

Frigyési Judit

A győztesektől hátrahagyva

A templomi zene ígérétének mendelssohni visszavonása

Az egyik első előadás, amelyet még gimnazista koromban Dobszay tanár úrtól hallottam és amely kitörölhetetlen nyomot hagyott bennem, Mozart g-moll vonósnégyesének (K. V. 516) elemzése volt. Dobszay abban az időben a hatodik kerületi zeneiskolában tanított, és bár nem ott laktam, bejártam legendás zeneirodalom-óráira. Az előadás lényege annak a tézisnek a bizonyítása volt, hogy, ellentétben az általánosan elfogadott nézettel, Mozart drámai, sőt tragikus alkat volt és zenéje nem „könnyű zene”.

Frigyési Judit zenetörténész, etnomuzikológus (Jeruzsálem), a Tel-Aviv-i Bar Ilan Egyetem Zenei Tanszékének docense.

Ma már nehéz elképzelni, hogy nem is olyan régen Mozart művei kedves, andalító zenének számítottak. Hasonló volt a sorsa egy sor más zeneszerzőnek. Néhány évtizede Haydn sokaknak még „lakáj” volt, aki szolgálalkú, fényesre suvickolt zenét írt. Schubert: édeskés, kislányoknak való muzsika. Dobszay órájához hasonló hatással volt rám Sólyom tanár úr¹ egyik előadása, amelyen Chopin cisz-moll noktürnjét (Op. 27. No. 1) elemezte. Az előadás után hazafelé menet hosszan vitattuk, engedjük-e megfertőzni magunkat Chopintól, akit korábban guszustalanul szentimentálisnak tartottunk. Ebben az időben komoly zenész Verdi népszerű operáit egy vállvonással elintézte, és Puccini szóba sem jött. E szerzők mindegyikének hasonló sorsa volt: óriási közönségsikerük volt, azonban ennek ellenére, vagy talán éppen ezért, a zeneértők szemében „könnyűűnek” számítottak. Minél „komolyabbnak” és műveltebbnek tartotta magát egy zenész, annál kevésbé fogadhatta el ezeket a zenéket.

Bár az elmúlt negyven év alatt a helyzet valamelyest megváltozott (akit érdekel e változás története, annak érdekes olvasmány a Grove's lexikon kötetei az 1910-es második kiadástól napjainkig), van egy zeneszerző, aki a mai napig sem lépett be a zeneértők fejében épített pantheonba: Felix Mendelssohn. Mendelssohnt szeretni ma sem vall jó ízlésre. Sok baj van Mendelssohnnal. Először is gazdag volt, ami azt kell, hogy jelentse, hogy nem volt semmi gondja, nem szenvedett, és aki nem szenved, az nem tud mély zenét írni. Másodszor: zsidó volt, pontosabban, ami még ennél is rosszabb: zsidó, aki megpróbált keresztény lenni. Természetesen ma senki nem mondaná ki hangosan, hogy Mendelssohn zenéje a zsidósága miatt nem jó. De a Mendelssohnt támadó kritika a XX. század folyamán és még ma is azokat az érveket hozza fel zenéje ellen, amelyekkel Wagner vádolta Mendelssohnt mint zsidó zeneszerzőt.² Wagner

¹ Sólyom György zenetörténész (1922–2005).

² Richard WAGNER: „Das Judenthum in der Musik”. Wagner ezt az írását először 1850-ben a *Neue Zeitschrift für Musik*-ben álnéven jelentette meg. A cikk újra megjelent 1869-ben kibővített változatban

szerint egy zsidó zeneszerző —vagyis Mendelssohn— bármennyire próbálkozik is, sosem lesz képes a keresztény érzések mélységébe behatolni. Egy zsidó zeneszerző legjobb esetben is csak „jó kisfiú” marad: megpróbálja utánozni a nagy zeneszerzőket, de ez nem fog sikerülni neki. Wagner szerint Mendelssohn nem „belülről”, a saját érzéseit komponálja, hanem azt, amiről azt hiszi, hogy sikere lesz. Az effajta zenét élvezzi a tanulatlan közönség, komoly zenészt azonban bosszant és untat.³

A zenetudomány utóbbi húsz évében kevés kérdés váltott ki olyan heves vitát, mint a „Mendelssohn-ügy”. A *Musical Quarterly* lapjain hónapokon keresztül jelentek meg cikkek és válaszcikkek,⁴ s mára több, Mendelssohnt újraértékelő könyv látott napvilágot, amelyek szinte mindent megkérdőjeleznek, amit Mendelssohnról korábban gondoltunk.⁵ A Mendelssohn-recepciót tárgyaló írások között Leon Botstein cikke máig is alapvető.⁶ Botstein végigköveti, miként hatott Wagner kritikája Mendelssohn műveinek utóéletére, és miként alakult ki egy olyan helyzet, amelyben képzett zenészek és zenetudósok mint elfogadott tényt vagy mint saját személyes meggyőződésüket hangoztatnak olyan kritikái „megfigyeléseket”, amelyek véletlenül pontosan megegyeznek Wagner bírálatával.

Wagner kritikájának egyik központi tétele, hogy Mendelssohn „utánzó” művész. Kiválóan megtanul és használ bizonyos fordulatokat, de mindez üres fogás — Mendelssohn kívülről marad a zenén, amelyet komponál. Ezzel a gondolattal a háttérben szeretném a továbbiakban megkíséríteni Mendelssohn negyedik a-moll szimfóniája („Skót”, Op. 56, 1841–1842) lassú bevezetése egy részének vázlatos elemzését.

Wagner neve alatt. A szöveg megtalálható: http://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_%281869%29

³ Jellemző erre Bartók Mendelssohn-képének változása. Mint Bartók maga írja, gyerekkorában óriási hatással volt rá Mendelssohn hegedűversenye. Hogy ez a hatás nem múlt el, azt láthatjuk abból, hogy a gyerekkori emlék után sok évvel komponált hegedűverseny és az élete végén írt harmadik zongoraverseny Mendelssohn hegedűversenyének kezdetét idézi. Mikor Bartók a Zeneakadémiára került, szükségét érezte, hogy mentesse korábbi „gyerekes” ízlését, és leszögezzé, hogy felnőttként már untatja ez a darab. Ld. Csíkkarcfalváról 1907. július 27-én írt levelét in *Béla Bartók's Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Ed. Paul SACHER. Basel 1979. 4. dokumentum.

⁴ A *Musical Quarterly* 1998–1999-es számaiban folyamatosan jelentek meg cikkek Mendelssohnról, és elsősorban Mendelssohn zsidóságáról Botstein, Steinberg, Sposato és mások tollából.

⁵ Mendelssohn újraértékelése voltaképpen Werner könyvével indult meg a hatvanas években. Mendelssohn életének és műveinek és a Mendelssohnnal foglalkozó irodalomnak átfogó tárgyalása Larry Todd közelmúltban megjelent életrajza. A legizgalmasabb új könyv azonban nem zenetudós, hanem pszichológus munkája: Mary Allerton-North Mendelssohn-életrajza. Ld. Eric WERNER: *Mendelssohn. A New Image of the Composer and his Age*. New York 1963; ²1980; Larry TODD: *Mendelssohn — A Life in Music*. Oxford University Press, Oxford — New York 2003; Mary ALLERTON-NORTH: *Mendelssohn — The Caged Spirit. A New Approach to the Composer and His Family*. Prestige Press, Kent (UK) 2008.

⁶ Leon BOTSTEIN: „The Aesthetic of Assimilation and Affirmation. Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn”, in R. Larry TODD (ed.): *Mendelssohn and His World* (Princeton University Press, Princeton 1991). 5–42.

Andante con moto *m.m.* ♩ = 72

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

I II in C
4 Corni

III IV in E

2 Trombe in D

Timpani in A-E

Andante con moto *m.m.* ♩ = 72

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
e Contrabasso

Mendelssohn 1829-ben, a skóciai Holyrood Palace-ban tett látogatása után vázolta fel azt a dallamot, amelyet később a szimfónia nyitódallamaként használt.⁷ A dallam moll kvartszekszttel indul, az alsó kvintről kanyarodik az alaphangra, majd onnan a terc érintésével hullik vissza a tonikára, és onnan újra nyit a szekund hangra. Mendelssohn többszöri próbálkozás után úgy döntött, hogy félreteszi a témát. Úgy tűnik, e dallam szimfonikus kifejtése olyan feladat volt neki, amelyre akkor még nem volt felkészülve. Szórványos vázlatok maradtak fenn a harmincas évekből, de csak 1841-ben tért vissza a szimfónia ötletéhez, akkor viszont aránylag rövid időn belül elkészült a mű.

⁷ Douglass SEATON: „A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohn’s ‘Scotch’ Symphony”, *Journal of the American Musicological Society* XXX (1977) 129–135; TODD: *Mendelssohn — A Life in Music*, 431–434.

Thomas Grey epikus ének előjátékának, egy erkölcsi méltósággal teli múlt felidézésének érzi ezt a témát.⁸ A lassú bevezetés első 16 üteme valóban úgy hat, mintha idézet volna, egy régműltből felbukkanó emlékkép. Ezt az érzetet kelti a dallam szimmetrikus (4+4, 4+4) szerkezete, a világos frázisok, a piano dinamika, a korálszerűen homofon harmonizálás, a pontozott ritmus vonulást idéző hangulata és az, hogy a téma teljesen zárt. Megerősíti ezt az érzést a hangszerelés is. A téma első felét a fafúvósok mutatják be, és fafúvós hangszín uralkodik a második részben is. A fafúvós kórust a kürt egészíti ki, tehát az a hangszer, amelynek asszociációs köre a távolság érzetét kelti (vadászkürt, erdő, jeladás a messzeségből). Ez a hangszín —fafúvós kórus, illetve kürt— a távolit vagy a múltat megjelenítő toposzá vált a romantikus zenében, amelyre jellegzetesen személyes hang válaszol. Jó példa erre a toposzra Schumann a-moll (op. 54.) zongoraversenyének kezdete (ahol a fúvós kórus egyébként dallami rokonságot is mutat Mendelssohn témájával).⁹ Egy másik példa Brahms B-dúr (op. 83.) zongoraversenyének indítása: itt magányos kürtszignálra érkezik a zongora bensőséges válasza. (Ennek a toposznak az utólete Berg hegedűversenyében a fafúvós korálidézet, amellyel a szólóhegedő mintegy párbeszédet folytat.)¹⁰

A Skót szimfónia kezdetében azonban, bár a toposz világos, távol és közel összemosódik. A dallam, a textúra és a hangszerelés beleillik a „távoli és régi” toposzba, azonban olyan elemek járulnak ehhez, amelyek bevonják a témát az „itt és most” világába. A fúvóskarhoz az osztott brácsák, majd a dallam második felében a csellók és bőgők társulnak. Az „objet trouvé”-t így személyessé teszi a hangszín: a fúvóskórusból kiemelkedik az oboa panaszos hangja, és bársonyos háttérrel ad a korálnak a brácsa, majd a cselló és a nagybőgő. A személyes hangot erősítik meg az előadói jelek: az érzékeny dinamikai változások és két ponton egy-egy sforzato. Lényeges az is, hogy a dallamnak, legalábbis az első két frázisban igen gyenge basszus szólama van, viszont a témán keresztülvonul a kürtök domináns orgonapontja. A gyenge basszus és a fanfárszerű domináns orgonapont olyan érzetet kelt, mintha „volna valami a levegőben”. Hasonló rejtett ellentét a háromnegyedes metrum, a koráلتextúra és az indulószerű ritmusképlet egymásba vetítése is. Ebben az egyébként kiegyensúlyozott dallamban van valami nyugtalanító, mintha a dolgok nem volnának egészen világosak, mintha volna a háttérben egy elintézetlen ügy.

⁸ Thomas GREY: „Tableaux vivants. Landscape History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music”, *19th-Century Music* XXI (1997/1) 38–76.

⁹ Schumann tétele „allegro affettuoso” virtuóz zongora-előjátékkal kezdődik, és csak ezt követi a fafúvós kvázi-korál, amelyre a zongora a korál a megismétlésével válaszol (mintha csak emlékeztetné magát, ízelgetné az emlék hangulatát). Ezek után, mintegy a lélek mélyéből szakad fel a zongora (és a hegedűk) halk, de szenvedélyes dallamárama.

¹⁰ Mindezek a példák Mendelssohn szimfóniájánál későbbiek, és nincs kizárva, hogy a toposz modellje éppen ez a szimfónia volt.

Az alatt a több mint egy évtized alatt, amely a téma felvázolását a szimfónia komponálásától elválasztja, Mendelssohn nem feledkezett meg erről a dallamról. Néhány évvel a vázlat után, 1832-ben ezt a témát használta Die erste Walpurgisnacht (Op. 60.) vihart lefestő bevezetése főtémájaként. Larry Todd figyelte fel először erre az azonosságra, hogy tudniillik Mendelssohn azonosította „Goethe Harz hegységbeli középkori druidáit skót rokonaikkal”.¹¹ A téma tehát a druidák témája, a druidák viszont, mint tudjuk, a zsidóság metaforája volt Mendelssohn-nál — a zsidóké, akik, mint Goethe druidái, nem képesek megtagadni vallásukat.

A moll kvartszeksztet körülíró emelkedő-ereszkedő dallamfordulat az askenáz zsidó szertartás nagyünnepi liturgiájának jellegzetes motívuma, mintegy „névjegye” a zsidó nagyünnepi dallamoknak. XVIII. századi kottás forrásokból tudjuk, hogy ezek a dallamok és motívumok a század végén már „ősinek” számítottak Németországban. Nem tudjuk, vajon ismerte-e Mendelssohn e dallamokat, és még ha ismerte is, tudta-e, milyen mély jelentésük van a zsidó liturgiában. A Mendelssohn-kutatók megegyeznek abban, hogy mivel Mendelssohn sehol nem említi leveleiben, hogy zsinagógában járt volna, valószínűleg nem hallott soha zsidó szertartást és nem tudott semmit sem a zsidó liturgiai zenéről. A helyzet azonban nem ilyen egyértelmű. A XVIII. és XIX. században nemcsak az asszimilált zsidók, hanem sok nem-zsidó zenész és értelmiségi is ismerte valamelyest a zsinagógai dallamokat. Liszt, Hanslick, Eliot és mások lelkesen írtak a zsinagógában átélt zenei élményeikről, és Schumann *Neue Zeitschrift für Musik*-ja recenziót közölt Hirsch Weintraub kántor zsinagógai dallamokat tartalmazó kottás gyűjteményéről. Mindenesetre elgondolkoztató, hogy Mendelssohn éppen ezt a dallamot választotta a druidák-zsidók jellemzésére.¹²

Nem kevésbé gondolatébresztő e dallam egy másik felhasználása: hasonló moll kvartszekszt dallammal kezdődik Mendelssohn 1830-ban „Mitten wir im Leben sind” szövegre komponált vallásos kórusa (op. 23. no. 3). Mendelssohn ezt a templomi kórust tekintette egyik legjobb egyházi művének.¹³ E darab különlegesen sötét és szenvedélyes, stílusa nem Bachot követi, hanem teljesen egyéni, és a szöveg értelmezése is eredeti és szokatlan. A darab csúcspontja voltaképpen egy kérdés: az „igaz hit” megtalálásának és létezésének kérdése. Nem véletlen, hogy Brahms ezt a művet, amely a vallás — az igaz vallás — kérdését veti fel szenvedélyesen egyéni megfogalmazásban, a legnagyobb egyházi művek között tartotta számon.¹⁴

¹¹ TODD: *i.m.* 431.

¹² Eduard Hanslick cikke (a *Neue Freie Presse* 1866. március 13-ai számában) megjelent modern kiadásban: Hanoch AVENARY (hrsg.): *Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit. Eine Dokumentation*. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen (Austria) 1985. 144–146; Ferenc LISZT: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Librairie Nouvelle — A. Bourdilliat. 1859; 2. kiadása: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1881. 74–75., a zsinagógai szertartás leírása George ELIOT „Daniel Deronda” című regényében (1876).

¹³ A „Mitten wir im Leben sind” „wohl eins der besten Kirchenstücke, die ich gemacht habe, und brummt bös, oder er pfeift dunkelblau”, írta Mendelssohn Fanny-nak 1830. november 22-én.

¹⁴ TODD: *i.m.* 241.

A dallamban rejlő üzenet nem került el Wagner figyelmét sem. Ez a magja a Walkür „halál”-motívumának, annak a motívumnak, amellyel Brünnhilde köszönti a második felvonásban a csata előtt Siegmundot. A jelenetben a dallam megelőzi a halálos ítélet kimondását, valójában nem is halálmotívum, inkább a halál előérzetének motívuma. Ami még fontosabb azonban: e halálmotívum nem kelti a félelem érzetét. A szomorúság hangja ez a dallam — azé a szomorúságé, amely felismeri egy teljes és gazdag élet beteljesülésének lehetetlenségét. Wagner tökéletesen értette Mendelssohnt.

Mendelssohnak sokkal több volt ez a dallam, mint tematikus ötlet. Egy év-tizeden keresztül kereste a téma helyét: hol a druida-zsidósággal azonosította, hol a kereszténységet és zsidóságot egybefoglaló vallásos hitvallás (kérdés) kifejezésének tekintette. Igazi mélységét azonban a szimfóniában fejtette ki. Ezzel a kifejtéssel viszont szinte visszavonta azt a hitet, amelyet a „Mitten wir” kórusban, még ha csak remény formájában is, kimondott.

Térjünk vissza a lassú bevezetéshez! A kvázi-korálidézet után megszólal, a darabban először, a hegedűkar. A hegedűk kilenc ütemen keresztül (17–25) tartó unisono hangszeres recitatívja kíséret nélküli, csak a korál dallamfoszlányai hangzanak fel a háttérben.¹⁵ Bár az emberi hang megszólalása az „emlékkép” után, mint láttuk, romantikus toposz, ez a vallomásszerű, panaszos-szenvedélyes „én”-kitörés, hirtelen dinamikai váltásokkal, több oktávon keresztül végigvágató, szinte kontrollálatlanul burjánzó futamokkal — ez a végletesen közvetlen és személyes kitárulkozás váratlan, és a hallgatóban csaknem kínos érzést kelt. Ez az egzaltált és túlzó dallam szinte azt a karikatúrát juttatja eszünkbe, amellyel a zsidók „beléptek” az európai koncertéletbe: a karikatúra bal oldalán egy kiegyensúlyozott, jól öltözött keresztény énekest, míg jobb oldalán egy görnyedt hátú, a kifejezéstől megfeszülő zsidó énekest ábrázol. A zsidó énekes fölött egy több oktávokon keresztül fel-le ugráló értelmetlenül virtuóz dallam kottája látható.¹⁶

A következő formai egység még rejtélyesebb.¹⁷ Mindössze együtemnyi átvezetés után, a recitatív menetelő dúr témában folytatódik (A = 32. ü.), amely a szimfóniát indító koráldallam első motívumának dúr változata. Az eddigi áttört textúrát nehézkes és túlsúfolt textúra és hangszerelés váltja fel. Szinte minden ütemben új témaindítást hallunk, a témák azonban két ütemen belül eltűnnek. Ez az álpolyfónia azt a hatást kelti, mintha újabb és újabb tömegek csatlakoznának egy menethez. Az összhatás azonban mégis üres. A hangnemek

¹⁵ Érdemes megjegyezni, hogy a hegedű figuratív dallama voltaképpen a koráltéma parafrázisa.

¹⁶ Thomas Rowlandson (1756–1827) karikatúrája 1803-ból a kor két énekesét, a keresztény Charles Incedont és a zsidó John Brahamot ábrázolja. A híres plakát, a Jewish Theological Seminary of America gyűjteményéből, számtalan kiadványban jelent meg. Megtalálható többek között a „The Jew as Other — A century of English Caricatures” honlapon: <http://www.jtsa.edu/prebuilt/exhib/jewoth/11.shtml>

¹⁷ Érdemes megjegyezni, hogy a hangszeres recitatív szinkópás „síró” motívumban folytatódik (26–29. ü.), tehát megint egy ismert toposzban, amely azonban szintén túl korán jön. Hogyan éreztünk ilyen gyorsan a siratáshoz, és mit sirat ez a zene voltaképpen?

gyorsan, szinte moduláció nélkül követik egymást F-dúrból, G-, majd B-dúrba. A téma utolsó, B-dúr belépésének kezdetekor a brácsa és a második hegedű fortissimo tremolóban robban ki, míg a többi hangszer csaknem teljesen homofon textúrában fortissimo harsogja a pontozott ritmusú menetelő motívumot, amely két ütem után monumentális B-dúr akkordba torkollik. Elérkeztünk a csúcsponthoz *à la Beethoven* (43–46. ü.).

E rész stílusa és hangulata zavarba ejti a hallgatót és az elemzőt: nem hangzik hitelesnek és őszintének. A múltat idéző szomorú kezdet és a szenvedélyes személyes recitatív után megmagyarázhatatlan, hogyan kerül ide egy győzelmes tömeg menetelését megragadó zenei freskó. Az előkészítetlen csúcspont ügyetlen Beethoven-utánzatként hat. Az egész rész olyan, mintha egy másik darabból lenne „beemelve”.

Hősünk, aki korábban recitatívban panaszkolta fájdalmát, együtt menetel a tömeggel: a hegedű síró figurációi a menetelő zene kíséretébe beleszöve folytatódnak. A B-dúr csúcspontnál e figuráció a csellókhoz és a bőgőkhöz kerül, és az első hegedű teljesen a tömeg részévé válik. A győzelmi ütemeket a hegedűk vezetik a kvartszekszt körülírása után a B-dúr akkordhoz, míg végül a dallam fennakad a domináns F hangon.

És ekkor különös dolog történik. Mintha elszakadna a film: a kép eltűnik. A csúcspont nincs „lereagálva”. A zene egy ütemen keresztül mozdulatlanul áll a B-dúr fortissimo akkordon, majd hirtelen abbamarad. Mintha a tömeg befordult volna a sarkon, hogy örökre eltűnjön a szemünk elől. Az akkord F hangja a levegőben marad: a fuvola, klarinét és a hegedű elfelejtett a felvonulókkal menni. Végül csak a magányos hegedű hangját halljuk, amint a kitartott F-ről a B-dúrt körülírva két oktávon keresztül leereszkedik és a B-dúrt mintegy nápolyi akkordként értelmezve belezuhan az *a* hangba. És ebben a pillanatban felhangzik a háttérből a szimfóniát indító *a*-moll koráldallam.¹⁸

Ennek a zenei folyamatnak a története olyan világos, hogy szinte nem is szükséges szavakkal leírni. A győztesek elvonultak és valakit, aki közéjük tartozott (vagy legalább azt hitte, hogy közéjük tartozott), otthagytak. Valaki —Mendelssohn— kiesett a nagy játszából, és nem maradt más neki, mint visszazuhanni a közösséghez tartozás álmából a magányba és egy távoli múlt emlékébe.

A Skót szimfónia lassú bevezetése Mendelssohn kulcsdarabja. A legmegrázóbb nem a történet, hanem az elmesélés módja. Mendelssohn művészetének legerősebb technikái valóban azok, amelyekre Wagner zseniálisan ráértett: az, hogy nem fél egyszer túlzottan direkt és nyílt, máskor pedig „hamis” lenni. Mendelssohn zenéjében nem az a nehéz, hogy kifinomult és tetszetős, hanem éppen ellenkezőleg, az, hogy időnként ledönti a válaszfalat, amelyet minden művész felhúz önmaga és a közönség közé. Mendelssohn zenéje olyan —és érzésem szerint szándékosan olyan—, mint azé az emberé, aki állandóan rejtőzik,

¹⁸ Helyhiány miatt nincs lehetőség a bevezetés további részének elemzésére, habár az értelmezés teljességéhez döntő volna a visszatérés variáns megoldásaira kitérni.

állandóan formák mögé bújik, mert tudja, hogy ha elmondaná az igazat, nem értenék meg. De egyszer-egyszer, kivételes pillanatokban, hirtelen lerántja a maszkot, és akkor hirtelen szembekerülünk valami nyers, zavarba ejtően őszinte fájdalommal. Mikor közelebb megyünk a darabhoz, mikor újra és újra meghallgatjuk, akkor megértjük, hogy voltaképpen a maszk sosem volt tökéletes. Szinte minden pillanatban volt valami zavaró, még a legharmonikusabb részekben is volt valami, ami elárulta, hogy voltaképpen egy másik és sokkal mélyebb történetről van szó, mint amelyet a felszín elmesél.

A másik mendelssohni technika —és véleményem szerint ez is szándékos és tudatos—, hogy bizonyos részek hamisnak tűnnek. A fent elemzett szimfónia-bevezetésben döntő, hogy a hősi menet zeneileg és drámailag „rossz”. Nem úgy rossz, hogy kifejezetten kompozíciós hibák volnának benne, hanem úgy, hogy primitív a szerkezete és nem része a zenei folyamat egészének. Csakhogy éppen ez a „rossz” a szimfónia mondanivalója. A lassú bevezetés Mendelssohnja együtt vonul ugyan a győzőkkel, de érzi, hogy ez a hősi menet elhibázott, hogy számára itt nincs hely. Ha Mendelssohn ezen a ponton egy igazán jól működő, beethoveni módra fejlesztett hihető csúcspontot komponált volna (és meg tudta volna ezt tenni), akkor a szimfóniának nem volna értelme. Olyan hősi induló ez, amelyet hallgatva rosszul érezzük magunkat.

Talán senki nem értette ezt meg mélyebben, mint Wagner, aki egész életében rosszul érezte magát abban a szerepben, amelyet játszott. Bár teljesen más okokból, mint Mendelssohn, Wagner nem kevésbé volt elveszve a világban, nem kevésbé érezte magát idegennek a környezetében. És ami még fontosabb: az idegenség-érzés mindkettőjüknek művészi inspiráció volt. Wagnernak egy életen keresztül végigvonuló kihívás, hogy igazolja magát, hogy bizonyítsa egy közösséghez (a német néphez) való tartozását. Mendelssohn egész életén keresztül kereste azt a kifejezési formát, amelyben elmondhatja, hogy minden erőfeszítés, minden próbálkozás és minden tettetés hiábavaló: idegenként jött és idegenként fog elmenni innen.

Mendelssohn zenéje azt vetíti előre, amit több mint egy évszázaddal később Paul Celan fogalmazott meg: „Megtaláljuk-e valaha azt a helyet, ahol az idegenség lakozott, ahol egy ember képes volt arra, hogy felszabadítsa önmagában az —elidegenedett— „én”-t?”¹⁹

¹⁹ „Meridian” — Paul CELAN előadása a Georg Büchner-díj átvételekor. *Selected poems and prose of Paul Celan*. (Német szöveg John FELSTINER angol fordításával.) Norton, New York — London 2001. 407.