

Keresztes Nóra

A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata

c. doktori értekezés tézisei

A dolgozat barokk, bécsi klasszikus, romantikus és 20. század eleji művek – főként harmóniai – analizálására támaszkodva megpróbálja feltérképezni a 19. század végén ill. a 19. és 20. század fordulóján végbemenő harmóniai és tonális változásokat.

Tekintettel arra, hogy a 'tonalitás' kifejezés rendkívül széles körben használatos, elsőként a terminus lehetséges használatait és a tonalitás fogalmához kapcsolódó meghatározásokat és alapvető elméleteket foglalja össze. Bemutatja a terminus eredetét, a különböző megközelítési módokat, körüljárja a harmonikus és melodikus tonalitás fogalmát, valamint leszögezi a terminus dolgozatbeli használatát: a 'tonalitás' kifejezés minden esetben a „funkciós, dúr-moll tonalitás” jelzős szerkezet rövidítéseként értendő (*I. A tonalitás fogalma*).

A II. fejezetben bemutatásra kerül a tonális keretek szétfeszítésének néhány korai példája Biber *Battalia* c. szvitjétől (1673) Rameau, J. S. Bach, Haydn és Mozart néhány művén keresztül Beethoven op. 132 a-moll kvartettjének (1825) 3. tételéig. Szembetűnő, hogy – míg Bach művészetében nem ritka a Frescobalditól annak dél-német tanítványai közvetítésével megörökölt sűrű kromatika – a bécsi klasszikus hangszeres példák nagy része vagy bevezetés-jellegű, vagy olyan szituációt reprezentál, amely valamilyen dramaturgiai súlyozás folytán emelkedik ki a környezetéből (pl. kidolgozási rész); azaz az „atonális” részek mindig egy szilárd tonalitáshoz viszonyulnak, tehát a példák különlegessége minden esetben funkciójukból fakad. A másik lehetőség, hogy valamilyen a zenén kívüli – humoros, tragikus, vagy képszerű – program kifejezése érdekében rugaszkodnak el a korstílusnak megfelelő normáktól. A példák mindegyikére jellemző azonban az „alkalomszerűség”, azaz hogy nem egy szerves és logikus folyamat végeredményeként jutnak el a tonalitást (végül) megtagadó állapotba, következésképp sem előzményeik, sem következményeik nincsenek (sem az adott szerző, sem pedig a tágabb „környezet”, a stíluskorszak termésében). (*II. Korai példák a funkciós tonalitás kereteinek szétfeszülésére*)

Ez után a folyamat társadalmi és kulturális hátterének bemutatása (a függelékben), ill. a zenei rendszerben végbemenő folyamat vázlatos feltérképezése következik (a III. fejezetben), mely két különböző szálon látszik megvalósulni: az egyik (mely túlnyomórészt a német zenére jellemző) egy belső bomlasztó tényező öngerjedése révén jut el az atonalitáshoz, ezt „hiperkromatikus” ágnak nevezhetjük; a másik (a francia út) egy külső, beemelt romboló erő egyre fokozottabb befolyása által tagadja meg a funkciós tonalitást, ezt „modális” ágnak hívhatjuk. (*III. A folyamat*)

A disszertáció a folyamat részletes tárgyalásakor mindazonáltal nem bontja azt az említett két fősodorra, hanem egységében tárgyalja, részjelenségeinek egymásra épülését

pedig a következő logikai sor alapján próbálja meg feltérképezni: mi történt a durván a 19. század második negyedétől a 20. század első évtizedéig tartó időszakban az egyes akkordokkal (IV. fejezet), az akkord- és hangnem-kapcsolatokkal (V. fejezet), végső soron pedig a tonalitással magával (VI. fejezet).

A IV. fejezet (*A hang- és harmóniakészlet változásai*) tárgyalja a kvintrendszer bővülését, majd összeesését, a bécsi klasszikus stílus alterált akkordcsaládjainak továbbépülését [a szubdomináns szférához kapcsolódó akkordok: új mollszubdominánsok, a nápolyi akkord új változatai, a bővített szextesek családja; a domináns szféra akkordjai: a domináns⁷ és 9, a mellékdominánsok és a szűkített szextek újfajta használata; a tonikai szféra akkordjai: a VI. változatai, sixte ajoutée-s és konszonáns szeptimes tonika; egyéb (nem funkció-specifikus) alteráció-típusok], az egyedi alterált akkordokat, az enharmonikusan másnak tűnő hangzatokat, a terctorony továbbépülését, végül a tercelvűségből lehetséges kivezető utakat (kromatikusan kettőző tercépítkezésű akkordok, kvart-akkordok, menetek megkövült váltóhangokkal, és váltóakkordokkal).

Ez után – eggyel magasabb szintre lépve – az akkordfordulatok és hangnemrelációk új típusai kerülnek górcső alá (*V. Új akkord- és hangnemkapcsolatok*): a jellegzetesen romantikus funkciós fordulatok (plagális menetek, ill. a VII⁴₃-I zárlat és változatai) után a funkciós viszonyok túlfeszítésével létre jövő kapcsolatok (minore-maggiore kapcsolata, a nápolyi hangnemkör, diatonikus tercingák, az akkordhelyettesítés funkciós esetei, tercrokön és poláris kapcsolatok), majd a funkciós viszonyok felfüggesztésével jellemezhető típusok (az akkordhelyettesítésnek a funkciós keretekbe bele nem férő esetei, tercrokön és poláris kapcsolatok, közös tercű kapcsolás, N₂-távolságú hangnemterületek, diatonikus vagy kromatikus emelkedés-süllyedés akkordmenetekben és hangnemterületek között, végül pedig a mixtúrák).

Az utolsó fejezet (*VI. A tonalitás egészét érintő változások*) a hangnemmél mint olyannal történő változásokkal foglalkozik. Először a két irányt mutatja be (túlforrósodás: a „hiperkromatika”, mint belső bomlasztó erő; ill. kihülés: a neomodalitás és a diatóniától eltérő hangrendszerek, mint külső, beemelt bomlasztó tényezők); majd a változásokat tárgyalja (a moduláció új módjai és irányai, a tonalitás bomlása: lebegő tonalitás, atonalitás, a bi- és politonalitás előképei); végül említést tesz a széteső tonalitás körülményei között megjelenő újfajta kapaszkodókról (distancia-elv és tengelyrendszer, tizenkétfokú komponálás).

A dolgozat az összefoglalásban arra a konklúzióra jut, hogy a tonalitás széteséséhez több úton is el lehet jutni: elméletileg akár a „hiperkromatika” útján létrejövő új struktúrák,

akár a vérfrissítésként bekerülő új hangrendszerek (a pentatónia, az egyházi hangnemek, a heptatonia secunda és tertia modusai) használata önmagában is bőven elégséges lett volna a bécsi klasszika funkciós, dúr-moll tonálisának gyengítésére, ill. végső soron szétrombolására. A jelenségek osztályozásakor a teoretikus boncolgatást nehezíti egyrészt az, hogy nem egy részjelenség maga is több gyökérből származtatható. Másrészt a gyakorlati vizsgálódás azt mutatja, hogy egy-egy darabon belül a legtöbb esetben még az elméleti alapon jól katalogizálható külső és belső bomlasztó tényezők is keveredve, összefonódva, tk. egymást generálva, de legalább is felerősítve jelentkeznek; ezért a zeneművek komplex elemzésekor a legtöbb esetben szinte lehetetlen a részjelenségek önmagában való vizsgálata. A dolgozat témáját képező folyamat részjelenségeit logikus láncolatba rendezve, ill. mindegyikre több, lehetőleg különböző származású példát bemutatva az evolúció kifejezés létjogosultsága megkérdőjelezhetetlenné válik. Ha ugyanis bebizonyosodik, hogy egyes jelenségek különböző helyeken ugyanúgy létrejöttek és ezek logikus láncolatba rendezhetők, akkor kézenfekvő, hogy egyik a másikból jött létre. Az azonban, hogy az egyik fázis a másikból lett, nem jelenti azt, hogy az egyik fejlettebb a másiknál. Mindent egybe vetve tehát a vázolni próbált – több mint egy évszázadon keresztül tartó – folyamat evolúciónak tekinthető a szónak a „láncszemenként egymásba kapcsolódó jelenségekből logikusan felépülő” értelmében, nem pedig azzal a – téves – értelmezéssel, miszerint az evolúció „fejlődés”, azaz az időben későbbi fázisok abszolút értelemben véve magasabb rendűek, mint a korábbiak. Akár a biológiai evolúcióban, a folyamat előrehaladása nem fejlődést, csupán változást hoz magával.