

Belinszky Anna

## BRAHMS H-DÚR ZONGORATRIÓJÁNAK KASZTRÁCIÓJA\*

*Az első tétel újraírása az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában*

Az 1880-as években Brahms több korai művének publikációs jogát megszerezte Fritz Simrock, aki egyúttal felajánlotta a komponistának, hogy az új kiadás előtt revideálhatja a darabjait. Brahms élt is a lehetőséggel, ám egyetlen másik művét sem dolgozta át olyan mértékben, mint a H-dúr triót.<sup>1</sup> Az átdolgozás után viszont nem semmisítette meg, sőt a kiadónál is hagyta továbbélni az első változatot. 1890 decemberében Simrocknak írt levelében nyilvánvalóvá tette, hogy nincs kifogása a két változat egyidejű létezése ellen.

Úgy gondolom, az op. 8-ra elég, ha annyit ír: új kiadás. A hirdetésében hozzáteheti, hogy teljesen átdolgozott és megváltoztatott, és amit csak akar. Hogy mi történjen a régi kiadással: semmi értelme beszélgetni vagy döntení róla – bár nem hiszem, hogy az új kiadással egy időben jól tudná hirdetni. Ha valaki igényli, küldje el neki, és ha majd egy nap úgy látja szükségesnek vagy ajánlatosnak, hát nyomtassa újra (akár úgy is, hogy az új kiadást helyettesítse!).<sup>2</sup>

Bár a H-dúr trió 1854-es és 1889-es alakjának elemzésével és a két változat összehasonlításával számos Brahms-kutató foglalkozott, az újraírt változatot több-  
ségük mint a korai mű revideált változatát, nem pedig mint önállóan is érvényes,

\* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás szerkesztett, bővített változata.

1 Roger Moseley: „Reforming Johannes. Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association* CXXXII/2. (2007), 252–305., ide: 255–256. Brahms ugyanebben az időszakban revideált zongoradarabjairól ld. Robert Pascall: „Brahms and the Definitive Text”. In: *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Ed. Robert Pascall. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 59–75.

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

kései művet tárgyalta.<sup>3</sup> Vannak azonban elemzők – köztük Nicholas Cook –, akik amellett érvelnek, hogy az újrairt H-dúr trióra nem revideált fiatalkori darabként, hanem olyan kései műként kell tekintenünk, melynek csupán kiindulópontja a korábbi kompozíció.<sup>4</sup> Ezt a megközelítést erősíti az is, hogy Brahms egy 1889 szeptemberében Clara Schumann-nak írt levelében így fogalmazott: „Még egyszer megírtam a H-dúr triómat, és inkább op. 108-asnak nevezném az op. 8 helyett.”<sup>5</sup>

Margaret Notley *Lateness and Brahms* című monográfiájában rendkívül gazdag történeti, kulturális és zenei összefüggésrendszerbe helyezi Brahms 1880–1890-es években született kamaraműveit.<sup>6</sup> Bemutatja a 19. századvégi Bécs politikai és kulturális értelemben vett kései stílusának viszonyát, és részletesen elemzi Brahmsnak a téma szempontjából releváns darabjait. Nem foglalkozik azonban a H-dúr trióval, hiába viseli magán az 1889-es változat a „késeiiség” számos jegyét. Tanulmányomban önálló, kései műként tekintek az 1889-es változatra, és az első tételre koncentrálnak jellegzetes példák segítségével azt mutatom be, hogyan értelmezhető az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában a H-dúr trió kimetszett, revideált, újrairt vagy a szerző által harmincöt év távlatából is érvényesnek talált szakaszai.

Brahmsnak mint liberális értékeket valló polgárnak az 1800-as évek utolsó negyedszázadában meg kellett küzdenie a társadalmi-politikai átalakulással, a sokáig természetesnek hitt liberális világrend megingásával. A társadalom különböző osztályai közt egyre növekvő szakadék, az erősödő populizmus, a modernizmus első hulláma, a középosztály megrendülése és vele együtt a liberális kultúra hanyatlása a kor zeneéletére és a zenéről folyó diskurzusára is hatással volt. Az új mozgalmak a 19. századvégi Bécsben a liberalizmus olyan alapvetőnek hitt elveit és értékeit kérdőjelezték meg, mint a fejlődésbe és az egyén kiteljesedéshez való jogába vetett hit, a természettudományok és a természettudományos gondolkodásmód fölénye, a laissez-faire gazdaságpolitika, a szekularizáció vagy az intellektuális elit tagjainak politikai és közéleti dominanciája.

Paradox módon a liberális elit, melyhez Brahms is tartozott, a kulturális értékek tekintetében igencsak konzervatívan gondolkodott. A kor politikai és zenepolitikai színterén liberálisnak minősültek azok a ma inkább konzervatívnak címkézett értékek, melyeket Brahms is a magáénak vallott: a zenei hagyomány tisztelete, a zenei intellektus előtérbe helyezése és a zenei logika – mint az abszolút zenét

3 A két változat részletes, elemző összehasonlítását ld. pl. Ernst Herttrich: „Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur opus 8. Frühfassung und Spätfassung. Ein analytischer Vergleich”. In: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*. Hrsg. Martin Bente. München: Henle, 1980, 218–236.; Franz Zaunschirm: *Der frühe und der späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8*. Hamburg: Wagner, 1988.

4 Nicholas Cook: „Performing Rewriting and Rewriting Performance. The First Movement of Brahms’s Piano Trio, op. 8”, *Tijdschrift voor Muziektheorie* IV. (1999), 227–234.

5 „Ich habe mein H-dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es op. 108 statt op. 8 nennen.” Brahms Clara Schumann-nak, 1889. szeptember 3. In: *Clara Schumann und Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, II. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 393.

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

szervező legfontosabb erő – dicsőítése. Brahms többször is kifejezte, mennyivel többre tartja a zenei ötletek logikus és művészi kidolgozását, mint a puszta zenei ötletet vagy inspirációt. Georg Henschel visszaemlékezése szerint a zeneszerző így vélekedett:

[az invenció] egyszerűen nem más, mint egy felülről jövő ihlet, amelyért nem vagyok felelős, és amely nem az én érdemem... Olyasmi, amit mindaddig semmibe is kell vennem, amíg a kemény munka jogán a sajátommá nem teszem.<sup>7</sup>

Feljegyzéseiben Brahms tanítványa, Gustav Jenner is kitért többször arra, hogyan kritizálta őt a zeneszerző a nem-logikus zenei lépésekért, és azért, ha nem volt képes megteremteni műveiben a részek és az egész közti logikus, organikus egységet.<sup>8</sup>

Ugyanezek az értékek – a logika, az értelem, az okság – a progresszív zenei oldal képviselőinek interpretációjában azonban már inkább hibák voltak, mint érények. A 19. század végére évtizedek óta szemben állt egymással az úgynevezett progresszív és konzervatív zenei oldal, melyek képviselői folyamatosan változó, ugyanakkor mindvégig átpolitizált értékek mentén definiálták magukat és a másikat. A liberálisként számon tartott zeneszerzők idejétnúlt konzervativizmusáról szóló ítéleteket jellemzően példázzák Rudolf Louis visszatekintő mondatai:

Nevével és az általa képviselt politikai és gazdasági nézetekkel különös ellentétben [a liberalizmus] esztétikai kérdésekben mindig is szűklátókörű, atyáskodó konzervativizmusáról volt ismert. A „liberális” szellem művészi kifejezése az akadémikus epigonista klasszicizmus volt, amely ma már teljességgel elavultnak tűnik számunkra.<sup>9</sup>

Szimbolikus a progresszív oldal egyik prominens képviselőjének, Hugo Wolfnak a kinyilatkoztatása, aki úgy fogalmazott, hogy amit Brahms ír, az nem más, mint agyas zene, vagyis *Gehirnmusik*<sup>10</sup> (ami egyszerre utalhat aggyal írt és az agynak szóló zenére). Az 1880-as évektől Brahms kritikusi különösen gyakran sérelmezték, hogy művei túlságosan kigondoltak, a szív helyett az agyhoz szólnak, és így sosem kerülhetnek elég közel az emberekhez. Az ehhez hasonló kritikák mögött többek között egy olyan ideológia rejtőzött, amely elvárta, hogy a zene az intellektus kizárásával is legyen képes hatni a befogadóra. Ezt a felfogást testesítik

7 „[invention] is simply an inspiration from above, for which I am not responsible, which is no merit of mine [...] which I ought even to despise until I have made it my own by right of hard work.” *Personal Recollections of Johannes Brahms. Some of His Letters to and Pages from a Journal Kept by George Henschel*. Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press, 1907, 22.

8 Gustav Jenner az 1880-as évek végén volt Brahms tanítványa. Feljegyzéseit ld. *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*. Marburg in Hessen: N. C. Elevert, 1905.

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

10 Idézi Hermann Bahr: „Brahms”. In: uő: *Essays*. Leipzig: Insel-Verlag, 1912, 41.

meg például a *Wiener Abendpost* hasábjain rendszeresen publikáló Hans Paumgartner kritikái, aki Brahms G-dúr vonósötösének premierjét követően ezt írta:

Bár a témákat nagyon hatásosan és nagy hozzáértéssel dolgozza ki, azok inkább tűnnek átgondoltak, mint átérzettnek, inkább építettnek, mint felfedezettnek. Brahms olyan ritkán érinti meg a szívünk mélyét – inkább csak valamiféle reflektív, elgondolkodtató öröm az a különleges hangulat, amelybe a zenéje visz minket.<sup>11</sup>

A 19. század vége felé a Brahms-recepció három jellegzetes toposz köré szerveződött: a kamarazene-szerző, a klasszikus szerző és az akadémikus szerző – ugyancsak átpolitizált – toposza köré.<sup>12</sup> A kamarazene-szerző képéhez illően utolsó alkotói korszakában Brahms rendkívül intenzív figyelmet fordított a műfajra, az 1880-as évek közepétől kezdődően – zenekari kompozícióival összevetve – lényegesen nagyobb arányban keletkeztek kamaraművei, mint az azt megelőző évtizedben.<sup>13</sup>

Hiába találtak egyre inkább otthonra a hangversenytermekben a kamaraművek is, a kamarazene sokan még mindig egy szűk elitnek fenntartott műfajként tekintettek – szemben a szimfóniával, melyet a kritikusok és kulturális véleményformálók is széles közönséghez szóló, közvetlen hatású és általános érvényű műfajnak tartottak. A 19. század utolsó évtizedeinek bécsi zeneéletében folyamatosan megfigyelhető a szimfonikus és kamarazenei műfajok jellegzetes szembeállítás; a politikai és ideológiai motívumok egy szimfónia nyilvános értékelését legalább annyira meghatározták, mint egy vonósnégyes vagy zongoratrió fogadtatását. A kamarazene sztereotip képére erősít rá a *Kammernmusik*-fogalom több szó-tári definíciója is, köztük a Brockhaus-lexikon 1885-ben kiadott szócikke, mely szerint a kamarazene a hallgatók egy szűk, magasan képzett köréhez szól egy kis térben, a kamarazenei stílust pedig ennek megfelelően a zenei gondolatok részletekben gazdag művészi kidolgozása és fejlesztése jellemzi.<sup>14</sup>

A kamarazenehez társított értékek, a Brahms korában liberálisnak címkézett zenei jellegzetességek és a kulturális konzervativizmussal összefüggésbe hozott motívumok mind észrevehetőek az újraírt – vagy más szempontból nézve: kasztrált – H-dúr zongoratrióban. A kasztráció szót Brahmstól kölcsönözöm, aki Simrocknak

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

12 Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, <sup>2</sup>1998, 56–64., 163.

13 1873 és 1883 között Brahms hét új kamaraművet és nyolc új zenekari darabot komponált. Ezzel szemben 1883 után egyértelműen kamaraművei dominálnak: kilenc új kamaraműve (és újraírt H-dúr triója) mellett mindössze két zenekari kompozíciója, 4. szimfóniája (Op. 98; 1885) és *Kettősversenye* (Op. 102; 1887) származik ebből az időszakból.

14 Der Kammerstil, durch die Bestimmung der Kammernmusik für einen engeren, durchweg hochgebildeten Zuhörerkreis in kleinerem Raume bedingt, kennzeichnet sich durch eine mehr ins einzelne gehende kunstvolle Ausgestaltung und Durchführung der musikalischen Gedanken. „Kammernmusik”. In: *Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, X. Leipzig: F. A. Brockhaus, <sup>13</sup>1882–87, 53.

írt levelében nevezte így a szerkesztési folyamatot, melynek során a Scherzo kivételével a trió valamennyi tételét jelentősen átdolgozta.<sup>15</sup> A tételek leginkább azáltal őrizhették meg eredeti identitásukat, hogy a komponista a fő témáikat kivétel nélkül megtartotta. Feltűnő és meghatározó változtatásokat hajtott azonban végre a további szakaszokban: új melléktémákat komponált, hosszabb egységeket kihúzott, illetve újrafogalmazott. A kasztráció kifejezéssel mintha arra utalt volna, hogy az újraírás során az eredeti változathoz valami lényegit is eltávolított. Tanulmányomban az első tétel esetét mutatom be részletesebben.

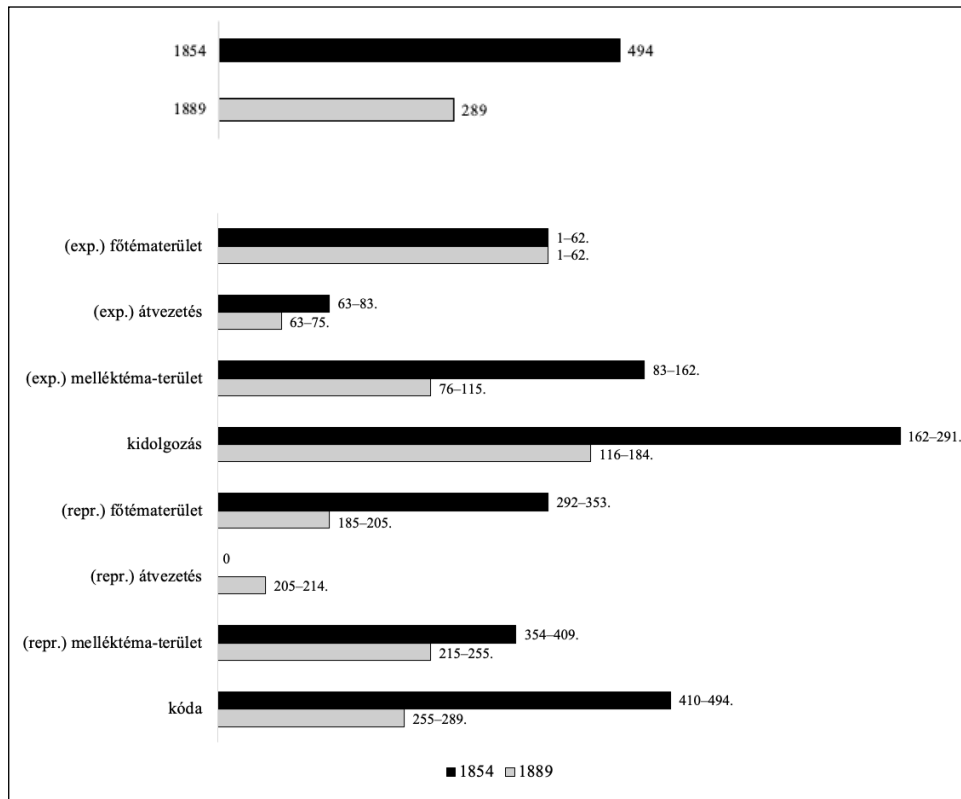
Brahms az újraírásakor az 1854-es változat első tételének 494 üteméből 432 ütemet gyakorlatilag elhagyott. A tétel 1889-es, mindössze 289 ütemes változatához 227 ütemet írt újonnan, s ezekben legfeljebb csak motívumait, motívumcsíráit használta fel a kimetszett szakaszoknak (lásd az 1. ábrát a 206. oldalon). A kései változat (a 76–115. ütemig tartó, negyven ütemből álló) melléktéma-területe fele akkora terjedelmű, mint a korai változat (83–162., nyolcvan ütem) azonos funkciójú szakasza. A szinte monotematikusan építkező 1854-es első tétel melléktéma-területét Brahms a fő témával rokon témaforgácsokból építette fel<sup>16</sup>, az új változathoz azonban már a fő témával egyenrangú új melléktémát komponált, kiélezettebb zenei dialógust teremtve ezzel a két terület között. Míg a korai változat melléktéma-területének monotematikus motívumai nem alkotnak jól megragadható melléktémát, és szinte „ellenpontért kiáltanak”,<sup>17</sup> az újrakomponált, ereszkedő terces melléktéma ritmikái szabadsága, átkötött hangjai és változatos hangsúlyai határozott kontrasztot alkotnak a fő téma céltudatosságával, egyértelműségével. Ugyancsak szorosabb és folyamatosabb a kapcsolat a kései változatban a három hangszer szólamai közt, melyek szervesen – vagy ha úgy tetszik, logikusan, értelemszerűen – kapcsolódnak egymásba.

Az expozíció fő tématerülete (1–62.) az egyetlen olyan hosszabb, összefüggő szakasz, melyet Brahms szinte változatlan formában meghagyott a kései változatban is. Ugyanez a zenei anyag azonban az újraírt reprízben már egészen más természetű, és más szabályok szerint működik, mint a korábbi változatban. A 185. ütemben gisz-mollban, azaz nem a „megfelelő” hangnemben és ráadásul nem is teljes formájában tér vissza a fő téma. A zongoraszólam triolái az expozíció zárószakaszában, valamint a kidolgozásban hallható triolákra emlékeztetnek, miközben felettük a fő téma variált motívumai szólnak. A 190. ütemben érkezünk csak vissza H-dúrra – a tematikus és tonális hazatalálás nem esik egybe, a kettős visszatérés pillanata elmarad. Az expozícióban megismert fő tématerület zenei anyaga a kései változat visszatérésében csak komoly „vágásokkal”, rövidebb egységekben ismétlődik meg.

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

16 Cook: i. m., 229.

17 Uott, 229.



1. ábra. Brahms: *H-dúr zongoratrió, Op. 8 – az I. tétel* 1854-es és 1889-es változatának szerkezeti összehasonlítása (ütemszámokkal)

A főtéma visszatérése az újraírt változatban egyszerre szabadabb, komplexebb és töredékesebb, mint harmincöt évvel korábban. Míg az eredeti változatban a rekapituláció térbelisége dominál, az újraírt trióban inkább pszichológiai természetű kerül előtérbe.<sup>18</sup> Az eredeti változat visszatérésében Brahms a főtéma-területre mint egy meghatározott térbeli kiterjedéssel bíró tárgyra, építőkockára tekintett, az újraírt változat visszatérésében azonban ugyanennek a főtéma-területnek a részletei már inkább emlékfoszlányokként, a múlt mozaikdarabjaiként vannak jelen, és merev kötöttségek nélkül, szabadabb formában teremtik meg a hallgatóban a visszatérés érzetét.

A fentebb már hivatkozott Nicholas Cook szerint a korai változatnak nincs konkrétan megragadható melléktémája, a melléktéma-területet ehelyett tematikusan rokon motívumok egymásutánja alkotja. Ritmikájuk, hangsúlyaik és jellegzetes szekundlépéseik a főtémával teszik hasonlóvá ezeket a motívumokat, melyek szerkezetileg lazán kapcsolódnak egymáshoz (1–4. kotta). Észre kell vennünk

18 Uott, 228.





1. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8, I. tétel, 1–4. ütem



2. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), I. tétel, 83–86. ütem



5. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1889), I. tétel, 75–83. ütem

Brahms motivikus és harmóniai eszközként is gyakran alkalmazta különböző műveiben a tercláncokat, melyeket 1862-től kezdve barátjával, a Beethoven-kutatóként ismert Gustav Nottebohm-mal tanulmányozott. A már említett kései művek mellett az Op. 118-as és Op. 119-es zongoradarabokban, illetve az f-moll klarinét-zongora szonátában (Op. 120/1; első tétel) is fontos szerep jut a tercek sorozatának, ahogy a *Fantasien* című sorozatban is (Op. 116), melyben a tercláncok egyfajta kohéziós erőként tartják össze és integrálják egy ciklusba a különböző hangulatú és felépítésű darabokat.<sup>22</sup>

Brahms tercláncok iránti érdeklődése szorosan kapcsolódik az akadémikus szerző képéhez. A komponista rendszeresen segített Nottebohm-nak Beethoven műveinek kiadásával kapcsolatos munkáiban, Nottebohm pedig több Beethoven-vázlatkönyvhöz is hozzáférést biztosított Brahms-nak, melyek betekintést engedtek a szerző kompozíciós munkájába. Nottebohm-nak köszönhető az is, hogy később Brahms birtokába került Beethovennek a *Hammerklavier* szonáta vázlatait tartalmazó füzet, valamint a *Missa solemnis* egy munkapéldánya is – mindkettőben jelentős szerep jut a tercláncoknak. Brahms és Nottebohm együtt tanulmányozták ezeket a vázlatokat, Brahmsot pedig ezután élete végéig foglalkoztatta, hogyan építheti be a tercláncokat a kompozícióiba.<sup>23</sup>

Brahms zenéjében az ereszkedő tercek nemcsak technikai eszközként vagy színező effektusként szolgálnak, de komoly kifejező erővel is bírnak. A tercláncok a szerző több olyan darabjában is megjelennek, melyek valamilyen formában a ha-

22 Uott, iv.

23 Beethoven, Brahms és a tercláncok kapcsolatáról bővebben ld. Marie Rivers Rule fentebb idézett diszsertációját.



lálhoz, az elmúláshoz kötődnek – közéjük tartozik például a *Feldeinsamkeit* című dal (Op. 86/2) vagy a *Négy komoly ének* már említett, *O Tod wie bitter bist du* című darabja (Op. 121/3). Az önreflexió, a visszatekintés, a múlttal való számvetés nem volt idegen Brahmstól a H-dúr trió újrakomponálásának idején sem. Az első tétel új melléktémájának tercláncai nem pusztán nyugtalanítók, de magukban hordozzák az idő visszafordíthatatlanságának, múlt és jelen összeférhetetlenségének gondolatát is. Az elmúláshoz való kötődésükkel ugyanakkor ott van bennük az az őszi hang is, melyről ma is gyakran beszélünk Brahms zenéjének vonatkozásában. Az őszi, az alkonyat és a melankólia toposzának Brahms műveivel való összekapcsolása azonban inkább a 20. században vált csak jellemzővé, az 1900-as évek elején kezdte árnyalni a rideg, agyas zeneszerzőképet.

A terclánccok alkalmazásával Brahms mintha a szonátaforma kereteihez is szigorúbban ragaszkodna: az újrakomponált melléktéma a kései darab reprízében a korai változatnál jóval konzervatívabb módon tér vissza: a 76–115. ütemig tartó részt a zeneszerző – különböző hangszerelési variációkkal – egyértelműen megismétli a 215–254. ütemig. A melléktéma minden eleme újra elhangzik, s ezáltal a hallgatókban is megszülethet a visszatérésnek az élménye, melynek átélésére a korai változat repríze töredékességével és szokatlan megoldásaival nem adott lehetőséget.

Bár Brahms a kidolgozási szakaszt is teljes egészében újrakomponálta, az újírt változat hangnemi pályája megőrzött bizonyos jellegzetességeket az eredetiből. Az eredeti kidolgozási szakaszban az egymással párbeszédet folytató motívumok tematikus kapcsolódásaira helyezte a hangsúlyt, miközben kevesebb figyelmet fordított a harmóniai koherenciára. Az újraírásakor mégis érezhetően ragaszkodott az eredetileg felállított harmóniai rendhez, melyet a kései változat esetében már erősebb harmóniai logikával, kidolgozottabb modulációkkal komponált meg.<sup>24</sup> Az 1854-es trió feltűnően hosszabb kidolgozási szakasza a melléktéma-terület gizmolljától legalább nyolc hangnemi területet bejárva jut el a visszatérés főtématerületének H-dúrjáig. Ugyanezt az utat szinte fele annyi hangnem érintésével építi fel az 1889-es darab. A két változatban több hasonló fordulat is megfigyelhető, ilyen például az e-moll–h-moll–C-dúr–E-dúr hangnemi területek egymásutánja (2. ábra a 210. oldalon). A trió több más részéhez hasonlóan a kidolgozási szakasz is tömörebbé, irányítottabbá vált az újraírásnak köszönhetően, ugyanakkor szűkszerűen vesztett is színeiből, eredeti gazdagságából.

A korai változat első tételének legszokatlanabb eleme az a fugatoszakasz, melyet Brahms a melléktéma-terület egyik témájára komponált (lásd a 3. kottát), és a visszatérésbe illesztett be (a 354. ütemtől). A négy témabelépésből, egy epizódból és két újabb témabelépésből álló szakasz nem nyerte el a korabeli kritikusok tetszését, Adolf Schubring a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain írt recenziójában (1862) például elsősorban erre a szakaszra, a felduzzasztott ellenpontra és túláradó polifóniára fogta, hogy Brahms nem volt képes a tételt egységessé formálni.<sup>25</sup>

24 Moseley: i. m., 285–286.

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

1854		1889	
1–62.	H	(exp.) főtéma-terület	H
63–83.	H D#	(exp.) átvezetés	H D#
83–162.	g# D# g# E g#	(exp.) melléktéma-terület	g# H g#
162–291.	g# d# e h C E G F# g# H	kidolgozás	g# e G e h C E
292–353.	H	(repr.) főtéma-terület	g# H
		(repr.) átvezetés	h
354–409.	h F# H	(repr.) melléktéma-terület	h H
410–494.	H	kóda	H
			1–62.
			63–75.
			76–115.
			116–184.
			185–205.
			205–214.
			215–255.
			255–289.

2. ábra. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 – az I. tétel 1854-es és 1889-es változatának hangnemi területei (ütemszámokkal)

A neves bíróként és elhivatott kritikusként ismert Schubring írása egy olyan jelentős cikksorozat részeként jelent meg, melyben a „Schumann-iskola” különböző képviselőit mutatta be. Schubring Brahmsról született, öt számon átívelő írásai<sup>26</sup> mintha Schumann híres 1853-as *Neue Bahnen* című cikkét folytatták volna, és maguk is nagy súllyal járultak hozzá Brahms zenéjének recepciójához. Levelezésük tanúsítja, hogy Schubring nemcsak rajongója volt Brahms zenéjének, de gyakran tett javaslatokat és megjegyzéseket a zeneszerző darabjainak különböző technikai kérdéseivel vagy akár kiadásuk nyomdahibáival kapcsolatban is.<sup>27</sup>

A Brahms műveit bemutató írásának H-dúr trióról szóló részében Schubring szinte kizárólag az első tételt elemzi. Ahogy Walter Frisch is felhívta rá a figyelmet, Schubring észrevételei szoros párhuzamba állíthatók azzal, ahogyan Brahms évtizedekkel később újraírta a darabot.<sup>28</sup> A fugatoszakasz „bizarr különöségeinek”<sup>29</sup> már említett kritikáját Schubring így folytatta:

26 A teljes sorozat: Adolf Schubring: „Schumanniana: Johannes Brahms”, *Neue Zeitschrift für Musik* LVI/12–16. (1862), 93–96.; 101–104.; 109–112.; 117–119.; 125–128.

27 A zeneszerző és a kritikus kapcsolatáról ld. bővebben Walter Frisch: „Brahms and Schubring. Music and Politics at Mid-Century”, *19th-Century Music* VII/3. (1984. április), 271–81. Átfogó képet közöl tovább Schubringról a Brahms–Schubring levelezés közreadói kommentárjaiban Max Kalbeck is: ld. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring.* Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: 1915 (Brahms Briefwechsel, VIII.), 161–183.

28 Frisch: i. m., 277.

29 A korai változat első tételének sokat kritizált „bizarr különöségei” az E. T. A. Hoffmann Kreisler-figurája által képviselt zeneesztétikával is kapcsolatba hozhatók. Mindezt Brahmsnak a korai változat autográf partitúráján szereplő aláírása indokolja: „Hannover. Januar 54. Krei jun.” Bővebben ld. Antonio Baldassarre: „Johannes Brahms and Johannes Kreisler. Creativity and Aesthetics of the Young Brahms Illustrated by the Piano Trio in B-Major, Opus 8.”, *Acta musicologica* LXXII/2. (2000), 145–167.

Ezt a fúgát az első imitációtól kezdve a szinte az egymás sarkára hágó szólamok hangfekvésében elhibázottnak és átlátszatlanoknak kell neveznünk. Ez a homályosság csak fokozódik a görcsös stretto szakaszban, amely a mindössze négy (elég harsány) témabelépés után következik (384. ütem). Az egy csomóba összegabalyodott csoportokat hamarosan már irányítani sem lehet; az egész örült menekülésé bomlik szét (kánonszerű imitáció a 396. ütemtől), míg a főtéma maradványai védelembe nem húzódnak közepén. Végül azonban ők sem képesek már ellenállni a támadásoknak, és elsodorja őket az általános örvény. A szenvedély és a karakterisztikum a győzelmüket ünneplik, míg a szépség gyászolva fátyolozza el arcát.<sup>30</sup>

Alig akad a H-dúr trió első változatáról olyan korabeli kritika, amely ne foglalkozna a repríz fugatoszakaszával.<sup>31</sup> Nem sokkal a premier után a *Signale* című lapban Louis Köhler így írt róla:

Furcsa mód Brahms zenéje gyakran eredeti a fülnek, mégis kevés vagy szinte semmi különleges nincs benne: ezt figyelhetjük meg a Trióban is, a gisz-moll melléktema egyszerű, önmagában tetszetős dallamában, különösen a két vonóshangszer imitációjában. Az első tétel igen gazdag szép hatásokban; a fugato azonban kissé zavart minket. Talán másoknak több örömet szerez; a tétel vége mindenestre nagy lélegzetű és igazán kielégítő.<sup>32</sup>

Eduard Hanslicknál talán senki nem fogalmazott egyértelműbben: „Bárcsak egy kicsivel hamarabb zárulna le ez a tétel, mondjuk szorosan a fugato előtt, amelynek a belépése úgy hat, mint egy iskolás latin idézet egy rajongó szerelmes versben.”<sup>33</sup> Izgalmas kettősség, hogy ezt a fugatoszakaszt egyszerre értelmezhetjük rideg, agyas zenei eszközként és ezzel egy időben a tematikus rendbe nem illeszkedő, zavaró és logikátlan elemként is. Az újraírásnak – az új melléktema

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

31 Zauschirm: i. m., 97.

32 „Merkwürdigerweise trifft sich's in Brahms Musik oft, daß er für das Ohr originell ist, wenig oder gar nichts haben, das nach was Besonderem aussähe: hier im Trio zeigt sich z.B. ein solcher Fall (S. 5) in der höchst einfachen, doch so eigen-anziehenden Melodie des zweiten Motivs in Gismoll, besonders bei der Imitationsform zwischen den beiden Streichinstrumenten. Der erste Satz ist überhaupt reich von schöner Wirkung; doch störte uns die Fughette (S. 15) etwas. Vielleicht erfreut sie andere um so mehr; der Schluß des Satzes ist vollathmig und befriedigt ganz.” *Signale für die Musikalische Welt* 12. (März 1855), 90.

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

komponálásával összhangban – a fugato is áldozatul esett, átadva a helyét egy letisztultabb, ugyanakkor kevésbé izgalmas és meghökkentő melléktéma-visszatérésnek.

Kasztráció helyett inkább tűnnek kisebb sebészeti beavatkozásnak azok a gesztusok, melyekkel Brahms a H-dúr trió újraírásakor egy-egy szólamvezetési probléma okán módosította a darabot, vagy ahogyan a komponálás során őt ért külső hatások nyilvánvaló nyomait eltávolította. Ilyen külső hatás lehetett az első tétel 6–7., 9–12. és 14–17. ütemében a hegedű ellenszólama, melyet Brahms a kései változathoz már kihagyott (6. kotta). Ez az egyetlen momentum, amelyben a korai és a kései változat főtérmaterülete különbözik. Egy anekdota szerint ezek az ütemek nem más, mint Joachim József hatására kerültek bele a darabba, a hegedűművész ugyanis nehezen viselte volna, ha jelentősebb ideig csendben kell zenésztársai játékát figyelnie.<sup>34</sup> 1889-ben az idősebb Brahmsot Joachim preferenciája már aligha befolyásolta – az ellenszólam kivágásával koncentráltabbá, letisztultabbá tette a trió első ütemeit.

A H-dúr trió elemzése során alkalmazott műteti metaforák Brahms Theodor Billrothtal (a korabeli Bécs egyik legismertebb és legelismertebb sebészével) való barátságának fényében nyerhetnek különleges értelmet: Brahms zenéjét kommentálva Billroth gyakran élt saját szakmája nyelvi fordulataival. Az 1870-es évektől kezdve Brahmsnak ahhoz a belső köréhez tartozott, akikkel a zeneszerző rendszeresen személyesen ismertette meg új műveit és megosztotta készülő darabjaival kapcsolatos gondolatait. Levelezésükben arra is találunk példát, ahogy a zenében és az orvoslásban lehetséges sebészi beavatkozások természetéről gondolkodtak.<sup>35</sup>

Brahms a H-dúr trió újraírása előtt nem sokkal, 1886 nyarán több készülő kamaraművének – F-dúr cselló-zongoraszonátájának, A-dúr és d-moll hegedű-zongora szonátájának, valamint c-moll zongoratriójának – partitúráját is elküldte Billrothnak.<sup>36</sup> Fennmaradt levélváltásukban azonban nincs nyoma annak, hogy később a revideált H-dúr trió kottáját is eljuttatta volna barátjának. Arról azonban Brahms személyes meghívása tanúskodik, milyen fontosnak tartotta, hogy Billroth Bécsben az elsők között legyen, aki hallja az újraírt változatot. A zeneszerző Billrothnak szóló invitálása a Rosé Quartett próbájára szólt;<sup>37</sup> Brahms-hoz csatlakozva Arnold Rosé és Reinhold Hummer mutatták be Bécsben az új művet.<sup>38</sup> Bizonyos továbbá az is, hogy Billroth jól ismerte a H-dúr trió eredeti változatát – 1876-ban például Hellmesberger és zenésztársai az ő otthonában próbálták a darabot.<sup>39</sup>

34 Donald Francis Tovey: „Brahms”. In: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music (A–H)*. Ed. Walter Willson Cobbett. London: Humphrey Milford, 1929, 162. Idézi Moseley: i. m., 274.

35 Bővebben ld. Daniel F. Roses: „Brahms and Billroth”, *American Brahms Society Newsletter* V/1. (1987), 1–5.

36 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*. Hrsg. Otto Gottlieb-Billroth. Berlin und Wien: Urban & Schwarzenberg, 1935, 396–398.

37 Uott, 460.

38 Megelőzve a bécsi premiért Brahms az 1889-es változatot először Budapesten mutatta be nyilvánosan: Hubay Jenővel és Popper Dáviddal 1890. január 10-én játszották a darabot közönség előtt.

39 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, 224. és 227.

## Hegedű

6. kotta. Brahms: H-dúr zongoratrió, Op. 8 (1854), II. tétel, 4–20. ütem

Billroth 1885-ben egy Hanslicknak írt levelében hangot adott az eredeti trióval kapcsolatos kritikájának, melyet feltehetően nyilvánvalóvá tett Brahms számára is. Több Brahms-kortárshoz hasonlóan elsősorban azt sérelmezte, hogy a trió sok szálon összefonódó, szellemes ötletei nem alkotnak egymással valódi művészi értékű egységet.<sup>40</sup> Akárcsak Schubring javaslatai, a Billroth által említett egység is fontos célt és inspirációt jelenthetett Brahmsnak, amikor úgy döntött, hogy hozzáfog a mű átalakításához.

A személyes benyomások mellett a fentebb ismertetett átpolitizált zenei szempontok is tetten érhetők abban, ahogyan Brahms közeli baráti körének tagjai értékelték a trió változatait. Volt, akit lelkesítettek a logikus, átgondolt és érett újítások, míg mások szomorúan vették tudomásul, hogy Brahms mégiscsak felülírta a korai, szabadabb, természetesebb, személyesebb hangú darabot. Hanslick például 1890-ben így méltatta az új változatot:

Micsoda ragyogó, érett és egységes darabbá vált a trió! Mióta hallottam, már nem szeretem többé az eredetit. Bizonyos részei már kezdetben sem tetszettek, például az első tételben a zongora gisz-moll unisonója s az egész fugato. Mindez és néhány „üresjárat” most már a múlté! A helyükön új, termékeny melléktema és micsoda nagyszerű kidolgozás áll! Szeretném a mostani első tételt mind közül a legszebbnek tartani – de oly fájdalom a választás.<sup>41</sup>

40 Uott, 170.

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

Clara Schumann a naplójában ezzel szemben jóval kimértebben értékelte az újraírt darabot. Bár egy 1890. március 18-i próbán még több részletét is zavarosnak és követhetetlennek érezte, egy nappal később már arról számolt be, hogy tisztábbá vált számára a mű, az első tétellel pedig különösen elégedett volt. Rögtön hozzá is tette azonban, hogy nem ragadta magával úgy, mint például a c-moll zongoratrió. Elismerte, hogy a trió egységesebb lett, az újraírt változat azonban összességében mégsem tetszett neki.<sup>42</sup> Az első tételről szóló tartózkodó dicséretével szemben a fináléről lényegesen több érzellemmel írt – új melléktémáját egyenesen szörnyűnek találta.<sup>43</sup>

Nem rajongott az egységesebbé formált trióért Elisabeth von Herzogenberg sem, aki úgy érezte, „Brahmsnak nem volt joga ahhoz, hogy elvesse és egy mester kezével újrakomponálja fiatalságának néhol talán zavaros, mégis szerethető munkáját”.<sup>44</sup> Hozzá hasonlóan Theodor Helm is úgy látta, hogy míg a trió első változata „egy szenvedélyes fiatal szív közvetlen kiáradása volt”, az újraírt triót „egy olyasvalakinek a technikai-művészi felfogása diktálta, aki azóta nemcsak mesterré vált, de sokkal ridegebben gondolkodó emberré is”.<sup>45</sup> Helm kritikájának ugyanakkor politikai felhangot is tulajdoníthatunk: ahogy Margaret Notley is felhívja rá a figyelmet, a *Deutsche Zeitung*-ban publikáló Helm a rideg, agyas gondolkodást követ-

42 1890. március 18.: „[...] probierte er sein umgearbeitetes Trio Op. 8 mit Heermann und Becker. ich war etwas verzweifelt über sein unklares Spiel, konnte auch vielem nicht folgen.” – 1890. március 19.: „[...] probierte er es wieder bei Sommerhoffs, und heute gewann ich mehr Klarheit, war besonders vom 1. Satze sehr befriedigt, hingerissen, so wie z. B. von seinem C-moll-Trio bin ich nicht.” – 1890. március 22.: „Ich finde da Trio sehr viel einheitlicher geworden, aber es entzückt mich nicht durchweg... Im letzten Satz ist mir das zweite Motiv geradezu entsetzlich! In dem ersten Motiv desselben Satzes schwärmt man, dann wird man wie durch eisernen Griff aus allen Himmeln gerissen durch dieses 2. Motiv.” *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* III. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1923, 523–524. 1890. március 18.: „[...] az átdolgozott op. 8-as trióját próbálta Heermann-nal és Beckerrel. Kissé kétségbe ejtett a zavaros játékuk, sok mindent nem tudtam követni.” – 1890. március 19.: „[...] újra próbálta [a H-dúr triót] Sommerhofféknál, és ma már tisztábban értettem, különösen az első tétel töltött el megelégedéssel és ragadott magával úgy, ahogy például a c-moll triója nem.” – 1890. március 22.: „Úgy gondolom, a trió sokkal egységesebb darabbá vált, mégsem szerez nekem örömet. Az utolsó tétel melléktémája egészen szörnyű! Ugyanennek a tételnek a főtémájáért rajongani lehet, aztán a melléktéma mintha vasmarokkal húzná le az embert a mennyekből.”

43 A finálé Clara Schumann által szörnyűnek ítélt új melléktémájának helyén az eredeti darabban egy Beethoven-allúzió, az *An die ferne Geliebte* dalciklus utolsó dalának Schumann által is sokat idézett dal-lama állt. Az 1854-es és 1889-es H-dúr zongoratrió változatainak elemzésében és az újraírás lehetséges motivációinak megértésében kulcsszerep jut a darab gazdag allúzióinak, ezek kritikus tárgyalása azonban külön tanulmányt érdemel.

44 „Im Stillen protestierte etwas in mir gegen die Umarbeitung – es war mir, als hätten Sie kein Recht dazu, in die Jugendzüge, die lieblichen, wenn auch ab und zu verschwommenen, mit Ihrer Meisterhand jetzt hineinzukomponieren.” Elisabeth von Herzogenberg Brahmsnak, 1890. október 9. In: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II. Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908 (Brahms Briefwechsel, II), 241–242.

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



kezetesen a „liberális” Brahms hibájának róttá fel.<sup>46</sup> Politikai felhang nélkül fogalmazta meg a fentiekkel rokon következtetését Heinrich von Herzogenberg, aki az újraírt első tételt úgy láttatta, mint két mester közös munkáját, akik belül többé már nem ugyanazok.<sup>47</sup>

A H-dúr triót elemző zenetudományi írások a *Fassung letzter Hand* felfogás jegyében a kései változatra sokáig elsősorban a korai darab javított formájaként tekintettek, nem tartották igazán egyenrangú változatoknak a két műalakot.<sup>48</sup> Hiába volt elérhető és hozzáférhető keletkezésétől fogva mindvégig a H-dúr trió 1854-es első formája, a 20. században szinte kizárólagossá vált az újraírt mű uralma. A korai változatból készült első felvételekre egészen az 1980-as évekig kellett várni.<sup>49</sup>

A koncertéletben többnyire ma is természetes, hogy ha a programban minden különösebb jelzés nélkül Brahms Op. 8-as trióját látjuk, akkor az előadók az 1889-es újraírt változatot játsszák. Érdeemes továbbgondolnunk, mekkora szerepet játszik ebben az előadói hagyomány, és milyen mértékben befolyásolnak bennünket ma Brahms recepciójában azok az átpolitizált zenei vagy zenén kívüli szempontok, melyek műveinek értékelését a 19. századtól kezdődően meghatározták.

---

46 Margaret Notley: „Brahms as Liberal. Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music* XVII/2. (1993), 107–123.

47 „Im ersten (Satz) kann ich des Eindrucks nicht Herr werden, als sei’s eine Kompagniarbeit zweier innerlich nicht mehr ganz gleicher Meister.” *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II, 254.

48 Moseley: i. m., 304.

49 Az 1854-es változatból az Odeon Trio készített elsőként lemezfelvételt 1982-ben. Ld. Annie Yimm: *A comparative and contextual study of Schumann’s piano trio in D minor, Op. 63 and Brahms’ piano trio in B major, Op. 8 (1854 version): from musical aesthetics to modern performances*. City University London: DMA-disszertáció, 2016, 140. és 184.

## ABSTRACT

---

ANNA BELINSZKY

### THE CASTRATION OF BRAHMS'S PIANO TRIO IN B MAJOR

---

*The Musical-Political Ideologies of the 1880s as Reflected in the Rewriting of the First Movement*

The B major piano trio has a special place in Brahms' oeuvre: under the number op. 8 we find simultaneously an early and a late piece. When Fritz Simrock obtained the publication rights of several early Brahms works in the 1880s, and gave the composer the opportunity of revising his pieces before their new edition, Brahms virtually rewrote his piece.

To understand the context of rewriting, it is essential to consider the historical, political, cultural and musical contexts that defined the milieu of the late 19<sup>th</sup> century Vienna where Brahms lived and worked. As a representative of the liberal elite of this era, the composer had to face the emergence of various populist political and social movements which questioned the fundamental principles and values of liberalism, and these processes also influenced the musical scene and the general discourse on music. The musical principles and values that Brahms had embraced were shaken and began to lose their dominance: respect for the musical past and its traditions was challenged similarly to notions of musical intellect or musical logic.

The motifs of logic, reason and scientific thinking appear remarkably in the rewritten – or in other words 'castrated' – B major Trio. I borrow the word 'castration' from Brahms, who, in a letter to Simrock, used this phrase to describe the editing process, during which all the movements of the piece, with the exception of the Scherzo, were significantly revised. Brahms preserved the original identity of the movements by retaining their first themes. However, he made striking and decisive changes in them by composing new second themes, and deleting or revising long passages or even whole sections. In my paper, I focus on the first movement, and seek to answer how Brahms's rewriting process and compositional decisions can be interpreted in the context of the musical-political ideologies of the 1880s.

---

Anna Belinszky is a fourth-year PhD student in musicology at Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary). Her research examines intersections of music, politics and aesthetics in the 19th century and specifically in the work of Johannes Brahms. She is a research assistant at the Liszt Academy where she holds classes on 19th and 20th 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.