

KRIZSÁN KINGA

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY:
HAT PRELÚDIUM ÉS FÚGA ZONGORÁRA OP. 35

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

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

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY:
HAT PRELÚDIUM ÉS FÚGA ZONGORÁRA OP. 35

KRIZSÁN KINGA

TÉMAVEZETŐ: DR. MOHAY MIKLÓS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalom

1.	Az op. 35 keletkezéstörténete.....	1
1.1.	Út a nyomdáig.....	1
1.1.1.	A fűgák	1
1.1.2.	Az etűdök.....	3
1.1.3.	A címváltoztatás	9
1.1.4.	A Notre Temps	10
1.2.	Az op. 35 fogadtatása.....	11
2.	Mendelssohn és Bach	14
2.1.	A Mendelssohn család bachi vonatkozásai.....	14
2.2.	Bach-hagyomány 1750 után, Lipcse és Berlin speciális helyzete	16
2.3.	Mendelssohn és Zelter	18
2.4.	Mendelssohn és az ellenpont	20
2.5.	<i>Sieben Charakterstücke</i> op. 7 – Bach és Händel nyomában.....	24
3.	A prelúdium és fűga-kötet felépítése	37
3.1.	A ciklikus építkezés természete – a hangnemi terv szimmetriája.....	37
3.2.	Bach Wohltemperiertes Clavierja mint modell	40
3.3.	Megtévesztő hasonlóságok	44
4.	A virtuozitás és Mendelssohn	49
5.	A <i>Hat prelúdium és fűga</i> a barokk előadói gyakorlat tükrében	62
5.1.	Mendelssohn és a 18. századi hangszeres iskolák	62
5.2.	Az op. 35 „szabálytalan” fűgái	66
5.2.1.	Az op. 35 No. 1 e-moll fűga.....	67
5.2.2.	Az op. 35 No. 2 D-dúr fűga	70
5.2.3.	Az op. 35 No. 4 Asz-dúr fűga.....	72
5.3.	Egyéb érdekességek a fűgák artikulációjának terén	72
5.4.	Összefoglalás	73
6.	Stílusgyakorlat vagy barokk formába öntött romantikus előadási darab?	75
	Bibliográfia.....	81

Rövidítések

- Grove, „Bach Revival” Nicholas Temperley and Peter Wollny: „Bach Revival” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition.
- Grove, „Mendelssohn” R. Larry Todd: „Mendelssohn, Felix.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition.
- Fuchs Josef Rainerius Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*. Hrsg.: Georg von Daadelsen. Band 10. (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag, 1985).
- Hamilton Kenneth Hamilton: *Az aranykor után*. Ford.: Ignác Ádám. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018).
- Todd, Education R. Larry Todd: *Mendelssohn’s Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Ed.: John Stevens and Peter Le Huray. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
- Todd, Mendelssohn R. Larry Todd: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*. (Stuttgart: Carus Verlag, 2008).
- Todd, Studies R. Larry Todd: *Mendelssohn Studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

Köszönetnyilvánítás

Hálával tartozom mindazoknak, akik disszertációm írása során támogattak. Dolgozatom egy igen sűrű, és arányaiban véve rövid idő alatt készült el, ám úgy érzem, a körülöttem lévő sok segítség lehetővé tette, hogy Mendelssohn *Hat prelúdium és fűgáját* a darabhoz méltó módon mutassam be.

Mindenekelőtt konzulensem, Mohay Miklós támogató segítségét szeretném megköszönni, aki páratlan türelmével és idejét nem sajnálva a legapróbb hibák felett sem siklott el, és mindenkor hitt témaválasztásom ötletében.

Szeretnék köszönetet mondani Nagy Péternek is, aki témámban meglátta a lehetőséget, és számtalan gondolatébresztő ötlettel látott el a mű interpretációs kérdéseinek terén, illetve Dalos Annának, akinek doktorszemináriumai a precíz és alázatos munkára neveltek.

Végül pedig szeretném megköszönni családom támogatását: édesanyámnak, aki – bár laikusként, de – számtalan építő kritikával látta el dolgozatomat; illetve férjemnek, Ákosnak, aki a kottapéldák szerkesztésében volt jobbkezem. Nélkülük sosem tarthatnám kezemben az értekezést.

Bevezetés

Felix Mendelssohn-Bartholdy op. 35-ös *Hat prelúdium és fúgája*val zeneakadémiai tanulmányaim alatt találkoztam. A darabokat vizsgálva hamar azzal szembesültem, hogy Mendelssohn prelúdium és fúgái egy igen izgalmas határterületet képviselnek: fél lábbal még a barokkban járunk, hisz minden okunk megvan azt feltételezni, hogy Mendelssohn egyenes ágon viszi tovább a bachi tanulmányokat; ugyanakkor Mendelssohn olyan technikai effektusokat alkalmaz és olyan instrukciókat kér a művekben, melyek abszolút a romantikus kompozíció érzetét erősítik bennünk. Nehezen tudtam tehát eldönteni, miként nyúljak ezekhez a művekhez: inkább stílusgyakorlatként tekintsek rájuk, vagy egy fajta hommage à Bach lelkülettel játszandók, esetleg tegyem zárójelbe a művek címeit, és gondoljak úgy rájuk, mint romantikus előadási darabokra, melyeknek konkrét programja van?

Ezekre a kérdésekre kerestem tehát a választ, és azzal szembesültem, hogy nemcsak rengeteg háttérinformáció szükséges a darabok megértéséhez, de igen kevesen hallottak a művekről. Utóbbi tény pedig még inkább megerősített abban: fontos lenne körbejárni azt a témát, miként nyúlunk a „romantikus kontrapunktikus művek”-hez, milyen lelkülettel érdemes előadni azokat, s az artikulációs instrukciókat, melyeket a szerző kért tőlünk, hogyan érdemes értelmezni.

Disszertációm hat részre bontottam: az első két fejezben a mű háttérével foglalkozom: hogyan született meg a kompozíció, illetve milyen hatások érték Mendelssohnt a szülői házban ahhoz, hogy ezt a kötetet megírja. A harmadik fejezet a mű felépítését taglalja, a negyedikről pedig igazán izgalmas kérdések alapján elemzem az opuszt: mennyiben virtuóz Mendelssohn, és mennyiben bachi hagyományokat követő, esetleg mindkettő?

Kutatásom során számos olyan közhelyre cáfoltam rá, melyek Mendelssohnt egyértelműen Bachhoz hasonlítják: olyan allúziókra bukkantam, ahol Beethoven kései szonátáira utal a szerző, vagy épp Sigismund Thalberg virtuóz kompozícióinak ötleteiből vesz át. Ugyanakkor nyilvánvaló a hasonlóság számtalan Bach prelúdium és fúgával is, illetve a szerző életrajzát figyelembe véve egyértelmű, hogy a *Hat prelúdium és fúga* nem más, mint Johann Sebastian Bach előtti tisztelgés.

1. Az op. 35 keletkezéstörténete

1.1. Út a nyomdáig

Ma nyomdába küldtem hat prelúdium és fűgámat, attól tartok, kevesen játsszák majd, mégis, arra kérnék, ha időd engedi, nézd meg őket, és ha tetszene neked valami, vagy épp ellenkezőleg, írd meg nekem. Három orgonafűgámat is kinyomtatják a következő hónapban – me voilà perruque! Isten adja, hogy a közeljövőben eszembe jusson egy vidám zongorapasszázs is, mellyel a rossz benyomást feledtetni tudom.¹

Így fogalmazott a kissé szkeptikus Felix Mendelssohn op. 35-ös prelúdium és fűgájáról Ferdinand Hiller barátjának szóló levelében, miután munkáját elküldte 1837. január 10-én a Breitkopf & Härtel kiadónak.² 1827. június 16-án írta meg a kötet első fűgáját, az op. 35 No. 1-es e-mollt, s 1837 januárjában tette le tollát az utolsó, No. 6-os B-dúr prelúdium után.³ Az idáig vezető út hosszadalmas, ám mind a sorozat fejlődésének szempontjából, mind Mendelssohn életét vizsgálva izgalmas volt. Számos átdolgozás, átcsoportosítás tárgya lett a sorozat, s a folyamatot levelek, kéziratok dokumentálják. Mendelssohn, mint látni fogjuk, először a fűgákkal foglalkozott, s csak utólag készültek el a prelúdiumok. Az így kialakult zongoraciklus egy rendkívül precízen megszerkesztett és tudatosan megkomponált opusz.

1.1.1. A fűgák

1827 tavaszán Mendelssohn két e-moll fűgát is komponált: egy tritónusz lépésekkel teli fájdalmasabb hangvételőt, illetve egy pontozott ritmusokkal díszített, igencsak barokk hatást keltő darabot.⁴ Előbbi foglalta el a jelenlegi op. 35 No. 1 helyét. Ez a mű egyébként több

¹ „Ich habe heute meine sechs Präludien und Fugen in die Druckerei geschickt, sie werden wenig gespielt werden, fürchte ich, dennoch möchte ich gern, Du sähest sie Dir seiner Zeit mal durch und es gefiele Dir etwas darin und Du sagtest es mir sammt dem vorkommenden Gegentheil. Auc die Orgelfugen sollen nächsten Monat gedruckt werden – me voilà perruque! Gott lasse mir bald eine recht lustige Clavier-Passage einfallen, damit ich den übeln Eindruck verwischen kann.” Levél Ferdinand Hillernek (Lipcse, 1837 január 10). In: Ferdinand Hiller (ed.): *Felix Mendelssohn-Bartholy: Briefe und Erinnerungen* (Cologne, 1874). 71.

² R. Larry Todd: „*Me voilà perruqué: Mendelssohn's Six Preludes and Fugues op. 35 reconsidered.*” In: Uő. (szerk.): *Mendelssohn Studies*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). 162–200. 168.

³ Todd, *Studies*, 167–168.

⁴ Azt a fűgát, amely nem található az op. 35-ös ciklusban, Mendelssohn a *Notre Temps* nevű albumba helyezte át, s ez csak évekkel később, 1842-ben jelent meg a Schott kiadónál. I.m., 170.

szempontból is eltér a többi tételtől: egyrészt ezzel a darabbal Mendelssohn néhai jó barátjának, August Hansteinnak állított emléket,⁵ másrészt a fúgában olyan kompozíciós technikákat alkalmazott, amelyre egyik fúgában sincs példa: megkomponált gyorsítással érünk el a darab csúcspontjához, s az egészet egy korárdallam megszólalása koronázza meg.

A sorozat következő állomása – rövid kihagyás után – az 1832-es év: december 21-én Mendelssohn befejezte a No. 3-as h-moll fuga egyik verzióját.⁶ Az ifjú zeneszerző 1827 és 1832 között igen termékeny időszakot tudhatott maga mögött: nemcsak koncertkörútjain vett részt, de a *Dal szöveg nélkül* első kötete, vagy a *Paulus* oratórium keletkezése is ekkorra datálható. Szintén ehhez az időszakhoz kapcsolódik az a zenetörténeti esemény, melynek során Mendelssohn 1828. március 11-én Berlinben újra bemutatta Bach *Máté passióját*, ezzel is útjára indítva a barokk zene reneszánszát.⁷

Amikor Mendelssohnt megválasztották düsseldorfi zeneigazgatónak, 1834 júniusában írott levelében arra kéri testvérét, Fannyt, küldje el neki a két e-moll fuga kottáját.⁸ Létezik azonban egy korábbi, április 7-i levél is Fanny és Felix között, melyben a zeneszerző világosan utal szándékaira: „Ki fogok adni három fúgát; a két e-mollt, egy másik pedig most készül.”⁹ Így tehát biztosra vehetjük, hogy ciklusként tekintett az addig keletkezett művekre.

1834. július 30-án Mendelssohn megírta D-dúr fughettáját, melyet ekkor még az op. 37-es *Három orgona prelúdium és fuga* című kötetbe szánt.¹⁰ Abból sejthetjük, hogy orgonára írta, hogy a mű egy autográf verziója feltűnik az op. 37 No.1-es c-moll orgona prelúdium és fuga kézirata mellett,¹¹ sőt 1835. január 11-én Mendelssohn átdolgozta a fughettát orgonaduetté; a fughettát kedves orgonista barátjának, a Mozart-tanítvány Thomas Attwoodnak ajánlotta.¹² Hogy a fughetta mikor vált az op. 35-ös sorozat részévé, kérdéses, mindenesetre 1837 januárjában már a zongoraciklushoz tartozott.¹³ A következő fuga, melyet 1834. december 3-án fejezett be a zeneszerző, az op. 35 No. 5-ös fuga első verziója

⁵ August Hanstein Mendelssohn jó barátja volt, aki tragikus hirtelenséggel hunyt el. I.m., 192.

⁶ I.m., 171.

⁷ Nicholas Temperely and Peter Wollny: „Bach Revival” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438-442. 439.

⁸ Todd, *Studies*, 171.

⁹ „Ich werde jetzt zunächst 3 Fugen herausgeben, die beiden in e-Moll u. eine, die ich erst dazu machen will”. „*Die Musik gar nicht rutschen ohne Dich.*” *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*, hrsg. von Eva Weissweiler. (Berlin: 1997). 160.

¹⁰ Todd, *Studies*, i.h.

¹¹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Mendelssohn Nachlass*, vol. 29, 120.

¹² Thomas Attwood német orgonista és zeneszerző. Mozart tanítványa volt, akivel Mendelssohn szoros barátságot ápolt. Nicholas Temperely: „Thomas Attwood” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 150-152.

¹³ Todd, *Studies*, 172.

volt, amit hamarosan egy másik is követett: a No. 4-es Asz-dúr fuga. Utóbbit a No. 5-ös kéziratának utolsó oldalán kezdte ugyanez év decemberében feljegyezni, s 1835. január 6-án véglegesítette.¹⁴

1.1.2. Az etűdök

Az 1835-ös év eleje mérföldkő a *Hat prelúdium és fuga* keletkezéstörténetében: ekkor döntött úgy Mendelssohn, hogy ciklusba rendezi fűgáit, mi több, megkomponált bevezetővel párosítja azokat. Bár 1834 novemberében Rebecca húgának még prelúdium és fűgákként említette a műveket levelében,¹⁵ januárban már etűdöknek hívta az előjátékokat. A *Hat etűd és fuga* a Breitkopf & Härtel kiadó gondozásában jelent volna meg. Terveiről Thomas Attwoodnak a következőképpen számolt be: „Lenne itt egy szívesség, amit kérnék tőled: épp azon vagyok, hogy kiadjak pár etűdöt és fűgát, és ahogy gondolom, néhány közülük jobb, mint más dolgok, amiket komponáltam. Arra kérnélek, engedd meg, hogy Neked dedikáljam őket.”¹⁶ Végül Attwoodnak ehelyett az op. 37-es *Három prelúdium és fűgát* ajánlotta.¹⁷ Számos fennmaradt dokumentum igazolja, hogy a *Hat prelúdium és fűgának* eredetileg a *Hat etűd és fuga* címet szánta a szerző. Ilyen például az az 1835. április 10-i levél, amelyet a Breitkopf & Härtel kiadónak címzett, s melyben közli, az „etűdök és fűgák” még nincsenek készen, de amint befejezi őket, küldi.¹⁸ A kiadóval egyébként a *Hat etűd és fűgán* kívül másról is tárgyalt: meghatározta az op. 33-as *Három capriccio*, az op. 32-es *Die schöne Melusine* zongorakivonata, illetve az op. 34-es *Hat dal* árát is, 60 Louis-ban maradtak.¹⁹ A Simrock kiadóval folytatott levelezésben is olvashatjuk az „etűdök és fűgák” elnevezést: 1836. július 2-án Mendelssohn arra kérte a kiadót, írjon a Breitkopf & Härtel-nek azzal kapcsolatban, melyik opuszsám alatt jelentetik meg a sorozatot.

Amint láthatjuk, Mendelssohn utólag komponálta meg a fűgákhoz tartozó előjátékokat. Ez némiképp eltér például J. S. Bach módszerétől, aki a *Wohltemperiertes Klavier* prelúdium és fűgái közül először a prelúdiumokat jegyezte le, melyek akkor – korai verziójukban – a *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* című gyűjtemény tételei közt

¹⁴ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mendelssohn Nachlass, vol. 28, 287-289, 295-297, 299.

¹⁵ *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Bd. 2 (Leipzig: 1864). 66.

¹⁶ 1835. január 11-i levél Thomas Attwoodnak. Library of Congress, Washington, DC. Saját fordítás

¹⁷ Todd, *Studies*, 171.

¹⁸ Todd, *Studies*, 173

¹⁹ I.h.

tűntek fel.²⁰ Nem így Mendelssohn, aki csak 1836 őszén érzett rá a prelúdiumkomponálás ízére, de akkor be is hozta „lemaradását”: október 7-én megírta Asz-dúr prelúdiumát, melyet 1837 januárjáig további hét prelúdium és egy fuga követett: október 12-én elkészült a h-moll „praeludium”, november 19-én az f-moll prelúdium, november 27-én egy D-dúr prelúdiumszerű allegro, illetve még aznap egy B-dúr fuga, december 6-án egy D-dúr prelúdium, december 8-án egy másik h-moll prelúdium, december 9-én, majd 1837. január 3-án pedig egy-egy prelúdium B-dúrban.²¹ A darabok a következő kötetekbe kerültek: az op. 35-ös sorozat része lett az Asz-dúr prelúdium, az f-moll prelúdium, a B-dúr fuga, a D-dúr prelúdium, a h-moll prelúdium, illetve a B-dúr prelúdium; az 1868-ban kiadott op. 104a posthumus kötetbe pedig a h-moll „praeludium”, a D-dúr „prelúdiumszerű allegro”, és a B-dúr prelúdium (1. táblázat).

keletkezési dátum	op. 35	op. 104a
1836. október 7.	No. 4 Asz-dúr prelúdium	
1836. október 12.		No. 2 h-moll „praeludium”
1836. november 19.	No. 5 f-moll prelúdium	
1836. november 27.	No. 6 B-dúr fuga	
1836. november 27.		No. 3 B-dúr prelúdium-szerű allegro
1836. december 6.	No. 2 D-dúr prelúdium	
1836. december 8.	No. 3 h-moll prelúdium	
1836. december 9.		No. 1 B-dúr prelúdium
1837. január 3.	No. 6 B-dúr prelúdium	

1. táblázat. Az 1836 ősze és 1837 januárja között keletkezett prelúdiumok és fuga

Az, hogy a prelúdiumok komponálása főleg 1836 telére összpontosult, talán a *Paulus* írásával lehetett összefüggésben, mely a vártál hosszabb ideig tartott.²²

Az op. 35 No. 6-os B-dúr prelúdiumról még ejtenünk kell pár szót: létezik Fanny Henselnek egy B-dúr *Andante con espressione* című darabja szintén a 1837-es évből.²³

²⁰ Christoph Wolff: *Bach*. Ford.: Székely János. (Budapest: Park Kiadó, 2004). 264-265.

²¹ Todd, *Studies*, 174-175.

²² Ullrich Scheideler: „Henle Vorwort”. In: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. (München: Henle Verlag, 2009). VII–VIII. VII.

²³ Wolfgang Grandjean: „Sechs Präludien und Fugen op. 35 für Klavier” In: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Interpretationen seiner Werke* (Laaber: Laaber Verlag, 2016). 564.

Ennek a műnek a balkeze pontosan ugyanolyan felrakásban és ritmusban íródott, mint a B-dúr prelúdium, ráadásul a két mű hangneme is azonos. A testvérek állítólag nem tudtak egymás darabjainak létezéséről, így – Wolfgang Grandjean zenetudós elmélete szerint – tekinthetjük az egyezést ezt egyfajta csodának is.²⁴

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt is titled "Andante con espressione" and is in 3/4 time, marked "mp". It shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. The bottom excerpt is titled "Præludium VI Maestoso moderato" and is in 6/4 time, marked "f". It shows a more complex piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand, including the instruction "sempre col Pedale".

1. kottapélda. Fanny és Felix Mendelssohn műveiben megfigyelhető azonosságok

Az op. 35-ös sorozatból végül kihagyott, de szintén ekkortájt komponált prelúdiumokról azt gondolhatnánk, hogy Mendelssohn csak kedvtelésből vetette papírra őket. Számos jel utal azonban arra, hogy ezeket a – végül a Mendelssohn posthumus műveit tartalmazó kötetben kiadott – darabokat valóban párba kívánta állítani a fűgákkal, sőt valószínűleg eredetileg ezeket szánta bizonyos, az op. 35-ben szereplő fűgákhoz. Erre példa az op. 104a no. 3-as D-dúr prelúdium szoprán szólama, amelyben a jobb kéz kétvonalas fisz

²⁴ Grandjean, i.m., 564.

hangot, tehát III. fokot tart két ütemen keresztül, melyre két nyolcad felütést követően a h VI. fokra lép, ahonnan aztán az 5. ütemben a skála V. fokára (A hangra) érkezik, akárcsak az op. 35 no. 2-es D-dúr fuga fúgatémája: a d–fisz–a–g hangokból alkotott fúgatéma lehetne akár – kis torzítással – a prelúdium fő lépéseinek váza is.

The image displays two musical excerpts. The first is the beginning of 'D Major Op. 104a, No. 3' by Felix Mendelssohn-Bartholdy, marked 'Allegro vivace'. It features a piano introduction with a treble clef and a bass clef, showing a sequence of chords and moving lines. The second excerpt is 'Fuga II' by J.S. Bach, marked 'Tranquillo e sempre legato' in 3/4 time. It shows a fugue with a treble clef and a bass clef, featuring a prominent descending line in the right hand and a more active line in the left hand.

2. kottapélda. Mendelssohn op. 104 no. 3-as prelúdiumának és op. 35 no. 2-es prelúdiumának harmóniai azonosságai

Ha a balkéz lefelé ereszkedő tizenhatod mozgását figyeljük, szintén kapcsolat figyelhető meg a ma már nem párt alkotó darabok között: az első ütem bal kéz figurációjában elrejtve észlelhető az a h–a–g –fisz skálakivágat, amely a fuga téma második felében is

1. Az op. 35 keletkezéstörténete

megfigyelhető.²⁵ Az op. 35 no. 3-as h-moll fuga és az op.104a No. 2-es prelúdium között is felfedezhető egyfajta kapcsolat: a fuga fő hangjait tekintve egy felfelé emelkedő skálát hallunk, melynek törzse egy h–cisz–d–e–fis–g skálakivágat. Ezt a motívumot a prelúdium első ütemében is elrejtja a szerző.

II.

Composit 1836.



Fuga III
Allegro con brio



3. kottapélda. Az op. 104a No. 2 és az op. 35 No. 3-as fuga felfelé emelkedő skálái

²⁵ Todd, Studies, 175-176.

Végül, az op. 104a No. 1-es B-dúr prelúdium 3-4. és 7-8. ütemében a szoprán szólamban látható skála és a B-dúr fuga fúgatémájának kvázi díszített skálája adhat okot arra, hogy a végül posthumusként megjelent prelúdium valójában eredetileg op. 35 No. 2-ként szerepelt volna a kötetben. A két darab vége felé megfigyelhető uniszónó-passzázások szintén ezt támasztják alá.

I. Componiert 1836.

Allegro molto e vivace.

Fuga VI
Allegro con brio

5

4. kottapélda. Az op 104a-ban és az op. 35 No. 6 fúgában megfigyelhető felfelé emelkedő skálák

Hogy miért hagyta ki mégis őket? Egyes feltevések szerint a három stúdium technikailag túl nehéznek bizonyult,²⁶ de aki játszotta már a ciklust, tudhatja, hogy az op. 35 No. 2-es D-dúr prelúdiumban is van legalább annyi „játszanivaló”. Mindenesetre tény, hogy a helyenként jazzes benyomást keltő op.104a No. 1-es B-dúr prelúdium, vagy az

²⁶ Grandjean, i.m., 564.

Appassionata sonata 3. tételére hasonlító op.104a No. 2-es h-moll prelúdium, illetve a Carl Czerny gyakorlatait idéző op. 104a No. 3-as D-dúr prelúdium végül külön utakon folytatta.

Ha már a posthumus kötetekről beszélünk, meg kell említsük a *Három prelúdium* „testvérét”, az op. 104b-t, azaz a *Három etűdöt*. Az 1868-ban utólag kiadott album első darabja egy 1836. június 9-i b-moll etűd, No. 2-ként szerepel egy két évvel korábbi F-dúr etűd, és No. 3-as számmal találhatjuk az a-moll etűdöt.²⁷

1.1.3. A címváltoztatás

1836 márciusában megjelent egy Carl Czerny-kötet a következő címmel: *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmige Sätze und deren besonderen Schwierigkeiten auf dem Piano-Forte in 24 Uebungen* op. 400.²⁸ A tizenkét „preludióból”²⁹ és fűgából álló album egy öt kötetes sorozat részeként látott napvilágot, ezt Czerny – ahogy legtöbb kompozícióját is – pedagógia célzattal írta. A ciklus a következő füzetekből áll: *Die Schule der Geläufigkeit* op. 299, *Die Schule des Legato und Staccato* op. 335, *Die Schule der Verzierungen* op. 355, *Die Schule zur besonderen Ausbildung der linken Hand* op. 399. Robert Schumann így nyilatkozott az utolsó kötetben szereplő darabokról:

És hát milyenek Czerny fűgái? Briliánsak, kellemes hangzásúak. A szerző könnyen és ügyesen, a szokásosnál is fegyelmezettebben formálta meg őket. [...] Sokkal értékesebbek a valamennyi fűgát bevezető prelúdiumok. Egyik-másik olyan különös, így a 3., 4., 6., 8., 9., hogy még csak nem is gyanítanánk: Czerny írta őket, igaz, a legtöbbjükben másodperceken át eluralkodik a banalitás.³⁰

Bár Schumann nem dicsérte az egész kötetet, azért megjegyezte, hogy sokat köszönhetünk a Czerny-kiadványnak.³¹ A borítón a következő felirat olvasható: „Felix Mendelssohn-Bartholdy zeneigazgató úrnak, baráti tisztelettel ajánlva.” Mendelssohn ugyanis jó

²⁷ R. Larry Todd: „Mendelssohn, Felix.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 394.

²⁸ Todd, *Studies*, 182.

²⁹ Czerny az olasz kifejezést használja.

³⁰ Robert Schumann: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 232–233.

³¹ „Mindent összevetve mindenképp Czerny pályafutásának jelentős állomása, hogy ilyen sokat adott a fűgaművészetnek.” I.h.

barátságot ápolt a szerzővel, és Schumann-nal ellentétben őt mindig lenyűgözte a Czernyből áradó lelkesedés. Erről nővérének írt levelében olvashatunk: „Czerny olyan, akár egy iparos a szabadnapján, és azt mondta, mostanában rengeteget komponál, ami többet jelent számára, mint órákat adni.”³² Czerny nemcsak a pianista képességek fejlesztésére fektett súlyt: kötetében megfigyelhető egyfajta ciklikus szerkesztettség, és a *Wohltemperiertes Klavierra* is több ízben reflektál, például oly módon, hogy a kötetben szereplő művek száma itt is huszonnégy.³³ Czerny emellett más szempontból is foglalkozott a *Wohltemperiertes Klavierral*: közreadta a kötetet a lipcsei Peters kiadó jóvoltából.³⁴ Nem csoda, hogy Mendelssohn a *Schule des Fugenspiels* hatására – melyet vehetünk akár a 19. századi feléledő Bach-kultusz egyfajta szimbólumának is – elgondolkozott a névváltoztatáson.

A prelúdium elnevezés 1836-ra tehető: Mendelssohn, miután áprilisban kézhez kapta Czernytől az etűdök másolói példányát, ugyanez év decemberében két levelében is céloz a prelúdiumok és fúgák ciklusra, sőt, mi több, az 1837. január 10-én befejezett végső, javított kéziratot is ezt a címet olvashatjuk.³⁵ Az, hogy pontosan miért keresztelte át „etűdjeit”, rejtély marad; talán Bach iránti tisztelete az oka, de lehet egy fajta gesztus is a szerző részéről Czerny felé. Azonban egy különös paradoxonnak lehetünk szemtanúi: Mendelssohn többek között annak a Carl Czernynek hatására nevezhette át a darabokat *etűdökről prelúdiumokra*, aki – kis túlzással – egész életében etűdöket komponált.

Mendelssohn tehát 1837 januárjában valóban nyomdába küldte hat prelúdium és fúgáját,³⁶ mely egy év múlva meg is jelent a lipcsei Breitkopf & Härtel kiadó gondozásában. Az első kiadás valószínűleg egy tisztázat alapján készült el, mely azóta eltűnt.³⁷

1.1.4. A Notre Temps

Az 1827-ben keletkezett e-moll fúgák közül az op. 35-ből kimaradt mű végül más kötetben kapott helyet. 1841. május 5-én Mendelssohntól afelől érdeklődött a Schott kiadó, lenne-e kedve három olyan vers megzenésítéséhez, amely egy fiataloknak szánt katolikus liturgikus gyűjteménybe kerülne.³⁸ Az evangélikus Mendelssohn szabadkozott, végül a kiadó egy

³² Todd, *Studies*, 184. Eredetit lásd: New York Public Library.

³³ Tizenkét prelúdium és tizenkét fuga. Todd, *Studies*, 182.

³⁴ Henle Vorwort, i.m., VIII.

³⁵ Todd, *Studies*, 174.

³⁶ Henle Vorwort, i.m., VIII.

³⁷ Howard Ferguson: „Introduction.” In: *Felix Mendelssohn: Six Preludes & Fugues op. 35* (Cambridge: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1985). 3.

³⁸ A gyűjtemény pontos címe: *Lieder beim Katholischen Gottes Dienste größtenteils mit besonderer Hinsicht auf den Gebrauch der Jugend*

másik felkérésére bólintott rá. E-moll prelúdium és fűgája így egy olyan albumba került, amely 1842-ben keletkezett zongoraműveket tartalmazott, és Mendelssohn művén kívül Carl Czerny, Frédéric Chopin, Henri Bertini és Sigismund Thalberg egy-egy darabja is bekerült a válogatásba. Így lett a kötet címe *Album du Pianiste auf Neujahr 1842*, alcíme pedig *Notre Temps*. Mivel 1827-ben Mendelssohn csak egy fűgát komponált, hátra maradt még a hozzá tartozó prelúdium megírása, amelyre valóban a kiadást megelőző évben került sor. Ezt bizonyítja Mendelssohn 1841. júliusi levelezése is a kiadóval: a zeneszerző arra kérte a vállalatot, adja meg leadási határidő pontos dátumát.³⁹

1.2. Az op. 35 fogadtatása

1837. január 19-én Mendelssohn a kezdeti félelmeihez képest már bizakodva fogalmaz Carl Klingemann-nak címzett levelében: "A hat prelúdium és fűga legközelebb a Morihoz⁴⁰ kerül, talán máris észreveheti némelyikben a fejlődést, remélem, különösen az utolsó fűgában."⁴¹ – írja, miután kinyomtatták opuszát. Kételyei pedig teljesen elszálltak, miután Schumann 1837-ben a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain igen pozitívan fogalmazott a prelúdium és fűgákról:

Nem szándékozom vakon dicsérni, és tudom, hogy Bach még egészen más fűgákat csinált – nem, nem is, költött. Ám ha most kikelne sírjából, előbb biztosan a zene jelenlegi helyzetéről tájékozódna kissé, aztán örülne, hogy valaki legalább virágot plántál azon a földön, ahol ő hatalmas tölgyeket ültetett.⁴²

A Schumann házaspár később egyébként egy teljes évet a kontrapunktikának szentelt: Robert Schumann 1845-ben komponálta a *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60 című orgonadarabját, a *Vier Fugen* op. 72 című kötetét pedálzongoróra, illetve felesége, Clara is szintén ebben az évben komponálta *Drei Preludien und Fugen für Klavier* op. 16 című sorozatát. Az utóbbi kötetről biztosan elmondható, hogy Mendelssohn *Hat prelúdium és fűgája* ihlette meg, hiszen a No. 4 és 5 fűgatémája meglehetősen hasonlít Mendelssohn fűgatémáira. A No. 4 Asz-dúr fűga nemcsak hamnemében, de témájának kvart lépéseiben is Mendelssohn témájára emlékeztet.

³⁹ Henle Vorwort, i.m., IX.

⁴⁰ Mori & Lavenu kiadó, Londod. Az angol kiadásról lásd még: 5.2. fejezet.

⁴¹ „Nächstens kommen die 6 Präludien und Fugen zu Mori, vielleicht wirst Du an einigen schon etwas Fortschritte bemerken, namentlich an der letzten Fuge hoffe ich” – Henle Vorwort, VIII. Saját fordítás.

⁴² Robert Schumann: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 180.

Fuga II

Andante.

sempre legato.

Fuga IV

Con moto ma sostenuto

p

5. kottapélda. Clara Schumann: op 16 No. 2 Asz-dúr fúgája illetve Felix Mendelssohn-Bartholdy op. 35 No. Asz-dúr fúgája

A No. 3-as d-moll fuga pedig jellegzetes tritónusz-lépéseivel – melyet a 4. ütemben láthatunk, és a Gisz–D hangok alkotják – hozható Mendelssohn No. 1-es e-moll fúgájával párhuzamba. A tritónusz-lépéseket Mendelssohn fúgájában a második ütemben találjuk, s szintén a Gisz-D hangok alkotják.

1. Az op. 35 keletkezéstörténete

Fuga III

Andante con moto.

Fuga I

Andante espressivo

6. kottapélda. Clara Schumann: op. 16 No. 3 d-moll fűgája, illetve Mendelssohn op. 35 No. 1 e-moll fűgájának kezdő űtemei

Végűl pedig ismét Robert Schumanntól idűzek, aki 1837-ben, ezűttal a Neue Zeitschrift für Musik hasábjain nyilatkozott elismerűen a művekrűl. A zeneszerzűr szerint ugyanis a darabok nem csupán űssel űs „recept szerint megűrt” fűgák, hanem „lűlekbűl fakadű” űs „kűltűi” kompozűciűk.⁴³

⁴³ „[...]nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt.“ Henle Vorwort, VIII.

2. Mendelssohn és Bach

Az az elgondolás, miszerint J. S. Bachot halálát követően mindenhol elfeledték, s reneszánsza a *Máté passió* 1829-es újra bemutatásával kezdődött, mindannyiunk számára egyértelmű, hogy tévedés. 2023-ra a birtokunkban van temérdeknyi forrás, kutatási eredmény, amely közvetlenül a Bach halálát követő időszakával foglalkozik. Ebben a fejezetben Bach 1750 utáni recepciójával foglalkozom, különösképpen a Mendelssohn család erre az időszakra eső Bach-„imádatával”, megvizsgálom azt a két igen fontos helyszínt, ami a Bach életmű tovább élésének szempontjából izgalmas lehet, és Felix Mendelssohn Zelterrel való kapcsolatát is górcső alá veszem.

2.1. A Mendelssohn család bachi vonatkozásai

Felix Mendelssohn Bach iránti rajongása régebbi gyökerekhez nyúlik vissza, hiszen családtagjai között is akadt lelkes „bachiánus”. Sara Itzig Levy (1761–1854) Mendelssohn nagynagyanyjának húga volt. A sokoldalúan tehetséges, konzervatív ízlésű, kissé férfias megjelenésű csembalóművész hölgy – ahogy Peter Wollny brit zenetudós fogalmaz – „a Bach-reneszánsz korai szakaszának kulcsfigurájává vált, ami aztán 1829-ben csúcsosodott ki a *Máté passió* bemutatásával”.⁴⁴ Sara ugyanis létrehozott egy úgynevezett Bach-szalont, mely az akkori porosz zenei élet egyik meghatározó helyszínévé vált. A szalont Sara valószínűleg Anna Amália hercegnő szalonjáról mintázta, aki szintén köztudottan konzervatív zenei ízléséről volt híres.⁴⁵ Azt, hogy Sara érdeklődésének középpontjában a Bach család munkássága állt, mi sem bizonyítja jobban, mint ránk maradt zenei gyűjteménye,⁴⁶ amely egyértelműen Carl Philipp Emmanuel- és Johann Sebastian Bach központú, valamint Sara Levy neve olyan előfizetési listákon szerepelt, ahonnan Carl Philip Emmanuel Bach művei voltak megrendelhetőek.⁴⁷ Szalonjain a kor divatos „könnyed dalai” helyett a Bach család billentyűs művei csendültek fel, így J. S. Bach BWV 1052 d-moll csembalóversenye és *V. Brandenburgi Concertója* is, melyekben billentyűs hangszer

⁴⁴ Peter Wollny: „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin.” *The Musical Quarterly* 77/4 (Winter, 1993): 651–688, 657.

⁴⁵ Wollny, i.m. 653.

⁴⁶ Ezek közül számunkra az ún. Zelter katalógus, azaz a „Catalog musikalisch-literarischer und praktischer Werke aus dem Nachlasse des Königl. Professors Dr. Zelter” a legrelevánsabb, mely hagyaték 1988-ban került napvilágra, amikor is a Berliner Staatsbibliothek megvásárolta Friedrich Welter hagyatékából. A hagyaték nagy része pedig hajdanán Sarah Levy tulajdonát képezte. Wollny, i.m. 652–653.

⁴⁷ Wollny, i.m. 653.

szólista szerepben működött közre. A Bach családhoz egyébként Sara személyesen is kapcsolódott: csembalóórákat nem mástól, mint Wilhelm Friedemann Bachtól vett. Sara C. P. E. Bachot személyesen is ismerte,⁴⁸ s annak halálát követően nagylelkűen felajánlotta, hogy egy mellszobrot állít a tiszteletére.⁴⁹ A bachi hagyományok ápolásában Fanny Mendelssohn is az élen járt: 1818. október 28-án, édesapja születésnapján különös meglepetéssel készült: mind a huszonnégy prelúdium és fűgát előadta a *Wohltemperiertes Clavier*ből, még hozzá fejből.

Felix Mendelssohn olyan közegbe született, ahol rajongtak a Bach család muzsikájáért. „Itzigéknél valóságos Sebastian és Philipp Emanuel Bach-kultusz figyelhető meg”⁵⁰ – írja Adolf Weissmann zenetudós. Mendelssohn tízévesen csatlakozott a berlini Sing-Akademie-hez, s Carl Friedrich Zelter karnagy révén már hallhatott részleteket számtalan Bach vokális műből, így a *Máté-passió*ból is, ám a teljes művet sosem vehette kézbe. Felix nagyon szerette volna az egész kompozíciót tanulmányozni, mígnem anyai nagyanyja, Bella Salomon (született Bella Itzig) megajándékozta őt egy – az eredetileg a Sing-Akademie könyvtárában található kézirat – szakszerű másolatával, így jutunk végül el az 1829-es berlini *Máté-passió* újrabemutatásához.⁵¹ Nincs ez az esemény azonban Abraham Mendelssohn 1811-es nagylelkű adománya nélkül, aki ebben az évben a Sing-Akademie-nek adományozta Bach kéziratot, kiadatlan műveinek kottáit. Meg kell, hogy említsük Felix apai nagypját, Moses Mendelssohnt is. A neves filozófus folyamatosan azon volt, hogy az élet más területein is tovább képezze magát, így zongora-és zeneelmélet-órákat is vett nem mástól, mint Johann Kirnbergertől.⁵²

A Mendelssohn család tehát igen kivételes, több évtizeden át tartó figyelmet szentelt a Bach családnak, s Felix Mendelssohnt egy ilyen intenzív kulturális közeg övezte. A *Máté passió* 1829-es bemutatásával pedig Felix Mendelssohn-Bartholdy Bach zenéjét az elit és professzionális zenészkörökből amatőrök közé vitte.⁵³

⁴⁸ Erre az a személyes hangvételű levél is bizonyítékul szolgál, melyet Sara közvetlenül Emanuel halála után írt feleségének, Johanna Marianak. Wollny, I.m.657.

⁴⁹ Wollny, i.m. 657.

⁵⁰ Wollny, i.m. 652.

⁵¹ Christoph Wolff: „The Bach Tradition among the Mendelssohn Ancestry.” In: Jürgen Tym (ed.): *Mendelssohn, the Organ and the Music of the Past*. (Rochester: University of Rochester Press, 2014.) 214.

⁵² Wolff, i.m. 216.

⁵³ Wolff, i.m. 213.

2.2. Bach-hagyomány 1750 után, Lipcse és Berlin speciális helyzete

Johann Sebastian Bach munkássága 1750 után általánosságban véve vegyes megítélésnek örvendett. Az a figyelem, amiről az imént olvashattunk, nem volt jellemző Németország más tájain. Johann Adam Hiller, a Tamás templom egy későbbi kántora, és a *Wöchentliche Nachrichten* című zenei szaklap zenekritikusa kifejezetten leereszkedően fogalmazott a szerzőről, mi több, Johann Friedrich Reichardt német zenekritikus 1784-ben a következőképpen fogalmazott: „Ha Bach rendelkezett volna azzal a feddhetetlen és mély kifejező érzéssel, ami Händelt ihlette, még Händelnél is sokkal híresebb lett volna, de így csak aprólékosabb és technikailag ügyesebb volt.”⁵⁴ Különösen izgalmas Johann Adolph Scheibe német zeneszerző és zenekritikus meglátása, aki, bár Bachot mint orgonistát nagyra tartotta, zenéjét túl bonyolultnak, átláthatatlannak vélte. Különösen azt kifogásolta, hogy Bach ahelyett, hogy az előadóra bízna a díszítések kidolgozását, és szabad kezet hagyna az előadónak, notációja túl zsúfolt, érthetetlen.⁵⁵ Scheibe az egyszerűséget preferálta, mind lejegyzésben, mind stílusban. Ez a meglátás pedig nagyban összefügg azzal a újfajta gondolkodásmóddal, amely a 18. század Németországára volt jellemző: a gáláns stílus jellemzőivel.

Szemben Palestrinával, Lullyvel vagy az imént említett Händellel, akiket a zenei közönség sohasem felejtett el teljesen, Bach nevét csak tanítványai, és rajongóinak szűk köre vitte tovább, de leginkább fiának, Carl Philipp Emmanuel Bachnak köszönhetjük a kéziratok fennmaradását. Bach életében kevés műve került nyomtatásba, de itt is túlnyomó részét billentyűs műveket látunk: a *Klavierübung* első négy kötetéből az *Olasz koncert*, a *Francia nyitány*, a *Goldberg-variációk*, a *Klavierübung* harmadik kötetében található orgonaművek, a *Schübler-korálok*, a *Kánonikus variációk* és a (részben billentyűs) *Musikalisches Opfer*.⁵⁶

Halálát követően teljesen evidens volt Bach zenéjével foglalkozni, de csak zenész körökben, azon belül is legfőképp egy billentyűsnek.⁵⁷ A fiatal Liszt Ferenc például behatóan foglalkozott a *Kétszólamú*, *Háromszólamú invenciókkal*, és a *Wohltemperiertes Clavierral*,

⁵⁴ „Had Bach possessed the high integrity and the deep expressive feeling that inspired Handel, he would have been much greater even than Handel; but as it is he was only more painstaking and technically skilful.” Nicholas Temperley and Peter Wollny: „Bach Revival” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438–442. 438.

⁵⁵ R. Larry Todd: *Mendelssohn's Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Ed.: John Stevens and Peter Le Huray. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983). 5.

⁵⁶ Fazekas Gergely: *J.S. Bach és a zenei forma két kultúrája* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018). 25.

⁵⁷ Michael Heinemann: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* című könyvében a következőre hívja fel a figyelmet: még egy olyan - kevésbé nagy nevű – zenekar tagjai is ismerték Bach műveit, mint a raidingi vagy az Esterházy udvar zenekara, noha koncerten sosem adták elő a mester műveit. Michael Heinemann: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*. (Köln: Studio, 1995). 21.

hála Adam Liszt zenei nevelésének,⁵⁸ de Robert Schumannról is tudjuk, hogy Heinrich Dornnál folytatott zeneszerzői tanulmányai során szóba került a *Wohltemperiertes Clavier*, mi több, halála előtt Schubert is fuga-tanulmányoknak vetette alá magát Simon Sechter zeneszerzőnél.⁵⁹

Vegyünk egy pillantást Bach életének legfontosabb városára, Lipcsére. A város a 19. század elején a zenei életet tekintve – R. Larry Todd zenetudós szerint – „mély álomban volt”, ezt az előbbi Hiller- és Reichardt-kritika is jól tükrözi.⁶⁰ A város ekkor főleg könyvkereskedelméről volt híres. A mester 1750-ben bekövetkezett halála után kevésbé jelentős zenészek sora következett Lipcsében: Johann Gottlob Harrer, Johann Friedrich Doles, Johann Adam Hiller, August Eberhard Müller és Johann Gottfried Schicht.

Berlin helyzete ezzel szemben viszonylag kivételesnek mondható. II. Frigyes porosz király uralkodása alatt a zene az udvari élet szerves részévé vált.⁶¹ Udvarában olyan muzikusokat alkalmazott, mint C. P. E. Bach,⁶² Carl Friedrich Christian Fasch, Christoph Nichelmann, vagy Johann Joachim Quantz. Potsdami kastélyában 1747-ben maga J. S. Bach is látogatást tett, így született a *Musikalisches Opfer* című műve.⁶³ A hétéves háborút követő időszakban pedig megfigyelhető egyfajta szerkezeti változás a zenei élet terén, hiszen a királyi udvarban kevésbé foglalkoztatott zenészek köréből úgynevezett zenei társaságok („Musikalische Gesellschaften”) jöttek létre,⁶⁴ melyek összejövetelein sokszor ősbemutatókra is sor került. Ilyen volt például 1755-ben Carl Heinrich Graun *Der Tod Jesu* című oratóriuma.⁶⁵ A század vége felé pedig ezek a privát társaságok a Fasch által alapított berlini Sing-Akademie-be olvadtak bele, melyet az udvari csembalóművész 1792-ben alapított.⁶⁶ Berlinben tehát élő Bach-hagyományt láthatunk, ami aztán Fasch kezdeményezésével a Sing-Akademie összejövetelein is tovább folytatódott, majd a 19. század első felében Zelter irányítása alatt élte virágkorát.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ Todd, Education. 54.

⁶⁰ R. Larry Todd: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben, seine Musik.* (Stuttgart: Carus Verlag, 2008). 108.

⁶¹ Heinz Becker, Richard D. Green, Hugh Canning, Imre Fábrián and Curt A. Roesler: „Berlin” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 365–384. 368.

⁶² P. C. E. Bach 1738-1767-ig szolgált Nagy Frigyes udvarában főcsembalistiként.

⁶³ Grove: „Berlin”, i.h.

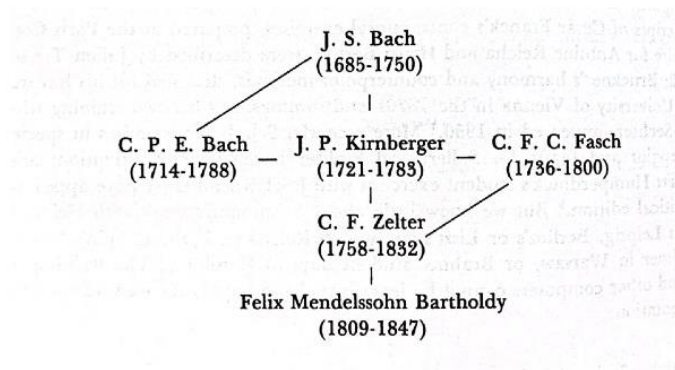
⁶⁴ Grove: „Berlin”, i.m. 366.

⁶⁵ Wollny, i.m. 652.

⁶⁶ Wollny, i.m. 652. Fasch főleg J.S. Bach műveket tűzött repertoárra, kezdve 1794-ben a *Komm, Jesu, komm!* motettával.

2.3. Mendelssohn és Zelter

A fejezet elején olvashattuk, hogy a fiatal Felix tíz éves korától fogva erősítette a berlini Sing-Akademie alt szólamát, azonban J.S. Bach zenéjével nem csak a kóruspróbák alkalmával találkozott. Mendelssohn feltehetően 1817-ben vagy '18-ban kezdett el zeneszerzést tanulni Carl Friedrich Zelternél, ám az erre vonatkozó legbiztosabb dokumentum egy 1819. július 14-i levél, melyben Mendelssohn édesanyja, Lea Carl Friedrich Zelter nevét említi.⁶⁷ Zeneszerzés-óráin kívül hegedülni, zongorázni tanult, de órarendjében találkozhatunk az euklideszi geometria-, a számtan-, a földrajz-és a németórákkal is.⁶⁸ Mendelssohn zenei nevelése visszanyúlik a konzervatív bachi gyökerekhez, hiszen Zelter Carl Friedrich Christian Fasch és Johann Philip Kirnberger képzésében részesült, utóbbi pedig Carl Philipp Emmanuel Bach növendéke volt, így többé-kevésbé közvetlen pedagógiai vonal húzható Johann Sebastian Bachtól Felix Mendelssohnig.



1.ábra. A Felix Mendelssohnt és Johann Sebastian Bachot összekötő pedagógiai ív⁶⁹

Zelter és Mendelssohn kapcsolata egyes feltételezések szerint nem volt teljesen konfliktusmentes. R. Larry Todd a *Mendelssohn's Musical Education – A Study and Edition*

⁶⁷ Todd, Education, 12.

⁶⁸ I.m. 13.

⁶⁹ Az ábra forrása: Todd, Education, 2.

of his Exercises in Composition című könyvében megemlíti, az sem kizárt, hogy Zelter kifejezetten rossz hatással volt növendékére: nem nézte jó szemmel, hogy Goethe előtt improvizált,⁷⁰ illetve Devrient visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy a zeneszerző a *Maté passió* felújítását sem támogatta.⁷¹ Mindezek ellenére Zelter rendkívül nagy hatást gyakorolt Mendelssohnra, legfőképp zenei ízlésének formálásában. Mendelssohn egyébként igen kelendő volt házi tanítói körében: egy alkalommal Ludwig Berger, Mendelssohn zongoratanára egy 1822. április 22-i levelében megpróbálta lekicsinyíteni Zeltert, hogy magához csalogassa a fiatal tehetséget, miután Felix már komolyabban kezdett érdeklődni a zeneszerzés iránt, ezzel is hanyagolva a zongorát.⁷² Zelter és Mendelssohn közös munkáját az úgynevezett *Margaret Denke Mendelssohn Collection*ben⁷³ követhetjük végig, amely mintegy hetven – Mendelssohn zeneszerzés jegyzeteit tartalmazó – fólió, s jelenleg az oxfordi Bodleian Könyvtárban található.

A R. Larry Todd könyvében olvasottak még ha igazak is, mindenképp Zelter emberi oldaláról tanúskodik a következő történet: egy ízben, 1821-ben, a reformáció ünnepének alkalmából Lipcsébe is elutazott Felixszel, hogy közösen Bach emléke előtt tisztelegjenek. Az utazás során Bach hajdani lakóházát is megtekintették, de programjukon szerepelt egy Tamás templomi hangverseny meghallgatása is. Mendelssohn utazásukról levelében vegyes érzésekkel írt szüleinek. Ugyan megjegyezte, hogy a koncerten, melyet meghallgattak Zelterrel, a Tamás templom fiúkara hamisan énekel, de teljesen meghatotta Bach lakóházának és tanító szobájának látványa, melyben éppen akkor Schicht lakott.⁷⁴ Levelében így írt:

Az öreg Herr Schicht [...] ugyanabban a szobában alszik, ahol Johann Sebastian Bach élt, láttam, láttam a helyet, ahol a zongorája állt, ahol halhatatlan motettáit komponálta, ahol (Zelter professzor kifejezése szerint) a fiatalokat kurátorkodta, és remélhetőleg hozok egy rajzot erről a tiszteletreméltó házról, amelyben Rosenmüller, Bach, Doles, Hiller és Schicht már tették, illetve teszik dolgukat.⁷⁵

⁷⁰ Todd, Education, 5.

⁷¹ I.h.

⁷² Todd, Education, 12.

⁷³ Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford Volume 2: Music and Papers. Compiled by Margaret Crum. (Musikbibliographische Arbeiten, 8.) Tutzing: Hans Schneider, 1983.

⁷⁴ Schicht egyébként meghallgatta a fiatal Félixet, egy fűgát, egy etűdöt és az op. 105-ös g-moll szonátáját mutatta meg a karnagynak. Todd, Mendelssohn. 108.

⁷⁵ „alte Herr Schicht [...] schläft in derselben Kammer in der *Sebastian Bach* wohnte, ich habe das Fleckchen gesehn, an dem sein Clavier stand, wo er seine unsterblichen Motetten componiert hat, wo er (nach Professor Zelters Ausdruck) die Jungen kuranzte und hoffentlich werde ich von diesem ehrwürdigen Haus, in dem schon -rosenmüller, Bach, Doles, Hiller und Schicht ihr Wesen getrieben haben, und noch treiben eine Zeichnung mitbringen. Todd, Mendelssohn. 108.

2.4. Mendelssohn és az ellenpont

Felix Mendelssohn először 1820 márciusában találkozott a kontrapunktikával. Az ellenpont-, illetve fúgatanulmányok a 19. századi zeneszerzésórák alapvető részét képezték. Zelter főleg tanára, Kirnberger *Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1779) című tankönyvére támaszkodott, de mivel a könyv nem taglalta a kánon és a fuga komponálás szabályait, Friedrich Wilhelm Marpurg *Abhandlung von der Fuge*, és Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* című kötetét is segítségül hívta. Ettől függetlenül a Kirnberger-könyv sorrendje szerint haladt a fejezetekkel. A Kirnberger-kötet egyébként kedvelt tankönyvnek számított a tizenkilencedik század elején. Gyakorlatiassága, tárgyilagossága miatt szívesen használták a kor muzsikusai. Így Moritz Hauptmann hegedűs is, aki később a lipcei konzervatórium elmélettanára lett. Hauptmann a következőképpen ír 1825-ben Franz Hauser baritonnak:

Nehéz egyszerre tömörnek és építő jellegűnek lenni, ha nem akarsz a lényegre térni, és ha nem akarsz köteteket írni a témáról. Kirnberger azonban, amennyire emlékezetem tartja, [...] jó, kimerítőbb, és jobban a tárgynál marad, mint Vogler vagy Weber, akiknek nagyképű művei általánosságokban, közhelyekben vesznek el.⁷⁶

Zelter az első néhány ellenpont-feladatnál törekedett arra, hogy Mendelssohn számára olyan ismerős korálrészleteket válasszon cantus firmusnak, melyeket előzőleg már tanultak. Az első kottapéldán jól láthatjuk, hogy a félkottákból álló cantus firmust Zelter írta, s Mendelssohn feladata volt a dallamot ellenponttal kiegészíteni. A 7. kottapéldán, tehát a 21. fólión az „O Welt, ich muss dich lassen” kezdetű korált fedezhetjük fel a cantus firmusban, a második kottapélda, azaz a 22. fólió pedig azért is izgalmas, mert Zelter szabályait is láthatjuk a helyes ellenpontozásra vonatkozóan: „1. Ne az oktávból, 2. Nem két kvart, 3. A nóna nem más, mintha egy szekund lenne.”

⁷⁶ „It is hard to be concise and edifying at the same time, if you are to steer clear of platitudes, and if you are not to write a volume on the subject. Kirnberger, though, as far as my memory serves is good [...] he is more exhaustive, and keeps more to the point than Vogler or Weber, whose pretentious works lose themselves in generalities.” Todd, *Education*, 40.

Fol. 21v
No. 1

7. kottapélda. Ellenpont feladat Mendelssohn munkafüzetéből

Fol. 22r
No. 4

1. *Nicht aus der Octave*
2. *Nicht 2 Quarten*
3. *Die None nicht anders als ob sie eine Sekunde wäre*

8. kottapélda. Ellenpont feladat és Zelter instrukciói a gyakorlathoz

Ezután rátértek a konkrét fúgakomponálásra, Marpurg műve szerint. Zelter többlépcsős módszert alkalmazott: először néhány rávezető gyakorlatot adott Mendelssohnak, majd pár rövid, kétszólamú fúgát kért. Ezt követően pár kánon és tizennyolc további fúga komponálása volt Felix feladata. Így jutottak el kétszólamú, majd végül a háromszólamú fúga írásához 1820 májusától 1821 januárjáig, tehát mindössze fél év alatt. A rávezető gyakorlat javarészt abból állt, hogy Zelter megadott pár saját fúga témát, melyre

Mendelssohnnek ellenpontot, tehát *comest* kellett komponálnia.⁷⁷ A következő kottapéldán ezeket a feladatokat találjuk Mendelssohn munkafüzetéből, Zelter korrektúrájával:

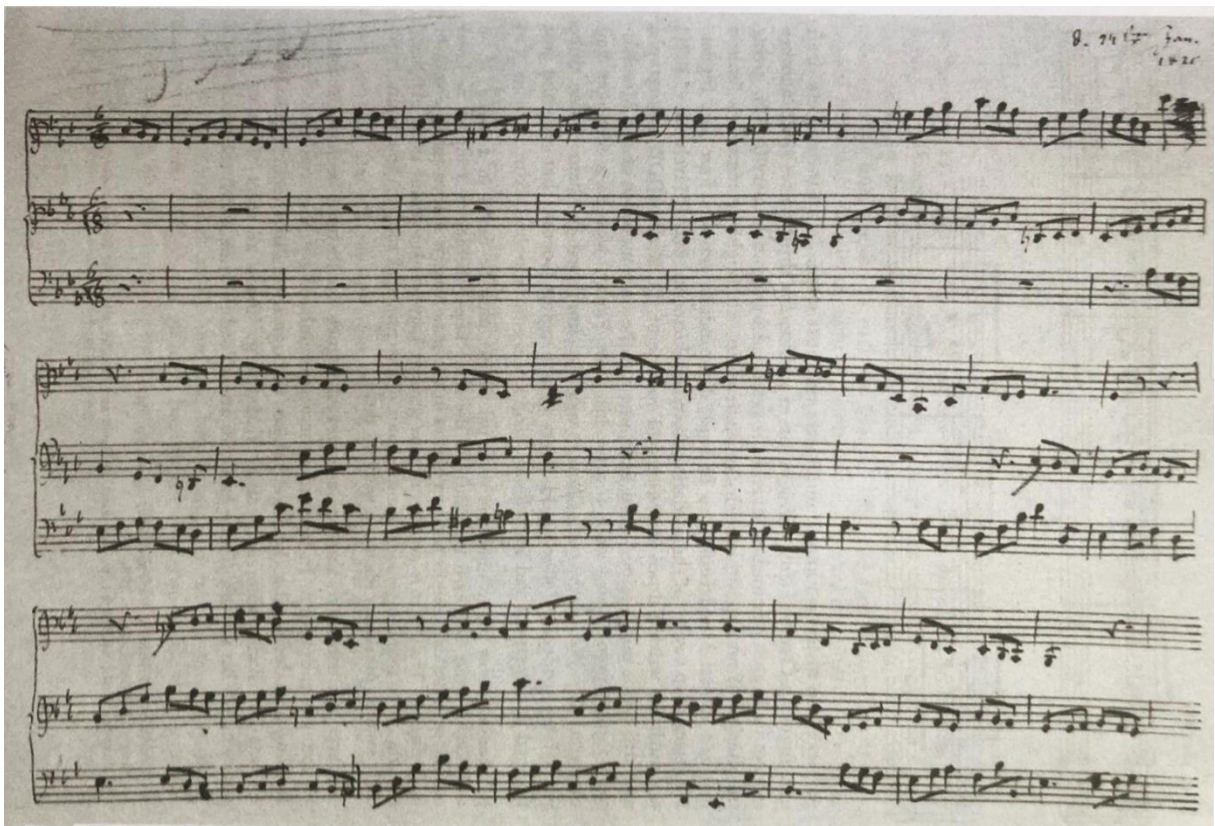
170 Fol. 32v

The image displays a musical score for a fugue exercise, consisting of five systems of staves. The notation is in G major and 3/4 time. The first system (measures 1-5) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (G4, B4, D5) and a fermata, followed by a melodic line. The bass staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a bass line with dynamic markings: *Dux* (measures 1-2), *Repercussio* (measures 3-4), and *Repercussio* (measures 5-6). The second system (measures 6-10) continues the melodic line in the treble staff, marked with a measure rest [R] at measure 7, and the bass line with a *Dux* marking at measure 10. The third system (measures 11-20) shows the treble staff with a *Comes* marking at measure 15 and a measure rest [R] at measure 16, and the bass line with a *Dux* marking at measure 20. The fourth system (measures 21-25) features the treble staff with a *Comes* marking at measure 25 and a *Dux* marking at measure 25, and the bass line with a *Dux* marking at measure 25. The fifth system (measures 26-35) shows the treble staff with a measure rest [R] at measure 30 and a measure rest [R] at measure 35, and the bass line with a *Dux* marking at measure 30 and a measure rest [R] at measure 35.

9.kottapélda. Fúgairás gyakorlása Mendelssohn munkafüzetéből, Zelter korrektúrájával

⁷⁷ Todd, Education, 54–55.

Felix egyik legkomplexebb, és leginkább Bach iránt tisztelgő műve az 1821 januárjából való háromszólamú c-moll fuga, amit Felix gigue táncételként komponált meg.⁷⁸ Talán nem véletlen az az egybeesés, hogy Bach *V. Brandenburgi versenyének* záró tétele szintén egy fúgaszerkesztésű gigue tétel. Mendelssohn ezután túllépett az evidens billentyűs hangzason, s vonósnégyesekre komponálta tovább fúgáit, melyek közül az első 1821. március 24-én, az utolsó májusban készült el.⁷⁹ Jól láthatjuk, hogy Mendelssohn rajongott Bach művészetéért és a barokk műfajokért. Szinte kisujjából rázta ki a kontrapunktikus kompozíciókat, ahogy annak idején maga Johann Sebastian Bach is.⁸⁰



1. kép. A Felix Mendelssohn Bartholdy gyakorlófüzetében található c-moll fuga-tanulmány kézírata⁸¹

⁷⁸ Todd, Mendelssohn, 79.

⁷⁹ I.h.

⁸⁰ I.h.

⁸¹ Forrás: Todd, Education, 67.

Mendelssohn sokoldalú tehetsége tehát igen korán megmutatkozott, melyhez hozzájárult családjának támogatása, mestereinek iránymutatása is. Ezzel a háttérrel pedig hatalmas léptekben haladt zenei tanulmányaival.

2.5. *Sieben Characterstücke op. 7* – Bach és Händel nyomában

1824 és 1826 között komponálta Mendelssohn azt a ciklusát, melyben hét, teljesen különböző karakterdarabot vonultat fel, német alcímekkel ellátva. A Ludvig Bergernek ajánlott, 1827-ben megjelent kötet a zongorázni tanuló fiatalság számára íródott, jöllehet, ekkor még jóformán maga a szerző is ifjú évei vége felé járt. Az op. 7 azért is bír különös jelentőséggel, mert Mendelssohn életében ez volt az első olyan mű, mely immáron nyomtatásban is megjelent.⁸² Ugyanakkor disszertációtémám tükrében is érdemes megvizsgálnunk, hisz három tétele közülük – a No. 3-as *Kräftig und feurig* alcímmel ellátott, No.4-es *Schnell und beweglich*, és a No. 5-ös *Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit* című – Mendelssohn legkorábbi, érett kontrapunktikus kompozíciójának számít, mely immáron nem csak gyakorlófüzetbe írt stílusgyakorlat.

A kötet tételei a következők:

No. 1.: *Sanft und mit Empfindung*

No. 2.: *Mit heftiger Bewegung*

No. 3.: *Kräftig und feurig*

No. 4.: *Schnell und beweglich*

No. 5.: *Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit*

No. 6.: *Sehnsüchtig*

No. 7.: *Leicht und luftig*

⁸² Holger M. Stüve: „Bärenreiter Vorwort.” In: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Sieben Characterstücke op. 7, Sechs Kinderstücke op. 72*. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009). III.

Robert Schumann a következőképpen fogalmazott az albumról: „A karakterdarabokat csak érdekes adaléknak tekintem a mesterfiatalember fejlődéstörténetében, aki akkor még Bach és Gluck láncában játszott”⁸³ Bár Zelter mindig szem előtt tartotta, hogy Felix saját ötletei is kibontakozhassanak – ahogy ő fogalmaz: fontos, hogy Felix sose felejtse el komponálás közben „sárkányokról és koboldokról álmodni”⁸⁴ –, mégis, a későbbi éveiben maga Mendelssohn határolódott el a *Karakterdarabok*tól. Felix Mendelssohn-Bartholdy ugyanis úgy vélte, ekkor még Bach és Händel túlságosan is a „vérében volt”,⁸⁵ s talán emiatt nem mutatkozott meg annyira egyedi stílusa.⁸⁶ Mendelssohn saját hangját hiányolta a *Sieben Characterstück*ében az a névtelen kritikus is, aki a No. 5-ös, *Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit* alcímmel ellátott *fuga* didaktikusságát firtatta a *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* hasábjain, 1828-ban: „A no. 5 egy úgynevezett mesterfuga, téma fordítással, augmentációval, diminúcióval, *stretto*-val – egyszerűen, mintha a zeneszerző nyilvánosan is bizonyítani akarná, hogy milyen szorgalmasan tanult, mennyire elsajátította a tananyagot a kontrapunktikán keresztül.”⁸⁷ Ám a negatív kritika csupán egy szubjektív vélemény. A kompozíciók mindenképp fontosak az életmű szempontjából, és számos érdekességet tartogatnak.

Wolfgang Dinglinger német zenetudós a következő műfajokat vélte a *Hét karakterdarab* mögött felfedezni: bachi stílusú invenció és sarabande (No.1., No. 6.), „modern” szonátaforma (No. 2., No. 4., No. 7.), Händel stílusában íródott fuga (No. 3.), és bachi fuga (No. 5.).⁸⁸ Felix Mendelssohn ezen kötete abszolút beleilleszkedik a kor általános irányzatába azáltal, hogy a kis formákat, azaz a miniatűröket részesíti előnyben.⁸⁹ Ebben az albumban tehát tulajdonképpen a lehető legtöbb műfajt felsorakoztatja, a művek terjedelmét azonban minimálisra korlátozza.

⁸³ Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker – Kürzeres und Rhapsodyshes für Pianoforte 1835*. „[...]die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bach'schen und Gluck'schen Ketten spielte” https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/K%C3%BCrzeres_und_Rhapsodisches_f%C3%BCr_Pianoforte (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.12.10.)

⁸⁴ August Reissmann: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und Seine Werke*. (Leipzig: Verlag von List & Francke, 1893). 29.

⁸⁵ „[v]on s. Characterstücken wollte er später nicht viel mehr wissen. Bach und Händel habe ihm da noch in der Gliedern gelegen” . Robert Schumann: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*. Hrsg. von Georg Eisemann. (Zwickau: Predella-Verlag, 1947). 28.

⁸⁶ Holger M. Stüwe: „Vorwort”. In: Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Sieben Characterstücke op. 7*. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009). III–VIII. IV.

⁸⁷ Ez volt az a kritika is, ami miatt Mendelssohn lelkesedése alább hagyott a fuga-írás terén, s ami miatt – ahogyan azt az 1. fejezet elején is olvashattuk – úgy vélte, fűgáit kevesen fogják játszani. Todd, Mendelssohn, 189.

⁸⁸ I.m. 188.

⁸⁹ Bärenreiter Vorwort, III.

A tételt emellett az akkordikusság jellemzi, ami szintén händeli vonás: a *dux* szólam már a harmadik ütemtől akkordfelbontásban fut; illetve a 16. ütemtől megfigyelhető, hogy a kontraszsubjektum akkordokban lépdelve egészíti ki a fűgatémát.

9. kottapélda. Akkordikusság az ellenszólamban

Számtalan oktávmenettel találkozhatunk a balkézben, ami bár nem händeli elem, számomra mindenképp egy orgonán lévő nyolclábas regiszter hatására emlékeztet, melyet előszeretettel alkalmaz Mendelssohn a dúsabb hangzás elérése érdekében.⁹²

A fűga artikulációját is érdemes szemügyre vennünk: a 8. kottapéldán jól látható Mendelssohn ötlete, miszerint az első ütem közepén található kétvonalas H–A–G–A tartozik egy kötőív alá, s a többi hang *non legato* módon játszandó, *staccato* jelekkel megerősítve. A második ütemben is egyértelműen elkülönül a H–A–G–Fisz–E–D–Cisz hang a többitől, mivel ezeket is kötve kéri Mendelssohn, míg a többit *staccato* billentéssel. Ezzel szemben a 3. ütemtől semmilyen, billentésre vonatkozó instrukciót nem kapunk Mendelssohntól, bár a téma egészen az 5. ütem elejéig tart. Ebbe a 5. ütemben ugyanis belép a *comes*, ugyanakkor az artikulációjára vonatkozóan itt már semmit se találunk a kottában, sőt, az egész darabon belül egyedül az első két ütem az, ahová billentésbeli támpontot ír Mendelssohn. Véleményem szerint azonban ez lehet egyfajta egyszerűsítő elv, azaz a fűga artikulációt a darab kezdetekor bemutatja a szerző, és nem érzi szükségesnek mindenhová beírni azt, hisz egyértelműen bemutatta a *dux* fölött.

⁹² Todd, Mendelssohn, 188.

A darab előadásmódját tekintve számomra ez a tétel abszolút egy stílusgyakorlatnak tűnik, mely nagyon szabályosan komponálódott, és azt a benyomást kelti, hogy az immáron fiatal felnőtt zeneszerző a Zelternél töltött órákat hasznosítva most egy önállóan átgondolt fűgát komponált.

A No. 4 *Schnell und beweglich* szintén fűgaként indul, de úgy gondolom, a legkevésbé szabályos a három tétel közül. Nem véletlen az alcím: a darabon végigvonul egy hatalmas tizenhatod menet, amely a darab utolsó hangjáig izgalomban tartja a hallgatót. Itt a témafej és a toldalék ritmikailag már el sem különül egymástól: csakis tizenhatodokkal találkozunk, illetve az előző tételhez hasonlóan itt is rögtön kísérettel látja el a dux szólamot a szerző, tehát a *Schnell und beweglich*re is jellemző az akkordikusság (lásd: 10. kottapéllda). Ezen megállapítások fényében erről a tételről is kijelenthetjük, hogy Händel fűgáihoz hasonlít.

14

Schnell und beweglich

The image shows a musical score for the piece 'Schnell und beweglich' from Mendelssohn's Op. 35. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 4 and the second system starts at measure 6. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Con moto'. The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand provides a bass line. The score includes various fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as 'p' (piano). The piece is characterized by its rhythmic complexity and the use of sixteenth-note patterns.

10. kottapéllda. A No. 4 händeli fűgatémája

A fűga témájában itt egyáltalán nem találunk artikulációs jeleket, ugyanakkor később találkozunk pár kötőívvel, például a 47. ütemtől a 49.-ig (lásd: 11. kottapéllda).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 46-50) features a melodic line in the right hand with a large slur and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a steady accompaniment. The second system (measures 51-55) continues the melodic development, with a dynamic change to *sf* in measure 55. The third system (measures 56-58) shows the melodic line becoming more rhythmic and accented, with dynamics *sf* and *dim.* used. The piece concludes with a fermata over the final measure.

11. kottapélda. Kötőív a 47-49. ütemig

Ez azért is érdekes, mert az 55. ütemtől egy ugyanolyan szakasszal találkozunk (lásd:11. kottapélda), ám ide nem ír kötőívet a szerző,⁹³ és a második negyedre egy *sforzato* hangsúlyt ír Mendelssohn, illetve a következő ütemben szintúgy, ahol ez a motívum megismétlődik. Az 57–58. ütemben ezzel szemben találkozunk egy kötőívvel, ami véleményem szerint azt támasztja alá, hogy itt formailag egy elíziót láthatunk, tehát itt már egy más zenei anyagot ír a szerző, mely akkord felbontásokra alapul, ellentétben a 49. ütemmel, ahol a kétvonalas H-tól skála-szerűen ereszkedik le a dallam.

⁹³ a 2009-es Bärenreiter kiadás függelékében sem találtam erre vonatkozó információt.

16

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 51-55) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*sf*) dynamic. The second system (measures 56-60) features a fortissimo (*sf*) dynamic, a diminuendo (*dim.*), and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 61-65) begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic with a marcato articulation. The score includes numerous fingerings, slurs, and articulation marks.

12. kottapélda. Kötőívbeli érdekességek az 55. ütemtől

A darabban ezenkívül még néhány helyen jelöl kötőívet a szerző, ezeket két kategóriára osztanám. Az egyik ív jelentése számomra inkább a karakter változása. Erre a legjellemzőbb példa a 128. ütemtől kezdődő ütemenkénti *legato*-ív (lásd: 13. kottapélda), mely ívekkel Mendelssohn egyértelműen a sóhajszerű karaktert igyekszik jelölni.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 126, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with notes G, B, and D. Dynamics include *p* (piano) and fingerings 1, 2, 1, 2, 1 are indicated. The second system, starting at measure 131, continues the piece with similar rhythmic patterns and fingerings (1, 2, 2, 3, 2, 3) in the left hand.

13. kottapélda. Sóhajszerű effektusok a darab 128. ütemétől

A második kategória az a fajta ívhasználat, ami a zene egyfajta összefoglalást kívánja érzékeltetni. Ilyen a 144. ütemtől kezdődő kadencia-szerű szakasz is, ahol nyilvánvalóan azért használt kötőívet Mendelssohn, mert nem szerette volna, hogy az előadó túlságosan részletekbe menően játssza a szakaszt: a jobb kéz kötőíve a fölényes, szabad előadásmódot sugallja.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 141, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with notes G, B, and D. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 are indicated. The second system, starting at measure 146, continues the piece with similar rhythmic patterns and fingerings (2, 4, 2, 3, 5, 3, 1, 2, 5, 4, 3, 1) in the right hand.

14. kottapélda. Kadencia-szerű szakasz a 144. ütemtől

Billentyűs előadóművészként azt gondolom, ez az a darab, ami teljes mértékben a kötet címét demonstrálja: egy karakterdarab, ami bár a fuga-témák funkció szerinti szabályos belépéseivel indul,⁹⁴ mégis inkább egy szabadabb előadási darab, ahol a tizenhatodik intenzív mozgásán van a hangsúly. A kötőíveket pedig meglátásom szerint igen következetesen használja a szerző, és inkább frazeálásként értendők.

Az előbb említett *Kräftig und feurig*gal szemben a kötet ötödik karakterdarabja, az *Ernst und mit steigenden Lebhaftigkeit* sokkal szabályosabb, és valóban inkább hasonlít egy Bach fúgára, mint egy händelire. Itt a darab kezdő ütemjei felett is látni a *Fuga* feliratot. Mendelssohn számtalan fúgatéma-transzformációt felsorakoztatott a műben: augmentációt, tükröfordítást, sőt, augmentált tükröfordítást is hallhatunk a fúgában. A következő oldalon összegyűjtöttem mindazokat a fúgatranszformációkat, melyeket ebben a darabjában használ. Először magát a fúgatémát látjuk (15. kottapélda), majd a 16. kottapéldán a téma tükröfordításban tűnik fel, a 17.-en augmentált verzióban, a 18.-on pedig augmentált tükröfordításban.

⁹⁴ Hisz bár maga a fuga téma szabálytala, a comes a dux-hoz képest dominánsan lép be, majd a dux ismét tonikán indít.

Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit

Fuga
sempre legato

15. kottapélda. Fúgatéma a No. 5 karakterdarabban

16. kottapélda. Tükörfordítás a No. 5 karakterdarabban

17. kottapélda. Augmentáció a No. 5 karakterdarabban

115 *sf* *marcato*

121 *cresc.* *poco a poco più vivace*

18. kottapélda. Augmentált tükörfordítású téma

Billentésmód tekintetében Mendelssohn már a mű elején kiírja a *sempre legato* instrukciót, mely valószínűleg az egész darabra érvényes, bár pár olyan ütemmel is találkozunk, ahol ezt a kérést *legato*-ívekkel is megerősíti.⁹⁵ Ilyen például a 26.-27.-28. ütem szoprán és tenor szólama (lásd: 19. kottapélda).

22 *cresc.*

19. kottapélda. Kötőívek a No. 5 tétel 26. ütemétől a 27. ütemig

⁹⁵ ...amennyiben az ívek *legato*-t jelentenek.

Komoly fejtörést okozott számomra, hogy kell-e az itt beírt íveknek különösebb jelentőséget tulajdonítani. Talán a lefele hajló skálaszerű szakasz hajlékonyságára utal itt Mendelssohn, melyet mindkét szólamban ugyanúgy írt a szerző. Hozzátenném ugyanakkor, hogy ez a lefele ereszkedő dallamív a fúgató 3. ütemének Fis–E–D, illetve a 4-5. ütemének Fis–E–D–Cisz toldalákát idézi, ahol viszont egyáltalán nincs nyoma a kötőívnek.

Talán a legérdekesebb, és leghosszabb kötőívvel ellátott szakasz a fúga 95. ütemétől indul, ahol két hat ütemen keresztül tartó kötőívvel találkozunk. Ezeknek a kötőívnek számomra teljesen világos a jelentése: itt azért írhatta be a szerző, mert először találkozunk az augmentált fúgatómával, mely értelemszerűen időben tovább tart, és ismét a zenei összefoglalás céljából használhatta a jelet, máskülönben a hallgató túlságosan „hangonként” hallaná a fúga-témát. A 107. ütemtől azonban nem él ezzel az eszközzel Mendelssohn, ami véleményem szerint könnyen lehet, hogy csak azért alakult így, mert egész egyszerűen elfelejtette beírni az ívet a szerző.

20. kottapélda. Hat ütemen át tartó kötőív

A *legato*-kérdést tekintve úgy gondolom, könnyen lehet, hogy ez a *legato* billentésmód mintegy megerősítése annak a karakternek, melyet a fiatal Mendelssohn Bachhoz társít: egyfajta tiszteletet parancsoló, komoly tétel ez („*Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit*”), ahol a *legato* a darab méltóságteljességére utal. A *legato* utasítás, úgy gondolom, itt inkább előadói instrukció és karakter, mint sem billentésmód.

E három tétel tehát Mendelssohn első, nyomtatásban is megjelent fűgája. A darabokon érezhetjük még a zelteri órák nyomait, ám könnyen lehet, hogy szándékosan, már-már paródiaszerűen utánczolt szerzőket, hiszen a kötet célja az volt, hogy a fiatal zongorázni tanuló nemzedéket különböző világokba kalauzolja. Így tehát lehet, hogy egy-egy zeneszerző stílusának, s nem pedig a sajátjának bemutatása volt a cél.

3. A prelúdium és fuga-kötet felépítése

Végighaladva Mendelssohn korai tanulmányain, és látva fiatalkori kontrapunktikus kompozícióit, egészen más szemmel nézhetünk a *Hat prelúdium és fuga*ra. Már az első fejezetben is észrevehettük, mekkora műgonddal válogatta meg a szerző a kötetbe bekerült darabokat, és milyen sok módosításon ment keresztül, mire elérte végleges formáját. Már csak a darabokkal eltöltött idő mennyiségéből is arra következtethetünk, hogy a ciklus Mendelssohn egyik legkiemelkedőbb és legprecízebben megszerkesztett billentyűs kompozíciója. A következőkben a kötet felépítését elemzem, illetve azt vizsgálom, melyek azok a rendezőelvek, melyek alapján az egyes darabok egymás után kerülhettek a kötetbe. Ezen információk tudatában ugyanis egy zongoraművész egészen másképp játssza a teljes opuszt, vagy épp könnyebben tud egy-két prelúdium és fugát párosítani.

3.1. A ciklikus építkezés természete – a hangnemi terv szimmetriája

Mendelssohn op. 35-ös *Hat prelúdium és fuga*ja azért is kivételes, mert több szimmetriát is felfedezhetünk a hangnemi tervben. Számomra csodálatos volt azt felfedezni, hogy az milyen sok szabályosságot tartalmaz. A kötet darabjai a következő tonalitásban követik egymást:

e-moll – D-dúr – h-moll – Asz-dúr – f-moll – B-dúr

Ránézésre is szembetűnő lehet, hogy a moll és dúr tonalitás szabályosan váltakozik (lásd 1. kottapélda). Ez korántsem véletlen. Mendelssohn gyakran nyúlt ehhez a fajta szimmetriához, ahogy azt a *Lieder ohne Worte* 2. kötetében is láthatjuk, ahol Esz-dúr, b-moll, E-dúr, h-moll, D-dúr és fisz-moll a darabok hangnemei, de az op. 33-as *Három capriccio* (a-moll–E-dúr–b-moll), és az op. 37-es *Három prelúdium és fuga* (c–G–d) is hasonló séma alapján épül fel.⁹⁶ Sőt, ha jobban megvizsgáljuk a hat darab hangnemét, észrevehetjük, hogy az első három prelúdium és fuga keresztes hangnemben komponálódott, a második három pedig b-s tonalitású.⁹⁷

⁹⁶ Todd, *Studies*, 179.

⁹⁷ I.m. 180.

I **Allegro con fuoco**
leggiere

Andante espressivo
p

II **Allegretto**
p

Tranquillo e sempre legato
p

III **Prestissimo staccato**
p sf

Allegro con brio
f

IV **Con moto**
p *tr*

Con moto ma sostenuto
p

V **Andante lento**
p

Allegro con fuoco
f

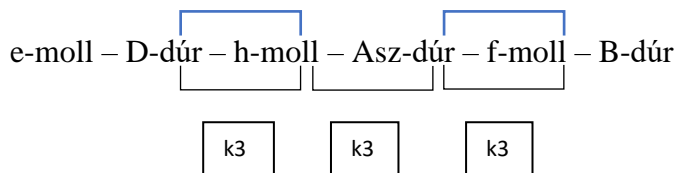
VI **Maestoso moderato**
f

Allegro con brio
f

21. kottapélda. A Hat prelúdium és fúga hangnemei

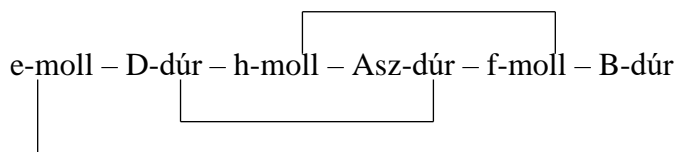
3. A prelúdium és fuga-kötet felépítése

Talán az sem véletlen, hogy a 2. darabtól az 5.-ig egy lefelé haladó tercláncolatot láthatunk (D–h–Asz–f), nem beszélve arról, hogy a 2., 3., és a 4., 5. darab kettesével is egy-egy egységet alkot, hiszen a párok dúr–párhuzamos moll viszonyban állnak egymással.⁹⁸ Érdekes az is, hogy a két középső mű között ultratercokon hangnemi kapcsolat áll fenn.



3. ábra. Dúr–párhuzamos moll párok a kötet darabjai között (kékkel jelölve), és tercokon láncolat a 2. műtől az 5.-ig

Végül pedig a tritónusz-párokra érdemes egy pillantást vetnünk: a kötet két szélső művének hangneme tritónusz-távolságra áll egymástól (e–B), de a többi négy műnél is megfigyelhető ilyen fajta kapcsolat: így a 2. (D-dúr) és a 4. (Asz-dúr), és a 3. (h-moll) és az 5. (f-moll) hangnemei is tritónusz távolságra helyezkednek el egymástól.



4. ábra. Tritónusz távolságok a darabok hangnemei között

Láthatjuk tehát, hogy az op. 35 felépítése mögött mekkora tudatosság rejlik. Ez a tény azonban további interpretációs kérdéseket vet fel: hogyan tekintett Mendelssohn a kötetre? Jelentheti-e a kötet szimmetrikus felépítése azt, hogy Mendelssohn folytatólagosan, *attacca*

⁹⁸ I.h.

szerette volna hallani a darabokat, és egy egységként tekintett a *Hat prelúdium és fúgára*? Esetleg párosítva képzelte el őket, ahogyan az előbb említett dúr-moll csoportok létrejöttek? Ezt a kérdést szeretném nyitva hagyni, ugyanis véleményem szerint minden verzió elképzelhető volt a kötet előadását tekintve: az előadóművész egyenként is műsorra tűzhette a darabokat, párosíthatta is őket, de folytatólagosan is végigjátszhatta az összes prelúdium és fúgát. Az azonban, úgy gondolom, nem véletlen, hogy a D-dúr – h-moll illetve az Asz-dúr – f-moll művek az egymás utáni számozást kapták. Ez egyrészt jelentheti azt, hogy ha valaki kettesével szeretné a darabokat előadni, ezek a csoportok jó kiindulási alapot adnak az összepárosításhoz, illetve úgy vélem, a tercláncolat is lehet annyi kapcsolódási pont a darabok befejezése és elkezdése között, hogy a hallgatóság számára nem okoz gondot a teljes opusz végighallgatása.

3.2. Bach *Wohltemperiertes Clavierja* mint modell

Felix Mendelssohn esetében magától értetődő az opuszt Johann Sebastian Bach *Das Wohltemperierte Clavierjával* összevetni. Kétszer huszonnégyszer (azaz négyszer hat) prelúdium és fuga, illetve hat prelúdium és fuga áll egymással szemben, valamint Johann Sebastian Bach és az ő hatalmas tisztelője. Mendelssohnról tudjuk, hogy ifjúkorától kezdve milyen gyakran nyúlt a prelúdium és fuga-kötethez,⁹⁹ így a darabokat nyilvánvalóan a szerző iránti tisztelgés jelének is tekinthetjük. Fontos emellett azt is megjegyeznünk, hogy Mendelssohn volt az első szerző, aki Bach halálát követően arra vállalkozott, hogy prelúdium és fúgás kötetet komponáljon. Voltak ugyan a 18. században olyan kísérletező kedvű komponisták, akik fúgákat írtak – ide vehetjük Beethovent, akinek op. 110-es Asz-dúr szonátája fuga formában csúcsosodik ki, nem beszélve az op. 133-as *Grosse Fuge*-ről, vagy épp Mozart kétzongorás, KV 426-os c-moll fúgáját, illetve Johann Nepomuk Hummel tollából is született egy op. 67-es *24 Prelúdium* című album –¹⁰⁰, ám a két műfaj összekapcsolódására mint önálló műfaj, Bach halála óta nem volt példa. Méltán gondolhatjuk tehát, hogy Felix Mendelssohn a *Wohltemperiertes Clavierről* mintázta az op. 35-öt.

⁹⁹ Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. (Bremen: Laaber-Verlag, 2008.) 139.

¹⁰⁰ Johann Nepomuk Hummel: *Twenty-Four Preludes*, op. 67. Vienna: c.1814–15.

Számos zenei témából egyértelművé válik, Mendelssohn gyakran forgatta a pianisták vademecumát¹⁰¹ komponálása közben. A No. 2-es fűga témája például meglehetősen hasonlít a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötetében található D-dúr fűgáéra, hiszen a fűgatéma fő lépései ugyanazok a hangközök: míg a mendelssohni fűga egy D–Fisz–H–A–G–Fisz dallamívet járnak be, addig a bachi témában szintén D-vel kezdődik a fűga, melyet egy ornamentáció követ, és a Fisz főhangot kihagyva a téma szintén H-ra lép, majd a pontozott ritmus után A, G és Fisz hangok következnek.¹⁰²

Fuga II
Tranquillo e sempre legato



Fuga 5. à 4.



22.kottapélda. Dallami hasonlóságok Mendelssohn op. 35 No. 2 és Bach D-dúr fűgájának (W.Cl. I.) fűgatémája között

Ha Mendelssohn op.35 No. 1-es e-moll prelúdiumát vesszük górcső alá, olyan figuratív módon felbontott akkordmenetekkel találkozunk, melyeket a két kéz egymástól vesz át, már-már rögtönzés jelleggel. Nincs ez másként Bachnál sem, aki *Wohltemperiertes Clavier* I. kötetének nyitó prelúdiumát szintén *arpeggiókkal* indítja.¹⁰³ Mi több, mindkét prelúdium egy sorozatot, kötetet is nyit, azaz mindkét mű egy „No. 1”. Ez talán még egy okkal több, hogy azt gondoljuk, Mendelssohn Bachtól vette az ötletet, hogy egy tört akkordokkal felrakott művel indítsa a kötetet. Fontos ugyanakkor megjegyeznünk, hogy a 16. századig a prelúdium mint műfaj sokkal szabadabb formát öltött abbéli természetéből adódóan, hogy eredetileg a gitár hangolására, egy darab bevezetésére vagy a hallgatóság

¹⁰¹ Ezt a kifejezést Wulf Konold használja a kötetre a Felix Mendelssohn Bartholdy: *Mendelssohn und seine Zeit* című könyvében. 139.

¹⁰² Todd, *Studies*, 172.

¹⁰³ Konold: i.m., 146.

figyelmének felkeltésére szolgált. A „präludieren” német kifejezés például improvizálást jelentett.¹⁰⁴ Ugyan a 17. századtól a prelúdium metrikailag abszolút szabályossá vált, mégis, ezek az *arpeggiók* arra emlékeztetnek, mint mikor egy 16. századi lantművész bemelegíti ujjait.

PRELUDE I
(1837)

Allegro con fuoco

23. kottapélda. Dallami hasonlóságok Mendelssohn op. 35 No. 1 prelúdiuma és Bach C-dúr prelúdiuma (W. Cl. I.) között

A mendelssohni No. 1-es fúga azonban egy másik, a *Wohltemeriertes Clavier*ban található prelúdium és fúgával hozható párhuzamba. Felix Mendelssohn fúgájának ritmikája, és tritónusz lépései utalhatnak arra, hogy a zeneszerző ebben az esetben a bachi I. kötet gisz-moll fúgájából ihletődött, bár Mendelssohn ütemsúlyon indítja a témát és kis terccel lép feljebb a kezdőhangról, míg Bach egy Gisz–Fiszisz kisszekund lépéssel kezd, és a főhangról lefelé mozdul a dux szólam.

¹⁰⁴ Grove: „Prelude”, 291–293. 291.

3. A prelúdium és fűga-kötet felépítése

Andante espressivo

Fuga 18. a 4.

Book 35 - WTC I (Disc 5: ABA 56.1) 88

24. kottapélda. Ritmikai és dallami hasonlóságok Mendelssohn op. 35 No. 1-es fűgája és Bach gisz moll fűgája (W. Cl. I.) között

A fejezet elején említettem, hogy Mendelssohn mennyire precízen épített fel kötétét. Ha egy pillantást vetünk a hat darab karakterére, láthatjuk, minden egyes darab mennyire más világba kalauzol. Az első prelúdium meglehetősen drámai, a második mű inkább derűs, légies, a No. 3-as prelúdium és fűga egy energikus, virtuóz mű, ezt követi a *cantabile* Asz-dúr prelúdium és fűga, majd a kissé keserves hangvétellű ötödik prelúdium egy *con fuoco* fűgával, végül pedig egy fenséges, győzedelmes B-dúr prelúdium, és egy fürge, technikai kihívásokkal teli fűga. Johann Sebastian Bach prelúdium és fűga-kötete mondhatni egy enciklopédikus összefoglalása a korszak valamennyi műfajának: Corelli-féle triószonátát, éneklő billentyűs áriát, kétszólamú invenciót, és még számos műfajt felsorakoztat előjátékként.¹⁰⁵ Bár ez a fajta műfaji gazdagság nem jellemző Mendelssohn prelúdium és fűga-kötetére, mégis, egy legalább ennyire színesen összeválogatott csokrot kapunk a komponistától. Hiába evidens azonban, hogy mindenben Bachot látjuk, van pár olyan zeneszerzői ötlet, ami mögött mégsem a Tamás templom kántorának idézetei állnak, s esetleg félrevezetőek lehetnek.

¹⁰⁵ J. S. Bach: Das Wohltemperierte Clavier I. II. – Doktorandusz koncertek, 2014. 04. 29-05.27. Kísérőfüzet az eseményekhez. Szerk.: Fazekas Gergely. https://issuu.com/zeneakademia/docs/lisztacademy_201404_bach_leaflet (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. 12. 10.) 15–16.

3.3. Megtévesztő hasonlóságok

Nem mehetünk el amellett, hogy ha bár a fúga műfajáról azonnal Bach neve jut az eszünkbe, ebben a kötetben találkozunk olyan fúgával is, amelyben a komponista egyértelműen Beethoven előtt rója le tiszteletét: a No. 4-es fúga például nem csak hangnemében egyezik Beethoven op. 110-es Asz-dúr szonátájával, de a szonáta *fináléja* is meglehetősen hasonlít Mendelssohn fúgájára.

The image displays two musical excerpts. The first, titled 'Fuga IV' with the tempo marking 'Con moto ma sostenuto', is in a key with three flats and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The second excerpt, titled 'Fuga' with the tempo marking 'Allegro ma non troppo', is in a key with three flats and 8/8 time. It also begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'sempre *p*' marking. Both excerpts show complex polyphonic textures with overlapping melodic lines and chords, illustrating the author's point about stylistic similarities between Mendelssohn's and Beethoven's fugues.

25. kottapélda. Mendelssohn op. 35 No. 4 fúgája és Beethoven op. 110 Asz-dúr szonátájának záró fúgatétele közötti hasonlóságok

Nem ez az első alkalom, hogy Mendelssohn zenéje Beethovenéhez hasonlít. Robert Schumann 1835-ben így fogalmaz a szerző op. 6-os e-moll szonátájának első tételéről: „Ha ennek a szonátának az első tétele Beethoven utolsó A-dúr szonátájának átgondolt melankóliájára emlékeztet – bár az utolsó tétel Weber modorát idézi – ezt nem a gyengeség okozza [...]”¹⁰⁶ Ha a két mű elejének kottaképét megfigyeljük, láthatjuk, hogy ugyanúgy egy nyolcadokban mozgó akkordfelbontás jellemzi a jobbkezet, illetve egy-egy belső szólamot is megfigyelhetünk, mely a szopránnal azonos ritmusú: Mendelssohnnál a basszus, Beethovennél pedig a tenor.

Allegretto con espressione

26. kottapélda. Mendelssohn e-moll szonáta I. op. 6, illetve Beethoven A-dúr szonáta I. op. 101

¹⁰⁶ „If the first movement of this sonata reminds one of the thoughtful melancholy of Beethoven last A major sonata – though the last movement recalls Weber’s manner – yet this is not cause by weak [...]” Saját fordítás. Joscelyn Godwin: „Early Mendelssohn and late Beethoven.” *Music & Letters* 55/3. (1974 július). 272–273.

Ellenpéldaként vehetjük a No. 1-es fűgát is, ugyanis ez a mű sem azért íródott fuga formában, mert Mendelssohn J. S. Bachtól ihletődött. Julius Schubring, akit a *Paulus* és az *Éliás* oratóriumok librettistájaként ismerhetünk, 1825-től gyakori vendége volt a Mendelssohn-háznak. 1866-ban megírta visszaemlékezéseit Felix Mendelssohnról, amelyben részletesen kitért a zeneszerző és August Hanstein barátságára is, beleérve Hanstein életének utolsó óráit.¹⁰⁷ Mendelssohn – ahogy azt Schubring visszaemlékezéseiből megtudhatjuk – a végsőig támogatta a lelkészt, és haláltusáját is végigkísérte. Ezt örökíti meg az e-moll fuga. Schubring a következőképpen fogalmaz a keserves órákról:

Amikor eszembe jut, [...] hogyan szentelte idejét egész éjjel haldokló barátja, Hanstein mellett, hogy az első fűgában, melyet itt komponált, az őt fokozatosan pusztító betegséget ábrázolja, míg végül a feloldozás egy E-dúr korálban tetőzzön [...] ezért volt [Mendelssohn] zenéjének olyan mágikus varázsa.¹⁰⁸

Ha tehát azon a vonalon haladunk tovább, miszerint Mendelssohn a fűgában Hanstein szenvedését örökíti meg, létezhet egy programszerű értelmezése is a fűgának, mint zenei formának. R. Larry Todd zenetudós szerint ugyanis az e-moll fuga túlmutat azon, hogy egy fajta Hommage à Bach legyen, és itt a fűgaforma, mint a szenvedés kifejezőeszköze jelenik meg, a fájdalom ábrázolása pedig nyilvánvalóan a rengeteg, diszsonáns tritónusz lépésben hallható.¹⁰⁹ Így tehát a 104. ütemben megszólaló E-dúr korál¹¹⁰ dallam lehet a szenvedés, azaz a halál feloldozása, akár a feltámadás szimbóluma. Ne felejtjük el azt sem, hogy az említett említett e-moll fuga az egész kötet első darabja, s ekkor még Mendelssohn tervbe sem vette a hat részes prelúdium és fuga kötet kiadását, mindössze ezt a fajta halál közeli élményt szándékozott megörökíteni remekművében.

¹⁰⁷ I.m. 205.

¹⁰⁸ „When I recollect, however, how he devoted the time, as he watched through the night by the bed of his dying friend, Hanstein, to marking in the first fugue, composed here, of the disease as it gradually destroyed the sufferer, until he made it culminate in the chorale of release in E major... this was why his music possessed such a magic charm.” Todd, *Studies*, 193. Saját fordítás.

¹⁰⁹ I.h.

¹¹⁰ A korál érdekessége, hogy valójában több evangélikus korál részletéből áll össze. Ilyen a *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, mely az első négy ütemben látható, ezt a következő korál sorban a *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, a harmadik korálsorban a *Wachet auf, ruft uns die Stimme* korál, majd utolsóként az evangélikusok himnuszából, az *Ein feste Burg ist unser Gott*ból idéz Mendelssohn. Forrás: *Ének kincstár – Evangélikus énekeink kézikönyve*. Szerk.: Ecsedi Zsuzsa. (Budapest: Luther Kiadó, 2007). 348, 361, 493.

Végül pedig vizsgáljuk meg pedagógiai szemmel a két kötetet. Bach egyértelműen oktatási célból adta ki a művet.¹¹¹ Címéből is olvashatjuk: „A tanulni vágyó muzikális ifjak javára és használatára, nemkülönben azoknak, kik e tudományban immár képzettek, különös időtöltéssel kigondolta és készítette Johann Sebastian Bach.”¹¹² Ezzel szemben Mendelssohn ilyen fajta motivációjáról egyáltalán nem tudunk. Az egyedüli birtokunkban lévő információ az e-moll fúgához köthető, melyről tudjuk, hogy jó barátjának emlékére komponálta. A többi művet mindössze saját kedvtelésre írta. Olyannyira semmilyen haszna nem vált a művekből, hogy miután elkészült, Fannynak levelében meg is írta: tisztában van vele, hogy a darabjait senki se fogja játszani, mondhatni, értelmetlenség volt egyáltalán belekezdeni.¹¹³ Szomorú ezt olvasni egy zeneszerzőtől, mégis, úgy vélem, a történelem szerencsére rácaffolt Mendelssohnra ezen kijelentésére.

¹¹¹ Wolff, i.m., 264.

¹¹² „Das Wohltemperirte Clavier. oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach. „Ernst-Günter Geinemann: „Henle Vorwort.” In: J. S. Bach: *Präludium und Fuge C-dur BWV 846*. – Wohltemperiertes Clavier Teil I. (München, Henle Verlag, 1998). II.

¹¹³ Eric Werner: *Mendelssohn. – A new Imagine of the Composer and his Age*. (London: Collier-Macmillan Limited, 1963). 298.

4. A virtuozitás és Mendelssohn

Az interpretációs kérdéseket taglalva kikerülhetetlen, hogy Mendelssohn művét a romantikus előadói hagyomány szempontjából is szemügyre vegyük. Bár a komponista magát erőteljesen konzervatívnak tartotta, azok a hatások, melyek a 19. századi zenei életben érték őt,¹¹⁴ nyomot hagytak zongoradarabjain.

Mendelssohn kezdetben nem tudott kapcsolódni kora zongoraműveihez, öncélú magamutogatásnak tartotta azokat. Távol állt tőle mindenféle technikai effektus, nehezeére esett a virtuozitást és a zenei tartalmat összeegyeztetnie.¹¹⁵ Ez a nézete egyrészt azzal magyarázható, hogy mindig is a korábbi komponisták műveit tisztelte, és került mindenfajta zenei divatot, másrészt számos levelében bírálta az akkori „csodazongoristákat”: játékkukat üresnek, mondanivaló nélkülinek vélte, előadasmódjuk számára azt a benyomást keltette, mintha túlságosan is a külsőségekre fektetnék a hangsúlyt. R. Larry Todd zenetudós úgy fogalmaz, Mendelssohn-Bartholdy egyenesen másodosztályúaknak titulálta őket, „akik Európát járva csillogó zongoraművészi árujukat kínálták a közönségnek ...”¹¹⁶ Így volt Mendelssohn Liszt Ferencsel is, akivel számtalanszor találkozott életében. „Liszt [...] túl gyakran elveszíti a célt zongorázása közben, és túlságosan zeneietlenül kalapál.” – írja egy alkalommal Heinrich Conrad Schleinitz tenorista barátjának.¹¹⁷ Friedrich Kalkbrennerről is hasonló véleménnyel volt. Az ő zongorázását halpástétomhoz, vagy emészthetetlen kolbászhoz hasonlította.¹¹⁸

Sigismund Thalbergről azonban másként vélekedett. A zongoravirtuóz ugyanis lírai és ihletett előadasmódjával, ugyanakkor ragyogó technikai tudásával olyan hiteles példa volt Mendelssohn számára, aki meggyőzte őt afelől, hogy a virtuozitás és a zenei tartalom nem zárja ki egymást. Thalberg zongorázása mindig a mondanivalót szolgálta, s ez higgadt

¹¹⁴Mendelssohnt főleg Párizsban érték olyan hatások, melyek kizökkenhették „kompfortónájából”, és melyektől nyitottabbá válhatott a virtuozításra. Párizs az 1830-as években köztudottan a fiatal zeneszerzők találkozóhelye volt. Mendelssohn is több ízben csatlakozott az illusztris társasághoz, melynek többek között Liszt Ferenc, Frédéric Chopin, Friedrich Kalkbrenner és Ferdinand Hiller voltak tagjai. Mendelssohn egy ízben, 1833-ban közös koncerten is lépett fel Liszttel, Hillerrel és Chopin-nel, ahol Bach d-moll *Háromzongorás zongoraversenyét* adták elő. Bővebben: Helmut Los: „Liszt, Mendelssohn und die Künste im Spiegel der Briefe Mendelssohns.” *Studia Musicologica* 54/2 (2013.június): 147–148, 153.

¹¹⁵R. Larry Todd: „Mendelssohn, Felix.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 402.

¹¹⁶R. Larry Todd: „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy.” In: *Nineteenth-Century Piano Music*. In: Uő. (szerk.): *Nineteenth-Century Piano Music*. (London: Routledge, 2004). 180.

¹¹⁷Los, I.m. 156.

¹¹⁸Todd, I.h.

attitűdjéből is látszódott. Mendelssohn édesanyjának a következőképpen fogalmazott az osztrák zongoraművészről:

Kétségtelen, hogy ő [Liszt] játszik a legjobban, de Thalberg a maga higgadtságával és visszafogottságával inkább nevezhető igazi virtuóznak, és ez az a mérce, amit Lisztre is alkalmazni kell, mert Liszt kompozíciója a játéka alatt van, és csak virtuozitásért komponálódott.¹¹⁹

A zongoraművész iránti rajongását Fannynak is kifejtette:

Thalberg tegnap este koncertet adott, és rendkívül tetszett nekem. Visszahozza az ember vágyát a játék és a tanulás iránt, mint minden igazán tökéletes dolog. Fantáziái, különösen a "Donna del Lago" a legválogatottabb, legfinomabb effektusok halmozása, a nehézségek és az eleganciák bámulatos csúcspontjával. Minden olyan átgondolt, kifinomult, olyan biztos és tudatos, és tele van a legfinomabb ízléssel. Ráadásul hihetetlenül erős a keze, és mégis olyan gyakorlott, könnyű ujjai vannak.¹²⁰

Thalberg sikere többek között abban rejlett, hogy gyönyörűen tudta imitálni az énekhangot, ezt pedig az úgynevezett „három kéz” effektussal tette még látványosabbá. A trükk lényege, hogy a középső szólamban található kantilénát a jobb és bal kéz egyes ujjal játssza be, melyet fölötte és alatta *arpeggio* ölel át.¹²¹ Így a hallgatóságban olyan hatást kelt, mintha a középső dallamot egy harmadik, láthatatlan kéz játszaná, holott a pedál ügyes használatával a dallam *legatója* könnyen kivitelezhető anélkül, hogy ujjunkat végig ott tartsuk. A 28. kottapéldán láthatjuk, hogy a G hangonkezdődő középső szólam maga a kantiléna, melynek pontozott nyolcadnyi hosszát egyedül csak pedál használattal tudjuk kivitelezni, mivel a jobb kéz az

¹¹⁹ Los, i.m. 151.

¹²⁰ E. Douglas Bomberger: „The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano.” *The Musical Quarterly* 75/2 (1991 nyár): 201.

¹²¹ I.h.

ütem második harminckettedjétől már az *arpeggio* akkordot játssza. A „három kéz” itt tehát a két arpeggio, és a középső szólamban található dallam.



28. kottapélda. Thalberg: Fantasie sur le thème de Moïse, három kéz effektus

Mendelssohn, aki mindig is határozottan elzárkózott a bravúros trükkök alkalmazásától, úgy tűnik, mégis nyitott volt az efféle „mutatványokra”, és alkalmazta a három kéz effektust. Ilyen például az op 104b b-moll etűd, ahol a 2. ütemtől indul a *legato* dallamív, ám itt könnyebbség, hogy a bal kéznek a tizenhatod futamok helyett csupán fél ütemenként kell egy-egy nyolcadnyi oktávot bejátszania, mintegy continuo játékot immitálva.

Presto sempre pp Comp. 1836.

29. kottapélda. Az op. 104b b-moll etűdben található három kéz effektus

A 30. kottapéldán szintén egy mendelssohni részlettel találkozunk, ezúttal a *Rondo capriccioso*val. A kottapélda második ütemén szintén jól kivehető a szoprán szólam *arpeggio* mozgása, itt viszont a tenor szólamban lévő kantiléna eljátszása a bal kéz feladata, amely ezáltal technikailag könnyebben megoldható, mint a váltott kezes felosztás: mivel a basszus szólam nem helyezkedik el annyira távol a mezzo-tól, ezeket egy pozícióban tudjuk játszani; nem szükséges pedállal, vagy az akkordokat törve operálni az ideális legato hangzás elérése érdekében.

M. B. 53.

30. kottapélda. A *Rondo capriccioso*ban található három kéz effektus

Ha a *Hat prelúdium és fuga* No. 1 prelúdiumát vizsgáljuk, azonnal felismerhető a hasonlóság, hisz itt is a három kéz effektust használja a komponista: a melódia ezúttal a második ütem mezzo szólamában indul, és a darab során hol a jobb kézbe, hol a bal kézbe kerül. Könnyebbség azonban a Berger-i etűdhöz képest, hogy itt az *arpeggiók* váltakozva követik egymást oly módon, hogy a „stafétabotot” mindig a jobb kéz veszi át a baltól.

PRELUDE I
(1837)

Allegro con fuoco

31. kottapélda. Három kéz effektus az op. 35 No. 1 e-moll prelúdiumban

Fontos megemlítenünk, hogy az *arpeggio* használata egy 19. századi zongorista számára nem csupán technikai tudásának fitogtatásául szolgált. Létezett ugyanis egy olyan bevett előadói szokás, amely szintén a tört akkordok alkalmazásán alapult: az úgynevezett „preludizálás”. Friedrich Wieck *Klavier und Gesang* című könyvében a következőket írja:

Mielőtt előadunk egy darabot, játszunk néhány gördülékeny arpeggiót, néhány visszafogott menetet vagy futamot, halkán és hangosan, fel és le a klaviatúrán, de ne valamiféle ostoba erőmutatványt, amit oly sok virtuóztól hallani!

A preludizálás már-már kötelező része volt egy 19. századi zongoraestnek. Nemcsak ráhangolódást jelentett, de olyan gyakorlati funkciókat is betöltött, mint a művészek ellenőrizni, megvan-e minden hang a zongorán, bemelegíteni a kezeket, vagy épp játszani valamit, míg a közönség leül, és kifújja az orrát.¹²² Bár a prelúdiumokat javarészt improvizálták, fennmaradt pár részlet, mely preludizálást sejtet. Ilyen lehetett Mendelssohn *Lieder ohne Worte*-ciklusa op. 30 No. 3-as E-dúr tételének első két üteme is. Az 5. kottapéldán jól láthatjuk, hogyan különülnek el az első két ütemben található E-dúr *arpeggiók* a korálszerű, homofón prelúdiumtól, amely egy domináns-tonika zárlat után, a 4. ütemben indul.



32. kottapélda. Lejegyzett preludizálás az op. 30 No. 3 E-dúr *Lieder ohne Worté*ban

Ha a preludizálás tükrében vizsgáljuk meg az op. 35-ös sorozatot, világosan látszik az első, e-moll prelúdium *arpeggiókkal* dúsitott felrakása, melyet a 4. kottapéldán láthatunk. A *Hat prelúdium és fuga*ban nem csak az első pár ütemben találkozunk tört akkordokkal, hanem végig, hat oldalon keresztül, így itt preludizálásról nem beszélhetünk. Véleményem szerint azonban Mendelssohn az op. 35 rendezésénél azt a szempontot is szem előtt tarthatta, hogy egy ilyen, *arpeggiókkal* teli darab jó kezdés lehet egy ciklusnál, hisz, ahogy a preludizálásnál is, itt is könnyebben bemelegednek az ujjak.

A mendelssohni virtuozitás kapcsán fontos kitérnünk Ludwig Berger zongoraművész-tanár Mendelssohn-Bartholdyra gyakorolt hatására is. Fanny és Felix 1817 áprilisában vettek először zongoraleckét Bergertől, ám a tanulmányoknak a szülők és Berger közötti – valószínűleg politikai – nézeteltérések miatt 1822-ben vége szakadt.¹²³ Berger

¹²² Kenneth Hamilton: *Az aranykor után*. Ford.: Ignác Ádám. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018). 179.

¹²³Todd, Mendelssohn, 61. Ludwig Berger hazafias nézetei valószínűleg nem voltak összeegyeztethetőek az arisztokrata Mendelssohn család politikai beállítottságával. Ez a nézeteltérés egyébként Zelter és Berger között is megfigyelhető volt. Többek között ezen okokból kifolyólag vált ki Berger a Berliner Liedertafel nevű

Muzio Clementi-növendék volt, ez erőteljesen érezhető korai művein, hisz temérdek mennyiségű etűdöt, illetve szonátát írt.¹²⁴ Későbbi időszakában azonban szívesebben komponált lírai műveket, s ez javarészt annak is köszönhető, hogy a 19. században a „cantabile játékmód” elsajátítása szinte minden akkori zongoraművészt foglalkoztatott.¹²⁵ Az éneklő zongorázás nem csupán azt jelentette, hogy ismert operák áriáit idézték fel. A zongoraművészt rendkívül nagyra tartotta a nagyérdemű, ha képes volt „éneklésre bírni” hangszerét, tehát ha olyan billentéskultúrával rendelkezett, mely lehetővé tette, hogy a lehető legtökéletesebben imitálja az emberi énekhangot.¹²⁶ Ez függött többek között a billentés gyorsaságától, magasságától, a pedál használatától, de ízléses *rubato* is azt segítette, hogy minél puhábban, azaz minél ének-szerűbben szólaljon meg egy dallam.¹²⁷ A 19. század zongoraművészeit mind foglalkoztatta ez a kérdés, s a fejezet elején említett Thalberg fantázia is ilyen céllal íródhatott, három kéz effektussal dúsítva.¹²⁸ Az 1800-as évek közepére egy zongoraművész eszköztárának már egyenesen kötelező elemévé vált a *cantabile* játékmód, s ezt Ignacy Jan Paderewski lengyel zongoraművész is alátámasztotta, amikor Theodor Leschetizky zongoraművész növendékeiről így írt: „[...] valamennyien éneklő hangon zongoráztak, és ez nagyon nagyon fontos volt.”¹²⁹

Amikor Berger etűdjeit vizsgáljuk, számos esetben találkozunk olyan felrakással, ahol a szerző igyekezett úgy komponálni, hogy a lehető legjobban utánozza az „énekes és hangszeres kísérője” szereposztást. Ilyen például az op. 12 No. 11 g-moll etűdje is, ahol a jobb kézben található, nyolcadokban, és tizenhatodokban mozgó szoprán szólam egyértelműen egy énekszólamot imitál, hisz Berger *legato*-ívvel látta el a hangokat, sőt, a darab elején is az „*allegro moderato e cantabile*” előadói utasítást láthatjuk. A mozgó akkordfelbontás-kíséret tehát nem csak a bal kézben, hanem a jobb kéz alt szólamában is megjelenik, s a melódia interpretálása immáron nem az énekes feladata, hanem a jobbkézé.

dalárdából, s alapította meg többedmagával a kevésbé elitista Jüngere Berliener Liedertafel-t. Erről bővebben: James M. Brinkman: „The German Male Chorus of the Early Nineteenth Century.” *Journal of Research in Music Education* 8/1. (1970 tavasz): 19–20.

¹²⁴ Todd, Mendelssohn, 62.

¹²⁵ Richard Kershaw: „Berger, Ludwig.” In: Stanley Sadie: (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 336.

¹²⁶ Hamilton, i.m., 216.

¹²⁷ Hamilton, i.m., 218. A pedál használatáról bővebben: Teresa Carreño: *Possibilities of Tone Colour by Artistic use of the Pedals*. (Ohio: J. Church, 1919).

¹²⁸ Könnyen lehet, hogy a század szólószingora repertoárban emiatt is találkozunk annyi dal átíráttal, opera átíráttal.

¹²⁹ Hamilton, i.m., 215. Paderewski a *cantabile* játékról bővebben itt ír: Ignacy Jan Paderewski: *The Century Library of Music*. (New York: The Century co., 1900). 111.

Allegro moderato e cantabile . $\text{♩} = 64$.

Nº II.

The image shows a musical score for No. 11 of Mendelssohn's Op. 12, 'Cantabile'. It is a two-staff piece in 2/4 time, marked 'Allegro moderato e cantabile' with a tempo of quarter note = 64. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piece, featuring a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'p' (piano) marking. There are also some numerical markings (3 and 3) above the treble staff in the second system, possibly indicating fingerings or measures.

33. kottapélda. Cantabile dallam Berger op. 12. No. 11-es etűdjében

A fiatal Mendelssohnra nyilvánvalóan hatással volt Berger stílusa. Amikor a *Lieder ohne Wort*t vizsgáljuk, eszünkbe kell hogy jusson, hogy Mendelssohn-Bartholdy is azok közé a virtuóz zongoraművészek közé tartozott, akik az éneklő zongorázást hatalmas technikai erénynek tartotta, s ezt mi sem bizonyítja jobban, mint a fejezet elején említett két levele, melyekben Thalbergről zeng ódát. A nyolckötetes sorozat minden egyes darabjában kihívás az ének szólamot gördülékenyen, simán vezetni úgy, hogy közben gyakran a kíséret bizonyos hangjai is a jobbkézben szerepelnek. Ez az op. 35-ben sincs másként, igaz, itt csak négy prelúdiumban láthatunk egyértelmű *legato* dallamíveket: a No. 2 D-dúrnál, a No. 4 Asz-dúrál, illetve a No. 5 f-mollnál. A a fennt említett No. 1 e-mollban ugyan nem találkozunk konkrét *legato* jelölésekkel, mégis, ennek nyomait észleljük azáltal, hogy Mendelssohn a három kéz effektust használja.

Praeludium I
Allegro con fuoco Opus 35

1. *leggiere*

2. *assai marcato*

3.

72

Praeludium II
Allegretto

2. *p*

3.

34. kottapélda. Mendelssohn op. 35 No. 1 és No. 2-ben szereplő *cantabile* dallamívek

4. Præludium IV
Con moto

94

5. Præludium V
Andante lento

35. kottapélda. Mendelssohn op. 35 No. 4 és No. 5-ben szereplő cantabile dallamívek

Néhány konkrét mendelssohni példával is találkozunk, ahol a szerző műve dallami hasonlóságot mutat Berger művével. Ilyen például Berger op. 12 No. 11 g-moll etűdje, és Mendelssohn op. 38 No. 2-es *Lieder ohne Worte*-darabja. A bergeri verzióban a dallam egy nagyterc lépés után kis szekundot, majd kistercet lép lefelé, s egy kisszekundot fel, amely szinte megegyezik Mendelssohn verziójával, akinél a melódia egy kisszext lépéssel indul, ám ezt követően itt is kisszekundot, majd kistercet lép lefelé a dallam, melyet egy felfelé irányuló kisszekund lépés követ. A kíséret komplementer jellege is hasonló, igaz, Mendelssohn szinkópákban gondolkozik, míg Berger tizenhatod triolákban.

14. **Allegro non troppo.** Op. 38. N^o 2

36. kottapélda. Mendelssohn op. 38 No. 2 *Lieder ohne Wortéja*, mely meglehetősen hasonlít Berger op. 12 No. 11 etűdjére

Berger Mendelssohnra gyakorolt hatását vizsgálva meg kell, hogy említsük az etűd műfajának fontosságát. Berger, mint pedagógus, fontosnak tartotta a helyes technikai alapok elsajátítását, s ennek eléréséhez etűdök tanulását keresztül vezetett az út. Túl azon, hogy Mendelssohnhoz számtalan ujjgyakorlatot vettek át, Berger elérte azt is, hogy növendéke az etűdfORMA iránt is éléken érdeklődjön: a *Mendelssohn Nachlass* 1. és 2. kötetében számos olyan korai Mendelssohn-kompozícióra bukkanunk, amelyeket a szerző metronóm jelzésekkel látott el.¹³⁰ Mi több, hat olyan korai etűdjéről tudunk, melyeket valószínűleg egy sorozatnak szánt, és mindegyik különböző technikai feladatot vesz ötletül: például tört akkordok, kézkeresztezés, nagy ugrások.¹³¹ Ezek közül egyről biztosan tudjuk, hogy személyes indíttatásból íródott. Abraham Mendelssohn egy Fanninak címzett levelében ugyanis így fogalmaz: „Édesanyád nemrég arról panaszkodott, hogy hiányolod azokat a darabokat, amelyek a 4. és 5. ujj gyakorlására íródtak, ezért Felix komponált neked egyet.”

¹³²

A korai etűdciklus összetételét megfigyelve feltűnhet, hogy az op. 35 összes prelűdiuma különbözik egymástól. Ezek, amint azt az első fejezetben olvashattuk, eredetileg az etűd elnevezést kapták. Mind a hat prelűdium más-más zenei gondolatot alapszik, s

¹³⁰ Todd, Mendelssohn, 84.

¹³¹ I.h.

¹³² I.h.

mindegyik tartogat valamilyen zongoratechnikai kihívást, ahogy azt a korai, Berger hatására íródott ciklusnál is megfigyelhettük. A változatosság jól látható a 37. kottapéldán. Azt az első fejezetben már említettem, hogy a *Hat prelúdium és fuga* nem egy olyan etűdsorozat, melybe utólagos betoldással kerültek a fűgák. Mendelssohn először komponálta meg a fűgákat, s csak ezt követte a prelűdiumokkal történő párosítás. Ugyanakkor, látva a prelűdiumok technikai kihívásait, kijelenthetjük, hogy az etűd és a prelűdium műfaja között – legalább is Mendelssohn esetében – nincs éles határ. E tételei sokszor igazán nehezek, nagy részük hiteles lenyomata egy-egy romantikus zongoratechnikai divatnak, s a *Hat prelűdium* akár etűdciklusként is megállná a helyét.

The image displays six musical staves, each representing a different prelude from Mendelssohn's Op. 35. The staves are numbered I through VI and include the following details:

- I:** *Allegro con fuoco*, bass clef, C major, starting with a *leggiere* marking.
- II:** *Allegretto*, treble clef, C major, starting with a *p* marking.
- III:** *Prestissimo staccato*, treble clef, C major, featuring a dynamic shift from *p* to *sf*.
- IV:** *Con moto*, treble clef, B-flat major, starting with a *p* marking and ending with a trill (*tr*).
- V:** *Andante lento*, treble clef, B-flat major, starting with a *p* marking.
- VI:** *Maestoso moderato*, treble clef, B-flat major, starting with a *f* marking.

37. kottapélda. Az *op. 35* prelűdiumainak kezdő ütemein megfigyelhető változatosság

Mendelssohn tehát határozottan ellenállt minden fajta bravúros technikai trükknek, de sok esetben ő maga is – tudatosan, vagy tudat alatt, de – olyan kompozíciós ötleteket alkalmazott, melyeket általa kevésbé kedvelt kollégái. Véleményem szerint hiába próbálta magát már-már hermetikusan elzárni a 19. századi zongoravirtuózok mutatványai elől, mivel ebben a korszakban élt és alkotott, természetes volt, hogy rajta is érződik valamennyi a kor divatjaiból. Ebben pedig semmi kivetnivaló nincs; izgalmas azt látni, hogyan teszi az évek során magáévá ezeket a technikai ötleteket. Biztosra vehetjük, hogy Mendelssohn esetében nem „öncélú magamutogatásról” van szó.

5. A *Hat prelúdium és fuga* a barokk előadói gyakorlat tükrében

5.1. Mendelssohn és a 18. századi hangszeres iskolák

Mendelssohn zenei taníttatása egyértelműen Berlin 18. századi teoretikus hagyományain alapul, mely a Bach-i iskola tanait viszi tovább. Ahogy azt a 2. fejezetben is olvashattuk, a fiatal Mendelssohn zeneszerzés munkafüzete – a *Margaret Denke* gyűjtemény – lehetővé teszi, hogy a komponista korai zeneszerzés tanulmányaiba bepillantsunk, s így magukról a tankönyvekről is tudomást szerezzünk.¹³³ Azt már nyilvánvalóan tudjuk, hogy Zelter pedagógusként is erősen bachiánus vonalat képviselt: óráin továbbadta mindazt a tudást, melyet J.S. Bach-növendék mestereitől tanult. Értelemszerűen fontosnak tartotta azt is, hogy az órán forgatott tankönyvek is ezt az irányt képviseljék, így tehát leginkább Kirnberger: *Die Kunst des Reines Satzes* című könyvéből dolgoztak, hisz Kirnberger szintén csupa olyan szerzőtől idéz, akik Bach övendékek, vagy kortársak: Johann Joseph Fux, Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Friedrich Händel kottapéldáin át, illetve saját darabjain keresztül tanítja az olvasót az ellenpontozás művészetére.¹³⁴ Zelter emellett Marpurg: *Abhandlungjät*, illetve Fux: *Gradusát* is használta, de elképzelhető, hogy C. P. E. Bach *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielenje* is szóba került, utóbbi azonban nagy valószínűséggel csak a második kötetben található, continuo játékkal foglalkozó rész kapcsán.¹³⁵ Bár a C. P. E. Bach-i *Versuch* a kor egyik legjelentősebb billentyűs előadói gyakorlati kérdésekkel foglalkozó értekezésének számított, jelen esetben Mendelssohn a számozott basszus példák révén nyithatta fel a gyűjteményt. Konkrét bizonyítékunk nincs arról, hogy Mendelssohn a könyv más fejezeteibe belelapozott-e, egyáltalán: olvasta-e a teljes értekezést. Abban viszont biztosak lehetünk, hogy Mendelssohn ismerhetett P. C. E. Bach-műveket, hiszen egy olyan közegben nőtt fel, ahol Emanuel Bach neve gyakran előfordult Sarah Itzig Levy révén: Sarah Bach szalonja, és a 2. fejezetben említett P. C. E. Bach csembalóverseny bemutatása mind-mind szorosabbá fűzték Mendelssohn viszonyát Emanuel Bachhal.¹³⁶

¹³³ Bővebben R. Larry Todd: *Mendelssohn Studies* című könyvében foglalkozik a témával

¹³⁴ Todd, *Studies*, 40.

¹³⁵ Todd, *Education*, 19.

¹³⁶ A 2.1. fejezetben említett Sarah Itzig Levy gyűjtemény szintén bizonyítékul szolgál, ahol számos C. P. E. Bach művel találkoztunk, így tehát valószínűleg Mendelssohn is fellapozhatta ezeket a kottákat. Fontos ugyanakkor megemlítenünk, hogy a gyűjteményben nem található a *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Nem csoda tehát, ha Mendelssohn 20-as éveiben keletkezett vonósszimfóniáinak manírossága P.C.E. Bach stílusára emlékeztet minket (lásd: 1. kottapéllda).¹³⁷

Allegro vivace

38. kottapéllda: Felix Mendelssohn-Bartholdy: IV., c-moll vonósszimfónia, 3. tétel. A C.P.E. Bach stílusára emlékeztető díszítések

Számos konkrét hasonlóságot is találunk P. C. E. Bach és Mendelssohn művei között. Ilyen Mendelssohn V., c-moll vonósszimfóniája, ahol az 1. tétel 4. ütemében található hegedű tercmenet C. P. E. Bach Wq. 182 No. 2-es B-dúr szimfóniája 1. tételének első ütemében található tercmenetével egyezik meg.¹³⁸

¹³⁷ Todd, Mendelssohn, 34.

¹³⁸ Todd, Mendelssohn, 87.

Bsp. 2.4a: Mendelssohn, *Sinfonia* Nr. 5 (1821)



Bsp. 2.4b: Carl Philipp Emanuel Bach, *Sinfonia* in B Wq 182 (1773)



39. kottapéllda. Tercmenet hasonlóságok Mendelssohn és C .P. E. Bach szimfóniái között

Hasonló példa lehet még C. P. E. Bach *Magnificattj*ának befejező „Sicut erat” tétele, ahol a fuga téma mind hangnemében, mind kezdőhangjaiban megegyezik Mendelssohni *Magnificat* „Sicut erat” tételének kezdőhangjaival (lásd: 40. kottapéllda).¹³⁹

¹³⁹ Todd, Mendelssohn, 120.

Bsp. 3.4a: Carl Philipp Emanuel Bach, *Magnificat* (1749), „Sicut erat“

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - - - cu - la

Bsp. 3.4b-c: Mendelssohn, *Magnificat* (1822), „Sicut erat“

b)

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc, et sem - - - per.

c)

Et nunc, et sem - - - - - per.

d)

et in sae - - - - - cu - la sae - cu - lo - rum

e)

A - - - - - men.

40. kottapélda. A C. P. E. Bach-i „Sicut erat” fuga téma és a Mendelssohn-féle

Arról, hogy Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* című értekezése, vagy az interpretációs szabályok szempontjából hasonló jelentőséggel bíró Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*ja szóba jött-e Zelter óráin, nincs tudomásunk. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy az utóbb említett tankönyvek létjogosultsága igen sokrétű volt. A 18. században egyre nagyobb teret nyert az amatőr zenélni vágyók tanítása; a hangszer tanulás többé nem csak a művészek privilégiumának számított, hanem a polgárság is könnyen hozzáférhetett. Így az előbb említett tankönyvhöz is, hisz az amatőr zenészek egyre gyarapodó társaságának szüksége lett némi zenei iránymutatásra a helyes előadás, jó ízlés kapcsán.

Ludwig Berger szerepe ebben a helyzetben kissé meglepő. Bár a mostani gyakorlatot tekintve egy zongoratanár feladatai között szerepel a helyes stílusismeret elsajátíttatása, a jelek szerint Bergerrel egészen más típusú munka folyt, és bár a *Kétszólamú Invenciók*, mint a kezdő zongoraiskola-kánon része biztosan előkerült, nem gondolom, hogy a jó ízlés

kérdéséről is beszéltek, vagy előadói gyakorlattal kapcsolatos szakmódszertani könyveket forgattak. Berger inkább a virtuozitás fejlesztését helyezte előtérbe, mint sem a barokk művek értelmezését, ebből pedig bátran következtethetünk arra, hogy Bergertől biztosan nem hallhatott Mendelssohn a barokk játékmód ismérveiről. Kizárásos alapon tehát ha valakivel, akkor Zelterrel beszélhettek ezekről az interpretációs szabályokról, aki – ha nem is egy zongora óra keretén belül tanította ezekre meg Felixet, de – egy olyan átfogó, komplex zenei neveltetést nyújtott Mendelssohn-nak, ahol mind elméletben, mind gyakorlatban¹⁴⁰ megtanulhatta, hogyan kell egy barokk művet zeneileg megformálni.

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy a fiatal Mendelssohnt egy olyan zenei közeget vette körül, ahol biztosan szóba kerültek a barokk előadói gyakorlattal foglalkozó tankönyvek, tehát elképzelhető, hogy hallott interpretációs elvekről. Konkrét bizonyítékunk azonban nincs arra nézve, hogy a könyveket akár Berger, akár Zelter használta-e a könyveket ilyen céllal. Ugyanakkor könnyen lehet, hogy a sok barokk zene hallatán tudat alatt Mendelssohnba ivódtak ezek az előadói szabályok. Felmerül tehát a kérdés, hogy amikor Felix Mendelssohn-Bartholdy egy billentyűs fűgát komponál, mennyire tudatosak a fűga artikulációjához használt kötőívek, egyáltalán: mennyire jelentenek artikulációt mint sem frazeálást, és ha valóban artikuláció, mennyire szükséges az előadónak ezeket szigorúan betartani?

5.2. Az op. 35 „szabálytalan” fűgái

Miután megállapítottuk, hogy Mendelssohn – bár sajátos módon, de – részesült némi előképzettségben a barokk művek előadásának terén, érdemes megvizsgálnunk, mi az, amit ezek közül a szabályok közül betart, illetve ezek az ívek mit jelentenek a szerzőnél. Elemzésemben a Henle kiadást veszem alapul, mert a kiadások közül ez az egyetlen, ahol a közreadó kritikus magatartással lát hozzá a kiadás szerkesztéséhez, és a jelenleg fellelhető összes forrást felhasználja.¹⁴¹ Kizárólag azokat a fűgákat vizsgálom, melyek a barokk interpretáció szempontjából izgalmasak lehetnek, így tehát három fűga nem kerül szóba. Bár tudva levő, hogy a barokkban sosem volt egy abszolút megoldás az artikulációra vonatkozóan, mégis, léteztek a zenében olyan támpontok, melyeket az előadónak

¹⁴⁰ Fanni és Felix 1819-től gyakorta látogattak el a berlini Singakademie próbáira, ahol az együttes J. S. Bach és Händel műveket tűzött műsorra. Mendelssohn pedig a következő évben felvételt nyert a kórusba, ahol az alt szólamot erősíthette. Az ekkor már Zelter által vezetett próbák bizonyára szóba kerültek a zene helyes formálásával kapcsolatos kérdések. Grove: „Mendelssohn”, 390.

¹⁴¹ Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. Hrsg. von Ullrich Scheideler. (Berlin: Henle Verlag, 2009)

figyelembe kellett vennie, illetve olyanok, melyeket kerülnie kellett. A barokk artikulációs szabályok terén Joseph Rainerius Fuchs a *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*¹⁴² című könyvére támaszkodom, mely az egyik legfrissebb bachi artikulációval foglalkozó írás. Fuchs munkája részletesen foglalkozik az ívekkel és azok rendezési elveivel.¹⁴³ Bár a könyv kizárólag a szerző életművét vizsgálja, ebben az esetben releváns lehet, hiszen a 2. rész 4. fejezete összefoglalja azokat a tényezőket, melyek tulajdonképpen magát a barokk artikulációt befolyásoló tényezők is.¹⁴⁴ Fuchs hat elve a következő:¹⁴⁵

1. Hangközök, a dallammozgás iránya
2. Ritmus, hangértékek
3. Díszítések, harmónia
4. Gerendázás, ütemvonal, hangsúlyozás, ütem
5. Hangcsoport, motívum, frázis, téma
6. Játéktechnika

Ezen elvek mentén haladva számos izgalmas szakasszal találkozhatunk az op. 35-ből.

5.2.1. Az op. 35 No. 1 e-moll fuga

Az egyik legszemetszűrőbb, legmeghökkenőbb példa az e-moll fugában található, ugyanis ha a művet barokk „szemüvegen keresztül” vizsgáljuk, láthatjuk, hogy a szerző a fuga témában teljesen felrúgja ezeket a szabályokat. Az első ütem bal kezében induló dux szólam E–G–Fisz–E dallama egy kötőív alá kerül, majd a Disz–Fisz–A hangok újabb csoportot képeznek a következő ütem első nyolcadáig. A második ütem második Gisz nyolcadával azonban új ív indul, ami csupán a következő hangig, az egyvonalas D-ig tart. Az ütem hatodik nyolcadnál ismét új ív indul, mely immáron a fuga téma végéig, a harmadik ütem negyedik nyolcadának A hangjáig tart.

¹⁴² Josef Rainerius Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*. Hrsg.: Georg von Daadelsen. Band 10. (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag, 1985).

¹⁴³ A két tanulmány szerzője azonban Bach kompozíciós módszeréről, általános írási szokásairól, artikulációs típusairól olyan kijelentéseket tesz, mely számtalan Bach-kézirat alapos vizsgálatán, valamint a választott két terjedelmes műcsoport beható ismeretén alapul, ennél fogva egyéb művekre, így a csellósztvitekre nézve is relevánsak. –Scholz Anna írja a disszertációjában a Butt írásról és Fuchs könyvéről.

¹⁴⁴ A fejezet pontos címe: II. Hauptteil 4. : Zur Methode der Typologisierung

¹⁴⁵ Fuchs, 57.

Fuga I
Andante espressivo

The image shows the musical score for Fuga I, Andante espressivo, in G major, 3/4 time. It consists of three systems of piano notation. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic. The third system includes a fortissimo (*sf*) dynamic, a decrescendo (*dim.*), and a piano (*p*) dynamic. The score features various articulations such as slurs, accents, and phrasing slurs, along with dynamic markings and performance instructions.

41. kottapélda. Tritónusz kötések az op. 35 No. 1 fúgában

Vegyük szemügyre ezt a szakaszt Fuchs 1. szabályának tükrében. Ebben az alpontban Fuchs – akárcsak Leopold Mozart a *Hegedűiskolában*¹⁴⁶ – kifejti, hogy az egymástól szekundlépésre eső hangok kötve, a nagyobb hangközök külön játszandók. Mendelssohn rögtön az első ütemben szembemegy ezekkel az elvekkkel azzal, hogy a kezdő kis E-t összeköti a következő, kis tercnyire lévő G-vel, sőt, a második ütem Disz–H-ját is köti, holott a két hang egymástól tritónusznnyira van, mely hangköz kötése köztudottan tilos volt a barokkban. Fontos azonban a darab más kiadásait is szemügyre vennünk, ugyanis az utóbbi tritónusz lépés kötése nem mindenhol ennyire egyértelmű. A német, francia és angol első kiadásokban az első kötőív az A-hangnál kezdődik a második ütem Gisz-e helyett, tehát még az első ütem utolsó negyedénél, s ez az ív a második ütemben végig tart azáltal, hogy a második ütem íve D hangon kezdődik C helyett. Ezek a kötőívek pedig egy nagy ívvé állnak össze. (42. kottapélda).¹⁴⁷

¹⁴⁶: „[...]az egymáshoz közel álló hangokat többnyire kötjük, az egymástól távol eső hangokat viszont inkább külön vonóval adjuk elő, és főleg ne tévesszük szem elől a kellemes változatosságot.” L. Mozart: *Hegedűiskola*. Ford.: Székely András. (Budapest: Mágus kiadó, 1998). 107.

¹⁴⁷ a második ütem változtatásai csak a francia és német első kiadásra igazak, az angolra nem.

Fuga I
Andante espressivo

42. kottapélda. A német, angol és francia első kiadás-féle kötőívek

Ezekben a kiadásokban tehát nincs külön kötőív alatt a szűkített kvint. Elképzelhetőnek tartom, hogy a német, francia és angol¹⁴⁸ első kiadásokban található hosszú kötőívek megengedik, hogy a kis szekund lépések után az előadó ne kösse a tritónuszt, s így megmarad a sóhaj- szerű kisszekund lehajlás, mely ötlet egyébkét a 4. ütemtől a kontraszobjektum egyik sajátossága a teljes darabon keresztül, ráadásul külön kötőív alatt. A Henle kiadásba bekerült tritónusz-kötés mindenesetre rendkívül érdekes.

Nem ez az első alkalom, hogy Mendelssohn tritónuszt köt egy fúga témánál: az op. 37 No. 2-es G-dúr orgona prelúdium és fúga fúga tételében a második ütemben két kötőívvel is találkozunk, melyek közül mindkettő tritónusszal kezdődik: az első ív első két hangja a kis Cisz és a kis G, a másodiké a nagy H és a kis F (lásd: 43. kottapélda).

¹⁴⁸ Deutsche Erstausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer: „5777.”, 1837.; Französische Erstausgabe. Paris, Maurice Schlesinger, Plattennummer „M. S. 2340.”, 1837.; Englische Erstausgabe. London, Mori & Lavenue, Plattennummer „4031”, 1837. Henle, Kritische Bemerkungen, 213.

43. kottapélda. Tritónusz kötések az op. 37 No. 2-es G-dúr orgonafúgában

5.2.2. Az op. 35 No. 2 D-dúr fúga

Fuchs 4. alapszabályban a metrikai súlyokról is szó esik, melyek megerősítéséül szolgál a kövőív. A metrikai súlyeltolódás nem más, min a hemiola, ami jelen esetben a fúga 2. ütemétől a 3-ig figyelhető meg oly módon, hogy a 2. ütem kis A-ja, Fisz-e, és a 3. ütem kis G-je türemkednek ki, ezzel alkotva egy 2/4-es szakaszt. Mendelssohn kötőívei ezzel szemben nem erősítik a metrikai súlyeltolódásokat, noha a zenei súlyrend ezt diktálná. Mendelssohn kötőíve a 2. ütem A-jánál indul, ám az új ív a 3. ütem 2. nyolcadán kezdődik. Világosan kirajzolódik az is, hogy a fúga téma-feje az első ütem lehet, hiszen itt egy h-moll akkord szext fordításával találkozunk, a zene negyedekben mozog, míg a 2. ütemtől a téma jellegzetes ritmusává a kissé franciás nyújtott ritmus válik, s ennek lehet díszített variánsa a nyolcadokban mozgó 3. ütem.¹⁴⁹ Ezzel szemben Mendelssohn megszakítja ezt a pulzáló egységet azzal, hogy a 3. ütemben levegőt vesz a Fisz hang után.

¹⁴⁹ Gárdonyi Zoltán: *Bach kánon fúgaszerkesztő művészete*. 28. Gárdonyi bővebben ír a fúga témák felépítéséről, és kifejti, a téma-fej és az utótag mennyire kontrasztálnak egymással.

Fuga II
Tranquillo e sempre legato

44. kottapélda. Mendelssohn kötőívei a No. 2 D-dúr fúgában

A lipcei és francia első kiadások azonban némiképp nagyobb szabadságot adnak a hemiolák kidomborításához azáltal, hogy a 6. ütem jobb kezében nem szakítják meg a nyolcadmozgás folyamatát egy levegővétellel, hanem az 5. ütemtől induló kötőív egészen a 8. ütemig tart, s ezt a frazeálást következetesen minden fúgatémánál betartják. Véleményem szerint ezt a hosszú kötőívet vehetjük akár frazeálásnak is, melyben lehetőség nyílik kisebb hangsúlyok beiktatására is.

Fuga II
Tranquillo e sempre legato

45. kottapélda. A lipcei és francia első kiadások hosszú kötőívei

5.2.3. Az op. 35 No. 4 Asz-dúr fúga

A No. 4-es fúga szintén „szabálytalannak” számítana Fuchs 1. elvének tükrében. Itt ugyanis Mendelssohn a fúga téma első két hangját kötve kéri, noha azok tiszta kvartot írnak le.

Fuga IV
Con moto ma sostenuto

9

17

46. kottapélda. A No. 4 Asz-dúr fúga kvart kötése

5.3. Egyéb érdekességek a fúgák artikulációjának terén

Az elemzésből kihagyott három másik fúga (No. 3, No. 5, No. 6) joggal maradt ki a disszertációból. Ezekben a fúgákban ugyanis Mendelssohn egyáltalán semmilyen, vagy csak minimális¹⁵⁰ utasítást ad az artikulációra vonatkozóan. Véleményem szerint ez semmiképpen sem azt jelenti, hogy Mendelssohn kvázi „sterilen”, minden hangot egyfomán billentve szeretné hallani a műveket. Hasonlóképpen működhetnek ezek a fúgák, mint a 2.5. fejezetben említett No. 5. tétel is. A *Kräftig und feurig* tétel fúga témáját ugyanis – ahogyan azt a 2.5. fejezetben már bővebben kifejtettem – valószínűleg végig azonosan kell artikulálni, noha az első pár ütemet leszámítva semmilyen instrukció nincs beírva ezzel kapcsolatban.

¹⁵⁰ néhány *staccato*-t pl. a No. 5-ös fúgában

Ezen információk fényében úgy vélem, elfogadható a három fuga esetén egy saját frazeálás, és az artikulációnak a hiánya nem egyelő azzal, hogy a szerző semmit se szeretne hallani.

Ezen kívül találkozunk Mendelssohnnál egy olyan harmadik kategóriával is, amelyben nem hogy kötve kéri a fuga bizonyos szakaszait, de végig, megszakítások nélkül *legato*-ív alá helyezi a fuga témát. Ilyen a *Sieben Characterstücke* op. 7 alatt található No. 5 *Ernst und mit steigenden Lebhaftigkeit* alcímmel ellátott A-dúr fuga 95-100., illetve 101-106. üteme, ahol – ahogy azt a 2.5. fejezetben is olvashattuk – már a tétel elején is kiírja a *legatót* mint előadói instrukciót.¹⁵¹

47. kottapélda. Az op. 7 No. 5 fúgájában található, az egész fúgatémát felölelő kötőív

5.4. Összefoglalás

Ez az igazán hosszú kötőív, és az előbb említett artikuláció nélküli kiadás arra mutathat rá, hogy Mendelssohn egyáltalán nem következetes saját notációja szempontjából. Nyomokban érezhetjük a barokk interpretáció ismérveit, de a kottaképeket nézve arra jöhetünk rá, hogy

¹⁵¹ A No. 5-ös darab értelmezéséről bővebben az előbb említett fejezetben olvashatunk.

nem az artikuláció az elsőrendű eszköze, mellyel az érzelmeket zenéjében kifejezi.¹⁵² Véleményem szerint azok az instrukciók, melyek szembe mennek a barokk elvekkel, tudatosak a szerző részéről, és nem holmi „hiba”-ként érdemes tekinteni a beírt kérésekre, hanem a szerző olyan ötleteire, melyek méginkább érzelemdússá teszik azt a *romantikus* darabot, mely tisztelgés a mester, J. S. Bach előtt. Az pedig, hogy Felix Mendelssohn-Bartholdy barokk műfajban komponál, inkább egy szimbolikus jelentésként értelmezendő, mint sem a bachi tanulmányok egyenes ágú továbbadása.

¹⁵² ellentétben a 18. századi „beszédszerű” zenével

6. Stílusgyakorlat vagy barokk formába öntött romantikus előadási darab?

Számba vetve a rendelkezésünkre álló témérdek forrást, mely egyfelől Mendelssohnt, a konzervatív, bachi hagyományokat egyenes ágon továbbvivő, másfelől a romantikus és érzelmeket átadni kívánó virtuóz művészt ábrázolja, választ kaphatunk arra a kérdésre is, miként kell ezeket a darabokat előadni. A válasz nyilvánvalóan nem egyértelmű, és nem is szándékozom egyöntetű kijelentéseket tenni. Azt azonban a kérdés szempontjából fontos figyelembe vennünk, mi minden zajlott a napóleoni háborúk után a Német-Római Császárságban, és ezeken a politikai változásokon belül J. S. Bach szerepe hol helyezkedik el.

Németországban a Napóleoni birodalom bukását követően olyan uralkodó eszmék hódítottak teret, mint a liberalizmus és a nacionalizmus. Utóbbi a szülőföldről, nyelvi közösséghez való kötődés érzetét erősítette, és társadalmi, vallási különbségeken átívelve erősítette a nemzeti azonosságtudatot a németekben. Számos olyan tényezővel találkozunk, melyek a közösségek azonosságtudatát erősítették: az anyanyelv, a nemzeti hagyományok, és a történelem mind kapocsként szolgált. A múltból pedig fontossá vált mindaz, amire a társadalom büszke lehetett: a hódítások, a sikeres háborúk és történelmi személyiségek, de ide tartoztak a híres költők és zeneszerzők is.

Ez a fajta romantizáló hozzáállás még inkább magyarázatot ad arra a kérdésre, miért éppen ebben az időszakban alakul ki J. S. Bach reneszánsza. Bach művészete nemcsak kulturális értékeket teremtett, de a zeneszerző keresztény mivoltával a vallási megújulás kulcsfigurájává is vált.¹⁵³ Bach zenéjének újraéledésében nagy szerepet töltött be Johann Nikolaus Forkel, a göttingeni egyetem zenei igazgatója, aki 1770-ben arra vállalkozott, hogy megírja Bach életrajzát nem mással, mint Carl Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann Bachhal egyeztetve.¹⁵⁴ Forkel csodálattal tekintett a zeneszerzőre. A következőképpen fogalmazott: „Ez a nagy ember német volt. Légy büszke rá, német haza, de légy hozzá méltó is. [...] Életműve felbecsülhetetlen értékű nemzeti örökség, amellyel egyetlen más nemzetéhez sem fogható.”¹⁵⁵ Johann Friedrich Rochlitz német zenekritikus az *Allgemeine musikalische Zeitung*ban egészen végletesen fogalmaz a zeneszerzőről: romantikus szentként ábrázolja, tehetségét pedig Düreréhez, Rubenséhez, Newtonéhoz és

¹⁵³ Grove: „Bach Revival” 438-442. 438,439.

¹⁵⁴ Grove: „Bach Revival”, i.m. 439.

¹⁵⁵ I.h. „This great man was a German. Be proud of him, German fatherland, but be worthy of him too. His works are an invaluable national patrimony with which no other nation has anything to be compared.” Saját fordítás.

Michelangelóéhoz hasonlítja.¹⁵⁶ Hasonló elfogultsággal beszél E. T. A. Hoffmann is Bachról.¹⁵⁷ A német író J. S. Bach zenéjét „titokzatos borzongás”-hoz, „belső borzalom”-hoz hasonlítja,¹⁵⁸ illetve – ahogy azt a *Kreisleriana* című művében olvashatjuk – monumentalitását egy gótikus katedrálishoz méri:

Ma sok érv szól amellett, hogy ki a „felsőbbrendű”, a mi J. S. Bachunk vagy a régi olaszok. És leleményes barátom azt mondja: „Sebastian Bach zenéje olyan az olaszok zenéjéhez, mint a strasbourg-i katedrális a római Szent Péter székesegyházhoz.” Mennyire meghatott ez a találó, élénk kép! Bach nyolcszólamú motettájában a merész és csodálatos, romantikus katedrálislátom a maga fantasztikus díszítéseivel együtt, amely művészen, [...] büszkén és pompásan emelkedik a levegőbe.¹⁵⁹

Láthatjuk tehát, hogy az akkori, Bachról alkotott képre inkább a túlzó, mintsem az objektív a megfelelő szó. A zeneszerző érényeinek felnagyítása, tehetségének istenítése, vallásosságának tisztelete jellemezte az ekkori J. S. Bach portrét, mintsem műveinek szó szerinti közlése. Bach kompozícióinak újra színpadra tűzése egyáltalán nem a korhű játékot jelentette. Ennek legékesebb példája a *Máté passió* mendelssohni bemutatása. Mendelssohn nemcsak újrhangszerelte a művet, de egyharmadával megrövidítette azt.¹⁶⁰ Az Oxfordban ma is fellelhető partitúrában ráadásul számos dinamikai utasítással és tempójelzéssel is találkozunk, melyeket maga Mendelssohn írt be.¹⁶¹ Ide vehetjük még példaként Mendelssohn Bach d-moll chaconne-átiratát is, melyben zongorakísérettel látja el az eredetileg szóló hegedűművet.¹⁶²

¹⁵⁶ Grove: „Bach Revival”, i.h.

¹⁵⁷ Grove: „Bach Revival”, i.h.

¹⁵⁸ Bradley Vincent Brookshire: *Edwin Fischer and Bach Performance Practice of the Weimar Republic*. PhD disszertáció, City University of New York, 2016. 104.

¹⁵⁹There are many arguments today as to who is superior, our Sebastian Bach or the old Italians. And my ingenious friend said, „Sebastian Bach’s music is to the music of the Italians as the cathedral in Strasbourg is to St. Peter’s in Rome.” How moved I was by this apt, vivid image! In Bach’s motet for eight voices, I see the bold and wonderful, romantic cathedral with all of its fantastic emblemishments, which, artistically swept up into a whole, proudly and magnificently rise into the air...” In: Bernd Sponheuer: „Reconstructing Ideal Types of the »German« in Music.” In: Celia Applegate and Pamela Potter (ed.): *Music and German National Identity* (Chicago, 2002). 50.

¹⁶⁰ Michael Marissen: „Religious Aims in Mendelssohn’s in 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach’s St. Matthew Passion.” *The Musical Quarterly* 77/4 (Winter, 1993): 721.

¹⁶¹ Albert Clement: „Mendelssohn and Bach’ Matthew Passion: It’s Performance, Reception, and the Presence of 70 original Choral Parts in the Netherlands.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 59/2 (2009).152.

¹⁶² Grove: „Mendelssohn”, 398.

6. Stílusgyakorlat vagy barokk formába öntött romantikus előadási darab?

CHACONNE.

J. S. Bach.

Violino.
(Viol.)

PIANOFORTE.
(Mendelssohn.)

Andante.



48. kottapélda. Bach – Mendelssohn: d-moll chaconne

A lényeg tehát nem a *szó szerinti interpretációra* a helyeződött, hanem a *gesztusra*, amely Johann Sebastian Bach felé irányult.

Ezen tények birtokában új perspektívába helyeződik a *Hat prelúdium és fuga* előadásáról alkotott képünk. Egy olyan új nézőponttal találkozunk, mely alapján maga a prelúdium és fuga műfaja inkább képletesen értendő, mintegy Bachra történő szívélyes emlékezés. A fuga ismérveit bizonyos határig betartva, ám sokszor „szabályt szegve” veti papírra gondolatait a szerző, legyen szó akár egy fugában hirtelen felbukkanó korálról, tempóváltozásról, vagy tritónusz kötésről.¹⁶³ Vessünk egy pillantást a No. 1-es fuga utolsó

¹⁶³ Hozzá kell tennünk, hogy a romantikában már nem csupán az artikuláció volt az az eszköz, melyell egy zenész a közönség érzelmei hatott. Véleményem szerint itt már nem kell akkora jelentőséget tulajdonítani a leírt artikulációs jeleknek, hiszen nem *kizárólag* ez volt a kapocs a publikum és az előadóművész között. Ahogy

oldalára. Ez az idézet tipikus példája a 19. századi Bach-kultusznak. A fuga formát kezdetben megtartja a szerző, ám ahogy azt a kottapéldán is láthatjuk, a darab végén az érzelmek veszik át az irányítást, s így érkezünk meg a 104. ütemben kezdődő fortissimo koráldallamhoz, *con forza* karakterben. S ha már az érzelmeknél tartunk, jusson eszünkbe az 1. fejezetben említett Schumann-kritika is, amelyben a szerző kifejezetten pozitívként emeli ki azt, hogy Mendelssohn nem csupán szabályos, iskolapélda-szerűen megkomponált fúgákat ad ki, hanem azok „lélekből fakadóak”, és „költőiek”.¹⁶⁴

Nicolaus Harnoncourt is fogalmaz a *Beszédszerű Zene* című művében: „[...] az 1800 előtti zene beszél, az 1800 utáni fest. Az egyiket *meg kell érteni*, ahogyan minden, amit kimondanak, feltételezi a megértést, a másik olyan hangulatok révén hat, amelyeket nem szükséges megérteni, hanem érezni kell.” Nicolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene – Utak egy új zeneértés felé*. Ford.: Péteri Judit. (Budapest: EMB, 1988). 41.

¹⁶⁴ „[...]nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dich- terweise ausgeführt.“ Bővebben lásd: 1.2. fejezet. Henle Vorwort, VIII.

104 - do Choral *sempre forte e tenuto*
con forza ff *il Basso dim.*
piano e staccato

109 *f*

114 *f* *p* *3*

115 *p* *dim.* *pp* *molto ri - - - tar - - - dando al*

124 *Andante come prima* *dolce* *p e tranquillo* *4 5* *2 5* *3 5* *4 5* *5 1* *2* *1*

129 *p* *dim.* *pp* *3* *4* *5 4* *4 5 4* *5*

49. kottapéllda. Mendelssohn op. 35 No. 1 e-moll fúga

A *Hat prelúdium és fuga* megírása tehát Mendelssohn egyik törekvése a sok közül, mely Bach iránti hódolatának jele. Akárcsak az a jótékonyági orgonakoncert is, melyet 1840-ben adott a lipcsei Tamás-templomban, s ahol csupa Bach művet szólaltatott meg, hogy a befolyt összeget egy új Bach-emlékmű építtetésére fordíthassa.¹⁶⁵ Ez az alázatos Mendelssohn lebegjen a szemünk előtt, miközben művét előadjuk.

¹⁶⁵ Grove: „Mendelssohn”, 398.

Bibliográfia

Becker, Heinz, D. Green, Richard, Canning, Hugh, Fábrián Imre and A. Roesler Curt: „Berlin” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 365-384.

Bomberger, E. Douglas: „The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano.” *The Musical Quarterly* 75/2 (1991 nyár). 201.

Brookshire, Bradley Vincent: *Edwin Fischer and Bach Performance Practice of the Weimar Republic*. PhD disszertáció. New York: City University of New York, 2016. 104. Internetes forrás:

https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2639&context=gc_etds

(utolsó megtekintés időpontja: 2023. 12. 11.)

Clement, Albert: „Mendelssohn and Bach’s Matthew Passion: It’s Performance, Reception, and the Presence of 70 original Choral Parts in the Netherlands.” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 59/2 (2009). 152.

Ecsedi Zsuzsa (szerk.): *Ének kincstár – Evangélikus énekeink kézikönyve*. Budapest: Luther Kiadó, 2007. 348, 361, 493

Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018. 25.

Fazekas Gergely (szerk.): *J. S. Bach: Das Wohltemperierte Clavier I. II. – Doktorandusz koncertek, 2014. 04. 29-05.27.* Kísérőfüzet az eseményekhez. Internetes forrás: https://issuu.com/zeneakademia/docs/lisztacademy_201404_bach_leaflet (utolsó megtekintés időpontja: 2023. 12. 11.) 15–16.

Ferguson, Howard: „Introduction.” In: *Felix Mendelssohn: Six Preludes & Fugues op. 35*. Cambridge: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1985. 3.

Fuchs, Josef Rainerius: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag. 1985. 57–85.

Geinemann, Ernst-Günter: „Henle Vorwort.” In: *J. S. Bach: Präludium und Fuge C-dur BWV 846. – Wohltemperiertes Klavier Teil I*. München, Henle Verlag, 1998. II.

Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 28-31.

Godwin, Joscelyn: „Early Mendelssohn and late Beethoven.” *Music & Letters* 55/3. (1974 július). 272-273.

- Grandjean, Wolfgang: „Sechs Präludien und Fugen op. 35 für Klavier” In: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Interpretationen seiner Werke*. Laaber: Laaber Verlag, 2016. 564.
- Hamilton, Kenneth: *Az aranykor után*. Hamburger Klára (ford.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018. 111, 164–211, 215–218.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Péteri Judit (ford.). Budapest: Editio Musica Budapest, 1988. 41–53. 41.
- Heinemann, Michael: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*. Köln: Studio, 1995. 21.
- Hiller Ferdinand (ed.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*. Cologne, 1874. 71.
- Kershaw, Richard: „Berger, Ludwig.” In: Stanley Sadie: (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 336.
- Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Zeit*. Bremen: Laaber-Verlag, 2008. 139–146.
- Marissen, Michael: „Religious Aims in Mendelssohn’s in 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach’s St. Matthew Passion.” *The Musical Quarterly* 77/4 (1993, tél): 721.
- Ledberger, David, Ferguson, Howard: „Prelude.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 292-293.
- Los, Helmut: „Liszt, Mendelssohn und die Künste im Spiegel der Briefe Mendelssohns.” *Studia Musicologica* 54/2 (2013 június): 147–153.
- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Ford.: Székely András. Budapest: Mágus kiadó, 1998. 107.
- Reissmann, August: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und Seine Werke*. (Leipzig: Verlag von List & Francke, 1893. 29.
- Scheideler, Ullrich: „Henle Vorwort”. In: Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. München: Henle Verlag, 2009. VIII, IX
- Schumann, Robert: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020. 180, 232–233.
- : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker – Kürzeres und Rhapsodyshes für Pianoforte 1835*.
https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/K%C3%BCrzeres_und_Rhapsodisches_f%C3%BCr_Pianoforte (utolsó megtekintés dátuma: 2023. 12. 11.).

- Schumann, Robert: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*. Hrsg. von Georg Eiseemann. Zwickau: Predella-Verlag, 1947. 28.
- Sponheuer, Bernd: „Reconstructing Ideal Types of the »German« in Music” In: Applegate, Celia Applegate and Pamela Potter: *Music and German National Identity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. 36–58.
- Stüwe, Holger M.: „Bärenreiter Vorwort.” In: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Sieben Charakterstücke op. 7, Sechs Kinderstücke op.72*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009. III-VIII.
- Temperely, Nicholas and Wollny, Peter: „Bach Revival” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438-442.
- Temperely, Nicholas: „Thomas Attwood” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 150–152.
- Todd, R. Larry: *Mendelssohn’s Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Ed.: John Stevens and Peter le Huray. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 1–15, 19, 40–46, 53–57, 62–68, 149–150.
- Todd, R. Larry (ed.): „Me voilà perruqué: Mendelssohn’s Six Preludes and Fugues op. 35 reconsidered.” In: Uő: *Mendelssohn Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 162–200.
- : *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*. Stuttgart: Carus Verlag, 2008. 34, 61–62, 79, 84, 87, 108, 120, 171, 188-189.
- : „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy.” In: Uő. (szerk.): *Nineteenth-Century Piano Music*. London: Routledge, 2004. 180.
- Todd, R. Larry, : „Mendelssohn (–Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix.” In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 389-424.
- Weissweiler, Eva (hrs.): *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*. Berlin: 1997. 160.
- Werne, Eric: *Mendelssohn. – A New Imagine of the Composer and his Age*. London: Collier-Macmillan Limited, 1963. 298
- Wolff, Christoph: *Bach*. Ford.: Széký János. Budapest: Park Kiadó, 2004. 264–265

—————: „The Bach Tradition among the Mendelssohn Ancestry.” In: Jürgen Tym (ed.): *Mendelssohn, the Organ and the Music of the Past*. Rochester: University of Rochester Press, 2014. 213–216.

Wolff, Helmut Christian: „Mendelssohn and Handel.” *The Musical Quarterly* XLV/2. (1959. április): 175–190. 179.

Wollny, Peter: : „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin.” *The Musical Quarterly* 77/4 (1993, tél): 651–688, 652–653, 657.

Egyéb források:

Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Mendelssohn Nachlass*, vol. 29, 120

Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Mendelssohn Nachlass*, vol. 28, 39, 120, 287–289, 295–297, 299.

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford Volume 2: Music and Papers. Compiled by Margaret Crum. (Musikbibliographische Arbeiten, 8.) Tutzing: Hans Schneider, 1983.