

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

BELINSZKY ANNA

**BRAHMS H-DÚR ZONGORATRIÓJA:
A FIATALKORI ÉS A KÉSEI VÁLTOZAT
KONTEXTUSAI**

című doktori értekezésének tézisei

Témavezető: PÉTERI LÓRÁNT

2022

A kutatás előzményei és célkitűzései

Johannes Brahms op. 8-as H-dúr zongoratriója valójában két zongoratrió: egy fiataalkori és egy kései mű. A zenei köztudatban és a koncertéletben az op. 8-as darab általában az 1889-ben újrakomponált művet jelenti, amelyet legfeljebb új vagy átdolgozott kiadásként különböztetnek meg az eredeti, 1854-ben született darabtól. A trió revideálásakor Brahms lényegesen többet tett annál, mint hogy javítsa fiataalkori darabjának hibáit – ahogyan azt a 19. század végi és a 20. századi narratívák jelentős része sugallja. A Scherzo kivételével a trió valamennyi tételét jelentősen újraírta. Az újraírással létrehozott egy, az 1854-es zongoratrióval több meghatározó jegyében azonos, mégis alapvetően különböző darabot. Anélkül, hogy ezzel felülírta vagy érvénytelenítette volna a fiataalkori változatot.

Hans Gál már 1926-ban, a régi Brahms-összkiadás 9. kötetéhez írt előszavában felhívta a figyelmet rá, milyen páratlanul gazdag lehetőséget kínál a kompozíciós munka tanulmányozására a két változat összehasonlítása. Több mint fél évszázaddal később vállalkozott erre a feladatra Ernst Hertrich, valamint Franz Zaunschirm – mindketten Brahms kompozíciós gondolkodásmódját állították középpontba, és zeneszerzésttechnikai kérdésekre koncentrálnak közöltek a fiataalkori és a kései változatot egybevető, részletes elemzést (Ernst Hertrich, „Johannes Brahms—Klaviertrio H-Dur opus 8. Frühfassung und Spätfassung: Ein analytischer Vergleich”, in Martin Bente (szerk.), *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, 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). Egyikük sem foglalkozott azonban azzal a kontextussal, amelyben ezek a változatok születtek, és – a *Fassung letzter Hand* felfogás jegyében – mindketten a kései triót tekintették abszolút viszonyítási pontnak. Ezt a nézetet erősítette az említett előszóban Hans Gál is, aki a fiataalkori változat „gyengeségeivel” az újraírt mű „felülmúlhatatlan objektivitását” állította szembe. Zaunschirm az újraírt darabban az „érett Brahms mesterségbeli tökéletességét” láttatta, Hertrich pedig egyszerűen úgy fogalmazott, hogy az új mű formai szempontból „kétségtelenül sokkal érettebb és jobb”.

Noha az újraírt H-dúr trió dominanciáját hirdető hangok sokat szelídültek, továbbra is ritkák azok az elemzések, amelyek a fiataalkori és a kései változatot egyenrangúan közelítik meg. Kiemelkedik közülük Roger Moseley 2007-ben közölt tanulmánya, amely a darabban felfedezhető allúziókra, zenei hatásokra fókuszál, és azt mutatja be, miként tükrözik ezek a hatások Brahms és a vele kapcsolatban álló kritikusok, barátok, a számára fontos zeneszerző kortársak és elődök viszonyát („Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8”, *Journal of the Royal Musical Association*, 132 (2007)/2, 252–305.). Moseley elemzése a H-dúr trió vizsgálatának számos izgalmas kapuját nyitotta meg, felmutatva vagy akár csak sejtetve olyan utakat, amelyeken dolgozatomban továbbhaladtam.

A Brahmsot körülvevő kapcsolati hálóra saját elemzésemben is kiemelten figyelek. Elengedhetetlen inspirációt jelentett ehhez számomra Paul Berry 2014-ben megjelent, *Brahms Among Friends: Listening, Performance and the Rhetoric of Allusion* című monográfiája (New York: Oxford University Press, 2014), melynek esettanulmányai rendkívül sokszínűen példázzák, hogyan segítheti Brahms és a hozzá közel állók zenei és személyes párbeszédének megismerése egy zenemű lehetséges jelentésrétegeinek feltárását. Berry elemzéseiben nem

foglalkozik a H-dúr trióval, ahogy nem ad helyet a darabnak 2007-ben kiadott *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* című munkájában (New York: Oxford University Press, 2007) Margaret Notley sem. Notley monográfiájában a zenei-történeti kései, valamint Brahms kései stílusának változatos megnyilvánulási formáiról értekezik, és a zenei-politikai környezet sokszempontú bemutatásával, valamint a kései kamaraművek gazdag zenei elemzéseivel igyekszik elhelyezni a komponistát a késő 19. századi Bécs kontextusában. A H-dúr trióra nem hivatkozik kései műként, és ezzel olyan hiányt teremt, amelyet dolgozatommal betölthetek.

Munkám célja, hogy reflektáljak arra, mi mindenről szólhat, milyen kontextusban nyerhet értelmet az újraírás aktusa. Igyekeztem közel kerülni annak megértéséhez, hogy mi motiválhatta Brahmsot a H-dúr zongoratrió újraírására, s miért vetett el vagy őrzött meg bizonyos zenei anyagokat. A komponálás körülményeit, Brahms baráti, zenei és társadalmi köreit, a fiatalkori és a kései változat egymással folytatott párbeszédét és a zongoratrió lehetséges allúzióit vizsgálva olyan kontextusokat vázoltam fel, amelyekben az új és a régi mű kapcsolatát, az ötvenes éveiben járó Brahms alig több mint húszéves önmagával való viszonyát minél változatosabb nézőpontokból világíthattam meg. Dolgozatomban az újraírt H-dúr trióra nem revidéált fiatalkori darabként, hanem olyan kései műként tekintek, amelynek csupán kiindulópontja a korábbi kompozíció. Ezt a megközelítést erősíti Brahms 1889-ben Clara Schumann-nak címzett gondolata is: „*Megírtam még egyszer H-dúr triómat, és inkább op. 108-asnak nevezném az op. 8 helyett.*”

Források, a kutatás módszerei és a dolgozat felépítése

Munkám jelentős részét tette ki a szakirodalmi kutatás: összegyűjtöttem a H-dúr trióról szóló jelentősebb elemzéseket, és ezzel egyidőben megismertem a Brahms-kutatás meghatározó áramlatait, és kiválasztottam azokat a megközelítéseket, amelyek a leginkább összhangban álltak célkitűzéseimmel. Figyelmet fordítottam a szakirodalom olvasása közben feltáruló ellentmondásokra is, és saját értelmezéseim árnyalásához, továbbgondolásához is folyamatosan kerestem a korábbi munkákban rejlő párhuzamokat és különbségeket.

Kezdetben a szakirodalom vizsgálata vezetett el a fontosabb Brahms-korabeli forrásokhoz is, melyeket aztán a saját kérdéseimet követve tártam fel mélyebben. Tanulmányoztam Brahms levélváltását Clara és Robert Schumann-nal, Joachim Józseffel, Heinrich és Elisabeth von Herzogenberggel, Julius Otto Grimm-mel, a Breitkopf & Härtel kiadóval, Fritz Simrockkal és Theodor Billrothtal, valamint többször fordultam Max Kalbeck Brahms-életrajzához és Clara Schumann Berthold Litzmann által közreadott naplórészleteihez is. A H-dúr trió változatainak értékelésében és kontextusuk feltárásában a korabeli sajtóban megjelent recenziók közt kiemelten a segítségemre voltak Eduard Hanslick, Adolf Schubring és Eusebius Mandyczewski megőrzött véleménynyilvánításai.

Brahms egyértelműen utalt E. T. A. Hoffmann szövegeinek romantikus művészalakjára, mikor az 1850-es évek elején több művét – köztük a H-dúr zongoratriót is – Kreislerként szignálta. Hoffmann szépirodalmi és értekező szövegeit olvasva szándékoztam mélyebben megérteni, hogyan segíthette Brahms művészegéniségének formálódását a Kreislerrel és rajta keresztül bizonyos, a német romantikára jellemző esztétikai elvekkel való azonosulás. Különös figyelmet fordítottam a fantázia, a művészi önfelfedezés, a kreativitás, a

kifejezés korlátaival való játék, a rögtönzés, a vázlatosság, a töredékesség és az ellenponttal való kísérletezés jelentőségére, melyek mind visszatérő elemek Hoffmann zenei tárgyú írásaiban, és melyek közül több is fontos szerephez jut Brahms fiatalkori műveiben. Brahms Kreislerként szignált műveit a Kreisler-karakterhez kapcsolható zenefelfogás nyomait kutatva elemeztem – a H-dúr trió mellett dolgozatomban az op. 1-es C-dúr szonáta, valamint az op. 9-es Schumann-variációsorozat példái kaptak helyet.

A Brahms-Kreisler viszonyt tárgyaló rész után az I.2 fejezetben Brahms kései stílusának és zenéje kései jegyeinek olyan megközelítési lehetőségeit sorakoztatom fel, melyek között egyaránt megtalálhatók a zeneszerző kortársainak különböző nézőpontjai és a 20–21. századi zenetudomány értelmezései. A kései stílus és a kései fogalmainak megértéséhez egyaránt vizsgáltam Brahms zenetörténeti kései stílusát és a zeneszerző életművének korszakolási problémáit. Kitértem továbbá arra is, hogyan formáltak a 19. századi Bécsben uralkodó politikai ideológiák és a társadalmi valóság vetületei a Brahms zenéjét érintő diskurzusokat.

A kései Brahms-kamaraművek megismertetésében kitüntetett szerep jutott a Hubay–Popper vonósnégyesnek és általuk Budapestnek. Brahms a Hubay–Popper vonósnégyes vendégeként 1886 és 1891 között öt alkalommal játszotta legfrissebb kamaraműveit a Vigadóban, közülük többet ősbemutatóként. A művek fogadtatásában számos, a bécsi recepcióval rokon vonást és motívumot felfedezhetünk. Ezeket a motívumokat az alábbi sajtótermékeket áttekintve összegeztem: *Budapesti Hírlap*, *Budapesti Ujság*, *Egyetértés*, *Fővárosi Lapok*, *Nemzet*, *Pesti Hírlap*, *Pesti Napló*, *Pester Lloyd*, *Zenelap*.

A fiatalkori és a kései darab kontextusainak megrajzolását követően dolgozatomban tételenként ismertetem és vetem össze az 1854-es és az 1889-es H-dúr zongoratrió felépítését. A két változathoz az alábbi források maradtak fenn: 1.) a fiatalkori változat kéziratos partitúrája, amelyet Brahms 1854 januárjára datált, és amely a Breitkopf & Härtel-féle első kiadás metszőpéldányaként szolgált; 2.) a fiatalkori változat partitúrája és szólamanyagai, melyeket 1854 novemberében jelentetett meg a lipcsei Breitkopf & Härtel kiadó; 3.) Brahms saját példánya az első kiadásból – a zeneszerző néhány olyan, kéziratos javításával, amelyet később bevezetett az újraírt változatba; 4.) az újraírt változat tisztázata (partitúra és szólamanyagok) Brahms kopistája, William Kupfer kézírásával, Brahms javításaival; 5.) az újraírt változat első kiadása (partitúra és szólamanyagok), amely 1891 februárjában jelent meg a berlini Simrock kiadónál. Elemzésem kiindulópontjának és kottapéldáim alapjának a Breitkopf & Härtel kiadónál megjelent 1854-es első kiadást és a Simrock által közreadott, 1891-es új kiadást tekintettem. Sorra vettem a két változat legfontosabb különbségeit, melyek ismertetése egyben alapjául is szolgált az egyes tételekkel foglalkozó tematikus fejezeteimnek. Egyes esetekben a Kupfer-kézirat olyan példáit is említettem, amelyek az elemzésem szempontjából releváns kompozíciós problémákat világíthatnak meg.

A felvázolt formai, szerkezetbeli különbségeket a II. rész tematikus fejezeteiben gondolom tovább – a négy tételhez négy különböző értelmezési háttérrel rendelve. Az első tételt a Brahms zenéjéről szóló zenei-politikai diskurzusok tükrében elemzem (II.2 fejezet); a II.3 fejezetben a Scherzo tétel változatlanosságát igyekszem megragadni; az Adagióban a kreisleri karakterek megnyilvánulásait kutatom (II.4 fejezet); a fináléban pedig az emlékezés motívumait tárom fel különböző szinteken (II.5 fejezet). Úgy gondolom, hogy mindezek a szempontok együtt, egymással kölcsönhatásban járulnak hozzá a két változat kivételesen sokrétű viszonyának és ezáltal az újraírás tetteinek árnyaltabb, gazdagabb megértéséhez.

A kutatás eredményei

A H-dúr trió 1854-es és 1889-es változata igencsak ambivalens viszonyban áll egymással. Az ambivalencia a két változat viszonyának legkülönbözőbb színterein tűnik fel: egy-egy zenei motívum alakváltásaiban, bizonyos formarészek határainak megrajzolásában, Brahms zeneszerzői identitásának formálódásában, az újraírásról szóló nyilatkozataiban vagy a trió változatait értékelő kritikákban, baráti megnyilvánulásokban. A dolgozatban fejezetről fejezetre haladva, ezeket a színtereket vettem sorra.

A 19. századi Brahms-recepció jellegzetes toposzai, a zenei intellektusról és a zenei logikáról szóló gondolatok áthatották az újraírt H-dúr trió értékelését. Brahms mint komoly tekintéllyel bíró „akadémikus” komponista és mint elsősorban kamarazene-szerző jelent meg ezekben az értékelésekben, melyek ellentmondásai a következő kérdés köré összpontosultak: a hagyománytisztelő Brahms volt-e, aki cenzúrázta a fiatal zeneszerző újító, fantáziában gazdag szabálytalanságait, vagy inkább a haladó Brahms modernizálta korai stílusának éretlen próbálkozásait? Az olykor egészen eltérő értelmezések egymás mellé állítása rávilágított, milyen változatos jelentések társíthatók ugyanazokhoz a zenei problémákhoz – az eltérő megközelítési módokkal, akár az elemzők motivációjával, ideológiai pozíciójával összefüggésben.

Rögtön az első tétel első témájának vizsgálata példázza, hogyan tekinthetünk ugyanarra a zenei elemre egyszerre a „tudós zeneszerző” munkájaként (amennyiben a fejlesztő variáció technikájára koncentrálnunk) és a zenei köznyelvvvel közvetlen kapcsolatban álló dallamként (amennyiben hangvételt, általános karakterét igyekszünk kifejezni). Az 1854-es zongoratrió nyitótételének neuralgikus pontja a visszatérésben megjelenő *fugato* szakasz, amely felettébb foglalkoztatta már Brahms kortársait is. Többen a fiatal komponista szeszélyeként, csapongásaként, az éretlenség jegyeként vagy akár javítandó hibaként értékelték ezt a részt, amely ráerősíthetett a múlt felé forduló historikus zeneszerző képére is, aki látszólag nem tudott szabadulni az elavult eszközöktől. A *fugato* szakasz eltávolítása az 1854-es nyitótétel átszabásának jelentős aspektusa – kimetszésével Brahms a „kiagyalt zene” feltűnő szimbólumát távolította el a darabból.

A 1854-es változat első tételének epizodikus második tématerületével szemben az újraírt változat azonos formai helyén Brahms feltűnő organikus munkával alakítja rendszerré a teljes tématerületet átszövő terceket. A tereláncok, amelyek motivikus és harmóniai eszközként a zeneszerző több más művében is feltűnnek, kettősséget hordoznak magukban azzal, ahogyan egyszerre testesül meg bennük a megfontolt, tudós szerző képe, valamint a nosztalgia, az őszi hang, az alkonyat, a melankólia toposza. A két első tétel formai elvárásokhoz való viszonyát a reprízeik különbsége is megfoghatóvá teszi. Az 1889-es változattal Brahms nemcsak az 1854-es trió visszatérésének zenei anyagát gondolta újra, de magának a visszatérésnek a természetét is.

Amikor Brahms hozzáfogott a H-dúr zongoratrió Scherzójának komponálásához, már több éve foglalkoztatta intenzíven a scherzo műfaja. Az 1870-es évektől fogva csak ritkán nevezte hangszeres művei gyors középső tételét Scherzónak – utoljára az 1882 júniusában befejezett op. 87-es C-dúr zongoratrió gyors középső tétele elé illesztette explicit módon ezt a feliratot. Új kiadásával a H-dúr zongoratrió Scherzója így Brahms utolsó kiadott scherzójává vált – a kamaraművek között elsővé és utolsóvá. A Scherzo műfaji és formai kereteinek

megőrzése mintha eleve megkötötte volna Brahms kezét abban, milyen mértékű változtatásokat eszközölhet az átdolgozás során a H-dúr triónak ebben a tételében. A formától nem térhetett el, a scherzo-téma változatlansága pedig a főrész változatlanságát is magával vont. A trió-szakasz tematikus anyaga ugyancsak olyan szorosan összefonódott a főrész anyagával, ami ellehetetlenítette, de legalábbis megnehezítette volna, hogy számottevően módosítsa ezt a részt. A kóda maradt az egyetlen terepe a változásnak.

A H-dúr trió Scherzójáról a legritkábban szóltak érdemben a művet értékelő elemzések. Kivételként emelkedik ki közülük Adolf Schubring kritikája, amely 1862-ben egy jelentős cikksorozat részeként mutatta be a fiatal Brahms-műveit a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain. Schubring szövege olyan kulturálisan determinált szabad asszociációként olvasható, amelyben a scherzóval gyakran társított démoni jegyek, az emberi és a természetfeletti jelenségek egymásra hatása és a „zenei kísérteties” tartalma is megnyilvánul. Ellentétes irányú, egymást egyszerre ellensúlyozó és kiegészítő erők mozgatják mindvégig a tételt, amelyben a mozgás és mozdulatlanság jelenségei a ritmusszerveződés legkülönbözőbb szintjein érvényesülnek. A H-dúr trióban megbúvó ciklikus kapcsolódások jellegzetes példája a Scherzo és az Adagio viszonya: ahol a Scherzo véget ért, onnan indul az Adagio, a fiatalkori darabban éppúgy, mint az újraírt változatban.

A H-dúr trió lassú tételében fontos szerephez jut egy dal: Schubert Heine versére írt *Am Meer* című darabja a *Schwanengesang* sorozatból. Schubert dalában a beteljesült szerelem felemésztí önmagát, a szerelmesek egyszerre vágyják egymás közelségét, és gyászolják, hogy már nem lehetnek egymáséi. Brahms ezzel szemben az Adagio második tématerületét meghagyja a vágyott idillnek, ahol a szerelmi álmokat nem veszélyezteti sem gyász, sem végzetes szenvedély. A dalt elsősorban inspirációként használja saját dalszerű anyagának megkomponálásához – vissza-visszatér annak melodikus magjához, töredékeihez, akár egy belső hanghoz vagy emlékhez. A dal felidézése a tételben utat nyit a fantáziának, és érzések, emlékek, asszociációk végtelen sorát indíthatja el – ennek a folyamatnak további jelentésrétegei tárulnak fel, ha párhuzamba állítjuk E. T. A. Hoffmann *Johannes Kreisler mesterlevele* című novellájának képeivel.

Akárcsak az 1854-es Adagio daltémáját, Allegro szakaszát is áthatja a hoffmanni értelemben vett fantasztikus karakter. Kreisler jut itt szóhoz, és feszegeti a maga külön, szeszélyes módján a határokat. Az Adagio főrész és az Allegro-epizód viszonya hasonló kontrasztokat rajzol meg, mint az op. 9-es variációsorozat, melyekben mintha Brahms lenne az origó, és Kreisler az, aki a változataival messzebb merészkedik a megszokottól – szeszélyesebb, csapongóbb, szélsőségesebb. Brahms kíméletesebb, visszafogottabb, reflektívabb, olykor lemondóbb. Az újraírással az Adagio hagyományosabb formát kapott, egyneműbbé, talán egységesebbé is vált, de ezzel sokat veszített is kreisleri fantáziájából.

A H-dúr trió revideálásakor Brahms a zeneszerzéses technikai döntések mellett állást foglalt azzal kapcsolatban is, mire és milyen formában kíván emlékezni a kései műben a fiatalkori darabból. Az újraírás az emlékezés egy sajátos formájaként is értelmezhető – záró fejezetemben ezt az emlékek fináléban felbukkanó motívumain keresztül szemléltetem. A két változat fináléja közti legmeghatározóbb különbség, hogy a kései változatból hiányzik a fiatalkori darabban lényeges szerepet játszó Beethoven-allúzió, mely az *An die ferne Geliebte* (A távoli kedveshez) dalciklus utolsó dalának („Nimm sie hin denn, diese Lieder”) ütemeit idézte fel. Brahms távoli kedves-allúziójával több olyan Schumann-mű is összefüggésbe

hozható, amelyek mintaként szolgálhattak számára az 1854-es finálé megkomponálásában. A dalidézetet Brahms nem integrálta egészen saját zenéjének jelenébe, az mintha egy párhuzamos réteggént, részben idegen anyagként lenne jelen a műben. Az idézet bizonyos fokú idegenségét jelzi, hogy képes volt a tétel identitását részben az átdolgozás után is megőrizni, annak ellenére is, hogy szinte teljes egészében kiemelte a dalra utaló részeket az újraírt műből. A finálé, ha veszteségekkel is, de túlélte a beavatkozást – az eltávolított zenei részek helyén maradó hiányok és az újraírt részekben is felbukkanó emléknymok azonban sokrétűen emlékeztetnek a korai fináléra a kései darabban is.

Az 1854-es trió fináléjában a fiatal Brahms zenei utalások és emlékek komplex összefüggésein keresztül kapcsolódott az őt körülvevő közvetlen baráti, zenei környezethez. Harmincöt évvel később, az újraírás során mindezeket az összefüggéseket újraértékelt, és 1889-ben egy olyan finálét alkotott, melyben az eredeti darab nemcsak megőrzött témáival és zenei anyagaival hagyott nyomot, de a kimetszett részek helyén maradó hiánnyal és az újrakomponált szakaszokban érezhető veszteségekkel is.

A H-dúr trió fiatalkori és kései változatának kapcsolatában rejlő ambivalencia Brahms az újraírt darabról szóló megnyilvánulásaiban is tükröződik. Az egyik pillanatban még úgy fogalmazott, hogy „*csak megfésülte és elrendezte kicsit a fiatalkori trió haját*”, majd nem sokkal később kasztrációhoz hasonlította az újraírást. Az ambivalenciával a jelenség természeténél fogva együtt járó, ellentétes irányokba mutató, erőteljes érzelmek az ambivalencia tárgyának jelentőségére is felhívják a figyelmet. Brahms aligha vonzódnak volna egyszerre olyan mértékben a fiatalkori darabjához, hogy újra el akarjon mélyedni benne, és érezhetett volna készletet arra, hogy megsemmisítse egyes részeit, ha a H-dúr trió nem lett volna különösen fontos a számára. Ezt a fontosságot csak töredékesen fejezheti ki maga a produktum, az újraírt darab, sokkal inkább abban a párbeszédben nyilvánulhatott meg, amelyet az ötvenhat éves Brahms az újrakomponálás során a húszéves, zeneszerzői pályája kezdetén álló önmagával folytatott.

Ezt a belső párbeszédet nem ismerhetjük meg valódi gazdagságában és mélységében, az egymás mellett élni hagyott két H-dúr trió jellegzetességei, hasonlóságai és különbségei ugyanakkor alapvető tartalmaira világítanak rá. Az utókor által megőrzött vagy konstruált Brahms-képek egész sorát fedezhetjük fel a fiatalkori és a kései darabban: Brahms-Kreisler romantikus útkeresését éppúgy, mint a tekintélyes zeneszerző „objektivitását” vagy az idő múlásával szembesülő művész nosztalgiáját. Úgy gondolom – és dolgozatomban is ezt igyekeztem bizonyítani –, hogy akkor kerülhetünk közelebb a két változat megértéséhez, ha az újraírás különböző olvasatait nem egymást kizáró magyarázatokként versenyeztetjük, hanem olyan párhuzamos történetekként tekintünk rájuk, amelyekben tere van az ellentmondásoknak, az ambivalenciának is. Az újrakomponálásnál is találóbbnak tartom az 1854-es és az 1889-es változat kapcsolatát úgy megragadni, ahogyan azt Brahms is tette: megkomponálta még egyszer H-dúr trióját. Két különböző H-dúr zongoratrió született, amelyek elválaszthatatlanok egymástól, de önmagukban is teljeseek.

Az értekezés tárgykörében megjelent publikációk

„Fantázia és kreativitás: Kreisler-jegyek Brahms fiatalkori műveiben”, *Magyar Zene*, 59 (2021)/1, 78–99.

„Brahms H-dúr zongoratriójának kasztrációja: Az első tétel újraírása az 1880-as évek zenei-politikai ideológiáinak kontextusában”, *Magyar Zene*, 58 (2020)/2, 201–216.

Egyéb fontosabb publikációk

„»Gall erények« – A kortárs francia zene recepciója és a francia zenéről szóló diskurzus a két világháború közötti Magyarországon”, *Magyar Zene*, 57 (2019)/4, 397–434.

Fontosabb kiadatlan konferencia-előadások

„Egy (zenei) emlék feldolgozása: Schumann, Brahms és a *távoli kedves*-allúzió változatai”. Előadás a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „*Átirat, átdolgozás, feldolgozás*” tárgyú éves konferenciáján (Budapest, 2020. október 9–10.).

„Meanings of change – Brahms’s musical friendships and the rewriting of his Piano Trio in B major”. Előadás a Horvát Zenetudományi Társaság „*Musical Networking in the 'Long' 19th Century*” című nemzetközi zenetudományi és interdiszciplináris konferenciáján (online, 2021. június 2–5.).

„Elmúlás, nosztalgia és hagyomány – Brahms temetésének zenei történetei”. Előadás az LFZE Zenetudományi Tanszékének „*Zenetörténetek Közép-Európából*” című konferenciáján (Budapest, 2021. november 19–20.).

„Rejected and preserved memories in Brahms’s rewritten Piano Trio in B major”. Előadás a „*15th International Congress on Musical Signification*” nemzetközi konferencián (Barcelona, 2022. június 15–19.).