

10.18132/LFZE.2022.1

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
ZSOLTÁRKANTÁTAI

DINYA DÁVID

TÉMAVEZETŐ: KAMP SALAMON (DLA)
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2021.

10.18132/LFZE.2022.1

TARTALOMJEGYZÉK

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK	III
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	V
BEVEZETÉS	VI
ELSŐ FEJEZET	1
NON NOBIS DOMINE / NICHT UNSERM NAMEN, HERR.....	12
Történeti áttekintés	12
Műelemzés.....	17
1. tétel – <i>Allegro con fuoco</i>	18
2. tétel – <i>Con moto</i>	31
3. tétel – <i>Adagio non lento</i>	36
4. tétel – <i>Grave, Con moto</i>	41
WIE DER HIRSCH SCHREIT	54
Történeti áttekintés	54
Műelemzés.....	58
1. tétel – <i>Lento e sostenuto</i>	58
2. tétel – <i>Adagio</i>	64
3. tétel – <i>Recitativo. Non troppo lento</i>	65
4. tétel – <i>Allegro maestoso assai</i>	69
5. tétel – <i>Recitativo</i>	73
6. tétel – <i>Allegro moderato</i>	75
7. tétel – <i>Maestoso assai, Molto Allegro vivace, Poco più animato</i>	79
KOMMT, LASST UNS ANBETEN	87
Történeti áttekintés	87

10.18132/LFZE.2022.1

Dinya Dávid: Felix Mendelssohn-Bartholdy zsoltárkantátái

Műelemzés.....	89
1. tétel – <i>Moderato</i>	89
2. tétel – <i>Andante</i>	92
3. tétel – <i>Con moto</i>	97
4. tétel – <i>Allegro moderato</i>	100
5. tétel – <i>Andante</i>	105
DA ISRAEL AUS ÄGYPTEN ZOG	114
Történeti áttekintés	114
Műelemzés.....	118
1. tételrész – <i>Allegro con moto maestoso</i>	118
2. tételrész – <i>Allegro moderato</i>	120
3. tételrész – <i>Grave</i>	123
4. tételrész – <i>Allegro maestoso e vivace</i>	124
5. tételrész – <i>Con moto come I.</i>	125
SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED.....	130
Történeti áttekintés	130
Műelemzés.....	138
1. tétel – <i>Allegro</i>	138
2. tétel – <i>Andante lento</i>	140
3. tétel – <i>Andante con moto</i>	140
4. tétel – <i>Allegro</i>	147
ÖSSZEGZÉS.....	153
FÜGGELÉK.....	157
BIBLIOGRÁFIA.....	165

RÖVIDÍTÉSJEYZÉK

FMB

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Briefe 2

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Juli 1830 bis Juli 1832*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 2.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009.

Briefe 3

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. August 1832 bis Juli 1834*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 3.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010.

Briefe 4

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. August 1834 bis Juni 1836*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 4.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2011.

Briefe 5

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Juli 1836 bis Januar 1838*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 5.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.

Briefe 6

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Februar 1838 bis September 1839*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 6.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.

Briefe 7

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. October 1839 bis Februar 1841.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 7.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.

Briefe 8

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. März 1841 bis August 1842.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 8.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.

Briefe 9

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. September 1842 bis Dezember 1843.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 9.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2015.

Briefe 10

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Januar 1844 bis Juni 1845.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 10.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2016.

Briefe 12

Helmut Loos és Wilhelm Seidel: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Februar 1847 bis November 1847.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 12.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ezúton szeretnék írásban is köszönetet mondani mindazoknak, akik – közvetett vagy közvetlen módon egyaránt – hozzájárultak disszertációm elkészültéhez.

Elsősorban témavezetőm, Kamp Salamon felé szeretném hálám kifejezni, amiért éleslátásával hozzásegített az egész dolgozat végleges formájának elnyeréséhez.

Úgy gondolom, dolgozatom megírásához elengedhetetlen volt az a többhetes németországi kutatókörút, amelyet a Zeneakadémia támogatásával járhattam végig. Itt kell megemlítenem a berlini, lipcsei, düsseldorfi, hamburgi és weimari könyvtárak dolgozóinak rendkívüli türelmét és segítőkész hozzáállását, különös tekintettel utóbbi intézményre, ahol egy Mendelssohn-kéziratot is rendelkezésemre bocsátottak. Habár az ott kölcsön kapott kézirat nem kapcsolódik szorosan a disszertációm témájához, azonban igencsak meghatározó élményt jelentett és rendkívüli lendülettel inspirált kutatásom folytatásában az az 1847-ben keletkezett, Mendelssohn ceruzájának és ezáltal szellemének nyomát őrző papírlap, melyet kezembe vehettem és tanulmányozhattam.

A külföldi könyvtárak mellett köszönet illeti a Zeneakadémia és a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár könyvtárosait, akik az olykor megoldhatatlannak tűnő kéréseimet is elképzelhetetlenül rövid idő alatt teljesítették.

Dolgozatom nem vehette volna fel nyomtatásra kész külalakját Balla László és Schulz Krisztián segítségével.

Hatalmas köszönet illeti Molnár Judit Lillát, akinek szeme ránkba szedte a disszertációmiban szereplő grafikai elemeket.

És végül köszönöm szüleimnek, akik helyettem locsolták a kenesei gyümölcsfákat, amíg én a disszertációmon munkálkodtam.

Dinya Dávid

Budapest, 2021. november 8.

BEVEZETÉS

Mivel zenei tanulmányaim során leginkább Georg Friedrich Händel és Felix Mendelssohn-Bartholdy művészete hatott rám, ezért ideálisnak láttam e két szerző munkásságának azt a szegmensét feldolgozni, amelyek átfedéssel bírnak. E metszéspontok a legszembetűnőbb módon Händel és Mendelssohn oratorikus műveiben mutatkoznak meg. Utóbbi szerző *Paulus*¹ és *Éliás*² című oratóriuma mellett kiváltképp a zsoltárszövegekre komponált, nagyszabású oratorikus műveiben, az úgynevezett *zsoltárkantátáiban*³ mutatható ki Händel zenéjének hatása. Mivelhogy Mendelssohn egyetlen ilyen alkotásáról sem lelhető fel magyar nyelvű tudományos leírás vagy elemzés – elsősorban csupán német és angol nyelvű tanulmányok foglalkoznak e témakörrel –, így indokoltnak éreztem ezt az űrt értekezésemmel betölteni. Dolgozatomban elsősorban az öt zsoltárkantáta keletkezési körülményeit, valamint magukat a műveket veszem formatani és egyéb kompozíciós szempontok szerint górcső alá. Emellett olykor mind Mendelssohn saját maga alkotta véleményét, mind pedig a korabeli hallgatóság reakcióját is felidézem. Továbbá figyelembe veszem Mendelssohn kompozíciós stílusának fejlődése szempontjából a rá legnagyobb hatást gyakorló zeneszerzőket, mindenekelőtt a számára példaként szolgáló Georg Friedrich Händel művészetét.

Bár dolgozatom témájának gazdag lehetőségei egyre távolabb és távolabb vinnének a központi gondolattól, azonban egyrészt a rendelkezésre álló hely kevés lenne e kérdéskör maradéktalan kifejtésére, másrészt nem is célom annak valamennyi szegmensét részletekbe menően leltárszerűen feltárni, így a disszertációmban kifejtett gondolatok origója mindvégig szigorúan Mendelssohn zsoltárkantátái maradnak.

Rendkívül fontos megemlítenem és hangsúlyoznom, hogy habár ezek a művek egyházi szövegekre íródtak, azonban az erre irányuló elemzéseket – legyenek azok akár teológiai, akár egyháztörténeti vagy liturgiai vonatkozásúak – a speciálisan ezt a területet kutató, legfőképp egyházzeneészek szaktudására kell bíznom. Írásom témáját semmilyen módon sem próbálom egyházzenei aspektusból vizsgálni, a dolgozatomban szereplő zeneműveknek elsősorban a kompozíciós-technika szempontjából való megközelítésére vállalkozom.

¹ *Paulus* (MWV A 14, op. 36).

² *Elias / Elijah* (MWV A 25, op. 70).

³ Lásd a 18. oldalt.

Kutatásomat egy 2017-es és egy 2018-as németországi tanulmányutam segítette és alapozta meg, mely során azokon a helyszíneken jártam és azon települések könyvtáraiban kutattam, melyek Mendelssohn életében valamilyen szempontból kiemelkedő jelentőséggel bírtak. Ezen állomások közül elsősorban Berlint, Lipcsét, Weimart, Düsseldorfot és Hamburgot kell megemlítenem, az ottani könyvtárak közül Lipcse és Weimar intézményei⁴ voltak segítőkész partnerek abban, hogy az ott fellelhető Mendelssohn-művek kézírataiba és első kiadásainak kottáiba betekintést nyerjek. E munka során nemcsak az eredeti partitúrákat, hanem a kézírtos szólamanyagokat, valamint korabeli dokumentumokat is átnézhettem.

Mendelssohn egész élete során rendkívüli érdeklődést tanúsított az őt megelőző korok komponistái, különösen Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel művészeite iránt. Alkotótevékenységének korai időszakában utóbbi zeneszerzőt tekintette példaképének. Fiatalkorában számos Händel-kompozíció megszólaltatásában vett részt, ezen felül műveinek kottáit szerkesztette, átdolgozta, és azokat gyakran vezényelte is. Mendelssohn Händel iránti rajongásának bizonyítékául nem csak a Händel-művek interpretálásáról fennmaradt koncertplakátok vagy feljegyzések, valamint a különféle átiratok tanúskodnak. Ő volt az, aki először emelte Händel műveit a német köztudat fókuszába.⁵

Írásomban igyekszem Mendelssohn zsolnártáráiban a barokk – legfőképp a bach-i, azonban mindenekelőtt a händeli – minta kikopását és átalakulását, ezzel egyidejűleg Mendelssohn saját hangja megtalálásának folyamatát kimutatni.

Dolgozatomba elsősorban helyhiány miatt nem emelek be idézeteket és nem teszek részletes utalásokat ezen írásból, azonban kutatómunkám során igen nagy segítségemre volt Dobszay László: *A klasszikus periódus* című munkája. A zsolnárszövegek értelmezéséhez és az azokban való elmélyüléshez pedig legfőképp a Szent Ágoston-féle *Zsolnármagyarázatok* című írást forgattam.

A dolgozatomban elemzett kompozíciókat a zeneszerző életművében elhelyezve, azokat kifejezetten az őt ért hatásokkal és olykor az alkotómunka

⁴ A Leipziger Stadtbibliothek a *Psalm 42 – Wie der Hirsch schreit* (MWV A 15, op. 42), a *Psalm 95 – Kommt, lasst uns anbeten* (MWV A 16, op. 46) 1842-es és a *Psalm 114 – Da Israel aus Ägypten zog* (MWV A 17, op. 51) első kiadásait, a Goethe- und Schiller-Archiv Weimar pedig Mendelssohn egyik levelét – melyben egy kiadatlan kánonjának kézírata szerepel – bocsátotta rendelkezésemre.

⁵ „It was Mendelssohn who first stirred the German public into awareness of Handel.” In: Hellmuth Christian Wolff: „Mendelssohn and Handel.” *The Musical Quarterly* XLV/2 (1959. április.): 175–190. 179.

körülményeivel szemléltetve mutatom be, hangsúlyt fektetve az ezen időszak alatt bekövetkező stíláriis változásokra.

ELSŐ FEJEZET

Noha az utókor Felix Mendelssohn-Bartholdyt – szinte kivétel nélkül – elsősorban zeneművei miatt tartja számon, azonban olykor más művészeti területen hagyott kéznyoma kapcsán is megemlíti őt. Bár szülei a lehető legteljesebb körű neveltetést adták neki, kétségtelen, hogy Mendelssohn rajzai, festményei, versei és egyéb írásai – mennyiségüket és jelentőségüket tekintve egyaránt – kevésbé meghatározóak a zeneművészetben elért alkotásaihoz képest.¹



1. ábra

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Tájkép az Amalfi-öbölről (1839), akvarell, papír, kb. 30x37 cm²

Mendelssohn széles látóköre lehetővé tette számára, hogy a kor számos különböző nyelvű és felekezetű szövegei közül többet felhasználhasson kompozíciós tevékenységei során. A német mellett latin, angol és francia nyelvű szövegeket dolgozott fel zeneműveiben.

¹ Felix Mendelssohn-Bartholdy sokszínű tehetségéről és széleskörű neveltetéséről lásd többek között Clive Brown: *A portrait of Mendelssohn*. (New Haven and London: Yale University Press, 2003.) II. és III. fejezetét.

² <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/music-and-continental-books-manuscripts-111402/lot.303.html>. (Utolsó megtekintés: 2021. október 30.).

Zoltármegzenésítéseiben mindenekelőtt bibliai szövegeket, elsősorban Luther német nyelvű fordítását, a Vulgata latin szövegeit, lutheránus korálokot, valamint a katolikus liturgiába tartozó latin nyelvű textusokat használt. Ezáltal egyházi kompozícióit megannyi felekezet felhasználhatja saját liturgiájának gazdagítására. Hangsúlyozni kell azonban, hogy mindezen források mellett a legfontosabb számára a Zsoltárok Könyve volt, egyházi műveinek szövegét a legtöbb esetben innen kölcsönözte (2. ábra). Bár Mendelssohn a kompozícióihoz egész élete során felhasználta a különböző felekezetek írásait, úgy tűnik, valójában egyik sem állt hozzá lelkileg túlságosan közel, „számára a valódi szentséget maga a zene jelentette.”³

MENDELSSOHN ZSOLTÁRMEGZENÉSÍTÉSEI				
ÖNÁLLÓ MŰVEK				
jegyzékszám	zsoltár	cím / kezdősor	opusz	keletkezési / átdolgozási év
MWV A 9	115.	<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i>	31	1831., 1835.
MWV A 15	42.	<i>Wie der Hirsch schreit</i>	42	1837., 1838.
MWV A 16	95.	<i>Kommt, lasst uns anbeten</i>	46	1838., 1841.
MWV A 17	114.	<i>Da Israel aus Ägypten zog</i>	51	1839., 1840.
MWV A 23	98.	<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i>	poszt. 91	1843.
MWV B 1	119.	<i>Ich weiche nicht von deinen Rechten</i>	-	1829.
MWV B 2	119.	<i>Deine Rede präge ich meinem Herzen ein</i>	-	1829.
MWV B 3	7.	<i>Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen</i>	-	1829.
MWV B 5	46.	<i>Gott, du bist unsre Zuversicht und Stärke</i>	-	1829.
MWV B 6	19.	<i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>	-	1821.
MWV B 9	66.	<i>Jauchzet Gott, alle Lande</i>	-	1822.
MWV B 31	5.	<i>Lord, hear the voice of my complaint</i>	-	1839.
MWV B 32	31.	<i>Defend me, Lord, from shame</i>	-	1839.
MWV B 34	24.	<i>Dem Herrn der Erdkreis zusteht</i>	-	1843.
MWV B 35	2.	<i>Worauf ist doch der Heiden Tun gestellt</i>	-	1843.
MWV B 36	93.	<i>Gott als ein König gwaltiglich regiert</i>	-	1843.
MWV B 37	98.	<i>Nun singt ein neues Lied dem Herrn</i>	-	1843.
MWV B 38	100.	<i>Ihr Völker auf der Erde all</i>	-	1843.
MWV B 39	31.	<i>Auf dich setz ich, Herr, mein Vertrauen</i>	-	1843.
MWV B 40	91.	<i>Wer in des Allerhöchsten Hut</i>	-	1843.
MWV B 41	2.	<i>Warum toben die Heiden</i>	poszt. 78/1	1843., 1845.
MWV B 45	100.	<i>Jauchzet dem Herrn, alle Welt</i>	-	1844.
MWV B 46	43.	<i>Richte mich, Gott</i>	poszt. 78/2	1844., 1845.
MWV B 51	22.	<i>Mein Gott, warum hast du mich verlassen</i>	poszt. 78/3	1844.
MWV B 53	91.	<i>Denn er hat seinen Engeln befohlen</i>	-	1844.

2. ábra

Mendelssohn zoltármegzenésítései

³ Judith Chernaik: „Mendelssohn reconsidered.” *The Musical Times* 154/1922 (2013. tavasz): 45–55. 53.

Mendelssohn kompozíciós tevékenységére hatást gyakorló zeneszerzők Palestrinától Beethovenig⁴ terjedtek. Disszertációmban utóbbi szerző Mendelssohn művészetében kimutatható hatását nem elemzem, mert az leginkább korai vonósnégyeseiben és a Reformáció-szimfóniájában érhető tetten, a zsolnártátrákban nem mutatható ki.

Az ifjú Mendelssohn – minden bizonnyal – 1819 májusától a berlini *Singakademie* péntekenként tartott zenekari próbáinak látogatása során találkozott először Johann Sebastian Bach és Georg Friedrich Händel legfontosabb műveivel.⁵ Egy évvel később, 1820. október elsejétől kezdve⁶ – amikortól párhuzamosan August Wilhelm Bachnál⁷ orgonát kezdett tanulni – a tizenégyéves Felix⁸ a Carl Friedrich Zelter⁹ vezette *Singakademie* kórusába felvételt nyert, és az ott énekelt repertoár révén kapcsolatba került számos más zeneszerző alkotásaival is. Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel és Wolfgang Amadeus Mozart kompozíciói mellett ott ismerkedett meg az itáliai mesterek, többek között Giovanni Pierluigi da Palestrina, Antonio Lotti,¹⁰ Albano Marcello,¹¹ Antonio Caldara,¹² Giovanni Battista Pergolesi,¹³ Niccoló Jommelli¹⁴ és Orazio Benevoli¹⁵ kompozícióival is.¹⁶ Az itáliai zene iránti vonzalmát Mendelssohn heidelbergi utazása, 1827 nyara-ősze alatt Anton Friedrich

⁴ „von Palestrina bis Beethoven reichen.” In: Rudolf Werner: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*. Doktori disszertáció. Frankfurt am Main: Universität Frankfurt am Main, 1930. (Kézirat). 130.

⁵ R. Larry Todd: „Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVI. kötet. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) 389–424. 390.

⁶ Pietro Zappalà: „Vorwort.” In: *Felix Mendelssohn Bartholdy: 13 Psalmmotetten*. (Stuttgart: Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben, Carus Verlag, 1997.) V.

⁷ August Wilhelm Bach (Berlin, 1796. október 5. – Berlin, 1869. április 15.), német orgonista, tanár és zeneszerző. A *Der praktische Organist* (1840 körül) és a *Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinden* című kiadványai által vált jelentőssé. Nem állt rokonságban Johann Sebastian Bachkal.

⁸ 1820 októberére óta énekelte Händel műveit. In: Peter Schmitz: „»Den Ganzen Puren Händel« nicht erst in »Moselwasser Getaucht«: zu Felix Mendelssohn Bartholdys Händel-Rezeption.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 604–618. 604.

⁹ Carl Fiedrich Zelter (1758. december 11., Berlin – 1832. május 15., Berlin). Német zeneszerző, karnagy, zenetanár, Johann Wolfgang von Goethe „zenei bizalmasa” (musical confidant) és barátja. Többek között FMB és nővére, Fanny Hensel (szül.: Fanny Mendelssohn), valamint Giacomo Meyerbeer és Otto Nicolai tanára. In: „Zelter, Carl Fiedrich.” *Grove*. XXVII. kötet. 781–783. 781.

¹⁰ Antonio Lotti (Hannover, 1666. – Velence, 1740. január 5.) itáliai zeneszerző.

¹¹ Albano Marcello (1601-1616 között virágzott) itáliai zeneszerző.

¹² Antonio Caldara (Velence, 1671. – Bécs, 1736. december 28.) itáliai zeneszerző.

¹³ Giovanni Battista Pergolesi (Jesi, 1710. január 4. – Pozzuoli, 1736. március 16.) itáliai zeneszerző.

¹⁴ Niccoló [Nicoló] Jommelli [Jommelli] (Aversa, 1714. szeptember 10. – Nápoly, 1774. augusztus 25.) itáliai zeneszerző.

¹⁵ Orazio Benevoli (Róma, 1605. április 19. – Róma, 1672. június 17.) itáliai zeneszerző.

¹⁶ Werner: *Kirchenmusiker*. 131.

Justus Thibaut-val¹⁷ való találkozása során erősítette meg.¹⁸ Mendelssohn *Tu es petrus*¹⁹, és a tizenhatszólamú *Hora est*²⁰ című kórusműve a XVII. századi itáliai többkórusos hagyományt elevenítik fel. A palestrinai hatások – a vokálpolyfónia kiemelt alkalmazása – a zsoltármegzenésítésekben is tetten érhetőek, ezek bemutatására az egyes művek részletes elemzése során kerül sor.

Mendelssohn bizonyos korai darabjaiban az egyes, leginkább a nem funkciós zene gondolkodásmódját tükröző harmóniai fordulatok²¹ különösképpen emlékeztetnek a komponista példaként szolgáló, feljebb említett itáliai zeneszerzők műveinek harmóniavilágára. Későbbi, érett kompozícióiban ez a fajta hatás már nem mutatható ki.

Mindenekelőtt azonban Mendelssohnnek egész életén át tartó Händel művészete iránti vonzalma a legegységesebb és legszembetűnőbb. E rajongását nemcsak egyes zeneművei vagy Händel-átdolgozásai, hanem számos levelében megfogalmazott vallomásai is igazolják. A 17. Kölni-Alsó-Rajnai Zenei Fesztivál²² vezetéséért a rendezvény bizottságától ajándékba kapott harminckét-kötetes Händel-kiadásról egy, az ünnepség után néhány esztendővel később írott levelében²³ is még ezekkel a szavakkal áradozott: „a legszebb ajándék, amit életemben kaptam.”²⁴ Hasonló hangvétellel számolt be a barokk zeneszerző *Izrael Egyiptomban*²⁵ című oratóriumáról a London Handel Society felkérésére 1844-45-ben szerkesztett kotta előszavában: „egy oratórium, amelyre mindig az egyik legnagyobb és legmaradandóbb zeneműként tekintek”.²⁶ Nem véletlen tehát, hogy számtalan másik

¹⁷ Anton Friedrich Justus Thibaut (Hameln, 1772. január 4. – Heidelberg, 1840. március 28.) német jogász és amatőr zenész. Heidelbergbe való költözését követően kórust alapított, amelynek próbáit és koncertjeit többek között Goethe, Tieck, Schumann és Mendelssohn is látogatott. Az 1825-ben keletkezett *Über Reinheit der Tonkunst* című művében azt állítja, hogy a hanyatló korabeli zenei ízlés leginkább a régebbi egyházi kóruszene, különösen Palestrina, Händel és kortársaik zenéjének tanulmányozásával finomítható. In: „Thibaut, Anton Friedrich Justus.” *Grove*. XVI. kötet. 390. 390.

¹⁸ Werner: *Kirchenmusiker*. 131.

¹⁹ BWV A 4, op. 111. 1827.

²⁰ BWV B 18. 1828.

²¹ Például a *Tu es petrus* 67–71. ütemeiben.

²² „17. Niederrheinischen Musikfestes zu Köln, 1835.” In: Schmitz: *Händel-Rezeption*. 608.

²³ Jacob Belnek írott, 1844. április 3-i levelében. In: I. m.: 616.

²⁴ „das schönste Geschenk, daß ich in meinem Leben bekommen habe.” In: I. m.: 608.

²⁵ *Israel in Egypt* (HWV 54).

²⁶ „an Oratorio which I have always viewed as one of the greatest and most lasting musical works”. Mendelssohn eredetileg is angolul írta. In: Brown: *A portrait*. 41.

alkalom mellett (3. ábra) a Lipcsei Egyetem tiszteletbeli doktorává avatásának alkalmával is ezt a művet vezényelte.²⁷

HÄNDEL-ORATÓRIUMOK MENDELSSOHN VEZÉNYLETÉVEL		
az oratórium címe	jegyzékszám	előadásszáma teljes / részleges
<i>Israel in Egypt</i>	HWV 54	5 / 6
<i>Messiah</i>	HWV 56	4 / 7
<i>Zadok the Priest</i>	HWV 258	7 / –
<i>Judas Maccabeus</i>	HWV 63	– / 4
<i>Dettinger Te Deum</i>	HWV 283	2 / 1
<i>Alexander's Feast</i>	HWV 75	2 / –
<i>Samson</i>	HWV 57	– / 2
<i>Rodelinda</i>	HWV 19	– / 2
<i>Joshua</i>	HWV 64	1 / –
<i>Solomon</i>	HWV 67	1 / –
<i>O Praise the Lord</i>	HWV 254	1 / –
<i>Acis und Galatea</i>	HWV 49a	– / 1
<i>Theodora</i>	HWV 68	– / 1
<i>Jephtha</i>	HWV 70	– / 1

3. ábra²⁸

Händel-oratóriumok Mendelssohn vezényletével

Mendelssohn a kor hagyományával szembemenve és ezáltal kortársait megelőzve a Händel-művek szerkesztésekor célul tűzte ki a zeneszerző eredeti kottáinak (*urtext*) világos elkülönítését a közreadói megjegyzésektől és utasításoktól.²⁹ Ez az újfajta szemléletmód az akkor „rendkívül népszerű, meglehetősen lerövidített és helytelenül fordított”³⁰ kiadásokkal ment szembe, azzal az eljárással, amely gyakran a művek eredeti tartalmának torzításához vezetett.

Számos tanulmány foglalkozik Mendelssohn zsidó származásával és a keresztény hitre való áttérésével, továbbá keresztény (katolikus, protestáns) szövegű zeneműveivel való kapcsolatával. Mivel ez a témakör igen messze vezetne írásom

²⁷ Fanny Hensel levele Rebecca Mendelssohnnak 1844. április 18-án és Felix levele Rebeccának 1844. március 24-én.

²⁸ Schmitz: *Händel-Rezeption* 610–611. oldalai nyomán. Vesd össze: Fanny levele, 1837. május 29., in: *Briefe* 5. 278–281., valamint Hans Joachim Marx: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden. Ein Kompendium*. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.) 240.

²⁹ „I think it my first duty to lay before the Society the Score as Handel wrote it, without introducing the least alteration, and without mixing up any remarks or notes of my own with those of Handel.” In: Brown: *A portrait*. 41.

³⁰ „very popular, considerably abbreviated, and faultily translated editions by Ignaz Franz von Mosel, published by Haslinger in Vienna (Jephtha, Belshazzar, Samson).” In: Hellmuth Christian Wolff: „Mendelssohn and Handel.” *The Musical Quarterly* LXV/2. (1959. április) 178–179.

központi tematikájától, ezért erre részletesen nem térek ki, csupán a lényegesebb szálakat vázoló fel.

Mendelssohn már egészen fiatal korától kezdve keresztény neveltetést kapott.³¹ Bár egyházi nevelőjének, Pastor Wilmsennek³² 1825-ben írott „megerősítő hitvallásában”³³ lejegyzett gondolataiból³⁴ aligha megkérdőjelezhető, hogy a fiatal Felix keresztény hite igaz belső késztetésből fakadt, azonban származására – és különösen Moses Mendelssohnnal³⁵ való rokoni kapcsolatára – egész életében büszke maradt.³⁶

Azonban apja óvatosságra intette Felixet ezen érzésének a külvilág számára is érzékelhető megélésében. Abraham Mendelssohn³⁷ igencsak hosszan részletezve fejtette ki fiának egy levelében családnevük megváltoztatásának fontosságát és sürgősségét, valamint annak elmaradásának következményeit. Az üzenet első fele az alábbi gondolatokra éleződik ki: „[noha] kereszténynek nevelkedtél, aligha érted. A keresztény Mendelssohn lehetetlenség. A keresztény Mendelssohnt a világ soha nem ismeri el.”³⁸ Levelét pedig az alábbi sorokkal zárja: „Ha a neved Mendelssohn, ipso facto³⁹ zsidó vagy. És ez pedig (ha másért nem, csak azért, mert ellentétes a tényekkel) semmilyen haszonnal nem járhat.”⁴⁰ Bár többek között ennek okán a húszesztendős Felix 1829-ben Londonban felvette a *Bartholdy* családnevet⁴¹ – ezáltal hivatalosan *Mendelssohn-Bartholdy*⁴² (alkalmanként a kötőjel nélküli *Mendelssohn Bartholdy*) lett –, azonban a későbbiekben nem mindig használta következetesen ebben a formában. Többek között Angliában mutatkozott be sorra eredeti családnevén, amely miatt az apja le is szidta őt.⁴³

³¹ Brown: *A portrait*. 92.

³² Friedrich Philipp Wilmsen (Magdeburg, 1770. február 23. – Berlin, 1831. május 4.). Német teológus és pedagógus.

³³ „Confirmation confession.”

³⁴ I. m.: 92–101.

³⁵ Német filozófus, író, kereskedő, Felix Mendelssohn-Bartholdy apai nagyapja (Dessau, 1729. szeptember 6. – Berlin, 1786. január 4.).

³⁶ Méghozzá olyannyira büszke volt nagyapjára, hogy 1840-ben kulcsszerepet játszott Moses Mendelssohn összegyűjtött munkáinak a lipcsei Brockhaus által 1843-tól 1845-ig tartó kiadásában. Vesd össze: Brown: *A portrait*. 84.

³⁷ Abraham Mendelssohn (Berlin, 1776. december 10. – Berlin, 1835. november 19.), Felix apja.

³⁸ Abraham Mendelssohn 1829. július 8-i levele FMB-nek. In: Bodleian Library, Oxford, MS.M.D.M.b.4.

³⁹ A tényből kifolyólag.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Brown: *A portrait*. 105.

⁴² Bizonyos említések alkalmával Mendelssohn-Bartholdi.

⁴³ Abraham Mendelssohn 1829. július 8-i levele FMB-nek. In: Bodleian Library, Oxford, MS.M.D.M.b.4.

Az új név használata ellenére Mendelssohn zsidó származása a köztudat számára nyilvánvaló volt, és valószínűsíthetően ez járulhatott hozzá ahhoz is, hogy 1832-ben a Singakademie-re megpályázott igazgatói posztot nem kaphatta meg.⁴⁴ Noha Mendelssohn 1830-ban – a disszertációmban elemzett első művének komponálásának idején – a *Bartholdy* nevet már hosszú évek óta viselte, azonban az egyszerűség kedvéért a továbbiakban is kizárólag a rövidebb *Mendelssohn* alakot, a lábjegyzetekben kiváltképp a levelezéseire való hivatkozás során pedig az „FMB” rövidítést fogom használni.

Minden bizonnyal meglepő, hogy Mendelssohnnal az egyik legszorosabb barátságot ápoló Schumann is kifejtette róla feleségének, Clara Schumannnak írott egyik levelében, hogy „a zsidók zsidók maradnak”,⁴⁵ noha mindketten mélységesen tisztelték őt. Mendelssohn zsidó származása még halála után is olykor „aláásta művészetének nagyságát”.⁴⁶

Úgy vélem, nem volna túlságosan nagy merészség azt állítani, hogy a párhuzam, amely Felix és nagyapja, Moses Mendelssohn között felállítható, megállja helyét, hiszen mindketten – ki közvetlen, ki közvetettebb módon – a zsidóságot a kereszténység felé próbálták közelíteni. Míg Moses⁴⁷ filozófiai tárgyú írásai és cselekedetei, addig Felix zenéje által, többek között a zsoltárkantátáin keresztül⁴⁸ tette mindezt.

Mendelssohn egyházi szövegekre komponált művei két csoportra oszthatóak. Az egyik halmazba azok a csekélyebb számú alkotások tartoznak, amelyek valóban valamilyen liturgikus céllal születtek. E műveket leginkább a berlini egyházzene-igazgatói tisztségét betöltő időszak idején komponálta az ottani dóm számára.⁴⁹ Ebbe a csoportba tartozik többek között utolsó zenekari kíséretes zsoltármegzenésítése.⁵⁰

A másik kategóriát – értelemszerűen – a nem liturgikus célból készített egyházzenei kompozíciói alkotják.

⁴⁴ Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*. (Zürich/Freiburg: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1980.) 256.

⁴⁵ „Juden bleiben Juden.” In: Robert und Clara Schumann: *Ehetegebücher, 1840-1844*. (itt: 1840. november 8-15.) Szerk.: Gerd Nauhaus és Ingrid Bodsch. (Bonn: Verlag Stroemfeld und StadtMuseum Bonn, 2007.) 32.

⁴⁶ Brown: *A portrait*. 112.

⁴⁷ <https://www.britannica.com/biography/Moses-Mendelssohn>. (Utolsó megtekintés: 2021. március 10.)

⁴⁸ Jeffrey S. Sposato: *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*. (Oxford: Oxford University Press, 2006.) 8.

⁴⁹ Lásd a 10. fejezetet.

⁵⁰ A 98. zsoltár.

[Mendelssohn] Műveit az 1830-as és 40-es években sokszor maga dirigálta a nagyvárosi zenei ünnepek, *Musikfesten* alkalmából Angliában és szerte Németországban. Liturgiától független alkalmakról, koncertekről volt tehát szó. Egyházzenei műveire, kevés kivételtől eltekintve [...] a *zwischen Kirche und Konzertsaal* kifejezés a legtalálóbbr.⁵¹

Ebbe az utóbbi halmazba tartozik a jelen dolgozatban vizsgált öt zenekari kíséretes zsoltármegzenésítése, azaz zsoltárkantátája közül az első négy.

Ezen művek „kultúrtörténeti-művelődéstörténeti besorolása [és ezáltal az őket illető megfelelő kollokáció használata] nem könnyű: kantáta és »zsoltármotetta«, »templomi« és »egyházi« zene” között vannak valahol,⁵² bizonyos írások pedig a „képzelt egyházi zene” megjelölést alkalmazzák rájuk.⁵³ Azonban mivel az egységes szóhasználat célravezetőbb, ennél fogva ezeket a műveket a továbbiakban is kizárólag a *zsoltárkantáta*⁵⁴ kifejezéssel fogom illetni.⁵⁵

Mendelssohn az öt zsoltárkantáta mellett egyetlen szimfónia-kantátát és nyolc⁵⁶ korálkantátát komponált (4. ábra). Bár utóbbiak publikálásától elállt – ezt egyes források leginkább a zeneszerző Bach stílusának elsajátítása iránti gyakorlatainak tekintik⁵⁷ –, azonban azok minősége jogosan tették méltóvá későbbi kiadásukhoz.⁵⁸

Mendelssohn zsoltármegzenésítései az idő előrehaladtával egyre inkább az oratorikus stílushoz közelítettek azáltal, hogy azokban a hangszeres anyag mindinkább egyre jelentősebbé vált. A vokális anyagokat kopulázó instrumentális szólamok egyre inkább önállósultak.

⁵¹ Wulfné Kinczler Zsuzsanna: *A porosz liturgiai reform és Felix Mendelssohn Bartholdy egyházzenei munkássága*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat.) 40.

⁵² „einer Werkgruppe, deren kulturgeschichtliche Einordnung nicht leicht ist: zwischen Kantate und »Psalmmotette«, zwischen »kirchlicher« und »geistlicher« Musik.” In: Konrad Küster: „Review – Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn.” *Die Musikforschung* XLVIII/1 (1995. január–március): 87.

⁵³ Carl Dalhaus, Georg Feder és R. Larry Todd publikációikban az „imaginäre Kirchenmusik” alakot használják.

⁵⁴ A Mendelssohn ezen műveivel foglalkozó német nyelvű irodalom *Psalmkantate* szókapcsolata nyomán.

⁵⁵ A zsoltárkantáta és az úgynevezett korálkantáta közti különbség abban mutatkozik meg, utóbbiban korálharmonizáció(k) is helyet kap(nak).

⁵⁶ Egyes írások a *Verleih uns Frieden gnädiglich / Da nobis pacem, Domine* szövegkezdetű kompozíciót nem sorolják a korálkantáták közé.

⁵⁷ Vess össze: Nelson Lee David: *The Chorale Cantatas of Felix Mendelssohn-Bartholdy: an Examination of Mendelssohn's Translation of J. S. Bach's Musical Syntax and Form*. Doktori disszertáció. Tucson: The University of Arizona, 2009. (Kézirat).

⁵⁸ Mendelssohn korálkantátái 1972–85 között kerültek publikálásra.

MENDELSSOHN KANTÁTÁI				
jegyzékszám	műfaj	cím / kezdőszó	opusz	keletkezési / átdolgozási év
MWV A 18	SZIMFÓNIA-KANTÁTÁ	Lobgesang / Hymn of Praise	52	1840. (1841.)
MWV A 9		Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr	31	1830. 1835.
MWV A 15		Wie der Hirsch schreit	42	1837., 1838.
MWV A 16		Kommt, lasst uns anbeten	46	1838., 1841.
MWV A 17		Da Israel aus Ägypten zog	51	1839., 1840.
MWV A 23		Singet dem Herrn ein neues Lied	poszt. 91	1843.
MWV A 5	KORÁLKANTÁTÁ	Christe, du Lamm Gottes	-	1827.
MWV A 6		Jesu, meine Freude	-	1828.
MWV A 7		Wer nur den lieben Gott läßt walten	-	1829.
MWV A 8		O Haupt voll Blut und Wunden	-	1830.
MWV A 10		Vom Himmel hoch	-	1831.
MWV A 11		Verleih uns Frieden gnädiglich / Da nobis pacem, Domine*	-	1831., 1839.
MWV A 12		Wir glauben all an einen Gott	-	1831.
MWV A 13		Ach Gott, vom Himmel sieh darein	-	1832.

* Némely forrás szerint e mű nem tartozik a korálkantáták közé, azonban a kompozíciós-technikai és egyéb hasonlóságok miatt ide sorolom.

4. ábra
Mendelssohn kantátái

A következő gondolat bővebb kifejtése egészen messze vinne a központi témától, azonban meg kell jegyezni, hogy Mendelssohn azon törekvése, miszerint az egyházi zenét közelebb kívánta vinni a koncertzenéhez (színpadi zenéhez), nem csak zsoltárkantátáin keresztül érhetőek tetten. Erre remek példa többek között az *Athalia* című színpadi kísérőzenéjében megszólaló harmonizált koráldallam („*Nur Angst und Weinen, Herr*”) amely nem egy létező koráldallam feldolgozása, hanem Mendelssohn saját alkotása. Emellett számos egyéb kompozíciójába komponált szabadon koráldallamokat (5. ábra). A zeneszerző számára a mintát a korálok feldolgozása során leginkább Bach művészete jelentette. A további händeli és bachi hatásokat az egyes művek elemzése során mutatom be részletesen.

MENDELSSOHN SZABADON KOMPONÁLT KORÁLJAI				
jegyzékszám	a mű címe	a korál szövege	opusz	kelet-kezési év
MWV N 6	<i>Sinfonie (Sinfonia VI) Es-Dur (Trio II)</i>	-		1821.
MWV U 66	<i>Fuge e-Moll</i>	-	35/1 [b]	1827.
MWV D 1	<i>Dürer-Festmusik</i>	„heil’ge for heil’ge”	-	1828.
MWV A 13	<i>Ach Gott, vom Himmel sieh’ darein (I)</i>	„Ach Gott, vom Himmel sieh’ darein”	-	1832.
MWV B 33	<i>Hymne (II)</i>	„Deines Kind’s Gebet erhöre”	96/2	1840.
MWV A 18	<i>Sinfonie-Kantate – Lobgesang (II)</i>	-	52	1840.
MWV Q 32	<i>Sonate D-Dur für Violoncello und Klavier (III)</i>	-	58	1843.
MWV B 5	<i>Trio Nr. 2 c-Moll für Violine, Vlc. und Kl. (IV)</i>	-	66	1845.
MWV W 60	<i>Sonate D-Dur (I)</i>	-	65/5	1845.
MWV M 16	<i>Athalia / Athalie</i>	„Qu’ils pleurent, O mon Dieu”	74	1845.
MWV A 25	<i>Elias / Elijah (XV)</i>	„Wirf dein Anliegen auf den Herrn”	70	1846.

5. ábra⁵⁹

Mendelssohn szabadon komponált koráljai

A következő fejezetekben – amelyek disszertációm magvát adják – Mendelssohn öt zenekari kíséretes zsoltármegzenésítését, a *Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr*, a *Wie der Hirsch schreit*, a *Kommt, lasst uns anbeten*, a *Da Israel aus Ägypten zog* és a *Singet dem Herrn ein neues Lied* című-szövegkezdetű⁶⁰ zsoltárkantátáit elemzem.

Annak ellenére, hogy a dolgozatban elemzett zsoltárkantáták korabeli kiadások szerinti címadása nem egységes, disszertáciomban ezeket a kompozíciókat a

⁵⁹ Vesd össze: R. Larry Todd és Angela R. Mace: „Mendelssohn and the Free Choral.” *Choral Journal* 49/9 (2009. március): 48–69. 68.

⁶⁰ A zsoltárkantáták címeivel kapcsolatos kérdéseket az egyes elemzéseknél részletezem.

következetesség kedvéért a legtöbb esetben az egyes művek alcímei vagy azok nyitótételeinek kezdősorai alapján, valamint azok magyar fordítású alakjait használva tüntetem fel. Ezáltal az első ilyen művet az eredeti *Psalm* helyett a többi zsoltárral való összetévesztést kiküszöbölendő az eredeti latin verziójú mű alcíme alapján – amely a szöveg kezdősora is egyben – leginkább *Non nobis Domine*ként, valamint *115. zsoltár*ként említem meg. Továbbá a *Der 42. Psalm* vagy *Der 42^{sten} Psalm* helyett a *Wie der Hirsch schreit* és a *42. zsoltár*, a *Der 95. Psalm* helyett a *Kommt, lasst uns anbeten* és a *95. zsoltár*, a *Der 114. Psalm* helyett a *Da Israel aus Ägypten zog* és a *114. zsoltár*, valamint a *Der 98. Psalm* helyett a *Singet dem Herrn* és a *98. zsoltár* alakokat használom.⁶¹

Az egyes műelemzésekben az adott zenemű szövege mellett legtöbbször az 1590-ben kiadott Károli-féle magyar fordítását is megjelenítem. Ezek az idézetek ekkor „a zenemű szövege [annak Károli-féle fordítása]” formát öltik. Mivel Mendelssohn szövege sok esetben eltér az eredeti – az akkor számára rendelkezésre álló, 1824-es⁶² és 1828-as⁶³ kiadású Luther-féle – bibliai szövegektől, ezért a könnyebb összevethetőség érdekében e kettő változatot, valamint azok magyar – és alkalomadtán az egyes kiadások más idegen nyelvű – fordításait külön táblázatba szedem.

Megjegyzendő, hogy mivel Mendelssohn zsoltárkantátáinak az új összkiadás-sorozatban (*Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*) való kiadása jelenleg is csak az tervezési fázisban tart, ezért ezen művek kottáinak elemzésekor elsősorban azok kézirataira, az első kiadásokra (Breitkopf & Härtel és Novello), az idáig egyetlen összkiadásra (Rietz), valamint némely kompozíciók esetén a nemrég megjelent Bärenreiter-kottákra támaszkodtam.

⁶¹ Az első kiadások címeinek alakjai a fent említett művek sorrendjében: *Psalm*, *Der 42. Psalm*, *Der LXXXV^{ste} Psalm*, *Der 114^{ste} Psalm*, *Der 98^{sten} Psalm*.

⁶² John Michael Cooper: „Preface.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 98. Psalm*. (Kassel: Bärenreiter, 2016.) IV-XVII. XIV-XV.

⁶³ John Michael Cooper: „Preface.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 42. Psalm*. (Kassel: Bärenreiter, 2014.) IV-XLI. XXXV-XXXVI.

Psalm
(*Psalm 115*)

NON NOBIS DOMINE / NICHT UNSERM NAMEN, HERR

Történeti áttekintés

Amikor Mendelssohn a *Non nobis Domine* című zeneművének komponálásához hozzáfogott, addigra már öt *a cappella* és egy *basso continuo*-kíséretes női karra írt zsoltaermegzenésítést tudhatott magáénak.¹ E hatodik zsoltaerszövegre komponált műve többek között abban tér el az előbb említett művektől, hogy a vegyes karon² kívül szólistákat és zenekart is alkalmaz.

1829-ben a húszéves Mendelssohnt első londoni útja előtt zeneszerzéstanára, Carl Friedrich Zelter Georg Friedrich Händel *Dixit Dominus*-ának – és *Laudate Pueri*jének – lemásolására és tanulmányozására kérte.³ A Buckingham Palace-ben lévő King's Private Library-ben George Frederick Anderson⁴ könyvtárőr⁵ engedélyével Mendelssohn kikölcsönözte⁶ a műveket, majd a *Dixit Dominus*-t közel másfél hónapon keresztül másolta.⁷ Ezt a kópiát később a bécsi kéziratgyűjtő Aloys Fuchs-nak adta ajándékba,⁸ amit ő később a bécsi Hofbibliotheknak hagyott örököül.⁹ Mendelssohn a másolást követő közel fél év után így fogalmazott családjának írt levelében: „Meg akarom írni a *Non nobis Dominét* [és az *a-moll* szimfóniát].”¹⁰ E

¹ Lásd az *Első fejezet* 2. ábráját.

² Bár szakmai közegben a *vegyeskar* és *nőikar* alakok használata általánosabb, azonban a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete a *vegyes kar* és a *női kar* formákat tartja elfogadottnak.

³ Thomas Schmidt-Beste: „*Alles von ihm gelernt?*« *Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy*,” in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, 10. kötet. (Berlin, 1997.) 25–26., 51–53.

⁴ George Frederick Anderson (1793. december 14. – 1876. december 14.), angol hegedűművész, a *Master of the Queen's Musick* cím viselője. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. Szerk.: Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) I. kötet. 615–616. 615.

⁵ „Kustos.” In: Hans Joachim Marx: „Vorwort.” In: *Georg Friedrich Händel: Dixit Dominus*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.) III–XVIII. V.

⁶ Ralf Wehner: „*Zu Mendelssohns Kenntnis Händelscher Werke*.” in: *Händel-Jahrbuch*, 53. évf. (Kassel, 2007.) 173–201.

⁷ 1829. szeptember végétől november elejéig. In: uo.: 182.

⁸ Wolfgang Dinglinger: „Der 115. Psalm »Non nobis Domine« / »Nicht unserm Namen, Herr« op. 31 für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 370–375. 371.

⁹ Marx: „Vorwort.” XIII.

¹⁰ „*Liebe Fanny ich will jetzt mein non nobis und die amoll Sinfonie componiren*.” 1830. augusztus 11-i levél Mendelssohntól Linzből Lea Mendelssohnnak és családjának Berlinbe. In: *Briefe* 2. 65.

szándék azonban a mű¹¹ befejezésére utal, ugyanis annak vázlatát Mendelssohn már az 1829-es angliai tartózkodása idején elkészítette.¹²

1830 októberében – egy apjának címzett levelében – Mendelssohn elégedetten számolt be frissen befejezett műveiről,¹³ egyéb, félkész és már fejben felvázolt kompozícióiról, valamint a „már majdnem kész” *Non nobis Domine*-ről.¹⁴ A következő hónap közepén már el is küldte az elkészült művet nővérének, Fanny Mendelssohnnak, melyet nem hivatalosan neki ajánlott 25. születésnapja alkalmából. Felix leveléből világosan érezhető az a kettejük között lévő szoros testvéri viszony, amely egész életén át különös jelentőséggel bírt:

Az ajándék, kedves Fanny, amit a születésnapodra készítettem neked, egy zsoldár kórusra és zenekarra: Non nobis, Domine, az elejét már ismered. Van benne egy ária, amelynek jó a vége, és remélem, az utolsó kórus elnyeri tetszésed.¹⁵

Nem a *Non nobis Domine* Mendelssohn egyetlen egyházi szövegre komponált alkotása ebből az időszakból. A zeneszerző 1830. október 1-jei Rómába való érkezését követően¹⁶ ezen a művön kívül papírra vetett még négy korálkantátát¹⁷, valamint két motettát¹⁸ is.

A mű ősbemutatójának helyszínéről és időpontjáról nem maradt fenn pontos információ, annyi viszont bizonyos, hogy 1834. november 19-én Johann Nepomuk

¹¹ *Non nobis Domine*.

¹² Mendelssohn 1830. október 18-i levele Velencéből Abraham Mendelssohn Bartholdynak Berlinbe. In: *Briefe*, 2. 112.

¹³ A Singakademie [SingAkademie] részére komponált kórusművel (*Ave Maria* [MWV B 19, op. 23/2]), egy új dallal tenorhangra (*In die Ferne [Reiselied]* E-Dur [MWV K 65, op. 19a/6]), egy új szöveg nélküli dallal (*Auf einer Gondel für Delphine von Schauroth / Venetianisches Gondellied* [MWV U 78 op. 19b/6]) elkészült, a *Non nobis Domine*t és egy nyitányt (*Die Hebriden* [MWV P 7, op. 26.]) pedig már majdnem befejezett. In: uo.

¹⁴ „und eine größere lateinische Kirchenmusik, die ich schon voriges Jahr in England entworfen habe, non nobis domine ist auch beinahe fertig.” FMB 1830. október 18-i levele apjának. Uo.: 112.

¹⁵ „Das Geschenk, liebe Fanny, was ich Dir siesmal zu Deinem Geburtstage fertig gemacht habe, ist ein Psalm für Chor und Orchester: non nobis, Domine, Du kennst den Anfang schon. Eine arie kommt sarin vor, die einen guten Schluß hat, und der letzte Chor wird Dir gefallen hoff’ ich.” In: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Lebensbild mit Vorgeschichte. Reisebriefe von 1830/31 aus Deutschland, Italien und der Schweiz*. Szerk.: Peter Sutermeister. (Zürich: Ex Libris Verlag, 1949.) 161.

¹⁶ *Grove*. XVI. kötet. 395.

¹⁷ *Mitten wir im Leben sind* (MWV B 21, op. 23 no. 3), *Da nobis pacem, Domine / Verleih’ uns Frieden* (MWV A 11), *Vom Himmel hoch* (MWV A 22), *Wir glauben all’ an einen Gott* (MWV A 12).

¹⁸ *Veni Domine / Herr, erhöre uns* (MWV B 24, op. 39 no. 1), *Surrexit pastor / Er ist ein guter Hirte* (MWV B 23, op. 39 no. 3).

Schelble vezényletével a Frankfurt am Mein-beli *Cäcilien-Verein* előadásában latin nyelven elhangzott.¹⁹

Amikor N. Simrock Mendelssohn három kisebb egyházi művét kívánta megjelentetni, a zeneszerző azok helyett inkább „*egy nagyobb zsoltár*”²⁰ kiadását javasolta.²¹ Mivel ekkorra már közel négy és fél év eltelt a mű megírása óta²², így Mendelssohn a *Non nobis Domine* átdolgozása mellett döntött. Azon szokása, hogy alkotásait alkalomról alkalomra át- és átjavítsa, egész életében jellemezte őt.²³ Ahogyan ez a példa is mutatja, nemcsak műveinek komponálása során – tehát nemcsak magában az alkotói fázisban –, hanem azok elkészülte után akár hosszú évekkel később is újrafogalmazta egyes műveit vagy műveinek bizonyos tételeit, részleteit. Erre az attitűdre számos alkotásának különféle változatai szolgálnak bizonyítékkul.²⁴

Mivel Mendelssohnak sem a kiadásra szánt zongorakivonat elkészítésére, sem kompozíciójának német nyelvű szöveggel való kiegészítésére – amelyet Simrock kért a zeneszerzőtől – nem állt rendelkezésre elegendő mennyiségű ideje, ezért a komponista ezen munkák elvégzésére Friedrich Wilhelm Arnoldot²⁵ jelölte ki. ²⁶ Azonban miután kérése süket fülekre talált – válaszevél nem érkezett –, így magának Mendelssohnak kellett ezeket elkészítenie, ami végül „fejfájást okozott” neki.²⁷

Egészen különös, hogy Mendelssohn – ahogyan sehol máshol – itt sem említi 115. zsoltárként (vagyis *Psalm CXV* vagy *Der 115^{sten} Psalm* néven) kompozícióját, csakis latin zsoltárként („*lateinischen Psalm*”).²⁸ A kiadónak írott levelében is így rendelkezik róla: „A mű címe: »Latin zsoltár négyszólamú kórusra és zenekarra[«].”²⁹ Megjegyzendő még, hogy amikor Mendelssohn a művet Friedrich Carl Segffertnek

¹⁹ Megjegyzendő, hogy Mendelssohn 1831 októberében a Johann Nepomuk Schelble vezette Cäcilien-Verein számára kizárólag latin nyelvű másolatot készített. In: John Michael Cooper: „Preface”. In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Psalm. Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr.* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017.) IV-XXIX. XVIII.

²⁰ A *Non nobis Domine*.

²¹ FMB 1838. március 28-i levele Düsseldorfból Simrocknak Bonnba, in: *Briefe* 4. 206.

²² 1830 novembere – 1835.

²³ Ezt R. Larry Todd a *Revisionskrankheit* kifejezéssel illette. In: R. Larry Todd: *Mendelssohn Essays.* (New York: Routledge, 2008.) 173.

²⁴ Zsoltárkantátái közül erre példa a *Wie der Hirsch schreit* 2. és a *Kommt, lasst uns anbeten* ugyancsak 2. tétele.

²⁵ Friedrich Wilhelm Arnold (1810-1864), elberfeldi zeneszerző, zeneműkereskedő és zenei író (Musischriftsteller).

²⁶ FMB 1835. április 15-i levele Düsseldorfból Simrocknak Bonnba. *Briefe* 4. 222.

²⁷ „Kopfschmerzen” *habe, weil er „einen altern Psalm der jetzt erscheint fürs Clavier arrangieren mußte.”* FMB 1835. május 14-i levele Düsseldorfból Carl Klingemannnak Londonba. In: *Briefe* 4. 239.

²⁸ Cooper: „Preface.” VII.

²⁹ „Der Titel ist: *„Lateinischer Psalm für vierstimmigen Chor und Orchester[.] – Auch wen [sic!] Sie eine deutsche Übersetzung enterlegen lassen wollen, ersuche ich Sie mir dieselbe vor der Herausgabe mitzutheilen.”* In: *Briefe* 4. 221.

egy jótékonyági koncerten való előadásra ajánlotta fel³⁰, akkor sem *Non nobis Domineként*, hanem „einen Psalm mit Orchester (5 Nummern)” megjelöléssel hivatkozott rá. Ez minden bizonnyal azért történhetett, mert a kompozíció eredeti latin nyelvű szövege a *Vulgata Clementina* 113. versét használja fel a Luther-féle fordítás 115-ös számozásával ellentétben, ezért a zeneszerző így próbálhatta elkerülni az ebből adódó esetleges konfliktusokat.³¹

Mendelssohn a kiadónak küldött partitúrába ceruzával írta be a maga fordította német nyelvű szöveget, melyet a lutheri biblia alapján készített. A partitúrához mellékelte zongorakivonatba csak a zongoraszólamot jegyezte le, a vokális szólamoknak a partitúra alapján történő leírását a kiadónak hagyta meg. Több levélváltás után sikerült csak Mendelssohnak Schimrockkal megegyeznie és a művet nyomda alá keríteni.³²

A mű publikálása utáni első előadás a zongorakíséretes verzióból történt 1836-ban³³ Frankfurt am Mainban. A gyengélkedő Schelble helyett Carl Voigt, a hamburgi Cäcilienverein alapítója vezényelt.³⁴ Mendelssohnak több, mint hét évet kellett várnia arra, hogy első zsoltárkantátáját maga dirigálhassa. E kompozícióját először a lipcsei Gewandhaus-ban a *42. zsoltárral*, mintegy annak párdarabjaként egy műsoron vezényelte 1838. február 8-án.³⁵ A két mű minden bizonnyal már máskor is elhangzott együtt, először 1837. november 12-én,³⁶ valamint 1838. március 16-án³⁷.

A fejezet elején kifejtett történeti előzményeket ismerve nem okozhat meglepetést, hogy Mendelssohn *Non nobis Dominéja* Händel *Dixit Dominus* című művével bizonyos pontokon igen nagymértékű hasonlóságot mutat, ráadásul ezzel párhuzamosan Bach művészetének jelentős mértékű hatása is kimutatható benne.

³⁰ Az 1833. december 8-i előadásra.

³¹ Cooper: „Preface.” XVIII.

³² Miután Mendelssohnak sikerült időt kerítenie a munkára, a kiadás előtti korrektúrázás lehetőségét kérte a kiadótól. Továbbá afelől érdeklődött, hogy a partitúra mellett vagy külön fogják-e kiadni a zongorakivonatot. Mivel azonban a zeneszerző jelentős hibát talált az elküldött anyagban, így újból a javítás felől kérdezte a kiadót. Miután a javított kottákat a kiadónak elküldte, nyomatékosan kérte, hogy ügyeljenek a javításra, különösen a zongorakivonat tekintetében. *Briefe* 4. 224.

³³ 1836. május 6-án.

³⁴ Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur: ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. I.* (Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1909.) 105.

³⁵ A *Psalm 42* című művét 1837 nyarán kezdte el írni, és 1838–39-ben publikálta azt.

³⁶ Felix és Cécile levele Lipcéből Lea Mendelssohn Bartholdynak Berlinbe 1837. november 12-13-án. In: *Briefe* 5. 384.

³⁷ Mendelssohn barátja, Conrad Schleinitz házában hangzott el a két mű együtt. In: *Briefe* 6. 80.

Miután Mendelssohn jóbarátja, Eduard Devrient³⁸ a zeneszerző felé aggodalmát fejezte ki amiatt, hogy figyelme az operák és nagyzenekari művek helyett – amelyek elismerést hozhattak volna számára – egyre inkább az egyházi zenék felé fordult,³⁹ Mendelssohn így fogalmazott egy válaszlevelében:

És az, hogy most éppen több szakrális zeneművet írtam, éppúgy szükségszerű volt számomra, mint ahogyan az ember néha arra érez késztetést, hogy elolvasson egy bizonyos könyvet, a Bibliát vagy valami mást, amely csak jó érzéssel tölti el. Ha [a művem] hasonlít Sebastian Bachra, akkor nem tehetek róla, mert úgy írtam, ahogyan kedvem volt hozzá, és ha egyszer olyan émelvítő érzésem lesz a szavaktól, mint az öreg Bachnak, akkor annál jobban fogom szeretni. Mert nem fogjátok azt hinni, hogy az ő formáit másolom, tartalom nélkül [...]. Azóta komponáltam egy másik nagyszerű zeneművet is [...]: Goethe „*Die erste Walpurgisnacht*” című művét; egyszerűen csak azért kezdtem el, mert tetszett, és melegséggel töltött el, és nem pedig az előadására gondoltam.⁴⁰

Úgy gondolom, ott, ahol ez igazán indokolt, a könnyeb átláthatóság érdekében célszerűbb az előbbi művet nem önmagában, hanem az arra hatással lévő Händel- és Bach-kompozíciókkal együtt, a hasonlóságokat és a különbségeket is szemlélítve párhuzamosan elemezni.

Kiemelendő, hogy az elemzés – mint ahogyan a disszertáció további részeiben valamennyi alkalommal – elsősorban a Mendelssohn által kiadásra szánt kottából indul ki, vagyis a műnek a szerző által véglegesnek ítélt változatával foglalkozik, ám

³⁸ Eduard Devrient (Berlin, 1801. augusztus 11. – Karlsruhe, 1877. október 4.). Német színész, színháztörténész, dráma- és szövegkönyvíró, baritonénekes, Mendelssohn jóbarátja. Az 1829. március 11-én Mendelssohn irányítása alatt előadott Bach *Máté-passió*jában Krisztus szerepét énekelte.

³⁹ Barbara Mohn: „Felix Mendelssohn Bartholdy: Verleih uns Frieden.” CD-kísérőfüzet. CD Carus 83.204.

⁴⁰ „Und daß ich gerade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfnis gewesen, wie es einen manchmal treibt gerade ein bestimmtes Buch, die Bibel oder sonst was zu lesen, und wie es einem nur dabey recht wohl wird. Hat es Aehnlichkeit mit Sebastian Bach so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bey den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben. – Ich habe auch seitdem wieder eine große Musik componirt, die auch vielleicht äußerlich mal wirken kann: »Die erste Walpurgisnacht« von Goethe; ich fing es an, blos weil es mir gefiel und mich warm machte, und an die Aufführung habe ich nicht gedacht.” FMB 1831. július 13. és 19. közötti levele Mailandból Berlinbe Eduard Devrient-nek. In: *Briefe* 2. 324.

helyenként a különböző verziók közti jelentősebb eltérések is – jelen esetben az első, 1830-as változattal összevetve – említésre kerülnek.

Műelemzés

Mendelssohn *Non nobis Domine*je és Händel *Dixit Dominus*-a között az egyik lényeges eltérés az, hogy az utóbbi mű több, mint kétszer hosszabb az előbbinél.⁴¹ Ahogyan Händelnél, úgy Mendelssohnál is túlsúlyban vannak a kórust alkalmazó tételek az énekes szólistákat foglalkoztató tételekkel szemben (6. ábra). *A cappella* csak Mendelssohn fogalmaz egyik tételének első felében⁴², míg pusztán zenekari tétel egyik műben sem szerepel.

Mendelssohn zsoltárkantátája felépítésében, valamint központi hangnemválasztásában is messzemenőig emlékeztet és egyben utal is a händeli mintára.⁴³ Különös egybeesés, hogy mindkét zeneszerző itáliai utazása során vetette papírra ezen műveiket.

Mendelssohn		Händel		
<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr (MWV A 9, op. 31)</i>		<i>Dixit Dominus (HWV 232)</i>		
tételek				
Chor	g	1.	g	Coro
Duett mit Chor	B	2.	B	Aria
Arioso	Esz	3.	c	Aria
Chor	Esz / g	4.	g	Coro
—	—	5.	B	Coro
—	—	6.	d	Coro
—	—	7.	F	Coro
—	—	8.	c	Coro
—	—	9.	g	Coro

6. ábra

Händel: *Dixit Dominus* és Mendelssohn: *Non nobis Domine* – tételek

⁴¹ Az előbbi kilenc-, utóbbi négytételes.

⁴² A 4. Chor tétel első változatának 1-25., második változatának 1-31. ütemében.

⁴³ G. F. Händel: *Dixit Dominus* (HWV 232).

A másik jelentős különbség az énekkar és a szólisták használatában, valamint azok szólambeosztásában mutatkozik meg. Míg Händel egyetlen tételtől eltekintve⁴⁴ ötszólamú ének-⁴⁵ és vonóskart⁴⁶ használ, addig Mendelssohn négyszólamú vonóskart⁴⁷ – és egy tétel kivételével⁴⁸ – négyszólamú vegyes kart⁴⁹ alkalmaz.

1. tétel – *Allegro con fuoco*

Mendelssohn a *Non nobis Domine* első tételében a modellként szolgáló mű apparátusához képest két fuvolával, két oboával, két klarinéttal, két fagottal és két kürttel több hangszert alkalmaz (7. ábra).

Mendelssohn <i>Non nobis Domine</i> / <i>Nicht unserm Namen, Herr</i> (MWV A 9, op. 31)	Händel <i>Dixit Dominus</i> (HWV 232)
1. tétel	
Oboe I / II	
Clarinetto I / II in B	
Fagotto I / II	
Corno I / II	
Soprano	Soprano I
	Soprano II
Alto	Contralto
Tenore	Tenore
Basso	Basso
Violino I	Violino I
Violino II	Violino II
Viola	Viola I
	Viola II
Violoncello / Contrabbasso	Bassi

7. ábra

Händel: *Dixit Dominus* és Mendelssohn: *Non nobis Domine* – hangszerelés

⁴⁴ A 2. *Aria* tétel szólótétel (Contralto solo és Bassi [=basso continuo]). A 3. *Aria* tétel is szóló, azonban itt a teljes zenekar szerepet kap, természetesen ebben a tételben is ötszólamú felosztásban.

⁴⁵ Két szoprán, alt (contralto), tenor és basszus felosztásban.

⁴⁶ Két hegedű-, két brácsa- és egy basszusszólamot.

⁴⁷ Prím, szekund, brácsa és basszus (cselló és bőgő).

⁴⁸ A 4. *Chor* tétel első változatában öt-, a másodikban nyolcszólamú vegyes kart alkalmaz.

⁴⁹ Szoprán, alt, tenor és basszus felrakásban.

A *Non nobis Domine* első tétele két jól elkülöníthető szakaszra bontható. Míg az elsőre inkább a homofónia, addig a másodikra a polifónia jellemző. A tizenkétütemes zenekari bevezető két és fél ütemen át tartó tonikai nyitása az alaphangnemi stabilitást (g-moll) szilárdan megágyazza. Nemcsak a mű lendületes indítása,⁵⁰ hanem annak négynegyedes metruma és alaphangneme is egyértelműen a händeli hatást bizonyítják. Ezenfelül a zenekari bevezető anyagának szinte állandó, tizenhatod mozgású, páros kötésű zakatolása, annak jellegzetes hármashangzat-felbontása is a barokk mű nyitótételének egyik jellegzetes motívumára hasonlít (1. és 2. kottapélda).

Allegro con fuoco

= 1. téma

1. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr* –

I. tétel, 1-2. ütem, a vonósok részlete a partitúrából

tutti

6 6 6 6

2. kottapélda

Händel: *Dixit Dominus* – I. tétel, 1-2. ütem

⁵⁰ Mendelssohn végső tempómegjelölése: *Allegro con fuoco*, Händel nem ír ki tempómegjelölést.

10.18132/LFZE.2022.1

Dinya Dávid: Felix Mendelssohn-Bartholdy zsoltárkantátái

Viol. I
Viol. II
Vla. I
Vla. II
Bassi.

5
6 7 7b

3. kottapélda

Händel: *Dixit Dominus* – I. tétel, 5-6. ütem

Ob.
Cl.
(Sib)
Fg.
Cor.
(C)
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc./
Cb.

6
f
f
a 2
f
a 2
f
f
f
f

4. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 6-7. ütem

Bár e két tétel harmóniai léptéke⁵¹ jelentős mértékben különbözik egymástól, mégis különös hasonlóság fedezhető fel a zenekari bevezető területén. Mendelssohn e tizenkétütemes szakasz hozzátétőleges felezőpontjánál⁵² majdhogynem ugyanazt a dramaturgiai eszközt használja, mint Händel a valamivel terjedelmesebb zenekari bevezetőjének első harmadánál.⁵³ Míg Händel egyetlen hangon, addig Mendelssohn a kürtöket leszámítva *tutti* állítja meg az anyagot. Előbbi szerzőnél a harmóniai környezethez képest egy idegen hang⁵⁴, utóbbinál pedig az idegen harmónia (D-dúr szekund) szakítja meg a zenei folyamatot. Ezenfelül – az összhangzást figyelembe véve⁵⁵ – a ritmika mutat szinte szó szerinti egyezést (3. és 4. kottapéllda).

Az anyag e részben egy rövid kitérés erejéig a szubdomináns irányába mozdul el, amely a már korábban említett händeli hatású dramaturgiai fogás motívumának bővített szekvenciális továbbvezetése révén vissza is kanyarodik a tétel alaphangneméül szolgáló g-mollba. A 7.-től a 13. ütemig tartó rövid szakasz szaggatottsága merőben különbözik az előzményektől és a darab további részeitől egyaránt, az sem ebben, sem a további tételekben nem jelenik meg többé⁵⁶.

Ahogy már korábban említettem, Mendelssohn e kompozícióját nővére huszonötödik születésnapjára írta. Talán véletlen az egyezés, talán tudatos az átemelés, annyi viszont bizonyos, hogy az életében rendkívül meghatározó szerepet betöltő testvére halála miatt érzett csillapíthatatlan, mély fájdalma ihlette⁵⁷ hatodik és egyben utolsó, f-moll vonósnégyesének⁵⁸ első tételében a *115. zsoltár* egy rövid részletére kísértetiesen hasonlító zenei anyag sejlik fel (5. és 6. kottapéllda), mintegy visszaemlékezve e különlegesen szoros testvéri kapcsolat jelentőségére. Ezen motívumok⁵⁹ a vonósnégyesben⁶⁰ szinte teljesen megegyeznek⁶¹, csak utóbbiban az előző anyaga írásképpen augmentálva, azonban lüktetését tekintve ugyanúgy jelenik

⁵¹ Természetesen nem rigorózus módon, de a Händel-mű egyik jellemzőbb vonásaként megállapítható a félütemes gondolkodásmód, amely nyilván nem csak erre a darabra, hanem magára a stílusra, korszakra érvényes. Mendelssohn harmóniai léptékei nagyobb változatosságot mutatnak.

⁵² A 7. ütem első akkordjánál.

⁵³ A tizenhétütemnyi szakasz 6. ütemének első negyedén.

⁵⁴ A 6. ütem *desz* hangja az első hegedűben.

⁵⁵ Egy pontozott negyed, egy nyolcad és egy negyed.

⁵⁶ Leszámítva a  jellegzetes ritmust, amelyet Mendelssohn a tétel során még öt területen, a 15., 19., 29-31., 91., 95-96. ütemekben visszahoz.

⁵⁷ Lásd Ignaz Moscheles 1847. október 5-i naplóbejegyzését. In: *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Szerk.: Felix Moscheles. (New York: Freeport, 1888.) 289-90.

⁵⁸ *Quartetto in f* (MWV R 37, op. 80).

⁵⁹ E tétel 7. ütemének 3. negyedén kezdődő motívuma.

⁶⁰ Annak I. tételének 23. ütemétől.

⁶¹ A motívumok hangai eltérései a dúr-moll hangnemi különbségekből adódnak.

meg. Noha a harmóniamenet nem pontosan egyezik, mégis rendkívül hasonlít a zsoltárkantáta motívumára. Emellett annak íve, valamint e szakasz VI. fokon történő megállásának álzárati érzete miatt a két részlet között erős rokonság érezhető. Ezen motívumok a zsoltárkantátában már többé nem, viszont a vonósnégyes szonátaformaszerű I. tételének visszatérésében⁶² még egyszer, fejlesztett formában visszatérnek.

5. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 7-9. ütem (partitúra)

A zenekari bevezető továbbfejlesztett változatának újbóli megszólalásakor Mendelssohn a férfikart a zsoltár első versének első felével – „*Non nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam. / Nicht unserm Namen, Herr, nur deinen geheiligten Namen sei Ehr' gebracht. [Nem nekünk Uram, nem nekünk, hanem a te nevednek adj dicsőséget]*” – unisono lépteti be (7. kottapélda). A négyütemes fúgátémát a kórus

⁶² A 173-181. ütemekben.

NON NOBIS DOMINE / NICHT UNSERM NAMEN, HERR

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

24

p

p

p

p

27

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

Mendelssohn: *Quartetto in f* (MWV R 37, op. 80) – I. tétel, 23-31. ütem (partitúra)

23

fúgató) az ütem második felébe helyeződnek át⁶³, és a metrikus súlyviszonyokat felborítva mintegy félütemes eltolódást eredményeznek az anyagban az előzményekhez képest (8. kottapélda).⁶⁴

13 *f*

Tenore
Basso

Non no-bis Do-mi-ne, sed no-mi-ni tu-o da glo-ri-am, da glo-ri-am.
Nicht un-serm Na-men, Herr, nur dei-nem ge-hei-lig-ten Na-men sei Ehr-ge-bracht.

= 1. fúgató

7. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 13-17. ütem (tenor és basszus kóruszólalm)

26

S.
A.
T.
B.

no-mi-ni tu-o, non no-bis, non no-bis
hei-lig-ten Na-men sei Eh-re, sei Eh-re,
no-mi-ni, non no-bis, non no-bis, non no-bis Do-mi-ne, sed no-mi-ni tu
Na-men, sei Eh-re, sei Eh-re, nicht un-serm Na-men, Herr, nur dei-nem ge-hei-
ri-am, non no-bis, non no-bis da glo-ri-am, sed
ge-bracht, sei Eh-re, sei Eh-re, sei Ehr-ge-bracht, nur
no-bis sed no-mi-ni tu-o da glo-ri-am, sed
dei-nem ge-hei-lig-ten Na-men sei Eh-re ge-bracht, nur

8. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 26-29. ütem

(Mendelssohn saját készítésű zongorakivonata)

⁶³ Jelen esetben a 28. ütem negyedik nyolcadán az alt szólalm által indított és az első oboa és prím által kettőzött „non nobis Domine / nicht unserm Namen, Herr” szövegű témafeje.

⁶⁴ Magyarán, az idáig az ütem legelején indított motívumok vagy motívumfejek ezután az ütem harmadik lüktetési egységén – jelen esetben a harmadik negyedén – kezdődnek el.

A zenekari bevezető sűrű, hármashangzat-felbontásos anyaga az eredeti hangnem moll dominánsának (d-moll) dominánsán tér vissza a 32. ütemben, a már feljebb kifejtett okok⁶⁵ következtében az ütem harmadik negyedén. A sűrű polifon szövet ritmikája egyszerűbbé, a szólamok megerősítése pedig világosabbá válik, mivel a kórus anyagát az előzőektől eltérően itt már csak a fúvóskar kettőzi. E szakasz tutti kórus zárlatát – amely valójában csak a ritornell végének elsőfokú szext álzárlata – Mendelssohn a 37. ütemtől kezdődően a basszus kóruszólam továbbszövésével vezeti tovább, mely bővítéssel a csaknem tíz ütemen át tartó félütemes eltolást a 38. ütemben végül a zárlat domináns területének augmentálása révén állítja vissza az eredeti rend szerinti állapotba. Ezáltal az 1. téma – egyben a zenekari bevezető anyagának dominánsan való visszatérése – ismét az ütem első negyedén indul (9. kottapélda).

9. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 37-40. ütem

⁶⁵ A korábban az ütem elején indított motívumok az ütem második felébe helyeződnek át.

Az idáig elhangzó polifon szakaszt – amelyet a vonósok eddig szinte kizárólagosan⁶⁶ páros kötésből a néhány hangos *staccato* játékmódra történő váltása⁶⁷ vezet be – hirtelen egy négyütemes polifon⁶⁸ rész szakítja meg, mely a darab második nagy formai egységének kezdetét is jelenti. A zsoltár első versének második felére komponált „*Super misericordia et veritate tua / Laß deine Gnad und Herrlichkeit*” kezdetű szakasz hangjai a *Nun danket alle Gott* szövegkezdetű korálra utalnak, azonban ez csupán utalás, nem valódi idézet (10a és 10b kottapélda).



10a kottapélda

Nun danket alle Gott – korál



10b kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 41-45. ütem (szoprán szólam)

E módszer alkalmazása nem szokatlan Mendelssohnnál, ugyanis más műveibe is – mind hangszeres, mind vokális kompozícióiba – komponál szabadon korálszerű motívumokat.⁶⁹

A dinamikai jeleknek az egész első tétel során történő kizárólagosan kétpólusú *piano-forte* használata – eltekintve a súlyviszonyok megbontásául effektusként alkalmazott *sf* jelölésektől –, valamint a *crescendo-decrescendo* utasítások teljes hiánya a barokk minták Mendelssohn művészetére gyakorolt jelentékeny hatását bizonyítják. E minták Mendelssohn által ebben az időszakban való tanulmányozásainak, másolásainak és azok előadásainak lenyomata azonban leginkább mégis a következő formai egység teljes mértékben barokk stílusú

⁶⁶ Kivételt képeznek természetesen ez alól a kóruszólamok megerősítésének helyei (az 1. téma elhangzásainak esetében).

⁶⁷ A 40. ü. utolsó negyedén.

⁶⁸ Összehasonlításképpen megjegyzendő, hogy Händel *Dixit Dominus*-ában csak a 4. tételben alkalmaz homofon szerkesztésmódot.

⁶⁹ Lásd az *Első fejezet* 5. ábráját.

gondolkodás- és szerkesztésmódjában érhetőek tetten. Az ezt a szakaszt indító 2. fűgatóéma első megjelenésének homofon módon harmonizált mivolta igazán különös zeneszerzés-technikai fogás (*11. kottapélda*). Erre a szokatlan jelenségre Bach *h-moll miséjének* első, *Kyrie* tételében található példa, ahol a fűgatóéma már az első megszólalásának alkalmával harmonizált formában mutatkozik be.⁷⁰ Noha a barokk minták Mendelssohn egész életét végigkísérik – amelynek következtében a *Non nobis Domine* is magán hordozza a barokkból kölcsönzött stílusjegyeket –, a komponista leginkább barokk stílusgyakorlatokként értelmezhető műveinek barokk vagy klasszikus jellemvonásai – főként a harmóniai és formai gondolkodásmód – ekkortájt kezdenek kikopni, és ekkor kezd a zeneszerző igazán egyéni hangja előtérbe kerülni.

Mendelssohn a témák ütemenkénti beléptetése során⁷¹ nemcsak itt ragaszkodik konzekvensen a szoprán-alt-tenor-basszus vagy ennek fordított sorrendiségéhez, hanem a II. tétel egyik szakaszában, valamint egyéb darabjainak imitativ szerkezetű tételeiben is⁷². Erre található még példa többek között a 95.⁷³ és a 114. *zoltárban*,⁷⁴ valamint oratorikus alkotásai közül többek között a *Paulusban*.⁷⁵

⁷⁰ Barokk szerzők jellemzően nem komponáltak harmonizált fűgatóémát első megszólalásra.

⁷¹ A 45-47-49-51. ütemekben.

⁷² Például a 2. tétel 83-85-87-89. ütemeiben.

⁷³ A IV. tétel indításának alkalmával.

⁷⁴ A I. tételben a 43-45-47-49. ütemekben.

⁷⁵ Az V. tétel 7-10. ütemében, a VIII. tétel 6-13. ütemében, a XX. tétel 105-111. ütemében, a XXIII. tétel 12-15. ütemében, a XXXV. tétel 44-48. ütemében, a XXXVI. tétel 122-126. ütemében, a XXXVIII. tétel 35-40. ütemében, a XLV. tétel 44-57. és 110-114. ütemében.

45

Ob.

Cl. (Sib)

Fg.

Cor. (C)

S.

A.

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc./Cb.

f

f

f

tr

f

a ne-quan-do di-cant gen - tes: u - bi est De - us e - o - rum?
ten, lass nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih-res Got - tes?

ne
lass

 = 2. fúgatéma

11. kottapélda

Non nobis Domine – I. tétel, 45-47. ütem, 2. fúgatéma (partitúra)

E második nagyobb szerkezeti egység – amelynek hosszúsága egyébként szinte teljesen megegyezik az ezt megelőző szakasz hosszával⁷⁶ – első felének végén a basszus kóruszóló a négyütemnyi szünetét követően (a bőgővel, a fagottokkal és az ebben a szakaszban először megszólaló kürtökkel *forte* erősítve) a 41. ütemtől már a

⁷⁶ Az első nagy szakasz az 1-40., a második pedig a 41-83. ütemig tart, így az első 40, míg a második formaegység 42 ütemes.

szoprán szólamban elhangzott korálszerű dallam (2. téma) dúrbeli változatát a 63. ütem második negyedétől kezdődően *cantus firmus*-ként⁷⁷ ismét megidézi (12. kottapélda).

63

Basso

Dinya Dávid: Felix Mendelssohn-Bartholdy zsoltárkantátái

80

Ob.

Cl.
(Si $\flat$)

Fg.

Cor.
(C)

S.

tes, ne-quan-do di-cant gen - - - tes, ne -
chen, lass nicht die Hei-den spre - - - chen, lass

A.

gen - tes, gen - tes, ne -
spre - chen, spre - - - chen, lass

T.

80 ne-quan-do di-cant gen - - - tes, ne -
lass nicht die Hei-den spre - - - chen, lass

B.

quan-do di-cant gen - tes, ne-quan-do di-cant gen - tes, u-bi est
nicht die Hei-den spre - chen, lass nicht die Hei-den spre - chen, lass sie nicht

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc./
Cb.

Non nobis Domine – I. tétel, 80-83. ütem

⁸⁰ 83-84-85. ütem.

kölcsönzött – a zenekari *ritornell* tér vissza az alaphangnem dominánsán, miközben az énekkar az előző ütemekben megkezdett anyagának fejlesztését folytatja. A tétel tetőpontja az első vokális anyag (1. fúgatótéma) visszatérése (14. kottapéllda).

A koráldallam újbóli tömörszerű megszólalása, annak a tétel elején történő elhangzásához képest fél ütemmel eltolva, most már az ütem negyedik (és nem második) negyedén indul el, így hozva be a folyamat során a metrikus súlyviszonyokhoz képest keletkezett félütemes eltolódást.

Az eredeti és a kiadásra szánt változat hangszer-összeállítása között csupán annyi a különbség, hogy Mendelssohn az utóbbiban a fuvolákat klarinétokra cserélte (8. ábra)⁸¹.

Mendelssohn	
<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i>	
(MWV A9 op. 31)	
1. tétel	
1830. XI. 15-i keltezésű változat	1835-ös, kiadásra szánt változat
HANGSZERELÉS	
Flauti	Oboi e Clarinetti in b unis.
Oboi	Fag.
Fagotti	Corni in C
Corni in C	Violini
Violini	Viole
Viole	[Chor]
Chor	Baßi & Org.
Baßi & Org.	

8. ábra

A *Non nobis Domine* hangszerelése

2. tétel – *Con moto*

Mendelssohn e tételben immáron kevésbé ragaszkodik a szimmetriához mint formaalkotó eszközhöz, ezt a tízütemes zenekari bevezető által exponált zenei mondat rendkívül aszimmetrikus tagolhatósága is elővetíti. A szakaszok gazdag, többnyire belső bővítéseit leginkább együtemes mikromotívumok ismétléseivel éri el (15. kottapéllda). A bevezető az alaphangnem – B-dúr – együtemes dominánsán való nyitását követően rövid szubdomináns irányú kitérést tesz, majd visszatér a tonikára.

⁸¹ A hangszerek megnevezései a kézirat alapján történtek.



15. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – II. tétel, 4. ütem (elsőhegedű-szólam)

Mendelssohn az eredeti bibliai szöveget – mint más egyéb kompozícióiban – itt is jelentősen átalakítja. A 11. ütemben belépő tenor szóló anyaga – amely a zsoltár kilencedik versszakának átfogalmazott szövegét zenésíti meg – a zenekari bevezető második ütemében indított anyagából építkezik.⁸² Erre a zenei anyagra a már az első tételből ismert félütemes elcsúsztatás jelensége jellemző. A harmóniai lépték – ahogyan a zenekari bevezetőben, úgy itt is – igencsak egyenletes. A többnyire félütemenkénti váltások sorát, a zenei anyag töretlen hömpölygését csak a belső bővítésben történő harmóniai augmentáció alakítja át egy kimerevített állóképpé. Az idáig elhangzó, mindössze I., IV. és V. fokú harmóniákhoz képest az állóképnek ezalatt az öt ütemen át tartó, III. fokú⁸³ emelt tercű harmóniáján (D-dúr) történő elidőzése igencsak elkülönül az alaphangnem (B-dúr) környezetétől. Ezen kitekintés alatt kitartott basszus-orgonapont gyengíti a felette – a hegedűkben és a brácsában – megszólaló különböző funkciójú akkordok stabilitását, így e folyamat valódi modulációként nem, mindinkább csak kitérésként értelmezhető. Ezután az anyag már könnyedén visszatalál eredeti harmóniai területére. E kitekintésből való visszatérés után a zenei mondatot a zárószakasz második tagjának megismételt elhangzása⁸⁴ mint külső bővítés kerekíti le. E bővítés első felében⁸⁵ Mendelssohn egy, ez idáig a darabban még nem használt új jelölést alkalmaz. Mivel ez e tétel folyamán már csak egyszer fordul elő,⁸⁶ ugyanakkor a harmadik tételnek viszont egy karakteralkotó eleme, így a jelölésről és annak jelentőségéről részletesen csak a későbbiek során ejtek szót.⁸⁷

⁸² Az első ütemnek később sehol nem jelenik meg analóg párja, azaz az első ütem anyaga később sehol nem jelenik meg újra.

⁸³ A 18-19. ütemben egy plagális lépés segítségével a II. fokú szextakkordról (c-moll) egy D-dúr harmóniára, jelen esetben a g-moll dominánsára érkezik.

⁸⁴ A 28-29. és a 30-32. ütemekben.

⁸⁵ A 28-29. ütem határán.

⁸⁶ A 28-29. ütemek analóg helyén, a 49-50. ütem határán.

⁸⁷ Lásd a 48. oldalt.

Az énekkar tömörszerű, fúvósokkal erősített mozgását a vonóskar szüntelen zakatoló, izoritmikus tizenhatodmozgású töltőanyaga⁹¹ és a brácsa – az előzményekhez hasonlóan – szünet súlyos, többnyire nyolcadmozgású ellenszólama ellenpontozza. E rövid homofon szakasz után – melyben egy kvintnyi süllyedés valósul meg (az anyag az alaphangnemből, B-dúrból c-mollba tér ki) – egy háromtagú szekvenciális kánon következik. E rész ennek következtében kétütemenként az alaphangnem mellett az ahhoz közeli, két új hangnemet is érinti (g-moll, B-dúr, valamint D-dúr).

A tételtől az első tételrész anyagából vett rövid, néhány hangos férfikari *unisonó*t követően – a vonósok elcsendesedése után – a fúvósok plagális zárlata búcsúzik, mely harmóniai kikacsintás előkészíti a következő tétel alaphangnemére való gördülékeny áttérést. Mendelssohn azon megoldása, mely során az egyes tételek záróakkordjait csupán fúvósokra – esetleg azokat a vonóskar egyetlen *pizzicato* akkordjával kopulázva – rakja fel, más műveiben⁹² is teret kap.

E második tétel formai szerkezete (9. ábra) egy olyan variációs tételként írható le, amelyben a változások nem dallami – vagy esetleg harmóniai, tágabb értelemben hangnem-viszonyrendszeri dimenzióban –, hanem a hangszerelés és az ellenpontalkotás szintjén mennek végbe. A strofikus formaalkotás a variációs formákon túl legfőképp a dalformára jellemző, amelyben az egyes strófák – azok összetettségétől és magától a kompozíciótól függően – bár kisebb egységekre bonthatóak, mégis egyazon ívként értelmezhetőek. Jelen esetben a formai határok kezdő- és végpontjait a szöveg a hangszerelés adta kombinációk lehetőségeivel erősítve szabja meg. Mendelssohn tehát alapvetően a hangszereléssel és az egyes ellenszólamok hozzáadásával dúsít, fejleszt és formál.

Mendelssohn az 1836-ban befejezett *Paulus* című oratóriumába is komponált ehhez hasonló szerkezetű tételt. Abban az alt szólóénekes által exponált témát a basszus szólólista veszi át, amely alatt az előbbi ellenszólamot kap. Különös, hogy a zeneszerző ott is 6/8-os lüktetésű formába önti az anyagot.

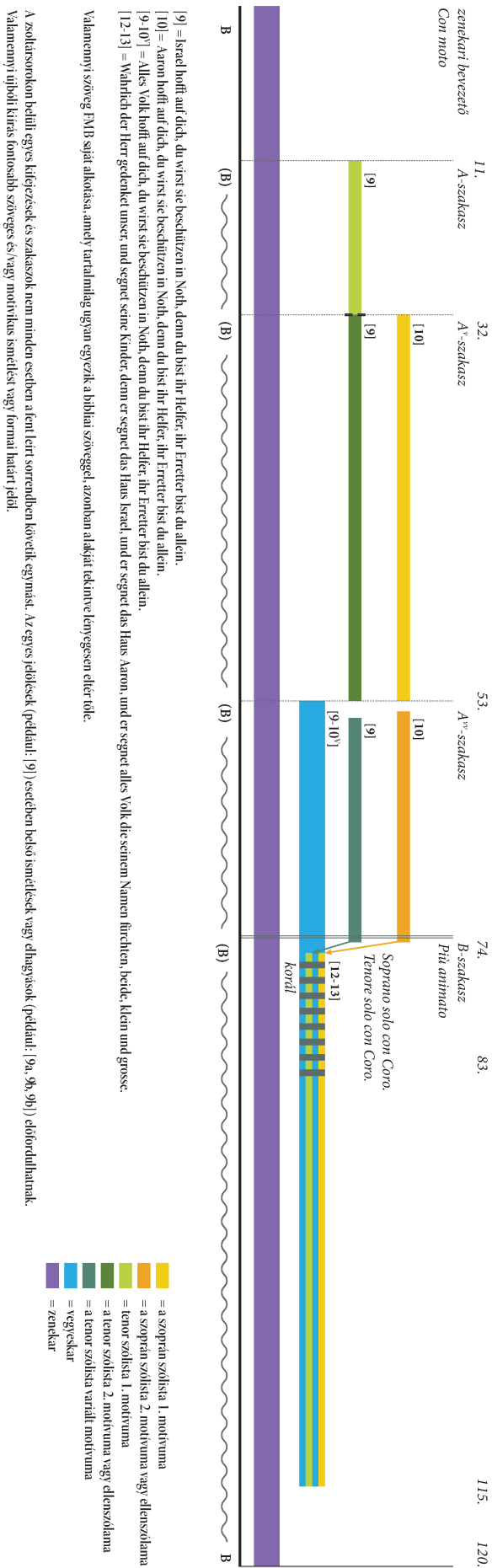
⁹¹ Bár notációban különböznek egymástól (a zsoltárkantátában 6/8-ban tizenhatodokban, a nyitányban 6/4-ben nyolcadokban történik), azonban maguk a motívumok, valamint azok lüktetése kísértetiesen hasonlítanak Mendelssohn *Märchen von der schönen Melusine* (Konzert-Ouvertüre Nr. 4 [MWV P 12, op. 32]) című kompozíciójának annak alapkarakterét adó egyes szólamaira. A nyitánya 1833-as keltezésű, a két mű opusz-száma szomszédos (op. 31 és 32).

⁹² Zsoltárkantátái közül a *Wie der Hirsch schreit* 3. és 4., a *Kommt, lasst uns anbeten* 3. tételének végén. Már az 1826-os *Sommernachtstraum* (Konzert-Ouvertüre Nr. 1 [MWV P 3, op. 21]) végét is hasonlóképp hangszerelte.

PSALM 115

SZERKEZETI ÁBRA

2. tétel



9. ábra

A Non nobis Domine II. tételének formai szerkezete

A tétel végén lévő *attacca* jelölés az első változatban még nem szerepelt, Mendelssohn azt a művének kiadásra való átdolgozása során írta be a kottába.

3. tétel – *Adagio non lento*

A *Non nobis Domine* különféle változatai közti különbségekkel azért csak itt foglalkozom részletesebben, mert annak első két tételénél – a tempójelzéseket és néhány dinamikai jelet leszámítva – nem mutatkoznak jelentős eltérések. Jelen elemzést szintén a Mendelssohn által is kiadásra szánt változattal kezdem, az egyes verziók közötti főbb különbségeket azok végén mutatom be.

Az első és a kiadásra szánt változat között csupán árnyalatnyi tempójelzésbeli különbségek akadnak (10. ábra), azonban ezek mind eltörpülnek a további eltérésekhez képest.

Mendelssohn	
<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i>	
(MWV A9 op. 31)	
<u>1830. XI. 15-i keltezésű változat</u>	<u>1835-ös, kiadásra szánt változat</u>
tételek	
[nincs tempójelzés]	1. Allegro con fuoco
Andante con moto – piú Animato	2. Con moto – piú Animato
Adagio non lento (Aria)	3. Adagio non lento (Arioso)
Grave – Andante con moto	4. Grave – Con moto

10. ábra

Non nobis Domine – tempójelzések

Az egyik jelentős eltérés, hogy Mendelssohn – hasonlóan az első tételhez – a fuvolák szólamait a klarinétokra írja át, ezáltal a szöveg tartalmához igazítva e tétel bensőségebb karakterét a hangszereléssel is megtámogatja (11. ábra). Az előző tételek nagy apparátusához képest csekélyebb számú előadót, a vonóskaron kívül mindössze két klarinétot, két fagottot, két kürtöt, valamint egy bariton szólistát alkalmaz.

Mendelssohn <i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i> (MWV A9 op. 31) 3. tétel 1830. XI. 15-i kelezésű változat 1835-ös, kiadásra szánt változat	
HANGSZERELÉS	
Flauti Fagotti Corni in es Violini Viole Baryton V. Celli CB.	Clarin. in b Fag. Corni in es Violini Viole Basso Baritono Solo Baffi

11. ábra*Non nobis Domine – hangszerelés*

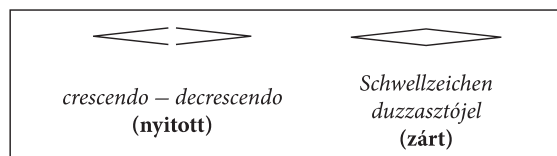
A második tétel végén megszólaló zárlati anyag plagális fordulata már mintegy előrevetítette a harmadik tétel egyik fő jellemvonását. E lépések nemcsak a fent említett helyen, hanem a tételt indító zenekari bevezető periódusának harmadik és negyedik ütem határán lévő harmóniai fordulataiban⁹³ – és később a tétel során még számos alkalommal rövidebb, de meglehetősen exponált helyen – is megmutatkoznak. A tételt indító nyolcütemes periódus 4+4 ütemre tagolható. E négyütemes gondolkodásmód szinte az egész tétel sajátja, ellentétet képezve az előző tétel szabálytalanabb felépítettségével szemben.

A bariton szólista a zsoltár 14-16. versét – „*Er segne euch je mehr und mehr, euer Haus und alle eure Kinder. [Szaporítsa titeket az Úr, titeket és a ti fiaitokat.]*” – a zenekari bevezető továbbfejlesztett motívumán szintén nyolcütemes zenei anyagba foglalva énekli. Ezt egy együtemes, ellentétes dallamvonalú fúvósokari válaszból felépített 2+2 ütemes szakasz követi, melyben a már korábban említett plagális irányok exponáltan jelentkeznek.⁹⁴ Az ezt követő 14 ütemes szakasz szövege bár az előző egység szövegét ismétli – ugyanis ekkor már minden egyes kifejezés megzenésítésre került, amely ebben a tételben szerepel –, azonban tematikailag, és különösen a vonósok ellenszólamának ritmikáját tekintve elkülönül az expozícióban leírtaktól. Az apró bővítéseknek köszönhetően a szakaszra az aszimmetrikus tagolás válik jellemzővé.

⁹³ Asz-dúr – Esz-dúr.⁹⁴ 17-20. ü.

Különös motívumalkotás figyelhető meg a tétel vokális szolamának egészét tekintve, ugyanis Mendelssohn a bariton szóló első és utolsó hangját is – mintegy az egész szolamot keretbe foglalva – az alaphangnem kvintjére írja.

Korábban már szó esett arról, hogy Mendelssohn alkalmanként⁹⁵ egy speciális jelölést használ műveiben, amelynek problematikája egy egyszeri említésnél több helyet érdemel. Hozzá kell tenni, hogy már az első posztumusz kiadásokban is tévesen jelentek meg e grafikai elemek, melyek helytelen közlései a későbbi kiadásokra, ezek következtében a művek előadásaira is kedvezőtlen hatással lehettek és lehetnek a mai napig is.⁹⁶ Két megtévesztően hasonló jelet, a nyitott *crescendo-decrescendo* és a zárt „duzzasztójel”-et (*Schwellzeichen*) kell egymástól megkülönböztetni (12. ábra). Tekintettel arra, hogy – akár idegen nyelvről fordított, akár eredeti magyar nyelvű Mendelssohnnal foglalkozó irodalomban – sehol sem találtam a *Schwellzeichen* kifejezésre magyarra fordított példát, ezért bátorkodtam e szót a német „*schwellen*” (többek közt *dagadni*, *duzzasztani*) és a „*zeichen*” (jelölés) szavakból a *duzzasztójel* kifejezést megalkotni, és a továbbiakban ebben a formában, magyarul használni.



12. ábra

A *crescendo-decrescendo* és a duzzasztójel.

Mendelssohn egyik szövegíró társa, Carl Gollmick⁹⁷ szerint a nyitott *crescendo-decrescendo* villa jele az éppen aktuális dinamikai kontextusba illeszthető bele, míg a *duzzasztójel* egy olyan effektust jelöl, mely során a dinamika mindig *pianó*-ból jön és *pianó*-ba megy vissza.⁹⁸ Leírása alapján a *Schwellzeichen* a *mesa di voce*-val azonos. E kijelentés viszont már a *Non nobis* III. tételének kezdetekor megkérdőjelezhető,

⁹⁵ Már Mendelssohn egyik korai, 1825. augusztus 10-i berlini keltezésű *Die Hochzeit des Camacho* (MWV L 5) című művének kéziratában is találhatóak ilyen jelölések.

⁹⁶ E mű esetében a Julius Rietz-féle kritikai kiadást vették (és veszik a mai napig is) alapul a nem-urtext kiadásokban.

⁹⁷ Zenetanár, zenei újságíró (1796-1866). Ő volt többek közt Mendelssohn *Christus* (MWV A 26, op. 97) című oratóriumának – eredeti címén *Föld, menny és pokol* (*Erde, Hölle und Himmel*) – eredetileg tervezett szövegírója, azonban Mendelssohn végül nem használta fel szövegeit. Lásd: J. Sposato: *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*. (Oxford: Oxford University Press, 2006.) 164.

⁹⁸ Carl Gollmick: *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*. (Frankfurt am Main: Johann David Sauerländer, 1839.) 4-5.

ugyanis a *mf* dinamika és a duzzasztójel együttes használata teljesen ellentmondanak egymásnak. Mindazonáltal e jelek vonalvezetései is teljesen különbözőek (13. ábra), ugyanis míg a nyitott jelek „jelenként” vannak tagolva, addig a zárt jel „féljelenként” van „elvágvá”. Ezáltal az írásmód is hűen tükrözi a két jel mögött megbúvó gondolkodásmódbeli különbséget (14. ábra).⁹⁹

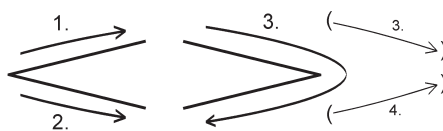


Mendelssohn: *Non nobis Domine* – II. tétel,
28-29. ütem (basszus – cselló és nagybőgő szólam)
első változat, kézirat

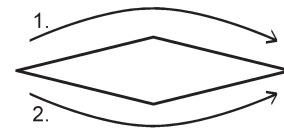


13. ábra

A *Non nobis Domine* egyik *urtext* kiadású kottájának közreadója¹⁰⁰ szerint a duzzasztójel által – a nyitott jelekkel összevetve – „a zene kevésbé szentimentálissá, ellenben drámaibbá és kifejezőbbé válik.”



a *crescendo-decrescendo* rajzolásának iránya
(zárójelben a ritkább irány)



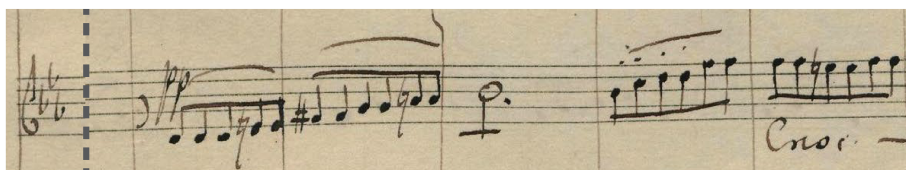
a *duzzasztójel* rajzolásának iránya

14. ábra

⁹⁹ Mendelssohn szóban forgó zsoltárkantátájában mindössze két kivétel akad. Az első változat kéziratának és a kiadásra szánt kézirat III. tételének 3. ütemében a duzzasztójel az elsőhegedű szólamban az 5. ábra szerint van rajzolva.

¹⁰⁰ A 2017-es Bärenreiter-kiadású kotta előszavának szerzője, John Michael Cooper szerint.

Értelmezésem szerint e polémia úgy oldható fel igazán, hogy Gollmick írását vegyítjük a józan ész logikájával, és ezáltal a duzzasztójeleket is adott környezetükben értelmezzük. Mivel a duzzasztójel problematikájára az egymásnak ellentmondó információk alapján nincs egyértelmű válasz, ezért a jelölés többféle jelentést hordozhat. Hosszú hangokon *messa di voce*ként, rövideken *marcató*ként, frázisok alatt leginkább *Schweller*ként értelmezhető. E többértelműség következtében ezért az előadónak mindig az adott zenei környezetben kell eldönteni azt, hogy éppen melyik kifejezési eszközt társítja e jelhez.



15a ábra

Mendelssohn-kézirat



15b ábra

Rietz-féle kiadás



15c ábra

modern átírás (Bärenreiter)

E dinamikai jelek dilemmája mellett a másik ilyen problematikus terület – kifejezetten e tétel esetén – a frazeálási jelek, azon belül is a kötőívek és azok alatti *staccató*k használata, illetve azoknak a vonósszólamokban való különböző közlése az egyes kiadásokban. A III. tétel 21-25. ütemének elsőhegedű szólama ékes például szolgál e probléma szemléltetésére (15a, 15b és 15c ábra),¹⁰¹ leginkább itt látható a

¹⁰¹ Az 15a, a 15b és a 15c ábra is a *Non nobis Domine* III. tételéből a 21-25. ütem elsőhegedű-szólamát mutatja.

különbség a Mendelssohn-kézirat¹⁰² és a Rietz-féle kiadás¹⁰³ között. Míg előbbi példánál a kötőívek és pontok használata igencsak változatos, addig utóbbinál egy egyszerűsítő notációt lehet megfigyelni, mely az előadói kifejezés torzulásához és a szerzői szándéktól való eltávolodáshoz vezethet.

4. tétel – *Grave, Con moto*

A kompozíció IV. tétele a mű előző tétéleivel ellentétben *a cappella* kezdődik, más helyen nem is fordul elő a darab során csak a kóruson megszólaló szakasz. Az énekhangon való kezdésen túl az énekkari szólamelosztás is különbözik az előzményektől, ugyanis Mendelssohn e helyen nem négy-, hanem nyolcszólamú kórusra írja a zenei anyagot.

A tétel két nagy szakaszra osztható. Az első, *Grave* tempójelzésű rész anyaga nagy valószínűséggel a händeli mintából ered, e homofon, ritmikájában is a barokk oratóriumok turbáira emlékeztető matéria némiképp a *Dixit Dominus* IV. tételének elejére hasonlít. Ám nem csak mikro-, hanem makronézetben is fedezhető fel némi egybevágás. A súlyos, páros lüktetésű matériát mindkét kompozícióban egy mozgalmasabb anyag követi. Az új formai egység Händelnél tempójelzés nélküli *C*, Mendelssohnnál az eredetiben *Andante con moto*, a kiadott változatban *Con moto* megjelölésű *alla breve*¹⁰⁴ szakasz. Noha Händelnél e lassú-gyors szakaszok megismétlődnek, addig Mendelssohnnál ilyen formai ismétlés nem történik.

A tétel Esz-dúr területen való indítása erős kapcsolatot képez az előző tétel hangnemével. A harmincegyütemes, a zsoltár 17. és 18. versét feldolgozó, „*Non mortui laudabunt te Domine / Die Toten werden dich nicht loben, o Herr, alle, die hinunter fahren in die Stille; doch wir, die leben heut, loben dich, den Herrn, vom Anbeginn bis in Ewigkeit, Halleluja [Nem a meghaltak dicsérik az Urat, sem nem azok, a kik alászállanak a csendességbe.]*” szövegű *Grave* szakasz megannyi hangnemi területet érint (c-moll, d-moll domináns, B-dúr). E rész végül egy háromütemes, domináns orgonaponton való elidőzés után az első tétel alaphangnemébe, g-mollba modulál, mintegy keretet képezve az egész mű hangnemi szerkezetében (16. ábra). Innentől kezdve a *Con moto* szakasz központi hangneme – rövidebb instabil kitérésekkel – szinte a darab legutolsó momentumáig g-moll marad.

¹⁰² Az első változatról van szó.

¹⁰³ Az első Mendelssohn-összkiadás.

¹⁰⁴ Az eredeti változatban *Andante con moto*.

Mendelssohn			
<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i> (MWV A9 op. 31)			
HANGNEMREND			
1.	2.	3.	4.
g-moll	B-dúr	Esz-dúr	Esz-dúr ↗ g-moll

16. ábra

Mendelssohn a tételt indító *Grave* szakaszban a nyolcfelé osztott énekkarnak – a szólamok alkalmankénti belső mozgásait leszámítva – homofon anyagot ír. E rész világosan 4+6, 4+5, 6+7 ütemes egységekre tagolódik. E rövid formai szakaszok végén az anyag a gyarapodó belső mozgások hatására egyre sűrűbbé válik. A tempóváltás előtt lévő utolsó három ütem domináns orgonapontra épülő „*Halleluja*” szövegű anyaga a reneszánsz vokálpolyfónia technikáját idézi. A 32. ütemtől kezdődően a kórus néhány ütem erejéig elnémul, a zenekar a klarinétokat leszámítva¹⁰⁵ tutti indul. A második tétel elejéhez hasonlóan e szakasz is egy együtemes bevezetővel indul, a téma (17. kottapélda) csak a 33. ütemben kezdődik el. Innentől a tételrészre az áttetsző hangszerelés válik jellemzővé, mely a fúvósok alkalmankénti, válaszszerű megnyilvánulásaiban és a vonósok takarékos használatában mutatkozik meg. A vonóskar felépítése a basszus szólam (cselló és bőgő) negyedenkénti, egy rövidebb szakasztól eltekintve¹⁰⁶ *pizzicato* megszólalásából és a felső három szólam ellenszólamából áll. A szövet áttetszőségét még az segíti, hogy az ellenszólam az elsőhegedű-, másodikhegedű- és brácsaszólamokban nem egyidejűleg, hanem – egy háromütemes *tutti* helytől eltekintve¹⁰⁷ – mindig csak azok közül valamelyik kettőben jelenik meg.

¹⁰⁵ 32. ü.¹⁰⁶ 59-77. ü.¹⁰⁷ 73-75. ü.

37 *sotto voce*
dolce

Soprano

Non no - bis Do - mi - ne,
Nicht un - serm Na - men, Herr,

17. kottapélda

Non nobis Domine – IV. tétel, 37-40. ütem (szoprán kóruszólám)

Mendelssohnra a keretes szerkezetű formákban való gondolkodás nem csak a kisebb formai egységek – a hangok, a frázisok vagy a tételek – szintjén jellemző. Ahogyan a zeneszerző a bariton szóló esetében a szólamalkotás, úgy az egész zsoltárkantában a szöveg dimenziója mentén teremti meg a keretet. Míg az előző szakasz – és a mű egésze – akár egyes szövegi kihagyásokkal az eredeti zsoltárszöveg sorrendiségét követi, addig a következő, egyben a tételt záró formai egység az I. tétel szövegéhez tér vissza. Erre a kompozíciós módszerre Mendelssohn más zsoltárkantátaiban is található példa.¹⁰⁸

13 *f*

Tenore
Basso

Non no - bis Do - mi - ne, sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am, da glo - ri - am.
Nicht un - serm Na - men, Herr, nur dei - nem ge - hei - lig - ten Na - men sei Ehr - ge - bracht.

60 [*sotto voce*]
dolce
pp

Soprano

Non no - bis Do - mi - ne, non no - bis sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am,
Nicht un - serm Na - men, Herr, nur dei - nem ge - hei - lig - ten Na - men sei Ehr - ge - bracht,

18. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* – I. tétel, 13-17. ütem (tenor és basszus sz.)
és IV. tétel, 60-67. ütem (szoprán sz.)

A kompozíciót záró szakasz különlegessége valójában nem csak a szövegi kohézióban rejlik. Az összetartó erőt egyrészt a tempóváltás pillanatában a g-moll alaphangnembe történő visszatérés, másrészt a szabályosabb 4+4, helyenként egy négyütemes szekció világos 2+2 ütemes gondolkodásmódra való visszatérés teremti meg. Ezeken felül azonban a legjelentősebb kohézió, egyben a kompozíció legkiemelkedőbb zeneszerzés-technikai megoldása, hogy a *Con moto* rész első felében megszólaló homofon énekkari anyagot egy olyan imitációs szakasz követi, amelyben a negyedikként belépő szoprán kóruszólám – mint ahogyan az addig belépő szólamok

¹⁰⁸ Ld. X és X fejezet.

– nem annak anyagát imitálja (18. kottapélda), hanem az első tétel 1. fűgatémáját idézi vissza. Ezáltal a mű elején megszólaló 4/4-es motívum itt 3/4-es metrikai környezetben szólal meg

A mű során ezen anyag már csak egyszer, variált formában ismétlődik meg a kórusban. A kóda elején a *Con moto* elején exponált anyag kétszer, a kórus *unisono* ellenszólamával jelenik meg. Az anyag a g-moll felől a szubdomináns irányba, c-mollba tér ki, majd egy plagális lépéssel visszatér az alaphangnem nagyterces változatába (valójában c-moll dominánsába, amely a G-dúr harmóniában ölt formát).

Az első két tétel árnyalatnyi különbségei, valamint a harmadik tétel jelentősebb motivikus eltérései is szinte eltörpülnek a IV. tétel két változata között megmutatkozó differenciákhoz képest. Azonfelül, hogy Mendelssohn a későbbi változatban a klarinétoknak ismét szerepet szánt (17. ábra), az *a cappella* szakasz teljes egészét újrafogalmazta, ezáltal az eredetileg huszonöt ütemből álló egységet harmincegy ütemesre bővítette.

Mendelssohn			
Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr			
(MWV A9 op. 31)			
4. tétel			
HANGSZERELÉS			
1830. XI. 15-i keltezésű változat		1835-ös, kiadásra szánt változat	
Grave	Andante con moto	Grave stromenti contano	Con moto
	Flauti	2 Soprani	Clar. & Corni in c cont.
	Oboi	2 Altí	Flauti
	Fagotti	2 Tenori	Oboi
	Corni in C	2 Baři	Fag.
	Violini		Violini
	Viole		Viole
	Chor (2 Soprani)		Sopr ed Altí
	Baři		Tenori ed Baři
			[—]

17. ábra

Az első változat nemcsak a barokk¹⁰⁹, hanem a reneszánsz mintáig nyúlik vissza. Erre egyik példa a rendkívül karakteres szövegfestési technika, amely többek között az „*omnes qui descendunt*” *unisono* dallami süllyedésében nyilvánul meg a 6-7. ütemekben (19. kottapélda). Továbbá reneszánsz stílusjegy még a frázisoknak az előzményekhez képest kirívóan szabálytalan hosszúsága (4+5+2+4+1+2+8), valamint

¹⁰⁹ Mint például az I. tétel esetében.

10.18132/LFZE.2022.1

NON NOBIS DOMINE / NICHT UNSERM NAMEN, HERR

a regiszterek szólamok közötti szabad átjárhatósága – a második szopránnak az első szoprán fölé való emelkedése és azzal egyenrangúvá tétele a 21. ütemben.

Grave

Soprano I
Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do - mi - ne! ne - que om - nes qui de - scen - dunt in in -

Soprano II
[Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do - mi - ne!]

[Alto]
[Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do - mi - ne!]

[Tenore]
[Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do - mi - ne!]

[Basso]
[Non mor - tu - i lau - da - bunt te Do - mi - ne!]

8

S.
fer - num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no ex hoc nunc et us -

S.
fer - num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no ex hoc nunc et us -

A.
fer - num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no ex hoc nunc et us -

T.
fer - num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no ex hoc nunc et us -

B.
fer - num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no ex hoc nunc et us -

18

Andante con moto

S.
que in Sae - - - - - cu - lum, in Sae - cu - lum.

S.
que in Sae - - - - - cu - lum, in Sae - cu - lum.

A.
que in Sae - - - - - cu - lum, in Sae - cu - lum.

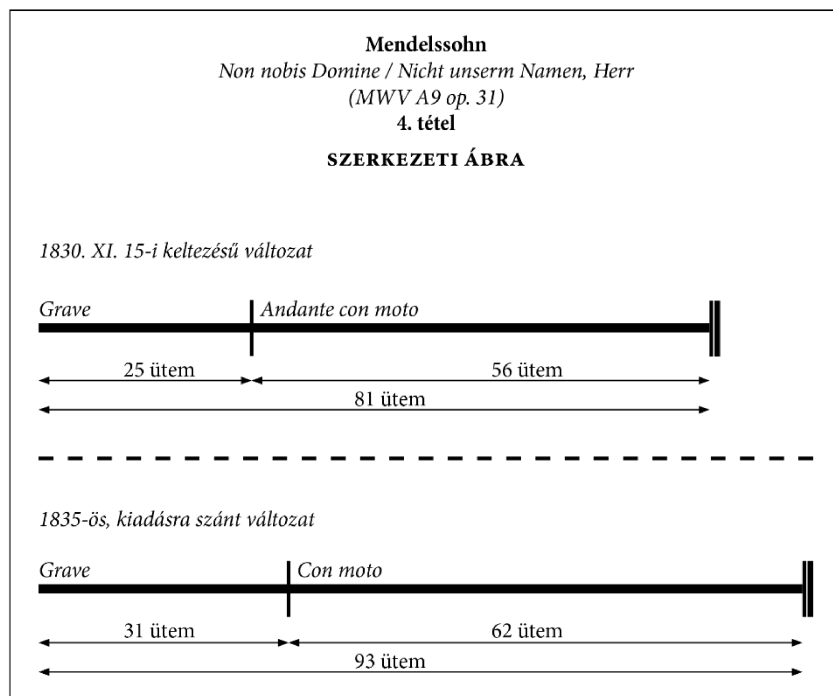
T.
que in Sae - - - - - cu - lum, in Sae - cu - lum.

B.
que in Sae - - - - - cu - lum, in Sae - cu - lum.

19. kottapéllda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* [1830-as változat] – IV. tétel, 1-26. ütem

A tétel kezdőszakaszán kívül Mendelssohn a 26. ütemtől kezdődő¹¹⁰ *Andante con moto*¹¹¹ szakasz végén is eszközölt változtatásokat, melynek során e formai egység is néhány ütemmel meghosszabbodott (18. ábra).¹¹²



18. ábra

Ezen változtatások egyike már a kezdőmotívumnál¹¹³ megfigyelhető. A továbbiakban megannyi apróbb, főként motivikai és hangszerelésbeli eltérés mutatkozik, ezeket a többi változtatáshoz képest jelentéktelenebb mivoltuk és a helyhiány miatt nem részletezem. Jelentős eltérés figyelhető meg azonban a mű legvégén. Bár Mendelssohn a 71-81. ütemeket¹¹⁴ szinte teljesen átírja, a harmóniák többnyire azonosak maradnak, azonban a jelentős dramaturgiai pillanatot képező, nagytercre „kinyíló” g-moll harmóniát¹¹⁵ a kiadásra szánt változatban – belső bővítés útján – a mű egy későbbi pontjára helyezi (20. kottapélda).

¹¹⁰ Az 1830-as változat szerint. Az 1835-ös verzióban a *Con moto* a 32. ütemben kezdődik.

¹¹¹ Az 1835-ös változatban *Con moto* szerepel.

¹¹² Egészen pontosan hat ütemmel hosszabb az újabb verzió.

¹¹³ A 28-29., valamint a kiadásra szánt változat 34-35. ütemeiben motivikai eltérés van.

¹¹⁴ A kiadásra szánt változat szerinti 77-93. ütemeket.

¹¹⁵ G-dúr, amely valójában nagyterces, vagyis pikárdiai terces g-moll.

10.18132/LFZE.2022.1

NON NOBIS DOMINE / NICHT UNSERM NAMEN, HERR

69

Fl.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

S.

A.

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc./
Cb.

p

a 2

sf

pp

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

p

p

p

ri - am.

Non no - bis non

am da glo - ri - am.]

[Non no - bis non

da glo - ri - am.

[Non no - bis non

glo - ri - am.

[Non no - bis non

p

p

p

p

20. kottapélda

Mendelssohn: *Non nobis Domine* [1830-as változat] – IV. tétel, 69-81. ütem

75

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (C)

S.

A.

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc./Cb.

cresc - cendo al f dim. p [dim.] pp

no - bis Do - mi - ne!

no - bis Do - mi - ne!

no - bis Do - mi - ne!

no - bis Do - mi - ne!

cresc - cendo al f dim. p pp

cresc - cendo al f dim. p pp

cresc - cendo al f dim. p pp

20. kottapéllda (folytatás)

Mendelssohn: *Non nobis Domine* [1830-as változat] – IV. tétel, 69-81. ütem

A *Non nobis Domine* 1830-as verziója mindmáig kiadatlan.

A disszertáció hátralévő részében a többi zsoltárkantáta elemzésénél nincs lehetőség ilyen részletekbe menve elmélyülni, hiszen könnyen belátható, hogy ezt a léptéket megtartva az írás nem egy dolgozatnyi helyet igényelne. Ezért a továbbiakban többnyire a művek analíziseinek segítségével Mendelssohn stílusának jellemző vonásai kerülnek bemutatásra.

A PSALM 115		SZÖVEGE (5/1)		Mendelssohn átírata		Károli-féle fordítás
Vulgata Clementina		/ Luther-féle Biblia /		/ Mendelssohn német nyelvű változata /		
1. CHOR – Allegro con fuoco						
[Zsolt. 113b:9] Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam: [Zsolt. 115:1a] / Nicht uns, HERR, nicht uns, sondern deinem Namen gib Ehre, /		Non nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam: / Nicht unserm Namen, Herr, nur deinem geheiligten Namen sei Ehr' gebracht. /				[Zsolt. 115:1a] Nem nekünk Uram, nem nekünk, hanem a te nevednek adj dicsőséget,
[Zsolt. 113b:10a] super misericordia tua et veritate tua; [Zsolt. 115:1b] / um deine Gnade und Wahrheit! /		super misericordia tua et veritate tua; / Lass deine Gnad' und Herrlichkeit und Wahrheit uns umleuchten. /				[Zsolt. 115:1b] a te kegyelmedért és hívségedért!
[Zsolt. 113b:10b] nequando dicant gentes: Ubi est Deus eorum? [Zsolt. 115:2] / Warum sollen die Heiden sagen: Wo ist nun ihr Gott? /		nequando dicant gentes: Ubi est Deus eorum? / Lass nicht die Heiden sprechen, wo ist die Macht ihres Gottes? /				[Zsolt. 115:2] Miért mondanák a pogányok: Hol van hát az ő Istenök?

19a ábra

A 115. zsoltár szövege (5/1)

A PSALM 115 SZÖVEGE (5/2) Mendelssohn átirata / Mendelssohn német nyelvű változata /			Károli-féle fordítás
2. DUETT MIT CHOR – Con moto			
<i>[Zsolt. 113b:17]</i> Domus Israel speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. <i>[Zsolt. 115:9]</i> / Aber Israel hoffe auf den HERRN! Der ist ihre Hilfe und Schild. /	Domus Israel speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. / Israel hofft auf dich, du wirst sie beschützen in Noth denn du bist ihr Helfer, ihr Erreter bist du allein, ihr Helfer bist du allein. /	<i>[Zsolt. 115:9]</i> 	<i>[Zsolt. 115:9]</i> Izráél, te az Úrban bízzál; az ilyenek segítségével és paizsa ő.
<i>[Zsolt. 113b:18]</i> Domus Aaron speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. <i>[Zsolt. 115:10]</i> / Das Haus Aaron hoffe auf den HERRN! Der ist ihre Hilfe und Schild. /	Domus Aaron speravit in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. / Aaron hofft auf dich, du wirst sie beschützen in Noth denn du bist ihr Helfer, ihr Erreter bist du allein, ihr Helfer bist du allein. /	<i>[Zsolt. 115:10]</i> 	<i>[Zsolt. 115:10]</i> Áronnak háza! az Úrban bízzál; az ilyenek segítségével és paizsa ő.

19b ábra

A 115. zsoltár szövege (5/2)

A PSALM 115 SZÖVEGE (5/3) Mendelssohn átírata / Mendelssohn német nyelvű változata /			Károli-féle fordítás
Vulgata Clementina / Luther-féle Biblia /			
<i>[Zsolt. 113b:19]</i> Qui timent Dominum speraverunt in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. <i>[Zsolt. 115:11]</i> / Die den HERRN fürchten, hoffen auf den HERRN! Der ist ihre Hilfe und Schild. /	Qui timent Dominum speraverunt in Domino; adiutor eorum et protector eorum est. / Alles Volk, hofft auf dich, du wirst sie beschützen in Noth denn du bist ihr Helfer, ihr Erreter bist du allein, ihr Helfer bist du allein. /		<i>[Zsolt. 115:11]</i> A kik féltek az Urat, az Úrban bízzatok; az ilyenek segítségére és paizsa ő.
<i>[Zsolt. 113b:20]</i> Dominus memor fuit nostri, et benedixit nobis. Benedixit domui Israel; benedixit domui Aaron. <i>[Zsolt. 115:12]</i> / Der HERR denkt an uns und segnet uns; er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron; /	Dominus memor fuit nostri, et benedixit nobis. Benedixit domui Israel; benedixit domui Aaron. / Wahrlich der Herr gedenket unser und segnet seine Kinder, denn er segnet das Haus Israel, und er segnet das Haus Aaron, /		<i>[Zsolt. 115:12]</i> Az Úr megemlékezik mi rólunk [és] megáld [minket]; megáldja Izráel házáát, megáldja Áronnak házáát.
<i>[Zsolt. 113b:20]</i> Benedixit omnibus qui timent Dominum, pusillis cum maioribus. <i>[Zsolt. 115:13]</i> / er segnet, die den HERRN fürchten, Kleine und Große. /	Benedixit omnibus qui timent Dominum, pusillis cum maioribus. / und er segnet alles Volk die seinen Namen fürchten beide klein und große. /		<i>[Zsolt. 115:13]</i> Megáldja azokat, a kik féltek az Urat, a kicsinyeket és a nagyokat.

19c ábra

A 115. zsoltár szövege (5/3)

A PSALM 115		
SZÖVEGE (5/4)		
Mendelssohn átírata		
/ Mendelssohn német nyelvű változata /		
Károli-féle fordítás		
3. ARIO SO – Adagio non lento		
<i>Adjiciat Dominus super vos, super vos et super filios vestros.</i> [Zsolt. 113b:22]	<i>Adjiciat Dominus super vos, super vos et super filios vestros.</i> [Zsolt. 115:14]	<i>Adjiciat Dominus super vos, super vos et super filios vestros.</i> [Zsolt. 115:14]
/ Der HERR segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder! /	/ Er segne euch je mehr und mehr, Euer Haus und alle Eure Kinder. /	
4. CHOR – Grave, Con moto		
<i>Non mortui laudabunt te, Domine, neque omnes qui descendunt in infernum:</i> [Zsolt. 113b:25]	<i>Non mortui laudabunt te, Domine, neque omnes qui descendunt in infernum:</i> [Zsolt. 115:17]	<i>Nem a meghaltak dicsértik az Urat, sem nem azok, a kik alszállanak a csendességbe.</i> [Zsolt. 115:17]
/ Die Toten werden dich, HERR, nicht loben, noch die hinunterfahren in die Stille; /	/ Die Todten werden dich nicht loben, o Herr; alle die hinunter fahren in die Stille. /	
<i>sed nos qui vivimus, benedicimus Domino, ex hoc nunc et usque in saeculum.</i> [Zsolt. 113b:26]	<i>sed nos qui vivimus, benedicimus Domino, ex hoc nunc et usque in saeculum.</i> [Zsolt. 115:18]	<i>De mi aldjuk az Urat mostantól fogva mindörökké. Dicsértétek az Urat!</i> [Zsolt. 115:18]
/ sondern wir loben den HERRN von nun an bis in Ewigkeit Hallelujah! /	/ Doch wir, die leben heut, loben dich, den Herrn, vom Anbeginn bis in Ewigkeit, Hallelujah. /	

A Psalm 115		
SZÖVEGE (5/5)		
Vulgata Clementina / Luther-féle Biblia /	Mendelssohn átirata / Mendelssohn német nyelvű változata /	Károli-féle fordítás
[Zsolt. 113b:9] Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam: / Nicht uns, HERR, nicht uns, sondern deinem Namen gib Ehre, / [Zsolt. 113b:10a] super misericordia tua et veritate tua; / um deine Gnade und Wahrheit! /	Non nobis Domine, sed nomini tuo da gloriam: / Nicht unserm Namen, Herr, nur deinem geheiligten Namen sei Ehr' gebracht. / super misericordia tua et veritate tua; / Lass deine Gnad' und Herrlichkeit und Wahrheit uns umleuchten. /	[Zsolt. 115:1a] Nem nekünk Uram, nem nekünk, hanem a te nevednek adj dicsőséget, [Zsolt. 115:1b] a te kegyelmedért és hűségédért!

19e ábra

A 115. zsoltár szövege (5/5)

Der 42^{sten} Psalm

WIE DER HIRSCH SCHREIT

Történeti áttekintés

Mendelssohn a *Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr* szövegkezdetű művének komponálását követően¹ mintegy hét éven keresztül nem fordította figyelmét a zsoltárszövegek felé. E várakozás azonban meghozta gyümölcsét, ugyanis saját maga – és egyes kortársai – véleménye szerint is addigi legjobb műalkotását hozta létre 1837-ben. „Azon kevés darabjaim egyike [...], amelyet a mai napig annyira szeretek, mint annak idején, mikor megírtam.”² – vélekedett Mendelssohn a *Wie der Hirsch schreit* szövegkezdetű zsoltárkantátájáról egyik levelében.

Hasonlóan elismerő véleményt alkotott a műről Robert Schumann, aki így vélekedett az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1838. januári számában: „[Mendelssohn] ebben a 42. zsoltárban éri el a legmagasabb fokot egyházzeneszerzőként, azt a fokot, amely az új egyházi zenében egyáltalán elérhető.”³ Úgy tűnik, a mézeshetek alatti kompozíciós időszak⁴ zeneműveire is jó hatással bírt. „Egy zsoltár, amelyben egy kórus és egy szólódarab rendkívüli örömet okoz nekem”, meséli Mendelssohn egyik Klingemannnak címzett levelében.⁵ Egyéb levelezéseiben is „messze a legjobb egyházi darabom”⁶, „az egyik kedvenc művem”⁷, valamint „egy kedvenc darabom”⁸ kifejezésekkel lelkesedik a *Der 42^{sten} Psalm* című zsoltárkantátájáról.

¹ Első zsoltárkantátáját 1830-ban írta, majd azt vélhetően 1835 májusában dolgozta át.

² „eins der wenigen Stücke von mir [...], die mir noch jetzt so lieb sind, wie während ichs schrieb.” FMB és Cécile Mendelssohn Bartholdy 1838. január 20-i levele Lipcséből Mailandba Ferdinand Hillernek. In: *Briefe* 5. 471.

³ „in diesem 42. Psalm auf der höchsten Stufe steht, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat.” In: Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. II.* (Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1854.) 166.

⁴ Wolfgang Dinglinger: „Der 42. Psalm »Wie der Hirsch schreit« op. 42 für Solostimmen, gemischten Chor und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 599–604. 600.

⁵ „und einen Psalm, in dem mir ein Chor und ein Solostück absonderlich viel Freude machen.” Mendelssohn 1837. június 24-i levele Frankfurt am Mainból Londonba Carl Klingemannnak. *Briefe*, 5. 289.

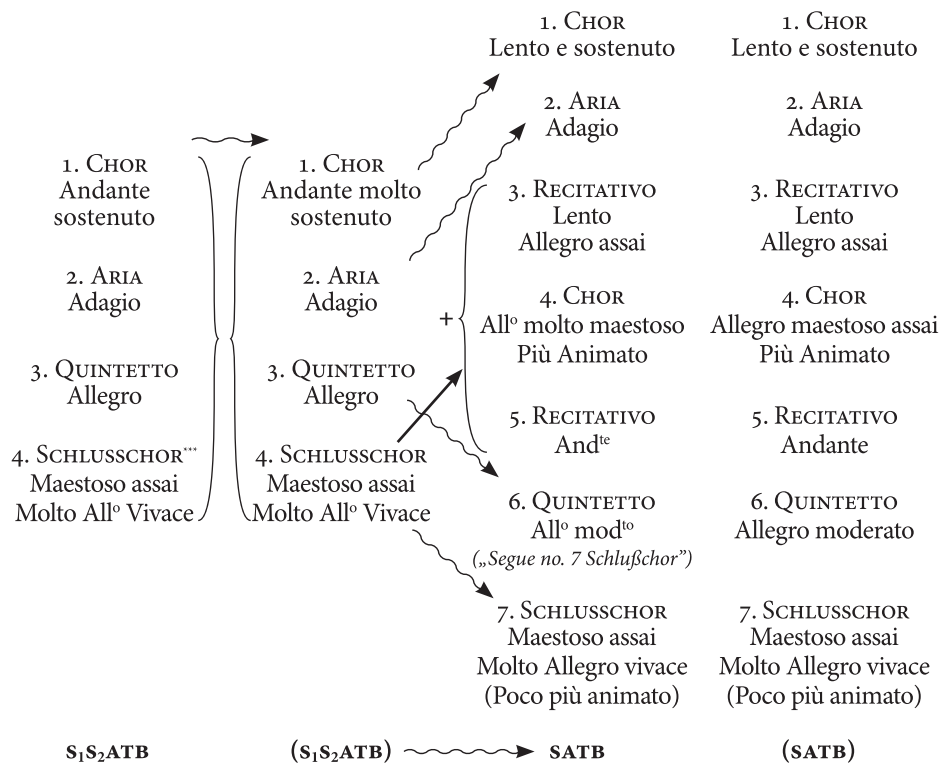
⁶ „ich bei weitem für mein bestes geistliches Stück halte.” In: Mendelssohn 1837. december 12-i levele Lipcséből Dessaubá Julius Schubringhoz. In: *Briefe* 5. 427.

⁷ „ein Lieblingsstück von mir.” In: Mendelssohn 1838. április 13-i levele Berlinből Perlebergbe [Friedrich Gustav] W[ilhelm] Steinbecknek. In: *Briefe* 6. 111.

⁸ „ein Lieblingsstück von mir.” In: Mendelssohn 1838. május 7-i levele Berlinből Braunschweigba Carl August Dohrnnak. In: i.m. 126.

*A Psalm 42**Wie der Hirsch schreit**(MWV A 15, op. 42)***VÁLTOZÁSAI**

1.	≈	2.	≈	3.	≈	4.**
keletkezés: 1837-es nászút, bef.: 1837. V. vége		keletkezés: 1837. XII. 22.		keletkezés: 1838 eleje		keletkezés: 1838 vége – 1839 eleje
bemutató: —		ősbemutató: Lipcse, Gewandhaus 1838. I. 1.		bemutató: 1838. II. 8.*		kiadás: 1838/1839.

* Ezen a koncerten a *DER 115^{STEN} Psalm* is elhangzott.

** Publikált változat.

Kiadva: 1838-1839., Lipcse, Breitkopf & Härtel.

(zongorakivonat: 1838. október; zenekari szólamok: 1839. január; partitúra: 1839. március)

*** A négytétéles változat zárótételében valószínűleg csak a *Maestoso assai* rész szerepelt.**20. ábra**

A 42. zsoltár változásai

Ez az öröm nem jött könnyen, ugyanis Mendelssohn – ahogyan azt más kompozícióinál is gyakorta tette – művének végső, kiadásra szánt változatát átalakítások során érte el. Az eredetileg a mézeshetek alatt írt négytétéles változatot az 1838-as újrakiadás ösbemutatóját követő hetekben három további tétellel egészítette ki, és az eredeti verzió anyagát is átdolgozta. Írásom terjedelmi korlátai és a mű fennmaradt kéziratának hiányosságai okán annak keletkezéstörténetét nem fejtem ki részletesen, azt csupán felvázolom az előző táblázatban (20. ábra).⁹

A PSALM 42 Wie der Hirsch schreit (MWV A 15, op. 42) METRONÓMSZÁMAINAK VÁLTOZATAI		
<i>Mendelssohn 1839. XI. 29-én a Breitkopf & Härtel Kiadónak küldött levelében javasolt metronómszámok</i>		<i>a Breitkopf & Härtel első kiadásában szereplő metronómszámok</i>
♩ = 92	1. CHOR – Lento e sostenuto	♩ = 96
♩ = 100	2. ARIA – Adagio	♩ = 100
♩ = 112	3. RECITATIVO – Allegro assai	♩ = 112
♩ = 116	4. CHOR – Allegro maestoso assai	♩ = 120
♩ = 92	Più animato	♩ = 92
♩ = 144	5. RECITATIVO – Andante	♩ = 132
♩ = 152	6. QUINTETTO – Allegro moderato	♩ = 160
♩ = 116	7. SCHLUSSCHOR – Maestoso assai	♩ = 120
♩ = 100	Molto Allegro vivace	♩ = 100
♩ = 108	Poco più animato	♩ = 112

21. ábra

a 42. zsoltár metronómszámainak változatai

⁹ A mű szövevényes keletkezéstörténetéről lásd Jeffrey S. Sposato: *A New History of Mendelssohn's Psalm 42* (In: *The Choral Journal* IL/9 [2009. március]: 8-27.) című cikkét, különös tekintettel annak 17. oldalát, ahol a szerző részletesen tárgyalja azt, hogy hová tűnhetett a mű eredeti változatának fináléja. Erre disszertációmban helyhiány miatt nem térek ki részletesen.

A mű kiadásakor Mendelssohnak egyebek mellett¹⁰ a mindenkori interpretációk egyik kulcsfontosságú problémájával kellett szembenéznie. Mivel a zeneszerző a Breitkopf & Härtel kiadónak címzett egyik levelében művének más dirigensek által diktált tempók miatt aggodalmát és elégedetlenségét fejezte ki, ezért arra az egyezsége jutottak, hogy műve kiadásra váró kottáiban a metronómszámok feltüntetésre kerüljenek.¹¹ Bár Mendelssohn a metronómszámokat megküldte (21. ábra), azonban a nála és a kiadónál lévő metronómszámok szinkronitását megkérdőjelezte. Hogy kételyeit eloszlassa, utóbbi szerkezetet kölcsön is kérte.¹²

Egy előadás megfelelő tempóválasztásának problémaköre természetesen nem csak jelen esetben releváns. A korabeli kritika sokszor bírálta Mendelssohnt a művek gyors, majdhogynem hajsza-érzetű előadásai miatt.

Mendelssohn csak a 42. zsoltárba és a 98. zsoltárba komponált orgonát. Az előbbibe minden valószínűséggel a mű monumentalitása és a szöveg jellege okán, utóbbiba pedig a mű ősbemutatójával szolgáló helyszín¹³ – ezáltal az alkotás funkciója – és az ottani papi nyomás hatására került bele a hangszerösszeállításba.

Elemzésem törzsét az előzőekhez hasonlóan a mű végső, publikált változata adja, annak a korábbi verziókkal való lényegesebb eltéréseit és az azokkal kapcsolatos gondolatokat az egyes tételek elemzéseinek későbbi szakaszaiban fejtem ki.

¹⁰ Mendelssohn a Breitkopf & Härtel, műve első kiadójával való többszöri levélváltás után tudta csak véglegesen jóváhagyni zsoltárkantatájának publikálható változatát.

¹¹ „Stehn über der Partitur meines 42^{sten} Psalms Metronombezeichnungen? Ich habe die Chöre einigemal seit meiner Abreise in einem Tempo gehört, daß es ein Graus war.” Mendelssohn 1839. V. 30-i düsseldorfi levele a Breitkopf & Härtel kiadóhoz. In: *Briefe* 6. 394.

¹² „Vor einiger Zeit war zwischen uns die Rede von Hinzufügung der Tempi nach Mälzls Metronom zu meinem 42^{sten} Psalm. Ich vergaß nachher wieder davon auswärts darum angegangen worden, und da ich grade diese Tempi leider sehr oft vergeifen gehört habe, so wäre mirs doch lieb, wenn die richtigen bekannt würden. Es sind folgende: [...] Doch würde ich Sie bitten, mir durch Ueberbringer auf eine Viertelstunde einen Ihrer Metronome zuzuschicken, damit ich auch gewiß bin, daß meiner richtig geht, und nicht etwa phlegmatisch oder sanguinisch. Vielleicht könnten Sie die Bezeichnungen dann auf irgend eine Art in den jetzigen, oder etwaigen spätern Exemplaren eintragen lassen.” FMB 1839. november 29-i levele Lipcséből Lipcsébe a Breitkopf & Härtel Kiadónak. In: *Briefe* 7. 87.

¹³ A Berliini Dóm.

Műelemzés

1. tétel – *Lento e sostenuto*

Mendelssohn a *Wie der Hirsch schreit* első tételében az általa viszonylag ritkán használt 6/4-es ütemmutatót alkalmazza. Zsoltárkantátáiban mindössze a *Kommt, lasst uns anbeten* II. tételében¹⁴ ír elő ilyen metrumjelölést. Hatos lüktetést még a *Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr* II. tételében alkalmaz 6/8-os ütemmutató formájában. Két oratóriuma közül is csak az *Éliásban*¹⁵ ír 6/4-et egyik *ariosójában*. Ezeken kívül a nagy apparátust alkalmazó kompozíciói közül még a *Märchen von der schönen Melusine*¹⁶ című koncertnyitánya 6/4-es ütemmutatójú. Talán furcsa megfigyelés – és minden bizonnyal túlságosan messzemenő következtetést nem is érdemes levonni belőle –, de mintha ezzel a ritka ütemmutatóval az F- és a C-dúr hangnem járna együtt.

A kéziratból¹⁷ világosan látszik, hogy Mendelssohn a szóban forgó tétel első ütemeinek anyagát – vagyis az egész mű valószínűsíthetően első gondolatait – először nem 6/4-ben, hanem 3/2-ben, azonban a 6/4 kiírása nélkül jegyezte le. E nyitószakasz zenei anyagát a további változatokkal összevetve¹⁸ arra a következtetésre lehet jutni, hogy Mendelssohn a tizedik ütemtől kezdődően meggondolta magát, és elképzeléseit újragondolva az anyagot a továbbiakban az előzményekhez képest diminuált formában – a félkotta értékű lüktetési egységet negyed értékűre módosítva – vetette papírra (22. ábra).



22. ábra

42. zsoltár – az I. tétel vázlatának első két sora (1837)
(Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 19, 15. oldal)

¹⁴ Ezt részletesen kifejtve lásd a *Negyedik fejezetben* a 98. zsoltár elemzésénél.

¹⁵ Az *Éliás* XXXVII. *Arioso* tételében (*Andante sostenuto*).

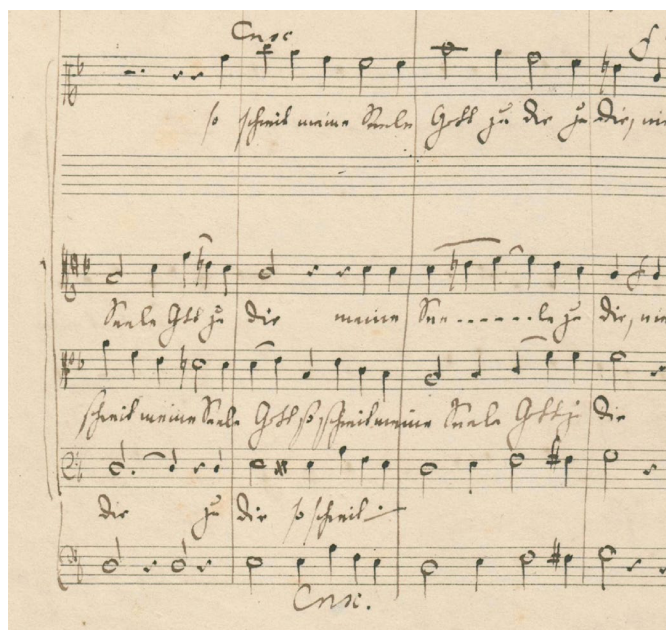
¹⁶ *Konzert-Ouvertüre Nr. 4 zum Märchen von der schönen Melusine* (MWV P 12, op. 32).

¹⁷ Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 19.

¹⁸ A későbbi fogalmazványokkal, valamint a kiadott verzióval összehasonlítva.

Mendelssohn olykor más műveiben is korrigálta az ütemmutatót. Következő, *Kommt, lasst uns anbeten* szövegkezdetű zsoltárkantátájának vázlatainál is jól látható, hogy a metrumot a mű írása során megváltoztatta.¹⁹

Ezen módosításokon kívül a darab egy további jelentős változtatáson esett át. A mű énekkari anyagát Mendelssohn eredetileg öt szólamra komponálta, azt négyszólamúvá csak annak átdolgozása során redukálta. E tétel új változatának kottaképe azonban igen szokatlan, ugyanis a négy kóruszólamnak öt sornyi helyet hagyott, a szoprán és az alt közti sorba semmit sem jegyzett le (23. ábra).



23. ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), I. tétel, 21-23. ütem (a kórus és a bőgő szólamai)
(N.Mus.ms. 106, 4. oldal)

Erre az üresen hagyott sorra talán az lehet a magyarázat, hogy Mendelssohn a mű első oldalának átírása során a korábbi verzió kottájából az egyes szólamok kulcsait még automatikusan másolta – az első oldalon még mind az öt énekkari szólamnak írt kulcsot. Ezt követően kezdhette meg a kórus hangszerelésének újragondolását.

Különös megoldás, hogy bár Mendelssohn a partitúrában négy kürtöt írt elő, azonban azok játszanivalója – az egész mű során – csupán két különálló, azonos szólamra oszlik, ezáltal hozva létre egy dús rezes hangzást.²⁰

¹⁹ A 95. zsoltár II. tételének (*Andante, Allegro assai vivace*) 1-127. ütemeit Mendelssohn eredetileg 3/4-ben jegyezte le, később írta át az ütemmutatót 6/4-re és satírozott ki minden második ütemvonalat. Lásd a *Negyedik fejezetet*.

²⁰ A rézfúvós hangszerek e műben történő különös használatáról lásd a 92. oldalt.

A nyolcütemes zenekari bevezető tagolhatósága mintegy előrevetíti az egész tétel aszimmetrikus formaalkotási struktúráját. A zenekari bevezető nyolc üteme az általánosabb 4+4-ütemes felosztás helyett 3+5-ütemes egységekre bontható. E bevezetőt követően az alt kóruszólám az ötütemes, jellemzően szekundlépésekben mozgó, lírai főmotívumot (1. motívum) (21. kottapélda) exponálja. Ezalatt a tétel valamennyi, a XLII. zsoltár második sorának Mendelssohn által átfogalmazott szövege – „*Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir. [Mint a szarvas kívánczik a folyóvizekre, úgy kívánczik az én lelkem hozzád, oh Isten!]*” – megszólal. Mendelssohn a darabjaihoz választott szövegeken gyakran ejt változtatásokat.²¹



21. kottapélda

Mendelssohn: 42. zsoltár – I. tétel, 9-13. ü., 1. motívum (alt kóruszólám)

E témára minden bizonnyal Händel *As pants the hart*²² című kompozíciója III. tételének egyik témája hatott (22. kottapélda).²³



22. kottapélda

Händel: *As pants the hart* – III. tétel, 32-35. ütem (alt kóruszólám)

A zenekari bevezető anyagából eredeztethető első vokális motívumot (1. motívum) – annak először történő teljes elhangzását követően – a kórus többi szólama fél- és együtemenkénti belépéssel imitálja. Az idáig rendkívül stabil tonikai területről (F-dúr) az anyagot csak a 16. ütemben megszólaló első alterált hang, egy *esz* (leszállított hetedik fok) mozdítja el a szubdomináns irányába. Egy egy ütemen át tartó

²¹ Sposato: *A New History*. 15–16.

²² HWV 251^b.

²³ Mendelssohn 1835-ben Händel *Chandos Anthem* című opuszából három, az *As pants the hart*, az *O come le tus sing* és az *O praise the Lord* című művet megszerezte, és az elsőt közvetlenül a 42. zsoltár komponálása előtti időszakban vezényelte is. In: Peter Ward Jones: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, III.* (Tutzing: Hans Schneider, 1989.) 285.

zárlat után a következő két ütemben a polifon szövet váratlanul homofonná válik, majd a zenei matéria a B-dúr területről kiindulva az alaphangnem dominánsára (C-dúr) érkezik.

A tétel különlegessége, hogy Mendelssohn egyazon szöveghez különböző zenei anyagokat komponál, így a már a kórus első megszólalásakor elhangzott szöveg egyes részei új zenei matériát kapnak. A 2. motívum (23. kottapéllda) – amelynek szövegét már az 1. motívum tartalmazta – az alaphangnem dominánsáról indul, szintén imitációs szerkesztéssel. E három és fél ütemes szakaszt követően ismét az 1. motívum jelenik meg, amelynek továbbfejlesztett változata zárja ezt a nagyobb zenei egységet.



23. kottapéllda

42. zsoltár – I. tétel, 20-22. ü., 2. motívum (alt kóruszóló)

A 32. ütemtől kezdődően a darab első taktusai csekély dallami és hangszerelési változtatással az alaphangnem dominánsán, C-dúrban megismétlődnek. Az elsőhegedű-szólam ritmikai sűrítése a következő formai egység kezdetét jelzi.²⁴ A korábban már elhangzott 2. motívum kismértékben variált anyaga a szoprán-alt-tenor-basszus szólamokban kétütemes eltolásokkal tér vissza. A harmóniak a szekvenciális belépések következtében egyre inkább távolodnak az alaphangnemtől, a fúgaszerű szerkesztésű szövet pedig mind a hangszerelés, mind a ritmikai változtatások által egyre sűrűbbé válik.

A darab elején *pianissimo* exponált, és az alt szólam által is először megszólaltatott lírai hangvételi, lágy motívumfej hangjai (1. motívum) az 52. ütemtől kezdődően *ff* és *sf* jelöléseket kapnak, így az anyag e lírai hangvétel felől mindinkább a drámai felé kezd fordulni. E mikromotívum az alaphangnem párhuzamos molljának dominánsán (d-moll V. foka) szólal meg. E négyütemes szakasz fejlesztett formában először az előző terület hangnemének szubdominánsán (g-moll), majd az alaphangnem dominánsán (C-dúr) ismétlődik meg.

A kórus augmentált hangjai felett a vonóskar hemiolát sugalló motívum-ismételtegetései a 66. ütemben kezdődő 1. motívum alaphangnemben való visszatérése

²⁴ A 36. ütemtől kezdődően.

során sem szűnnek meg. A vonóskar nyolcadoló zakatolása csak a kóruszólamokban újból megszólaló „*schreit*” szótag elhangzásakor ér véget. Az alt és a basszus kóruszólam által visszatérő 1. motívum második felét a szoprán-tenor szólampár visszhangszerűen ismétli. Közel három ütemnyi átvezetést követően egy kóda indul, amelyben az idáig csak negyed- és félkotta értékű hangok kombinációiból alkotott ritmusképletek – habár nem számottevően²⁵ – új elemmel, a nyújtott ritmussal bővülnek. A 80-82. ütemekben a kórus által harmonizált 1. motívum megszólalásakor a teljes zenekar – a basszus szólamot leszámítva – csupán egy „*f*” hangot²⁶ tart, amely a szoprán szólamnak a „*nach frischem*” szótagokon énekelt motívumát megváltoztatott ritmikával imitálja.

A 83. ütem egynegyedes felütésétől kezdődően a kórus a 2. motívum transzformált változatát a *cappella* énekli, amely frázis utolsó három szava – a „*Gott, zu dir*” – augmentált formában jelenik meg. Ehhez hasonló, barokk hatást tükröző zárlati augmentáció Mendelssohnnek nemcsak e művében, hanem más kompozícióiban is rendkívül gyakran előfordul.²⁷

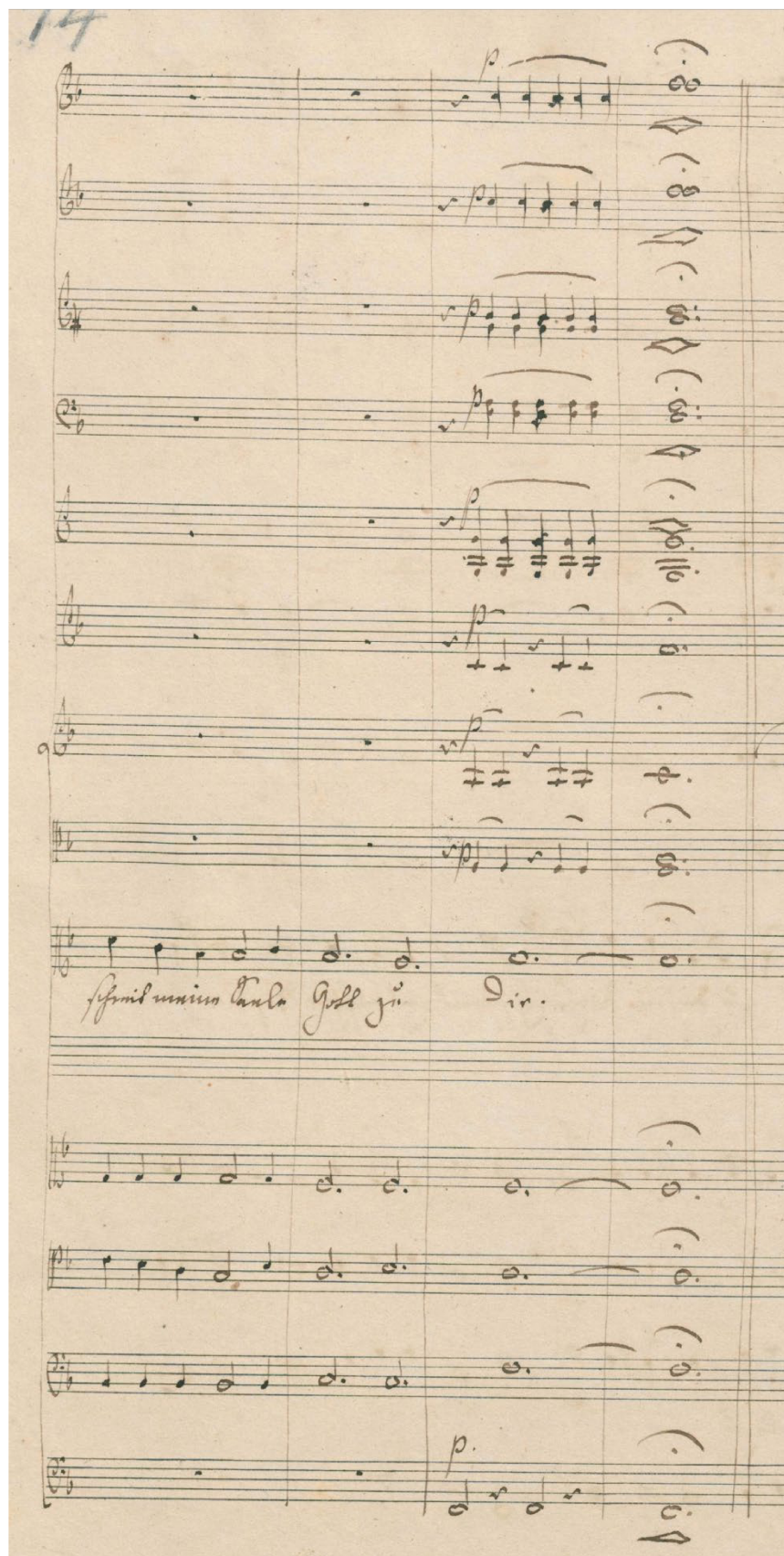
Az utolsó két ütemben a magasvonósok szinte a teljes tételen átívelő jellegzetes ritmikájú motívumukkal,²⁸ a fúvóskar az ismételt hangjaikkal, az utolsó ütemben pedig a teljes zenekar duzzasztójeles tartott hangjaival zárja az első tételt. Fontos megjegyezni, hogy Mendelssohn csak a zenekari szólamokban alkalmaz ilyen jelölést, a kóruszólam tartott hangjain nem, ezáltal teszi a szöveget az utolsó akkordon is dinamikai szempontból differenciálttá (24. ábra).

²⁵ Mindössze két megszólalás (75. és 79. ü.) erejéig.

²⁶ Különböző oktávokban.

²⁷ Oratorikus művei közül például a *Christus* (MWV A 26, op. 97) *Hinweg mit diesem* szövegkezdetű tételrészének utolsó ütemeiben.

²⁸ Egy negyedszünet és két egynegyed értékű hang.



24. ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), I. tétel, 83-86. ütem (partitúra)
(N.Mus.ms. 106, 14. oldal)

2. tétel – *Adagio*

Az egész második tétel zenei materiája az első tétel szövetével ellentétben két világos rétegre, dallamra és kíséretre különül el.

A tizenkétütemes zenekari bevezető anyaga egy olyan többszörösen bővített zenei mondat, mely valójában – az ütemek/ütempárok súlyviszonyait tekintve – egy félütemes felütéssel a második ütemben kezdődik, és amely szerkezetet az aszimmetria jellemez.²⁹ E szakasz oboa exponálta témáját (dallamot) (24. kottapélda) a szoprán szólóénekes a zsoltár harmadik versének szövegével – „*Meine Seele dürestet nach Gott, nach dem lebendigen Gotte! [Szomjuhozik lelkem Istenhez, az élő Istenhez]*” – ismétli meg és fejleszti tovább. A zenei mondat négyütemnyi egységének elhangzását követően a szoprán szólista motívumához az oboa jellegzetes, a már a zenekari bevezetőben exponált *sforzató*kkal indított, sóhajszerű motívumcsírája társul, ezáltal az az énekes szólama ellenszólamává válik.

14

Soprano solo

Mei-ne See-le dü-r-stet nach Gott, nach dem le-ben-di-gen Got - te,

24. kottapélda

42. zsoltár – II. tétel, 13-17. ütem (a szoprán szólista szólama)

Az anyag az alaphangnem (d-moll) párhuzamos dúrjának dominánsa felé (F-dúr domináns) tart, majd a 2+2 ütemes külső bővítés, amelynek következtében az aszimmetrikus tagolás a szimmetria irányába tart³⁰, a következő nagyobb, a „*Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue? [mikor mehetek el és jelenhetek meg Isten előtt?]*” szövegű formai egységre vezet át.

Valamennyi szólam közel azonos dinamikai jelekkel ellátott hangjaival szembeütönik a 37. ütem „*Gottes*” szavára történő szélsőséges mértékű, sehol máshol elő nem forduló dinamikai differenciáltsága. Itt a *tutti crescendót* követően a *piano* kíséret közben egyedül a szopránszólista anyaga teljesedik ki *forte*. Az anyag ezen a területen az alaphangnem párhuzamos dúrjába, F-dúrba modulál.

²⁹ A zenekari bevezető tagolása: 1+4+2+5.

³⁰ A 18-24. ütemek 2+2+3 tagolhatóságát követően a 25. ütemtől kezdődően az anyag tagolása 2+2 + 4+4+4-es ütemekre osztható.

Az első motívumnak (dallam) a 40. ütemben dúrban visszatérő, ismét az oboán megszólaló anyagát az énekes szólista *marcató*val indított felkiáltásai szakítják meg. Ezt Mendelssohn a zsoltár 3.b versének szövegével szekvenciálisan továbbvezeti, így a dallam a 45. ütemben az alaphangnem szubdominánsán (g-moll), majd az 51. ütemben az alaphangnemből is megismétlődik.

Mendelssohn – ahogyan más egyéb esetekben is³¹ – a zsoltárnak a tétel elején már elhangzott szövegét és annak motívumát hozza vissza. A szoprán szólista az oboa tizenhatodmozgású motívumát folytatja, majd egy *fermatás* zárlat után kerekíti le azt a „Gott” szótagon énekelt tonikára érkező hangjával.

A 60. ütemben kezdődő kódá az első motívum második felének jellegzetes, lefelé ívelő hármashangzat-felbontású anyagából idéz. Ez a zárószakasz a tétel leginkább szimmetrikus formai egysége.³² A pikárdiai terces tonikai (d-moll) záróakkord – amely leginkább az alaphangnem szubdominánsának (g-moll) dominánsán való plagális zárlattal történő oldás érzetét adja – a harmadik tétel első akkordja is egyben. Mendelssohn ezzel a tételközi elíziós technikával él a 4. és az 5. tétel kapcsolódási pontjainál is.

A zeneszerző már az 1837-es verzióban is alkalmazta a tétel végén található „*attacca subito no.3*” jelölést. Annak a változatnak a negyedik tétele az új, kiadott kottában a *No.7* számot viseli.³³ Mendelssohn tehát a mű átdolgozásai során e két tétel közé ékelte be az újonnan megírt részeket.

Megjegyzendő még, hogy az 1846-ban keletkezett *Éliás XXXVII.*, „*Ja, es sollen wohl Berge weichen*” szövegkezdetű basszus *arioso* a zsoltárkantáta ezen tételével különös formai és hangszerelésbeli hasonlóságot mutat. Mendelssohn nemcsak korábbi kompozícióinak formáit használta fel újból, hanem akár több ütemből álló szakaszokat, esetleg egyes tételrészeket vagy tételeket is átemelt későbbi művébe vagy műveibe.³⁴

3. tétel – *Recitativo. Non troppo lento*

Ez a tétel két jól elkülöníthető szakaszból áll, amelyek közül az elsőben érhető tetten leginkább a händeli hatás. A zenemű e legrövidebb egybefüggő formai egysége egy

³¹ Sok egyéb eset mellett a 98. zsoltár I. tételében.

³² Ez a rész a 61. ütemtől kezdődően egészen a tétel végéig 2+2+2+2-ütemes egységekre tagolható.

³³ Lásd a 20. ábrát.

³⁴ Ezt a negyedik és a hetedik tétel elemzésénél fogom bővebben kifejteni.

recitativo. Bár Mendelssohn az ez idő tájt keletkezett műveibe, többek között a *Paulus*ba is komponált *recitativót*,³⁵ azonban zsoltárkantátái közül a 42. *zsoltár* az első,³⁶ amelyben ez a forma teret kap.

A mindössze nyolcütemes, a szoprán szólistán kívül csupán vonósokat alkalmazó *recitativo* három részre osztható, ezek határait az egyes tempómegjelölések jelzik.³⁷ Az első a „*Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht, weil man täglich zu mir saget: [Könnyhullatásom volt kenyerem éjjel és nappal, mikor mindennap azt mondták nékem:]*” szövegre komponált szakasz, amely egy külső bővítés, a motívumvég és ezáltal a szöveg egyes kifejezéseinek ismétlése révén négyütemesre duzzad. A *recitativók*ban való szövegi ismétlés rendkívül ritka jelenség, zsoltárkantátái közül erre csupán a *Kommt, lasst uns anbeten*ben található példa.³⁸

Ezután a szöveg leglényegesebb mondata, a „*Wo ist nun dein Gott? [Hol van a te Istened?]*” egy együtemes *Lento* szakaszban mindössze egyszer hangzik el. Az anyag ezen ütemek alatt e tétel alaphangnemenek dominánsából (g-moll dominánsa) a-moll dominánsába modulál.

A kéziratból³⁹ világosan kivehető (25. ábra), hogy e domináns akkordon eredetileg koronák álltak, azt követően a következő, negyedik tétel azonnal indult. Mendelssohn a *fermatákat* valószínűleg műve újbóli javítása során húzta át, és ezzel egyidejűleg a *zsoltár* kihagyott szövegét ekkor zenésítette meg.

A tételrészt – az előbb említett mondat elhangzását követően – ismét egy *recitativo* követi. A *zsoltár* 5. versének első mondatát két részre osztja, a második motívum – „*Wenn ich dess' inne werde [Mikor ezekről emlékezem]*” – az első – „*so schütte ich mein Herz aus bei mir selbst: [megkeseredem lelkemben;]*” továbbfejlesztett változata. A szólista ismételt frázisainak határán – amely egyben a zenekari kíséret utolsó negyede – az ötödik fokú harmóniához szinte észrevétlenül egy szeptimhang társul, ezzel, valamint a szólista vezetőhangra való érkezésével képezve erős kohéziót a tétel soron következő, *Allegro assai* szakaszával.

³⁵ A *Paulust* 1836. április 18-án fejezte be. Később az *Élias* című oratóriumába, valamint a *Musik zu Ein Sommernachtstraum* (MWV M 13, op. 61) és a *Musik zu Athalia* (MWV M 16) színpadi kísérőzenéiben is alkalmaz *recitativót*.

³⁶ Zsoltárkantátái közül a 95. *zsoltár* V. tételének 78-86. és 114-124. ütemeibe ír *recitativót*. Lásd a *Negyedik fejezetet*.

³⁷ 1-4. ü.: Non troppo lento, 5. ü.: Lento, 6-8. ü.: Recitativo.

³⁸ Az V. tétel 118-119. és 120-121. ütempárjaiban található szintén szövegi ismétlés, azonban ott nem külső, hanem belső bővítésként jelenik meg.

³⁹ A héttételes verzió kéziratából.



25. ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), a *Lento* és az *Allegro assai* tétel határa (paritúra)
(N.Mus.ms. 106, 19. oldal)

Allegro assai

Annak ellenére, hogy Mendelssohn e tételrészben a teljes fafúvós- és vonóskart foglalkoztatja, a szöveg mégis rendkívül áttetsző marad, e könnyed hangzást a vokális szólamok szoprán szólístára és háromszólamú női karra való hangszerelése is segíti. A zenei matéria több, egymástól jól elkülöníthető rétegre oszlik. A szoprán szólísta motívumát (a dallamot) olykor a fafúvósok tartott hangjai erősítik, a mélyvonósok *pizzicatói* és a magasvonósok szüntelenül zakatoló, tizenhatod mozgású *staccatói* pedig ellenpontozzák. A tételrész szövege a zsoltár 5. versének második során alapszik, Mendelssohn annak egyes szakaszait szabadon ismétli – „*Denn ich wollte*

gern hingehen mit dem Haufen und mit ihnen wallen zum Hause Gottes, mit Frohlocken und mit Danken unter dem Haufen, die da feiern. [mert nagy csoportban vonultam ezelőtt és ujjongó örömmel és hálaadással vezettem őket, az ünneplő sokaságot, az Isten házáig.]”.

Az egy zenei mondatba – vagy akár periódusba – foglalt ütemek aszimmetrikus rendezése⁴⁰ leginkább az együtemes belső és külső bővítéseknek köszönhető. A szoprán szólólista által exponált harmincütemes szakasz anyaga a 39. ütemtől kezdődően⁴¹ a két szoprán és egy alt szólamra osztott háromszólamú női karban ismétlődik meg, ugyancsak az alaphangnemben (a-moll), az előzményekhez képest teljesen azonos szöveggel és szinte teljes egészében megegyező zenei anyaggal és hangszereléssel. A különbség a két megszólalásban csupán annyi, hogy az ismétléskor egyrészt Mendelssohn a dallamot a szólólista és a női kar között megosztja, másrészt helyenként nemcsak a hangszeres szólamokra, hanem a kórusra is harmonizálja azt. E hosszú szakasz a fűvósokon a 69. ütemben harmadszor is elindul, azonban két ütemmel később világossá válik, hogy a már kétszer elhangzott rész nem fog újból szóról szóra megismétlődni. Az énekesek a fűvósok által elkezdett első motívumot folytatják, utolsó „*Gottes*” szavuk a tétel lüktetési sebességéhez képest augmentált ritmikával, és bár a domináns harmónia alaphangján, mégis az alaphangnem kvintjén (*e* hangon) zárja a motívumot és ezáltal a vokális anyagot is. Az egyre töredezettebbé váló matéria utolsó akkordja a vonósok egyetlen *pizzicato* hangján és a fűvósok tartott akkordján szólal meg. Egy tétel ilyenén befejezésére már Mendelssohn előző zsoltárkantátájánál, a *Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr* második tétele is például szolgálhat. Ezenkívül oratorikus alkotásai közül többek között egyik színpadi kísérőzenéjében, az *Ödipus in Kolonos*⁴² VI., *Wer ein längeres Lebenstheil* szövegkezdetű tételének végén, instrumentális kompozíciói közül a *Konzert-Ouvertüre Nr. 4 – zum Märchen von der schönen Melusine*⁴³ című darabjaiban alkalmazza ezt a hangszerelési megoldást.

A tétel formája – hasonlóan a *Non nobis Domine* II. tételéhez – egy olyan „AA^vA^{vv}” variációs forma, amelyben a második tag az első szinte szó szerinti ismétlése, és amelynek harmadik tagja is az első anyagából építkezik.

⁴⁰ Az ütemek eloszlása a harmincütemes szakaszban (2+1+1+2 +1+1+3 +3+2 / + 2+4+3+5).

⁴¹ Az ütemek számozása a III. tétel elején a *Recitativó*val indul.

⁴² *Musik zu Oedipus in Kolonos* (MWV M 14, op. 93).

⁴³ *Konzert-Ouvertüre Nr. 4 – zum Märchen von der schönen Melusine* (MWV P 12, op. 32).

Különösen feltűnő jelenség, hogy a kitartott zárlati akkord legfelső szólama – amelyet Mendelssohn a nagyzenekarra való hangszerelés következtében rendszerint az első fuvolára ír – önálló motivikus anyagként a többi hangszer szólamától világosan elkülönül. Egyes feltételezések szerint ennek a tipikus, a kvintről az alaphangra lehajló tonikai moll hármashangzat-felbontásnak (25. kottapélda) zárlatba való komponálásának oka minden bizonnyal Mendelssohn azon gyerekkori zsinagógai élményeire vezethető vissza, amelynek során az ifjú zeneszerző az istentiszteletek alkalmával a tradicionális zsidó énekek végén elhangzott zárlati formulákat hallotta.⁴⁴

25. kottapélda

42. zsoltár – III. tétel, 80-81. ütem, lehajló motívum (kivonat)

4. tétel – *Allegro maestoso assai*

E tételnek az első nagyobb formai egységében megszólaló férfikara az előző tétel női kari hangzásával kontrasztál. A „*Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken [Miért csüggedsz el lelkem és nyughatatlankodol bennem? Bízzál Istenben, mert még hálát adok én néki]*” szövegre komponált férfikari motívum (1. motívum) helyenként kürtökkel, fagottokkal és a vonósokkal kettőzött hangjai mintegy *recitativó*ként vetítik előre a tétel majdan megszólaló anyagát. A matéria énekbeszédjellegét a férfikar

⁴⁴ Jack Werner: „The Mendelssohnian Cadence.” *The Musical Times* 97/1355 (1956. január): 17-19. 18.

motívumának csupán elszórt, néhány hangonként történő pontszerű zenekari megerősítése adja.

Mendelssohn ezt az anyagot hozzávetőlegesen öt évvel később⁴⁵ a XLIII. zsoltár szövegét feldolgozó *Richte mich, Gott* (MWV B 46, op. 78/2) szövegkezdetű *a cappella* művében szinte változtatások nélkül felhasználta (26a, 26b és 26c kottapélda). Mendelssohn valószínűleg azért alkalmazta ezt a módszert, mert a XLII. és a XLIII. zsoltár zárószakaszának azonos szövege tálcán kínálta számára ezt a lehetőséget.⁴⁶

E módszertől máskor sem idegenkedett, hiszen akár egész tételek zenei anyagait is újra felhasználta különféle műveiben. Erre kiváló példa a *Denn er hat seinen Engeln befohlen*⁴⁷ szövegkezdetű *a cappella* kompozíciója, amelyet annak keletkezése után két évvel az *Éliás* című oratóriumába zenekari szólamok hozzáírásával beemelt.⁴⁸

A második, *Più animato* tempómegjelölésű formai egységben az előadói apparátus a darab során eddig még meg nem szólaló trombitákkal és harsonákkal bővül.⁴⁹ A tétel nyolcadik ütemétől exponált kétütemes „*Harre auf Gott!*” szövegű motívum (2. motívum) itt a női karon szólal meg, annak anyagát a fúvóskar kettőzi. A kórus *tutti* belépésétől kezdődően a 2. motívum második részének ritmikája a „*Denn ich werde ihm noch danken*” szövegnél mintegy kisimul, ettől kezdve – néhány nyújtott ritmustól eltekintve – szinte minden szótag félkotta értékűvé válik. Jelentős hangnemi kitérés eddig a pillanatig nem történik. Az anyag a szubdomináns irányába (B-dúr) ekkor mozdul el, majd a zsoltár 6. versének eddig el nem hangzott részeinek megszólalásakor – „*dass er mir hilft mit seinem Angesicht. [mert még hálát adok én néki az ő orcájának szabadításáért.]*” – szinte azonnal irányt vált az alaphangnem dominánsa (C-dúr) felé. A „*dass er mir hilft*” jellegzetes négyhangú motívuma a „*Harre auf Gott!*” anyagának dallami variációja. Az alt kóruszólam e szakasz során

⁴⁵ Az 1844. január 3-i keltezésű művet 1845 márciusában dolgozta át.

⁴⁶ Megjegyzendő, hogy a 42. és a 43. zsoltár eredetileg egyetlen zsoltárként állt a Bibliában – ez 46 kéziratban így van –, azokat csak a görögre való fordítás alkalmával szedték ketté és számozták őket külön. Ez azóta is így maradt. Lásd: Frank-Lothar Hossfeld és Erich Zenger: *Die Psalmen I: Psalm 1-50.* (Würzburg: Echter Verlag, 1993.) 265-271., valamint Kálvin János: *Zsoltármagyarázatok.* (ford.: Szabó Miklós) H. n., 2011. (Kézirat, http://www.refkossuthter.hu/sites/default/files/fajlok/kalvin_zsoltar.pdf) (Utolsó megtekintés: 2021. október 20.).

⁴⁷ MWV B 53.

⁴⁸ Mendelssohn az *a cappella*-változatot 1844. augusztus 15-én, az *Éliást* pedig 1846-ban írta meg és 1847-ben dolgozta át. Az, hogy ezt a tételt pontosan mikor illesztette az oratóriumába, aligha feltárható.

⁴⁹ Tromba I/II in Do/C, Trombone Alto, Tenore és Basso.

kromatikusan süllyedő motívuma a későbbi ütemekben más szólamokban is megjelenik.⁵⁰

Allegro maestoso assai

Tenore
Basso

Più animato

26a kottapélda

42. zsoltár – IV. tétel, 1-17. ütem (tenor és basszus kóruszólám)

Allegro moderato

Soprano
Alto

f Tenore

26b kottapélda

Richte mich, Gott (első változat) – 73-88. ütem (kivonat)

Allegro maestoso

Soprano
Alto

f Tenore

26c kottapélda

Richte mich, Gott (második változat) – 80-95. ütem (kivonat)

Ezt követően a vonóskarral megerősített férfikarnak a 2. motívum dominánsan történő megszólalására (C-dúr) a női kar fúvóskarral kopulázott motívuma a tonikán válaszol (F-dúr). E szakasz a teljes énekkar szimultán megszólalásakor ismét az

⁵⁰ Az 51. ütemtől a tenorban, majd az 54. ütemtől kezdődően a basszusban ismétlődik meg.

alaphangnem szubdominánsába tekint ki (B-dúr), mely területről a tétel során az már csak a tonika felé kanyarodik vissza. A háromfelé osztott előadói apparátus – énekkar, fúvóska és vonóska – az eddig még meg nem jelenített kombinációban, a tiszta fúvóska és a vonóska felelgetésében a négyhangos motívum többszöri megszólalása során érvényesül. E kétütemes motívum utolsó, hangsúlytalan hangja a fúvóskaiban háromszor is elhangzik, mindemellett valahányszor *sf* jelölést kap.

Különös kapcsolat áll fenn a 42. zsoltár és az *Éliás* egyes anyagai között. Utóbbi mű XIII., *Baal, erhöre uns!* szövegkezdetű tételének több motívuma az előbbi kompozíció egyes frázisait szinte hangról hangra idézi (26d, 26e kottapéllda).

Az ötödik tétel a negyediket *attacca subito* követi. E kiírás az első változatban nem szerepelt, ugyanis az 5. tétel abban a változatban még nem létezett.

Andante grave e maestoso

Tenore *sf* *sf*
Baal, er - hö - re uns, Baal, er - hö - re uns, Baal er - hö - re

4 Soprano *sf* *sf* Tenore
uns! Baal, er - hö - re uns, Baal, er - hö - re uns, Baal er - hö - re uns! Wen - de

9 *sf* *sf* Soprano
dich zu un - serm_ Op - fer, Baal, er - hö - re, er - hö - re uns! Wen - de

13 *sf* *sf* *sf*
dich zu un - serm_ Op - fer, Baal, er - hö - re, er - hö - re uns!

26d kottapéllda

Richte mich, Gott (második változat) – 99-102. ütem (szoprán kóruszólam)

99 Soprano

Denn ich wer - de ihm noch dan - ken,

26e kottapéllda

Éliás – 11. tétel, Baal, erhöre uns!, 1-16. ütem (tenor és szoprán kóruszólam)

5. tétel – *Recitativo*

Mendelssohn a negyedik és az ötödik tételt is a már a második és a harmadik tétel határán alkalmazott elízióval köti össze. A vokális szólamot – ahhoz a helyhez hasonlóan – itt szintén a szoprán szólistára bízta. E tétel az előző *recitativo*tól többek között hangszerelésében tér el. Egyrészt a bőgő itt nem kap szerepet – ráadásul a cselló szólamnak komponált néhány hang is egyre inkább ritkul –, másrészt a tétel második felében a vonósokon kívül a fuvolák is megszólalnak.

A szoprán szóló már az első, *Recitativo* jelzésű ütemben elindítja a zsoltár 7., „*Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir [Istenem! elcsügged bennem az én lelkem]*” szövegű versét. Bár a *recitativo* használata minden bizonnyal Händel hatása, azonban annak 6/8-os ütemmutatója túlmutat a barokk mintákon. Händelnél – és általában a barokk zeneszerzőknél – ilyen metrumban íródott *recitativo* sehol nem fordult elő, ahhoz hasonló anyagokat *Ariosókként* jegyezték le.

A zenekar tempóban indított lendületes anyagát a szólista *recitativo*i kétszer is megszakítják. A *Recitativo* és az *Andante* (a továbbiakban *a tempo*) kiírások egészen a hetedik ütemig majdhogynem ütemenként váltják egymást, onnantól kezdve viszont az egyenletes lüktetés a tétel végéig megmarad. Az utolsó *a tempo* jelöléstől kezdődően Mendelssohn – a rá jellemző – együtemes zenekari bevezetővel indítja a következő, három jól elkülöníthető részre osztható nagyobb formai egységet. Ezt a mintegy együtemes felütést már a 115. zsoltárban is többször alkalmazta.⁵¹

Ahogy már korábban említettem, a szövegi ismétlés rendkívül ritka jelenség egy *recitativo* esetében. Ezalól azonban e tétel kivételt képez, ugyanis a zsoltár 7. és 8. sorának szinte valamennyi kifejezése akár többször is megismétlődik.

Mendelssohn az állandó *a tempo* résztől,⁵² azaz a zsoltár 8. versétől kezdődően ellentétbe helyezi a zenei materiát a szöveg tartalmával. A zeneszerző a „*Deine Fluten rauschen daher, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe brausen [Örvény örvényt hív elő zuhatagjaid hangjára]*” szöveget csupán az elsőhegedű-szólam mozgásával és a fuvolák tartott hangjaival festi le.

Egy koronás megállást követő nyolc ütem két négyütemes, szekvenciálisan ismétlődő egységekre tagolódik, melyben a szoprán szólistán – és a magasra hangszerelt cselló basszushangjain – kívül a kétvonalas oktávban mozgó első fuvola

⁵¹ Például a II. tétel 1. és 74., a IV. tétel 32. ütemében. Mendelssohn ezen kívül a 95. zsoltárban is ezzel a megoldással él. Lásd a *Negyedik fejezetet*.

⁵² A 7. ütemtől kezdődően.

és a magasvonósok játsszák a homofon, túlnyomórészt trochaikus ritmikájú anyagot. Az „*alle deine Wasserwogen und Wellen gehn über mich. [minden vízáradásod és hullámod összecsap fölöttem!]*” drámai, képszerű szöveg és az ezzel ellentétes kifejezésmóddal megjelenített zene közötti ellentét rendkívüli feszültséget hoz létre. Valószínűleg ezek azok az ütemek (27. kottapélda), amelyek miatt az egyébként „túlzott szentimentalizmussal” vádolt⁵³ Mendelssohnt a kortársai mégis elismerő kritikával illették, és ami miatt maga Mendelssohn is egyik kedvenc alkotásának tekinthette e kompozíciót.

Fl. *pp* *tr*

Vl. I *pp* *tr*

Vl. II *pp*

Vla. *pp*

Soprano solo
al - le dei - ne Was - ser-wo-gen und Wel-len geh'n ü - bermich,

Vlc. *p*

27. kottapélda

42. zsoltár – V. tétel, 14-17. ütem (partitúra)

Mendelssohn gyakorta alkalmazta azt a kohézióteremtő módszert, hogy egy tétel – leginkább – főmotívumát a záróütemekben transzformált formában visszaidézi. Itt – hasonlóan az első tételhez – olyan módon alkalmazza ezt a módszert, hogy a tétel elején már elhangzott „*Mein Gott*” szövegű felkiáltást az előzményekben eddig még nem szereplő zenei anyaggal indítja újra, és e szöveg folytatását – „*betrübt ist meine Seele in mir!*” – a második egység uralkodó, jellegzetes ritmikájú⁵⁴ motívumával ötvözi. Ennek a tételnek az egyetlen *forte* megszólalása és az azt követő, ismét *piano*

⁵³ <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/en/mendelssohns/biografien/felix-mendelssohn-bartholdy>. (Utolsó megtekintés: 2020. május 1.).

⁵⁴ Trochaikus lejtésű, egy negyed és egy nyolcad ritmusképletű anyaggal.

dinamikájú területe talán az egész kompozíció mélypontja. E megismételt szövegű, a későbbiekben még jelentős szerepet kapó szakasz⁵⁵ ekkor már nem *recitativó*ként, hanem állandó lüktetésű zenei materiaként jelenik meg.

6. tétel – *Allegro moderato*

Mendelssohn művészetében nem ritkán előtűnnek Händel mellett más zeneszerzők, közülük leginkább Bach hatásai is. Mendelssohn kompozíciós-technikai módszere ebben a tételben a szövegkezelés tekintetében utóbbi szerző *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106)* kantátájának *2d*⁵⁶ tételével mutat párhuzamot.⁵⁷ Ott a kórus „*Es ist der alte Bund*” szövege és annak motivikus anyaga a szoprán szólista „*Ja, komm, Herr Jesu*” materiájával áll ellentétben. Mendelssohn Bach számos más műve mellett ebből is készített – jelen esetben klarinét- és fagotszólamokkal kiegészített – átiratot. Ennek pontos dátuma nem felderíthető, azonban feltételezhető, hogy korábban készült, mint a jelenleg elemzett zsoltárkantátája. Így nem zárható ki, hogy e Bach-művel való foglalkozása is hatással lehetett a *Wie der Hirsch schreit* VI. tételének szerkezetére.

A 42. zsoltár Mendelssohn egyetlen zsoltárkantátája, amelyben a vokális anyagot egy kvintett, azaz egy szoprán, két tenor és két basszus szólista szólaltatja meg. Az énekes együttes mellett a kamaraszerű zenekari hangszerösszeállítás kontrasztál a többi, nagyzenekari tétellel. Itt a vonósokon kívül – az előző, *recitativo*-tételhez hasonlóan – még két fuvola szerepel. Mendelssohn a férfikari szólisták szólamait kopulázó anyagot, az első változatban fagottokra komponálta, azt csak művének átdolgozása során hangszerelte át csellókra.

E hatodik – a zsoltárkantáta első változata szerinti harmadik – tétel hangneme B-dúr, az előző tétel párhuzamos dúr hangneme. Bár az anyag különösebb harmóniai változatosságot nem mutat, azonban formai szerkesztésmódját tekintve vitathatatlanul a legösszetettebb. „Ha a kvintett nem sikerül [...], akkor az egész [zsoltár] nem fog sikerülni.”⁵⁸ – vallja meg Mendelssohn Klingemannnak írt egyik levelében.

⁵⁵ Lásd a 6. tétel elemzésénél.

⁵⁶ A *Neue Bach-Ausgabe* számozása szerint.

⁵⁷ Stuart Douglass Seaton: *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and Other Autograph Material*, Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 19. Doktori disszertáció. New York: Columbia University, 1977. (Kézirat). 154-155.

⁵⁸ „denn wenn das Quintett nicht geht, [...] so geht das ganze nicht.” FMB 1839. március 1-jei levele Lipcséből Carl Klingemannnak Londonba. In: *Briefe* 6. 331.

Különös zeneszerzés-technikai megoldás, hogy nem a *recitativót* éneklő szólista folytatja a következő tételt. A 42. zsoltár VI. tételének indulásakor a szoprán szólista anyaga a *recitativo* végén megszakad, azt a folytatásban a férfikari kvartett veszi át. A bináris felépítésű ütemkapcsolatokból álló férfikari motívum szinte teljes egészében homofon anyagát a zenekar mélyvonós szólamai kettőzik.

Míg a férfikari kvartett és a szoprán szólista a tételt egymással felelgető, különböző motívumokkal indítja, addig – azon túl, hogy a folytatásban az anyagok eltérései mindinkább csökkennek – az olykor teljesen különböző, olykor egymás frázisait idéző szólamok egyre inkább szimultán szólalnak meg.

Míg a kvartett a zsoltár soron következő, 9. versét – „*Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte, und des Nachts singe ich zu ihm und bete zu dem Gotte meines Lebens. [Nappal kiküldte kegyelmét az Úr, éjjel éneke volt velem, imádság az én életem Istenéhez.]*” – énekl, addig a szoprán a már az ötödik tételben elhangzott szöveget, a zsoltár 7. versének első sorát – „*Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir [Istenem! elcsügged bennem az én lelkem]*” – idézi vissza a férfikaron megjelenített szöveget követő, 10. vers – „*Warum hast du meiner vergessen? Warum muss ich so traurig geh'n? Wenn mein Feind mich drängt. [Miért felejtkeztél el rólam? Miért kell gyászban járnom ellenség háborgatása miatt?]*” – megszólaltatása mellett. A szoprán szólista első motívumfeje az előző, *recitativo*-tétel utolsó három ütemének anyagát idézi vissza (28a és 28b kottapélda) a tétel metrumának megfelelően.



28a kottapélda

42. zsoltár – V. tétel, 22-26. ütem (szoprán szóló)



28b kottapélda

42. zsoltár – VI. tétel, 24-28. ütem (szoprán szóló)

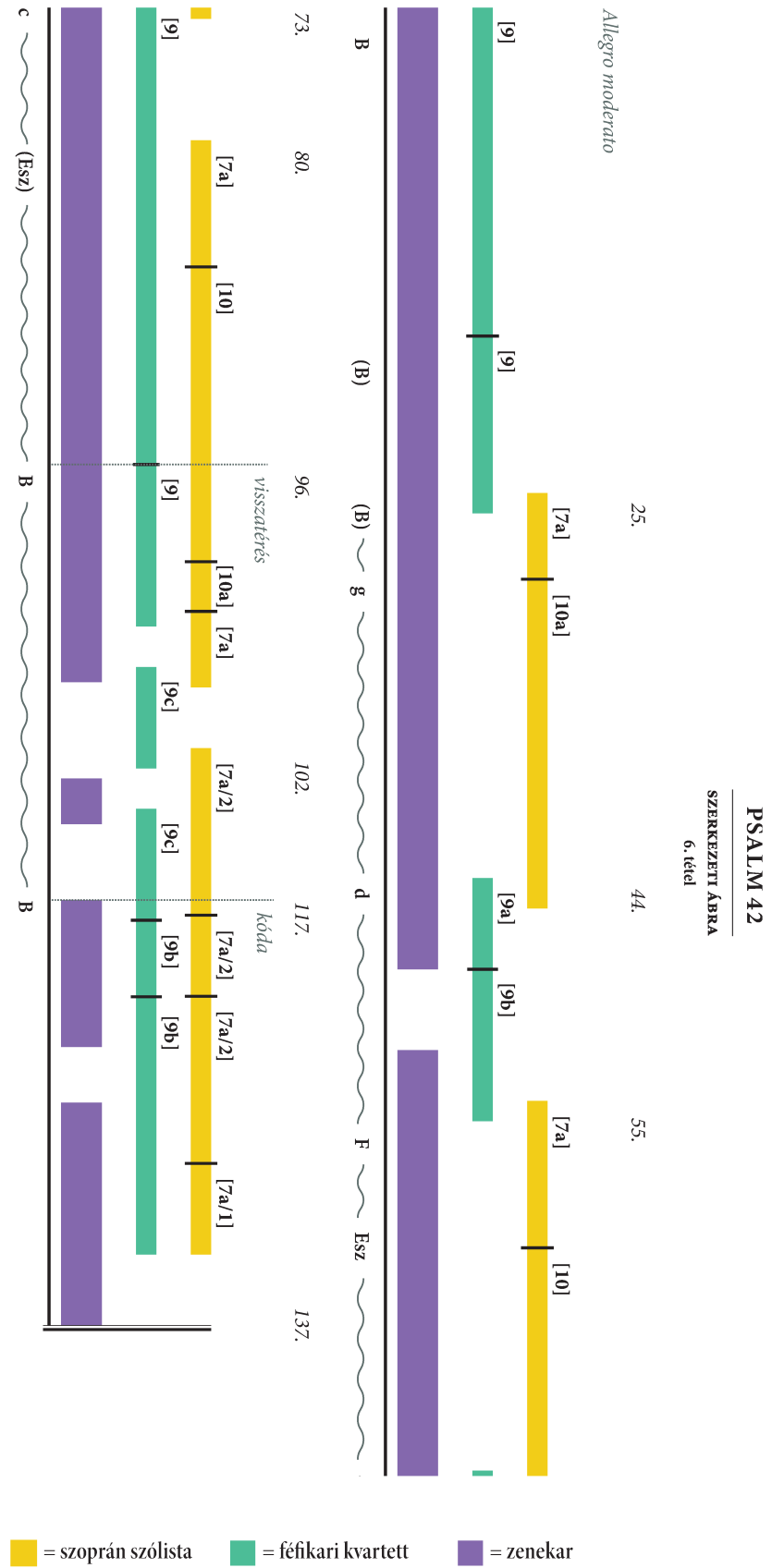
A visszatérés előtti ütemekben – ahogyan azt Mendelssohn általában a tételek végén alkalmazza – az egyes frázisok augmentált formában jelennek meg. E területen

a szoprán szólista már a kvartettel együtt szólal meg, azonban a motivikus anyagok – egyes néhány hangos frázist leszámítva – teljesen különböznek egymástól. E két réteg ritmikája és motivikus anyaga az alaphangnem stabilitását is megerősítő kóda eljövételével kezd egymásra hasonlítani. A valódi egyesülést az utolsó ütemek *tutti* megszólalása hozza el.

Mendelssohn később, az *Éliás* komponálásakor is visszatér ehhez a zeneszerzés-technikai módszerhez. Annak II., *Herr, höre unser Gebet* szövegkezdetű tételének szerkezeti felépítése a 42. *zsoltár* e tételével a kórus és a szólisták kezelésében némi hasonlóságot mutat.

A tétel utolsó két taktusában egy Mendelssohntól szokatlan hangszerelési megoldás jelenik meg. Az oldandó és az oldott harmóniák legmagasabb szólamát rendszerint lefelé lépteti, azonban ezen a helyen az első fuvolát valószínűleg azért ugrasztja fel a kvintről az alaphangra, hogy a brácsa- és a csellószólam lelépő mozgását ellenpontozza.

A könnyebb érthetőség kedvéért az alábbi ábrán vázoltam fel a tétel formai szerkezetét, különös tekintettel a felhasznált szövegekre (26. ábra).



A zsolnársorokon belül egyes kifejezések és szakaszok nem minden esetben a fent leírt sorrendben követik egymást. A betű nélküli számmal jelölt sorok (például: [9]) esetében belső ismétlések vagy elhagyások (például: [9a, 9c, 9c]) előfordulhatnak. A számmal és betűvel jelölt verssorok (például: [9a]) azok konkrét helyeit jelölik. Valamennyi újbold kiírás fontosabb szöveges és/vagy motívikus ismétlést vagy formai határt jelöl.

26. ábra
A 42. zsoltár 6. tételének szerkezete

[9] = Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte, und des Nachts singe ich zu ihm, und bete zu dem Gotte meines Lebens.
[7a] = Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir.
[10] = Warum hast du meiner vergessen? Warum muss ich so traurig geh'n? Wenn mein Feind mich drängt.

7. tétel – *Maestoso assai, Molto Allegro vivace, Poco più animato*

E tétel a negyedik tétel továbbkomponált változata. A két, majdnem azonos rész között – a 4. tétel egésze és a 7. tétel eleje – jelentősebb eltérés csak a formaalkotás terén mutatkozik. Az egyik ilyen különbség, hogy Mendelssohn a férfikaron indított *unisono* motívum végét egy elízióval kapcsolja össze a háromszólamú harmóniákat éneklő női kari szólamokkal, amelyek a negyedik tételtől eltérően itt nem a zsoltár versét folytatják, hanem egy külső bővítés során megismétlik azt (*x. ábra*). Emellett a zeneszerző többek között a 4. tétel „*Denn ich werde ihm noch danken*” szövegű frázisát diminuált formában fogalmazza újra a zárótétel második, *Molto Allegro vivace* tempómegjelölésű nagyobb formai egységében.

Nem számottevő, azonban megjegyzendő, hogy Mendelssohn a negyedik tétellel ellentétben a második, „*Harre auf Gott!*” szövegkezdetű formaegység indításakor nem *Più animato*, hanem *Molto Allegro vivace* karaktermegjelölést ír. Ebben a tételben a domináns területre való megérkezéskor a homofónia helyett néhány ütem erejéig a leginkább barokk vagy a barokk mintákat követő zárótételekre jellemző imitációt alkalmazza, ezzel utal előre a tonikán indított utolsó legnagyobb formai egység szerkesztésmódjára.

A kompozíció nem a zsoltárszöveg utolsó soraival, hanem a „*Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, von nun an bis in Ewigkeit* [Áldott az Úr, Izráelnek Istene öröktől fogva mindörökké.]” szövegre komponált, pszeudo-doxológiaként funkcionáló⁵⁹ szakasszal zárul.

A *Poco più animato* szakasztól kezdve a basszus szólamok egyik karakteralkotó elemévé az állandó tizehatodmozgású, legfőképp skálamenetek kivágataiból álló frázisok válnak. A fuga a Mendelssohnnál oly gyakori együtemes, zenekari felütéssel indul.⁶⁰ A *Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, von nun an bis in Ewigkeit!* [Bízzál Istenben, mert még hálát adok én néki, az én szabadítómnak és Istenemnek.]” szövegű fugatéma, amely felváltva hat- és nyolcütemes alakban jelenik meg, a „*Harre auf Gott*” motívum transzformált változata (29a és 29b kottapélda).

⁵⁹ Zachary D. Durlam: „Glimpses of Handel in the Choral-Orchestral Psalms of Mendelssohn.” In: *The Choral Journal* LVI/10. (2016. május.): 28–42. 33.

⁶⁰ Kiváló példa egy motívum második ütemben való beléptetésére az *Éliás XXI.*, *Höre, Israel* szövegkezdetű tétele.

Molto Allegro vivace

14 *ff*

Soprano

Har - re auf Gott, har - re auf Gott!

29a kottapélda

42. zsoltár – VII. tétel, 14-17. ütem (szoprán kóruszóló)

Poco più animato

48 *f*

Tenore

Preis sei dem Herrn, dem Gott Is - ra - els,

29b kottapélda

42. zsoltár – VII. tétel, 14-17. ütem (szoprán kóruszóló)

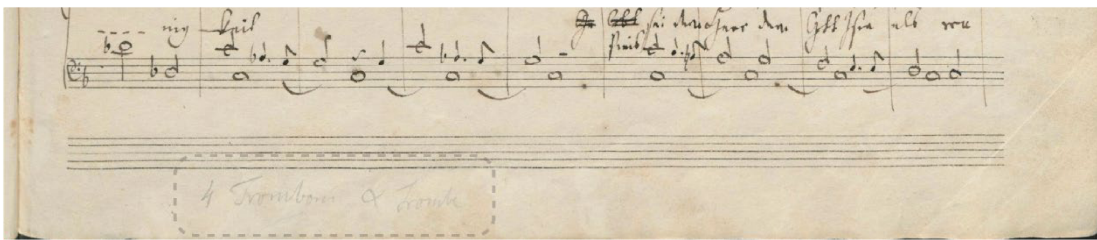
Mendelssohn e helyen különös zeneszerzőtechnikai megoldást alkalmaz, ugyanis még azelőtt torlasztja a fúgátémát – azaz annak transzformált motívumfejét –, mielőtt az az összes szólamban elhangozna. A tenor-alt-szoprán-basszus belépések a tonika-domináns-tonika-domináns sorrendben reális válasszal követik egymást. A fuga a kidolgozás során eltérő hosszúságú ideig az alaphangnem párhuzamos moll (d-moll), szubdomináns (B-dúr), valamint domináns moll (c-moll) területeire tér ki vagy modulál.

Újabb formai szakasz határát a „*von nun an bis in Ewigkeit*” szövegre komponált homofon vokális anyag megjelenése, és ezzel párhuzamosan a zenekari ellenszóló ritmikájának radikális változása jelzi. Mendelssohn az ezalatt a szöveg alatt eddig megjelenő motívumot a „*Presi sei dem Herrn, dem Gott Israels*” szöveggel bővíti. A terület egyre inkább polifon, szekvenciális szövése, valamint a harmóniák egyre merészebb használata és azok léptékének sűrűsödése a tétel – és ezzel az egész mű – végének közeledtét sugallja. A harmóniáknak az alaphangnemtől egyre távolabb való merészkedése – mintegy a kvintkör egyes állomásain való körbeforgása – az „*Ewigkeit*” [Örökkévalóság] kifejezést rendkívül plasztikusan ábrázolja.

Mendelssohn a megannyi hangnemi területet bejáró szakaszt szintén a barokk szerkesztésmódra emlékeztető, az előzmények harmóniai léptékéhez viszonyítva hosszú, nyolcütemes domináns basszus orgonaponttal zárja le és erősíti meg a tétel alaphangnemét. A kompozíció egyik, az eddigi környezethez képest meglepetésszerű harmóniai fordulata – a 155-156. ütem határán egy autentikus lépéssel az alaphangnem

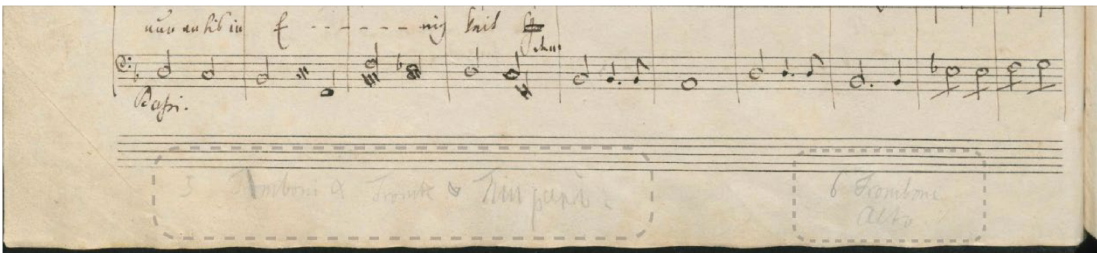
leszállított hetedik fokára (Esz-dúr) való oldása – egy szintén viszonylag hosszú, többszörösen összetett kódát indít el.⁶¹ Ekkortól kezdve a frázisok egyre rövidebbé, a harmóniak egyre egyszerűbbé válnak. Ezen rövidebb formai egységek vagy azok egyes részeinek többszöri ismétlése az alaphangnemet erősítik meg.

Mendelssohn a rá jellemző, általában a kompozíciót befejező zárlati augmentációt a tételben már többször elhangzott harmonizált kromatikus anyaggal készíti elő.



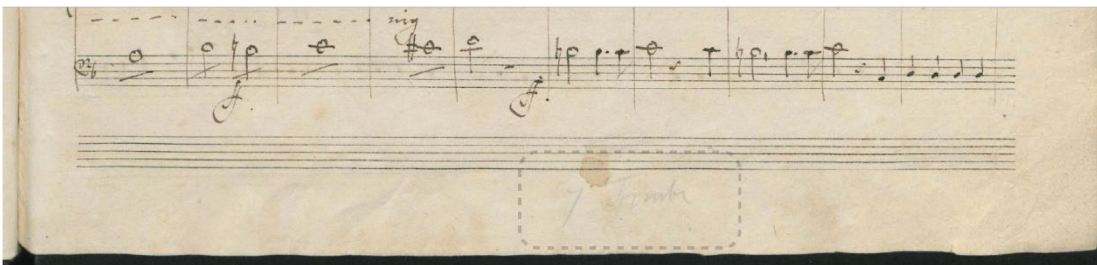
27a ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), VII. tétel, a kézirat 45. oldala (a partitúra alja)
(Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 29)



27b ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), VII. tétel, a kézirat 46. oldala (a partitúra alja)
(Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 29)



27c ábra

42. zsoltár – héttételes kézirat (1838), VII. tétel, a kézirat 45. oldala (a partitúra alja)
(Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 29)

⁶¹ Vessd össze: 114. zsoltár, utolsó tételrész, 128. ütem.

Az 1837-ben keletkezett kézirat ceruzás bejegyzéseiből jól látható, hogy Mendelssohn a mű végéhez közeledvén az „*Ewigkeit*” szó újbóli és újbóli megszólalásakor egyre több rézfúvós hangszer – négy, öt, hat, majd hét harsona, trombiták, ezenfelül üstdob – alkalmazását írja elő (27a, 27b és 27c ábra). Ezen elképzelését a mű kiadója olyannyira merésznek, valamint az előadás szempontjából oly mértékben gazdaságtalannak találta, hogy az a publikált kottába végül nem került bele. Ehhez hasonló nagyszabású törekvései azonban az *Éliás* bemutatóján⁶² – ahol a szólistákon kívül 271 kórusénekes állt a színpadon⁶³ – és Händel *Izrael Egyiptomban* című oratóriuma saját maga hangszerelte változatának egyik előadásán való vezénylése során⁶⁴ célt értek. Utóbbi alkalomkor négyszázötven fő szólaltatta meg Mendelssohn kedvenc Händel-oratóriumát.⁶⁵

A zeneszerző ehhez hasonlóan gigantikus apparátusról már jó néhány évvel a *Wie der Hirsch schreit* komponálása előtt húgának, Rebecka Mendelssohnknak írott levelében húsz trombitáról és hármezer harsonáról tett tréfás megjegyzést.⁶⁶

A 42. zsoltárban – kifejezetten az előző zsoltárkantátával összehasonlítva – leginkább a *recitativók* és egyes, fúgaszerkesztésű anyagok mutatják a barokkos gondolkodás- és szerkesztésmód hatásait. Mindezek mellett a harmónia- és dallamalkotás, valamint a hangszerelés szempontjából már egyre inkább Mendelssohn egyéni hangja kezd előtérbe kerülni. Egy korabeli kritika a zsoltárkantáta második bemutatóját követően ekként számol be erről a stiláris változásról:

Nagy tetszést aratott Felix Mendelssohn új, 42. zsoltárának ismétlése, amelyet itt újév napján adtak elő először: „*Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser*”, amelynek előadása nagy siker volt. Sokan, akikkel beszélünk, különösen a kvintettet, a férfiszólamokat és a szoprán szólót emelték ki, és a legtöbben még mindig ezt az új művet részesítették előnyben a nyomtatásból ismert zsoltárral szemben.⁶⁷ A mű egész felépítése nyilvánvalóan az első kórus komoly Händel-stílusától egyre

⁶² 1846. augusztus 26-án, Birminghamban.

⁶³ Peter Gülke: *Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut”*. (Kassel és Stuttgart: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler, 2017.) 102.

⁶⁴ 1844-ben a berlini Garnisonkirchében.

⁶⁵ Hellmuth Christian Wolff: „Mendelssohn and Handel.” *The Musical Quarterly* LXV/2 (1959. április): 175–190. 178.

⁶⁶ „»vom Himmel hoch« mit 20 Trompeten und an die dreitausend Posaunen aus cdur.” In: *Briefe* 2. 116.

⁶⁷ A kritika írója a 115. zsoltárra utal.

barátságosabbá válik, ahogyan az utolsó kórus kellemesen kortárs stílusáig halad.⁶⁸

⁶⁸ „Sehr anziehend war uns die Wiederholung des neuen, am Neujahre zum ersten Male hier aufgeführten 42sten Psalmes von Felix Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“, dessen Ausführung so gelungen, als der Beifall gross zu nennen war. Viele, die wir sprachen, hoben besonders das Quintett, Männerstinnen und Sopransolo, hervor, und die Meisten gaben diesem neuen Werke noch den Vorzug vor dem durch den Druck bekannten Psalm. Die ganze Anlage desselben geht offenbar vom ernsten, im ersten Chore Händel'schen Style, im Fortgange nach und nach in einen immer freundlicheren über bis zum erfreulich Zeitgemässen im letzten Chore.” In: N. N.: „Nachrichten.” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 40/7 (1838. február 14.): 108–113. 111.

A PSALM 42 SZÖVEGE (3/1)			Mendelssohn átirata	Károli-féle fordítás
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia				
Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir.	[Zsolt. 42:2]	1. CHOR – Lento e sostenuto Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir.		[Zsolt. 42:2] Mint a szarvas kívánczik a folyóvizekre, úgy kívánczik az én lelkem hozzád, oh Isten!
Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott. Wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?	[Zsolt. 42:3]	2. ARIA – Adagio Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott! Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue?		[Zsolt. 42:3] Szomjúhozik lelkem Istenhez, az élő Istenhez; mikor mehetek el és jelenhetek meg Isten előtt?
Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht, weil man täglich zu mir sagt: Wo ist nun dein Gott?	[Zsolt. 42:4]	3. RECITATIVO – Allegro assai Meine Thränen sind meine Speise Tag und Nacht, weil man täglich zu mir sagt: Wo ist nun dein Gott?		[Zsolt. 42:4] Könyhullásom volt kenyerem éjjel és nappal, mikor mindennap azt mondták nekem: „Hol van a te Istened?”
Daran will ich denken und ausschütten mein Herz bei mir selbst:	[Zsolt. 42:5a]	Wenn ich dess' inne werde, so schütte ich mein Herz aus bei mir selbst:		[Zsolt. 42:5a] Mikor ezektől emlékezem, megkeseredem lelkemben;

A PSALM 42		
SZÖVEGE (3/2)		
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia	Mendelssohn átírata	Károli-féle fordítás
[Zsolt. 42:5b] wie ich einherzog in großer Schar, mit ihne n zu wallen zum Hause Gottes mit Frohlocken und Danken in der Schar derer, die da feiern.	Denn ich wollte gern hingehen mit dem Haufen und mit ihnen wallen zum Hause Gottes, mit Frohlocken und mit Danken unter dem Haufen, die da feiern.	[Zsolt. 42:5b] mert nagy csoportban vonultam ezelőtt és ujjongó örömmel és hálaadással vezettem őket, az ünneplő sokaságot, az Isten házáig.
[Zsolt. 42:6] Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm noch danken, dass er meines Angesichts Hilfe und mein Gott ist.	4. CHOR – Allegro maestoso assai Più animato Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken, dass er mir hilft mit seinem Angesicht.	[Zsolt. 42:6] Miért csüggedsz el lelkem és nyugtatlankodol bennem? Bizzál Istenben, mert még hálát adok én néki az ő orczájának szabadításáért.
[Zsolt. 42:7] Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir, darum gedenke ich an dich aus dem Land am Jordan und Hermon, vom Berge Misar.	5. RECITATIVO – Andante Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir, darum gedenke ich an dich!	[Zsolt. 42:7] Istenem! elcsügged bennem az én lelkem; azért emlékezem reád a Jordán és Hermon földjéről, a Míczár hegyéről.
[Zsolt. 42:8] Deine Fluten rauschen daher, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe brausen; alle deine Wasserwogen und Wellen gehn über mich. Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir!	Deine Fluten rauschen daher, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe brausen; alle deine Wasserwogen und Wellen gehn über mich. Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir!	[Zsolt. 42:8] Örvény örvényt hív elő zuhatagjaid hangjára; minden vízáradásod és hullámod összecsap fölöttem! Mikor ezekről emlékezem, megkeseredem lelkemben;

A Psalm 42		
SZÖVEGE (3/3)		
Mendelssohn átirata		Károli-féle fordítás
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia		
[Zsoln. 42:9] Am Tage sendet der HERR seine Güte, und des Nachts singe ich ihm und bete zu dem Gott meines Lebens. [Zsoln. 42:10] Ich sage zu Gott, meinem Fels: Warum hast du mich vergessen? Warum muß ich so traurig gehen, wenn mein Feind mich drängt? [Zsoln. 42:7] Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir,	6. QUINETTO – Allegro moderato Der Herr hat des Tages verheißen seine Güte, und des Nachts singe ich zu ihm und bete zu dem Gotte meines Lebens. Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir, warum hast du meiner vergessen? Warum muss ich so traurig geh'n? Wenn mein Feind mich drängt. 7. SCHLUSSCHOR – Maestoso assai Molto Allegro vivace Poco più animato Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken, dass er meines Angesichts Hilfe und mein Gott ist. Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, von nun an bis in Ewigkeit!	[Zsoln. 42:9] Nappal kiküldte kegyelmét az Úr, éjjel éneke volt velem, imádság az én életem Istenéhez. [Zsoln. 42:7] Hadd mondjam Istennek, az én köszöletnek: Miért felejtkezél el rólam? Miért kell gyászban járnom ellenség háborgatása miatt? [Zsoln. 42:7] Istenem! elcsügged bennem az én lelkem; [Zsoln. 42:12] Miért csüggedsz el lelkem, és miért nyughatatlankodol bennem? Bízál Istenben, mert még halál adok én néki, az én szabadtiónak és Istenemnek.

Der 95^{ten} Psalm

KOMMT, LASST UNS ANBETEN

Történeti áttekintés

„Alig akad Mendelssohnnek másik olyan alkotása, amelyen annyi változtatást hajtott volna végre, mint a *Psalm 95* [zsoltárkantátán].”¹ Mendelssohntól egyáltalán nem állt távol, hogy elsősorban az általa kiadásra jóváhagyott műveinek végső változatát többszöri átdolgozás révén érje el. A szóban forgó zsoltárkantátá mindhárom verziója a zeneszerző többi kompozíciójával összevetve is különösen szövevényes úton nyerte el végleges alakját. A *Kommt, lasst uns anbeten* első és harmadik, vagyis utolsó változatának elkészülte között több, mint három év telt el (29. ábra).

PSALM 95 <i>Kommt, lasst uns anbeten</i> (MWV A 16, op. 46)		
<u>VÁLTOZATOK</u>		
1.	2.	3.*
keltezés: 1838. IV. 6. zártkörű bemutató: 1838. VI. 28. <i>Berlin, Fanny Hensel háza</i>	keltezés: 1839. nyilvános ősbemutató FMB vezényletével: 1839. II. 21. <i>Lipcse, Gewandhaus</i>	keltezés: 1841. VII. 3. bemutató FMB vezényletével: 1841. XI. 22. <i>Lipcse, Gewandhaus</i>
* Publikált változat. Kiadva: 1842. június, Friedrich Kistner, Lipcse (partitúra, zongorakivonat és szólamok), 1842., J. A. Novello, London (zongorakivonat angol szöveggel).		

29. ábra²

¹ „Kaum ein anderes Werk Mendelssohns hat so viele Revisionen erfahren wie der 95. Psalm.” In: Siegwart Reichwald: „Der 95. Psalm »Kommt, lasst uns anbeten« op. 46 für Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden. 2.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 188–193. 188.

² Wolfgang Dinglinger: *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy.* (Köln, Studio Verlag, 1993.) 99. és Reichwald: „Der 95. Psalm.” 188. írásai alapján.

Mendelssohn addig nem engedte kiadni kompozíciót, amíg azokkal teljes mértékben meg nem volt elégedve.³ Bár a Friedrich Kistner Kiadó már kinyomtatta a *Kommt, lasst uns anbeten* nyilvános ösbemutatóján előadott változat kottáját, azonban Mendelssohn – mivel rendkívül elégedetlen volt darabjával – azt mégsem engedte terjeszteni. Ekkor vette kezdetét az utolsó, hosszadalmas javítási fázis.⁴

Ahogy valamennyi zsoltárkantáta-elemzésnél, úgy itt is elsősorban a mű legutolsó változatát elemzem. A dolgozat terjedelmi megkötése miatt helyenként a korábbi verziókat többnyire csak érintem, az egyes változatok közötti jelentősebb különbségeket azonban részletesebben tárgyalom.

Mendelssohn gyakorta alkalmazta a szimmetriát mint formaalkotó eszközt egyes kompozícióinak egészére nézve.⁵ Az előző zsoltárkantátáknál megfigyelhető szerkesztési elv azonban a *Kommt, lasst uns anbeten* esetében egészen különös módon, több dimenzióban is megmutatkozik. Az öt tételből, ám hét különböző karaktermegjelölésű nagyobb formai egységből álló mű első és utolsó, valamint első és negyedik tétele között is kohézió fedezhető fel, az első esetben a hangszerelés, az utóbbiban pedig inkább a motivikus építkezés kapcsán. A második és a negyedik tételt – az előbbi elején és az utóbbi végén megszólaló énekes szólistákra túl – a kórus kulcsfontosságú szerepe köti össze. A középső, azaz harmadik tétel, egy duett pedig a kompozíció középpontjában önállóan áll.

Bár Mendelssohn zenekaros zsoltármegzenésítései egy műfajba sorolhatóak, a fő hasonlóságokon túl – mint például a zenekarra, énekhangra és szólistákra való hangszerelés – számos pontos eltérést mutatnak. Az egyik legszembevetőbb különbség, hogy a *Kommt, lasst uns anbeten* Mendelssohn többi zsoltárkantátájával összehasonlítva még jelentősebb mértékben tartalmaz olyan dramatikus elemeket, amelyek inkább a színpadi, mintsem az egyházi zenére jellemzőek. Minden bizonnyal ezen jellemvonások miatt is illetik néhányan Mendelssohn zsoltárkantátáit a „képzelt egyházi zene” címkével.⁶ Ezek lefestésére az egyes tételek részletes elemzéseinél kerül sor.

³ Már az első változat kéziratában is számos korrekció található.

⁴ Reichwald: „Der 95. Psalm.” 189.

⁵ Hasonló módszerrel él a *Non nobis Domine* esetében is. Lásd a *Második fejezetet*.

⁶ Erről már a *Bevezetésben* is szó esett. Vesd össze: Albrecht Riethmüller: „Das Problem Mendelssohn.” *Archiv Für Musikwissenschaft* LIX/3 (2002.): 210–221.

Műelemzés

1. tétel – *Moderato*

Mendelssohn a kompozícióihoz felhasznált szövegeinek formába öntésekor olykor nemhogy nem követte hűen a bibliai szöveget, hanem azt jelentősen át is alakította. A 42. zsoltár esetében is látható, hogy a szövegen megannyi változtatást eszközölt, azonban ott a zsoltár eredeti tartalmi ívét megtartotta. A *Der 95^{ten} Psalm* azonban eltérést mutat a többi zsoltárkantátájától abban is, hogy a szöveg megzenésítése nem a zsoltárversek bibliai sorrendjében történt (32a, 32b és 32c ábra), ezáltal a szöveg költői formája is megváltozott. Az első tétel szövege – amely a kompozíció alcímét adja – a 95. zsoltár hatodik, „Kommt, lasst uns anbeten” kezdetű versét vette alapul.

Mendelssohn fűvös hangszereket már a 95. zsoltár írása előtti időkben is különös érzékenységgel alkalmazott zeneműveiben. Több korai kompozíciójában is előtérbe helyezte azokat az egyes vokális szolamok erősítésekor. Zsoltárkantátái közül kizárólag ezen a helyen¹ élt azzal a megoldással, hogy az egész tétel során az énekelt szolamok kopulázására kizárólag fűvösöket alkalmazott, az ellenszolamokat pedig vonóskarra írta. Különleges hangszerelési megoldás továbbá, hogy az első tématerület fafűvösök által játszott anyagát – a dallamot – a tenor szólista belépéséig a cselló szolamával erősítette. Mint ahogyan a 115. zsoltár III. tételében, úgy itt is obligát szolamot adott a csellónak és a bőgőnek.



30a kottapélda

Mendelssohn: 95. zsoltár – I. tétel, 16-20. ütem (tenor szóló)



30b kottapélda

Händel: *O come let us sing unto the Lord* – III. tétel, 9-15. ütem (tenor szóló)

¹ Itt és a negyedik tételben.

A tenor szólista a mű első tizenhat ütemében megszólaló zenekari bevezető fúvósokon és csellón megszólaltatott témáját (30a kottapélda) a 95. zsoltár 6. versének szövegével – „*Kommt, laßt uns anbeten und knieen vor dem Herrn, anbeten von ihm, der uns gemacht hat [Jöjjetek, hajoljunk meg, boruljunk le; az Úr előtt, a mi alkotónk előtt!]*” – mintegy tizenegy ütemen keresztül hangról hangra megismétli. E motívum Händel *O come let us sing unto the Lord*² című kompozíciója harmadik tételének a tenor szólista által énekelt motívumával (30b kottapélda), valamint a felhasznált szöveggel mutat párhuzamot.³ A két téma közötti egyezés nem lehet a véletlen műve, ugyanis Mendelssohn a 95. zsoltár komponálása előtti időszakban más Händel-művek mellett e mű kottáját is tanulmányozta.⁴

E rész végén a tétel hangneme nem a tonikára kanyarodik vissza (Esz-dúr), mint a zenekari bevezető esetében, hanem az a domináns felé (B-dúr) veszi az irányt. Az új hangnemi területre való átvezető szakasz anyagává a már a zenekar és a szólista által bemutatott motívum tükörfordítás-szerű variációja válik.

Az újabb motivikus anyag – amely a zsoltárvers eddig még meg nem jelenített kifejezéseinél, az „*und niederfallen vor ihm [boruljunk le]*” szövegű szakaszban kezdődik – képszerűen ábrázolja a vers tartalmát. A vonóskar eddig megszólaló, szinte mindvégig szinkópáló ellenszólama ekkor repetált hangokból álló *bogenvibrato* játékmódra vált.

A dominánsba történő modulálást követően az „*und niederfallen vor ihm*” motívumának variációjából építkező új szövegű szakasz – „*Denn er ist unser Gott, und wir das Volk seiner Weide, und Schafe seiner Hand [Mert ő a mi Istenünk, mi pedig az ő legelőjének népei és az ő kezének juhai vagyunk]*” – csakhamar a tonika felé törekszik. E kilencütemes egység a tétel első motívumának többszörösen bővített variált anyagába torkollik, amely – Mendelssohntól nem szokatlan módon – a tétel elejéhez képest eltérő harmonizálással tér vissza.

A tétel második nagy formai egységének kezdetét a kottakép is érzékelteti kettősvonallal. Mendelssohn már a *Non nobis Domine* második és a *Wie der Hirsch schreit* harmadik tételében is alkalmazta azt a szerkesztési elvet, hogy a tétel elejét

² HWV 253.

³ Händel e kompozíciója szintén a 95. zsoltár verseit használja.

⁴ 1835-ben, azaz hozzávetőlegesen három évvel a 95. zsoltár komponálása előtt. In: Peter Ward Jones: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, III. kötet*. Szerk.: Hans Schneider. Tutzing, 1989. 285.

képező nagyobb egységet mintegy kidolgozási szakaszként variáltan megismétli.⁵ Ebben a műben nemcsak hangszerelési, hanem motivikus és formai szempontból is variálja az anyagot.

Az új szakasz kezdetekor a darab elején a tenor szólista által exponált első motívum első taktusai a fúvóskarral erősített vegyes karon szólalnak meg, amelyhez az orgona is csatlakozik. Mendelssohn a barokk hagyományokat folytatva – minden bizonnyal a Händel által is alkalmazott notáció hatására – a *Kommt, lasst uns anbeten* első és második tételében szereplő orgona szólamát nem jegyezte le külön sorba, hanem azt csupán helyenként a cselló-bőgő⁶ szólamához az „*Organo col Coro*”, „*coll' Organo*”, „*Organo coi Tromboni*” és a „*senza Organo*” kifejezésekkel mind a kéziratban, mind pedig a kiadott változatban megjegyzésként fűzte.

A kórus négy ütemnyi homofon megszólalása után az „*anbeten vor ihm*” szövegű, az alaphangnem dominánsa felé törekvő anyag ugyan hét ütemen keresztül polifonná válik, azonban ez a szerkesztésmód a továbbiakban mégsem válik uralkodóvá.

A tétel elejéhez hasonlóan itt is a „*Denn er ist unser Gott*” szövegrésznél kezdődik újabb formai egység.⁷ E több hangnemi területre is kitérő szakaszban az egyes zenekari szólamok – közöttük a basszus szólam – közötti imitáció, valamint azok egyre gyakoribbá váló belépése is a matéria sűrűsödését okozzák.

E résznek az alaphangnem harmadik fokának (g-moll) domináns területén való tetőpontja a *pianissimo* „*und niederfallen vor ihm*” szövegű állóképszerű szakasszal, a tétel elején már alkalmazott *bogenvibrato* játékmódú vonósokari kísérettel folytatódik.⁸ Mendelssohn az énekkari szólamok imitációjában csak a tenor kóruszólamot nem lépteti be szolisztikusan,⁹ ezt minden bizonnyal a tenor szólista exponált szerepe miatt teszi.

A kórus öt ütemnyi *unisono* átvezető szakasza után az első motívum az alaphangnemben (Esz-dúr) rövidített formában – a szólistát leszámítva *tutti* – tér

⁵ A tételt záró szakasz állhat egy teljesen új anyagból (AA^vB-forma, a *Non nobis Domine* 2. tétele), vagy akár a variált ismétlés további variációjából (AA^vA^v-forma, a *Wie der Hirsch schreit* 3. tétele).

⁶ A partitúrában *Violoncello* és *Basso* hangszermegjelölések szerepelnek.

⁷ A 88. ütemtől kezdődően.

⁸ Ehhez hasonló zeneszerzés-technikai megoldással él a *Da Israel aus Ägypten zog* IV., *Allegro maestoso e vivace* tételrész „*der den Fels wandelte in Wassersee*” szövegű részeiben is.

⁹ Mivel a Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete sem tudott teljes mértékben állást foglalni abban, hogy a *szóló-szólista* szóból képzett alakot miként lehet a fent leírt formába önteni, ezért az ő tanácsukat megfogadva és a saját magam nyelvérzékét követve – az analógiákat figyelembe véve – a *szolisztikus* írásmód mellett döntöttem.

vissza. A „*Kommt, laßt uns anbeten und knieen vor dem Herrn*” szövegű anyagot közvetlenül az „*und niederfallen vor ihm*” szövegkezdetű motívum variánsa követi.

Az imitációs szerkesztésű kódá harmóniai ingatagságát követően a tonika egy egészütemes I. fokú kvártszextakkord által válik egyértelművé. Mendelssohn a versenyművek tipikus záróformulájára emlékeztető megfogalmazásával – a tenor szölista váratlan, kadenciaszerű megszólaltatásával – a tétel végét készíti elő, és ezzel – az első motívumfej variált visszahozatálával – ad neki keretet.

2. tétel – *Andante*

Tudvalévő, hogy Mendelssohn nemcsak egyes hangokat vagy frázisokat, esetleg ütemeket írt át zeneművei revideálásakor, hanem olykor egész tételeket is újrakomponált. A *Kommt, laßt uns anbeten* második tételének első változata csak egyetlen dologban mutat némi azonosságot a második, valamint a harmadik verzió azonos szövegre írt tételeinek anyagával; a szoprán szólóénekes valamennyi változatban – hacsak néhány ütem erejéig is – kiemelt szerepet kap. A korábbi, feltehetően 1838-as változat teljes, *Assai sostenuto* karaktermegjelölésű II. tételének kottáját a függelékben közlöm (*I. függelék*).¹⁰

A második változat második tétele sok tekintetben megegyezik a kiadott – harmadik – verzió második tételével, az egyes korrekciók mellett azonban egy lényeges eltérés is mutatkozik. Mendelssohn a nyomdai munkálatok előtt a tétel ütemmutatóját 3/4-ről 6/4-re változtatta. Ennek nyomai jól láthatóak a kéziratban. Az első és a harmadik ütemmutató piros ceruzás átsatírozásai, valamennyi hangszer partitúrasorában a hármas ütemjelző hatos számra való átjavítása, valamint az oldal alján található óriási, figyelemfelkeltő bejegyzése mind az ütemmutató változtatásáról tanúskodnak. Ahogyan az már korábban, a *Wie der Hirsch schreit* elemzésénél említésre került, a 6/4-es ütemmutató igen ritka Mendelssohn életművében.

Mendelssohn a továbbiakban nem a zsoltár soron következő szövegét – a hetedik vers második felét –, hanem annak elejét zenésíti meg (*32a, 32b és 32c ábra*). A szöveg tartalmi változását követve e két tétel határán hozza létre az egyik legnagyobb mértékű – tercrokron – hangnemváltást. Ezenkívül mindössze egyetlen zsoltárkantátájában, a *114. zsoltár*ban fűz egymáshoz két tételrész három kvintnyi

¹⁰ Az első verzió kottájából eddig csak a kézirat volt fellelhető, a könnyebb olvashatóság kedvéért digitális átírást magam készítettem. Az egész második tételt az *I. függelék* tartalmazza.

távolságra, ott egy *maggiore-minore* viszonyt hozva létre. Különös, hogy egymástól két kvint távolságra lévő alaphangnemű tételt nem ír egymás mellé, az azonos előjegyzéssel bíró szomszédos hangnemeken kívül legfeljebb egy kvint távolságot alkalmaz.

A második tétel világos, C-dúr harmóniája az első tétel Esz-dúr zárlati akkordjával igencsak kontrasztál. Nemcsak a hangnem, hanem maga a faktúra és a hangszerelés is elkülönül az előzményektől. Mendelssohn az idáig szerepet nem kapó trombitákra,¹¹ harsonákra és timpanira rakja fel az első akkordokat, amelyek mozgása az egész tétel karakteralkotó ritmikáját előlegzi meg.

A tétel hatütemes bevezetője egy *recitativo accompagnato*, amelynek használata nagy valószínűséggel szintén Händel – minden bizonnyal az *Izrael Egyiptomban* „Sing ye to the Lord” szövegkezdetű tételének – hatása.¹² A szoprán szólista mindössze öt ütemen át tartó megszólalása feltehetően Mendelssohn legrövidebb, szólistát alkalmazó anyaga. Ehhez hasonlóan aránytalanul rövid szóló más műveiben nem található.

Allegro assai vivace

Mendelssohn zsoltárkantátái közül ebben a tételben találhatóak azok a szakaszok, amelyek harmóniakezelésben a legfeltűnőbb párhuzamokat mutatják Händel egyes zeneműveivel. A tétel első harmóniaváltása – egy tonikai dúr harmóniát követő második fokú szekundakkord – megegyezik a barokk zeneszerző *Zadok the Priest*¹³ című *anthemének* ugyancsak első akkordkapcsolatával. Bár Mendelssohn a folytatásban másképp szövi tovább a harmóniákat, azonban a tétel további részeiben is megjelennek a Händel-műre emlékeztető fordulatok. Ahogyan már korábban kifejtettem, Mendelssohn több Händel-kompozícióval is behatóan foglalkozott. A *Zadok the Priest* című alkotást kétszer is átdolgozta. Először egy 1836-os lipcsei újévi koncertre hangszerelt bele fúvós szólamokat, majd tíz évvel később¹⁴ egy *recitativót* komponált hozzá.¹⁵

¹¹ A C-trombiták alkalmazása is a fényesebb hangzást segítik.

¹² A szoprán szólista *recitativo*-szerű anyagban való alkalmazásán túl a frázis iránya is hasonló e műrészletekben.

¹³ HWV 258.

¹⁴ Ez a változat 1846. augusztus 28-án Birminghamben került bemutatásra.

¹⁵ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. Szerk.: Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, London. 2001. XVI. kötet. 389–424. 418.

Ahogy a hatütemes *Andante* részre, úgy erre a tételre is jellemző a fényes hangzású, viszonylag magas regiszterű hangszerelés. A szoprán szólista által ott bemutatott rövid frázis (1. motívum) ezen a helyen kerül kifejtésre (31a kottapélda). Az egy ütemmel korábbi, a tétel legelső ütemében a rézfúvóskaron felvillanásszerűen megjelenített pontozott ritmika e szakasz szinte valamennyi ütemében megjelenik.

Mind a metrum, mind pedig az alaphangnem változatlan marad az előző tételrészhez képest. E nagy formai egység legfeltűnőbb zeneszerzés-technikai megoldása, hogy Mendelssohn azonos szövegekre olyan, egymástól eltérő zenei materiát ír, amelyek a továbbiakban főbb motivikus anyagokként jelennek meg.

A Mendelssohntól már megszokott együtemes zenekari bevezetőt követően a kórus szoprán szólama az előző tételrész szoprán szólista által bemutatott anyagát (1. motívum) itt fúgátémaként szólaltatja meg. Mendelssohn kompozíciós módszerének különlegessége, hogy a fúgatéma elhangzását követően az ellenszólamot nem kizárólag új anyagból, hanem elsősorban magának a fúgátémának az egyes elemeiből építi fel (31b kottapélda).

The image displays a musical score for '31a kottapélda'. It features two systems of staves. The first system includes a Soprano part (top staff) and a woodwind part (bottom staff, labeled 'fúvóskar (kivonat)'). The Soprano part begins with a measure marked '8' and 'f' (forte), containing the lyrics 'Kom - met her - zu, kom - met her - zu,'. The woodwind part features a complex, rhythmic pattern. The second system includes a Soprano part (top staff) and a woodwind part (bottom staff, labeled 'vonóskar'). The Soprano part begins with a measure marked '10', containing the lyrics 'lasst uns dem Herrn froh - lo - - - cken!'. The woodwind part features a complex, rhythmic pattern. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

31a kottapélda

95. zsoltár – II. tétel, 8-12. ü. (szoprán kóruszóló és fúvóskari kivonat)

24

Tenore

8

Lasst uns dem Herrn froh - lo - cken!

Basso

8

Kom - met her - zu, Kom-met her-zu, her-

= 1. motívumfej
 = 1. motívumvég
 = ellenszólam
 = 2. motívumvég

31b kottapélda

95. zsoltár – II. tétel, 24-25. ütem (tenor és basszus kóruszólam)

Az ötütemes téma belépései egyre rövidülő időközökben, valahányszor egy kvint távolságban követik egymást. Az anyagra a szekundakkordok dominanciáján kívül a viszonylag sűrűn, egy- és félütemenként változó, egyre inkább instabil harmóniai környezet válik jellemzővé. A különféle harmóniai területeket érintő szakasz egy zárlatot követő külső bővítés után az alaphangnembe (C-dúr) tér vissza. Ekkor jelenik meg az új szövegű új fűgatéma, amellyel az 1. motívumfej az egyes szólamokban olykor szimultán szólal meg (31c kottapélda). Az így kialakult motívumok az 1. és a 3. motívum hibridjei.

37

Tenore

8

Kom - met her - zu,

Basso

8

und jauch - zen dem Hort,

31c kottapélda

95. zsoltár – II. tétel, 36-37. ütem (tenor és basszus kóruszólam)

A domináns területre érkező pillantban található az egyetlen hely, ahol a „Kommet herzu” frázisa transzformált formában szólal meg.¹⁶

¹⁶ A szoprán kóruszólamban a 44-46. ütemekben háromszor is megjelenik.

A második nagy formai egységben Mendelssohn archaizáló, a reneszánsz vokálpolyfónia hatását tükröző hemiolát (31d kottapélda) alkalmaz a zsoltárvers folytatása, a „*Lasst uns mit Danken [Menjünk elébe hálaadással]*” szöveg megzenésítése során.



31d kottapélda

95. zsoltár – II. tétel, 52-54. ütem (tenor kóruszóló)

Különös megoldás, hogy az új téma (2. motívum) ellenszólama ezen a helyen is a tétel eddigi szakaszára jellemző pontozott ritmikájú repetitív anyag (1. ellenszóló) marad.

Bár a visszatérés¹⁷ előtt már az 1. motívum többször is megjelenik, azonban az valahányszor kizárólag a fúvósokon szólal meg. E homofon felkiáltásokra a kórus mindvégig az 1. motívumvég „*und mit Psalmen ihm jauchzen [vígadozzunk néki zengedezésekkel]*” szövegű dallami variációival válaszol. A reneszánsz hatás mellett feltűnő a tételrész egészét átható, a barokkra emlékeztető pontozott ritmika alkalmazásán túl e szakasz¹⁸ Händel *Zadok the Priest* című művének egyes harmóniai fordulatára emlékeztető harmóniafűzése.

A tételrészt záró nagyobb formai egység anyagának sűrűsödését nemcsak az eddig elhangzott valamennyi téma, témafej – motívumfej vagy motívumvég – vagy azok variációinak szimultán megszólalása, hanem az alaphangnemtől egyre távolodó harmóniak és azok egyre gyakoribb váltakozása is okozza.

Canon

A Canon kiírás mellett megbújó „*A fél ütés szinte ugyanaz, mint az előző tempóban.*”¹⁹ mondat egy különleges tempóváltásra hívja fel a figyelmet. Az utasítás alapján az *Allegro assai vivace* rész 6/4-es ütemének három negyed értékű hangja az *Alla breve* ütemmutatójú Canon szakasz két negyedével válik közel egyenlővé. Ez a zeneszerzés-

¹⁷ A tonikán történő visszatérés a 90. ütemben kezdődik.

¹⁸ A 71-76. ütemek.

¹⁹ Az eredeti kiírás: *Die halben Tacte fast eben so wie im vorigen Tempo.*

technikai megoldás a reneszánsz egyik stiláris elemére, a proporciós váltásra vezethető vissza.

Az új szövegű tételrész nemcsak hangnemében, hanem hangszerelésében is kontrasztot mutat az előzményekkel. Az azonos alapú moll hangnemre (c-moll) való váltás és – az első négy taktust leszámítva²⁰ – csupán oboákkal és timpanival dúsított vonóskar használata élesen elkülönül az idáig tartó szakasztól.

A férfi- és a női kar a zsoltár harmadik versét – „*Denn der Herr ist ein großer Gott, und ein großer König über alle Götter [Mert nagy Isten az Úr, és nagy király minden istenen felül]*” – prímkánonban énekli. Az anyag mindössze egy kvint távolságra lévő hangnemi kitéréseit leszámítva végig az alaphangnemben kerül kifejtésre.

A szerkesztésmódon kívül csak a ritmika utal némileg a palestrinai mintákra, a harmóniák – Mendelssohn korábbi, szintén palestrinai hatásokat mutató darabjaitól eltérően²¹ – már teljes mértékben a zeneszerző sajátja.

3. tétel – *Con moto*

Mendelssohnnek ez az egyetlen zsoltárkantátája, amelybe duettet komponál. Nem szokatlan a szerzőtől, hogy kompozíciói átdolgozása során az előadó-apparátust egyes hangszerekkel bővíti vagy éppen elvesz abból, azonban az, hogy ezt a vokális szólamokkal tegye, igencsak szokatlan.²² Míg az első változat kéziratában mindkét szólót tenorokra bizza, addig a kiadásra szánt verzióban ezeket szopránoknak adja át.

A tétel zenei matériája a nyitótétel rétegződéseivel azonos, az a zömében fúvóskarral erősített dallamból (1. motívumra) és a vonóskarral támogatott kíséretből épül fel. Különlegessége legfőképp a szöveghasználatban rejlik.

A négyütemes zenekari bevezető dallamát a két szoprán szólólista a zsoltár negyedik versének szövegével – „*Denn in seiner Hand ist, was die Erde bringt, und die Höhen der Berge sind auch sein. [A kinek kezében vannak a földnek mélységei, és a hegyeknek magasságai is az övéi.]*” – először egymás után, később imitálva, vagy olykor párhuzamosan énekli. Az alaphangnem dominánsába (Esz-dúr) való modulálás előtti ütemekben az énekes szólisták váratlanul a nyitótétel kissé rövidített szövegét – „*Kommt, laßt uns beten, und knieen vor dem Herrn.*” – idézik vissza. Bár a 4.

²⁰ Az első négy ütemben klarinétok is szerepelnek.

²¹ Mint például a *Hora est*. Lásd: x. fejezet.

²² A vokális szólamokhoz való hozzányúlására a *Wie der Hirsch schreit* első tétele szolgál példaként.

zsoltárvers a mű során már korábban exponáltan megjelent, azonban az e résznél használt motívumok eltérnek az ottaniaktól (30a és 32. kottapélda).

29

Soprano solo I
Kommt, lasst uns be - ten, und knie - en vor dem Herrn!

Soprano solo II
Kommt, lasst uns be - ten, und knie - en vor dem Herrn!

32. kottapélda

95. zsoltár – III. tétel, 28-31. ütem (két szoprán szólista)

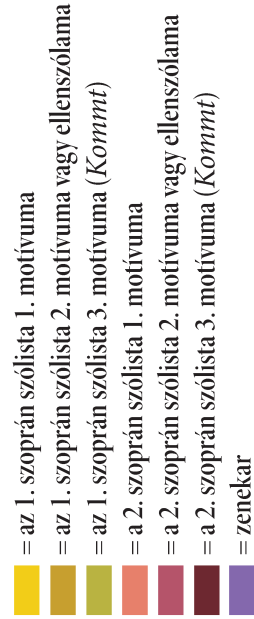
A második, jellemzően először süllyedő, majd emelkedő hangnemrendű²³ nagy formai egység során a második szoprán a zsoltár 4., az első pedig a 6. versét énekli. Szövegi egyesülés csak a visszatérés során valósul meg. A kóda előtti ütemekben az új motivikájú *Kommt, lasst uns anbeten* anyaga még egyszer megjelenik, majd a 4. vers szövege és ezzel együtt annak motivikus anyaga keretszerűen visszatér. Ez a kompozíciós technika kissé hasonlít a *Wie der Hirsch schreit* VI. tételének szerkesztésmódjára.²⁴

Megjegyzendő még, hogy a fúvós-karonszólaló tartott záróakkord megszólalásának pillanatában – mint ahogyan Mendelssohn számos más művében – a vonóskar csupán *secco* hangokat játszik.

²³ A főbb hangnemi területek az Esz-dúr, a Desz-dúr és az Asz-dúr.

²⁴ Lásd a 26. ábrát.

3. tétel



Valamennyi szöveg FMB saját alkotása, amely némileg eltér a bibliai szövegtől.

A zslátársorokon belüli egyes kifejezések és szakaszok nem minden esetben a fent leírt sorrendben követik egymást. Az egyes jelölések (például: [4]) esetében belső ismétlések vagy elhagyások előfordulhatnak. Valamennyi újbóli kiírás fontosabb szöveges és/vagy motívikus ismétlést vagy formai határt jelöl.

A 95. zsoltár III. tételének szerkezete

4. tétel – *Allegro moderato*

A negyedik tétel két különböző zenei korszakra, egy barokkra és egy gregoriánra emlékeztető nagy formai egységből épül fel. Az első egy olyan háromtagú forma, amelynek első felében az olykor kilenc, olykor tízütemes fúgatéma szinte változatlan formában négyszer szólal meg tonika-domináns-tonika-domináns belépésekkel. A középső szakasz viszonylag sok hangnemet érintő anyaga többnyire a fúga témafejének variációiból alakul ki. A zárószakasz a fúgatémát hozza vissza a tonikán ismét eredeti formájában.

Noha egy új formai egység veszi kezdetét, azonban a zenekari kíséretre eddig jellemző repetitív anyag – akárcsak az előző tételben – ezután is megmarad. Mendelssohn a fúgát záró akkordot követően a tenor szólistát és annak az első tételben megszólaló anyagát idézi vissza azzal a különbséggel, hogy az egyes frázisokat a vegyes karral hangról hangra – a negyedik megszólalást leszámítva – *unisono* megismételteti. Ahogyan a fúgatéma, úgy a kórus visszhangja is ötször hangzik el. Mendelssohn mintha a tenor szólistát a prédikátor, a kórust pedig a nép szerepében jelenítette volna meg.

Bár Mendelssohn az eggyel korábbi, 42. zsoltárának harmadik és ötödik tételében a szólistát és a tuttit világosan elkülöníti és szembeállítja egymással, azonban ott mégsem ugyanazzal a formaépítési technikával dolgozik, mint itt. E műben ugyanis a *tutti* megszólalások minden alkalommal szinte szó szerint – harmonizáltan – ismétlik a szólista anyagát. Ezt a rezponzoriális technikát egyházi terminussal élve antifonális zsoltározásnak is lehet nevezni.

Mendelssohn ezt a kompozíciós módszert nem csak zsoltárkantátaiban alkalmazta előszeretettel. Hasonlóan építi fel a *Hymne – „Why, O Lord, delay for ever”* (MWV A 19, op. 96)²⁵ Herr wir trau'n auf szövegkezdetű tételét, azonban ott a kórus számára helynként nem a szólistáéval azonos anyagot ír. Ezenkívül a *Hör mein Bitten* (MWV B 49) című művében is hasonló technikával dolgozik. Noha az énekkar válasza megegyezik a szólista anyagával, azonban az többnyire *unisono* szólal meg.

A tételt záró néhány ütemes szakasz több szempontból is figyelemreméltó. A tenor szólista ötödik, egyben utolsó megszólalására a vegyes kar a szólóénekestől eltérő – a „Kommt, lasst uns anbeten, denn er ist unser Gott!” után az „und wir das

²⁵ Az első három tétel orgonakíséretes verzióban *Drei geistliche Lieder* (MWV B 33) címmel került publikálásra 1841-ben.

Volk seiner Weide, und Schafe seiner Hand!” – szöveggel válaszol. Az énekkar az előző megszólalásához hasonlóan a tenor szólista négyütemes motívumát harmonizált formájában ismétli, majd azt három ütemnyi külső bővítéssel – a tenor szólista és a megismételt korálszerű szövet felső szólamához hasonlóan – nem az alaphangnem tonikáján, hanem annak tercén zárja valamennyi énekkari szólam *unisono*. Mendelssohn hasonló elv szerint komponál a *Non nobis, Domine* harmadik tételében is, amikor a bariton szólista szólamának – a zenei szövet dallamának – utolsó hangját szintén nem az alaphangra érkezteteti. Igaz, abban a műben a zenekar elsőhegedű szólama visszatér a tonikai nyugvópontra.

Egy motívum alaphangtól eltérő finálisa – különösen akkor, ha az egy tételben utoljára hangzik el – mindig valamiféle folytatást, a következő tétellel való különösen szoros kapcsolatot sugall. A negyedik tételt záró nyolcütemes zenekari szakasz²⁶ egy átvezetés az ötödik tételhez, ennek végén az első kiadásban az *attacca subito* utasítás is szerepel.²⁷ Az Esz-dúr tonikai harmóniára terccel érkező kórus hangját a kürtök veszik át, és a már a tétel jellegzetes nyolcadmozgásában ismétlik azt. Ezalatt a vonósok kéthangos, sóhajszerű frázisokkal vezetik át a zenei materiát a harmadik fok dominánsára (g-moll dominánsára). A tétel eddigi harmóniai léptékéhez képest rendkívül rövid idő alatt bekövetkező modulálása igen nagy hangulati változást okoz.

Mindezekén túl, a kürtök repetált hangjaiból álló frázisát a fagottok folytatják a motivikus környezethez képest egy igazán különös, új, a darabban semmivel sem analóg archaizáló motívummal (*33a kottapéllda*). E négyhangos frázis hangjainak fagottokra való hangszerelése minden bizonnyal a natúrkürtök nemlétező hangjainak pótlásául szolgál. Ha volt is már ventilkürt (1816 után), lehet, hogy a komponista nem számolt általános elterjedtségükkel. Ehhez hasonló barokk hatású, archaizáló motivikai figurációval él az *O Haupt voll Blut und Wunden* (MWV A 8) korálkantátája²⁸ első tételének utolsó két ütemében²⁹ is (*33b kottapéllda*). A 95. *zsoltárban* azonban ez a megoldás azért is meglepő, mert ezen időszakra – az 1830-as évek végére, az 1840-es évek elejére – Mendelssohn a barokkból³⁰ kölcsönzött

²⁶ A 97. ütemtől a tétel utolsó, 104. üteméig.

²⁷ A Rietz-féle Mendelssohn-összkiadásban nincs *attacca* vagy *attacca subito* kiírás.

²⁸ Ezzel a címmel készült *O Haupt voll Blut und Wunden – d-moll korál és variáció* (MWV W 27) orgonára írt töredéke is.

²⁹ A 125-126. ütemekben.

³⁰ Mendelssohn 1830. szeptember 12-i keltezésű *O Haupt voll Blut und Wunden* (MWV A 8) című korálkantátája Bach *Máté-passiójának* hatására keletkezett. In: Allan B. Ho: „Review of O Haupt voll Blut und Wunden by Felix Mendelssohn Bartholdy and R. Larry Todd.” *Notes* XXXIX/3 (1983. március): 684-686. 685.

fordulatokat dallamalkotási és harmóniai szinten már nem alkalmazta, a händeli vagy a bachi hatás ekkorra már leginkább csak a formaalkotás terén és a dramaturgiai elemek használatában élt kompozíciós módszereinek eszköztárában. Szigorúan barokk – barokk hatású, barokkra emlékeztető – motívumok és harmóniai fordulatok utoljára az 1820-as évek végén és a '30-as évek elején keletkezett korálkantátaiban mutathatók ki.

10.18132/LFZE.2022.1

KOMMT, LASST UNS ANBETEN

97

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Cm. Es.

Tr. Es.

Trb. A. B.

Trb. B.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Ten. S.

S.

A.

T.

B.

Vlc. e B.

f

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

dim.

Hand!

Hand!

Hand!

Hand!

p

dim.

33a kottapéllda

95. zsoltár – IV. tétel, 97-104. ütem (partitúra)

33b kottapélda

O Haupt voll Blut und Wunden – I. tétel, 1. és 124-126. ütem (kézirat, partitúra)

5. tétel – *Andante*

E tételben a barokk hatás leginkább a *recitativók*, a romantikus gondolkodásmód pedig a harmónia- és motívumalkotás terén mutatkozik meg.

Mendelssohn a zsoltárkantátáinak zárótételeiben a már az adott kompozícióban addig használt valamennyi hangszernek játszanivalót ad. Kivételt képez ezalól a 95., valamint a 98. *zsoltár*, ugyanis a zeneszerző előbbinek zárótételében a második és a negyedik tételben szereplő harsonáknak nem szán szerepet, míg utóbbiban a darab karakterét meghatározó hárfának ír a harmadik tételrészét követően záróvonalig tartó szünetet.

A negyedik és az ötödik tétel határain lévő I-III. fokú hangnemi viszonyra Mendelssohn más zsoltárkantátáiban nem található példa. Egyedülálló az is, hogy a zárótétel nem a nyitótétel hangnemében íródott.

E tétel a 95. zsoltár 7. sorának második felére, a „*Heute, so ihr seine Stimme hören [vajha ma hallanátok az ő szavát]*” szövegre komponált nyitóanyagának első szakasza – 1. rondó téma – egy plagális lépéssel záró négyütemes zenei mondat (34a kottapélda). Ennek az önmagában zárt formaegységnek a rövidségét a folytatás belső és külső bővítésekben bővelkedő, arányaiban terjedelmesebb, jellemzően szekvenciális anyagai ellensúlyozzák.

13 1. rondó téma-fej az 1. rondó téma 2. tagja

Tenore Solo

dolce

8 Heu - te, so ihr sei-ne Stim - me hö - ret, so ver - sto - cket

belső bővítés 1. rondó téma-farok

8 eu - er Herz_ nicht, so ver - sto-cket eu-er Herz_ nicht!

34a kottapélda

95. *zsoltár* – V. tétel, 13-16. ütem, 1. rondó téma (tenor szóló)

25

Tenore Solo

8 Wie zu Me - ri - ba ge - schah, wie zu Mas-sa in der Wü - ste,

34b kottapélda

95. *zsoltár* – V. tétel, 25-30. ütem, 2. rondó téma (tenor szóló)

A „*Wie zu Meriba geschah [mint Meribáhnál, mint Maszszáh napján a pusztában]*” szövegű anyagra – mintegy a 2. rondótémára – leginkább a háromütemes egységekben való gondolkodás jellemző (34b kottapélda). Az 1. rondótéma továbbfejlesztett változatának álzárlatra való érkezését követően a második nagy formai egység veszi kezdetét. Ezt nemcsak a teljes faktúra megváltozása, hanem a „*Von hier an mit immer waschendem Feuer und Pathos vorzutragen. [Innentől kezdve végig sodró tűzzel és pátoisszal adandó elő.]*” utasítás is jelzi, amely e zsoltárkantátá kifejezetten koncertteremben való előadásának szándékáról tanúskodik.

Mint ahogyan a 42. zsoltárba, úgy Mendelssohn ebbe a művébe is komponált *recitativót*. Azonban lényeges különbség a kettő között, hogy míg előbbiben az önálló tételt vagy tételrészlet alkotott, addig itt egy zenei folyamat szerves része. A kilencütemes *recitativo* után a kétütemes zenekari átvezetőt közvetlenül az 1. rondótéma a női karon tér vissza. A tenor szólista újbóli, rövid megszólalása különös külső bővítést eredményez. A 2. rondótéma ismét a női karon indított motívumát itt a tenor szólista *recitativóba* torkolló anyaga folytatja.

E második epizódot követően most az eddig még meg nem szólaló férfikar indítja az 1. rondótémát. Innentől kezdve a tételre – különösen a vokális szólamok tekintetében – az imitációs szerkesztés válik uralkodóvá. A leginkább az 1. rondótéma második felének anyagából építkező szakasz a „*so verstockt euer*” szövegű, *fortissimo* homofon tetőpontban teljesedik ki, amelynek a közvetlen, *piano* dinamikájú „*Herz nicht*” folytatása szinte az operákra emlékeztető drámai hatást kelti.

Mint ismeretes, Mendelssohn gyakran ejtett változtatásokat szövegein. Nemcsak az adott kompozíció eredeti – a költő vagy a szövegkönyvíró tollából kikerülő – szövegéhez képest alkalmazott módosításokat, hanem olykor egy kompozíción belül is annak többféle alakját használta. Ezek többnyire vagy a szótagszám megfelelő mennyiségének elérése érdekében történtek, vagy az esetleges szövegi ismétlések során az egyes ágensek (alanyok) személyes névmásokkal való helyettesítését szolgálták. Az előbbi esetre többek között a 181-185. ütemnél lévő területen található példa, amikor két azonos kifejezés követi egymást két különböző – „*verstockt*” és „*verstockt*” – alakokban. Utóbbi megoldás Mendelssohn számos kompozíciójában fellelhető.

A tenor-szóló az utolsó megszólalásakor³¹ az 1. rondótéma „*Heute, so ihr seine Stimme hören*” szövegre komponált anyagát némi ritmikai változtatással – viszont dallami módosítás nélkül – idézi vissza, így a motívum, és ezáltal a szólista utolsó hangja is kvinten zár.³² A kórus azonban – a zenekarral együtt – a szólista által megkezdett motívumot egy ötütemes, Mendelssohnra jellemző augmentált zárlattal befejezi. Zsoltárkantátáiban csak a *Non nobis Domine* esetében kerekítette le művét bensőséges, *piano* zárlattal – másik három ilyen műfajú művét ünnepélyes *forté*kkal zárta –, azonban még Mendelssohntól is szokatlanul kirívó megoldás egy grandiózus oratorikus alkotásnak közel tizenhét ütemen át tartó *decrescendo*val történő befejezése.³³ Ehhez a befejezéshez nemcsak Mendelssohn kortársai, hanem az utókor is kritikusan viszonyult. George Grove például olyannyira problematikusnak tartotta ezt a szokatlan zárótételt, hogy saját kiadásában a mű egy korábbi, tipikus befejezéssel rendelkező verziójának³⁴ használatát javasolta (*31a, 31b és 31c ábra*).³⁵

³¹ A 189. ütemtől kezdődően.

³² A *Non nobis, Domine* harmadik tételében a bariton-szólista szólamának – a zenei szövet dallamának – utolsó hangja szintén nem az alaphangra érkezik, csupán a zenekar elsőhegedű szólama tér vissza a tonikai nyugvópontra.

³³ A *diminuendót* a 180. ütem *fortéja* után két ütemmel írja csak ki, az anyag a hangszerelés és a kiírt dinamikai utasítások által válik egyre halkabbá.

³⁴ Az 1839. április 11-i keltezésű, 6-tételes lipcei változatot ajánlotta.

³⁵ Felix Mendelssohn [sic!]: *The Ninety-Fifth Psalm op. 46. Közreadja*: George Grove. New York és London, 1876.

No. 6 G. J.

Allegro maestoso a. f. p. c.

Flauto

Oboe

Clarinet in B-flat

Bassoon

Horn in C

Trombone

Trumpet in C

Violin

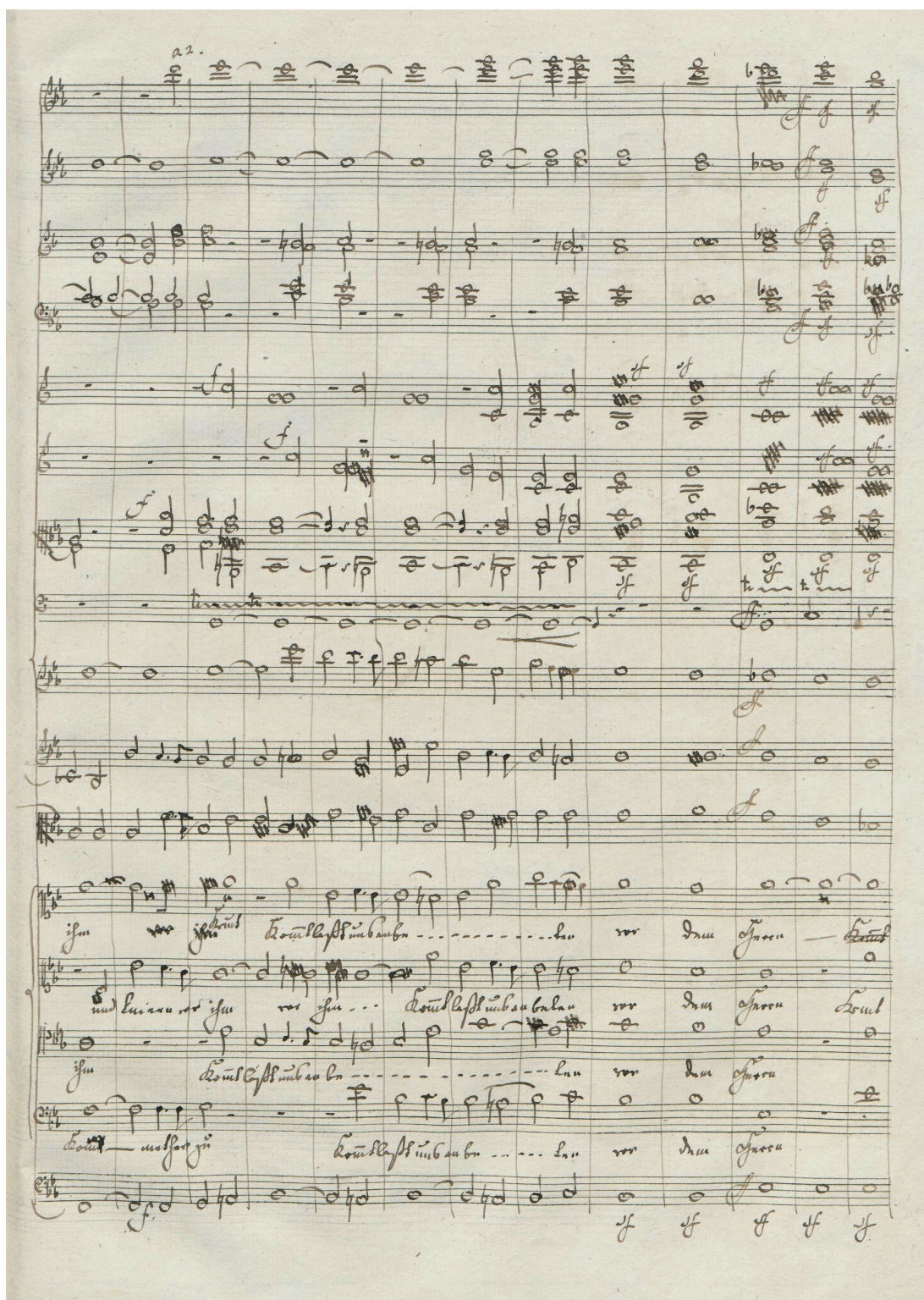
Viola

Organ

Allegro maestoso a. f. p. c.

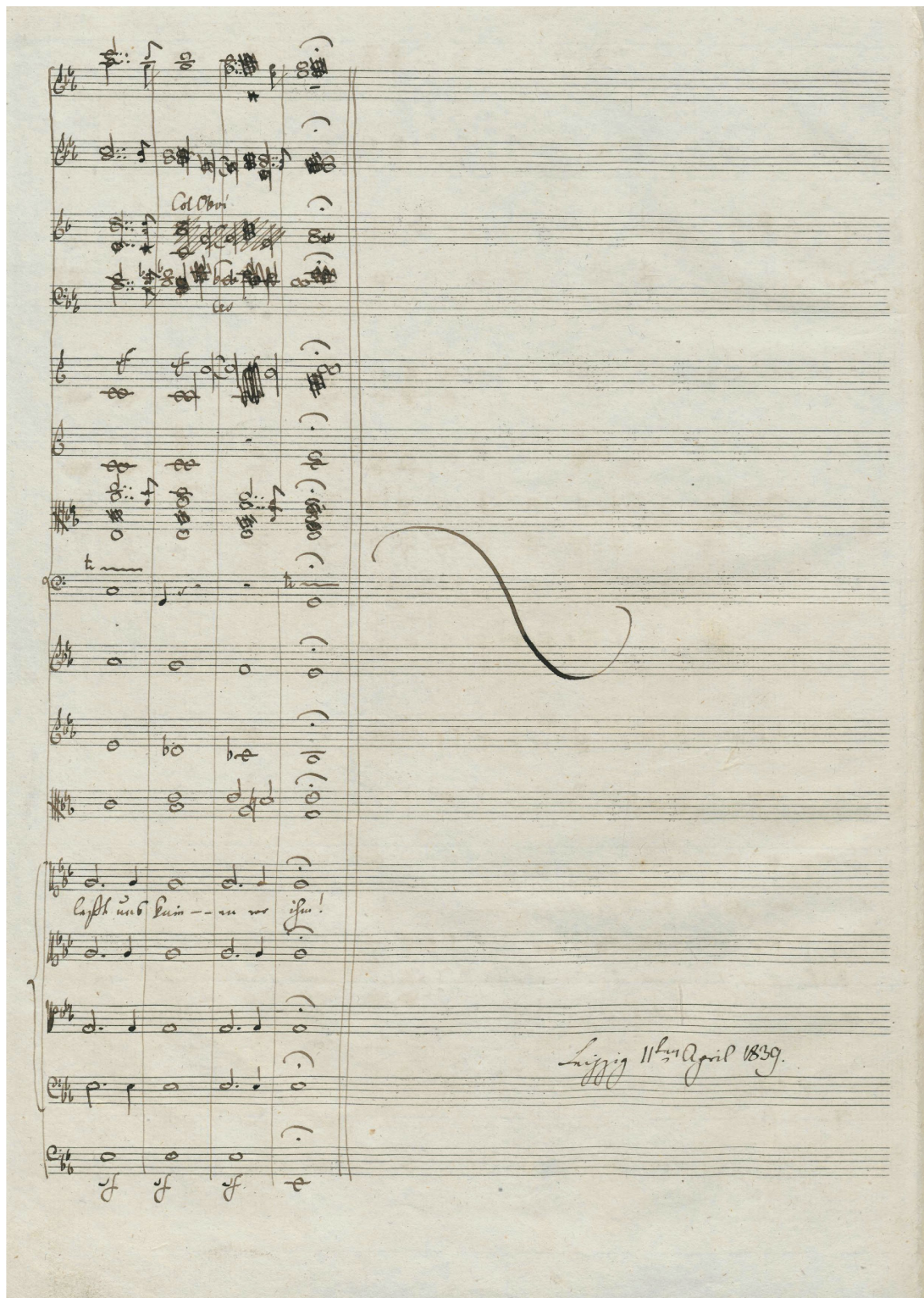
31a ábra

95. zsoltár – 1839. április 11-i keltezésű változat, VI. tétel, első oldal (kézirat, partitúra)



31b ábra

95. *zsoltár* – 1839. április 11-i keltezésű változat, VI. tétel, utolsó előtti oldal (kézirat, partitúra)



31c ábra

95. zsoltár – 1839. április 11-i keltezésű változat, VI. tétel, utolsó oldal (kézirat, partitúra)

A PSALM 95		Károli-féle fordítás
SZÖVEGE (3/1)		
Mendelssohn átírata		
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia		

az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia			Mendelssohn átirata			Károli-féle fordítás		
			A PSALM 95 szövege (3/2)					
Denn in seiner Hand sind die Tiefen der Erde, und die Höhen der Berge sind auch sein.			Denn in seiner Hand sind die Tiefen der Erde, und die Höhen der Berge sind auch sein.			A kinek kezében vannak a földnek mélységei, és a hegyeknek magasságai is az övéi.		
Komm, laßt uns anbeten und knien und niederfallen vor dem HERRN, der uns gemacht hat.			Komm, laßt uns anbeten und knien und niederfallen vor dem HERRN, der uns gemacht hat.			Jöjjetek, hajoljunk meg, boruljunk le; essünk térdre az Úr előtt, a mi alkotónk előtt!		
Denn sein ist das Meer, und er hat's gemacht, und seine Hände haben das Trockene bereitet.			Denn sein ist das Meer, und er hat es gemacht, und seine Hände haben das Trockne bereitet.			A kié a tenger, és ő alkotta is azt, és a szárazföldet is az ő kezei formálák.		
Komm, laßt uns anbeten und knien und niederfallen vor dem HERRN, der uns gemacht hat.			Komm, laßt uns anbeten und knien und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat.			Jöjjetek, hajoljunk meg, boruljunk le; essünk térdre az Úr előtt, a mi alkotónk előtt!		
Denn er ist unser Gott, und wir das Volk seiner Weide und Schafe seiner Hand.			Denn er ist unser Gott, und wir das Volk seiner Weide und Schafe seiner Hand.			Mert ő a mi Istenünk, mi pedig az ő legelőjének népei és az ő kezének juhai vagyunk;		

A PSALM 95		
SZÖVEGE (3/3)		
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia	Mendelssohn átírata	Károli-féle fordítás
5. CHOR – Andante		
Heute, so ihr seine Stimme höret, so verstocket euer Herz nicht, wie zu Meriba geschah, wie zu Massa in der Wüste, da mich eure Väter versuchten, mich prüften und sahen mein Werk. Vierzig Jahre hatte ich Mühe mit diesem Volk und sprach: Es sind Leute, deren Herz immer den Irrweg will und die meine Wege nicht lernen wollen; daß ich schwur in meinem Zorn: Sie sollen nicht zu meiner Ruhe kommen.	Heute, so ihr seine Stimme höret, so verstocket euer Herz nicht, wie zu Meriba geschah, wie zu Massa in der Wüste, da mich eure Väter versuchten, fühlten und sahen meine Werke. Dass ich vierzig Jahre Mühe hatte mit diesem Volk, und sprach: es sind Leute, deren Herz immer den Irrweg will, und die meine Wege nicht lernen wollen; daß ich schwur in meinem Zorn: Sie sollen nicht zu meiner Ruhe kommen!	<i>[Zsolt. 95:7b]</i> vajha ma hallanátok az ő szavát. <i>[Zsolt. 95:8]</i> Ne keményítsétek meg a ti szíveteket, mint Meribáhnál, mint Masszázá napján a pusztában: <i>[Zsolt. 95:9]</i> A hol megkísértettek engem a ti atyáitok; próbára tették engem, jóllehet látták az én cselekedetemet. <i>[Zsolt. 95:10]</i> Negyven esztendeig bosszankodtam [e] nemzetségen, és mondám: Tévelygő szívű nép ők, és nem tudják ők az én útamat! <i>[Zsolt. 95:11]</i> A kiknek megesküdtem haragomban: Nem mennek be az én nyugalmam [helyére.]

32c ábra
A 95. zsoltár szövege (3/3)

Der 114^{ten} Psalm

DA ISRAEL AUS ÄGYPTEN ZOG

Történeti áttekintés

„Néha mintha nagy szárnyak zizegését hallanám magam fölött; a zsoltárban szó szerint hozzám nyomulnak...”¹ – írja Mendelssohn édesanyjának a *Da Israel aus Ägypten zog* szövegkezdetű zsoltárkantátája komponálásának idején egyik levelében. A belső indíttatásból született mű gördülékeny munkamenete azonban egy bizonyos ponton éles fordulatot vett.

Mendelssohn a legfőbb akadályokba a darab befejezésekor ütközött, ezt egy későbbi, szintén édesanyjának írott levelében ki is fejtette: „Bocsássátok meg a zavaros levelet, már majdnem befejeztem itt egy nagy zsoltárt, és a vége nem sikerült olyan jól, mint szeretném, és ez jár a fejemben és elvonja a figyelmemet.”²

Köztudomású, hogy Mendelssohn gyakorta javította kompozícióit. Darabjainak nemcsak egyes hangjait, hanem olykor akár egész tételeit is átírta, amelyeket addig javított, amíg – annak éppen aktuális változatával – maximálisan meg nem volt elégedve.³ Habár a *114. zsoltárát* is számos helyen korrigálta, az meg sem közelítette az azt megelőző, ugyanolyan műfajú *95. zsoltárán* ejtett változtatások mennyiségét.

Bár az ősbemutatón⁴ a közönség olyannyira lelkesen fogadta a művet, hogy annak újbóli előadását követelte⁵ – erre azonban mintegy kilenc hónapot várni kellett még⁶ –, azonban Mendelssohnt az egyes kritikák megerősítették abban, amit a komponálás idején maga is érzett, és amelyet Schumann kritikája is kifogásolt.

¹ „Es ist mir manchmal, als ob ich große Schwingen über mir rauschen hörte; beim Psalm drängen sie sich förmlich an mich...” FMB 1839. június 4-i levele édesanyjának. In: Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht.* (Zürich/Freiburg: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1980.) 383.

² FMB 1839. augusztus 5-i levele Horschheimból Berlinbe Lea Mendelssohn Bartholdynak. In: *Briefe* 6. 447.

³ Wolfgang Dinglinger: „Der 114. Psalm »Da Israel aus Ägypten zog« op. 51 für gemischten Chor, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden.* 2. (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 94–99. 96.

⁴ 1840. I. 1-jén Lipcsében.

⁵ FMB és Cécile Mendelssohn Bartholdy 1840. január 4-i levele Lipcséből Rómába Fanny Henselnek. In: *Briefe* 7. 129.

⁶ 1840 szeptemberében a Birminghami Zenei Fesztiválon adták elő újból. In: Dinglinger: „Der 114. Psalm.” 96.

Akik sokat és gyors egymásutánban írnak ugyanabban a műfajban, azok annál inkább ki vannak téve az összehasonlításnak. [...] Az új zsoltár különleges szépsége felől azonban senkinek sem lehet kétsége, még ha nem is tagadom, hogy az invenció frissessége (különösen az utolsó felében) mintha elmaradna a régebbitől,¹ és emlékeztet arra is, amit Mendelssohntól már [korábban] hallani lehetett.²

Hasonlóan Schumann véleményéhez, az *Allgemeine Musikalische Zeitung* recenziójában megjelent kritika is legfőképp a darab formáját bírálta negatívan.³ Mendelssohn az első, horchheimi változatban ugyanis a 114. zsoltár utolsó megzenésített versét egy Halleluja-függővel toldotta meg. Ez a zárószakasz a kiadásra szánt változatban is szerepel, azonban egyrészt ott már szervezesebb részét képezi az előzményeknek, másrészt a darab arányainak megváltoztatásával annak formája is előnyére változott.⁴ Mendelssohn az új változatot 1841. november 25-én mutatta be Lipcsében.

Mendelssohn a 114. zsoltárt – annak zongorakivonatának megjelenését követően – festőművész barátjának, Johann Wilhelm Schirmernek ajánlotta.⁵ „A darabot különösen megszerettem, azonban az úgynevezett közönség számára aligha alkalmas; de kedves volt nekem, ezért úgy gondoltam, neked ajánlom.”⁶ – fogalmazott egyik levelében a zeneszerző. Bár Mendelssohn e művét eredetileg koncertterembe szánta, mégis különös szófordulattal utal a műve és a publikum közötti kapcsolatra. A kissé keserű hangvétel mögött minden valószínűség szerint a *Da Israel aus Ägypten*

¹ A *Wie der Hirsch schreit*től.

² „Noch gab uns derselbe Meister am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Psalm nach den Worten des 114ten »Da Israel aus Ägypten zog« zu hören. Wer viel und rasch nacheinander in derselben Gattung schreibt, setzt sich um so eher Vergleichen aus. So war es auch hier. Der ältere köstliche Psalm von Mendelssohn »Wie der Hirsch schreit« lebte noch bei allen in frischem Andenken. Es entstand Meinungsverschiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere sei, und die größere Anzahl der Stimmen schien sich der älteren zuzuwenden [...]. Über die speziellen Schönheiten des neuen Psalmes kann aber wohl niemand im Zweifel sein, wenn ich auch nicht leugne, dass er, was Frische der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückstehen scheint und auch an schon von Mendelssohn Gehörtes erinnert.” Robert Schumann: „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40.” *Neue Zeitschrift für Musik* 7/36 (1840. május 1.): 144.

³ Ebben a kritikában a cím és a műből idézett szöveg is még *Als Israel aus Aegypten zog* formában szerepel. In: N. N.: „Nachrichten.” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42/2 (1840. január 8.): 26–28. 26–27.

⁴ Az első és a kiadásra szánt változat főbb különbségeit lásd később az elemzésnél.

⁵ Dinglinger. „Der 114. Psalm.” 96.

⁶ FMB 1841. január 9-i levele Lipcséből Rintelnbe Johann Wilhelm Schirmernek. In: *Briefe* 7. 411.

zog éles, de igaz kritikája, valamint második zsoltárkantátája, a *Wie der Hirsch schreit* óriási sikerének mindinkább nyomasztó, mintsem ösztönző hatása állhatott.⁷

Nagyon kedves számomra [...], hogy te is azon a véleményen vagy, hogy amit az emberek oly gyakran becsületnek és hírnévnek neveznek, az egy nyomorult dolog, míg egy másik, magasabb rendű, szellemi becsület éppoly nélkülözhetetlen, mint amilyen ritka. Ezt azoknál lehet a legjobban látni, akik minden lehetséges becsülettel bírnak, és egy pillanatnyi örömet sem lelik benne, hanem csak egyre inkább éheznek azt.⁸

Schirmernek való dedikációjával „bebiztosította magát egy esetleges újabb kudarctól azzal, hogy a közönség megítélését eleve elégtelennek tüntette fel. [...] Ezzel kivonta a művet a közízlés szintjéről, amellyel az op. 42-es zsoltárával oly nagy sikert aratott.”⁹

Ahogy már a *115. zsoltár* vagy a *42. zsoltár* esetén is említettem, Mendelssohn rendszerint az eredeti nyelvű változat mellett egy idegen nyelven is megjelentette művét. Míg a német nyelvű változatot festőbarátjának, addig az első angol nyelvű kiadást a Halifax Choral Society¹⁰ részére dedikálta.

A *114. zsoltár* végleges formájában valószínűleg nem Mendelssohn, hanem Franz Messer¹¹ irányítása alatt szólalhatott meg 1841. október 20-án a frankfurti Cäcilienverein 120. előadásán.¹² Később pedig az 1843. március 9-i gewandhaus-i koncerten hangzott el.

⁷ A *Wie der Hirsch schreit* fogadtatásáról már a *Harmadik fejezetben* szó esett.

⁸ „Sehr lieb ist mir [...] daß auch Du der Meinung bist, daß es mit dem was die Leute so gewöhnlich Ehre und Ruhm nennen, ein mißliches Ding sei, während eine andere, höhere, geistige Ehre ebenso unentbehrlich, als selten ist. Man sieht es eben am besten bei denen, die alle mögliche Ehre besitzen, und nicht einen Augenblick Freude dadurch haben, sondern nur immer hungriger danach werden.” FMB 1838. november 21-i levele Johann Wilhelm Schirmernek. In (szerk.): Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. (Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1863.) 185.

⁹ „Dabei erinnerte er sich an seine Diskussion mit Schirmer über vordergründigen Ruhm und sicherte sich mit der Widmung gegen einen weiteren möglichen Misserfolg ab, indem er schon im Vorfeld das Urteil des Publikums als nicht angemessen erscheinen ließ, weil der Psalm »schwerlich für das sogenannte Publikum was ist.« Damit zog er das Werk aus jener Beurteilungsebene heraus, in der er mit op. 42 so großen Erfolg gehabt hatte, aus der des Publikumsgeschmacks.” In: Dinglinger: „Der 114. Psalm.” 96-97.

¹⁰ A világ legrégebbi, 1817 óta működő kórustársasága. In: <https://halifaxchoralsociety.co.uk/about>. (Utolsó megtekintés: 2021. szeptember 18.).

¹¹ Franz Joseph Messer (1811-1860), német zeneszerző, 1840-től a frankfurti Cäcilienverein igazgatója. In: <https://kultur-frankfurt.de/portal/de/musik/Messer2cFranzJoseph1811-1860/2434/0/95483/mod1981-seite6-details1/5.aspx>. (Utolsó megtekintés: 2020. március 1.)

¹² Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur: ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. I.* (Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1909.) 109.

Ez Mendelssohn első olyan zsoltárkantátája, amelyben az egyes zenei szakaszok nem különülnek el önálló tételekre, hanem kivétel nélkül *attacca* kapcsolódnak egymáshoz. Ezek határait a szerző már az első változatban kettősvonalakkal jelölte. A könnyebb elemezhetőség kedvéért azonban az egyazon karaktermegjelöléssel ellátott részeket – jelen esetben öt szakaszt – külön tételrészekként definiálom, azok ütemeinek számozását tételrészenként újrakezdem.

A kompozíció előadói apparátusa – egyetlen hangszerpárt, a C-klarinétokat leszámítva – Mendelssohn más oratorikus alkotásaiban megszokott hangszerösszeállítást alkalmaz. E hangszerek – és alapvetően a különböző hangolású klarinétok – alkalmazása ebben a korban egyáltalán nem számított kirívónak, azonban Mendelssohn más műveiben – a *Paulus*tól eltekintve¹³ – csak elvétve élt vele.¹⁴ Az, hogy egy zeneszerző mi alapján döntött egy bizonyos hangolású transzponálóhangszer mellett, igen összetett kérdés. Nyilvánvaló, hogy elsősorban az adott kompozíció hangneme határozta meg ezt, azonban a különféle hangolású hangszerek eltérő hangszíne is befolyásolta a választást.¹⁵ Elképzelhető, hogy a lipcsei zenekarban – amely a művet bemutatta – csupán C-klarinétok álltak Mendelssohn rendelkezésére, bár a mű ünnepélyes hangvételébe könnyedén beleillett az ilyen hangolású hangszerek trombitaszerű, világosabb hangszíne is.

Mendelssohn ezen zsoltárkantátájában két korszak – vagy még inkább két zeneszerző – hatása mutatható ki. A nyitótétel anyaga a reneszánsz vokálpolyfóniát idézi. A nagyértékű hangokkal való lejegyzés is a Palestrina-művek hatása lehet.¹⁶ A reneszánsz lejegyzésre utaló vagy arra hasonlító notációt még a *Paulus* „*Aber unser Gott ist im Himmel*” szövegkezdetű, 3/2-es ütemmutatójú tételében is alkalmazott, azonban valóban a reneszánsz lejegyzésben használatos ritmusértékeket – azaz *longákat* – csak jóval korábban, többek között a *Tu es petrus* című, 1827-ben írt oratorikus kompozíciójában jegyezt le.¹⁷ A hangok leírásán túl a kórus- és zenekarkezelés mutat még reneszánsz vonásokat.

¹³ A *Paulus*ban az A- és B-klarinétok mellett igen számottevő mértékben, tizenegy (a XIX., XX., XXI., XXII., XXV., XXVI., XXXIII., XXXVIII., XXXIX., XL. és a XLII.) tételben használ C-klarinétokat.

¹⁴ Például az *Éliás* XXIII. tételének 50. ütemétől, valamint a XXIV. tételében ír elő C-klarinétokat. Másik oratorikus alkotásában, a *Die erste Walpurgisnacht* (MWV D 3, op. 60) III., VI. és VII. tételében használ még A- és B-klarinétok mellett C-klarinétokat.

¹⁵ Jack Brymer: *Clarinet*. (London: Kahn & Averill, 1979.) 97.

¹⁶ A Palestrina-művekkel való kapcsolatáról már az *Előszóban* részletesen szó esett.

¹⁷ A *Paulus* szóban forgó tételében kizárólag egyetlen akkord, az utolsó pontozott *longa* értékű.

Korábbi szerzők hatása lehet még az is, hogy Mendelssohn az énekkart valamennyi tételrészben túlnyomó többségben nyolc szólamra osztja. Ehhez hasonló megoldással a megelőző zsoltárkantátákban legfeljebb rövid szakaszok erejéig élt.¹⁸ A hangzást az osztott csellószólam is szinte az egész mű során dúsítja. Nem előzmény nélküli ugyan, de megemlíteném, hogy Mendelssohn a csellónak és a bőgőnek különálló szólamokat ír.

Ezekén túl egyes helyeken Händel hatása tükröződik. Ezt később az elemzés során kifejtem.

A cím a kéziratban és a mű szövegében, valamint az ősbemutatóra reflektáló korabeli kritikákban egyaránt „*Als Israel aus Ägypten zog*” alakban jelenik meg, azonban a kiadott partitúrában és a javított kéziratban már „*Da Israel aus Ägypten zog*” formában szerepel.

Műelemzés

1. tételrész – *Allegro con moto maestoso*

Ez Mendelssohn egyetlen zsoltárkantátája, amely nem zenekari bevezetővel kezdődik, ezáltal nincs önálló zenekari anyag sem, amely a későbbiekben kifejtésre kerülhetne. Az első, tonikai akkord (G-dúr) megszólalását követően a férfikar azonnal elkezd énekelni a 114. zsoltár 1. versét – „*Da Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Lande [Mikor Izráel népe kijöve Égyiptomból, Jákóbnak házanépe az idegen nép közül:]*” – *unisono* (32. kottapélda). A klarinétokkal és a fagottokkal erősített vonóskar mintegy szőnyegként harmonizálják az énekelt motívumot. Az 5+6 ütemes egységből álló zenei mondat ismétlésekor a zenekar valamennyi – első tételrészben szereplő – tagja szerepet kap. E formarész különlegessége, hogy bár a repetíció alkalmával az első basszus kóruszólamban – és az első fuvolában, valamint az oboákban – hangról hangra ugyanaz a motívum hangzik el, mint a mű legelején, azonban a másféle harmonizáció következtében az anyag a párhuzamos mollba (e-moll) modulál.

¹⁸ A 115. zsoltár *Non mortui laudabunt* szövegkezdetű tételének kóruszólamait az elsőben öt, a végleges változatban pedig nyolcfelé osztja. A 42. zsoltár harmadik, *Denn ich wollte* szövegkezdetű tételében a szoprán szólistán kívül egy háromszólamú női kart, a hetedik, *Was betrübtest du dich* szövegkezdetű tételében pedig – hét ütemen keresztül – ötszólamú vegyes kart (háromszólamú női és kétszólamú férfikart) alkalmaz.

Allegro con moto maestoso

Da I - sra - el aus Ae - gy - pten zog, das Haus Ja - kobs aus dem frem - den Lan - de,

35. kottapéllda

95. zsoltár – I. tételrész, 1-11. ütem (férfikari szólam)

A zsoltár 2. versét – „*da ward Juda sein Heiligthum [Júda lőn az ő szentséges népe]*” – a női kar *unisono* indítja, amelyhez négy ütemmel később a férfikar csatlakozik. Különös megoldás, hogy ennél a résznél¹⁹ is csak a kórus első basszus szólama ismétli meg szó szerint a női kar motívumát. Az idáig aszimmetrikus (leginkább 5+6 ütemes) felépítésű frázisokat a szabályosabb, bináris egységekből építkező (2+2 vagy 4+4) ütemcsoportosulások váltják fel, amely tagolás szinte egészen a tételrész végéig tart. A homofon szövet – az elenyésző mennyiségű átmenő- vagy díszítőhangot leszámítva – a 2. vers második felének megzenésített anyagától – „*Israel seine Herrschaft. [Izráel az ő királysága.]*” – az egyes szólamok egy-kétütemenként történő imitációja következtében némileg polifonná válik, azonban jellemző marad rá a félkotta mozgású, tömbszerű szerkesztésmód. Ekkor jelenik meg exponáltan a mű egyes további részeinek karakterét igencsak meghatározó kromatika is.²⁰

A domináns területre (D-dúr) való megérkezéskor²¹ az első vers és annak zenei anyaga kétütemenkénti imitációban indul újra a Mendelssohnnál gyakori basszus-tenor-alt-szoprán sorrendben. Az imitáció csúcspontjának váratlan C-dúr területe a tételrész alaphangnemétől legtávolabb eső hangnem. Az 53. ütemtől kezdődően – a dús hangszerezésű *tutti* környezetben megbújva – az első basszus kóruszólam ismét az 1. motívumot énekli, ám a harmóniai környezet miatt egyrészt két azonos hangmagasságú hangot megváltoztatva, másrészt a belső bővítések következtében annak végét megkurtítva.

A zenekarban *sf*-val jelölt „*Israel*” homofon *tutti* megszólalások harmóniai először ütemenként, majd egy zárlatot követően kétütemenként változnak. Ekkor a harmóniak már világosan a tonika (G-dúr) felé törekednek, a 77. ütemtől kezdve pedig a tonikai orgonapont is a tételrész végét jelzi. A kódaszerű szakaszban a zsoltár 1.

¹⁹ A 25. ütemtől kezdődően.

²⁰ A 35. ütemtől kezdve.

²¹ A 43. ütemtől kezdődően.

versének csak az első fele („*da Israel aus Ägypten zog*”) szólal meg újból, az anyag egyre dúsabbá váló, kinyíló szerkezete a reneszánsz zárlatokat idézi.

Különös szólamvezetési megoldás, hogy a tonikai orgonapont felett lévő utolsó előtti, ötödik fokú szeptimakkordnak az első fagottban és az első basszus kóruszólamban megszólaló szeptimhangja a zárlati akkordra való érkezéskor nem a tercre oldódik – mint a többi, szeptimhangot éneklő vagy azt játszó szólam esetében –, hanem a kvintre lép fel.

2. tételrész – *Allegro moderato*

A második tételrész a mű eddigi anyagával sok tekintetben kontrasztál. A zenei szövetet három jól elkülöníthető réteg, az állandó tizenhatodmozgású – olykor fagottokkal erősített – vonóskari *unisono*,²² az énekkari, valamint a szinte kizárólag annak hangjait erősítő fúvóskari anyag alkotja. Továbbá a tételrész hangnemválasztása – az azonos alapú moll (g-moll) –, és a végtelenül változatos, meglepetésszerű harmóniak használata is élesen elválasztja az előzményektől. Ezeken felül a dinamikák finom és kontrasztos alkalmazása is kifejezetten árnyalttá teszi ezt a zenei matériát. Végül pedig abban különbözik az első tételrésztől, hogy itt az ütemek végig bináris csoportosulásokban helyezkednek el.

A kétütemes *piano* zenekari bevezetőt követően mindkét tenor kóruszólám a zsoltár 3. versének szövegét – „*Das Meer sah und floh, der Jordan wandte sich zurück. [A tenger látá őt és elfutamodék; a Jordán hátrafordula.]*” – *unisono* indítja. Az első tételrész majdhogynem folyamatos *tutti* kórusmozgását itt a rezponzorikus szerkesztésmód váltja fel. Az ötütemes szólamszóló motívumát az énekkar többi tagja visszhangszerűen megismétli, ekkor a cselló és a bőgő a magasvonósok fagottokkal erősített folyamatos mozgású motívumához csatlakozik.

Az előzményektől eltérően a zsoltár 4. versének megzenésített sora – „*Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe. [A hegyek szöknek vala, mint a kosok, s a halmok, mint a juhoknak bárányai.]*” – mindössze csak kétszer, a tenor szólamszóló és a kórušekhó által szólal meg. Korábban említettem, hogy a kromatika az egész mű során kiemelt szerepet kap. Az itt megjelenő lefelé lépegető kromatikus motívum mindössze két hangot (a g-t és az f-et) kihagyva egy egész

²² A vonóskar valamennyi tizenhatodmozgású anyaga – négy helytől eltekintve (11., 23-24., 62-64., 75-79. ütemek) – végig *unisono*.

oktávot süllyed. Ezalatt Mendelssohn – talán egész életművét tekintve – legváratlanabb, a ami hallgató számára már-már gesualdói hatásokat sejtető harmóniafüzését – leegyszerűsítve g-moll domináns (D-dúr)–A-dúr⁷–c-moll–c-moll domináns (G-dúr) – írja le (36a kottapélda).

A harmóniai kapcsolatok szokatlansága a kórus ismétlései során is megmarad, az egyes akkordok szekvenciálisan követik egymást (g-moll–e⁷–f-moll– d⁷–c-moll) (36b kottapélda).

A merész harmóniaváltások ellenére az anyag ekkor még mindig nem mozdul el az alaphangnemből (g-moll).

A 26. ütemtől kezdődő zenekari *tutti* a domináns mollba (d-moll) való átvezető szakasz kiindulópontja, ahol a vonóskar állandó tizenhatodmozgású *legato* anyaga *staccato* játékmódra vált, és az énekkar immár a teljes fúvóskarral megerősített, főként negyed és nyújtott ritmusértékekből építkező szólamával egészül ki. Fontos változás, hogy az eddig végig uralkodó – esetenként *sf*-kkel tűzdelt – *piano* dinamikát a *forte* váltja fel. A kórusmotívumok²³ innentől kezdve már nem teljes elhangzásukat követően, hanem torlasztva, ütemenként, egészen a „Jordan” szó elhangzásáig imitálódnak. A kromatika bizonyos szólamokban ismét meghatározóvá válik, azonban az idáig ereszkedő frázisok mellett azok felfelé lépegető párja is szimultán megjelenik. Ezt követően az énekkari és a fúvós szólamra ismét a homofónia lesz jellemző.

Az anyag a domináns moll (d-moll) területre való érkezést követően²⁴ azonnal az alaphangnem felé (g-moll) kezd törekedni, a szöveg a zsoltár 3. versét ismétli. A kórus *staccato*, a fúvósok *marcato*, valamint a vonósok valamennyi tizenhatodcsoport kezdőtagjának *sf* hangjai – a harmóniák sodrásán túl – felettébb drámai hangzást adnak. A „*wandte sich zurück*” utolsó szótagján háromszor is megszólaló álzárlatok nem engedik a harmóniákat feloldani, ráadásul az azt követő kromatikusan lefelé menő szűkített- és dominánsszeptimekből álló harmóniamenet a feszültséget mindinkább fokozza, ezáltal egy többszörösen bővített szerkezetű tetőpont jön létre.

²³ Ezek mindig valamely fúvós hangszerrel vannak erősítve.

²⁴ A 45. ütemtől.

10.18132/LFZE.2022.1

Dinya Dávid: Felix Mendelssohn-Bartholdy zsoltárkantátái

12 *p*

Tenore

Die Ber - ge hü - pften

VI. I, II

Fig., Vla.

Vlc., Cb.

14

wie die Läm - mer,

36a kottapéllda

95. zsoltár – II. tételrész, 12-15. ütem (tenor kóruszólam és kivonat)

19 *p*

Soprano
Alto
Basso

Die Ber - ge hü - pften

Fl., Ob., Cl.

VI. I, II

Cb.

p *sf* *sf*

21 *cresc.*

wie die Läm - mer,

p *sf* *sf*

36b kottapéllda

95. zsoltár – II. tételrész, 19-22. ütem (szoprán, alt és basszus kóruszólam, valamint kivonat)

E klimaxot követően a tételrész első négy üteme változatlan formában tér vissza, ismét a *piano* dinamika és a *legato* játékmód válik jellemzővé. Az ezt követő transzformált anyag után a harmóniak a c-moll és annak dominánsa között ingadoznak. A kórus utolsó, *unisono* sóhajának hangjai is az új, a tételrész alaphangneméhez képest szubdomináns hangnemet (c-moll) készítik elő és erősítik meg. Az egyre rövidülő motívumok és a frázisok ismétlései e formai egység végét jelzik. A tételrész elején még csak elszórtan alkalmazott duzzasztójelek ennél a visszatérésnél már szinte minden egyes frázison megjelennek.

A domináns félzárlaton végződő anyag hangjait a kürtök erősítik meg, ezzel vezetve át azt a következő tételrészre.

3. tételrész – *Grave*

Korábban már többször említésre került, hogy Mendelssohn mily nagymértékű csodálattal viseltetett Händel művészete iránt. Az első zsoltárkantátájánál teljes mértékben egyértelmű az azt ihlető Händel-mű kiléte.²⁵ A 114. zsoltár 3. tételrészében egyes források²⁶ részben Händel *Joshua* című oratóriumának VIII. tételét²⁷ tartják az ötletet adó kompozíciónak. Ezt inkább a témaválasztás, mintsem a zenei matéria tükrözi. A másik ihlető forrás pedig az *Izrael Egyiptomban* „*He rebuked the Red Sea*” című tétele lehetett. A hasonlóság ez esetben is inkább a hangszerelésben – és némileg a barokkot idéző ritmikában²⁸ –, semmint a motívumokban keresendő.

Az előző taktusok utolsó megerősített hangnemének (c-moll) domináns hangjait nem az arra autentikusan oldódó I., hanem a III. fokú harmónia követi. Ezáltal az Esz-dúr válik az új alaphangnemmé. A kizárólag énekhangokra komponált szakasz homofon, tömbszerű szerkezetét alkalmanként csak az első tenor szólam mozgásai töltik ki. A zsoltár 5. versének első felét követő – „*Was war dir, du Meer, daß du flohest [Mi a bajod, te tenger, hogy megfutamodál]*” – váratlan *maggiore-minore* váltás a szöveg tartalmát – „*und du Jordan, daß du dich zurückwandtest? [és te Jordán, hogy hátrafordulál?]*” – igazán képszerűvé teszi. E kérdés feszültségét még a

²⁵ Lásd a *Második fejezetet*.

²⁶ Dinglinger: „Der 114. Psalm.” 94.

²⁷ A „*To long posterity we here record*” szövegkezdetű kórustételt.

²⁸ Habár itt is feltűnik, azonban a darab egyes további részeire is jellemző a nyújtott (pontozott) vagy kétszeresen nyújtott (duplapontozott) ritmusképletek gyakori használata.

„*die Pause lang gehalten*”²⁹ utasítással ellátott generálpauza fokozza. A 6. vers kezdetétől – „*Ihr Berge, daß ihr hüpfet wie die Lämmer, ihr Hügel, wie die jungen Schafe? [Hegyek, hogy szöktök vala, mint a kosok? Ti halmok, mint a juhoknak bárányai?]*” – a kórus 2. basszusának szólamát megerősítő cselló és bőgő is belép, amely szólam olykor a kórus szüneteit köti át.

Egy újabb koronás szünetet követően a zsoltár 5. versének szövege tér vissza. Mendelssohn gyakran él azzal a szerkesztésmóddal, hogy egy adott tétel elején elhangzó szöveget a zárószakaszban ismét megjelenít.³⁰ E rész szekvenciális anyagának végén a tételrész egyik legdiszsonánsabb, bővített terckvart akkordjának basszushangja a cselló-bőgőszólamban feloldatlanul marad,³¹ azonban – a második tételrész végéhez hasonlóan – a kürtök az oldott hangon egy olyan motívumot indítanak el, amely már a következő tételrész karakteralkotó ritmikáját is magában hordozza, és amellyel azt arra át is kötik.

4. tételrész – *Allegro maestoso e vivace*

Az ünnepélyes hangvételi negyedik tételrészben a kompozícióban már eddig szereplő gesztusok vagy zeneszerzéstechnikai eszközök újdonságokkal keverednek. Az utóbbiak közé egyrészt a zenekar trombitákkal, harsonákkal és timpanival való bővítése, másrészt a mű karakterét meghatározó pontozott ritmikájú anyagok mellett a feltűnő, azonban szervesen a szövetbe épülő, kizárólag skálamenetben mozgó triolák megjelenése tartozik.

A zsoltár 7. versének indítása már az egész tételrész ritmikai karakterét meghatározza. A „*Vor dem Herrn bebte die Erde [Indulj meg te föld az Úr orczája előtt]*” szövegre komponált, duplapontozott nyújtott ritmusú frázisok a barokk stílusjegyeit idézik. Az ünnepélyes, *forte* tömörszerű mozgás a zsoltár 7. versének második felétől – „*vor dem Gotte Jakobs [a Jákób Istene előtt]*” – az imitáció következtében szövevényesebbé válik. Az emelkedett hangvételt a már a műben eddig is szerepet kapó C-klarinétok mellett a már említett, újonnan megjelenő rézfúvósok fokozzák.

²⁹ Azaz „*A szünet hosszan kitartva.*” Ez az utasítás az első változat kéziratában sem tollal, sem ceruzával nem szerepel, azonban az 1841-es első kiadás (Breitkopf & Härtel, Lipcse) már tartalmazza.

³⁰ Vesd össze: Mendelssohn: 95. zsoltár.

³¹ Az első változatban a hangszeres basszusszólam a 13. ütemben szintén egy feloldatlan hangon ért véget.

A tételrész elején megszólaló motívumok a 17. ütemtől kezdődően transzformálva, fúgaszerűen, alt-basszus-szoprán-tenor sorrendben ismétlődnek meg, amelyekhez ellenszólamként a már szintén szóba hozott skálamozgású triolás motívumok társulnak.

A domináns területre (G-dúr) való érkezéskor a zsoltár 8. versére – „*der den Fels wandelte in Wassersee [A ki átváltoztatja a kősziklát álló tóvá]*” – komponált motívum és a zenekar tartott hangjai az idáig tartó sodró lendülettel szándékosan alábbhagynak. Az egyes zenekari szólamoknak a kóruszólam kíséretként funkcionáló tartott hangjai *recitativo accompagnato* hatását keltik, amely léptékváltozás a zenei folyamatot majdhogynem megakasztja és állóképpé merevíti. A különböző hangmagasságról indított szűkítettseptim-vázú énekkari motívumok és az azonos felépítésű harmóniák a tonalitást bizonytalanná teszik, majd csak a zsoltár 7. versének újbóli megszólalása során kap némi hangnemi bizonyosságot.

E 8+8 – szigorúan véve (2+2+2+2 + 2+2+4) – ütemes frázisokból felépülő formai egység ismétlésekor csak a tenor szólam hoz harmóniai változást, az anyag bizonytalanságát és a disszonancia fenntartását a már sokszor emlegetett felfelé ívelő kromatikus motívum újbóli exponált megjelenése és ezzel egyidejűleg az énekelt motívumok lefelé törekvő, ellenirányú mozgása okozza.

A domináns orgonapont (*d*) megjelenésekor a férfikar a 8. vers elejét, a női kar annak végét, majd a *tutti* énekkar a 7. vers első felét *unisono* ismétli. Ezen megszólalásokat átkötendő, az orgonapontos lefelé lépegető kromatikus zenekari anyag kétszer elhangzik, amely végül a darab alaphangnemének dominánsán (G-dúr dominánsa) nyugvópontra talál.

Mint ahogyan erre a tizenkétütemes, leginkább átvezető szakaszként értelmezhető formai egységre, úgy szinte az egész tételrészre a bináris ütemkapcsolatokban való gondolkodás jellemző.

5. tételrész – *Con moto come I.*

E tételrész elején az első tétel anyagának rövidített változata tér vissza, immáron a negyedik tételrészben újonnan megjelenő hangszerekkel. Keretet ad még a műnek, hogy a darab első, énekkari *unisono* motívumát itt nem a férfikar, hanem – a fuvolákkal és oboákkal kopulázott – női kar szólaltatja meg először, amely később vegyes karrá egészül ki. Fontos változás még a zsoltár elejéhez képest, hogy az ezen motívum alatt

megszólaló akkordok itt más harmonizációt kapnak. Az első tételből szakaszokban visszaidézett, harmincütemes anyagot egy „*Halleluja! Singet dem Herrn in Ewigkeit. [Halleluja! Énekeljünk az Úrnak az örökkévalóságban?]*” szövegű, anyagát tekintve az előzményekre csak az 1. motívumfej által emlékeztető rész követi.

A kompozíció első változatában a negyedik tételrész utolsó koronás hangját az első tételrész anyagából összeállított visszatérés helyett közvetlenül a „Halleluja-szakasz” követte. A kritika – véleményem szerint is jogos – alapját az adta, hogy „e két formarész csupán harmóniailag fonódott egymásba, más tekintetben nem igazán.”³² Mendelssohn csupán az átdolgozás során emelte vissza a darab első tételrészének rövidített szakaszát.

A Halleluja-szakasz hosszú, megannyi átkötött zenekari hangjának, valamint a kóruszólam sűrűbb ritmikájú anyagának következtében – a negyedik tételrész állóvizet szimbolizáló részéhez hasonlóan – ez ismét mintegy *recitativo accompagnató*ként jelenik meg. A mű legelejére ugyancsak jellemzőek a hosszabb értékű, átkötött hangokból álló frázisok, azonban ott az énekkar majdhogynem egyazon léptékű ritmusban mozog a zenekari anyaggal, így az a szöveget nem ölt *recitativo* jelleget. Jelölve nincsen, inkább annak csak az érzetét kelti.

A tenor-alt-szoprán-basszus sorrendjében belépő *Halleluja-motívumok* 4+6+4+6 ütemes egységekben, *g* és *d* hangról ingaszerűen indítva, reális válaszokkal követik egymást.

A zenei szöveget a tonikai orgonapontos harmóniák miatt a sűrűsödéssel egyidejűleg az első fokhoz való szilárdsága is erősödik. Pillanatnyi kibillenést csupán a basszus kóruszólam kvintről indított anyaga és a domináns irány felé tartó harmóniai környezet idéz elő, azonban e szakasz vége ismét a tonikán zár. Ekkor az egész előadó-apparátus valamennyi tagja a *Halleluja-motívumot* indítja el, amely által az anyag kimozdul harmóniai statikusságából, ezáltal hangnemi kitérések és modulációk sora kezdődik el. A már a darab korábbi pontjain is jelentőséggel bíró kromatika e helyen is többször exponáltan tűnik fel.

A tételrész alaphangnemének párhuzamos molljába (e-moll) való érkezéskor mindkét hegedűszólamban új ellenszólam jelenik meg, ezáltal az egyébként is dús hangzású szöveget tovább sűrűsödik. A visszhanghatás – és némileg a pontozott ritmusok

³² Dinglinger: „Der 114. Psalm.” 97.

– miatt ez a rész kísértetiesen hasonlít a *Kommt, lasst uns anbeten* II. tételének egyes szakaszaira.³³

Mendelssohn formaalkotására, mint ahogyan megannyi tetőpont esetében, úgy itt a kódára is a többszörös bővítés jellemző. A hosszan előkészített kulminációs területek rendszerint nem feltétlenül az alaphelyzetű tonikai harmónián oldódnak, valamint azok nem válnak szerves részévé egy záróformulának, ráadásul talán az egész kompozíció modulációkban leggazdagabb területévé válnak.³⁴ Erre kiváló példa a 128. ütem I⁶ álzárlata, amelyet egy kétszer tizenegy ütemes, rendkívül modulatív kódaszerű formarész követ. Azonban a valódi kód – vagy más értelmezésben a kód utótagja – csak ennek a szakasznak a végén, a tonikára visszatérve és a mű végéig az I. fokú harmóniakat véglegesen megerősítve indul el.

Már korábban említettem, hogy Mendelssohn gyakran ismételi meg az utolsó megszólalás során egy tétel vagy tételrész elején elhangzó szöveget. A *Da Israel aus Ägypten zog* kódája során a – a háromszor elhangzó, a fafúvósokban visszhangszerűen ismételt – „*Halleluját*” követően a 156. ütemben az egész zenekar egyesül, majd a szöveg a zsoltár 1. és 2. versének első felét idézi vissza. Ebből fakadóan Mendelssohn nemcsak harmóniai, hanem szövegi szinten is keretet ad kompozíciójának (33a és 33b ábra). Ezáltal különös párhuzam hozható a zeneszerző első zsoltárkantátája és e kompozíciója között. Bár ebben a művében is sor kerül az ilyen típusú ismétlésre, azonban a *Non nobis Domine* zárótételében ez jóval nagyobb léptékben, ezáltal nagyságrendekkel nyomatékosabb formában valósul meg.³⁵

Egy XX. század eleji kritika az alábbi mondatokkal illeti a 114. zsoltárt:

„Ebben a műben [...] Mendelssohnnek nagymértékben sikerül mind kompozíciós-technikai, mind kifejezésmódbeli szempontból elszakadnia modelljeitől, ráadásul maga is modellé válik. Brahms egyházi *a cappella* zenéje, valamint Bruckner és Reger motettái elképzelhetetlenek lennének az ő példája nélkül.”³⁶

³³ Egészen pontosan annak a 109. ütemtől kezdődő részére.

³⁴ Vessd össze: *Wie der Hirsch schreit*, zárótétel, 156. ütem.

³⁵ Mendelssohn a 115. zsoltár utolsó tételében az első tétel szövegét és – azt a metrikai környezetbe illesztetten átalakítva, de – annak motívumát is mintegy hatvankétütemes szakasz során, a tétel közel kétharmadnyi terjedelmében hozza vissza. Lásd a 115. zsoltár elemzésénél.

³⁶ „Hier jedoch gelingt es Mendelssohn, sich in Satztechnik wie Ausdruck weitgehend vom verehrten Vorbild zu lösen, ja selbst Vorbild zu werden – die geistliche *a cappella*-Musik von Brahms, die Motetten von Bruckner und Reger sind ohne sein Beispiel nicht zu denken.” In: Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. (Laaber: Laaber-Verlag, 2013.) 200.

az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia A PSALM 114 SZÖVEGE (2/1) Mendelssohn átirata			Károli-féle fordítás	
1. Allegro con moto maestoso				
Als Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Volk, [Zsolt. 114:1]	Da Israel aus Aegypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Lande,	Mikor Izráel népe kijöve Egyiptomból, Jakóbnak házanépe az idegen nép közül: [Zsolt. 114:1]		
da wurde Juda sein Heiligtum, Israel sein Königreich. [Zsolt. 114:2]	da ward Juda sein Heiligtum, Israel seine Herrschaft.	Júda lön az ő szentséges népe és Izráel az ő királysága. [Zsolt. 114:2]		
2. Allegro moderato				
Das Meer sah es und floh, der Jordan wandte sich zurück. [Zsolt. 114:3]	Das Meer sah und floh, der Jordan wandte sich zurück.	A tenger látá őt és elfutamodék; a Jordán hátrafordula. [Zsolt. 114:3]		
Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe. [Zsolt. 114:4]	Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe.	A hegyek szöknek vala, mint a kosok, s a halnók, mint a juhoknak bárányai. [Zsolt. 114:4]		
3. Grave				
Was war mit dir, du Meer, daß du flohest, und mit dir, Jordan, daß du dich zurückwandtest? [Zsolt. 114:5]	Was war dir, du Meer dass du flohest? Und du Jordan, dass du dich zurückwandtest?	Mi a bajod, te tenger, hogy megfutamodál, és te Jordán, hogy hátrafordulál? [Zsolt. 114:5]		
Ihr Berge, daß ihr hüpfet wie die Lämmer, ihr Hügel, wie die jungen Schafe? [Zsolt. 114:6]	Ihr Berge, dass ihr hüpfet wie die Lämmer? Ihr Hügel, wie die jungen Schafe?	Hegyek, hogy szöktök vala, mint a kosok? Ti halnók, mint a juhoknak bárányai? [Zsolt. 114:6]		

A PSALM 114 SZÖVEGE (2/2)			Mendelssohn átírata		Károli-féle fordítás
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia					
4. Allegro maestoso e vivace					
Vor dem Herrn erbehte, du Erde, vor dem Gott Jakobs,			Vor dem Herrn bebt die Erde, vor dem Gotte Jakobs,		
der den Felsen wandelte in einen See und die Steine in Wasserquellen!			der den Fels wandelte Wassersee, und die Steine in Wasserbrunnen.		
Als Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Volk,			Da Israel aus Aegypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Lande,		
da wurde Juda sein Heiligtum, Israel sein Königreich.			da ward Juda sein Heiligtum, Israel seine Herrschaft.		
Halleluja, singet dem Herrn in Ewigkeit.			Halleluja, singet dem Herrn in Ewigkeit.		

Der 98^{sten} Psalm

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED

Történeti áttekintés

Mendelssohn *Der 98. Psalm* címet viselő, *Singet dem Herrn* szövegkezdetű kompozíciója a másik négy zsoltárkantátájától igen sok tekintetben eltér. E darabjáról említést tévő – fennmaradt – leveleinek száma is igen csekély, nagyságrendekkel kevesebb, mint a többi, azonos műfajú zeneműveit említő vagy azokra utaló levelezések mennyisége (34. ábra). Ezáltal kevesebb írásos anyag maradt fenn a mű keletkezés- vagy fogadtatástörténetéről is.

Általánosságban kijelenthető, hogy azok a kompozíciók, amelyek Mendelssohn számára is – leginkább a hozzájuk fűződő érzelmi kötődése miatt – valamilyen jelentőséggel bírtak, azokról leveleiben többször tett említést. Úgy tűnik, erre a művére nem tudott olyan szemmel tekinteni, mint másik négy korábbi zsoltárkantátájára. A viszonylag kis mennyiségű forrásanyag ellenére a *Singet dem Herrn* kapcsán az alábbi történeti szálakat lehet felfejteni.

E kompozíció a másik négy zsoltárkantátától abban is különbözik, hogy ez az egyetlen, amely nem belső indíttatásra, hanem megrendelésre – méghozzá IV. Frigyes Vilmos¹ király megrendelésére, a Berliini Dóm számára² – készült. Mendelssohn az egyházzene-igazgatói tevékenysége során számos zeneművet írt az intézmény számára. 1843 decemberétől – a Berlinbe való költözését követő hónapban³ – látott neki a *Psalm II*,⁴ a *Frohlocket, ihr Völker*,⁵ a *Herr Gott, du bist unsre Zuflucht*⁶ – amely a 98. zsoltárral került bemutatásra – a *cappella* darabjainak, az *Allein Gott in der Höh*,⁷ a *Vom Himmel hoch*⁸ kezdetű korálharmonizációinak, valamint a *Singet dem Herrn*⁹ szövegkezdetű zsoltárkantátájának komponálásához. (35. ábra). Jól látható,

¹ IV. Frigyes Vilmos (Friedrich Wilhelm IV) porosz király (Cölln, 1795. október 15. – Potsdam, 1861. január 2.).

² R. Larry Todd: „Vorwort.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 98. Psalm*. (Stuttgart: Carus Verlag, 1990.) II.

³ Mendelssohn nem csak egyházi zenét komponált királyi megrendelésre. Hozzávetőlegesen ugyanebben az időszakban, 1843 őszén keletkezett – a nyitányt leszámítva – a *Musik zu Ein Sommernachtstraum* (MWV M 13, op. 61) című színpadi kísérőzenéje is.

⁴ MWV B 41, op. 78 no. 1.

⁵ MWV B 42, op. 79 no.1. A *Sechs Sprüche* (op. 79) című *a cappella*-ciklus első darabja.

⁶ MWV B 44, op. 79 no.2. A *Sechs Sprüche* (op. 79) című *a cappella*-ciklus második darabja.

⁷ MWV A 21.

⁸ MWV A 22.

⁹ MWV A 23.

hogy az egyes kompozíciók keletkezési dátumai mennyire zsúfoltan helyezkednek el egymás mellett.

MENDELSSOHN ZSOLTÁRKANTÁTÁINAK EMLÍTÉSE
VAGY AZOKRA VALÓ UTALÁSA LEVELEZÉSEIBEN

PSALM 115	PSALM 42	PSALM 95	PSALM 114	PSALM 98
<i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr</i> (MWV A 9, op. 31)	<i>Wie der Hirsch schreit</i> (MWV A 15, op. 42)	<i>Komm, laßt uns anbeten</i> (MWV A 16, op. 46)	<i>Da Israel aus Ägypten zog</i> (MWV A 17, op. 51)	<i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i> (MWV A 23, op. posth. 91)
~86	~179	~93	~72	~10
1830. augusztus 11. – 1844. április 17.	1837. április 28. – 1847. február 15.	1838. április 13. – 1845. április 11.	1839. augusztus 1. – 1844. április 17.	1843. július 26. – 1844. február 8.

Az értékek az adott zeneművek különböző levelékben, legalább egy alkalommal történő utalásainak vagy említéseinek számát mutatja,
így a művekre való utalások vagy azok említése az egyes levelékben eltérő mennyiségben fordulhatnak elő.

34. ábra

Mendelssohn zsoltárkantátáinak említései levelezéseiben

**MENDELSSOHN KIRÁLYI MEGRENDELÉSRE,
A BERLINI DÓM SZÁMÁRA KÉSZÜLT EGYHÁZI MŰVEI**

1843-1844

jegyzékszám	műfaj	cím / kezdősor	opusz	keletkezési idő* (az első változat befejezésének ideje)	premier** (az első változat bemutatásának ideje)
MWV B 41	zsoltár / motetta	<i>Psalms II – Warum toben die Heiden</i>	poszt. 78/1	1843. XII. 15.*	1843. XII. 24.**
MWV B 42	motetta	<i>Frohlocket, ihr Völker</i>	poszt. 79/1	1843. XII. 15.*	1843. XII. 24.**
MWV A 21	korálharmonizáció	<i>Allein Gott in der Höh</i>	-	1843. XII. 15.	1843. XII. 24.
MWV A 22	korálharmonizáció	<i>Vom Himmel hoch</i>	-	1843. XII. 15.	1843. XII. 24.
MWV B 44	motetta	<i>Herr Gott, du bist unsre Zuflucht</i>	poszt. 79/2	1843. XII. 25.	1844. I. 1.
MWV A 23	zsoltárkantáta	<i>Der 98. Psalm – Singet dem Herrn ein neues Lied</i>	poszt. 91	1843. XII. 27.	1844. I. 1.
MWV B 46	zsoltár / motetta	<i>Psalms XLIII – Richte mich, Gott</i>	poszt. 78/2	1844. I. 3.*	1844. III. 29.**
MWV B 50	motetta	<i>Herr, gedenke nicht unsrer Übeltaten</i>	poszt. 79/4	1844. II. 14.*	1844.**
MWV B 51	zsoltár / motetta	<i>Psalms XXII – Mein Gott</i>	poszt. 78/3	1844. II.	1844. III. 29.
MWV B 52	motetta	<i>Um unsrer Sünden willen</i>	poszt. 79/6	1844. II. 18.	1844. III. 29.

35. ábra

Mendelssohn királyi megrendelésre készült kompozíciói

Ebben az időszakban – 1843-44 fordulóján – ugyancsak királyi megrendelésre, a dóm számára komponálta többek között a *Psalm XLIII*¹ és a *Psalm XXII*² darabjait, valamint a *Herr, gedenke nicht unsrer Übeltaten*³ és az *Um unsrer Sünden willen*⁴ című művét.

Az alábbi táblázatban látható valamennyi „MWV A”-csoportba⁵ tartozó – tehát zenekart, énekkart és énekes szólistákat foglalkoztató – zenemű Mendelssohn életében nem került kiadásra. Ezáltal a *Singet dem Herrn* az egyetlen zsoltárkantátája, amelynek kiadását nem érte meg.⁶ Azonban fontos megjegyezni, hogy annak publikálásától – mint más egyéb, leginkább bizonyos alkalmi eseményekre készült kompozíciói esetében⁷ – szándékosan állt el.⁸ Ennek hátterében feltehetően a művel való elégedetlenségén túl⁹ a következő okok húzódtak.

Korábban már többször említettem, hogy Mendelssohn gyakorta javította, átalakította műveit. Mivel a *Singet dem Herrn* elkészültének ideje és a bemutató között csupán öt nap telt el,¹⁰ ezalatt az idő alatt – az egyházzene-igazgatói tevékenységei mellett – az előadói tennivalói teljes mértékben lekötötték az idejét¹¹, ezért ezen a művén érdemi javításokat nem tudott végrehajtani. Mendelssohn alkatára jellemző volt az, hogy publikálandó műveit a végső korrektúra elkészülte előtt tüzetesen átnézte és az esetleges hibákra – akár csak egyetlen hang miatt is – felhívja a nyomda figyelmét.¹²

Mendelssohn egész életében egyházi kompozícióinak liturgiába való emelésére törekedett. Úgy tűnik, ezirányú szándéka a 98. zsoltár vonatkozásában részben meg is valósult, hiszen ez az első – és egyben utolsó – olyan oratorikus zsoltármegzenésítése,

¹ MWV B 46, op. 78 no. 2. Erről a művéről már a *Harmadik fejezetben* a 42. zsoltár kapcsán szó esett.

² MWV B 51, op. 78 no. 3.

³ MWV B 50, op. 79 no. 4.

⁴ MWV B 52, op. 79 no. 6.

⁵ Mendelssohn Werkverzeichnis. Ez a műjegyzék tematikus, azon belül időrendi. Lásd: http://www.denkstroeme.de/heft-3/s_77-95_wehner. (Utolsó megtekintés: 2021. november 10.)

⁶ Először 1851-ben került sor a mű első kiadására az F. Kistner and Evers & Co. kiadó által, az is csupán zongorakivonatként látott napvilágot.

⁷ Mendelssohn nem tartotta kiadásra érdemesnek többek között olyan nagyvolumenű alkotásait, mint például a *Sinfonie d-Moll – „Reformations-Sinfonie”* (MWV N 15, op. 107) vagy a *Sinfonie A-Dur – „Italienische”* (MWV N 16, op. 90).

⁸ John Michael Cooper: „Preface.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 98. Psalm. Singet dem Herrn ein neues Lied*. (Kassel: Bärenreiter, 2016.) IV-XVII. VIII.

⁹ Hasonlóképpen nem engedte kiadni egyik kvintettjét (*Quintett B-Dur für zwei Violinen, zwei Violon und Violoncello [MWV R 33, op. 87]*), mert annak fináléjával nem volt megelégedve. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. Szerk.: Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001.) XVI. kötet. 389–424. 406.

¹⁰ A partitúrán 1843. XII. 27. szerepel, a mű pedig 1844. január 1-jén került bemutatásra.

¹¹ Cooper: „Preface.” X.

¹² Lásd a *Második fejezetet*.

amely egy magasszínvonalú koncertélmény mellett valódi liturgikus funkcióval is bír.¹³

Mendelssohn másik négy zsoltárkantatájával összehasonlítva a legszembeütőbb különbség már az első taktusokban megmutatkozik. A zeneszerzőnek ez az egyetlen olyan nagyzenekart és énekkart foglalkoztató kompozíciója, amely nem zenekari vagy tutti bevezetővel indul, hanem annak első hangjait egy énekes szólistára bízta. A 98. *zsoltár* után két hónappal komponált *Psalm XLIII* is hasonlóképpen kezdődik, azonban az csupán *a cappella* énekkarra készült. Fontos megjegyezni még, hogy az *Éliás* nyitányának első taktusaiban is exponáltan jelenik meg az énekes szólista, de az ő hangjait – ha csak négy akkordról van is szó – zenekari bevezető előzi meg. Többek között a 115. *zsoltár* utolsó tételének első nagyobb formai szakasza¹⁴ szolgál kiváló például egy *a cappella*-tétel oratorikus alkotásba való beillesztésére¹⁵, azonban a 98. *zsoltár*ban alkalmazott indítása Mendelssohn életművében kivételes. E jelenség mögött valószínűleg praktikus okok rejtőznek.

Mendelssohn 1842-es berlini főzeneigazgatói kinevezésével a király az egyházi zenék jobbá tételét és modernizálását kívánta elérni úgy, hogy „a kórusműveknek csak a legmagasabb és legtisztább stílusa legyen hallható régi és modern kompozíciók révén”.¹⁶ Mendelssohn nehéz helyzetét – és merészségét – támasztja alá egyik levelének alábbi részlete.

Éppen ez az a királyi rendelkezés, amely miatt a múltban annyi gond volt; mivel most [...] minden fűvös hangszer lehetséges, én a magam módja szerint hangszereltem, és most már valószínűleg oboával stb. marad.¹⁷

¹³ Clive Brown szóhasználatával élve Mendelssohn másik négy zsoltárkantatája inkább „koncertzsoltár.”

¹⁴ A 115. *zsoltár* IV. tételének 1-31. ütemei.

¹⁵ Az *Éliás Hebe deine Augen auf zu den Bergen* szövegkezdetű tétele is kizárólag énekhangokra – két szoprán- és egy altszólámra – hangszerelt, azonban Mendelssohn azt mégsem az egész mű nyitótételének komponálta.

¹⁶ *Memoirs of Baron Bunsen. II.* Szerk.: Frances Waddington Bunsen, (London: Longmans, Green, and Co., 1868.) 65.

¹⁷ „Gerade so lautet die Bestimmung des Königs, über die früher so viel Noth war; da nun etc. alle möglichen Blasinstrumente sein können, so habe ichs mir nach meiner Weise instrumentirt, und es wird nun auch wohl bei Oboen etc bleiben.” FMB egyik jóbarátjának, Devrient-nek panaszkodik 1843. december 19-i levelében. In: *Briefe* 9. 457-460.

Többek között IV. Frigyes Vilmos tanácsadója, Bunsen báró¹⁸ – aki a király ízlését határozott véleményével formálta –, valamint az egyházi méltóságok mindenáron a palestrinai hagyományokat őrző *a cappella* zenét igyekeztek az egyházi zenei életben megtartani.¹⁹

Mendelssohn a hangszeres – és még inkább az oratorikus – zenék liturgiába való beépítésével próbált egy új szemléletet kialakítani.²⁰ A hangszerek egyházi zenében való használatának problémája kapcsán egy szokatlan megoldáshoz folyamodott. A *Singet dem Herrn* – az egész mű arányait tekintve egy hosszú, nyolcvannyolcütemes – *a cappella* szakasszal kezdődik. Ezáltal a Berliini Dóm számára készült mű első szakasza vélhetően az egyházi méltóságok meglegedésére szolgált.

Ezzel szemben a folytatásban²¹ Mendelssohn egy különleges hangszer-összeállítású együttesel bővítette²² az addigi előadó-apparátust, ezáltal az egész kompozíció „egyetlen crescendo hatás[sá vált], amely fokozatosan a koncertzene állapotához közelítette a liturgikus zeneművet”.²³ Bár az igényesebb közönség – és természetesen maga Mendelssohn – igényeit is kielégítő magas színvonalú, az egyházi zenébe hangszereket is beemelő koncertzenét próbált létrehozni, azonban ezen ötletének megvalósításával alighanem szembement F. A. Strauß, Eduard Grell,²⁴ valamint az őt képviselő személyek akaratával. A király újabb, engedékenyebb rendelkezése ellenére azonban „a felsőbb papság különösen kifogásolhatónak találta, hogy Mendelssohn a [98.] zsolnárbán az általuk legprofánabbnak tartott hangszert, a hárfát alkalmazta.”²⁵

¹⁸ Christian Josias von Bunsen báró (1791-1860), IV. Frigyes Vilmos egyik minisztere és tanácsadója.

¹⁹ R. Larry Todd: *Mendelssohn. A Life in Music*. (Oxford: Oxford University Press, 2003.) 466. és Alfred von Reumont: *Aus König Friedrich Wilhelms IV. gesunden und kranken Tagen*. (Leipzig: Duncker & Humblot, 1885.) 211., valamint *Memoirs of Baron Bunsen. I.* Szerk.: Frances Waddington Bunsen, (London: Longmans, Green, and Co., 1868.) 347.

²⁰ Todd: *Mendelssohn*. 466.

²¹ A 89. ütemtől egészen a 136. ütem első negyedéig – a 98. zsolná 4. versének megzenésítése alkalmával –, az általam 3. tételrésznek nevezett szakasz jelentős részében.

²² Lásd: később az elemzésnél.

²³ R. Larry Todd: *Mendelssohn Essays*. (New York: Routledge, 2008.) 108.

²⁴ Eduard August Grell (Berlin, 1800. XI. 6. – Berlin, 1886. VIII. 10.). Karmagy és zeneszerző, többek között Zelter tanítványa, később a berlini székesegyházi kórus énektanára.

²⁵ „Diese [höhere Geistlichkeit] fand denn auch ganz besonders zu missbilligen, dass Mendelssohn bei dem [98.] Psalm das, ihrer Meinung nach am meisten profanierte Instrument, die Harfe, angewandt hatte.” In: August Reissmann: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*. (Berlin: Verlag von I. Guttentag, 1867.) 264.

Nem csak Mendelssohnt tették elégedetlenné²⁶ a körülmények. Fanny Hensel húgának, Rebecka Mendelssohnnak intézett egyik levelében számol be szintén meglehetősen méltatlankodó hangvétellel testvérük, Felix legújabb zsoltárkantátájának liturgikus keretek közé való involválásának feloldhatatlannak tűnő helyzetéről: „F. A. Strauß lelkész leírhatatlanul elkeserítő prédikációja megrongálta a 98-as zsoltárt.”²⁷

Mendelssohn igyekezete ellenére a fent említett konfliktusok feloldatlanok maradtak. Ennek mibenléte azonban a mai napig nem tisztázott. Egyes források szerint Mendelssohnnak „az egyházi zene magasabb szintre való emelését célzó törekvései kudarcba fulladtak – „Berlinben sem a zsoltárokat, sem az egyházzene általánosan nem sikerült az istentisztelet szerves részévé tenni. [...] [Mendelssohn] újító szándékainak ugyanis a konzervatív gondolkodású egyházi méltóságok nem engedtek teret”.²⁸ Más feltételezések alapján viszont – valamilyen mértékben – mégis érvényesíthette az egyházzenevel kapcsolatos elképzeléseit.²⁹

Bár Mendelssohn Berlinben királyi kérésre a tisztséget betöltötte – igaz, a felkérés és a poszt betöltése közt egyéb, halaszthatatlan teendői miatt egy év telt el³⁰ –, azonban valószínűsíthető, hogy korábbi emlékei is hozzájárultak ahhoz, hogy ellenérzéssel viseltessen a város iránt.³¹

Úgy gondolom, ezen körülményeket megismerve érthető, hogy Mendelssohn miért nem akarta kiadatni e művét, valamint az is érezhető, hogy miért nem nyúlt hozzá a későbbiekben sem. Másik négy zsoltárkantátája – a 98. zsoltár magas színvonalú szövegábrázolási és zeneszerzés-technikai megoldásainak ellenére – valóban

²⁶ Lásd: FMB egy jóbarátjának, Ferdinand Davidnak intézett 1843. december 19-i levelét. *Briefe* 9. 457-460.

²⁷ Fanny Hensel 1844. január 9-i levele Rebecka Mendelssohnnak. In: Sebastian Hensel: *The Mendelssohn Family (1729–1847) from Letters and Journals. II.* (New York: Harper & Brothers, 1882) 249. Az nem világos, hogy a prédikáció hogyan rongálta meg Mendelssohn művét. Feltételezhető, bár nem valószínű, hogy a kettősvonallal határolt szakaszok közé ékelte be a lelkész a prédikációját, azonban erre vonatkozó leírás nem áll rendelkezésre. Elképzelhető, hogy csupán a beszéd minősége nem ért el egy bizonyos színvonalat.

²⁸ Wulfné Kinczler Zsuzsanna: *A porosz liturgiai reform és Felix Mendelssohn Bartholdy egyházzenei munkássága*. Doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat.) 82–83.

²⁹ Wolfgang Dinglinger: *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy*. (Köln: Studio Verlag, 1993.) 35.

³⁰ IV. Frigyes Vilmos 1842-ben kérte fel Mendelssohnt, azonban ő csak 1843 végén tudott Berlinbe költözni.

³¹ Az 1827. április 29-én bemutatott *Hochzeit des Camacho* (MWV L 5, op. 10) berlini bemutatója olyannyira negatív fogadtatásra talált, hogy az operát azonnal levették a műsorról. Ez rendkívül mély nyomot hagyott a szerzőben. Húsz évnek kellett elteltie, hogy Mendelssohn újra ebbe a műfaji ruhába öltöztessen kompozíciót, azonban az – a *Die Lorelei* (MWV L 7, op. 98) – halála miatt befejezetlen maradt.

sikerültebb alkotások. Ez valószínűleg abból is következik – bár annak nem egyenes következménye –, hogy ezen művek komponálásakor nem kellett a feljebb említett szigorú feltételeknek eleget tennie.³²

Az újév napjára komponált *Singet dem Herrn* Mendelssohn életében mindössze egyetlen alkalommal, az 1844. január 1-jei istentiszteleten hangzott el a Hof- und Domkirchében,³³ amelyet a katedrális kórusával és a királyi kápolna tagjaival adott elő.³⁴ Ez volt zeneigazgatóként az utolsó székesegyházi istentisztelete.³⁵

Műelemzés

Mendelssohn korábbi zsoltárkantátáival összevetve látható, hogy a 98. zsoltár posztumusz kiadott kottájában – csakúgy, mint a 114. zsoltár esetében – az egyes zenei szakaszok nem különülnek el tételekre, hanem csupán kettősvonalak határolják őket. Ezt szem előtt tartva az ütemeket folytatólágosan számozom, azonban az egyszerűbb érthetőség kedvéért az új karakter-megjelöléssel ellátott részeket külön tételekként definiálok. Ebben az értelemben a *Singet dem Herrn* egyetlen tétel, amely négy nagyobb, különböző tempó-megjelölésű zenei egységre tagolható.

1. tétel – *Allegro*

A mű első négy taktusában az első kórus basszus szólóénekes, mintegy a liturgia celebrátora exponálja a 98. zsoltár első, „*Singet dem Herrn ein neues Lied* [Énekeljetek az Úrnak új éneket]” szövegű sorára komponált első témát (37. kottapélda).

Allegro

f

Basso solo

Sin - get dem Herrn ein neu - es Lied;___

37. kottapélda

98. zsoltár – I. tétel, 1-4. ütem (basszus szóló)

³² Wulfné: *A reform.* 80.

³³ Mai nevén Staats- und Domchor Berlin.

³⁴ Dinglinger: *Studien.* 35.

³⁵ Wolfgang Dinglinger: „Der 98. Psalm »Singet dem Herrn ein neues Lied« für zwei gemischte Chöre, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden.* 2. (Laaber: Laaber-Verlag, 2016.) 282–287. 286.

Hasonló megoldással él a XXII. zsoltár szövegére 1844 februárjában – tehát utolsó zsoltárkantátája után hozzávetőlegesen két hónappal – komponált *Mein Gott, warum hast du mich verlassen*³⁶ szövegkezdetű kompozíciójának megzenésítése során is. Mindkét műben egy szólóénekes mintegy prédikátorként intonálja az első motívumot. A két mű keletkezési dátuma igen közel esik egymáshoz, így nem igazán lehet a véletlen számlájára írni, hogy e két alkotás ennyire feltűnően hasonló zeneszerzés-technikai megoldással kezdődik.

A basszus szólista által bemutatott négyütemes anyag kirobbanó karaktere nemcsak a mű indítását, hanem annak lendületes folytatását is meghatározza. Erre az exklamációra a nyolcszólamú kettőskórus *tutti* ad választ a szólista motívumának mind a nyolc kóruszólamra harmonizált ismétlésével, valamint a zsoltársor folytatásával – „*denn er tut Wunder [mert csodadolgokat cselekedett]*”. A felelet során a darab elején megszólaló első téma ezúttal a második kórus *tutti* basszusszólamában kap helyet. Mendelssohn mintha az antifonális zsoltározás technikájával élne, azonban már az első responzorikus választ követően megszakad ez a folyamat. A mű első, az alaphangnem dominánsán (D-dúr dominánsa) záró egysége tizenkét ütemesre bővül.

A tétel a 13. ütemben merőben más karakterű zenei szövettel folytatódik. Az első tizenkét ütem uralkodó fél- és egész-kottáit a negyed- és nyolcadértékekből álló ritmusképletek váltják fel, azonban az anyag nem csak ritmikájában sűrűsödik. A mű elején bemutatott szóló-tutti kérdés-válasz viszonyt felváltja az első és a második kórus között ütemenként létrejövő imitáció. Öt ütemnyi visszhang után a 2. tématerület anyagának továbbfejlesztése közben mindkét kórus tenor szólamában szimultán szólal meg az 1. téma az alaphangnem domináns hangjáról, *a*-ról indítva.³⁷ Mielőtt az első téma teljes hosszában elhangozna, a basszus kóruszólamok ismét elindítják azt – szintén az alaphangnem dominánsáról kezdve –, ezzel tématorlasztást hozva létre.

Valójában idáig az anyag az alaphangnem tonikája és dominánsa (D-dúr és A-dúr) között ingázik, az előzmények környezetéhez képest váratlan harmónia – egy mollbeli V. fokú szextakkord – csupán a 26. ütem első negyedén jelenik meg. Innentől kezdve válik a szövet harmóniai világa változatosabbá.

Egy ötütemes szekvenciális átvezető anyagot követően a mindkét basszus szólam által öt és fél ütemen keresztül tartott domináns orgonapont a tétel végének közeledtét vetíti előre. Ez a Mendelssohnra jellemző, többnyire a visszatérések előtti,

³⁶ MWV B 51, op. 78 no. 3.

³⁷ A 18. ütemtől kezdődően.

szinte aránytalanul hosszú domináns orgonapont barokk hatásról tanúskodik. Ebben a visszatérést előkészítő átvezető szakaszban – a 39. ütemtől kezdődően – az alt szólamok az első téma újbóli megszólaltatása során mozognak először nem *unisono*. Ezt követően a tenor szólamok – az előzményektől szintén eltérően – tercpárhuzamban éneklik az első témát.

A domináns orgonapont után a második kórusban az 1. téma a 45. ütemben az alaphangnem tonikáján (D-dúrban) majdnem teljesen *unisono* szólal meg, a tisztán egyszólamú első téma azonban csak később, a 49. ütemben jelenik meg az első kórusban. Ekkor a téma leghangsúlytalanabb szótagján, a „*neues*” szó „*es*” tagjának, azonban a második kórus „*heiligen*” kifejezés első szótagjának pillanatában alakul ki a tétel(részlet) talán legváratlanabb – egy leszállított tercű ötödik fokú kvintszext-fordítású – harmóniája. Ez a feszültség a következő ütemekben kulminálódik, és az 54. ütemtől kezdődően a két kórus egyesítésével – a díszítő- és átmenőhangokat leszámítva – homofon, a mű elejére leginkább jellemző félkotta értékű ritmusokban halad előre az első valódi nyugvópont, a koronás tonikai zárlat felé.

2. tétel – *Andante lento*

Habár Mendelssohn lehetőségei egészen szűkös keretek közé voltak szorítva, azonban ehhez képest – az egyházi méltóságokkal való viszonyát, ezáltal a mű keletkezéstörténeti háttérét figyelembe véve – a tolla alól kikerülő anyag igencsak nagy változatosságról tanúskodik, különösen annak hangszerelését tekintve. A nyolcfelé osztott énekszólam, valamint a *tutti* énekkarból helyenként kikacsintó szólók megannyi kombinációja megjelenik. A „*Der Herr lässt sein Heil verkündigen [Tudtul adta az Úr az ő szabadítását]*” szövegkezdetű tétel az egyetlen a műben, amely moll alaphangnemével és hármas lüktetésével a kompozíció többi részével kontrasztál.

3. tétel – *Andante con moto*

E következő nagyobb szakasz hangszerelése nemcsak Mendelssohn zsoltárkantátáit, hanem szinte egész életművét tekintve figyelemreméltó. A zeneszerző ugyanis egy általa igencsak ritkán használt hangszert, a hárfát emeli be a zenekarba. Ennek

alkalmazását maga a zsoltárszöveg indokolja. Egyes színpadi kísérőzenéin kívül³⁸ mindössze egyetlen művében, egy Thomas Attwoodnak³⁹ és a lányának ajánlott⁴⁰ kamarazenei darabjában alkalmazza.⁴¹

Mendelssohn hárfára írt szólamait a zenekari szövetben betöltött funkciója alapján három jól elkülöníthető csoportba osztom. Az elsőbe azok a művek vagy műrészletek tartoznak, amelyben ennek a hangszernek teljesen önálló, azaz obligát szólam jut (*38a kottapélda*). A második halmazba azok, amelyek során a hárfá szinte vagy kizárólag akkordikusan, vagy bizonyos szólamokat *colla parte* erősíti a zenei szövetet, szigorúan a kopulázott szólammal megegyező ritmusban mozogva (*38b kottapélda*). A harmadik egységbe tartozó műveiben pedig a szólamalkotás módját leginkább a „szemi-obligát” neologizmussal lehetne definiálni. Ez a kifejezés saját javaslatom, amely a mindenkori szólam – jelen esetben Mendelssohn egyes hárfaszólamainak – a vele egyidejűleg megszólaló többi szólamhoz való viszonyának lényegét próbálja a lehető legteljesebb módon leírni. Ezzel arra kívánok rávilágítani, hogy egy adott szólam és a mindenkori szemi-obligát szólam motívuma között szignifikáns különbség nincs. Noha utóbbi szinte mindig azonos a megerősítendő szólam vagy szólamok ívével és irányával, azonban az előbbi ritmikája az utóbbiétól eltér (*38c kottapélda*). Ezek az eltérések természetesen a *harmónia-ritmus-motívum* dimenzióinak bármely kombinációjában előfordulhatnak.⁴²

Bár ennek értelmében Mendelssohn hárfára komponált szólamai a többi szólammal összehasonlítva nem igazán jelentősek – ugyanis e hangszer nála inkább csak afféle színezetként fordul elő –, mindezek ellenére a *Singet dem Herrn* zsoltárkantátájában igencsak fontos dramaturgiai funkcióval bír. A hárfaszólam egyszerűsége nagy valószínűség szerint abból is következhet, hogy az akkoriban

³⁸ Színpadi kísérőzenéi közül Az *Ödipus in Kolonos* (*Musik zu Oedipus in Kolonos*, MWV M 14, op. 93) VI., *Wer ein längeres Lebenstheil* szövegkezdetű tételében, az *Antigone* (*Musik zu Antigone*, MWV M 12, op. 55) I., *Strahl des Helios* és VI., *Vielnamiger* szövegkezdetű tételeiben, valamint az *Athalia* (*Musik zu Athalia / Athalie*, MWV M 16, op. 74) III., *Lasst uns dem heil'gen Wort* szövegkezdetű tételeiben alkalmaz hárfát.

³⁹ Thomas Attwood (London, 1765. november 23. – London, 1838. március 24.) angol zeneszerző és orgonista, Wolfgang Amadeus Mozart tanítványa, Mendelssohn közeli barátja. In: *Grove*. II. kötet. 150.

⁴⁰ R. Larry Todd: *Mendelssohn. A Life in Music*. Oxford University Press, 2003. 219.

⁴¹ Az 1829. novemberi keltezésű, de csupán 1876-ban Londonban kiadott *The Evening Bell* (*The Evening Bell, B-Dur für Harfe und Klavier*, MWV Q 20) című hárfá-zongoraduójában.

⁴² Erre a legkiválóbb példa Mendelssohn *Antigone* című színpadi kísérőzenéjének VI., *Allegro maestoso* tételének többek között a 27-36. ütemeiben található szextola ritmikájú szemi-obligát hárfaszólama.

elterjedő pedálos hárfa vagy esetleg az azon megfelelő színvonalon játszani tudó hangszerjátékos még nem állt a zeneszerző rendelkezésére.⁴³

11

Arpa

Pianoforte

38a kottapélda

The Evening Bell – 10-12. ütem, obligát hárfaszólam (partitúra)

93

Arpa

kivonat

38b kottapélda

98. zsoltár – II. tétel, 93-94. ütem (*colla parte* hárfaszólam)

109

Arpa

kivonat

38c kottapélda

98. zsoltár – II. tétel, 108-110. ütem (szemi-obligát hárfaszólam)

⁴³ A duplapedálos hárfa csak az 1840-es években terjedt el annyira, hogy minden nyugati zeneszerző számára elérhetővé vált. In: *Grove*. X. kötet. 919.

E tételben a hárfa mellett két trombita és három harsona is kiemelt helyet kap a zenekarban. Úgy gondolom, a zsoltárszöveg ilyen módon való megjelenítésével Mendelssohn a környezetében lévő beszűkült látókörű egyházi méltóságoknak kívánt fricskát mutatni.

A tételrész négyütemes, kifejezetten finom, lágy hangvétellű zenekari bevezetője valójában egy igen egyszerű harmóniamenetű autentikus teljes zárlat az új alaphangnemből (G-dúrban).⁴⁴ E rövid zenei egység a tétel alapvetően félütemes váltakozású harmóniai léptékét vetíti előre. Ezeknek az ütemeknek az egyszerűségét azonban a szövet szokatlan hangszerelése ellensúlyozza. A hárfa által játszott akkordok harmóniahangjait trombiták, harsonák, orgona, valamint a cselló- és a bőgőszólam *pizzicato*i erősítik. Különös dinamikai differenciálás a csak pontszerűen megszólaló hangok – a hárfa- és a *pizzicato*-hangok – *forte* kiemelései esetén történnek a többi szólam *schwelleres pianó*jával szemben.

Ahogy már feljebb említésre került, e műnek bizonyos feltételeknek meg kellett felelnie. Valójában az egész darabra, azonban különösen a harmadik tételrészre jellemző a – Mendelssohntól igen szokatlan – feltűnően egyszerű, szerény dallamalkotás. A zeneszerzőtől megszokott motivikai változatosság⁴⁵ itt nincs jelen. Ez, az egyes szólamok Mendelssohn más oratorikus kompozícióihoz képest feltűnően könnyű játszhatósága és énekelhetősége magában hordozza azok motivikai, ezáltal zenei egyszerűségét is. Kiemelendő, hogy a teljes 98. *zsoltár*ban valamennyi hangszer játszanivalója kizárólag a kórus valamely szólamának kopulázása,⁴⁶ amelynek következtében kifejezetten hangszeres ellenpont és ebből fakadóan önálló hangszeres szólam nem szerepel a műben.⁴⁷ Ez árulkodó jel lehet mind a rendkívül gyors hangszerelési munkára, mind pedig az előadó-apparátus képességeire nézve is.

93 Coro I *f* Coro II *f*

Coro

Jauch-zet dem Herrn, al - le Welt; Sin-get, rüh-met und lo - bet!

39. kottapélda

98. *zsoltár* – II. tétel, 93-96. ütem (kóruszólamok)

⁴⁴ I – I^{7b} – IV – II⁵ – V⁴³ – I harmóniamenet G-dúrban, ez a nyitó-tételrész (D-dúr) szubdominánsa.

⁴⁵ Mint például a 114. *zsoltár* II. tételrészének kiszámíthatatlan irányú vonóskari harmónia-kitöltő funkciójú ellenszólamai esetében.

⁴⁶ Mindössze néhány hangnyi kivétel található.

⁴⁷ Ezalól kivételt képez a harmadik tételrész hárfaszólamának állandó nyolcadmozgású anyaga, valamint a negyedik tételrész timpani szólama, amely természetesen a hangszer sajátosságából adódóan csak egy-egyféle hang játszására képes.

Ezt az ötödik ütemben belépő kórus „*Jauchzet dem Herrn alle Welt, singet, rühmet und lobet den Herrn mit Harfen und mit Psalmen, mit Drommeten und Posaunen* [Vigan énekelj az Úrnak te egész föld, zengedezzetek az Úrnak hárfával és hangos énekléssel, trombitákkal és kürtzengéssel]”⁴⁸ zsoltársorokra komponált anyaga is tükrözi. Ezen motívumok leginkább szekundokból építkező, kisambitusú, könnyen énekelhető frázisok (39. kottapélda).

Habár Mendelssohn más munkáiban is előszeretettel alkalmazott – kiváltképp a vokális szolamok esetén – *unisonókat*, azonban a 98. zsoltárba feltűnően sok helyre komponált belőlük. Ezt minden bizonnyal a könnyű énekelhetőség érdekében tette.

Mendelssohn a négyütemes zenekari bevezetőt leszámítva – ennek a tételrészletnek az első felében – a már a 95. zsoltárában⁴⁹ is alkalmazott szerkesztési elvet, a kánont alkalmazza. A továbbra is négy-négyszólamú kettőskórus kétütemes, kérdés-válasz jellegű *unisono* frázisai egy nyolcütemes egységet, mintegy szabályos periódust alkotnak. A második félperiódus dallami anyaga szinte azonos az elsőével, ezek csupán a szöveg és a harmonizációk következtében válnak egymástól eltérővé.

A visszhanghatást erősítik a kizárólag az első kórus nyitófrázisai során megszólaló harsonák tartott hangjai. Különös, hogy hasonló hangszerelési megoldással él Mendelssohn az egy évvel később komponált *Ödipus in Kolonos* VI., *Wer ein längeres Lebenstheil* szövegkezdetű tételében, ahol az énekkar és a hárfá mellett szintén a rézfúvós kórus szólal meg.

A harsonák a második kórushoz csak a „mit Drommeten und Posaunen [Trombitákkal és kürtzengéssel]” szövegrész elhangzásakor csatlakoznak, az idáig kétütemes egységekben történő imitáció együtemessé válik. A 105. ütemtől kezdődően a rézfúvósok a második kórus motívumindításai során, azaz a zenei matéria súlytalan ütemein *sf* játékmóddal szólalnak meg. Ezáltal hozva létre egy különös, ellentétes dinamikájú visszhanghatást. Az így kialakult kétszólamú prímkanon, amely mintegy tizenhét ütemen keresztül⁵⁰ együtemes egységekben szólal meg, felettébb szokatlan hangzást kölcsönöz az anyagnak. Mendelssohn ehhez hasonló szerkesztéssel már a 95. zsoltár második tételének második nagy formai egységében is élt.⁵¹

⁴⁸ Mendelssohn 1824-es kiadású Luther-féle Bibliájában eredetileg „Trommeten” szerepelt, nem pedig „Drommeten”. Vessd össze: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung Dr. Martin Luthers*. (Berlin: Preußische Haupt-Bibelgesellschaft, 1824.) 604.

⁴⁹ A II. tétel második nagy formai egységében, annak 128. ütemétől egészen az utolsó taktusáig.

⁵⁰ A 101-116. ütemig.

⁵¹ Lásd a *Negyedik fejezetet*.

Ez a szakasz nemcsak hangzása, hanem szövegábrázolási megoldása miatt is rendkívül jelentőssé válik.

„A korabeli hallgatók számára a *király* kifejezés olyan asszociációk láncolatát váltotta ki, amelyek túlmutattak a zsoltár szövegén akkor, amikor a király mint intézmény és mint személy jelen volt. A szó ilyen kettős tartalma Mendelssohnnek éppúgy nyilvánvaló volt, mint a berlini székesegyházi gyülekezet számára, ezáltal a zsoltárszöveg tartalma rendkívül programszerű súlyt kapott. Az »Énekeljete a *Király* előtt hárfákkal, trombitákkal és harsonákkal« szándékosan megkomponált utalássá, ha provokációvá nem válik is.”⁵²

A szinte Mendelssohn védjegyeként definiálható augmentált motívumvég a kánon végét is jelöli. Az imitáció okozta motivikus eltolódás a „*dem Könige*” kifejezés utolsó megszólalásakor szűnik meg (40. kottapélda).⁵³ A kórus és a zenekar anyaga is a belső szólamok repetált hangjaitól eltekintve teljesen homofonná válik, az idáig két egyszólamú vegyes kar ekkor egyesül, amely mindössze hat ütemet leszámítva egészen a darab záróakkordjáig négyszólamúvá válik.

114

Coro I *sf* dem Kö - ni - ge, dem Kö - ni - ge. Das

Coro II *sf* dem Kö - ni - ge, dem Kö - ni - ge. Das

40. kottapélda

98. zsoltár – III. tételrész, 114-117. ütem (kóruskivonat)

Az új, „*Das Meer brause, und was darinnen ist [Harsogjon a tenger és minden benne való]*” kezdetű szövegrésznél a partitúrában szereplő összes hangszer egycsapásra belép, a kórus – mindössze hat ütemen át – a négyfelé osztott férfikar miatt hatszólamúvá válik. A *tutti piano* szöveget különös érzékenységgel jeleníti meg a szöveg tartalmát. Innentől kezdve⁵⁴ csaknem nyolc ütemen át az anyag

⁵² Dinglinger: „Der 98. Psalm.” 284-285.

⁵³ A 116. ütemben.

⁵⁴ A 118. ütemtől a 136. ütem első negyedéig.

jellegzetességét az egy- és kétütemenként váltakozó harmóniák, valamint az egyes harmóniaváltásokat követő *subito piano*ról *forte*ra való crescendálások határozzák meg. Bár a zenei matéria hűen lefesti a szöveg tartalmát, azonban Mendelssohntól mégis rendkívül szokatlan az, hogy a vonósok szólamait ennyire egyszerű szerkesztéssel, szinte kizárólag fél- vagy együtemen át tartó harmóniahangok repetíciójával oldja meg. A környezethez képest viszonylag hosszú ideig tartó repetitív frázisokat más kompozícióiban leginkább fúvósokra hangszereli.⁵⁵ Ezalól az egyik kivétel éppen egy másik zsoltárkantátájának, a *Kommt, lasst uns anbeten* negyedik tételének repetitív mozgása a vonós szólamokban, azonban ott a ritmika, a harmóniamenet és annak léptéke nagyobb változatosságot mutat. Többi zsoltárkantátájával összevetve – ha nem is egész darabján, de – ezen a szakaszon a sietség nyomai igencsak meglátszódnak.

Bár notációs kérdés csupán, azonban a többi zsoltárkantátájától a szóban forgó mű abban is eltér, hogy Mendelssohn tétel közben vált előjegyzést. Noha a *Kommt, lasst uns anbeten* második tétele közben, a feljebb már említett kánonnál – a *Canon* jelölésű formai résznél – is történik hasonló, azonban ott az előjegyzésváltás után teljesen új anyag kezdődik, míg a *Singet dem Herrn* esetében ezt a zenei szöveget nem⁵⁶, legfeljebb csak az új szövegrész, a zsoltár nyolcadik verse – a „*die Wasserströme frohlocken [A folyóvizek tapsoljanak]*” – indokolja. E formai egység egy *fortissimo* A-dúr harmóniába torkollik, ettől a ponttól kezdődően a hárfa már nem kap szerepet többé.

A „*vor dem Herrn, der er kommt das Erdreich [Az Úr előtt, mert eljön [...]] a földet]*” szövegű egység kimerevített állókép érzetét keltő, *tutti fortissimo*, a hangon való, az eddigi harmóniai léptékhez képest egy arányaiban hosszú, hétütemes recitálása az egész mű legfontosabb szövegét tartalmazó szakasza. A szöveg lényegét tartalmazó „*zu richten [megítélni]*” szótagjai ismét egy A-dúrra oldódó *piano* szűkített-szeptim harmóniába torkollik. Ez a következő, egyben utolsó nagy formaegység hangnemét stabilan készíti elő. Ezáltal a negyedik tételrész visszatér a mű nyitószakaszának hangnemébe (D-dúr), így képez keretet a második szakasz párhuzamos moll (h-moll) és a harmadik formai egység szubdomináns (G-dúr) süllyedése után. Mendelssohn a 98. zsoltár tételrészeinek hangnemrendi logikáját (D-

⁵⁵ Többek között a *Sinfonia A-Dur* (MWV N 16, op. 90) legelején.

⁵⁶ A zenei anyag innentől kezdve teljes mértékben az előző szakasz továbbírt változata, annak egyszerű folytatása.

h-G-D, azaz tonika – párhuzamos moll – szubdomináns – tonika) már korábbi zsoltárkantátáiban is alkalmazta. A *Non nobis Domine* esetén is hasonló megoldással élt, azonban ezt a hangnemi ívet ellentétes irányban (g-B-Esz-g, vagyis tonika – párhuzamos dúr – szubdomináns – tonika) alkalmazta.

4. tétel – *Allegro*

A tétel első motívuma a *Singet dem Herrn* legelején megszólaló ünnepélyes exklamációt a már egyesített énekkar férfikara idézi a zsoltár 9.b versének „*Er wir den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit [Megítéli a világot igazsággal]*” szövegére, ezzel – a zenei anyaggal – mintegy keretbe foglalja az egész kompozíciót. A mű elejére utaló *a cappella* indítást követően az ötödik ütemtől a teljes zenekar – immáron a hárfát leszámítva – ismétli meg e szöveget és e motívumot az első tétel analóg helyéhez⁵⁷ képest eltérően harmonizált formában. Mendelssohn az első tétel második motívumához hasonló jellegzetes ritmusképlettel alkot frázist a zsoltár további, „*und die Völker mit Recht [és a népeket méltányossággal]*” kezdetű szövegrészére (41a és 41b kottapélda). Az eddig homofon szöveget a hozzávetőlegesen ütemenként beléptetett imitációs anyagnak köszönhetően polifonná válik.



41a kottapélda

98. zsoltár – I. tétel 15. ütem (első szoprán kóruszólám)



41b kottapélda

98. zsoltár – IV. tétel 154. ütem (alt kóruszólám)

A 98. zsoltár keletkezéstörténetének bemutatásakor már említésre került, hogy Mendelssohn a mű komponálása során bizonyos korlátok közé volt szorítva. Ennek következményeképp az egyik kritérium minden bizonnyal az lehetett, hogy darabjának

⁵⁷ Az első tétel 5-8. ütemei.

könnyen énekelhetőnek kellett lennie. Valószínűleg emiatt a tőle megszokott – legfőképp utolsó tételekbe komponált – fuga helyett inkább csak egy fúgára emlékeztető, fugettaszerű imitációs anyagot írt. Mendelssohn ehhez e tételrész mindkét motívumát használta. Az 1. motívum első megszólalásai – Mendelssohn viszonylag gyakori szokásától eltérően – alt-basszus-tenor-szoprán sorrendben követik egymást; ezzel egyidejűleg szólal meg a 2. motívum anyaga a többi szólamban különböző hangszerekkel kettőzve, olykor tercmenetben. Ebben a fugettában az anyag az alaphangnem (D-dúr) közeli hangnemeibe csak rövidebb ideig tér ki vagy modulál (A-dúr, fisz-moll, h-moll, G-dúr, e-moll), amely végül egy hét ütemen át tartó domináns orgonapontos területre érkezik.

Az idáig gördülékeny, különösebb rendkívüliséget nem mutató harmóniafüzések után a 201. és a 202. ütem határán lévő, egy A-dúrt⁵⁸ követő teljes G-dúr harmóniai kapcsolata mintegy villámcsapásként hat. Mendelssohn mintha egy pillanatra a korai, reneszánsz művek hatása alatt íródott kompozícióira utalt volna vissza. Emellett talán az is elképzelhető, hogy az itt megjelenő harmóniai lépéssorozattal az egyházzenei életet oly szigorúan szabályozni kívánó vezetők felé óhajtott mégis egy képzeletbeli főhajtást tenni.

Ezt az 1. motívum négyütemes, újszerűen harmonizált, transzformált anyaga követi, melynek az alaphangnembe való megérkezése az V. fok feszültségét oldja fel, és amely egyben a kódat készíti elő. Innentől kezdve a polifónia megszűnik, a tétel végéig minden, instrumentális és vokális megszólalás egyaránt homofonná válik.

A kóda a 2. motívum jellegzetes ritmusú anyagából egy aszimmetrikus periódussá fejlődik. E szabálytalan, hétütemes egység elíziója következtében a 213. ütemtől kezdődően a súlyos ütemeket most már a fúvósok indítják, így az imitáció iránya is megfordul. Azonfelül, hogy a vonóskarral és orgonával erősített énekkari anyag veszi át az imitálandó frázis szerepét, a mindenkori legfelső szólam⁵⁹ dallamiránya is tükörfordításává válik. Az kóda a motivikai és ritmikai kohéziók ellenére az elíziók miatt az idáig inkább bővítésekkel fejlesztett anyagtól elkülönül.

A Mendelssohn által oly gyakran alkalmazott zárati augmentáció itt a tételvégi zárlatot megelőző taktusokra is kivetül. Az „*und die Völker mit Recht*” karakteralkotó ritmikája a harmadik megszólalás során dupla hosszúságú értékeket vesz fel. Ez a szerkesztésmód – a visszhanghatás és az augmentáció használata – kísértetiesen

⁵⁸ A kvintpárhuzamot kiküszöbölendő, kvint nélküli A-dúr.

⁵⁹ A hegedűkkel és a fáfúvósok felső szólamaival erősített szoprán kóruszólam.

hasonlít a 114. zsoltár zárótaktusait megelőző szakaszára, ahol a vonóskarral és timpanival megerősített kórus „Hallelujá”-ját a teljes fúvósakar visszhangszerűen többször is megismétli.⁶⁰

Az új szövegrész, a „Denn er kommt [mert eljön]” megjelenésétől kezdődően – az utolsó három akkordot leszámítva – egészen a zenemű végéig a zenekar csaknem kánonszerűen imitálja a kórus frázisait. Ezek az akkordok az egész kompozíció legváratlanabb harmóniai fordulatait adják, miközben a kórus csupán egy *unisono* motívumot énekel. A zenekari anyag szubdomináns irányba való törekvését mintha az énekkari motívum a „richten” szó első szótagján lévő, rendkívül exponált, a zenekari harmóniak elsőfokú leszállított szeptimakkordja utáni *cisz* hangja – mit sem törődve a zenekari harmóniákkal – mintha visszahúzná a tonikát a kiindulási helyére (D-dúr) (42. kottapéllda).

Coro unisono

222

f

Denn er kommt, denn er kommt! zu rich-ten das Erd -

kivonat

229

reich, denn er kommt! denn er kommt! zu rich-ten das Erd - reich.

42. kottapéllda

98. zsoltár – IV. tétel, 221-237. ütem (kóruszólam és kivonat)

Mendelssohntól szintén szokatlan az a jelenség, hogy általában művei egyes tételeit, leginkább egész darabjait az előzményekhez képest nem augmentált motívummal vagy motívumvéggel zárja le. A *Singet dem Herrn*ben utoljára megszólaló „zu richten das Erdreich [megítélni a földet]” szövegen énekelt frázis a darab utolsó ütemeiben a finális hangmagasságától eltekintve – kiváltképp a ritmus

⁶⁰ A 150-156. ütemekben. Lásd a 114. zsoltár elemzését is.

tekintetében – változatlan formában hangzik el. A zenekari szövet az ismétlés során is – az aktív szünetet felcserélő ütemszíven kezdődő harmónia kivételével – csupán némileg mutat változást. Nem számottevő, azonban említésre méltó jelenség még, hogy az utolsó ütemekben a 98. zsoltár 9. versét záró kifejezések a harmadik tételrész befutójában felhasznált „*das Erdreich zu richten*” sorrendhez képest itt megváltoznak, és a „*zu richten das Erdreich*” alakká módosulnak.

Mindezen észrevételeket összevetve kijelenthető, hogy a *Singet dem Herrn* jócskán különbözik Mendelssohn többi zsoltárkantátájától, azoktól több szempont tekintetében is eltér. Ezek között szerepel egyrészt a mű hossza, mind tételszám, mind terjedelem tekintetében, e négytételű alkotás ugyanis hozzávetőlegesen harmada két terjedelmesebb művének,⁶¹ és közel fele olyan hosszú, mint két másik rövidebb oratorikus zsoltárfeldolgozása.⁶² Ennek oka minden bizonnyal az lehetett, hogy e művét kötött liturgiához kellett írnia.⁶³ Továbbá Mendelssohntól szokatlan megoldás még a kompozíció aszimmetrikus felépítésű hangszerelése – az egész művön át tartó hangzásbeli dúsitása –, vagyis a szólóénekessel való indítás, a nyolcszólamú énekkart követően a hárfával és orgonával kiegészített nagyzenekarral való folytatás és az exponáltabb *fortékat* alkalmazó teljes előadói apparátussal való befejezés.⁶⁴ Ezeken felül a zenemű főképp mégis a liturgikus keretek közé történő beillesztése kapcsán tér el többi zsoltárkantátájától.

Kérdéses, hogy ha esetleg Mendelssohnnek lehetősége – azaz leginkább ideje – lett volna műve átdolgozására, akkor azt a változatot érdemesnek ítélte volna-e kiadásra. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a 98. zsoltár első előadásán résztvevő hívek egy igen magas színvonalú zenei könyörgés fültanúi lehettek. Elgondolkodtató etikai kérdés még az is, hogy ha egy szerző nem szándékozik egy művét kiadni, akkor az utókornak illendő-e – esetleg joga van-e – ezt megtennie. Különösen akkor válik a kérdés relevánssá, ha az alkotó nem véletlenül kívánta kéziratát a nyomdai lemezekről távol tartani. Mindenesetre szegényebb volna a zeneirodalom e hasonló sorsú kompozíciók nélkül.

⁶¹ A 42. zsoltárnak és a 95. zsoltárnak.

⁶² A 115. zsoltár és a 114. zsoltár.

⁶³ Dinglinger: „Der 98. Psalm.” 283.

⁶⁴ Ahogyan már korábban említettem, a hárfá a negyedik tételben nem kap szerepet.

A PSALM 98		
SZÖVEGE (2/1)		
az 1824-es kiadású Luther-féle Biblia	Mendelssohn átírata	Károli-féle fordítás
1. Allegro		
<i>[Zsolt. 98:1]</i> Singet dem HERRN ein neues Lied; denn er tut Wunder. Er sieget mit seiner Rechten, und mit seinem heiligen Arm.	Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder. Er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm.	<i>[Zsolt. 98:1]</i> Énekeljetek az Úrnak új éneket, mert csodadolgokat cselekedett; megsegítetté őt az ő jobbkeze és az ő szentséges karja.
<i>[Zsolt. 98:2]</i> Der HERR lässt sein Heil verkündigen; vor den Völkern lässt er seine Gerechtigkeit offenbaren.	Der Herr lässt sein Heil verkündigen. Vor den Völkern lässt er seine Gerechtigkeit offenbaren.	<i>[Zsolt. 98:2]</i> Tudtul adta az Úr az ő szabadságát; a népek előtt megjelentette az ő igazságát.
<i>[Zsolt. 98:3]</i> Er gedenket an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel; aller Welt Enden sehen das Heil unsers Gottes.	Er gedenket an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel, aller Welt Ende seh'n das Heil unsers Gottes.	<i>[Zsolt. 98:3]</i> Megemlékezett az ő kegyelméről és Izráel házához való hűségéről; látták a föld határai mind a mi Istenünknek szabadságát.
<i>[Zsolt. 98:4]</i> Jauchzet dem HERRN, alle Welt, singet, rühmet und lobet!	3. Andante lento Jauchzet dem Herrn alle Welt. Singet, rühmet und lobet.	<i>[Zsolt. 98:4]</i> Vígan énekelj az Úrnak te egész föld; harsanjatok fel, örvendezzetek és zengedezzetek!
<i>[Zsolt. 98:5]</i> Lobet den HERRN mit Harfen, mit Harfen und mit Saitenspiel!	Lobet den Herrn mit Harfen, mit Harfen und mit Psalmen,	<i>[Zsolt. 98:5]</i> Zengedezzetek az Úrnak hárfával, hárfával és hangos énekléssel;

A PSALM 98 SZÖVEGE (2/2)		
az 1828-as kiadású Luther-féle Biblia	Mendelssohn átirata	Károli-féle fordítás
Mit Trommeten und Posaunen jauchzet vor dem HERRN, dem Könige. <i>[Zsolt. 98:6]</i> Das Meer brause und was darinnen ist, der Erdboden, und die darauf wohnen. <i>[Zsolt. 98:7]</i> Die Wasserströme frohlocken, und alle Berge seyen fröhlich, <i>[Zsolt. 98:8]</i> Vor dem HERRN; denn er kommt, das Erdreich zu richten. <i>[Zsolt. 98:9a]</i> Er wird den Erdboden richten mit Gerechtigkeit, und die Völker mit Recht. <i>[Zsolt. 98:9a]</i> denn er kommt, das Erdreich zu richten.	mit Drommeten und Posaunen jauchzt vor dem Herrn, dem Könige. Das Meer brause und was darinnen ist, der Erdboden und die darauf wohnen. Die Wasserströme frohlocken und alle Berge seien fröhlich vor dem Herrn, denn er kommt das Erdreich zu richten. 4. Allegro Er wird den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit, und die Völker mit Recht. Denn er kommt zu richten das Erdreich.	<i>[Zsolt. 98:6]</i> Trombitákkal és kürtzenegéssel vígadozzatok a király, az Úr előtt! <i>[Zsolt. 98:7]</i> Hansogyon a tenger és minden benne való, a világ és a kik lakoznak benne. <i>[Zsolt. 98:8]</i> A folyóvizek tapsoljanak, a hegyek együttesen örvendezzenek <i>[Zsolt. 98:9a]</i> Az Úr előtt, mert eljön megítélni a földet; <i>[Zsolt. 98:9b]</i> Megítéli a világot igazsággal és a népeket méltányossággal. <i>[Zsolt. 98:9a]</i> mert eljön megítélni a földet;

ÖSSZEGZÉS

Mendelssohn korai szimfóniáihoz és korálkantátaíhoz hasonlóan zsoltárkantátáinak keletkezése – a *Non nobis Domine* első változatát leszámítva – egy viszonylag rövid időszakra, az 1830-as évek végére és az 1840-es évek elejére korlátozódik (35. ábra).

A művek közötti az egyik legerősebb műfaji kohéziót a felhasznált szövegek adják. Ahogyan a zsoltárkantáta gyűjtőnév is kifejezi, mind az öt kompozíciója zsoltárokat használ fel. Mendelssohn számos más esetben dolgoz fel ilyen szövegeket, azonban azokat *a cappella* hangszereli. Mivel mind az öt zsoltárkantátáját vegyes karon kívül szólistákra és nagyzenekarra írja, azokat joggal lehet kantátáknak nevezni, és a felhasznált szövegük alapján egy csoportba rendezni.

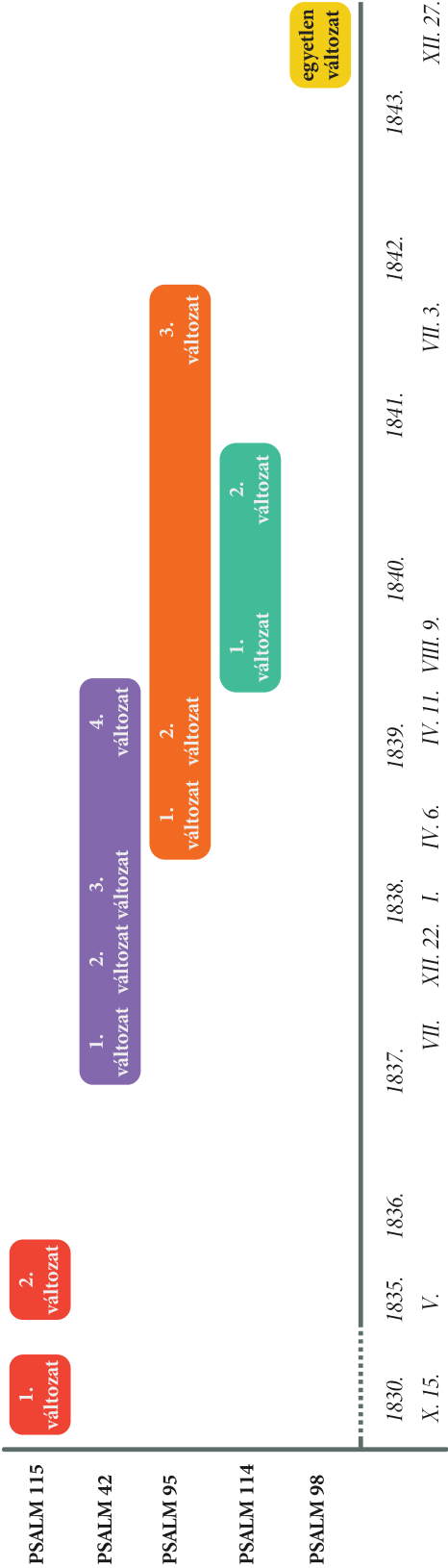
Bár Mendelssohn öt zsoltárkantátája – leginkább az előadói apparátus és a felhasznált szöveg miatt – egy műfaji csoportba sorolhatók, azonban a disszertációmban kifejtett gondolatok alapján nyilvánvaló, hogy azok mégis sok tekintetben eltérnek egymástól. Az első, leginkább a händeli mintákból merítő *Non nobis Domine*, az azt követő, maga Mendelssohn és a kortársak által is leginkább elismert egyházi zenének tartott *Wie der Hirsch schreit* alcímű kompozícióján át az azt követő, később Mendelssohn egyik saját kedvenc oratorikus alkotásává váló *Kommt, lasst uns anbeten* szövegkezdetű műve, a negyedik, *Da Israel aus Ägypten zog* monumentalitása, valamint a *Singet dem Herrn* valódi liturgikus funkciója ezeket a zeneműveket egymástól teljesen eltérővé teszik.

Már az első és második zsoltárkantátája közt is érzékelhető, hogy míg az előbbi – inkább szerkesztésmód és szólamvezetés tekintetében – erőteljes händeli hatásokat mutat, addig az utóbbiban ez már egyáltalán nem, vagy nem ezekre a dimenziókra vetítve mondható el.

Ahogyan Mendelssohn zsoltárkantátaiban leginkább a barokk és némileg a reneszánsz kor hatása a modern gondolkodásmóddal keveredik, hasonlóképp mosódnak el e kompozíciók egyházi és koncerttermi funkcionalitást elválasztó éles határvonalai.

Aki Mendelssohnt nemcsak a manapság leginkább repertoáron tartott művei alapján szeretné megismerni, és nemcsak a legnépszerűbb egyházi *a cappella* kórusművei által kívánná művészetéről sekélyes következtetéseket levonni, hanem a zeneszerző egy viszonylag feltáratlan világába szeretne bebocsátást nyerni, annak

elengedhetetlen, hogy a disszertációmban elemzett alkotások figyelmének fókuszába kerüljenek.



35. ábra
Mendelsohn zsolnártáráinak keletkezési idejei

MENDELSSOHN ÖSSZES ZSOLTÁRKANTÁTÁI					
ÖSSZEHASONLÍTÁS					
	PSALM 115 <i>Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr (MWV A 9, op. 31)</i>	PSALM 42 <i>Wie der Hirsch schreit (MWV A 15, op. 42)</i>	PSALM 95 <i>Komm, lass uns anbeten (MWV A 16, op. 46)</i>	PSALM 114 <i>Da Israel aus Ägypten zog (MWV A 17, op. 51)</i>	PSALM 98 <i>Singet dem Herrn ein neues Lied (MWV A 23, op. posth. 91)</i>
NYELV	LATIN / NÉMET	NÉMET (/ ANGOL)	NÉMET (/ ANGOL)	NÉMET (/ ANGOL)	NÉMET
TÉTELEK KAPCSOLÓDÁSA	KÜÖNÁLLÓ TÉTELEK	KÜÖNÁLLÓ TÉTELEK	KÜÖNÁLLÓ TÉTELEK	VÉGIG ATTACCA	VÉGIG ATTACCA
KIZÁRÓLAG ZENEKARI TÉTEL	NINCS	NINCS	NINCS	NINCS	NINCS
A CAPELLA TÉTEL	VAN	NINCS	NINCS	VAN	VAN
RECITATIVO	NINCS	VAN	VAN	CSAK RECITATIVO-SZERŰ TÉTEL	NINCS
TÉTEL ÉNEKES SZÓLISTÁVAL	VAN	VAN	NINCS	VAN	VAN
TÉTEL DUETTTEL	NINCS	NINCS	VAN	NINCS	NINCS
TÉTEL ÉNEKES SZÓLISTÁVAL ÉS KÓRUSSEL	NINCS	VAN	VAN	NINCS	NINCS
TÉTEL DUETTTEL ÉS KÓRUSSEL	VAN	NINCS	NINCS	NINCS	NINCS
TÉTEL KVINTETTTEL	NINCS	VAN	NINCS	NINCS	NINCS
VÁLTOZATOK SZÁMA	~ 2	~ 4	~ 3	~ 2	1

36. ábra
Mendelssohn összes zsoltárkantátáinak összehasonlítása

FÜGGELEK

Assai sostenuto.

Flauti *p*

Clar. in b. *p*

Fag. *p*

Corni in c. *p*

Violini

Viole

Soprano Solo

Celli

12

Fl. *pp*

Clar. in b. *pp*

Fag. *pp*

Corni in c. *pp*

Vlni *Con Sordini pp*

Vle *Con Sordini pp*

S. Solo

Celli *pp*

Kom-met her zu, laßt uns dem Herrn froh-lo cken, und jauch-zen demHort, dem Hort un-sers Heils.

22

Fl. *7*

Clar. in b. *7*

Fag. *7*

Corni in c. *7*

Vlni *7*

Vle *7*

S. Solo

Celli *7*

Kom met her zu, laßt uns dem Herrn froh-lo cken. Kommt laßt uns froh-lo cken, dem Herrn, und jauch-zen dem Hort, dem

1. függelek (3/1)

Dinya Dávid: Felix Mendelssohn-Bartholdy zsoltárkantátái

1. függelék (3/2)

63 *p* *p* *p* *p*

Fl.

Clar. in b.

Fag.

Corni in c.

Vlni

Vle

S. Solo

cken! Kom - met her - zu! laßt uns dem Herrn dem Herrn froh - lo -

Celli

70 *p* *p* *p* *p*

Fl.

Clar. in b.

Fag.

Corni in c.

Vlni

Vle

S. Solo

cken! Kom - - met her - zu!

Celli

1. függelék (3/3)

Mendelssohn: *Kommt, lasst uns anbeten* – első változat (1838)

II. tétel (partitúra)

a kiadatlan kézirat digitalizált verziója

No. 3 Cor. Al^{mo}to rivace

Flaut *p*

Oboi *p*

Clar. in b *p*

Fag. *p*

Corni in c

Trombe in c

Trombi in c

Timpani c.g. *p*

Violini I *p*

Violini II *p*

Violoncelli *p*

Contrabbassi *p*

dec.

No. in 6/4

2. függelék

Mendelssohn: *Kommt, lasst uns anbeten* – második változat (1838)

II. tétel, 1-12. ütem (kézirat, partitúra)

(Mus.ms.autogr. Mendelssohn Bartholdy, F. 30)

MENDELSSOHN EGYHÁZI SZÖVEGEKRE KOMPONÁLT MŰVEI A NYELVEK MEGOSZLÁSA SZERINT NAGYAPPARÁTUSÚ MŰVEK			
jegyzékszám	LATIN	NÉMET	ANGOL
MWV A 1	<i>Gloria</i>	<i>Christe, du Lamm Gottes</i>	
MWV A 2	<i>Magnificat</i>	<i>Jesu, meine Freude</i>	
MWV A 3	<i>Kyrie</i>	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	
MWV A 4	<i>Tu es Petrus</i>	<i>O Haupt voll Blut und Wunden</i>	
MWV A 5		<i>Nicht unserm Namen, Herr (Psalm 115)</i>	
MWV A 6		<i>Weihnachtslied. Von Himmel hoch, da komm ich her</i>	
MWV A 7		<i>Verleih uns Frieden</i>	
MWV A 8		<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	
MWV A 9	<i>Non nobis Domine (Psalm 115)</i>	<i>Ach Gott, vom Himmel stieh herein</i>	
MWV A 10	<i>Da nobis pacem, Domine</i>	<i>Paulus</i>	
MWV A 11		<i>Wie der Hirsch schreit (Psalm 42)</i>	
MWV A 12		<i>Kommt, lasst uns anbeten (Psalm 95)</i>	
MWV A 13		<i>Da Israel aus Ägypten zog (Psalm 114)</i>	
MWV A 14		<i>Lobgesang</i>	<i>Hymn of Praise</i>
MWV A 15		<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	<i>Why, O Lord, delay for ever</i>
MWV A 16		<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	
MWV A 17		<i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i>	
MWV A 18		<i>Singet dem Herrn ein neues Lied (Psalm 98)</i>	
MWV A 19			
MWV A 20			
MWV A 21			
MWV A 22			
MWV A 23			
MWV A 24	<i>Lauda Sion</i>	<i>Elias</i>	<i>Elijah</i>
MWV A 25		<i>Erde, Hölle und Himmel (Christus)</i>	
MWV A 26			

3a függelék

MENDELSSOHN EGYHÁZI SZÖVEGEKRE KOMPONÁLT MŰVEI A NYELVEK MEGOSZLÁSA SZERINT			
KISAPPARÁTUSÚ MŰVEK			
jegyzékszám	LATIN	NÉMET	ANGOL
MWV B 1		Ich weiche nicht von deinen Rechten	
MWV B 2		Deine Rede prägt ich meinem Herzen ein	
MWV B 3		Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen	
MWV B 4		Tag für Tag sei Gott gepriesen	
MWV B 5		Gott, du bist unsre Zuversicht und Stärke	
MWV B 6		Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	
MWV B 7		Er hat der Sonne eine Hütte gemacht	
MWV B 8		Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel	
MWV B 9		Jauchzet Gott, alle Lande (Psalm 66)	
MWV B 10		Ein Abendgebet	
MWV B 11	Jube Domine	Wie groß ist des Allmächtigen Güte	
MWV B 12	Kyrie		
MWV B 13	Te Deum	Jesus, meine Zuversicht	
MWV B 14		Allein Gott in der Höh sei Ehr	
MWV B 15			
MWV B 16		Was mein Gott will, das gescheh allzeit	
MWV B 17	Salvum fac populum tuum		
MWV B 18	Hora est		
MWV B 19	Ave Maria		
MWV B 20	O beata et benedicta	Aus tiefer Not	
MWV B 21		Mitten wir im Leben sind	
MWV B 22		Er ist ein guter Hirte	
MWV B 23		Herr, erhöre uns	
MWV B 24	Veni Domine	We praise thee, O God	Lord, have mercy upon us
MWV B 25	Te Deum	Vespergesang	
MWV B 26	Adspice Domine	Zum Abendsegen	
MWV B 27	Beati mortui in Domino morientes		
MWV B 28			
MWV B 29			
MWV B 30		Ihr Kinder Israel	
	Laudate pueri Dominum		

10.18132/LFZE.2022.1

FÜGGELÉK

MENDELSSOHN EGYHÁZI SZÖVEGEKRE KOMPONÁLT MŰVEI A NYELVEK MEGOSZLÁSA SZERINT KISAPPARÁTUSÚ MŰVEK				
jegyzékszám	LATIN	NÉMET	ANGOL	FRANCIA
MWV B 31		Lass, o Herr, mich Hilfe finden	Lord, hear the voice of my complaint (Psalm 5)	
MWV B 32		Dem Herrn der Erdkreis zusteht (Psalm 24)	Defend me, Lord, from shame (Psalm 31)	
MWV B 33		Worauf ist doch der Heiden Tun gestellt (Psalm 2)	Why, O Lord, delay for ever	
MWV B 34		Gott als ein König gwaltiglich regiert (Psalm 93)		
MWV B 35		Nun singt ein neues Lied dem Herrn (Psalm 98)		
MWV B 36		Ihr Völker auf der Erde all (Psalm 100)		
MWV B 37		Auf dich setz ich, Herr, mein Vertrauen (Psalm 31)		
MWV B 38		Wer in des Allerhöchsten Hut (Psalm 91)		
MWV B 39		Warum toben die Heiden (Psalm 2)		
MWV B 40		Frohlocket, ihr Völker		
MWV B 41		Tag des Zorns, Gericht der Sünden		
MWV B 42		Herr, Gott, du bist unsre Zuflucht für und für		
MWV B 43		Jauchzet dem Herrn, alle Welt (Psalm 100)		
MWV B 44		Richte mich, Gott (Psalm 43)		
MWV B 45		Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth		
MWV B 46		Ehre sei dem Vater		
MWV B 47		Hör mein Bitten	Hear my prayer	
MWV B 48		Herr, gedenke nicht unsrer Übelthaten		
MWV B 49		Mein Gott, warum hast du mich verlassen (Psalm 22)		
MWV B 50		Um unsrer Sünden willen		
MWV B 51		Denn er hat seinen Engeln befohlen		
MWV B 52		Lasset uns frohlocken		
MWV B 53		Erhaben, o Herr, über alles Lob		
MWV B 54		Die deutsche Liturgie		
MWV B 55		Jauchzet dem Herrn, alle Welt	O be joyful in the Lord	
MWV B 56		Mein Herz erhebet Gott, den Herrn	My soul doth magnify the Lord	
MWV B 57	Jubilate Deo			Venez et chantez
MWV B 58	Magnificat			
MWV B 59		Herr, nun lässest du deinen Diener fahren	Lord, now lettest Thou Thy servant depart in peace	
MWV B 60	Nunc dimittis			

MENDELSSOHN EGYHÁZI SZÖVEGEKRE KOMPONÁLT MŰVEI A NYELVEK MEGOSZLÁSA SZERINT ÉNEKES SZÓLISTÁT ÉS ZENEKART FOGLALKOZTATÓ MŰVEK			
jegyzékszám	LATIN	NÉMET	ANGOL
MVV C 1		Ein Tag sagt es dem andern	
MVV C 2	Salve Regina		
MVV C 3	Ave maris stella		
MVV C 4			The Lord God Almighty

3d függelék

BIBLIOGRÁFIA

- Botstein, Leon. „Mendelssohn and the Jews.” *The Musical Quarterly* LXXXII/1 (1998.): 210–219.
- Brown, Clive: *A portrait of Mendelssohn*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Brymer, Jack: *Clarinet*. London: Kahn & Averill, 1979.
- Chernaik, Judith: „Mendelssohn reconsidered.” *The Musical Times* CLIV/1922 (2013. tavasz): 45–55.
- Cooper, John Michael: „Preface.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 42. Psalm. Wie der Hirsch schreit*. Kassel: Bärenreiter, 2014. IV–XLI.
- : „Preface.” In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Der 98. Psalm. Singet dem Herrn ein neues Lied*. Kassel: Bärenreiter, 2016. IV–XVII.
- : „Preface”. In: uő. (szerk.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Psalm. Non nobis Domine / Nicht unserm Namen, Herr*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017. IV–XXIX.
- Dinglinger, Wolfgang: „Der 42. Psalm »Wie der Hirsch schreit« op. 42 für Solostimmen, gemischten Chor und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 599–604.
- : „Der 98. Psalm »Singet dem Herrn ein neues Lied« für zwei gemischte Chöre, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 282–287.
- : „Der 114. Psalm »Da Israel aus Ägypten zog« op. 51 für gemischten Chor, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 94–99.
- : „Der 115. Psalm »Non nobis Domine« / »Nicht unserm Namen, Herr« op. 31 für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 370–375.
- : *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Köln: Studio Verlag, 1993.

- Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016.
- Durlam, Zachary D.: „Glimpses of Handel in the Choral-Orchestral Psalms of Mendelssohn.” *The Choral Journal* LVI/10 (2016. május): 28-42.
- Gollmick, Carl: *Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde*. 2. kiadás, Frankfurt am Main: Johann David Sauerländer, 1839.
- Großmann-Vendrey, Susanna: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969.
- Gülke, Peter: *Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut”*. Kassel és Stuttgart: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler, 2017.
- Ho, Allan B.: „Review of O Haupt voll Blut und Wunden by Felix Mendelssohn Bartholdy and R. Larry Todd.” *Notes* XXXIX/3 (1983. március): 684-686.
- Kálvin János: *Zsoltármagyarázatok*. (ford.: Szabó Miklós) H. n., 2011. (Kézirat, http://www.refkossuthter.hu/sites/default/files/fajlok/kalvin_zsoltar.pdf) (Utolsó megtekintés: 2021. október 20.).
- Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2013.
- Küster, Konrad: „Review – Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn.” *Die Musikforschung*, XLVIII/1 (1995. január–március): 86-87.
- Loos, Helmut és Seidel, Wilhelm: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Juli 1830 bis Juli 1832*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 2.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009.
- : *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. August 1832 bis Juli 1834*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 3.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2010.
- : *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. August 1834 bis Juni 1836*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 4.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2011.
- : *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Juli 1836 bis Januar 1838*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 5.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.
- : *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Februar 1838 bis September 1839*. [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*. 6.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2012.

—————: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. October 1839 bis Februar 1841.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 7.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.

—————: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. März 1841 bis August 1842.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 8.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2013.

—————: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. September 1842 bis Dezember 1843.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 9.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2015.

—————: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Januar 1844 bis Juni 1845.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 10.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2016.

—————: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Februar 1847 bis November 1847.* [=Helmut Loos és Wilhelm Seidel (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe.* 12.] Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2017.

Marx, Hans Joachim: „Preface.” *Georg Friedrich Händel: Dixit Dominus.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009.

Müller-Reuter, Theodor: *Lexikon der deutschen Konzert-Literatur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde.* Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1909.

N. N.: *Green Books (Sammlung der Korrespondenzen an Mendelssohn)*, 4. kötet, Oxford: Bodleian Library, Nr. 135.

N. N.: „Nachrichten.” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 40/7 (1838. február 14.): 108–113.

N. N.: „Nachrichten.” *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42/2 (1840. január 8.): 26–28.
Pritchard, Brian W.: „Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal.” *The Musical Quarterly*, 62/1 (1976.): 1-24.

Reichwald, Siegwart: „Der 95. Psalm »Kommt, lasst uns anbeten« op. 46 für Solostimmen, gemischten Chor, Orchester und Orgel.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden.* 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 188–193.

Reissmann, August: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke.* Berlin: Verlag von I. Guttentag, 1867.

Schmidt-Beste, Thomas: „»Alles von ihm gelernt?« Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy.” *Mendelssohn-Studien* 1997/10 (1997): 25-56.

Schmitz, Peter: „»Den Ganzen Puren Händel« nicht erst in »Moselwasser Getaucht«: zu Felix Mendelssohn Bartholdys Händel-Rezeption.” In: Matthias Geuting (szerk.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*. 2. Laaber: Laaber-Verlag, 2016. 604–618.

Schumann, Robert: *Ehetegebücher. 1840-1844*. Michigan: Stroemfeld, 2017.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 2. Leipzig: Reclam, 1854.

Seidel, Wilhelm. „Mendelssohn Und Das Judentum.” *Die Musikforschung* LXIV/1 (2011): 6-23.

Sposato, Jeffrey S.: *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*. New York: Oxford University Press, 2006.

—————: „A New History of Mendelssohn’s Psalm 42.” *The Choral Journal* IL/9 (2009. március): 8-27.

Szent Ágoston: *Zsoltármagyarázatok*. [=Diós István (ford.): *Zsoltármagyarázatok*. II.] Budapest: Jel Könyvkiadó, 2017.

Szent Ágoston: *Zsoltármagyarázatok*. [=Diós István (ford.): *Zsoltármagyarázatok*. V.] Budapest: Jel Könyvkiadó, 2018.

Szent Ágoston: *Zsoltármagyarázatok*. [=Diós István (ford.): *Zsoltármagyarázatok*. VI.] Budapest: Jel Könyvkiadó, 2019.

Todd, R. Larry: *Mendelssohn. A Life in Music*. New York: Oxford University Press, 2003.

Ward Jones, Peter: *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, III. kötet*. Tutzing: Schneider, 1989.

Wehner, Ralf: „Zu Mendelssohns Kenntnis Händelscher Werke.” *Händel-Jahrbuch*, 53. évf., Kassel: Bärenreiter, 2007.

Werner, Eric: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich/Freiburg: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1980.

Werner, Jack: „The Mendelssohnian Cadence.” *The Musical Times* XCVII/1355 (1956. január): 17-19.

Werner, Rudolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*. Doktori disszertáció. Frankfurt am Main: Universität Frankfurt am Main, 1930. (Kézirat).

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

Wulfné Kinczler Zsuzsanna: *A porosz liturgiai reform és Felix Mendelssohn Bartholdy egyházzenei munkássága*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat).