

Mikusi Balázs

## MENDELSSOHN „SKÓT” HANGNEME?\*

### I.

Mendelssohn „ossziáni stílusáról” írott, 1984-ben publikált esszéjében R. Larry Todd különleges figyelmet szentel a *Hebridák-nyitány* kezdőütemeinek. Elemzése szerint a zeneszerző e hat taktusban a távoli táj civilizálatlanságát próbálta megragadni a párhuzamos kvintek egymás mellé állításával, ami a hagyományos szólamvezetési szabályok szerint közismerten tiltott menetnek minősül:<sup>1</sup>

1. kotta. Mendelssohn: Hebridák-nyitány, Op. 26, 1–9. ü. (zongorakivonat)

\* Fulbright-ösztöndíjasként 2002 augusztusában kezdettem meg doktori tanulmányaimat a Cornell Egyetemen – jelen tanulmány lényegében az ott írt első szemináriumi dolgozattal, amely James Webster *Instrumental Music in the Larger Forms* című órájához kapcsolódva született. Az ő javaslatára a szöveget utóbb benyújtottam a *19th Century Music* folyóirathoz, amelynek 2006. tavaszi számában meg is jelent „Mendelssohn’s ‘Scottish’ Tonality?” címmel (vol. XXIX, no. 3, 240–260). Webster professzor és a szerkesztőként közreműködő Patrick McCrelessen kívül halálával tartozom a University of California Pressnek, illetve a *19th Century Music* szerkesztőbizottságának is, akik nem csupán a szöveg magyar nyelvű újraközlésére adtak engedélyt, hanem egyszersmind az eredetihez a kiadó által készített kottapéldák átvételére is. Jelen fordítás első csírái a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Népzene és zenetörténet* címmel rendezett konferenciáján 2009. október 8-án tartott – azonos című, de tartalmában és gondolatmenetében is eltérő – előadásomból származnak.

1 R. Larry Todd: „Mendelssohn’s Ossianic Manner, with a New Source – On Lena’s Gloomy Heath”. In: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*. Szerk. Jon W. Finson és R. Larry Todd. Durham: Duke University Press, 1984, 137–183.; ide: 142. – Megjegyzendő, hogy bár az említett harmóniamenet kétségtelenül rendkívüli, nyílt kvintpárhuzam valójában nem jelenik meg a partitúrában lejegyzett szólamok között.

Ezek a látszólagos párhuzamok azonban alighanem csupán részben felelősek a szándékolt „primitivitásért”: az i–III–v akkordmenet már önmagában is elég megdöbbentő, az I–iv–(ii<sup>6</sup>)–i folytatás a 7–9. ütemekben pedig tovább fokozza a harmóniavilág szokatlanságát.

E rendhagyó harmóniasor vizsgálatok tanulságos lehet egy pillantást vetnünk Niels Gade *Osszián visszhangjai* című nyitányának (1840, Op. 1) első ütemeire is. Todd szerint Gadét valószínűleg éppen a *Hebridák* inspirálhatta e műve megírására, míg viszont az *Osszián visszhangjai* talán Mendelssohn (még 1829-ben felvázolt, de teljesen csak az 1840-es évek elején kidolgozott) „Skót” szimfóniájának végső formájára lehetett némi hatással. E lehetséges párhuzamok mellett Todd nagy jelentőséget tulajdonít a Gade kompozíciója élén álló, Ludwig Uhland *Freie Kunst* című verséből kölcsönzött mottónak is („Formulák nem vernek minket bilincsbe, / A mi művészetünk a poézis”), amelyet a korban született számos további „ossziáni” mű afféle „generálprogramjának” tekint.<sup>2</sup> Todd ugyanakkor szót sem ejt Gade kompozíciójának éppoly izgalmas zenei mottójáról, jóllehet az a nyitányt lezáró keretként az utolsó ütemekben vissza is tér (2. kotta). Ez a mottó pontosan ugyanazt a poétikus szabadságot fogalmazza meg, mint Uhland sorai, de zenei szempontból: Siegfried Oechsle egyenesen úgy hallja, hogy ez a részlet „elhatárolja magát a zárlati harmóniai logika törvényszerűségeitől, és bármiféle funkciós irányultság nélküli, mellérendelő [akkord-] felsorolásból tevődik össze”.<sup>3</sup> Ez az értelmezés azonban kisé túloz: jóllehet a basszus ereszkedő terclépése némileg valóban elbizonytalanítja funkcióérzékünket, az azt követő kvintemelkedést mégis elkerülhetetlenül zárlatnak halljuk – ha csupán plagálisnak is. Ennek fényében pedig az 5–6. ütemet a párhuzamos dúrba tett pillanatnyi kitérésnek is értelmezhetjük, amelyet – a domináns hiánya folytán – éppoly kevéssé „célirányos” visszatérés követ a kiinduló amoll akkordhoz (és egyúttal hangnembe) a 9–10. ütemben. (A dinamikai jelek ugyancsak egyértelműen kiemelik a hangnemváltás e két meghatározó pillanatát.) Ez a harmóniamenet valóban különös, „mellérendelő” viszonyt teremt a három érintett akkord (i, VI és III) között, ekképp igazolva John Daverio megfigyelését, mely szerint „a plagális harmóniak hangsúlyozása [...] és a terctávolságú hangnemekben írott frázisok egymás mellé állítása” Gade tipikus eszköze „a harmonikus tonalitás fejlődése egy korai fázisának megidézésére”.<sup>4</sup> E felismerések fényében az *Osszián visszhangjainak* első ütemei nem csupán e nyitány mottójaként értelmezhetők, de egyszersmind Gade „ossziáni” hangnemének általános „kódjaként” is.

2 „Formel hält uns nicht gebunden, / Unsre Kunst heißt Poesie.” Vö. Todd: *Mendelssohn's Ossianic Manner*, 146.

3 „[...] sich den Gesetzen der kadenzharmonischen Logik versperrt und sich nur als parataktische Reihung ohne funktionale Strebigkeit zusammenfügt.” Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1992, 139.

4 „[...] the emphasis on plagal harmonies [...] and the juxtaposition of phrases in third-related keys [intend] to evoke an early stage in the development of harmonic tonality.” – John Daverio: „Schumann's Ossianic Manner”. *19th Century Music*, 21. (1998), 247–273.; ide: 258. – Daverio tanulmányának megállapításai elsősorban Gade 1846-ban komponált, *Comala* című kantátájának (Op. 12) elemzésén alapulnak.



2. kotta. Gade: Osszián visszhangjai, Op. 1, 1–10. ü. (zongorakivonat)

Ha mindezek után visszatérünk a *Hebridákhoz*, rögtön szemünkbe ötlük a nyitóütemeknek ugyanezzel a „bilincseitől megszabadult” harmóniai nyelvezettel való szoros rokonsága. A „terctávolságú hangnemekben írott frázisok egymás mellé állítása” tankönyvbe illő világossággal jelenik meg (1–6. ü.), és éppily feltűnő a plagális zárlat is (8–9. ü.). Mi több, Mendelssohn egy másik híres „skót” indítása, az Op. 56-os számmal megjelent *a-moll* („Skót”) *szimfónia* nyitóütemének Allegro un poco agitato szakasza ugyancsak hasonlóan épül fel (3. kotta), bár két fontos különbségről érdemes szót ejtenünk.

3. kotta. Mendelssohn: „Skót” szimfónia, Op. 56, 1. tétel, 64–73. ü. (zongorakivonat)

Egyfelől ez a téma az i–III kapcsolat után nem halad tovább magabiztosan a diatonikus v-re, hanem – a 71. ütemben elért váltódomináns dacára – a 72. ütemben a *gisz* és *d* hangok megjelenésével ismét *a-moll* felé fordul. Másfelől a plagális zárlati lépések ezúttal nem jutnak jelentős szerephez – még ha érdemes is megemlítenünk, hogy (némiképp hasonlóan a korábbi Gade-példához) a párhuzamos dúr szubdominánsa, az F-dúr akkord különleges súllyal jelenik meg a tétel lassú bevezetésében.<sup>5</sup> A két „skót” tételindítás közötti hasonlóságok mindazonáltal még figyelemreméltóbbnak bizonyulnak, ha egy harmadik hasonló kompozíciót, a köz-

5 Lásd a lassú bevezetés 13–14. ütemét. A tény, hogy a VI. fok ezúttal szeptimakkord formájában jelenik meg, feloldása pedig rögtön visszavezet *a-moll*-ba, nem gyengíti érdemben a basszus határozott kvart-lépését. Még fontosabb azonban, hogy az F-dúr itt felsejlik különleges jelentőségét a lassú bevezetés további menete is megerősíti: a 32. ütemben ez a hangnem szolgál egy fontos szekvencia kiindulópontjánál, a határozott III–VI. lépés pedig ismét felbukkan közvetlenül a befejezés előtt (az 57–58. ütemben, illetve – bár variált basszussal – már az 53–54. ütemben is).

vetlenül Mendelssohn skóciai körútja után, 1829 szeptemberében írott *Trois fantaisies ou caprices* (Op. 16) első darabját is bevonjuk vizsgálódásainkba (4. kotta). A 8. ütem váratlan irányváltása a párhuzamos C-dúr felé, a szubdomináns F-dúr ezt követő „ingamozgása” a c orgonapont felett s végül a visszaesés a kiinduló a-mollba az F-dúr (a 12. ütem álzárlatával is kiemelt) újabb érintésével mind arról tanúskodik, hogy a zeneszerző ekkortájt már öntudatos magabiztossággal volt képes variálni e „primitív” harmóniavilág jellegzetes akkordkapcsolatait.<sup>6</sup>

The image shows a musical score for Mendelssohn's 'Trois fantaisies ou caprices, Op. 16, No. 1, 1-12. ü.'. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system is marked 'Andante con moto' and begins with a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 7 and includes dynamics such as 'cresc.', 'pp', 'cresc.', and 'dim.'. The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

4. kotta. Mendelssohn: *Trois fantaisies ou caprices*, Op. 16, No. 1, 1–12. ü.

Mindennek fényében úgy vélem, Mendelssohn „skót” műveinek – s mint később látni fogjuk, számos hasonló ihletésű darabjának – háttérben egyetlen jellegzetes harmóniai toposzt azonosíthatunk, amely Gade „ossziáni” műveinek harmóniavilágával áll közvetlen rokonságban. Aligha véletlen, hogy e két terminus – az „ossziáni” és a „skót” – gyakorlatilag szinonimaként jelenik meg a szakirodalomban. Todd imént idézett tanulmánya megy talán a legmesszebbre a „skót” művek irodalmi inspirációjának hangsúlyozásában: ő még a *Hebridák-nyitányt* is következetesen „ossziáni” címen, mint *Fingal barlangját* emlegeti. A Daverio által vizsgált Gade-művek ugyanakkor egy olyan stílust képviselnek, amelyet – Gade saját életművének összefüggésrendszerében – egyszerűen csak „északi” (*Nordic*) jelzővel szokás illetni. Zenei szempontból szinte reménytelennek tűnik e terminusok pontos elhatárolása (amint azt e tanulmány későbbi elemzései során részletesebben is kifejtem majd). Ennek megfelelően, bár az alábbiakban természetesen kísérletet teszek a toposz fejlődésének végigkövetésére a Mendelssohn-életműben, e fokozatos átalakulás Gade műveivel való esetleges kapcsolatának kérdése szűkségképpen nyitva marad: az efféle harmóniai fordulatok „primitív” asszociációi olyannyira nyilvánvalóak lehettek a kortársak számára, hogy különböző zeneszerzők akár egymástól függetlenül is igen hasonló megoldásokra juthattak.

6 Az „skót” asszociációk egyébként ebben az esetben némileg kevésbé hangsúlyosak, mint a szimfónia és a nyitány esetében; Miss Anne Taylor egy levele szerint ugyanis e művet voltaképp egy csokor szegfű és rózsza látványa inspirálta. Lásd *Grove's Dictionary*. 2. kiadás, III. kötet, New York–London: Macmillan, 1907, 123.

Feltevésém szerint tehát a fenti „egzotikus” harmóniavilágból eredeztethető, jellegzetesen mendelssohni toposz egy moll-hangnemben (i) jelenik meg, amely azonban hamarosan – s többnyire egyetlen váratlan „rántással” – a párhuzamos dúrba (III) vált, hogy aztán hasonló hirtelenséggel térjen vissza a kiinduló hangnembe. (Minthogy a moll tonikához való visszatérés útja gyakran egy hangsúlyos V. fokon vagy akár félzárlaton keresztül vezet, a toposz egy schenkeri i–III–V *Brechung*ra is emlékeztethet, de én magam a moll–párhuzamos dúr–moll váltást tekintem a hallgató számára közvetlenebbül érzékelhető s így esztétikai szempontból meghatározó vonásnak.) E harmóniai struktúrát sok esetben plagális mozzanatok színezik, jellemzően a párhuzamos dúrt megerősítő (az eredeti hangnem szerint) VI–III lépések formájában, de nem ritkaság a iv–i formula sem. A következőkben ezt a hipotézist kíséreltem meg igazolni (1) Mendelssohn vokális műveinek rövid áttekintésével, amelyből kirajzolódhat e harmóniai toposz következetesen programatikus alkalmazása; (2) a toposz legkorábbi megjelenésének – s így esetleges „skót” eredetének és konnotációjának – feltárásával; illetve (3) az e harmóniai toposszal kapcsolatba hozható néhány nagy terjedelmű kompozíció részletes elemzésével.

## II.

Mendelssohn vokális művei közül eddigi példáinkhoz talán a „Wie kann ich froh und lustig sein?” kezdetű, 1836-ban komponált, s utóbb a *Drei Volkslieder*-sorozat nyitódarabjaként megjelent duett (5. kotta a 403. oldalon) áll a legközelebb – annál is inkább, minthogy ebben az esetben maga a szöveg éppen egy skót dal német fordítása.<sup>7</sup> A hirtelen kitérés a párhuzamos dúr felé s e hangnem megerősítése a szubdomináns által tipikusnak mondható; az a-moll tonalitás, illetve a nyitó dallammotívum kvart–szext kontúrja pedig egészen közvetlenül rokonítja e duettet a 3. és 4. kottapéldában idézett művekkel.

A toposz alkalmazását – hogy részben megelőlegezzem a most következő áttekintés végeredményét – a távolság gondolata motiválja: a fiatal lány (vagy inkább lányok) számára elérhetetlen marad a boldogság, hiszen „a csinos legény, akit a legjobban szeretek, a hegyeken túl és messze van” (*the bonny lad that I lo'e best, is o'er the hills and far away*). E példa mellett egyébként a zeneszerző mindhárom további, moll hangnemű duettje is hasonló – a távolsággal, illetve távolléttel kapcsolatos – szövegre íródott, s valamennyi él a párhuzamos dúrba való hirtelen kitérés eszközével. Így például az 1838-ban keletkezett s utóbb ugyancsak a *Drei Volkslieder*-sorozatban megjelent *Wasserfahrt*-ban az énekes B-dúrba vált az „Isten veled, gyönyörű szülőföldem” (*Ade, mein schönes Vaterland*) szavaknál, de a zárószorhoz érve ismét g-moll felé kanyarodik;<sup>8</sup> míg az 1844-ben, az Op. 63-as *Sechs zweistimmige Lieder* másodikjaként publikált *Abschiedslied der Zugvögel*-ben, amelyben ismét csak fontos szerephez jut a párhuzamos dúr szubdominánsa is, a vándormadarak kény-

7 Az eredeti „How can I be blithe and gay?”, illetve „Over the hills and far away” kezdősorok alatt egyaránt ismeretes. E kiegészítésért Sarah Clemmensnek tartozom köszönettel.

8 A fenti két duett „népdalként” való publikálása ugyancsak programatikusnak tekinthető, amint az e tanulmány későbbi gondolatmenetéből kitűnik majd.

szerülnek elhagyni otthonukat az ősz közeledtével. Az ugyanezen sorozat negyedik darabjaként megjelent *Herbstlied* pedig különösen tanulságos példának bizonyul: a mű eredetileg zongoradarabnak készült 1836-ban, s a szöveg (amely ezúttal is a madarak hazavágyódásáról tudósít) csupán nyolc évvel később csatlakozott hozzá.<sup>9</sup>

A távollét és a vándorlás gondolata megjelenik valamennyi kórusműben is, amelyben Mendelssohn a párhuzamos dúrba való rövid kitéréssel él. Az 1834-ben írott *Es fiel ein Reif*, amely a négy évvel utóbb megjelent első kiadásban (*Sechs Lieder im Freien zu singen*, Op. 41) mint *Völklied* szerepel, egy szerelmespár szomorú történetéről számol be, akiknek titokban kellett elmenekülniük otthonról, s kilátástalan vándorlásuknak csupán a halál vet véget. Hasonlóképp az 1840-ben komponált, majd az Op. 50-es számú, férfikarra írott dalsorozatba negyedikként felvett *Wasserfahrt*-ban a vándor csónakon tér vissza a városba, ahol annak idején elvesztette szerelmesét; míg a vegyeskarrá írt *Sechs Lieder*-sorozatban (Op. 88) megjelent *Deutschland* végén a költő kétségbeesetten kiált fel: „Mikor hozod haza őt [ti. Németországot], én császárom?” (*Wann führst du sie heim, mein Kaiser?*). A duettekhez hasonlóan a kórusdalok csoportjában is akad egy korábbi mű nyomán újrakomponált darab: Uhland *Hirtenliedj*-ét Mendelssohn eredetileg szólódalként zenésítette meg 1839 áprilisában (ez a mű meg is jelent 1843-ban, az Op. 57-es *Sechs Lieder*-sorozatban), s csupán utólag készült el a kórusváltozat, amelyet végül a zeneszerző halála után adtak ki az Op. 88-as sorozat harmadik darabjaként. Az átkomponálás azonban a harmóniai toposz értelmezését érdemben nem befolyásolja: a távoli tájakra való utalás (amely explicit formában csupán az utolsó, immár dúr hangnemű strófában jelenik meg) kézenfekvő módon inspirálhatta Mendelssohnt a párhuzamos dúr hangsúlyos érintésére már a szólóváltozat nyitóversszakában is.

Ez a néhány példa talán már magában is igazolhatja, hogy a párhuzamos dúrba való váratlan kitérés (majd az ezt követő, hasonlóan hirtelen „visszarándulás” az eredeti moll alaphangnembe) Mendelssohn többszólamú vokális műveiben toposzként funkcionál, amelynek jellegzetes asszociációs köre a búcsú, vándorlás, távollét és távolság témáit öleli fel.<sup>10</sup> A zeneszerző szólódalainak számbavételekor

9 A szöveg utólagos hozzátétele ugyanakkor semmiképp sem gyengíti a harmóniai toposszal való összekapcsolódásának jelentőségét. Karl Klingemann költő a zeneszerző közeli barátja – a skót túra alatt pedig egyszersmind útitársa – volt, s Todd úgy véli, a zongoradarab alá illesztett vers a kettejük közötti szoros együttműködés gyümölcse lehetett. Ld. R. Larry Todd: „Gerade das Lied wie es dasteht”: On Text and Meaning in Mendelssohn’s *Lieder ohne Worte*. In: *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*. Szerk. Nancy Kovaleff Baker és Barbara Russano Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992, 355–379; ide: 362. – Másutt (*Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, 476–477.) Todd azt is megemlíti, hogy az eredeti zongoramű nem sokkal Mendelssohn és menyasszonya, Cécile Jeanrenaud búcsúja után keletkezett (a zeneszerzőnek ugyanis vissza kellett térnie Lipcsébe), így tehát a darabhoz kapcsolt vers talán csak explicit tette azt a rejtett programot, amely már a komponálás idején is a zeneszerző fejében járhatott.

10 Ismét hangsúlyoznom kell, hogy „kitérésen” ezúttal többet értek, mint pusztán a párhuzamos dúrba való modulálást, majd a kiinduló moll hangnembe való hamaros visszatérést (ami a kor számtalan mollkompozíciójára jellemző volna). Ami ezt a közhelyszerű harmóniai jelenséget jól azonosítható toposzá teszi, az a mollból való elmozdulás, illetve az oda való visszatérés hirtelensége, egyetlen „rántással” való megoldása.

Andante con moto

Voice I  
Wie kann ich froh und

Voice II  
Wie kann ich froh und

Pf.  
p

6

lu - stig sein? wie kann ich geh'n mit Band und Strauss! wenn der herz' - ge Jun - ge der mir so lieb, ist ü - ber die Ber - ge

lu - stig sein? wie kann ich geh'n mit Band und Strauss! wenn der herz' - ge Jun - ge der mir so lieb, ist ü - ber die Ber - ge

mf

12

weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus!

weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus!

p sf dim. p

The image shows a musical score for three parts: Voice I, Voice II, and Piano (Pf.). The score is in 6/8 time and marked 'Andante con moto'. The lyrics are in German. The first system shows the beginning of the piece with the vocal lines and piano accompaniment. The second system starts at measure 6 and includes the lyrics 'lu - stig sein? wie kann ich geh'n mit Band und Strauss! wenn der herz' - ge Jun - ge der mir so lieb, ist ü - ber die Ber - ge'. The third system starts at measure 12 and includes the lyrics 'weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus, ist ü - ber die Ber - ge weit hin - aus!'. The piano part features various dynamics including piano (p), piano-forte (pf), and piano-soft (p<sup>f</sup>), as well as a decrescendo (dim.) marking.

5. kotta. Mendelssohn: „Wie kann ich froh und lustig sein?“, Drei Volkslieder, No. 1, 1–17. ü.

tehát talán érdemes fordított kronológiai sorrendben – a legkésőbbi művektől a legkorábbiak felé – haladnunk, hogy e sajátos tonális fordulatnak immár a Mendelssohn-életműben való felbukkanását is górcső alá vehessük.

A vándorlással kapcsolatos eddigi példáink fényében a toposznak az *Auf der Wanderschaft* című dalban (Op. 71 No. 5, 1847) való felbukkanása aligha kíván részletes magyarázatot. Bár a párhuzamos dúrt kevésbé hangsúlyosan érinti, de alighanem ugyancsak a toposzhoz kapcsolódik a *Wenn sich zwei Herzen scheiden* (Op. 99 No. 5, 1845) a maga fájdalmas refrénjével: „Ég veled, ég veled mindörökkre” (*Fahr wohl, fahr wohl auf immerdar*). Az 1842-ben komponált (de végül ugyancsak az Op. 99-es sorozatban megjelent) *Es weiß und rät es doch keiner* a nem-tonikai (a IV. fok domi-

nánsszeptimjén való) indítás és a párhuzamos B-dúrba vezető összetett moduláció folytán már összetettebb példának bizonyul, a g-mollba való hirtelen „visszaesés” és a gyors zárószakasz szövege – „Bárcsak kismadár volnék / És elköltöznék a tengeren túlra” (*Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein / Und zöge über das Meer*) – mindazonáltal egyértelműen a toposzhoz kapcsolja e dalt is. A kora '30-as évekhez érve, az Op. 19[a] sorozat részeként megjelent *Winterlied* (6. kotta) már a „skót” művek közvetlen környezetéhez tartozik mind időrendi, mind földrajzi tekintetben. Ezzel összhangban a toposz itt különösen világos formában jelenik meg, s bőséges idő jut a párhuzamos dúrnak a szubdominánsával való „körülbástyázására” is. A szöveg, amelyet svédből készült fordításként jelöl a kotta, egy kisfiú szomorú sorsáról tudósít, aki elveszett húga után kutatva végül maga is eltéved a téli éjszakában. Az 1831-ben egy színpadi kísérőzene részeként keletkezett (de a következő évben a düsseldorfi Schaub kiadónál önállóan is megjelent) *Todeslied der Bojaren* ugyancsak a búcsú és a halál gondolatához kapcsolódik. Szinte durvaságba hajlő egyszerűségét így talán annak az intonációnak a legközvetlenebb megfogalmazásaként értelmezhetjük, amely az eddig említett részletekben többé-kevésbé stilizáltan jelent meg:

Con moto moderato

Mein Sohn, wo willst du hin so spät? geh nicht zum Wald hin aus, die Schwestern findest du

nim - mer mehr, o bleib bei mir im Haus!

6. kotta. Mendelssohn: Winterlied, Op. 19[a], No. 3, 1-8. ü.

A Mendelssohn „skót” műveinek közvetlen környezetéből vett legtanulságosabb példánk azonban a *Heimkehr aus der Fremde* című *Liederspiel* (Op. 89) egy részlete lehet. Mint köztudott, e művét a zeneszerző nagyobb részét 1829-es angliai útjáról hazatérőben komponálta, s kezdettől fogva szülei, Lea és Abraham Mendelssohn ezüstlakodalmára szánta – a darab cselekvénye szerint idegenből hazatérő fiút így jó okkal azonosíthatjuk magával a Lipcse felé tartó Felixszel. Az időbeli közelség mellett tehát ebben az esetben az önéletrajzi inspiráció is szorosan összekapcsolja e *Liederspiel*t a skóciai utazás idején komponált művekkel, így a *Hebridák*kal és a „Skót” szimfóniával is.

Ennek fényében cseppet sem meglepő, hogy a *Heimkehr aus der Fremde* harmadik számaként elhangzó dalban – melynek szövege a távolba utazott szerelmese



után vágyódó Lisbeth magányát panaszolja el – ugyancsak felbukkan tonális toposzunk, méghozzá kivételesen összetett formában (7. kotta a 406–407. oldalon). A nyitó *d–g* dallamlépés *g*-mollt sejtet, a basszus ezt követő *f–b* zárata viszont *B*-dúrt, s csak az énekes belépését megelőző autentikus zárlat nyomán (2–3. ü.) válik egyértelművé, hogy végül is *g*-mollban járunk. A 7–8. ütemben azonban váratlanul ismét *B*-dúrban találjuk magunkat (az új tonikát a 8–10. ütemben – a toposz szellemében – a szubdomináns kvartszextfordítása is megerősíti), ám a 11. ütemben végül mégis a *g*-moll dominánsára érkezünk. A remélt molltonika azonban tovább várat magára: a 14. ütemben ismét a *B*-dúr kerekedik felül egy (megint csak a toposzhoz illő) plagális fordulattal, s e hangnemet ezúttal autentikus zárlat is megerősíti. Egy *c*-moll felé tett rövid kitérő után (ami a *g*-moll, illetve *B*-dúr közötti közvetítő hangnem kikomponálásának is tekinthető) a nyitódallam és -tonalitás *double return*je a 22. ütemben érkezik el, s a *g*-moll dominanciáját ettől a ponttól fogva immár nem veszélyezteti a párhuzamos dúr folytonos előtérbe tolakodása. Az utolsó ütemekben azonban e látszólagos biztonság ismét megkérdőjeleződik: az énekes még egyszer – s ezúttal a kíséret értelmező támasza nélkül – megismétli a nyitó dallamfrázist, amely ebben a formájában éppúgy záródhatna *B*-dúrban, mint *g*-mollban. Ebben a dalban tehát Mendelssohn – többszöri ismétlés és egyúttal a hangnemi ingadozás prolongálása révén – teljesen új karakterrel ruházza fel a toposzt: míg az eddigi példák többségében a párhuzamos dúr hirtelen „jött és ment”, röpké intermezzóként ékelődve a moll alaphangnembe, Lisbeth dalában a *B*-dúr immár valódi alternatíva marad a legutolsó pillanatig, a kísérteties magányt árasztó „So mancher zog ins Weite!” sorban is.<sup>11</sup>

A párhuzamos dúr, illetve a moll alaptonalitás kettőségének ennyire rafinált kidolgozása egyértelműen megerősíti a (már a 4. kotta kapcsán előrevetített) következtetést, hogy legkésőbb 1829 táján Mendelssohn tökéletesen kiforrott formában használta a jelen tanulmányban vizsgált hangnemi toposzt. Így hát semmiképp sem meglepő, hogy az Op. 9-es *Zwölf Lieder*-sorozat harmadik darabjaként megjelent *Wartend* című dalban, amely ugyancsak egy szerelmese visszatértét váró nő panaszát festi, újfent hasonló megoldással találkozunk. Ez a dal a kézirat datálása szerint 1829. április 3-án – tehát közvetlenül a zeneszerző angliai utazását megelőzően – keletkezett, s e tanulmány egy későbbi pontján részletesen is vizsgálá-

11 Említést érdemel egy további, furcsa példa, az Op. 39-es motetták harmadikjának Duetto tétele, amelynek kezdődallama ugyancsak habozni látszik *e*-moll és *G*-dúr között, s méghozzá éppen a *Tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum* szöveg felett. Jóllehet a kvázi modális fordulatok semmiképp sem számítanak ritkaságnak Mendelssohn egyházi stílusában, a duett toposzunkkal való kapcsolata kivételnek tűnik a vallásos tematikájú kompozíciók között, s talán éppen Lisbeth dalához kapcsolódik. A duett autográfján 1830. decemberi dátum szerepel, egy ugyanazon év november 25-én kelt levelében pedig Mendelssohn felidézte, hogy egy esztendővel korábban éppen ezen a napon írta meg „So mancher zog ins Weite” kezdetű dalát. Bár a zeneszerző datálása némileg problematikusnak tűnik (ld. Thomas Krettenauer: *Felix Mendelssohn Bartholdys „Heimkehr aus der Fremde“: Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner, 1994, 121.), talán éppen ez az emlék inspirálhatta a toposz újabb felhasználására az „elvitték az én Uramat, és nem tudom, hova tették őt” szövegrész láttán.

Andante con moto  
LISBETH

So Man cher zog in's  
Und woll'n im Traum er -

We - te, dem fer - nen Glü - cke nach, Er sucht' in dunk - ler Wei - te was ihm so  
schein - en Ge - stalt - en früh' - rer Zeit, er weiss nicht was sie mei - nen, sie ste - hen

na he lag, was ihm so na he lag.  
ihm zu weit, sie ste - hen ihm zu weit.

Und glänzt aus blau - er Fer - ne durch Nacht ein mil - des Licht,  
Und tönt aus Wald und Hö - hen ein al - ter Klang her - vor,

der Ju - gend hol - de Ster - ne, ach! er er - kennt sie nicht! Der Ju - gend hol - de  
er kann ihn nicht ver - ste - hen, weiss kaum, was er ver - lor! Er kann ihn nicht ver -

*dol.*

*pp*

*pp*

*pp*

*dimin.*

*f*

*p* *espress.*

*f*

*p*

*espress.*

*pp*

29

Ster - ne, ach! er er - kennt sie nicht! lor!  
ste - hen, weiss kaum, was er ver

35

So man - cher zog ins Wei - te!

7. kotta (folytatás)

lom majd. Egyelőre azonban vegyük fel ismét fordított időrendi áttekintésünk fonalát.<sup>12</sup>

Az 1827-ben keletkezett (bár az Op. 9-es *Zwölf Lieder*-sorozatban csupán három esztendővel később megjelent) *Im Herbst* című dalban egyértelműen felbukkan a párhuzamos dúr felé való jellegzetes kitérés (lásd elsősorban a kóda ismétlődő „Ach, wie schnell!” felkiáltásait), de a szövegben nem jelenik meg közvetlen utalás a madarak vonulására vagy a szerelmes távollétére (hogy ehelyütt csupán két, jellegzetesen „őszbe csavarodott” poétikus közhelyet említsek). Végül, a moll-párhuzamos dúr fordulat legkorábbi hangsúlyos előfordulása Mendelssohn vokális műveiben minden jel szerint az 1824-ben komponált (és két évvel később, az Op. 8-as *Zwölf Gesänge* sorozatban megjelent) *Erntelied*, amely a Nagy Kaszásról elmélgedik – ismét csak kerülve az eddig felemlített konkrét témákra való direkt utalást (és egyúttal az eddigi példákra jellemző gyors visszatérést is a moll alaphangnembe). Az *Erntelied* azonban csupán a vokális repertoáron belül a legkorábbi példa, hiszen a *11. vonósszimfónia* (1823) d-moll scherzójában már felbukkan az F-dúr felé tett, jellegzetesen váratlan gesztus (jóllehet az eredeti moll hangnembe való, hasonlóan hirtelen visszatérés ezúttal is némileg késik).

12 A toposz ugyancsak megjelenik az 1829-ben írott és a következő évben Londonban publikált *Charlotte & Werther* című dalban. Ugyanez a kompozíció 1850-ben német szöveggel is megjelent, s e berlini kiadás Hoffmann von Fallersleben *Seemanns Scheideliedj*ét párosítja a zenéhez – egy olyan szöveget tehát, amely tökéletesen illeszkedik a toposzunkhoz kapcsolható asszociációk körébe. Hogy ez a tény vajon a szerkesztő konzsenziális beleérzéséről tanúskodik-e, vagy az eredeti szöveg (amint azt címe alapján nagyon is feltételezhetjük) már maga is konkrét utalást tartalmazott a bűcsű motívumára, az angol kiadás hozzáférhetetlensége folytán nem tudom teljes biztonsággal eldönteni.

### III.

A vizsgált tonális fordulat két legkorábbi előfordulásának azonosítása nyomán immár kísérletet tehetünk, hogy e hangnemi toposz eredetét is tisztázzuk Mendelssohn életművében. Mindeközben természetesen világos határvonalat kell húzunk a zenei jelenség, illetve a hozzá kapcsolódó „zenén kívüli” asszociációk közé. Ami az előbbit illeti, két példánk mintha két különböző irányba mutatna. A scherzo a partitúrában a *Schweizerlied* címet viseli, és ennek megfelelően egy, az Emmental vidékén népszerű lakodalmas táncon alapul; ebben az esetben tehát Mendelssohn harmonizálásának néhány szokatlan fordulata elsősorban a „cantus firmushoz” – a kölcsönzött népi dallamhoz – való igazodás alig elkerülhető következménye.<sup>13</sup> Az *Altes Kirchenlied* alcímmel ellátott *Erntelied* ugyanakkor egy régi egyházi szöveg megzenésítése, és a modális jellegű akkordmenetek nyilvánvalóan egy, a vershez illően archaikus stílust próbálnak megidézni. Annak eldöntése, hogy az általunk vizsgált, kétségtelenül modális ízű toposz használatát vajon (mint a scherzo sugallná) „egzotikus” népzene vagy inkább egy-egy *altes Kirchenlied* „archaikus” stílusa inspirálhatta, reménytelennek tűnik – egyszersmind pedig értelmetlennek is, különösen, ha immár tekintetbe vesszük a toposz programatikus asszociációit is. Az „északi” stílusnak szentelt elemzésében Friedhelm Krummacher emlékeztet rá, hogy a kortársak a skandináv népdalokat egy „északi hangsor” (némileg leegyszerűsítve: a mai „természetes moll”) származékainak tekintették, és hozzáteszi:

A régebbi német népdalokban ugyan – amint ma már tudjuk – nem voltak ismeretlenek az efféle tonális struktúrák, csakhogy a népzene ezek a rétegei Németországban már korábban feledésbe merültek. Így hát a skandináv dalok idegen hatást keltenek, jóllehet – történetileg nézve – nem is voltak annyira távoliak. Amennyire azonban a koruk is ismertté vált, a történelmi aura csak tovább erősítette a nemzeti vagy idegen jelleg csáberejét. A skandináv népdalok régies tonális struktúráját tehát – időbeli eltolással – mint elsődlegesen nemzeti karakterisztikumot lehetett értelmezni.<sup>14</sup>

A földrajzi, illetve időbeli távolság efféle összemosódása Mendelssohn „ossziáni” műveire is tökéletesen érvényesnek tűnik. A két kategória közötti átjárhatóság

13 A 13–17. ütemben megjelenő F-dúr szakasz mellett a 2. és 8. ütemben a legfeltűnőbb a kölcsönzött dallam „kényszerítő” ereje: e két ponton a d-mollt váratlanul C-dúr (tehát az F-dúr dominánsára érkező) zárlat szakítja meg. Érdeemes azonban felidézni, hogy a szimfónia egy másik szinten is megvalósítja a moll-dúr kettősséget: a mű ugyan egyértelműen f-moll hangnemű, de a nyitó Allegro hosszadalmas bevezetése (amely a tétel vége előtt vissza is tér) és a Menuetto tétel trió szakasza egyaránt az azonos nevű dúr hangnemben áll. A scherzo d-mollját tehát szélesebb összefüggésben, ennek az F-dúr szintnek a párhuzamos molljaként is értelmezhetjük.

14 „Zwar kennt auch das ältere deutsche Volkslied – wie man heute weiß – tonal ähnliche Strukturen, doch waren solche Schichten der Volksmusik in Deutschland schon früher in Vergessenheit geraten. So nahmen sich die skandinavischen Lieder als fremdartig aus, auch wenn sie – historisch gesehen – kaum so fernab lagen. Sofern aber ihr Alter bewußt wurde, bestärkte gerade die historische Aura den Reiz des Nationalen oder Fremden. Die altertümliche tonale Struktur skandinavischer Volkslieder konnte also in einer zeitlichen Verschiebung als primär nationales Charakteristikum verstanden werden.” – Friedhelm Krummacher: *Musik im Norden: Abhandlungen über skandinavische und norddeutsche Musik*. Kassel–Basel: Bärenreiter, 1996, 107.

ugyanakkor azt is sugallja, hogy meddő próbálkozás volna e különös modális fordulat hátterében valamilyen specifikusan „skót” vonást keresnünk. Sőt, ezeknek az „egzotikusan historizáló” asszociációknak a skóciai körutazás idején való megerősítése sem tűnik túl valószínűnek, hiszen – a Krummacher által vizsgált dán és svéd népdalokkal ellentétben – a skót repertoárban a moll hangnem (illetve a molltercet használó bármilyen modális hangsor) nem játszik jelentős szerepet, s ezzel összhangban egyáltalán nem jelenik meg a Mendelssohn által 1839-ben közreadott *Sechs Schottische National-Lieder* feldolgozásai között sem.<sup>15</sup> A '30-as évek kezdetéről hozott két korábbi példánk ugyanezt a következtetést látszik megerősíteni: a *Winterlied* szövege, mint láttuk, svéd eredetin alapul, a *Bojárok halotti dala* pedig Oroszországba ragad bennünket.<sup>16</sup> Ez a két ország persze legalább toposzuk eddig felvázolt „északi” asszociációs körébe illeszkedik, néhány további egzotikus példa vizsgálata azonban még e „régións léptékű” azonosíthatósággal kapcsolatban is óvatosságra int.

A Mendelssohn által éppen 1830-ban papírra vetett első *Velencei gondoladal* (az Op. 19[b] jelzésű *Lieder ohne Worte*-kötet hatodik darabja) például már első ütemeiben megidézi a toposzt, az éjszakába kiáltott titokzatos hívójellel készítve elő az (imaginárius) énekesek belépését (8. kotta a 410. oldalon). A későbbi barkarolák ugyan nem élnek hasonló eszközzel, de az egyetlen valóban vokális példa – az Op. 57-es *Sechs Lieder*-sorozat 1842-ben komponált, ötödik darabja – éppily feltűnő gesztussal fordul egy pillanatra a párhuzamos dúrba, és az (ugyancsak a '30-as évek elején komponált) Op. 30 No. 6-os fizs-moll *Velencei gondoladal* középrészében hangsúlyosan megjelenő A-dúr talán ugyancsak rokonítható e példákkal. Mi több, az *ohne Worte* barkarolák közül az utolsó, 1841-ben komponált mű (Op. 62 No. 5; 9. kotta a 410. oldalon). nyitódallamában is felsejlik a pillanatnyi kitérés (még ha az azt „beteljesítő” C-dúr akkord csupán az ismétléskor, a 10. ütemben jelenik is meg),<sup>17</sup> és a nyitóütemeknek az a-moll kvartszextakkordra épülő dallamkontúrja e tételt egyszersmind a toposz azon altípusához látszik kapcsolni, amelynek példáit korábban az *Erntelied*-ben, az Op. 16-os *Fantáziában*, a „Skót”

15 Ez a kiadvány modern faksimilében is megjelent Rudolf Elvers szerkesztésében (Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972).

16 E két példával kapcsolatban is érdemes emlékeztetnünk a toposz kettős – „egzotikus”, illetve „historikus” – eredetére. Mint említettem, a későbbi vokális példákban Mendelssohn az alapvető „távol-ság”-asszociációnak főként a földrajzi oldalát hangsúlyozza. A *couleur historique* mindazonáltal egyértelműen megjelenik e két példában és a balladás hangulatú *Wartend*-ben – tehát a legkorábbi esetek többségében – is.

17 A fordulat tehát, ilyen vagy olyan formában, a zeneszerző négy barkarolájában is felbukkan – a fennmaradó kettő pedig amúgy is kivételesnek mondható: egyikük (amelynek kéziratán 1837. február 5. dátum szerepel) dúr hangnemű, a másik pedig (az 1841-ben megjelent, Op. 5-ös számú *Lieder ohne Worte* sorozat harmadik darabja) Presto agitato és ráadásul forte adandó elő. Ebben az összefüggésben érdemes felidézni, hogy az említett kórusdalok egyike (*Wasserfahrt*), valamint a duettek közül két példa is (a *Herbstlied*, illetve – az iménti kórusdallal szövegileg sem azonos – *Wasserfahrt*) ugyancsak a barkarola műfajhoz kapcsolódik (jóllehet a *Herbstlied* eredeti, pusztán zongorára írott változatában még nem szerepel a jellegzetes, a hullámok játékát megidéző akkordfigurációs kíséret).

szimfóniában, az *Es fiel ein Reif* és a *Deutschland* kardalokban vagy a *Wie kann ich froh und lustig sein?* duettben ismertük meg:<sup>18</sup>



8. kotta. Mendelssohn: Venetianisches Gondellied, Op. 19[b], No. 6, 1–7. ü.

9. kotta. Mendelssohn: Venetianisches Gondellied, Op. 62, No. 5, 5–12. ü.

Ez a hasonlóság még sokatmondóbbnak tűnik, ha ezt az – 1841. január 24-én papírra vetett – barkarolát összevetjük a *Lieder ohne Worte*-sorozat egy másik darabjával (Op. 53, No. 5, 10. kotta). Utóbbi kompozíció az 1841. április 30. datálású autográfban még nem viselt címet, az első kiadásban azonban már *Volkslied* felirattal szerepel. De valóban népdalról volna itt szó? S miféle nemzethez tartozórol? Walter Wiora úgy véli,

Mendelssohn darabja stilisztikailag nem felel meg a német népdal azon típusainak, amelyeket annak idején Erk vagy Zuccalmaglio gyűjtött a szájhagyományból... [A]z emphatikus nemzeti vagy nacionalista karakterű dalok típusához [kapcsolódik], egy olyan kompozíciós stílusban, amely elsősorban bizonyára a francia forradalomból eredeztethető.<sup>19</sup>

18 E típust Oechsle (*Symphonik nach Beethoven*, 269–284.) részletesen elemzi *Die balladeske Tönung der lyrischen Gestimmtheit* cím alatt, és példái közös eredetét Zelter először 1812-ben publikált *Der König in Thule*-megzenésítésében véli felfedezni.

19 „Mendelssohn’s Stück entspricht stilistisch nicht den Arten des deutschen Volksliedes, die damals durch Erk oder Zuccalmaglio aus mündlichen Traditionen gesammelt wurden... [Es bezieht sich auf einen] Typus emphatischer Lieder nationalen oder nationalistischen Charakters in einem Kompositionsstil, der wohl hauptsächlich in der französischen Revolution seinen Ursprung hat.” – Idézi Christa Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte*. Tutzing: Hans Schneider, 1988, 85. és 87. Wiorának a francia forradalomra tett utalása természetesen nem csupán magára a dallamra vonatkozik, de legalább annyira annak a darab folyamán való, egyre zajosabb „kidolgozására” is (amely jellegzetesség egyébként az a-moll barkarolában is megjelenik).

10. kotta. Mendelssohn: Volkslied, Op. 53, No. 5, 7–15. ü.

A semleges *Volkslied* terminus tehát ebben az esetben semmiképp sem egészíthető ki hallgatólágosan „német népdallá”; aminthogy e darabot nem tekinthetjük egyszerűen „a skót népdal fantáziadús imitációjának” sem, amint azt Todd javasolta.<sup>20</sup> Talán éppen ellenkezőleg, a zeneszerző szándéka az lehetett, hogy valami nagyon is absztraktot hozzon létre: egy olyan dallamot, amely bizonyos tekintetben „skótos”, de akár „olaszosnak” is hallható; egy atmoszférát, amely archaikusan „északi”, de egyszersmind korszerűen „francia” a maga határozott indulóléptelével; egy egyetemesen „más” dallamot – ha úgy tetszik, a nemzeti népdalok mögött rejlő, általános ideát. Ezzel az értelmezéssel összhangban Wiora is úgy véli, Mendelssohn szeme előtt ezúttal „alighanem egyfajta romantikus fantáziavilág lebegett, nagyjából a „Skót” szimfónia fináléjának szellemében”<sup>21</sup> (amelynek autentikus „skótságát” persze ugyancsak sokan vitatták már az irodalomban).<sup>22</sup>

#### IV.

Wiora megjegyzése visszavezet bennünket Mendelssohn nagyobb szabású hangszeres műveire. A „Skót” szimfónia keletkezéstörténetét javarészt máig homály fedi, de az autográf 1842. január 20-i dátumot visel, és a szimfónia fináléjának az imént bemutatott – 1841 áprilisában lejegyzett – *Volkslieddel* való rokonsága aligha pusztán véletlen. Wiora ugyan csupán a hasonló hangütésre és atmoszférára utal, mindazonáltal nehéz volna elsiklanunk a motivikus párhuzamok felett. Mint Greg Vitercik gondos elemzéseiből kitűnik, a szimfónia tematikus anyaga jórészt két alapgondolatból vezethető le: az első egy felfelé tett kvartugrással kezdődik, majd skálaszerűen emelkedik tovább (legalább egy további tercet, hogy a megelőző ugrással együtt kvartszext dallamvázzá teljesebben ki), míg a második egyszerű

20 „...a colorful imitation of Scottish folksong”. Todd: *Mendelssohn: A Life in Music*, 413.

21 „Es schwebte ihm wohl eine romantische Phantasiesphäre vor, etwa in der Richtung des Finales der »Schottischen Symphonie«.” – Jost: *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, 88.

22 E témáról kiváló áttekintést nyújt Thomas Schmidt-Beste: „Just how ‘Scottish’ is the ‘Scottish’ Symphony? Thoughts on Form and Poetic Content in Mendelssohn’s Opus 56”. In: *The Mendelssohns: Their Music in History*. Szerk. John Michael Cooper és Julie D. Prandi, Oxford: Oxford University Press, 2002, 147–165.

ereszkedő skálamozgás.<sup>23</sup> S ha felidézzük, hogy 1841 januárjában az a-moll barkarolában a zeneszerző ugyancsak hasonló dallamkontúrral dolgozott, különösen csábítóvá válik a gondolat, hogy e furcsa „népdal” zenei kezdősorát mint az egész szimfónia motivikus hálójának kulcsát értelmezzük.<sup>24</sup>

A nyilvánvaló motivikus rokonságokat félretéve azonban ideje visszatérnünk harmonikus toposzunkhoz, hogy megvizsgáljuk, ennek a „Skót” szimfónia elemzésébe való bevonása miként teheti teljesebbé a műről alkotott képünket. Mint láttuk, a moll alaphangnem karakteres váltakozása párhuzamos dúrjával Mendelssohn számos vokális kompozíciójában felbukkan, és e jellegzetes fordulat távoli tájakkal és régi korokkal való programatikus kapcsolata már a zeneszerző angliai utazásának idejére kikristályosodott. Ennek fényében kézenfekvőnek tűnne e toposznak a skóciai látogatás idején felvázolt szimfóniára való hatása is – a lassú bevezetés pillanatnyi C-dúr kitérését és az első tétel főtémájának feltűnő a-moll–C-dúr váltását tehát alighanem joggal értelmezhetjük ugyanezen alapgondolat újabb variációjaként. Az F-dúr tonalitásnak a lassú bevezetésben játszott hangsúlyos szerepe, mint már említettem, ugyancsak alátámaszthatja e hipotézist, s ez a hangnem azután – immár a második tételre is kiterjesztve az elemzést – a scherzo kezdetén is megjelenik (a középrészben talán még voltaképpeni C-dúr „eredetét” is felfedve).<sup>25</sup> Még izgalmasabb, hogy az F-dúr a scherzo tétel folyamán mindvégig sajátos kapcsolatban áll párhuzamos molljával: a d-moll már a főtéma végén (25–29. és 41–45. ü.), majd a C-dúr középrészben (81–85. és 89–90. ü.) és a 124–129. ütemben is feltűnik, végül pedig (újabb ötütemnyi prolongált dominánst követően) a zeneszerző egy olyan témával vezet vissza a záró F-dúr hangnembe, amely (az eddigi példákon edzett) füleinknek immár nagyon is ismerősnek tetszhet a maga d-moll kezdetével, de F-dúr zárlatával (11. kotta).<sup>26</sup>

Azt természetesen semmiképp sem állíthatjuk, hogy ebből az egyetlen toposzból a szimfónia teljes harmóniai struktúrája levezethető volna – mindenekelőtt a nyitótétel e-moll melléktémája látszik kilógni a sorból. De mintha még ez a tona-

23 Lásd a szimfónia számos témáját összevető ábrát Greg Vitercik *The Early Works of Felix Mendelssohn* című kötetében: Philadelphia: Gordon and Breach, 1992, 292–293.

24 A zongoradarab és a szimfónia közötti lehetséges kapcsolatokat részletesen áttekintettem egy 2005. július 15-én a „Mendelssohn in the Long Nineteenth Century” konferencia keretében a dublini Trinity College-ban tartott előadásomban: „You will hear its emotions speaking in all four movements”: Mendelssohn’s „Volkslied ohne Worte”, op. 53 no. 5, and the „Folkish” Symphony, op. 56.

25 Jóllehet a hangnemi összefüggéseknek a következő tételre való „átnyújtása” semmiképp sem magától értetődő, éppen e mű esetében a tételek közötti következetes *attacca* kapcsolódások nagyon is valószínűsítik e távolabbi hangnem-kapcsolatokat.

26 Említésre méltó, hogy a visszavezetés F-dúrba (a középrész C-dúrja után) ugyancsak rendhagyó: előbb Esz-dúrba modulálunk, ahol a fuvola a nyitótema első négy ütemét szólaltatja meg, ezután azonban váratlanul F-dúrba „csúszunk”, s a témát záró négy ütemet már ebben a hangnemben halljuk. E furcsa megoldást talán éppen a skót dudadallamok nevezetes „kettős tonikája” inspirálhatta, amikor is egy – többnyire hármashangzatra épülő – dallamfrázis rögtön megismétlődik egy hanggal mélyebben (majd gyakran harmadszor is megszólal, ismét az eredeti magasságban). Vö. Francis Collinson–Peggy Duesenberry–Kenneth Elliott: „Scotland”. In: *The New Grove Dictionary*. Javított kiadás (2001), XXII., 906–922.; ide: 910.



11. kotta. Mendelssohn: „Skót” szimfónia, Op. 56, 2. tétel, 230–242. ü. (zongorakivonat)

litás is csupán kiegészítené a toposzból közvetlenül eredeztethető hangnemek körét: a nyitó a-moll a párhuzamos C-dúrba vált, annak F-dúr szubdominánsa által is támogatva; míg viszont az utóbbi hangnem a scherzo folyamán feltűnő hajlamot mutat a maga párhuzamos d-molljába tett „kirándulásokra”.<sup>27</sup> A létrejövő tercláncolat tehát *d*-től *f*-en és *a*-n keresztül egészen *c*-ig ível – a melléktéma e-mollja így éppenséggel az intervallumsorozat beteljesedéseként is értelmezhető. S hogy e levezetés talán több üres hipotézisnél, és az e-moll valóban az a-moll – C-dúr kapcsolat folytatásaként értelmezendő, voltaképp már magának a főtémanak a szekvenciás szerkesztésében is igazolódik: a nyitófrázisba „kódolt”, a párhuzamos dúrba való moduláció ugyanis az ismétlés során elkerülhetetlenül a domináns szintre emel bennünket (a zeneszerző végül is maga kénytelen elébe vágni az automatikus „túlfutásnak” a gisz hang határozott felléptetésével). Az interpretáció körét tovább tágítva azt sem hagyhatjuk említetlenül, hogy pontosan ugyanez a technika tér vissza a harmadik tétel ünnepélyes a-moll témájának 34–41. ütemében (a hasonlóság még az e-moll hangnem ismételt „elvézésére” is kiterjed).<sup>28</sup> Ráadásul a negyedik tétel e-moll melléktémája voltaképp alig több az egész tématerületet uráló C-dúr tonalitás pillanatnyi kidíszítésénél – az utóbbi hangnem viszont a kidolgozási rész kezdetén azonnal „visszazuhan” a kiinduló a-mollba.

27 Az F-dúrnak a scherzo folyamán a d-moll irányába való bővítése természetesen a toposz „megfordíthatóságát” feltételezi, az imént idézett, d-mollból F-dúrba „moduláló” dallam azonban egyértelműen igazolja, hogy nem csupán a moll alaphangnem „nyílhat meg” a párhuzamos dúr felé, hanem *vice versa*. A d-moll tonalitás teljes pompájában tér vissza majd a finálé kidolgozási részében, illetve több alkalommal az Adagióban (a tétel legelején, ugyanazon motívumnak a 63. ütemben való visszatérésekor és a pontozott ritmusú téma ezt követő felidézésekor, végül pedig utóbbi rekapitulációjának pillanatában).

28 Mendelssohn dalait elemezve Douglass Seaton tipikus vonásként említi, hogy az énekes magasba törő dallama – az érzelmi túlaradást illusztrálandó – gyakran „túlló” előre sejtett célhangján. Lásd Seaton: „With Words: Mendelssohn’s Vocal Songs”. In: *The Mendelssohn Companio*™. Szerk. uő, Westport–Connecticut–London: Greenwood Press, 2001, 661–698.; ide: 676. – Hasonló logika szerint, az e-moll felé való továbblendülés ezekben az esetekben mintha egyfajta „harmóniai túllövésből” eredne – ezt az interpretációt pedig akár a kidolgozás kezdetére is kiterjeszthetjük, ahol a korábban „bejártott” terckapcsolatok hirtelen cisz-mollba ragadnak bennünket.

Bármily feltűnő is azonban a tercívolságú hangnemek szerepe a szimfónia egészében, a szkeptikus elemző természetesen joggal érvelhet azzal, hogy ez a szerkesztési elv a kor egyik zeneszerzési közhelyének tekinthető, s a szimfóniában való felbukkanása talán a legcsekélyebb mértékben sem függ össze az általunk eddig áttekintett vokális művekkel. Ez az ellenvetés semmiféle analitikus bravúrral nem volna cáfolható – hadd hozzak mégis egy további példát, amely igazolni látszik (ha csupán retrospektív módon is), hogy a „Skót” szimfónia hangnemviszonyainak általam javasolt interpretációja aligha lett volna meglepő Mendelssohn számára.

A szóban forgó példa az első felvonás fináléja a *Die Lorelei* című operából, amelyen a zeneszerző élete utolsó esztendejében kezdett dolgozni (e finálén kívül csupán egy *Winzer-Chor* és egy *Ave Maria* készült el). A cselekvény a germán mítoszok fantáziavilágában játszódik, és a zeneszerző ezúttal sem szalasztotta el a kínálkozó alkalmat, hogy újból megidézzé a maga egzotikus-historikus moll toposzát a *Rheingeschlecht* bevonulásának kíséretétül (12. kotta). Ha a szimfónia esetében talán lehettek kétségeink, hogy az a-moll–C-dúr fordulat valóban toposzunkhoz kapcsolható-e, ez a Rajna lényeit bemutató dallam szinte a típus paradigmájának tűnik, és tökéletesen illeszkedik eddigi példáink sorába a maga karakteres e-moll–G-dúr váltásával s a C-dúr szubdomináns ezt követő (52–53. ütembeli) erőteljes, G-orgonapontos kiemelésével. Korábbi „ideális” példáink szerint e G-dúrnak természetesen hamarosan vissza kell térnie e-mollba (jellemzően az utóbbi dominánsán keresztül) – s éppen ez történik a „strófa” ismétlésének végén (54–57. ü.). Első megjelenésekor (a példánkon nem szereplő „első strófában”) azonban a G-dúr tovább emelkedik h-mollig – végül ezt az új tonikát alakítva dominánsseptimmé, hogy visszatérhessen az e-moll alaphangnembe az ismétléshez. Ez a megoldás ismét csak a toposzban rejlő terckapcsolatok láncá bővítésének lehetőségére irányítja figyelmünket: VI (C-dúr, amelyet III szubdominánsaként érintünk), I (e-moll), III (G-dúr), s végül V (jóllehet ezt a H-dúr akkordot immár elkerülhetetlenül dominánsnak halljuk, ezzel a tonikára való visszatérést feltételezve – ellentétben a mollbeli v. fokkal, amelyet több joggal vélhetnénk önálló hangnemi szintnek).<sup>29</sup> Ezek a terckapcsolatok annál figyelemreméltóbbak, minthogy a teljes finálé hangnemi struktúrája is éppen a tercenkénti bővítés gondolatát viszi tovább következetesen – a végeredmény pedig nagyon is emlékeztet arra a szerkesztésre, amelyet az imént a „Skót” szimfóniával kapcsolatban mutattam be. Míg azonban a szimfónia nyitótétele elsősorban azt a négy hangnemi szintet (VI, i, III és v) használja ki, amelyek már a nyitótémában, illetve az azt megelőző lassú bevezetésben megjelentek (csupán a scherzóban bővítve egy újabb terccel *lefelé*, a iv. fokot is bevonva), a *Die Lorelei* első felvonásának fináléja a legutolsó pillanatig folyamatosan bővíti a tercek körét.

29 A domináns moll szerepét természetesen valamivel fontosabbnak is tekinthetjük, mint az eddigi gondolatmenetemből következne, hiszen a legkorábbi példák némelyike (*Erntelied*, *Herbstlied*, illetve maga a *Hebridák*) ugyancsak eléri e hangnemi szintet. Összességében azonban ezek az esetek egyértelműen kisebbségben maradnak, így érdemesnek látszik továbbra is megmaradnunk eredeti kritériumunknál, és elemzéseinkben a párhuzamos dúrnak a kiinduló mollba való gyors (és a *dúr* V. fokon keresztül való) visszatérését tekinteni az ideális esetnek.

46

Wol-len uns wär-men in luf-ti-gen Schwär-men im flüch-ti-gen Lauf; —

52

die dort un-ten weck-en wir auf. Rhein-ge-slecht, her-auf! her-

cresc.

*f*

*p*

12. kotta. Mendelssohn: Die Lorelei, 1. felvonás, finálé, 46–57. ü. (zongorakivonat)

Az ereszkedő tercek sorát voltaképpen már a zenekari bevezető előrevetíti, hiszen itt a C-dúr nem csupán a nyitó e-moll mellé kerül, de egyúttal tovább is lép a-mollra (ez utóbbi hangnem természetesen hamarosan átadja helyét a nyitótonalitás H-dúr dominánsának). Ezen a ponton szólal meg az imént elemzett „strófa”, amelynek hangnemi implikációi mintha a zenekari bevezető tükörképét mutatnák fel a két felső terc – G-dúr és (az első elhangzáskor) h-moll – hozzáadásával (egyszersmind megerősítve a C-szint szerepét is a G-dúr szubdominánsaként). A férfikar belépésekor („In des Stromes Felsennischen”) aztán egy álzárlat segítségével valóban C-dúrba modulálunk, majd újabb tercemelkedés következik, de a várt e-moll helyett E-dúr akkordot hallunk, amely immár a következő, a-moll hangnemű Allegro molto vivace szakaszt készíti elő. Említésre méltó, hogy az itt megjelenő, népi tánczene karakterű moll dallam ugyancsak C-dúrra vált, de alig két ütemmel később ismét a-mollba kanyarodik – mi több, ugyanez a dallam még egyszer megjelenik a következő, A-dúr szakaszban, de immár cisz-mollban, tehát egy újabb terccel távolabb a kiindulóponttól. Leonore fisz-moll kísérettel érkezik („Wehe! Wehe! Betrogen!”), és a teljes kórus hosszú válasza („Du hast gerufen”) immár D-dúrig süllyed (többszöri nyilvánvaló visszautalással a fisz-moll hangnemre a szakasz közepére beillesztett Leonore-monológban). A legáruzkodóbb azonban talán a D-dúrból a finálét záró e-tonikához visszavezető hangnemek sorozata: előbb h-moll felé fordulunk, amely aztán („Schönheit, Schönheit, Liebesgewalt sollst Du empfangen”) G-dúrra vált (nem melleleg egy orgonapontos C-dúr akkord hangsúlyos megjelenése mellett), de alig néhány ütem múltán immár e-mollig ereszkedünk („Rache schaffen wir Dir!”), hogy ennek dominánsáról a záró Allegro

vivace az azonos alapú dúrba fordulhasson („Es sei! Es sei!”). S hogy teljessé váljon a kép: Mendelssohn az E-dúr megjelenése elé egy rövid, kísérteties epizódot is beiktat („Sollst Dein Herz zum Lohn uns geben”), amely futólag ismét felidéz a C-dúr, G-dúr és e-moll tonalitásokat – vagyis éppen azt a három hangnemi szintet, amelyekkel már a finálé kezdetén megjelent „strófában” is megismerkedhettünk.

Talán nem túlzás kimondanunk, hogy a finálé teljes hangnemi terve (e–C–A–f#–D–[h–G]–e), illetve a nyitóstrófában szerephez jutó terctávolságú hangnemek közötti kapcsolat túlságosan feltűnő, hogysémi véletlen lehetne – s nem kevésbé tűnne életszerűtlennek, hogy e kapcsolat magyarázataképp a dalt próbáljuk meg vezetni a terctávolságú harmóniai tervből, s nem fordítva. A *Lorelei* fináléja persze semmiképp sem pontos párhuzama a „Skót” szimfóniának, hiszen fél évtizeddel az utóbbi befejezése után keletkezett, s ráadásul egy sokkalta egyértelműbben „programatikus” műfajban. Annyit mégis világosan igazolni látszik, hogy egy hasonlóan nagyszabású hangnemi struktúrának egyetlen rövidke dalstrófából való eredtetése aligha lehetett idegen Mendelssohn kompozíciós gondolkodásmódjától.

## V.

Utolsó két példánkban Mendelssohn egzotikus-historikus hangnemi toposza többé (*Die Lorelei*) vagy kevésbé („Skót” szimfónia) kibővített alakban jelent meg, a *Hebridák* ezzel szemben legegyszerűbb formájában – bár a dimenziók felnagyításával – alkalmazza azt. Mielőtt azonban szemügyre vennénk a nyitány szokatlan tonális felépítését, érdemes egy pillantást vetnünk Mendelssohn egyik dalára, amely – hasonlóan a szimfóniával kapcsolatban elemzett *Volkslied*hez – talán hozzásegíthet a *Hebridák* egyik-másik jellegzetességének jobb megértéséhez. A szóban forgó dal a *Wartend*, amelyet a párhuzamos dúrba való karakteres kitérés és a „távolli utazás”-tematika összekapcsolódásának a Mendelssohn-életműben fellelhető legkorábbi példaként korábban már futólag említettem (13. kotta).<sup>30</sup>

A nyitánnyal való első kézenfekvő kapcsolat a hangnem – talán nem véletlen, hogy a *Hebridák* ősbemutatójáról közölt beszámolójában a *The Harmonicon* éppen a darab programatikus asszociációiról szólva érezte fontosnak kiemelni: „a kompozíció hangneme h-moll, amely jól illik a feladathoz”.<sup>31</sup> Szembeötlők azonban a további párhuzamok is: a dal záratainak távolból visszhangzó, üres kvintjei nagyon is emlékeztetnek a nyitány kezdetére, és a kürtmotívumok ugyancsak fontos szerephez jutnak mindkét kompozícióban. Ezek a fanfárok persze első hallásra igen csak más hatást keltenek a *Wartend* h-moll hangnemében, mint a nyitány D-dúr melléktéma-területén – a dal végén azonban a kürtmotívum váratlanul „túlzsadal” a d–fisz tercen, egészen fisz–a-ig (ezáltal nem melleleg éppen a h-moll és a párhuzamos D-dúr átjárhatóságát hangsúlyozva), mielőtt megnyugodva visszatér-

30 A *Hebridák* és e dal közötti hasonlóságokra részben már Todd is rámutatott; vö. Mendelssohn: *A Life in Music*, 202.

31 „...the composition is in B minor, a key well suited to the purpose”. A kritika teljes angol szövegét közli Andreas Eichhorn: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Die Hebriden*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, 67–68.

**Allegro con moto**

*mf*

1. Sie trug ei - nen Fal - ken auf ih - rer Hand, und  
 2. Er kam mit dem Fal - ken wohl ü - ber den See und

*ff* *p*

6 *p* *dim.* *pp* *f*

hat ihn ü - ber den See ge - sandt, ü - ber den See ge - sandt. Kom - me du bald!  
 blies ins Hüft - horn vor Lust und Weh, vor Lust und Weh. Kom - me du bald!

*dim.*

12 *dimin.* *pp* *pp sempre*

Kom - me du bald! Kom - me du bald! 3. Der Falk flog weit in

*ff* *pp* *sempre pp*

18 *mezza voce* *ritard.*

Wald und Nacht vom Mor - gen - traum ist das Frä - u - lein er - wacht, ist das Frä - u - lein er - wacht!

*pp* *ritard.*

23 *f* *a tempo* *dim.* *p* *pp*

Kom - me, kom - me du bald! Kom - me du bald!

*a tempo* *f* *ff* *dim.* *p* *pp*

## 13. kotta. Mendelssohn: Wartend, Op. 9, No. 3

ne a tonikai mollba egy plagális zárlattal. A záró *h*-fisz kvint ráadásul az utolsó ütemben pikárdiai H-dúrrá alakul – ez a gesztus szinte irreálissá, álomszerűvé teszi a befejezést, és nagyon is emlékeztet a nyitány visszatérésének gyönyörű tranquillo assai szakaszára (202. sk. ü.).

Ha csak közvetve is, de a dal nyitómotívuma és a nyitány kezdete között ugyancsak kézenfekvő a rokonság. A *Wartend* első ütemének négyhangos motívuma mintha a tenger feletti párás levegőbe repítené fel a kvintet – némi képzelőerővel szinte hallani véljük, amint e kitarzott, távoli *fisz* hangról legördül a *Hebridák* főmotívuma. A dalt indító háromhangnyi ereszkedésnek a nyitány kezdetével való kapcsolata kevésbé tűnik nyilvánvalónak, de ezen a ponton érdemes az (ugyancsak az angliai utazást közvetlenül megelőzően írott) Op. 28-as *Fantázia* nyitómotívumát is bevonnunk a vizsgálatba, afféle „hiányzó láncszemként” (14. kotta). E *Sonate écossaise* néven is ismert mű hangneme ugyan nem h-moll, hanem (az előbbivel persze karakterében rokon) *fisz*-moll, a három mű hasonló programatikus tartalma és komponálásuk időbeli közelsége azonban kétségtelenné teszi, hogy a skóciai utazás idején Mendelssohn egyfajta „skót toposzként” tekintett a *mi-dó-ti,-lá*, dallamkontúr mentén ereszkedő nyitómotívumokra.<sup>32</sup>



14. kotta. Mendelssohn: Fantázia, Op. 28, 9–12. ü.

Az efféle hasonlóságok szerepét természetesen nem szabad túlbecsülnünk, annyi következtetést azonban feltétlenül levonhatunk belőlük, hogy hamvába holt kísérlet volna világos stilsztikai határvonalat húznunk Mendelssohnhoz az angliai utazáshoz kapcsolódó „autentikusan skót” művei, illetve az ezeket megelőző, „puszta fantázián” alapuló „skót” darabjai között.<sup>33</sup> Mendelssohn ugyan azon kevés 19. századi zeneszerzők közé tartozott, aki saját szemével is láthatta a – mindenki által, látatlanban is – körülrajongott skóciai tájakat, a zenei nyelv azonban, amelyet „skót” műveiben alkalmazott, szinte semmiben sem változott személyes élményei hatására. Amint egy Llangollenből családjához írott levelében maga a komponista is megfogalmazta, az út során szerzett művészi tapasztalatai nem bizonyultak olyan élményszerűnek, hogysem a maga „skót” műveiben éppen azok nyomdokain kívánt volna továbbhaladni:

Csak nemzeti zenét ne! Tízezer ördög vigye az egész népiességet! Itt vagyok Walesben, és – ó, milyen gyönyörű! – minden nevezetesebb fogadóban ott ül egy hárfás, és egyváltékban úgynevezett népi dallamokat játszik; vagyis gyalázatos, közönséges, hamis vackot; mindeközben egy kintorna is dallamokat dudál, hogy meg kell tőle őrlüni; sajnos a fogam is megfájdul tőle. A skót dudák, a svájci tehenészkürtök, a walesi hárfák, amelyek

32 Jack Werner („The Mendelssohnian Cadence”. *Musical Times*, 97. [1956], 17–19.) e témát a zsidó liturgikus zene egyik hagyományos zárlatából eredezteti, ezzel is tovább bővítve a Mendelssohn zenéjéhez kapcsolódó „egzotikus” asszociációk hosszú sorát.

33 Ez a megközelítés különösen nyilvánvaló Roger Fiske *Scotland in Music: A European Enthusiasm* című munkájában (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), amely Mendelssohnt a „Scotland as a Reality” fejezetben tárgyalja (116 sk.), a *Sonate écossaise*-t pedig mint „betolakodót” (*intruder*, 141.) írja le.

mind a vadászkorust játsszák a legfortelmesebb improvizált variációkkal; mindehhez ráadásul a szépséges énekek a folyosóról, és egyáltalán az egész tenyeres-talpas zenéjük! Túlmege minden határon! Ha valaki, mint jómagam, már Beethoven nemzeti dalait sem állhatja, hát csak jöjjön ide, és hallgassa ezeket – rikácsoló orrhangon elbömbölve, otromba kontárujjak kíséretével, és még csak ne is káromkodjon.<sup>34</sup>

Mendelssohn e szavainak jelentőségét talán némileg eltúlozta a szakirodalom. Hiszen a zeneszerző alkalmanként mégiscsak beillesztett műveibe egy-egy nagyon is „nemzeti” karakterű részletet (így például az „Olasz” szimfónia fináléjának nyitótémáját, vagy éppen a „Skót” szimfónia pentaton klarinét dallamát), 1839-ben pedig, mint korábban említettem, közreadott egy kötetnyi skót dalfeldolgozást is. S bár a *couleur locale* túlzott használatát még élete végén is „a legrosszabb fajta hatásvadászatnak, a tömegre kacsintgatásnak”<sup>35</sup> tekintette, Geibel *Deutschlandj*ának megzenésítése<sup>36</sup> és az utolsó esztendő kétségbeesett kutatása egy hangsúlyosan német librettó után<sup>37</sup> arról tanúskodik, hogy a *Vormärz* nacionalista atmoszférája végül Mendelssohn művészetét sem hagyta érintetlenül.

Másfelől viszont alulbecsülnünk sem szabad e sorok jelentőségét, s különösen nem a *Hebridákkal* kapcsolatban. Skóciai utazása során Mendelssohn aligha nyerhetett közvetlen inspirációt ebből „az egész népiességből”, így hát amikor úti élményeit „skót” művekben kísérelte meg összefoglalni, azokhoz az általános zenei toposzokhoz nyúlt vissza, amelyek képzeletében már Skóciába érkezése előtt is a hasonlóan távoli, történelmi tájakhoz kapcsolódtak. S mint a *Wartend* példája bizonyítja, a rövid kitérés a párhuzamos dúrba e toposzok egyik legfontosabbika volt.<sup>38</sup>

34 „Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volkstum holen! Da bin ich hier in Welschland, und o, wie schön, ein Harfenist sitzt auf dem Flur jedes Wirtshauses von Ruf und spielt in einem fort sogenannte Volksmelodien, d. h. infames, gemeines, falsches Zeug, zu gleicher Zeit dudelt eben ein Leierkasten auch Melodien ab, zum Tollwerden ist es, Zahnschmerzen habe ich leider davon; die schottischen Dudelsäcke, die Schweizer Kuhhörner, die welschen Harfen, die alle den Jägerchor mit Variationen als Improvisationen von gräßlicher Art vortragen, ferner die schönen Gesänge auf dem Flur, überhaupt alle ihre reelle Musik! Es ist über die Begriffe! Wenn man wie ich Beethovens Nationallieder nicht ausstehen kann, so gehe man doch hierher und höre diese, von kreischenden Nasenstimmen gegrölt, begleitet von tölpelhaften Stümperungern, und schimpfe nicht.” – Sebastian Hensel (szerk.): *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1995, 290.

35 „...das schlimmste Streben nach Effect, das Liebäugeln mit der Masse”. A zeneszerző 1846. május 9-én kelt leveléből idézi Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J. J. Weber, 1872, 269.

36 A maga *alla marcia* karakterével ez a kórus különösen közeli rokona az Op. 53, No. 5-ös számú *Volkslied*nek – ennek fényében pedig e kompozíciót akár a korábbi, földrajzilag semlegesebb típus „retrospektív nacionalizálásaként” is értelmezhetjük.

37 Lásd a zeneszerző Eduard Devrienthez írott, 1845. április 26-i levelét: Devrient: *Meine Erinnerungen*, 251.

38 Amint korábbi időrendi áttekintésünkben is kitértünk, a toposz teljesen kifejelett formájában éppen a *Wartend*-ben jelenik meg első ízben a Mendelssohn-életműben. Az *Im Herbst* közvetlen előzménynek tekinthető, hiszen itt maga a zenei fordulat már mintaszerű formában bukkan fel, a szöveg asszociációi azonban még kevésbé egyértelműek („Ach, wie schnell die Tage fliehen”); a „svájci” vonósszimfóniascherzo és az *Erntelied* pedig valamelyest távolabbi rokonoknak tűnnek mind a zenén kívüli asszociációk (egy lakodalmas tánc, illetve egy egyházi ének), mind a zenei megvalósítás tekintetében (hiszen mindkettő feltűnően hosszan időzik a párhuzamos dúrban a mollba való gyors visszatérés helyett).

## VI.

Mindezek után végre visszatérhetünk első és legfontosabb példánkhoz, a *Hebridák-nyitány*hoz, hogy megvizsgáljuk annak lehetséges kapcsolatát Mendelssohn egzotikus-historikus toposzával. Egy 1994-ben tartott előadásában James Webster részletesen elemezte a művet, és megfigyelései olyan gondosan összegzik annak legfontosabb tonális furcsaságait, hogy szövegét érdemes hosszabban is idéznem:

A két fő hangnem – a tonikai h-moll és a párhuzamos D-dúr – rendkívüli módon fonódik egymásba mind egy-egy rövidebb szakaszon belül, mind pedig a nagyformában. A főté-mában például a D-dúr akkordot a 3. ütemben a csellók jellegzetes, emelkedő motívuma emeli ki, amely, mint közismert, nem csupán a főmotívumból ered megfordítással, de megelőlegezi a D-dúr „melléktémát” [...]. Mi több, a h-moll még a melléktéma-területen belül is háromszor tér vissza tonikaként: magában a melléktémában (52. sk. ü.), aztán a zárótémát előkészítő hangulatos pianissimo megjelenésekor (70–73. ü.), végül a zárótéma-terület csúcspontján (84.-sk. ü.). Ezzel szemben a visszatérés, illetve a kóda néhány szakasza ismét a D-dúrt emeli ki: a 3–4. ütem ellenmotívuma négy taktusnyíra duzzad (184–187. ü.), és a rezek fanfárjával gazdagodik, a melléktémához való átvezetésben váratlanul ismét felbukkan a D-dúr dominánsseptim-akkordja (197. ü.), a kóda három csúcspontja közül pedig a legnagyobb nem az első vagy az utolsó h-mollban (226–231., ill. 255–260. ü.), hanem a középső D-dúrban (234–236. ü.).<sup>39</sup>

Minthogy a *Hebridák* Mendelssohn egyik legnépszerűbb – s még a komponista legelszántabb kritikusai által is elismert – műve, aligha indokolt azzal érvelnünk, hogy a moll alaphangnem és párhuzamos dúrjának efféle „egybecsődása” az ifjú zeneszerző bizonytalankodásának jele volna. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy ebben az esetben egy rendkívüli és nagyon is tudatos kompozíciós kísérlettel állunk szemben, amelynek keretében a zeneszerző – ekkorra már alaposan „bejárattott” tonális toposzának újabb kiaknázásaként – a párhuzamos dúrral nem kontrasztáló, hanem azzal éppen hogy teljesen egyenrangúan elkeveredő moll hangnemet választott a nyitány alapjául. *Lisbeth dalának* korábbi elemzése alapján elmondhatjuk, hogy ez a gondolat ekkortájt semmiképp sem állhatott távol Mendelssohntól; éppen a *Hebridák* esetében pedig ez a hipotézis egyúttal meggyőző magyarázatot kínálhat az elsőre azon két formai paradoxon közül, amelyet Webster ugyancsak

39 „Die zwei Haupttonarten, die Tonika h-Moll sowie die Parallele D-Dur, verflechten sich in ungewöhnlicher Weise, sowohl in kurzen Passagen als auch in der Großform. Im ersten Thema beispielsweise wird der D-Dur-Akkord in T. 3 durch ein besonderes, aufsteigendes Motiv im Cello betont, das bekanntlich nicht nur vom Hauptmotiv durch Umkehrung abgeleitet ist, sondern das 'zweite Thema' in D-dur [...] vorwegnimmt. Darüber hinaus wird h-moll selbst im Seitensatz dreimal tonikalisiert: eben im zweiten Thema, T. 52f.; dann beim Eintritt des stimmungsvollen pianissimo, T. 70–73, das zum Schlußgruppe führt; endlich am Höhepunkt der Schlußgruppe, T. 84f. Umgekehrt betonen einige Passagen in der Reprise bzw. Coda wieder D-Dur: das Gegenmotiv aus T. 3–4 wird auf vier Takte verlängert (T. 184–187) und durch eine Fanfare in den Blechbläsern bereichert; in der Überleitung zum Seitensatz tritt der Dominantseptakkord von D-dur unerwartet noch einmal auf (T. 197); und in der Coda ist der größte von den drei Höhepunkten weder der erste noch der letzte in h-Moll (T. 226–231 bzw. 255–260), sondern der mittlere in D-Dur (T. 234–236).” – James Webster: „Ambivalenzen um Mendelssohn: Zwischen Werk und Rezeption”. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*. Szerk. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997, 257–278.; ide: 274.



felelőleg. Amennyiben a h-moll ezúttal egyenrangú alternatívaként, mintegy a maga fényesebb arcaiként „foglalja magába” a párhuzamos dúrt, a hagyományos „átvezetés” (amelynek funkcióját a 27–46. ütemek első látásra sikertelenül próbálják betölteni) feleslegessé válik: a D-dúr minden különösebb előkészítés nélkül is megjelenhet a melléktémával – amint az a mű imént felsorolt számos (és egy szonátaformára alapozó elemzés számára: váratlan) pontján is történik. A Webster által említett másik zavarba ejtő mozzanat – a D-dúrnak a kidolgozási rész közepén való, a melléktéma töredékeivel összekapcsolt újabb felbukkanása (123–130. ü.) – pedig talán ugyancsak a kétarcú tonalitásból eredeztethető: minthogy a h-moll és a D-dúr, mint az már az első ütemekben világossá válik, ezúttal szokatlanul egyenrangú viszonyban áll, a kidolgozásba rejtett tonális meglepetés formájában az utóbbi is megkaphatja a maga külön, jelzészzerű visszatérését.<sup>40</sup>

E két szokatlan formai megoldás hatása persze semmiképp sem választható el a mű közvetlenebbül programatikus vonásaitól sem. A Janus-arcú tonalitás használata nem csupán a toposzra való utalás folytán programszerű, de egyszerűen tökéletesen illusztrálja az örökké változó, mégis mindig mozdulatlan tengert. Így például az az emlékezetes pillanat, amikor az addigi tonika a melléktéma belépésével „egyszerűen beleolvad az új hangnembe”,<sup>41</sup> mintha a jelenet folyamatosságának illúzióját teremtené meg; „azt az érzést, hogy a táj és a tenger képe valójában nem változott, csupán a megvilágításuk”.<sup>42</sup> S hasonlóképp, a D-dúr váratlan stabilitása a kidolgozási rész közepén, illetve az ezt követő „aláhullás” G-dúrba ellenállhatatlanul idézi elénk a varázsos képet, amint „a nap rásüt a nyugodt tengerre”.<sup>43</sup>

A *Hebridák* megragadó tájfestő effektusai sajnos többnyire elvonták a figyelmet a zenei szerkesztés kevésbé feltűnő rétegeiről. Pedig csak utóbbiak feltárása nyomán érthetjük meg teljes mélységében a nyitány tökéletes programszerűségét, s ismerhetjük fel e mű radikalizmusát, amely éppen hangnemi tekintetben talán még túl is mutat az első ütemek sokat emlegetett h–D–fis akkordsorán. Mint Todd megemlíti, a *Hebridák* alighanem Mendelssohn legmonotematikusabb szonátaformája<sup>44</sup> – még ha ez 1830 táján már nem számíthatott is rendkívüli újításnak. Csakhogy e

40 Webster másként értelmezi e formai megoldást (*Ambivalenzen*, 75.): szerinte az expozíció voltaképpen csak ezzel a D-dúr témareminiscenciás szakasszal zárul le. Bármelyik interpretációt részesítjük is azonban előnyben, a 96. ütem visszatérése mindenképpen újabb, váratlan visszaesést jelent a párhuzamos dúrból h-mollba.

41 „...the old tonic simply melts into the new key”. – Vitercik: *The Early Works*, 193.

42 „...a sense that the landscape and seascape have not really changed, but only their lighting”. – Thomas Grey: „The Orchestral Music”. In: *The Mendelssohn Companion*, 395–533.; ide: 472.

43 „...the sun shines onto the plain sea”. – Webster: *Ambivalenzen*, 275. – Figyelemre méltó, hogy e D-dúrt nem csupán követi a G-dúr, hanem előbbi harmónia – mintegy előkészítve az „alászállást” – már korábban is többször váltakozik a g-moll akkorddal: első ízben egy *d* orgonapont felett (119 sk. ü.), majd immár a basszust is g-re mozdítva (123. sk. ü.). Jóllehet a g-moll kisterce némiképp aláása a D-dúr akkord stabilitását (azt sugallva, hogy az végső soron csupán dominánsa a rákövetkező hangnemnek), ezt a szakaszt mégis kézenfekvő a párhuzamos dúrt annak szubdominánsával megerősítő korábbi dalpéldáink (jelentősen kibővített) rokonának tekintenünk.

44 „...the *Hebrides* arguably offers Mendelssohn’s most monothematic conception of sonata form”. – R. Larry Todd: *Mendelssohn: The Hebrides and other overtures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 64.

művel kapcsolatban, mint láttunk, éppily joggal beszélhetünk Mendelssohn „legmonotonálisabb” kompozíciós stratégiájáról is. A szonátaforma sokat emlegetett dualizmusa tehát ezúttal egyidejűleg kérdőjeleződik meg mind tonális, mind tematikus szempontból, ezáltal a legmélyebb programatikus szinten érzékeltetve a cím sugallta civilizálatlan, „primitív” hangulatot. Aki tehát a *Hebridákban* csupán egy szirtekkkel, hullámokkal és sirályokkal tarkított tájképet lát, alighanem éppen Mendelssohn zeneszerzői ambíciójának legjava felett siklik el gyanútlanul.

---

## ABSTRACT

---

BALÁZS MIKUSI

### MENDELSSOHN'S „SCOTTISH” TONALITY

---

Several of Mendelssohn's minor-mode songs, duets, and choral songs feature a peculiar tonal move: a sudden shift takes us to the relative major (without a „modulation” proper), but the opening minor key soon returns equally abruptly (via its V). Closer examination of these pieces suggests that the composer used the major-mode excursus as a topos, whose associations include the ideas of farewell, wandering and distance (the latter both in the geographical and chronological sense, in accordance with the shift's quasi-modal – thus equally exotic and archaic – character). I suggest that this topos may have influenced the tonal structure of at least three large-scale Mendelssohn compositions, all of which are closely related to the same exotic and historical ideas. In the *Hebrides* overture the relationship between the primary B minor and the secondary D major is (for a sonata-form movement) exceptionally equal: rather than acting as sharply contrasting tonal areas, they almost appear as two sides of the same key. The first-act finale of the unfinished opera *Die Lorelei* elaborates on the original topos in another way: the E-minor – G-major kernel is extended in both directions, resulting in a chain of third-related keys, which eventually takes us back to the opening E level (now turned into major). In the light of this example, the (less complete) third-layered tonal structure of the „Scottish” Symphony may also be understood as growing out from the same miniature song topos.

*The present text is a translation of the author's „Mendelssohn's »Scottish« Tonality?», 19th Century Music, vol. XXIX No. 3 (Spring 2006), 240–260.*

---

**Balázs Mikusi** holds a PhD from Cornell University (Ithaca, NY), and has been Head of Music at the National Széchényi Library, Budapest, since January 2009. Previously he studied musicology at the Liszt Academy of Music, and held Fulbright and DAAD fellowships, among others. His scholarly interests are wide-ranging, but vocal music from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries plays a special role – he has published several articles about the music of Joseph Haydn (*Eighteenth Century Music, Journal of Musicological Research, Ad Parnassum, Studia Musicologica*) and Mozart (*The Musical Times, Mozart-Jahrbuch*), as well as an essay on Schumann's „exotic” works (*The Musical Times*). He is also author of a larger study on Bartók's Scarlatti reception (*Studia Musicologica*).