem válik elkoptatott hangzásvarázssá, formai élvezetté. Folyamodjunk nyugodtan zenén kívüli megfogalmazáshoz: melankóliájának van – lelkiismerete. S ha már egyszer éles hallásúvá vált az ember, új összefüggéseket is felfedezhet, s eközben valami különös történik.

Vannak tételek, amelyekben a téma visszatér, mintha önmaga után hallgatózna. Van egy pillanatnyi megállás, mint az utolsó orgonaműben, az O WELT, ICH MUSS DICH LASSEN korárelőjátékban, amelyről Hans Gal azt mondja, hogy benne az elmékedés állapota valósággá válik, „*mintha a magányos álmodó az orgonánál emlékezetében hagyta újra meg újra felhangzani a dallam minden fordulatát – mintha az élettől megváló még egy pillantást vetne a világra, amelyet immár maga mögött hagy*”. Az eltelt idő emlékezik. Már az op. 15-ös D-MOLL ZONGORAVERSENY második tételében, ahol az egyik téma átmegy a másikba, s a dallamvonalat mintegy alulról ragadja meg a zeneszerző, létrejön ez az állapot, amely az igyekezetben, hogy visszapillantson (fafúvók) és előretétkintszen (középső, h-moll zongorarész), a dallam világában a megállított idő utópiájává válik. A végtelen tűnik itt fel egy pillanatra, akárcsak az ELSŐ VONÓSNÉGYES utolsó tételében, s nem lehet megragadni – innen a melankóliája. Schopenhauer műveinek hatásáról lenne szó talán? Csak annyit tudunk, hogy Carl Tausig, Richard Wagner apostola 1862-ben megismertette Brahmsot Schopenhauer filozófiájával, de azt nem, hogy Brahms hogyan reagált rá. Az azonban tény, hogy csak kevés zeneszerző akadt – Schubert és talán Gustav Mahler –, aki olyannyira halálközeli és egyúttal a halál ellen komponált, mint Johannes Brahms.

Annyi bizonyos, hogy a zene ért a véghez. Az idő művészete, el kell kezdődnie, és be kell fejeződnie, s időtartama forma, ellenhalál, utópia. A NÉMET REKVIEM-ben a „*Denn wir haben hier keine bleibende Statt*” szavak kíséretként hallhatjuk, ahogyan sok-sok láb tapogatózva botorkál a távolba, az ismeretlenbe, amely egyúttal a szekularizált remény célja is. De egy másik rész, amikor (a második tételben) az örök örömről és bizonyosságról énekelnek, aggasztóan g-mollba hajlik. Ez bizonyára azt jelenti, hogy a megmenekülés és a csüggedés, a bizakodás és a halál tudata közel van egymáshoz, s ez teszi a zenét olyan hitelessé, mélyé, a hiten túlmutatóan derűssé, sehol a pokol sötétsége, mindenütt a felmért világ, protestáns evilágiság. A végtelenül gazdag op.

62-es B-DÚR VONÓSNÉGYES-ben a második, Andante-tételt madárrepülés-szerű hegedűtéma vezet be, amely D-dúrban látszólag olyan világosan a magány és búcsú el nem beszélhető tartalmú gyászát idézi. Gottfried Benn sorai jutnak róla eszembe: „*Mindent adj meg magadnak, / nem adják istenek, / a csöndes ellebegést adjad / rózsák s fény közepett, / mely volt egykor egeken kéklő, / neki add meg magad, / hallgasd némán a végső / hangokat.*”

Úgy tetszik, Brahms kamarazenéjében a kantilénákban gyakorta megvan az a szépség, amelyről TRISZTÁN című versében August von Platen azt írja: aki megpillantja, „*életét már halálba vetette*” [Weöres Sándor fordítása], a vég mosolygó közeledte ez, amit bánatnak nevezünk. Mi a bánat? A bánat a betelt idő érzete, ha közeleg a búcsú. Ludwig Tieck romantikus szellemben még a bánat gyönyöréről beszélt. Johannes Brahms a művészetben a szubjektumot és objektumot egymástól megkülönböztetni képes életpolgár tartásával száll szembe vele. Válasza így hangzik: formatudat. „...s végül: *hallgass, uralkodj, / tudván, nem áll örökön, / mégis tartsad a kardot, / világ-vége ha jön.*” [Tatár Sándor fordítása.] A forma *mindig azt jelenti, mégis*, máskülönben nem váltana ki megrendülést. Brahmsban megvolt a feszültség, a forma iránti fogékonyság. Egyszer Parmában ott állt Parmeggianino SZENT KATALIN ELJEGYZÉSE A GYERMEK JÉZUSSAL című műve előtt – ez a gyermekarcokat ábrázoló festmény a báj szimfóniája, a legapróbb részletekig kidolgozva. „*Amikor ezt a képet szemlélte, Brahms egész lényében izzott a meghatottságtól, mint ahogyan egyáltalán nem volt szükség tragikusan emelkedett tárgyakra ahhoz, hogy meghatódjék. Még ha a művészet szelíd alkotásaiból sugárzott is felé, a tiszta szépség nála biztosan célba talált*” – jegyezte meg Widmann.

De mi a tiszta szépség? Természetesen egyáltalán nem annyira tiszta, hiszen a pusztá forma hidegen hagy. Sokkal inkább a belső emberi feszültségek megfelelője, nem „kifejezése”, hanem a beleérző képesség lefordítása valamilyen más minőségre, mintha az egy másik nyelv lenne. Egy mozdulat zenei megrajzolásának folyamata, olyan érzéseké, mint a jókedv és fájdalom, vágyakozás és beteljesedés (hogy eléggé általánosak maradjunk), Brahmsnál nem merül ki az imitációban. Dalaiban sem egyszerűen megismétli a költő által létrehozni kívánt kifejezést, hanem inkább zenei frázisra fordítja le. Ugyanígy a szöveg nélküli kamarazenei vagy szimfonikus letétben: a zenei gondolat rejt magában mindent, ami nem kerül át a tematikus-motivikus szerkezetbe, s nem oldódik fel a zene közegében úgy, hogy a hangulat, amelyet eközben átélünk, fájdalom vagy boldogság, feszültség vagy megkönnyebbülés, esetenként felcserélhetővé válik, még az ellentéte számára is átjárhatóvá. Nincs maradék, mint ahogyan a világ sem kímél meg bennünket az egyidejűségtől. A mélyben beszélnek az okok, a felszínen pedig, a zenei szerkezetben rend van, a kizökkent idővel szembeni ellenállásként. Aból, amit a dallam szépségének nevezünk, ez is reánk tekint. A NÉMET REKVIEM-ről Ernst Bloch ezt írja: „*Ennek a zenének a sötétjében ott csillognak a kincsek, amelyeket nem emészt meg moly és rozsdá, vagyis a maradandók, amelyekben mint megművelés nélküli világban egyesülhet akarat és cél, remény és annak tartalma: erény és boldogság.*” Valami ehhez hasonló teszi minden kopással és pusztulással szemben ellenállóvá Brahms hangszeres tételeit is – e tételeket, melyek szavak nélkül is gazdagon tárulnak fel a dallami invencióban.

Lehet, hogy más alkotók elszántabban rendítettek meg alapokat – Wagner a művészet száműzetéséből az eszközök forradalmával, egy olyan valósággal szemben, amely nem változott elég gyorsan –, de van értelme a kitartásnak is, a bátor ellenállásnak a bomlással szemben. Mindkét tényező fontos, nemcsak a művészet, hanem a világ fennmaradása szempontjából is, ha nem akarjuk, hogy a változás egyúttal el is pusztítsa. Hiszen szeretnénk még mindkettőnek örülni.