

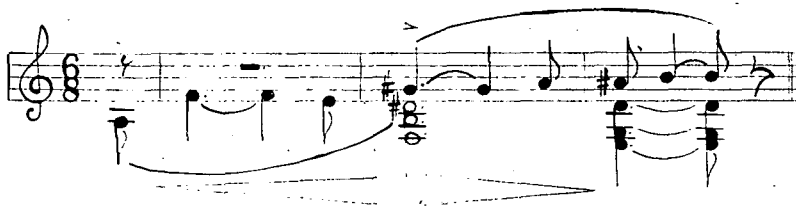
IV. MŰVÉSZET

A TRISZTÁN-AKKORD

AVASI BÉLA

A romantikus operairodalomnak talán legnagyobb hatású, legtöbbet vitatott műve a „Trisztán és Izolda”, Wagner Richardnak 1859-ben befejezett alkotása. Thomas MANN „fenségesen morbid, emésztő és varázslatos, a romantika legádázabb és legfenségesebb misztériumaiba mélységesen beavatott műnek” nevezi. [1] Az opera alap gondolata talán NOVALISTÓL ered: „A halálban a legédesebb a szerelem”. [2] SÓLYOM György szerint azonban a Trisztán zenéjénél „alig ismerünk mámorosabb, megkínzottabb kapaszkodást az élet teljes, hiánytalan áramával való konfliktusba; ...” [3] A „Trisztán-ban kétségtelenül a század minden erénye és bűne összpontosult: homály, nagyszájú pesszimizmus, görcsös önkívület, a mindent-feloldásig és elmosásig feszített kromatika, fantasztikus és kusza bozótja a modern zenekari többszólamúságnak;” — véli SZABOLCSI Bence. [4]

A romantikus zenében a kromatikának meghatározó, fő szerepe van. „Nagymértékben növeli a romantikus zene belső feszültségét, intenzitását ...” — fejtegeti KÓKAI Rezső, — majd így folytatja: „Nemcsak sajátos hangzatfűzéseket, hanem olyan új hangzatokat is eredményez, melyek a klasszikus összhangzattan szabályai szerint már csak igen nehezen, vagy alig érthetőek és magyarázhatók. Ilyen közismert „új” romantikus hangzat az ún. „Trisztán-akkord”, mely Wagner hasonló című operájának központi hangzata”.



A „Trisztán-akkord”-nak a klasszikus összhangzattan szellemében fogant magyarázatai nem kielégítőek; az akkord csak kromatikus szólamvezetés elve alapján válik érthetővé.” [5]

Ernst KURTH a romantikus harmóniákról szóló könyvében rövid összefoglalást ad a Trisztán-akkord első elemzéseiről. [6] Karl MAYRBERGER (Die Harmonik Richard Wagners. 1883.) szerint az első akkord „Zwitterakkord”. Ez a fogalom SECHTER német zenetudóstól való, s az akkord alkotórészeinek két hangnemhez való tartozását jelenti. A Trisztán-akkord *f* hangja ugyanis á-mollból, a *disz* é-mollból származik. MAYRBERGER megjegyzi, hogy „Zwitter”-akkordon olyan alterált akkordot ért, amelyik tisztán egyik hangnemhez sem tartozik. (A „Zwitter” főnév magyar jelentése: 1. korcs; 2. hermafrodita.)

Salomon JADASSOHN (Melodik und Harmonik bei Richard Wagner. 1899.) a Trisztán-akkordot és feloldásait négyzeres hangnemváltás formájában mutatja be, miközben minden dallamhanghoz egy alterált harmóniát társít. A Trisztán-zene lényegéből fakadó, messze előremutató gondolat.

Ernst KURTH az első kádencia alapformáját H⁷—E⁷ akkordfordulatban á-moll hangnem domináns zárlatában látja. Az alterációkat a kromatikus szólamvezetéssel magyarázza. A H⁷-ben (természetesen a terckvartmegfordításban) a *fisz* helyett megszólaló *f-é*-re vezet. A *gisz* szabadon belépő alsó váltóhangja *á*-nak. Ez a szólam kromatikus késleltetéssel *áisz*-on keresztül *h*-ra tart. A *disz* is kromatikus folytatódik *d*-re. [7]

WEINER Leó részletesen elemzi a Trisztán-Előjáték harmóniáit, azok funkcióit, a modulációkat s megjegyzéseket fűz az újszerű jelenségekhez. [8] Az Előjáték 2. ütemében felhangzó *f-gisz-h-disz* akkordot WEINER kétértelműnek nevezi, mert „a ténylegesen hangzó akkordot (*f-ász-cesz-esz*) a hallgató nem tudja azonnal az előzően hallott hangokkal (*á-f-é*) kapcsolatba hozni: már az *á-f* hangközről sem érzi azonnal, hogy ez a két hang vajon F-dúrakkord terce és alaphangja-e, vagy az á-mollakkord alaphangja és kvintjének váltóhangja-e? Hogy F-dúr, vagy á-moll hangnem-e, amelyben a kompozíció indul, csak a következő ütemek meghallgatása után dőlhet el; s miközben a hallgató erre a döntésre vár, hirtelen egy olyan hangtömböt (effektíve hangzó *f-ász-cesz-esz*) érzékel, mely a benne már (bár bizonytalanul) derengett tonalitást teljesen megzavarja: hogyan kerül *f-ász-cesz-esz* az *á-f-é* szomszédságába? hiszen ez, mintha *esz-moll* II.⁷-akkordja volna! De ez a bizonytalanság csak pillanatokig tart: a következő harmónia: á-moll V.⁷ már eloszlatja a bizonytalanságot, kétségtelenül á-moll hangnemben érezzük magunkat: nem: *f-ász-cesz-esz*-ről van itt szó, hanem *f-gisz-h-disz*-ről, melyben *gisz* csak beugró váltóhangja *á*-nak, a tulajdonképpeni akkord tehát á-moll hangnem bővített $\frac{4}{3}$ -akkordja: *f-á-h-disz*”. [9]

MOLNÁR Antal a Trisztán-akkordot szintén a bővített szextes terckvart egyik változatának tartja, amikor a következő romantikus zárlatra utal [10].



Az első hangzás á-moll bővített szextes terckvartja, a *gisz* váltóhang a Trisztán-akkordot szólaltatja meg.

„A kétértelmű, bizonytalan tonalitás leghíresebb példája az ún. Trisztán-akkord” — írja tankönyvében FRANK Oszkár [11], majd WEINER Leó véleményével egyetértésben ő is úgy gondolja, hogy „a szextugrásos Trisztán-motívum végén belépő akkord első hallásra *esz-moll* II.⁷-nek tűnik (*f-ász-cesz-esz*) de a folytatásból kiderül, hogy á-moll bővített terckvart akkordja: erősen hangsúlyozott, beugró váltóhanggal (*gisz*)”.

Az első három ütem szólammozgásainak hatását figyelve MOLNÁR Antal a következőket állapítja meg: „legjobban az ellenmozgás emeli ki a szólamokat. Ha az ellentétes irányú szólamok egyébként egyenrangúak, az emelkedik ki leginkább közülük, amelyik nagyobb lépésekben (nagyobb gesztusokkal) mozog. Wagner Trisztán-jában (a kezdeti) főmotívum egészen mást jelentene, ha a fölfelé áhító

kromatikával szemben nem lépne fel egyidejűleg a kísérő szólamok fájdalmas lefelé csuklása. A félzárlatba való kicsengésen kívül főleg az ellenmozgás, „a kétirányú kromatika feszültsége teszi e motívum „vágakozó” természetét, nemcsak maga a kromatika.” [12]

Közelítsünk először a hangnem problémájához! A csellókon megszólaló Trisztán-motívum első hangjai nemcsak á-moll vagy F-dúr tonalitást sugallnak, hanem d-mollt is. (A kottaábra hibás, az alsó F-kulcs helyett tenor kulcs értendő.)

The image shows a musical score for five staves, numbered 3. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music is characterized by complex melodic lines with slurs and accents, and a bass line that includes a *pp* marking. The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

Az 5. fokon való kezdés még tonálisan erősebbnek tűnik is, mint a tercről való indítás. A klasszikus műveken nevelődött hallgató tehát e három hangnemre gondolhat a Trisztán-akkord megszólalásáig. De akármelyikbe is éljük bele magunkat, az oboákon felhangzó *gisz*, valamint a klarinét és fagott *h* hangjait nem értelmezhetjük enharmónikusan *ász*-nak, ill. *cesz*-nek. A Trisztán-motívum *é* hangjával mind a *gisz*, mindpedig a *h* diatonikus hangközt alkot (nagy tercet, ill. tiszta kvartot). Az enharmónikus *ász* szűkített kvart, a *cesz* pedig bővített terc távolságra van az *é* hangtól. Az á-moll hangnem összhangzatos változatában *h* 2. fok, *gisz* 7. fok, viszont a *cesz* és *ász* a tonalitástól idegen alterált hangok. A cselló motívumzáró (ill. az angol kürt kezdő) *disz* hangja á-moll dominánsának alterált alsó váltóhangja. A barokk és klasszikus szerzők gyakran írják körül kis szekundokkal a domináns fő hangot. Ehhez hasonlót hallunk itt is a cselló *f-é-disz* menetében. Az angol kürt szólama azonban a *disz* hangot nem vezeti vissza a dominánusra, hanem lemegy annak szeptimjére (az *é* kihagyásával *d-re*). Az ilyen, elíziós jelenség is ismert a korábbi stílusok zenéjében. A *disz* helyett elképzelt enharmónikus *esz* hang az á-moll tonalitást homályosítaná a tonika domináns tiszta kvint szűkítésével. (Az egy „b” előjegyzésű d-moll és F-dúr hangnemektől az enharmónikus variáns hangok közül elsősorban a *cesz* idegen, az *ász* d-mollban elképzeltetlenné, az *esz* mindkét tonalításban gyakori klasszikus alteráció.)

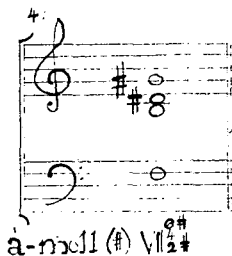
A Trisztán-motívum *f* hangját WEINER elemzése „beugró felső váltóhang”-nak nevezi, s á-moll I. fokú akkordjához tartozónak érzi tonikai funkcióval. [13] Általánosságban az *f* valóban felső váltóhangja az *é*-nek. A Trisztán-motívumban azonban az *f* dallamilag és ritmikailag sokkal jelentősebb mint az *é*, ezért itt a váltóhangértékelés megtévesztő. A valóság-hű dallamelemzés inkább kívánja azt, hogy az *é*-t súlytalan átfutó hangnak értelmezzük *f* és *disz* között. A romantikus melódiaképzés a klasszikus dallamban másodrendű hangokat (a felső- és alsó-váltóhangot) fő szerephez juttatja, a klasszikus melódiában fontos 1. és 5. fokot, például, csak mellékesnek tekinti. Ezért az első három hangra kiterjesztett I. fokú akkordjelzés, valamint a tonikai funkció megjelölése nem tükrözi a motívum zeneiségét. (Kérdéses egyáltalán, hogy az Előjáték során többször is kíséret nélkül felhangzó Trisztán-motívumot szükséges-e valamiféle elképzelt harmóniába beleerőszakolni? Az *f*-fel együtt hangzó á-moll akkord ui. már nem marad többé I. fok, hanem VI. fokú négyeshangzattá, pl. kvintszextté alakul. Amikor az *f* megszólal, a tonikai funkció is kétségesse válik, mert moll hangnemben a VI. fok inkább szubdomináns jellegű.)

A Trisztán-akkord WEINER elemzése szerint bővített terckvart, melyben a *gisz* beugró alsó váltóhang, s az akkord funkciója szubdomináns. Az ún. bővített szextes terckvart azonban csak az ütem hatodik hatodában (az utolsó nyolcadban) szólal meg, a beugró *gisz* alsó váltóhang viszont öt nyolcadon át hangzik. A *gisz* melodikusan is fontosabb, s az *á* csupán átmenő hang a kromatikusan továbbmenő szólamban. Még az akkord hangszerelése is jelzi, hogy Wagner fontosabbnak tartja a *gisz*-t, mint az *á*-t, mert előbbit két, utóbbit csak egy oboával játszatja decrescendo dinamikában. Az *f-h* tritonuszt a *gisz* alatt fagottok és klarinétok duplázzák, az *á* alatt azonban a klarinétok elhallgatnak.

A Trisztán-akkord tehát zeneileg sokkalta jelentősebb, mint az öt váltó terckvart, a Trisztán-akkord az önálló harmóniai jelenség, s a terckvart a mellékes. Érdekes, hogy ezt emeli ki esztétikai megfontolásból Ernst KURTH is, amikor az akkordot, mint „önmagában hangzó impressziót” az egész mű szimbólumának nevezi. [14]

Ami az akkord funkcióját illeti, meggondolandó szubdominánsnak értelmezni olyan harmóniát, amelyben a vezetőhang ennyire kiemelkedik. Igaz, a bővített szextes terckvart szubdomináns jellegű, mert a bővített szextet alkotó két hang, az *f* és a *disz* erősen törekszik a dominánusra. A Trisztán-akkordban azonban ez a szubdomináns jelleg a vezetőhang domináns jellegével egyidőben jelentkezik, ezért az akkord funkciós jellege elhomályosodik, bizonytalaná válik. A klasszikusok műveikben az akkordok tiszta, egyértelmű funkciójára törekedtek, alterált akkordjaik azt célozták, hogy a funkciós jelleg minél erősebben érvényesüljön. A Trisztán-akkordban megszólaló alterációk viszont éppen az akkord funkcióját teszik kétségesse, vagyis a Trisztán-akkord tipikusan romantikus harmóniai jelenség.

A Trisztán-akkord szerkezetét tekintve szekundakkord, az összhangzatos á-moll VII. fokára épült négyeshangzat harmadik megfordítása, melyben az akkord alaphangja (*gisz*) és kvinthangja (*disz*) módosított.



A négyszólamú szerkesztés basszusa tehát az akkord szeptimhangja. A szekund-akkord számjelzésében a 2. és 6. mellett kereszt áll, ami bővített szekundot és bővített szextet jelent. A Trisztán-akkord a bővített szextes alterációk romantikus tagja. A klasszikus stílusban a bővített szextes akkordok az ún. abszolút alterációk közé tartoznak, azaz csak egy bizonyos dúr-, vagy moll-hangnem akkordjai. Jellemző ismertetőjelük a basszus és valamelyik felső szólam közt hangzó bővített szext intervallum, tehát mindegyikük *akkord-megfordítás*. (Alapállású akkordjukban szűkített terc szólal meg, ez igen ritka a romantika előtt.) A bővített szextet alkotó hangok a domináns főhangra törekszenek, azokat kis szekund távolságra közelítik meg.

5.

a-moll V. C-dúr V.

E bővített szext intervallum a klasszikus stílusban háromféle módon egészül ki harmóniává.

6.

a-moll (#)IV^{6#} (#)IV^{6#} II^{3#} C-dúr (#)IV^{6#} (#)IV^{6#} (#)II^{3#} II^{3#}

(b) (b) (b)

Láthatjuk tehát, hogy a bővített szext nem egy bizonyos fokra épülő akkord alterált hangköze. Az akkordok elnevezésüket a jellegzetes hangköztől kapták: bővített szextes szext-, kvintszext-, ill. terckvart akkord. Moll hangnemekben csupán egy módosított hangjuk van. A dúr hangnemek alterációs gazdagságát fokozza még, hogy a bővített kvintszext akkord enharmónikus formában, mint terckvart-megfordítás is megjelenhet. Ez a terckvart természetesen a kvintszexttel azonos hangzású és nem tévesztendő össze az „igazi” terckvarttal. Ez utóbbi alaphangja ui. a dúr hangnem II. foka (RE), míg a bővített kvintszexttel enharmónikus terckvarté a dúr hangnem emelt második foka (RI).

A bővített szextes akkordok a klasszikus művekben néha (igen ritkán) domináns jellegűek, ilyenkor a bővített szext hangjai a tonikai főhangra törekszenek.

7.

a-moll I. C-dúr I.

A teljesség kedvéért megemlítjük, hogy bővített szext található a dúr hangnemek domináns szeptimjeinek és az I. fokú mellékdomináns szeptim bővített kvintes alterációiban is.

Ilyenkor a bővített szext szólamai a IV., ill. az I. fokú hármashangzat terchangjaira vezetnek.

A hármashangzatoknak két, a négyeshangzatoknak három megfordítása lehetséges. Az ötféle akkordmegfordítás közül, bővített szextes alterációként, a klasszikusok csak háromfélét használnak. A bővített szextes kvartszext- és szekund-akkordok a romantikus zene leleményei.

A Trisztán-Előjátékban a bővített szextes alterációk mind az ötféle akkordmegfordítását megtalálhatjuk.

A Trisztán-akkordot követő ütem harmónikus jelenségét már egyértelműen elemzik a teoretikusok: olyan dominánsseptim-akkordot hallunk, amelyben a kvinthang késve szól meg. A késleltetés itt is újszerű, a dallam alulról, alterált kvartról lép a kvintre. A Trisztán-akkord és az azt feloldó kvintkésleltetési domináns-septim a Trisztán-zene legjellemzőbb harmóniakapcsolata.

A késleltető szólam motívuma az Előjáték (opera) folyamán többször is önállósul. A kora romantikus Ludwig SPOHR „Az alkimista” c. operájában (1830) kísértetiesen előlegezi a trisztáni hangvételt.

A gisz itt alsó váltóhang s bővített szextes kvintszext felett szól. A C-dúr részletben már nincs bővített szextes akkord. A kvintkésleltetés azonban a Trisztán hangja, noha csak domináns hármashangzatra oldódik:

Az Előjáték 6. ütemében újra halljuk a Trisztán-akkordot, ezúttal az elsőnél kis terccel magasabban.



Sem a Trisztán-motívumból, sem az akkordokból nem derült ki egyértelműen, hogy C-dúr avagy c-moll hangnem az uralkodó. A klasszikus zenei összefüggések ugyan azt sugallják, hogy egy moll hangnem után közvetlenül felhangzó kis terccel magasabb hasonló zenei anyag a párhuzamos dúrban van, kérdéses azonban, hogy ez elegendő bizonyíték-e a hangnem megállapításához. A Trisztán-motívum 4. ütemében felhangzó változata nagy szext ugrással kezdődik: *h-gisz*. Az előző á-moll hangnem után ez természetes írásmódnak tűnik. Ha azonban elfogadjuk, hogy az első Trisztán-motívum lényege a domináns főhang körülírása, á-mollban *f-é-disz*, akkor kis terccel feljebb ez *ász-g-fisz* hangokat jelenti. A második Trisztán-motívum valójában tehát szűkített-szeptim ugrással kezdődik. Mivel azonban a bővített szextes alterációk (mint a Trisztán-akkord) és a domináns szeptim az azonos nevű dúr és moll-hangnemekben megegyezik, a Trisztán-motívumot elnyelő akkordsorozat sem dönti el a hangnemet. Az azonos nevű dúr- és mollhangnemek egybeolvadása is a klasszikus stílusban meginduló és a romantikában kiteljesedő zenei folyamat. Ugyanez az akkord (más hangszerelésben és szólamelosztásban) hangzik fel az Előjáték 70. ütemében. Az Á-dúrból C-dúrba tartozó moduláció a hegedűk és brácsák szólamaiból itt egyértelműen megállapítható.

A 80. ütemtől kezdve háromszor hangzik fel a Trisztán-motívum a kürtökön és csellókon.



A fokozásba a basszusklarinét és a brácsák, majd a fagottok is bekapcsolódnak. Az uralkodó hangnem Esz-dúr (esz-moll). A motívum záróhangja kétszer *f-ász-cesz-esz* harmóniába olvad, mely mollbeli II. fokú szeptimakkord, harmadszorra pedig a Trisztán-akkordba. Esz-moll II. fokú szeptimakkordja enharmónikus á-moll Trisztán-akkordjával.

43.



A Trisztán-motívum *esz-disz* enharmóniláját a hangszerek kottaképe is mutatja, a basszusklarinét, az F-kürtök és a csellók szólamában *esz*, a fagottok, az E-kürtök és a brácsák szólamában *disz* hanggal zárul a motívum.

E néhány ütem az Előjáték visszatérő részének előkészítése és kezdete. A kis terccel magasabb Trisztán-akkord, gazdagabb hangszerelésben, a 86. ütemben tér vissza.

Az Előjáték végefelé, c-moll hangnemi környezetben, még két ízben szólal meg a Trisztán-motívum és a Trisztán-akkord. A 100–103. ütemben az üstdobok c-moll domináns orgonapontja felett az á-mollbeli motívum és akkord hangzik fel.

14.

Musical score for measure 14, showing a piano part with a complex texture of notes and rests, including a tritone interval.

Furcsa hangnemi kettősség (bitonalitás) az írásmódban és a hangzásban. A motívum kezdőhangja á-moll hangnemi értelmezés szerint *gisz*, az enharmónia itt az előző c-mollból származik. Az á-moll Trisztán-akkordjába illő *disz* helyett viszont Wagner *esz*-t ír, ezzel előre jelzi, hogy nem á-moll V. fokú akkordjára törekszik, hanem visszamegy c-mollba. Az akkord *gisz* hangjával meginduló kromatikus szólam teljes egészében á-mollból való. Ezt legerősebben a késleltető *áisz* hang mutatja, amely c-molltól teljesen idegen. A késleltetésben az *ász-áisz* intervallum kétszeresen bővített oktáv! A 102. ütemben levő enharmónikus Trisztán-akkord tercszerkezete ötös hangzatra utal, de kvart-, ill. szekund szerkezetű akkordként sem egyszerű.

15.

Musical score for measure 15, showing a piano part with a complex texture of notes and rests, including a tritone interval.

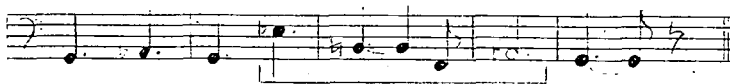
A 103. ütemben a basszusklarinét írásmód szerint is szűkített szeptim ugrással kezdi a Trisztán-motívumot. Ennek záróhangján szólal meg az Előjáték folyamán utoljára a Trisztán-akkord.

16.

Musical score for measure 16, showing a piano part with a complex texture of notes and rests, including a tritone interval.

A c-moll tonalitás itt egyértelmű. A mélyvonósokon megszólaló zárómotívumban a Trisztán-akkord felbontott hangjainak enharmóniái rajzolódnak ki.

17.



A tercszerkezet jóval bonyolultabb, mint a 102. ütemben levő akkordban (lásd 15. kottaábra), a kvartszerkezet viszont összefüggő.

18.



A Trisztán-akkord további enharmóniáit az Előjáték szűk kvintes, kis szeptimes négyeshangzataiban kell keresnünk. A 23., 25. és 45. ütemben levő *a-fisz-cisz-disz* terckvart akkord *E-dúr* VII. fokú szeptimakkordjának megfordítása, enharmónikusan *g-moll* Trisztán-akkordjára vezethető.

19.



Kottapéldánk utolsó akkordja a 43. ütem második nyolcadán szólal meg.

A 60. és 89. ütemben *C-dúr* VII. fokú szeptimakkordja hallható, mely *esz-moll* (*Esz-dúr*). Trisztán-akkordjának enharmónikus variánsa: *h-f-á-d*, *cesz-f-d-á*.

A 78. és 79. ütem *b-moll* II. fokú négyeshangzatával kezdődik, melynek egyik enharmóniája *é-moll* Trisztán-akkordjával egyezik: *c-gesz-b-esz*, *c-fisz-áisz-disz*. A 80–83. ütemben az *esz-moll* II. fokú szeptimakkord enharmóniájaként, mint már tudjuk, valóban megszólal *á-moll* Trisztán-akkordja.

A 95. ütemben *c-moll* II. fokú kvint-szekstjének enharmóniája *fisz-moll*, a 97. ütemben *f-moll* II. fok terckvartjának enharmóniája *h-moll*, a 99. ütemben *g-moll* II. fokú alapállású négyeshangzatának enharmóniája *cisz-moll* Trisztán-akkordjához vezet.

Említettük, hogy WEINER Leó elemzésében a Trisztán-akkordot olyan bővített szeptes-terckvartnak nevezi, amelyben az akkord tercét beugró alsó váltóhang késlelteti. Felfogásunk szerint azonban a Trisztán-akkord bővített szeptes szekund, mely után a terckvart átmenő jelenség. Tanulságos ezek után az Előjáték többi bővített szeptes akkord-effektusait megvizsgálni!

Emelkedő irányú szekund szekvencia kezdődik a 36. ütemben, mely bővített szeptes alterált akkordokból és kvintkésleltetéses domináns szeptimből áll.



(Az Előjátékban mindhárom akkordkapcsolat oktávval magasabban megismétlődik.)

A bővített szext felett vonuló motívum mindhárom hangja egyszersmind akkordhang is, így egymást követően szext-, terckvart- és kvintszext-akkordokat hallunk. A *desz-h* az F-dúr, (a motívum *á* hangja miatt az akkordban nemcsak bővített szext, hanem bővített kvint is jelen van, ezért az akkord eltér a klasszikus bővített kvintszext szerkezetétől), az *esz-cisz* a g-moll, az *f-disz* az á-moll hangnem bővített szextje. Ez utóbbi bővített szextes akkordsorozat azonban nem domináns szeptimre, hanem II. fokú mellékdomináns szeptimnóna akkordra oldódik. WEINER elemzésében a szekvencia harmadik részét azonban nem á-mollnak, hanem É-dúrnak tekinti, s a bővített szextes akkordot domináns jellegűnek magyarázza [15]. A bővített szextes akkordok és a szeptimnóna között azonban funkcióváltást érzünk. Ha tehát a szeptimnóna domináns, akkor a bővített szextes akkordok szubdomináns jellegűek. (Egyébként a szekvenciázás is ezt sugallja.)

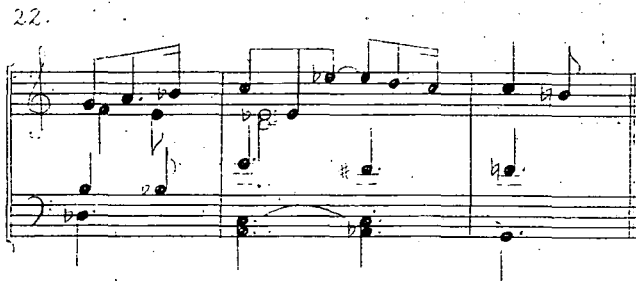
A 90. ütemtől kezdve ez a szekvencia (ismétlések nélkül) visszatér: Bővített szextes akkordokat azonban csak F-dúr és g-moll hangnemekben hallunk, az á-moll tonalitás IV. fokú szextakkorddal kezdődik.

A visszatérő szekvencia előtt, a 89. ütemben d-moll bővített szextes akkordjainak másféle sorozatát halljuk.



Itt az első akkord terckvart, melyet kvartszext, újra terckvart, végül kvintszext szerkezetű bővített szextes akkord követ. Egy tizedhatod hosszúságban tehát a ritka kvartszext is hallható.

A 98. ütemben F-dúr, a 99.-ben C-dúr bővített szextes alterációt már nem a szokásos kvartkésleltetési dominánsszeptim követi.



A 34. ütemben a C-dúr, a 79. ütemben pedig az esz-moll hangnem bővített szextes akkordja, mint átmenő jelenség bukkan fel:

23

23

A bővített szextes akkordok a klasszikus művekben rendszerint úgy jelennek meg, hogy a bővített szext mélyebbik hangja szól a basszusban, magasabbik hangja pedig tetszés szerint valamelyik felső szólamban. Új, romantikus hangzást jelent, ha a bővített szext intervallum mindkét hangját a felső szólamok hangoztatják. Az Előjátékban a Trisztán-motívum harmadik variánsa folytatódik ilyen akkorddal. (8–11. ütem.)

24.

24.

Az ötödik nyolcadon két felső szólam közt *f-disz* bővített szext hangzik. A basszus *c* hangja beleillik *á*-moll bővített kvintszextjébe, a *gisz* azonban idegen ettől (*á* lenné a negyedik akkordhang). WEINER elemzésében a következőket írja: [16]

„A 10. ütem nagyon rejtélyes és érdekes. Csak alapos elmélyedés után válik világossá, hogy itt harmóniailag a következők történnék: Az ütem elején a *c-f-gisz-d* úgy hangzik, mint az éppen érvényben levő *C*-dúr hangnem alterált II.₂-akkordja: *c-f-ász-d*. Ez az akkord azonban kétértelmű...: *gisz* az ütemen végig tartott váltóhangja (vagy késleltetése) *á*-nak, *d* pedig alterálatlan előkészítése *disz*-nek. Ha tehát az ütem elején *gisz* helyett *á*-t, *d* helyett pedig *disz*-t képzelünk, a tulajdonképpeni akkord...: *c-f-á-disz* = *á*-moll bőv. 6 fordítás. Az ütem utolsó nyolcadán aztán *f* is, *disz* is feloldódnak *é*-re, de *gisz* még mindig megmarad, úgy, hogy *á*-moll I.⁶-akkordja helyett *c-é-gisz* bővített hármashangzat hangzik (melyben azonban *gisz*: késleltetés); mire a következő ütem elején *gisz* feloldódik *á*-ra; már az egész *harmónia megváltozik: h-disz-fisz-á* = *á*-moll V:V_c (váltódomináns). A 10. ütem harmóniai lényege a tonikai szextakkord (*c-é-á*); sajátságos, de mégis ezt az akkordot érezzük a 10. ütem lényegének, annak ellenére, hogy: 1. súlytalan és igen kis tartalmú (csak a 6/5 nyolcadon át tart), 2. homályban tartja a *gisz* késleltető hang. Eszerint a bőv. 6-variáns (*c-f-á-disz*, ill. *c-f-gisz-d*) csak váltóakkordja a tonikai szextakkordnak (noha uttőbinál sokkal hosszabb tartani és súlyos). A mondattakat talán még jobban megvilágítja, ha a 10. és 11. ütemet sematikus *vázlatban* mutatjuk be:”

25.

25.

A C-dúr tonalitásból kiinduló enharmónia (*ász-gisz*) természetesnek tűnik. Az enharmónikus átváltozás itt a hangzás folyamán következik be, hisz' a 11. ütem késleltetett akkordja valóban á-moll váltódominánsa, s a *gisz* ennek szeptimjére vezet. Az ütem ötödik nyolcadán elképzelt bővített szextes kvintszext fordítás, valamint a hatodik nyolcadon vélt I.⁶ akkord erőltetett magyarázat. Az ütem elején hangsúlyozottan, kiemelt hangszerelésben ui. ismét a Trisztán-akkordot halljuk erősen áttétele enharmóniában és variált szerkezetben.

A leírt kottakép kvart-szerkezetű négyeshangzat megfordítása. A kvart-szerkezet csak a hatodik nyolcadon tűnik el, ahol bővített hármashangzat szól, az összhangzatos á-moll III.-fokú alapállású akkordja. A különböző funkciók keveredése, egyidejű jelenléte a 10. ütem kezdő akkordjára is jellemző: a *gisz* a domináns, az *f* és *d*, ill. *disz* a szubdomináns, s a *c* hang a tonikát képviseli (az *e* a domináns és a tonikai funkciót egyaránt erősítheti, ill. gyengítheti). Természetesen ahol ennyi funkció jellegzetesség van egyszerre, ott egymás hatását semlegesítik.

A négy hangot azonban enharmónikusan és más szerkezetben úgy is fel lehet írni, ahogy az a Trisztán-akkordot idézi fel.



Első variánsunk *fisz*-moll (*Fisz*-dúr), a második *gesz*-moll (*Gesz*-dúr) Trisztán-akkordja. Az Előjáték 3., 6. és 10. ütemében tehát a Trisztán-akkord (ill. annak enharmónikus és szerkezeti variánsa) *á*-ra, *c*-re és *fisz*-re épülő hangnemek akkordjaként hangzik fel. Figyelemreméltó, hogy sem az á-mollt, sem a c-mollt I. fokú akkord nem képviseli. A *fisz*-moll, mint tonalitás, tulajdonképpen csak Trisztán-akkordjának enharmóniája révén van jelen.

Ha azonban a Trisztán-motívum megjelenését bizonyos logika szerint figyeljük, akkor a *fisz*-moll jelenléte talán mégsem elhanyagolható.

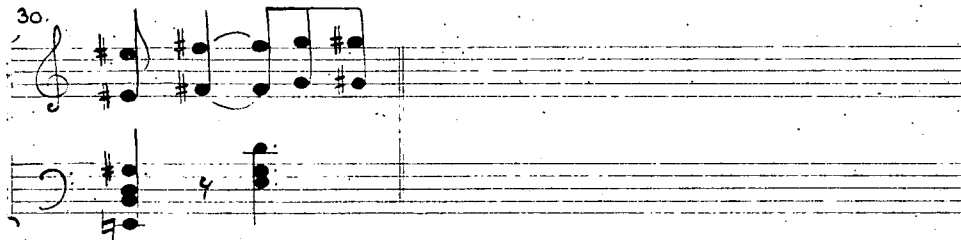


A motívum kezdőhangja először 1. fok á-moll-ban, másodszer 7. fok c-mollban. Harmadszor 6. fok? Ha igen, akkor *fisz*-mollban. Az egész Előjátékon (operán) végigvonuló kromatikus szólamvezetés hangnemeket elválasztó és egybeolvasztó, feszültségeket teremtő és feloldást sóvárgó varázslatának egyik csodája ez a 10. ütemben levő akkord. Wagner is különös jelentőséget tulajdonít neki, mert az Előjátékban első ízben ismét, a 10. és 11. ütemet oktávval magasabban (más hangszerelésben) újra halljuk.

A 10. ütem akkordjai egyszersmind modulációs fordulatot is jelentenek. Erről WEINER így ír: moduláció „c-dúrból á-mollba közös akkorddal. Nagyon rejtett kapcsolat: *c-f-gisz-d* (az ütem elején) = *c-f-ász-d* = C-dúr II.₂ mélyített szexttel =

=c-f-á-disz=á-moll bővített 6/5 fordítás, melyben á-t gisz váltóhang és disz-t d alterálatlan előkészítő hang helyettesíti.” [17]

A Trisztán-motívum harmadik variánsa is új hangnem felé vezet, az első igazi megállás azonban csak a 17. ütemben következik be, amikor is Á-dúr domináns szeptimje mollbeli VI.-fokú állzatba torkollik. A moduláció egyik érdekes fordulata az *eisz-fisz* motívum átértékelése. A *fisz* hang az első megjelenésében a *h*-ra épített dominánsseptim kvintje. Miután az Előjáték 3. és 7. ütemében az alulról kromatikus szólamvezetéssel képletetett kvinthang mindig domináns szeptim alkotóhangja volt, jogosan gondolhatnánk arra, hogy most is V. fokú akkordról van szó, tehát É-dúr, vagy é-moll hangnemben járunk. Az ismétlések ezt szinte meg is erősítik. Amikor azonban ötödszörre hangzik fel az *eisz-fisz* lépés, alatta Á-dúr (á-moll?) dominánsseptim akkordját halljuk. Az *eisz* itt az V.-fokú ötöshangzat nónahangját képleteti.



Az ötöshangzat a nagy nóna miatt inkább Á-dúr hangnemet jelez, s csak az állzatatos fordulatban jelenik meg az á-moll tonalitás. A moduláció pontos útja tehát: c-moll, é-moll (É-dúr), Á-dúr végül á-moll. A Trisztán zenére jellemző hangnemváltozások egyik példája, hogy á-moll VI. fokú akkordját szinte azonnal C-dúr IV. fokú hármashangzatává kell átértékelnünk.

Az Előjáték visszatérő részében a 10. ütemnek megfelelő akkord a 89. ütemben szólal meg.



Tercszerkezetű alapállású négyeshangzat, C-dúr VII. szeptimakkordja. Mindössze egyetlen enharmónikus átértelmezéssel esz-moll Trisztán-akkordja jelenik meg előttünk: legyen *h*-ből *cesz* hang!



A bővített szext megfordítása, a szűkített terc jóval ritkább alterációs jelenség. Az Előjátékban mindössze két példát találunk rá. A 62. ütemben Á-dúr (á-moll), a 74.-ben C-dúr hangnem dominánsát közelíti meg úgy két szólam, hogy a mélyebbik alulról, a magasabbik felülről lép kis szekundot.

A *disz-f* és a *fisz-ász* szűkített tercet alkotó hangok alapállású négyeshangzatok alap-, ill. terchangjai.

Végezetül tekintsük át a bővített szextes akkordok enharmóniáit! A klasszikus művekben leggyakrabban a bővített szextes kvintszext akkord enharmónikus átértékelésével találkozunk. Ismeretes, hogy valamely hangnem bővített szextes kvintszextje a kis szekunddal magasabb hangnem domináns szeptimakkordjával enharmónikus.

$\overset{\text{a-moll}}{\text{A-dúr}} \quad \overset{\text{b-moll}}{\text{B-dúr}}$
 $\text{A-dúr} \quad (\#) \text{IV}^{\text{6\#}}$ $\text{B-dúr} \quad \text{V}^{\text{7}}$

A bővített szextes szextakkord ugyanilyen hangnemi viszonylatban a domináns-szeptim akkord kvinthiányos formájával enharmónikus: *f-á-disz* = *f-á-esz*.

A bővített szextes terckvart akkord enharmóniáját a poláris hangnemek bővített szextes terckvartjában találjuk meg.

$\overset{\text{a-moll}}{\text{A-dúr}} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\overset{\text{esz-moll}}{\text{Esz-dúr}} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\overset{\text{disz-moll}}{\text{Disz-dúr}} \quad \text{II}^{\text{6x}}$
 $\text{A-dúr} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\text{Esz-dúr} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\text{Disz-dúr} \quad \text{II}^{\text{6x}}$

Itt kettős enharmónikus átértelmezésről és hangközmegfordításról is szó van. Az á-mollbeli akkord bővített szextjének enharmóniái esz-mollban, ill. disz-mollban kis szeptim (*f-disz*: *f-esz*, ill. *eisz-disz*), ennek megfordítása nagy szekund intervallum. A másik két hang, *á-h*, nagy szekund hangköz enharmóniái *á-cesz*, ill. *giszisz-h*, szűkített tercek, ezek megfordításai esz-moll, ill. disz-moll bővített szextjei.

A bővített szextes kvartszext enharmóniáit a kis terccel mélyebb moll hangnem II. fokú szeptimakkord terchiányos változatában, valamint ennek párhuzamos dúr hangnemében, VII. fokú akkordként találhatjuk.

$\overset{\text{a-moll}}{\text{A-dúr}} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\overset{\text{esz-moll}}{\text{Gesz-dúr}} \quad \text{VII}^{\text{6\#}}$ $\overset{\text{disz-moll}}{\text{Fisz-dúr}} \quad \text{VII}^{\text{6\#}}$
 $\text{A-dúr} \quad \text{II}^{\text{6\#}}$ $\text{Gesz-dúr} \quad \text{VII}^{\text{6\#}}$ $\text{Fisz-dúr} \quad \text{VII}^{\text{6\#}}$

A bővített szextes szekundakkord, vagyis a „Trisztán-akkord”, enharmóniái a poláris moll hangnemekben és ezek párhuzamos dúr hangnemeiben találhatóak.

35.

a-moll A-dúr VII. 2[#] esz-moll Gesz-dúr VII. 7⁷ disz-moll Fisz-dúr VII. 7⁷

C-dúr c-moll VII. 2^b fisz-moll A-dúr VII. 7⁷ gesz-moll Bb-dúr VII. 7⁷

Ha á-moll vagy A-dúr párhuzamos hangnemének bővített szextes szekundakkordjait, valamint ennek enharmóniáit is felírjuk, akkor teljessé válik a polaritás.

36.

fisz-moll Fisz-dúr VII. 4[#] c-moll Esz-dúr VII. 7⁷ hisz-moll Disz-dúr VII. 7⁷

Joggal állapítja meg CORNIDES DONÁT György egyik tanulmányában [18], hogy „itt már azzal a jelenséggel találkozunk, ami LENDVAI Ernőt a tengelyrendszer elméletéhez vezette.” FRANK Oszkár is megjegyzi, hogy a „Trisztán-akkordban ... a legszélsőbb hangnemek, a tritonusz távolságú á-moll és esz-moll... közti összefüggésről van szó. A poláris hangnemek azonos funkciójú értelmezése a bartóki tengelyrendszerben válik általánossá.” [19]

Mіндеzekhez csak annyit, hogy van egy klasszikus akkord, amelytől egyenesebb út vezet a bartóki tengelyrendszerhez, s ez a szűkített szeptim. Ez a négyeshangzat, amelynek drámai hatását, funkciókat felfokozó erejét, valamint az enharmónikus átváltozásokra való gazdagságát már a klasszikus szerzők sokoldalúan kiaknázták, a romantikában sem vesztett jelentőségéből. A következőkben mégis a klasszikus stílusra jellemző funkciós és enharmónikus szerepét mutatjuk be, melyből megállapítható, hogy BARTÓK közvetlenebb folytatója MOZART és BETHOVEN művészetének, mint a romantikának.

37.

C-dúr VII. 7^b (a) V. 7 (a) IV. 7^b (a) II. 7 (a) I. 7^b III. 7^b

Az azonos funkciót képviselő szűkített szeptimakkordok egymás enharmónikus variánsai, domináns a VII. és \sharp V. fokú, szubdomináns az \sharp IV. és \sharp II. fokú, végül tonikai jellegű az \sharp I. és III. fokú szűkített szeptimakkordok.

- [1] Thomas MANN: Richard Wagner szenvedése és nagysága c. tanulmányból (1933), mely a „Wagner és korunk” c. kötetében jelent meg. (1963) Az idézet a magyar kiadás 96. oldalán olvasható. Fordította Keszi Imre. Budapest, 1965. Zeneműkiadó.
- [2] Thomas MANN i. m. 96. lap.
- [3] SÓLYOM György: Wagner Richárd, tanulmány a Zenei Lexikon III. kötetében 635. lap Budapest, 1965. Zeneműkiadó.
- [4] SZABOLCSI Bence: A zene története. II. kiadás 341. lap. Budapest, 1940. Rózsavölgyi.
- [5] KÓKAI Rezső: Századunk zenéje. Munkatárs FÁBIÁN Imre II. kiadás 20. lap. Budapest 1967. Zeneműkiadó
- [6] Dr. Ernst KURTH: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan” 48—49. lap. Berlin 1923. Max Hesses Verlag.
- [7] Dr. Ernst KURTH i. m. 46—47. lap.
- [8] WEINER Leo: Elemző összhangzattan. (Funkció-tan) 209—231. lap Budapest, 1944. Rózsavölgyi.
- [9] WEINER Leó i. m. 226—227. lap.
- [10] MOLNÁR Antal: Gyakorlati zeneesztétika 250., ill. 255. lap Budapest, 1971. Zeneműkiadó.
- [11] FRANK Oszkár: Zeneelmélet III. 252—254. lap Budapest, 1973. Tankönyvkiadó.
- [12] MOLNÁR Antal i. m. 249—250. lap.
- [13] WEINER Leó i. m. 209. és 219. lap.
- [14] Dr. Ernst KURTH i. m. 63. lap.
- [15] WEINER Leó i. m. 211. lap.
- [16] WEINER Leó. i. m. 228—229. lap.
- [17] WEINER Leó i. m. 217. lap.
- [18] CORNIDES DONÁT György: Adalékok egy nevezetes akkord: és egy nevezetes motívum történetéhez. MAGYAR ZENE III. évf. 3. száma 265. lap. Budapest 1962.
- [19] FRANK Oszkár i. m. 254. lap.
A kottapéldák Richard Wagner „Vorspiel und Isoldens Liebestod aus Tristan und Isolde” c. művének kispártitúrája (Edition Peters Leipzig) alapján készültek.

TRISTAN-AKKORD

Béla Avasi

Der erste Akkord von Wagner's Oper symbolisiert sozusagen die tragische Liebe von Tristan und Isolde. Die Analyse der aus vier Stimmen bestehenden Harmonie beschäftigt die Musikwissenschaft seit rund hundert Jahren, ohne dass sie eine eindeutige, befriedigende Lösung gefunden hätte. Die „chromatische Stimmenführung“ als einzige ursprüngliche Ursache mutet als Umgehung der Frage an. Struktur und Klang des Tristan-Akkordes sind eine direkte Fortsetzung der Harmoniewelt der Klassiker (Haydn, Mozart und Beethoven). Der Tristan-Akkord ist der romantische Spross der sogenannten erweiterten alterierten Sext-Akkordfamilie: der erweiterte Sext-Sekundakkord. Während aber die klassischen Harmonien eine eindeutig subdominante Funktion vertreten, kommen im Tristan-Akkord die Charakteristika der subdominanten und dominanten Funktionen vermischt vor.

АККОРД—ТРИСТАН

Б. Аваши

Первый аккорд оперы Вагнера как бы символизирует трагическую любовь Тристана и Изолды. Анализ созвучия, состоящего из четырех звуков, приблизительно 100 лет занимает музыковедов, однако единого, подходящего решения пока нет. «Хроматическое голосоведение» как единственная причина — обойти этот вопрос. А структура и звучание аккорда «Тристан» является прямым продолжением мира гармонии классиков (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Аккорд «Тристан» — это романтическое детище т.н. расширенной секстетной модифицированной семьи аккордов — расширенный секстетный секунд-аккорд. Но тогда как классические созвучия представляют собой однозначную субдоминантную функцию, то в аккорде «Тристан» особенности субдоминантных и доминантных функций встречаются консквентно.