10.18132/LFZE.2024.8

KRIZSÁN KINGA

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

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.8

10.18132/LFZE.2024.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

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

KRIZSÁN KINGA

TÉMAVEZETŐ: DR. MOHAY MIKLÓS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

10.18132/LFZE.2024.8

10.18132/LFZE.2024.8

Tartalom

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

10.18132/LFZE.2024.8

Rövidítések

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

10.18132/LFZE.2024.8

Köszönetnyilvánítás

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

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

Bevezetés

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

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

1. Az op. 35 keletkezéstörténete

1.1. Út a nyomdáig

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

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

1.1.1. A fúgák

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

---

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

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

[3] Todd, Studies, 167–168.

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

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

[5] Augus Hanstein Mendelssohn jó barátja volt, aki tragikus hirtelenséggel hunyt el. I.m., 192.
[6] I.m., 171.
[7] Nicholas Temerely and Peter Wollny: „Bach Revival" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438-442. 439.
[8] Todd, Studies, 171.
[9] „Ich werde jetzt zunächst 3 Fugen herausgeben, die beiden in e-Moll u. eine, die ich erst dazu machen will". „*Die Musik gar nicht rutschen ohne Dich*." *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*, hrsg. von Eva Weissweiler. (Berlin: 1997). 160.
[10] Todd, Studies, i.h.
[11] Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Mendelssohn Nachlass*, vol. 29, 120.
[12] Thomas Attwood német orgonista és zeneszerző. Mozart tanítványa volt, akivel Mendelssohn szoros barátságot ápolt. Nicholas Temperely: „Thomas Attwood" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 150-152.
[13] Todd, Studies, 172.

10.18132/LFZE.2024.8

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

1.1.2. Az etűdök

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

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

[14] Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mendelssohn Nachlass, vol. 28, 287-289, 295-297, 299.
[15] *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Bd. 2 (Leipzig: 1864). 66.
[16] 1835. január 11-i levél Thomas Attwoodnak. Libary of Congress, Washington, DC. Saját fordítás
[17] Todd, Studies, 171.
[18] Todd, Studies, 173
[19] I.h.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

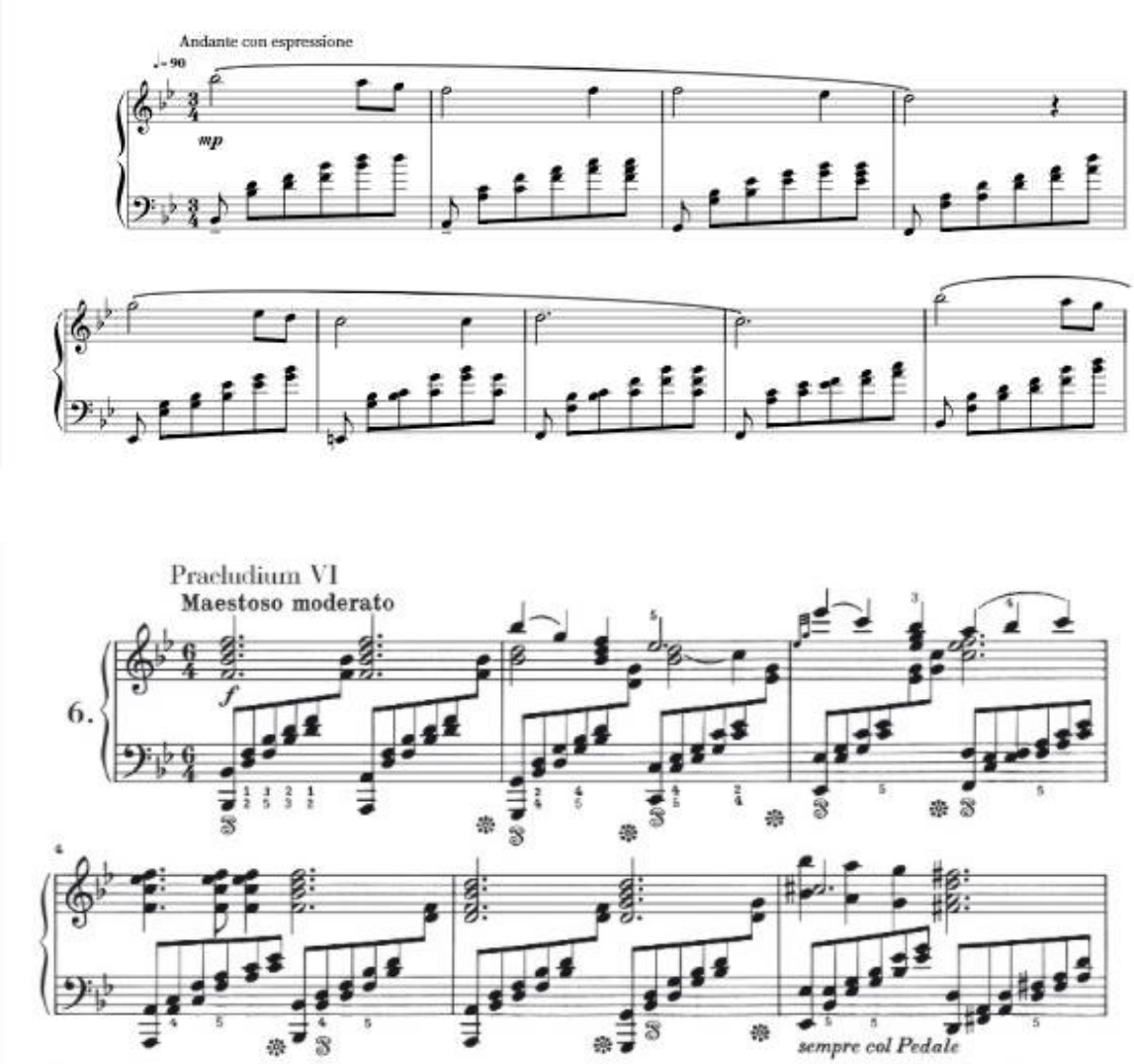
1. táblázat. Az 1836 ősze és 1837 januárja között keletkezett prelúdiumok és fúga

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

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

[20] Christoph Wolff: *Bach*. Ford.: Széky János. (Budapest: Park Kiadó, 2004). 264-265.
[21] Todd, Studies, 174-175.
[22] Ullrich Scheideler: „Henle Vorwort”. In: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. (München: Henle Verlag, 2009). VII–VIII. VII.
[23] Wolfgang Grandjean: „Sechs Präludien und Fugen op. 35 für Klavier” In: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Interpretationen seiner Werke* (Laaber: Laaber Verlag, 2016). 564.

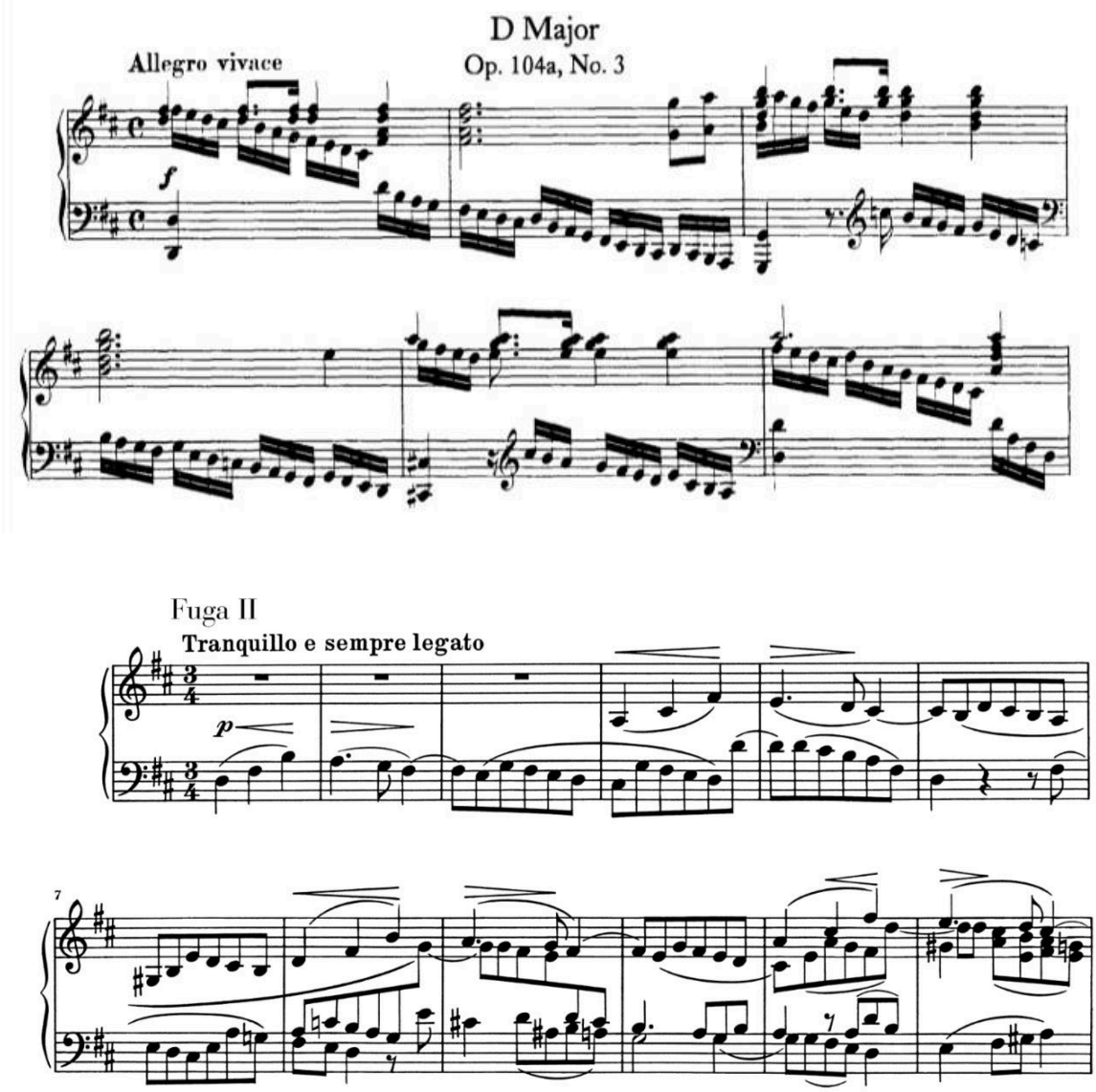
10.18132/LFZE.2024.8

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

1. kottapélda. Fanny és Felix Mendelssohn műveiben megfigyelhető azonosságok

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

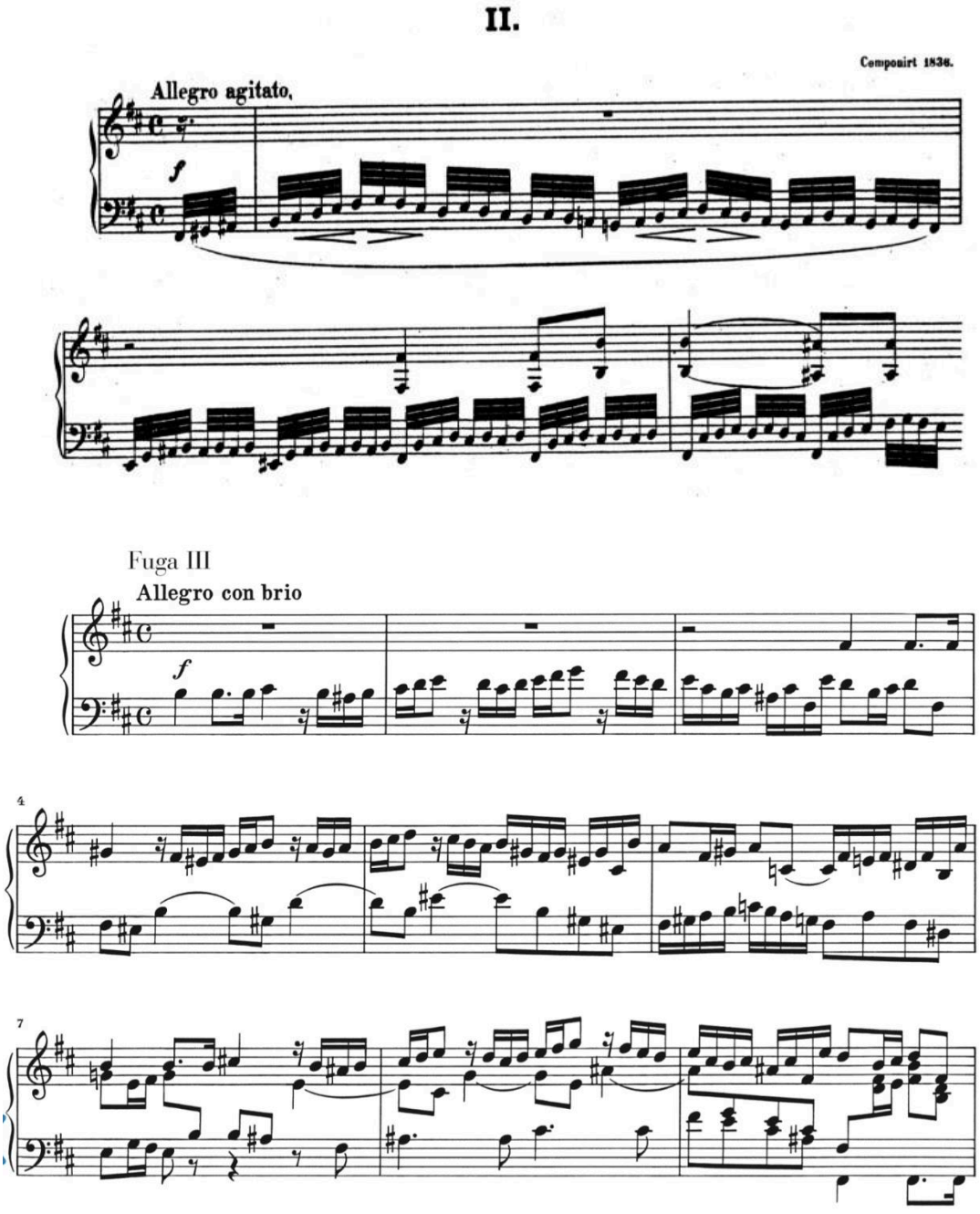
[24] Grandjean, i.m., 564.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

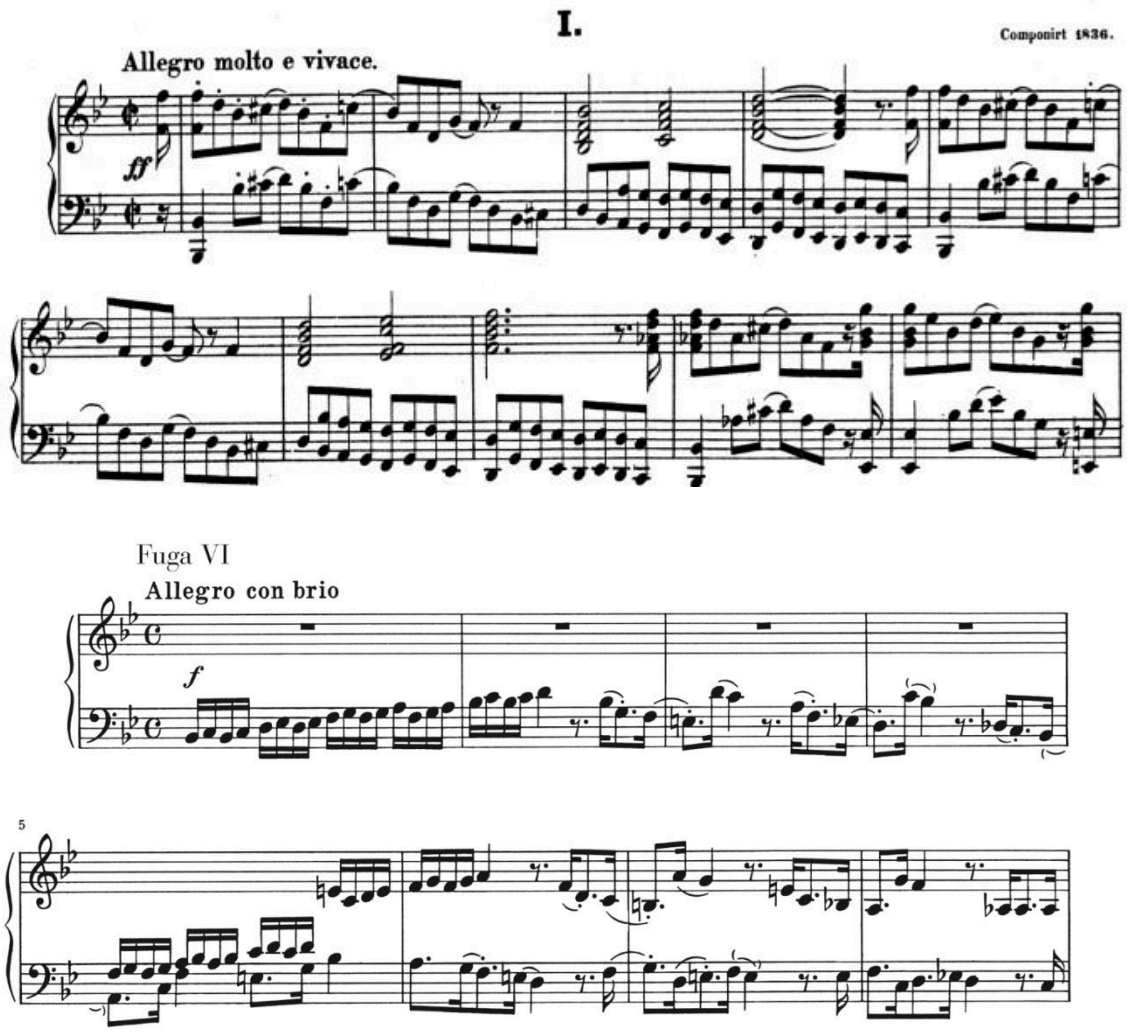
Ha a balkéz lefelé ereszkedő tizenhatod mozgását figyeljük, szintén kapcsolat figyelhető meg a ma már nem párt alkotó darabok között: az első ütem bal kéz figurációjában elrejtve észlelhető az a h–a–g –fisz skálakivágat, amely a fúga téma második felében is

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

[25] Todd, Studies, 175-176.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

[26] Grandjean, i.m., 564.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

1.1.3. A címváltoztatás

1836 márciusában megjelent egy Carl Czerny-kötet a következő címmel: *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmige Sätze und deren besonderen Schwierigkeiten auf dem Piano-Forte in 24 Uibungen* op. 400.[28] A tizenkét „preludióból"[29] és fúgából álló album egy öt kötetes sorozat részeként látott napvilágot, ezt Czerny – ahogy legtöbb kompozícióját is – pedagógia célzattal írta. A ciklus a következő füzetekből áll: *Die Schule der Geläufigkeit* op. 299, *Die Schule des Legato und Staccato* op. 335, *Die Schule der Verzierungen* op. 355, *Die Schule zur besonderen Ausbildung der linken Hand* op. 399. Robert Schumann így nyilatkozott az utolsó kötetben szereplő darabokról:

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

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

[27] R. Larry Todd: „Mendelssohn, Felix." In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 394.
[28] Todd, Studies, 182.
[29] Czerny az olasz kifejezést használja.
[30] Robert Schumann: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 232–233.
[31] „Mindent összevetve mindenképp Czerny pályafutásának jelentős állomása, hogy ilyen sokat adott a fúgaművészetnek." I.h.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

1.1.4. A Notre Temps

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

[32] Todd, Studies, 184. Eredetit lásd: New York Public Libary.
[33] Tizenkét preludium és tizenkét fúga. Todd, Studies, 182.
[34] Henle Vorwort, i.m., VIII.
[35] Todd, Studies, 174.
[36] Henle Vorwort, i.m., VIII.
[37] Howard Ferguson: „Introduction." In: *Felix Mendelssohn: Six Preludes & Fugues op. 35* (Cambridge: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1985). 3.
[38] A gyűjtemény pontos címe: *Lieder beim Katholischen Gottes Dienste größtentheils mit besonderer Hinsicht auf den Gebrauch der Jugend*

10.18132/LFZE.2024.8

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

1.2. Az op. 35 fogadtatása

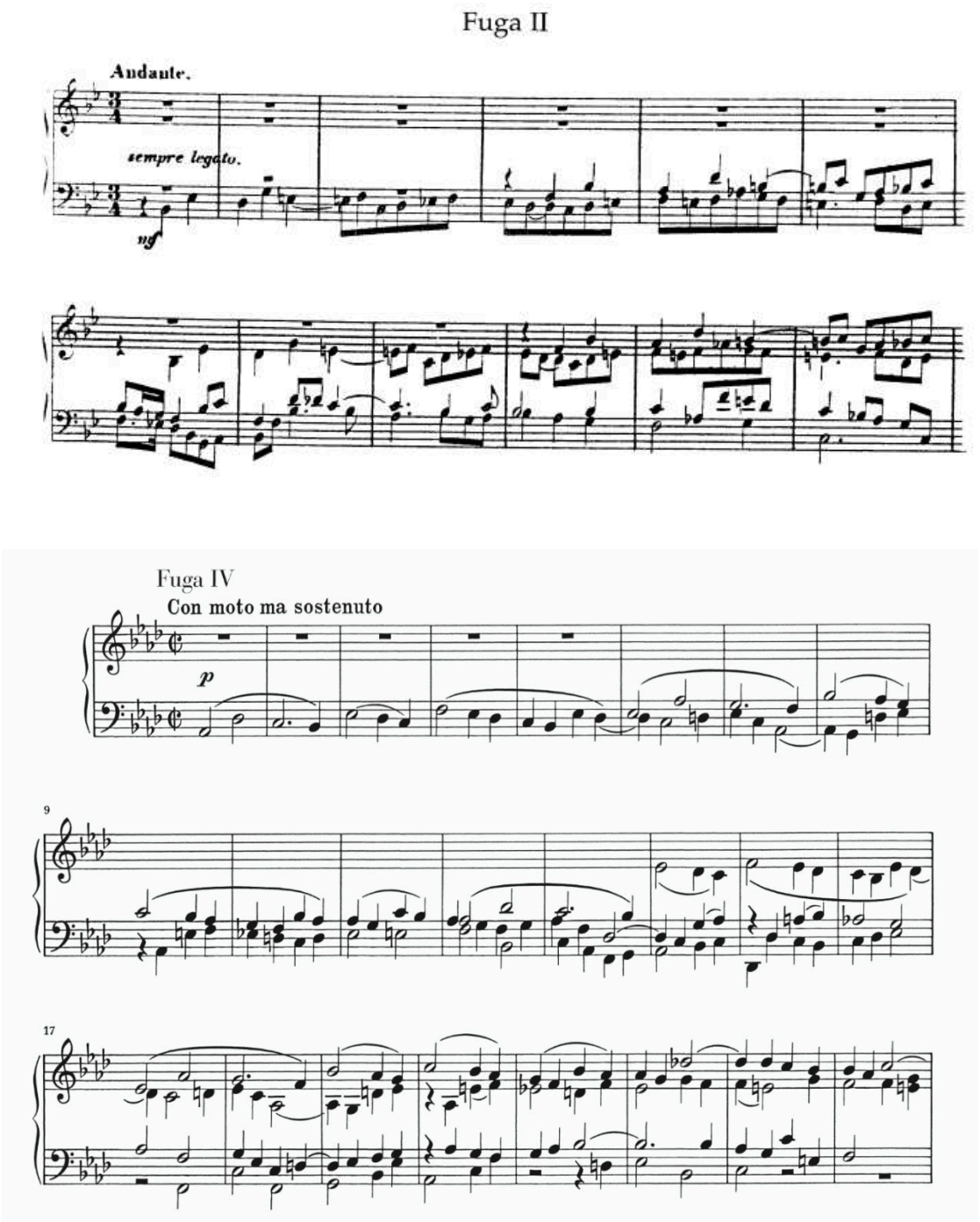
1837. január 19-én Mendelssohn a kezdeti félelmeihez képest már bizakodva fogalmaz Carl Klingemann-nak címzett levelében: "A hat prelúdium és fúga legközelebb a Morihoz[40] kerül, talán máris észreveheti némelyikben a fejlődést, remélem, különösen az utolsó fúgában."[41] – írja, miután kinyomtatták opuszát. Kételyei pedig teljesen elszálltak, miután Schumann 1837-ben a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain igen pozitívan fogalmazott a prelúdium és fúgákról:

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

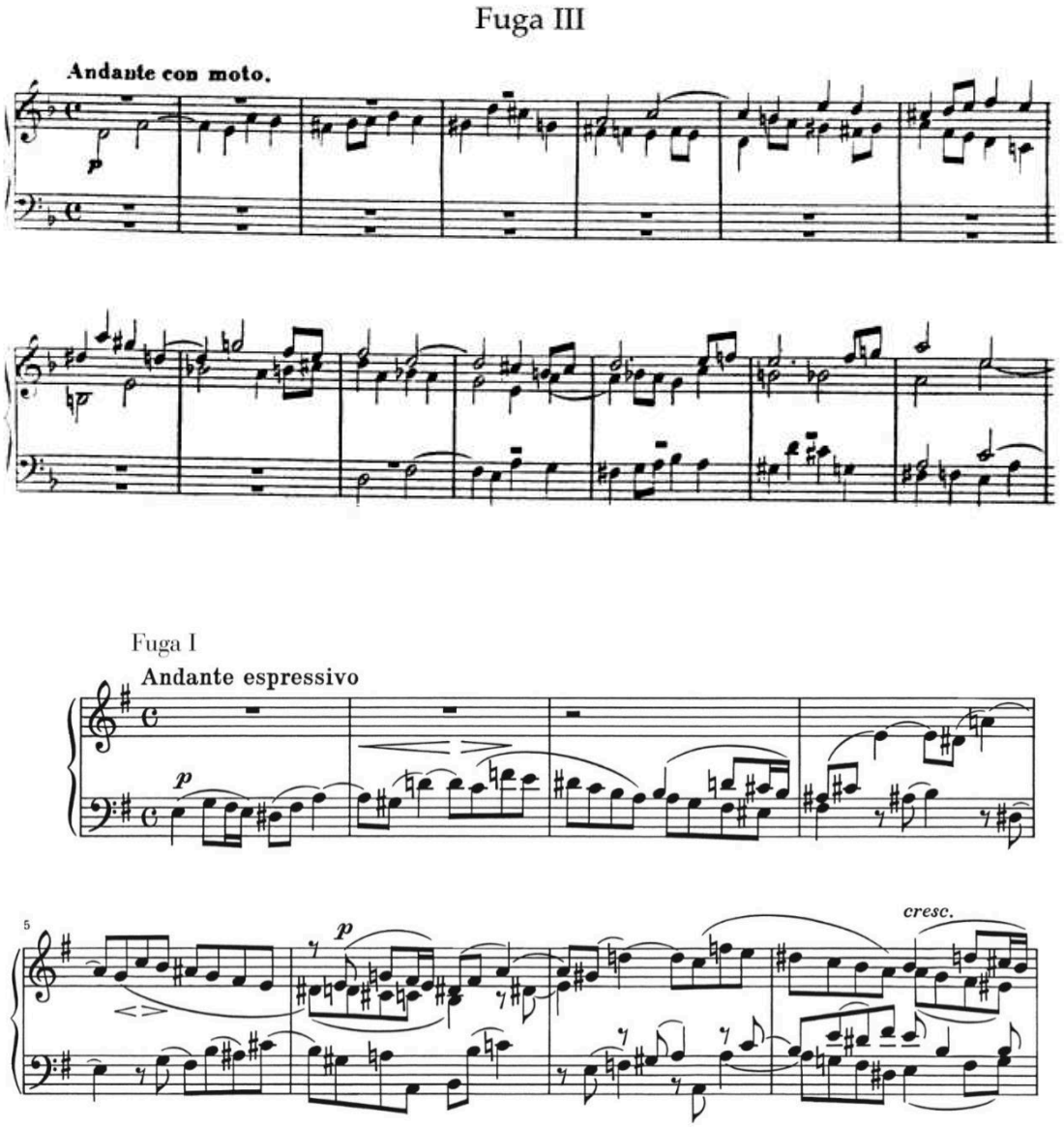
A Schumann házaspár később egyébként egy teljes évet a kontrapunktikának szentelt: Robert Schumann 1845-ben komponálta a *Sechs Fugen über den Namen Bach* op. 60 című orgonadarabját, a *Vier Fugen* op. 72 című kötetét pedálzongorára, illetve felesége, Clara is szintén ebben az évben komponálta *Drei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

---

[39] Henle Vorwort, i.m., IX.
[40] Mori & Lavenu kiadó, Londod. Az angol kiadásról lásd még: 5.2. fejezet.
[41] „Nächstens kommen die 6 Präludien und Fugen zu Mori, vielleicht wirst Du an einigen schon etwas Fortschritte bemerken, namentlich an der letzten Fuge hoffe ich" – Henle Vorwort, VIII. Saját fordítás.
[42] Robert Schumann: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020). 180.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

6. kottapélda. Clara Schumann: op. 16 No. 3 d-moll fúgája, illetve Mendelssohn op. 35 No. 1 e-moll fúgájának kezdő ütemei

Végül pedig ismét Robert Schumanntól idézek, aki 1837-ben, ezúttal a Neue Zeitschrift für Musik hasábjain nyilatkozott elismerően a művekről. A zeneszerző szerint ugyanis a darabok nem csupán ésszel és „recept szerint megírt" fúgák, hanem „lélekből fakadó" és „költői" kompozíciók.[43]

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

10.18132/LFZE.2024.8

2. Mendelssohn és Bach

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

2.1. A Mendelssohn család bachi vonatkozásai

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

[44] Peter Wollny: „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin." *The Musical Quarterly* 77/4 (Winter, 1993): 651–688, 657.
[45] Wollny, i.m. 653.
[46] Ezek közül számunkra az ún. Zelter katalógus, azaz a „Catalog musikalisch-literaischer und praktischer Werke aus dem Nachlasse des Königl. Professors Dr. Zelter" a legrelevánsabb, mely hagyaték 1988-ban került napvilágra, amikor is a Berliner Staatsbibliothäk megvásárolta Friedrich Welter hagyatékából. A hagyaték nagy része pedig hajdanán Sarah Levy tulajdonát képezte. Wollny, i.m. 652–653.
[47] Wollny, i.m. 653.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

[48] Erre az a személyes hangvételű levél is bizonyítékul szolgál, melyet Sara közvetlenül Emanuel halála után írt feleségének, Johanna Marianak. Wollny, I.m.657.
[49] Wollny, i.m. 657.
[50] Wollny, i.m. 652.
[51] Christoph Wolff: „The Bach Tradition amoung the Mendelssohn Ancestry.” In: Jürgen Tym (ed.): *Mendelssohn, the Organ and the Music of the Past*. (Rochester: University of Rochester Press, 2014.) 214.
[52] Wolff, i.m. 216.
[53] Wolff, i.m. 213.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

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

[54] „Had Bach possessed the high integrity and the deep expressive feeling that inspired Handel, he would have been much greater even than Handel; but as it is he was only more painstaking and technically skilful." Nicholas Temerely and Peter Wollny: „Bach Revival" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438–442. 438.
[55] R. Larry Todd: *Mendelssohn's Musical Education – A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Ed.: John Stevens and Peter Le Huray. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983). 5.
[56] Fazekas Gergely: *J.S. Bach és a zenei forma két kultúrája* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2018). 25.
[57] Michael Heineman: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt* című könyvében a következőre hívja fel a figyelmet: még egy olyan - kevésbé nagy nevű – zenekar tagjai is ismerték Bach műveit, mint a raidingi vagy az Esterházy udvar zenekara, noha koncerten sosem adták elő a mester műveit. Michael Heinemann: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*. (Köln: Studio, 1995). 21.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

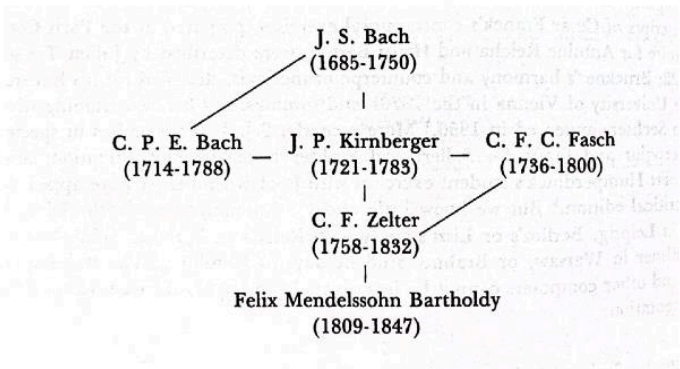
Berlin helyzete ezzel szemben viszonylag kivételesnek mondható. II. Frigyes porosz király uralkodása alatt a zene az udvari élet szerves részévé vált.[61] Udvarában olyan muzsikusokat alkalmazott, mint C. P. E. Bach,[62] Carl Friedrich Christian Fasch, Christoph Nichelmann, vagy Johann Joachim Quantz.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

[58] I.h.
[59] Todd, Education. 54.
[60] R. Larry Todd: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*. (Stuttgart: Carus Verlag, 2008). 108.
[61] Heinz Becker, Richard D. Green, Hugh Canning, Imre Fábián and Curt A. Roesler: „Berlin" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 365–384. 368.
[62] P. C. E. Bach 1738-1767-ig szolgált Nagy Frigyes udvarában főcsembalistaként.
[63] Grove: „Berlin", i.h.
[64] Grove: „Berlin", i.m. 366.
[65] Wollny, i.m. 652.
[66] Wollny, i.m. 652. Fasch főleg J.S. Bach műveket tűzött repertoárra, kezdve 1794-ben a *Komm, Jesu, komm!* motettával.

10.18132/LFZE.2024.8

2.3. Mendelssohn és Zelter

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



1.ábra. A Felix Mendelssohnt és Johann Sebastian Bachot összekötő pedagógiai ív[69]

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

[67] Todd, Education, 12.
[68] I.m. 13.
[69] Az ábra forrása: Todd, Education, 2.

10.18132/LFZE.2024.8

of his Exercises in Composition című könyvében megemlíti, az sem kizárt, hogy Zelter kifejezetten rossz hatással volt növendékére: nem nézte jó szemmel, hogy Goethe előtt improvizált,[70] illetve Devrient visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy a zeneszerző a *Máté passió* felújítását sem támogatta.[71] Mindezek ellenére Zelter rendkívül nagy hatást gyakorolt Mendelssohnra, legfőképp zenei ízlésének formálásában. Mendelssohn egyébként igen kelendő volt házi tanítói körében: egy alkalommal Ludwig Berger, Mendelssohn zongoratanára egy 1822. április 22-i levelében megpróbálta lekicsinyíteni Zeltert, hogy magához csalogassa a fiatal tehetséget, miután Felix már komolyabban kezdett érdeklődni a zeneszerzés iránt, ezzel is hanyagolva a zongorát.[72] Zelter és Mendelssohn közös munkáját az úgynevezett *Margaret Denke Mendelssohn Collection*ben[73] követhetjük végig, amely mintegy hetven – Mendelssohn zeneszerzés jegyzeteit tartalmazó – fólió, s jelenleg az oxfordi Bodleian Könyvtárban található.

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

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

[70] Todd, Education, 5.
[71] I.h.
[72] Todd, Education, 12.
[73] Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford Volume 2: Music and Papers. Compiled by Margaret Crum. (Musikbibliographische Arbeiten, 8.) Tutzing: Hans Schneider, 1983.
[74] Schicht egyébként meghallgatta a fiatal Félixet, egy fúgát, egy etűdöt és az op. 105-ös g-moll szonátáját mutatta meg a karnagynak. Todd, Mendelssohn. 108.
[75] „alte Herr Schicht [...] schläft in derselben Kammer in der *Sebastian Bach* wohnte, ich habe das Fleckchen gesehn, an dem sein Clavier stand, wo er seine unsterblichen Motetten componiert hat, wo er (nach Professor Zelters Ausdruck) die Jungen kuranzte und hoffentlich werde ich von diesem ehrwürdigen Haus, in dem schon -rosenmüller, Bach, Doles, Hiller und Schicht ihr Wesen getrieben haben, und noch treiben eine Zeichnung mitbringen. Todd, Mendelssohn. 108.

10.18132/LFZE.2024.8

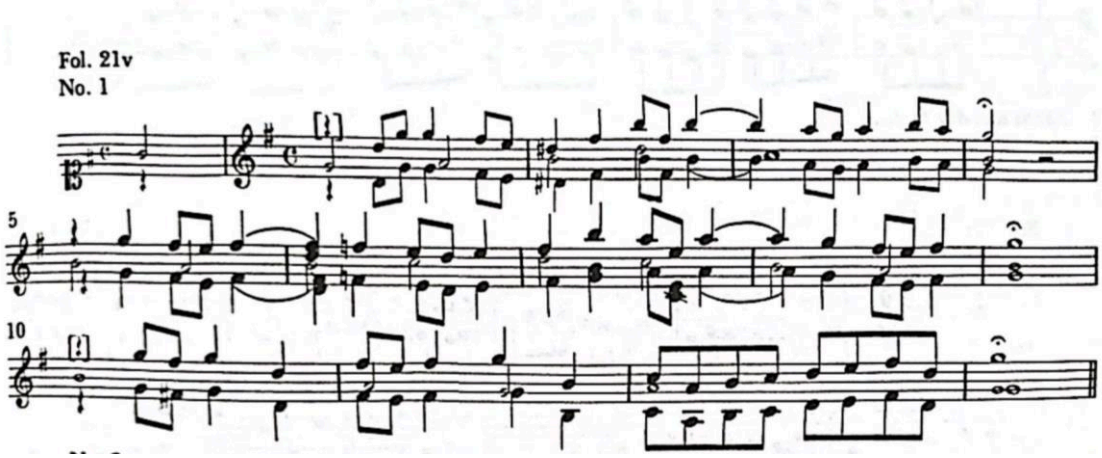
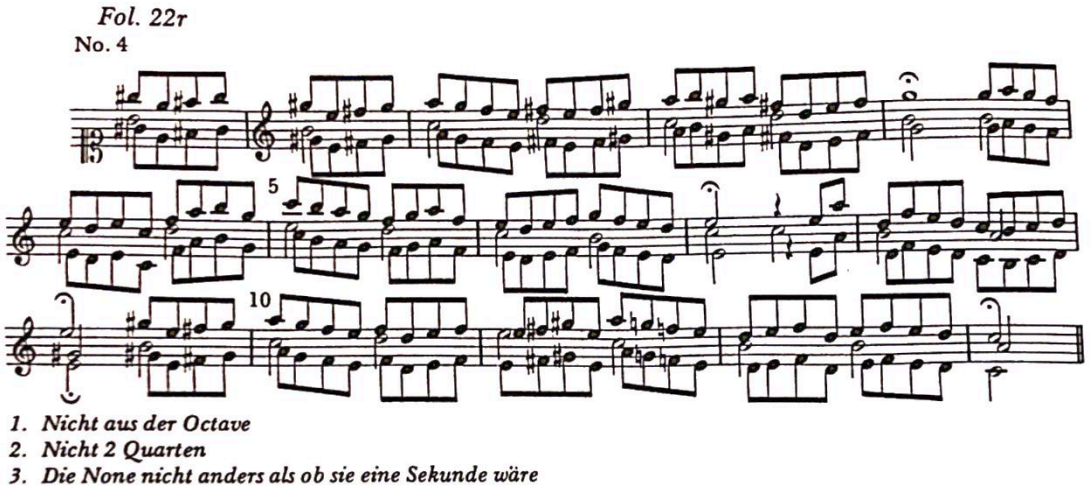
2.4. Mendelssohn és az ellenpont

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

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

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

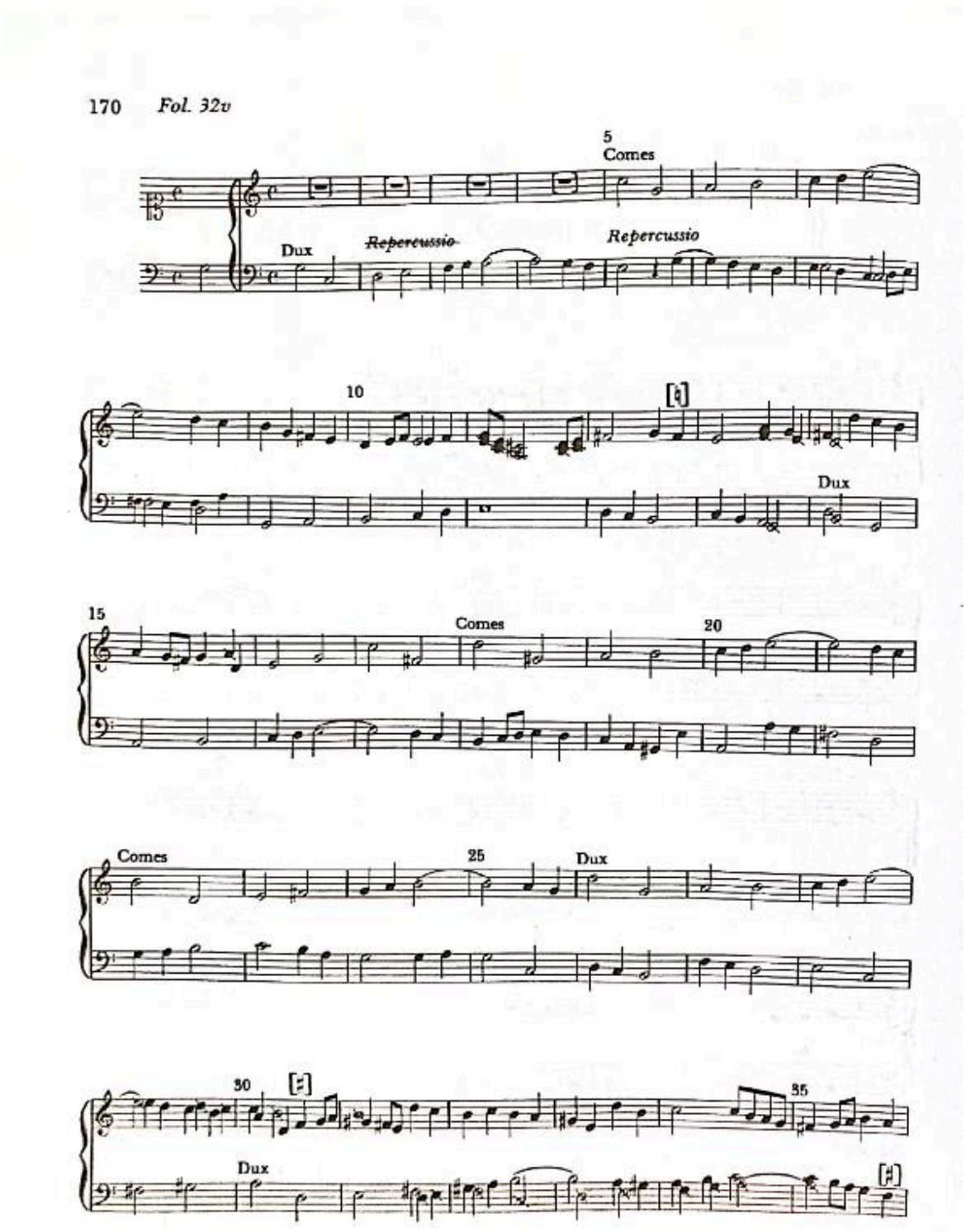
[76] „It is hard to be concise and edifying at the same time, if you are to steer clear of platitudes, and if you are not to write a volume on the subject.Kirnberger, though, as far as my memory serves is good […] he is more exhaustive, and keeps more to the point that Vogler or Weber, whose pretentious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

10.18132/LFZE.2024.8

7. kottapélda. Ellenpont feladat Mendelssohn munkafüzetéből

8. kottapélda. Ellenpont feladat és Zelter instrukciói a gyakorlathoz

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

10.18132/LFZE.2024.8

Mendelssohnnak ellenpontot, tehát *comes*t kellett komponálnia.[77] A következő kottapéldán ezeket a feladatokat találjuk Mendelssohn munkafüzetéből, Zelter korrektúrájával:

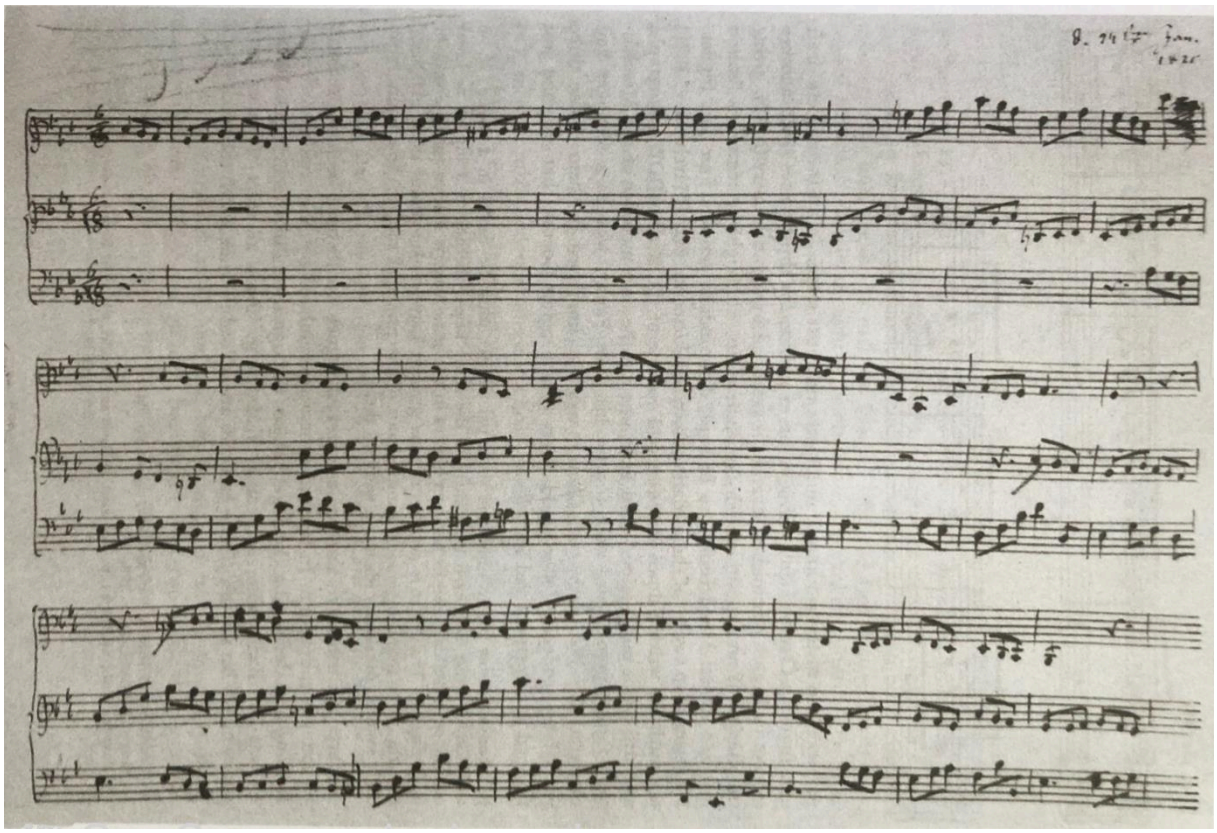


9.kottapélda. Fúgaírás gyakorlása Mendelssohn munkafüzetéből, Zelter korrektúrájával

[77] Todd, Education, 54–55.

10.18132/LFZE.2024.8

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



1. kép. A Felix Mendelssohn Bartholdy gyakorlófüzetében található c-mol fúga-tanulmány kézirata[81]

[78] Todd, Mendelssohn, 79.
[79] I.h.
[80] I.h.
[81] Forrás: Todd, Education, 67.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

No. 1.: *Sanft und mit Empfindung*

No. 2.: *Mit heftiger Bewegung*

No. 3.: *Kräftig und feurig*

No. 4.: *Schnell und beweglich*

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

No. 6.: *Sehnsüchtig*

No. 7.: *Leicht und luftig*

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

---

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

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

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

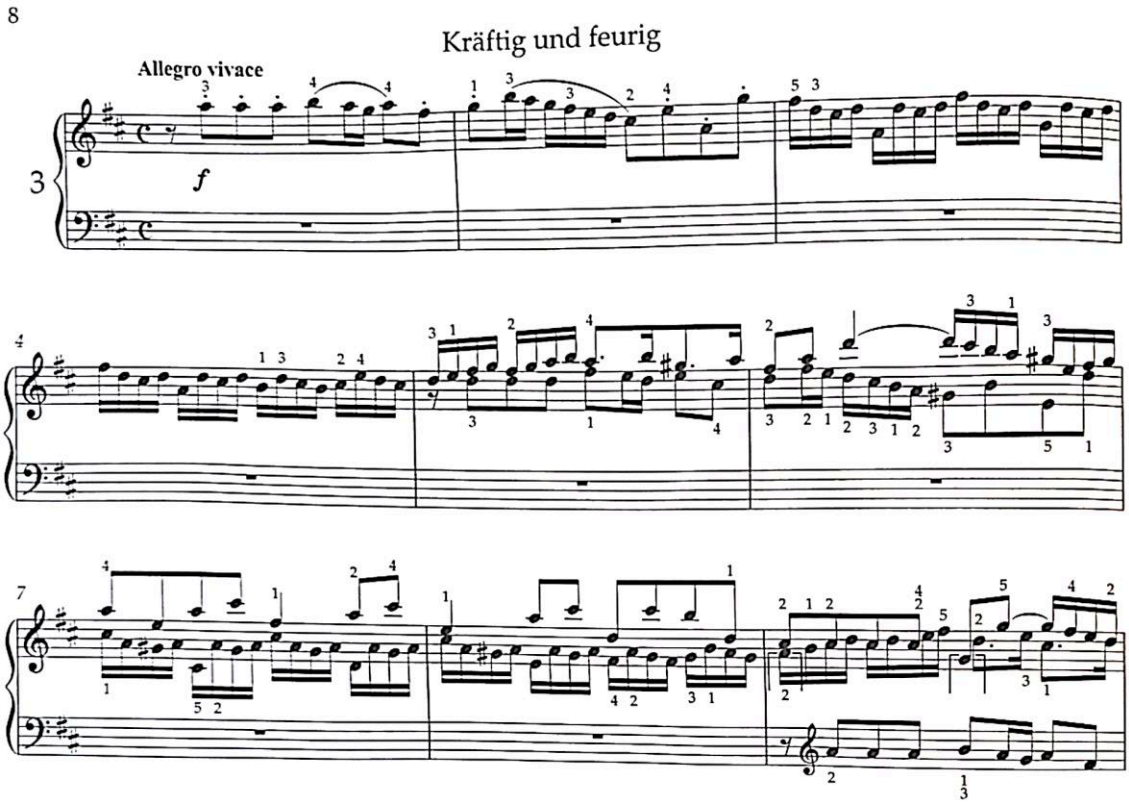
[86] Holger M. Stüwe: „Vorwort”. In: Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Sieben Characterstücke op. 7*. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009). III–VIII. IV.

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

[88] I.m. 188.

[89] Bärenreiter Vorwort, III.

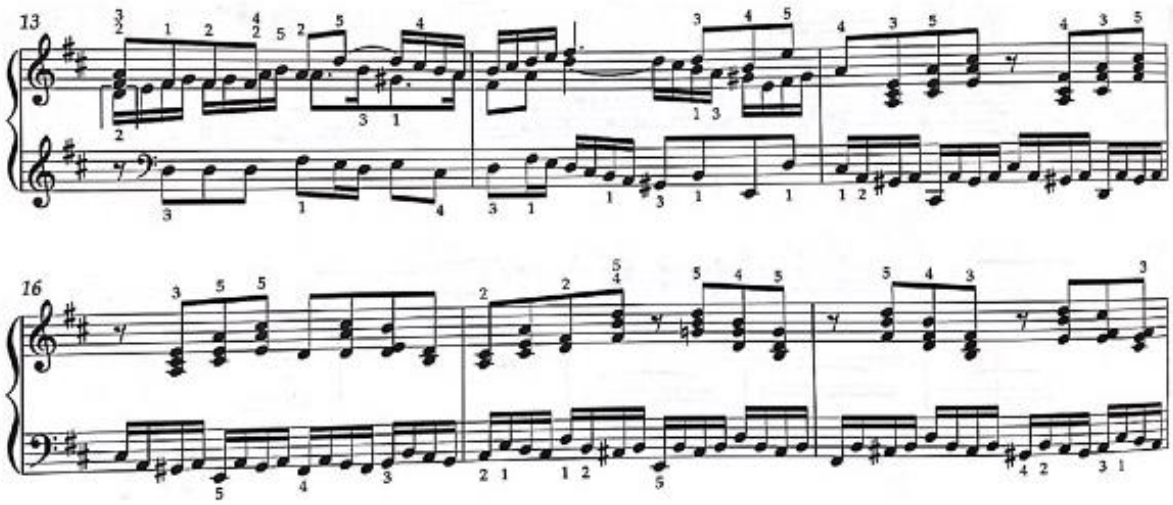
10.18132/LFZE.2024.8

Vessünk egy pillantást a három kontrapunktikus kompozícióra. A *Kräftig und feurig* alcímmel ellátott miniatűr – ahogy Dinglinger fogalmaz – inkább Händel-stílusú: kevesen tudják, hogy Mendelssohn, aki köztudottan nagy tisztelője volt az őt megelőző korok zenéjének, J. S. Bach mellett Georg Friedrich Händel művei iránt is rendkívüli érdeklődést tanúsított, s későbbi éveiben ő emelte Händel zenéjét a német köztudat fókuszába.[90] Ennek a tiszteletnek a nyomait érezhetjük a művön. Egyrészt megfigyelhetjük, hogy míg egy bachi fúgánál a fúga témában az alaphang és a kvint exponálódik, itt a D hanggal csak a harmadik ütemben kezdődő toldalékban találkozunk; másrészt szemben egy bachi fúgával, amelyben a toldalék könnyen elválasztható a témafejtől, itt Mendelssohn már a témafejben is használ sűrűbb ritmusokat (ebben az esetben tizenhatodokat).[91]

8. kottapélda. Händeli elemek Mendelssohn op. 7 No.3 fúgájában

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

[91] Gárdonyi Zoltán: *J.S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). 28–31.

10.18132/LFZE.2024.8

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

9. kottapélda. Akkordikusság az ellenszólamban

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

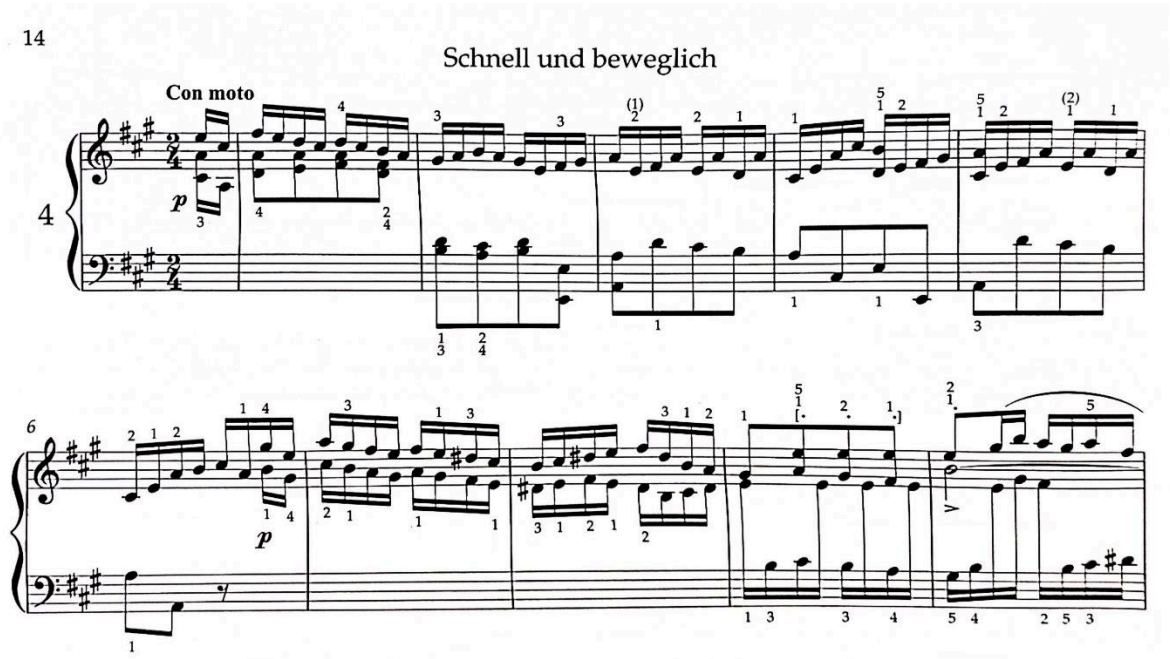
A fúga artikulációját is érdemes szemügyre vennünk: a 8. kottapéldán jól látható Mendelssohn ötlete, miszerint az első ütem közepén található kétvonalas H–A–G–A tartozik egy kötőív alá, s a többi hang *non legato* módon játszandó, *staccato* jelekkel megerősítve. A második ütemben is egyértelműen elkülönül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

[92] Todd, Mendelssohn, 188.

10.18132/LFZE.2024.8

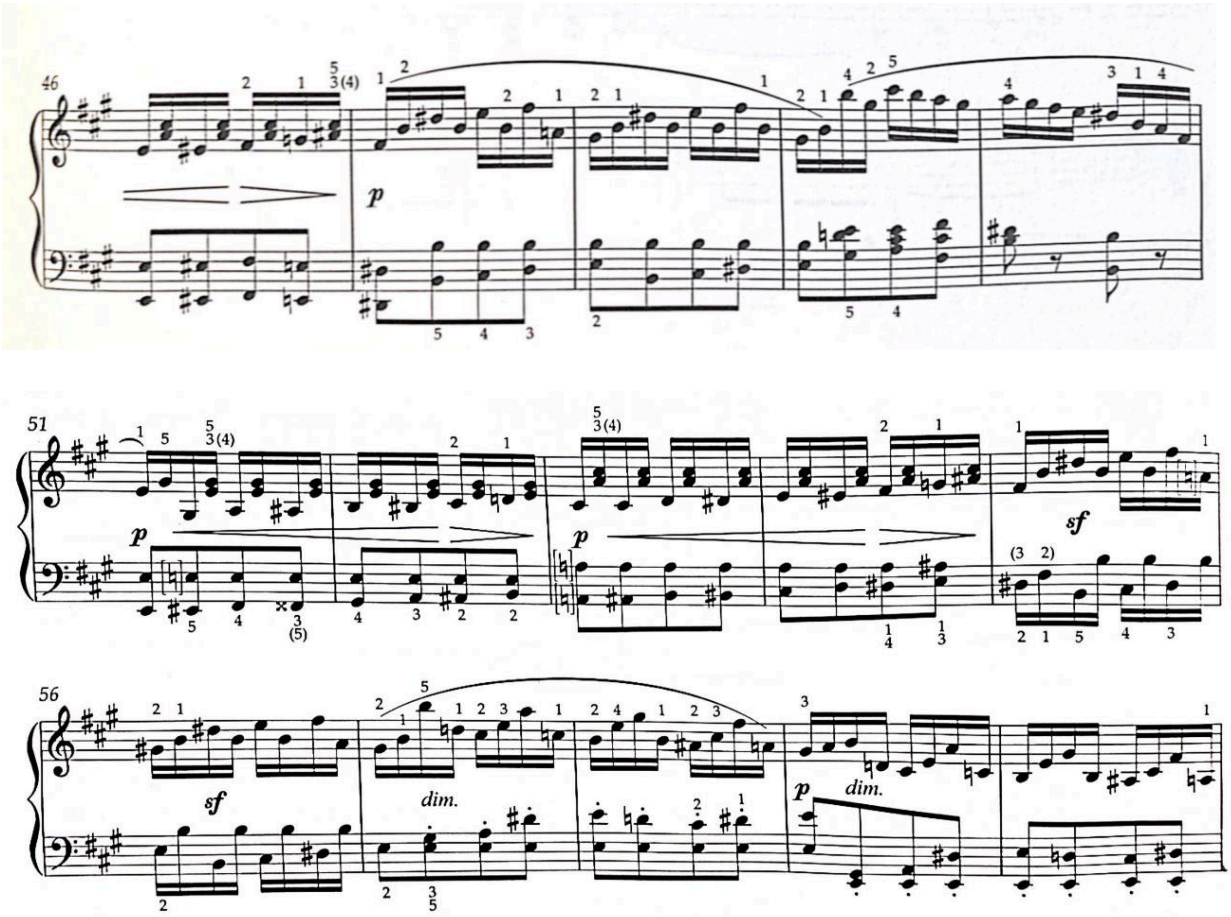
A darab előadásmódját tekintve számomra ez a tétel abszolút egy stílusgyakorlatnak tűnik, mely nagyon szabályosan komponálódott, és azt a benyomást kelti, hogy az immáron fiatal felnőtt zeneszerző a Zelternél töltött órákat hasznosítva most egy önállóan átgondolt fúgát komponált.

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



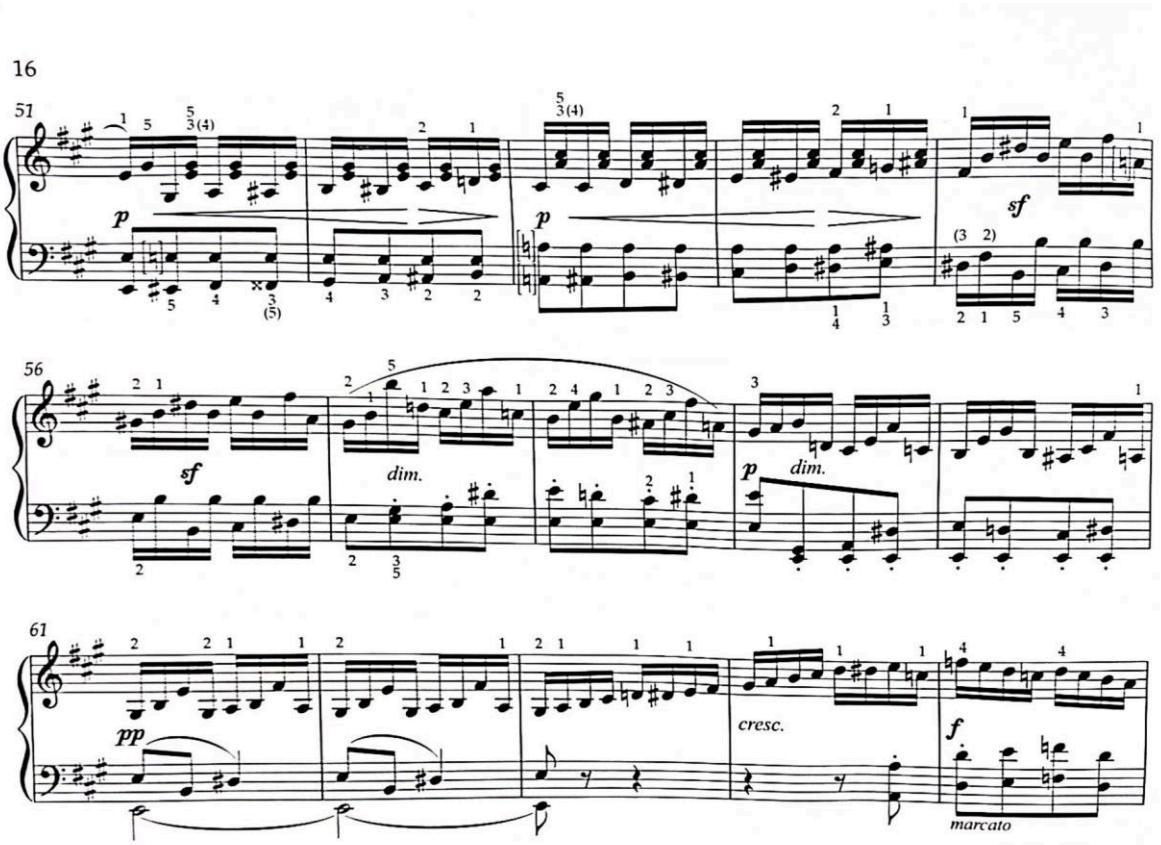
10. kottapélda. A No. 4 händeli fúgatémája

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

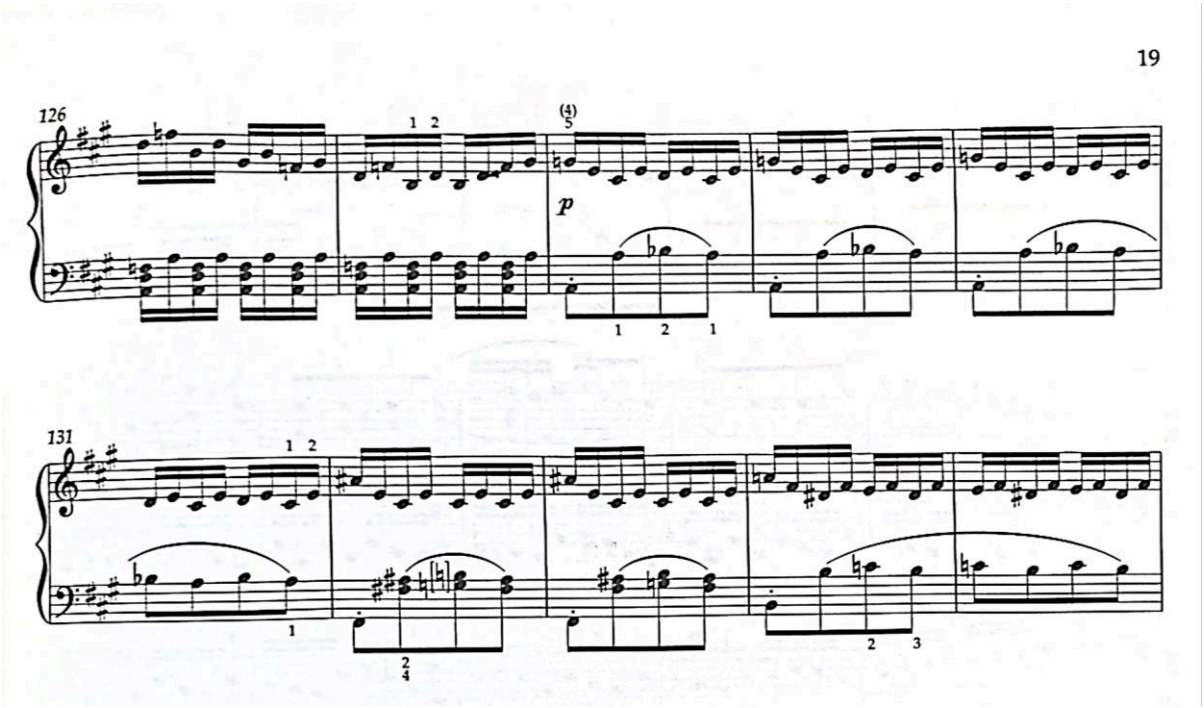
10.18132/LFZE.2024.8

11. kottapélda. Kötőív a 47-49. ütemig

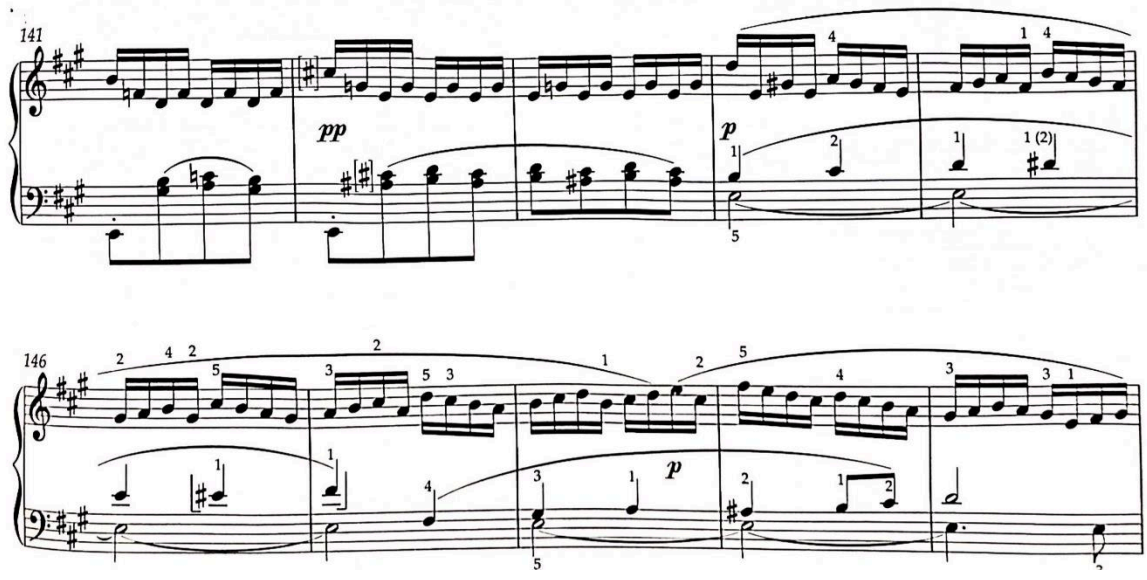
Ez azért is érdekes, mert az 55. ütemtől egy ugyanolyan szakasszal találkozunk (lásd:11. kottapélda), ám ide nem ír kötőívet a szerző,[93] és a második negyedre egy *sforzato* hangsúlyt ír Mendelssohn, illetve a következő ütemben szintúgy, ahol ez a motívum megismétlődik. Az 57–58. ütemben ezzel szemben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

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

10.18132/LFZE.2024.8

12. kottapélda. Kötőívbeli érdekességek az 55. ütemtől

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

10.18132/LFZE.2024.8

13. kottapélda. Sóhajszerű effektusok a darab 128. ütemétől

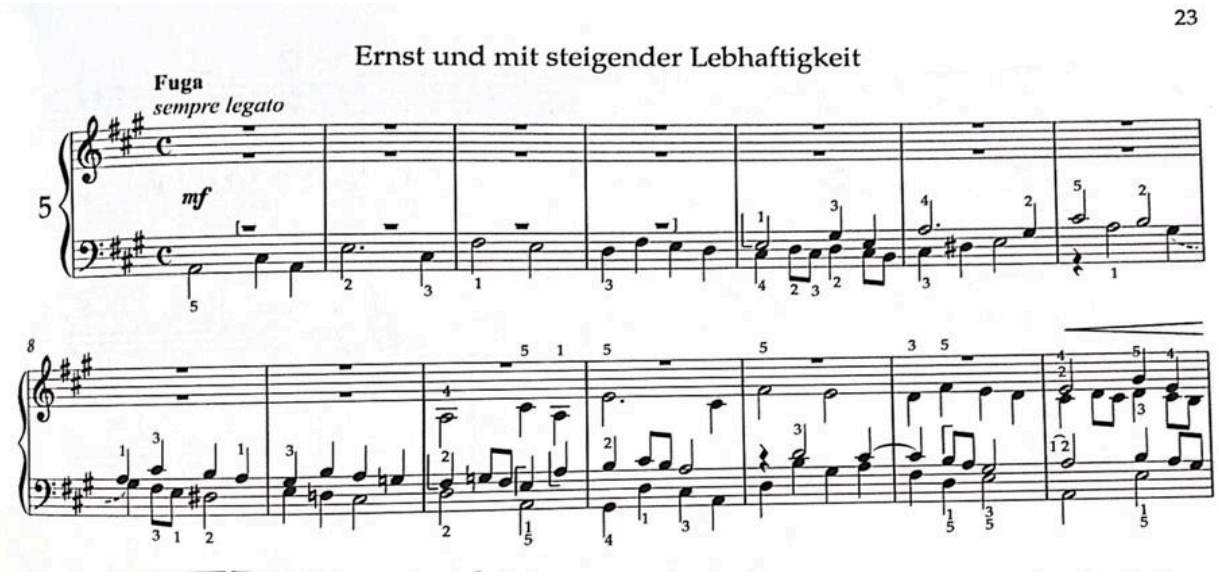
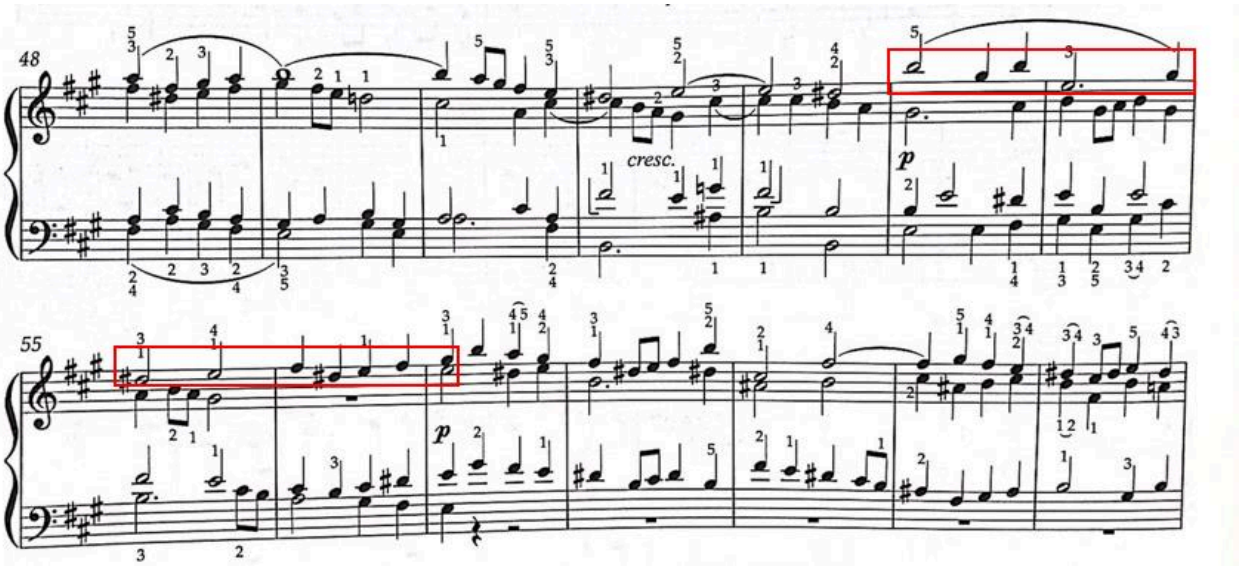
A második kategória az a fajta ívhasználat, ami a zene egyfajta összefoglalást kívánja érzékeltetni. Ilyen a 144. ütemtől kezdődő kadencia-szerű szakasz is, ahol nyilvánvalóan azért használt kötőívet Mendelssohn, mert nem szerette volna, hogy az előadó túlságosan részletekbe menően játssza a szakaszt: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

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

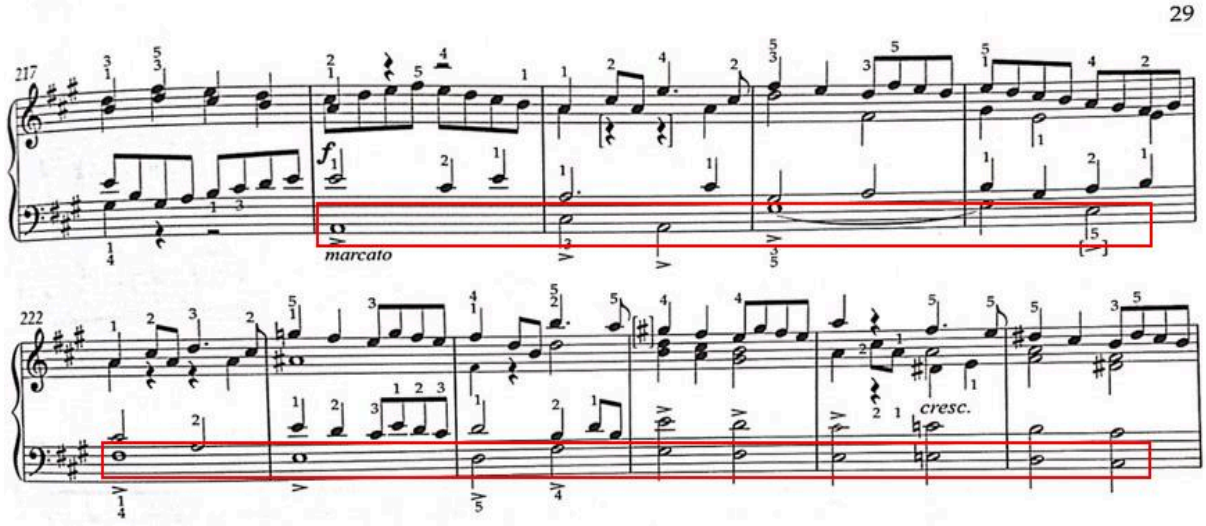
10.18132/LFZE.2024.8

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

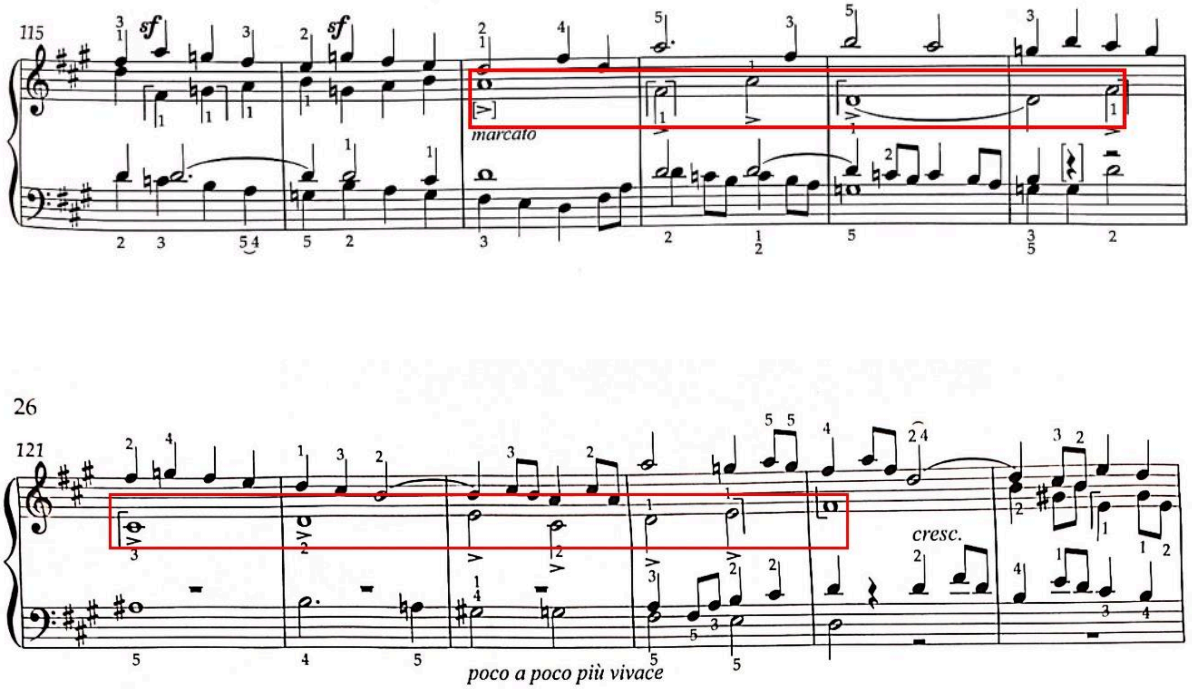
Az előbb említett *Kräftig und feurig*gal szemben a kötet ötödik karakterdarabja, az *Ernst und mit steigenden Lebhaftigkeit* sokkal szabályosabb, és valóban inkább hasonlít egy Bach fúgára, mint egy händelire. Itt a darab kezdő ütemjei felett is látni a *Fuga* feliratot. Mendelssohn számtalan fúgatéma-transzformációt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

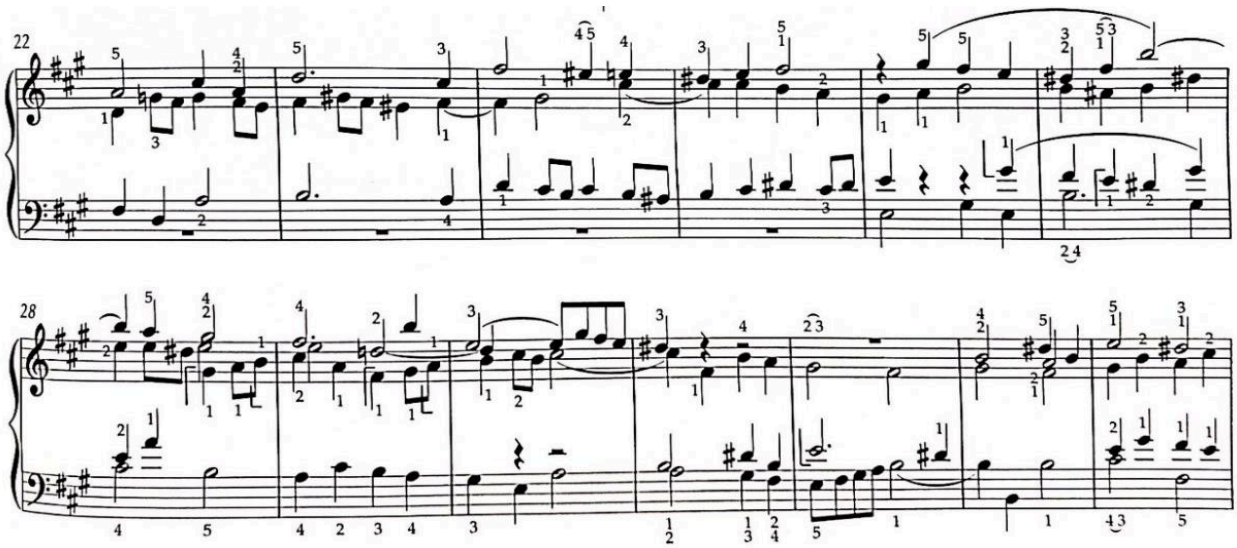
[94] Hisz bár maga a fúga téma szabálytala, a comes a dux-hoz képest dominánson lép be, majd a dux ismét tonikán indít.

10.18132/LFZE.2024.8

15. kottapélda. Fúgatéma a No. 5 karakterdarabban

16. kottapélda. Tükörfordítás a No. 5 karakterdarabban



17. kottapélda. Augmentáció a No. 5 karakterdarabban

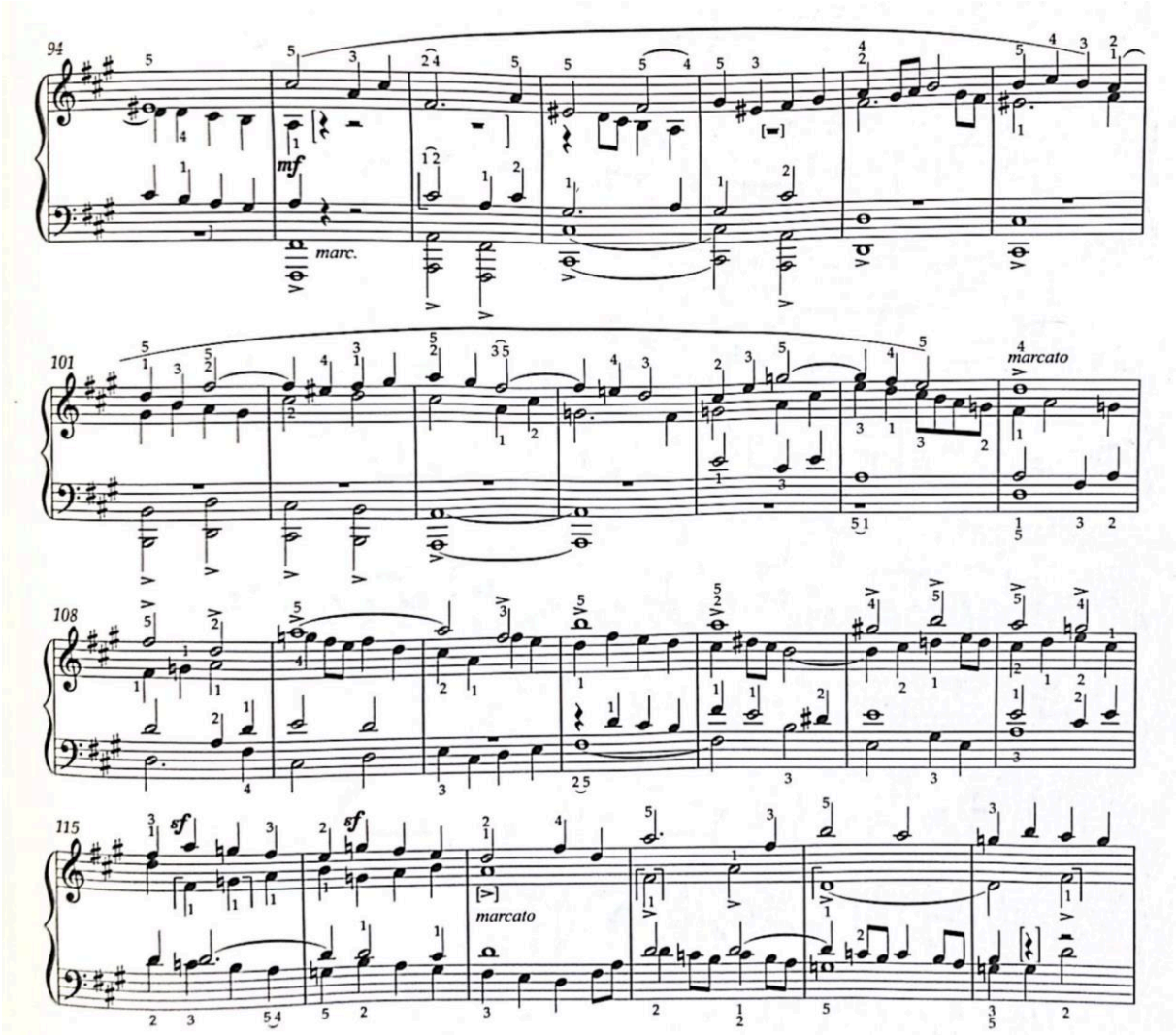
10.18132/LFZE.2024.8

18. kottapélda. Augmentált tükörfordítású téma

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

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

[95] …amennyiben az ívek *legato*-t jelentenek.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

20. kottapélda. Hat ütemen át tartó kötőív

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

3. A prelúdium és fúga-kötet felépítése

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

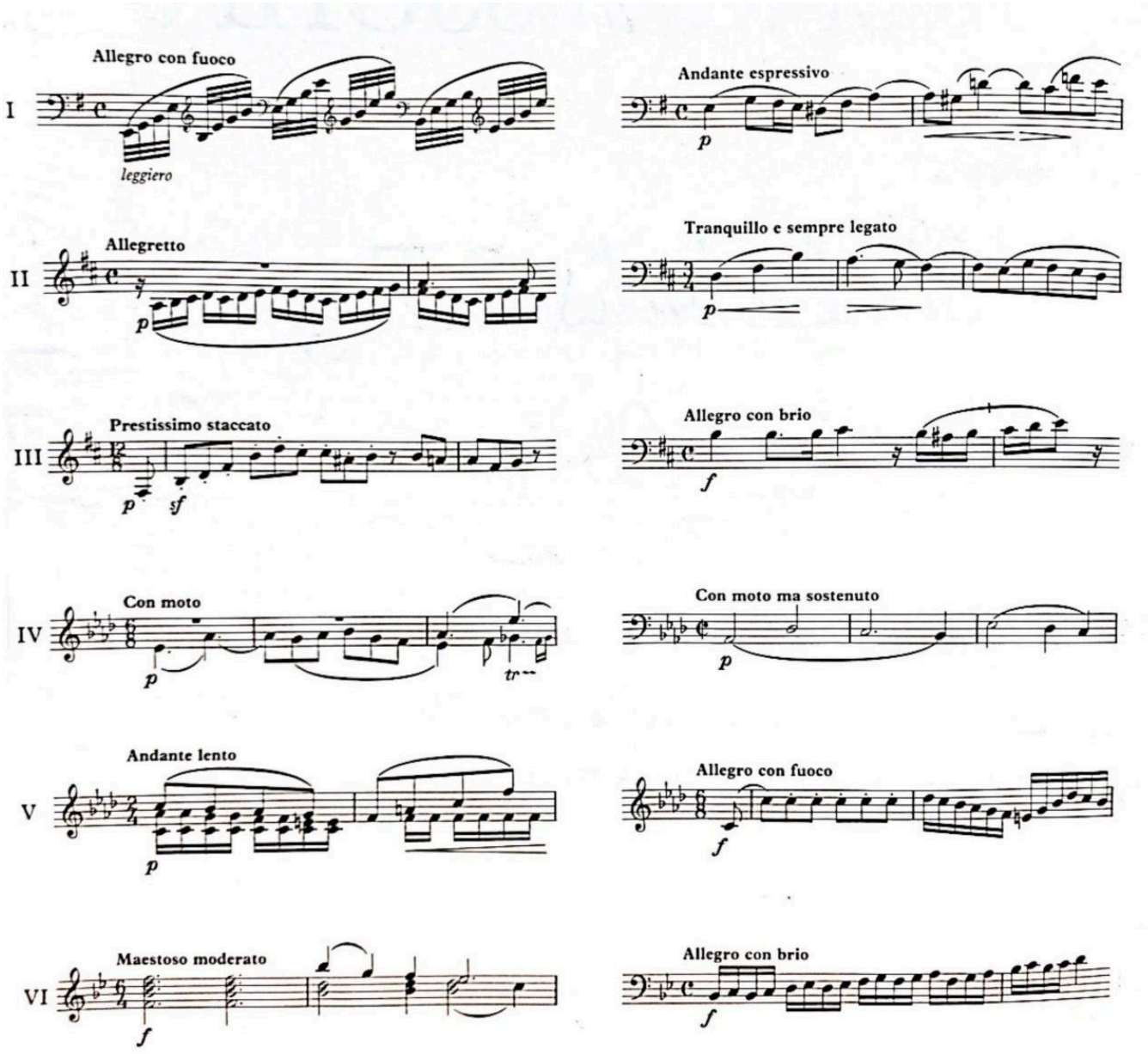
3.1. A ciklikus építkezés természete – a hangnemi terv szimmetriája

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

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

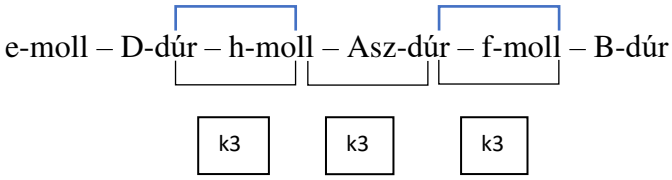
Ránézésre is szembetűnő lehet, hogy a moll és dúr tonalitás szabályosan váltakozik (lásd 1. kottapélda). Ez korántsem véletlen. Mendelssohn gyakran nyúlt ehhez a fajta szimmetriához, ahogy azt a *Lieder ohne Worte* 2. kötetében is láthatjuk, ahol Esz-dúr, b-moll, E-dúr, h-moll, D-dúr és fisz-moll a darabok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

[96] Todd, Studies, 179.
[97] I.m. 180.

10.18132/LFZE.2024.8

21. kottapélda. A *Hat prelúdium és fúga* hangnemei

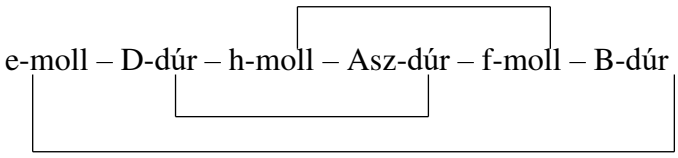
10.18132/LFZE.2024.8

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



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

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



4. ábra. Tritónusz távolságok a darabok hangnemei között

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

[98] I.h.

10.18132/LFZE.2024.8

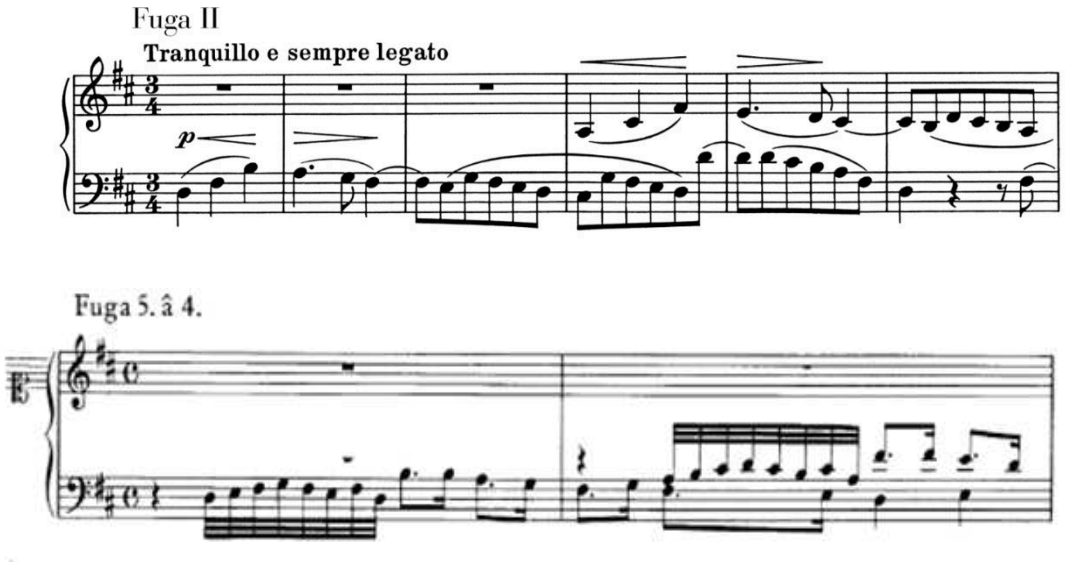
szerette volna hallani a darabokat, és egy egységként tekintett a *Hat prelúdium és fúgá*ra? Esetleg párosítva képzelte el őket, ahogyan az előbb említett dúr-moll csoportok létrejöttek? Ezt a kérdést szeretném nyitva hagyni, ugyanis véleményem szerint minden verzió elképzelhető volt a kötet előadását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

3.2. Bach *Wohltemperiertes Clavier*ja mint modell

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

[99] Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*.(Bremen: Laaber-Verlag, 2008.) 139.
[100] Johann Nepomuk Hummel: *Twenty-Four Preludes*, op. 67. Vienna: c.1814–15.

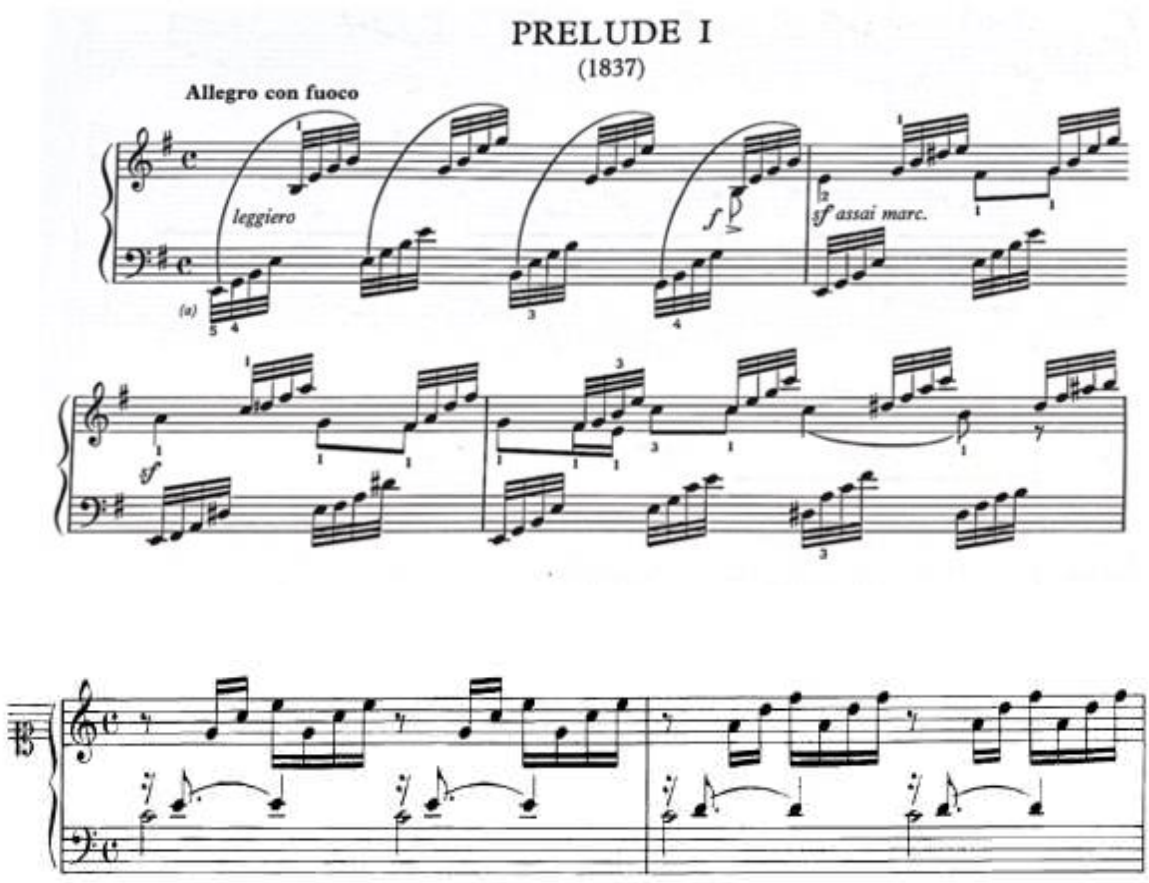
10.18132/LFZE.2024.8

Számos zenei témából egyértelművé válik, Mendelssohn gyakran forgatta a pianisták vademecumát[101] komponálása közben. A No. 2-es fúga témája például meglehetősen hasonlít a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötetében található D-dúr fúgáéra, hiszen a fúgatéma fő lépései ugyanazok a hangközök: míg a mendelssohni fúga egy D–Fisz–H–A–G–Fisz dallamívet járnak be, addig a bachi témában szintén D-vel kezdődik a fúga, melyet egy ornamentáció követ, és a Fisz főhangot kihagyva a téma szintén H-ra lép, majd a pontozott ritmus után A, G és Fisz hangok következnek.[102]

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

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

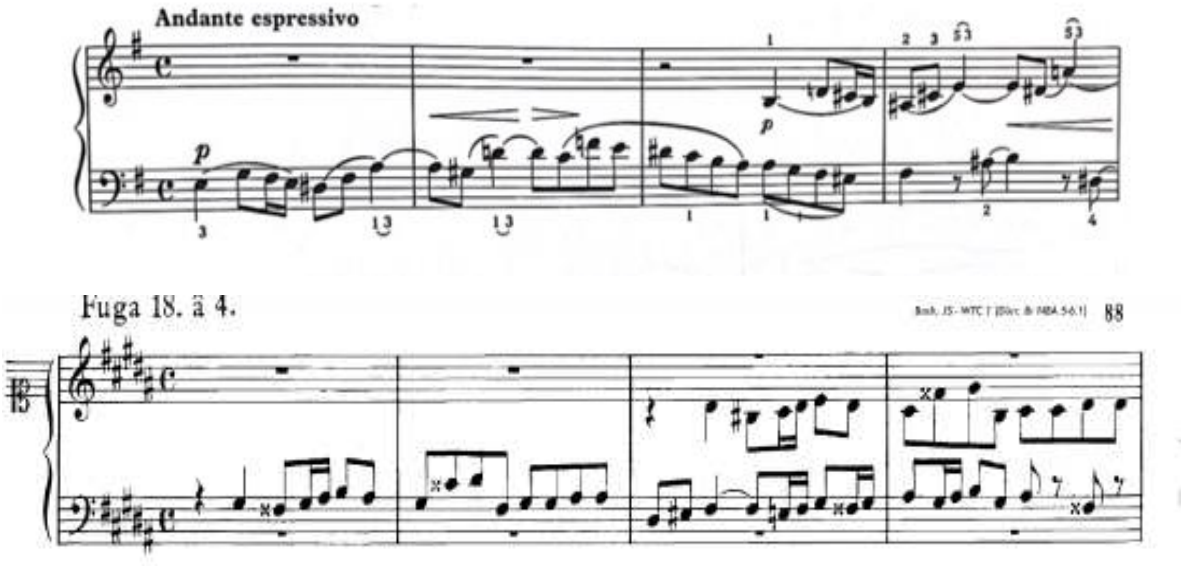
[101] Ezt a kifejezést Wulf Konold használja a kötetre a Felix Mendelssohn Bartholdy: *Mendelssohn und seine Zeit* című könyvében. 139.
[102] Todd, Studies, 172.
[103] Konold: i.m., 146.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

[104] Grove: „Prelude”, 291–293. 291.

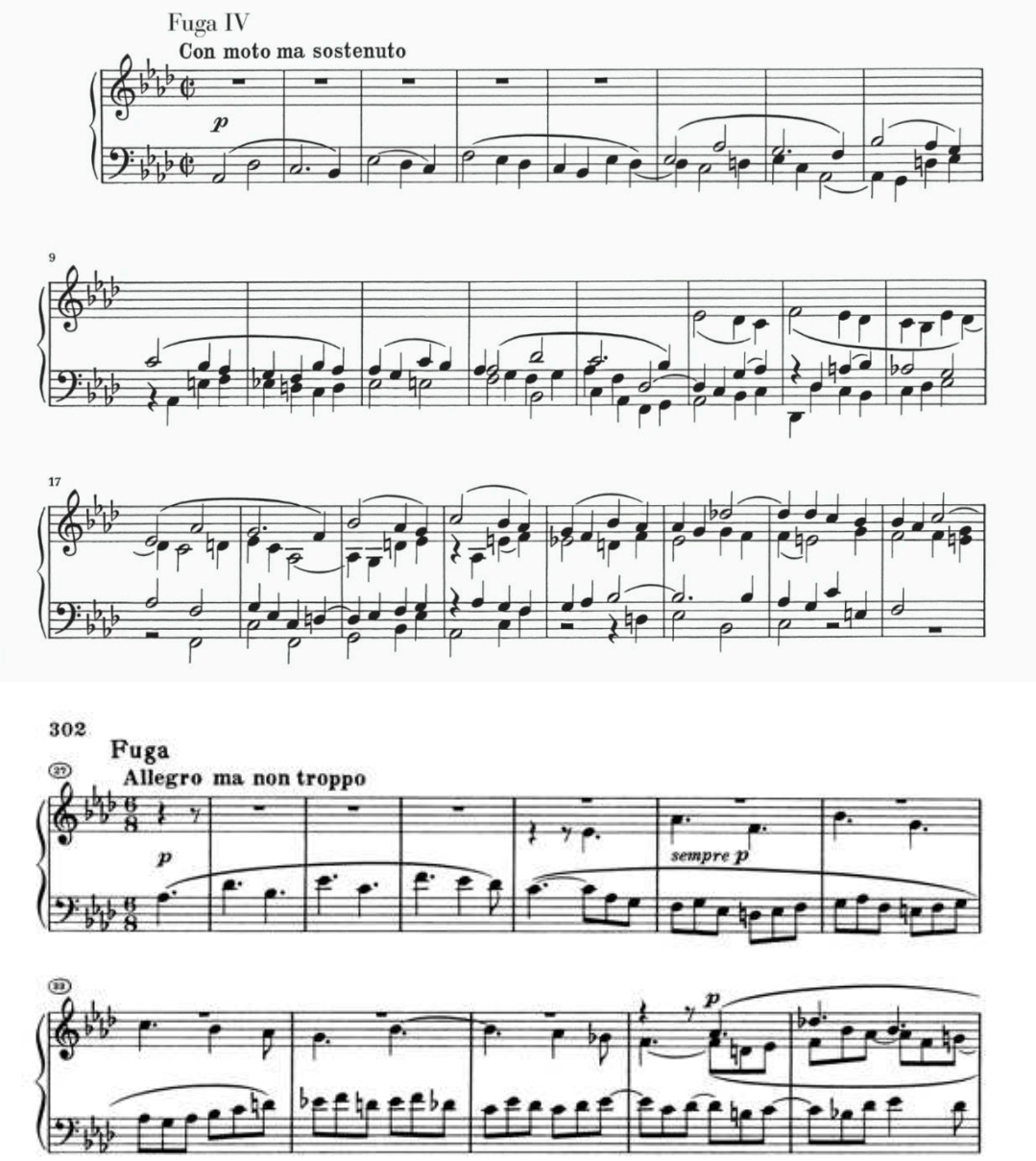
10.18132/LFZE.2024.8

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

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

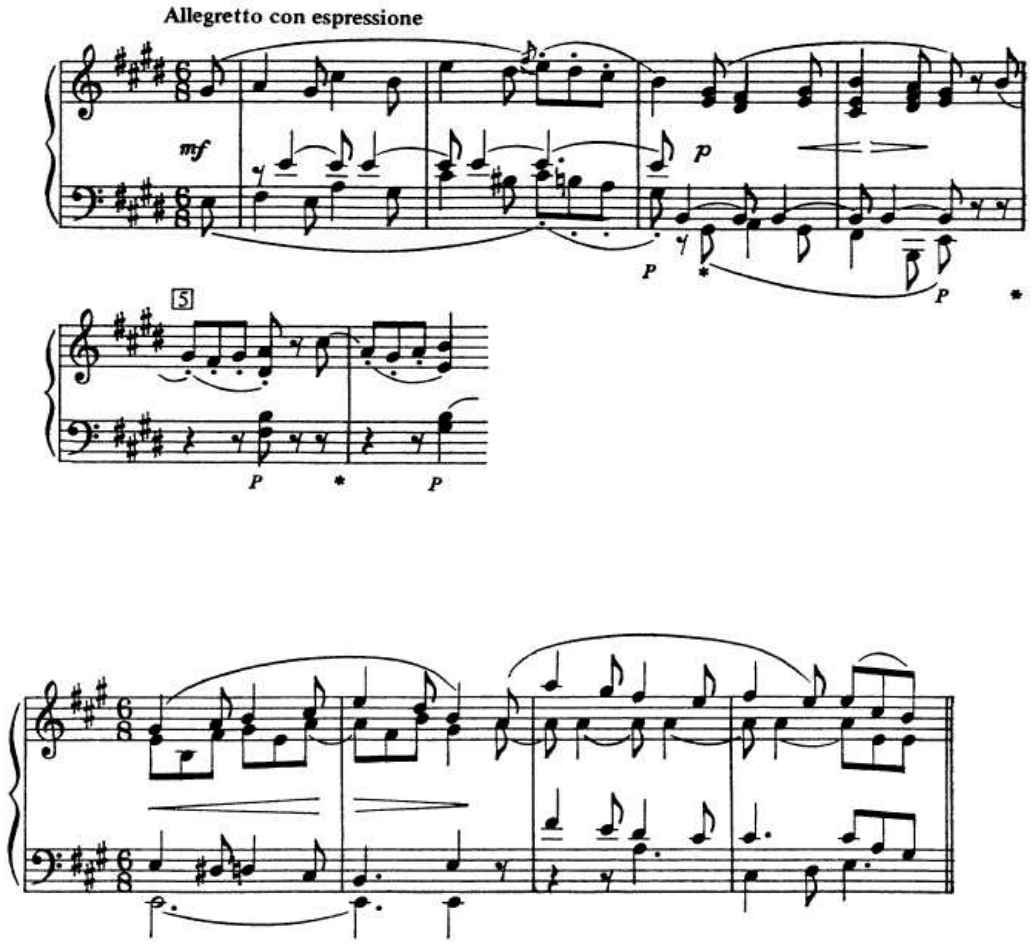
[105] J. S. Bach: Das Wohltemperierte Clavier I. II. – Doktorandusz koncertek, 2014. 04. 29-05.27. Kísérőfüzet az eseményekhez. Szerk.: Fazekas Gergely. https://issuu.com/zeneakademia/docs/lisztacademy_201404_bach_leaflet (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. 12. 10.) 15–16.

10.18132/LFZE.2024.8

3.3. Megtévesztő hasonlóságok

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

Ha tehát azon a vonalon haladunk tovább, miszerint Mendelssohn a fúgában Hanstein szenvedését örökíti meg, létezhet egy programszerű értelmezése is a fúgának, mint zenei formának. R. Larry Todd zenetudós szerint ugyanis az e-moll fúga túlmutat azon, hogy egy fajta Hommage à Bach legyen, és itt a fúgaforma, mint a szenvedés kifejezőeszköze jelenik meg, a fájdalom ábrázolása pedig nyilvánvalóan a rengeteg, disszonáns tritónusz lépésben hallható.[109] Így tehát a 104. ütemben megszólaló E-dúr korál[110] dallam lehet a szenvedés, azaz a halál feloldozása, akár a feltámadás szimbóluma. Ne felejtsük el azt sem, hogy az említett említett e-moll fúga az egész kötet első darabja, s ekkor még Mendelssohn tervbe sem vette a hat részes prelúdium és fúga kötet kiadását, mindössze ezt a fajta halál közeli élményt szándékozott megörökíteni remekművében.

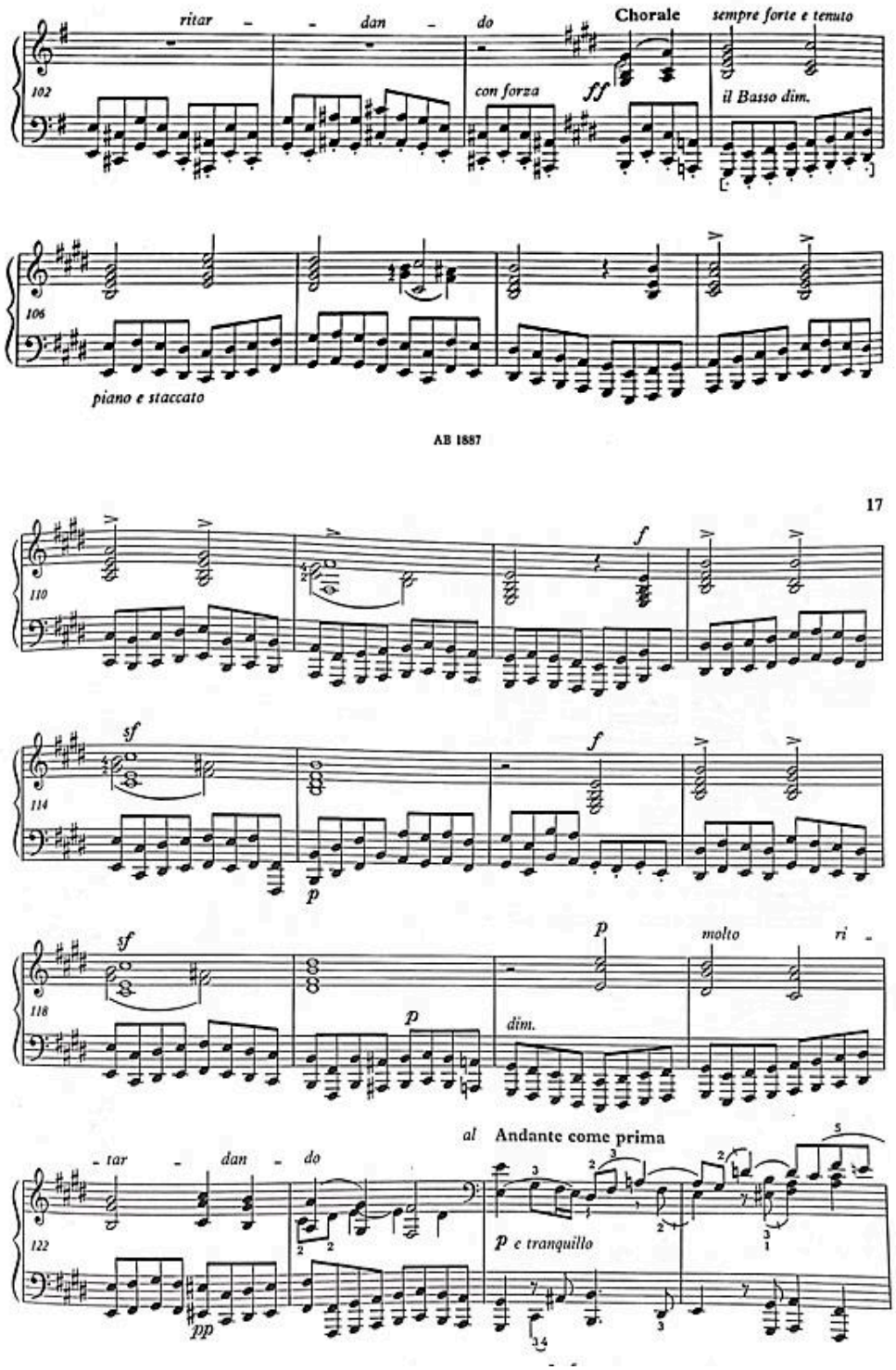
---

[107] I.m. 205.

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

[109] I.h.

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

10.18132/LFZE.2024.8

27. kottapélda. Az op. 35 No. 1 e-moll fúgájának 104. ütemében belépő E-dúr koráldallam

10.18132/LFZE.2024.8

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

[111] Wolff, i.m., 264.

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

4. A virtuozitás és Mendelssohn

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

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

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

---

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

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

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

[117] Los, I.m. 156.

[118] Todd, I.h.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

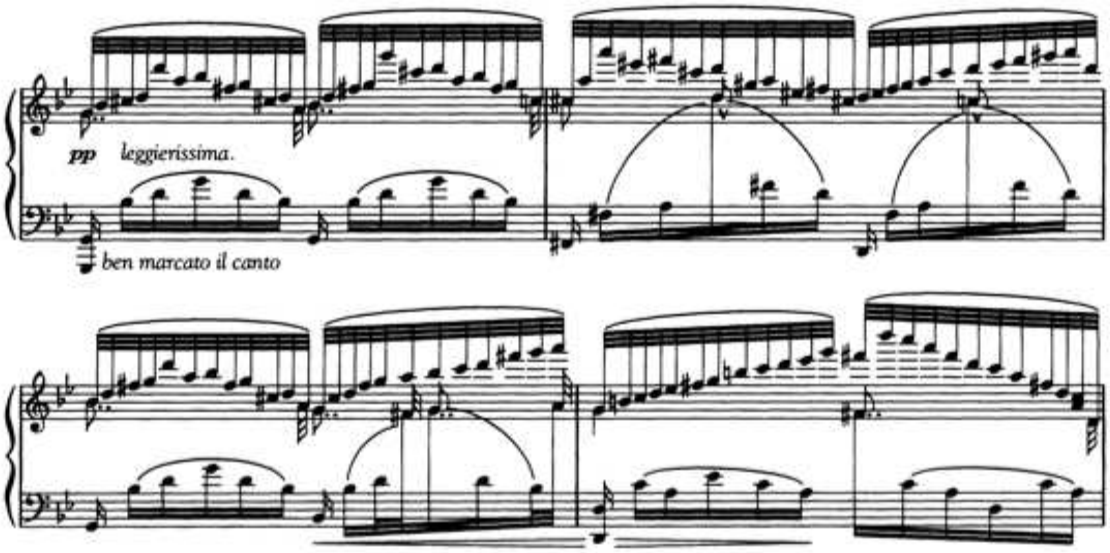
A zongoraművész iránti rajongását Fannynak is kifejtette:

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

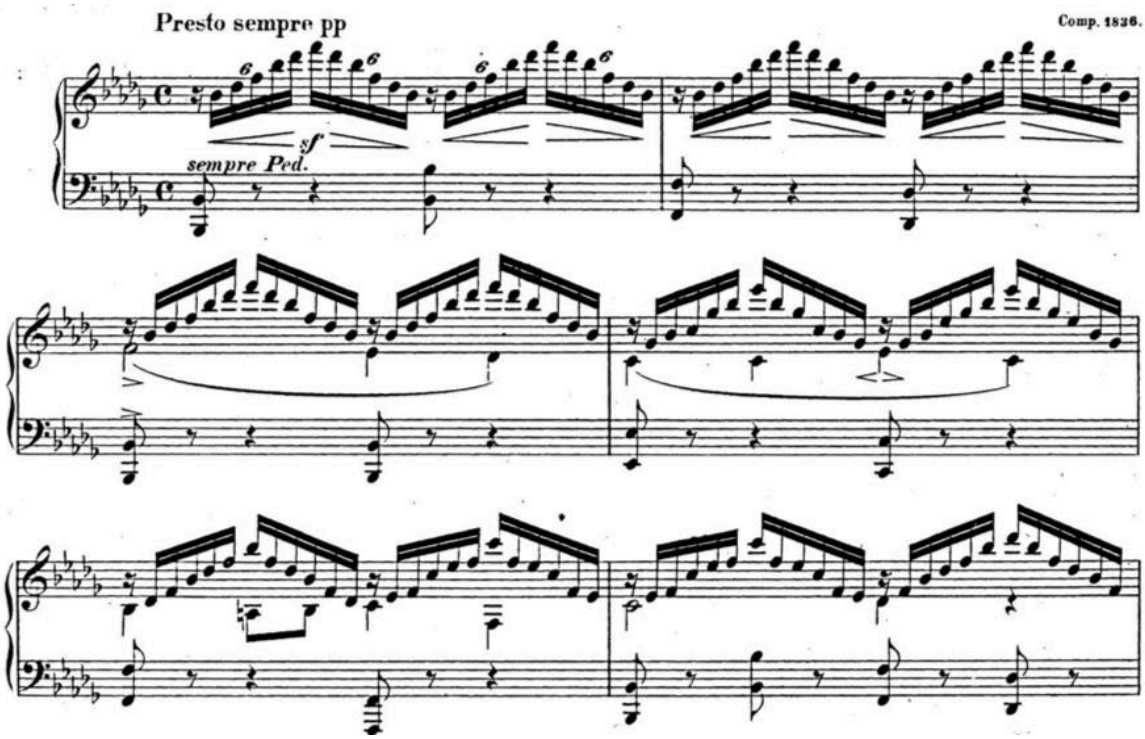
Thalberg sikere többek között abban rejlett, hogy gyönyörűen tudta imitálni az énekhangot, ezt pedig az úgynevezett „három kéz” effektussal tette még látványosabbá. A trükk lényege, hogy a középső szólamban található kantilénát a jobb és bal kéz egyes ujjal játssza be, melyet fölötte és alatta *arpeggio*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

[119] Los, i.m. 151.
[120] E. Douglas Bomberger: „The Thalberg Effect: Playing the Violin on the Piano.” *The Musical Quarterly* 75/2 (1991 nyár): 201.
[121] I.h.

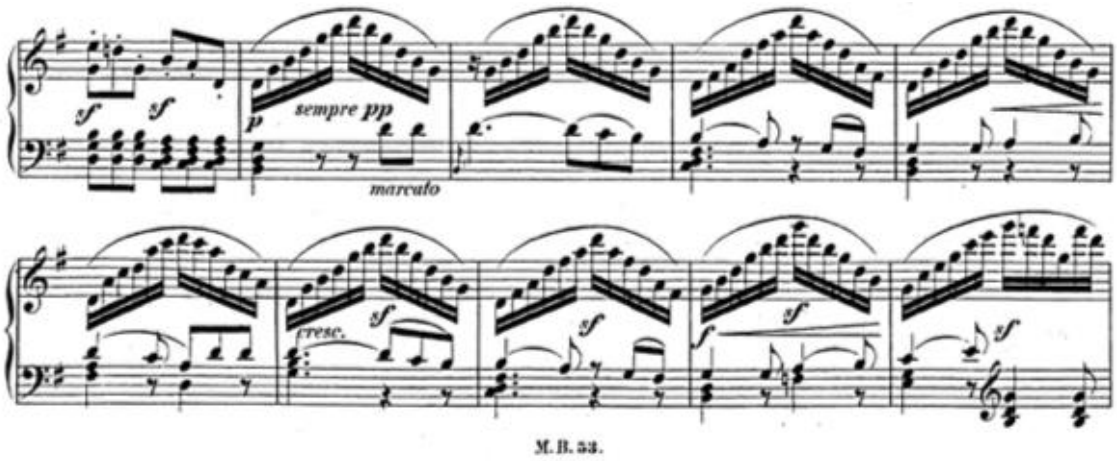
10.18132/LFZE.2024.8

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

28. kottapélda. Thalberg: Fantasie sur the thémes the „Moisë”, három kéz effektus

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

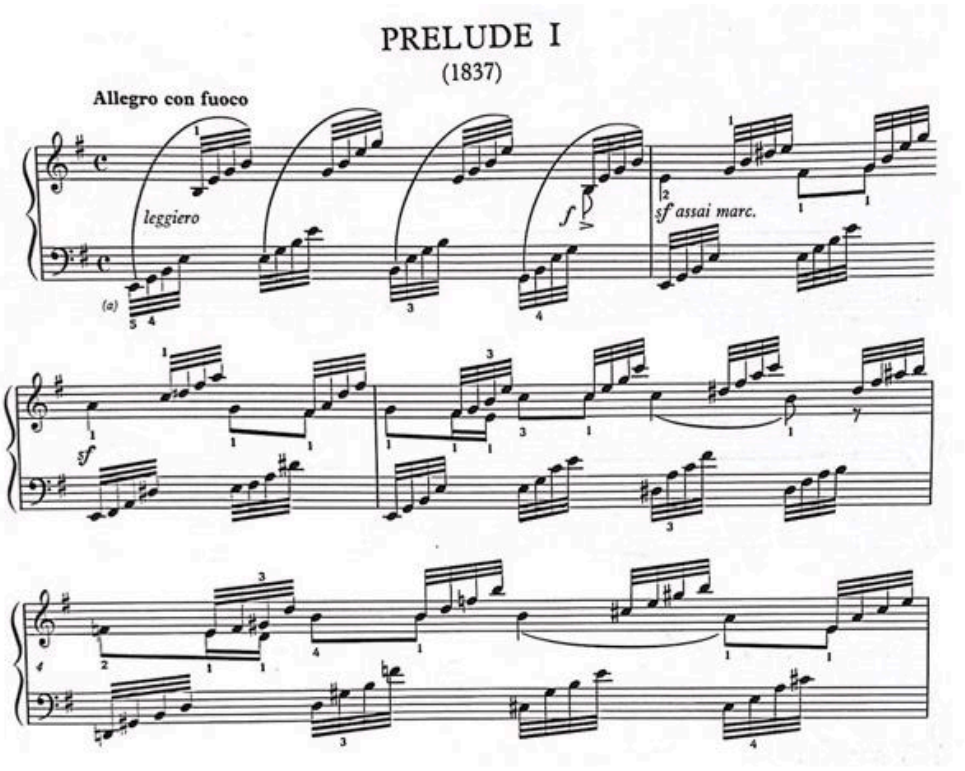
A 30. kottapéldán szintén egy mendelssohni részlettel találkozunk, ezúttal a *Rondo capriccioso*val. A kottapélda második ütemén szintén jól kivehető a szoprán szólam *arpeggio* mozgása, itt viszont a tenor szólamban lévő kantiléna eljátszása a bal kéz feladata, amely ezáltal technikailag könnyebben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



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

10.18132/LFZE.2024.8

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

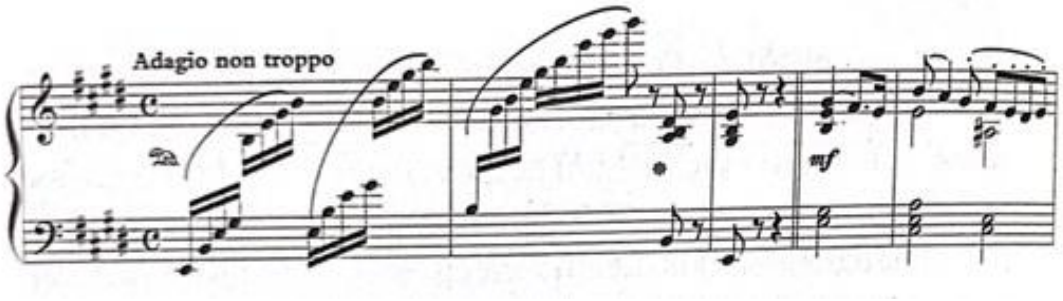


31. kottapélda. Három kéz effektus az op. 35 No. 1 e-moll prelúdiumban

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

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

[122] Kenneth Hamilton: *Az aranykor után*. Ford.: Ignácz Ádám. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018). 179.
[123]Todd, Mendelssohn, 61. Ludwig Berger hazafias nézetei valószínűleg nem voltak összeegyeztethetőek az arisztokrata Mendelssohn család politikai beállítottságával. Ez a nézeteltérés egyébként Zelter és Berger között is megfigyelhető volt. Többek között ezen okokból kifolyólag vált ki Berger a Berliner Liedertafel nevű

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

---

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

[124] Todd, Mendelssohn, 62.

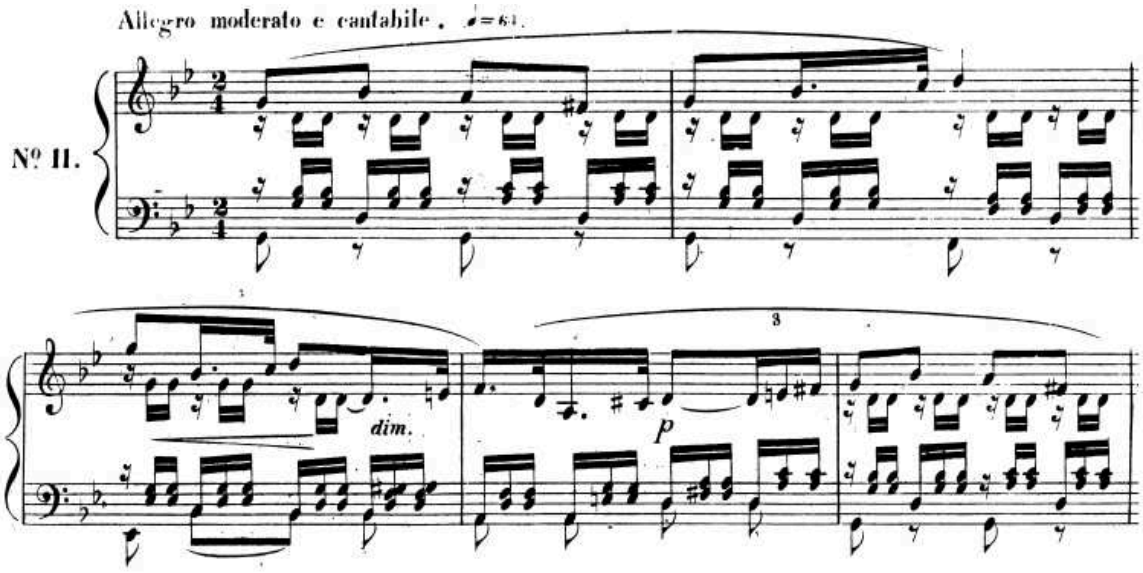
[125] Richard Kershaw: „Berger, Ludwig." In: Stanley Sadie: (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 336.

[126] Hamilton, i.m., 216.

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

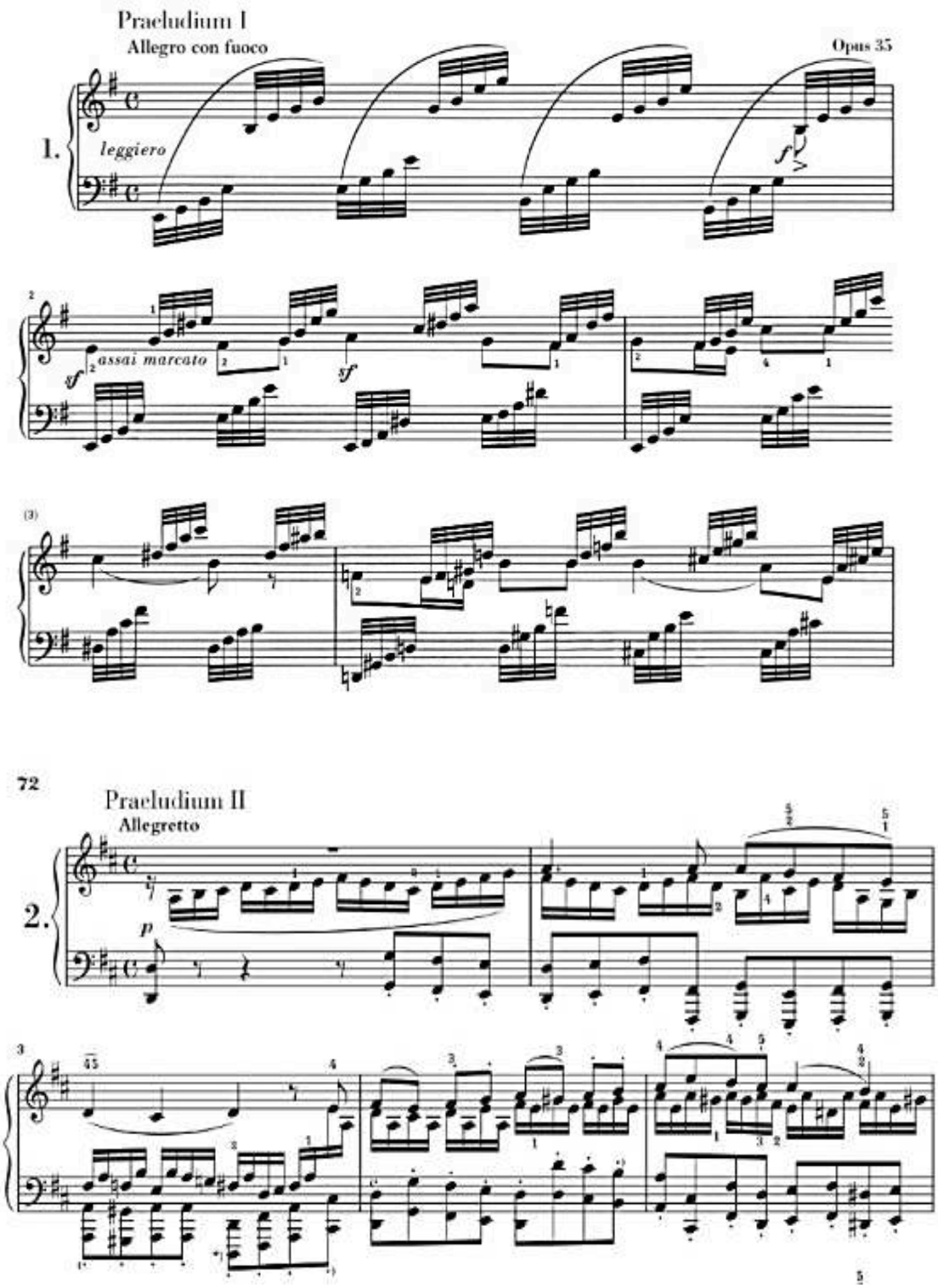
[128] Könnyen lehet, hogy a század szólózongora repertoárban emiatt is találkozunk annyi dal átirattal, opera átirattal.

[129]Hamilton, i.m., 215. Paderewski a cantabile játékról bővebben itt ír: Ignace Jan Paderewski: *The Century Libary off Music*. (New York: The Century co., 1900). 111.

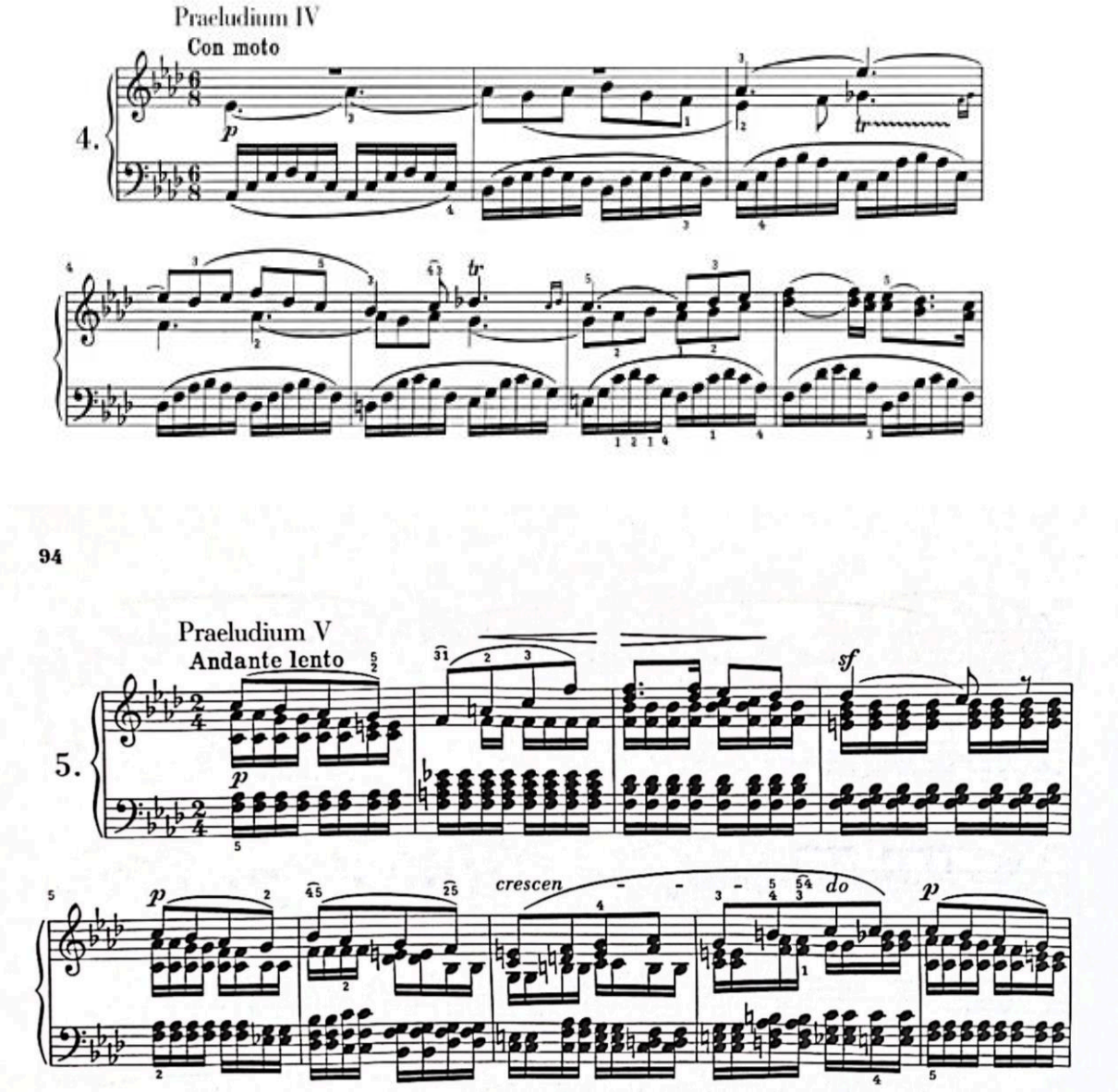
10.18132/LFZE.2024.8

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

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

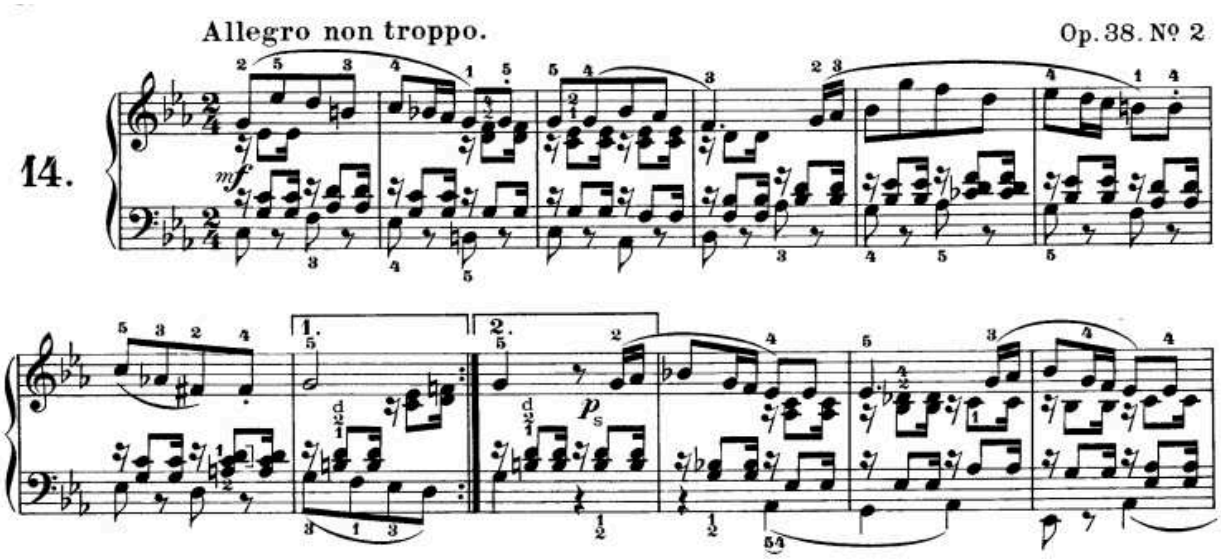
10.18132/LFZE.2024.8



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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

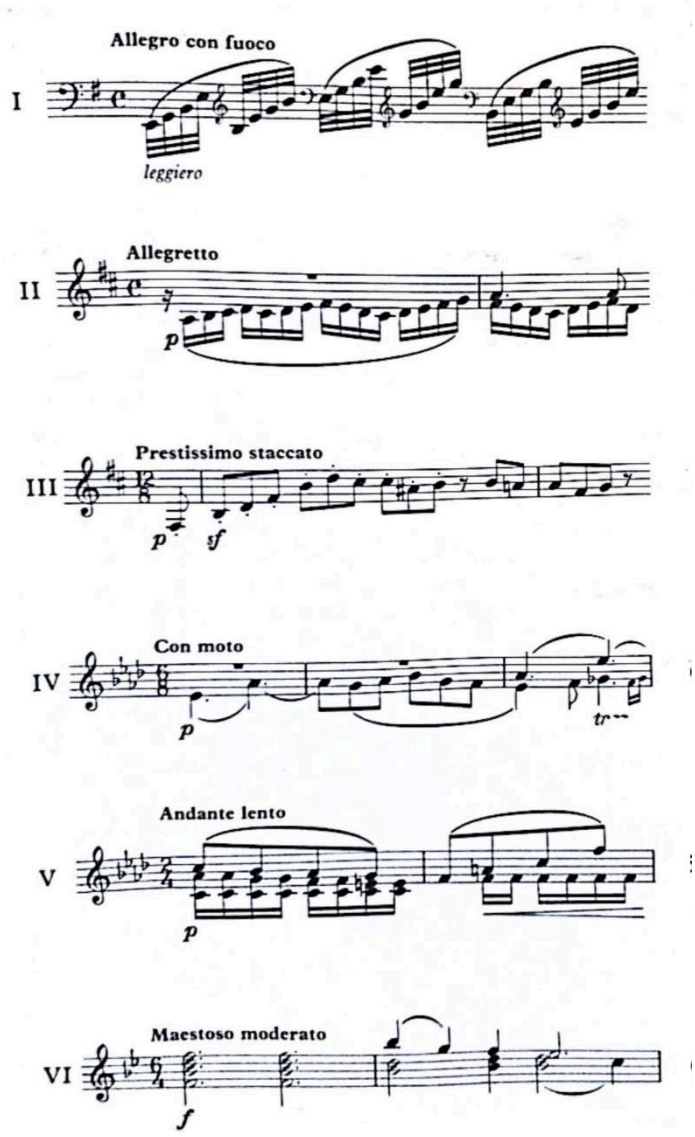
10.18132/LFZE.2024.8

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

Berger Mendelssohnra gyakorolt hatását vizsgálva meg kell, hogy említsük az etűd műfajának fontosságát. Berger, mint pedagógus, fontosnak tartotta a helyes technikai alapok elsajátítását, s ennek eléréséhez etűdök tanulásán keresztül vezetett az út. Túl azon, hogy Mendelssohnnal számtalan ujjgyakorlatot vettek át, Berger elérte azt is, hogy növendéke az etűdforma iránt is éléken érdeklődjön: a *Mendelssohn Nachlass* 1. és 2. kötetében számos olyan korai Mendelssoh-kompozícióra bukkanunk, amelyeket a szerző metronóm jelzésekkel látott el.[130] Mi több, hat olyan korai etűdjéről tudunk, melyeket valószínűleg egy sorozatnak szánt, és mindegyik különböző technikai feladatot vesz ötletül: például tört akkordok, kézkeresztezés, nagy ugrások. [131] Ezek közül egyről biztosan tudjuk, hogy személyes indíttatásból íródott. Abraham Mendelssohn egy Fanninak címzett levelében ugyanis így fogalmaz: „Édesanyád nemrég arról panaszkodott, hogy hiányolod azokat a darabokat, amelyek a 4. és 5. ujj gyakorlására írodtak, ezért Felix komponált neked egyet.” [132]

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

[130] Todd, Mendelssohn, 84.
[131] I.h.
[132] I.h.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

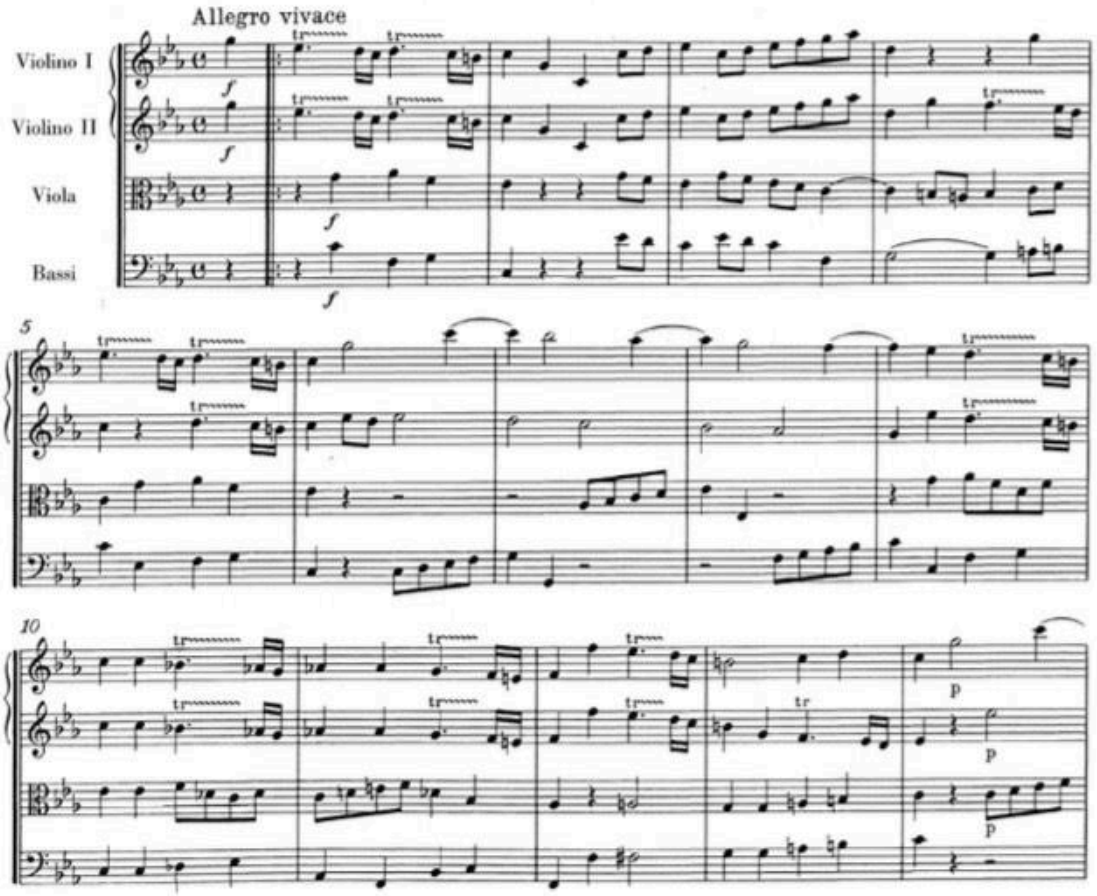
5.1. Mendelssohn és a 18. századi hangszeres iskolák

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

---

[133] Bővebben R. Larry Todd: *Mendelssohn Studies* című könyvében foglalkozik a témával
[134] Todd, Studies, 40.
[135] Todd, Education, 19.
[136] A 2.1. fejezetben említett Sarah Itzig Levy gyűjtemény szintén bizonyítékul szolgál, ahol számos C. P. E. Bach művel találkozatunk, így tehát valószínűleg Mendelssohn is fellapozhatta ezeket a kottákat. Fontos ugyanakkor megemlítenünk, hogy a gyűjteményben nem található a *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

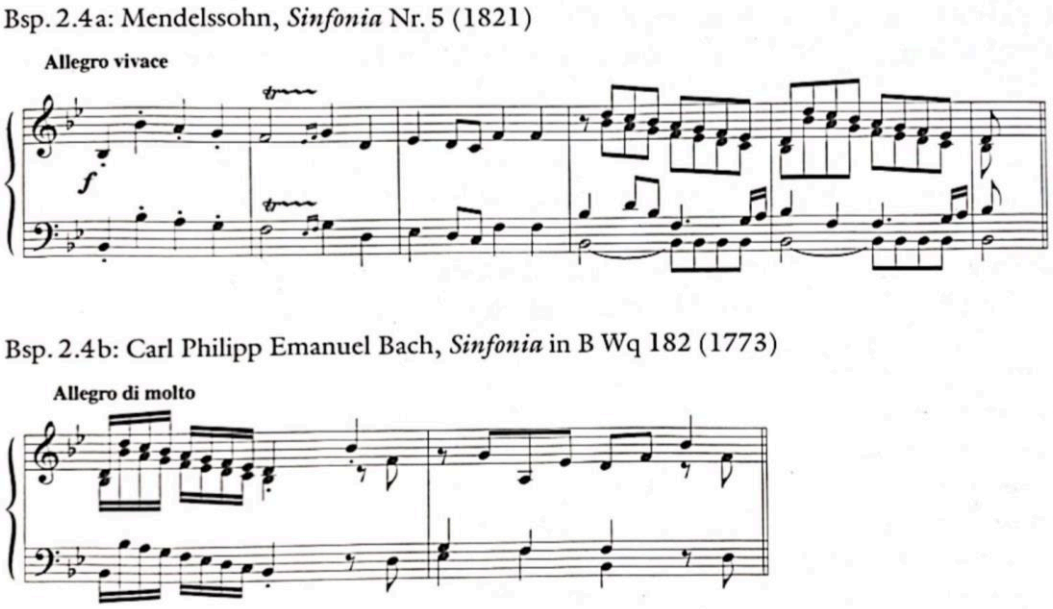
10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

[137] Todd, Mendelssohn, 34.
[138] Todd, Mendelssohn, 87.

10.18132/LFZE.2024.8

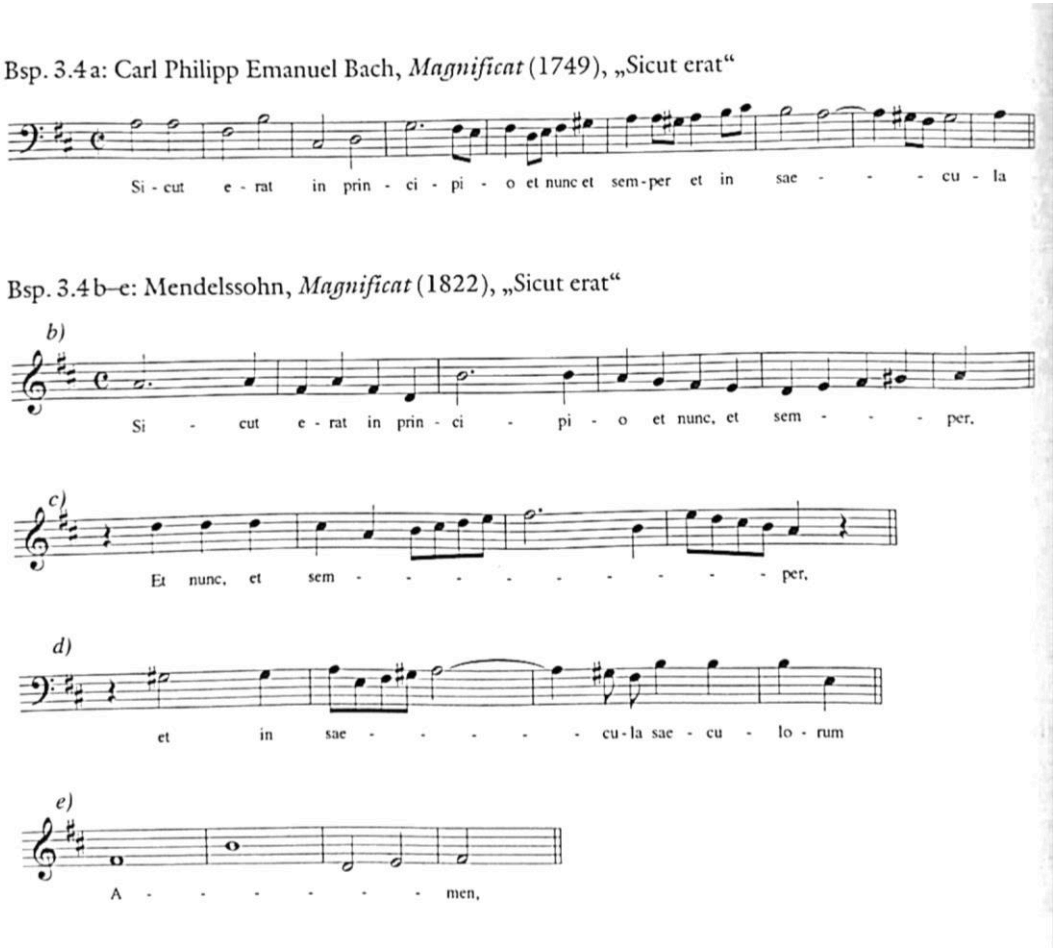


39. kottapélda. Tercmenet hasonlóságok Mendelssohn és C .P. E. Bach szimfóniái között

Hasonló példa lehet még C. P. E. Bach *Magnificat*jának befejező „Sicut erat" tétele, ahol a fúga téma mind hangnemében, mind kezdőhangjaiban megegyezik Mendelssohni *Magnificat* „Sicut erat" tételelének kezdőhangjaival (lásd: 40. kottapélda).[139]

[139] Todd, Mendelssohn, 120.

10.18132/LFZE.2024.8



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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

kérdéséről is beszéltek, vagy előadói gyakorlattal kapcsolatos szakmódszertani könyveket forgattak. Berger inkább a virtuozitás fejlesztését helyezte előtérbe, mint sem a barokk művek értelmezését, ebből pedig bátran következtethetünk arra, hogy Bergertől biztosan nem hallhatott Mendelssohn a barokk játékmód ismérveiről. Kizárásos alapon tehát ha valakivel, akkor Zelterrel beszélhettek ezekről az interpretációs szabályokról, aki – ha nem is egy zongora óra keretén belül tanította ezekre meg Felixet, de – egy olyan átfogó, komplex zenei neveltetést nyújtott Mendelssohnnak, ahol mind elméletben, mind gyakorlatban[140] megtanulhatta, hogyan kell egy barokk művet zeneileg megformálni.

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

5.2. Az op. 35 „szabálytalan” fúgái

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

[140] Fanni es Felix 1819-től gyakorta látogattak el a berlini Singakademie próbáira, ahol az együttes J. S. Bach és Händel műveket tűzött műsorra. Mendelssohn pedig a következő évben felvételt nyert a kórusba, ahol az alt szólamot erősíthette. Az ekkor már Zelter által vezetett próbákon bizonyára szóba kerültek a zene helyes formálásával kapcsolatos kérdések.Grove: „Mendelssohn”, 390.
[141] Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. Hrsg. von Ullrich Scheideler. (Berlin: Henle Verlag, 2009)

10.18132/LFZE.2024.8

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

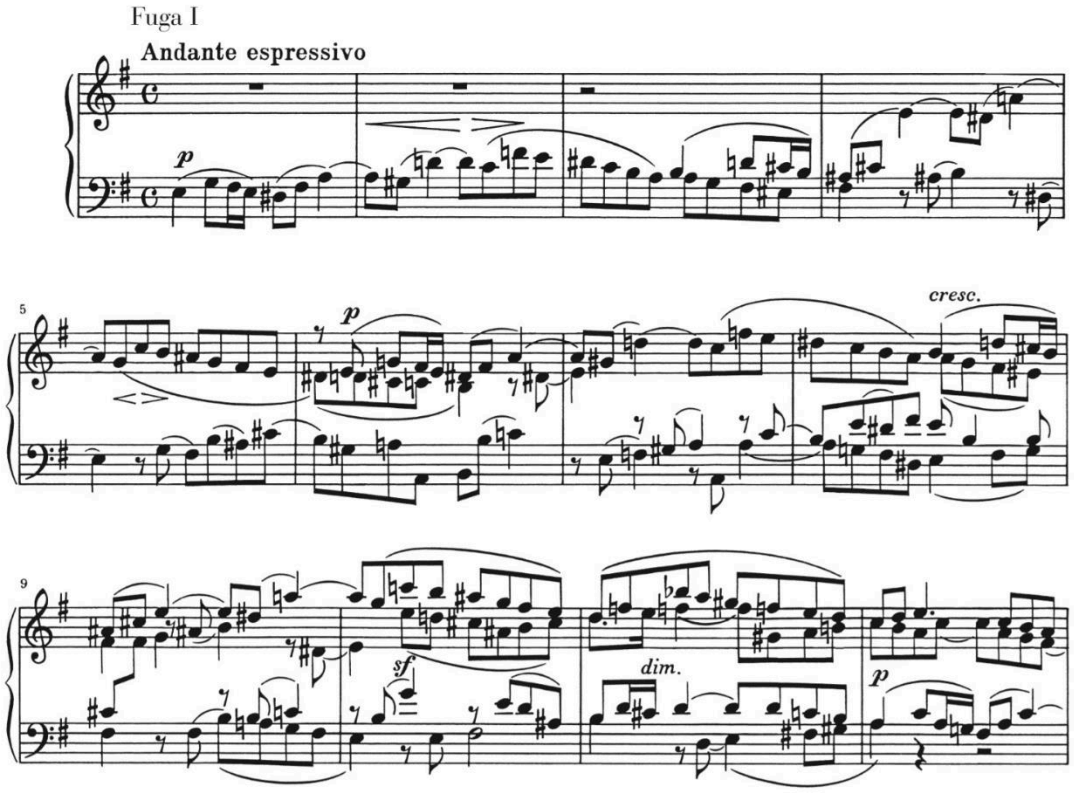
1. Hangközök, a dallammozgás iránya
2. Ritmus, hangértékek
3. Díszítések, harmónia
4. Gerendázás, ütemvonal, hangsúlyozás, ütem
5. Hangcsoport, motívum, frázis, téma
6. Játéktechnika

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

5.2.1. Az op. 35 No. 1 e-moll fúga

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

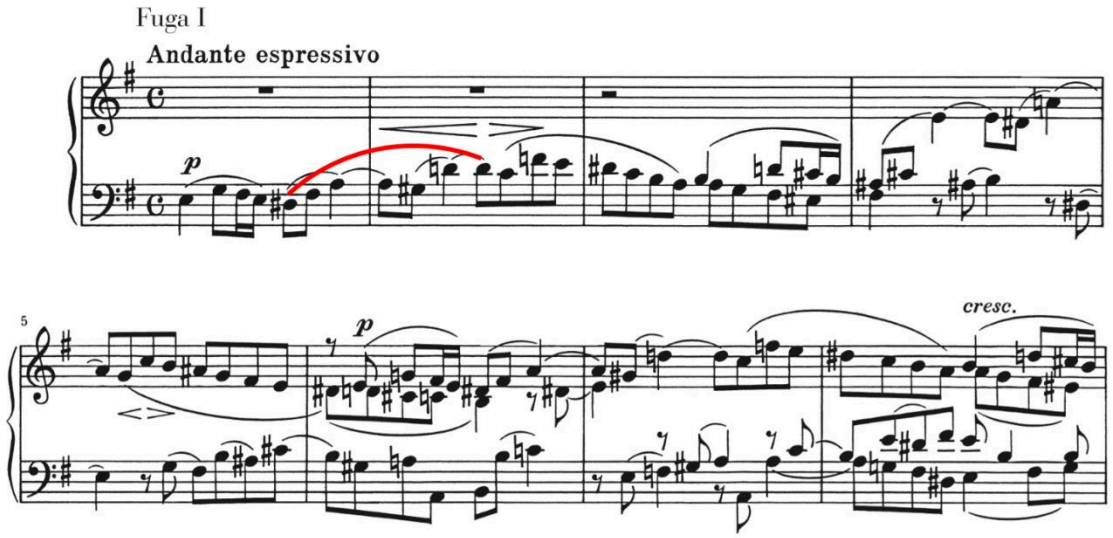
[142] Josef Rainerius Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.* Hrsg.: Georg von Daadelsen. Band 10. (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag, 1985).
[143] A két tanulmány szerzője azonban Bach kompozíciós módszeréről, általános írási szokásairól, artikulációs típusairól olyan kijelentéseket tesz, mely számtalan Bach-kézirat alapos vizsgálatán, valamint a választott két terjedelmes műcsoport beható ismeretén alapul, ennél fogva egyéb művekre, így a csellószvitekre nézve is relevánsak. –Scholz Anna írja a disszertációjában a Butt írásról és Fuchs könyvéről.
[144] A fejezet pontos címe: II. Hauptteil 4. : Zur Methode der Typologisierung
[145] Fuchs, 57.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

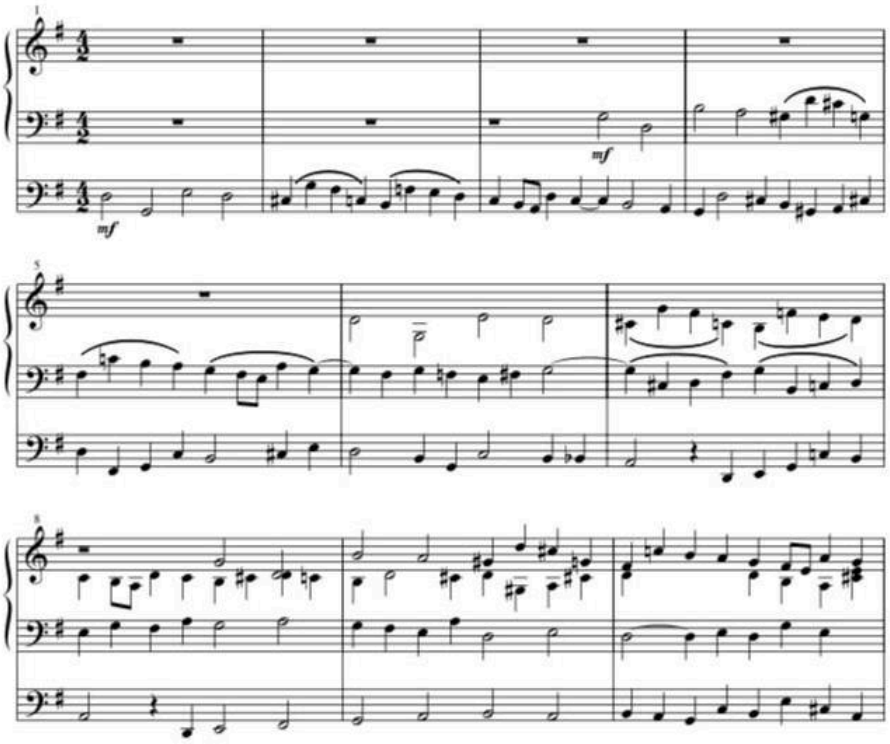
[147] a második ütem változtatásai csak a francia és német első kiadásra igazak, az angolra nem.

10.18132/LFZE.2024.8

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

Ezekben a kiadásokban tehát nincs külön kötőív alatt a szűkített kvint. Elképzelhetőnek tartom, hogy a német, francia és angol[148] első kiadásokban található hosszú kötőívek megengedik, hogy a kis szekund lépések után az előadó ne kösse a tritóuszt, s így megmarad a sóhaj- szerű kisszekund lehajlás, mely ötlet egyébkét a 4. ütemtől a kontraszubjektum egyik sajátossága a teljes darabon keresztül, ráadásul külön kötőív alatt. A Henle kiadásba bekerült tritónusz-kötés mindenesetre rendkívül érdekes.

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

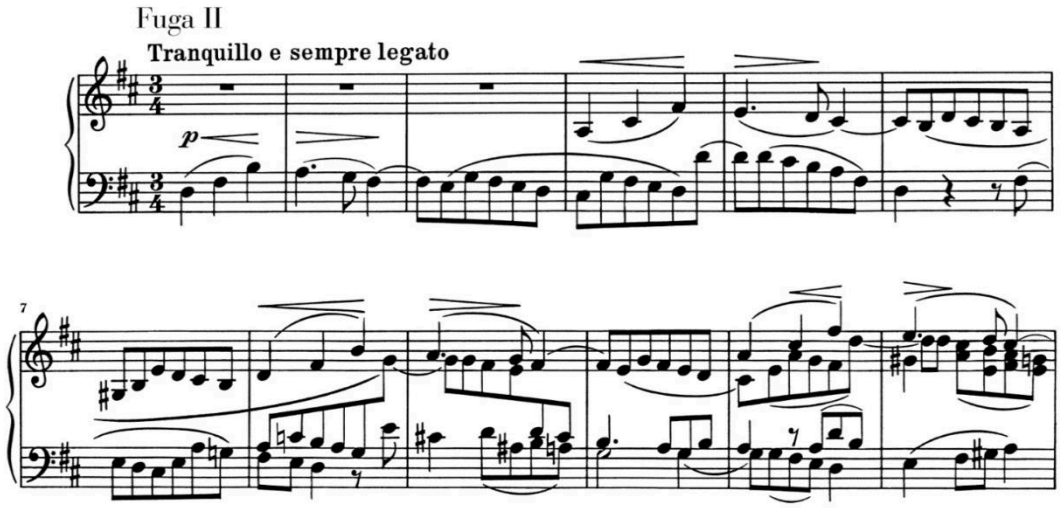
[148] Deutsche Erstausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Plattennummer: „5777.”, 1837.; Französische Erstausgabe. Paris, Maurice Schlesinger, Plattennummer „M. S. 2340.”, 1837.; Englische Erstausgabe. London, Mori& Lavenu, Plattennumer „4031”, 1837. Henle, Kritische Bemerkungen, 213.

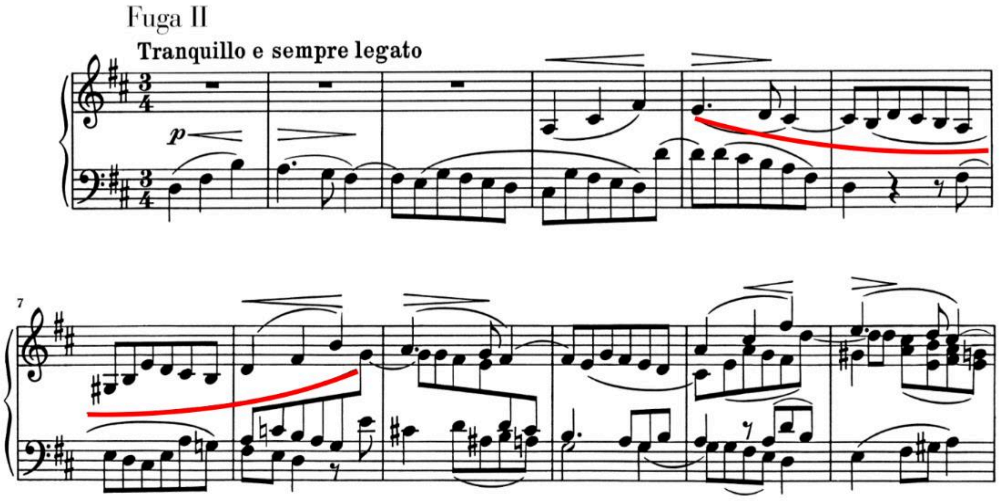
10.18132/LFZE.2024.8

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

5.2.2. Az op. 35 No. 2 D-dúr fúga

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

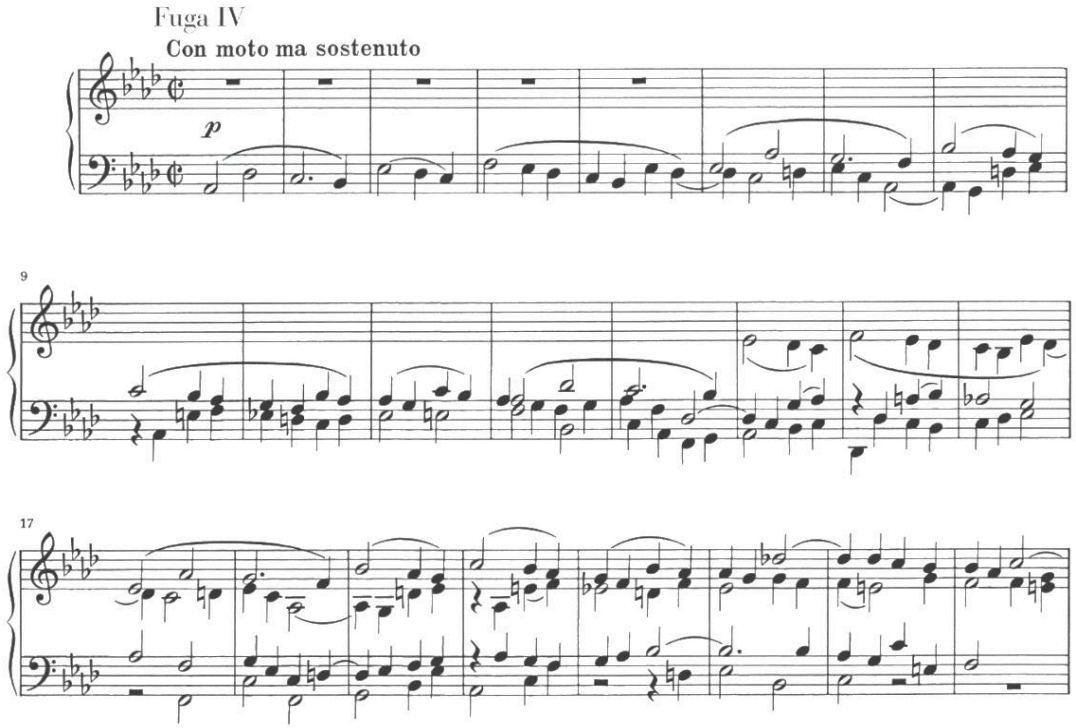
[149] Gárdonyi Zoltán: *Bach kánon fúgaszerkesztő művészete*. 28. Gárdonyi bővebben ír a fúga témák felépítéséről, és kifejti, a téma-fej és az utótag mennyire kontrasztálnak egymással.

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

5.2.3. Az op. 35 No. 4 Asz-dúr fúga

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

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

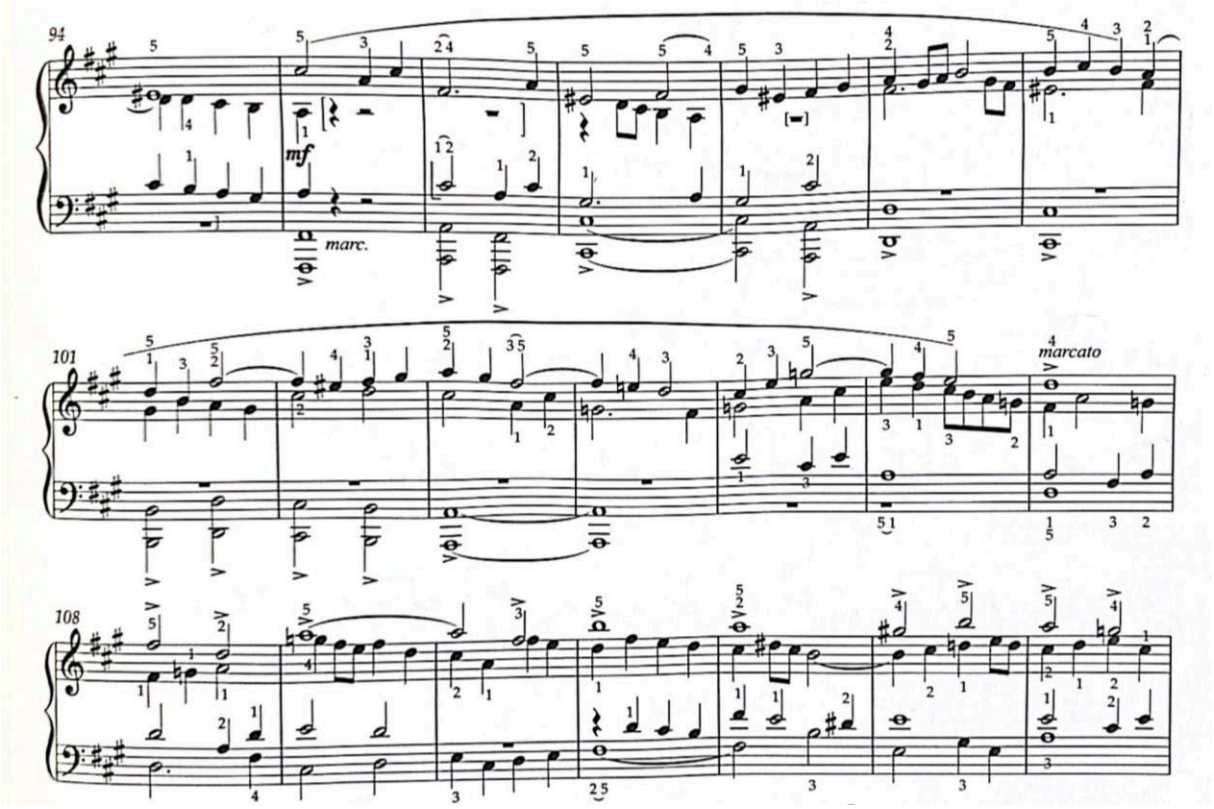
5.3. Egyéb érdekességek a fúgák artikulációjának terén

Az elemzésből kihagyott három másik fúga (No. 3, No. 5, No. 6) joggal maradt ki a disszertációból. Ezekben a fúgákban ugyanis Mendelssohn egyáltalán semmilyen, vagy csak minimális[150] utasítást ad az artikulációra vonatkozóan. Véleményem szerint ez semmiképpen sem azt jelenti, hogy Mendelssohn kvázi „sterilen”, minden hangot egyfomán billentve szeretné hallani a műveket. Hasonlóképpen működhetnek ezek a fúgák, mint a 2.5. fejezetben említett No. 5. tétel is. A *Kräftig und feurig* tétel fúga témáját ugyanis – ahogyan azt a 2.5. fejezetben már bővebben kifejtettem – valószínűleg végig azonosan kell artikulálni, noha az első pár ütemet leszámítva semmilyen instrukció nincs beírva ezzel kapcsolatban.

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

5.4. Összefoglalás

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

[152] ellentétben a 18. századi, „beszédszerű” zenével

10.18132/LFZE.2024.8

6. Stílusgyakorlat vagy barokk formába öntött romantikus előadási darab?

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

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

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

[153] Grove: „Bach Revival" 438-442. 438,439.
[154] Grove: „Bach Revival", i.m. 439.
[155] I.h. „This great man was a German. Be proud of him, German fatherland, but be worthy of him too. His works are an invaluable national patrimony with which no other nation has anything to be compared." Saját fordítás.

10.18132/LFZE.2024.8

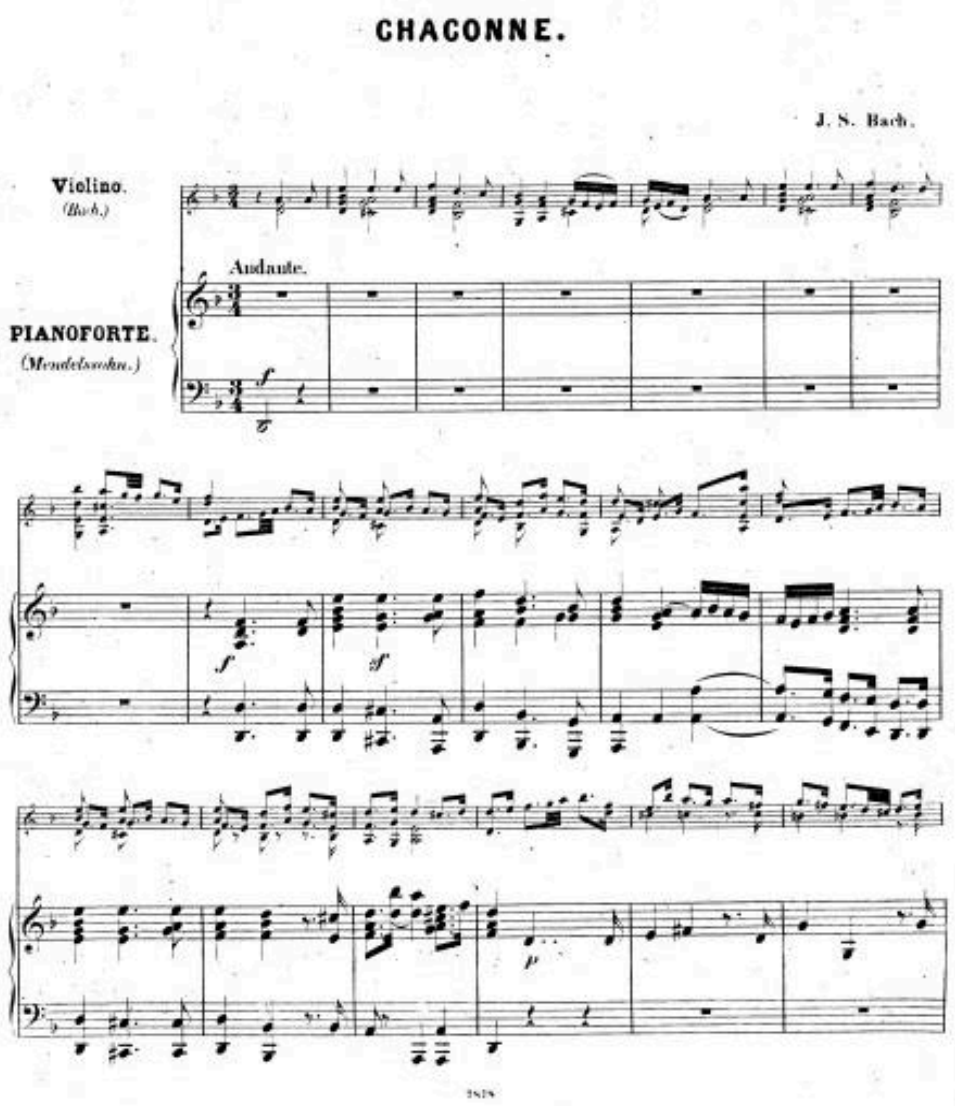
Michelangelóéhoz hasonlítja.[156] Hasonló elfogultsággal beszél E. T. A. Hoffmann is Bachról. [157] A német író J. S. Bach zenéjét „titokzatos borzongás"-hoz, „belső borzalom"-hoz hasonlítja,[158] illetve – ahogy azt a *Kreisleriana* című művében olvashatjuk – monumentalitását egy gótikus katedrálishoz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

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

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

---

[156] Grove: „Bach Revival", i.h.
[157] Grove: „Bach Revival", i.h.
[158] Bradley Vincent Brookshire: *Edwin Fischer and Bach Performance Practice of the Weinar Republic*. PhD disszertáció, City University of New York, 2016. 104.
[159]There are many arguments today as to who is superior, our Sebastian Bach or the old Italians. And my ingenious friend said, „Sebastian Bach's music is to the music of the Italians as the cathedral in Strasbourg is to St. Peter's in Rome." How moved I was by this apt, vivid image! In Bach's motet for eight voices, I see the bold and wonderful, romantic cathedral with all of its fantastic emblemishments, which, artistically swept up into a whole, proundly and magnificently rise into the air…" In: Bernd Sponheuer: „Reconstructing Ideal Types of the »German« in Music." In: Celia Applegate and Pamela Potter (ed.): *Music and German National Identity* (Chicago, 2002). 50.
[160] Michael Marissen: „Religious Aims in Mendelssohn's in 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion." *The Musical Quarterly* 77/4 (Winter, 1993): 721.
[161] Albert Clement: „Mendelssohn and Bach' Matthew Passion: It's Performance, Recepcion, and the Peresence of 70 original Choral Parts in the Nederlands." *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 59/2 (2009).152.
[162] Grove: „Mendelssohn", 398.

10.18132/LFZE.2024.8

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

A lényeg tehát nem a *szó szerinti interpretáció*ra a helyeződött, hanem a *gesztus*ra, amely Johann Sebastian Bach felé irányult.

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

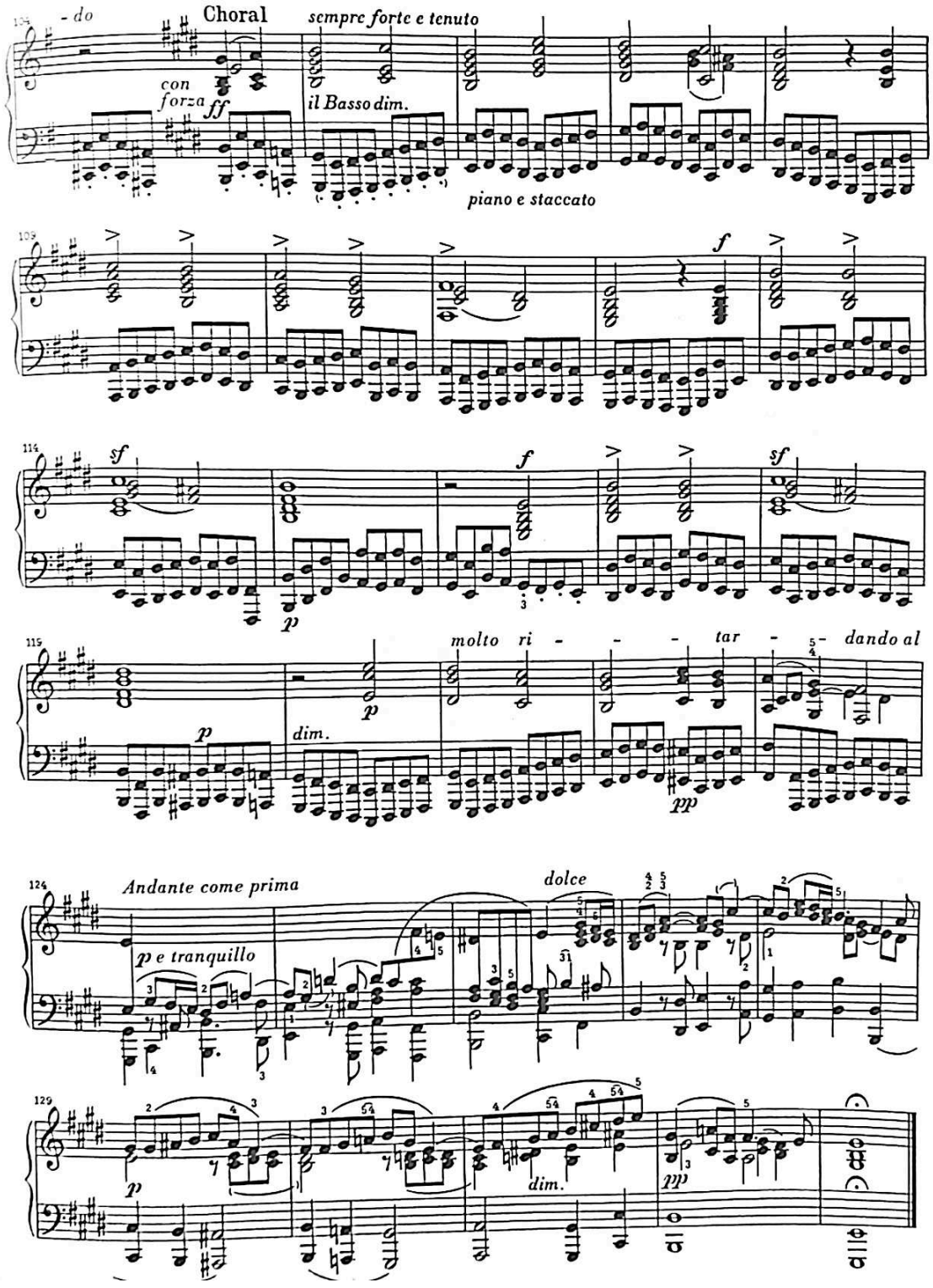
[163] Hozzá kell tennünk, hogy a romantikában már nem csupán az artikuláció volt az az eszköz, melyell egy zenész a közönség érzelmei hatott. Véleményem szerint itt már nem kell akkora jelentőséget tulajdonítani a leírt artikulációs jeleknek, hiszen nem *kizárólag* ez volt a kapocs a publikum és az előadóművész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

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

[165] Grove: „Mendelssohn", 398.

10.18132/LFZE.2024.8

Bibliográfia

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

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

Brookshire, Bradley Vincent: *Edwin Fischer and Bach Performance Practice of the Weinar Republic*. PhD disszertáció. New York: City University of New York, 2016. 104. Internetes forrás: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2639&context=gc_etds (utolsó megtekintés időpontja: 2023. 12. 11.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10.18132/LFZE.2024.8

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

Hamilton, Kenneth: *Az aranykor után*. Hamburger Klára (ford.). Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018. 111, 164–211, 215–218.

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Péteri Judit (ford.). Budapest: Editio Musica Budapest, 1988. 41–53. 41.

Heinemann, Michael: *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*. Köln: Studio, 1995. 21.

Hiller Ferdinand (ed.): *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*. Cologne, 1874. 71.

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

Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Zeit*. Bremen: Laaber-Verlag, 2008. 139–146.

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

Ledberger, David, Ferguson, Howard: „Prelude." In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 292-293.

Los, Helmut: „Liszt, Mendelssohn und die Künste im Spiegel der Briefe Mendelssohns." *Studia Musicologica* 54/2 (2013 június): 147–153.

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Ford.: Székely András. Budapest: Mágus kiadó, 1998. 107.

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

Scheideler, Ullrich: „Henle Vorwort". In: Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Klavierwerke – Band II*. München: Henle Verlag, 2009. VIII, IX

Schumann, Robert: *Válogatott írások*. Ford.: Hamburger Klára. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020. 180, 232–233.

————————: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker – Kürzeres und Rhapsodyshes für Pianoforte 1835.*

https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/K%C3%BCrzeres_und_Rhapsodisches_f%C3%BCr_Pianoforte (utolsó megtekintés dátuma: 2023. 12. 11.).

10.18132/LFZE.2024.8

Schumann, Robert*: Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*. Hrsg. von Georg Eisemann. Zwickau: Predella-Verlag, 1947. 28.

Sponheuer, Bernd: „Reconstructing Ideal Types of the »German« in Music" In: Applegate, Celia Applegate and Pamela Potter: *Music and German National Identity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002. 36–58.

Stüwe, Holger M.: „Bärenreiter Vorwort." In: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Sieben Characterstücke op. 7, Sechs Kinderstücke op.72.* Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009. III-VIII.

Temperely, Nicholas and Wollny, Peter: „Bach Revival" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 438-442.

Temperely, Nicholas: „Thomas Attwood" In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 150–152.

Todd, R. Larry: *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition if his Exercises in Composition*. Ed.: John Stevens and Peter le Huray. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 1–15, 19, 40–46, 53–57, 62–68, 149–150.

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

——————: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben, seine Musik*. Stuttgart: Carus Verlag, 2008. 34, 61–62, 79, 84, 87, 108, 120, 171, 188-189.

——————: „Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy." In: Uő. (szerk.): *Nineteenth-Century Piano Music*. London: Routledge, 2004. 180.

Todd, R. Larry, : „Mendelssohn (–Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix." In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. Second edition. 389-424.

Weissweiler, Eva (hrs.): *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*. Berlin: 1997. 160.

Werne, Eric: *Mendelssohn. – A New Imagine of the Composer and his Age*. London: Collier-Macmillan Limited, 1963. 298

Wolff, Christoph: *Bach*. Ford.: Széky János. Budapest: Park Kiadó, 2004. 264–265

10.18132/LFZE.2024.8

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

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

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

Egyéb források:

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

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

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