

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású  
doktori iskola

ZENE, SZÖVEG, KARAKTER  
JOHANNES BRAHMS DUETTJEIBEN

SCHÖCK ATALA

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON  
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2026

## Tartalomjegyzék

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Köszönetnyilvánítás                                        | II  |
| Bevezetés                                                  | III |
| 1. A duett műfaji előzményei, megjelenése és elterjedése   | 1   |
| 2. A duettek helye a brahmsi életműben, keletkezéstörténet | 5   |
| 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban         | 15  |
| 3.1. Három duett, op. 20                                   | 16  |
| 3.2. Négy duett, op. 28                                    | 27  |
| 3.3. Négy duett, op. 61                                    | 45  |
| 3.4. Öt duett, op. 66                                      | 61  |
| 3.5. Négy ballada és románc, op. 75                        | 81  |
| 4. A zongoraszólam dramaturgiai szerepe a duettekben       | 114 |
| Összegzés                                                  | 121 |
| Bibliográfia                                               | 122 |

## Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik segítettek eme sokszor rögsnek tűnő, ámde szép és hasznos munka során.

Elsősorban Dr. Kamp Salamonnak, konzulensemnek, aki javaslatot tett a témára és ezzel felhívta a figyelmemet egy számomra már-már elfeledett muzsikára. A disszertáció írása során tartotta bennem a lelket és szakmai tanácsokkal látott el. Ezenkívül Dr. Halmai Katalinnak, a Doktori Iskola magánének tagozat vezetőjének, aki saját tapasztalatai alapján egyengette utamat és mindvégig szeretettel biztatott. Dr. Dalos Annának, aki a disszertáció készülésének adott pontjain, áttekintve azt, új és helyes irányba terelt. Hálás vagyok mindazoknak a kollégáknak, akik a vizsgák során bizottsági tagként megosztották velem véleményüket és ötleteiket, így együtt gondolkodva tudtam továbblépni az írásban.

A kutatás során segítségemre volt Stefan Weymar, a lübecki Brahms Intézet zenei könyvtárosa és kiállításkurátora, valamint Dr. Angelika Kossmann, a hamburgi Johannes Brahms Társaság tagja.

Külön köszönöm a sok-sok adminisztrációs segítséget Füstös Katának, a Doktori Iskola titkárának.

Hálával tartozom továbbá Gupcsó Ágnesnek és Bársony-Belicza Júliának, akik segítettek a lábjegyzetek, kottapéldák megszerkesztésében, emellett az elvárt tudományos stílus kialakítására is felhívták a figyelmemet.

Végül pedig családom fiatal tagjainak, fiamnak és unokahúgaimnak, akik számítógépes ismerete nélkül hozzá se tudtam volna fogni az íráshoz.

Budapest, 2026. szeptember 1.

Schöck Atala

## Bevezetés

Amikor rátaláltam a disszertációm témájára és elkezdtem olvasni a Johannes Brahmsról (1833–1897) szóló könyveket, zavartan konstatáltam, hogy milyen keveset is tudok róla, holott a dalai mindig is kedvenceim közé tartoztak. Ahogy egymás után szinte faltam az életrajzi írásokat,<sup>1</sup> egyre inkább szellemi és lelki közösséget és hasonlóságot véltem felfedezni a német szerzővel, és hamar rájöttem, hogy nem véletlen az az akaratlan érdeklődés, ami újra és újra a művei felé irányított.

Egy olyan művész képe rajzolódott ki előttem, aki bár korának egyik leg(el)ismertebb komponistája volt – olyan ember, akinek adtak a szavára, tisztelték, sokan rajongtak is érte és mindig sok ember vette körül –, magánéletében mégis fájdalmasan sikertelen és magányos volt. Ez a tény, ez a mély seb, amely egész életén át végigkísérte, leginkább a dalaiban mutatkozott meg a rá jellemző mélabúval és az áhított intimitással. Fő témái a szívfájdalom, viszonzatlan szerelem, magány, honvágy és az élettől való búcsú. Mindemellett előszeretettel nyúlt a természethez is, mint témához. Kedvenc elfoglaltsága, a séta, valamint a kirándulásokon nyert nyugalom segítette a gondokkal teli élet nehézségeit elfeledtetni, és ihletett adott zenedarabjainak első gondolataihoz. Talán nem véletlen, hogy ezeknek a mély és fájdalmas, melankolikus érzelmeknek a kifejezéséhez leginkább – számomra szerencsésen – a mély női és férfihangok illenek.

Kutatásaim során úgy találtam, hogy az utóbbi pár évtizedben újra fellángolt a Brahms vokális művei iránt mutatott érdeklődés. Az eddig fellelt szakirodalomban viszonylag gyakran foglalkoznak a hangfajom számára írt op. 53-as *Altrapszódiával*, azonban jóval kevésbé az op. 91-es *Brácsadalokkal* (*Zwei Gesänge*) és a legritkábban fordul elő írás a különböző duettekkel kapcsolatban. Így e munka megírása során egyre erősebben

---

<sup>1</sup> A fejezetekben felhasznált forrásokon kívül az alábbi életrajzi könyveket olvastam:

Molnár Antal: *Brahms*. [= *Zenei Kiskönyvtár*] (Budapest: Gondolat kiadó, 1983.)

Eduard Crass (szerk.): *Johannes Brahms élete képekben*. Ford.: Passuth László. (Budapest: Zeneműkiadó, 1960.)

Ludwik Erhardt: *Brahms*. Ford.: Hary Judit. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.)

Hans A. Neunzig: *Johannes Brahms*. (Mainz: Schott Musik, 2017.)

Martin Geck: *Johannes Brahms*. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2013.)

Hans Gál: *Johannes Brahms – Leben und Werk*. (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2015.)

Max Kalbeck: *Johannes Brahms. Band 6*. (Wien: Wiener Verlag, 1904.)

Hans-Georg Klemm: *Johannes Brahms. Biographie*. (Darmstadt: WBG Theiss, 2018.)

Wolfgang Sandberger (közr.): *Brahms – Handbuch*. (Stuttgart: Springer, 2016.) [e-könyv kiadás]

Wolfgang Sandberger (szerk.): *Der junge Brahms – Zwischen Natur und Poesie*. (Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 2022.)

Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*. (Laaber: Laaber-Verlag, 1998.)

kirajzolódott az az irány, hogy az alt–szoprán, illetve alt–tenor és alt–bariton felállású (op. 20, 28, 61, 66 és 75) duettek, románcokra és balladákra összpontosítsak.<sup>2</sup>

A duettek zeneakadémiai MA-tanulmányaim során hívta fel a figyelmemet Dr. Habil. Szabó Ferenc János, később pedig konzulensem, Dr. Habil. Kamp Salamon, akinek javaslatára e téma feldolgozására vállalkoztam. Megismertem közben két kiemelkedő CD-felvételt a darabokból, amelyek meghatározó szerepet játszottak a tanulmányozásukban.<sup>3</sup> Mindezek miatt is tartom fontosnak, hogy foglalkozzak e művekkel. Emellett a kutatás során különös élményt jelentett számomra, hogy egy olyan zeneszerző munkásságával ismerkedhettem meg, aki emberileg a maga belső nyugalomával, mély hitével, öntudatával és alapvető szerénységével iránymutató lehet az én művészi pályámon is.

Johannes Brahms igen termékeny dalszerző volt, életének minden alkotói fázisában jelen voltak a vokális művek: 43 év alatt – 1853 és 1896 között – 190 zongorakíséretes szólódala, 20 duettje (op. 20, 28, 61, 66, és 75), 5 dala 1 vagy 2 hangra (op. 84), 2 brácsadala (op. 91) és 60 kvartettje (op. 52 és op. 65) jelent meg.

Brahms rengeteget olvasott, kedvelt olvasmányai között kiemelt szerep jutott a verseknek, amelyek a dalok komponálására – a költészet és a zene ideális összekapcsolására – inspirálták. Nem mindig magas színvonalú irodalmi alkotásokat keresett, hanem tudatosan úgy válogatta ki a számára releváns verseket, hogy azokhoz ő muzsikusként még hozzá tudjon valamit tenni, ki tudja azokat egészíteni, és így váljanak tökéletessé. Élete során összesen 52 költő versét zenésítette meg. Ezeket saját kérésére egyik barátja, Gustav Ophüls (1866–1926) rendszerezte és kiadta.<sup>4</sup> A szövegek hangulata magával ragadó, elsőpró erejű melódiák komponálására inspirálta – számára a dallam állt az első helyen.

Mielőtt a duettek bemutatására, elemzésére, értékelésére rátérek, szükségesnek látok néhány dolgot bővebben kifejteni, háttérinformációkat adni a jobb megértéshez. Legelőször a duettet, mint műfajt mutatom be. Felvázolom, kik voltak azok a nagy elődök, akik nélkül maga Brahms sem lehetett volna olyan kiváló duettszerző. Dalainak és duettjeinek utóéletéről Elisabeth Schmierer német zenetudós,<sup>5</sup> illetve a világhírű német baritonista,

---

<sup>2</sup> A három terminológia közötti különbségre az 1. fejezetben térek ki. Abban az esetben, amikor az összes kétszólamú vokális Brahms-műre gondolok, a duett kifejezést használom.

<sup>3</sup> *Angelika Kirschlager, Barbara Bonney – First Encounter*. Malcolm Martineau – zongora. (Sony Classical, 2004)

*Johannes Brahms: Vokal-Ensembles*. Brigitte Fassbaender, Edith Mathis, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier, Karl Engel, Gernot Kahl, Wolfgang Sawallisch (Deutsche Grammophon, 1996)

<sup>4</sup> Gustav Ophüls (közr.): *Brahms-Texte, Vollständige Sammlung der von Johannes Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen*. Classic Reprint Series. (London: Forgotten Books, 2015.)

<sup>5</sup> Elisabeth Schmierer: *Geschichte des Liedes*. (Laaber: Laaber Verlag, 2016.)

Dietrich Fischer-Dieskau (1925–2012) egy-egy könyvében olvastam bővebben.<sup>6</sup> Utóbbi írásban olvasható, hogy a nagyközönség méltatlanul kevésbé ismeri Brahms vokális műveit, könyve véleményem szerint ezért is hiánypótló.<sup>7</sup> Fischer-Dieskau elévülhetetlen érdeme továbbá, hogy hangfelvételein keresztül ő ismertette és szerettette meg a nagyközönséggel széles körben a dal műfaját.<sup>8</sup> A duett műfaja számomra azért is érdekes, mert egy speciális és nem túl gyakran előforduló vokális forma. Disszertációmban megpróbáltam megtalálni a választ arra a kérdésre, hogy mennyiben más, illetve miben mutat túl a szólódalon, mint műfajon.

Érdekesnek tartom Hans Gál (1890–1987) véleményét arról, miért is mentek feledésbe Brahms duettjei. Álláspontja szerint ezek a kompozíciók laikus házimuzsikálásra készültek, ez a jelenség pedig a XX. századra eltűnt, átadva a helyét az egyre magasabban képzett zenészek előadásainak, később pedig a lemezfelvételeknek is.<sup>9</sup>

Egyes duetteknel fontos a keletkezés története is. Gyakori, hogy a darabokat egy bizonyos eseményre vagy egy bizonyos személynek komponálta. Ezeknek a történeteknek, illetve személyes kapcsolatoknak a rövid ismertetése is feltétlen szükséges a munkámban. Akkoriban szokás volt a műveket ajánlással ellátni, ami valamilyen érzelmi töltetet is feltételezett.

E művek Brahms széles irodalmi érdeklődésének lenyomatai, mely az ő karakterét oly pregnánsan jellemezte. Megmutatják emellett azt a népi indíttatást is, amihez oly szívesen nyúlt vissza a szerző, mint tiszta forráshoz. Számára azonban mindig a zene volt a mérvadó és tudatosan keresett olyan szöveget, ami engedte érvényesülni a megzenésítést. Még akkor is, hogyha ezzel néha kivívta a művelt polgári réteg rosszallását, amelynek képviselői szerint Brahms túl ismeretlen szerzőktől választott másodrangú szövegeket.<sup>10</sup> Ami biztosan megállapítható, hogy műveiben zene és szöveg teljes egységben és harmóniában áll, a poézis természetes ritmikája soha nem sérül.

A szöveg elemzése után rátérek a zene vizsgálatára. Vajon hogyan alakult Brahms élete során egyéni kompozíciós stílusa? Vannak-e a különböző korszakoknak sajátosságai? Vagy inkább egy általános érvényű brahmsi jellegzetességet lehet megfigyelni? Forma,

---

<sup>6</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms – Élet és dalok*. Ford.: Gáti István. (Budapest: Holnap Kiadó, 2014.)

<sup>7</sup> i.m., 11.

<sup>8</sup> Egy internetes zenei webáruházban megtaláltam 107 CD-ből álló dalfelvételét.

<sup>9</sup> Gál, Hans: *Johannes Brahms – Leben und Werk*. (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2015.) 105.

<sup>10</sup> Bozarth, George S.: „Johannes Brahms. 11. Lieder and solo vocal ensembles.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. kötet. (London: Macmillan Publishers, 2001.) 199–201. 200.

melodika, ritmika, harmónia – mind-mind megvizsgálandók. Meg lehet figyelni a duettek esetében egyfajta fejlődést? Disszertációmban ezekre a kérdésekre is megpróbálom megmutatni a választ.

Érdemes dramaturgiai szemszögből is megvizsgálni Brahms duettjeit, különösen azokat, amelyekben az egyes szereplőket megszemélyesíti és azok egymásnak válaszolgatnak kérdés–felelet formában – ezen duettek esetében drámai jellegű művekről is beszélhetünk. Brahmsot mindig is érdekelte az ilyesfajta kifejezőmód, hiszen már egész korai szólódalaiban is megjelenít párbeszédet: vagy a zongora felel az énekessel, vagy az énekessel önmagának.

Brahms a szólódalok elnevezéseiben megkülönböztette a „Lied”-et a „Gesang”-tól. Az első alatt a strófikus, legtöbbször népzenei hatásokat mutató kompozíciókat értjük, de lehet találni középkori egyházi énekek hangzását mutató Liedeket is. A „Gesang” csoportjába pedig azok a végigkomponált műdalok kerültek, melyekben a barokk kor zenei kifejezőmódját alkalmazta: kánon, fuga, kontrapunkt és kromatika. Ezekben a zongora is sokkal fontosabb szerepet játszott, önálló mondanivalóval rendelkezett. A duettek esetében előfordul „Duette” és „Romanzen”, illetve „Balladen” megnevezés is. Disszertációmban meghatározom az utóbbi műfaj elnevezéseinek sajátosságait is.

Figyelemreméltó, hogy Brahms milyen jól bánt az énekhanggal. Jól ismerte a különböző hangfajok erősségeit és gyengéit. Ennek magyarázata abban keresendő, hogy igen fiatalon kórusok vezetésével bízták meg, ahol ezirányú tapasztalatait bővíthette. Kórusai élén sorra tűzte műsorra Bach és Händel műveit, melyeket abban az időben nem igazán ismert a koncertlátogató közönség.

Dietrich Fischer-Dieskau írja, hogy Brahms a dalok esetében éppoly megkerülhetetlen, mint Wagner az operák világában.<sup>11</sup> Az általam vizsgált, érdeklődési körömnek megfelelően hangfaji alapon kiválasztott alt és egyéb szolam összetételű duetteket igyekszem tehát elhelyezni mind az adott társadalmi, illetve zenei háttérben, mind a brahmsi életműben. Feltérképezem a duettek keletkezéséhez kapcsolódó személyes kapcsolatait, amennyiben ezeknek jelentősége van, valamint rávilágítok általános stílusjegyekre és különbözőségekre.

Az életrajzi könyveken kívül számos más, a dalokat és duetteket elemző könyvet és cikket tanulmányoztam. Ezek közül is kiemelkedik Lucien Stark 1998-ban megjelent kötete, mely a duetteket és a kvartetteket veszi végig ciklusonként a keletkezés, az ismert bemutatók

---

<sup>11</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: i.m., 252.

és a fontosabb zenei fordulatok szempontjából. A hivatkozott forrásokon kívül elolvastam továbbá Beatrix Borchard, Anett Bruckmann, Carl Dahlhaus, Wolfgang Ebert, Martin Günther, Sally Horgan, Michael Heinemann, Graham Johnson, Kroó György, Ida Marie Lipsius, Eric Sams és Miriam-Alexandra Wigbers ide vonatkozó tanulmányait.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Beatrix Borchard: „Brahms – 3 Lieder. Amalie Joachim als Brahms-Interpretin.” In: Alexander Odefey (szerk.): *Brahms-Studien. Band 15.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 2008.) 89–110.  
Anett Bruckmann: „O wüsst ich doch den Weg zurück...« – ein Beitrag zum Brahmschen Liedschaffen.” In: Martin Meyer (szerk.): *Brahms-Studien. Band 9.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 1992.) 49–73.  
Carl Dahlhaus: „Brahms und die Tradition der Kammermusik.” In: Uő: *19. Jahrhundert II.* [=Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 5.*] (Laaber: Laaber-Verlag, 2003.) 210–216.  
Carl Dahlhaus: „Brahms und die Idee der Kammermusik” In: Uő: *19. Jahrhundert III.* [=Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 6.*] (Laaber: Laaber-Verlag, 2003.) 620–629.  
Wolfgang Ebert: „Die von Hermine Spies gesungene Brahms-Lieder.” In: Martin Meyer (szerk.): *Brahms-Studien. Band 11.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 1997.) 73–81.  
Martin Günther: „Konzertgesang als transnationaler Erlebnisraum – Alice Barbi in Brahms’ Wien.” In: Beatrix Borchard – Kerstin Schüssler-Bach (szerk.): *Brahms-Studien. Band 19.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 2021.) 91–128.  
Michael Heinemann: „So stehn wir, ich und meine Weide« – Brahms’ Liebestraum.” In: Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach (szerk.): *Brahms-Studien. Band 19.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 2021.) 129–133.  
Sally Horgan: „The Spirit of Folk Song in the Lieder of Johannes Brahms.” <https://anyflip.com/vkne/xfec/basic>. (Utolsó megtekintés: 2023. 04. 30.)  
Graham Johnson – Eric Sams: „Ballad. The 19th and 20th Century Art Form. German Song”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 2.* (London: Macmillan Publishers, 2001.) 548–550.  
Kroó György: „Búcsú a századtól. Brahms.” In: Uő: *Muzsikáló zenetörténet III.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.) 153–161.  
Kroó György: „Johannes Brahms (1833–1897).” *Muzsika* XL/11 (1997. november): 24–29.  
Ida Marie Lipsius: „Johannes Brahms.” In: La Mara [=Ida Marie Lipsius]: *Musikalische Studienköpfe. Dritter Band: Jüngstvergangenheit und Gegenwart.* (Lipce: Heinrich Schmidt & Carl Günther, 1875.) 239–308.  
Eric Sams: *The Songs of Johannes Brahms.* (London: Yale University Press, 2000.)  
Miriam-Alexandra Wigbers: „Johannes Brahms und Pauline Viardot – der Sommer 1869. Begegnungen/Morgenständchen/Alt-Rhapsodie.” In: Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach (szerk.): *Brahms-Studien. Band 16.* (Hamburg: Johannes Brahms Gesellschaft, 2011.) 67–89.

## 1. A duett műfaji előzményei, megjelenése és elterjedése

A két énekhangra írt kompozíciók előzményei a középkori többszólamú vokális műfajokig visszavezethetők, a vokális kamaraduett közvetlenebb műfaji előzményei azonban a 16. század végi biciniumok, dialógusok és madrigálok között kereshetők.<sup>1</sup> A XIV. századi, világi szövegű, anyanyelven írt madrigálok szintén a kétszólamú vokális kompozíciók korai előzményei közé sorolhatók.

Szöveg alapján két lehetőség fordul elő: egy személy beszél végig (ugyanannak a lírai ének a szöveget szólaltatja meg), a strófikus felépítés tisztán zenei alapú – vagy két különböző személy folytat egymással párbeszédet. Az elsőre főleg a korai duettekben kerül sor, elsősorban Mendelssohnig bezárólag. Ezeket dal-duetteknek (Lied-Duett) vagy szimultán duetteknek nevezik. A második típus előzményeként olyan egyszólamú dalok sorolhatók fel, amelyekben egy személy ábrázol több szereplőt drámaian vagy humorosan, karikírozva változtatva a hangját, ezzel jelezve a személyek váltakozását. Erre kiváló példa Schubert *Erlkönig* D. 328 című dala és később Brahmsnál az op. 84-es ciklus, amelyben rögtön a no. 1-es *Sommerabend* című dalában anya és lánya válaszolgat egymásnak.

A vélhetően elsőként duett néven megjelent német darabok Johann André (1741–1799) *Lieder, Arien und Duette bey dem Klavier* 1780-as kötetében jelentek meg Berlinben, a következő ismert példa pedig Johann Heinrich Carl Bornhardt (1774–1843) *6 leichte Duetten* című sorozata 1814-ből. Haydn és Beethoven kevésbé foglalkozott a műfajjal, mindössze néhány ír és skót népdalfeldolgozást írtak két énekhangra.<sup>2</sup> Schubert óriási daltermése mellett alig írt duettet, mindössze tizenhármat. Kiváló példa a *Mignon und der Harfner* a *Gesänge aus Wilhelm Meister* (D. 877) sorozatból – igaz, hogy a ciklus többi dalát mind a Mignon szólamát éneklő énekesnő számára írta a szerző szólódalként – vagy a *Licht und Liebe* kezdetű (D. 352) tenor- és szopránszólo hangokra. Nem adott neveket a szereplőknek, csak a hangfajukkal jelzi őket. Szólódalai közül kiemelendő a már említett *Erlkönig* (D. 328), ahol apa és fia párbeszéde zajlik, vagy a szintén gyönyörű és megrázó drámai *Der Tod und das Mädchen* (D. 531), melyben a fiatal lány és a halál beszélget. Utóbbiban a szerző jelöli is a szereplőket „Das Mädchen” és „Der Tod” feliratokkal. Ez a jelenség viszonylag gyakori más romantikus szerzőnél is: duett tematikájú és jellegű

---

<sup>1</sup> Corre Ivey Berry: *A Study of the Vocal Chamber Duet Through the Nineteenth Century*. PhD disszertáció. (North Texas State University, 1974.) 5-6.

<sup>2</sup> Beethoven *Ír népdalok* (WoO 152) és Haydn *150 skót dal* (Hob.XXXIa:1-150) című sorozatokban található néhány kétszólamú megzenésítés.

szólódalok komponálása. Akár ide sorolhatók a Schubert utáni nemzedék tagjaként Mendelssohn különleges *Lieder ohne Worte* szólószongora-sorozata is, amelyben gyakran kelti azt az érzetet a komponista, mintha énekes duettet hallanánk. De nem csak ő, hanem testvére, Fanny is írt hasonló karakterű zongoradarabokat 1832-ben *Duett für Tenor und Sopran. Mit den Fingern zu singen* (H. 269) címmel. Szintén Mendelssohn op. 63-as *Sechs Duette*, azaz *Hat duett* sorozata – ami az első kiadáskor még a *Sechs Zweistimmige Lieder*, azaz *Hat kétszólamú dal* címen jelent meg – már valódi énekes duetteket tartalmaz. Mendelssohn még csak nem is a *Gesang*, azaz a megkomponált dal szót használta, hanem a népies *Lied* szót (francia kiadásban láttam *6 mélodies* kifejezés alatt). Előszeretettel adják elő énekesek egészen a kezdő énektanulmányaik idején is, mert előadásuk énektechnikai szempontból viszonylag egyszerű. Az op. 77 szintén a *Drei Lieder* címet viseli, tehát nem duettként aposztrofálta Mendelssohn (*Drei Lieder für Zwei Singstimmen*, azaz *Három kétszólamú dal*).

Mindemellett Itáliában kifejlődött a kamaraduett, melyből később az oratórium virágzott ki. Egyik legszebb példája ennek Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) *Stabat Mater* szoprán és alt hangra.

A harmadik főbb típusba az operák drámai duettjei sorolhatók. A mű végi nagy szerelmi kettősöket a kortárs Richard Wagner is előszeretettel alkalmazta, például a *Trisztán és Izolda*-ban és *A bolygó hollandi*-ban.

Brahms mellett cseh területen pártfogoltja, Antonín Dvořák írt a duett műfajában szintén maradandót, legismertebbek op. 20-as, op. 29-es és op. 32-es morva duettjei. Utánuk műfaj kezdett eltűnni a vokális művészetből, a nevesebb szerzők közül egyedül Max Regert (1873–1916) lehet kiemelni op. 14-es *Öt duettjével* és op. 111a jelzetű *Három duettjével* szoprán és alt hangra. Ez a műfaj tehát Brahms korában csúcsosodott ki és utána le is hanyatlott.

Az egyes dalok címei nemcsak duett lehetett, Brahms például ugyan következetesen a duett elnevezést használta a különböző ciklusaiban, amelytől azonban egyszer, az utolsó sorozatnál tért el. Az op. 75-ös duettek gyűjtőcíme *Balladen und Romanzen*. A címadásnak fontos előzménye és kézenfekvő párhuzama lehetett Robert Schumann több, *Romanzen und Balladen* címet viselő kórusgyűjteménye, erről az összefüggésről azonban nem maradtak fent dokumentumok. Tény azonban, hogy Schumann is használt fel olyan gyűjteményekből verseket, mint Brahms, például saját op. 75-ös sorozatában is szerepel egy-egy költemény a

*Des Knaben Wunderhorn*ból és Herder népdalgyűjteményéből.<sup>3</sup> Brahms op. 75-ös sorozata esetében valamennyi duett népies vagy népköltészeti eredetű, elbeszélő-párbeszédes szövegre épül, így elképzelhető, hogy ez adta az ihletet a címadáshoz, de az azonos jegyzékszám szintén lehetett egyfajta tiszteletadás a nagy előd előtt. A cím első tagjára a két szélső duett vezethető vissza: az *Edward* eredetileg egy skót ballada, a *Walpurgisnacht* pedig Willibald Alexis *Balladen* című kötetéből származik.<sup>4</sup> A két sötét, drámai darab tehát a balladához, a középen lévő két könnyedebb, szerelmi-tréfás darab (*Guter Rat* és *So lass uns wandern!*) pedig inkább a románchoz közelít.

A ballada kifejezés a provanszál *balada*, azaz *tánc* szóból ered. A középkor folyamán a fogalom többféle költői és zenei formát jelölt, majd fokozatosan elszakadt a tánctól. Balladákat már a XVIII. század második felében is megzenésítettek, például Gottfried August Bürger (1747–1794) drámai költeményét, a *Lenorét* több zeneszerző is, az elsők közt például Johann André (1741–1799).<sup>5</sup> A verset később feldolgozták kevésbé ismert szerzők, mint Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817), vagy ismertebbek, mint Brahms kortársa, Joachim Raff (1822–1882) szimfóniaként, Liszt Ferenc (1811–1886) melodráma formájában vagy Henri Duparc (1848–1933) szimfonikus költeményként. A ballada a romantikus zeneirodalom jellegzetes zenei műfajává vált. Zongoradarabokat először Chopin írt ilyen elnevezéssel, és Brahms is alkalmazta két zongoraciklusára a fogalmat. A dalirodalomban a balladák strófikus, illetve átkomponált formában is léteztek. Utóbbiban recitativo jellegű részek és zongora-közjátékok kerültek a versszakok közé.<sup>6</sup> A 19. század legjelentősebb balladakomponistája Carl Loewe volt, akinek életművében mintegy 120 ballada található.<sup>7</sup>

A románc egy időben alakult ki és terjedt el francia és német területen, de külön utat járt be. A francia *romance* a 18. század második felében kialakult vokális műfaj volt, amelynek közvetlen közege leginkább az opéra comique volt,<sup>8</sup> és elsősorban szerelmi történeteket mesélő dalokat jelentett. Legelőször Jean-Jacques Rousseau-nál (1712–1778) lehet találni ilyen címen dalt, *Le Devin du village* (A falusi jós) 1752-ből.<sup>9</sup> Az 1760-as évektől kezdve sorra jelentek meg egyszólamú románcgyűjtemények, melyek aztán az 1780-

<sup>3</sup> Christina Thomas: »ETWAS, WAS, WIE ICH GLAUBE, NOCH NICHT EXISTIRT«. »Romanzen und Balladen« als Titel von Robert Schumanns opp. 67, 75, 145 und 146. (Mainz: Schott Music, 2019.) 11.

<sup>4</sup> A szövegek eredetéről bővebben a 3. fejezetben írok.

<sup>5</sup> Elisabeth Schmierer: *Geschichte des Liedes*. (Laaber: Laaber-Verlag, 2007.) 66.

<sup>6</sup> i. h.

<sup>7</sup> i. m., 99.

<sup>8</sup> i. m., 179.

<sup>9</sup> i. h.

as években divatossá váltak a francia szalonokban. Hasonlóan a német Liedhez, a francia románcok is strófikus szerkezetűek voltak. Rousseau szavaival élve „douce, naturelle, champêtre” azaz „lágy, természetes és pasztorális” (falusias) kellett, hogy legyen egy francia románc.<sup>10</sup> Elterjedése után nem sokkal, már az 1820-as évektől kezdve a francia dalok általános gyűjtőnévévé vált a *romance* szó. Hector Berlioz (1803–1869), Charles Gounod (1818–1893) és Giacomo Meyerbeer (1791–1864) mind előszeretettel komponáltak ebben a műfajban. Ahogy Schubert dalai Franciaországban egyre szélesebb körben ismertté váltak, a románc mint zenei műfaj is háttérbe szorult: német mintára egyre nagyobb igény mutatkozott a végigkomponált dalra, amelyet már inkább *mélodie*-nak neveztek.<sup>11</sup> Német nyelvterületen a *Romanze* a 18. század közepén jelent meg. Johann Wilhelm Ludwig Gleim költő 1756-ban jelentette meg *Drei Romanzen* című sorozatát, amellyel valójában a spanyol eredetű *romance*-ot tette ismertté német területen és amellyel meghonosította az elnevezést.<sup>12</sup> Johann Gottfried Herder 1778-1779-es *Volkslieder* című gyűjteményében szintén közölt spanyol románcfordításokat. A század végére rövid, énekelhető, elbeszélő, népies jellegű történetet jelentett a fogalom.<sup>13</sup>

A 18. század végén, 19. század elején a ballada és a románc elnevezések használata már keveredett: Herder se tett következetesen különbséget a kettő között, de Goethe is egy kötetét előbb *Balladen und Romanzen*, majd 1815-ben már csak *Balladen* névvel illette.<sup>14</sup> Robert Schumann *Balladen und Romanzen* című sorozataiban sem használta következetesen a két fogalmat. Christina Thomas idézi tanulmányában Ferdinand Gotthelf Hand 1842-es *Ästhetik der Tonkunst* című írását: „Ballada és románc alatt [...] egy epikus téma lírai ábrázolását, vagy a dal formájában megjelenő elbeszélést értjük. Időnként a cselekmény szereplőinek monológjai révén drámai elemek is megjelennek, így mindhárom költői elem egyé olvad, [...]”.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> i. h.

<sup>11</sup> i. m. 182.

<sup>12</sup> Christina Thomas: »ETWAS, WAS, WIE ICH GLAUBE, NOCH NICHT EXISTIRT«. »Romanzen und Balladen« als Titel von Robert Schumanns opp. 67, 75, 145 und 146. (Mainz: Schott Music, 2019.) 15.

<sup>13</sup> i. m., 5.

<sup>14</sup> i. m., 6.

<sup>15</sup> »Unter dem Namen Ballade und Romanze [...] begreifen wir die lyrische Darstellung eines epischen Stoffs, oder die Erzählung in Liedform. Bisweilen tritt auch noch das Dramatische durch Aussprache der Handelnden hinzu, so daß alle drei poetischen Elemente in Eins verschmelzen, [...]« In: i. m., 8.

## 2. A duettek helye a brahmsi életműben, keletkezéstörténet

Míg szólódalokat Brahms szinte egészen haláláig komponált, duettek mindössze 1878-ig szerepelnek az életművében. A két műfaj között a mennyiségi különbség is jelentős: dalokból több mint harminc, duettek közül csupán öt ciklus született. Ezek közül bizonyos sorozatok a Brahms által kedvelt házimuzsikálás hagyományához köthetők, másokat pedig professzionális énekeseknek szánt a szerző. A duettek korai előadástörténete a jelenleg rendelkezésre álló források alapján csak részben rekonstruálható. A korabeli házi és szalonmuzsikálás számos eseménye ugyanis dokumentálatlan maradt, ezért a kutatók által közölt adatok általában nem tekinthetők a művek abszolút első megszólaltatásának. A fejezetben közölt táblázatok az első jelenleg igazolható előadásokat, valamint a további fontos privát, illetve nyilvános alkalmakat mutatják a szerző életéből. A forrásokat összevetve a legfrissebb adatokat a lübecki Brahms Intézet honlapja tartalmazza.<sup>1</sup>

Brahms 1851 és 1853 között írta első vokális műveit, az op. 3-as, op. 6-os és op. 7-es, szólóhangra és zongorára készült dalciklusokat, de már a duetténeklés is foglalkoztathatta, mivel az 1874-ben megjelent op. 61-es sorozatba beválogatta a legkorábbi, 1852-ben keletkezett *Klosterfräuleint*.

Az 1862-ben kiadott op. 20-as *Három duett* az Agathe von Siebold iránt érzett komoly szerelem idején, illetve a szakítást követő nehéz érzelmi időszakban született 1858–1860 között. Mindhárom duettet szoprán és alt szólamra írta a szerző. Jóbarátja, Julius Otto Grimm göttingeni házában előfordultak olyan házimuzsikálások, amelyek során a felső szólamot maga Agathe, az alsót pedig Grimm felesége énekelte – ezek az alkalmak inspirálhatták Brahmsot az op. 20-as sorozat megírására.<sup>2</sup> Ezt a ciklust kritizálták a legtöbbet az életműben főként egyszerűsége miatt. Max Kalbeck, Brahms barátja és életrajzírója rutinjellegű biedermeier-termékeknek tartotta mendelssohni hatással keverve.<sup>3</sup> Clara Schumann is korholta miattuk Brahmsot, a zongorakíséretet túl egyszerűnek, a mindhárom duettre jellemző 6/8-os ütemmutatókat túl monotonnak tartotta.<sup>4</sup> Az egyszerűsége azonban

---

<sup>1</sup> <https://www.brahms-portal.de/werkliste/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

<sup>2</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms. Élet és dalok*. Ford. Gáti István (Budapest: Holnap Kiadó, 2014.) 51.

<sup>3</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998) 4.

<sup>4</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: i. m., 69.

egyértelműen magyarázatot ad, hogy a duettek minden jel szerint házi muzsikálásra készültek.<sup>5</sup>

A három duett kiadásához képest – ahogy egyébként több más duettciklus egyes darabjainál is – jóval későbbi időpontokat feltételeznek a kutatók jelenleg első előadásként, különösen a *Die Meere* érdekes ilyen szempontból, mivel csak húsz évvel későbbi megszólaltatásról áll rendelkezésre adat.

A Brahms életéből ismert előadások közül az 1878-as házikoncert énekesei ismertebbek. A magyar származású Ottilie Hauer (1836–1920, férjezett nevén Ottilie Ebner-Hauer) 1862-ben ismerkedett meg Brahmsszal, aki közel két évig zongorára tanította őt, sokszor megmutatta neki dalait, és a feltételezések szerint majdnem meg is kérte a kezét.<sup>6</sup> Ottilie később férjével együtt is szoros baráti kapcsolatot ápolt a szerzővel: a komponista gyakran meglátogatta őket többek között budapesti otthonukban, majd bemutatta a házaspárt Hans Koesslernek, aki pedig Gustav Mahlerrel ismertette meg őket. Az osztrák szerzővel szintén jó kapcsolatot ápoltak, együtt kirándultak és gyakran kaptak páholyhelyet a Magyar Állami Operaházba.<sup>7</sup> Rosa Girzick (1850?–1915) és Brahms megismerkedéséről nem maradt fent pontos adat, de valószínűleg már a szerző Bécsbe érkezésekor találkozhattak, utána pedig számos koncerten énekelte Girzick a szerző dalait. Énektanára Julius Stockhausen volt, akivel az op. 28-as duettek két dalát is bemutatták. A Theodor Billroth házában tartott házikoncerten több, addigra elkészült Brahms-duettciklusból hangzott el egy válogatás, amelyből Ottilie Ebner-Hauer és Rosa Girzick biztosan elénekelte együtt az op. 75-ös *Guter Ratot* is. A *Die Meere* második koncertjének előadói kevésbé ismert énekesnők voltak, csak Mathilde von Schelhorn neve bukkan fel egyszer: 1885-ben neki és feltételezhetően testvérének, Fanny-nak Josef Rheinberger egy szopránra és hárfára írt dalt ajánlott, *Im Schlossparkot*.

---

<sup>5</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.) 4.

<sup>6</sup> Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. (Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2006.) 119.

<sup>7</sup> <https://www.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/eduard-ebner/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

| Duett címe:             | Első ismert előadás                                              |                                                                        | További ismert előadás a szerző életében                       |                                              |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
|                         | dátum, helyszín:                                                 | énekesek:                                                              | dátum, helyszín:                                               | énekesek:                                    |
| <i>Weg der Liebe I</i>  | 1864. május 6.,<br>Luzern (a két dal közül az egyik hangzott el) | nem ismert                                                             | 1878. január 29.,<br>Bécs, Theodor Billroth háza (házikonzert) | Otilie Ebner-Hauer,<br>Rosa Girzick          |
| <i>Weg der Liebe II</i> |                                                                  |                                                                        | -                                                              | -                                            |
| <i>Die Meere</i>        | 1882. december 21., Cleve                                        | Tiedemann és Hahn <sup>8</sup><br>kisasszonyok<br>Frankfurt am Mainból | 1889. november 30., München                                    | Mathilde von Schelhorn,<br>Marie Schmidtlein |

1. táblázat: az op. 20-as duettek első ismert bemutatói és fontosabb előadásai

A *Weg der Liebe I-II* közül csak az egyik hangzott el 1864-ben Luzernben, pontosan meghatározott előadás Brahms életéből pedig csak az első dalról ismert 1878-ból. A *Die Meere* feltételezett bemutatóját sokáig 1889-re tették. A Brahms Intézet Brahms-portálja jelenleg is ellentmondásos: a duett saját adatlapján továbbra is ez a későbbi dátum szerepel<sup>9</sup>, a teljes ciklus oldalán található 2025-ös, Nils Jastorff által írt cikkben azonban már megjelenik az öt évvel korábban, Cleve városában tartott Brahms-duettestre való hivatkozás.<sup>10</sup>



1. kép: részlet a *Musikalisches Wochenblatt* 1883. január 25-i számából, amely szerint 1882. december 21-én egy Brahms-duettesten elhangzott a *Die Meere*<sup>11</sup>

Az op. 28-as *Négy duett* szinte közvetlenül az op. 20-as sorozat után, 1860 és 1862 között született, mégis zeneileg sokkal előre mutatóbb, amelynek oka az lehetett, hogy ez a

<sup>8</sup> Elképzelhető, hogy a Hahn név Jenny Hahnt takarja, aki Julius Stockhausennél tanult énekelni Frankfurtban.

<sup>9</sup> <https://www.brahms-portal.de/werk/dc00007065/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 13.)

<sup>10</sup> <https://www.brahms-portal.de/werk/DE-Lue20/lido/dc00007062/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 13.)

<sup>11</sup> N. N.: „Cleve” In: Ernst Wilhelm Fritsch (szerk.): *Musikalisches Wochenblatt*. (1883. január 25.): 28. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18830125&seite=6&zoom=33> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 13.)

sorozat már nem házimuzsikálásra készült. Mivel Brahms már képzett és elsőrangú énekesekkel kötött barátságot, lehetősége volt sokkal drámaibb és bonyolultabb duetteket komponálni. A ciklust a szerző Amalie Joachim alténekesnőnek ajánlotta, de Julius Stockhausen baritonista is rendszeresen műsorra tűzte, a harmadik és negyedik duett első ismert bemutatóján ő énekelt 1869. március 5-én.<sup>12</sup> A komponista Amalie Joachimmal való barátsága a kutatások jelenlegi állása szerint a Joachim Józseffel kötött 1863. június 10-i esküvő idején kezdődhetett. Fél évvel később, az 1863. decemberi első kiadáson már szerepel az ajánlás, majd 1864 januárjában Brahms küldött belőle egy példányt Amalie-nak egyfajta megkésett karácsonyi ajándékként.<sup>13</sup> Feltételezhető tehát – és az egyes darabok kizárólag szerelmi témái is erre utalnak –, hogy a szerző kifejezetten az ifjú pár iránti barátsága miatt állította össze magát a duettciklust a néhány évvel korábban keletkezett műveiből. A kedves gesztus ellenére azonban nem Amalie mutatta be a duetteket, legalábbis az első kettőt biztosan nem, mert azok bemutatójára még az első példány postázása előtt, 1863. december 18-án sor került Bécsben. Nem maradt fent adat, hogy bármelyik darabot valaha énekelte volna, holott más, későbbi duettek előadásában közreműködött.

Julius Stockhausent, a harmadik és negyedik dal feltételezett bemutatójának egyik énekesét is hosszú barátság fűzte Brahms-hoz: 1856-ban ismerkedtek meg és koncerteztek együtt először,<sup>14</sup> és habár 1862-ben az énekes éppen egy olyan hamburgi karmesteri állást kapott meg, amit Brahms nagyon szeretett volna<sup>15</sup>, minden bizonnyal barátságukban ez nem okozott törést, mivel az 1860-as évek végén több városban, így Hamburgban, Brémában, Bécsben és Budapesten is felléptek közösen.<sup>16</sup> Ida Flatz férjével, Franz Flatz-cal a szerző bécsi baráti köréhez tartozott, a férj a Wiener Singakademie igazgatósági tagjaként nagyban hozzájárult, hogy Brahms kapta meg az intézmény kóruskarnagyi állását 1863-ban, Ida pedig az 1860-as évek első felében biztosan énekelt Brahms-koncerteken.<sup>17</sup> Emil Förchtgott-tal 1862-ben találkozott először Brahms, amikor november 19-én lépett először a bécsi közönség elé zongoristaként és zeneszerzőként, ugyanezen a hangversenyen az énekes is fellépett.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Katy Hamilton – Natasha Loges: *Brahms in the Home and the Concert Hall*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014.) 20.

<sup>13</sup> <https://www.brahms-portal.de/werk/dc00007084/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 16.)

<sup>14</sup> Natasha Loges: „Julius Stockhausen’s Early Performances of Franz Schubert’s *Die schöne Müllerin*.” *19th-Century Music* 41/3 (2018. tavasz): 206–224. 214.

<sup>15</sup> Kurt Hofmann: „Brahms the Hamburg musician 1833–1862.” In: Michael Musgrave (szerk.): *The Cambridge Companion to Brahms*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999.) 3–30. 29.

<sup>16</sup> Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. (Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2006.) xix.

<sup>17</sup> i. m., 147.

<sup>18</sup> i. m., xvi.

| Duett címe:                        | Első ismert előadás                                      |                                  |
|------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------|
|                                    | dátuma, helyszíne:                                       | énekesei:                        |
| <i>Die Nonne und der Ritter</i>    | 1863. december 18., Bécs, Bösendorfer-szalón, privát est | Ida Flatz, Emil Förchtgott       |
| <i>Vor der Tür</i>                 | 1863. december 18., Bécs, Bösendorfer-szalón, privát est | Ida Flatz, Emil Förchtgott       |
| <i>Es rauschet das Wasser</i>      | 1869. március 5., Bécs, Kleiner Redouten-Saal            | Rosa Girzick, Julius Stockhausen |
| <i>Der Jäger und sein Liebchen</i> | 1869. március 5., Bécs, Kleiner Redouten-Saal            | Rosa Girzick, Julius Stockhausen |

2. táblázat: az op. 28-as duettek első ismert bemutatói

A duettek keletkezése idején Brahms kóruskarnagy volt a Hamburgi Nőikarnál, amelynek több művet is írt (op. 22-es Marienlieder, op. 27-es XIII. zsoltár, op. 44-es Tizenkét dal és románc), de vegyeskarok is felkérték, számukra kórusműveket (op. 29-es Két motetta) és szólókvartetteket (op. 31-es Három kvartett) komponált. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy figyelme a férfi-női duettek felé fordult, de elképzelhető, hogy maga Stockhausen motiválhatta Brahmsot arra, hogy használjon férfihangot is.

A sorozat után Brahms több mint egy évtizedig szinte folyamatosan írt szólódalokat, kvartetteket és kórusműveket, a duett műfajához azonban nem nyúlt. Amikor újra nekifogott, ugyanarra a hangfaji összeállításra, két női hangra komponált, mint az op. 20-as sorozatban. Ez lett az op. 61-es duettsorozat, amelyben a szerző eltávolodott az op. 28-as ciklus férfi-női előadói apparátusától, melynek okát nem lehet tudni. 1872-ben három évre a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde (másik nevén Bécsi Musikverein) művészeti igazgatója lett, a pozíció főként zenekar- és kórusvezetői tevékenységet foglalt magában.<sup>19</sup> A társaságnak köszönhetően már tíz évvel korábban lehetősége volt zongoristaként bemutatkozni a Musikvereinban, majd zongorakísérőként és karmesterként is közel 80 hangversenyükön közreműködött.<sup>20</sup>

A komponista az első dallal (*Die Schwestern*) már 1860-ra elkészült, a másodikat (*Klosterfräulein*) pedig még 1852-ben, az op. 20-as sorozat előtt komponálta. Egy 1859–60-ban keletkezett szerzői katalógus bejegyzései szerint elképzelhető, hogy Brahms e két duettet egy ciklusba foglalta volna az op. 20-as darabokkal, arról azonban nem lehet tudni,

<sup>19</sup> Michael Musgrave: „Years of Transition: Brahms and Vienna 1862–1875”, In: Michael Musgrave (szerk.): *The Cambridge Companion to Brahms*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999.), 31–50. 41.

<sup>20</sup> <https://musikverein.at/en/archiv/die-brahms-sammlung/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 05.)

végül miért nem valósult meg az elképzelése.<sup>21</sup> A kapcsolatra utal az is, hogy az op. 61-es ciklust az op. 20-as sorozat újrakiadásával együtt jelentette meg. A ciklus harmadik és negyedik darabja (*Phänomen*; *Die Boten der Liebe*) 1873 és 1874 fordulóján keletkezett, félévvel a teljes sorozat kiadása előtt.<sup>22</sup>

Brahms számára fontos lehetett a német nyelv ismerete dalaival kapcsolatban, sokszor vitatkozott ugyanis a kiadókkal, ellenezte, hogy angol nyelvű fordítást is beletegyenek a kottába. Épp az op. 61-es sorozat esetében a Simrock kiadó megjelentetett egy kétnyelvű verziót, de Brahms a további ilyen jellegű kiadásokat nem engedte meg. Sőt, ahogy egyre magabiztosabbá vált az életben szakmai sikerei által, úgy szólt bele egyre több kottanyomtatási kérdésbe is. Ragaszkodott például ahhoz, hogy a dalok szövegének költői is legyenek megemlítve még akkor is, ha azok kevésbé ismert szerzők voltak.<sup>23</sup>

A fennmaradt dokumentumok szerint szinte mindegyik feltételezett első előadás távol esik a kiadás évétől, 1874-től, amelyek emellett négy különböző dátumhoz és városhoz köthetők. A *Die Schwestern* ugyanazon a koncerten hangzott el a kutatások szerint először, amely a későbbi, op. 66 no. 5-ös *Hüt Du Dich* és az op. 75 no. 2-es *Guter Rat* premierje is lehetett, emellett a *Weg der Liebe I* is szerepelt a műsorban. Ugyan a *Weg der Liebe I*-ről biztosan állítják a források, hogy Ottilie Ebner-Hauer és Rosa Girzick énekelték a duettet, a *Die Schwestern* esetén nem található ilyen állítás a kutatóktól. A *Klosterfräulein* első ismert előadásán Amalie Joachim volt az egyik énekes, a neki ajánlott op. 28-as ciklushoz képest ennél a sorozatnál tehát már fennmaradt általa való megszólaltatás. Énekes partnere egy bizonyos Marie Berg volt, akiről nem áll rendelkezésre adat, hogy amatőr vagy profi előadó volt-e. A *Phänomen*-t Ida Huber-Petzold svájci szoprán és Agnes Schöler weimari alt énekes szólaltatta meg Bázelen,<sup>24</sup> a *Die Boten der Liebe* szólistáiról pedig egy darabig csak a vezetéknévüket lehetett tudni, azóta kiderült, hogy Frau Suter-Weber szoprán Ida Suter-Weber, aki a *Német requiem* svájci bemutatóján is énekelt, Frau Hegar-Volkart pedig Clara Hegar-Volkart nevét rejtette, aki Friedrich Hegar svájci zeneszerző felesége volt.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> George S. Bozarth: „Brahms’s Duets for Soprano and Alto, op. 61: A Study in Chronology and Compositional Process.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25/1–4 (1983): 191–210. 195.

<sup>22</sup> i.m., 194.

<sup>23</sup> Lucien Stark: *Brahms’s Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998) 80.

<sup>24</sup> i.m., 52.

<sup>25</sup> i.m., 54.

| Duett címe:                    | Első ismert előadás                                                  |                                                         | További ismert előadás a szerző életében                    |                                            |
|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
|                                | dátuma, helyszíne:                                                   | énekesei:                                               | dátuma, helyszíne:                                          | énekesei:                                  |
| <i>Die Schwestern</i>          | 1878. január 29.,<br>Bécs, Theodor<br>Billroth háza<br>(házikoncert) | Otilie Ebner-<br>Hauer,<br>Rosa Girzick ? <sup>26</sup> | 1880. április 24.,<br>Bécs (nyilvános<br>koncert)           | Recha<br>Büchler,<br>Marie Pfliger         |
| <i>Klosterfräulein</i>         | 1895. február 21.,<br>Merseburg, Brahms<br>Fesztivál                 | Marie Berg,<br>Amalie Joachim                           | -                                                           | -                                          |
| <i>Phänomen</i>                | 1884. február 5.,<br>Bázel, Allgemeine<br>Musikgesellschaft          | Ida Huber-<br>Petzold, Agnes<br>Schöler                 | -                                                           | -                                          |
| <i>Die Boten der<br/>Liebe</i> | 1876. december 19.,<br>Zürich                                        | Ida Suter-Weber,<br>Albertine Hegar-<br>Volkart         | 1884. február 5.,<br>Bázel, Allgemeine<br>Musikgesellschaft | Ida Huber-<br>Petzold,<br>Agnes<br>Schöler |

3. táblázat: az op. 61-es duettek első ismert bemutatói és fontosabb előadásai

Az op. 61-es duettek után gazdag évek következtek vokális szempontból. 1873-74-ben keletkeztek az op. 62-es kórusművek és az op. 63-as kilenc dalból álló ciklus, melyeket a Peters kiadónál jelentetett meg, hogy minél szélesebb körben megismerjék azokat és házimuzsikálásokon előadhassák. 1874-ben született az op. 64-es három, vegyes hangfajokra írt kvartett és végül, de nem utolsósorban Brahms befejezte 1875-ben az öt éve megkezdett op. 65-ös *Neue Liebeslieder-Walzer* (*Új szerelmi dalkeringők*). A Gesellschaft der Musikfreundenál ekkor már csak az igazgatótanács tagja maradt, majd 1876-ban tiszteletbeli taggá nevezték ki, gyakran kérték ki véleményét koncertprogramjaik összeállításánál.<sup>27</sup> Mindeközben a bécsi zenei élet meghatározó alakjává vált.

Az op. 66 első és második duettje Klaus Groth, a dalszövegek költőjének 56. születésnapjára készült 1875. április 24-re, ám mivel Brahms nem tudott részt venni a köszöntésen, elküldte a kéziratok másolatait az ünnepeltnek.<sup>28</sup> Arra számított, hogy Groth felesége fogja énekelni a felső szólamot, így szoprán-alt felállásra írta a darabokat. A harmadik és negyedik dalt 1875 nyarán komponálta a szerző Ziegelhausenben, Heidelbergtől nem messze. Az *Am Strande* fennmaradt kézírata arról tanúskodik, hogy a duettet egy barátjának, Fritz Wichgraf festőnek ajánlotta, aki Theodor Billroth – egy szintén Brahms

<sup>26</sup> Nem bizonyított, hogy az op. 20 no. 1-es duetthez hasonlóan ezt is Otilie Ebner-Hauer és Rosa Girzick énekelte, Lucien Stark és a lübecki Brahms Intézet ennél a duettnél nem említ konkrét neveket.

<sup>27</sup> Karl Geiringer – Irene Geiringer: „The Brahms Library in the ‘Gesellschaft der Musikfreunde,’ Wien.” *Notes* 30/1 (1973. szeptember): 7–14. 7.

<sup>28</sup> Brahms és Groth barátságáról bővebben a 3. fejezetben írok.

baráti köréhez tartozó orvos – feleségének unokatestvére volt. Az utolsó dal keletkezési körülményeiről különböző álláspontok vannak. Lucien Stark szerint a szerző már 1873-ban foglalkozott vele, majd két évvel később Ziegelhausenben véglegesítette, illetve előkészítette a kiadáshoz.

A Brahms életében történt előadásokat illetően ez az egyik legkevésbé dokumentált ciklus. Az első két műről egyáltalán nem áll rendelkezésre adat, hogy a 19. században előadták volna. Az *Am Strande* első előadása különlegesnek számít, mert a szoprán-alt duettet női-férfi énekespár adta elő: Richard Dannenberg hamburgi énekes és kóruskarnagy saját dalestjén tűzte műsorra. A *Jägerlied* legkorábbi dokumentált előadása 1892. november 14-én, a lipcsei Királyi Konzervatórium emlékünnepségén volt, melyet Justus Radius, az intézmény védnöke tiszteletére rendeztek. A duettet Margarethe Büttner és Julie Wanner szólaltatták meg, akikről nem áll rendelkezésre életrajzi adat.<sup>29</sup> Ebből a ciklusból is előadtak egy duettet, a *Hüt du dich!*-et Theodor Billroth 1878-as házikoncertjén, amelyen korábbi sorozatokból is megszólalt egy-egy darab, így például a *Die Schwestern* is. A két duett szintén szerepelt egy 1880-as, Adolf Wallnöfer énekes és zeneszerző által tartott koncert műsorán.

| Duett címe:         | Első ismert előadás                                                                                      |                                                | További ismert előadás a szerző életében    |                              |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------|
|                     | dátuma, helyszíne:                                                                                       | énekesei:                                      | dátuma, helyszíne:                          | énekesei:                    |
| <i>Klänge I</i>     | nem ismert                                                                                               | nem ismertek                                   | -                                           | -                            |
| <i>Klänge II</i>    | nem ismert                                                                                               | nem ismertek                                   | -                                           | -                            |
| <i>Am Strande</i>   | 1882. március 13., Hamburg, Richard Dannenberg hangversenye                                              | Gowa kisasszony, Richard Dannenberg            | -                                           | -                            |
| <i>Jägerlied</i>    | 1892. november 14., Lipcse, a Királyi Konzervatórium Justus Radius tiszteletére rendezett emlékünnepsége | Margarethe Büttner, Julie Wanner               | -                                           | -                            |
| <i>Hüt du dich!</i> | 1878. január 29., Bécs, Theodor Billroth háza (házikoncert)                                              | Otilie Ebner-Hauer, Rosa Girzick <sup>30</sup> | 1880. április 24., Bécs (nyilvános koncert) | Recha Büchler, Marie Pfliger |

4. táblázat: az op. 66-os duettek első ismert bemutatói és fontosabb előadásai

<sup>29</sup> Ezt az adatot adminisztrációs hiba miatt a lübecki Brahms Intézetnek csak a régi portálján lehet megtalálni, az intézet közben megerősítette, hogy a régi portálon található adatok hitelesek. [https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl\\_digital/jb\\_werkekatalog/op\\_066.html](https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_066.html) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

<sup>30</sup> Nem bizonyított, hogy az op. 20 no. 1-es duetthez hasonlóan ezt is Otilie Ebner-Hauer és Rosa Girzick énekelte, Lucien Stark és a lübecki Brahms Intézet ennél a duettnél nem említ konkrét neveket.

Az op. 75-ös négy duett közül az első három 1877-ben, a negyedik 1878 februárjában készült, a ciklus 1878 végén jelent meg. Ajánlása eredetileg Elisabeth von Herzogenberg (1843–1900) zongoraművész-zeneszerző-énekesnek szólt volna, de végül úgy ítélte meg a komponista, hogy a dal témái nem valók egy hölgynek: 1878. szeptember 12-én kelt, Fritz Simrocknak küldött levelében azt írta, hogy az 1. és a 4. dal túl hátborzongató, a 2. és a 3. pedig túl szabadelvű. Végül az op. 79-es, zongorára írt *Két rapszodiát* dedikálta Herzogenbergnek, az op. 75-ös négy duettet pedig Brahms barátjának, Julius Allgeyer fotografusnak (1829–1900) ajánlotta.<sup>31</sup> Allgeyerrel még 1853-ban Düsseldorfban ismerkedett meg a szerző, aki lelkesen támogatta Brahms művészetét. Ez tehát a komponista legkésőbb megjelent duettciklusa, amelyet *Balladák és románcok* megnevezéssel illetett.

Az első ismert előadások közül kettő is Theodor Billroth 1878-as koncertjén történt, amelyek közül a *So laß uns wandern!* egy másik előadása egybeesik az *Edward* feltételezett házi bemutatójával. A fennmaradt események vegyesen Bécsben vagy Berlinben, hol házi koncerteken, hol nyilvános hangversenyeken zajlottak. A privát előadásokra a Billroth-ház mellett Brahms kiadója, Fritz Simrock berlini otthonában került sor.

| Duett címe:                | Első ismert előadás                                          |                                                 | További ismert előadás a szerző életében                     |                                        |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
|                            | dátuma, helyszíne:                                           | énekesei:                                       | dátuma, helyszíne:                                           | énekesei:                              |
| <i>Edward</i>              | 1878. november 14., Berlin, Fritz Simrock háza (házikoncert) | Amalie Joachim, Raimund von Zur Mühlen          | 1879. december 17., Bécs (nyilvános előadás)                 | Josef Gänsbacher és tanítványai        |
| <i>Guter Rat</i>           | 1878. január 29., Bécs, Theodor Billroth háza (házikoncert)  | Otilie Ebner-Hauer, Rosa Girzick <sup>32</sup>  | -                                                            | -                                      |
| <i>So laß uns wandern!</i> | 1878. január 29., Bécs, Theodor Billroth háza (házikoncert)  | Otilie Ebner-Hauer, Filip Forstén <sup>33</sup> | 1878. november 14., Berlin, Fritz Simrock háza (házikoncert) | Amalie Joachim, Raimund von Zur Mühlen |
|                            |                                                              |                                                 | 1880. március 7., Berlin (nyilvános előadás)                 | Amalie Joachim, Max Alvary             |
| <i>Walpurgisnacht</i>      | 1881. február 14., Bécs                                      | Gustav Walter, Sophie Hanslick                  | -                                                            | -                                      |

5. táblázat: az op. 75-ös duettek első ismert bemutatói és fontosabb előadásai

<sup>31</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998) 89.

<sup>32</sup> Ennél a duettnél csak Lucien Stark nevezte meg az énekeseket.

<sup>33</sup> Ennél a duettnél csak Lucien Stark nevezte meg az énekeseket.

Az énekesek között többször feltűnik Amalie Joachim neve, de más, Brahms baráti köréhez tartozó ismertebb személyek is előfordulnak. Max Alvary és Raimund von Zur Mühlen Julius Stockhausen tanítványai voltak, előbbi a nemzetközi operaszínpadokon vált ismertté, így berlini fellépése valószínűleg egyszeri alkalom volt a zeneszerző életművének szempontjából, utóbbi énekes azonban számos alkalommal közreműködött Brahms-esteken. Szintén a szerző baráti köréből kerültek ki a *Walpurgisnacht* előadói: Gustav Walter (1834–1910) bő harminc évig állt a Bécsi Udvari Opera szolgálatában, közben pedig Brahms egyik kedvenc tenoristájaként énekelte dalait – többek közt 1888-ban Budapesten is felléptek közösen.<sup>34</sup> Sophie Hanslick Eduard Hanslick zenekritikus, Brahms egyik legközelebbi barátjának felesége volt.<sup>35</sup> Josef Gänsbacher (1829–1911) osztrák zenepedagógus és csellista, az e-moll cselló-zongora szonáta dedikáltja. Filip Forstén finn operaénekes 1888-ban telepedett le Bécsben, de a Billroth-házban tartott koncert szerint már járt korábban az osztrák fővárosban.

A duettek megszületéséhez tehát különböző élethelyzetek kapcsolódnak: hol egy szerelem, hol a házimuzsikálás élménye, hol a professzionális énekesekkel való ismeretség, hol pedig az énekegyüttesekkel való közös munka ihlette a szerzőt a különböző hangfaji összeállítású darabok megírására. A Brahms életéből fennmaradt előadások énekesei legnagyobb részét a szerző közvetlen baráti köréből, valamint Julius Stockhausen tanítványai közül kerültek ki. Ennek oka a házikoncertek népszerűségében is kereshető, de a különböző dalesteket átnézve az is látszik, hogy a komponista a dalok zongorakísérőjeként más városokba is, ha tehetett, kedvenc énekeseit vitte magával. Így a lehető legtöbb alkalommal autentikus előadást hallhatott a kor közönsége.

---

<sup>34</sup> Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. (Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2006.) 490.

<sup>35</sup> Anja Bunzel – Anthony Pryer – Alexander Wilfing: „Eduard Hanslick: Critic, Theorist, Historian—and Composer.” <https://austriaca.at/Eduard-Hanslick-Critic-Theorist-Historian-and-Composer> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

A fejezetben olyan szempontok alapján elemzem a duettek énekszólamait, amelyek a művek előadásához fontos háttérrel adnak az előadók számára.

A megzenésített versek nagy részéből nem találtam fordítást, így azok nyersfordításait én magam készítettem el. Ahol ezzel szemben fellelhető volt akár irodalmi, akár nyersfordítás, azok forrását lábjegyzetben közlöm.

Szöveg alapján két lehetőség fordul elő: nincsen konkrét szereplő, a strófikus felépítés tisztán zenei alapú, vagy két valós személy válaszolgat egymásnak. Az elsőre főleg a korábbi duettekben kerül sor. Ezeket dal-duetteknek (Lied-Duett) nevezzük. A második típusnál is előfordulhat olyan eset, hogy egy személy adja elő drámaian vagy humorosan, karikírozva változtatva a hangját, ezzel jelezve a személyek váltakozását. Erre példa Brahmsnál az op. 84-es *Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte* dalsorozata, amelynek első három dalában anya–lánya párosoknak adja az énekes a hangját (1. kottapélda).



1. kottapélda: *Romanzen und Lieder – Sommerabend*, op. 84 no. 1, 1–6. ütem

A 4-5. dalban pedig férfi–nő dialógus zajlik. Az utolsó duettben pár sor erejéig egy plusz opcionális sor által duetténeklés is lehetséges (2. kottapélda).

The image shows a musical score for a song titled "En - gel! Komm du zu mir, ich kom - me zu dir, wir". The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two sharps (D major), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "En - gel! Komm du zu mir, ich kom - me zu dir, wir". The piano part features a steady eighth-note accompaniment. There is a blue highlight under the lyrics "(Er) Komm du zu mir, ich kom - me zu dir, wir".

2. kottapélda: *Romanzen und Lieder – Spannung*, op. 84 no. 5, 82–87. ütem

A dolgozatban elemzett dalokban Brahms ehhez képest szándékolatlan két szereplőnek két külön szólamot írt, így az életműben ezek nevezhetők valódi duettnek, ezekben elemzem végig a szerző szövegkifejezési módjait az énekszólamokban és a zongorakíséretben.

A szöveg zenei kifejezésére Brahms számos eszközt alkalmaz, így többek közt szövegfestést – legyen az egy-egy szó zenei alátámasztása vagy a szöveg jelentésének dallamvonal általi kifejezése –, valamint imitációs és más szerkesztési technikákat, de a szólamok egymáshoz való viszonyával is képes árnyalni az adott versek jelentését.

### 3.1. Három duett, op. 20

Az első két dal címe ugyanaz, *Weg der Liebe*, azaz a *Szerelem útja*. Herder gyűjteményéből, a *Stimmen der Völker*ből (*A népek hangjai dalokban*, 1778–79) származik, angol népi szövegekre készült (*The Path of Love*). Az a néhány német népdal, ami szerepel benne, mind Goethe és Herder gyűjtéséből származik. E gyűjtemény pusztán a szövegeket tartalmazta dallam nélkül. Sok esetben egyáltalán nem biztos, sőt valószínűsíthető, hogy nem ténylegesen énekelt szövegekről volt szó, inkább olyan költeményekről, melyeket Herder előadásra érdemesnek tarthatott. Ő maga elkészítette az eredeti angol nyelvű szöveg énekelhető változatát csekély mértékben változtatva az eredeti versen.<sup>1</sup>

#### 3.1.1. Weg der Liebe I, op. 20 no. 1

|                              |                                    |
|------------------------------|------------------------------------|
| Über die Berge,              | Túl hegyeken,                      |
| Über die Wellen,             | Túl hullámokon,                    |
| Unter den Gräbern,           | Sírok alatt,                       |
| Unter den Quellen,           | Források alatt,                    |
| Über Fluten und See'n,       | Folyók, tavak felett,              |
| In der Abgründe Steg,        | Szakadékok szélén,                 |
| Über Felsen, über Höhen,     | Sziklák s csúcsok felett,          |
| Find't Liebe den Weg!        | A szerelem (mindenhol) utat talál. |
|                              |                                    |
| In Ritzen, in Falten,        | Repedésekben, hol                  |
| Wo der Feu'rwurm nicht liegt | Féreg sem tanyáz,                  |
| In Höhlen, in Spalten,       | Odvakban, hasadékokban,            |
| Wo die Fliege nicht kriecht, | hol légy se jár,                   |

<sup>1</sup> Az eredeti angol költemény: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=16887](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=16887) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 04. 08.)

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

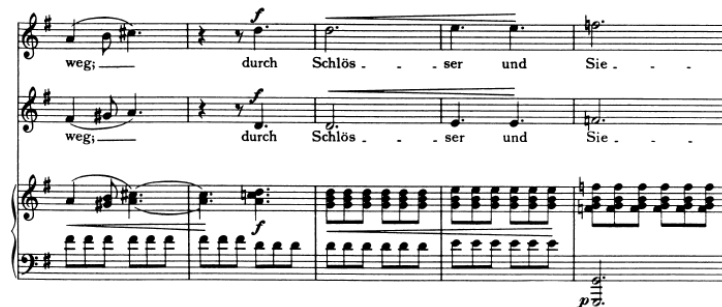
|                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Wo Mücken nicht fliegen<br>Und schlüpfen hinweg,<br>Kommt Liebe, sie wird siegen,<br>Und finden den Weg!                                                                                                                     | Hol szúnyog nem repül,<br>Csak arrébb csúszik.<br>A szerelem ott is megjelenik,<br>győz és utat talál.                                                                                                                |
| Sprecht, Amor sei nimmer<br>Zu fürchten, das Kind!<br>Lacht über ihn immer,<br>Als Flüchtling, als Blind,<br>Und schliesst ihn durch Riegel<br>Durch Taglicht hinweg;<br>Durch Schlösser und Siegel<br>Find't Liebe den Weg. | Mondjátok meg a gyermeknek,<br>Ámortól nem kell félni!<br>Nevessetek rajta mindig,<br>Menekültként, vakként,<br>Zárjátok el bár lakattal,<br>a napfénytől,<br>záraikon és reteszeken át is,<br>a szerelem utat talál. |
| Wenn Phönix und Adler<br>Sich unter euch beugt,<br>Wenn Drache, wenn Tiger<br>gefällig sich neigt,<br>Die Löwin lässt kriegen<br>Den Raub sich hinweg;<br>Kommt Liebe, sie wird siegen<br>Und findet den Weg!                | Ha fönix madár és a sas<br>Meghajol előttetek,<br>Ha sárkány és tigris<br>előzékenyen meghajol,<br>Az Oroszlán elengedi a<br>zsákmányát,<br>ott terem a szerelem, győz<br>és utat talál.                              |

Ez a duett a szerelem mindenhatóságáról szól, arról, hogy az érzelmek a legnehezebb körülmények között is kivirágozhatnak. A háttér a természet, annak nehezen megközelíthető helyei (hasadék, árvíz, forrás stb.), szereplői pedig egyrészt mitikus állatok, mint a fönixmadár vagy a sárkány, másrészt hétköznapi lények, mint a légy vagy a szúnyog. A dal az énekszerepeket illetően nem kap duettfunkciót, mivel nem két ember konkrét párbeszéde zajlik. A szólamokban alkalmazott zeneszerzői technikák, úgymint a párhuzamos mozgás és a kánonszerkesztés, sokkal inkább arra engednek következtetni, hogy a két énekszólamban Brahms valójában a világ összes emberét tömöríti, akik hasonlóképp éreznek a szerelemmel kapcsolatban, mint a verssorok szerzője. Nem konkrét szereplők jelennek tehát meg, hanem mintha egy kórusmű szólalna meg, egy egész kar énekelné a fenti szavakat, a három- vagy négyszólamú művekhez képest azonban intimebb hangzásban. A két énekszólam teljes értékű társa egymásnak, nincs vezető szereplő. Brahms igazi finom kamaramuzsikálást

valósított meg ebben a duettben a különböző zeneszerzéstechnikák – imitáció, valamint párhuzamos- és ellenmozgás – ötvöztetésével.

Az első versszakban a szoprán és alt szinte teljesen kötött, párhuzamos szólamvezetéssel mozog együtt. Szoros kötelékükből csak a szoprán szólamnak van lehetősége egy-egy hajlítás erejéig kilengeni a *See'n (tavak)*, a *Steg (szakadék)*, a *Höhen (csúcs)*, illetve a *Liebe (szerelem)* szavakon. Mindez egy dramaturgiai folyamatnak a része, amely során a zene a szöveg jelentésének dinamikai mozgását fedi le: az első négy verssor végére a vokális dallamoknak mind az iránya, mind a hangereje megemelkedik, az ötödik sornál éri el első csúcspontját, majd a *Steg* szónál hirtelen elkezd zuhanni, a *Höhennél* viszont emelkedni, mígnem eléri végső tetejét a dallamvonal a második *Liebe* szónál. A versszakban dominál a víz jelenléte a *Welle (hullám)*, *Quellen (források)*, *Fluten (folyók)* és *See'n (tavak)* szavaknak köszönhetően – e szavak jelentéséhez szorosan társul a zene: mind az énekesek szólammozgása, mint a zongoraszólam bal kezének felfelé és lefelé irányuló akkordfelbontásai vizuális módon ábrázolják a hullámokat.

A zongoraszólam folyamatos nyolcadmozgásai először a hullámzásra mint természeti jelenségre utalnak, majd később a repetitív akkordismétlései, valamint az énekesek crescendója – például a 65-66. ütemekben a *Schlösser* szón vagy a dal vége felé a 111. ütemben az *über* szón – az érzelmi feszültséget ábrázolják (3. kottapélda).



3. kottapélda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 63–67. ütem*

Az énekesek dallamvonala kezdetben egyszerűen bontakozik ki: az első két sor zenei szövege a 3-4. sorban kvarttal feljebb – a szoprán záróhangját leszámítva – pontosan megismétlődik. Brahms ezzel egyből kimozdul a duett E-dúr hangneméből. A következő négy verssor dallamvonala követi a fentebb leírt dramaturgiai irányt – hirtelen lefelé, majd felfelé mozgást – egy új zenei anyaggal.

Brahms a duett elejére nem komponált zongora-előjátékot, így a két énekesnek rögtön a kísérettel együtt kell kezdenie a dalt és egyúttal a lendületet adó hullámzó mozgást is.

A zongorakíséret az egész duett folyamán dallami vagy ritmikai azonossággal – vagy akár mindkét módon – finoman alátámasztja az énekeseket. Az első négy verssorban a jobb kéz meg is duplázza azok szólamát (4. kottapéllda).

Allegro

Sopran

Ü - ber die Ber - ge, ü - ber die Wel - len, un - ter den

Alt

Ü - ber die Ber - ge, ü - ber die Wel - len, un - ter den

Pianoforte

Allegro

cresc.

4. kottapéllda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 1–5. ütem*

A 2. versszak előtti zongoraközjáték megelőlegezi az énekszólamokat, itt tehát már segítséget nyújt az elsőként megjelenő alt énekesnek a belépéshez. A duettnek ennél a pontjánál Brahms kánont alkalmazott, egy több száz éven át fennmaradt, szólamimitáción alapuló műfajt, amely ebben a dalban – főként a szöveg természeti képeinek köszönhetően – visszhang-effektust idéz (5. kottapéllda). A versszak második felére összeér a kánon: a két énekes egymásra talál és párhuzamosan énekelnek tovább.

animato

In Ri - tzen, in Fal - ten, wo der

animato

In Ri - tzen, in Fal - ten, wo der Feur-wurm nicht

animato

cresc.

5. kottapéllda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 22–27. ütem*

A 46. ütemtől a harmadik versszak előtti zongoraközjátékban a bal kéz repetíciós kíséretének és a jobb kéz szaggatott akkordlépéseinek köszönhetően érzelmi felhevülés várható – mintha a két énekes kimért narrációja mellett a zongora mutatná meg a két szereplő izgatott lelkiállapotát. A szerző azonban az 50-51. ütemben lekerekíti nyugodtabb hangvételre a zongoraszólamot, még mielőtt a két énekes belépne (6. kottapélda).

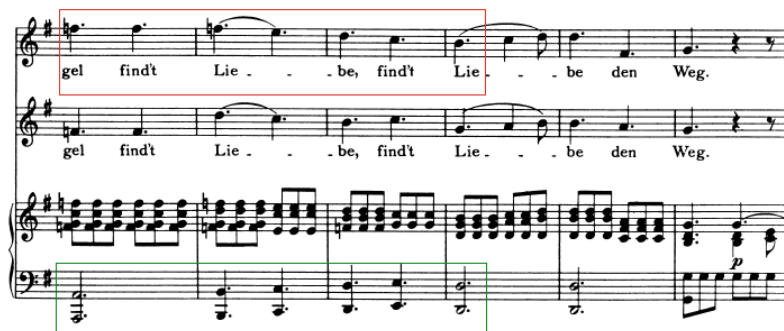


6. kottapélda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 46–51. ütem*

A harmadik versszaknál él először önálló életet a két énekszólam. A korábbi kánonszerű mozgást kromatikus lépésekkel teli ellenmozgás váltja fel, így ezúttal nem követi le a szopránt az alt, előbbi fölfelé hajlik, utóbbi inkább lefelé halad (7. kottapélda).

7. kottapélda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 52–56. ütem*

Az énekszólamok a fenti ellentétes irányú mozgásuk után a 64. ütemtől szinte lelassítva az eseményeket, hosszú, egy ütemig tartó hangokon találnak ismét egymásra átmeneti C-dúr hangnemben, ami a *Find't Liebe* szavak megismétlésekor tér vissza a versszakot meghatározó G-dúr hangnembe. A bal kéz basszus szólama folyamatosan kíséri az énekeseket, szólamával ellenmozgásban van a szoprán szólamhoz képest (8. kottapélda).



8. kottapéllda: *Weg der Liebe I, op. 20 no. 1, 68–73. ütem*

A negyedik, utolsó versszakban a rövid, együtemes zongoraközjáték után – a második versszakhoz hasonlóan – ismét kánonban lép be egymás után az alt és szoprán szólam, és itt is párhuzamos mozgásban egyesülnek a strófa második felében. A duett itt azonban még nem zárul le: Brahms – két hang különbséggel a 114. ütemben – megismétli az első versszakot.

### 3.1.2. *Weg der Liebe II, op. 20 no. 2*

A második duett szintén angol népi szövegekre készült Herder átiratában. Része a jellegzetes angol *Path of Love* sorozatnak, bár az egyes versek között nincs történeti és egyéb összefüggés, mégis témájukat tekintve hasonlóságot mutatnak<sup>2</sup>.

Den gordischen Knoten,  
den Liebe sich band,  
Kann brechen, kann lösen  
Ihn sterbliche Hand?  
Was müht Ihr, was sinnet  
Ihr listigen Zweck?  
Durch was Ihr beginnet,  
Find't Liebe den Weg.

Und wär' er verriegelt,  
Und wär' er verkannt,  
Sein Name versiegelt  
Und nimmer genannt,  
Mitleidige Winde,  
Ihr schlüpfet zu mir  
Und brächtet mir Zeitung  
Und brächtet ihn mir.

A gordiuszi csomót,  
melyet a szerelem megkötött,  
széttörtet és kioldhat  
egy halandó kéz?  
Min fáradoztok, mit latolgattok,  
ti ravasz ötletelők?  
Azon keresztül, amit ti elkezdtetek,  
talál utat a szerelem.

És bár elzárva  
és félreértve,  
a neve lepecsételve  
és soha ki nem mondva.  
Könyörületes szelek,  
hozzám kúsztok,  
és híreket hoztok nekem,  
elhozzátok nekem.

<sup>2</sup> Az eredeti angol költemény: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=17201](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=17201) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 04. 08.)

Wärst fern über Bergen,  
Wärst fern überm Meer:  
Ich wandert' durch Berge,  
Ich schwämme durchs Meer;  
Wärst, Liebchen, ein' Schwalbe,  
Und schlüpfest am Bach,  
Ich, Liebchen, wär' Schwalbe  
Und schlüpfte dir nach.

Bár távol a hegyeken túl volnál,  
Bár távol a tengereken túl lennél,  
Átmennék én a hegyeken,  
Átúsznám én a tengereket.  
Ha kedvesem, te fecske volnál,  
És a pataknál keringenél,  
Én is fecske lennék  
És utánad szállnék.

Első olvasatra sokkal egyszerűbb szöveggel rendelkezik ez a dal, mint az előző. Ez is a szerelem erejéről szól: hiába minden nehézség, akkor is győznek az érzelmek. A költő ugyanúgy a természetbe helyezi a cselekményt, szintén vízpart (tenger és patak), valamint hegyek, illetve szél és állat (fecske) szerepel benne. Hasonlóan az első duett szövegéhez, itt is megjelenik az elzárás motívumában a lakat és a retesz szó igei formája (verriegelt, versiegelt).

Az első versszak a rosszakarókat szólítja meg, akik megakadályozzák az igaz szerelem kibontakozását. Záró sora – *Findet Liebe den Weg*. – visszautal az előző duett szövegére, ami összekötő kapocs a két dal között.<sup>3</sup> A szöveget ízlésesen támasztja alá a zene, teszi ezt a maga egyszerűségében, mivel sokkal egyszerűbb zenei szöveggel rendelkezik, mint az első duett.

Hasonló témája ellenére Brahms karakterben és zenei szerkesztésben új megoldást választ: a zene lassan áramlik, a dallam pedig ezúttal nem végigkomponált, hanem strófikus. Ezek egyhangúsága végeredményben nem nyújt feltétlenül pozitív végkicsengést, mint az első duettben: jól érzékelteti, hogy az erőfeszítések ellenére akár kudarcba is fulladhat a nagy szerelem. Ebbe a brahmsi melankóliába nem nehéz beleképzelni az Agathe von Siebolddal való sikertelen kapcsolatát, amely az op. 20-as duettek keletkezése idejére esik és amely után valószínűleg önmagát hibáztathatta. A lassú tempó mellett tovább erősítik a szomorú hangulatot a hosszú, elnyújtott hangok.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A két dal korábban hivatkozott eredeti szövegeiben annyi eltérés mutatkozik az első versszak utolsó soraiban, hogy az első dalnál határozott névelő szerepel (*Love will find out the way.*), míg a második versszakban határozatlan (*Love will find out a way.*). Herder viszont mindkét versben ugyanúgy fordította a verssorokat.

<sup>4</sup> Az énektechnikát illetően igen nehéz feladat magas fekvésben és lassú tempóban hosszú hangokat énekelni, a támasz megfelelő ismerete és használata, illetve laza gége szükséges hozzá. Ez főleg a szoprán énekesnőnek okozhat gondot: kétvonalas e-től g-ig terjedő hangokon, azaz éppen a felső váltó lágében kell ezt megoldania. Talán ez is okozhatja azt, hogy a nem túl mutatós, ám ének technikailag egyáltalán nem könnyű duett igen kevésbé előadott és ismert.

A darab legelején a zongoraszólam kezd a bal kézben C-hangon való repetálással, mintegy megelőlegezve a duett alaphangulatát, változatlanságát. A jobb kéz hol ellenmozgásban, hol párhuzamosan halad az énekszólamokhoz képest (9. kottapélda).

Poco Adagio molto espressivo

Den gor - di.schen Kno - ten, den Lie - be sich band, kann bre - chen, kann

Den gor - di.schen Kno - ten, den Lie - be sich band, kann bre - chen, kann

Poco Adagio molto espressivo

*p molto dolce ed espress.*

9. kottapélda: *Weg der Liebe II, op. 20 no. 2, 1-6. ütem*

Az 1. versszak második felében új zenei forma jelenik meg: az énekesek nyújtott hosszú hangjai alatt a zongoraszólamban hármaskörökben hangközmenetek futnak folyamatosan ellenmozgásban – ezzel kissé lendületesebbé teszi a zenei anyagot, nem engedi végérvényesen lelassulni (10. kottapélda).

lö - sen ihn sterb - li - che Hand? Was müht - ihr, was sin - net ihr li - . sti.gen

lö - sen ihn sterb - li - che Hand? Was müht - ihr, was sin - net ihr li - . sti.gen

*p dolce*

10. kottapélda: *Weg der Liebe II, op. 20 no. 2, 7-12. ütem*

A szerző az alt énekszólamában rendhagyó ritmusképletet, duolát használ szemben a zongoraszólam hármaskör egységeivel (11. kottapélda), melyeket nem a prozódia, hanem a dallamvonal kezelése indokol, habár Brahms megoldhatta volna negyed+nyolcad ritmusokkal is a hajlítást – apró, ám mégis különleges fűszer ez a két duola a dalban.



11. kottapéllda: *Weg der Liebe II, op. 20 no. 2, 19–23. ütem*

Az egész duett olyan érzetet kelt, mintha valami drámai kitörés lenne várható, amely azonban nem következik be – ez adja a darab feszültségét. E feltevést igazolja a dinamika árnyalt kezelése, rövid *forte* kitörésekkel, amelyek után újra és újra beírt *piano* jelzés következik.

A zongora a közjátékokban az énekszólam utolsó sorának mozgását imitálja, egyetlen kiírt díszítéssel színesítve, mely az egyetlen, nyolcadnál kisebb ritmusértékeket tartalmazza a zenében. A dal legmagasabb hangja (c") is a zongora-közjátékokban hangzik el mintegy erőteljes zenei kitörésként – ami viszont nem tart tovább, mint ez az egy hang –, onnan pedig visszatér lefelé haladó dallammal és átadja az immáron újra lekerekített motívumot az énekeseknek (12. kottapéllda). A darab lezárásakor a zongora-utójáték teljes mértékben megegyezik a közjátékokkal.



12. kottapéllda: *Weg der Liebe II, op. 20 no. 2, 57–61. ütem*

### 3.1.3. Die Meere, op. 20 no. 3

A duett eredeti szövege ezúttal itáliai eredetű, és Wilhelm Müller (1794–1827) német költő írta át népies hangvételben. Ő szerezte Schubert világhírű *Winterreise* és *Die Schöne Müllerin* dalciklusainak verseit is.<sup>5</sup> Ebben az időben divatos volt idegen népek szövegeivel

<sup>5</sup> A Peters 2001-es kiadásában tévesen Johann Gottfried Herder van szerzőként megadva, minden bizonnyal véletlenül emelték át a nevét az első két dalból.

dolgozni, az Európában induló nemzeti erősödés, illetve az ezzel egyidőben megjelenő, elsősorban a Mediterráneum, a Közel-Kelet és Távol-Kelet világába való elvágódás hatására.<sup>6</sup> Müller ezen versei a *Lyrische Reisen und Epigrammatische Spaziergänge* (1827) című munkájában, azon belül is a *Lieder aus dem Meerbusen von Salerno* (Dalok a Salernói öbölből) elnevezésű kötetében találhatók. Összesen 11 verset tartalmaz ez a fejezet, mind jellemzően a tengerrel kapcsolatosak.<sup>7</sup>

Alle Winde schlafen  
auf dem Spiegel der Flut:  
Kühle Schatten des Abends  
decken die Müden zu.

Minden szél elült/elaludt  
Az árapály tükrén:  
Az éjszaka hűvös árnyai  
Takarják be a megfáradt embereket.

Luna hängt sich Schleier  
über ihr Gesicht,  
Schwebt in dämmernden Träumen  
über die Wasser hin.

A hold fátyollal takarja be  
Arcukat.  
Alkonyati álmokban ellebeg  
A vizek felett.

Alles, alles stille  
auf dem weiten Meer!  
Nur mein Herz will nimmer  
mit zur Ruhe gehn.

Minden, minden csendes  
A széles tengereken.  
Csak az én szívem  
Nem akar soha megnyugodni.

In der Liebe Fluten  
treibt es her und hin,  
Wo die Stürme nicht ruhen  
bis der Nachen sinkt.

A szerelem áradatában  
Ide-oda sodródik,  
Ahol a viharok nem nyugszanak  
Míg a csónak el nem süllyed.

A duettet Brahms 1860-ban írta, egy évvel a másik két dal előtt. Mégis a harmadik helyre került a cikluson belül, amelynek végül legismertebb dala lett, de az összes Brahms-duett között is igen kedvelt.

<sup>6</sup> Korábbi zenei megzenésítésekre példák a témában: Felix Mendelssohn Bartholdy *Venetianisches Gondellied* op. 30/6-os dal szöveg nélkül és op. 57/5-ös dal vagy Robert Schumann op. 25-ös *Mirtuszok* című dalciklusának 9-es darabja, *Suleika dala*.

<sup>7</sup> Közülük kettőt más komponisták is megzenésítettek, például az első dalt Giacomo Meyerbeer (*Meeresstille*). De mind közül jelen vers ihlette meg a legtöbb szerzőt.

Első ránézésre furcsának tűnhet, hogy miért került pont ebbe a ciklusba a dal, a megoldás a szövegben keresendő. Itt is megjelennek ugyanis természeti képek, a víz tematikája például megkérdőjelezhetetlen, egyedül az állatok hiányoznak. Csak a szerelemi csalódástól bánatos és megfáradt emberek szerepelnek benne és a megszemélyesített Hold, aki fátylával eltakarja azok elgyötört arcát egy kis enyhülést adva nekik.

A három eddigi vers közül ez a legmelodikusabb. Az egyes szavak lejtése már önmagában garancia a zenei szövetre: *Winde, Spiegel, Schleier*, vagy *Träumen* – szinte ringatóznak maguktól is.

Andante, azaz lépésben – lassú tempójelzés, ami nem is változik a darab során. Mintha valaki megtört szívvel lépkedne a homokos tengerparton. A 6/8-os ütemmutató és zongora alsó szólamának folyamatos nyolcadugrásai végig az ütemes léptekeket és a tenger hullámzását szimbolizálja. A velencei gondolás dalok érzete mutatkozik, szinte látni a zongora-előjáték alatt a hosszú evezők monoton csapódását. Ettől a hármas tagolástól azonban van egy elmélázó és egyben reménykedő hangvétel a darab során. Ehhez természetes módon járul hozzá az e-moll hangnem, ahogyan már a barokkban is ehhez a hangnemhez társítottak hasonló érzelmeket.<sup>8</sup>

Erre az érzetre lép be a két énekes tercmenetben, *piano dolce* kiírással. Nincsenek nagy fájdalmak, csak megfigyelő leírás. A második mondatban megjelenik a szoprán szólamban egy kis előke, mintegy imitálva a zongora előbbi trilláját. Átmeneti crescendálás után *pianissimo* a kívánt hangerő: fel ne ébresszenek az előadók senkit, hiszen éjszaka van, csak a Hold világít. Mindkét szólam együtt mozog, néhány kivétellel: például a *Gesicht* (arc) szón, amelyet három ütemen keresztül elnyújtanak, az első ütemen belül a szoprán és az alt ritmusképlete megcserélődik az ütemen belül – ezzel kissé kétségbeesett, sírásszerű kifejezést adva a mondanivalónak. Ugyanez a jelenség megfigyelhető a 4. versszak adekvát helyén is. A zongorista végig kíséri a két szólamot, dallamaikat mintegy megkettőzve (13. kottapélda).



13. kottapélda: *Die Meere, op. 20 no. 3, 13–17. ütem*

<sup>8</sup> Sven Hiemke: *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*. (Kassel: Bärenreiter, 2007.) 86.

A második versszak is ugyanebben a nyugalmas ringatózásban telik egészen az utolsó mondat váratlan megismétléséig. A jobb kéz az utolsó éneksor közben lefelé menetelve a basszuskulcsos regiszterbe kerül. Az ismételt sor végén az énekesek E-dúrban zárnak, szemben a szöveg drámai jelentésével, amit sokkal inkább a zongora fejez ki az utójáték mollban lekerekített végével. Brahms ezzel a megoldással ugyan egy pillanatra elbizonytalanítja a hallgatót a végkifejletet illetően, a hangszeres szólam azonban az utolsó verssor jelentését erősítve megmutatja, hogy még sincs remény a boldogságra (14. kottapélda).

The musical score is for a duet from Brahms' 'Die Meere, op. 20 no. 3, 45–52. ütem'. It is written in E major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'poco rit.' and the dynamics include 'ppp' and 'p'. The score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Stür - me nicht ru - hen bis der Na - chen sinkt.' The piano part has a descending line in the right hand and a more active line in the left hand.

14. kottapélda: Die Meere, op. 20 no. 3, 45–52. ütem

### 3.2. Négy duett, op. 28

A duettek alapjául szolgáló versek túlnyomórészt elsőrangú költők munkái, ellentétben az első ciklussal. A bécsi Spina Kiadó jelentette meg először, de tíz évvel később a Peters Kiadó is átvette és ezzel a szerző óriási ismertségre tett szert.

Mindegyik duett valós férfi-női beszélgetést jelenít meg. Hol egymásnak válaszolgatva, hol kánonszerűen énekelve, hol együtt, majd ismét külön – ahogy a drámai cselekmény megkívánja. Csak jóval később, 1878-ban írt hasonló stílusban kifejezetten két hangra műveket: az op. 75-ös *Balladák és románcok* különböző hangfajokra szánt dalait.

### 3.2.1. Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1

Az op. 28-as ciklus első dala Joseph von Eichendorff versére (1808) készült, a *Romanzen* (Románcok) gyűjteményben kapott helyet. Ez a verseskötet igen sok kiváló zeneszerzőt megihletett, Hans Erich Pfitzner (1869–1949) is épp ezt a költeményt választotta, és hat évtizeddel Brahms műve után, 1921-ben jelentette meg az általa alt és tenor szóló, vegyeskar és zenekar számára készített (op. 28) kompozícióját.

Da die Welt zur Ruh' gegangen,  
Wacht mit Sternen mein Verlangen;  
In der Kühle muss ich lauschen,  
Wie die Wellen unten rauschen.

Ahogy a világ nyugovóra tért,  
Vágyam a csillagokkal örködik;  
A hűvös (éjszakában) hallgatom,  
Ahogy alant a hullámok csapkodnak.

„Fernher mich die Wellen tragen,  
Die ans Land so traurig schlagen,  
Unter deines Fensters Gitter,  
Fraue, kennst du noch den Ritter?”

„A hullámok, melyek a partokhoz szomorúan  
csapódnak, messze visznek engem.  
Ablakod rácsa mögött, ó hölgyem,  
emlékszel-e még a lovagra?”

Ist's doch, als ob seltsam' Stimmen  
Durch die lauen Lüfte schwimmen;  
Wieder hat's der Wind genommen –  
Ach, mein Herz ist so beklommen!

Olyan, mintha furcsa hangok  
úsznának át a langyos légen.  
De a szél újra elvitte őket –  
Ó! szívem úgy aggódik!

„Drüben liegt dein Schloss verfallen,  
Klagend in den öden Hallen  
Aus dem Grund der Wald mich grüsste –  
's war, als ob ich sterben müsste.”

„Ott fekszik romos várad,  
panaszkodva a kihalt termekkel,  
A mélyből az erdő köszöntött –  
olyan volt, mintha meghalnék.”

Alte Klänge blühend schreiten!  
Wie aus lang versunknen Zeiten  
Will mich Wehmut noch bescheinen,  
Und ich möcht' von Herzen weinen.

Régi panaszok virágzón kiáltanak!  
Mintha rég letűnt időkből  
akarna még kiragyogni a fájdalom.  
És én (teljes) szívemből szeretnék sírni!

„Überm Walde blitzt's [vom weiten],  
Wo um Christi Grab sie streiten;  
Dorthin will mein Schiff ich wenden,  
Da wird alles, alles enden.”

„Az erdő felett villámlik a messzeségben,  
Ott, hol Krisztus sírjáért veszekednek;  
Arra akarom fordítani hajómat,  
Ott majd minden, minden véget ér.”

Geht ein Schiff, ein Mann stand [drinne],  
Falsche Nacht, verwirrst die Sinne,  
Welt Ade! Gott woll' bewahren,  
Die noch irr im Dunkeln fahren.

Halad egy hajó, egy (magányos) férfi áll rajta,  
csalfa éj, összezavarod az érzékeket,  
Viszlát, világ! A Jóisten vigyázza azokat,  
akik még a sötétségben botorkálnak.

Érdekesség, hogy a két énekesnek nemcsak a helyzet leírását kell elénekelniük egyes szám első személyben, de időnként a párbeszédet is, amit a költő idézőjelbe is tett. Ugyanakkor nem valós párbeszédnek zajlanak, mert éppen arról szól a dal, hogy a két személy távol van egymástól. A szél és a tenger hullámai viszik csak el egymáshoz sóhajaikat. Az apáca a zárda rácsos ablaka mögül kémleli a csillagos eget és a tengert, a lovag pedig – aki a költemény alapján egyértelműen a nő korábbi szerelme – mindeközben a Szentföldön harcol. Nem valószínű, hogy valaha viszontlátják egymást és egymáséi lehetnek. Az utolsó két sor, ami az alt énekesé, szintén ezt erősíti meg. Csak egy szép és tragikus emlék marad a lovag.

*Andante* a tempójelzés, ami marad egészen a 111. ütemig, itt *animato*, majd a 143. ütem zongoraközjátékában a *ritardando poco a poco* kiírás jelenik meg a kottában, míg a 147. ütemben az alt énekessel együtt visszatér a zene az első tempóhoz, végül pedig az utolsó pár hang alatt ír ki a szerző *ritardandót*. Mindez a dal tempójelzései – *andante*, *animato*, majd *ritardando* –, valamint a zongoraszólam először statikusabb, majd mozgalmassabb, végül újra statikusabb mozgása világos dramaturgiai ívet rajzolnak fel és kiválóan leképezik a duett cselekményét: a kezdeti melankólia után a közös múlt felemlegetését, a reményt és annak végső kihunyását, a teljes magányt és a valószínűsíthető halált. Ehhez kifejező módon párosul a g-moll alaphangnem lírája is.

A két szereplő történetét hivatott alátámasztani a szólamok mozgása is. Az alt kezd a zongoraszólam bal kezével megfogott oktávok, a kontra G- és G-alaphangok után, szintén g'-hangon (15. kottapéllda). Ezzel a zongora tulajdonképpen megadja az énekesnek a hangot.



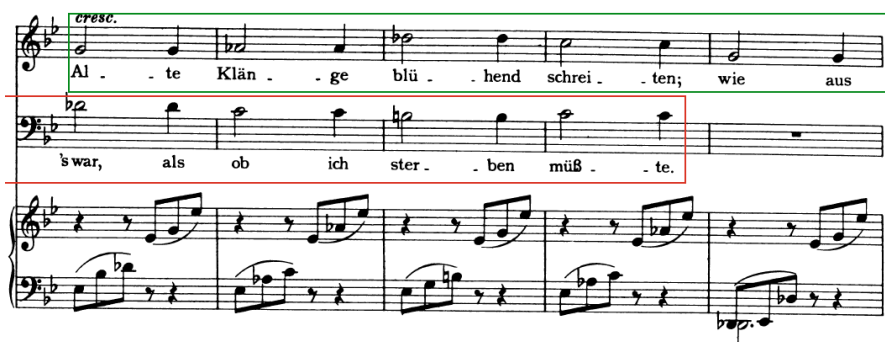
15. kottapéllda: *Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1, 1–5. ütem*

Ezt követi a 2. versszakot éneklő bariton úgy, hogy a belépése előtti utolsó ütemben ő is megkapja a kezdőhangját (16. kottapéllda).



16. kottapéllda: *Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1, 27–31. ütem*

Az egyes versszakok között hosszú, 8–10 ütemes zongoraközjátékok vannak, amelyek rendszere a 4-5. versszaknál törik meg: a bariton szövegébe váratlanul beleénekel az alt az 5. versszak szövegével, a bariton szólama közben zárul le, majd az alt egyedül marad és befejezi a versszakát (17. kottapéllda). Ezt követően zongoraközjáték nélkül jön a bariton a 6. versszakkal, amibe szintén belevág az alt a 7. versszakkal. A sorok e különös torlasztása a szöveg szempontjából azzal lehet indokolható, hogy Brahms talán a Férfi halált említő szavait (*sterben mußte* és *alles enden*) próbálta a Nő szavaival elfedni, enyhíteni.



17. kottapéllda: *Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1, 92–96. ütem*

A bariton 6. versszakát Brahms meglepően hosszúra nyújtotta: a második sor kivételével az összeset megismételteti az énekessel. Itt már nemcsak az utolsó sora esik egybe az alttal, hanem az előző is, így a szerelmesek még hosszabban „együtt lehetnek”, habár eközben kétszer is egymás szavába vágunk egy negyednyi késleltetett belépésekkel (18. kottapéllda). Ugyanígy ismét az alt is a 138. ütemtől még egyszer utoljára együtt a szerelmével, de két ütem szünet után és már csak a mondat második felét („Falsche Nacht, verwirrst die Sinne!”), szerelme azonban addigra már az „Alles enden” szavakkal kimondja a kimondhatatlant (18.

kottapéllda). A szövegben olvasható érzékek összezavarodására („verwirrst die Sinne!”) – amikor az apáca azt képzei, hogy megpillantja a lovagot – Brahms hangnemi bizonytalansággal erősít rá. A szólamok belépését illetően ennél a résznél pont az „enden” szóra már nem hagyja egyedül a bariton szólamot a szerző, felette a „Falsche Nacht” szavakkal mintha a női szólam éppen ezt a véget próbálná egy pillanatra ellensúlyozni, utolsó sorai azonban már a keserű igazságot sugározzák.

18. kottapéllda: *Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1, 122–139. ütem*

Az utolsó versszak zárómondata újra egy terjedelmesebb, négyütemes zongoraközzjáték után szólal meg: magányosan elhalva, a világtól elbúcsúzva kér a szereplő minden csalódott szerelmes számára általános enyhülést. Brahms ezt a végtelen magányt a női énekes szájába adja, mintegy jelezve, hogy egy apácának több esélye van a túlélésre, mint egy katonának.

A dal legelején a zongora basszus szólama megadja oktávfogásban a g-moll alaphangot. Egy szál hang – a magány szimbóluma. *Pianissimo* van beírva a zongoraszólamba, ez sokáig nem is változik, a 43. ütem *rinforzando* kiírásáig. A következő a 63. ütem *più piano* jelzése, tehát még halkabban képzei el a szerző, amikor az énekesnő

szinte teljes csöndben fülel a lágy szellők susogása közben. A saját szíve dobbanását is hallani véli. A 90. ütem *crescendo poco a poco* része szinte egybevág azzal a pár ütemmel, amikor a két szólam együtt énekel, és ahol az énekeseknek is *crescendo* van kiírva: a szerelmesek próbálnak egymáshoz közel kerülni, de nem sikerül. A 100. ütemben már újra *pianót* kér Brahms az alt szólamot kísérő zongoristától és az énekesektől. Ebből a bariton tud csak teljes elkeseredettségében kitörni a 112. ütemtől egészen a 124. ütem *forte* jelzéséig. Átmenetileg társra talál a Férfi a Nő személyében, szintén pár ütem erejéig együtt énekelnek, igaz szinte egymást nem hallva, mindketten a maguk keservét hajtogatva. Érdekes, hogy mindkét szólamban megjelenik a *Schiff* (hajó) szó, csak míg a Férfi esetében cselekvő, személyes jellegű a viszonya hozzá, a Nő tehetetlen szemlélő csupán. Itt mindkét szólamban többször is be van írva a *forte* jelzés a felhevült és kétségbeesett érzelmek miatt, egészen addig, amíg az alt ismét egyedül marad (18. kottapélda). Megvolt az esély átmenetileg a boldog együttlétre, de a hajó elment. A 141–142. ütemben már *diminuendo* jelzés található, a teljes magány hangján pedig ismét *piano* szólal meg.

Brahms kifinomultan komponálta meg a zongora közjátékokat: a jobb kéz a tenger lágy hullámzását imitálja, a bal kéz szinte a tenger mozdulatlan mélységét láttatja (19. kottapélda).



19. kottapélda: *Die Nonne und der Ritter, op. 28 no. 1, 17–26. ütem*

Feltűnő, hogy az egész duett során végig ugyanaz a ritmusképlet ismétlődik a két énekszólamban és jórészt a zongoraszólamban is: félhang és negyedhang. A teljes kiábrándultság, szinte katatón érzelmi állapot jelzése ez, de egyben a zongora első közjátéka utáni hullámzó motívummal is megegyezik. Egyedül az alt énekel hosszú nyújtott hangot helyette a 105. ütemben a „möcht” („szeretnék”) szövegen, egy röpké vágy kifejezéséként (20. kottapélda). Ezenkívül a bariton a 133. ütemben kisnyújtott ritmust énekel a „dorthin” („oda”) szón, amikor másodjára mondja ki mintegy hangsúlyozva, hogy hova szeretne menni. Mindkét esetben egy halvány reménysugár jelenik meg azzal, hogy ki merik mondani a legbelső féltett vágyukat.



20. kottapélda: *Die Nonne und der Ritter*, op. 28 no. 1, 102–106. ütem

### 3.2.2. Vor der Tür, op. 28 no. 2

A második duett egy régi német népi szövegre készült. Valószínűleg August Heinrich Hoffmann von Fallersleben *Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts* című gyűjtésében akadhatott rá Brahms.

Tritt auf den Riegel von der Tür,  
Wie gern käm ich herein,  
Um dich zu küssen.  
„Ich lass dich nicht herein,  
Schleich immer heim ganz sacht  
Auf deinen Füßen.”

Nyisd ki, nyisd ki az ajtó reteszét,  
Olyan szívesen bemennék hozzád,  
hogy megcsókoljalak.  
„Nem engedlek be,  
settenkedj csak haza halkan  
a lábaidon.

Wohl kann ich schleichen sacht  
Wie Mondenschein,  
Steh nur auf, lass mich ein:  
Das will ich von dir haben.  
O Mägdlein, dein'n Knaben  
Lass ein!

Hiába tudok egész halkan settenkedni,  
akár a holdsugár,  
állj csak fel és engedj be!  
Ezt akarom tőled!  
Ó, lányka, engedd be  
a te legényedet!

A *Vor der Tür* az úgynevezett incselkedő duettek közé sorolható. Az alaptéma szinte kivétel nélkül egy civakodó szerelmespár konfliktusa könnyed hangvételben. Alaposabban megvizsgálva a szöveget észrevehető, hogy a vers eredetileg két versszakos, a megzenésítés azonban öt versszakos érzetet kelt.

A *Vivace* tempó és a szövegkezdet zaklatott, szinte sürgető jelleget kölcsönöznek a duett elejének. Ezt erősíti a szaggatottságot okozó negyedszünetek sokasága (21. kottapélda). Az első versszakot a fiú énekli, és kétszer is megismétli, mit szeretne: hogy a

lány nyissa ki az ajtót. Nem akarja felébreszteni a családot, ezért *pianoban*, azaz halkan énekel. A zongora bal keze az előadásmódot illetően *sotto voce* utasítást kapott Brahmstól.



21. kottapéllda: *Vor der Tür*, op. 28 no. 2, 1–7. ütem

A következő mondatban a fiú elmondja, hogy milyen szívesen bemenne a lányt megcsókolni – ekkor éneke már nem szaggatott, az ütemek első két összekötött negyedlépései szinte kérlelve, vágyón hatnak. Az énekszólamot teljes mértékben lekíséri, imitálja a zongorakíséret jobb keze, az összekötött negyedek esetében a bal kéz is (22. kottapéllda). Itt már nyomatékosan *espressivo* az előadói utasítás.



22. kottapéllda: *Vor der Tür*, op. 28 no. 2, 8–15. ütem

A legbelsőbb vágy, a csók kimondása alatt a bariton folyamatosan elmodulál az eredeti hangnemtől, szólama bővelkedik a kereszttekben és feloldó jelekben, kromatika jellemzi (23. kottapéllda).



23. kottapéllda: *Vor der Tür*, op. 28 no. 2, 16–23. ütem

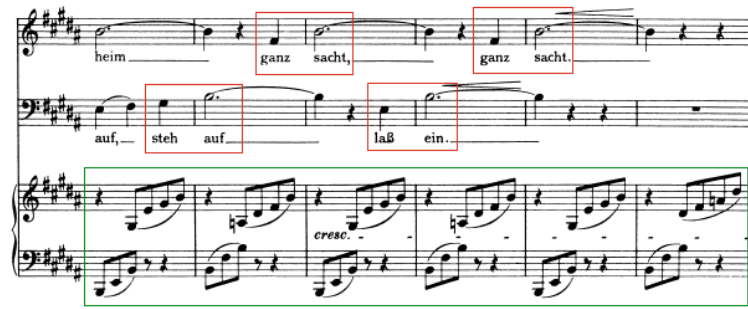
Rövid, alig együtemes zenei átvezetés után, amelyben hirtelen *forte* kiírás szerepel, a lány válaszul ugyanazt a dallamot énekli, mint a fiú, ráadásul ugyanúgy fisz-hangról kezd. A lány is megismétli egy mondaton belül azt, amit ő nem szeretne: beengedni a fiút. Talán önmagát is erősíti ezzel, hogy ismételteti. Talán érzi, hogy nem olyan erős az akarata. Ő is szinte suttogva, *pianó*ban énekel. A zongorakíséret sokkal mozgalmasabb ennél a résznél, szinte hullámszik, jelezve az érzelmek felkavarodását (24. kottapéllda).

24. kottapéllda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 24–29. ütem*

A következő versszak első felét már – pár hangtól eltekintve – kánonban éneklik az énekesek. Különböző szövegeikkel a saját mondanivalójukat próbálják érvényesíteni: a bariton kezd, az alt az előző versszak szövegével folytatja. A zongorakíséret ismét szaggatottá válik – *piano leggiero* a szerzői előírás. A hallgató szinte maga elé tudja képzelni a jelenetet, ahogy a zárt faajtó két oldalán suttognak a szereplők, nehogy a szülőket felébresszék, mindeközben próbálják egymást győzködni. A fiú röviden hagyja szóhoz jutni a lányt, de csak három ütem erejéig, utána visszalép szólamával (25. kottapéllda).

25. kottapéllda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 51–56. ütem*

A mondat végén már mindketten „felemelik a hangjukat”: az alt kvart-, a bariton terc- és kvintugrásokkal igyekszik meggyőzni a másikat. Ekkorra már a zongorakíséret is visszavált hullámzásszerű, folyamatos komplementer nyolcadmozgásra (26. kottapéllda).



26. kottapéllda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 63–68. ütem*

Ezt követi a bariton türelmetlen és energikus dallama, fentről lefelé ereszkedve, kinyilatkoztatva énekli, hogy „ezt akarom tőled”. Az alt csak ismétелgetni tudja egyre erőtlenebbül, hogy nem engedi be a fiút. A zongoraszólám pedig szinte ugrál: mind a jobb, mind a bal kéz nyolcad szünettel kezd lépéseit lefelé (27. kottapéllda).



27. kottapéllda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 69–74. ütem*

A harmadik versszakban megismétлődik az első strófa zenei anyaga, de a másodikhoz hasonlóan imitációs technikával kezdődik, így a két szólám egymásra torlódik. A zongorakíséret újra megjeleníti a staccato lihegő motívumot, a jobb kéz lekíséri akkordfüzérekkel az énekes szólamokat, a bal kéz közben oktávokban ugrik felfelé (28. kottapéllda).



28. kottapéllda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 87–92. ütem*

A strófa második felében szerelmesen évődve szinte kergetőzik a két szólam: hol az egyik érezhető határozottabbnak, hol a másik, amit időnként hosszabb hangokkal próbálnak nyomatékosítani. Így megérkezve a duett legvégére, ahol egyetértésben egy hosszú, több ütemen átkötött pontozott fél értéket énekelnek. A zongora-utójáték három határozott akkordja konkrét végkifejletet sugall: a játszómázásnak vége, itt az ideje kinyitni az ajtót, a csábító a zene értelmezése alapján eléri, amit akar (29. kottapélda).



29. kottapélda: *Vor der Tür, op. 28 no. 2, 117–124. ütem*

### 3.2.3. Es rauschet das Wasser, op. 28 no. 3

A harmadik dal alapja egy Goethe-vers. Ismét vízzel kapcsolatos a téma. Ehhez kifejezően kapcsolódik az előírás is – *in sanfter Bewegung* – mely már előre vetíti a zene hullámzó mozgását. Dinamikája szintén *piano* és *dolce*. A baritonnak *ben sostenuto e molto legato*, azaz igen visszafogottan és nagyon kötve kell énekelnie. Külön érdekesség, hogy a férfi szólam számára több helyütt díszítéseket írt elő Brahms, a nő számára viszont sehol.

Es rauschet das Wasser und bleibet nicht steh'n;  
Gar lustig die Sterne am Himmel hingeh'n;  
Gar lustig die Wolken am Himmel hinzieh'n  
So rauschet die Liebe und fähret dahin.

Rohan a folyó (víz) és meg sem áll,  
Amilyen vidámak az égen a csillagok,  
Amilyen vidáman vonulnak a felhők,  
Oly gyorsan árad s múlik el a szerelem.

Es rauschen die Wasser, die Wolken zergeh'n;  
Doch bleiben die Sterne, sie wandeln und geh'n.  
So auch mit der Liebe, der treuen, geschicht,  
Sie wegt sich, sie regt sich, und ändert sich nicht.

Rohannak a folyók, a felhők felszakadnak,  
De a csillagok maradnak, jönnek-mennek.  
Így van ez az igaz szerelemmel is,  
Megbillen, kavarog, de nem változik.

A gondosan megválogatott szavak dallama, a mozgást kifejező igék sokasága, változatossága káprázatos: *rauschen, stehen, hingehen, hinziehen, hinfahren, zergehen, bleiben, ändern*.

Az eredeti két versszakos verset Brahms három versszakká bővítette oly módon, hogy az első versszakot kivételesen az alt énekli, a másodikat a bariton, a harmadikat pedig a bariton vezetésével együtt ki-ki a saját szövegével. Így összekombinálódik, szinte összefolyik a két versszak és eggyé válik, mint a két szerelmes lélek. Különleges és metaforikus megjelenítése ez a leírt örök szerelemnek.

A korábbi duettekhez képest meglepően terjedelmes és mozgalmas a zongora-előjáték: tele van arpeggiókkal, az első háromütemes részben pedig a jobb és bal kéz két nyolcad elcsúszással szólaltatja meg az alt később megjelenő dallamának kezdetét. Két ütem után a két kéz egymásra talál, az alt szólam belépése előtt pedig szelíden, egy kvintolás díszítéssel előlegzi meg annak dallamát a hangszeres kíséret (30. kottapélda).

The image shows the musical score for the first system of 'Es rauschet das Wasser'. It features three staves: Alt (soprano), Bariton (baritone), and Piano. The tempo is marked 'In sanfter Bewegung'. The piano part starts with a p dolce arpeggiated introduction. The vocal parts enter with the lyrics 'Es rau - schet das Was - ser und blei - bet nicht stehn; gar'.

30. kottapélda: *Es rauschet das Wasser*, op. 28 no. 3, 1–7. ütem

A zongora a dal alatt végig a folyóvíz mozgását jeleníti meg: az első és utolsó versszak alatt a hoquetus-technikához hasonlóan szerkesztett szólamelosztással. Ennek képi világát a második versszak folyondárszerű dallammozgása megerősíti (31. kottapélda).

The image shows the musical score for the second system of 'Es rauschet das Wasser'. It features two staves: Bariton (baritone) and Piano. The tempo is marked 'ben sostenuto e molto espress.'. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The baritone part has the lyrics 'rau - schen die Was - ser, die Wol - ken zer - gehn; doch blei - ben die Ster - ne, sie'.

31. kottapélda: *Es rauschet das Wasser*, op. 28 no. 3, 18–20. ütem

Az első versszak énekszólama a kísérethez hasonlóan a folyó mozgását követi, mondanivalójának első három sora, mely a természetből hoz példákat, pusztán hasonlat a valódi megállapításhoz, amelyet az utolsó sorban fed fel: a szerelem múltkonyságát. A darab hangneme ekkor F-dúrrol hirtelen a-mollra változik, ám a férfi gyorsan reagál, belép pár negyeddel később újra F-dúrban, hogy azonnal megcáfolja a nő állítását.

A második versszakban a bariton *ben sostenuto e molto espressivo* előadói utasítás mellett válaszol: szólamában nagy ívek jelennek meg, majd pár ütem erejéig (20-21. ütem, illetve 24-25. ütemben) 6/4-ben énekel, mintegy kiszélesítve a teret (32. kottapélda). Ezzel is érzékeltetni akarja, hogy az ő szerelme ki fog tartani. Újra és újra megmutatkozik Brahmsnál zene és szöveg lélegzetelállító harmóniája.



32. kottapélda: *Es rauschet das Wasser*; op. 28 no. 3, 18–20. ütem

A harmadik, közös szakaszt a nő kezdi, a férfi lágy hangon folytatja, kis díszítésekkel, mindketten saját versszakuk szövegével és egy darabig dallamukkal. Az újabb 6/4-es ütemekben (29-30. ütemben) kiugró magas hosszú hang a *bleiben* szón a férfiúi vágyat mutatja. Pár sorral később úgy érzékelhető, mintha a nő elkezdene bízni benne, mivel átveszi tőle a kupolás dallamívet, éppen a *Liebe* szó felett (33. és 34. kottapélda). Pont itt jelenik meg először egy harmadik ütemmutató (33–36. ütem), a 3/4, majd utána 4/4 és 6/4 váltakozik. Egyik Brahms-duettben sem figyelhető meg ennyire színesen váltakozó ütemmutató, mint ebben a dalban.



33. és 34. kottapélda: *Es rauschet das Wasser*; op. 28 no. 3, 29. és 34–36. ütem

Az alt többet kalandozik el az F-dúr tonalitásból, a baritont mindössze egyszer ingatja meg, ezzel is jelezve a stabilitást.

A versszakot a Nő az eloszlani látszó kétségek hangján még egyszer utoljára a *fähret* szóval fejezi be, de a végső szó a férfié, aki az örök szerelmet ígérve a tudatosság hangján az *ändert sich nicht* mondattal zárja le a dalt. Az utolsó szó viszont egyértelműen a zongoristáé, aki teljes értékű harmadik szereplőként vesz részt végig a duett során. A fő témát játssza, majd lassulva, megnyugodva negyed lüktetésű akkordokkal és végül az utolsó ütem fél kottájával megérkezik a biztos lezárásig (35. kottapélda). Gyakori megoldás Brahmsnál, hogy a zongora-utójáték sejteti a történet végső megoldását.

35. kottapélda: *Es rauschet das Wasser*, op. 28 no. 3, 38–45. ütem

### 3.2.4. Der Jäger und sein Liebchen, op. 28 no. 4

A mélabús, érzékeny harmadik dal után egy újabb friss, vágtaozó tempójú, pikánsabb cselekménnyel rendelkező, úgynevezett incselkedő témájú duett következik.

Ist nicht der Himmel so blau?  
 Steh am Fenster und schau!  
 Erst in der Nacht,  
 Spät in der Nacht  
 Komm' ich heim von der Jagd.

Vajh' nem oly kék az ég?  
 Állj az ablakba és nézd!  
 Csak éjjel,  
 Késő éjjel  
 Térek haza a vadászatból.

Anders hab ich gedacht,  
Tanzen will ich die Nacht!  
Bleib vor der Tür,  
Spät vor der Tür  
Willst Du nicht tanzen mit mir!

Másképp gondoltam én ezt,  
Én táncolni akarok egész éjjel  
Csak maradj te az ajtón kívül,  
Az ajtón kívül, ha olyan későn  
Már nem akarsz velem táncolni.

Mädchen, der Himmel ist blau,  
Bleib am Fenster und schau.  
Bis in der Nacht,  
Spät in der Nacht,  
Heim ich kehr' von der Jagd.

Szerelmem, az ég kék,  
Maradj csak bent az ablakban és nézd.  
Estig,  
Késő estig  
Nem térek haza a vadászból.

Ist auch der Himmel so blau,  
Steh' ich doch nimmer und schau'  
Ob in der Nacht,  
Spät in der Nacht  
Heim du kehrst von der Jagd.

Az ég, ha mégoly kék is,  
Nem fogok ott állni és várni,  
Hogy éjjel,  
Késő éjjel  
Hazatérj a vadászból.

A népi ihletésű szöveg August Heinrich Hoffmann von Fallersleben tollából származik. A költő egyik legkorábbi verséről van szó, mely az 1821-es *Lieder und Romanzen* kötetében jelent meg. A vadász jön haza a vadászból, megáll a szerelme ablaka alatt, a lány azonban szórakozni, táncolni vágyik. Nem akarja beereszteni a férfit, más tervei vannak, talán mással – sugallja a dal szövege. A *tanzen* szó ugyanis átvitt értelemben másfajta szórakozásra is utalhat, vagy legalábbis a tánc következményeire. Népi szövegekben gyakran előfordul, hogy olyan témákat, amelyeket tabu kimondani, eufemisztikusan vagy allegorikusan fogalmaznak meg.<sup>9</sup>

Az első versszakot a bariton énekli végig. A másodikat az alt, de a bariton türelmetlen, nem várja meg egészen, hogy befejezze, belevág a szavába és megismétli a kezdő versszak szövegét. Így átmenetileg duettet énekelnek egymásnak felelgetve ugyanazzal a dallammal, de különböző, saját szöveggel. Izgalmassá teszi a duett hangulatát, hogy néha-néha különböző szövegi kontextusban, de ugyanazt a szót éneklék (36. kottapélda).

---

<sup>9</sup> A témáról számos forrás fellelhető nemzetközi és magyar szinten, külön a táncszókról is készült például tanulmány: Máté Zsuzsanna: „Utalások és kimondások. A szerelem és szexualitás nyelvi kifejezésének példái” <https://nti.abtk.hu/images/evkonyv/2014/Mate.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 03. 04.)



36. kottapélda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 47–51. ütem

A harmadik versszakot az alt kezdi a negyedik versszak szövegével, rá válaszul egy ütem múlva kánonszerűen belép a bariton a harmadik versszak szövegével. Egymásnak felelgetnek ismét, de ezúttal sokszor csak egy nyolcad eltéréssel. Hasonló jelenségre volt példa a No. 3-as duett esetében is, miszerint a két énekes egyszerre két különböző versszak szövegét énekli. Többször is megismétlik, váratlanul hosszan énekelve a kottában több, mint három oldalon át. Mintha vitáznának, és az utolsó szó ugyan a baritoné (*Jagd*), de a zenei végkicsengés ismét a zongoristáé, ami olyan hatást kelt, mintha egyik fél sem győzte volna meg a másikat. A zene a szereplők kergetőzését láttatja. A férfi féltékeny és valószínűleg nem alaptalanul, a lány valószínűleg csapodár természetű. Az Én és a Te nem tud Mivé válni. Ugyanakkor az is elképzelhető, hogy csak egy szerelmi évdésről, előjátékról van szó. Mivel ez nem derül ki egyértelműen a duett szövegéből, ezért a szerző tulajdonképpen az előadókra bízta – az előadói kifejezés segítségével – a történet végkimenetelét. A legkomplexebb alt-bariton duett ez, egyben a legnehezebb zenei és ritmikai szövettel.

Bár a No. 2 *Vor der Tür* című duetthez hasonlóan ez is incselkedő duett – és a helyszín, a ház ajtaja is hasonlóan emblematikus –, ezúttal a férfi távolról próbálja szemmel tartani a lányt és nem akarja, hogy mással táncoljon. Megfordulnak a szerepek: ezúttal a férfi hűséges és a lány kikapós.

Az extrém rövid zongora-előjáték után a bariton szólam alatt a bal kéz helyenként imitálja az énekes szólamot, kíséri azt. Egészen a második versszakig marad ez a kíséret (37. kottapélda).



37. kottapélda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 1–5. ütem

A második versszakban is csak a jobb kéz szólama változik kissé: az eddigi folyamatos tizenhatod szünet, tizenhatod hang váltakozó monoton ritmusképlet ütemeken átívelő hemiolaszerű ritmusképletre vált, ami egyfajta nyugtalanságot fejez ki, de egyben hozzájárul a táncos hangulathoz is (38. kottapéllda).



38. kottapéllda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 22–25. ütem

Az alt a bariton F-dúrjához képest B-dúrban énekel – a hangnemi kettőség is mutatja a két szereplő különbözőségét. A bariton váratlanul belevág a szavába egy bővített kvarttal lejjebb, amivel disszonáns érzetet kelt. Pár ütemmel később találunk egymásra d-mollban, de épphogy csak egy pillanatra (39. kottapéllda).



39. kottapéllda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 37–37. ütem

Az egyes versszakok utáni zongora-közjátékokban hasonló zenei anyag szólal meg, mint az előjátékban, időnként szekvenciális ismétlésekkel. Mindhárom közjáték esetében ugyanaz a szólamvezetés is jellemző: a bal kéz lefelé halad többnyire kvart-kvint hangközönként (akkordfelbontás-szerűen), a jobb kéz pedig felfelé mozog (40. kottapéllda),



40. kottapéllda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 38–42. ütem

a két közjátékban a motívumismétlésnek köszönhetően egy oktávval feljebb végződik, mint az előjátékban, tehát messze kerül a bal kéztől. Szinte leképezi a szereplők egymáshoz viszonyított érzéseit: közelednek egymáshoz, avagy távolodnak egymástól.

A harmadik strófában Brahms egymás alá helyezi a költemény 3. és 4. versszakát, de mindezt úgy, hogy egymásnak felelgetnek a szereplők: az alt kezd, a bariton egy ütemmel később (a 44. ütemben) rögtön belép, mindkettejük szövege pedig szófordulataiban megidézi az első és második versszak szövegét. Dallamát tekintve a bariton kissé megváltoztatja az eddigiekből ismert dallamot, az alt változatlan.

A 43–63. ütem között Brahms törekedett a zongoraszólammal mindkét szólamot hasonló mértékben alátámasztani, a 63. ütemben azonban teljesen megváltozik a hangszerkíséret és az énekesek egymáshoz való viszonya: hosszú szekvencia veszi kezdetét, amelynek köszönhetően folyamatosan a hangnemek között barangol a szerző; ez a zenei folyamat hűen leképezi, ahogy a két szereplő – szólamában is, és talán a történet szerint is – egymást kergeti (41. kottapélda). Brahms több szempontból is különleges szekvenciát hozott létre ennél a résznél. Egyrészt olyan imitáció van a zongora és a két énekszólam között, amelyben a kíséret szólaltatja meg a témát dúr vagy moll alaphelyzetű hármashangzat akkordfelbontás formájában, amit az énekesek tonális válaszként, dúr vagy moll szextfordítású hármashangzat formájában imitálnak. Emellett Brahms még a ritmussal is játszik: a zongora témája minden esetben nyolcadokból áll, ezzel szemben a 63–68. ütemig az alt nyolcadokban, a bariton negyedekben éneklie a témát, majd a 71–76. ütemig megfordul két szólam motívumának ritmikája.

A két rész között fordul elő először a duett során az énekesekkel, hogy két ütem erejéig (69-70. ütem) egyazon ritmikával énekelnek együtt, szövegük is majdnem megegyezik (41. kottapélda). Utána azonban újra diszharmónia van közöttük, különválnak teljesen a szöveg és a zenei anyag. Végül a férfi zárja a duettet, ami azt sugallja, hogy az ő akarata győzedelmeskedett. Mivel a lánytól nem hangzik el, hogy megvárja-e őt, a történet vége így nyitva marad.

Szövegét tekintve Brahms visszatér az eredeti *komm ich heim von der Jagd* sor igéjéhez, amit egy időre az 54. ütemtől *heim ich kehr von der Jagd*-ra változtatott talán a lány kétértelmű *tanzen* szavának meghallásakor, annak érdekében, hogy finoman jelezze a végleges hazatérés szándékát.

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

und schau, ob in der Nacht, spät in der  
schau, bis in der Nacht, spät in der  
Nacht heim du kehrst, von der Jagd, ob  
Nacht heim ich komm von der Jagd,  
in der Nacht, spät in der Nacht, heim du  
bis in der Nacht, spät in der Nacht, bis

41. kottapéllda: *Der Jäger und sein Liebchen*, op. 28 no. 4, 62–76. ütem

A zongora-utójáték a 87. ütemtől pontos egyezéssel megismétli a 17–23. ütem közötti szakaszt, azaz az 1. és 2. ütem közötti közjátékot. Mintha azt sugallná a szerző, hogy a nagy veszekedés után szinte ugyanoda jutottak vissza a szerelmesek, ahonnan elindultak.

### 3.3. Négy duett, op. 61

#### 3.3.1. Die Schwestern, op. 61 no. 1

Ezt a dalt Brahms jóval korábban írta, valószínűleg már 1860 táján, mégis csak 1874-ben publikálta. Egyike azon kevés duetteknek, melynek szövegét az elismert költő, Eduard Mörike (1804–1875) verse ihlette. Zenei világa magyaros hatást mutat. Nagy szerepet kap benne a humor, főleg az utolsó versszak esetében, mintegy csattanóként.

Wir Schwestern zwei, wir schönen,  
So gleich von Angesicht,  
So gleicht kein Ei dem andern,  
Kein Stern dem andern nicht.

Mi, testvérek, mi szépek  
Úgy hasonlítunk egymásra,  
Mint sem tojás, sem két csillag  
Nem hasonlít a másikra.

Wir Schwestern zwei, wir schönen,  
Wir haben nussbraun Haar',  
Und flichtst du sie in einem Zopf,  
Man kennt sie nicht führwahr.

Mi, testvérek, mi szépek,  
Diósín hajunkat  
Egy copfba fonjuk.  
Meg sem lehet minket különböztetni.

Wir Schwestern, wir schönen,  
Wir tragen gleich Gewand,  
Spazieren auf dem Wiesenplan  
Und singen Hand in Hand.

Mi, testvérek, mi szépek,  
Egyformán öltözködünk,  
Sétálunk a réteken  
És kézen fogva énekelünk.

Wir Schwestern zwei, wir schönen,  
Wir spinnen in die Wett',  
Wir sitzen an einer Kunkel,  
Wir schlafen in einem Bett.

Mi, testvérek, mi szépek,  
Versenyzünk a fonásban.  
Egy sarokban ücsörgünk és  
Egy ágyban alszunk.

O Schwestern zwei, ihr schönen,  
Wie hatt sich das Blättchen gewandt!  
Ihr liebet einerlei Liebchen—  
Jetzt hat das Liedel ein End'.

Ó, ti testvérek, ti szépek,  
Hogy megfordult a kocka!  
Egy legényt szerettek –  
Most itt vége is lett a dalnak.

A duett az utolsó versszakot kivéve strófikus szerkesztésű, az első négy versszaknak többnyire megegyezik a zenei anyaga. Az 5. versszak hangnemi és narratív szempontból is különbözik az előzőektől, az eltéréseket később fejtem ki.

A két énekszólam zongora-előjáték nélkül, nyolcad felütéssel kezd, a kettő kombinációjára kevés példa van a duetteknel. Ezzel azért hárított nehéz feladatot Brahms az énekesekre, mivel a tempót is nekik kell megadni. A szoprán és az alt végig együtt mozognak, soha nem felelgetnek egymásnak. Mindez arra is utalhat, hogy a két testvér annyira egyformán gondolkodik és cselekszik, hogy akár ikrek is lehetnének, teljes a testvéri összhang.

Az egyszerűbb szólamvezetés ellenére a szerző rögtön a 2-3-4. ütemekben apró finomságot vitt az énekszólamokba: a 2-3. ütemben miközben a szoprán negyedértéken tart

ki egy-egy hangot a „schönen” szóra, az alt kis nyújtott ritmus értékben díszíti azt mindkét alkalommal, a 4. ütemben pedig együtt mozogva mindkét szólam három nyolcadra énekel egy szótagot (42. kottapélda). Brahms a három ütemben lévő hangérték hosszabbításokkal és melizmával, valamint a „wir schönen” szavak ismétlésével kibővíti a frázist, amely így négyütemes helyett hatütemessé válik.

42. kottapélda: *Die Schwestern*, op. 61 no. 1, 1–5. ütem

Ha a szerző maradt volna a klasszikus négyütemes frázisnál, az alábbihoz hasonlóan nézne ki a duett eleje (1. ábra).

1. ábra: lehetőség egy négyütemes változatra a fenti hatütemes helyett

A „wir schönen” szavak duplikálásával konkrét célja lehetett Brahmsnak, utalhatott ezzel akár arra is, hogy kifigurázza a két testvért, akik fontosnak tartják hangsúlyozni, milyen szépek is. E szavakat ráadásul minden versszak első sorába beleírta Mörike, ezzel is kiemelve azt a lelki ürességet, ami a külső szépség folyamatos hajtogatásával megmutatkozik a szereplőkben – hiszen még azt se veszik észre, hogy egy férfit szeretnek.

Az első versszak második felében Brahms ismét különös prozódiai megoldásokhoz nyúl. Egyrészt a szövegben itt is ismétél, de már nem csupán néhány szót, hanem a 3. sor első szava kivételével mind a két sort, így egy nyolcütemes második frázis alakul ki a versszak második felére. Ennél a frázisnál is megjelenik a 2., 3. és 4. ütemekben a hangérték hosszabbítás, ezúttal mindhárom esetben negyedhangokkal.

Az utolsó, ötödik versszakban váratlanul megváltozik a narratíva: már nem maguk a lányok, hanem egy külső szemlélő meséli el a történet végét. Ezzel a személyes és bensőséges jellege eltűnik a dalnak. Kiderül, hogy az idillnek tán egy életre vége szakad, mert a testvérek ugyanazt a fiút szeretik. Ártatlan serdülőkből felnőtt nőkké válnak. Brahms ebben a versszakban meglepő eszközhöz nyúl a történet végének ábrázolásához: amíg a testvérek énekeltek és a dalnak vidám felhangja volt, moll hangnemet használt, az ötödik versszakra azonban – amikor kiderül a csúf igazság – pont dúr hangnemre váltott. Mintha ezzel is azt fejezné ki, hogy a két lány eddig nem a való világban élt, a „szomorú” valóság pedig éppen a valóságba való visszatérés miatt pozitív kicsengést ad a dalnak.

A következő verssorban a zongora a váltakozó *staccato*-akkordkíséretből átvált ellenkező irányú *staccato*-futamokká. A darab során először az énekszólamoknál is beírt Brahms dinamikai jelzést, *crescendót* és *decrescendót*. A két női szólam felfelé kvarthajlításokkal díszít, egymás szájából veszik át egymásra „rákontrázva” a dallamot. A szólammozgásban többször fordul elő szekundsúrlódás (a'-h', h''-c'', d''-c'', d''-e''), hiszen most először valódi feszültséget okoz közöttük ez a helyzet (43. kottapélda). A legutolsó mondatban párhuzamosan, tercmenetben énekelnek – mintha fel se fognák a szituációt, amelybe kerültek.



43. kottapélda: *Die Schwestern*, op. 61 no. 1, 79–85. ütem

Mörike versének utolsó különlegessége, hogy befejező sorával bejelenti, a dalnak vége. Ez a „kiszólás” jelzi, hogy már a vers is alapvetően komikussá formálja a történetet. Emellett éppen az utolsó versszakban nem rímel a második és negyedik sor egymással, amit feltehetően maga Brahms változtatott meg az eredeti költeményhez képest: a *gewendt* helyett *gewandt* szerepel. Rafael Atlas szerint ez azt jelzi, hogy ezáltal a vers valójában nem is ér véget.<sup>10</sup> De kifejezheti akár a két lány esetlen reakcióját a kényes szituációra. A

<sup>10</sup> Raphael Atlas: „Text and Musical Gesture in Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano.” *The Journal of Musicology*. 10/2. (1992. tavasz): 231–260. 242.

zongoraszólam hirtelen lezárása is – amely rendületlenül mindig ugyanazt a zenei anyagot játssza közjátékként, majd a duett végén is – mutatja a helyzet bagatellizáltságát, ugyanakkor a fantáziára bízva a cselekmény végét.

### 3.3.2. Klosterfräulein, op. 61 no. 2

Ezt a duettet is fiatal éveiben írta Brahms, egyike legelső műveinek, ám valamiért csak jóval később publikálta. Justinus Kerner (1786–1862) német költő és orvos versét zenésítette meg. Egyszerű, népies hangú költemény, stílusban hozzá illeszkedő zenével.

Ach, ach, ich armes Klosterfräulein!  
O Mutter! Was hast du gemacht?  
Lenz ging am Gitter vorüber,  
Und hat mir kein Blümlein gebracht.

Ah, én szegény zárdanövendék!  
Ó, anyám, mit tettél velem?  
A tavasz elvonult a rácsok mentén  
És nem hozott nekem virágot.

Ach, ach, wie weit hier unten  
Zwei Schäflein gehen im Tal!  
Viel Glück, ihr Schäflein! ihr sahet  
Den Frühling zum ersten Mal!

Ah, ah, oly messze itt alatt  
Két bárányka megy a völgyben.  
Sok szerencsét, báránykák!  
Hisz most láttátok a tavaszt először.

Ach, ach, wie weit hier oben  
Zwei Vöglein fliegen im Ruh’!  
Viel Glück, ihr Vöglein! ihr flieget  
Der besseren Heimat zu!

Ah, ah, oly messze itt fent  
Két madárka repül nyugodtan.  
Sok szerencsét, madárkák!  
Hisz egy jobb hazába repültök.

Pár évvel Brahms előtt, 1849-ben már Robert Schumann is írt dalt erre a versre négyszólamú nőikar számára az op. 69-es sorozat harmadik darabjaként. Brahms, aki Schumann közeli barátja volt, minden bizonnyal ismerhette ezt a művet. Az egyetlen kis különbség a szövegben a helyhatározó, ami Schumannnál *dort*, azaz *ott*, míg Brahmsnál *hier* azaz *itt*. Ennek valószínűleg az lehet az oka, hogy a német folklórban kétféleképpen terjedhetett el a szöveg, így más zeneszerzők is hol egyik, hol másik változatot használták. Például Friedrich Silcher 1827-ben a *hier* szóval, míg Heinrich von Herzogenberg 1885-ben kiadott dalciklusában a *dort*-tal zenésítette meg Kerner versét.

Mind Schumann, mind Brahms csodálatosan láttatja a történet tisztaságát és a végtelen elhagyatottságot. A darab elejétől végéig *piano* és *pianissimo* jelzést kapott, nem

engedhetik ki a hangjukat az énekesek. Ez alól egyetlen *forte* rész képez kivételt a 33. ütemtől, amikor vágyakozva néznek fel az égre a szárnyaló madarak felé.

Az egyszerű zongorakíséret, a helyenkénti *a capella* éneklés a kolostori élet magányát festi meg. Brahmsnál nyolcad szünet után együtt kezd a két énekes, szólamukat a zongora jobb keze leduplázza. A bal kéz megadja a hangot az énekszólamoknak basszushangjával, majd kitartja több mint két ütemen keresztül, ezzel mutatkozik meg rögtön a duett elején az a kérlelhetetlen sötét biztonság, amit a zárda nyújt, ahonnan nincs menekvés, nincs kiút. A 3. ütemben sírásszerű motívumot játszik a bal kéz a hosszú tartott hang után, amivel egyrészt átköti az énekesek frázisai közötti szünetet, másrészt ki is egészíti azokat, egy külön érzelmi réteget ad a költemény soraihoz, mintha ez a minimális érzelmi kilengés visszahangozná az apácák sóhaját. Az első és második frázisban az énekes szólamok lágyan lefelé hajló dallamot énekelnek, amiből egy ütem erejéig kitörnek kvint-, illetve oktávugrással felfelé, de pusztán csak azért, hogy aztán újra lefelé lépkedjenek. A második sor számonkérő mondatában a *du* szóra a szoprán külön hajlítást kap, ezzel is hangsúlyozva a szövegből áradó keserűséget. A legnagyobb fájdalom az, mikor egy anya hagyja el és áldozza fel a gyermekét (44. kottapéllda).

The image shows a musical score for the song 'Klosterfräulein, op. 61 no. 2, 1-9. ütem' by Johannes Brahms. The score is in 3/4 time, marked 'Andante'. It features Soprano, Alto, and Piano parts. The lyrics are in German. A red circle highlights the word 'du' in the Soprano part of the second system.

Soprano: Ach, ach, ich ar . mes Klo . ster . frä . u . lein! O Mut . ter,

Alto: Ach, ach, ich ar . mes Klo . ster . frä . u . lein! O Mut . ter,

Piano: *p*

was hast du ge . macht? Lenz ging am Git . ter vor . ü . ber und

was hast du ge . macht? Lenz ging am Git . ter vor . ü . ber und

44. kottapéllda: Klosterfräulein, op. 61 no. 2, 1–9. ütem

A 11. ütemben mozdul el először a két szólam ellenkező irányba, és egészen decima hangközig távolodnak egymástól (45. kottapéllda).

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

45. kottapélda: *Klosterfräulein*, op. 61 no. 2, 10–16. ütem

Brahms különleges hatást ér el ebben a duettben azzal a megoldással, hogy több helyen is egyedül hagyja az énekszólamokat: először az első versszak harmadik sorában énekel a capella a két énekes, majd az utolsó sor második felét szintén a capella megismétlik, utóbbinál még augmentálják is a ritmusértékeket: negyed helyett fél hang lesz, kis nyújtott ritmus helyett nagy nyújtott (45. kottapélda).

A jelenség ugyanígy megismétlődik a második versszakban, míg a harmadiknál már csak a harmadik sorban hagyja magukra a zongoraszólam az énekeseket, az utolsó sor „der Heimat zu” szavainak ismétlésekor az énekszólammal megegyező ritmusban kíséri végig őket egészen a záróütemig.

A második versszak bal kezének kísérete a hosszan kitartott kvintekkel halk harangszót imitál. Az énekes szólamokban eközben kisebb, díszítés jellegű dallamvariáció található a *gehen* szón, amely a lelki kitörést ábrázolja, azt a vágyott mozgást, ami nekik nem adatik meg. Mindeközben a bal kéz kitarja az előbbi ütemekben már játszott kvinthangközt – az ütem egyeken megszólaltatott hangköz a távoli harangok hangját idézi, egyúttal szimbolizálja a realitást, a mozdulatlanságot (46. kottapélda).

46. kottapélda: *Klosterfräulein*, op. 61 no. 2, 17–25. ütem

A harmadik versszak kísérete hirtelen szinte vad szárnycsapásszerű dallamvezetésbe vált, amely szimbolizálja egyrészt a szövegben megjelenő madarak mozgását, másrészt egy utolsó kétségbeesett próbálkozást a zárdából való kijutásra; utóbbira erősítenek rá a szöveg *oben* szava után található felfelé lépő oktávugrások a zongoraszólamban. A *fliegen* szón újra megjelenik az a lelki kitörést ábrázoló felhajló motívum, mint az előző versszakban (47. kottapélda). A legutolsó mondat *flieget* szava alatt a zongorakíséret trioláinak első értéke hiányzik – a két madár szárnycsapásai mintha egy pillanatra megtörnének.

47. kottapélda: Klosterfräulein, op. 61 no. 2, 33–41. ütem

Brahms megrázóan fejezte be a művet: egyszerűen és váratlanul vetett véget a szólamoknak, nincsen zongora-utójáték sem. És habár a korábbi versszakok IV-V. fokú zárata a fájdalom érzetét keltette, az itt megszólaló a IV-I. fokú plagális zárlat mégsem kelt megnyugvást. Mint ahogy korábban kifejtettem, a többi versszakhoz képest újdonság, hogy itt nem *a capella* énekel a két énekes a zárómondat megismétlésekor (*der Heimat zu*), hanem akkordkísérettel, amely megduplázza az énekszólamokat (48. kottapélda).

48. kottapélda: Klosterfräulein, op. 61 no. 2, 42–48. ütem

Brahms kiváló drámai érzéssel választotta ezt a duettet az előző humoros, mozgalmas dalt követően: amellet, hogy igazi kontrasztot képeznek egymás után, mindkét duett szereplői nők, és mindkét mű a pályakezdő évekből származik, mégis két évtizeddel később találták meg helyüket a brahmsi életműben.

### 3.3.3. Phänomen, op. 61 no. 3

Az op. 61-es sorozat harmadik duettje egy Goethe-vers megzenésítése a *West-östlicher Divan*-ból (1814–1819), a költő utolsó verses gyűjteményéből, melyet perzsa mintára készített. Tizenkét könyvből áll – a verse az első, *Buch des Sängers* című kötetben található –, melyek a keleti és a nyugati világ különbözőségeit, hasonlóságait járják körül. Brahmson kívül más szerzőket is megihletett Goethe gyűjteménye, köztük Schubertet, Schumannnt, Mendelssohnt, Wolfot, Richard Strausst és Schönberget is, emellett a romantika és a századforduló idején más művészeti ágakra is jellemző volt a keleti kultúra iránti rajongás.

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| Wenn zu der Regenwand        | Fekete fellegen <sup>11</sup> |
| Phoebus sich gattet,         | – zápor elállván –            |
| Gleich steht ein Bogenrand   | Phoebus, ha megjelen,         |
| Farbig beschattet.           | Kél a szivárvány.             |
| Im Nebel gleichen Kreis      | S láttam hasonló kört         |
| Seh ich gezogen;             | Míg ködös éj volt –           |
| Zwar ist der Bogen weiss,    | Az is az égre tört,           |
| Doch Himmelsbogen.           | Noha fehér volt.              |
| So sollst Du, muntre Greis,  | Víg öreg úr, ne félj          |
| Dich nicht betrüben:         | Megöregedni,                  |
| Sind gleich die Haare weiss, | Noha hajad fehér,             |
| Doch wirst du lieben.        | Fogsz te szeretni!            |

A zeneszerző ebben a duettben is játszik a szavakkal, legalábbis egy szóval mindenképp: a *piano* és *dolce* előadói utasítást két helyen töri csak meg *poco forte* előírással a 33. és a 45. ütemekben. Mindkét helyen a *doch* szó áll (Dóczi Lajos fordításában *noha*-

<sup>11</sup> <http://mek.niif.hu/07200/07217/07217.htm#228> fordította: Dóczi Lajos In: Dóczi Lajos munkái X. kötet (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 03. 05.)

ként szerepel), mintegy figyelmeztető jelként. Kiemeli, sőt inkább felemeli a szövegkörnyezetből.

További érdekesség, hogy a 8. ütemben az énekesek félhang-negyedhang értékben, míg a zongoraszólam pont fordítva, negyedhang-félhang értékben mozog, emellett különleges súrlódást okoz a *gattet* szó első hangján az énekesek kitarított nagyszekundja (49. kottapélda).

49. kottapélda: *Phänomen*, op. 61 no. 3, 7–12. ütem

A zongora-közjáték teljesen megegyezik az előjattékkal, így azt az érzetet kelti, hogy egy strófikus duettől van szó és ugyanaz a zenei anyag következik a második versszakkal is, a dal azonban keretes szerkezetű, és a 2. versszakban váratlanul a két szólam egymást imitálva tükörfordításban énekli az eredeti szoprán dallam első két ütemét. A bal kéz közben két negyed szünettel később kezdve az eredeti dallam foszlányát szólaltatja meg kétszer egymás után (50. és 51. kottapélda).

50. kottapélda: a szoprán dallamának kezdete az 1. versszakban, *Phänomen*, op. 61 no. 3, 1–6. ütem

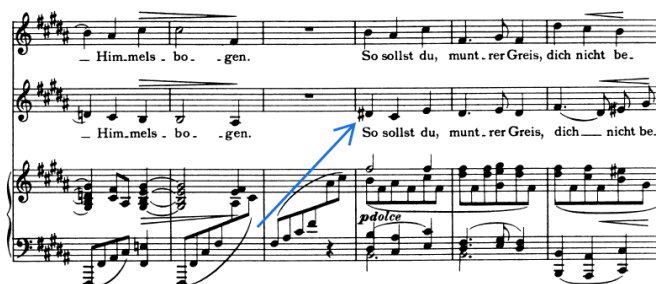


51. kottapéllda: a szoprán dallamának kezdete a 2. versszakban, *Phänomen*, op. 61 no. 3, 19–24.

ütem

A második versszak másik zeneszerzői érdekessége, hogy keveredik az imitációs és a párhuzamos szerkesztés. Először a szoprán kezd és az alt két ütemmel később imitálja a dallamot, a 27. ütemtől pedig két ütem erejéig ugyan ellenmozgással énekel a két szólam, de ugyanazon szövegre és ritmusra mozognak (egyedül a szoprán tér el a „bogen” szón). A versszak második felében megváltozik a belépés sorrendje: az alt kezd a versszak második sorának motívumával, amire egy ütemmel később belépve válaszol a szoprán, az alt azonban saját motívuma közben bevárja a szopránt a *der Bogen* (a szivárvány íve) szavak megismétlésével, így újra együtt mozognak a versszak végéig. Mindemellet Brahms jelentősen meghosszabbítja a második versszak zenei anyagát, mivel a második imitáció kezdetekor az alt már másodjára énekl a versszak harmadik sorát, majd a negyedik sort is kétszer szólaltatják meg. A zongora akkordokkal és akkordfelbontásokkal kíséri az énekeseket.

A második és harmadik versszak között négy- helyett mindössze együtemes zongoraköztjáték következik, amelyben először a duett során a bal kéz átadja az akkordfelbontások dallamívét a jobb kéznek, az pedig finoman vezeti be az énekszólamokat (52. kottapéllda). Ismét egy nagyszerű példa arra, hogy Brahmsnál a duettek három szereplője – az énekesek és a zongorista – egyforma ranggal és fontossággal bír.



52. kottapéllda: *Phänomen*, op. 61 no. 3, 36–41. ütem

Brahms gyakran szinte megkomponálta a szavak jelentését. Ezúttal a *betrüben*, azaz *szomorkodni* szóra a két szólam szekundsúrlódása, a pár ütemmel későbbi *lieben*, azaz *szeretni* szóra pedig már egy harmonikus nagy terc esik (53. kottapélda). A zongora szólamai dúsabbak, mint eddig.



53. kottapélda: *Phänomen*, op. 61 no. 3, 42–47. ütem

Az utolsó versszak különlegessége az énekszólamok lezárása: a *lieben* szó alatt hirtelen kiszáll a zongora és magára hagyja az énekeseket, ezzel is kihangsúlyozva az érzelmgazdag kifejezést. (54. kottapélda).

A zongoraszólam érdekessége a hemiola, a két kéz közötti páros-páratlan lüktetéssel való játék, ami kizárólag az előjátékban, közjátékban és utójátékban jelenik meg, és amelyet Brahms részben a szoprán szólam kezdő motívumának augmentált változatával valósít meg. A szerző gyakran él a hemiola alkalmazásával, így például a következő duett zongorakíséretében is, de mindennek betetőzése az op. 75-ös utolsó duett lesz a szólamok eltérő ütemmutatóival.

A legutolsó sorban már nemcsak az énekszólamok, hanem a zongorakíséret is megegyezik az első versszak utolsó sorával. A zongora-utójátékban az elő- és közjáték anyaga variálva szólal meg. Rögtön az elején például a bal kéz az eredetihez képest egy nyolcad szünettel később lép be, kihagyja a kvintugrást és egyből oktávra ugrik fel az akkordfelbontásban, ezzel engedve az énekszólam *lieben* szavát még egyszer érvényesülni.



54. kottapélda: *Phänomen*, op. 61 no. 3, 48–54. ütem

A harmadik dal komolyságával, ám mégis pozitív végkicsengésével kiválóan egészíti ki a népies jellegű első és komorabb hangvételű második duettet.

### 3.3.4. Die Boten der Liebe, op. 61 no. 4

A ciklus negyedik darabjának szövegét Joseph Wenzig (1807–1876) fordította egy ismeretlen cseh népi szövegből az 1857-es *Nyugati szláv mesekincs* című kötetéhez. A költő ismert és elismert librettista volt, többek között Smetana *Libuše* és *Dalibor* című operáinak szövegét is ő írta. Emellett sok cseh és szlovák dalt lefordított németre, így azok szerte a Monarchiában ismertté válhattak. Brahms ezek közül több versét is megzenésítette.

Wie viel schon der Boten

Flogen die Pfade

Vom Walde herunter,

Boten der Treu;

Trugen mir Briefchen

Dort aus der Ferne,

Trugen mir Briefchen

Vom Liebsten herbei!

Hány hírvivő repült

Már az ösvényeken

Lefelé az erdőből?

A hűség hírnökei ök.

Levelet hoztak nekem

Ott a messzeségből.

Levelet hoztak nekem

A Kedvesemtől.

Wie viel schon der Lüfte

Wehten vom Morgen,

Wehten bis Abends

So schnell ohne Ruh;

Trugen mir Küsschen

Vom kühligem Wasser,

Trugen mir Küsschen

Vom Liebsten herzu!

Mennyire fűjt már

Reggel óta a szellő,

Egész estig fűjt

Oly gyorsan és nyugtalanul.

Csókokat hozott nekem

A hűvös pataktól,

Csókokat hozott nekem

A Kedvestől.

Wie wiegten die Halme

Auf grünenden Bergen,

Wie wiegten die Ähren

Auf Feldern sich leis;

„Mein goldenes Liebchen,”

Lispelten alle –

„Mein goldenes Liebchen,

Ich lieb’ dich so heiss!”

Hogy hajladoztak a fűszálak

A zöldellő hegyeken,

Hogy hajladoztak a kalászkok

Lágyan a mezőkön.

„Aranyló kedvesem!”

Suttogták mind -

„Aranyló kedvesem!

Oly nagyon szeretlek!”

E duett különleges, 9/8-os ütemmutatóját Dietrich Fischer-Dieskau hajladozó fűszálakhoz hasonlította.<sup>12</sup> A ciklus első darabjának (*Die Schwestern*) magyaros jellege után ez a mű cseh népzenei hatásokat hordoz magában. A szerző ezúttal rendhagyó módon egy nyolcsoros versszakokból álló költeményt választott, így az egyes strófák megzenésítése is jóval hosszabb a korábbiakhoz képest. A versszakokban az 5. és a 7. sor megegyezik, ám különböző a folytatásuk. Az egyes sorok nem rímelvek egymásra, ez valószínűleg a költemény népi jellegéből fakad.

A zongora-előjáték dús felrakású, három nyolcad felütéssel kezdődik, amivel rögtön táncos lejtést kap a zene. A szólamok előre megelőlegezik az énekesek zenei anyagát: a jobb kéz felső szólamának első két hangja (a'-d'') a szoprán belépésében ismétlődik meg, a bal kéz felső szólamában többször megjelenő felfelé szekundlépések pedig mindkét énekesnél megjelennek. Brahms az előjátékban rendhagyó módon játszik a metrumérzettel, mivel a jobb kéz tetején lévő dallam legmagasabb hangja az első ütem második ütésén található. Utána a pillanatnyi hemiolás jelleg megszűnik két ütem erejéig, a 4-5. ütemben azonban újra hemiolás kötések jelennek meg a jobb kéz felső szólamában. A két énekes belépésével végül visszatér a szabályos hármas osztás. Az érzelmek megnyugvását jelzi a dinamika is: az előjáték még *forte*, hullámozó akkordfelbontásaival izgatottabb lelkiállapotot sugároz, az énekesek azonban már *mezza voce* lépnek be, szólamaik sodró lendülete előrevetíti azt a felhőtlen boldogságot, amely a költemény szövegében is megmutatkozik (55. kottapélda).

The image shows a musical score for the first seven measures of 'Die Boten der Liebe' by Johannes Brahms. The score is written for Soprano, Alto, and Piano. The tempo is marked 'Vivace'. The Soprano and Alto parts enter with the lyrics 'Wie viel schon der Bo-ten'. The Piano part features a complex accompaniment with blue and green markings. The score includes the text 'mezza voce' and 'm.v. leggiero'.

55. kottapélda: *Die Boten der Liebe*, op. 61 no. 4, 1–7. ütem

<sup>12</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: *Johannes Brahms. Élet és dalok*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2014) 160.

A második négyütemes frázis után, a 13. ütemben hirtelen megakad a sodrás, félütemes szünet ékelődik be, mielőtt megismételnék a negyedik verssort. A 15. ütemben ugyanolyan hosszúságú szünet következik, ami nem lehet véletlen. Talán fékezni akarta Brahms a heves érzelmeket, megnyugtatni azokat. De ezzel ki is szélesíti a  $4+4=8$  ütemes érzetet  $4+4+2=10$  ütemesre. A következő mondatoknál megszűnik a felütés is, ütem egyen indul a 14. és a 16. ütem, majd ugyanígy a 18., 20. és 22. ütem.

A következő soroknál a *trugen*, azaz *hozott* szó minden egyes alkalommal hosszan szerepel hasonlóan a *Briefchen*, azaz *levél* szóhoz. Ebben a versszakban éppen a *Trugen der Briefchen* sor hangzik el kétszer a versben, nem véletlen, hogy Brahms is ennyire kihangsúlyozta – ötször hangzik el a megzenésítésben, és míg az azt követő hatodik sor (*Dort aus der Ferne/Ott a messzeségből*) csak egyszer, a második elhangzás utáni nyolcadik sor már háromszor is, hiszen ott hangzik el, hogy kitől érkezik a levél (*Vom Liebsten herbei/A Kedvesemtől*). A sodró lendületet erősíti érzelmileg a folyamatos dinamikai *crescendo-decrescendo* előírás. Ahogy hullámozik a mezőkön a fű és a kalász, úgy hullámoznak az érzelmek is (56. kottapélda).

A 26–29. ütemekben – majd a későbbi versszakokban az adekvát 60–63. és 94–97. ütemekben – a két énekszólam szekundsúrlódásban énekel, ez megjelenik alattuk a zongora jobb kezében is. Ráadásul időnként keresztezik egymást, így nehéz megállapítani, melyik énekes éppen milyen hangot énekel. Mindkét megoldás növeli azt az érzelmi felhevült állapotot, ami a „vom Liebsten” szavak melizmáin csúcsosodik ki (57. kottapélda).

The image shows a musical score for the song 'Die Boten der Liebe, op. 61 no. 4, 24–31. ütem'. The score is in G major and 4/4 time. It features two vocal parts (Soprano and Alto) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Lieb - sten - her - bei, tru - gen mir Brief - chen vom'. The score includes dynamic markings such as 'p cresc.' and 'p'. Red boxes highlight specific musical phrases and lyrics.

56. kottapélda: *Die Boten der Liebe*, op. 61 no. 4, 24–31. ütem



57. kottapéllda: *Die Boten der Liebe*, op. 61 no. 4, 32–35. ütem

A második és harmadik versszak énekes része szinte teljesen megegyezik az első versszakéval, csupán a szöveghez való alkalmazkodás miatt rövidebb-hosszabb néhol egy-egy nyolcaddal.

A zongora-utójáték első üteme, mely egybeesik az énekesek legutolsó szavával, imitálja a zongora-előjáték első ütemét. Ugyanakkor igazodik a lezáráshoz és lefelé hajló dallammal megérkezik a mű legmélyebb hangjához, a kontra d-hez (58. kottapéllda).

J. B. 134

58. kottapéllda: *Die Boten der Liebe*, op. 61 no. 4, 102–105. ütem

Az op. 61-es négy duett teljesen különbözik egymástól mind hangulatában, mind előadói stílusában. Összehasonlítva például az op. 20-as ciklussal érdekes megfigyelni, hogy az op. 61-et jóval később rendezte ciklusba és adatta ki, annak ellenére, hogy az op. 20 előtt írta azokat, miközben az op. 61-es dalok összetettebbek, önállóbbak és sokszínűbbek az op. 20-asoknál. Az első ciklusban Brahms kivétel nélkül Herder gyűjtésének népi szövegeire komponált, ez meghatározza a zenei szövetet is. A másik sorozat esetében már ismert költők verseit használta fel, ami a melodika bonyolultságában is megjelenik. Bátrabban él olyan zenei megoldásokkal, mint a váratlan hangnemi váltások, zenei megoldások, de alapvetően

a két énekes szólam még többnyire együtt mozog. Bár a zongorista az első ciklusban is teljes értékű harmadik szereplője a duetteknek, a másodikban még nagyobb az önállósága. Mindezek fényében különös, hogy miért fiatalon nyúlt modernebb megoldásokhoz, hogy aztán visszatérjen a kissé egyszerűbb, népies jelleghez. Mindebben befolyásolhatta őt, hogy éppen milyen előadók számára komponálta a duetteket. Megvizsgálva a pár évvel később készült op. 28-as sorozatot, azok formai gazdagsága is ezt erősíti.

Az op. 61-es duettek olyan gyorsan ismertté és sikeressé váltak, hogy Brahms egy évvel később, 1875-ben újabb duettcsokrot adott ki, az op. 66-os *Fünf Duette*-t.

### 3.4. Öt duett, op. 66

E duettek esetében fontos adalék Brahms és Klaus Groth költő egész életen át tartó barátsága, amely mentes volt a nagyvilág zajától. 1856-ban találkoztak legelőször. Kapcsolatuk alapja a közös gyökerek volt: mindketten északnémet területen láttak napvilágot. Brahms ugyan Hamburgban született, de felmenői ugyanabból a faluból, a Dietmarschen kerületbeli Heidéből, sőt ugyanabból az utcából származtak, mint Groth.<sup>13</sup> Ez a vidék a XIV. század óta önálló paraszttársadalomként működött feudális uralkodók nélkül. Brahms számára élete végéig fontos volt a környező táj, az ott lakó egyszerű emberek halk, elmélkedő, megfigyelő és komoly jelleme.<sup>14</sup> Bécsben, távol a szülőföldjétől mindvégig idegennek érezte magát, a rá jellemző vágyódás és elvágyódás bizonyosan innen gyökerezik.<sup>15</sup> E honvágyban társra talált a költő személyében. Groth *Heimweh-Lieder*jei, azaz honvágydalai Brahmsot gyönyörű dalok komponálására sarkallták. Egy másik kapocs a két barát között az északnémet nyelvjárás, az úgynevezett plattdeutsch volt. Brahms Groth-tal való ismertségét is ennek a nyelvjárásnak köszönheti, akinek *Quickborn* című versgyűjteménye (Hamburg, 1853) egyszerre óriási siker lett és ezzel ismertté tette a szerzőt is.<sup>16</sup> A kötet olyan időszakban készült, amikor a század közepét meghatározó nemzeti mozgalmak útkeresése közben keresték az emberek a rájuk jellemző egyéni jellegeket. Brahms hochdeutschot beszélt, de hamburgi dialektussal, melyhez élete végéig ragaszkodott.<sup>17</sup> Amikor Groth egyszer szemére vetette, hogy a komponista nem zenésíti meg egyetlen plattdeutsch dialektusú versét sem a *Quickborn*ból, Brahms azt válaszolta, hogy nem megy neki, mert ez a nyelv túl közel áll a

<sup>13</sup> Russell, Peter: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. (Heide: Boyens Buchverlag, 2007.) 8.

<sup>14</sup> i.m., 20.

<sup>15</sup> i.m., 21.

<sup>16</sup> i.m., 18.

<sup>17</sup> i.m., 34.

szívéhez.<sup>18</sup> Irodalmi német nyelven készült költeményei közül azonban többel is feldolgozott, néha új címet adva azoknak.

### 3.4.1. Klänge I, op. 66 no. 1

|                                    |                                      |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| Aus der Erde quellen Blumen,       | A Földből virágok fakadnak,          |
| Aus der Sonne quillt das Licht,    | A Napból fény tör elő.               |
| Aus dem Herzen quillt die Liebe,   | A szívből szeretet fakad,            |
| Und der Schmerz, der es zerbricht. | És a fájdalom, ami széttöri azt.     |
| Und die Blumen müssen welken,      | És a virágoknak el kell virágozniuk, |
| Und dem Lichte folgt die Nacht,    | És a fény után éjszaka jövel,        |
| Und der Liebe folgt das Sehnen,    | És a szerelem után a vágyódás jön,   |
| Das das Herz so düster macht.      | Ami a szívet oly zorddá teszi.       |

Első pillantásra érezhető a szöveg fordításakor az egyszerű, költői zsenialitást nélkülöző stílus és kifejezőmód (igyekeztem ezt láttatni a nyersfordítással is, szándékosan meghagytam az esetlen formákat). Ezt mutatja többek közt, hogy Groth ugyanazt az igét használja minden mondatában (*quellen, folgen*), ami távol áll attól a sokszínű igehasználattól, mint amelyet például az Op. 61 Nr. 3-as vagy az Op. 28 Nr. 3-as dal Goethe-verseiben lehet találni. Utóbbiban szintén a természetbe helyezi a történetet a költő, olyan igékkel ábrázolva azt, mint *rauschen, hingehn, hinziehen, dahin fahren, zergehen*. Esetlennek hat az egyes mondatok *und* szóval, azaz *és* szóval való kezdése is, felsorolás jellegűvé válik tőle a második versszak. A szöveg minőségét azonban kiválóan ellensúlyozza Brahms számos zeneszerzői ötletet felvonultató megzenésítése.

Felütéssel kezd a jobb kéz, tizenhatod alapú kis nyújtott ritmusban úgy, hogy a rövid harmincketted át van kötve a következő nyújtott tizenhatodhoz. Ezzel megelőlegezi az énekesek belépését, hiszen a szólamaik első két hangjának ritmikája, valamint a szoprán hangmagassága megegyezik a zongora kezdésével; a dallamvonalban azonban már teljes eltérés tapasztalható (59. kottapélda). Váratlan három nyolcadnyi szünet után válaszul az énekesek is felütéssel indulnak együtt, ami izgalmas hatást eredményez rögtön a darab elején: a szerző feszült figyelemmel járó hatást ér el a duett hallgatóságában.

---

<sup>18</sup> Russell, Peter: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. (Heide: Boyens Buchverlag, 2007.) 67.

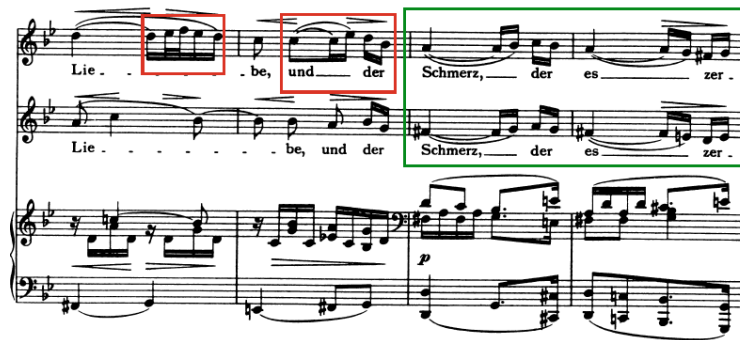
### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

59. kottapéllda: Klänge I, op. 66 no. 1, 1–4. ütem

A duettben a szerelem iránti vágy jelenik meg, ennek kifejezését segítik azok a kompozíciós megoldások, amelyek a szöveget árnyalják. Az énekesek kezdeti párhuzamos mozgása közben hol az egyik, hol a másik szólam kap díszítést vagy nagyobb ugrást: az alt a *Blumen* szó első szótagán összekötött két nyolcaddal, majd a *Licht* szón kis nyújtott ritmussal tölti ki a szoprán nyolcadhangját (60. kottapéllda), a szoprán pedig váratlanul oktávugrást énekel felfelé a 7. ütemben, végül a 10. ütemben a *Liebe* szón hosszú negyedhanghoz kötött tizenhatod-harmincketted díszítést. Mind a földből előbukkanó virág, mind a Napból előtörő fény hangsúlyos helyen és magasabb regiszterben szerepel – ez is Brahms kifinomult zeneszerzői stílusát mutatja.

60. kottapéllda: Klänge I, op. 66 no. 1, 5–9. ütem

Az énekszólamokban a díszítések egyre gyakrabban bukkannak fel, a 10. ütemtől kezdve már minden ütemben, végül mindkét szólam párhuzamos mozgásban éneklő a díszítésből már dallammá változott ritmusképletet. A 12. ütemben megjelenő *Schmerz*, azaz *fájdalom* szó dallama lejjebb kerül, a versszak utolsó ütemeiben egy oktávval mélyebbi regiszterben szólalnak meg az énekesek (61. kottapéllda). A boldog párkapcsolat lehetetlenségének fájdalmát fejezi ki ezzel a szerző.



61. kottapéllda: *Klänge I, op. 66 no. 1, 10–13. ütem*

A versszak után a zongoraközjáték szinte hangról hangra megegyezik az előjattékkal, így az lenne várható, hogy az énekszólamok is megegyeznek az első versszakkal. Ám Brahms ennél a pontnál másképp dönt és a már más duettben is használt imitációs technikát alkalmazza: a szoprán kezdi a szólamát – nyolc ütemen keresztül pontosan az első versszak dallamát idézi –, majd az alt tükörkánonnal lép be kvinttel lejjebb. Ez a zeneszerzés-technika is mutatja a szerző vonzódását a régi szerkesztési elvekhez, amelyek ennél a duettnél bizonyos stílusjegyekben – harmóniamenet, az egymást az imitációval kiegészítő ritmusképletek – is megjelennek néhány hang erejéig: a 24–26. ütemekben található rövid hangnemváltás közben ugyanis mintha hirtelen egy barokk fűgából idézne egy részletet Brahms (62. kottapéllda). Az első versszak együtt mozgó dallamai közül tehát a szoprán szólamot már azzal a tudatossággal komponálhatta meg a szerző, hogy a második versszakban szándékosan visszanyúl vele a barokk kor mestereihez. Lucien Stark 1998-ban megjelent könyvében ezt a zeneszerzői megoldást annak tulajdonítja, hogy minden fontos természetes folyamatot az antitézise követi – ahogy a fényt a sötétség követi a dalban.<sup>1</sup> Mindeközben a „Herz so” szavakon újabb oktávugrás történik.



62. kottapéllda: *Klänge I, op. 66 no. 1, 23–26. ütem*

<sup>1</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.) 81.

A 22. ütemben ugyanazon pontnál, ahol az első versszakban a *Licht* szó hangzott el, a *Nacht*, azaz *éjszaka* szó szerepel, amelynek sötétségét zenei mélység formájában az alt szólam fejezi ki oktávugrással lefelé ugró imitációjával, amelyet a zongora basszus szólamának kromatikus ereszkedése is megerősít (63. kottapélda).

63. kottapélda: *Klänge I*, op. 66 no. 1, 19–22. ütem

A két énekes szólam végig tartja a tükörkánont, még az utolsó sor megismétlése alatt is. A sorkezdő *Das das* szavaknak köszönhetően pedig kétszer is előfordul, hogy azonos szövegen énekelnek egyszerre, de mégsem találunk teljesen egymásra, nem egyszerre fejezik be a darabot (64. kottapélda).

64. kottapélda: *Klänge I*, op. 66 no. 1, 27–34. ütem

A g-moll duett váratlanul pikárdiai terccel zárul, ami nem lehet véletlen, mintha Brahms ezzel mégis reményt sugallna a darab végén. Ezzel is szépen összeköti az egyébként tempójában, előjegyzésében, címében és a költő személyében is összetartozó Klänge I és II dalokat.

### 3.4.2. Klänge II, op. 66 no. 2

A szintén Klaus Groth versére készült második duett feltehetően Julie Schumann, a Schumann házaspár lányának 1872-es halála után készült. Melankolikus hangulata mintha jelezné is a szerző fájalmát.

A dal kezdőmotívuma, ami megjelenik a zongora-előjátékban is (65. kottapélda), az op. 2-es fisz-moll zongoraszonáta 2. tételéből származik (66. kottapélda), amit a szerző ráadásul ugyanabban a hangnemben használt fel a *Klänge*-ben. Az eredeti motívum ihlető forrása Brahms egyik barátja, Albert Dietrich szerint a *Mir ist leide* című középkori Minnelied szövege, amely témájában – természet és az emberi érzelmek közötti párhuzam – mutat némi rokonságot Groth versével.<sup>2</sup>

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Alto, and Piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in German. Red boxes highlight specific musical phrases in the piano part, and green boxes highlight corresponding phrases in the vocal parts.

Soprano: Wenn ein mü. der Leib be.

Alto: Wenn ein mü. der Leib be.

Piano: gra. ben, klin. gen Glo. cken ihn zur Ruh, und die Er. de

65. kottapélda: Klänge II, op. 66 no. 2, 1–10. ütem

<sup>2</sup> Katrin Eich: „Vorwort”, in: Piano Sonata in F-sharp minor, Op. 2, ed. Katrin Eich (München: G. Henle Verlag, 2021), II.

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban



66. kottapélda: 2. fizs-moll zongoraszónáta, op. 2; 2. Andante con espressione tétel, 1–4. ütem

Wenn ein müder Leib begraben,  
Klingen Glocken ihn zur Ruh',  
Und die Erde schliesst die Wunde  
Mit den schönsten Blumen zu!

Mikor egy megfáradt testet eltemetnek,  
Harangok szava nyugtatja meg azt.  
És a föld a sebeit  
A legszebb virágokkal zárja le.

Wenn die Liebe wird begraben,  
Singen Lieder sie zur Ruh',  
Und die Wunde bringt die Blumen,  
Doch das Grab erst schliesst sie zu!

Mikor a szerelmet temetik,  
Dalokkal nyugtatják meg azt.  
És a sebek virágokat hoznak,  
De a sír végül lezárja azokat.

Groth összehasonlítja egy test eltemetését a szerelem eltemetésével. Az első esetben tulajdonképpen megszépül a szomorú esemény, hiszen harangok szava kíséri utolsó útjára és sírján virágok nőnek, amelyek elfeledtetik a sok bánatot, amit az elhunyt még életében átélt. A második esetben azonban – hiába énekelnek dalokat neki a költők, és hiába nyílnak virágok a fájdalmakból – a sír mégis örökre lezárja és ellehetetleníti a beteljesülést. Szövegét tekintve tehát a két versszak, a fizikai és a lelki sík ellentétes kimenetelű. Kifejező ez a párhuzam, ugyanazon szavak más-más értelmet nyernek a két versszakban. Az első versszakban meg tud békélni a test, a második örök fájdalmat okoz a léleknek.

A zongora-előjáték már megelőlegezi az énekesek belépését: az 1–3. ütemben a szoprán belépését játssza elő, az 1. ütemben oktávpárhuzamban, a 2-3. ütemben pedig augmentálva és másik hangról indítva. Mielőtt megszólalna a szoprán és az alt, a koronával rövid lélegzetű szünetet ír elő a szerző. Ezzel hasonló hatást ér el, mint a *Klänge I* indulásakor, csak más eszközzel. Nincs kiírt szünet, viszont az énekesek belépésekor a zongorista egy ütem erejéig hallgat. A női szólamok indulása így olyan hatást kelt, mint egy temetési menet gyászindulója (65. kottapélda). Az 5. ütemtől megváltozik a kíséret: sűrű arpeggio-harmóniamenetek kerülnek minden második és negyedik nyolcadra a

zongoraszólamban. Az akkordok alsó hangjaiban – szinte alig hallhatóan – újra megjelenik a dal már ismert kezdő motívuma, ezúttal végig augmentálva.

A *begraben* (eltemet) szó lefelé, a sír mélyére vezet, majd az alt szólamban a *klingen Glocken* (hangzani ige és harangok főnév) szavakon egy dúr hármashangzat hangjai és az azok közötti kitöltő díszítés szólal meg, amely a szoprán magas regiszterű d"-hangjaival együtt hangfestő elemként utal a harangok csengettyűzésére. Brahms ennél a verssor-megzenésítésnél újra Bachhoz nyúl vissza mind a szavak hangfestését, mind az énekesek zenei anyagát illetően (65. kottapélda).

A 10. ütemben kezdődő harmadik sor szintén a capella indul, a 11. ütemtől pedig a zongoraszólám bal kezében már az ütem hangsúlyos helyein szólalnak meg a kezdőmotívum oktávkettőzött hangjai. A 13. ütemtől jelentősen megváltozik a kíséret, a statikus akkordokat hullámszerű mozgás váltja fel: Brahms szextolákat ütköztet nyolcadokkal és tizenhatodokkal. A két énekszólám ellentétes irányú dallamot énekel és lassan elmodulál a domináns Fisz-dúr irányába (66. kottapélda).

66. kottapélda: Klänge II, op. 66 no. 2, 11–14. ütem

A második versszakot az elsőhöz képest egy hanggal feljebb kezdik az énekesek. A *begraben* szó itt már mindkét szólamnál hosszú átkötött hanggá válik, majd kánonszerűen szekundkülönbséggel lép be egymás után a szoprán és az alt a második verssorral. Miközben a szoprán C-dúr kvartszext akkordfelbontást énekel, az alt szekundlépésekben mozog. Brahms különleges megoldásaként pedig a 24-25. ütem ritmikái a 26-27. ütemeket augmentálva töltik ki – ez különösen a szopránra igaz, amelynek a hangjai is megegyeznek a második két ütemben –, majd ezzel a dallammal érkeznek meg együtt a *Ruh* (nyugalom) szóhoz (67. kottapélda).

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

The image displays a musical score for the song "Lied der Ruhe" by Franz Schubert. It features two staves: a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment line (Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics "sin . gen Lie . - - der sie . zur\_ Ruh\_ zur\_ Ruh\_". The piano accompaniment includes the lyrics "sin . gen Lie . - - der sie . zur\_ zur\_ Ruh\_". The score is marked with dynamics: *dolce* (top left), *dim.* (top middle), *pp* (bottom left), and *dim.* (bottom middle). There are four colored boxes highlighting specific musical phrases: two red boxes around the vocal line and two green boxes around the piano line. The first red box highlights the phrase "sin . gen Lie . - - der sie .", the second red box highlights "zur\_ Ruh\_". The first green box highlights the piano accompaniment for "sin . gen Lie . - - der sie .", and the second green box highlights the piano accompaniment for "zur\_ zur\_ Ruh\_". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

67. kottapéllda: *Klänge II*, op. 66 no. 2, 23–28. ütem

Az első versszakhoz hasonlóan a második versszak harmadik sorában is együtt kezdenek az énekszólamok szextmenetben, egy ütemet ismét zongorakíséret nélkül, ezúttal azonban dúr helyett mollban folytatódik a dal. A zongora bal kezének alsó szólamában ismét megszólal a kezdőmotívum. A 31. ütemben a jobb kéz alsó szólama megelőlegezi az alt szólam következő belépését a 32. ütemben, amelyre a szoprán válaszol egy szexttel feljebb – mindkettő az eredeti motívum tükörfordítása (68. kottapélda).

[illegible]

68. kottapéllda: *Klänge II*, op. 66 no. 2, 29–33. ütem

A szólamok végül csak egy közös hangon, a legutolsó szón találkoznak (69. kottapélda).

The image shows a musical score for 'Der Schatzgräber'. The vocal part consists of two staves. The first staff has the lyrics 'schließt sie zu!' and the second staff has 'schließt sie zu!'. A red box highlights the second measure of the vocal melody, which contains a quarter note G4 and a quarter rest. The piano accompaniment is on a grand staff with complex chords and arpeggios.

69. kottapéllda: *Klänge II*, op. 66 no. 2, 34–38. ütem

### 3.4.3. Am Strande, op. 66 no. 3

A duett Hermann Hölty (1828–1897) német evangélikus lelkész és költő versére készült, akinek 18. században élt rokona (apjának nagybátyja), Ludwig Hölty Brahms egyik kedvenc versírója volt,<sup>3</sup> és akinek szintén megzenésítette egy versét az op. 43-as dalciklusában.

Brahms dalaiban gyakran megjelenik a víz és a hullámozás motívuma, így például ebben a duettben is.

Es sprechen und blicken die Wellen  
Mit sanfter Stimme,  
Mit freundlichem Blick,  
Und wiegen die träumende Seele  
In ferne Tage zurück.

Lágy hangon,  
barátságos nézéssel  
Beszélnek és néznek a hullámok,  
Az álmodozó lelkeket  
visszarepítik a távoli napokba.

Aus fernen, verklungenen Tagen  
Spricht's heimlich  
Mit sanften Stimmen zu mir.  
Schaut's heimlich  
Mit freundlichen Blicken  
Zum Wanderer am Strande hier.

A távoli, elhalványuló napokból  
szól hozzám titokban.  
Lágy hangokkal,  
Titokban néz rám,  
Barátságos tekintetekkel,  
A vándorra a tengerparton.

Mir ist, als hätten die Stimmen  
Die je die Seele  
Mir sanft bewegt  
Und alle die freundlichen Blicke  
Sich in die Wellen gelegt.

Olyan, mintha a hangok,  
melyek valaha a lelkemet  
lágyan megérintették,  
és mind a barátságos tekintetek  
a habokba vesznének.

A vers aszimmetrikus szerkesztésű, 5+6+5 sorból áll, amit Brahms azzal egyensúlyoz ki, hogy az első és harmadik versszakban az utolsó verssorokat egyszerűen megismétli. Ugyanakkor a szerző ráerősített a szimmetriára azzal, hogy a két szélső versszakra ugyanazt a zenei anyagot alkalmazta.

A zongora-előjátékban ehhez hasonlóan a páros és páratlan ritmusértékek szembeállításával játszik, mint az előző duett számos pontján. Utána az énekesek nyugodt, egyenletes kettes lüktetésű dallamukkal veszik át a páros lüktetést, a bal kéz triolái pedig két

---

<sup>3</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.) 84.

kézbe kerülnek váltott játékkal (70. kottapéllda). A zongoraszólam ezen mozgása egyértelműen hullámozást imitál, és a jelenség – amely megadja a mű alapkarakterét is – végig megmarad a dal folyamán. A *Wellen* (hullámok) szó megjelenése finom hangsúlyt is kap, az első szótagra ugyanis melizmát írt Brahms.

70. kottapéllda: *Am Strande*, op. 66 no. 3, 4–6. ütem

Az első és harmadik versszakban néhány ütemet leszámítva a két énekes végig együtt halad. A 9. ütemben a szoprán egy lefelé kvint lépésbe díszít bele, majd a 10. ütemben válnak szét először komolyabban az énekszólamok, ahol imitációs mozgásukkal és ritmikájukkal már finoman megelőlegezik a második versszak zenei formáját. Brahms minden bizonnyal nem véletlenül a *ferne* (távol) szóra írt hosszabb melizmát, a szoprán a hosszan felfelé ívelő dallam fizikai hosszával – amelynek tetején a dal legmagasabb hangjaig, a"-ig ér fel – mutatja meg a rég elmúlt napok távolságát (71. kottapéllda). Ugyanez a jelenség megismétlődik a harmadik versszak adekvát helyén is a 33. ütemben.

71. kottapéllda: *Am Strande*, op. 66 no. 3, 10–12. ütem

Az utolsó kisebb díszítés a 13. ütemben – a harmadik versszak esetében a 36. ütemben – történik az alt szólamban, ahol az utolsó verssor megismétlésekor folyamatos nyolcadokban mozog a szoprán hosszabb hangjai alatt.

A második versszakot imitációs szerkesztés jellemzi, és csak az utolsó verssorra érnek össze újra a szólamok. Először az alt kezd, amire a szoprán egy tiszta kvarttal feljebb folytatja, a motívum végét leszámítva szabályos kánonban. Hullámzásszerű mozgás alakul ki a két szólam között egészen a 20. ütemig, amelynek közepén a szoprán indít új motívumot és az alt imitálja, szintén a vége lekerekítést leszámítva rövid kvintkánont létrehozva. A két szólam finom kergetőzése végül egybeér a *zum Wandrer* szón, majd a dal dinamikai csúcspontján félértékű hangokon – a duett leghosszabb hangjain – az *am Strande hier* szavakkal megjelenik a darab címe (72. kottapélda).

72. kottapélda: *Am Strande*, op. 66 no. 3, 23–26. ütem

A zongoraszólamban a második versszakra is megmarad a hullámzó mozgás, de ahogy az énekesek, úgy a kíséret is új zenei anyagot kapott ebben a strófában. Az első imitációs szakasz alatt a hangsúlytalan helyeken csupán negyedértékű akkordok állnak, a másodiktól pedig ismét dinamikusabb mozgásban halad tovább a zongora. Az énekesek belépéseit szintén mindenhol megduplázza a kíséret, a 20. és 22. ütemekben pedig visszhangeffektus-szerűen utánozza az előző ütemek szopránmotívumát, utóbbi esetben négyszer meg is ismétli azt a jobb kézben. A 24–25. ütemben Brahms egy újabb kifinomult zeneszerzői technikát alkalmazott: összetorlasztotta az énekesek csúcspontját a zongoraszólam eredeti előjátékával, ami már a 3. versszakot vezeti be (72. kottapélda).

Ugyan zenei anyagában megegyezik a két szélső versszak, dinamikában azonban mást ír elő Brahms: az első versszak *dolce* kiírásához képest ezúttal már *poco forte* az előírás, ami drámai erősödést feltételezne, a dal lezárása azonban az emlékektől való búcsúnak kevésbé a fájdalmas, mint inkább a belenyugvó érzetét kelti.

A zongora-utójáték különlegessége, hogy ugyanazzal az anyaggal kezdődik, ami a két szélső versszak előjátéka volt, azonban kvinttel lejjebb, rögtön Esz-dúrban indítva,

hiszen az énekesek ebben a hangnemben zártak. A motivikai lezáráshoz pedig Brahms szükségét érezte a kiírt 4/4 helyett egy 3/2-es ütem beillesztését az utolsó, Esz-dúr akkord előtt, mintegy megkomponált ritardandoként. (73. kottapélda).<sup>22</sup>



73. kottapélda: *Am Strande*, op. 66 no. 3, 38–41. ütem

#### 3.4.4. Jägerlied, op. 66 no. 4

Brahms ebben a duettben Carl August Candidus (1817–1871) elzászi evangélikus lelkész és költő versét zenésítette meg.

|                                          |                                               |
|------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Jäger, was jagst du die Häselein?        | Vadász, miért vadászol a nyulacskára?         |
| Häselein jag' ich, das muss so sein.     | Nyulacskára vadászom, ennek így kell lennie.  |
| Jäger, was steht dir im Auge dein?       | Vadász, mi van a szemedben?                   |
| Tränen wohl sind es, das muss so sein.   | Könnnyek vannak benne, ennek így kell lennie. |
| Jäger, was hast du im Herzelein?         | Vadász, mi van a szívedben?                   |
| Liebe und Leiden, das muss so sein.      | Szerelem és szenvedés, ennek így kell lennie. |
| Jäger, wann holst du dein Liebchen heim? | Vadász, mikor hozod haza a kedvesedet?        |
| Nimmer, ach nimmer, das muss so sein.    | Soha, ó soha, ennek így kell lennie.          |

Annak ellenére, hogy az előző duettel egyszerre született, a Jägerlied mégsem illeszkedik az op. 66-os sorozatba, annál inkább az op. 28-as népies hangvétellű dalok közé, egyrészt a párbeszédes formája, másrészt tematikája miatt is. Utóbbi kapcsán legfőképp az *Der Jäger und sein Liebchen* dallal mutat rokonságot. Míg azonban a vadászt abban bariton énekli, ebben női alt énekes kapja ugyanazt a szerepet. A különbség a másik énekes

<sup>22</sup> Ezt a megoldást számtalan helyen alkalmazza Brahms, például az op. 74-es *O Heiland, reiss die Himmel auf* kezdetű motettájának zárásakor.

szerepében mutatkozik meg: a szoprán ezúttal ugyanis nem konkrét szereplő. Lehet egy harmadik személy, de akár a lélek tükre is, azonban a szólam meglehetősen egyszerű dallamkezeléséből – minden sora ugyanazt a zenei anyagot takarja – még akár arra is lehet következtetni, hogy az egyszerű falubéliek záporozzák a kérdéseket az erdőből visszaérkező vadász felé. Egyes kiadásokban kétsoros, másokban egysoros kottaképpel jelenítik meg a dalt<sup>23</sup> – mintha nem is párbeszéd zajlana a két énekes között –, a kétféle megoldás szintén nem egyértelműsíti a szoprán szereplő kilétét. A versből a történet pontos kimenetele se derül ki, csak feltételezni lehet, hogy miért nem viheti haza kedvesét a vadász, a *Tränen* (könnyek) és a *Leiden* (szenvedés) szavak utalnak egyedül valamilyen drámai végkifejletre. Lucien Stark szerint a zenei környezet egyre gyötrelmesebb hangvétele azt sugallja, hogy a vadász kedvese halott, és talán maga a vadász ölte meg.<sup>24</sup> Elképzelhető, hogy Brahms pont azért választotta ezt a verset – egy amúgy amatőr költőtől –, mert sejtelmes az egyik szereplő kiléte, valamint nincsen egyértelműen lezárva a történet vége, bár mindenképpen baljós – mindez nagyobb zeneszerzői kihívások elé állíthatták őt.

A két szereplő különbözőségét a zeneszerző azzal tette egyértelművé – és talán ez a zeneszerzői zsenialitás emeli leginkább a dalt az op. 66-os sorozat dalai közé –, hogy más ütemmutatót és hangnemet írt kettejüknek: a szoprán 2/4-ben és C-dúrban, az alt 6/8-ban és c-mollban énekel. Az összekötő kapocs a zongoraszólam bal keze, amely a szoprán alatt folyamatos nyolcadtriolákban mozog – ez adja meg az alt 6/8-os lüktetésének metrumát. A szoprán frissességét támasztja alá a hangnemhasználaton kívül a kis nyújtott ritmus is, az alt inkább a 6/8-ra jellemző 1 negyed + 1 nyolcad ritmusképletben énekel.

Az első versszak 1. és 3., valamint 2. és 4. verssorának zenei anyaga szinte teljesen megegyezik mind az énekszólamokban, mind a zongorakíséretben. A szoprán szólama alatt a zongora bal keze a már taglalt triolákat játssza, miközben a jobb kéz a szoprán ritmikáját és motivikáját előlegzi meg a kétütemes előjátékban, majd folytatja az ének alatt is (74. kottapélda).

<sup>23</sup> v.ö. Johannes Brahms: *Duette für Zwei Singstimmen und Klavier. Op. 20, 61, 66, 75. Band I.* (Frankfurt: Edition Peters, 1928.) és Johannes Brahms: *Fünf Duette, Op. 66* (Lipce: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

<sup>24</sup> Lucien Stark: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano.* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.) 86.

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

74. kottapéllda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 1–4. ütem

Az alt alatt a bal kéz az immár háromnyolcados egységek harmadik nyolcadát leahagyja, de bejártssza azt helyette a jobb kéz, amely ezúttal szintén az énekszólam ritmikájában mozog 1 negyed + 1 nyolcad ritmusképletekben. Emellett a jobb kéz az alt dallamának első két ütemét imitálja fél ütemmel később kezdve oktávfogásban (75. kottapéllda).

75. kottapéllda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 10–14. ütem

A versszakok között nincsenek zongoraközjátékok, ami viszonylag ritka a duettekben. A második versszakban mindössze a zongora jobb kezében történik apró változás a 18. és 20. ütemekben, amelyekben a kis nyújtott + egy nyolcad ritmusokat 1 negyed + 2 nyolcad váltja fel (76. kottapéllda).

76. kottapéllda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 15–19. ütem

A második versszakban a szoprán szólam kivételével megváltozik a zenei anyag. A harmadik kérdésnél *sempre più dolce* előírás szerepel, amely a kérdés tartalmára utalhat (*Jäger, was hast du im Herzelein?*), nem sejtven még a rá adott választ. Ez alatt a zongoraszólam már teljesen triolás formában van leírva: a bal kéz pontozott negyedben, legalul pedig staccato nyolcadokban mozog az ütemhangsúlyos helyeken, eközben a jobb kéz veszi át a bal kéz eddigi folyamatos nyolcados ritmikáját hatos egységekben, két oktávot felölelő, főként nagyobb hangközlépésekből álló futamokban.

Az alt válasza már *forte* előírást kap – először írt ki a szerző a duettben dinamikai előírást, ez is előre jelzi a tragikus végkimenetelt. A dallam is megváltozik, a korábbiakhoz képest kvarttal feljebb belépő, majd ereszkedő vonala mérhetetlen gyötrelmet hordoz magában, aminek nyomatékot adnak a *Liebe und Leiden* szavak első szótagján található pontozott negyedek, valamint az ellenmozgást végző tizenhatodos akkordfelbontások a zongoraszólamban (77. kottapéllda). Hasonló nyomatékot eszközöl Brahms az ereszkedő dallamvonallal az op. 28 no. 2-es *Vor der Türben* is („Das will ich von dir haben”).



77. kottapéllda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 31–35. ütem

A vadászból itt tör ki először a szerelmi bánat. Egyre fájdalmasabb a hangvétel is, ahogy személyesebbé és kínosabbá válnak a kérdések is. A válasz *muss* (*kell*) szava másfél ütemig tart, ezzel is jelezve a vadász személyes tehetetlenségét (78. kottapéllda).



78. kottapéllda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 36–41. ütem

Az alt harmadik válaszában első szavai alatt a zongora mindkét keze arpeggio-szerű akkordfelbontásokat játszik ellentétes irányban. Utána a bal kézben visszatér a korábban már használt 2 nyolcad hang + 1 nyolcad szünet ritmusképlet, felette a jobb kéz kis nyújtott + 1 nyolcad mozgással halad tovább – a 6/8-os alt szólamban itt jelenik meg először kis nyújtott ritmusképlet. Először a darab során a zongora egy ütemmel túlnyúlik a válaszon az utolsó kérdés előtt. Ez a plusz egy ütem ad csupán egy pillanatnyi megpihenést ebben a viszonylag gyors tempójú, zaklatott műben.

A negyedik versszak szoprán kérdezőjének szólamában első alkalommal található annyi apró változtatás, hogy a szerző választási lehetőségként adja meg a magas hangot a *Liebchen* szó második szótagján, a fő javaslata egy oktávval lejjebb található. A zongorakíséret szólama hasonló az előző kérdéshez: a jobb kézben újra nyolcadmozgások vannak, de ezúttal hatos helyett hármas egységekben, a bal kézben eltűnik az alsó staccatós szólam és maradnak a pontozott negyedek (79. kottapélda). A hangszerkíséret letisztultsága előrevetíti a kérdésben rejlő szomorú végkifejletet.



79. kottapélda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 42–47. ütem

Az alt kezdete a harmadik válasz dallamát hozza kis eltéréssel, még magasabb hangon, egy terccel feljebb kezdve. A zongorista szólama is hasonlóan akkord felbontásokkal kezdődik, majd a jobb kéz újra a kis nyújtott ritmusokat szólaltatja meg, de nem kettőt, hanem hármat egy ütemen belül, eltűnnek a hozzáadott nyolcadok. Ez alatt a bal kéz staccato nyolcadmenetben halad. Az elkeseredett, reményvesztett kiáltás vagy sikolyszerű énekszólam után a zongora nem is tud már mit hozzátenni, a háromütemes utójáték félütemes szünetekkel, fokozatos decrescendóval mintegy elfogy (80. kottapélda).



80. kottapélda: Jägerlied, op. 66 no. 4, 53–59. ütem

### 3.4.5. Hüt du dich, op. 66 no. 5

Ich weiss' ein Mädlein hübsch und fein,  
hüt du dich!  
Es kann wohl falsch und freundlich sein,  
hüt du dich!  
Vertrau ihr nicht, sie narret dich!

Sie hat zwei Äuglein, die sind braun!  
hüt du dich!  
Sie werden dich verliebt anschauen,  
hüt du dich!  
Vertrau ihr nicht, sie narret dich!

Sie hat ein licht goldfarb'nes Haar,  
hüt du dich!  
Und was sie red't, das ist nicht wahr,  
hüt du dich!  
Vertrau dich nicht, sie narret dich!

Sie hat zwei Brüstlein, die sind weiss,  
hüt du dich!  
Sie legt's hervor mit allem Fleiss,  
hüt du dich!  
Vertrau ihr nicht, sie narret dich!

Sie gibt dir'n Kränzlein fein gemacht,  
hüt du dich!  
Für ein'n Narren wirst du geacht,  
hüt du dich!  
Vertrau ihr nicht, sie narret dich!

Ismerek egy csinos s finom leányzót,  
vigyázz magadra!  
Hamis és barátságos tud lenni,  
vigyázz magadra!  
Ne higgy neki, csak bolondít!

Két szemecskéje van neki, melyek barnák,  
vigyázz magadra!  
Szerелеmesen fognak rád nézni,  
vigyázz magadra!  
Ne higgy neki, csak bolondít!

Világos, aranyszínű haja van neki,  
vigyázz magadra!  
amit csacsog, az nem igaz,  
vigyázz magadra!  
Ne higgy neki, csak bolondít!

Két keblecskéje van, melyek hófehérek,  
vigyázz magadra!  
Buzgón meg is mutatja őket,  
vigyázz magadra!  
Ne higgy neki, csak bolondít!

Bájosan elkészített koszorút ad neked,  
vigyázz magadra!  
Bolondnak fog nézni,  
vigyázz magadra!  
Ne higgy neki, csak bolondít!

Brahms régi népi szöveget zenésített meg ebben a duettben a *Des Knaben Wunderhorn*ból. Ötsoros strófikus vers, a második és negyedik sor azonos, az utolsó sor szintén minden versszakban visszatér. A téma már jól ismert, egy csalfa leányról szól, a férfiaknak óvakodniuk kell, mert elcsavarja a fejüket.

Zeneileg a legizgalmasabb rész rögtön a zongora-előjáték, ami később a versszakok között és a darab végén utójátékként is felhangzik. A két bevezető, triolákkal teli ütem olyan érzetet kelt, mintha páratlan ütemmutatója lenne a dalnak, ám utána kiderül, hogy a komponista csupán játszott a metrumérzettel, és valójában páros lüktetésű dal következik (81. kottapélda).

Lebhaft, heimlich und schalkhaft

Ich weiß ein Mädelin hübsch und

Ich weiß ein Mädelin hübsch und

Lebhaft, heimlich und schalkhaft

*p*

81. kottapélda: *Hüt du dich*, op. 66 no. 5, 1–7. ütem

A vokális szólamok egyszerre indulnak nyolcad felütéssel és együtt is haladnak végig a duett során, hol párhuzamos, hol ellenmozgással. Minden versszak azonos dallamú. A két szólam csak néha tér el egy-egy hang erejéig. A versszakok utolsó sorát, az intelmet („Vertrau ihr nicht, sie narret dich!”) az alt kezdi egy fél hanggal előbb, ez egyfajta bizonyosságot és biztonságot ad, a mélyebb hang erőteljesebben szól.

Az újra és újra visszatérő „hüt du dich!” mondat a vershez képest kétszer szerepel egymás után. A strófák második sorában a két női hang ellenkező mozgással érkezik meg az azonos hangra, az f'-re: a szoprán c''-ről kvintugrással lefelé, míg az alt c'-ről kvartugrással felfelé (82. kottapélda).

fein, hüt du dich! hüt du dich! Ich weiß ein Mädel, lein hübsch und  
 fein, hüt du dich! hüt du dich! Ich weiß ein Mädel, lein hübsch und

82. kottapélda: *Hüt du dich*, op. 66 no. 5, 8–15. ütem

A negyedik sorban felhangzó „hüt du dich” -ek ismétlésekor hosszú, átkötött hangon énekel a két szólam szekundsúrlódással – disszonanciájuk ellenére nem adnak zavaró, kellemetlen érzetet (83. kottapélda).

83. kottapélda: *Hüt du dich*, op. 66 no. 5, 25–32. ütem

Bár szöveg szerint ugyanazt éneklük, a zenéből mégis az árad, mintha a szoprán lenne a csalfa lány és az alt egy kívülálló ember, aki figyelmezteti az óvatlan, gyanútlan fiút. Egyetlen egy kivétel van ez alól, amikor az utolsó versszak *Narrn* szaván a szoprán szinte felsikolt az F” -en.

A zongoraszólam az első versszak egyszerű kettes lüktetésű kísérete után a második versszaktól hiányos vagy teljes triolákat játszik. Először a jobb kézben vannak a triolák, majd a bal kézben úgy, hogy az egyik kéz adja a triola első hangját, a másik pedig a másodikat és harmadikat. Az énekesek közben egyenletes, páros ritmusokban énekelnek tovább. Ez ad a műnek egyfajta ritmikai ellentét érzetet (84. kottapélda).

84. kottapélda: *Hüt du dich*, op. 66 no. 5, 33–39. ütem

A figyelmeztető felkiáltások („hüt du dich!”) alatt a kíséret egyre magasabbra tör, az első versszakhoz képest egy oktávval magasabbra (85. kottapélda).

85. kottapélda: *Hüt du dich*, op. 66 no. 5, 47–53. ütem

Az énekszólamok idilli hangulatát a zongora-utójáték is átveszi és megnyugtatóan zárja le a duettet.

### 3.5. Négy ballada és románc, op. 75

Az op. 75-ös négy duettet Brahms barátjának, Julius Allgeyer fotográfusnak (1829–1900) ajánlotta és 1878-ban jelentette meg. Ez tehát a legkésőbb megjelent duettciklusa, melyet Balladák és románcok megnevezéssel illetett.

Ez a ciklus a legkomplexebb mind közül, négy különböző szólamú összeállításra készült: a No. 1. alt-tenor, a No. 2. szoprán-alt, a No. 3. szoprán-tenor és a No. 4. szoprán I. és szoprán II. hangfajokra (utóbbi alsó szólamát énekelheti alt is). A nagyobb számú előadói apparátus miatt szerepel ez a ciklus legkevesebb dalestek repertoárján. A duett kottagyűjtemények<sup>25</sup> anyagába se került bele teljesen, pedig a No. 1. *Edward* az egyik legösszetettebb műve, a No. 3. *So lass uns wandern* pedig az egyetlen igaz szerelmi kettőse. A négy dal hangulata teljesen eltérő: míg az első drámai, sőt vérfagyasztó, addig a második kötekedő és pajkos, a harmadik lírai, a negyedik pedig szinte örült és hajszott. Ez a ciklus az egyetlen, ahol mindegyik duett valós dialógus. Ehhez hasonló jelenség csak az op. 84 *Romanzen und Lieder* esetében figyelhető meg, de azok végül szólódalformát kaptak.

<sup>25</sup> Johannes Brahms: *Duette für zwei Singstimmen und Klavier*. Bd. I. Opus 20, 61, 66, 75 és Band II Op. 28 *Vier Duette für Alt und Bariton*. (Frankfurt: Edition Peters, 1928.)

Az alt mindhárom duettben az anyát személyesíti meg, legtöbb esetben egy diszfunkcionális család képe rajzolódik ki belőle. A No. 1 és a No. 4 abban is hasonlít, hogy mindkettőben fokozatosan vetíti előre a szörnyű végkifejletet.

### 3.5.1. Edward, op. 75 no. 1

Az első az *Edward* címet viseli, egy skót ballada, mely Thomas Percy (1729–1811) angol püspök hatalmas balladagyűjteményéből, a *Reliques of Ancient English Poetry*-ből (1765) származik. Ez a gyűjtemény indította el a kor divatos érdeklődését a régi idők angol és skót balladáit, illetve dalait iránt. Bekerült Johann Gottfried Herder gyűjtésébe is, amelyben Brahms is olvasta a költeményt. A szöveget Carl Loewe (1796–1869) német zeneszerző, karmester és tenorénekes is megzenésítette *Drei Balladen* című op. 1-es gyűjteményében (Nr. 1). Loewe mély férfihangra írta dalát, az előadóra bízva a két különböző karakter megszemélyesítését.

Brahms duettjei közül ez az egyetlen anya–fia tematikájú darab. Annyira megihlette ez a történet, hogy az 1856-ban keletkezett op. 10-es Balladen (1856) – melyet Julius Otto Grimmnek (1827–1903), a barátnak és zeneszerző társnak ajánlott rögtön megismerkedésük után – zongoradarabjai közül az elsőt is ez inspirálta.

|                                           |                                       |
|-------------------------------------------|---------------------------------------|
| Dein Schwert, wie ist's vom Blut so rot?  | A kardod miért oly véres?             |
| Edward, Edward!                           | Edward, Edward!                       |
| Dein Schwert, wie ist's vom Blut so rot?  | Mitől oly véres a kardod és           |
| Und gehst so traurig her? O!              | Miért jársz olya szomorúan? Ó!        |
| O, ich hab geschlagen meinen Geier tot,   | Ó, a keselyűmet agyonütöttem,         |
| Mutter, Mutter!                           | Anyám, anyám!                         |
| O, ich hab geschlagen meinen Geier tot,   | A keselyűmet agyonütöttem és          |
| Und keinen hab ich wie er. O!             | Senkit sem szerettem úgy, mint őt. Ó! |
| Deines Geiers Blut ist nicht so rot,      | A keselyűd vére nem oly vörös,        |
| Edward, Edward!                           | Edward, Edward!                       |
| Deines Geiers Blut ist nicht so rot,      | A keselyűd vére nem oly vörös,        |
| Mein Sohn, bekenn mir frei! O!            | Fiam, valld be! Ó!                    |
| O, ich hab geschlagen meinen Rotross tot, | Ó, A vörös deresemet agyonütöttem,    |
| Mutter, Mutter!                           | Anyám, anyám!                         |
| O, ich hab geschlagen meinen Rotross tot, | Ó, a vörös deresemet ütöttem agyon    |
| Und's war so stolz und treu. O!           | és oly büszke és hű volt. Ó!          |

Dein Ross war alt, und hast's nicht not,  
Edward, Edward!

Dein Ross war alt, und hast's nicht not.  
Dich drückt ein andrer Schmerz. O!

O ich hab geschlagen meinen Vater tot!  
Mutter, Mutter!

O, ich hab geschlagen meinen Vater tot,  
Und weh, weh ist mein Herz! O!

Und was für Busse willst du nun tun,  
Edward, Edward?

Und was für Busse willst du nun tun,  
Mein Sohn, bekenn' mir mehr! O!

Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn,  
Mutter, Mutter!

Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn!  
Will gehn' fern übers Meer! O!

Und was soll werden dein Hof und Hall,  
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Hof und Hall,  
So herrlich sonst und schön? O!

Ich lass es stehn bis es sink und fall,  
Mutter, Mutter!

Ich lass es stehn bis es sink und fall!  
Mag nie es wiedersehn! O!

Und was soll werden dein Weib und Kind?  
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Weib und Kind,  
Wann du gehst übers Meer? O!

Die Welt ist gross, lass sie betteln drin,  
Mutter, Mutter!

Die Welt ist gross, lass sie betteln drin,  
Ich seh sie nimmermehr! O!

A lovad öreg volt és nem volt semmi baja,  
Edward, Edward!

A lovad öreg volt és nem volt semmi baja,  
Valami más fájdalom nyomaszt. Ó!

Ó, az apámat ütöttem agyon,  
Anyám, anyám!

Ó, az apámat ütöttem agyon  
és fáj a szívem! Ó!

És milyen bünbánatot akarsz tenni,  
Edward, Edward!

Milyen bünbánatot akarsz tenni?  
Fiam, valld be nekem! Ó!

A Földön ne nyugodjon a lábam,  
Anyám, anyám!

A Földön ne nyugodjon lábam,  
Messze menjen a tengeren túlra! Ó!

És mi lesz a házzal és udvarral?  
Edward, Edward!

És mi lesz a házaddal s udvaroddal?  
Oly szép és pompás amúgy? Ó!

Addig hagyom állni, míg összeomlik,  
Anyám, Anyám!

Addig hagyom állni, míg összeomlik,  
Soha viszont nem látom. Ó!

És mi lesz a feleségeddel s a gyermekeddel?  
Edward, Edward!

És mi lesz a feleségeddel,  
ha elmész a tengeren túlra? Ó!

A világ nagy, hadd kolduljanak benne!  
Anyám, anyám!

A világ nagy, hadd kolduljanak benne!  
Soha többé nem látom viszont őket. Ó!

|                                              |                                       |
|----------------------------------------------|---------------------------------------|
| Und was willst du lassen deiner Mutter teur? | És mit akarsz anyádhoz hüen ráhagyni? |
| Edward, Edward!                              | Edward, Edward!                       |
| Und was willst du lassen deiner Mutter teur? | Mit akarsz anyádhoz hüen ráhagyni?    |
| Mein Sohn, das sage mir! O!                  | Azt mondd meg nekem! Ó!               |

|                                               |                                          |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------|
| Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur, | Átkot akarok rád hagyni és pokoli tüzet, |
| Mutter, Mutter!                               | Anyám, anyám!                            |
| Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur, | Átkot akarok rád hagyni és pokoli tüzet, |
| Denn ihr, ihr rietet's mir! O!                | Mert Ön, ön tanácsolta ezt nekem! Ó!     |

A zongora-előjáték hajszoltságot és zaklatottságot fejez ki, amit az üres oktávok a két szólamban csak megerősítenek, és Schubert *Erlkönigjéhez* tesz hasonlóvá a szólamot. Az alt (anya) felütéssel lép be a harmadik ütemben és fel-, majd lefelé hajló dallamot énekel, melyet a zongorista jobb keze a tizenhatod mozgásával lekövet egy oktávval lejjebb (86. kottapéllda).

86. kottapéllda: *Edward*, op. 75 no. 1, 1–3. ütem

Az 5. és 6. ütemben hangsúlyeltolódás jelenik meg az énekszólam és a zongora jobb keze között: az anya „Edward” felkiáltásainak félkottája ütem egyre esik, a zongorában azonban Brahms egyértelműen a második negyedre helyezi a hangsúlyt az oktávlépés, a decrescendo és a kötőívek használatával (87. kottapéllda). A hangfelvételeken gyakran hallatszik, hogy a zongoristák ezt az előírást nem tartják be, ám az ilyen finom zeneszerzői megoldások is hozzájárulnak a darabok hatásosabb dramaturgiai kifejezéséhez.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Két példa a zongora 5-6. ütemeinek különböző hangsúllyal való játékára: Brigitte Fassbaender, Peter Schreier és Karl Engel előadása – <https://www.youtube.com/watch?v=ICnmzHs5Qz0>, Iris Vermillion, Christoph Prégardien és Helmut Deutsch előadása – [https://www.youtube.com/watch?v=rLKDmkXZb0c&list=RDRLKDmkXZb0c&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=rLKDmkXZb0c&list=RDRLKDmkXZb0c&start_radio=1) (utolsó megtekintések dátuma: 2026. 07. 20.)

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

87. kottapélda: *Edward, op. 75 no. 1, 4–6. ütem*

A kérdések és válaszok után egyaránt álló *O!* felkiáltás alatt egy pillanatra megáll a zongora egy oktávkettyözött B-hangon (88. kottapélda), majd a következő ütemben a kitartott énekhang alatt felfelé és lefelé hajló futamot játszik, ami később is megjelenik a szereplők tartott hangjain.

88. kottapélda: *Edward, op. 75 no. 1, 7–10. ütem*

A fiú megismétli az anya *O!* szavát a felütésen, majd válaszol neki. A válasz alatt a zongorista bal keze már szakadozottabb, a folyamatos félhangos C-alapot hangsúlytalan helyekre eső C-nyolcadhangok váltják fel (89. kottapélda), csak a fiú sorainak utolsó ütemében vált a szólam oktávfogásra. A jobb kéz az anya sorainak végén már megjelent, tizenhatodokból álló akkordfelbontásokat játszik.

89. kottapélda: *Edward, op. 75 no. 1, 11–13. ütem*

Minden versszak második sora egy felkiáltás, melyben az adott szereplő megszólítja a másikat. Az első versszakban elhangzó *Edward! Edward!* azonos helyén (*Mutter! Mutter!*) a Fiú imitálja is az anya felkiáltását. Mindkét esetben lefelé hajló terclépés szólal meg, azonban a fiú egy negyeddel hamarabb éneklí mindkétszer a szót.

A harmadik versszak kíséretében a két kéz szólamelosztása megváltozik, és teljesen egyszerre játszik tizenhatod-akkordfelbontásokat oktáv távolságban összesen majdnem öt oktávot bejárva (90. kottapélda). Ezzel erőteljes, dinamikus kifejezést ad a kíséret az egyre súlyosbodó történetnek.

Gei - ers Blut ist nicht so rot, mein Sohn, be - kenn mir

90. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 26–28. ütem

Ebben a versszakban pont a kérdés zárásaként újra felhangzó *O!* alatt válik a kíséret bal keze statikusabbá, oktáv fogásban hosszan tartott hangok jelennek meg.

A tenor válaszában ugyanaz a kíséret figyelhető meg, mint korábban, a jobb kézben a már megszokott tizenhatodos kíséret, a bal kézben pedig újra a nyolcadszünetekkel tarkított, hangsúlytalan helyen lévő nyolcadok szerepelnek (91. kottapélda).

freil. O!

Tenor

O, ich hab ge-schlagen mein

91. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 29–31. ütem

A válasz végi hosszú *O!* alatt ismét egy-együtemes futamok szerepelnek a zongorakíséretben. A mű elejétől *piano* és *pianissimo* dinamikai jelzés látható a kottában, de

egy plusz ütem kerül be a fiú sorai után lefelé hajló futamokkal, majd az anya belépésének ütemében egy negyed szünet erejéig megtorpan a zongora. A duett legelején *pp sempre* kiírás szerepel, ezzel figyelmeztetve a zongoristát arra, hogy nehogy magával ragadja a történet drámai lendülete. Csak a 41. ütemben, az anya megszólalásakor ír ki Brahms *pp animato e cresc. poco a poco* jelzést, először a mű során (92. kottapélda).

92. kottapélda: Edward, op. 75 no. 1, 38–42. ütem

Az ötödik versszak más újdonságot is hoz: a kitartott *O!* a 49. ütemben egy fél hang erejéig szólal csak meg azonnal az utolsó szó után, felfelé oktávugrással elérve. Brahms itt tömöríti a zenei anyagot és ezúttal nincsenek futamokkal tűzdelt ütemek, a fiú egyből kezdi a hatodik versszakot még az anya ütemében (93. kottapélda).

93. kottapélda: Edward, op. 75 no. 1, 49–51. ütem

A fiú az 50. ütemben bár ugyanarról a hangról indul, mint eddig, de felfelé ugrik, amikor váratlanul kimondja, sőt szinte kiabálja, hogy megölte az apját (*geschlagen*). Először ír ki a szerző *forte* jelzést az eddigi érzelmi lefojtottság és félelem *piano*, sőt *pianissimo* előírásai után. Ez alatt teljesen új zongorakíséret jelenik meg, jobb kézben nyolcadszünetek és oktávfogású akkordok váltakoznak, mialatt a bal kézben szintén oktávfogású, többnyire negyedértékű akkordok jelennek meg. Teljes extázis, zaklatottság, félelem és harag jele ez, amelyet rövid modulációkkal is színesít Brahms. Ezen a ponton már kiderül a fiú bűne, de annak okát elfedi a balladai homály, és csak a vers végén derül ki az is, hogy ki bujtotta fel a gyilkosságra. A *Mutter! Mutter!* és az *O!* felkiáltások is a moduláció miatt más hangokon szólalnak meg, mint korábban. Az *O!* ráadásul ezúttal kétszer hangzik el, mintegy felhívva a figyelmet a szörnyű tett bevallására, a marcangoló lelkiismerettől való megszabadulásra és a végkifejlet vádló jelegére. Az első kiáltás tehát *forte*, a második viszont *piano*. A zongorakíséret bal kezében mindeközben megjelenik egy-egy hangköz a futamok alatt (94. kottapélda).

The image displays two systems of musical notation. The top system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics "weh, weh ist mein Herz!" and "O!". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bottom system is labeled "6 (84)" and shows a similar vocal and piano arrangement. The piano part includes a "dim." (diminuendo) marking and a "p" (piano) marking. The vocal line also has a "p" marking. The piano part has a "p" marking.

94. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 56–60. ütem

Az Anya következő belépésekor újra lefelé hajló futamok hallhatóak – mint az előző alkalommal a belépé előtt betoldott ütemben –, de nincs pillanatnyi megállás, rögtön felütéssel indul az alt szólam. Ezalatt a zongorista a bal kézben az első versszak kíséretét ismétli, ezúttal F-orgonaponton, a jobb kézben viszont folyamatos szextolák jelennek meg. Az énekszólamban a szöveghez idomulva egy nyolcadnyi betoldás hallható (95. kottapélda).

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

95. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 61–63. ütem

A monoton kíséret az *Edward!* felkiáltások alatt további újdonságot mutat: egy plusz félértékű hangot mindkét ütem második felében (96. kottapélda).

96. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 64–66. ütem

Az anya *O!* kiáltása alatt a szokásos tizenhatodfutamok triolafutamokká válnak (97. kottapélda).

97. kottapélda: *Edward*, op. 75 no. 1, 70. ütem

Az Anya következő versszaka egy szekunddal feljebb indul, mint eddig (98. kottapélda). Kérdésében, amely arra irányul, hogy mi lesz a fia által itt hagyott házzal és udvarral, megváltozik a dallam, az *Edward!* felkiáltások már nem terc-, hanem kvintugrásokká válnak. Az *O!* alatt az előző versszakhoz hasonló triolafutamok hallhatók,

csak itt a bal kéz felfelé, a jobb viszont először fentről ugrik lefelé oktávot, majd utána lép fel (99. kottapéllda).

Alt

Und

J. B. 136

98. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 79–80. ütem*

Ed - ward! Und was soll wer - den dein Hof und Hall, so

*poco cresc.*

herr - lich sonst und schön? O!

Tenor

Ich

99. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 84–89. ütem*

Ez a „rángatózó” kíséret megmarad egy ideig a fiú válasza alatt is. A *bis es sink und fall* szövegrész alatt a bal kéz eddigi triola-duola-negyed váltakozásai egyenletes negyedekké, a jobb kézben pedig nyolcad szünet és nyolcad hangból álló menetté, majd egy ütemmel később a fiú *O*-ja alatt – korábbi versszakokhoz hasonlóan – tizenhatod futamba csap át a kíséret. A zongora ezen a helyen lekíséri az énekes dallamát, amely pont egybeesik a szöveg jelentésével: a *stehn* (áll) szóra felérkezik, a *sink und fall* (ledől és összeomlik) szavakon pedig lefelé hajlik a dallam (100. kottapéllda).



100. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 93–95. ütem*

Különleges módon fejezi ki Brahms a két szereplő között az egymás közötti feszültséget: míg az anya az előző versszakban teljesen elhagyta az f-moll tonalitást (mintha kezdene kicsúszni a lába alól a talaj), a fiú az eredeti kezdőhangján (c) belépve újra az f-mollban folytatja és az eredeti dallamot énekli, ez alól csak az *O!* a kivétel, amelyen ott felugrik b-re, majd lelép a-ra, ezzel megelőlegezve az anya újabb szekunddal feljebb való belépését (101. kottapéllda). A tonalitással való játék előrevetíti a történet végét: az első tonális váltásnál a fiú bevallotta bűnét, viszont az Anya több egymás után lévő, tonalitásból kieső szakaszaiból már sejthető, hogy nem a fiú az igazi bűnös. Mintha Brahms ezzel egy örülési jelenetet ábrázolna.



101. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 93–95. ütem*

Az anya még egy szekunddal feljebb lép be, mint az előző versszakban, esz'-en. A zongora bal keze ezúttal C-orgonapontot játszik, mégis tonálisan teljesen kibillen a zene az f-mollból – ahogy az anya előző versszaka is –, szinte már elviselhetetlen a feszültség a párbeszédben és a kíséretben is. Az alt itt kérdez rá a legszemélyesebb részre, a fia családjára, hogy az ő sorsuk mi lesz. Az *Edward!* felkiáltás tritónusz ugráson jelenik meg (102. kottapéllda).

102. kottapéllda: Edward, op. 75 no. 1, 99–101. ütem

Az *O!* alatt ezúttal csak felfelé futó akkordfelbontások jelennek meg, nem hajlanak vissza, ahogy korábban. Rávezetnek a tenor – a gyilkosság beismerése után a második – hangnemi modulációjára, ezúttal asz-moll hangnemben. A zongora jobb keze ismét triolákat játszik, miközben felső szólamával megduplázza a fiú szólamát (103. kottapéllda).

103. kottapéllda: Edward, op. 75 no. 1, 107–109. ütem

Az *O!* először a mű során ezúttal nem lefelé hajló szekundlépéssel, hanem terclépéssel szólal meg, mindez a férfiszólamot tekintve az eddigi legmagasabb hangon (esz') történik. Mintha itt csúcsosodna ki a fiú fájdalma: ő már nem csak fiú, de apa is, aki talán soha többé nem fogja látni a gyermekét. Mindezt az anya „hibájából” és egy gyermeki „kötelességből” tett bűncselekmény miatt (104. kottapéllda). Ma úgy mondanánk, az anya parentifikálta a Fiút. Nem is hagy neki időt, szinte erőszakosan folytatja a faggatást mintegy megérkezve az érzelmi csúcsponthoz.

(89) 11

Alt

Und was willst du las-sen dei-ner Mut-ter teur? Ed.

p cresc.

9

104. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 116–118. ütem*

Az anya újra egy szekunddal feljebb kezdi a dallamát és b-mollban teszi fel a kérdést: mit fog ő rá hagyni a fia? Ismét egy hanggal feljebb kezd, majd a duett legmagasabb hangjához, a kétvonalas f-re érkezik mind az *Edward!* felkiáltásokon, mind a hirtelen oktáv *O!* kiáltáson (105. kottapéllda). Szinte esztét veszi az önzőségtől. A kíséret bal kezében oktáv-, illetve kvint-hangközök váltakoznak, a jobb kézben tizenhatod-akkordfelbontások szólalnak meg.

Mut-ter teur? Mein Sohn, das sa-ge mir! O! Fluch

cresc.

105. kottapéllda: *Edward, op. 75 no. 1, 122–124. ütem*

A drámai történetet a fiú szavai zárják: megátkozza anyját azért, amit vele tett. Ugyanazon hangról indítva teszi ezt – először a darab során –, mint az anyja, mintha átvinné az ő hangját, és átvinné az élete felett is az irányítást. A zongora mindkét szólama staccato akkordmenetet játszik, majd a jobb kézben újra akkordfelbontások sorozata hangzik a *Mutter!* szavak alatt (106. kottapéllda).

12 (90)

Tenor

will ich euch las-sen und höl-lisch Feur, Mut - - - ter, Mut -

106. kottapéllda: *Edward*, op. 75 no. 1, 125–127. ütem

Az *Ihr* (Ön) szón megáll egy félhang erejéig, ezzel teret adva a zongoristának, hogy a dallamot rávezesse az *Ihr* megismétlésére. Itt érkezik el a fiú a legmagasabb hangjához, az A'-hoz: gyűlölettől és vádtól izzik a szólama (107. kottapéllda).

- - - ter! Fluch will ich euch lassen und höl-lisch Feur, denn Ihr, Ihr rie - tets

107. kottapéllda: *Edward*, op. 75 no. 1, 128–132. ütem

Az első *O!* forte, a második piano szólal meg, nem először a duett során, az 57. ütemben már megfigyelhető volt ez a jelenség. Az utolsó ütemek zongoraszólamának dinamikája rendkívül sűrű. A hullámzó futamok pianótól mezza di vocen át újra és újra crescendálnak, így jutva el az utolsó ütem f-moll fortissimo akkordjáig (108. kottapéllda).

mir! O! O!

*p cresc.* *ff*

J. B. 136

108. kottapéllda: *Edward*, op. 75 no. 1, 133–139. ütem

### 3.5.2. Guter Rat, op. 75 no. 2

A ciklus második duettje ismét egy szoprán-alt felállású dal, újfent egy anya-lánya történetet mesél el. Rendkívül komplex duett ez is, Brahms itt is megmutatja dramaturgiai érzékét, játszik kissé a szöveggel, a hangulat váltakozását a történet kibontakozása során pedig a hangnemi változásokban és a ritmikában mutatja meg.

A szöveg a *Des Knaben Wunderhorn (A fiú csodakürtje)* német népi szöveggyűjteményből származik.

Ach Mutter, liebe Mutter,  
Ach, gebt mir einen Rat!  
Es reitet mir alle Frühmorgen  
Ein hurtiger Reuter nach.

Ó, anyám, kedves anyám!  
Ó, adjon nekem egy tanácsot!  
Minden kora reggel egy  
sebes lovas lovagol utánam.

„Ach Tochter, liebe Tochter!  
Den Rat, den geb’ ich dir:  
Lass Du den Reuter fahren,  
Bleib noch ein Jahr bei mir!”

Ó, lányom, kedves lányom!  
A tanácsot megadom neked:  
Hagyd a lovast ellovagolni!  
Maradj még egy évig nálam!

Ach Mutter, liebe Mutter,  
Der Rat der ist nicht gut;  
Der Reuter, der ist mir lieber  
Als alle dein Hab und Gut.

Ó, anyám, kedves anyám!  
Ez a tanács, ez nem jó.  
A lovas nekem kedvesebb,  
Mint az Ön minden vagyona.

’Ist dir der Reuter lieber  
Als alle mein Hab und Gut,  
so bind dein’ Kleider zusammen  
Und lauf dem Reuter nach”

Ha a lovas neked drágább,  
Mint az én összes vagyonom,  
Akkor csomagold össze a ruháidat  
És fuss a lovas után!

Ach Mutter, liebe Mutter!  
Der Kleider hab’ ich nicht viel;  
Gib mir nur hundert Taler,  
So kauf’ ich, was ich will.

Ó, anyám, kedves anyám!  
Nincs nekem sok ruhám,  
Adjon nekem száz tallért,  
Hogy vegyek, amit akarok.

„Ach Tochter, liebe Tochter!  
Der Taler hab’ ich nicht viel;  
Dein Vater hat alles verwechselt  
In Würfel- und Kartenspiel.”

Ó, lányom, kedves lányom!  
Nincs nekem sok tallérom,  
Az apád mindent eljátszott,  
Kocka- és kártyajátékon.

|                                  |                                  |
|----------------------------------|----------------------------------|
| Hat mein Vater alles verwechselt | Ha az apám mindent eljátszott    |
| In Würfel- und Kartenspiel,      | Kocka- és kártyajátékon,         |
| so sei es Gott geklaget,         | akkor az Istennél felpanaszolom, |
| dass ich sein' Tochter bin.      | Hogy a lánya vagyok.             |

|                                |                                  |
|--------------------------------|----------------------------------|
| Wär' ich ein Knab' geboren,    | Bárcsak fiúnak születtem volna,  |
| Ich wollte ziehn über Feld,    | Elköltöztem volna a mezőkön túl, |
| Ich wollte die Trommel rühren, | Megpergettem volna a dobot       |
| Dem Kaiser wohl um sein Geld.  | A császár pénzéért.              |

A versszakok többnyire megszólítással kezdődnek, kivétel ez alól a 4., 7. és 8. versszak, az utolsókettővel a költő kizökkenti az olvasót a szabályos strófikus szerkezetből, a költemény párbeszédes jellege ugyanis pont a vers végén szűnik meg, az utolsó két versszakban már csak a lány szólal meg. A zene is követi ezt az ívet: az első hat versszak párbeszédes jellegére utal a zenei szerkesztés is, ám a 7-8. versszakban ez megtörik, habár a 8. versszakban – más ütemmutatóval ugyan, de – az első strófa motivikája mutatkozik meg, amellyel a szerző zeneileg lekerekíti a történetet. Brahms emellett hihetetlen játékosággal dolgozza fel a szöveget. A versszakokat kissé elnyújtja, ugyanis minden strófa végén szövegismétlés található (109. kottapélda).

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Alto, in G major (one sharp). The Soprano part is on the top staff, and the Alto part is on the bottom staff. The Soprano part has three red boxes highlighting specific phrases: 'rei. tet mir al. le früh. mor. gen', 'ein hur. ti. ger Reu. ter nach,', and 'ein hur. ti. ger Reuter'. The Alto part has one red box highlighting the word 'nach.'.

109. kottapélda: *Guter Rat*, op. 75 no. 2, 7–17. ütem

A szerző az utolsó sorok három különböző jellegű megduplázásával a versben rejlő dramaturgiai ívet felerősíti. Míg az első négy versszakban csak egyszerően megkettőzők a szereplők az utolsó sort, a következő kettőben már egy-egy rész külön kiemelve háromszor

is megszólal (*so kauf ich, Würfel*): előbbinél a lány akaratoskodik, utóbbinál az anya szembesíti gyermekét apja tetteivel (110. kottapélda).

The image shows a musical score for a duet. The top system features a vocal line (Sopran) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Va . ter hat al . les ver . rau . schet in Wür . fel: und Kar . ten . spiel, in". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The bottom system continues the vocal line with the lyrics: "Hat mein Va . ter al . les ver . rau . schet in Wür . fel:, in Wür . fel: und Kar . ten . spiel." and the piano accompaniment. The tempo/mood marking "poco f" is present in the piano part.

110. kottapélda: *Guter Rat*, op. 75 no. 2, 62–70. ütem

A hetedik versszakban a lány már két sort ismétel meg, ez a történet csúcspontja, végül újra csak egy sor szólal meg duplán (111. kottapélda).

The image shows a musical score for a duet. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Wür . fel: und Kar . ten . spiel, so sei es Gott ge . kla . get, daß ich sein Toch . ter". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The tempo/mood marking "un poco sostenuto" is present in the piano part. The bottom system continues the vocal line with the lyrics: "bin, so sei es Gott ge . kla . get, daß ich sein Toch . ter". The piano accompaniment continues. The tempo/mood marking "poco rit." is present in the piano part.

111. kottapélda: *Guter Rat*, op. 75 no. 2, 71–80. ütem

A zenei anyagban is az első négy versszak tartozik szorosan össze: a szoprán szólamát az alt – kis különbséggel – tükörfordításban énekli, majd ugyanez megismétlődik. Ebben a négy versszakban a lány mindig a duett hangnemében, E-dúrban énekel, míg az anya mindkét versszakában kilép a domináns H-dúrba (112. és 113. kottapéldák).

Lebhaft und lustig

Ach Mutter, lie-be Mut-ter, ach gebt mir ei-nen Rat! Es

Allegretto giocoso

p

legg

Alt

nach. Ach Tochter, lie-be Toch-ter! den Rat, den geb ich dir: Laß

112. és 113. kottapéldák: *Guter Rat*, op. 75 no. 2, 1–6. és 12–17. ütem

Zenei újdonság az ötödik strófában jelenik meg, amely a rá következő két versszakkal egyfajta középrészt alkot: megváltozik mindkét szólam dallama és új előjegyzés, ezzel együtt új hangnemek jelennek meg. A lány először panaszkodik G-dúrban, kis híján könnyörög, majd álmodozva örül a pénznek, amit már szinte a lelki szemei előtt lát, hogy mire fog költeni. A következő versszakban az anya magyarázkodik, hogy miért nem fog tudni gyermekének pénzt adni. Párhuzamos e-mollban válaszol, ám ezúttal végig imitálja – kisebb eltérésekkel – a lány előző versszakának dallamát terccel lejjebb: az első két sort kivételesen nem tükörfordításban, hanem eredeti formájában, a 3-4. sort egy hang különbséggel tükörfordításban, az „in Würfel” szövegrész ugyanazokon a hangokon szólal meg, míg a negyedik sor ismétlése újra terckánonban zárul.

A 7. versszak már h-mollban következik, ekkor a lány már dühös és apját vádolja. Elkecseregettségét erősítve a dal legmagasabb hangját kapta itt a szoprán, g"-t a *Gott* szón (kétszer is). Ez a rész nevezhető a duett csúcspontjának, amikor a teljes utolsó mondatot, azaz a 3-4. verssort megismétli a szereplő és egy korábban nem hallható dallamot énekel. A „Tochter” szón megjelenő nagy nyújtott ritmus a 80. ütemben még inkább nyomatékosítja a lány felháborodását, valamint Isten ellen irányuló haragját (111. kottapélda).

A három versszakos középrész után a zongora vezeti fel az utolsó, egystrófás szakaszt. Ritmikája ugyan teljes eltér a korábbiaktól, hangulatában azonban újra az első részt idézi meg (*Lebhaft* a szerzői utasítás, mint a duett elején). Brahms visszatér az eredeti hangnemhez, az ütemmutatót azonban megváltoztatja és a párosból a páratlan metrika felé billenti: 6/8-ot ír ki, ugyanakkor zárójelben megtartja 2/4-t is a könnyebb érthetőség kedvéért. Az utolsó zenei rész akár egyfajta ráadásversszak is lehetne, hiszen a történet a 7.

versszak után le is zárulhatna, ám a lány úgy érzi, hogy még el kell mondania valamit, a dühe fokozódik: miután hibáztatta az apját, amiért eljátszotta a család pénzét, és a Jóistent, hogy egy ilyen családba kellett születnie, itt már a sorsot is átkozza, hogy nem fiúnak született, aki elmehetne katonának szolgálni és pénzt keresni.

Az utolsó strófában az első versszakok dallama jelenik meg újra, azonban kissé változtat a ritmuson Brahms a 6/8-os lüktetés miatt, ami táncos jelleget kölcsönöz a szólamnak. A „Trommel” szóhoz kapcsolódik a 87-88. ütemben található jobbkézmozgás a zongoraszólamban – a strófát is ez az effekt vezette be –, amely a katonazenekarokra jellemző dobpergést utánozza. Annak ellenére, hogy a szöveg alapján drámai lezárást kívánna a történet, a zene egyáltalán nem ezt a hangulatot mutatja. Épp ellenkezőleg, szinte repked, ugrál örömeiben a szoprán és a zongorista, majd a duett dúr hangnemben zárul, mintha az élet menne tovább (114. kottapélda).



114. kottapélda: *Guter Rat, op. 75 no. 2, 84–87. ütem*

A dal karaktere és könnyed lezárása az op. 61 no. 1-es dallal mutat rokonságot. A ciklus első két dala a szereplőket illetően mutat rokonságot, mégis nagyon más szemszöget mutat be, más ugyanis egy anya-fia és egy anya-lánya kapcsolat. A lánygyermek esetében megjelenik a kiszolgáltatottság szomorúsága, és a tehetetlenség, hogy nem tudják igazán irányítani a sorsukat, bele kell törődniük a korlátozott lehetőségeikbe. Az Edwardban a fiú az anyját átkozza el, itt a lány – illetve az anyja – inkább az apját teszi felelőssé a család elszegényedéséért. Itt még nem is történt tragédia, nem történt gyilkosság.

### 3.5.3. So lass uns wandern!, op. 75 no. 3

Ebben a románcban egészen másfajta szerelmi történet bontakozik ki, mint amikre a korábbi duettsorozatokban volt példa: Brahms egyetlen igazi beteljesült szerelmi duettjét írta meg a sorozat harmadik dalaként. Emellett ez az egyedüli duett, amelyben nincsen altszólam; a ritka kivétel mutatja, mennyire kedvelhette a szerző a mélyebb női hangokat. A duett végig rendkívül nyugodt hangvételű, nincsenek komoly drámai kilengések. A dalt cseh népi szövegre írta a zeneszerző.

|                                                                                                                               |                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ach Mädchen, liebes Mädchen,<br>Wie schwarz dein Auge ist!<br>Fast fürcht' ich, es verzaubert<br>Mich einst voll arger List.  | Ó, lányka, kedves lányka!<br>Mily fekete a szemed!<br>Szinte attól félek,<br>Hogy egy nap gonoszul elvarázsol majd.     |
| „Und wär mein Auge schwärzer,<br>Um vieles schwärzer noch,<br>Dich, Liebster mein, verzaubern<br>Ich tät' es niemals doch!    | Bár a szemem feketébb lenne,<br>Még sokkal feketébb.<br>Téged, kedvesem<br>Soha nem varázsolnálak el.                   |
| Die Kräh' auf jener Eiche,<br>Sieh, wie sie Eicheln pickt!<br>Wer weiss, wen einst der Himmel<br>Zum Bräutigam dir schickt!   | A varjú azon a tölgyfán,<br>Nézd, hogy csipegeti a makkot.<br>Ki tudja, kit fog egyszer<br>Vőlegényednek küldeni az Ég. |
| „Und sprich, wen soll er schicken?<br>Ich gab ja dir mein Wort,<br>Weisst, unterm grünen Baume,<br>Bei unsrer Hütte dort.”    | Mondd, kit küldjön?<br>Szavamat adtam neked,<br>Tudod, a zöldellő fa alatt<br>Ott a házunknál.                          |
| Wohlan, so lass uns wandern,<br>Du wanderst frisch mit mir:<br>Ein Kleid von grüner Farbe,<br>Mein Mädchen, kauf' ich dir.”   | Na jó! Menjünk, vándoroljunk!<br>Te frissen vándorolsz velem.<br>Egy zöld ruhát, lányka<br>Veszek neked.                |
| „Ein Kleid von grüner Farbe,<br>Dass auch nicht gar zu lang:<br>So kann ich mit dir wandern,<br>Nichts hindert mich im Gang.” | Egy zöld ruhát,<br>Mely nem túl hosszú,<br>Így vándorolhatsz velem,<br>Semmi sem akadályoz a mozgásban.                 |
| Wir wollen lustig wandern,<br>Bergüber und talein;<br>Die grossen, freien Wälder<br>Sind unser Kämmerlein.”                   | Boldogan akarunk vándorolni,<br>Hegyre fel és völgybe le,<br>A nagy, tágas erdők<br>Lesznek a szobáink.                 |

Egy ideig a két szereplő felváltva énekel, a férfi kezdi és a nő válaszol. A 6. strófától a darab végéig pedig együtt énekelnek.

A zongora negyedfelütéssel indul, majd a kétütemes *poco forte* előjáték felvezeti az énekes dallamát, egyre magasabb fekvésű akkordokkal, de a férfi még ennél is magasabbra ugrik, szinte magabiztosan szárnyal. Nyugodt arpeggio-akkordok jelennek meg a bal kézben immáron *piano* jelzéssel, felettük egyenletes hullámzó nyolcadmenetek a jobb kézben (115. kottapéllda). A 3-4. verssort megismétli Brahms – ugyanez történik a 2. versszakban is –, a 10. ütemben a jobb kéz felfelé ívelő dallammal vezeti rá az énekest az ismétlésre, amelyben augmentált dallammal érkezünk meg a strófa végére.

115. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 1–4. ütem

A szoprán nem várja meg a tenor zárósorának végét, az utolsó két hang alatt belép és szinte pontosan imitálja annak dallamát, ami a szerelmesek egyetértését, az érzések kölcsönösségét szimbolizálja (116. kottapéllda). Mindössze annyi változás történik a szólamában, hogy az utolsó két ütemet diminuálva szólaltatja meg. Így a Férfinak már „nem szükséges” belevágnia a Nő szavába. A zongorakíséret motivikailag és ritmikailag hasonló az elsőhöz, két ütem – a 11-12. és a 23-24. – teljesen meg is egyezik, ami szintén mutatja a pár egymásra hangolódását.

116. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 14–17. ütem

A harmadik versszakban a férfi új zenei anyagot kap, de marad a nyugodt, népies hangvétel, illetve itt már nem ismétli meg az utolsó két verssort. A zongorakíséret megváltozik, már nem az 1-2. strófa nyugodt karakterű, folyamatos nyolcadmozgásos akkordfelbontásokból álló anyaga folytatódik: középen szinkópák szólnak – az első két verssor alatt szinte végig d', majd a 3-4. sor alatt fisz hangon recitálva –, a két szélső szólamban pedig ellenmozgásban lévő, nagy és kis nyújtott ritmusokat váltogató dallamok, amelyeket a második két sorra még mindig ellenmozgásban haladó félhangértékű akkordok váltanak fel. Utóbbi szólamokkal kapcsolatban külön érdekesség, hogy a második verssor alatt a jobb kéz dallama éppen a tenor dallamával megegyezik (117. kottapélda).



117. kottapélda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 27–30. ütem

A 3-4. verssornál a szöveg egészen bensőségessé válik, szinte álmodozva énekel a férfi, utalva a kapcsolat elmélyülésére, hogy majd egyszer vőlegénye lehet a nőnek. De vajon ki lehet az, akit az Ég neki rendel? Bizakodva várja a nő választát, de közben a zongoraszólam egészen visszafogott, mintha a bizakodásba félelem is vegyülne, az utolsó ütemben még egy *decrescendo* jelzés is ki van írva (118. kottapélda). Valószínűleg kivételesen ezért nincsen kiírva az új szereplő belépésekor *piano* kiírás a zongoristának.



118. kottapélda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 31–34. ütem

A 4. versszak első két sorában a szoprán ismét a tenor előző versszakának dallamát imitálja: a Nő biztosítja a Férfit arról, hogy nincs más az életében, csakis az övé lesz, hisz

már a szavát adta. A harmadik sortól tér el, el is modulál F-dúrba. Az álmodozás egy újabb szintre kerül a hangnemi kitekintéssel, a Nő visszaemlékszik arra a boldog pillanatra a házuknál a fa alatt, amikor szavát adta, hogy hozzámegy a Férfihoz. A lánykérés pillanatában, a pár életének intim történetének felidézésekor a zongorista *dolce* kiírást kap a kísérethez, emellett a félhangértékű akkordokból és szinkópákból álló zongoraszólamhoz a jobb kéz nagyívű új dallamot kap a „Baume” (fa) szó alatt – újabb finom zeneszerzői megoldások Brahmtól a szöveg zenei kifejezésére.

A negyedik sor is eltér a fiú adekvát sorához képest, nem lefelé lép a kezdő d" hangról, hanem felfelé, de végül mégis a tenorral megegyezően ugyanazokon a hangokon zár, csak éppen a D-dúr akkord físz'-a' hangjai helyett az F-dúr f'-a'-ján. A szintén bensőséges „unsrer Hütte” („a mi házuk”) szavak alatt játszódik le mindez, amelyekre a zeneszerző folyamatos nyolcadokból álló hullámzó mozgást komponált. Így az előző két ütemmel összevetve egy finom, hullámmozgással teli párbeszéd rajzolódik ki a szoprán és a zongora jobb keze között, amelyhez még a következő ütem is kapcsolódik a zongoraszólammal a „dort” (ajtó) szó alatt (119. kottapélda).

119. kottapélda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 39–42. ütem

Az ötödik strófa dallamát tekintve visszatér a kezdetekhez, a tenor dallama teljesen megegyezik az első versszakkal. Apró dinamikai különbség azonban megfigyelhető az első sorban: a duett legelején található *piano* kiírás helyett itt *fortepiano* szerepel. Az első két sor eredeti kíséretének nagyobb, nyolcadmozgásos legatoívei helyett itt a két kézen megjelenő szinkópás ritmika jelenik meg, néhány ponton az énekes hangjait megduplázva. A 3-4. sorra még visszatér az eredeti nyolcadmozgásos kíséret, hogy ezzel is megágyazzon a közös duettnek, a 6-7. versszaknak, a teljes egyetértésnek és harmóniának (120. kottapélda). A tenor ezúttal nem ismétli meg az utolsó sort, mint a darab legelején.



120. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 43–47. ütem

Az eredeti szöveg megismétli az első sorban az előző versszakból az „ein Kleid von grüner Farbe” sort, eközben a két szólam először a duett során egyszerre jelenik meg, közös énekük ellenére itt még *piano*, illetve a zongorának *dolce* a szerzői utasítás. Brahms nem engedi rögtön, hogy az érzelmek túlságosan eluralkodjanak, a *das auch nicht gar zu lang* mondaton mindketten hosszú hangot énekelnek, kissé megállnak, elrévednek a múltba, hisz egy kis pajzánság jelenik meg. A szoknya, amit a férfi adott ajándékba a nőnek, nem volt éppen túl hosszú. Olyan ez, mintha összekacsintának. A harmadik verssorra azonban már *poco forté*t ír Brahms elő. Itt a két szólam szövegét tekintve kissé különválnak, hiszen a lány egyes szám első személyben, míg a fiú egyes szám második személyben énekel: *ich-du, mich-dich* (121. kottapéllda).



121. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 52–55. ütem

A negyedik sort megismétlik az énekesek, amelynél megfigyelhető, hogy a Nő nyújtott ritmusokat énekel, míg a férfi negyedeket. Mintha ennél a pontnál is apró játékot játszana Brahms a szavakkal: ahogy a szereplőket se akadályozza semmi a mozgásban („Nichts hindert mich im Gang”), úgy őt sem a szólamok mozgatásában. Így a mozgás ezen a ponton akár az egymástól való elmozdulást is jelentheti, erre erősít rá a Férfi „Gang” szón való finom mozgása is. A verssor végén a dal első koronás kiállása található itt a D-dúr dominánsán: a szereplők megállnak kissé, mintha még egyszer átgondolnák, együtt

haladjon-e tovább a sorsuk, hogy aztán végül a közös vándorlás mellett döntsenek (122. kottapéllda).

122. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 56–60. ütem

Az utolsó versszakban még egyszer megszólal az alapidallam, ezúttal a nő szólamában, miközben a férfi szólama harmóniaiilag alátámasztja. A zongoraszólamokban megmarad az előző két versszak szinkópás, akkordikus kísérete. A férfit útján a nő kíséri, innentől közös útjuk lesz. Szinte megrázó ezt a szelíden gyönyörű magánéleti boldogságra vágyást felfedezni Brahmsnál. Szívbe markoló, hogy valaki, akinek ez a teljesség nem adatott meg, szíve mélyén élete végéig vágyhatott rá és zenéjében megénekelte. *Forte* indul a két énekes, ami a közös boldogság lendületére utal. Most a férfi cifrázza egy kissé pár hang erejéig a dallamot (123. kottapéllda).

123. kottapéllda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 61–65. ütem

A 3-4. verssort megismétlik, de azon belül is a „grossen” szót megduplázza a tenor. Az ismétlés vége az eredeti, kétütemes hosszabb változat („unser Kämmerlein”), ezzel is nyomatékosítják a szerelmesek egymásnak tett esküjüket. Csak a tenor hajlít kissé a „Wälder”, „unser” és „Kämmer” szavakon. A zongorakíséret visszatér a duett első versszakának zenei anyagához. Váratlanul hat a zongora-utójáték annak ellenére, hogy az

első két üteme megismétli az előjáték első két ütemét, a harmadik üteme pedig visszautal korábbi versszakokra (2. és 6. versszak). Hosszabb terjedelem és nagyobb dallamív helyett két akkorddal zárja le, kissé nyersen, amely kevésbé illeszkedik egy szerelem kiteljesedéséhez (124. és 125. kottapélda).

124. kottapélda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 66–70. ütem

125. kottapélda: *So lass uns wandern!*, op. 75 no. 3, 71–76. ütem

### 3.5.4. Walpurgisnacht, op. 75 no. 4

Az utolsó duettet komponálta Brahms időben is utoljára, mely egyben egyik legkomplexebb és legnehezebb darabja is. Szinte modernnek mondható megoldásokkal van tele és hangzásvilágát tekintve is egészen előremutató. Két szoprán előadóra írta a szerző, de leggyakrabban szoprán és alt adja elő. Az alsó szólam hangterjedelme ebben a műben a legszélesebb, c'-től a"-ig terjed. Ezzel magasabbra tör, mint a felső szólam, ami csak gisz"-ig megy.

A *Walpurgisnacht* a sorozat második anya-lánya duettje, szabályos dialógusokkal. A költeményt már Carl Loewe is megzenésítette 1824-ben op. 2-es *Drei Balladen* című szólódalsorozatának harmadik darbjaként. A szöveg szerzője Georg Wilhelm Heinrich Häring német író (1798–1871), aki Willibald Alexis álnéven publikálta verseit és regényeit.

### 3. Dramaturgiai eszközök a duettek énekszólamaiban

|                                                                                                         |                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lieb' Mutter, heut' Nacht heulte Regen und Wind.<br>„Ist heute der erste Mai, liebes Kind!”             | Kedves anyám, ma éjszaka eső és szél süvöltött.<br>„Ma május elseje van, kedves gyermekem.”                 |
| Lieb' Mutter, es donnerte auf dem Brocken oben.<br>„Lieb' Kind, es waren die Hexen droben.”             | Kedves anyám, dörgött ma fent a Brocken hegyen.<br>„Kedves gyermekem, azok a boszorkányok voltak ott fent.” |
| Liebe Mutter, ich möcht' keine Hexen sehen.<br>„Liebes Kind, es ist wohl schon oft geschehn.”           | Kedves anyám, nem akarok boszorkányokat látni.<br>„Kedves gyermekem, de hát már sokszor megesett.”          |
| Liebe Mutter, ob im Dorf wohl Hexen sind?<br>„Sie sind dir wohl näher, mein liebes Kind.”               | Kedves anyám, vajh a faluban is vannak boszorkányok?<br>„Közelebb is vannak hozzád, kedves gyermekem.”      |
| Ach, Mutter, worauf fliegen die Hexen zum Berg?<br>„Auf Nebel, auf Rauch, auf loderndem Werg.”          | Ó, anyám, min repülnek fel a boszorkányok a hegyre?<br>„Ködön, füstön, lángoló ösvényen.”                   |
| Ach, Mutter, worauf reiten die Hexen beim Spiel?<br>„Sie reiten, sie reiten den Besenstiel.”            | Ó, anyám, min lovagolnak a boszorkányok játék közben?<br>„Seprűnyélen, seprűnyélen lovagolnak.”             |
| Ach, Mutter, was fegten im Dorfe die Besen!<br>„Es sind auch viel Hexen auf'm Berge gewesen.”           | Ó, anyám, mit separtek a faluban a seprűk?<br>„A hegyen is sok boszorkány volt.”                            |
| Ach, Mutter, was hat es im Schornstein gekracht!<br>„Es flog auch wohl Eine hinaus über Nacht.”         | Ó, anyám, mi omlott be a kéményben?<br>„Biztos egy ott repült ki éjjel.”                                    |
| Ach, Mutter, dein Besen war in der Nacht nicht zu Haus!<br>„Lieb's Kind, so war er zum Brocken hinaus.” | Ó, anyám, a te seprőd éjjel nem volt itthon.<br>„Kedves gyermek, akkor a Brocken hegyen volt kint.”         |
| Ach, Mutter, dein Bett war leer in der Nacht!<br>„Deine Mutter hat oben auf dem Blocksberg gewacht.”    | Ó, anyám, az ágyad üres volt éjjel.<br>„Az anyád éjjel fent a boszorkányok hegyén őrködött.”                |

A strófák hossza meglepően rövid, kétsoros versszakokból áll a mű, mindegyiknek az első sorában a lány beszél – többször kérdést tesz fel –, a másodikban pedig az anya reagál, válaszol. A történet itt is lassan bontakozik ki, bár sejthető a végkifejlet. Az első négy versszakban a lány a „Liebe” (kedves) jelzővel szólítja meg az anyát, majd ez elmarad és már csak egy „Ach” felkiáltás áll a lány sorainak elején. Az anya csak a második és harmadik, illetve az utolsóelőtti strófában válaszol a „kedves” jelzővel. Válaszai rövidek és furcsák, az egyik szinte kitér a kérdés elől, nem is igazán érthető, arra a kérdésre ugyanis, hogy mit sepernek a seprűk a faluban, egészen másképp válaszol: „Sok boszorkány volt fent a hegyen is” – itt mintha már direkt terelné a témát arrafelé, amerre lánya nem meri. Majd az utolsó sorban az anya valójában már boszorkányként válaszol lányának, nem anyaként

(„Deine Mutter”).<sup>27</sup> Egy másik furcsaság a hegy kétféle elnevezése és annak használata a duettben: Brocken-hegy a földrajzi neve annak a magaslatnak, amelyen a boszorkányszombatokat tartották, a Blocksberg szót pedig – ami általánosságban a boszorkányok hegyét jelenti – kezdetben csak erre a térségre, majd a kora újkorban más európai helyekre is elkezdték használni.<sup>28</sup> Az eredeti, 1824-es költeményben Alexis már az utolsóelőtti strófában is a Blocksberg elnevezést használta, ezt zenésítette meg egyébként Loewe még ugyanabban az évben.<sup>29</sup> Brahms azonban a vers egy tizenkét évvel későbbi változatát használta,<sup>30</sup> amelyben az egyik legfontosabb változás, hogy Alexis az utolsó versszakra hagyta meg csak a Blocksberg név megjelenését, így csak a legvégén derül ki, hogy az anya, aki a Brocken-hegyen volt kint, valójában a boszorkányján járt, tehát ő maga is boszorkány.

A duett különlegessége, hogy a zongoraszólamnak más ütemmutatót írt elő Brahms, mint az énekeseknek: előbbi a 6/8-ban, míg utóbbiak a 2/4-ben van. A hemiola mint ritmikai jelenség különböző ütemmutatókkal való megjelenítése igen ritka volt még a korban, leghíresebb példája száz évvel korábbi, Mozart *Don Giovanni* című operájának első felvonásbeli fináléja. Brahms ebben a duettben valószínűleg azért alkalmazta ezt a megoldást, mert nem csupán pár ütem erejéig van hemiola a dalban, hanem végig 2:3-as lüktetésű a szólamok aránya.

A zongora-előjáték egészen hosszú, hatütemes – ez az eddigi duettekhez képest sokkal hosszabb. A hat ütemből az utolsóban szünet van az elsőként belépő énekszólam előtt, ami megelőlegezi a történet sötét hátterét. A jobb kéz egy negyed szünet után indul. Ez a jelenség aztán megmarad a későbbiekben is, a második, harmadik ütemben is szünet van az ütem egyen. Később, az énekszólam alatt is a bal kézben negyed szünet, míg a jobb kézben nyolcad szünettel indul a dallam. A szoprán I. negyed felütéssel indul kromatikusan felfelé menő dallammal, melynek iránya követi a kérdőmondatok beszédirányát. Alatta a zongora bal kezének felső szólamában található az előjáték jobb kezének kromatikus, baljós motívumát. A szoprán II. átveszi a szoprán I. utolsó hangját és azon indítva lefelé hajló

<sup>27</sup> Raphael Atlas: „Text and Musical Gesture in Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano.” *The Journal of Musicology*. 10/2. (1992. tavasz): 231–260. 252.

<sup>28</sup> Aaron John Henry Larsen: „Darkest forests and highest mountains: the witches' sabbath and landscapes of fear in early modern demonologies.” <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13507486.2023.2230591> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 05. 29.)

<sup>29</sup> Carl Loewe: *Walpurgisnacht*, op. 2/3. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP758117-PMLP184814-loewe\\_E.848.b.\\_Balladen\\_Op.2\\_No.6.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP758117-PMLP184814-loewe_E.848.b._Balladen_Op.2_No.6.pdf) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 05. 29.)

<sup>30</sup> Willibald Alexis: „Walpurgisnacht.” In: Willibald Alexis: *Balladen* (Berlin, 1836). [https://digital.zlb.de/viewer/image/15466911/8/LOG\\_0004/](https://digital.zlb.de/viewer/image/15466911/8/LOG_0004/) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 06. 01.)

dallamot énekel: a kérdő mondat zaklatottsága, nyugtalansága után a válasz meg akar nyugtatni (126. kottapélda).

The musical score is for the first system of 'Walpurgisnacht, op. 75 no. 4, measures 1-14'. It includes parts for Soprano I, Soprano II, and Piano. Soprano I and II have vocal staves with a pink box highlighting the first measure. The Piano part has a complex accompaniment with a pink box highlighting the first measure. The lyrics are: 'Lieb Mutter, heut Nacht heul-te Regen und Wind. Ist heut der erste Mai, liebes Kind!'. There are red arrows indicating melodic lines and a green box highlighting a specific piano accompaniment figure.

126. kottapélda: Walpurgisnacht, op. 75 no. 4, 1–14. ütem

A következő kérdés idomul a szöveghez ritmikailag, a „*donnerte*” szón triola van, ezt leszámítva megegyezik az első kérdéssel. A szótagszám a sor végén is eggyel több, így a szoprán I. még lelép egy oktávval az „oben” szón és belelóg a válaszba. Habár a szoprán II. második válasza ugyanannyi szótagból áll, mint az első, viszont prozódiailag másképp tagolódik, amit Brahms is szem előtt tartott – itt egyébként csalt egy szótagot a szerző, lásd később a „Lieb” szó magyarázatánál –, ennek megfelelően nem ütem egyre érkezik meg a szólam, így ez is belelóg a szoprán I. következő kérdésébe. A két szólam szinte egymásba olvad, mivel a szoprán II. pont arra az e'-re lép le, amin a szoprán I. belép. Ezt a két helyet leszámítva végig egymás után lépnek be a szólamok.

A szoprán I. harmadik belépésénél a Lány „Lieb” helyett „Liebe”-t énekel, így kétagúvá válik a szó, amit Brahms két nyolcadba sűrít. A szerző itt ugyan pont megtartotta a költemény második változatának eredetijét, az előző versszakban azonban változtatott: a

második strófa első sorában „Liebe”, második sorában „Liebes” állt. Minden bizonnyal kompozíciós döntés volt, hogy változtatott Brahms a szótagszámokon, így ugyanis a harmadik strófában torlódnak csak a szótagszámok a sor elején, és a zenei anyag is itt változik meg (a szoprán I. első üteme még hasonló az első két strófának dallamához, utána változik meg teljesen). Zene és szöveg tehát együtt szolgálja a feszültség fokozását. A szoprán II. válasza, ami ezúttal egy szekunddal lejjebb indul, kis időre elmodulálunk C-dúr felé – mintha az anya meg akarná nyugtatni gyermekét: nincs azzal semmi baj, ha időnként boszorkányokat lát. Próbálja lelkileg felkészíteni lányát az igazságra.

A zongorakíséret eddig stabilnak bizonyul, az ötödik versszaknál történik változás. Itt változik meg a lány kérdése is, *Ach, Mutter* lesz. A jobb kézben eltűnnek az ütem elején lévő nyolcad szünetek, helyette fent hosszú, egész ütemen át tartó tartott hangok jelennek meg. Ezek oktávpárhuzamban imitálják a lány dallamának fő hangjait. A jobb kéz egy oktávval feljebb, a bal kéz egy oktávval mélyebbre kerül – kitágulnak a billentyűs kíséret regiszterei. Az anya énekszólamába egyre több kvart- és kvintugrás kerül, ami szintén a titok felfedésének közeledtét sejteti. Itt éneklí a sora és egyben az egész dal legmélyebb hangját, c'-t talán a *Berg, hegy* szó ellentételeként megjelenő *Werg, ösvény* szó kiemeléseként. (127. kottapéllda).

The image shows a musical score for Johannes Brahms' *Walpurgisnacht*, op. 75 no. 4, measures 36-46. The score is in C major and 4/4 time. It features two vocal parts (Soprano I and Soprano II) and a piano accompaniment. The lyrics are in German. Red boxes highlight specific musical phrases in the piano part, and green boxes highlight specific lyrics in the Soprano II part.

Lyrics (Soprano I):  
 Ach Mutter, wo auf fliegen die  
 näher, mein liebes Kind.  
 Hehen zum Berg? Ach  
 Auf Nebel, auf Rauch, auf lodern dem Werg.

Lyrics (Soprano II):  
 Ach Mutter, wo auf fliegen die  
 näher, mein liebes Kind.  
 Hehen zum Berg? Ach  
 Auf Nebel, auf Rauch, auf lodern dem Werg.

127. kottapéllda: *Walpurgisnacht*, op. 75 no. 4, 36–46. ütem

A hatodik strófa egyre magasabbra tör, egyre nagyobb ugrással indul, szextlépéssel. Ennél magasabbra csak a legutolsó versszak jut. A sor közepén újabb nagy, ezúttal lefelé

ívelő ugrás is található, kvint hangközön. Ez a két ugrás a fokozódó zaklatottságot jelzi, amit csak fokoz az ötödik versszakról kezdődő folyamatos hangnemi moduláció.

A hetedik versszak alatt a zongorakíséret egészen megváltozik, mindkét kézben oktávugrások nyolcadmenete hallható. A lány kétszer ismétli meg ugyanazt a dallamot, először a darab során. Az anya az ő záró hangján indítja a sorát. A *Hexen* szón felfelé ugrik. A zongorakíséret a kérdés alatt hármastagolású, a válasz alatt kettes (128. kottapélda). A bal kéz motívuma már jól ismert, de versszakról versszakra egyre magasabbra kerül, ennél a pontnál már d-moll a hangneme.

Dor - fe die Be - sen! Ach  
Es sind auch viel He - xen aufm Ber - ge ge - we - sen.

128. kottapélda: *Walpurgisnacht*, op. 75 no. 4, 57–62. ütem

A nyolcadik versszak még egy fél hanggal feljebb kerül, immár esz-mollba. A két énekszólam dallama teljesen megegyezik a hetedik versszakban énekelt dallamukkal. A kíséret is ehhez idomul, fél hanggal feljebb játssza el az előző strófa dallamát.

A kilencedik versszakban – már szinte várhatóan – a lány fél hanggal feljebb énekel, de váratlanul a kérdésen belül még egy fél hanggal feljebb folytatja. Ennek hatására az anya már egy teljes hanggal feljebb kezdi a választ, mint az előző strófában. Érintőlegesen el is éri a dal legmagasabb hangját. Hasonlóan az előző versszakhoz, itt is a dallam legvégén felfelé hajlított ugrással érkezik meg, a válasz pedig nyolcad felütéssel kezdődik (129. kottapélda).

Nacht nicht im Haus! Ach  
Liebs Kind, so war er zum Bro - cken hin - aus.

129. kottapélda: *Walpurgisnacht*, op. 75 no. 4, 73–78. ütem

A történet egyre jobban felgyorsul. A lány valójában már tudja, hogy az Anya kicsoda, de az még nem vallja be. A drámai feszültség szinte már elviselhetetlen. Tempójelzés nincs kiírva, de nagyon vissza kell fognia magát a zongoristának, hogy ne gyorsítson. Ebben segítségére van a zongoraszólam változatlanlansága.

Az utolsó versszakban a lány már szinte esztét veszti, a sora közben többször is ugrál, menet közben fél hanggal feljebb jutva. Alatta a már megszokott tömött oktávugrásos nyolcadmenet megy a zongorakíséretben. A válasz ütemében a zongora teljesen elnémul, megáll egy pillanatra, ezzel is fokozva a drámai feszültséget. A drámai válasz alatt a jobb kéz kettes tagolású, megjelennek a darab során először a duolák, míg a bal kéz folytatja a nyolcadmeneteket, de már nem oktávugrásokkal, hanem felfelé hajló dallamívvel. Majd a „gewacht” szó alatt hármas tagolásra vált (130. kottapélda).

28 (108)

Sopran II

Mut - ter, dein Bet - te war leer in der Nacht! Dei.ne

Mut - ter hat o - ben auf dem Blocks - berg ge - wacht, dei.ne

marc. f

130. kottapélda: Walpurgisnacht, op. 75 no. 4, 79–88. ütem

Az anya a választ teljes hosszában megismétli, kétszer mondja ki a nyomatékosítás miatt. A második mondat szinte tökéletesen megegyezik a lány első kérdésének dallamával. Először a tartott véghang miatt egy ütemmel meghosszabbítja azt, másodszorra augmentálva, az "a"-t hosszan kitartja. A négyütemes válaszból így 5+6 ütemes válasz lesz. *Sforzato marcato* a kiírás. A zongorakíséret új zenei anyagot kap, a bal kéz először kettesével, majd hármasával száguld akkordfelbontással, több mint három oktávot jár be. Most először nem az ütemek elején, hanem a végén van nyolcadszünet, a szaggatottságot, hajszoaltságot ezzel is felerősítve. Az eredeti dallama pedig átkerül a jobb kézbe tömör akkordmenetben.

A zongora-utójáték folytatja a tizedik versszak kíséretét három ütemen keresztül, majd három ütem akkordmenet következik pikárdiai zárlattal (131. kottapélda).

Mut - ter hat o - ben auf dem Blocks - berg ge - wacht.

131. kottapélda: Walpurgisnacht, op. 75 no. 4, 89–99. ütem

#### 4. A zongoraszólam dramaturgiai szerepe a duettekben

Mivel Brahms zeneszerzői tevékenysége mellett kiváló zongorista is volt, magától értetődő, hogy fontos szerepet szánt a hangszeres kíséretnek a dalokhoz hasonlóan a duettek esetében is.

Általánosságban feltűnő, hogy a zongoraszólam mennyire segíti az énekeseket, alátámasztja azok szólamait. Egyetlen esetet sem találtam, ahol a zongora az énekszólamok ellenére vagy azok megzavarására játszana, sőt legtöbbször dallamaik részleteit vagy akár teljes dallamukat is duplázza. Egyes daraboknál pusztán kísérszerepet kap, másoknál mintegy harmadik, önálló szereplővé válik.

Emellett néhány duett esetében előfordul, hogy elsősorban a zongora-utójátékok alkalmával olyan érzésünk van, mintha az énekesek által kimondatlan vagy kimondhatatlan történeteket a zongorista mesélné el, ezzel akár a szöveg ellenére is sejtetve a történet kimenetelét. Igazán szólisztikus szerepvállalásra természetesen az elő-, köz- és utójátékok esetében van lehetősége. Az énekszólamok alatt is megfigyelhető azonban, hogy nemcsak hangulati aláfestést ad, hanem gyakran az egyes szavak jelentését is hordozza, melyre korábban Johann Sebastian Bachnál volt ilyen mértékben példa. Az elő- és közjátékokban legtöbbször megelőlegezi az énekszólamok dallamait, ezzel is segítve azok belépését.

Mindössze két esetben nem írt Brahms zongora-előjátékot. Az op. 20 no. 1-es *Weg der Liebe I* című dalnál az énekesek együtt lépnek be a zongorával, utóbbinak a bal kezével kell megadnia a duett mindenki számára megfelelő tempót, ami kiemelkedő kamarazenei összhangot kíván meg a három résztvevőtől. Az op. 61 no. 1-es *Die Schwestern* esetében azzal is nehezíti a szerző az előadók helyzetét, hogy azok amellet, hogy zongorakíséret nélkül indulnak, még egy nyolcad felütést is előre be kell énekelniük. Érdekes kérdés, hogy vajon miért hagyja ennyire egyedül az egyébként minden esetben támogató zongoraszólam a két női énekest. Mindkét zeneszerzői ötlet koncentrációt igényel az előadóktól, és ugyan alkalmazza ezeket a szólódaloknál is Brahms, de két énekes esetén még nehezebben kivitelezhetőek. A sorozat következő dalánál, az op. 61. no. 2. *Klosterfräulein* esetében pedig csak egy nyolcaddal előbb kezd a zongorista, mint az énekesek. Alig van idejük arra, hogy rátaláljanak a hangjukra.

A duettek zongora-előjátékait vizsgálva megfigyeltem, hogy több esetben az énekszólamok statikusabb, egyszerűbb zenei szövetét a zongorista kifejezetten szárnyaló, szinte hullámozó nagyívű dallama vezeti be, például az op. 20 no. 3-as *Die Meere*, az op. 28 no. 3-as *Es rauschet das Wasser*, az op. 66 no. 3-as *Am Strande* vagy az op. 61 no. 3-as

*Phänomen*, az op. 61 no. 4-es *Die Boten der Liebe*, az op. 66 no. 5-ös *Hüt du dich* és az op. 75 no. 5-ös *Walpurgisnacht* esetében.

Más esetekben viszont az énekszólamok dallamát előlegezi meg a zongora, mint az op. 66. no. 1-es *Klänge I*, no. 2-es *Klänge II* és no. 4-es *Jägerlied* esetében. Az op. 28 no. 3-as *Es rauschet das Wasser* kezdetű duett is ide sorolható, mivel a hullámszó, szárnyaló dallamívek egyben az énekesek dallamainak kezdetét is megelőlegezik (ráadásul különleges módon az előjáték 1. ütemében az énekes részt indító alt, a 4-5. ütemében az őt követő bariton motívuma hallható). Ehhez hasonlóan néhány hangot előlegez meg a zongora az énekszólamok dallamából az op. 61 no. 4-es *Die Boten der Liebe*ben is, az op. 66 no. 1-es *Klänge I*-ben, no. 2-es *Klänge II*-ben, az op. 75 no. 3-es *So lass uns wandern*ben is.

Bizonyos darabok olyan érzetet keltenek, mintha csak az alapkaraktert és a kezdőhangot akarta volna Brahms a zongorista által megadni. Ilyenek az op. 20 no. 2-es *Weg der Liebe II*, az op. 28 no. 1-es *Die Nonne und der Ritter*, a no. 2-es *Vor der Tür*, a no. 4-es *Der Jäger und sein Liebchen*, az op. 75 no. 1-es *Edward* és a no. 2-es *Guter Rat*.

Érdekes volt megvizsgálni a zongora-utójátékokat is, mivel ezek mutatják meg oly sok esetben a duettek végkifejletét és biztosítják az összeköttetést a következő darabbal.

Az alábbi táblázatban összefoglalva – és három szempontot vizsgálva – megtalálhatók a zongorakíséret tulajdonságai az egyes duettekben:

|                                  | Megegyezik egymással az elő-, köz-, utójáték vagy különbözik?                                                                                                                                                                                                           | Zeneileg segíti a zongoraszólam az énekeseket vagy teljesen elkülönül tőlük? | Van-e narratív szerepe a zongoraszólamnak? Mikor és hogyan ad a zongoraszólam plusz jelentést az adott duett cselekményéhez?                            |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Weg der Liebe I, op. 20/1</b> | Előjáték nincsen. Az 1. közjáték az énekszólamok következő belépését játssza be előre, a 2. és a 3. közjáték a következő strófa hangulatát készíti elő, zenei megegyezés nincsen a szólamok következő belépésével. Az utójáték motivikailag hasonlít az 1. közjátékhoz. | Többször a jobbkezes, időnként a bal kéz is bejátszza a két szólam hangjait. | Az első két strófa alatt a hullámszó imitálása a jobb kézben (a szerelem szimbóluma), amely az utolsó strófára és az első strófa ismétlésére visszatér. |

|                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Weg der Liebe II, op. 20/1</b>         | Az előjáték csak egy ütemnyi, repetáló hangon. Ezt használja fel a közjátékokban is, kombinálva az énekesek dallamának foszlányaival. Ezt jeleníti meg az utójáték is, ami szünettel zár.                                                                                                                                                                                                                                   | 6/8 folyamatos támogató lüktetését adja a bal kéz. Jobb kéz az énekszólamok dallamát támogatja, nem teljesen megegyezően.                                                                                 | Plusz jelentést nem ad a zongora. Narratív jelentése sem erős.                                                                                                                                                                                                          |
| <b>Die Meere, op. 20/3</b>                | Az előjáték megegyezik a közjátékkal, csak egy plusz felütést kap. Ehhez hasonlóan felütéssel kezd az utójáték is, csak az utolsó ütem tér el. A végén itt is nyolcad szünet van. Ereje van a csendnek is Brahmsnál.                                                                                                                                                                                                        | Jobb kéz kíséri az énekeseket, azok dallamával. Bal kéz folyamatos nyolcad ugrásokkal adja a tempót.                                                                                                      | Tenger hullámozása itt is végig pregnánsan jelen van a zongorakíséretben. A mű alaphangulatát szépen megjeleníti. Narratív szerepe csak egy ütem erejéig van az utójáték első ütemében, ahol pillanatnyi hangnemi kilengés ad egy kis reményt a pozitív végkicsengésre. |
| <b>Die Nonne und der Ritter, op. 28/1</b> | Egy ütemnyi előjáték, egy hang oktávfogásban. Ez adja meg a kezdő hangot. Később a közjátékokban is megjelenik a bal kézben. A második közjáték egészen különleges, egy igazi gyöngyszem. A zongora közjátékok izgalmasabb dallamvilágúak, mint a vokális szólamok. A negyedik közjáték csak egy ütem. Van, hogy hiányzik a közjáték. Az utójáték az elő- és közjátékok kombinációja, jobb kézben éteri akkord felbontások. | Először mindkét kéz kíséri az énekeseket akkordokkal. Később csak a bal kéz. Majd akkordfelbontásokkal mindkét kéz. A valós duett alatt és után válik igazán harmadik és egyenrangú szereplővé a zongora. | Ismét megjelenik a hullám motívum. A valós duett alatt drámaibbá válik a kíséret, kifejezi az érzelmeket. Ettől kezdve szinte átveszi az irányítást, megelőlegezi az érzelmek bemutatását. Erőtéljes narratív szerepet kap, de plusz jelentést nem ad.                  |

|                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Vor der Tür, op. 28/2</b>                 | Az előjáték részleteiben fel-felbukkan a közjátékokban, az utójáték egészen új zenei anyagot mutat. A korábbi kíséret egyes elemeit használja fel.                                                                                                                                                        | Kifejezésében támogatja az énekeseket, néha dallamukat is játssza.                                                        | Egyenrangú harmadik szereplővé válik a zongora. Narratív szerepe igen jelentős, a két vokális szereplő egymáshoz való viszonyát támasztja alá. A darab során megfigyelhető érzelmi támasz és az utójáték alapján pozitív végkicsengésre következtethetünk, tehát valószínűleg beengedi végül az egymással incselkedő lány a fiút.                                                           |
| <b>Es rauschet das Wasser, op. 28/3</b>      | Nincs közjáték, az utójáték eleinte teljes egészében megismétli az előjáték dallamát, majd lezárja azt.                                                                                                                                                                                                   | Finoman kíséri őket és támogatja. A két szólam különbségeit is megmutatja. Ismét folyondárszerű hullámmozgás jelenik meg. | Igazi szólisztikus megnyilvánulásra csak az elő- és még inkább az utójáték alatt van lehetősége és él is vele. Rendkívül dús szövetű, erős érzelmi töltöttségű rész ez. Narratív szerepe itt válik igazán jelentőssé, de a történetet nem befolyásolja.                                                                                                                                     |
| <b>Der Jäger und sein Liebchen, op. 28/4</b> | Izgalmas, száguldó előjáték után kissé kibővített első közjáték jön, a második még tovább feszegeti a kereteket, a harmadik elmarad, mert a zongora annyira feltűzeli az énekeseket, hogy nem engedik szóhoz jutni a zongorát. Csak egy rövid, két ütemes utójáték áll a darab végén. Dallamilag hasonló. | Rendkívül kifejezően kíséri az énekeseket. Érzékelteti az érzelmeiket és egymáshoz való viszonyukat.                      | Zenei „kergetőzés” három szereplő között, ahol bár az utolsó szó a baritoné, talán az ő akarata érvényesül, de a zongorista fejezi be az utójátékkal a művet. Olyan érzésünk van, hogy egyik fél sem győzi meg a másikat, ez a beszélgetés már nem először zajlik le. Narratív szerepe a zongoristának jelentős. A közjátékok két keze közeledik-távolodik egymástól, ahogy a szereplők is. |

|                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Die Schwestern, op. 61/1</b>      | Nincs előjáték, sőt a vokális szólamok felütéssel kezdenek. A közjátékok megegyeznek az utójátékkal, utóbbi elmodulál.                                                                                                                                                            | Alaphangjaiban kíséri, néha dallamában is.                                                                | A zongoristának nincs elkülönült narratív szerepe. A végkicsengést, a történet folytatását a hallgatóság fantáziájára bízza.                                                                                                            |
| <b>Klosterfräulein, op. 61/2</b>     | Előjáték nincs, bal kéz tartott alaphangot játszik. Ehhez hasonlóan hiányzik a közjáték is, csak nyolcadnyi előnnyel tartott alaphang van. Utolsó versszaknál nem a bal, hanem a jobb kézben és nem tartott hosszú hang, hanem triola. Utójáték sincs. Darab legvégén szünet van. | Jobb kéz játssza az énekesek dallamát. Később lekerül a kíséret a bal kézbe.                              | A kíséret erős kifejező erővel bír. Plusz narratív szerepe nincs. Hacsak nem az, hogy sokszor nincs kíséret, a capella énekes részek vannak. Az utójáték hiánya is nagyon jelentős, de nem ad ellentétes kimenetelt a darab tatalmának. |
| <b>Phänomen, op. 61/3</b>            | Előjáték dallama szólal meg az első versszak utolsó üteme alatt közjátékként. Második közjáték csak egy ütem, dallami felvezetés formában. Utójáték hasonló az előjátékhoz, hemiolásan.                                                                                           | Bal kéz játssza a vokális dallamot. Később tükörkánonban kíséri az énekeseket. Majd újra a bal kéz kísér. | Nincs különösebb narratív szerepe a zongorakíséretnek.                                                                                                                                                                                  |
| <b>Die Boten der Liebe, op. 61/4</b> | Hosszú előjáték, két közjáték ugyanaz. Utójáték is megegyező dallamot dolgoz fel, rövidebb formában, lekerekítve azt.                                                                                                                                                             | Finoman támogató kíséret végig. A szöveghez idomul a „hajladozó fűszálak” zenei megjelenítése.            | Az énekesek egyszerűbb, paralel mozgó dallamvilága mellett a zongorista az elő-, utó- és közjátékokban drámaibb, szárnyalóbb hangvételt tud megmutatni.                                                                                 |
| <b>Klänge I, op. 66/1</b>            | Hosszú előjáték, az énekszólamok dallamát előlegezi meg. Utána szünet! Közjáték és utójáték ugyanez. Csak a mű legvégén szünet helyett akkord áll.                                                                                                                                | Dallamfoszlányokat játszik a jobb kéz az énekesek szólamából. Hol a szopránt, hol az altot kíséri.        | Az előjáték utolsó hangján a szünetnek nagy kifejező ereje van.<br>Előfordul, hogy megelőlegezi a szavak jelentését. Pl. <i>Nacht</i> szón lefelé menő kromatikus sor.<br>Az utolsó akkord pikárdiai terce reményt sugall.              |

4. A zongoraszólam dramaturgiai szerepe a duettekben

|                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Klänge II, op. 66/2</b>    | A vokális szólamok dallamát játssza a zongorista az előjátékban. Korona van az előjáték után. Énekesek önállóan indulnak. Közjáték bal keze játssza az előjáték bal kezének dallamát dupla tempóban. Utójáték kétszer ismétli meg a már ismert dallamot és aztán lezár akkorddal.              | Eleinte akkord felbontások adják a segítséget. A mű végén a jobb kéz kíséri a szopránt, a bal kéz kánonban az altot. | Szépen megmutatja a szöveg tartalmát, pl. <i>Graben</i> szón lefelé megy, mint le a sírba. Egyébként az énekesekkel egyenrangú partnerként szerepel, azokat alátámasztva, a fő dallamokat egymásnak adják át. |
| <b>Am Strande, op. 66/3</b>   | Szárnyaló bevezető dallam az előjátékban. Közjátékok igen rövidek, segítik a szólamok belépését. Utójáték hozza az előjáték dallamát.                                                                                                                                                          | A hullámozást imitáló kíséret szépen kíséri az énekeseket néha-néha dallamában is. Visszhang effektus.               | A zongora-utójáték alatt az az érzet jelenik meg, mintha a múlt emlékei megszépülnének. Ezzel a kíséret megváltoztatja az énekszólamok alatti drámaibb vonalat.                                               |
| <b>Jägerlied, op. 66/4</b>    | Az előjátékban az énekesek dallamát játssza. Közjáték nincs, a két énekes szólam egymásnak felelget. Utójáték csak a duett stílusában lezár.                                                                                                                                                   | Az alt szólamot kánonban kíséri a zongora. Később a hangulatot fejezi ki.                                            | Az énekesek érzelmeinek változásait szépen követi. A két szólam különbözőségei megjelennek a zongorakíséretben is. Az utójáték azt fejezi ki, hogy nincs lehetőség a pozitív végkicsengésre.                  |
| <b>Hüt du dich!, op. 66/5</b> | Izgalmas előjáték, megmutatja a mű karakterét. Két közjáték és az utójáték is ugyanez a zenei anyag.                                                                                                                                                                                           | Néha dallamában is kíséri.                                                                                           | Narratív szerepe nincs. Kíséri csupán az énekeseket.                                                                                                                                                          |
| <b>Edward, op. 75/1</b>       | Repetitív, oktávfogású alaphang, erős drámai erővel az előjátékban. Az alt megszólalása előtt rövid közjátékok, felvezetik az énekes szólamot. Tenor előtt nincs közjáték. Egy idő után az alt előtt sincs már a darab drámai előmenetele miatt. Utójáték a közjátékok zenei szövetét játssza. | Csodálatosan kíséri az énekeseket. Főbb hangokat megadja.                                                            | Teljes értékű szereplője a történetnek. Erős drámai kifejezőerővel bír a zongoraszólam is. Előfordul, hogy elárulja vagy előrevetíti a valós történetet.                                                      |

|                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Guter Rat, op. 75/2</b>            | Előjáték staccato akkordokkal megadja a mű alaphangulatát. Rövid közjátékokban ugyanígy staccato akkordok vannak. Később hiányos triolák, majd eltűnnek, ahogy a mű története kibontakozik. Utolsó versszak előtt hosszú közjáték, ez a versszak különleges, mert az anya helyett újra a lány szólal meg. Utójátékban szintén staccato akkordmenetet játszik. Végül koronás akkord. | Nem csak hangjaiban, de ritmikailag is kísér (triolák).                                                                                                            | Hangulatfestő szerepe jelentős. Duett végén táncos hangulatot mutat, pedig a lány hangulata nem vidám, hanem elkeseredett. Narratív szerepe tehát megnő.                                                                              |
| <b>So lass uns wandern!, op. 75/3</b> | Előjáték az énekesek dallamát játssza. Közjáték nincs. Utójáték az előjátékkal megegyezően indul, majd lezár.                                                                                                                                                                                                                                                                       | Rendkívül kifejezően támogatja az énekeseket, hangulatát megadja a darabnak. Néha dallamában is, bár inkább csak egy-egy hangot, illetve dallamfoszlányt duplázza. | Egyedi esetekben előfordul, hogy a zongorakíséret elárulja az énekes valós érzelmeit. Lásd: dinamika kifejezi a bizakodásba vegyülő félelmeket a decrescendo-piano részeknél. Hosszú hang jelenti az utolsó megállást a döntés előtt. |
| <b>Walpurgisnacht, op. 75/4</b>       | Igencsak drámai és hosszú előjáték, megmutatja a mű alaphangulatát. A feszült történetiszöveg miatt nincs idő közjátékokra. Utójáték az előjáték zenei anyagát játssza kissé kiterjesztve azt. Végén koronás akkord.                                                                                                                                                                | Támogatja az énekeseket, bár nem játssza direkt a dallamaikat. Más ütemmutatóban is van, sokszor ellentétes irányba mutat a dallama, mégis támaszkodhatnak rá.     | Erős narratív szerepvállalás. Elsősorban a vokális szövegek teljes értékű kísérőjeként lép fel a zongora.                                                                                                                             |

6. táblázat: összegzés a zongoraszólam dramaturgiai szerepéről az egyes duettekben

## Összegzés

Írásommal megpróbáltam felhívni a figyelmet egy kivételes zeneszerző munkásságának igen jelentős szegletére, a vokális zenére és azon belül is a vokális kamarazenerére.

Brahms összekötő kapocs a régi nagy mesterek, elődök formai világa és a XX. századi utódok között. Szinte didaktikai céllal, mégis könnyedséggel alkalmazta a kánont, a kromatikát, az imitációt és a fúgát, a hangnemek tudatos kiválasztásával és változtatásával pedig a szófestést, valamint a wagneri Leitmotiv-okhoz hasonló jelenségeket is meg tudta jeleníteni.

Duettjeit ajánlom előadóművészeknek, énekeseknek és zongorakísérőknek, illetve tanároknak, valamint lelkes diákoknak egyaránt. Egészen kezdő szinttől talál mindenki izgalmas darabokat, hiszen az egyszerűbb népzenei hatásokat mutató, strófikus daloktól kezdve az egészen drámai, valós párbeszédre alapuló nehezebb előadói balladáig minden megtalálható közöttük. A zongorakísérő mindegyik duett esetében támogatja az énekeseket, sokszor egyenrangú harmadik szereplőjévé válik a történetnek, ezért tanulmányaik elején járó növendékek is bátran foghatnak bele, de igényes zongoristák is óriási örömet lelhetnek bennük.

A kamarazenélésnél pedig örömtelibb műfajt nem ismerek. Mai elhidegülő és elmagányosodó világunkban nagyszerű lehetőség az egymásra figyelésre, a másik ember támogatására, az egymástól való tanulásra és nem utolsósorban a közös öröm megélésére.

Nem volt ez másképp Johannes Brahms idejében sem, aki elsősorban házimuzsikálásra, szalonkoncertekre írta darabjait barátoknak, ismerősöknek, művelt társaságoknak. Majd később a kor jelentős énekesének és énektanárainak is szánt belőlük az újonnan megnyíló koncerttermek színpadára. Mint kutatásaimból kiderül, többet közülük az első ismert dalénekesek és azok sikeres növendékei adtak elő.

Hallgatóságként kiléphetünk a szürke hétköznapiakból és rábízhatjuk magunkat a képzelőerőnkre, hiszen Brahms dallamvilága magával ragadó, rendkívül kifejező, erős kapcsolatban áll a szöveggel. Jó néhány esetben pedig csak sejteti a végkifejletet, azaz a publikum az előadás negyedik szereplőjévé válik.

Disszertációmban megmutattam a zene és szöveg között erős kapcsolódást, a szereplők által megformált karakterek és a dramaturgia zenei kifejezését és a brahmsi duettek világának rendkívüli változatosságát.

## Bibliográfia

Atlas, Raphael: „Text and Musical Gesture in Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano.” *The Journal of Musicology*. 10/2. (1992. tavasz): 231–260.

Berry, Corre Ivey: *A Study of the Vocal Chamber Duet Through the Nineteenth Century*. PhD disszertáció. North Texas State University, 1974.

Bozarth, George S.: „Brahms's Duets for Soprano and Alto, op. 61: A Study in Chronology and Compositional Process.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25/1–4 (1983): 191–210.

Bozarth, George S.: „Lieder and Solo Vocal Ensemble.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4. kötet. London: Macmillan Publishers, 2001. 199–201.

Clive, Peter: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2006.

Eich, Katrin: „Vorwort”, in: Piano Sonata in F-sharp minor, Op. 2, ed. Katrin Eich (München: G. Henle Verlag, 2021)

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Johannes Brahms. Élet és dalok*. Ford.: Gáti István. Budapest: Holnap Kiadó, 2014.

Gál, Hans: *Johannes Brahms – Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2015.

Geiringer, Karl – Geiringer, Irene: „The Brahms Library in the ‘Gesellschaft der Musikfreunde,’ Wien.” *Notes* 30/1 (1973. szeptember): 7–14.

Hamilton, Katy – Loges, Natasha: *Brahms in the Home and the Concert Hall*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Hiemke, Sven: *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*. (Kassel: Bärenreiter, 2007.)

Hofmann, Kurt: „Brahms the Hamburg musician 1833–1862.” In: Michael Musgrave (szerk.): *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 3–30.

Loges, Natasha: „Julius Stockhausen's Early Performances of Franz Schubert's Die schöne Müllerin.” *19th-Century Music* 41/3 (2018. tavasz): 206–224.

Michael Musgrave: „Years of Transition: Brahms and Vienna 1862–1875”, In: Michael Musgrave (szerk.): *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999., 31–50.

Ophüls, Gustav (közr.): *Brahms-Texte. Vollständige Sammlung der von Johannes Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen*. Classic Reprint Series. London: Forgotten Books, 2015.

Russell, Peter: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. Heide: Boyens Buchverlag, 2007.

Schmierer, Elisabeth: *Geschichte des Liedes*. Laaber: Laaber-Verlag, 2007.

Stark, Lucien: *Brahms's Vocal Duets and Quartets with Piano*. (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Thomas, Christina: »ETWAS, WAS, WIE ICH GLAUBE, NOCH NICHT EXISTIRT«. »Romanzen und Balladen« als Titel von Robert Schumanns opp. 67, 75, 145 und 146. (Mainz: Schott Music, 2019.)

#### Internetes források

Alexis, Willibald: „Walpurgisnacht.” In: Willibald Alexis: *Balladen* (Berlin, 1836). [https://digital.zlb.de/viewer/image/15466911/8/LOG\\_0004/](https://digital.zlb.de/viewer/image/15466911/8/LOG_0004/) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 06. 01.)

Bunzel, Anja – Pryer, Anthony – Wilfing, Alexander: „Eduard Hanslick: Critic, Theorist, Historian—and Composer.” <https://austriaca.at/Eduard-Hanslick-Critic-Theorist-Historian-and-Composer> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

Larsen, Aaron John Henry: „Darkest forests and highest mountains: the witches' sabbath and landscapes of fear in early modern demonologies.” <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13507486.2023.2230591> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 05. 29.)

Loewe, Carl: *Walpurgisnacht*, op. 2/3. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP758117-PMLP184814-loewe\\_E.848.b.\\_Balladen\\_Op.2\\_No.6.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP758117-PMLP184814-loewe_E.848.b._Balladen_Op.2_No.6.pdf) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 05. 29.)

Máté Zsuzsanna: „Utalások és kimondások. A szerelem és szexualitás nyelvi kifejezésének példái” <https://nti.abtk.hu/images/evkonyv/2014/Mate.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 03. 04.)

N. N.: „Cleve” In: Ernst Wilhelm Fritsch (szerk.): *Musikalisches Wochenblatt*. (1983. január 25.) <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18830125&seite=6&zoom=33> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 13.)

A lübecki Brahms Intézet műjegyzéke: <https://www.brahms-portal.de/werkliste/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

[https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=16887](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=16887) (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 04. 08.)

<https://www.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/eduard-ebner/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 18.)

<http://mek.niif.hu/07200/07217/07217.htm#228> fordította: Dóczi Lajos In: Dóczi Lajos munkái X. kötet (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 03. 05.)

<https://musikverein.at/en/archiv/die-brahms-sammlung/> (utolsó megtekintés dátuma: 2026. 07. 05.)

Felhasznált kották

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Drei Duette, Op. 20* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Vier Duette, Op. 28* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Vier Duette, Op. 61* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Fünf Duette, Op. 66* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Balladen und Romanzen, Op. 75* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)

Eusebius Mandyczewski (szerk.): *Johannes Brahms: Sonate Nr. 2 für Pianoforte.* (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1926-27.)