

KERESZTES NÓRA

A FUNKCIÓS TONALITÁS FELBOMLÁSÁNAK FOLYAMATA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2007

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)**

A FUNKCIÓS TONALITÁS FELBOMLÁSÁNAK FOLYAMATA

KERESZTES NÓRA

TÉMAVEZETŐ: ERŐD IVÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2007

Köszönet

Ezúton is szeretnék köszönetet mondani disszertációm elkészítésében nyújtott segítségükért témavezetőmnek, Erőd Ivánnak, valamint Györffy Istvánnak, Jeney Zoltánnak, Komlós Katalinnak, Kovács Brigittának, Pad Zoltánnak és Rogner Emiliának.

Bevezetés.....	iii
I. A tonalitás fogalma	1
1. A terminus eredete, definíciói; szűkebb és tágabb értelmű jelentések.....	1
2. A tonalitással kapcsolatos szemléletmódok, a harmonikus és melodikus tonalitás fogalma	3
II. Korai példák a funkciós tonalitás kereteinek szétfeszülésére.....	14
III. A folyamat	25
1. A rendszer belső ellentmondásai.....	25
2. A külső (beemelt) hatások	28
IV. A hang- és harmóniakészlet változásai	32
1. A kvintrendszer bővülése, majd összeesése	32
2. A bécsi klasszikus stílus alterált akkordcsaládjainak továbbépülése	35
1. A szubdomináns szférához kapcsolódó akkordok.....	35
2. A domináns szféra akkordjai.....	51
3. A tonikai szféra akkordjai.....	59
4. Egyéb, nem funkció-specifikus alteráció-típusok	61
3. Egyedi alterált akkordok.....	62
4. Enharmónikusan másnak tűnő hangzatok	63
5. A terctorony továbbépülése	65
6. Kivezető utak a tercelvűségből, a tercelvűség felrúgása	73
1. Kromatikusan kettőző tercépítkezésű akkordok	73
2. Kvart-akkordok avagy a tercrendszerrel párhuzamosan létező alternatíva?.....	75
3. Menetek megkövült váltóhangokkal, és váltóakkordokkal	81
V. Új akkord- és hangnemkapcsolatok	84
1. Jellegetesen romantikus funkciós menetek.....	84
1. Plagális ingák, zárlatok, menetek.....	84
2. A VII ⁴ ₃ -I zárlat és változatai	86
2. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok túlfeszítésével.....	87
1. Minore és maggiore kapcsolata.....	87
2. A nápolyi hangnemkör	90
3. Diatonikus tercingák.....	95
4. Az akkordhelyettesítés funkciós esetei.....	96
5. Tercrokon kapcsolatok.....	99
6. Poláris kapcsolatok.....	103
3. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok felfüggesztésével.....	105
1. Az akkordhelyettesítésnek a funkciós keretekbe bele nem férő esetei.....	105
2. Tercrokon kapcsolások	106
3. Poláris kapcsolatok.....	112
4. A közös tercű kapcsolat.....	114
5. N2-távolságú hangnemterületek.....	117
6. Diatonikus vagy kromatikus emelkedés-süllyedés akkordmenetekben és hangnemterületek között.....	118
7. Az eddig tárgyalt akkord- és hangnemkapcsolások áttekintése.....	120
8. Mixtúrák.....	124
VI. A tonalitás egészét érintő változások	127
1. A két irány: túlforrósodás és kihülés.....	127
1. Túlforrósodás: a „hiperkromatika” mint belső bomlasztó erő.....	127
2. Kihülés: a neomodálitás és a diatóniától eltérő hangrendszerek, mint külső, beemelt bomlasztó tényezők	130
2. A változások.....	154
1. A moduláció új módjai és irányai, egyre távolabbi modulációk.....	154

2. A tonalitás bomlása: lebegő tonalitás, atonalitás, a bi- és politonalitás előképei	156
3. Újfajta kapaszkodók a széteső tonalitás körülményei között	161
3. Összegzés-zárás.....	171
ENGLISH SUMMARY	174
The process of the dissolution in functional tonality	174
IRODALOMJEGYZÉK.....	177
FÜGGELÉK.....	182
A II. fejezet kottapéldái.....	182
Kiegészítés a III. fejezethez.....	221
1. A 19. század második fele és a századforduló.....	221
1. A folyamat társadalmi és kultúrtörténeti háttere.....	221
2. A romantika, mint stílusirányzat általános jellemvonásai	226
2. A 19. századi zene (nem a tonalitással kapcsolatos...) stílusjegyeiről	229
Az V. és VI. fejezet kottapéldái.....	233

Bevezetés

Dolgozatom címe („*A funkciós tonalitás felbomlásának folyamata*”) az első pillanatban talán megtévesztő lehet. Előre is megkövetem azokat az olvasókat, akik nem esnek a félreértések csapdájába, de – mivel az eddigi érdeklődők többsége a téma első felvetésekor pusztán egy meglehetősen szűk időintervallum (a 20. század elejének) harmóniai újításaira gondolt – a munka előre haladtával egyre biztosabb lettem abban, hogy még a lényegi kezdet előtt tisztáznom kell, miről is szól valójában a tanulmány. A funkciós tonalitás felbomlásán azt a – tulajdonképpen több, mint egy évszázadon keresztül tartó – folyamatot értem, amely a Mozart és kora tizenhatfokú hangrendszerére alapuló funkciós, dúr-moll rendszertől fokozatosan vezet el a 20. század első évtizedeiben megjelenő új zenei rendszerekig.

Még néhány szó arról, hogy is esett a választásom erre a meglehetősen szerteágazó és – amint az a dolgozat elkészítésének ideje alatt számomra egyre világosabbá vált – teljes egészében, a részletesség és pontosság igényével tulajdonképpen feldolgozhatatlan témára. Mivel elsősorban tanárként működöm, természetes, hogy elsődlegesen minden – a zenével kapcsolatos – tevékenységemnek a tanítással, az ismeretek átadásával összefüggő aspektusát kutatom. (Valószínűleg sok kolléga ismeri az érzést, amikor azon kapja magát, hogy tudat alatt *már megint* a „hasznosíthatóság” szemüvegén keresztül szemléli a dolgokat.) Kézenfekvő volt tehát, hogy „összekötvén a kellemeset a haszonnal”, a doktori fokozat megszerzésébe fektetendő munkámat is közvetlenül a zeneelmélet-tanítás szolgálatába kívánom állítani; így dolgozatom megírását mintegy a (nemcsak bécsi klasszikus) zeneelmélet oktatásához történő anyaggyűjtésnek, ill. fogalmi rendszerezésnek tekintem. A dolgozat ezért új felfedezéseket nem fog közölni, hacsak annyiban nem, hogy néhány ismert jelenségre új szemszögből világít rá.

A motivációt fokozta, hogy a romantika és a 19—20. század fordulójának zenéjét feltérképező, ahhoz kulcsot adó zeneelméleti megközelítések a szakirodalomban igen szétszórva találhatóak meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ne lenne elérhető a tanításban hasznosítható jó néhány kiváló szakkönyv, azonban az általános jelenség az, hogy ezek a nagy egésznek csupán egy-egy területét, szeletkáját fedik le, nem nyújtva összefoglaló áttekintést a dolgozatban vázolt folyamat egészéről. (A másik véglet a széles áttekintés igényével készült, azonban kevés konkrét példát, ill. elemzést közlő munka.)

A tanításhoz az esetlegesen érdeklődő olvasó a (2.-)4.-5.-6. fejezetben talál (remélhetőleg bőséges, és az esetek többségében részletesen elemzett) példaanyagot, illetve természetesen a bibliográfiában felsorolt kiadványokban ennek többszörösét. Bár ezen kiadványokat tüzetesen

átnéztem, saját fejezeteimben igyekeztem elsősorban nem a bennük található műrészletekből válogatni; itt a dolgozatírás előtti „felkészülő szakaszban” végigelemzett művek részletei vannak többségben. Az általam választott szemelvények azonban alkalmanként egybe eshetnek a szakirodalomban talált részletekkel; illetőleg ott, ahol a logikai folyamatba illeszkedő részjelenségre magam nem találtam jobb, vagy más példát, a szakirodalomban már említett idézet felhasználásához folyamodtam.

Végezetül fontosnak tartom még egyszer hangsúlyozni, hogy dolgozatommal nem a spanyolviasz feltalálására, hanem az eddig is az orrunk előtt heverő jelenségek rendszerbe foglalására teszek kísérletet.

I. A tonalitás fogalma

1. A terminus eredete, definíciói; szűkebb és tágabb értelmű jelentések

Tekintettel arra, hogy a 'tonalitás' kifejezést a zenei szaknyelv ma is számos különböző értelemben használja, mielőtt a dolgozat témáját képező folyamat tárgyalásához fognánk, elengedhetetlennek tűnik a terminus körüljárása.

Először 1810-ben bukkant fel Alexandre Choronnál, aki a *ton* szóból származtatta, és azzal a céllal vezette be, hogy elméletbe foglalhassa a domináns és a szubdomináns tonika körüli elrendeződését, és ezáltal különbséget tehessen a modern és a korábbi zene (*tonalité moderne* és *tonalité antique*) harmóniai szerkezete között. A terminus széles körben történő elterjedése azonban François-Joseph Fétisnek¹ köszönhető, aki az 1830-as és 40-es években népszerűsítette elméleti írásaiban. 1844-ben keletkezett *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* című értekezésében a 'tonalitás' kifejezést Fétis „a skála fokai közötti szükséges, egymás utáni vagy egyidejű kapcsolatok összecszerű gyűjteménye”-ként² határozta meg. A hangok közötti összefüggést a zenei „vonzás” erejeként képzelte el.

Leggyakrabban dallamhangok és harmóniák egy vonatkozási hangmagassághoz (a *tonikához*) való viszonyát értjük alatta; a legtágabb értelemben azonban a hangmagasságok bármiféle rendszer szerint történő elrendezésére, egymáshoz való viszonyulására utalhat: egy kompozíció olyan tulajdonsága, amely egy hang vagy egy polarizáló szerepet játszó aggregáció köré szerveződik.³

A terminus értelmezésének bősége leginkább abból fakad, hogy nem volt – sőt ma sincs – meghatározva, valójában milyen zenei tárgykört is fed: csak a nyugati zenei tradícióra alkalmazható, avagy kiterjeszhető más zenékre is; a nyugati zenén belül korlátozódjon-e a körülbelül az 1600-1910 közé tehető időszak harmóniai szerveződésére, avagy öleljen fel minden olyan zenét, amelyben kimutatható a konszonancia és a diszszonancia közötti alapvető különbség (a diszszonancia szerepéről később ld. részletesen). Sokáig vitás volt az is, hogy a 'tonalitás' zenei alkotóelemei a dallamok, vagy a harmóniák. Az értelmezés körüli bonyodalmakhoz továbbá hozzájárult annak a kérdésnek az

¹ Fétis François-Henri Castil-Blaze *tonalité* fogalmát vette át (1821), a szó valójában a *tonicalité* kifejezés rövidítése.

² „La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, succesifs ou simultanés, des sons de la gamme”, idézi Carl-Anderson Dahlhaus, 'Tonalität' in *Riemann: Musik Lexikon, Sachteil*, Schott's Söhne Mainz 1967, 960.; Marius Schneider – Carl-Anderson Dahlhaus – Hans-Peter Reinecke, 'Tonalität' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, közreadja Blume, Friedrich, Bärenreiter Kassel 1966, xiii, 514.

³ Edmund Costère, 'Tonalité' in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle Paris 1958, 802—803.

eldöntetlensége is, hogy a kifejezés vajon a zene objektív sajátosságaira, avagy a hallgató kognitív tapasztalataira vonatkozik (azaz benne rejlik-e a zenében, vagy pusztán a tudatunkban létezik).

A *The New Grove Dictionary of Music* 'Tonality' címszavában Brian Hyer a terminus szóhasználatait két alapvető kategóriába csoportosította⁴ (ezek a kifejezés főnévi és melléknévi alakjainak felelnek meg) és következő lehetséges értelmezéseit gyűjtötte össze: (1) Mint melléknév, gyakran használatos hangmagassági jelenségek rendszerszerű szerveződésének leírására mind a nyugati, mind a nem nyugati zenében.⁵ (2) Főnévként néha azonos értelemben használják Rousseau *systeme musicale* kifejezésével, ami Hyer szerint leginkább úgy értelmezhető, mint egy platóni forma, amely a zenét olyan felfogható értelemmel tölti meg, mely már annak a valóságos zenében történő megtestesülése előtt is létezett. (3) A nyugati zenei hagyományokon belül szokás a 'tonális' jelzőt a 'modális' és az 'atonális' ellentétéként használni, amennyiben arra akarunk utalni, hogy a tonális zene sem az 1600 előtti modális, sem az 1910 utáni atonális zenével nem tart kapcsolatot. (4) Ugyanakkor néha a premodern zenére is alkalmazzák a 'tonális' jelzőt, mert a hangmagassági jelenségek rendszerszerű szerveződése felfedezhető benne; eszerint a 'tonalitás' általános kifejezés, és a *tonalité moderne* és *tonalité antique* közötti különbség inkább a súlyviszonyok eltolódásaként, mintsem minőségi változásként ragadható meg. (5) A 'tonális' jelenségek⁶ olyan zenei jelenségek, melyeket egy olyan viszonyítási pontként működő tonikára vonatkoztatva értelmeznek, ami „C-dúr esetében «C-séggel» tölti be a zenét”.⁷ (6) Pszichofizikai értelemben a terminus a hallgatók relatív (sőt egy bizonyos stíluskorszakra szűkítve azt mondhatjuk: funkciós) hallására épít, azaz arra a hajlamra, hogy egy adott hangmagasságot legtöbbször nem önmagában álló akusztikai frekvenciának hall, hanem azt valamihez viszonyítva értelmezi (azaz egy „valamihez képesti” hangköznek, skálafoknak, vagy funkciónak hallja). (7) A kifejezés főnévi formáját köznapi értelemben néha a 'hangnem' szinonimájaként is használják.⁸ (8) Végül pedig a terminus legelterjedtebb használata – mind főnévi, mind melléknévi formájában – a körülbelül 1600 és 1910 közötti európai zene zenei jelenségeinek egy viszonyítási pontként működő 'tonika' köré történő elrendeződésének leírására szolgál. Az, hogy a szóban forgó időszak zeneszerzési gyakorlatában létező két alapvető modus (dúr

⁴ Brian Hyer, 'Tonality' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxv, London 2001, 583.

⁵ Ebben az értelemben a nyolc egyházi moduson alapuló középkori és reneszánsz liturgikus zene, a különböző, meghatározott hangrendszereket használó közel- és távol-keleti zenék, a későbarokk-bécsi klasszikus-romantikus funkciós zene és a dodekafon zene egyaránt tonálisnak mondható.

⁶ Mint pl. a három funkciót képviselő harmóniák, a zárlati képződmények, a harmóniamenetek, a dallamformulák, a formai kategóriák, stb.

⁷ Hyer, id. m., 583.

⁸ Bár Choron a *tonalité*-t a *ton* szóból származtatta, ami hangnemet (is) jelent, a fogalom nemcsak egy hangsor hangjainak összességét, hanem az azokat irányító, a tonika felé történő irányulásért felelős viszonyokat is jelenti, ezért a 'hangnemiség' talán pontosabb megjelölés lenne. Ide vág Keuler Jenő 'hangnem'-definíciója is: a 'hangnem' tonalitás és hangkészlet szerves egysége. (Keuler Jenő, *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997, 16.)

és moll) különböző, ugyanakkor hasonló sajátságokkal rendelkezik, olyan elvont viszonylatokat hozott létre, melyek a dallami mozgást és a harmóniai egymásutániségot a hosszú kiterjedésű zenei időben kormányozzák. Ezáltal vált a 'tonalitás' a nyugati kultúrában a fő zenei eszközzé, mely a zene harmóniai, dallami, metrikai, frazeálási, textúra- és regiszterbeli aspektusát átszöve az előre láthatóságot és a szerkezeti kohéziót biztosítja.

Összegzésként tehát elmondható, hogy – amennyiben a kifejezést a nyugati zenei tradícióra alkalmazzuk – a 'tonalitás' szűkebb értelemben a dúr és a moll hármashangzatból mint strukturális központból, és mint hangzásideálból származik: ebből egy szintkülönbséggel létrejön a hangnemi dualizmus, a terc-lánc által a tercelvű akkordépítkezés, a kvint-keret pedig létrehozza a funkciós hierarchiát (T-S-D), amely a hangnemi rokonság kvint-koordinációja; tágabb értelemben pedig minden olyan rendszer tonális, amely rendelkezik egyértelmű központi hanggal vagy hangzattal, és egy (vagy néhány) olyan jellegzetes elemmel, mely(ek)nek a központi hanghoz/hangzathoz való viszonya (azaz „funkciója”⁹) pontosan megállapítható.

2. A tonalitással kapcsolatos szemléletmódok, a harmonikus és melodikus tonalitás fogalma

Annak ellenére, hogy Choron és Fétis forrásai azonosak voltak, a 'tonalitás' fogalmának kialakításakor előbbi a harmóniák közötti viszonyra, utóbbi pedig a skálában elhelyezkedő hangmagasságok rendjére helyezte a hangsúlyt. Ez a finom, de döntő különbség aztán egyrészt a 'tonális' zene elméleti fogalmiságának két fő történeti hagyományaként vonul végig a zeneelmélet-történeten mint Rameau és Riemann funkció-elmélete (*Funktiontheorien*) és mint G. Weber és Schenker skálafok-elmélete (*Stufentheorien*).

A két elmélettípus közös vonása, hogy a 'tonális' zenét mindkettő olyan eszmei tartalommal ruházza fel, amelyben a harmóniák vagy a 'tonikára', vagy egy skálára vonatkoznak (ezek szolgálnak a zene alapjául, ill. adnak értelmet neki); hogy mindkettő metanyelvet használ (az egyik funkciós címkéket [T, D, S, T_p, stb.], a másik római számokat); valamint hogy az elemzés folyamatában mindkettő hajlamos az összhangzáson kívüli zenei paraméterek (metrum, ritmika, regiszter, textúra, hangszerelés, dinamika, stb.) kizárására, holott a harmóniainak a többi zenei

⁹ „A funkció fogalma ... azt a módot határozza meg, ahogyan egy organizmus egészének működésében az egymás alá- és fölérendelt rész-organizmusok részt vesznek, ahogyan ennek érdekében egymáshoz és az egészhez tevékenyen illeszkednek. A funkció tehát ... viszony-kategória.” (Ujfalussy József, 'Funkció: terminológia és logika' in *Zeneelmélet, stíluselemzés (A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga)*, Budapest 1977, 11.)

szemponttól történő elkülönítése merőben mesterséges: a metrum pl. különösen döntő szerepet játszik a disszonáns és konzonáns elemek hierarchiájának kialakításakor.

Rameau a harmóniák közti viszonyt a záratok terminusaival írta le a tökéletlen (= plagális) és a tökéletes (= autentikus) jelzőket használva. A rendszer döntő eleme volt a disszonancia hozzáadása a D-hoz (7) és a S-hoz (6), ezek növelik a feszültséget, így még szorosabbá teszik az adott funkció kapcsolatát a T-val. Rameaut a harmóniák egyénisége és egymásutánisága egyaránt érdekelte: a harmóniamenetet a disszonancia-konzonancia, azaz feszültség-oldás ellentéppárral hozta összefüggésbe; az, hogy a harmóniák nem pusztán egymás mellettiek, hanem egyik a másikra vezet, a 'tonalitás' meghatározó jellemvonását képezte a funkcióelmélet más képviselői számára is. 1850 körül a funkcióelméletekbe beemelték a 'mediánsokat', melyeket számos elméletíró a római számok funkcionális alternatívájaként kezdett használni. Bevezetésük tette lehetővé a mellékhármasok magyarázatát és a romantikus zene harmóniai gyakorlatának elemzését. A 'funkció' kifejezést Riemann alkotta meg 1893-as *Vereinfachte Harmonielehre*-jében. Számára egy adott 'tonális' funkciót nem csupán egy akkord képviselhetett. Három alapvető harmóniai transzformációt nevezett meg egy T, D vagy S funkción: *Variante* (azonos alapú: F-f), *Parallele* (párhuzamos: F-d) és *Leittonwechsel* („vezetőhangváltó”: F-a); így a három funkció átfedi egymást (egybeesik pl. a T_p és a S_i), hogy adott esetben melyik érvényes, az attól függ, hogy melyik funkció irányítja a közvetlen zenei kontextust.

Míg Riemann a hangnemet megalapozó T-S-D-T kadenciából indul ki, és a skálát a három fő akkordból vezeti le (d-m-s, f-l-d, s-t-r = d-r-m-f-s-l-t), a skálafok-elméletek a dúr vagy moll skálát használják kiindulópontként. Kirnberger, Vogler és Koch után G. Weber adott meghatározott formát az elméletnek, és az ő érdeme a teória pedagógiai sikere is: a skálafok-elméletek váltak az európai és az észak-amerikai 'tonális' zene uralkodó fogalmi nyelvezetévé. Weber a dúr és moll skálák hangjaira diatonikus hármas- és négyeshangzatokat épített, ezeknek meghatározására pedig római számokat használt (dúr: nagy szám, moll: kis szám, szűkített: fok jel [°]), csak a hangkészlettartalom alapján adott (dúr, moll és szűkített) harmóniákhoz rendelte hozzá a számokat, mert úgy tartotta, hogy a harmóniamenet csak akkor tartozik össze értelmesen, ha minden akkord visszavezethető (a fordítások által) egyazon skálára. A skálafok-elméletek állandó gyenge pontja a többértelműség („*Mehrdeutigkeit*”): az akkordok ugyanis alaphangjuk után kapják a számot, nem pedig viselkedésük alapján (mint a funkcióelméletekben); annak eldöntésére, hogy melyik skálához tartozik egy harmónia, nincsenek biztos kritériumok, ahhoz, hogy egyetlen számra szűkíthessük a lehetőségeket, számba kell venni a szövegösszefüggési tényezőket. A skálafok-elméletek defektusai közé tartozik továbbá az is, hogy az álfigurációk értelmezésekor a számozás nem a jelenség lényegét ragadja meg,

hanem matematikai alapon közelít a problémához (a zárlati I_4^6 pl. nem T, hanem D, az álzárlatbeli VII^2 nem D, hanem T funkciót képvisel, stb.). A kromaticizmust a skálafok-elméletek a Schenker által keveréknek („*Mischung*”) nevezett jelenséggel magyarázták, ami arra az állapotra utal, amikor a zene belépett az azonos alapú dúrba/mollba, vagy harmóniakat köleszöszött azokból (pl. mollbeli VI). Az 1906-os *Harmonielehré*-ben Schenker egyetlen kromatikus hangsorba rendezte össze a dúr- és moll skála hangjait, majd minden fokra ráhelyezte a dúr- és moll akkordokat. Schönberg ehhez hasonlóan úgy hallotta a későromantikus zenét, mint a 12 dúr és 12 moll ’tonalitás’ („*Tonarten*”) és a 12 «kromatikus ’tonalitás’» közötti átmenetet.

A 17. század óta a hangrokonságok és a konstrukciós eszközök együttesen alakították a hangnemeket. Csak egy adott skála és egy főként kvintlépésekre épülő *basse fondamentale* (Rameau) közös nevezőre hozásával érhető el, hogy egy hangnemet összetéveszthetetlenül meghatározzunk. Az I-IV-V-I zárlat elsődlegesen a skála egészére, másodsorban az alaphangszus kvintmenetének egyértelmű összhatására épül, harmadsorban pedig a folyamatosság létrehozásában „jellegzetes disszonanciák” (Riemann) hatására (V^7 ill. II_5^6).¹⁰ Az egyes jellemvonásokat – mivel önmagukban nem határoznak meg zárlatot – meg lehet változtatni (pl. alterációk), vagy el lehet hagyni (pl. a disszonanciákat). A skálán, mint egy hangnem megalapozásán lévő hangsúly megakadályozhatta volna a kromatikus alterációk ’tonális’ jelenségként való magyarázatát, ha a skálafok-elméletet Sechter nem kapcsolta volna össze az alaplépések elméletével (az I-IV-VII-III-VI-II-V-I szekvenciát a német terminológia gyakran „Sechter-kadenciaként” emlegeti): pl. a skálaidegen hangokat tartalmazó nápolyi szextet így az a tény igazolja, hogy az alterált fok az alterálatlanhoz hasonlóan rendszerint egy a dominánsra vezető kvintlépéssel kapcsolódik össze, így beépül a ’tonalitásba’.¹¹

Ugyancsak Choron és Fétis tonalitás-értelmezésének árnyalatnyi különbségéből fakad az is, hogy Fétis szerint a ’tonalitástípusok’ („*types de tonalité*”) sokfélesége a történelmi és etnikai

¹⁰ Ami a disszonancia-konzonancia dichotómia tonalitásbeli szerepét illeti: az európai zenében a feszültség-oldás ellentétpár állandó jellemvonás, minden stíluskorszakban (még az egyszólamúságban is) van/volt szerepe, ennek disszonancia-konzonanciaként való megjelenése azonban már történelmi kategória. Magának a disszonanciának esztétikai szerepe már a „pretonális” időszakban is volt (a modális harmóniavilágban főleg késleltető és átmenő hangok formájában jelentkezett), konstruktív szerepet azonban csak 1600 körül nyert: ekkor jelent meg az akkordhoz tartozó disszonancia (először V^7 és II_5^6 képében – ezek Rameau szerint szorosabbra fűzik a kapcsolatot a T-val), vagyis akkor kezdett döntő fontosságú szerephez jutni, amikor a hármashangzatokból álló D-T feszültség már megszokott fordulattá vált és a funkciók közötti kontraszt már kevés volt, a feszültség elkopott, ezért szükségessé vált drasztikusabb eszközzel szorosabbra fűzni köztük a viszonyt. Az akkordon belüli, majd a tercortnyon kívülről származó disszonancia aztán fokozatosan teret hódított, aláásva ezzel a rendszert magát: a funkciós tonalitás kialakulásához tehát a disszonancia nem volt szükségszerű, csak akkor lépett fel meghatározó tényezőként, mikor a feszültség-oldás korábbi hordozója már közhellyé vált. A rendszerbe történő bekerülés után aztán fokozatosan rátelepedett annak lényegére, végül annak felbomlásához vezetett.

¹¹ Carl Dahlhaus – Julian Anderson – Charles Wilson – Richard Cohn – Brian Hyer, ’Harmony’ in *The New Grove Dictionary of Music*, x London 2001., 861–862.

kondíciók különbségéből fakad, tehát nem akusztikus szükségszerűség, hanem kollektív pszichológiai jelenség (vagyis a tonalitásérzet nem egy külső fizikai jelenség miatt állt elő, hanem a közösségnek kínált lehetséges formák egyikének kiválasztása volt annak érdekében, hogy a zene az adott közösség számára érthető nyelvezetté váljon); Riemann ezzel szemben azt állította, hogy a 'tonalástípusok' egyetlen elvre, a T-D-S funkciókra vezethetők vissza, ez pedig a zenei hallás természetében gyökerezik¹². A mai felfogás Riemann elméletének érvényességét a körülbelül az 1600-1910 közé eső időszak zenéjére korlátozza.

Másrészről Fétis és Choron szemléletbeli különbözősége indukálta a két tonalitásfajta: a *harmonikus* és a *melodikus tonalitás* fogalmának megjelenését is. Amint azt Rudolph Reti vázolja¹³: a 'tonalitás' zenei állapotában az alapként működő tonika fejt ki a legfőbb formaszervező erőt, ez az erő azonban kétirányú lehet: vertikális és horizontális. Vertikálisan egy hang akkor válik tonikává, ha legközelebbi felhangjaival kombinálva akkord lesz belőle. Az 1600-1910 közé eső időszak szinte kizárólag ezeket a felhang-harmóniákat (tercépítkezésű hármas-, négyes- és ötöshangzatok) ill. fordításait alkalmazta, az akkordkészletet azonban számos eszköz gazdagította (késleltetések, előlegezések, átmenő hangok, különféle alterációk, stb.). Mindezeket a másodlagos harmóniaszerkezeteket – melyeknek segítségével a hangzáskombinációk messze túlmutattak a szabvány-akkordkészlet adta lehetőségeken – azonban az alaptól, az „igazitól” való eltérésként értelmezték, annak ellenére, hogy számszerűleg gyakran jóval meghaladták az ún. „normális” harmóniákat. Eredetileg ezeket a kivételes eseteket meghatározott szabályok szerint kellett előkészíteni, bevezetni és feloldani; az idő előre haladtával azonban a fül számára egyre elfogadhatóbbá váltak, és egyre kevésbé igényelték a különleges bánásmódot. A tonális jelenség horizontális működésének titka szintén egy hangnak bizonyos felhangjaihoz való kapcsolódásában rejlik: ha egy hang úgy halad horizontálisan egy másikra, hogy az előbbi az utóbbinak második felhangja (pl. c → f), a menet a fül számára kényszerítő erejűnek hat. Ez a feloldás-érzet fokozható, ha a hangokhoz vertikálisan is hozzáadjuk a megfelelő felhangokat, azaz a menet hangmenetből harmóniamenetté válik (V – I). Az első akkord vonzóereje fokozható a szeptim diszsonanciájának hozzáadásával. Az I – V – I menet tehát önmagában egy kis darabka zene, azonban még nem kompozíció, hiszen nem egy elme kreativitása hozta létre, hanem a hang és felhangjai közötti kapcsolat akusztikai jelenségéből fakad. A kreatív faktor akkor lép színre, amikor az I nem V-re megy, hanem bármilyen más dallami vagy harmóniai entitásra, és csak ezután történik meg a domináns-tonika kapcsolat kényszerítő effektusa, hogy visszavezesse az egész menetet a tonikára. A

¹² Azokat a hangrendszereket, amelyek ebbe a magyarázatba nem illettek bele, primitív előformákként vagy széteső jelenségekként kezelte.

¹³ Rudolph Reti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, 8–18.

kompozíció skémája Reti szerint tehát I – x – V – I, amelyben az x bármi (és bármilyen terjedelmű) lehet, vagyis egy kompozícióban az egyetlen természetes (= természetből fakadó) elem, az egyetlen felhang-eredetű jelenség, amely a 'tonalitás-érzetért' felelős, az V – I lépés; az összes többi elem a zeneszerző szabad invenciója, és ezek önmagukban nem generálnak tonalitás-érzetet (annak ellenére, hogy az idők folyamán sokuk klisévé vált). Ezt cáfolni látszik, hogy a bécsi klasszikusok tonális zenéjében is elő-előfordul plagális zárlattal végződő darab, melyben a plagális kadencia nem rombolja szét a tonalitás-érzetet¹⁴; azaz – amint azt Lowinsky is megállapítja¹⁵ – a tonalitás nem a kvint egyirányú használatán alapul, hanem az alsó és a felső kvint egyensúlyán: a tonikát a „felső és az alsó domináns” szimmetrikus körülhatárolása határozza meg. A tonalitás-érzetért tehát mindhárom funkció egyaránt felelős, csak más-más minőségben: a T a hangnem centruma, az előretörést, a valami felé irányulást képviselő D az aktív antitonika, a szemlélődést megtestesítő S pedig a passzív antitonika.¹⁶ Az említett időszak közé eső zene tonalitása tehát a felhang-jelenségre összpontosít, tonális hatása a harmóniában és a harmóniamenetben áll, ezért nevezzük *harmonikus tonalitásnak*. A harmonikus tonalitás azonban – mint arra Dahlhaus rámutat¹⁷ – történeti jelenség, megjelenésének egy időpontra történő rögzítése merőben önkényes volna: jellegzetes ismertetőjegyei (az együtthangzások akkordokká szilárdulása, a D – T zárlat kikristályosodása, a jellegzetes disszonanciák fontossága, az akkordok hierarchikus elrendeződése, a modulusok összeolvadása dúrrá és mollá, a zenei formák kvint-, majd tercrokonságokra épülő zárlatrend segítségével történő értelmezése, stb.) nem egyszerre, hanem egymás után jelentek meg.

Létezik azonban egy másfajta tonalitás is, amely nem az imént tárgyalt klasszikus tonalitás kiterjesztett változata, sőt, a zenetörténetben annak megjelenésénél sokkal korábbra vezethető vissza. Bizonyos népek egyszólamú kultúrájában és a gregorián repertoárban számos olyan dallamot találunk, melyek szerkezetét az jellemzi, hogy egyetlen központi hang tartja össze, és az egész dallam arra az egy hangra vonatkoztatott zenei egységként funkcionál. Nincs olyan szigorú szerkezete, mint a harmonikusan tonális dallamoknak, az összetartó erő inkább abban nyilvánul meg,

¹⁴ Pl. Mozart: *K. 49 G-dúr Missa brevis* – Agnus Dei, *K. 167 C-dúr Mise* – Gloria, stb. – igaz, ezek mind coda-szerűek, tehát előttük megjelent a zárlat autentikus változata is; Beethoven *Missa Solemnis*-ében azonban valódi (önmagában álló) plagális zárlatokat találunk pl. a Gloria 121-122., 280. ütemében, és a záró szakaszban (sőt itt a háromszor megismételt végső IV-I zárlat előtt egy „összetett plagális zárlat” is van: bVII-IV-I; a Sanctus legvégén (itt a plagális irány hangsúlyozására több 'tá' hanggal színezett akkord is szerepel); ill. az Agnus Deiben több helyen: egy mottószerű négyütemes motívum, mely IV⁶-I zárlatot tartalmaz, négyszer bukkan fel, többek között a legvégén is.

¹⁵ Edward E. Lowinsky, 'Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music' in *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles 1962, 89., 3. jegyzet

¹⁶ Másrésztől viszont létezik olyan darab is, amely csupa D-T-ből áll, mégis megállja a helyét zeneműként, pl. Haydn: *C-dúr divertimento Hob. II/14* – Finale, Mozart: *K. 251 D-dúr divertimento* – 5. tétel (a rondótéma első tagja), *K. 445 Induló-334 D-dúr divertimento* – 7. tétel első 32 (!) ütem, Schubert: *Wiegenlied*, stb.

¹⁷ Carl-Anderson Dahlhaus, 'Tonalität' in *Riemann: Musik Lexikon, Sachteil*, 1967 Schott's Söhne Mainz, 961. és Marius Schneider – Carl-Anderson Dahlhaus – Hans-Peter Reinecke, 'Tonalität' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, közreadja Friedrich Blume, Bärenreiter Kassel 1966, xiii, 517—518.

hogy a dallamegységek folyamatos kapcsolatot tartanak a központi hanggal, és szinte minden pillanatban afelé mutatnak. Amíg ez az összeköttetés él a fülben, addig a dallamot szabadon lehet alakítani és bővíteni anélkül, hogy tonális volta sérülne. Ezt nevezzük *melodikus tonalitás*nak. A két tonalitásfajta közötti különbséget Reti úgy demonstrálja, hogy összehasonlít egy zsidó kantillációt egy Mozart-dallammal, és azt találja, hogy a melodikusan tonális dallamot bármely pontján megszakítva értelmesen lezárhatjuk a tonikai hangon (bármiféle domináns, vagy egyéb felhang-elem segítségével nélkül, pusztán a dallamban benne rejlő impulzus révén), míg a harmonikusan tonális dallamoknál ezt csak bizonyos pontokon¹⁸ tehetjük meg a dallamvonal legbenső értelmének ill. szerkezetének sérülése nélkül. A két különböző tonalitásfajta létezése Reti szerint olyan fontosságú tény, amely zeneszemléletünk bizonyos aspektusait döntően befolyásolja. Mikor a 19. század közepe táján Európa figyelme a különböző „exotikus” dallamok felé fordult, és a zenészek megpróbálták ezeket az akkori gyakorlat harmóniáiba öltöztetni, hogy meggyőzőbbé tegyék az európai fül számára, kísérleteik rendre kudarcot vallottak, a művelet technikailag kivitelezhetetlennek bizonyult. Másrészt a tonalitás harmonikus fajtája csak akkor válhatott az általános zenei alkotótevékenység jelentékeny részévé, amikor a zenében a polifon felváltó homofon gondolkodás vált dominánssá. Adva van tehát két dallamfajta, mindkettő egy tonikai központ körül forog, de az egyik ellenáll a harmonizációnak, a másik pedig csak a harmonikus gondolkodás kialakulásával terjed el. Logikus, hogy a melodikus tonalitásba tartozó dallamtípus a harmonikus gondolkodás uralkodóvá válásakor eltűnik a színről, és egészen annak hanyatlásáig nem is tér vissza. A harmonikus tonalitás feladásakor (a 19. és 20. század fordulóján) azonban ismét felbukkan.

A melodikus tonalitás leírásához kifejlesztett elméletek¹⁹ különböznek egymástól azokban az elvekben, amelyek a skálára vonatkoznak; a kettő-, három- vagy négyhangú struktúrák megítélésében; és a modus és a rendszer viszonyának meghatározásában. Rendszeralkotóként vagy a kvintet, vagy a tercet, vagy a konszonanciákon kívül egy szekundnyi (esetleg kistercnyi) terjedelmet közrefogó ún. ’hanglépést’ jelölnek meg. Az archaikus dallamok 2-, 3-, ill. 4-hangos struktúráit ennek megfelelően különbözőképpen értelmezik: „defektív” pentatónia- vagy heptatóniaként, hiányos kvintláncként, vagy önálló hangnemként.²⁰ Némely elmélet szerint egy hangfok melodikus funkciója már a rendszerben elfoglalt hely által és nem elsősorban a modusalaphanggal való

¹⁸ Ezek azok a pontok, ahol a dallam szigorú harmóniai-ritmikai mintázata megengedi, sőt kényszerítő ereje elkerülhetetlenné teszi a zárást.

¹⁹ Részletesebben ld. Marius Schneider – Carl-Anderson Dahlhaus – Hans-Peter Reinecke, ’Tonalität’ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, közreadja Friedrich Blume, Bärenreiter Kassel 1966, xiii, 516—517.

²⁰ A g-a-g-e dallamforma például az első magyarázat szerint a c-d-e-g-a pentaton modus töredéke, a második felfogás szerint a tetratonikus kvintsor g-d-a-e-vel van összefüggésben, a harmadik szerint pedig az önmagában értelmes tritóniát kell alatta érteni.

kapcsolata által meghatározó; mások szerint egy hang karaktere az alaphanghoz való viszonytól függ, a kvintsor pozíciójával szemben a modusbeli funkció foglalja el a döntő helyet. Mostanra mindenesetre bizonyosnak tűnik, hogy egy hangrendszer struktúrája (hangköz-szerkezete) döntő hatással bír a tonalitás-képződésre: az, hogy egy hangrendszer mely hangját érezzük tonális alaphangnak (Keuler Jenő szóhasználatával élve „mélypontjának”), akusztikai törvényszerűségek függvénye²¹.

A harmonikus tonalitás-elmélet kialakulásának legfontosabb állomásai Dahlhaus szerint²² a dūr- és a moll-hármashangzat közvetlenül adott egységként való felfogása (G. Zarlino 1558), a szext- és a kvartszextakkord megfordításként való értelmezése (J. Lippius és Th. Campian /Campion/ 1613), a T, D és S funkciók felismerése és az akkordjai által meghatározott hangnem vázaként történő értelmezése (J.-Ph. Rameau 1726), fő- és mellék-hármasok (tk. „lényeges” és „esetleges” akkordok) megkülönböztetése (H. Chr. Koch 1811), és a látszatkonzonanciaként ill. áldisszonanciaként értelmezett „esetleges” akkordok „lényegesekre” redukálása (H. Riemann 1893) voltak. A ’funkciós tonalitás’, a ’domináns-tonalitás’ és a ’dūr-moll tonalitás’ terminusok számára olyan szinonimáknak tűnnek, melyek ugyanazon jelenség különböző oldalait emelik ki. A ’funkciós tonalitás’ kifejezés azt sugallja, hogy a T-n és a D-on kívül a S is a ’tonalitás’ lényeges alkotó tényezője (igaz ugyan, hogy a háromfunkciós rendszer a 17. század közepe előtt még nem alakult ki teljesen és elméleti megfogalmazása is csak a 19. század vége felé, H. Riemann munkássága nyomán valósult meg). Ha „domináns-tonalitásról” beszélünk, akkor a D – T kadencia megjelenéséhez elégséges pl. a h-c’/d-c/G-c clausula is, a ’domináns-tonalitás’ keletkezése ezzel az 1430-as évek körüli időre esik. A ’dūr-moll tonalitás’ terminusához pedig az az elképzelés kötődik, miszerint a dūr-moll dallamvilág használati típusai az egyházi hangsorok ellenpólusát képezik, és a tonalitás előfeltételét a 17.-19. század közé eső időszakban ez alkotta. A ’harmonikus tonalitás’ elnevezés ezzel szemben arra helyezi a hangsúlyt, hogy a hangnemek kialakulása a dallammodellek helyett a hangzásfolyamatok révén történt.

Többféle szemlélet létezik a 20. század zeneszerzési gyakorlatában bekövetkezett változások indoklására, ezek némelyike a ’tonalitás’ felszínén történt változásokról, mások az evolúciószerűen elképzelt rendszer lassú felbomlásáról beszélnek. Az evolucionista történetiszemléletek vagy technikai, vagy biológiai allegóriák segítségével jelenítik meg a ’tonalitás’ változásának folyamatát (a ’tonalitás’ „elkopása”, „összeomlása”, ill. „hanyatlása”, „halála”). (A rendszer felbomlása persze nem feltétlenül jelenti a kultúra hanyatlását...) Számos ilyen eszme a félhanglépés energetikai

²¹ Keuler Jenő, *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997, 13—21.

²² Carl-Anderson Dahlhaus, ’Tonalität’ in *Riemann: Musik Lexikon, Sachteil*, Schott’s Söhne Mainz 1967, 961.

célzatosságával magyarázza a 'modalitás' 'tonalitás'-ba történő átmenetét, és a 'tonalitás' későbbi 'atonalitás'-ba történő mutációját is; ílymódon az irracionálissal és idegennel társított kromaticizmust téve felelőssé a tonális rendszer hanyatlásáért; a zene egyre kromatikusabbá válását és a diszsonanciák egyre fokozottabb használatát pedig vagy valamilyen utópikus jövőbeli zene (Schönberg), vagy egy zenei apokalipszis (Choron és Fétis) felé történő haladásként értékelvén. Fétis a tonalitás „történelmi transzformációit” egy teleologikus sorozatba rendezte, amely természetesen kortársainak zenéjében kulminált.²³ Valójában a modalitás tonalitásba történő átmenete valószínűleg nem a kromaticizmushoz köthető, hanem inkább annak a következménye, hogy a hangzásideál az együtthangzás irányába tolódott el, és mivel konszonáns hármashangzatból csak kétféle létezik, ez a dúr-moll hangzás eggyel magasabb strukturális szintre emelkedve hangnemi dualizmust eredményezett. A kromaticizmus bizonyos fokon még valóban idegen (azon a szinten, ahol még nagy feszültséget jelent a többihez képest, pl. a barokk *passus duriusculus*ában), a 19. században azonban már cseppet sem számít irracionálisnak, ekkorra megtörtént a mennyiség minőségbe való átcsapása, a hétfokú rendszer felbomlása tehát természetes fejlődési következménynek tekinthető.

A tonalitás változásának ilyen visszafordíthatatlan és ok-okozati történelmi jelenségként való interpretálását és általában az evolúció-elmélet kulturális jelenségekre való alkalmazását megkérdőjelező legnyomósabb érvek egyike Hyer szerint a „közbeavatkozás tényezője” (az „önműködő” zenei evolúció semmibe veszi a zeneszerző individuumát: a komponisták tudatosan írják zenét és hoznak döntéseket vagy saját koruk zenéjének megváltoztatása, vagy az adott állapot fenntartása érdekében).²⁴ Hyernek abban igaza van, hogy a zeneszerző tudatos döntéseket hoz, azonban – mivel mind az ember (és tudata), mind pedig a hang (mint fizikai jelenség) a természet része – alá van vetve bizonyos természeti törvényeknek. Ebből kifolyólag tevékenysége előbb-utóbb abba az irányba kell, hogy mutasson, amerre a zene természetes evolúciója tart. Ha küzd ellene, akkor vagy fennmarad a történelem rostáján, vagy – ha különleges tehetség – úgy könyvelik el, mint aki nem a korának megfelelő eszközökkel dolgozik/dolgozott (pl. Rahmanyinov értékelése). Hosszú

²³ Ezek közül az első a gregorián zenére jellemző *ordre unisonique* volt, mely higgadt és szenttelen, a vonzási tendenciáktól mentes, ílymódon modulációra képtelen volt. A következő állomás a Monteverdi zenéjével beköszöntő *ordre transitionique* volt, amely a domináns szeptim „feltalálásával” lehetővé tette a modulációt (Fétis ehhez kötötte a *tonalité moderne* megszületését). [Valójában persze a moduláció nem a domináns szeptimhez kötődik, elégséges hozzá egy vezetőhang bevezetése. Ld. pl. a kortársak véleményét Striggioról és Palestrináról: „moduláló készségükért” dicsérték őket – *Régi muzsika kertje*, szerk. Szabolcsi Bence, Zeneműkiadó Budapest 1957, 58—59.] Ezután következett az átmenet (Mozart és Rossini zenéjével) az *ordre pluritonique*-ba, mely már a kromaticizmusáról volt nevezetes, és ezáltal a *tonalité moderne* kulminációját és tökéletességét képviselte. A folyamat mögötti történelmi logika adta Fétisnek a magabiztosságot, hogy megsejtse és megjósolja a jövőt: úgy gondolta, hogy az *ordre pluritonique* kromaticizmusa az *ordre omnitonique* kétértelmű enharmonizmusában fog feloldódni, azonban visszatetszéssel hallgatta Berlioz és Wagner zenéjében „a moduláció iránti kielégíthetetlen vágyat”, számára a *musique omnitonique* érzéki, dekadens és történelmi hanyatlásban lévő zene volt.

²⁴ Hyer, id. m., 591—592.

távon tehát a rendszer érvényesít bizonyos törvényeket. A közbeavatkozás tényezőjén kívül Hyer érvelésében az evolúció-elmélet két legfontosabb defektusa, hogy egyrészt a történeti főáramlat általános tonális nyelvezetét illetően a későbbi harmóniai praxisokat fejlettebbnek érzékelteti a korábbi állapotokénál, másrészt a kortárs zeneszerzési gyakorlat sokféleségét hajlamos egyetlen történeti főáramlattá sűríteni (és ennek érdekében elegyengetni a történeti folytonossági hiányokat az eltérő gyakorlatok elutasítása, vagy a fősodortól való jelentéktelen elhajlásokként történő értelmezése árán). Hyer továbbá ezt az álláspontot teszi felelőssé annak az előítéletnek a kialakulásáért is, mely szerint az atonális zene valamiképpen bonyolultabb a tonálisnál, ebből a szemszögből a tonalitás változásának evolucionista interpretálása véleménye szerint alátámasztja egy régóta hanyatlóban lévő szerializmus hegemón pozícióját, és lehetővé teszi szószólói számára, hogy regresszívként jellemezzék azokat a komponistákat, akik folytatják a tonális idiómákat, és hogy figyelmen kívül hagyják a – továbbra is tonális anyagokat felölelő – populáris zenét. Így – tekintettel arra, hogy a tonalitás tovább él és virágzik részint a nyugati koncertzenén belül konzervatívnak nevezett kifejezőmódban, részint pedig a kommersz zenében – ragaszkodni a 'tonalitás felbontásához', mint történelmi tényhez szerinte nem más, mint összetéveszteni egy történeti jelenséget egy kognitívval.²⁵ Hyer koncepciójával kapcsolatban ismét felmerül néhány kérdés. Az első az, hogy napjaink populáris zenéjét mennyiben kell a tárgyhoz tartozónak tekinteni, hiszen ennek jó része nem szorosan az európai műzenei hagyományokban gyökerezik, hanem – legalábbis részben – az amerikai kultúra beszivárgásából eredt; azok az ágai pedig, amelyek az európai tradícióra épülnek, részben népzenei alapokon állnak, részben pedig tudatosan merítenek a zenetörténet bizonyos stíluskorszakainak zenéjéből (sőt „a két halmaz metszete” is létezik). Ami pedig az evolúció-elmélet létjogosultságát illeti, a kulcs az „evolúció” kifejezés értelmezésében rejlik: az evolúciós folyamat nem feltétlenül jelenti azt, hogy az egyik fázis abszolút értelemben véve fejlettebb a másiknál (ez ilyen formában talán a biológiai evolúcióra sem áll). Mivel minden korszak különböző társadalmi és szellemi fejlettséggel rendelkezik, mindenkor az a „fejlett”, ami leginkább megfelel az adott kor szellemi fejlettségi szintjének. Az új praxis akkor válik fejlettebbé az azt megelőző állapotnál, mikor a korábbi stádium már kimerítette a benne rejlő lehetőségeket. Ilyen módon pl. Wagenseil semmiképpen sem fejlettebb J. S. Bachnál, viszont magasabb szinten áll pl. Marpurgnál. Aki az adott korban „fejlett”, az mindig létrehoz valami újat a korábbiakhoz képest (és ez az újdonság általában nem abba az irányba mutat, amerre a következő – más szellemi feltételekkel rendelkező – korszak halad majd). Bach harmóniai stílusában például sokkal változatosabb diszsonanciákat találunk, mint az utána következő bécsi klasszikus szerzőkében: a

²⁵ Hyer, id. m., 591—592.

bécsi klasszika a disszonanciákat vagy a domináns-, vagy a szűkített-, vagy a ti-szeptim képére formálja, másrészt viszont behozza a nónakkordokat, az enharmóniát, stb. Hozzá kell tennünk azonban, hogy az európai zenei evolúció soha nem volt egyenes vonalú, időnként elágazások tarkították (mint ahogy a biológiai evolúciót is).²⁶ Annak ellenére, hogy egy fősodor a későbbiekben is felfedezhető, kb. 1830 után az egységes zenei anyanyelv megszűnik, majd a 20. században a társadalmi és szellemi fejlődési folyamatnak a világháborúk szellemi sokkhatása miatti megtörése következtében az alkotó művész és a nagyközönség közötti szakadék végleg elmélyül, és utóbbi már nem tudja követni a zene fejlődését. Az ún. atonális zene abban az értelemben valóban bonyolultabb a tonálisnál, hogy benne már nem működnek a tonálisban működő meghatározott modellek, azokat állandóan újra kell alkotni – ennyiből a zeneszerzőnek is nehezebb a dolga: a tonalításban adott módszerek, minták nem állnak rendelkezésére, és amennyiben nem a rendszer matematikai alapon történő megszervezését választja megoldásként (szerializmus), a szervező erőt alkalmanként újra létre kell hoznia, ezért nem lehet vele gyorsan komponálni.²⁷ Lehetséges, hogy a fősodortól való eltérések, a „kibúvó ágak” (repetitív zene, neotonális irányzatok) valójában ennek a kihívásnak a megkerülései (nem elhanyagolható tény, hogy korunkban a zeneszerzőre egyfajta fogyasztói nyomás is nehezedik, ha ennek meg akar felelni, kénytelen olyan módszert találni, amelynek segítségével minél gyorsabban minél több zenét tud írni)?

Amennyiben tehát a tonalitás fogalmát nem szűkítjük megfelelő mértékben, a két – az evolucionista és az evolúció-szemléletet elutasító – elképzelés nem vitatkozhat érdemben egymással.

Végül pedig tisztáznom kell jelen dolgozat szóhasználatát. Ahhoz tehát, hogy ne essek a fent említett hibákba és dolgozatom címében a „felbomlás” kifejezést lelkiismeret-furdalás nélkül

²⁶ Az első ilyen elágazás az orgánum megjelenése utáni időre esik: az egyik ág fejlődése következtében az addigi üres kvint kiegészült a terccel, ebből egyfajta hármashangzat-mixtúra keletkezett (fauxbourdon); a másik ágban – a kottairás feltalálásával – lehetővé vált az önálló (= különböző, nemcsak az egyikhez képest könnyen megjegyezhető) szólamok egymáshoz szövése is, ebből pedig egy igen bonyolult polifónia alakult ki. Az „anglo-burgundi” hangzásvilágban tulajdonképpen a fauxbourdon lép szövetségre az addigra már meglehetősen fejlett polifóniával. A következő ilyen elágazási pont a „posztmodális” időszakra tehető: a modalitás után kettéágazó fejlődés egyik ágában a lényegében már dúr (és némileg moll) hangnemiség uralkodik, ahol – a modális hangsorok még sokáig tartó eredményes harca ellenére – a tonális funkciók már megtalálhatók, de még alapvetően hármashangzatok szolgáltatják a harmóniakészletet (Monteverdi operái, részben Schütz); a másik ág egy szintén zömében alaphármasokból álló világ, amely azonban a dúr-moll hangnemiséget megkerülve szinte az atonalitásig elmegy (ezt nevezi Lowinsky „hármashangzat-atonalitás”-nak [Edward E. Lowinsky, 'Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music' in *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles 1962, 39.]; Gesualdo, Lassus: *Christe Dei soboles, Prophetiae Sibyllarum*, Frescobaldi, Michelangelo Rossi), ez a kromatikával bizonytalanná tett tonalitás – melyet valószínűleg Frescobaldi dél-német tanítványai mentettek tovább – köszön vissza Bach némely művében). A harmadik elágazás a 19. századra tehető, amikor a tonalitást egyrészt a neomodális, másrészt pedig a kromatika kezdi ki.

²⁷ Ezt a gondolatot támasztja alá Meyer megállapítása is, mely szerint „Ha Bartók és Schönberg kevesebb zenét szerzett, mint Mozart, az nem szükségszerűen azért volt, mert kevésbé voltak tehetségesek nála, hanem azért, mert a stílus, amelyben dolgoztak, sokkal több tudatos, időigényes döntést követelt meg tőlük. Mozart részben azért tudott bámulatos könnyedséggel komponálni, mert az általa örökölt (és részben átalakított) kötöttség-rendszer – az ún. klasszikus stílus – különlegesen koherens, stabil és jól-megalapozott volt.” (Leonard Meyer, *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia 1989, 5.)

használhassam, elengedhetetlenül szükséges a fogalom jelentésének pontosítása: a 'tonalitás' kifejezést a továbbiakban mindig a megközelítőleg a 17. század közepétől a 20. század első negyedéig terjedő időszakban született európai műzene harmonikus, funkciós, dúr-moll tonálisára alkalmazva, a hosszú jelzős szerkezet rövidítéseként, azaz a kifejezés egyik legszűkebb értelmében fogom használni. Ezt alapul véve nem tűnik irreálisnak a 'tonális rendszer' szétszakadozásáról, felbomlásáról, végül megsemmisüléséről beszélni (ami azonban nem jelenti a nyugati zenei kultúra hanyatlását).

Ez a dolgozat kísérlet a szóban forgó (több szálon futó) folyamat állomásainak, ok-okozati összefüggéseinek (lehetőségeihez képesti) részletes feltérképezésére.

II. Korai példák a funkciós tonalitás kereteinek szétfeszülésére

Elvétve azonban az első fejezet végén behatárolt kor zenei termésében is találunk példákat a tonalitás kereteiből kilógó, vagy azt szétfeszítő darabokra (vagy inkább részletekre). Ezek egy része „öncélú”, mások pedig a zenén kívüli – humoros, tragikus, vagy képszerű – program kifejezése érdekében rugaszkodnak el a korstílusnak megfelelő normáktól; azonban mindre jellemző 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)¹.

Reti a *Harvard Dictionary of Music* 'Politonality' címszavára hivatkozva a magyar származású német lantművész-zeneszerző Hans Newsidler (1508/9–1563) említi a politonalitás legkorábbi alkalmazójaként², Poulton és Crawford szerint³ azonban Newsidler hírhedt *Judentantz*-ában nem erről, hanem egy különleges hangolásmódról van szó. A zenetudósokat sokáig megtévesztette a darab scordatúrás lejegyzése, a tánc ezen félreértés folytán kerülhetett be a köztudatba a politonalitás korai példájaként. [1]⁴

Néhány „valódi” példa a teljesség igénye nélkül: a nem programhoz kapcsolódó zenék között említhető J. S. Bach jó néhány műve, melyeknek – helyenként extrém – kromaticizmusa valószínűleg (dél-német tanítványain keresztül) Frescobalditól hagyományozódott Bachra. Az egyik legjobb példa a *Kromaticus fantázia és fuga* (BWV. 903) fantáziája (1723 előtt). A darabban toccata- és recitativo-szerű részek váltakoznak. Bár maguk a toccata-szerű részek is sok szűk7-et (vagy -fordítást) tartalmaznak, amitől önmagában labilissá válik a tonalitás, míg ezekre a részekre nem jellemző az alaphangnemtől (d-moll) távol eső hangnemekbe történő moduláció (általában a +/-1Q távolságú hangnemeket érinti, ill. egy alkalommal a -2Q-es c-moll is⁵) és többnyire csak rövid időre hagyja el az alaphangnemet; addig a középső, recitativo-szerű szakasz hangnemterve jóval merészebb: g→b→Cesz→asz→E→A→fisz→cisz→g. A darab néhány szokatlan harmóniát is felvonultat: három akkordikus passzázs közül az elsőben (mely többnyire d-moll tonikai orgonapontja feletti akkordokat használ) találkozunk egy I mellékdomináns 9-akkorddal⁶, a második pedig a stílusban szokatlan fokokon képzett szűk7-ek ill. mellékdominánsok (emelt alapú VI^mD⁶₅ és Isz⁷) segítségével először d-mollból a-mollba modulál, majd szintén szokatlan szűk7-mel (Vs⁶₅) tér

¹ J. S. Bach művészete valójában kivétel ez alól a megállapítás alól, az ő életművében nem pusztán elszigetelt esetekként van jelen a helyenként az atonalitásig fokozódó kromaticizmus.

² Rudolph Reti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, 61.

³ Diana Poulton & Tim Crawford, 'Lute' in *The New Grove Dictionary of Music*, xv, London 2001, 343–344. és 353.

⁴ A szögletes zárójelben található számok a függelékben található kottapéldákat jelölik.

⁵ Ez szűk7-fordítások közötti enharmonikus modulációval történik: d: IVsz⁷ = c: VII^{2#}

⁶ I. fokú mellékdomináns 9-akkord még az utolsó 5 ütem tonikai orgonapontja fölött jelenik meg (ötször), V. fokú változatának előfordulásai pedig: 4. és 13. ü. (d), 58. ü. (fisz), 61. ü. (cisz).

vissza az alaphangnembe (a harmadik az a-mollt erősíti meg két S-D-T körrel). [2] Ide sorolhatjuk a csembalóra írt egyéb darabok közül a BWV. 906 *c-moll fantázia és fuga* (1704 körül) befejezetlen fűgáját is [3], melynek érdekessége, hogy bár maga a fűgatóma olyan kromatikus szekvencia, melyben a négyhangos motívum hangonkénti eltolásával keletkező kromaticizmus „matematikailag” atonalitást eredményezhetne, a dallam mégis teljesen tonális, bizonyítja ezt az alá illeszthető jellegzetes harmóniasor is. [4] (Igaz, amennyiben még egy láncszem illeszkedne a meglévő háromhoz, az már valóban kivezetne a hangnemből.) [5] A 3. szólam belépése utáni szekvencia (f, majd g-kitérés) szabálytalan oldódásai⁷ által létrejövő szűk7-mixtúra azonban valóban kihúzza a lábunk alól a tonalitás talaját. A moll hangnembeli ’ló/la’ (leszállított lá), amely a tonalitásérzetet azáltal gyengíti, hogy pont a hangnem alaphangját alterálja, később is frekventált hang a darabban (nemcsak a szekvenciákban). A 9. ütemtől a szokványos emelkedő akkordmenetet (III^{sz7}-IV^{mD} IV^{sz7}-V) olyan alulról jövő késleltetések színezik a felső szólamban, hogy az első akkordokon (sz⁷-ek) egyáltalán nem szokványos, egészen erőteljes disszonanciák keletkeznek (az oldásoknál a késleltetés „csak” különféle szextakkordokat hoz létre). Feltétlenül említést érdemel a *Kis harmóniai labirintus* (BWV. 591 – amennyiben valóban J. S. Bachtól származik, keletkezési ideje bizonytalan⁸) is: a darab első részében („Introitus”) a C-dúr alaphangnem kétszeres megerősítését (I-II²-V⁶-I, majd I-ImD²-IV⁶-V⁷-I⁶₄-V⁴³-I) sorozatos enharmonikus⁹ és kromatikus modulációk követik: C→cisz→gisz→disz→g→d→Fisz→f, ezután egy quasi atonális szekvenciázó szakasz, majd g-moll IV⁶₅-II⁴₃-VII^{2#} után domináns orgonapont fölötti harmóniák, végül egy gyors moduláció folytán c-moll zárás következik. A második rész („Centrum”) tk. miniatűr fuga három szólamra; szekvenciás, kromatikus témája tizenegyhangú (a c-moll duxból egyedül a ’desz’ hiányzik), a felső szólam comese tonális választ hoz, majd az alsó szólamban még egyszer elhangzik a dux; ezután rövid feldolgozás (a középső szólam hozza a duxot g-mollban, majd ismét a felső c-mollban); visszatérés nincs, az utolsó két ütem (kromatikus emelkedő, majd a dominánsra ugró basszus fölötti szűk- ill. domináns-szeptimek és oldásaik¹⁰ sorozata) átvezetés a harmadik részhez. A befejező rész („Exitus”) ismét C-dúrban indul, majd (szintén kromatikus és enharmonikus) modulációkon keresztül vissza is tér oda: C→E→Esz→d→e→h→D→e→G→a→C, a visszaérkezést követően hosszú domináns orgonapont következik, majd kadencia. [7] Végezetül álljon itt példaként az orgonára készült *BWV*.

⁷ A szűkített terekvartok nem a hangnembe diatonikusan illeszkedő fölöttük lévő fok 6-jére oldódnak, hanem annak vendég-mollszubdominánssá alterált változata (leszállított ’lá’ mollban!) egészül ki egy bővített kvarttal, így jön létre az újabb szűk⁴, amely szintén nem konzonáns 6-re oldódik, hanem szűkítettre. [6]

⁸ A *New Grove Dictionary of Music* egyértelműen Bach művei közé sorolja (azaz nem a kétséges darabok között említi), az 1998-ban kiadott BWV-jegyzékben (*Bach-Werke-Verzeichnis Kleine Ausgabe /BWV^{2a}/* herausgegeben von Alfred Dürr & Yoshitake Kobayashi unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1998) azonban a bizonytalan eredetiségű műveket tartalmazó II. függelékben szerepel.

⁹ Az enharmonikus modulációk mindig szűkített septimek fordításai között történnek.

¹⁰ Egy ízben plagálisan oldja a D⁷-et!

542 *g-moll fantázia és fuga* (kb. 1720) fantáziája, melyben hemzsegnek a szükszeptimes enharmonikus modulációk (a kottapéldában bekeretezve szerepelnek). Az alaphangnemből hosszú T-, majd rövidebb D-orgonapont után kilendül a D hangnembe (d-moll), majd az új hangnem D-orgonapontja után annak VII^{2#}-ja átértelmeződik h-moll VII⁷-évé, egy ütemmel később h: VI^{szük}⁴₃ (vagy IV^{szük}²) változik c-moll VII⁶₅-té. Innen a Bachtól megszokott „árnyékolt” moduláció következik a D-hangnembe (c: VI⁶-IV^{szük}⁶₅ = g: nápolyi⁶-VII⁶₅ – a c-mollba illeszkedő ’asz’ hangot csak utólag halljuk nápolyi hangnak). Ismét D-orgonapont, majd a (g:) VII⁶₅ színeváltozása esz-moll IV^{szük}⁷-mé, megint D-orgonapont, majd innen kromatikus moduláció előbb f-, aztán g-mollba. Kadencia után hirtelen ismét f-mollban találjuk magunkat, ahonnan megint csak a „szokványos” modulációkkal c-, ill. g-moll következik. Rövid D-orgonapont után egy kvintéséses szekvenciával¹¹ négy ütem alatt egy Desz-dúr akkordra érkezünk, ami azonban már nem az előzményeknek megfelelően gesz-moll I⁶-re oldódik, hanem álzárattal III^{szük}⁷-re, mely azonban szűkített ⁶₅-nek van írva, így a notáció alapján ismét enharmonikus a moduláció e-mollba (IV^{szük}⁷). Domináns-orgonapont után egy pillanatra h-moll, majd E-dúr következik, E: Iszük⁷-me azonban c-moll VII⁴₃-tá változik, ahonnan hamarosan visszatérünk az alaphangnembe. A kiszélesített összetett autentikus zárlat (42—44. ütemek) után még egy utolsó enharmonikus moduláció (g: IV^{szük}⁴₃ = f: VII⁶₅), majd c-mollon keresztül visszatérünk az alaphangnembe, ahol két ütembe sűrített kadenciával zárul a fuga előtti szakasz (IV^{szük}⁷-V⁷-I[#]). [8] E négy részletesebben tárgyalt darabon túl sok egyéb mű is felsorolható akár a *Wohltemperiertes Klavier* köteteiből (az I kötet f-moll fűgájának szinte atonális témája feltűnő hasonlóságot mutat Frescobaldi *Fiori musicalijának* /1635/ 31. darabjával /*Ricercare cromatico post il Credo*/), akár a háromszólamú invenciók (pl. f-moll), vagy néhány korálfeldolgozás közül (pl. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV. 726).

Mozarttól megemlíthető a K. 465 *Dissonanzen-quartett* (1785) szonátaformájú első tételének (*Allegro*) 22-ütemes *Adagio* bevezetése [9], mely részben gyors hangnembváltásai, részben pedig szokatlan disszonanciái miatt jó tíz ütemen keresztül tonálisan meglehetősen bizonytalan hatást kelt, valójában csak a 13. ütem domináns szeptimétől kezdjük a c-moll talajt biztosnak érezni a lábunk alatt (a kromatika ezután sem szűnik meg, de a funkciók egyértelműen kivehetővé válnak). A bevezetés a ’c’-hanggal való kezdés ellenére valójában g-moll, majd szekvenciálisan f-mollba süllyed, innen kerülünk Asz-, majd Esz-dúrba, ahonnan már egyenes az út c-mollba. A szokatlan hangzásokat eredményező disszonanciák¹² között mind késleltető, mind pedig átmenő figurációk akadnak: a 3. (ill. a szekvencia miatt a 7.) ütem második negyedén megjelenő szextakkordo(ka)t az

¹¹ D-g⁶-G-c⁶-C-f⁶-F-b⁶-B-esz⁶-Esz-asz⁶-Asz-desz⁶-Desz akkordok követik egymást, a szekvencia tehát tk. moll V[#] - I⁶ kapcsolatra épül, ahol a T mindannyiszor mellékdominánssá színeződik, és maga válik D-sá.

¹² Ezek a disszonanciák a lassú tempó miatt jól appercipiálhatóak, tehát nemcsak papíron kimutathatók, hanem a hallásélményben is jelentékenyek.

ütem(ek) egyén duplán késleltető hangok omega-kivágato(ka)t hoznak létre ('g-a-h-cisz' ill. 'f-g-a-h'); a 10–12. ütemek első ütésén a duplán késő szext-akkordok előtt álfigurációs szeptimek szólnak; a 3. és (a neki megfelelő) 7. ütem utolsó nyolcadán megjelenő átmenő akkord (amely két szextakkordot köt össze) terchiányos nónakkordként hangzik; a 13. ütem (II⁴₃ és V⁶₅ közötti) átmenő akkordja pedig ismét csak omega-kivágatot eredményez (ezúttal 'f-g-a-cisz'). Mindazonáltal meg kell állapítanunk, hogy van, ami tonálisan összetartja a 22-ütemes bevezetőt: az ütemsúlyokon domináló, eleinte kromatikusan, majd egészhangonként ereszkedő „lamento-basszus”, mely először 'c'-től 'esz'-ig, majd 'c'-től 'g'-ig ereszkedik, végül gyakorlatilag a dominánson marad. Ez a „háttér” biztosítja Mozart számára a tonális egységet, ezért az „előtérben” egészen féktelen dolgokat is megenged magának: az első hegedű fő vonala az 'a-g', 'g-f' (egy Doppelschlaggal díszítve), a második hegedűé az 'esz-d', 'desz-c', tehát tulajdonképpen szext-mixtúráról van szó, ami a merész hangzást előidézi, az az időbeli eltolódás; a moduláció csak látszat, az egész *Adagio* nem más, mint kromatizált c-moll. Kísértetiesen hasonlít jellegében ehhez a megoldáshoz Beethoven op. 59 No 3 C-dúr kvartettjének bevezetése (az *Allegro vivace* első tételhez tartozó *Andante con moto Introduzione*), melyet – miközben minden akkord meglepetést okoz: soha nem az „elvárásoknak megfelelő harmóniát kapjuk” (ld. a harmóniai kivonatot [10]) – szintén a basszus vonala tart össze. Ide sorolható még a K. 574 *Gigue* (1789) [11] és részben a K. 355 *Menuett* (1790) [12] is. A *Menuett* háromtagú formájának első tagja (A) már a kezdő T-S-D-T kört is szokatlan diszsonanciákkal spékeli meg (bókvintes IV⁶₄), majd a 4. ütem domináns nyitása (=a periódus cezúrája) után következő mellékszubdomináns fordulatokat felvonultató szekvenciában¹³ a bőszextes akkordokat rendre bővített hármarról éri el (kromatikus „tenor szólam”), ami – lévén distanciális hangzat – ködösíti a szekvencia miatt amúgy is gyorsan változó tonalitást (mintha fizs-mollt és e-mollt érintve kerülnénk a-mollba, mely végül A-dúrrá világosodik a kadencia szubdominánsával), melyet csak a harmadik tag után következő zárlat nyilvánít ki egyértelműen. Ellensúlyozásképpen a codetta T-D ingája megerősíti a domináns hangnemet, melyben az első tag zárul.¹⁴ A középső tag (B) szintén szekvenciálisan indul, kétféle szekvencia jelenik meg («1» kétütemes tagokkal és «2» ²/₃-nyi ütemekkel, azaz rövid időre páros lüktetést sugallva), melyek formai elízióval kapcsolódnak egymásba; a tagok itt is különböző hangnemek felé terelik tonalitás-érzetünket: «1» e/E→d/D «2» G→A→h→D, ezután D-dúr félzárlat következik, majd rövid minore terület (unisono tizenhatodmenet), mely ismét kinyit a dominánson. A visszatérést (A_v) a dallamról ismerjük fel, a harmóniák nem egyeznek a kezdettel (és talán még egy fokkal merészebbek, mint az első tagban: az 1. ütem II. fok helyett 7-6-os késleltetésű bő⁶-re oldódik, ez pedig – mivel minden szólam

¹³ A-dúr: IIb⁶ IIIImD [VIImD⁷ vD⁷] – Ib⁶ vD [V⁷ ImD⁷] – b⁶ V [ImD⁷ IV VII⁴₃ I⁶ IV I⁶₄ V I]

¹⁴ Ebből válik nyilvánvalóvá, hogy itt is csupán színezésről van szó, a darab alapvetően tonális.

kromatikusan mozog – elíziósan oldódik az V^7 -re). Formailag az 'A_v' az 'A' pontos mása, természetesen az első tagban domináns hangnemben megszólaló részek (a periódus disszonáns, szekvenciázó utótagja és a hangnemet végül bebetonozó codetta) itt alaphangnemben hangzanak el. A *Gigue* a Bach angol és francia szvitjeiben található gigue-ek mintájára fugatós szerkesztésű. Formáját inkább kéttagúságként értelmezhetjük, bár az első tagot záró jellegzetes, minoreba hajló rész visszatérését (5 ütemet) megtaláljuk az ismétlőjel utáni tagban. A téma tízhangú (a G-dúr duxból az 'aisz' és a 'disz' hiányzik), a tonális választ hozó comesben a 'disz' is megérkezik. Miután mindhárom szólam bemutatta a témát, a középső szólamban kromatikus átmenő hangokkal díszített emelkedő szext-mixtúra következik először G-dúrban, majd a következő két ütemben immár a domináns hangnemben (ez a mixtúra már diatonikus), ezúttal azonban egy nyolcaddal eltolva. A mixtúrák után ismét tematikus anyag jön: a felső és a középső szólam D-dúrban hozza a téma dux változatának fejét, ezután akkordikus kíséretet játszanak, amely alatt a basszus minore alakban hozza a témafejet. A témafej eme utolsó elhangzását és a hozzá kapcsolódó elszínezett III-VI-II-V szekvenciát¹⁵ ill. az álzárlat utáni (már ismét maggiore) kadenciát tartalmazó négy ütem mind a tizenkét hangot tartalmazza. A második tag eleinte kétszólamú, ez a rész először kétütemenként cserélgeti a hangnemeket (D→e→fis), majd sűrűsödik a tonális változtatása, a IV^6 - $V^\#$ vagy IV szük⁷- $V^\#$ mintájú, hemiolákat létrehozó páros kötések képviselnek egy-egy hangnemet a kvintkörön történő fokozatos ereszkedésben: h→e→a→d→g→c→f, majd hirtelen G-dúrba kerülve egy ereszkedő szext-mixtúrát követő domináns félzárlat után domináns orgonapont következik (itt a kétszólamú faktúrát felváltja a basszus akkordjai fölött megszólaló minore téma), az V. fok újbóli megérkezése után tér vissza az első tag utolsó öt üteme (természetesen alaphangnemben) a jellegzetes, a minore lehetét hozó alterált akkordokkal, majd a maggiore kadenciát követő tonikai orgonapont (mely fölött majdnem mind a tizenkét hang megszólal – csak az 'aisz/b' hiányzik) után (még mindig alterált hangokat tartalmazó) unisono dallam és a hozzá kapcsolódó összetett autentikus zárlat zárja a darabot. Természetesen meg kell említeni Mozart fantáziáit is, leginkább a K. 475 c-mollt (1785), mely – bár C. P. E. Bach szabad fantáziáira nem hasonlít különösebben (pl. végig él az ütembeosztással) – a műfaj 18. századi sajátosságainak megfelelően igen rapszodikusán változtatja mind a tempókat, mind a karaktereket, mind pedig a tonalitást (utóbbit helyenként ráadásul elég gyorsan).

Beethoven is fogékony a kromatika, az enharmónia és a nem szokványos hangnemkapcsolatok által tonálisan bizonytalanná zene iránt, ezt bizonyítja pl. az op. 110 Asz-dúr zongoraszonáta (1820-22) 3. tétele [13]: a voltaképpen a 7. ütemben kezdődő asz-moll alaphangnemű tétel elé Beethoven

¹⁵ Az elszínezett „Sechter-kadencia” a stílusban messze nem szokványos alterált akkordokat vonultat fel: (nagyszeptimes) mollbeli VI^7 és nápolyi alaphármas! Másrésztől lehetséges, hogy a második akkord nem is VI^7 , hanem 7-6-os késlettetésű (természetesen mollbeli) IV^6 ? Másképp a bal kéz 'g-' hangjával nemigen tudunk elszámolni...

csapongó, fantáziaszerű bevezetést illesztett. Az „előtét” más metrumban ($\frac{4}{4}$) íródott, mint a tétel nagy része ($\frac{12}{16}$); hirtelen tempóváltásokat, sőt egy „recitativo” feliratú ütemet is tartalmaz; ami pedig a hangnemiséget illeti: a kezdeti előjegyzés 5b, ennek megfelelően b-mollban indul a darab, de már a 2. ütemben Cesz-dúrba kerülünk (b: nápolyi alap = Cesz: I), ezután asz-moll következik (3. ü.), majd az 5. ütemben már egy kromatikus modulációval elért Fesz-dúr (IIIImD⁷=V⁷), melyet Beethoven az egyszerűség kedvéért E-dúrnak jegyez le, mi több, az ütem közepén az előjegyzést is átváltja 4#-re. A 6. ütemben megérkező E-dúr (tk. Fesz-dúr) I. fok utáni IVszűk⁶₅-et enharmonikusan asz-moll VII⁴₃-jává¹⁶ átértelmezve érkezünk meg a tétel valódi alaphangneméhez, amely innen már a tétel végéig (26. ü.) stabil marad. (A szonáta utolsó tétele – legalábbis ami az elejét és a végét illeti – ismét a ciklus alaphangnemében, Asz-dúrban van, tehát a lassú tétel minore-kitérő volt.) A késői vonósnégyesek tételei közül az op. 132 a-moll kvartett (1825) 3. tételét (*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*) emelném ki [14], amely a funkciós tonalitás hosszú uralmára történő reakcióként megjelenő neomodális egyik első próbálkozása (és tudjuk, hogy Beethoven terve között szerepelt egy 10., modális szimfónia is). Az „Egy felgyógyult szent hálaéneke az istenséghez líd modusban” címet viselő, ABA_{v1}B_{v1}A_{v2} formájú tétel – címe ellenére – nem a későbbi, a szó szoros értelmében vett neomodális zene. A 'B' szakasz pl. semmi modálisat nem tartalmaz (végig D-dúr, melyet hol a barokkból örökölt plagális ereszkedő szekvencia, hol D-T ingamozgás, hol pedig kadenciális fordulatok tesznek egyértelművé). A korálfeldolgozásszerű¹⁷ 'A' részben fedezhetünk fel a modalitásra utaló jeleket: már a módosított hangok hiánya (az utolsó ütem kivételével) is az archaizálásra utal, ráadásul a kezdeti F-központúsággal nem társul az 1b előjegyzés. Ennek ellenére még sincs egyértelműen líd-érzetünk, kezdetben (váltódominánsokkal színezett) F-dúrban, később pedig C-dúrban érezhető a tonalitás. Csak néhány valódi modális ízű fordulat bukkan fel: a „4. korálsor” valóban lídnek hat a F⁶-F⁶-S⁷-D-F-S⁷-D-F akkordsor¹⁸ miatt, az „5. korálsor” plagális álzárattal kapcsolódik a bevezetéséhez (S⁷-F⁶), az utolsó két ütem pedig valódi modális fordulatot hordoz: r-S-L[#] (mely szólamvezetésében is modális: a II-V bécsi klasszikában szokásos befelé irányuló ellenmozgása helyett itt a r-S kifelé irányul, bár átköthető közös hang nincs, mert a r-moll terckettőzött).

Érdemes végigtekinteni az eddig felsorolt bécsi klasszikus példákban, hogy észrevegyük, nagy részük vagy bevezetés-jellegű, vagy olyan szituációt reprezentál, amely valamilyen dramaturgiai súlyozás folytán emelkedik ki a környezetéből; azaz az „atonális” részek mindig egy szilárd

¹⁶ A dolog érdekessége, hogy az ominózus szűkített 7 nem E: IVszűk⁶₅-nek, de nem is asz: VII⁴₃-nak, hanem egy harmadikféleképpen, 2-fordításként ('desz-e-g-b') került lejegyzésre.

¹⁷ A félértékekben mozgó, akkordikus szerkesztésű „korálsorokat” kétütemes, apróbb értékekből álló prelúdiumszerű ütemek előzik meg.

¹⁸ A modális harmóniak effajta (szolmizációs alaphanggal történő) jelölését Bárdos Lajostól vettem át, ld. Bárdos Lajos: *Modális harmóniak*, Zeneműkiadó Budapest 1979

tonalitáshoz viszonyulnak (a bevezetésnek természetesen feszültséget kell teremtenie, majd eljutnia oda, ahonnan elkezdődhet a „valódi darab”¹⁹), tehát a példák különlegessége minden esetben funkciójukból fakad.

Ami a korban még nem szokásos eszközök programhoz kötődő használatát illeti, Mozarttól az egyik legjellegzetesebb példa az *Idomeneo* (K. 366, 1781) 3. felvonásában található főpap-jelenet [15], amelyben Poszeidón főpapja kérdőre vonja a királyt, tudakolván, hogy mit tett, amitől ilyen szörnyű haragra gerjedt az isten. A jelenet egy recitativo accompagnato, mely a zaklatott érzelmi állapotot legképlekenyebben képes megfesteni. A 86-ütemnyi zenei anyag hangnemterve: C→Asz→Esz→c→f→b→d→a→g→Esz→f→F→B→g→c→d→g – már ebből is látszik, hogy a hangnemek meglehetősen sűrűn váltják egymást, de a tonalitás labilissá válásához nemcsak a hirtelen modulációk, hanem a szűkített szeptimek gyakori használata is hozzájárul (a modulációk egy részét is ezekkel oldja meg Mozart). *Idomeneo* bevonulásakor ünnepélyes C-dúr fanfármotívum szól (*maestoso*), ezt generál pausa után kétütemes *largo* Asz-dúr követi, amely egy váltódomináns⁶₅-tel Esz-dúrba kanyarodik (ez már a jelenet legnagyobb részét kitevő allegro rész), innen kerülünk egy szext-mixtúrával c-mollba, ahol a főpap megszólalása előtt felhangzik a jelenetet összefogó motívum: a vonósok tizenhatod-repetíciója felett (1. hegedű) ill. alatt (fafúvósok+mélyvonók) megszólaló trillával díszített nyújtott ritmus, melyet lefelé haladó hármashangzat-felbontás követ. Első alkalommal tehát c-moll V. fokát halljuk felbontva, majd a főpap helyzetfestése nyomán (a kegyetlen szörny rettenetes mézárlását mutatja *Idomeneonak*²⁰) f-mollba, innen pedig b-mollba

¹⁹ A másik ilyen hely, ahol szintén gyakori a tonális elbizonytalanodás, a szonátaforma kidolgozási része: ez a jellemvonás a kidolgozásnak sokkal fontosabb attribútuma, mint az, hogy „témákat dolgoz fel”. Előbbire álljon itt példaként még a *Prágai szimfónia* (K. 504) 1. tétel előtti bevezetés; utóbbira pedig a „Nagy” *g-moll szimfónia* (K. 550) 4. tételének kidolgozása.

²⁰ A jelenet szövege:

Gran Sacerdote (di Nettuno):

Volgi intorno lo sguardo, oh sire, e vedi qual strage orrenda nel tuo nobile regno, fa il crudo mostro.

Ah mira allagate di sangue quelle pubbliche vie.

Ad ogni passo vedrai chi geme, e l'anima gonfia d'atro velen dal corpo esala.

Mille, e mille in quell'ampio, e sozzo ventre, pria sepolti che morti perire io stesso vidi.

Sempre di sangue lorde son quelle fauci, e son sempre più ingorde.

Da te solo dipende il ripiego, da morte trar tu puoi, il resto del tuo popolo, ch'esclama sbigottito, e da te l'aiuto implora, e indugi ancor?...

Al tempio, sire, al tempio!

Qual'è, dov'è la vittima?...

A Nettuno rendi quello, ch'è suo.

Tekints körbe, ó felség, és lásd a kegyetlen szörny rettenetes mézárlását nemes birodalomban.

Ah, nézd azokat a vérrel elárasztott közutakat.

Minden lépéssel nyögdecselet fogsz látni, és azt, ahogy a rettentő méregetől feldúzzadt lélek kipárolog a testből.

Ezrek és ezrek vesznek oda élve eltemetve abban a jókora ocsmány hasban, én magam láttam.

Mindinkább vérrel szennyezettek azok a torkok, és mindig falánkabbak.

Csak rajtad áll a kiút, a halálból te tudod megszabadítani néped maradékát, mely rémülten kiált, és hozzád könyörög segítségért, és még mindig halogatod?...

A templomba, felség, a templomba!

Ki az áldozat, hol van?...

Add meg Neptunusnak, ami az övé.

süllyedünk, a b-moll I. fok után egy váltódomináns 7 alapjának felemelésével nyert szűkített 7-mel a zene hirtelen d-mollba hajlik („Minden lépéssel nyögdecselőt fogsz látni, és azt, ahogy a rettentő méregtől felduzzadt lélek kipárolog a testből”), ezután a-, majd g-moll következik („Ezrek és ezrek vesznek oda élve eltemetve abban a hatalmas ocsmány hasban, én magam láttam. Mindinkább vérrel szennyezettek azok a torkok, és mindig falánkabbak”), majd Esz-dúr: az ominózus motívum utolsó felhangzása Esz: V^7 , az ezután hosszan tartott V^4_3 fölött hangzik el a vád a főpap szájából: „Csak rajtad áll a kiút, a halálból te tudod megszabadítani néped maradékát, mely rémülten kiált (f-moll), és hozzád könyörög segítségért, és még mindig halogatod?...” (F-, majd B-dúr), a B-dúr fanfármotívumának ünnepélyessége invitálja Idomeneot a templomba az áldozat végrehajtására, a főpap az áldozat kiléte iránt érdeklődik (g-moll), majd Idomeneo megszólalásakor (*andante*) egy g: IIIszük⁴₃ c-mollba vezet, a két ütem múlva *adagio*vá váló zenei anyagot új motívum (I- V^6_4 -I⁶) szervezi: Idomeneo elárulja, hogy az áldozat nem más, mint Idamante (c-moll), zaklatottsága folytán az istenek megszólításakor már d-mollban hangzik fel ugyanaz a motívum, majd ismét tempóváltás után (*andante*) a vonósok szűkített szeptimekkel teli tizenhatod-menetével g-mollba érkezünk, ahol egy hosszú VII⁴₃ fölött hangzik el a fájdalmas mondat: „látni fogjátok, amint a szülő saját fiának vérét ontja”, a recitativót záró V^7 -I egyúttal a következő kórusba történő átvezetés is.

A program érdekében még Haydn – akitől sokkal távolabb állt a tonálisan bizonytalan zene, mint Mozarttól vagy Beethoventől – is eszközül használja a praxisban csak jóval később meghonosodó jelenségeket a teremtést megelőző káosz ábrázolásához (*Teremtés* /1798/ – 1. tétel) [16]. Már a tétel hangnemterve sem szokványos, a zenekari bevezetésben megjelennek a tercrokon hangnemkapcsolatok is: c→Esz→c→Esz→Ges→Desz→Esz→Ges→esz→c, az utána következő recitativo+kórus részre már inkább csak a maggiore és minore váltakozása jellemző: c→Esz→esz→Esz→c→C (a fortissimo C-dúr – nem véletlenül – az „und es ward Licht” szövegnél jelenik meg). Ami a fény megjelenése előtti káoszt illeti, az ezt lefesteni szándékozó zenei anyag – a korban szokásosnál merészebb hangnemterven túl is – a szokatlan harmóniai eszközök bemutatására szolgáló állatorvosi lóként funkcionálhat: ez az 59 ütem a különleges disszonanciák, rendhagyó oldások, szokatlan akkordfordulatok, újfajta alterált akkordok, kromatika, enharmonikusan lejegyzett akkordok, sőt egy enharmonikus moduláció, stb. tárháza: a 3. ütemben még átmenő hangként jelentkező 'fisz' a 6. ütemben már egyszerre szólal meg az akkorddal, mely egy ál-ti7⁶₅-fordítását

folytatás:

Idomeneo:

Non più ... sacro ministro; e voi popoli udite:

La vittima è Idamante, e or or vedrete, ah Numi! con qual ciglio? Svenar il genitor il proprio figlio.

Tovább már nem, szent pap; és ti, népek, halljátok:

Az áldozat Idamante, és éppen most látjátok – ah, Istenek! mely szempillával? –, amint a szülő feláldozza saját fiát.

eredményezi (valójában emelt kvintés VII⁷); ugyanebben az ütemben találunk egy nónakkordot is, ennek oldása (I⁶) a 7. ütemben négyszeres késleltetéssel szólal meg, a késleltető harmónia hangzása történetesen megegyezik az α -akkord ε -kivágatával; a 8—9. ütem fordulóján egy vendég bővített 4_3 plagális oldását találjuk (Esz: VIIb⁴₃ – I⁶), mely egyben álzárlat hatását is kelti; a 14. ütemben a VII⁷ terce tovább szól az oldásban (I); a 17. ütemben az Esz: VIIszűk⁷ 6-5#-ös késleltetése előbb csak nagy szeptimes súrlódást, majd újabb ál-ti⁷/₅⁶-et hoz létre (ezúttal a dúr VIIszűk⁷ kvintjének felemelésével); a 18. ütemben megjelenik a majd a romantikában polgárjogot nyerő mollbeli IV⁶₅, ami aztán bö⁴₃-tá éleződve éri el a 19. ütem dominánsát; ez az V. fok azonban plagális álzárlattal (mollbeli IV – hirtelen -5Q-es süllyedés!) Gesz-dúrba vezet, melyből egy ütemmel később Desz-dúrba érkezünk (21. ü.); az itt következő orgonapontos harmóniakat (T orgonapont fölötti VIIszűk⁷, majd I. fokú mellékdomináns 9-akkord) Haydn enharmonikus cserékkel jegyzi le; a 25. ütemben egy mellékszubdomináns akkorddal (Vbö⁶₅) visszamodulál Esz-dúrba; a 33. ütemben egy mollbeli II⁶₄ kiegészítésével (domináns 2-ra) ismét pillanatok alatt Gesz-dúr felé tereli tonalitás-érzetünket, ahonnan a domináns 7 alapjának felemelésével fél ütem múlva esz-mollba érkezünk; a 36—38. ütemek szűk 7-ében először csak a lejegyzésben cserélgeti enharmonikusan a 'fisz'-t és a 'gesz'-t, végül megtörténik az enharmonikus moduláció is (esz→c), a kérdés csak az, hogy melyik akkorddal: ugyanis a lejegyzés szerint esz: IVszűk² = c: IVszűk⁷ (36. ü.), a hangzás viszont azt sugallja, hogy valójában csak a 38. ütemben kerülünk c-mollba (esz: IVszűk⁷–IVmellékd⁷ = c: IVszűk⁶₅–bö⁶₅), a következőn notáció a 37. ütemben két furcsa képződményt hoz létre: a 3. negyeden megszólaló ál-domináns⁷ [valójában bö⁶₅] ló-d-rí-fí 4_3 -nak látszik, az utána következő átmenő 6_4 pedig egy értelmezhetetlen átmenő (kvart-) akkordnak; a visszatérészerű 41—42. ütem ismét hozza a felemelt kvintű VII⁷ ál-ti⁷/₅⁶-et, a domináns 9-akkordot és az ε -hangzású késleltető harmóniát; a basszus váltóhangjai a 45. ütemben egy bö⁶₅/7-et, a 46—47. ütemekben pedig – ha csak pillanatokra is, de – megint ε -hangzásokat hoznak létre, azonban a súlytalan helyen létrejövő α -kivágat nélkül is elég feszültségteli a hangzás: ezek az ütemek valódi 9-akkordokat tartalmaznak (V⁹₇ – ImD⁹₇); az 51—53. ütem kromatikus szűk⁷-mixtúrája az 54. ütem nápolyi dominánsára (tá-re-fá-szí) fut ki, mielőtt Raphael megszólalása előtt beérnénk a c-moll révbe.

Az egyik legkorábbi drámai példa Rameau 1733-ban bemutatott operája, a *Hippolyte et Aricie* második felvonásának végén elhangzó tercett, melyet a Párkák énekelnek [17]. A 2. felvonás az Alvilágban játszódik. Már az is furcsa, hogy a két címszereplő egyáltalán nem jelenik meg benne, a főszereplő végig Theseus (aki a címszereplő mostohaapja); ami pedig a zenét illeti, a felvonás végén található tercett Rameau legmerészebb zenéi közé tartozik. Theseus távoztában azt a jóslatot kapja a Párkától, hogy (Neptunus közbenjárására) elhagyhatja ugyan az Alvilágot, de a poklot saját udvartartásában, családi körben fogja megtalálni. A g-moll zenekari bevezető után a három Párka

megszokott harmóniamenetre épülő anyaggal vezeti be ijesztő mondandóját²¹ („Az a hirtelen borzalom/a sorsod ad ihletet nekünk!”), bár már ebben a részben is sok a szűkített⁷, és a 7. ütemben az I⁶-nek fél ütemen keresztül tartó hármás késleltetése is sejteni engedi a későbbieket. A „Hová futsz, szerencsétlen?/Reszkess, remegj a rémülettől!” szövegrész kétszer hangzik el, először g-moll keretei között (V[#]-on nyit), másodszer azonban tonális síkon is „elszabadul a pokol”: a zene egy szokatlan kivitelezésű plagális szekvenciával²² félhangonként ereszkedik le, az I-V[#] akkordpár a g-moll V[#] után, fisz-, f-, e-, esz-, majd d-mollban követi egymást: az idő és a sorsok urai ezzel a hangnemiség fölé emelkedő kromatikus szekvenciával bizonyítják időfelettségüket, a hallgató pedig halálra rémül a talajvesztett állapottal járó tehetetlenség élményétől (a Párkák nemcsak az embereknek, de az isteneknek is felette állnak, hiába Theseus kiváltsága, ellenük Neptunus sem tehet semmit!). A „reszkess” szó ez alkalommal egy hosszú d-moll IVszűk⁷-re esik (plagális álzárlat), az utána következő d-moll zárlat picardiai terces tonikája vezet vissza g-mollba, ahonnan egy szextmixtúrával B-dúrba kanyarodik a zene. A tulajdonképpeni jóslat („Elmehetsz a pokol birodalmából,/Hogy a poklot a tied körében találd meg.”) már biztos hangnemi keretek között hangzik el (az előzmények már megtették hatásukat): először B-dúrban, szinte már gyanúsán békés hanghordozással (sehol egy alterált akkord); később pedig visszatérünk g-mollba, ahol ismét megjelennek a feszültségteli szűk⁷-ek. A rövid utójátékban kiemelt szerephez jut a drámaiság egyik legfrekvenciáltabb barokk eszköze, a nápolyi szext is. Az ominózus szekvencia során az átkötött (ill. a zenekari szólamokban repetált) hangokat rendre át kell értelmezni enharmonikusan, ami nagy merészségre vall Rameautól, ha tekintetbe vesszük az akkoriban használatos (még nem egyenletes temperálású) hangolásmódok korlátait. A vokális szólamokban a szólamok korlátozott száma miatt I⁶₄-V[#] akkordpárból álló motívumok moll⁶₄-je két alkalommal (cisz- és esz-mollban) enharmonikusan („ál-moll⁶₄”-ként) kerül lejegyzésre, hogy az átkötött hangok írásmódját ne kelljen megváltoztatni. A Párkák 2. tercettjének korabeli fogadtatása valószínűleg pontosan az enharmónia ilyen vakmerő alkalmazása miatt – Rameau nem kis bosszúságára – meglehetősen negatív volt: a párizsi operaház énekesei és zenészei előadhatatlanul nehéznek találták, ezért ki is kellett hagyni a bemutatón. Bár nem mondott le róla, hogy „tanulékonyabb” előadókkal egyszer majd előadhatat

²¹ A tercett szövege:

Quelle soudaine horreur
ton destin nous inspire!
Où cours-tu, malheureux?
Tremble! frémis d'effroi!
Tu quittes l'inferral empire,
Pour trouver les enfers chez toi.
Tremble! frémis d'effroi!

Az a hirtelen borzalom
a sorsod ad ihletet nekünk!
Hová futsz, szerencsétlen?
Reszkess, remegj a rémülettől!
Elmehetsz a pokol birodalmából,
Hogy a poklot a tied körében találd meg.
Reszkess, remegj a rémülettől!

²² A szokványos plagális szekvencia hangnembe illeszkedik, mi több, a jóhangzás érdekében minden második láncszem kimarad, ill. ugyanilyen okokból mollban természetes moll V. és III. fokkal működik: I-V VI-III IV-I.

hasonlóan újszerű zenéket, ez az alkalom valójában nem jött el, így Rameau soha többé nem vetett papírra kortársai előadói képességét meghaladó passzázsokat.²³

A humoros programokra pedig jó példa Biber: *Battalia* c. szvitjének (1673) 2. tétele (*Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*) [18], amely a katonák részegségét, az állapottal járó bizonytalanságot, a fogódzópont nélküliséget festi le: a kaotikus szövet tulajdonképpen quodlibet (nyolc különböző zenei anyag ismételtetése szól egymás fölött), tehát a dolog természetéből fakadóan politonális – a szólamok D- (egyik szólamban A-dúrba történő kitéréssel), C- és G-dúr, valamint e-moll hangnem-területeken mozognak –, és polimetrikus, ill. –ritmikus; a két kereszt előjegyzésű tétel záróharmoniója egy e-re épülő undecim-akkord: e-g-h-d-f(!)-a; kezdeténél külön latin felirat magyarázza a korban szokatlan hangzást: „*hic dissonant ubique, nam enim sic diversis cantilenis clamore solent*”²⁴. Említést érdemel Mozart: *Ein musikalischer Spaß* c. szextettje K. 522 (1787) is [19], amely több ponton is szándékosan kibillen az egyébként egyértelmű tonalitásból a falusi muzsikusok képzetlenségének, hangszerttechnikai ügyetlenségének illusztrálása érdekében: először a 2. tétel (*Menuetto*) kürt szólója hangolódik el (a hangnembe nem illő alterációkkal), majd a 3. tétel (*Adagio cantabile*) végén található 1. hegedű kadencia vége lép ki a tonalitásból az egészhangú skála segítségével, végül az utolsó tétel zárásának politonalitása bizonygatja a hallgató számára a banda dilettantizmusát (egyedül a kürtök fejezik be F-dúrban a darabot, a cselló B-dúrban, az 1. hegedű G-dúrban, a 2. hegedű A-dúrban, a brácsa pedig Esz-dúrban erősíti meg a tonikát). Utóbbi hely érdekessége, hogy az ominózus 3 utolsó ütemben a hegedűknek és a brácsának Mozart kiírja a különböző előjegyzéseket!

²³ Girdlestone, Cuthbert: 'Hippolyte et Aricie and Rameau's Tragédie en musique' in *Jean-Philippe Rameau: His Life and Works*, London: Cassell 1957, 149.

²⁴ A most következő mindenhol disszonáns lesz, ugyanis valóban ilyen elütő dallamok lármája.

III. A folyamat

A dolgozat tárgyát képező folyamat társadalmi és kultúrtörténeti háttéréről, a romantika mint stílusirányzat jellemzőiről és a 19. századi zene nem a tonalitással kapcsolatos stílusjegyeiről a FÜGGELÉKben közlök összefoglalást.

1. A rendszer belső ellentmondásai

A folyamat vizsgálatokor feltétlenül figyelembe kell vennünk a duális, funkciós rendszer kialakulása óta fennálló ellentmondásokat.

Először ejtsünk néhány szót a diatónia szilárdságának és azon belül is a dúr-moll rendszer kialakulásának okáról. Amint az Keuler Jenő összefoglalásából is kitűnik¹, a hangrendszerképződésben meghatározott rendezőelvek érvényesülnek: a legfontosabb szerepet a szekundonkénti és a kvintláncba való elrendezhetőség játssza². A két elv néha ellentmondásba kerül egymással, ilyenkor természetesen egyikük dominál. Egyidejű érvényre jutásuk legeklatánsabb példája a diatonikus hangrendszer, melynek rendkívüli stabilitása és életképessége (több mint ezer évig központi szerepe volt az európai zenében!) pontosan a két elv egyenrangú érvényesülésével magyarázható.

A 17. és 18. század zenéjében a diatonikus hangrendszeren belül annak modulusai között is bekövetkezik egyfajta kiválasztódás: a dúr és a moll hangnem válik uralkodóvá. Ezekben a hangnemekben hangsor és tonalitás szoros egységet alkot (azaz a tonikához – mely egyidejűleg a hangsor kiinduló hangja is – a hangkészlet többi tagja meghatározott funkciót betöltve viszonyul), a zenei történet minden pillanatában érezhető a tonális alaphang helye a rendszerben, és a történet minden mozzanatát a tonális alaphangról való kimozdulás (távolodás, közeledés, ill. megérkezés) tényeként értelmezhetjük. A hangkészlet hangjainak módosítása rövid időn belül maga után vonja a központi hang megváltozását is. Hangsor és tonalitás egysége abból ered, hogy a hangkészlet hangjai olyan rendszert alkotnak, amelynek „mélypontja” van³, azaz létezik a rendszerben egy olyan hely – a legalacsonyabb energiaszintű pont –, amely a legalkalmasabb arra, hogy a zenei történet feszültsége megnyugodjék rajta. A diatonikus hangrendszerben a 'dó', az összhangzatos moll hangrendszerében

¹ Keuler Jenő: *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997

² A felhangsor ebben másodlagos szerepet játszik, annál nagyobb jelentősége van viszont a konzonáns és diszonáns hangzások megkülönböztetésében.

³ A félreértések elkerülése végett: a „mélypont” Keuler Jenő speciális terminusa, azaz az általánosan megszokott használattal ellentétben ezúttal semmilyen negatív felhangot nem tartalmaz.

a 'lá' képviseli ezt a mélypontot, ebből következően a hozzájuk tartozó hangsorok szintén kitüntetett jelentőségűek.

A többszólamúság és a tercépítkezésű együtthangzások alkalmazása szintén kedvez annak, hogy a rendszer mélypontja tonális alaphangként érvényesülhessen. Az igazsághoz hozzá tartozik, hogy a komponisták gondolkodásában valójában csak a 18. század végétől dominált a tercépítkezés elve⁴, ami egybevág a funkciós tonális fokozatos megszilárdulásának kronológiájával. A középkor egyszerű zenéjében a diatonikus hangrendszer modulusai többé-kevésbé egyenrangúak voltak; a többszólamú zene kialakulásával vette kezdetét az a folyamat, amely végül a 'dó'- ill. a 'lá'-tonikára vonatkoztatott dúr és moll hangnem kiválasztódásához vezetett. (Az egyszerű zenében ugyanis a hangmagasság-viszonyok is erősen befolyásolják a feszültség-érzetet, míg a többszólamú zenében a hangrendszer strukturális sajátosságai játsszák a döntő szerepet.) Érdeemes megemlíteni, hogy történetileg a dallamos moll terjedt el előbb, nem az összhangzatos (17. ill. 18. század), mivel ebben a 'lá' tonális alaphang központi szerepe még nem olyan erős⁵, viszont jobban érvényesül a hangok kvintláncba rendezhetősége.⁶

A középkor évszázadaiban az oktoekhosz modulusainak fordulatai tehát bőséges dallamkincs virágzását tették lehetővé. A túlnyomó részben dallami tonalitással rendelkező gregorián dallamoktól idegen volt a D–T vonzás, és amikor az első ezredforduló körül megjelent a többszólamúság, természetes volt, hogy az első hangkombinációk a felhangsor első hangjaiból álltak. A harmonikus tonális ekkor került be a zenébe, igaz, ekkor még csak vertikálisan. A vezetőhang (és általa a domináns akkord) horizontálisan csak sokkal később fejlődött ki, és ez a fejlődés egybeesett a harmónia, mint önálló jelenség fogalmának kialakulásával, szemben a korábbi elmélettel, amely az akkordokat szólamok együtthangzásaként értelmezte. A 17. század közepén azonban a harmonikus tonális már virágzott, a 18. században pedig már elméleti alátámasztója is akadt Rameau személyében. A többszólamúság, a hármashangzatokban való gondolkodás eredményeképp kialakult tonális rendszer a hangkészlet kitágulásával párhuzamosan tehát – mintegy ellenhatásként – két hangnemre szűkíti a lehetőségek skáláját, melyek ráadásul önmagukon belül is igen szigorú törvényszerűségeket hordoznak. Így már a kezdeteknél élt egy olyan törekvés – az

⁴ Ld. pl. Handel „continuo-kurzusának” felépítését [gyakorlatai 1724-30 között keletkeztek]: a ⁶₅-akkordokat a ⁶₄ után tanítja, a 7-akkordot a 7⁶-os késésből vezeti le, jóval a ⁶₅- és a 2-akkordok után tanítja, stb. [*Continuo Playing according to Handel – His figured bass exercises* /With a commentary by David Ledbetter/, Oxford University Press, New York 1990], de még C. Ph. E. Bach sem így gondolkodik *Versuch*-jének 1762-es dátumú második részében: ⁶₄-akkord után ⁴₃, majd ⁶₅ és 2, ezután a ⁵₂-nek és ⁵₄-nek és ³₂-nek nevezett basszuskésleltetések, s csak mindezek után jön a (szintén a 7⁶-os késésből levezetett) 7-akkord tárgyalása [C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint Bärenreiter Kassel 1994].

⁵ A vezetőhangos dór maradványa?

⁶ A hangkészlet hangjainak rendszerbe szerveződéséről részletesebben ld. in Keuler Jenő: *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997

állandó kitörni vágyás –, amely e törvények, illetőleg végső soron az egész rendszer atomjaira hullását eredményezi.⁷ Ilyen például a rendszer előbb említett szűkülését ellensúlyozandó a modulációs lehetőségek kitágítása, amely a hangkészlet kiteljesedésével⁸ vált lehetővé, és – mint látni fogjuk – az egyik fő bomlasztó erővé válik majd. Mint minden más lényeges tényező (a hangkészlet, a harmóniakincs, a diszszonanciakezelés), a modulációs lehetőségek skálája is folyamatosan és fokozatosan bővül: kezdetben szilárdan áll a legfeljebb kétkvintes elmozdulást engedélyező rendszer (melyben a leggyakoribb mégis csak a legközelebbi hangnemekbe történő váltás volt, vö. a közszájon forgó „bach hat hangnem” kifejezéssel – ami ugyan pont Bach zenéjére nem mindig igaz /vö. „Mozart-kvint”/); de később, amikor az egyenletes temperálás teret hódított, a zeneszerzők kiengedték a palackból a moduláció, s ezzel a vezetőhangos kromatika szellemét.⁹ A 19. század második felétől már a legtávolabbi modulációk is elképzelhetőek voltak, gyakran olyan enharmonikus váltásokkal, melyek a hagyományos értelemben vett modulációs irányt is elhomályosítják, s végső soron a distanciális jelenségek¹⁰ köre felé mutatnak. (A kvintkör itt válik ténylegesen kvintkörré!) A vezetőhangos vonzás állandó túlfeszítése pedig gyakran elhomályosítja a vonzás célját: maga a vonzás válik (ön)céllá (jó példa erre Wagner *Trisztán és Izoldája*). Ez a dűrmoll rendszer bomlásának egyik főága.

⁷ Ezt részletezi előadássorozatában Webern is (Anton Webern: 'Út az új zenéhez', ford. Maurer Dóra in: *Előadások-írások-levelek*, Zeneműkiadó Budapest 1983, 7–56.)

⁸ A középkori gregorián dallamkincs nyolcfokúsága (diatónia + 'tá', amely nem is számított módosított hangnak, lévén a 'ti' helyettesítő hangja bizonyos szituációkban), mely többek, pl. *Jean Claire* szerint is pentatonizmusra épült („... a gregorián dallamok eredetileg egészen szűk /terc-, kvart-/ ambitusúak voltak, s a 'dó', a 're' vagy a 'mi' hangot járták körül ... az alapkészlet bővítése gyakran a szomszédos fok átugrásával történt...” – idézi Dobszay László in *A gregorián ének kézikönyve* Zeneműkiadó Vállalat Bp., Budapest, 1993), a reneszánsz vokálpolyfónia idején tizenegyfokúvá (hendekatónia: diatónia + 'tá', 'dí', 'fi', 'szi'), majd a barokk-bécsi klasszikus időszak alatt fokozatosan tizenhatfokúvá bővült (az új hangok: 'ma', 'la' és 'ra' a kvintoszlopon lefelé ill. 'ri' és 'li' felfelé – a periféria felé közeledve természetesen egyre ritkábban használatos hangokat találunk; részletesebben ld. a IV. fejezetben.). A romantikában aztán a maradék, a 'sza' kivételével a relatív szolmizációval elnevezhetetlen, azaz a funkciós tonalitásba behelyezhetetlen, abból kivezető alterált hangok is megjelennek, immár teljes a huszonegyfokú rendszer, amelyből kilenc hang – pontosan a tonalitás szétesése miatt – értelmét veszti: a rendszer összezuhan dodekatonná.

⁹ Valójában már az egyenletes temperálású hangolás elterjedése előtti gyakorlat idejéből is van példa a kvintkörön végigszánkázó merész modulációra: ld. a második fejezetben említett Rameau-részletet, melynek bemutatása (a virtuóz hegedűfutamokat leszámítva) pontosan a még nem egyenletes temperálású hangolásmód korlátai miatt hiúsult meg 1733-ban. A vokális zenében pedig már ennél is jóval korábban megjelenik az enharmónia (Marenzio: *O voi che sospirate a miglior note* /Petrarca-szövegre, az *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*-ban 1582/, Matthias Greiter *Fortunamotettája*, /csak a zeneszerző halála után jelenik meg Gregor Faber *Musices practicae erotematum*-ában 1553/, ill. a még korábbi, sokáig kétszólamúnak gondolt, ma már négyzólamúként ismert Willaert: *Quid non ebrietas dissignat* /Horatio-szövegre 1519?, pontos keletkezési ideje ismeretlen, ami biztos, hogy először 1524-ben vitázik róla levélben Spataro és Aron/).

¹⁰ A 'distancia-elvű' v. 'distanciális' [hangsorok/hangzatok/szekvenciák/stb.] terminus Lendvai Ernőtől származik, aki az oktáv funkciós tonalitásra jellemző aszimmetrikus felosztásával szemben annak egyenlő részekre (=távolságokra [distancia]) történő osztását értette alatta, ill. az ezen az elven alapuló (a funkciós tonalitást tehát természetüknél fogva romboló) jelenségekre alkalmazta a kifejezést.

2. A külső (beemelt) hatások

A másik főág a múlt zenéjének újbóli felélesztése, valamint az új, azaz az európai hangrendszerek ill. tonalitás körén kívül eső zenevilágok felfedezése. Ez – amellet, hogy a dallamvilágon belül egyfajta vérfrissítést jelent – olyan gondolkodásmódokkal érintkezik, melyek az autentikus (végső soron a tonális) vonzás megszűnése, kihülése irányában hatnak. A múlt felélesztésének több módja is van: így a középkori és reneszánsz eszközök (a modalitás) használata; vagy a dúr-moll rendszer kialakulásával párhuzamosan jelentkező, azzal szemben szinte alternatívát kínáló kromatikus törekvéseké, melyek oly jellegzetesek pl. Gesualdónál, majd Frescobaldi és délnémet követői jóvoltából végighúzódnak az egész barokk stíluskorszakon.¹¹ A Ny-európai zene múltjának újrafelfedezésén túl az újdonság erejével hat előbb a K-európai, majd az Európán kívüli népzenei zömmel modális, pentaton, vagy egyéb hangrendszerekre épülő, sokszor a hagyományos zenei időérzéklet is felborító világának integrálása is.

A két utat legszemléletesebben Webern ill. Bárdos követte végig. Mindkettejük más szemszögből vizsgálta a zenetörténeti folyamat eseményeit: Webern Schönberg tizenkét egymásra vonatkoztatott hanggal való komponálási módszerét tekintette az út végének¹²; Bárdos pedig Bartók és Kodály stílusának kialakulását célozta meg kutatásaival¹³. A Webern által feltérképezett folyamatot legtalálébban talán „hiperkromatikus ág”-nak nevezhetnénk, melyben lényegében a kvintrendszer fokozatos bővülését, majd egy adott ponton való „összeesését” követi nyomon¹⁴. Az ő koncepciója szerint a tonális rendszer felbomlásában nagy szerepet játszó zeneszerzők Brahms, Wagner, Mahler, Richard Strauss, majd természetesen Schönberg, aki maga is megfogalmazta szerepét ebben a szerinte elkerülhetetlen, szükségszerű folyamatban¹⁵. Bárdos pedig egyrésről Liszt

¹¹ Az sem véletlen, hogy J. S. Bach műveiben e kromatika olyan sűrűsödési pontjaira bukkanhatunk, amelyek a bécsi klasszika feje felett a távoli jövőbe mutatnak.

¹² Anton Webern: 'Út az új zenéhez', ford. Maurer Dóra in *Előadások-írások-levelek*, Zeneműkiadó Budapest 1983, 7—56. o.; ill. 'Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz', ford. Maurer Dóra in *Előadások-írások-levelek*, Zeneműkiadó Budapest 1983, 57—79. o.

¹³ A forrásokat ld. alább.

¹⁴ A „hiperkromatika” kifejezést nem a 2. bécsi iskola zenéjére értem, hiszen az – amennyiben elfogadjuk azt a régóta érvényben lévő és sokak (Szabolcsi, Bárdos, Lendvai, stb.) által vallott nézetet, miszerint az európai többszólamúság a felhangrendszer építményének analógiájára vette birtokba a hangtartományt – nem más, mint a 17--20. felhangok emancipációja; azaz ha ezeket az új harmóniakat egy alaphangra vonatkoztatjuk, mint felhangokat, akkor a „kromatika” elnevezés nem helytálló (inkább valamiféle 12-hangú modalitásról lehetne beszélni). Hangsúlyozom tehát, hogy a terminust az ehhez az állapothoz vezető út (a kromatikus kiteljesedés) korábbi állomásaira értem, mikor ezek a hangok még valóban színhatást képviselnek, és nem épülnek be a tercrendszerbe (beépülésük következménye a 21 hangot elbírnai már nem képes rendszer összeesése 12-hangúvá). A zenetörténet korábbi stíluskorszakaira is érvényes, hogy a felhangrendszer újabb és újabb hangjait eleinte nem szervesen a harmóniakincsbe épülve, hanem csak mint futólag alkalmazott színező elemeket használták.

¹⁵ Schönberg a zenei források progresszív fejlődésének eszméjére épített, hogy különböző századvégi kompozíciós gyakorlatokat sűrűn össze egyetlen történeti vonallá, melyben az ő saját zenéje az egyik történelmi kort annak

neomodális és népzenei elemeket beemelő törekvéseit tekintette a tonalitást leginkább bomlasztó tényező(k)nek¹⁶, melyek majd Bartók zenéjében teljessé válnak ki (pontosabban alakulnak át); részben pedig Kodály stílusában látta a fejlődés új irányát, amely a népzenei elemeken kívül Debussy hatását is nagymértékben magán viseli.

A kétszálú folyamat megközelítését megtaláljuk Retinél¹⁷ is, aki szerint szintén szükségszerű a változás, mivel a harmonikus tonalitás majd' három évszázadon át olyannyira uralkodó volt, hogy ez idő alatt zeneszerzők és teoretikusok egyaránt gyakran a komponálási mód egyetlen természetes, valódi, örök alapjának tartották. Végül „annyira agyonhasználttá vált, hogy a zenészek füle már valami új után sóvárgott”. Az új fejlődés két különböző irányát Reti német ill. francia útnak nevezi. A németországi vonulat a tonalitástól – elvágva a felhangrendszerből fakadó szigorú funkciós rokonságok szálait – az atonalitás felé tartott; a másik út (amely ugyanúgy maga mögött hagyta a funkciós, dúr-moll tonalitást) azonban más, ráadásul az atonalitással pont ellentétes cél felé tartott, a tonalításban benne rejlő eszmét fejleszti új típusú kompozíciórenddel magasabb szintre, és nyomában új technikai eszközök egész komplexuma, köztük egy új harmónia-fogalom lát napvilágot: Reti ezt nevezi el pántonalitásnak¹⁸.

Németországban Wagner *Trisztán és Izoldája* volt a legfontosabb mérföldkő, ugyanis először itt történik meg, hogy a régi harmóniai rendszer maradandó értékeinek nemcsak ellenszegült valaki, hanem ténylegesen meg is cáfolta azt. Követői aztán még messzebb mentek az általa elkezdett folyamatban. Strauss *Elektrája* és *Saloméja* például, vagy akár némely szimfonikus költeménye tökéletesen mutatja be az új tonális állapotot, amit Reti kiterjesztett tonalitásnak (*expanded*

lezárásához vezet, és elkezd az újat: azért folyamodott a zenei evolúció és haladás eszméjéhez, hogy magát Brahms egyetlen legitim zenei örökösének pozíciójába helyezze. A 12-fokú zenét ily módon hallhatták úgy, mint egy szerves motivikus folyamat természetes és elkerülhetetlen kiteljesedését (Webern); vagy mint egy történelmi felemelkedést (Adorno), egyrészt a későromantikus motivikus gyakorlat dialektikus szintézisét, másrészt a tonalitás, mint tiszta rendszer zenei szublimációját. Ebben az értelemben úgy hallható és értelmezhető, mint a tonális gyakorlat egyidejű beteljesedése és tagadása. Schönberg ily módon úgy festette le magát, mint aki utat vág az új világrendhez, újraépítve a zenei hagyomány romjait. Ld. in Brian Hyer, 'Tonality' in: *The New Grove Dictionary of Music*, xxv London, 2001. 583—594.

¹⁶ Bárdos Lajos: 'Modális harmóniak Liszt műveiben' in *Harminc írás*, 1969 Budapest, 129—166.; 'Liszt Ferenc „népi” hangsorai' in *Harminc írás*, 1969 Budapest, 98—126.; *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Akadémiai Kiadó Budapest 1976; 'Lasso-Liszt-Kodály 1.-2.' *Parlando 1983/6-7*, 43—49.; *1983/8-9*, 20—28.; 'Heptatonia secunda' in: *Harminc írás*, 1969 Budapest, 348—464.; 'Pentaton akkordok Bartók Béla műveiben 1.-2.-3.' *Parlando 1982/1*, 10—14.; *1982/2*, 10—18.; *1982/3*, 9—11.; stb.

¹⁷ Rudolph Reti, id. m.

¹⁸ Mivel a magyar zenei szaknyelvben nem terjedt el széleskörűen a terminus, álljon itt egy rövid fogalom-magyarázat: a pán- előtag mindig a hozzákapcsolt fogalom általános, összetett voltát jelöli. A pántonalis zene Reti szerint „leginkább a mozgásban lévő tonikák fogalmával jellemezhető; azaz hangközökben, dallami figurákban és akkordmenetekben ismeri fel és használja fel a tonális kapcsolatokat anélkül, hogy meghatározná, vagy akár csak alkalmazna egy hangnemi központot akármilyen tág értelemben véve is.” (William Drabkin, 'Pantonicity' in: *The New Grove Dictionary of Music*, xix, 45.)

*tonality*¹⁹⁾ hív. Hangsúlyozza, hogy ezeket a zenéket először forradalminak, sőt romboló hatásúnak tartották, a harmóniától és a formától való elszakadásként, a zenei múlttal való teljes szakításként értékelték; Reti megítélése azonban az, hogy átfogó harmóniai és architekturális képük – egyik ugyanis a másik feltétele – még mindig szilárdan a klasszikus zárlaton, azaz a harmonikus tonalitáson alapul, még ha textúrájuknak részletei átmenő harmóniák, harmóniai elhajlások és az egyes csoportok közötti szabad hangnemkapcsolatok sokaságával terheltek is. Mégis, mélyebb harmóniai lényegében a *Trisztán* Reti számára gyakran újszerűbbnek tűnik Strauss vagy Mahler zenéjénél. Mindazonáltal a klasszikus rendszertől való elszakadás abban az időben hosszú utat tett meg, és mikor egy pár évvel később Schönberg megpróbált még tovább haladni ugyanabban az irányban, úgy tűnt, már csak egy dolog van hátra – az, amit tulajdonképpen tett – nevezetesen, hogy teljesen elhagyja a tonalitást, és hogy olyan zenei szkémákkal kísérletezzon, amelyek semmilyen tonális kapcsolatrendszerrel nem rendelkeznek, azaz atonálisak.

Míg Németországban mindez végbement, a Rajna túlsó oldalán egy másik fejlődés öltött alakot, egy olyan fejlődés, amely szintén a klasszikus tonalitásból indult, és végül ugyanúgy feladta azt, de amely egészen más elv köré szerveződött. Reti meglátása szerint a francia út majdnem teljes egészében egyetlen ember, Debussy munkásságához kötődik, aki azt választotta, hogy a klasszikus tonalitást valami olyasmivel váltja fel, amely elveti az előző kor harmóniai korlátait, mégis megőrzi a tonális szellemét formaépítő erőként. Ehhez nem kevesebbet kellett tennie, mint bevezetni, pontosabban újra bevezetni (az első fejezetben már említett) melodikus tonalitást a zenébe. Itt Reti emlékeztet arra, hogy Debussy fiatalemberként Oroszországban is eltöltött némi időt, és közismert, hogy Muszorgszkij zenéjének egy része nagy hatással volt rá. Muszorgszkij zenéjének legjellegzetesebb részeiből kiérződik a régi orosz népzene zamata, vagyis az, hogy – mint majdnem minden népzene esetében – a melodikus tonális valamilyen formájában fogalmazott zenéről van szó. Visszatérve Franciaországba és elindulva saját zeneszerzői pályáján Debussy erős ellentétet érzett saját zenefelfogása és a zenei világot akkoriban uraló német hagyományok között. Állítólag buzgón hallgatta a régi francia, és talán a spanyol és a baszk népzene is, bár a konkrét forrásaira, mint a saját zenéjéhez való lehetséges kapcsolatra vonatkozó kérdés igazán még nem tisztázódott. Akárhogy is lehet, a dallamok, melyeket kompozícióiban használt, nagyon különböztek a német szféra dallamaitól. Utóbbi gyakran díszíti kromatika, modulációk és mindenféle átmenőhangok, de lényegi magva, belső kontúrja változatlanul a harmonikus zárlat lappangó eszméje nyomán fogant. Debussy dallamai azonban nem a klasszikus zárlat, a D-T vezetőhangos effektusának eszméje köré

¹⁹⁾ Rudolph Reti, id. m., 21. Reti az 'extended tonality' kifejezés szinonimájaként használja, Schönbergnél csak az utóbbi fordul elő, némileg más árnyalatú jelentéssel.

szerveződnek. Mégis – és ez a lényege ennek a hallatlanul érdekes jelenségnek – mindig vannak kivehető tonikák, azaz olyan fókuszpontok, amelyeken a dallamforma függ. Reti szerint, ha megpróbáljuk felderíteni ennek a hatásnak a titkát, azt fogjuk találni, hogy ezek nem a harmonikus, hanem a melodikus tonalitás tonikái.

Nem nehéz belátni, hogy a bármely nézőpontból megfigyelt két főág egyike is elég lett volna a funkciós, dúr-moll tonális rendszer sírjának megásásához, együttes megvalósulásukkal azonban kétségtelen az eredmény.

A hátralévő fejezetekben a folyamatot nem kívánom a fent említett módok bármelyikéhez hasonlóan két fősodorra bontani; egységében tárgyalom, részjelenségeinek egymásra épülését pedig a következő logikai sor alapján próbálom 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.), végső soron pedig a tonalitással (VI.).

IV. A hang- és harmóniakészlet változásai

1. A kvintrendszer bővülése, majd összeesése

Ahogy azt már a harmadik fejezetben is érintettem, a nyugati hagyomány többszólamú zenéje a felhangrendszer építményének analógiájára vette birtokba a hangtartományt (az organumok 8- és 5-párhuzamaitól kezdődően a 17—20. felhangok Második Bécsi Iskola-béli emancipációjáig). Az egyszólamúság tekintetében viszont két másik fejlődés-forma látszik körvonalazódni. A természeti népek zenéjének tanulmányozása alapján a zene eredetére vonatkozó mai álláspont szerint a kezdeti, csak indulatoktól vezérelt hangadást a világ hangzó utánzása követte (még rendszerré szerveződött hangkészlet nélkül, de többnyire rendkívül bonyolult ritmus- és hangkészlettel). A következő stádium a világ képi megfogalmazása (ami hangrendszerileg primitívebb képet mutat – ilyen pl. a ceyloni veddák mindössze kvart-ambitusú zenéje). A letisztulás első fázisa a 2-3-hangos készletek megjelenése (ezek vagy szomszédos hangok, vagy nem, pl. l-s-m), ebből az egyszerűségből ott lép ki a fejlődés, amikor a hangrendszer kezd a T4/T5-vázra támaszkodni. Ez később az Eurázsiai-hegységrendszertől északra pentatóniává¹ fejlődik, délre (a Földközi-tenger környékén élő népek zenéjében) pedig olyan kis lépésekből álló sejtekké (gondoljunk a görögök tetrachordjaira, különösen az enharmonikusra), amelyek később az európai diatóniává fejlődnek.

Az európai műzene kezdetekor (gregorián) az apró lépésekből álló mediterrán dallamvilág találkozik egy északibb dallamvilággal (ide tartozik a kelták eredetileg szintén pentaton zenéje is), aminek eredményeként létrejön a diatónia: egyrészt a pentatónia kiegészül, másrészt a mediterrán hangkészletből kikopnak a félhangnál kisebb lépések (aminek a gyakorlatát még őrzi néhány népzene: a Balkán-félszigeten, ill. az araboknál nyomaiban felfedezhető, Indiában pedig még most is élő gyakorlat).²

¹ A Volga-vidék zenéjén (csuvasok, cseremiszek, mordvinok, tatárok, baskírok, stb.) még érződik, hogy a pentatónia két hármas egységből áll, azaz abból tevődött össze (bőséges példaanyagot szolgálnak erre Kodály rokon népeink dalait feldolgozó művei, melyekben egyértelműen tetten érhető a 'm-s-l' + 'l,-d-r' kvintváltás). A tiszta pentatónia továbbfejlődései:

1. a kínai zenében: a pien hangok által kiegészül diatóniává;
2. a magyarban: a kétrendszerűség (5-váltás) által egészül ki diatóniává;
3. a tatár: nem lép túl a pentatónián, de nagyívű, nagyambitusú (sokszor akár másfél oktávnyi hangterjedelmű) pentaton melódiaként stabilizálódik.

² Ny-Afrikában is megtalálható mind a pentatónia, mind a kis lépések: létezik pl. a semleges terc (bizonyítékul szolgálnak az így hangolt Ny-afrikai marimbák) – eredetileg valószínűleg a jazz jellegzetes kéttercű akkordjai is ezt próbálták visszaadni.

Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a hangrendszer kvintrendszer szerint történő bővülése egészen a diatónia létrejöttéig nem tekinthető egyértelműnek³. A középkori diatónia kialakulásától kezdve azonban kétségkívül nyomon követhető a zárt kvintlánc mentén történő hangrendszer-képződés. A hétfokúság fent említett egyik lehetséges létrejöttét (a pentatónia kiegészülését) a gregorián gyakorlatban (amelyet illetően bizonyítottnak látszik a pentaton eredet – ld. az 28. oldal második jegyzetét) megjelenő októnia követte, mely a hexachord-rendszerből fakadó 'ti'-'ta'-kettősség eredménye volt.⁴ A 15.-16. század vokálpolyfóniájában azután a dór, a mixolíd és az eol modusú darabok zárataiban fellépő vezetőhangosodás-igény⁵ a rendszer hendekatonná hízását eredményezi: diatónia + 'ta' (ami még mindig nem számít alterált hangnak) + 'di' + 'fi' + 'szí'. Ez a tizenegyfokúság a barokk, ill. bécsi klasszikus időszak alatt a kvintoszlopon negatív irányba a 'ma', 'la' és 'ra', ill. pozitív irányba a 'ri' és 'li' hangokkal tizenhatfokúvá terjeszkedik. A tonalitás középpontját képező hang, a hozzá közeli, erős funkciós töltettel bíró hangok, és a centrumtól távol eső (egyre gyengébb funkciójú) hangok természetesen nem azonos mennyiségben vesznek részt a zenei folyamatban. A „perifériához” közeledve természetesen egyre ritkábban használatos hangokat találunk, hiszen ezek funkciótlanáguknál fogva a stílus attribútumát, a tonális koherenciát veszélyeztetik. Az új hangok jellemzően kolorisztikus elemként kerülnek be a véráramba, s csak lassanként „vetik meg lábukat” a funkciós rendszerben, azaz lépnek elő harmóniaalkotó hangokká.

Az alaphangtól távolabbi – immár a rendszerbe illeszkedett – alterált hangok speciális harmóniákban kapnak helyet: a 'ma' többnyire, a 'la' kizárólag dúr hangnemben fordul elő: előbbi a minore ill. bővített szextes I. fok alakjaiban és a IV mellékdominánsban (mely oldódása miatt meglehetősen ritka), valamint a IVszűk⁷ alakjaiban (ez a leggyakoribb); utóbbi a mollszubdomináns, mollbeli VI és a bővített szextes akkordokban, ill. a nápolyi szextben; a 'ra' pedig a dúrbeli nápolyi szext jellemző hangja, mely dúrban ebben a korban még nem túl gyakori, tekintve, hogy a kvintoszlopon lefelé haladva ez a használatos hangkészlet határhanga (mindazonáltal már a bécsi klasszikus irodalomban is akad néhány példa az akkordra, sőt változataira is)⁶. A sötétre alterált hangokat tartalmazó akkordokról általánosságban elmondható, hogy a minore „klímához” kötődnek. A diézises hangok főként mellékdominánsokban és szűkített szeptimekben jelentkeznek. Már a 'ri'

³ Erről részletesen a VI./1./2./c) alfejezetben.

⁴ „Una nota super la/Semper est canendum fa.”

⁵ A ión és líd természetes alsó, a fríg pedig felső vezetőhanggal rendelkezett, így ezekben a modusokban nem volt szükség zárlati hangmódosításra.

⁶ A teljesség igénye nélkül: Haydn: op. 33./3. *C-dúr vonós4* 3. t. eleje (9—15. ü.); Mozart: K. 219. *A-dúr hegedűverseny* 1. t. zenekari bevezetője és 55—60. ü.; Mozart: K. 313. *G-dúr fuvolaverseny* 1. t. 50—53. ü.; Mozart: K. 495. *Esz-dúr kürtverseny* 3. t. Codája (161—175. ü.); Mozart: K. 499. *D-dúr vonósnégyes* 1. t. 49—57. ü.; Mozart: K. 581. *A-dúr klarinét5* 4. t. Codája; Mozart: K. 617. *Üvegharmonika5* 2. t. 154—169. ü.; Beethoven: op. 1. *c-moll trió* 1. t. melléktémája; Beethoven: 7. *szimfónia* 1. t. 156. ü.; Beethoven: op. 81/a *Esz-dúr zongoraszon.* 3. t. 99—111. ü. (modulál); stb. A szexttől eltérő alakokat ld. a 40—41. oldalon.

is viszonylag ritka, ha előfordul (VII mellékdominánsban vagy – ritkábban – II. fokú szűkített akkordban), általában az alaphangtól való távolság miatt mindig valamilyen misztikus, lebegő hatást kelt (ld. Beethoven: op. 58. *G-dúr zongoraverseny* 1. tételének főtemája, vagy a *Hegedűverseny* op. 61. 2. tételének variációs témája, ahol a sordinált vonósok hangszíne fokozza a sejtelmes, vibráló hatást), és rendszerint autentikus (mellékdomináns) szekvenciával fokozatosan tér vissza az alaphanghoz, „száll le a fellegekből”. (Mindkét említett példában ez történik.) A ’lí’ – mint tényleges határhang ebben a stíluskorszakban még szinte csak dallami elemként fordul elő (pl. Mozart: K. 426. *c-moll fuga két zongorára* – fűgatéma; K. 465. *C-dúr „Dissonanzen” vonósnégyes* 4. t. kidolgozása (142. ü.); sőt, már a *Musikalisches Opfer* 11. tételét képező kánonban (*Canon a 4*) is megjelenik, mint kromatikus váltóhang); azok a mellékdomináns ill. szűk akkordok, melyek mesterséges vezetőhangként tartalmazzák, a bécsi klasszikában még többnyire nem használatosak.⁷

A romantikában⁸ aztán a különböző alterált harmóniák körének kibővülésével a hátra maradt alterált hangok is megjelennek, melyek közül a – pontosan a használaton kívülisége miatt – furcsán hangzó ’sza’ az egyetlen, ami egyáltalán beilleszthető a relatív szolmizációs (azaz a funkciós tonalitású) rendszerbe⁹, a többi természeténél fogva kilóg abból. Ezáltal teljessé válik a huszonegyfokú rendszer, amely – amint megpróbálja elérni a bűvös 24-es határt – „telítődik”, a hangok fele a tonalitás atomjaira hullása miatt értelmét veszti: a rendszer összezuhan dodekatonná. A századokon átívelő folyamat általam „hiperkromatikus”-nak keresztelt szála – aminek lényege a tonális középponttól egyre távolabb eső hangok eleinte futólagosan, kolorisztikus elemként megjelenő alkalmazása, majd a terrendszerbe történő organikus beépítése – tehát a következő képet mutatja: 5→7→8→11→16→21→/24=/12 hang.

A következő alfejezetben tekintem át a romantikában megjelenő, az eddig „periferikus” módosított hangokat is emancipáló új alterált akkord(csoport)okat.

⁷ Valójában akad egy-két kivételes hely, ahol ’lí-dí-m-sz’ szűk7-mel találkozhatunk, főleg Beethoven heg.-zg. szonátaiban: op. 12./1. *D-dúr* 3. t. 85–92. ü. (modulál) és 93–104. ü., op. 30./1. *A-dúr* 2. t. 49–57. ü., op. 96. *G-dúr* 1. t. 152–172. ü. és 4. t. 9–32. ü.; csellószonátaiban: *F-dúr op. 5./1.* 1. t. 30–33. ü., *A-dúr op. 69. 2. t.* 17–31. ü., *D-dúr op. 102./2.* 2. t. 73–77. ü.; és zongoraszonátaiban: op. 111. *c-moll* 1. t. 125–136. ü. (mod), op. 27./2. *cisz-moll* 1. t. 11–13. ü., op. 31./1. *G-dúr* 1. t. 242–248. ü., op. 106. *B-dúr* 3. t. 125–127. ü., op. 13. *c-moll* 1. t. 5–9. ü. (mod.); de a másik két mesternél is találunk példákat: Haydn: *Der Gleichsinn* 17–26. ü. (modulál); Hob. XVI/48. *C-dúr zgszon.* 2. tétel 161–169. ü. (mod); Mozart: K. 330 *C-dúr zgszon.* 3. t. 21–24. ü.; K. 333 *B-dúr zgszon.* 3. t. 76–80. ü. Előfordul a ’fi-lí-dí-m’ mD is (mind moduláló): Beethoven: op. 78. *Fisz-dúr zgszon.* 1. t. 40–45. ü. és op. 106. *B-dúr zongszon.* 3. t. 113–124. ü.; Mozart: K. 457 *c-moll zgszon.* 1. t. 79–87. ü.; Haydn: Hob. XVI/44. *g-moll zgszon.* 1. t. 37–41. ü. és Hob. XVI/35. *C-dúr zongszon.* 1. t. 104–125. ü.

⁸ A szó leszállított változatát tartalmazó akkordok is előfordulnak hébe-hóba a bécsi klasszikában, bár ezek az eddig említettekénél is jóval ritkábban: pl. mély VI szűk7 (’1-d-ma-sza’) Beethoven: op. 106. *B-dúr zgszon.* 1. t. visszatérés elején (239. ü.).

⁹ Talán ezért fordulhat elő (természetesen kizárólag a megdöbbenés rendkívül ritka eszközeként) a bécsi klasszikus mestereknél, pl. Haydn utolsó zongoraszonátájának (Hob. XVI/52 *Esz-dúr*, 1794) 1. tételében: 110. ü. A váltóhang után is megmarad az írásmód (bebé), de ’fi’-ként (a) oldódik I⁶₄-re.

2. A bécsi klasszikus stílus alterált akkordcsaládjainak továbbépülése

1. A szubdomináns szférához kapcsolódó akkordok

Míg a megelőző századokban a szubdomináns az erőteljes D-T tengely kiegészítő funkciójaként szerepelt (a „szereposztás” hozzávetőlegesen a következő: T – megnyugvás, rév; D – a T elérésére törekvő aktivitás; S – a passzív szemlélődés) vagy a D harmónia előkészítéseként, vagy a T harmónia orgonapontos kiterjesztéseként, addig a 19. században a tonalitás fokozatos kiterjedésével merőben új funkciót kap: a hozzá tartozó szféra kiterjesztésével a S olyan tonális erőre emelkedik, amely immár képes versenyre kelni a D-sal, sőt esetenként helyettesíteni azt, mint a T elsődleges ellenpólusa (nem pedig az ellenpólus támpillére). A D-T tengely természete a két funkció feszültségére és annak az autentikus zárlaton keresztüli feloldására épül, a S-T kapcsolat kevésbé erőteljes, sokszor kétértelmű tonális ellentétpárt helyez egymás mellé (nem pedig szembe állítja őket), ami egyrészt egyedi feloldást igényel, másrészt gyengébb tonális szerkezetet hoz létre. A következőkben összegzem a S funkció három alterált akkordcsoportjában történő 19. századi változásokat.

a) A mollszubdominánsok

A barokk és a bécsi klasszikus stílusban az azonos alapú mollból kölcsönzött szubdominánsok megjelenése leginkább a IV. fokú hármashangzat-alakokra és a II. fokú négyeshangzat bizonyos alakjaira, főként a szekund- és a terckvart-fordításra korlátozódik. A II. fokú alakok ilyenén előfordulása nem véletlen, hiszen a II^2 a IV^6_4 , a II^4_3 pedig a IV^6 szinonimája.

A 19. század folyamán egyrészt fokozatosan bekerülnek a véráramba az ezeken a fokokon található eddig nem (vagy rendkívül ritkán)¹⁰ használatos fordítások, például (különösen plagális oldással) a Brahms egyik „védjegyének” számító mollbeli II^6_5 (pl. *Deutsche Volkslieder* Nr. 8. *In stiller Nacht* eleje, de más szerzőknél is megtalálható: Schumann: op. 127./2. *Dein Angesicht* zárlata, Verdi: *Pater noster* 33—41. ü., stb.); és az alaphelyzetű II^7 (pl. Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/5. *Ich will meine Seele tauchen* 5. és 13. ü., 7. *Ich grolle nicht* 3., 21. és 29. ü.).¹¹ A klasszikában szokásos $II/II^6-I^6_4-V^{(7)}$ zárlatokban elképzelhetetlen lett volna a minore színezet, a 19. század folyamán azonban megjelenik a II. fokú hármashangzat és fordításainak mollbeli változata is (pl. II:

¹⁰ Elvértve a bécsi klasszikusoknál is található a felsoroltaktól eltérő alakot, főleg a II. fokú négyeshangzat két másik alakját, pl. Mozart: K. 447. *Esz-dúr kürtverseny* 3. t. 55—67. ü. (II^6_5); Beethoven: op. 96. *G-dúr hegedű-szonáta* 1. t. 18—27. ü. (II^6_5); Haydn: *The Wanderer* 13—16. ü. (II^7); Mozart: K. 330. *C-dúr zongoraszonáta* 1. t. 77. ü. (II^6_5); Beethoven: op. 81./a *Esz-dúr zongoraszonáta* 1. t. 121—139. ü. (II^6_5); Haydn: *Évszakok* Nr. 23. Tercett kórossal 28. ü. (II^6_5); stb.

¹¹ A dolgozat terjedelmének aránytalan megnövelését elkerülendő a IV. fejezetben az illusztrálásként említett művek kottapéldáit nem közlöm, hiszen itt nem komplex (vagy akár felületes) elemzésről, csupán egy-egy harmónia fellelhetőségének megjelöléséről van szó (és természetesen ez a felsorolás sem elégíti ki a teljesség igényét). Ahol elengedhetetlen a harmóniák kontextusba helyezése, természetesen kottapéldával is szolgállok.

Schubert: *Esz-dúr mise/Benedictus* 51. és 108. ü., Schumann: op. 25./26. *Zum Schluß* 15. ü., Franck: *Ave Maria* 28. ü.; II⁶: Schubert: *Esz-dúr mise/Kyrie* 6. és 94., Gloria 24. ü., Schumann: op. 25./5. *Aus dem Schenkenbuch im Divan Nr. 1.* 19. ü., op. 25./24. *Du bist wie eine Blume* 16. ü., op. 25./26. *Zum Schluß* 6. ü., Brahms: op. 62./2. *Von alten Liebesliedern* 9. ü., stb.). Míg a bécsi klasszikusok a mollbeli IV. fokot szinte kizárólag hármashangzatként alkalmazták, a romantikában megjelenik a négyeshangzat és fordításai is – kétféle változatban. A „tisztán minore” alak [f-la-d-ma] már Mozartnál is előbukkan (K. 550. „Nagy” g-moll szimfónia 2. t. zárótéma, igaz, itt el is modulál vele a -3Q-es tercron hangnembe, ahonnan egy szűk⁷ segítségével kanyarodik vissza); jellegzetesen 19. századi képződmény azonban a nagy szeptimes változat [f-la-d-m], amely – lévén a későbbiekben részletesen tárgyalt molldúr hangsor kölcsönharmóniája – egy akkordban egyesíti a chiaroscuro kontrasztot (N7 – a maggiore terce, K3 – a minore szextje;¹² pl. Brahms: 4. szimfónia 2. t. 14. ü., Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* 3—4. és 24—25. ü.).

Kibővül a mollszubdominánsok köre másrészt a – már a klasszikusoknál is felbukkanó – mollszubdomináns mintájú mellékszubdomináns fordulatok új fajtáival és a kifejezetten a romantikára jellemző vendég mollszubdominánsokkal.

A mellékszubdomináns fordulatok valamely alterált szubdomináns és a domináns akkord kapcsolatának más fokokra történő áthelyezései (akár maguk a mellékdominánsok),¹³ melyek a bécsi klasszikában jellemzően a vD-ot és a VIImD-ot célozzák meg (mollban csak vD oldódási célpont) – természetesen kizárólag az eredeti fokokon is használatos fordítások átvételével. (Ábra a következő oldalon.)

A 19. században – leszámítva, hogy a korábban használatos alakok¹⁴ is jócskán megsaporodnak – az akkordok köre kibővül egyrészt az „alap fordulatok” sokasodásával (többféle mintázatot lehet más fokra áttenni), másrészt a célakkordok körének kibővülése miatt: már nemcsak az említett fokokra oldódnak a mellék-mollszubdominánsok, hanem gyakorlatilag bármely fokra, beleértve az I. fokot is, ebben az esetben azonban nem mindig egyértelmű, hogy S-D, vagy D-T

¹² Mellesleg jegyezzük meg, hogy ennél fogva kiválóan alkalmas jellegzetesen romantikus (összetett, nem egyértelműen fehér vagy fekete) helyzetek, ill. jellemek ábrázolására.

¹³ Míg a kétféle D-T fordulat más fokra áthelyezve is jól felismerhető (mellékdominánsok V⁽⁷⁾-I mintára, szűkített akkordok VII⁽⁷⁾-I mintára), addig a szubdomináns harmóniaknak színezetileg sokkal több fajtája létezik, ennek a funkciónak még viszonylagosan sincs állandó hangzasképe. A más fokokra átvételre is egyértelműen S-D hangzasképet felidéző fordulatok az alterált szubdominánsokat tartalmazó akkordkapcsolatok. Ilyenek a mollszubdomináns-V, nápolyi⁶-V és a bővített^{6/5/4/3}-V fordulatok. Ennek megfelelően megkülönböztetünk mollszubdomináns-, nápolyi- és bő⁶-es mintájú mellékszubdomináns fordulatokat.

¹⁴ Egy-egy példa a jellemzőbbekre: Haydn: *Évszakok* – Nr. 23. 58—59. ü. **minI⁶-vD⁷**; 71—72. ü. **minV⁶-VIImD⁷**; 192—193. ü. **minV⁶-VIImD**; Haydn: *An die Freundschaft* 5. ü. **VIIt⁷/2-vD⁶₅** (modulál); Mozart: *Requiem/Tuba mirum* 51—52. ü. **IIIIt⁷/2-VIImD⁶₅**; Haydn: *Évszakok* – Nr. 44. 1—16. ü. **minV⁶₄-VIImD⁶₅**; stb. Beethovennél a ritka moll példa, a később tárgyalásra kerülő nápolyi domináns is előfordul: *Missa Solemnis/Gloria* 265—266. ü., ill. op. 81 a *Esz-dúr (Les Adieux) szonáta* 1. t. 9—13. ü. **V²-ImD⁶₅**.

kapcsolatról van-e szó, ezeket a harmóniakat nevezi Bárdos nápolyi dominánsoknak.¹⁵ A célakkordok körének kibővülésével természetesen megnövekszik a modulációs lehetőségek száma is (a moduláció menete általában a bécsi klasszikában megszokott: az oldódási célpont értelmeződik át V. fokú akkorddá, a mellék-mollszubdomináns pedig a mintául szolgáló eredeti mollbeli IV. vagy II. fokú akkorddá). A következő táblázat a II. és IV. fokú akkordok fordításai közül egy-egy példát (mb IV^6-V és mb II^4_3-V kapcsolat) kiragadva összegzi az új oldódási célpontok által elérhető fordulatokat dúrban (mollban ugyanezek az akkordok szerepelnek, természetesen két fokkal eltérő értelmezéssel).

A bécsi klasszika mellékszubdomináns fordulatai mollszubdomináns - $V^{(7)}$ mintára				
	Dúr		moll ¹⁶	
Gyakori alakok: 6 és 2				
minta	váltóD-ra	VI mellékD-ra	váltóD-ra	[(néha ImellékD-ra)]
$IV^6 - V^{(7)}$	$I^6 - vD^{(7)}$ [minore I]	$V^6 - VImD^{(7)}$ [minore V]		$[VII^6 - ImD^{(7)}]$
$II^2 - V^6(^6_5)$	$VI^2 - vD^6(^6_5)$	$III^2 - VImD^6(^6_5)$		$[V^2 - ImD^6(^6_5)]$
Ritkábban: 4_3 , alaphelyzetű hármashangzat és 6_4				
$II^4_3 - V^{(7)}$	$VI^4_3 - vD^{(7)}$ [VI ti7]	$III^4_3 - VImD^{(7)}$ [III ti7]		$[V^4_3 - ImD^{(7)}]$
$IV - V$	$I - vD$	$V - VImD$		
$IV^6_4 - V^6(^6_5)$	$I^6_4 - vD^6(^6_5)$	$V^6_4 - VImD^6(^6_5)$		

A romantika mollszubdomináns-mintázatú mellékszubdomináns fordulatai:

E: $VII^6_b - I$ $V^6_b - I$ *

(nápolyi domináns 6 és 4_3)

D: $I^6_b - II^\#$ $VI^4_b - II^\#$

C: $II^6 - III^\#$ $VII^4 - III^\#$

F# : $III^6_b - IV$ $I^4_b - IV$ *

G: $V^6_b - VI^\#$ $III^4 - VI^\#$

F: $VI^6 - VII^5_\#$ $IV^4_\# - VII^5_\#$

¹⁵ Bárdos Lajos: 'Nápolyi dominánsok', *Parlando* 1980/1, 20—28. Ezeknek a – nápolyi hangra épülő, vagy azt tartalmazó I. fokra oldódó (tehát végső soron domináns) harmóniaknak a bővített szextes alakjai az igazán gyakoriak – ld. ott.

¹⁶ Mivel a mollból kölcsönzött harmóniaknak csak dúrban van értelme, ez a fajta mellékszubdomináns fordulat mollban nem jellemző.

Ebből látszik, hogy a III. és VII. fokra oldódó akkordok vagy nem alteráltak, vagy a korábbi stíluskorszakokban is használatban lévő ti7-ek,¹⁷ a II. és VI. fokra oldódó változatok már a bécsi klasszikában is viszonylag gyakoriak, vagyis igazán újat az I. fokra oldódó nápolyi dominánsok és a IV. fokra oldódó (már a hangnemtől idegen 'sza' hangot is tartalmazó) harmóniák hozzák (csillaggal jelölt sorok).

Néhány újítást hozó példa: Schubert: *Esz-dúr mise/Gloria* 46. ü. – a minore V⁶ diatonikus VI-ra oldódik (korábban elképzelhetetlen a nem dúr/domináns⁷ színezetű oldás); Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/I. *Seit ich ihn gesehen* 6. és 23. és a ciklus utójátéka – moll I⁶-mélyIszűk⁶-IVmD² (a minta mb II⁶-V² elíziós menet, valamint új az oldódási célpont); a dúrban eddig is előforduló [sz-l-d-má fi-l-d-r] Weber: *Der Freischütz* – Nr. 2. 52—60. ütemeiben moll környezetben tűnik fel: Iti7/2-IVmD⁶₅; Wolf: *6 Geistliche Lieder*/IV. *Letzte Bitte* 3. ü. – dúr VI⁶ti⁷/₅-V⁶ (a minta mb II⁶₅-I⁶ mixtúraszerű menet). Az extravagáns I. fokú mellék-mollszubdomináns⁴₃-ot [sza-ta-d-ma] találjuk Chopin: op. 10./1. *C-dúr etűdjének* 30. ü.-ében, oldása elíziósan IVmD⁷, a következő akkord pedig már asz-moll I⁶-je, innen a-mollon keresztül jut vissza C-dúrba (7 ütemen belül).

Az ún. vendég akkordok a párhuzamos hangnemből kölcsönzött harmóniák, azaz a vendég mollszubdominánsok esetében kizárólag moll hangnemről lehet szó. Ha a „kölcsönzés” folyamatát végig követjük, arra az eredményre jutunk, hogy ezek a VI. és IV. fokú akkordok tulajdonképpen a -3Q-es tercrokon mollból kerültek át az aktuális hangnembe, ennek köszönhető meglehetősen idegen csengésük, melyet természetesen tovább fokoz az a tény, hogy jellegzetes alterált hangjukkal ('la') magát a hangnem alaphangját módosítják, ezáltal elbizonytalanítva a hallgató tonalitásérzetét még azokban az esetekben is, mikor nem moduláció eszközeként szerepelnek, hanem pusztán színezésként. A moduláció két lehetősége a párhuzamos dúr (T_p) és a -3Q-es moll tercrokon hangnem. A vendég mollszubdominánsok összefoglaló táblázata:

h:	VI ⁶ _b	VI ⁶ _b (5)	VI ⁶ _b (3)	IV ⁶ _b (5)	IV ⁶ _b	IV ⁶ _b (3)	IV ⁶ _b 2
D:	IV ⁶ _b	IV ⁶ _b (5)	IV ⁶ _b (3)	II ⁶ _b	II ⁶ _b	II ⁶ _b (3)	II ⁶ _b 2
d:	IV ⁶ _b	IV ⁶ _b (5#)	IV ⁶ _b (3#)	II ⁶ _b	II ⁶ _b	II ⁶ _b (3)	II ⁶ _b 2

¹⁷ A [fi-l-d-m] akkord autentikus oldása már Bach-korálfeldolgozásokban is feltűnik (pl. BWV. 289. *Das alte Jahr vergangen ist* utolsó zárata – a Sulyok-féle magyar kiadás 57. száma, igaz itt moll VI⁶ti⁷-váltóDom⁷-ként értelmezhető, mint a fríg korál záró akkordjának (V[#]) S-a és D-a).

Ilyen vendég mollszubdomináns található pl. Schubert: *Esz-dúr mise*/Benedictus 20. és 77. ü.-ében (vendég mollbeli IV⁶ modulál f→Asz), Liszt: *Il penseroso* elején (vendég mbVI és IV⁷ modulál cisz→E), Schubert: *Der Atlas* 36. ü.-ében (vendég mbVI⁶ modulál h→g), Schubert: *Die Liebe hat gelogen* 13. ü.-ében (vendég mbVI⁶ modulál a→c), Cornelius: op. 9./3. *Mitten wir im Leben sind* 3. ü.-ében (vendég mbIV⁶₅ modulál a→C→c), stb.

b) A nápolyi akkord új változatai

A barokkban kizárólag, és a bécsi klasszicizmusban is jellemzően mollban¹⁸ és szinte kizárólag szext-fordításként használatos nápolyi akkord új változatai is megjelennek. Egyrészt a 19. század emancipálja a dúrbeli alakot (akárcsak a mollszubdominánsokra, erre is igaz, hogy többé már nem kell minore mikroklímával körülvenni, megjelenhet egyedüli sötét akkordként maggiore környezetben), másrészt mind gyakoribbá válnak a négyeshangzat-alakok és mind a hármas-, mind a négyeshangzat fordításai is. Alaphármas szerepel pl. Schubert: op. 89. *Winterreise*/15. *Die Krähe* elő- és utójátékában, kvartszext fordítás Weber: *Der Freischütz* nyitánya lassú bevezetésének végén, vagy Schubert *An Schwager Kronos*-ának csúcspontján. Ugyancsak kvartszext fordítás szerepel Liszt: *Esz-dúr zongoraversenyének főtémájában* (4. ü.), de itt dúrban. Schubert: *Doppelgänger*ének záró ütemeiben az I⁶ (III. fok?) és ImD⁷ között szereplő alaphármas a fríges színezetet idézi. Az V. fokkal érintkező alaphármasat találunk Chopin: op. 28./20. *c-moll prelűd* 8. és 12. ü.-ben (a náp.-V[#] viszony a legtávolabbi, ún. poláris kapcsolat egyik első megjelenése a zenében!). Míg a bécsi klasszikusok a moll náp.⁶-tel leginkább a S_p-be,¹⁹ a minore VI. fokkal karöltve szereplő dúrbeli alakokkal pedig a -4Q-es tercron hangnembe modulálnak (a náp.⁶ mindkét esetben IV⁶-té értelmeződik át), addig Schubert: *Esz-dúr mise*/Gloriájának 58., 134. és 249. ü.-einek alaphármasai a nápolyi hangnem felé veszik az irányt. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/IV. *Letzte Bitte* 1. ü. II⁷ és B5-es VI⁶ között nápolyi⁷ átmenő akkordot hallunk (moll); nápolyi⁶₅ van Schubert: *Schwanengesang*/5. *Aufenthalt* 48. ütemében, ez szerepel a *Die Liebe hat gelogen* 15. ütemében a „Sorge” (=gond, aggodalom) szón (itt ki is tér vele S-irányba: c→f); a Weber: *Oberon* 1. felv. finaléjában (Nr. 6. 180. ü.) maggiore környezetben tűnik fel hirtelen egy nápolyi szekund²⁰ Reiza döbbenetének megjelenítéseként (szinte nem hisz a fülének, mikor Fatima hírt ad Huon Bagdadba érkezéséről).

¹⁸ A bécsi klasszicizmusban még egyértelműen a minoréból kölcsönzött akkordnak számító dúrbeli példákat a 34. oldalon soroltam fel. Néhány a szexttől eltérő bécsi klasszikus példa: [Alaphármas] Haydn: Hob. XVII./6. *f-moll variációk* minore rész 3. tag vége, *Lob der Faulheit* 28. ü.; Beethoven: op. 106. *B-dúr zongoraszon.* 1. t. 87—92. ü.; [Kvartszext] Mozart: K. 520. *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* 15—17. ü., *Don Giovanni*/Nyitány 27. ü.; [Kvintszext] Haydn: *Betrachtung des Todes* 51. ü., Mozart: *Don Giovanni*/Nyitány 24. ü.; [Szekund] Beethoven: op. 31./3. *Esz-dúr zongoraszon.* 3. t. Coda, op. 82./4. *L'amante impaziente* utolsó 5 ü.; stb.

¹⁹ Szubdomináns-paralel, a S hangnem párhuzamos dúrja, pl. c-moll → Asz-dúr

²⁰ A harmóniamenet: G-dúr I-IV-V⁷-I- **náp.**²-ImD⁷-IV⁶₄-V⁴₃-V⁷-I.

A romantikusok – a mollszubdominánsok mellett – természetesen a nápolyi akkord különféle alakjait is előszeretettel oldják plagálisan. Pl. a már említett *Doppelgänger* zárása (nápolyi alap – $\text{ImD}^7 - \text{IV}^6_4 - \text{I}^\#$); a *Borisz Godunov* 2. felvonásában a papagáj elszabadulásakor támadt felfordulás közepette, mielőtt Sujszkij belép (Borisz ki is küldi a fiát megtudakolni, mi történt): a-moll: I-VI^6 -nápolyi²-I-||:nápolyi⁷-I :||; vagy Verdi *Otello*jának vége, a „csók-téma” utolsó, tragikus megjelenése utáni rövid coda: E: I – mbVI – mbIV⁶₄ – nápolyi² – I.

A nápolyi akkordnak a 19. században megjelenik egy tipikusan romantikus, a tonalitástól még idegenebb, mollosított változata is. Erre a bécsi mesterek közül csak a félig-meddig romantikusnak számító Beethoven zenéjében találunk példát: az op. 10./3. *D-dúr zongoraszonáta* meditatív 2. tételének 67. ü.-ében. A romantikában azonban ez is gyakoribbá válik, Schubert zenéjében szinte „lépten-nyomon” előfordul, pl. D. 810. *d-moll* („*A halál és a lányka*”) *vonósnégyes* 1. t. vége (a mollosított nápolyi⁶ után bö⁶₅ – amennyiben a hallgató d→esz modulációnak hallja a mollosított nápolyi megjelenését, a bö⁶₅ esz:V⁷ enharmonikus visszaértelmezéseként értelmezhető); ugyanez a menet a *Das Heimweh* 195—199. ütemeiben; a D. 956. *C-dúr vonósötös* 2. t. végén E-dúrban, de minore akkordokkal körülbástyázva jelenik meg,²¹ a *Frühlingssehnsucht* (*Schwanengesang*/3.) a 140. ütemben mollosított nápolyival modulál vissza az alaphangnembe (d: moll.náp. = B: mbIV), a *Gruppe aus dem Tartarus*ban a 32. ütemtől a szekvenciában a nápolyi hatású VI⁶₅ mindannyiszor mellékdominánssá válik, és mollosított nápolyi akkordra oldódik.

A nápolyi hangzatnak vannak kifejezetten a dúr hangnemben előforduló módosulásai. Ilyen a B5-es, azaz alterált hangként csak a nápolyi hangot tartalmazó változat: [ra-f-l-d], ezáltal diszsonánsabb, mint az eredeti (tk. mollból kölcsönzött) dúrhármas+N7 hangzásképző alak. Ennek az akkordnak a szekundfordítása szól (*agitato*) a zenekaron Muszorgszkij *Borisz Godunov*jában, mikor Borisz Pimen álmának elbeszélésétől felizgatva a bojárok karjaiba ájul (és ezután hamarosan meg is hal). Egy másik pedig K7-es [ra-f-la-da!], ami a tonális alaphang módosítása miatt kivezet a hangnemből. Ezt a változatot halljuk szekund-fordításban a Beethoven: *Hegedűverseny* 3. tételének 73., 77. ütemeiben (A-dúrban, és a repríz megfelelő helyein /247. és 251./ D-dúrban) – mindannyiszor elmodulál a poláris hangnembe.

Szintén jellegzetesen romantikus képződmény a nápolyi akkordnak a tonikához képesti „tükörképe”, azaz a fél hanggal az I. fok alatt elhelyezkedő akkord, a kontranápolyi hangzat.²² A Schubert: *Asz-dúr mise* Credójának ’Et incarnatus’ része az Asz-dúr kereten belül a modulációk és

²¹ Utolsó négy ütem: E: I-mbVI-mollosított nápolyi alap-bö⁶₅-I⁶₄-V⁷-I (az aláhúzott akkordpár akár pillanatnyi f-moll kitérésnek is hathat: I-V⁷).

²² A terminus eredete bizonytalan, talán Bárdostól „szájhagyományozódott” ránk. Szelényi „inverznápolyinak” nevezi (Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965).

hangnemkapcsolatok széles skáláját használja fel. Először egy mollszubdomináns segítségével a -3Q-es Cesz-dúrba süllyed; majd az isteni minőség csodálatos átváltozását, az emberré válást illusztrálendő a Cesz-dúr alaphangja hirtelen C-dúr vezetőhangjával változik. Csodálatosképpen azonban az új hangnemet nem nápolyi hangnemnek, azaz 5Q-nyi sötétedésnek halljuk, hanem 7Q-nyi világosodásnak, nem mindegy ugyanis, hogy a hallgató füle mihez viszonyít: itt nem a C-dúr a nápolyi, hanem a Cesz-dúr a kontranápolyi harmónia. Moll színezetű kontranápolyi akkordot találunk Cornelius: op. 3./5. *Treue* c. dalának 9. (és 22.) ütemében, ahol a G-dúr alaphangnem egy pillanatra kibillen a kontranápolyi mollba (fisz) 2 akkord (maga a moll kontranápolyi és megtámasztó mellékdominánsa) segítségével, majd rögtön vissza is kanyarodik: fisz: náp⁶ = G: I⁶.

A nápolyi mintájú mellékszubdomináns fordulatok közül a barokkban szinte egyedül a moll VI⁶-vD² fordult elő (ahol az alterálatlan VI⁶ retrospektíve a váltódomináns által teszi a hallgatóra a nápolyi hatást), a bécsi klasszikusok ezt átvitték dúrba is (mbVI⁶-vD²), valamint a dúr III. fokára is (melléknápolyi III⁶-VImD²).²³

A bécsi klasszika mellékszubdomináns fordulatai nápolyi ⁶ -V ⁽²⁾ és nápolyi ⁶ -ImD ⁶ ₍₅₎ mintára			
	Dúr		moll
minta	vD ⁽²⁾ -ra	VImD ⁽²⁾ -ra	vD ⁽²⁾ -ra
náp. ⁶ -V ⁽²⁾	VI ⁶ - vD ⁽²⁾ (mollbeli VI ⁶ [d-ma-la→d-r-fi-l])	III ⁶ - VImD ⁽²⁾ (melléknápolyi III ⁶ [sz-ta-ma→sz-l-dí-m])	VI ⁶ - vD ⁽²⁾ [l-d-f→l-tí-rí-fi]
náp. ⁶ -I mD ⁶ ₍₅₎	VI ⁶ - V ⁶ ₍₅₎	III ⁶ - vD ⁶ ₍₅₎	VI ⁶ - V ⁶ ₍₅₎

A romantikus mellékszubdomináns fordulatokat tekintve hasonló változások mennek végbe, mint a mollszubdominánsokkal: kibővül egyrészt – a négyeshangzat-alakok és a fordítások megjelenésével – az átvethető minták, másrészt a célakkordok köre. Schubert a *Die Liebe hat gelogen* 9. és 11. ütemében (a szekvencia miatti félhangos eltolódással B- ill. H-dúrban) mellék-nápolyi III⁶-tel modulál -2Q-be; Weber: *Der Freischütz* Nr. 2. 52—60. ü.-ben ugyanezt az akkordot találjuk, de moll környezetben, tehát V. fokú (ez is modulál -2Q-es hangnembe. Schumann: op.48. *Dichterliebe*/6. *Im Rhein, im heiligen Strome* 27. ü.-ben a mbVI⁶-IVsz⁴₃ menet a nápolyi⁶-VII⁴₃ elíziós fordulat átvitele.

²³ A moll VI⁶-vD²-ra a legtöbb Bach-recitativóban találunk példát, de akad a *Wohltemperiertes Klavier*ban is (II. kötet g-moll prelúdium 7. ü.); mollbeli VI⁶ található pl. Haydn: op. 77./2. *F-dúr vonósnégyes* 1. t. 146—155. ü., op. 76./1. *G-dúr vonósnégyes* 2. t. 67—71. ü. és az op. 74./3. *g-moll vonósnégyes* 2. t. 11—14. ütemében, utóbbi modulál: melléknápolyi III⁶-té értelmeződik át. A melléknápolyi III⁶-et megtaláljuk Haydn op. 77./1. *G-dúr vonósnégyese* 3. tételének 25—28. ütemében is és az *Évszakok* Nr. 21. zenekari bevezetőjének (Ősz) 22. ütemében is (ez vendég nápolyi⁶-té átértelmeződve modulál).

Különleges figyelmet érdemel a mollbeli Ma- és a dúrbeli Sza-dúr akkord (mélyített V. fokok), az ún. ultranápolyi²⁴ harmóniák (a kifejezés arra utal, hogy az akkord a nápolyinál még egy kvinttel mélyebben, a tonikától legmesszebbi, 6Q-es /poláris/ távolságra helyezkedik el a kvintoszlopon). A Verdi: *Aida* 2. felvonásának elején („Rabszolgák tánca”) az ultranápolyi akkordnak a nápolyiból történő tovább mélyítését találjuk: a négyütemes bevezető utáni „mini periódus” (2+2 ü.) cezúrája g-moll IV-I⁶₄-természetes III-V[#], zárata pedig nápolyi⁶-ultranápolyi alap-V[#]-I (itt tehát egyértelműen S-funkciójú). Liszt *Dante szonátájának* utolsó 13 ütemében már meghatározhatatlan funkciójú az ultranápolyi akkord: az I. fokról induló -2Q-es plagális lépésekből álló sorozat 4. akkordja, a következőt már átváltja enharmonikusan, hogy annak autentikus oldásával a hangnem VI. fokára jusson, ez után már csak diatonikus harmóniák következnek, igaz, továbbra is plagális irányú lépésekkel: D-Ta-La-Sza-M[#] (=III mellékD)-VI-IV-II-I.

A vendég nápolyi akkord dúrban (ahol VII. fokú – mollban mélyített IV. fok lenne) már az előző stíluskorszakokban is honos volt, talán, mint fríg maradvány-akkord (Ta-dúr). A bécsi klasszikusok sokszor csak árnyalásra, vagy a S hangnembe történő modulációra használják; máskor modális jelleget kölcsönöz a zenének.²⁵ Beethoven a *Missa Solemnis*ben különféle szituációkban alkalmazza: Kyrie 44. ü. modulál -1-be; Gloria 318. ü. – lecsúszik 2Q-et, 356. ü. – V-I-IV- \flat VII-IV-V csak színezésre, 554—557. ü. – hosszú \flat VII színezésre, ill. a plagális irány kihangsúlyozására, di plagális zárlat: \flat VII-IV-I; Sanctus 22—25. ü. modális hatás, mod. -1p-be (F→a). Schubert: *Frühlingsehnsucht* (*Schwanengesang*/3.) 39—41. és 129—131. ütemeiben a vendég nápolyi alap autentikusan ingázik IVmD⁶₅-tel, az *Asz-dúr mise* Credo alapmotívumában (eleje és visszatérés 323—350. ü.): modális hatású: I- \flat VII -VI[#] (D-Ta-L plagális szekundlépések). „Kilóg” a környezetéből a Verdi: *Aida* 2. felvonás finálé könyörgő kórusának 2. ü. végi vendég nápolyi alapja. Négyeshangzatot is kölcsönöznek a párhuzamos hangnemből: Wolf a *6 Geistliche Lieder*/I. *Aufblick* 5. ü.-ében vendégnápolyi⁷-et alkalmaz. A dúrbeli nápolyi akkord [ra-f-la] moll környezetben való megjelenése jóval ritkább, de Lisztnél ez is előfordul: az *Il penseroso* 29. ütemében alaphármasként, a 44. ütemben pedig négyeshangzatként találjuk meg.

Vendég ultranápolyi akkordot (azaz mollban Sza-dúrt!) használ Wolf a *Spanisches Liederbuch* II/11. *Herz, verzage nicht geschwind* 5—8. ü.-ben: I⁶-Sza⁶ (mélyített VII⁶)-II⁷-V⁷-I, a nápolyi alap (Ta-dúr) terchelyettesítéseként (ennek mikéntjéről részletesen az V. fejezetben). A *Trisztán és Izolda* I. felvonás 3. színének egyik alapmotívuma (Trisztán sínylődésének motívuma) kétféleképpen jelenik meg: Dúr: I⁶-náp⁶-IVti⁷-V⁷ (mbVI⁶ álzáratra mindig), más értelmezésben és a ti⁷ másfajta

²⁴ A terminust Frank Oszkártól vettem át (Frank Oszkár: *Zeneelmélet III*, Nemzeti Tankönyvkiadó 1995, 215.

²⁵ Színezésre: Haydn: *Teremtés* Nr. 35. 41—42. és 52—53. ü.; *Évszakok* Nr. 15. 10. ü., Nr. 20. 114—127. ü.; modális menet: *Teremtés* Nr. 3. 140. ü. I-VI-II- \flat VII-vD⁴³-I⁶₄-V⁷-I).

oldásával: moll: VI⁶-vendég ultranápolyi⁶ (Sza⁶)-II⁷-V⁷. Schubert: D. 958 *c-moll zongoraszonáta* rondóformájú 2. tételének kulcsakkordja pedig a mollosított vendégnápolyi (az Asz-dúr alaphangnemben gesz-moll hangzat), mely a darab folyamán (a rondótéma háromszori megjelenése során) mindig más szerepet vesz fel. Először (12. és 16. ü.) pusztán színhatásként jelenik meg: a IV. fokkal történő plagális ingázás hirtelen elsötétíti az egyébként derűs, de legalább is nyugodt hangulatot. Másodszeri megjelenéskor (54—55. és 59. ü.) a F-tá-F ingát M-I-M-vé, azaz moll V[#]-I-V[#]-té átértelmezve szekvenciásan tovább viszi (belső bővülés) fisz (tk. gesz)-mollba, majd annak párhuzamos hangnemében ismétli meg az ingamotívumot, és ebben az új (fél hanggal magasabb, kontranápolyi) hangnemben zárja le a frázist, majd az egész eredeti (= szekvenciás belső bővülés nélküli) frázis megismétlődik az új hangnemben, itt újból kolorisztikus elemként jelenik meg az akkord. A rondótéma utolsó elhangzása (94—111. ü.) egy harmadik megoldást mutat be: már az ingamotívum megjelenése előtti ütemekben kitér minoréba, majd a szekvenciával kétszeres K2-emelkedéssel jut el A-dúrba, ahol félbeszakítja a zárlatot, és moduláció nélkül, hirtelen visszaesik az alaphangnembe. Ez után már csak párütemnyi T-orgonapont következik:

1.

mollosított vendég nápolyi

2.

3.

The image contains handwritten musical notation and harmonic analysis. The top section shows a piece in C minor, with a treble and bass staff. Below the notation is a complex chord progression diagram with Roman numerals and accidentals, including labels like 'a.A.', 'f.', and 'grec./fin.'. The bottom section shows a 'Coda-T-organopont' section with a treble and bass staff, and a simplified harmonic analysis below it.

A nápolyi hangzathoz kapcsolódó újítások között végezetül meg kell említenünk azt is, hogy a 18. század végétől kezdődően egyre gyakrabban „prolongálódik”, vagy ha úgy tetszik „meghatványozódik” (azaz akkordból hangnem-folttá terebélyesedik). Már a *Wohltemperiertes Klavier II.* kötetének Asz-dúr prelúdiumában (BWV. 886., 31. ü.) is kiterjed, igaz, itt még csak 1-ütemnyi szétterülésről van szó. A Haydn: *Évszakok* Nr. 25. duettjében (224—227. ü.) a C-dúr először minoréba csap át, majd az ott megjelenő nápolyi⁶ bővül rövid időre hangnemterületté c: nápolyi⁶ = Desz: I⁶. Beethovennél többször előfordul, hogy az alaphangnem tonikai akkordjából épített témát szekvenciásan (minden árvezetés nélkül) megismétli a nápolyi hangról, majd vagy ugyanúgy, vagy enharmonikus modulációval visszatér az alaphangnembe (op. 59./2. *e-moll* vonósnégyes 1. t. eleje; op. 95. *f-moll* vonósnégyes 1. t. eleje; op. 57. *f-moll* (*Appassionata*) zongoraszon. 1. t. eleje). Az op. 53./1. *C-dúr* (*Waldstein*) szonáta 1. tételében a codában (251. ü.) jelenik meg a főtéma nápolyi hangnemben. A Weber: *Oberon* Nr. 17. tercettjében (16—19. ü.) a nápolyi⁶₄ tonikalizálódik egy pillanatra, „megtámasztásként” saját domináns⁷-e (VIImD⁷) követi, ami bő⁶₅-té változik és visszakanyarodik I⁶₄-re: apró nápolyi folt képződik ezáltal. A 32—38. ütemekben B-dúr minore akkordjaival (IV-nápolyi-VI) jut el a nápolyi hangnembe (B→b→Cesz), majd ugyanúgy vissza, mint az előző helyen: V⁷=bő⁶₅ – ez a folt azonban valamivel hosszabb, mint az

előző. A példák sorát folytathatnánk; a nápolyi (nápolyi moll, kontranápolyi) hangnemkapcsolatokkal részletesen az V./2./2. fejezetben foglalkozunk.

c) A bővített szextesek

A bővített szextes akkordok a barokkban elsősorban mollban (a D-ra oldódó 'fá'-'ri' keretben) fordulnak elő. Dúrban ('la'-'fi' keret) eleinte a bécsi klasszikában is a minoréból kölcsönzött akkordokként viselkednek (– akár a nápolyi szext, hiszen az egy alapra épülő dúrban-mollban azonosak). Fokozatos megtelepedésük során azonban – lévén a stílus legkiélezettebb hangzásképző (két vezetőhanggal rendelkező!) S harmóniái – fontos zenedramaturgiai eszközzé lépnek elő. Gyakran szerepelnek egész tételek tetőpontját alkotva – rendszerint aranymetszési pontokon –, mindig megtartva azonban a S-D-T funkciósorrendet.

A 19. században a már korábban használatos bő⁶-es alakok is újszerűnek tűnnek, ha az addigi gyakorlattól eltérő módon jelennek meg, akár a mű (tétel) kezdő akkordjaként: pl. Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/XII. *Am leuchtende Sommermorgen* – az ún. háromszor alterált ⁴₃-tal kezdődik,²⁶ „in medias res” jelleget adva a dalnak; vagy az olyanfajta plagális menetekben, mint Schubert: *Frühlingssehnsucht* c. dalának (*Schwanengesang*/3.) 110–111. ütemében található bő⁶-I⁶ plagális oldás, vagy az olyan plagális inga, mint a Schubert *Am Meer* c. dalának elő- és utójátékában háromszor alterált ⁴₃/2-I, ill. a tehénbögés utánzásaként megjelenő bő⁶₅-I Schubert *Das Heimweh* c. dalának 87–94. ütemében, vagy a háromszor alterált ⁴₃ plagális oldása a Verdi: *Otello* 3. felv. 3. színében (27–28. ü., Otello elüzi Desdemonát és bosszút esküszik).

A 19. században elterjednek a bécsi klasszikában még kizárólag a D fölötti félhangra, mint basszusra épülő 6, ⁶₅ és ⁴₃ alakok alaphelyzetű, és más fordítású alakjai is,²⁷ valamint egy sajátos hármashangzat-alak is: a ⁶₄. Ezt a ritka hármashangzat-fordítást találjuk pl. a Schubert: *Esz-dúr mise* Credójának 224. és 236. ü.-ében, vagy Wolf: *6 Geistliche Lieder*/I. *Aufblick* 4. ü.-ben. Schubert *Gruppe aus dem Tartarus* c. dalának 19. ü.-ében a d-moll zárlat szubdominánsaként a bécsi klasszikában szintén nem használatos szükterces akkord, a bő⁶ alaphelyzetű alakja jelenik meg; a feszültségteli harmónia nyilvánvalóan ezalkalommal is a szöveggel függ össze („qualerpreßtes Ach” = kíncsikarta sóhaj). A bővített⁴₃ 7- és ⁶₅-alakjai szerepelnek Schubert: *Esz-dúr mise* Credójának 169., 171., 173., 194., ill. 451. ütemeiben; szintén bő⁴₃/7 hivalkodik a *Frühlingstraum* c. dal kakasrikoltásánál; ⁶₅-fordítás Wolf: *6 Geistliche Lieder*/II. *Einkehr* 13., ill. az V. *Ergebung* 7. ü.-ében. A bővített⁶₅ fordításai is megjelennek: 7-alak van pl. Wolf: *6 Geistliche Lieder* ciklusának III. *Resignation* 10., IV. *Letzte Bitte* 19., és VI. *Erhebung* 6. ütemében. A bővített⁶₅/7 sokszor a IVszük7

²⁶ A bő⁶₅ enharmonikus lejegyzési módja, a notáció szerint II. fokú.

²⁷ Természetesen ebből az akkordtípusból is akad korábbi, kivételes példa: pl. a Bach: *h-moll mise* Crucifixusa végén megjelenő bő⁶₅/7, vagy a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének f-moll preludiumában az első rész végi bő⁴₃/6⁵.

Sz3-es szinonimájaként, zárlatokban bukkan fel. A bővített 6_5 7-alakjának a domináns szekundakkorddal való enharmóniáját sűrűn kihasználják, két kiragadott példa: Wolf: *6 Geistliche Lieder*/VI. *Erhebung* 21. ü.: a bő ${}^6_5/7$ -e enharmonikusan átértelmeződik a nápolyi dúr V^2 -jává; Cornelius: op. 3./5. *Treue* c. dalának 32. ü.-ében pedig pont a fordítottja történik: F: $V^2 = e$: bő ${}^6_5/7$. A bővített 6_5 4_3 -fordítását tartalmazzák a Schubert: *Befejezetlen szimfónia* 2. t. 14., vagy az *Esz-dúr mise* Agnus tételének 19., 51., 94. és 209.ütemei.

Megjelenik néhány tipikusan romantikus bővített szextes variáns, melyek a megszokott alakok valamely hangjának alterálódásával, vagy épp alterációvesztésével jönnek létre. Mivel a bővített szextes akkordok basszusa (a mindenkori skála K6-je) és az ahhoz képesti B6 (a skála B4-ja), mint keret adott, kizárólag a közbülső két hang, a basszustól számított terc és kvart/kvint módosítása jöhet szóba az alapjelleg elvesztése nélkül. Akár a mollszubdomináns IV^7 esetében, a bő 6_5 -nek is kialakul egy kizárólag dúrban létező, tk. a molldúr hangzathból származó változata, a B5-es bő 6_5 [la-d-m-fi]. Schubert: *Aufenthalt* c. dalában (*Schwanengesang*/5., 53. ü.) kézzelfogható a N7-es mollbeli IV^7 -mel való rokonság: annak 6_5 -fordítása válik bő5-es bő 6_5 -té. A Verdi: *Aida* 2. felvonás fináléjában a könyörgő kórus zárata (7. ü.) egy másik fajta alteráció iránnyal éri el az ominózus akkordot: a $IV^{ti}7$ basszusa módosul lefelé, ezáltal jön létre a különleges színhatást képviselő bő kvintes bő 6_5 . A tonális egység határait feszegető szituáció Wolf: *6 Geistliche Lieder*/VI. *Erhebung* 6. üteme: egy (részletesen majd a $IV./6./2.$ részben tárgyalt) vikariáló szextes moll V^7 [m-szi-d-r] enharmonikusan bő5-es 6_5 -té értelmeződik át, így a kontrasztpolyi dúr hangnembe irányítva a tonalitást (a: $V^7_6 = \text{Asz: bő5es bő}{}^6_5$). Egy másik variáns a bővített 6_5 tercének leszállításával magyarázható: a K3-es bő 6_5 -et rendszerint enharmonikusan jegyzik le a szerzők, pl. Wolf: *Spanyol daloskönyv I./7. Mühvoll komm' ich und beladen* 2.-3. ütemének fordulója: a/bebé/-moll: K3-es bő 6_5 - $V^\#$, a bő 6_5 B6-je azonban K7-nek van írva. Az akkord létrejöttét szinte didaktikusan magyarázó példa Grieg: op. 69./2. *An meinen Sohn* c. dala (8.-9. ü.), ahol egy plagálishan oldódó vendég (II. fokú) bő 6_5 és K3-es változata váltakozik.

Ennek szinonimája a bővített 4_3 -ból származik, szintén a terc leszállításával jön létre,²⁸ eredetileg mollban: [f-l-t-rí] helyett [f-la-t-rí], melyet sokszor enharmonikusan [f-szi-t-rí] VII^2 -ként jegyeznek le. Dúrban szinte csak az enharmonikus változat él: [la-t-r-fi] VII^2 , a 'dó' tonális centrumhang „leszállíthatatlanságának” okán. Moll K3-es bő 4_3 és 6_5 -fordítása ingázik a dominánssal Grieg: op. 48./2. *Dereinst, Gedanke mein* c. dalának 9.-10. ü.-eiben (VII^2 -nak és VII^4_3 -nak írva). Grieg op. 66. *19 norvég népdal* c. zongoraciklusának 18. darabjában (58—60. ü.) szekvenciálisan IV. fokú, majd VII. fokú bő 4_3 -ból lesz K3-es változat, a notáció először enharmonikus, másodszer

²⁸ Valószínűleg annak az igényével, hogy ha moll színezetű akkordra oldódik, akkor (a közös hangon kívül) minden szólam vezetőhangos lépéssel haladjon.

logikus. Meg kell jegyeznünk azonban ezekről a harmóniakról, hogy (az oldás nélküli pusztá) hangzasképük alapján más akkordokat idéznek fel: a K3-es $b\overset{6}{5}$ ál-moll7, a K3-es $b\overset{4}{3}$ pedig ál-ti7 (az ál-, azaz enharmonikusan lejegyzett akkordokról bővebben a IV./4. alfejezetben).

A bővített szextes akkordok változatainak összefoglaló táblázata:

$a: \text{IV}_5^{G\#} \quad - \quad \text{IV}_5^{G\#} \quad (\text{VI}_{3b}^{7b}) \quad \text{V}(\#)$
 $A: \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{IV}_b^{G\#} \quad (\text{VI}_{3b}^{7b}) \quad \text{V}(b)$

$a: \text{II}_3^{G\#} \quad \text{II}_{3b}^{G\#} \quad (\text{VII}_{2\#}^{G\#}) \quad \text{V}(\#)$
 $A: \text{II}_b^{G\#} \quad \text{II}_b^{G\#} \quad (\text{VII}_b^{G\#}) \quad \text{V}(b)$

Míg a vendég mollszubdominánsok logikusan csak mollban, a vendég bővített szextesek elméletileg természetesen dúrban és mollban is előfordulhatnak (dúrban a 6 és a $\overset{6}{5}$ II., a $\overset{4}{3}$ VII. fokú, mollban a 6 és a $\overset{6}{5}$ VI., a $\overset{4}{3}$ pedig IV. fokú lenne), azonban gyakorlatilag önálló akkordként (azaz tipikusan a dúrbeli megjelenésükre jellemző, tonikára történő oldással) csak dúrban jellemzőek:

$D: \text{II}_3^{G\#} \quad \text{II}_{3b}^{G\#} \quad \text{VII}_3^{G\#} \quad (\text{I})$
 $d: \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{II}_3^{G\#}$

$d: \text{VI}_b^{G\#} \quad \text{VI}_b^{G\#} \quad \text{IV}_b^{G\#}$
 $F: \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{IV}_b^{G\#} \quad \text{II}_b^{G\#}$

Mollban színezőakkordként nem funkcionálnak, mivel a hangnem alaphangja alterálódik, és a hozzá társuló B6-tel azonnal a párhuzamos dúr dominánsára vezet, mint pl. a Chopin: op. 56./3. c-moll mazurka 180. ü.-ének vendég háromszor alterált $\overset{4}{3}$ -ja. Plagálishan oldódó vendég $b\overset{6}{5}$ -et

találunk Schubert: *Prometheus* c. dalának végén (IIb⁶₅-I⁶), az *Asz-dúr mise* Gloria tételének 473—483. ü.-eiben (IIb⁶₅-I⁶-II⁶-I⁶₄-V⁷); T-ra oldódó vendég b⁴₃ van („ál-plagális” oldás – ld. az V. fejezet elejét) az *Esz-dúr mise* Gloria tételének 342., 344., 377. és 379. ü.-eiben VIIb⁴₃-I⁶; szokatlan a VIIb⁴₃-III (egyértelműen autentikus) oldás Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* c. dalának 7. ü.-ében. Schubert: *Esz-dúr miséje* Benedictusának 18., 75. ü.-eiben a vendég b⁶₅ modulál a párhuzamos mollba; Schumann: op. 49./1. *Die beiden Grenadiere* 3.-4. vsz. (26—27. ü.) vendég b⁴₃-ja (IV b⁴₃) pedig természetes VII. fokra oldódik, és a T_p felé veszi az irányt (h→D). Természetesen a vendég b⁶szextesek fordításai is egyre inkább használatba kerülnek, pl. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/II. *Einkehr* 11. ü. vendég b⁶/a, b⁴₃/⁶₅, III. *Resignation* 22. ü. és VI. *Erhebung* 12. ü. vendég b⁶₅/7; Chopin: op. 24./4. *b-moll mazurka* 8. és 16. ü.: Desz: IVb⁴₃/7 (vendég mellékszubdomináns: b-mollban lenne VIb⁴₃/7) modulál f-mollba (b⁴₃/7). Vendég K3-es b⁶₅/⁴₃ [la-d-rí-f] szólal meg a *Falstaff* 3. felvonásában az éjféli harangütések T-orgonapontja alatt kétszer (4. és 12. ütés). Vendég K3-es b⁴₃/2 [la-t-rí-f] vezet I⁶₄-re Liszt: *Sospiri* c. zongoradarabjában (36. ü.), két vezetőhanggal megközelítve az oldást.

Végül essék szó a bővített szextes mintázatú mellékszubdomináns fordulatokról. A bécsi klasszikában előforduló (váltó- és VMellékdominánssra oldódó) variációk:

A bécsi klasszikus stílus mellékszubdomináns fordulatai bő szextes akkord - V ⁽⁷⁾ mintára				
	Dúr		moll	
minta	vD-ra ²⁹	VMellékd-ra ³⁰	vD-ra ³¹	[(néha ImD-ra)] ³² „nápolyi dominánsok”
b ⁶ - V ⁽⁷⁾	Ib ⁶ - vD ⁽⁷⁾	Vb ⁶ - VImD ⁽⁷⁾	Ib ⁶ - vD ⁽⁷⁾	[VIIb ⁶ - ImD]
b ⁶ ₅ - V ⁽⁷⁾	Ib ⁶ ₅ - vD ⁽⁷⁾	Vb ⁶ ₅ - VImD ⁽⁷⁾	Ib ⁶ ₅ - vD ⁽⁷⁾	[VIIb ⁶ ₅ - ImD]
b ⁴ ₃ - V ⁽⁷⁾	VIb ⁴ ₃ - vD ⁽⁷⁾	IIIb ⁴ ₃ - VImD ⁽⁷⁾	VIb ⁴ ₃ - vD ⁽⁷⁾	[Vb ⁴ ₃ - ImD]

A 19. században ezek ugyanúgy elszaporodnak, illetve átkerülnek más fokokra is, mint a mollszubdomináns, vagy a nápolyi mintájú mellékszubdomináns fordulatok. A romantika bővített szextes mintájú mellékszubdomináns fordulatait tartalmazó táblázatból (következő oldal) látszik, hogy ezúttal is a IV. és az I. fokra oldódó alakok hoznak igazi újdonságot. Ilyen Ib⁴₃-tal modulál a -2Q-es hangnembe Schumann az op. 49./1. *Die beiden Grenadiere* 30—31. ütemében (D: Ib⁴₃-IV = C: b⁴₃-V), a dal utójátékában a T-orgonapont fölött ennek 7-alakja is megjelenik (moduláció nélkül,

²⁹ Pl. Mozart: K. 265 *C-dúr variációk* 10. variációja (Ib⁶); Beethoven: *Fidelio* 1. felv. *Chor der Gefangenen* 74—100. ü. (Ib⁶₅ - modulál), Beethoven: op. 97. *B-dúr („Főhercegi”) trió* lassú tétel (VIb⁴₃).

³⁰ Pl. Mozart: K. 457 *c-moll zongoraszonáta* 1. t. 45. és 49. ü. (Vb⁶); Haydn: op. 64./5. *D-dúr vonósnégyes* 2. t. 29. ü. (Vb⁶₅); Cimarosa: *Requiem* 13. ü. (IIIb⁴₃ - modulál).

³¹ Pl. Mozart: K. 284 *D-dúr zongoraszonáta* 3. t. minore variáció 1. tagja (Ib⁶₅ - modulál); K. 388 *c-moll fűvósszerenád* 1. t. repríz zárótémája (VIb⁴₃).

³² Pl. Haydn: op. 74./3. *g-moll vonósnégyes* 1. t. 106. ü. (VIIb⁶₅).

szabályos oldódással IV^6_{4-re}). Az op. 42. *Frauenliebe und Leben*/III. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* 26—27. ütemében pedig IVb^4_3 -tal a +1 parallelbe (Esz: $IVb^4_3-VIIImD=g: b^4_3-V^\#$). Nem kifejezetten új akkord, de oldása miatt újszerű a Liszt: *Christus* 3. t. 88—92. üteme: az Ib^6_5 plagálisan oldódik V-re.



E:	$I^{G\#}$	$I^{G\#}_{5b}$	$VI^{G\#}_{3b}$	$II^\#$	} mellékS ford. váltóD-ra
(e:	$I^{G\#}$	$I^{G\#}_{5b}$	$VI^{G\#}_{3b}$	$II^\#$)	
[D:	$II^{G\#}$	$II^{G\#}_{5b}$	$VII^{G\#}_{3b}$	$III^\#$	} vendég bő6-esek dúrban
(h:	$IV^{G\#}$	$IV^{G\#}_{5b}$	$II^{G\#}_{3b}$	$V^\#$)]	
Cisz:	III^G	III^G_{5b}	I^G_{3b}	IV	mellékS ford. IV. fokra
A:	$V^{G\#}$	$V^{G\#}_{5b}$	$III^{G\#}_{3b}$	$VI^\#$	mellékS ford. VI mellékD-ra
G:	$VI^{G\#}$	$VI^{G\#}_{5b}$	$IV^{G\#}_{3b}$	$VII^\#$	mellékS ford. VII mellékD-ra
Fisz:	VII^G	VII^G_{5b}	V^G_{3b}	I	} mellékS ford. tonikára
(fisz:	$VII^{G\#}$	$VII^{G\#}_{5b}$	$V^{G\#}_{3b}$	$I^\#$	

A nápolyi dominánsok bő6-es alakjai az aktuális hangnem nápolyi hangja és az ahhoz képesti B6 keretbe illeszthető 6_6 , 6_5 , és 4_3 akkordok. Tonikára történő oldódásuk miatt (melyet Szelényi fríges oldásnak hív)³³ sokszor eldönthetetlen, hogy valójában milyen funkciót is képviselnek: akár a többi esetben, itt is S-D kötésről, vagy már a D-T kapcsolat egy új fajtájáról van-e szó esetükben; azaz a színezet által előhívott lokális, vagy a hangnem-adta globális funkciók működnek-e erősebben. Schubert rendkívül gyakran él a nápolyi dominánsok-nyújtotta ambivalens hangzások kifejezőerejével, csak két példa: *Doppelgänger* moll VII^6_5 (41. ü.) és V^4_3 (32—33. ü.) is, *Totengäbers Heimweh* 72. ü. dúr VII^6_5 ; 36. ü. moll $V^4_3-I^\#$; Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. (1. felvonás finale: Farkasszakadék-jelenet) 9. ü.-ben a VII^6_5 enharmonikusan nápolyi7-nek van írva, de nápolyi dominánsként oldódik. A nápolyi dominánsok is előfordulnak a nápolyi hangot basszusként tartalmazó alakoktól eltérő fordításban, pl. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/IV. *Letzte Bitte* 10. ü.-ben moll náp.dom $^4_3/2$ (V^2) található, ami ráadásul a várt ImD^6 helyett a basszus enharmonikus cseréjével [ra-f-l] akkordra oldódik; a 11. ü.-ben dúr náp.dom $^6_5/7$, majd 2 (VII^7 , VII^2) van.

³³ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965

Egy bizonyos hangnem mellékszubdomináns fordulataiban résztvevő bővített szextes akkordok (köztük a nápolyi dominánsok) is megjelenhetnek a párhuzamos hangnemben vendég akkordokként. IVb^4_3 ([d-m-fí-lí] – a párhuzamos hangnem vD-ra oldódó VI b^4_3 -ja) van pl. Schubert: *Asz-dúr mise* Gloria 66. ü.-ében, vagy Brahms: *Német Requiem* 2. t. 12., 64., 136., 156. és 188. ü.-eiben, mindkét műben modulál a +4Q-es hangnembe. Wolf: *6 Geistliche Lieder/V. Ergebung* 31. ü.-ében pedig a vendég nápolyi domináns⁶₅ 2-fordítását találjuk: [f-szí-tá-r] V^2 .

Végezetül említsük meg, hogy a számos egyéb modulációs lehetőségén kívül (vendég akkordok párhuzamos hangnemekbe, mellékszubdomináns fordulatok a célakkord hangnemébe) a romantikusok egyre inkább kiaknázzák a bővített szextesekkel lehetséges enharmonikus modulációk adta lehetőségeket is (erről bővebben a VI. fejezetben).

„Összefoglaló” példaként álljon itt a *Falstaff* 3. felvonásából az éjféli harangütések tizenhárom – a környező Asz-dúrból egy +3Q-es tercron fordulattal kiemelkedő, F-tonalitású – akkordja. Ezek az 'f'-orgonaponthoz igazodva kivétel nélkül vagy a tonikai, vagy a szubdomináns funkcióba tartoznak. A szubdomináns szféra – talán az éjféli erdőnek a nyúl szívű Falstaffra gyakorolt hatását érzékeltetendő – különösen változatos diatonikus és alterált harmóniákkal képviselteti magát:

The image shows a musical score for the opera *Falstaff*, Act 3. It includes vocal lines for Falstaff (FAL) and a piano accompaniment. The score is annotated with handwritten notes and symbols.

Annotations:

- Handwritten Circled Symbols:** A circled 'Se' and a circled 'F'.
- Handwritten Roman Numerals:** IV^6 , IV^4 , $VI^{\#}$, $I^{\#}$.
- Handwritten Text:** "Càmpana R. ff", "PIÙ MOSSO ♩ = 100", "PP", "+3Q TERCROKON", "VENDEG 306", "K3-ES VENDEG 306/3", "(64)", "11 4# 3", "I 3b".
- Printed Text:** "FALSTAFF", "(28) U - na, One! (suona mezzanotte) (the chime strikes midnight)", "du - e, Two! tre, Three! quat - tro, Four! cin - que, Five!", "Falstaff", "Falstaff".

2. A domináns szféra akkordjai

a) A D⁷ és a D⁹ változatai

A bécsi klasszika V⁷-I kapcsolatának az alaphangok autentikus alaplépésén túl az aktuális hangnem alaphangjának vezetőhangos megközelítése, és a vezetőhangra épülő érzékeny tritónusz oldása is attribútuma. Ezért ebben a stílusban egyedül a kvint alterációja jöhet szóba, annak is csak diézises változata, mintegy második vezetőhangot képezve a tonika tercéhez (így a D akkord minden szólamának kötött a vezetése). A romantika azonban az addig szinte egyedülként uralkodó N3-T5-K7 színezet mellett az V⁷ hangzásképet is kibővíti. Álljon itt néhány lehetséges változat:

A dúrbeli V⁷-I változatai

a)	b)	c)	d)	e)	f)
eredeti	B5-es	K3-es	Sz5-es (nápolyi dom.)	N7-es	B5+N7-es
B:	V ⁷	V ⁷ _{5#}	V ⁷ _b	V ⁷ _{5b}	V ⁷ ₃
					V ⁷ _{3#}

A mollbeli V⁷-I változatai

	a)	b)	c)	d)	e)
	eredeti	K3-es (eolos)	K3+Sz5-es (fríges)	Sz5-es (nápolyi dom.)	Sz7-es
u:	V ⁷ _#	V ⁷ ₉	V ⁷ _{9b}	V ⁷ _{9b} ^{6#} ₃	V ^{7b} _#

Példák a dúr változatokra: (b) már a klasszikusoknál is előfordul (Mozart: K. 464 *A-dúr vonós4* 1. t. 47. ü. ⁶₅-alakban), sőt – mivel az alaphanghoz képesti N3-K7 tritónusz sértetlen – más fokra átvétítve is egyértelműen felidézi a D-T hangzást: konkrétan a szubdominánsra transzponálva, azaz B5-es ImellékD⁷-IV formájában fordul elő (7-alakban pl. Mozart. K. 421 *d-moll vonós4* 1. t. 17. ü., Beethoven: op. 14./2. *G-dúr zgszon.* 2. t. 45. ü., ⁶₅-alakban pl. Mozart: K. 257 *C-dúr mise* Benedictus 12. ü.). A (c) változat van a *Missa Solemnis/Kyrie* 8., 136. ü.-ében, ⁴₃-alakban a Sanctus 84—87. ü.-ében (Preludium); a (d) alakokról a bővített szextesek mellékszubdomináns fordulatainál, a nápolyi dominánsoknál már volt szó, annyi kiegészítés essék, hogy amennyiben záratról van szó, a színezet adta lokális funkciót háttérbe szorítja a tonális keret érvényesülése miatti globális funkció; az (e) változat megtalálható pl. a Schubert: *Esz-dúr mise* Gloriájának 441—454. ü.-eiben; az (f) pedig az *Esz-dúr mise* Credójának 519. ü.-ében. Utóbbi kettő váltakozik D-orgonapont fölött a *Borisz Godunov* 2. felvonás tapsolós játékának 4. strófájában. A moll változatok közül a (b) és a (c) akár neomodális témakörébe is tartozhatna: Kodály: *12 kis zongoradarab/5.* végén eol D⁷-I, a *Pelléas et Mélisande* 299—300. ü.-eiben (1. felvonás 2. szín, Arkel: „Sohasem szegültem szembe a sors akaratával”) pedig fríg D⁷-I található, noha az előző ütemben megjelenik a cisz-moll vezetőhangja. Schubert: *Esz-dúr miséjének* Gloria tételében pedig megtaláljuk a Sz7-es változatot³⁴ (352. ü.). Az *Otello* 1. felvonás 3. színének elején hangzó T-orgonapont fölött az ábrán nem szereplő [sz-ta-ra-f] K3-es és Sz5-es (ti7-színezetű) változat is felbukkan (egyértelműen D funkcióban).

A domináns nónakkord színezeti lehetőségei is kitágulnak. Az előző stíluskorszak mindössze a rögzített hangzástépi domináns négyeshangzathoz csatolható kis-, vagy nagy nóna által létrejött változatokat ismerte (dúrban mindkét lehetőséggel), szinte csak alaphelyzetben. Fokozatosan megjelennek a 9-akkord fordításai (Wolf: *6 Geistliche Lieder/I. Aufblick* 6. ü. [t-f-sz-l]); valamint a

³⁴ Igaz, csak átmenő akkordként jön létre, és nem T-ra, hanem az azonos alapú szűkített 7-re oldódik, és ezzel modulál -1 paralelbe.

különböző alterált változatok is. Schubert: op. 78. *G-dúr zsgzon.* 4. tételében a rondótéma utolsó visszatérése előtt (313—320. ü.) a hatást fokozandó a szokásos 9-akkordból B5-es N7-es változat [sz-t-rí-fí-l] lesz, mielőtt eléri a T-t. Sz5-es alakot [sz-t-ra-f-l] találunk Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan c. dalának* 6. ü.-ében. A D⁹-nak azonban a [sz-t-ra-f-la] változata az, ahol a domináns funkció tk. „bekebelezi” a nápolyi akkordot, ekkor kezd élni a tengelyrendszer (egy másik magyarázati lehetőség, hogy a nápolyi domináns VII⁶₅ alá bekerül a D alaphang). Ez az akkord lesz Szkrjabin egyik kedvenc harmóniája, de moll változatban [m-szi-ta-r-f] már a *Borisz Godunov*ban is megjelenik (pl. Prológ 1. szín, a bojári дума diakónusa, Scselkalov bejelentésének orgonapont fölötti szakaszában: „Fohászkodjatok az Úrhoz, hogy küldjön vigaszt a bánatos Oroszországnak...”).

b) A mellékdominánsok és a szűkített szeptimek körének kibővülése, a mellékdomináns nónakkordok elterjedése

A domináns szféra akkordkészletének kiterjedése másrésztől a régi, jól felismerhető hangzásoképek más fokokra történő átvetítési lehetőségeinek kitágításával megy végbe. A mozarti tizenhatfokú rendszer gyakori mellékdominánsai a dúr skála I., II., III. és VI., ill. a moll I., II., III. és IV. fokára; a szintén domináns alterációként működő szűkített szinonimáik³⁵ pedig a kettővel fölöttük lévő fokra épülnek. A fejezet elején (34—35. o.) már említettem, hogy jóval ritkábban, de alkalmazták a [t-rí-fí-l] és a neki megfelelő [rí-fí-l-d]-akkordot is (dúr VII.), ill. a [f-l-d-ma]-szeptimet is (dúr IV., moll VI. fokú mD), valamint felsoroltam néhány, a bécsi klasszikus irodalomban kivételesnek számító példát olyan mellékdominánsok és szűkített 7-ek köréből, melyek nem törzshangokra épülnek, hanem már alaphangjuk is valamilyen alterált hang. A romantikában fokozatosan megtelepednek ezek – a kvintoszlopnak az „origótól” egyre távolabb eső pozitív és negatív irányban elhelyezkedő lépcsőfokaira épülő, „másodrendű” – mellékdominánsok és szűk7-ek. Izoláltan is megjelenhetnek, de itt két szekvenciás, „halmozott” példát mutatnék be. Az egyik Weber: *Oberonjának* 3. felvonásában (Nr. 20.³⁶, 184—199. ü.) a Huont csábtáncal megigézni próbáló rabnók táncának vége felé – miután a lovag többször kifejezésre jutatta véleményét (egyszer az A-dúr alaphangnemhez képesti F-dúr-f-moll között irizáló -4/-7Q-es régióban!) – először megszokott A-dúr anyagokkal próbálkoznak, de miután ez továbbra sem válik be, a delejező ének ördögösebbre fordul (lehet,

³⁵ A domináns-szűkített szinonima pár tagjai között két fokszámnyi ill. egy fordításnyi különbség van, azonos funkciót képviselnek, mindössze egy hangban különböznek egymástól, és oldódási célpontjuk is azonos (pl. V⁶₅ és VII⁷ /dominánsok/ I-re; váltódomináns² és IVszük⁴₃ /szubdominánsok/ V⁶-re, stb.).

³⁶ Miután Oberon parancsára a Puck-támasztotta vihartól hajótörést szenvedtek, a két pár (Reiza és Huon, ill. Fatima és Serazmin) útjai elválnak. Reizát, Fatimát és Serazmint kalózkodó rabolják el, és adják el különböző helyekre rabszolgának. Reiza Almanzor, a tuniszi emír háremébe kerül, akit elbűvöl szépsége. Ide érkezik Oberon segítségével kedvese megmentésére Huon (miután magához tért a sziget partján), de a palotában először Rosanába, Almanzor kedvenc feleségébe botlik, akit az emír Reiza érkezése óta hanyagol. A bosszúszomjas feleség megpróbálja rávenni Huont, hogy álmában ölje meg az emírt, és mikor az megtagadja, megpróbálja az érkeire hatva elcsábítani a(z) egyébként továbbra is állhatatos) lovagot: rabtársnőivel igéző táncot lejtve körülfontják, miközben bódító éneket énekelnek neki.

hogy – a hatást fokozandó – idő közben egy kis ópium is előkerült az emír házipatikájából), mikor a keretet képező szöveg („For thee hath beauty decked her bower! / For thee the cup of joy is filled! / O drain the draught and cull the flower, / ere the rose be dead and the wine be spilled!”)³⁷ ismétlése szól, a harmóniak egy mellékdomináns szekvenciával megkísérlik kihúzni Huon lába alól a talajt, mely végül nem jár sikerrel (másodsorra sem), a táncosnők delíriuma azonban egészen bizonyosnak tűnik. A szekvencia – melynek alapsejtje nem más, mint a rondótéma 9-8-as késésű D⁷-motívuma – ugyan autentikus ereszkedő 7-7 szekvencia, de nem a bécsi klasszikában megszokott „magas” mellékdominánsokról indul, hogy „legyen hely” visszazánkázni a tonikára, hanem a tonikáról (ImD⁷), ahonnan az út csak az alaphangnemből kifelé, pontosabban lefelé, az „alvilági régiókba” vezethet: Do⁷-Fa⁷-Ta⁷-Ma⁷-(La⁷) – a spirális zuhanás okozta szédülés 3Q-nyi süllyedés után áll meg (= Huon hirtelen kitepi magát a hatás alól), amikor is egy huszárvágással (enharmonikus moduláció: a 4. kvintet képviselő mbVI⁷ helyett már bő₅ jön) visszakanyarodik az alaphangnembe.

Weber: Oberon Nr. 20. – részlet:

The image displays a musical score for Weber's Oberon Nr. 20, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time. The vocal line includes the lyrics: "thee hath beauty decked her bower, for thee the cup of joy is filled O drain the draught and". The piano accompaniment consists of two staves, with various chords and melodic lines. Handwritten annotations in red and black ink are present throughout the score, including circled letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z) and numerical figures (9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piano part includes dynamic markings such as > and <. The overall layout is typical of a musical score, with the vocal line at the top and the piano accompaniment below it.

³⁷ Néked ékesíti a nő hajlékát a szépség!/Néked teli az öröm kelyhe!/Idd ki a kortyot az utolsó cseppig és tépd le a virágot,/mielőtt elhervad a rózsa és kilötytyn a bor!

Chopin még ennél is tovább merészkedik op. 67./2. g-moll mazurkájának középrészében, ahol B-dúr VIImD⁷-ről indul a mellékdomináns 7-7 szekvencia, és 7Q-nyi esés után mbVI⁷-ig (La⁷) jut el, ahonnan egy poláris lépéssel váltóD⁷-re, majd onnan V⁷-re ill. I-re érkezik. Természetesen, mivel ezek a mélyített mellékdominánsok már igen távol helyezkednek el az eredeti tonális alaphangtól, a 2—3. ütemet már nem is igazán B-dúrnek halljuk, hanem inkább az előző 4 akkord szekvenciás (N3-cel lejjebbi) megismétlésének.

Chopin: op. 67./2. g-moll mazurka – részlet

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka No. 2 in G minor, Op. 67, No. 2. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with ornaments and slurs. The bass clef part has a harmonic accompaniment. Handwritten annotations include a circled 'B' with 'VI 7' and 'II 7' below it. The second system continues the music. Handwritten annotations include a circled 'Ges' with 'VI 7' and 'II 7' below it, and the phrase 'POLA'RIS TA'VOLSA'G' written in a stylized font. There are also various other handwritten notes and symbols throughout the score.

A bécsi klasszikában többnyire a mellékdomináns négyeshangzat 9-8-as késleltetéseként fellépő nónakkordok³⁸ is kezdenek önállóvá válni. Ilyenek pl. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/VI. *Erhebung* 16. ü. dúr váltóDom⁹-V⁷; Beethoven: op. 28. *D-dúr zgszon.* 1. t. 67—68. ü. dúr VIImD⁹-II-I⁶₄-V⁷-I; Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. (1. felv. finale: Farkasszakadék-jelenet) 52—69. ü. (Samiel és Kaspar párbeszéde: „hozok új áldozatot neked”) c-moll T-orgonapont fölött ImD⁹; Schubert: *Esz-dúr mise Credo* 487—488. ü. dúr IIIImD⁹ (álzárlatosan IV⁷-re!), stb.

c) Régi akkordok új szerepkörben

Míg a bécsi klasszikában mindenfajta domináns irányú alteráció³⁹ célirányos és – mint láttuk – tk. két funkcióval rendelkezik (lokális és globális funkció), melyek érvényesülése a harmóniának a

³⁸ Pl. Mozart: K. 385 *D-dúr (Haffner-) szimfónia* 2. t. 9—10. ü. (II. és V. fokon), vagy Beethoven: *Missa Solemnis* Sanctusának prelúdiuma (V., I., és VII. fokon, ill. I. fokon önállóan is a T-orgonapont fölött), stb.

³⁹ Ide tartoznak a mellékdominánsok (V-I mintára), a szűkített hármas- és négyeshangzatok (moll VII-I mintára) és a ti⁷-ek (dúr VII-I mintára).

zenei folyamatban betöltött szerepétől függ,⁴⁰ a romantikában megjelenik a funkciómentes vezetőhangosodás, azaz bizonyos alterált akkordoknak – elsősorban a mellékdominánsoknak – pusztán a színhatás kedvéért történő alkalmazása. A bécsi klasszikus irodalomban csak elvétve találkozni ilyen „ok nélküli” mellékdominánsokkal, pl. Beethoven *Hegedűversenyének* már említett variációs 2. tétele, ahol a téma VII^mD akkordja is meghatározhatatlan funkciójú (talán szubdomináns?). A funkció ugyan meghatározható, az akkordot mégis meglepőnek érezzük az olyasfajta (a bécsi klasszikus kötött feloldáshoz képest) rendhagyó szituációkban, mint pl. az I-VII^mD-I inga (Brahms: *Deutsche Volkslieder* Nr. 8. *In stiller Nacht* 9—10. ü.; vagy a *Tannhäuser*-nyitány „varázsakkordja” a 12—13. ü.-ben). Az olyan esetekben azonban, mint pl. Liszt *O komm im Traum* c. dalának záró ütemei (E: mbII⁶₅-I-II⁶-VI^mD⁶₄-diatonikusVI⁶₄-I), végképp teljesen öncélúnak érezzük a mellékdomináns harmóniát. Ennél még „zavaróbban” hatnak (mármint a tonalitás appercipiálása szempontjából) Chopin mellékdominánsai az op. 55./1. *f-moll noctürn* 71—72. ütemében: f: V[#]-VI^mD²-IV^mD⁷ után poláris fordulattal két autentikusan kapcsolódó mD⁷, majd ultratercron fordulattal⁴¹ vissza a tonalitásba: I⁶-vD⁹-V⁷-(I – formai elízióval indul a visszatérés):

f: V[#] VI² IV[#] E⁷ A⁷ I⁶ II[#] V^{#7} (I)

poláris ultratercron

A *Trisztán és Izolda* 1. felvonásának 5. színében (374—382. ü., a kikötés előtt, Izolda átadni készül a serleget) pedig már nemcsak egy-egy mellékdomináns akkord(pár) jelenik meg ebben a funkciótlan, az autentikus oldódásra törekvés nélküli szerepben, hanem egy egész sor: Gisz⁶-A-Gisz⁶-A-B⁶-H-C⁶-Desz-D⁶-Esz-(az 'e' hang már egymagában, harmónia nélkül jön). A szakasz a megelőző ütemek (372—373.) c-moll kadenciájának VI⁶-es álzárataként indul, az enharmonikusan átírt VI⁶ után következő 4 ütem cisz-mollra utal (az akkordpár V⁶-VI-ként

⁴⁰ Az akkord közvetlen környezetében (alterált akkord-öldódás akkordpár), ill. moduláció esetén az akkord lokális (azaz esetünkben a D); a tágabb környezetet tekintve pedig – amikor a tonális keret változatlan marad, az alteráció célja pusztán a harmónia és az oldódási akkord kapcsolatának szorosabbra fonása – globális (az aktuális hangnemen belül betöltött eredeti) funkciója érvényesül.

⁴¹ Az említett akkordkapcsolatokról részletesen az V. fejezetben lesz szó.

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of notation. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece. Below the notation is a detailed harmonic analysis using Roman numerals and figured bass notation.

Harmonic analysis for the first system:

- ① $\text{VII}_3^{4\#} \text{I}^6$
- ② $\text{III}_4^{7b} \text{IV}_3$
- ③ $\text{VI}_3^{4\#-9} \text{VII}_5^{6\#}$
- ④ $\text{CA} \text{VII}_3^{4\#}$
- ⑤ $\text{II}_3^{6\#} \text{III}_6 \text{IV}_2$
- ⑥ $\text{I}^{7b} \text{II}_5^{6\#} \text{III}_4^{7b}$
- ⑦ $\text{II}_5^{6\#} \text{III}_3^{7b}$
- ⑧ $\text{C} \text{II}_5^{6\#} \text{III}_3^{7b} \text{IV}_2$
- ⑨ $\text{IV}_6 \text{V}_b^{4\#}$

Harmonic analysis for the second system:

- ⑩ $\text{CA} \text{I}^6 \text{VI}$
- ⑪ $\text{II}_2^{6b} \text{III}_6 \text{IV}_b \text{I}^\#$
- ⑫ $\text{IV}_6^{6\#} \text{V}_b^{7b} \text{VI}$

3. Wagner: *Trisztán és Izolda* / 1. felvonás 5. szín 374—382. ü. harmóniai kivonat

Handwritten musical score for Wagner's *Trisztán és Izolda*, showing a melodic line and a bass line. The score includes a key signature change and a detailed harmonic analysis.

Harmonic analysis:

Asz: $\text{IV}_{3b}^{54} \text{VII}_{65}^{7b} \text{I}_{65}^{7b} \text{V}_7^{98} \text{IV}_{3b}^{7b6} \text{A: IV}_6^{98} \text{I}_{3b}^{54} = \text{D: V}_3^4$

D: $\text{IV}_4^{76} \text{VII}_4^{5\#} (\text{a: I}^6 \text{e: I}^6 \text{cisz: I}^6 \text{II}_4^{5\#})$

gisz: $\text{V}^\# \text{I}^\# \text{g: V}^\# \text{I}^\#$

fisz: $V_{\#}^{9/4}$ $I_{\#}^6$ $IV_{\#}^7$ $V_{\#}^7$ $I_{\#} = \text{Fisz: } I$ $VI_{\#}^{5b}$ I $VI_{\#}^{5b}$ IV $II_{\#}^6 = A: VII_{\#}^{6b}$
 D

$A: II_{\#}^4$ $II_{\#}^{6b}$ $III_{\#}^7 = (\text{Fisz/})\text{Gesz: } V^7$ I

Mixtúraszerűen még biztosabban mosható el a tonalitás, ha csak pillanatokra is, mint pl. Beethoven op. 10./3. *D-dúr zongoraszonátájának* 2. tételében (69—70. ü.), vagy Weber: op. 13./5. *Die Zeit* c. dalának 8. (és 17.) ü.-ében. A teljes atonalitás hatását kelti az orgonapont fölötti szűk7-mixtúra Liszt *Via crucisának* 9. tételében (*VIII. stáció* – 9—18. ütem).

3. A tonikai szféra akkordjai

a) A VI. fok jellegzetes módosulásai

A VI. fokú hármashangzatnak már a bécsi klasszikában is kiterjedt köre létezik (mellékdomináns, ritkábban szűkített, ti^7 , bővített terekvart /mellékszubdomináns fordulatokban/ és minoréból kölcsönzött változatok), a romantikában azonban részben tovább bővül az alterációs lehetőségek köre, részben a már korábban is létező akkordok „újulnak meg” azáltal, hogy eddig nem szokásos szituációkban tűnnek fel. Ennek jó példája a VI_{ti}^7 állárlatban történő szerepeltetése, mely a bécsi klasszikában szinte kizárólag a mollszubdomináns mintájú mellékszubdomináns fordulatokban vett részt ($VI-VI_{ti}^7/2-vD^6_5$; $I^6-VI_{ti}^7/3-vD^7$; és hasonló menetekben). A *Trisztán és Izoldában* hemzsegő állárlatok között ezt a változatot is megtaláljuk (pl. 1. felv. 1. szín 54—54. ü., amikor kiderül, hogy már egész közel járnak Cornwallhoz: Brangäne konvencionálisnak induló zárata elíziósan „összecsúszik” az Izolda felcsattanását előlegező ti^7 -mel).

Míg a bécsi klasszikusok a mollbeli VI. fokot (csakúgy, mint a IV.-et) kizárólag hármashangzatként alkalmazták, addig a 19. században megjelenik az akkord négyeshangzat alakja

[la-d-ma-sz] is. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/I. *Aufblick* 4. ütemében pusztán színhatásként, de modulációra is akad példa: pl. Schubert: *Rastlose Liebe* 30. ü. (modulál E: $mbVI^7 = G: IV^7$). Ezen kívül új mollbeli VI-változatok is feltűnnek: a B5-es variáns (hármashangzatként is), mely tulajdonképpen a már említett molldúr hangsorból származó harmóniának tekinthető [la-d-m(sz)], és a K7-es változat, melyet már a mellékdominánsok körének kibővülésekor érintettem (tk. mollbeli VI mellékdomináns). Ilyen B5-es változatok pl.: Weber: *Oberon* Nr. 21. (3. felv. finale) a varázskürt megszólalására Almanzor (a tuniszi emír) és sleppje táncra perdülnek, a furcsa hangsúlyok-súlyeltolódások, feminin zárlatok, a 'dí' és 'fi' színezőhangok, valamint néhány szokatlan harmónia festi az esetlenséget (nem a saját akaratukból táncolnak), köztük a [la-d-m]-akkord (VI és I_4^6 közötti gyakori átmenő hangzatként),⁴³ Verdi *Aidájának* könyörgő kórusában (2. felv. finálé, 1. és 5. ü.) 6-fordításként is felbukkan az akkord; Brahms: *Gesang der Parzen* 159. ü.-ében pedig quasi zárlati szubdominánsként viselkedik (utána I_4^6 , majd I), ezt is a tengelyrendszer éledezésének első jelei között tarthatjuk számon. Négyeshangzat-alakot találunk a *Borisz Godunov* 3. felv. 1. szín Marina áriájában (53—60. ü.); vagy pl. Verdi *Otello*-jának 4. felvonás 2. színében (Ave Maria 34. ü.). A négyeshangzatalak is viselkedhet szubdominánsként: szintén az *Otello*-ban (2. felv. 4. szín: Jago kendő-története után Otello: „Ó, ha a ezer élete volt is, egy túl kevés dühöm csillapítására”).

b) Sixte ajoutée-s tonika

A tonikai funkción belül az I. és a VI. fok közötti határesetet képviseli az alakilag VI. (VI_5^6), érzetben azonban I. foknak számító sixte ajoutée-s tonikai akkord. Weber: *Der Freischütz* Nr. 3. Walzerjében a T-D ingában a T-n állandóan jelen van a 6 (a dallamban). A Verdi: *Otello* csóktémájának kezdő akkordjai is egy sixte ajoutée-s I_4^6 . Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune* 3. (21. ütemben kezdődő) szakaszának frázist kezdő tonikai akkordja is hozzáadott szextes tonika. Szintén sixte ajoutée-s tonikai akkord van Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* c. dalában az első frázis félzárlatában (7. ü.: T-S-D = VI_5^6-vD , majd b_3^4-V), ill. op. 33./12. *Mein Ziel* c. dalában, ahol az egyébként funkciós menetet a szextek hozzáadásával keletkezett harmóniák és a nápolyi domináns megjelenése színesíti (középrész 17—24. ü.-ei): $VII_3^4 - V^2 - I_6^6$ ajoutée(= VI_3^4) - $IV^2 - V_3^4$ - náp.dom. V_3^4 - I_6^6 ajoutée(= VI_5^6) - váltó $D_7^9 - V^{43} - I$. Záróakkordként már a *Borisz Godunov* prolog 2. színének végén is megjelenik (a cár ostorcsapásokkal kikényszerített éltetése: először autentikus zárlat zárja a szint sixte ajoutée-val, majd plagális zárlat); klasszikus példa rá Mahler: *Ich atmete einen linden Luft* c. dalának vége. Debussynél (pl. a *Prélude à l'après-midi d'un faune* 13. ü.-ében E: $VII^7-V_6^7-I_6^6$, vagy *Préludes* I/5. *Les collines d'Anacapri*, 7. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* vége, stb.)

⁴³ Ennek enharmonikus párja, a B5-es I_4^6 [szí-d-m] szerepel az opera Nr. 22. számában (Induló és zárókórus) a kromatikus menet harmonizálásaként.

viszonylag gyakorivá, a 20. század-eleji könnyűzenében pedig mindennapossá válik a szexttel dúsított záróakkord.

c) Konzonáns szeptim és nóna

A záróakkord egy másik módosulása a szeptimet, vagy nónat tartalmazó tonika. Bár ezek – a tercrendszer kiépülésének logikája mentén – látszólag ugyanazon folyamat két fázisát képviselik, valójában eltérő ok-okozati összefüggések eredményeként jelentek meg. A konzonáns szeptimet Szelényi is bizonyos népzeneiből (magyar, skandináv) eredezteti.⁴⁴ Az általa felhozott Grieg- és Chopin-példák mellett érdemes megemlíteni az *Este a székeleyknél* (Bartók) 'A' anyagának (lassú szakaszok) zárását. A záró nónaakkord ezzel szemben (akár a szext esetében) hozzáadott hang (neuvième ajoutée) segítségével jön létre, mint pl. Debussy: *Préludes III/3. La Puerta del Vino*, vagy 10. *Canope* (mixolid) c. darabok végén.

Debussynél a konzonáns szeptim fráziskezdeként is megjelenik, pl. a *Prélude à l'après-midi d'un faune* 11. ütemében (a 2. frázis kezdő tonikai akkordja).

4. Egyéb, nem funkció-specifikus alteráció-típusok

Ebbe a kategóriába lényegében egyetlen alterált akkordtípus tartozik: a bővített kvinteseké. Ez az alterációtípus – mely tk. kromatikus átmenő hangok alkalmazásával jön létre – (már a bécsi klasszikában is) bármely funkciót viselő akkordokon előfordulhat.⁴⁵ A bécsi klasszikusok a hármashangzat-alakokon kívül a IV. fok négyeshangzat-alakját is használják, valamint a domináns és az I. fokú mellékdomináns B5-es változatát is, azonban leginkább ⁶₅-fordításban (a B5 mindig a legfelső szólamban van), a 7-alak igen ritka. A 19. században egyrészt megjelennek ezeknek a B5-es (mellék)domináns harmóniáknak – melyek tk. ω-hangzatok⁴⁶ – a fordításai, pl. Schubert: *Rastlose Liebe* 84. ü. B5-es V²; Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/XII. *Am leuchtende Sommermorgen* 16. ü. B5-es ImD⁷/2 (VIImD-ra!); Wolf: *6 Geistliche Lieder*/III. *Resignation* 39. ü. és V. *Ergebung* 21. ü. bö5-es ImD⁷/₃. Másrészt ez az alterációtípus is átkerülhet más fokokra: Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/V. *Helft mir, ihr Schwestern* 43.ü. Gesz: B5-es IIIImellékD⁷ modulál a +4Q-es tercron hangnembe (= B: B5-es ImD⁷ IV-re); vagy Wolf: *6 Geistliche Lieder*/V. *Ergebung* 16. ü. B5-es IVmD⁷ modulál a -2Q-es hangnembe (=B5-es V⁷). Szekvenciában már Mozartnál is áthelyeződhet más fokra: a K. 428 *Esz-dúr vonósnégyes* 2. tételének visszatérésében B5-es ImD⁶₅-IV

⁴⁴ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965, 90. Szelényi szerint a lengyel népzenebe (ezen keresztül Chopin zenéjébe) is skandináv hatásként került a szeptimhang konzonanciaként való kezelése.

⁴⁵ A funkciók viselkedése közti különbség abban áll, hogy az I. és V. fokon létrejövő B5-es akkordok továbbvezetnek S ill. T funkcióra (a viszonylag ritka II. fokú alak /váltóD/ ugyanígy V-re), míg a IV. fokú változat oldódása funkción belül marad (II⁶).

⁴⁶ Az „ω-hangzat” terminus Lendvai Ernőtől származik, aki az egészhangú (tehát tk. distanciális felépítésű) hangzatokat nevezi így. Ezekről részletesen a VI./2./3. alfejezetben lesz szó.

után B5-es vD^6_5 -V következik (68—69. ü.). Az igazi újdonságot azonban az jelenti, amikor új (az eddig jellemző domináns⁷-től eltérő) akkordszerkezetben jelenik meg a bővített kvint, mint pl. Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/VII. *Ich grolle nicht* 4. és 22. ütemének B5-es I^2 -ja [tí]-d-m-szí, azaz eredetileg Dúr⁷ színezettel].

3. Egyedi alterált akkordok

Amint láttuk, az alterált harmóniak többsége besorolható valamilyen alteráció-típust képviselő akkordsorozatba, és köthető valamilyen (esetleg több) funkcióhoz is. Akad azonban néhány olyan hangzat, mely – ugyan valamelyik funkcióhoz nyilván be lehet sorolni – a fent vázolt akkordtípusok egyik csoportjába sem illik bele, mert nem gyakori, vagy mert az alteráció módja nem tipikus. Álljon itt néhány példa, először a hármashangzatok köréből:

Míg a bécsi klasszikára (a barokkal ellentétben) nem jellemző, a romantikában ismét megjelenik a dallamos moll (vagyis mollban moll színezetű) II. fok, mindig átmenő akkordként, legtöbbször a dallamos moll keretbe illeszkedő szólamvezetés miatt, mint pl. a *Missa Solemnis* Gloria 235., 241. ü.-eiben. A Schubert: *Esz-dúr mise* Agnus tételének 93. ütemében is átmenő harmónia, de $IVmD^7$ és $bö^6_5$ között, domináns orgonapont fölött; Wolf: *6 Geistliche Lieder*/V. *Ergebung* 29. ü.-ében pedig egy [d-r-m-fi] ω -hangzat és egy VI szük⁶₅ között.

A Bárdos és Turcsányi által a köztudatba bevezetett új szerkezetű hármashangzatok⁴⁷ közül a Sz3-es szűkített hármas értelmezhető a bővített szext alaphármasaként, tehát lokális funkciója mindenképpen S (mellékszubdomináns fordulatban természetesen vagy az akkord eredeti funkcióját, vagy – moduláció esetén – szintén a S funkcióját tölti be). A N3-es szűkített, vagy – (a funkciós kontextus adta) más értelmezésben – Sz5-es dúrhármas viszont már eredetét illetően sem ilyen egyszerű eset.⁴⁸ Azon túl, hogy – mint bármely más hangzaskép – ez is átvihető gyakorlatilag bármely fokra, eleve két skálafokon is elképzelhető: az egyik lehetőség a N3-es II. fok mollban, a másik a Sz5-es V. fok (mindkét hangnemben) – S ill. D funkcióval, tk. egyfajta nápolyi dominánsként. Utóbbira példa Chopin: op. 56./3. *c-moll mazurka* 204. ü., vagy Poulenc: *7 chansons/La blanche neige* 17—18. ü.-e. A K3-es bőhármas (vagy B5-es mollhármas) az előzőekben felsoroltaktól ezen kívül abban különbözik, hogy tekinthető egy dúr⁶ enharmonikus lejegyzésének is, így részben a következő alfejezet ún. „ál-hangzataihoz” tartozik. Leginkább

⁴⁷ Bárdos Lajos: 'Schubert új hangzatai II.' *Parlando* 1978/11, 1—6.; Bárdos Lajos: 'A hatodik hármashangzat', *Parlando* 1983/11, 3—5.; Turcsányi Emil: 'Elemzés és gyakorlat 1.-2.-3.', *Parlando* 1984/6-7, 30—37.; 1985/3, 13—20.; 1985/6-7, 4—15.

⁴⁸ Valójában ez is származtatható egy bővített szextes harmóniából: az újfajta bővített szextesek között ismertetett (eredetileg II. fokú) $bö^6_4$ -ből.

figuratív jelenségként fordul elő, mint pl. Schumann: *Bunte Blätter/Abendmusik* 43. ü.-ének különleges váltóakkordja (ahol ráadásul a basszus az akkord tercével Sz8-ot képez); előfordul azonban kiemelt helyzetben is: az *Otello* 3. felvonásának végén a C-dúr T-val romantikus S és D akkordok ingáznak. A S funkciót a mollbeli VI (Asz-dúr) képviseli, míg a D-t egy E-dúr⁽⁶⁾ hangzású akkord, amelyet Verdi 'asz-cesz-e'-nek jegyzett le.

Egyedi négyeshangzat szerepel pl. a Schubert: *Esz-dúr mise* Credo 356. és 365. ü.-ében: ez a mollhármast+K7 hangzásképű I⁷ [dí-m-szí-t] és ⁶₅-alakja mindkétyszer kivezet az eredeti tonalitásból, sőt pillanatokra atonalitást idéz elő.

4. Enharmonikusan másnak tűnő hangzatok

Elenyésző mennyiségben ugyan már a korábbi stíluskorszakokban is előfordulnak,⁴⁹ igazán azonban a romantikában terjednek el az érintőlegesen már említett „ál-”, azaz hangzásukban egyértelműen valamely hármast-, vagy négyeshangzatot felidéző, de enharmonikusan másképp lejegyzett harmóniák. Tonalitást bomlasztó attitűdjük abból fakad, hogy a megszólalásuk pillanatában „kimerevített” hangzáskép ugyan a jólismertek egyike, azonban az aktuális hangnemhez képest általában merőben idegen harmónia. Mint minden egyéb jelenség, ezek az akkordok is többfázisú folyamat végeredményeként jöttek létre. Eleinte különböző futólagos figurációk (leginkább késleltetések, ritkábban átmenő jelenségek) szólamvezetési logikája hívta életre őket, később egyre hosszabb értékeken, vagy kiemelt helyeken jelentek meg. Amíg ezek az akkordok gyorsan lezajló figurációként szerepelnek, nem zavarják különösebben az aktuális tonalitás érzetét, tekintve, hogy a figurációk szólamonkénti dallami logikája erősebb kohéziót hoz létre a fül számára, mint a csupán pillanatig tartó vertikális hangzáskép. A figurációk szólamvezetési konvencióinak egyre gyakoribb áthágásával, illetve az egyre hosszabb értékeken történő megjelenésükkel azonban mind intenzívebben járulnak hozzá a tonális bizonytalanság érzetének előidézéséhez.

A bécsi klasszikában kezd el jellemzővé válni a dúrjellegű hármashangzatok 2#-3-as alsó késleltetése, mely ál-moll hangzatot hoz létre. Ez már Haydnnál is sűrűn előfordul, most azonban álljon itt néhány Mozart-példa a IV és a II⁶ alsó késleltetéséből keletkező ál-moll és ál-szük⁶ „evolúciójára”: a K. 475 *c-moll fantázia* 98. ü.-e: I⁶-IV^{2#-3}-IVsz⁷, a K. 428 *Esz-dúr vonósnégyes* 2. t. 70—71. ü.-e: B6-es I⁶-IV^{2#-4-3}-II⁶-I⁶₄-V, a K. 333 *B-dúr zongoraszonáta* 2. t. 19. ü.-ben és a K. 468 *Gesellenreise* c. dal előjátékában már némileg változik az akkord (B5-es lesz), mire a 2# oldódna (egyébként megint csak beugró váltóhanggal /2-4-3/, előbbi esetében kromatikus, utóbbiban diatonikus váltóhangról van szó), tehát itt már önállóan szól a [f-szí-d] ál-moll hangzat, a K. 576 *D-*

⁴⁹ Pl. Bach(?): BWV. 591 *Kis harmóniai labirintus* 15. és 16. ü.-ének ál-moll és 14. ü.-ének ál-szükített⁶ és -2 akkordjai.

dúr zongoraszonáta 2. t. 6. (és 49.) ü.-ében pedig önálló ál-szűk⁶ hangzik a II⁶ elodázott késleltetése miatt ([f-szí-r], mire a 2# 3-ra oldódik, már IVsz⁷-en járunk).

Haydn: op. 103. *d-moll vonósnégyesének Menuetto* tételében fontos szerep jut egy [lí-r-f] ál-dúr akkordnak (hol alaphelyzetben, hol szextfordításban), mely a nápolyi hangnem felé árnyalja a tonalitást.

A kezdeti stádiumra jó például szolgálnak még a bécsi klasszika és a korai romantika különféle képpen késleltetett szűk7-ei (és azok fordításai) is, melyek a késleltetés pillanatában ti7-nek (-fordításnak) hangzanak. Ilyen ál-ti7-et eredményez pl. a szűk7-ek 6^b-5-ös, vagy 4(^b)-3-as késleltetése (pl. Beethoven: op. 22. *B-dúr zongoraszonáta* 2. t. 17. /és 64./ ü. IVsz7 6^b-5-tel); a szűk⁴₃-ok 7-6-os késleltetése (pl. Mozart: K. 622 *A-dúr klarinétverseny* 2. t. 81. ü. Isz⁴₃; Weber: *Oberon* – Nyitány 4. ü. IIsz⁴₃, Nr. 13. Óceán-ária 111. ü. VIIsz⁴₃); a szűk2-ok 5-4-es késleltetése (pl. Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/VI. *Süßer Freund, du blickest* 42. ü. VII^{2#} 5-4-gyel.); stb. Moll⁷ alsó 4#-5-ös késleltetése is létrehozhat ál-ti7-et, pl. Schubert: *Asz-dúr mise* Kyrie 31. ü.-ben (II⁷ 4#-5-tel). Cornelius: op. 3./5. *Treue* c. dalának végén [szí-d-r-f] ál-ti7⁴₃ szól (mbII⁴₃-nak hangzik, de a basszus felfelé oldódik (tk. átmenő kvart-akkord V⁷₄ és II⁴₃ között)).

Weber: *Der Freischütz* bizonytalan tonalitású Farkasszakadék-jelenetének (Nr. 10.) zenekari bevezető akkordjai között (5. ü.) a szűkített7-ek között egy [má-szí-t-fi] ál-moll7⁴₃ (tk. alterált V⁹) fokozza a félelmetes hatást.

A tonalitásérzetet a hosszan tartó késleltetéssel már ideig-óráig becsapó ál-ti7 az ún. „Trisztán-akkord” eredeti megjelenési formája is: ez nem más, mint a bővített⁴₃ 2#-3-as késleltetése (azonban esz-moll II⁷-ének hangzik, hiszen a késleltetés ötször annyi ideig szól, mint a feloldása!); az akkord később az opera folyamán hol ilyen ál-, hol valódi ti7-ként bukkan fel (részben ennek az enharmóniának a következménye a többféle feloldási lehetőség). Ez a Trisztán-akkordként elhíresült képlet egyébként másnál is megjelenik: ld. pl. Grieg: op. 21./3. *Dem Lenz soll mein Lied erklingen* 12—13. ü.-ét.

Ilyen, hosszan – majdnem két teljes ütemen át – tartó ál-hangzat a Brahms: op. 117./2. *b-moll intermezzo* 9—10. (és 60—61.) ütemeinek [f-szí-d] ál-mollja, ill. a következő ütemben már [r-f-szí-d] ál-ti7-e is, amely – bár tk. még mindig a késleltetés kategóriájába tartozik (a 7 – amely először nem is 7, hiszen a valódi basszus csak a 10. ü.-ben kerül a lebegő akkord alá – csak a 10. ü. legvégén oldódik le 6-ra). Bár a menet könnyűszerrel magyarázható funkciós terminológiával,⁵⁰ a VII. fokú

⁵⁰ A 8.-9.-10.-11. ütemben zajló menet: b-moll: V^{8-7#-7} VII⁴₃ 7-6-tal I⁶, a VII⁴₃-nak a 9. ü.-ben még nincs basszusa (itt még a VII² 5-4-es késleltetéseként indul, időközben a basszussal kiegészülve kiderül, hogy valójában terckvart 7-6-os késleltetéssel).

harmónia késleltetése – legfőképpen itt is az időtényező miatt – rendkívül szokatlan hangzást eredményez: b-moll környezetben fisz/gesz-mollt.

Ugyan rövid ideig hangzanak, talán az ütemsúlyra kerülésük okán mégis bizonytalanítónak hatnak a tonalitásra Brahms: op. 116./6. *E-dúr intermezzó*jának ál-dúr akkordjai: a 13—14. ütemben két különböző fordításban szerepel ugyanaz a harmónia szűkített négyeshangzatok közötti átmenőakkordként ([d-rí-szí] ál-dúr⁶ és [szí-d-rí] ál-dúr alap); a 20. (és 51.) ütem átmenő [la-t-m] ál-dúr⁶-je szintén súlyos ütemrészre esik, ezen kívül fokozza a hangnemérzetet gyengítő hatását a 'gesz' és 'fisz' közötti enharmónia által létrejövő B-dúr és g-moll közötti irizálás.

Wolf: *6 Geistliche Lieder*/VI. *Erhebung* 11. ütemének ál moll⁶-je [rí-sz-d, tk. 4-akkord] az ütem melléksúlyára esik, és bár a férfi szólamokban átmenő hangokról van szó, a nőikarban pont az elválasztás előtti fráziszáró értéken szólal meg a minore I⁶-nek hangzó harmónia.; a ciklus II. *Einkehr* c. darabja 10. ütemének álD⁷-e [dí-f-szí-t] is tk. 4-akkord, mely a kadencia vikariáló szextes V⁷-ének váltóakkordja (a szext tk. előlegzés): A) az enharmonikus akkordok mögött megbújó funkciós zárlat, B) ennek váltóakkordos színesítése, C) a figurációk miatt létrejövő ál- hangzatok:

Önállóan jelentkező enharmonikusan lejegyzett akkord a már említett *Otello*-példa (a 3. felv. végén 'asz-cesz-e'-nek írt ál-dúr⁶).

5. A terctorony továbbépülése

Míg az eddigiekben a (szerkezetileg túlnyomórészt hármass- és négyeshangzatokból álló) harmóniakészlet változásainak színezeti szempontok szerinti változásait vizsgáltam, jelen alfejezet egy másik síkra: a szerkezet – konkrétan a terc-alapú felrakás – továbbépülésére, az eddig nem (vagy ritkán) használatos ötös-, hatos- és heteshangzatok megjelenésére koncentrálok.

Akár a szeptimakkord, a terctorony magasabb emeleiteit képviselő hangzatok is eleinte pusztán késleltetésként (azaz dallami jelenségként) jelennek meg, ebből az állapotból szilárdulnak önálló harmóniákká. Önállónak (azaz nem figuráció-elemnek) akkor tekintem a harmóniákat, ha feloldásuk során nemcsak a basszus, de a funkció is megváltozik. A nóna önállósulásának fázisai pl.: 1) a 9-8-as késleltetés, 2) a 9 megjelenése olyan szituációban, melyekben a 8-ra történő oldódás a basszus elugrásával jár együtt, de funkción belül marad (sőt, esetenként akkordon belül, csupán fordításváltással), 3) a 9 független akkord-faktor, az utána következő harmónia más funkciót képvisel (ekkor már valódi nónaakkordról beszélünk):

1. 2. a) b) c) 3.

Az önálló nónaakkordok elszaporodásán belül is megfigyelhető egy logikai folyamat: először a domináns színezetű (azaz mellékdomináns 9-akkord) fajták terjednek el, s csak ez után jelennek meg a mellékfokokon található alterálatlan, vagy a domináns színezetűtől eltérő alterációjú alakok. A mellékdomináns nónaakkordok perifériális jelenségként (a domináns nónaakkorddal együtt) már a bécsi klasszikus szerzőknél is megjelennek, erről már esett szó a IV./2./2./a) és b) alfejezetekben, de álljon itt még néhány példa önállósulási folyamatuk illusztrálására. Az első fázist képviseli pl. Haydn: Hob. XVI./35. *C-dúr zongoraszonáta* 1. t. kidolgozás vége (99—100. ü.), ahol a 9-akkord tercenként épül fel, majd koronás akkordként kimerevedik, végül 9-8-7 figurációval oldódik T-ra; Haydn: *Betrachtung des Todes* 38—39. ü.-ében 9-8-as késleltetésű V^7 és ImD^7 követi egymást; az *Évszakok* No. 19. tételének utójátékában a T-orgonapont fölött megjelenő ImD^9_7 átmenő akkord két IV^6_4 között; Mozart: K. 385 D-dúr *Haffner-szimfónia* 2. tételének főtémájában (9—10. ü.) vD^7-V^7 menet, mindkettő 9^b-8 -as késleltetéssel; ill. Haydn: Hob. XVI./27. *G-dúr zongoraszonáta* 1. t. kidolgozásának (73—75. ü.) még eggyel több láncszemből álló mD^9 -szekvenciája ($V^9_7-ImD^9_7-IVmD^9_7/-V^2$). A félig-meddig önálló második állomásra példa Mozart: K. 427 *c-moll mise* Gratias tételének 6—7. ü.-e, ahol a $V^9_7 I^6_4$ -re oldódik. A harmadik típusba (önálló 9-akkordok) tartozik pl. a Mozart *Szöktetés* Nr. 16. kvartett (2. felv. finale) A-dúr Allegretto szakaszának 29—37. ü.-e, ahol a teljes funkciókörnek az $ImD^9-mbIV^6_4-T$ fölötti $VIIsz^7-I$ változata hangzik fel (kétszer is); vagy a

Beethoven-*Hegedűverseny* 1. tételének zenekari bevezetője (13—14. ü.): V^9 - VI^7 - V^6_5 -I (itt dúrbeli N9-s V^9 -ről van szó); ill. Beethoven op. 49./1. *g-moll zongoraszonáta* 2. t. 118. ü.-ében található (szintén N9-s) V^9 -I fordulat.

A domináns színezetű ötöshangzatok használata a 19. századi szerzőknél szinte már megszokott, Liszt: *Il penseroso* 33—39. ü.-einek K9-s mellékdomináns nónakkordos szekvenciáját pl. már nem érezzük újdonságszámba menőnek. A domináns színezetű ötöshangzat újszerű használatát mutatja be Debussy a *Children's Corner* 3. tételében (*Serenade of the Doll* – 76—78. ü.), ahol a D^9_7 -ok nem kadenciális, hanem distanciális szekvenciában követik egymást, ráadásul fordításban: N9-s C^9_7 , Esz^9_7 , majd $Fisz^9_7$ 4. fordításai követik egymást.

Nem mindennapos, de nem is ritkaságszámba menő jelenség a nónakkordok fordításainak használata. Már Beethovennél megjelenik, pl. az op. 10./2. *F-dúr zongoraszonáta* 1. t. 38—39. ü.-eiben (mint a domináns nónakkord 4. fordítása). A K9-s domináns nónakkordhoz kapcsolódó újítások között meg kell említenünk az enharmónia-nyújtotta lehetőségek kiaknázását, mely a hangzat felső négy hangja által képezett szűkített7 révén adódik: Schubert op. 143. (D. 784) *a-moll zongoraszonátája* 2. tételének domináns ötöshangzata eleinte (7. és 11. ü.) az eredeti (= nónakkord-szerkezetre utaló) [m-szí-t-r-f] alakban, később (36—37., 41., 52., 57. és 60. ü.) pedig az oldódásának (I^6) megfelelő [m-la-t-r-f] formában kerül lejegyzésre.

Ami a dominánstól eltérő színezetű nónakkordok megjelenését illeti, meg kell jegyeznünk, hogy – míg a bécsi klasszikusok kerülték használatukat – a későbbi századok szerzőit messze megelőzve (mint oly sok minden) ezek is felbukkannak J. S. Bach művészetében, pl. a BWV. 1028 *D-dúr gambaszonáta* 2. tételének 72—75. ütemeiben, ahol a mellékfokokon megjelenő undecimakkordok ugyan értelmezhetők az utánuk következő szextakkord késleltetéseként, az ütemvégi nónakkordok azonban mindenképpen önállóak (VII^9_7 III-ra, VI^9b_7 pedig II-re oldódik, a klasszikus funkciórendnek megfelelően):

D: I -7^b IV^9_7 II⁶ V^9_7 III^{11}_7 I⁶ VI^9_7 VII^9_7 G II V⁷ I⁶(-rd)

Handwritten annotations below the chords:

- Under IV^9_7 : $\begin{pmatrix} 4 & 3 & 2 & 1 \\ 7 & 6 & 4 & 3 \end{pmatrix}$
- Under III^{11}_7 : $\begin{pmatrix} 1 & 5 & 6 & 4 & 3 \\ 4 & 3 & 2 & 1 & 5 \end{pmatrix}$
- Under VII^9_7 : $\begin{pmatrix} 7 & 6 & 4 & 3 \\ 4 & 3 & 2 & 1 \end{pmatrix}$

A bécsi klasszika mellőzése után a 19. század azután emancipálja a mellékfokok ötöshangzatait is, először funkciós környezetben: Grieg: op. 33./12. *Mein Ziel* c. dalának fő részében (22—25. ill. 120—123. ü.-ek) pl. diatonikus II^9_7 ingázik az V. fokkal. Op. 66. *19 norvég népdal* c. zongoraciklusának 15. darabjában (középrész: 16—33. ü.) pedig a szubdomináns nónakkord 1. fordításával harmonizálja meg az eol dallam 5. fokát. A nónakkordok legújszerűbb használata azonban kétségkívül modális környezetben történő szerepeltetésük lesz, mint pl. Kodály: *Magyar népdalok*/17. *Láttad-e te, babám* c. darabjának zárlatának eol $\text{VII}^9_{7-1^\#}$ fordulata; vagy Debussy *Pour le piano* c. ciklusának *Sarabande*-jában (7—8. ü.) a $\text{F-m-r}^7\text{-D}^7\text{-ti}^9\text{-I-S}$ menet. (A modális harmóniak négyes- és ötöshangzattá tornyozásáról részletesen a VI./1./2./a) alfejezetben lesz szó.)

Ami a hatoshangzatokat illeti: a bécsi klasszikában az egyetlen 11-akkordnak tekinthető képződmény a [f-l/la-dí/dó-m-sz-ta], ami a S többszörös késleltetéseként, vagy a S-orgonapont feletti bifunkcionális képződményként értelmezhető:

The image contains handwritten musical notation and chord diagrams. At the top, there is a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 7/8 time signature. It contains three measures of music with chords. Below the staff are two rows of chord diagrams. The first row shows three diagrams with numbers 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and Roman numerals II, IV, IV. The second row shows three diagrams with numbers 7b, 7, 5, 4, 3 and Roman numerals I, I, I. Below these are three boxed diagrams with numbers 11b, 9, 7, 5 and Roman numerals IV, IV, IV.

Ilyen undecim-előkép hangzik pl. a *Missa Solemnis* Kyrie 161., ill. Gloria tételének 449—455. ütemeiben (utóbbi esetben az addig ritka S-orgonapont fölött); Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/VI. *Süßer Freund, du blickest* 56. ü.-ében; vagy Weber *Oberon*-jában Huon Nr. 5. áriájának 81. ü.-ében (a hosszú értékkel kiemelve). Az olyan képződmények sem igazi undecimakkordok, mint pl. a [sz-r/-f-l-d], mint ahogy nem valódi tredecim akkord a [sz-f-l/la-d-m] sem (előbbire pl. Schubert: *Esz-dúr mise*/Gloria 222. ü.: D-orgonapont fölötti IV – látszatra V^{11} ; utóbbira Cornelius: op. 3./5. *Treue* 30. ü. D-orgonapont fölötti IV^7 – quasi V^{13} , vagy az *Otello* 2. felvonás 5. színében található E-dúr D-orgonapont feletti mbII^7 -ek /miután Jago megemlíti a zsebkendőt, Otellón

eluralkodik a féltékenység/: ||: I⁶₄ – V⁷ – D fölött IV – V⁷ – D fölött mbII⁷ – V⁶₅ :||), ugyanis a legkarakterisztikusabb hangközük: a tercük hiányzik; amint a terc belekerül, a harmónia teljesen más funkciót kap, az eredeti hangzás „meghal”. Ezek D-orgonapont fölötti IV/II⁷-nek ill. IV⁷-nek tekinthetők. A jelenség már Beethovennél is előfordul, pl. az op. 109. *E-dúr zongoraszonáta* 2. tételében (11., 15., 19. és 23. ü.): itt a D-orgonapont fölötti II. fok ill. bő⁴₃ alakilag szintén V⁹ és V¹³, de egyértelműen S-nak hallatszik. (Az orgonapontos bifunkcionális hangzatokról részletesebben a IV./6./2. alfejezetben lesz szó.)

Valódi undecimakkordok hangzanak Grieg: op. 33./1. *Dichterlos* c. dalában mindhárom strófa első 4 ütemében, ahol amikor az énekszólam behozza a tercet (h: V¹¹-I és I¹¹-IV szekvencián), a hangzat mit sem veszít erejéből; vagy Liszt: *A Villa d'Este szökőkútjai* elején (4—5. ü. – felbontásban). Fokozatosan kiépítve hangoztatja az undecimakkordokat Brahms az op. 119./1. *h-moll intermezzo* kezdő témájában: a tercéptmények hol nónakkordnak indulva az ütem utolsó tizenhatodán kapják meg hatodik hangjukat (1. ü.: IV⁹→IV¹¹), hol az undecimakkord teteje oldódik le az ütem végén a nónakkord tercére (4-3-as késleltetés, 2—3. ü.: III¹¹→III⁹ és VI¹¹→VI⁹). Ugyanezek a hatoshangzatok a darab visszatérésében (az 55. ü.-től) különféle alterációkkal (ill. váltóhangokkal) színesítve jelennek meg: a IV¹¹ felemelt 7-mel, a III¹¹ emelt basszussal és leszállított 7-mel (tk. IIIsz7-re épülő 11-akkord), a VI¹¹ pedig emelt kvinttel és leszállított undecimával. A visszatérés előtti ütemek (45—49.) is bővelkednek változatos színezetű nón- és undecimhangzatokban. A darab záró szakaszában pedig először (58—60. ü.) négyeshangzatok, majd (61—64. ü.) hatoshangzatok autentikus szekvenciája hangzik fel (utóbbinak kottapéldája a tredecimakkordok előképeinek tárgyalásánál látható).

A hatoshangzat szinte egyidejű vertikális és horizontális megjelenését találjuk Debussy *Pelléas et Mélisande*-jének bevezetésében (23—24. ü. – a függöny felemelkedik, meglátjuk Mélisande-ot):

Le rideau ouvert on découvre Mélisande au bord d'une fontaine.
As the curtain rises Melisande is discovered at the edge of a well.

Entre Golaud.
Enter Golaud.

d a⁹7 C d a⁹7 C B^b

11# 9# 7 5#

Debussynél már fordításban is megtalálható az 11-akkord: a *Children's Corner*/3. (*Serenade of the Doll*) darabjának 4., pentaton témáját (84—90. ü.) 2-akkordok, majd kétirányú kromatikus tágulással 2. fordítású 9- és 3. fordítású 11-akkordok kísérik.

A terrendszer betetőzését azonban a mindhét hangot tartalmazó tredecimakkordok jelentik, hétnél több tercet ugyanis (hangismétlés nélkül) nem lehet egymásra tornyozni. Eleinte ezek is figurációk eredményeként léptek fel, ilyen pl. a vikariáló szextes domináns⁷ hangzat, mely „papíron” 13-akkordnak néz ki, a hallgató azonban kétségkívül olyan négyeshangzatként apperceptálja, melyben a kvint helyett szext szól. Ez elugró váltóhang és átmenő szeptim egybeeséseként már Bachnál is előfordul (pl. BWV. 304 *Eins ist not, ach Herr, dies eine* korálletét 2. korálsorának zárlatában), azonban Chopin vezeti be a köztudatba mint önálló zárlati dominánst (a leginkább „közszájon forgó” példa az op. 38. *F-dúr ballada* első szakaszának záró részében (38. ü.-től) ismételt V⁷₆-I fordulat (részletesebb kifejtés és egyéb példák a IV./6./2. alfejezetben). Egy másik lehetőség a késleltetések útján előálló pillanatnyi 13-akkord, pl. a Schubert: *Esz-dúr mise* Kyrie tételének 5. és 93. ü.-ében, ahol a IV⁷ hármas késleltetése miatt [f-ta-ra-m-sz→f-l-d-m-f] egy egész ütemen át tartó tredecim-hangzás jön létre. A heteshangzat más úton létrejövő előképére példa Brahms: op. 118./6. *esz-moll intermezzo* 11. és 31. ü.-ének duplán (6-5-tel és 4-3-mal) késleltetett V⁹₇-ja (hangzó V¹³), és az op. 119./1. *h-moll intermezzo* záró akkordja, melyben az I. fok négyszeres (4-3, 6-5, 7#-8 és 9-8-as) késleltetése úgy történik, hogy a késleltetéssel egyidejűleg már szól a terc és a kvint (hangzó I¹³):

Brahms: op. 118./6. *esz-moll intermezzo* – részlet

The image shows a musical score snippet for Brahms' op. 118/6, *esz-moll intermezzo*. The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It features a tredecim chord (V¹³) with handwritten annotations. The annotations include: a circled '6' with a colon, a circled 'IV' with '7# 8' above and '2 3' below, a circled 'V' with '9 8' above and '7 6' below, a circled 'V' with '9 8' above and '7 6' below, and a circled 'V' with '9 8' above and '7 6' below. There are also some numbers like '4', '5', and '2' written below the notes. A circled '5' and '3#' are written to the right of the notes. A circled 'V' with '13' is written below the notes.

Brahms: op. 119./1. h-moll intermezzo – részlet

Handwritten chord diagrams for the left hand (h):

- Triad: III (fingering 9-8, 7-8, 5-4, 4-3)
- Dyad: VI (fingering 11, 7)
- Dyad: (6/5) (fingering 11, 9)
- Dyad: V (fingering 7, 4)
- Dyad: (6/5) (fingering 6, 5)
- Dyad: IV (fingering 11, 9)
- Dyad: II (fingering 6, 5)
- Dyad: (VII 5 4 4) (fingering 5, 4, 4)
- Triad: I (fingering 9, 8, 7#)
- Triad: I (fingering 8, 5, 3)
- Triad: I (fingering 13, 11, 9, 7#)

Mindezek azonban az egyértelmű figuráció-eredet okán nem tekinthetők valódi heteshangzatnak.

A valódi 13-akkord legismertebb példája Liszt 1879-es négykezes orgonakiséretes férfikara, az *Ossa arida*, melynek indításában a terctorony építőköveinek egymásra épülése a szövegben szereplő képet hivatott lefesteni (miszerint az utolsó ítélet harsonaszavára a szikkadt csontok egymásra ugrálnak, hogy ismét testet formázzanak):

Liszt: *Ossa arida* – részlet

A 13-akkord azonban megjelenik Liszt *Saatengrün* c. férfikarának végén is, itt a T-orgonapont fölött megjelenő domináns kitarulásával jön létre, majd „visszacsukódik”, hogy hármashangzattal záruljon a darab:

The image shows a musical score for the ending of Liszt's 'Saatengrün'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'tag, dich zu prei-sen Früh lings tag.' The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a prominent 13th chord in the final measure.

Brahms op. 120./1. *f-moll klarinétsonátájában* a 2. tétel főrészének kezdő témája két, egymást kadenciális rendben követő 11-, majd egy 13-akkord harmóniavázára épül ($II^{11}-V^{11}-I^{13b}$), utóbbinak „személyazonosságára” azonban csak a visszatérésben derül fény, először ugyanis enharmonikusan jegyzi le a szerző (B5-es I^{11} -nek). A tétel a későbbiek során is sok 11- és 9-akkordot vonultat fel; sőt, a visszatérés előtt (41—48. ü.) kétszer is elhangzik egy – dallamilag a főtéma fejére épülő – V^{11} -t és kétféle (maggiore, majd minore) I^{13} -t szerepeltető menet (distanciális szekvenciában E/e- ill. C/c-hangnemekben).

Nem teljesen önálló (oldódásakor csak fordítást váltó) VI^{13} van Wolf: *6 Geistliche Lieder*/I. *Aufblick* 11. ü.-ében. Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*-jában a 26. ü.-ben kezdődő szakaszban a téma harmonizálása egy $E(=ImD)^{13}$ és egy a-centrumhangú δ -akkord ingája. Kodály *Magyar Népzene* c. sorozatában a IV. kötet 22. darabja (*Három asszony*) végén a pentaton kvart-akkordok összegzéséből mixolídus színezetű $VI^{13}-V^{13}$ -I zárlat kerekedik ki, azaz a tredecimakkord modális harmónia kiterjesztéseként szerepel. Utolsó példáim Poulenc: *7 chansons* c. ciklusának 1. és 4. darabjai (*La blanche neige* és *Tous les droits*), melyekben már záróakkordként működik a heteshangzat (A^{13} , ill. H^{13}).

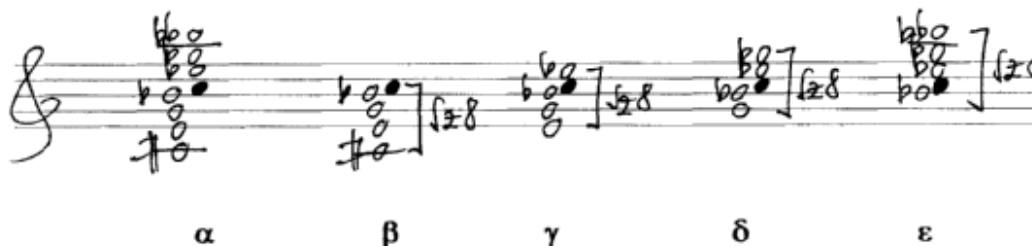
A terctorony egyre magasabbra épülésének is számottevő szerepe volt a tonális rendszer szétesésében. Hiába tercelvű ugyanis az építkezés papíron, ha egy idő után a hallgató már képtelen azt tercelvűként appercipiálni. A hangok terctoronyként történő felírásának elméleti lehetőségét már korábban is ismerték (pl. Albrechtsberger is felvázolja Beethovennek), a gyakorlatban azonban

működésképtelennek bizonyult. Ide vág Holopov gondolatmenete,⁵¹ mely szerint az ötnél több egységből álló dolgok vagy szétesnek, vagy új formáló elv kezdi összetartani őket. A jelenséget több szinten kimutatja (pl. formaépítkezés terén is: az összetett ötrészes forma már nem az ABA_(v) háromrészesség továbbépüléseként, hanem rondóformaként működik, stb.). A harmóniakészletre vonatkoztatva: a hármashangzat a 14. században (elsőként Angliában Dunstable-lel) stabilizálódik, a négyeshangzat 1600. körül veti meg a lábát az akkordkészletben (talán Monteverdinél jelenik meg először), az ötöshangzat – mint láttuk – már Bachnál is előfordul, de igazán a 18. században terjed el, tehát még működőképes a funkciós tonalitás keretein belül. A hatos- és heteshangzatok megjelenésével azonban 30-40 éven belül összeomlik az addig jól működő rendszer.

6. Kivezető utak a tercelvűségből, a tercelvűség felrúgása

1. Kromatikusan kettőző tercépítkezésű akkordok

A funkciós tonalitás tercelvű akkordépítkezéséből kiindulva jöttek létre a kromatikusan kettőző (szűk, vagy bő oktávot tartalmazó) harmóniák, a leágazó út egyik végállomása (az α -akkordok köre) azonban igen messze esik a kiinduló ponttól. A Lendvai munkássága nyomán⁵² a köztudatban leginkább Bartókhoz kapcsolt, valójában azonban már jóval korábban is fel-felbukkanó α -harmóniák c-centrumhangra vonatkoztatva a következők (a β -, γ -, δ - és ε -alakok az eddigi harmóniakészletre vonatkozó gyakorlattól eltérően nem az alap-akkord fordításai, hanem annak kivágatai):



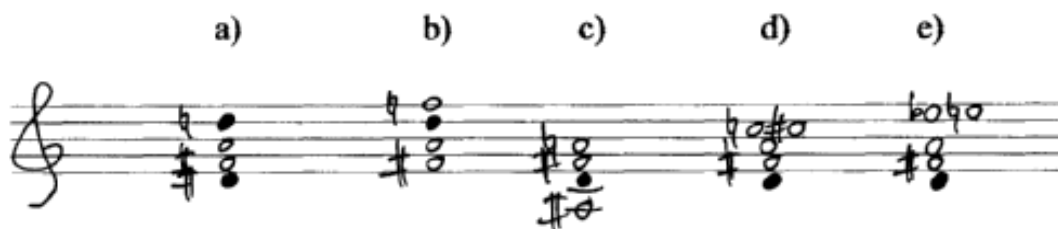
Bár Lendvai ezen akkordokat részben a tengelyrendszerből (erről részletesebben a VI./2./3./a) fejezetben), részben pedig a mi-pentaton hangsorból vezeti le, valójában benne gyökereznek az érett romantika kromatikával telített harmóniavilágában is. Előzményeik szintén figuráció-eredetű jelenségek, a Sz8-os harmóniaké pl. a szűkített négyeshangzatok olyan átmenő szeptimes változatai,

⁵¹ Юрий Николаевич Холопов: 'Метрическая структура периода и песенных форм' in *Проблемы музыкального ритма – сборник статей*, Музыка, Москва 1978 (Jurij Nyikolajevics Holopov: 'A periódus és a dalformák metrikus struktúrája' in *A zenei ritmus problémái – cikkgyűjtemény*, Muzika, Moszkva 1978), 105—163. A cikk hivatalos fordításban még nem létezik, ezúton is köszönet Győrfy Istvánnak a fordításért.

⁵² Lendvai Ernő: 'Bevezetés a modális gondolkodásba' és 'Bartók és a 19. század. Polimodális kromatika' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998; 'Modalitás-Atonalitás-Funkció' in *Magyar Zenei-történelmi Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére* /szerk. Bónis Ferenc/ Budapest 1977, 57—122.; *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó Budapest 1975; stb.

ahol a szeptim alterálatlan oktávról lép le a szeptimre. Ilyenfajta Sz8-os átmenő szeptimek rendszerint szövegfestés okán kerülnek elő a barokkban és a bécsi klasszikában, pl. a *Missa Solemnis* Credo tételének 167. ü.-ében a „passus” (= szenvedett) szón található természetes 8-7-tel megjelenő Vszűk7. Egy másik ornamentációs lehetőség a Sz8-os váltóhang beiktatása, mint pl. Schubert *Eszdúr miséjének* Credója 23—24., ill. 27. (ill. a visszatérésben 297—298., és 301.) ütemében: a basszusban ’fi’ váltóhanggal „színezett” V⁷.

Valódi Sz8-os akkordot találunk pl. a Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. Finale (Farkasszakadék-jelenet) 237—248. ütemeiben: Max anyjának kísértete elenyészik, de Agathe alakja tűnik fel. Olyan, mintha örült lenne és a vízésésbe akarná vetni magát, a zenei anyag sokáig a-moll T-orgonapont fölött mozog (*Agitato assai*); a 241—245. ütemekben az orgonapont fölött szűk7-mixtúra hangzik, ezek között az egyik IIsz⁷, tehát együtt [l-t-r-f-la], azaz tk. ε-akkord szólal meg, később Weber T-orgonapont fölötti VII⁷-nek írja, de ez is hangzó ε, mégpedig 3,5 ütemen keresztül. Az *Oberon* Nr. 2. áriájának 53. ütemében megjelenik egy Sz8-os I⁶₄ [m-l-d-má], mint átmenő akkord, ezt a bécsi klasszikusok többsége D-orgonapont fölötti IVsz⁷-nek írta volna, Weber azonban már vállalja a Sz8-ot. Schumann: op. 99. *Bunte Blätter* ciklusának *Abendmusik* c. darabjában több különleges kromatikusan kettőző akkord is előfordul: ezek közül néhány csak futó figuráció eredménye, pl. a 31. ü. T-orgonapontja fölötti VII⁷-be dallami ugrással belekerülő ’dí’ hanggal létrejövő [d-f-t-dí] pillanatnyi kvartakkord, vagy az 51. ü. V⁷-ébe szintén dallami figuráció által bekerülő ’fi’ hang létrehozta [sz-t-f-fi] kettős szeptimű akkord. A 20. ü.-ben a B-dúr V⁷ váltóakkordjaként szólal meg egy [fi-lí-r-fá] kéttercű II⁶, a 43. ü.-ben pedig ugyanez a harmónia vezet Gesz-dúr V⁷-ére. Bőséges tárháza a kromatikusan kettőző akkordoknak Brahms: op. 116./6. *E-dúr intermezzója* is (1. és 43. ü.: a II. fok késleltetése egy [f-szí-m-sz] akkord, 3., 15. és 47. ü.: szintén kromatikus késleltetés miatt kettős szeptimű II⁷). A következő ábra összegzi a kromatikusan kettőző tercépítkezésű harmóniák elméleti lehetőségeit: a) kettős alapú b) kéttercű c) kétkvintű d) kétszeptimű e) kétnónájú:



Ravel: *Valses nobles et sentimentales*-jának 1. tételében (53—60. ü.) ezeknek az akkordoknak a kéttercű és kétnónájú változatai már önálló akkordként jelennek meg. Az ábrán látható, hogy innen már csak egy lépés az α-harmóniák létrejötte: az a) változat szeptimmal történő kiegészítése β-t,

szexttel történő kiegészítése γ -t, a b) változathoz hozzáadott kvint szintén γ -t, a hozzáadott kvart δ -t hoz létre.⁵³

Hogy lássuk, az α -harmóniak Bartóknál valójában már egy letisztulás eredményeképpen jelentek meg, álljon itt egy utolsó példa a későromantika „kromatikától fülledt” harmóniameneteiből: Wolf: *6 Geistliche Lieder/V. Ergebung* 22. ütemében a IV^6 és az I^2 között duplán szűkített oktávos [lí-d-m-la] átmenőakkordot találunk (tk. ω -hangzat), de súlyos ütemrészen!

A folyamat végeredményeként életre kelő α -harmóniak már Liszt életművében is megtalálhatóak (részletesen ld. Bárdosnál).⁵⁴

A kromatikusan kettőző akkordok másik ága a bővített oktávot tartalmazó ág, mely a harmóniak evolúciójában „holtágnak” tekinthető. Ezek is többnyire késleltetés útján jönnek létre, pl. a Weber: *Oberon* Nr. 20. csábtánc-jelenetének végén a negatív irányú mellékdomináns szekvencia utáni codában a háremhölgyek „dülöngélésének” további jele a 3#-4-es alsó késleltetésű $III^6D^4_3$ [t-r-szi-rí]. Ál B8-os harmónia van Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben/IV. Du Ring an meinem Finger* 4. és 20. ütemében: az akkord mély VII^6D^2 -nak van írva, valójában viszont: [la-lí-r-f], hiszen III^6 -re oldódik. A két típus (Sz- és B8-os) egymással karöltve jelenik meg az olyanfajta kromatikus menetekben, mint pl. az *Otello* 2. felvonás 5. jelenete, amikor Otello haragosan Jagóra támad, hogy az szolgáljon bizonyítékkal Desdemona csalfaságát illetően, a gisz-moll VII^4_3 és VII^2 -ok közötti kromatikus átmenő akkordok egyik pillanatban B-, másokban Sz8-os V. fokok.

2. Kvart-akkordok avagy a tercrendszerrel párhuzamosan létező alternatíva?

Felmerül a kérdés, hogy egyáltalán létezett-e a kvart-elvű építkezés, mint a tercrendszerrel egyidejű opció. Az ókori görög zenében, és a Földközi-tenger partvidékein élő egyéb népek zenéiben is kitüntetett szerepet játszott a kvart hangköz, de valószínűleg csupán dallami keretként (tetrachordok). A kvartok egymásra halmozásának ugyanis nincs meg az az akusztikai háttere, amivel a tercépítkezés rendelkezik, ebből kifolyólag kifejlődésük is más módon ment végbe. Mivel az európai többszólamú zene a felhangsor mentén haladva vette birtokba a hangzatkészletet, a tercrendszerű harmóniak köre a legelső stádiumot kivéve (az organumok „harmóniái” még üres kvintekből és oktávokból álltak), a negyedik felhang (N3) megjelenésétől az építkezés alapelvének

⁵³ A kvartszext-keret már nem alkalmas α -képződménnyé történő kiegészítésre, mert nem a Fibonacci-sornak megfelelő hangközökből (2, 3, 5, 8, azaz N2, K3, T4 és K6) épül, hanem tartalmazza a N3-et, ill. az azzal enharmonikus B4-ot. Kivételt képez a Sz8-os moll⁶₄, pl. [m-l-d-ma], pl. az *Otello* 1. felvonásának 3. színében (a Ricordi zongorakivonat kiadásának számozása szerint az XX előtti ütemek): I^6_4 – Sz8-os minore I^6_4 – D fölötti $mbII^4_3$ – III^6 – V^7 – mb álzárlat.

⁵⁴ Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Akadémiai Kiadó Budapest 1976, 12. fejezet (‘Alfa-akkordok’).

különböző típusú diszsonáns átmenő akkord között ott találjuk az azonos alaphangú, de különböző (egymás melletti) fordítású hangzatot összekötő kvart-akkordokat⁵⁷ is, pl. $\text{II}^6_5\text{-V}^4\text{-II}^4_3$, pl. Schubert: *Esz-dúr mise* Credo 'Crucifixus'-részeiben (168., 169., 189., 190., 191. és 192. ü.: a II^6_5 és II^4_3 különböző fajtái között [m-l-t-m]). Majdnem⁵⁸ ugyanek a képletnek más basszuson előforduló alakja van Schubert: *Schwanengesang/5. Aufenthalt* c. dalának 60. ü.-ében: két domináns akkord (VII^4_3 és V^4_3) közötti átmenő VI^4 [m-l-t-m].

A Schubert: *Esz-dúr mise* Gloria tétel 347. ü.-ében ál-4-akkordot találunk: tk. [d-f-t] átmenő hangzatról van szó, de a 'f' a 'm' diéziseként van írva (tehát az akkord látszólag tercépítkezésű négyeshangzat). Ennek ellentéte, ál-domináns⁶₅, valójában alterált 4-akkord van Wolf: *6 Geistliche Lieder/II. tételének (Einkehr)* 1. és 3. ütemében: [ra-m-sz-l], itt a váltó- és az átmenő akkord keveredéséről van szó. Keveredhet egymással a késleltetés és az átmenő figuráció is: pl. Schubert: *Esz-dúr mise* Credo 397. ü.-ében ugyanazon 4-akkord két különböző fordítása szól egymás után, az első átmenő akkord, a második késleltető. Ugyanebbe a kategóriába tartoznak Cornelius: op. 3./5. *Treue* c. dalának a 3. versszak végén (36. ü.) megjelenő [sz-d-r-f] és [szí-d-r-f] akkordjai is: utóbbi a mbII^4_3 -tal enharmonikus (ál-ti7⁴/₃), tk. az egész szituáció a 4-3-as késleltetésű V^7 „feltupírozása”. (A dal 1. és 2. versszakában (8. és 21. ü.) a már említett feloldatlan késleltetésből adódó 4-akkord szerepel: $\text{I}^6\text{-mbI}^6\text{-II}^7_4\text{-V}^7$).

Érintőlegesen kapcsolódnak a 4-akkordok köréhez,⁵⁹ logikailag tehát ebbe a fejezetbe illeszkednek az orgonapontokhoz kapcsolódó bifunkcionális képződmények. A barokkban és a bécsi klasszikában kétfajta orgonapont gyakori, a T és a D. Előbbi fölött D funkciójú (leggyakrabban $\text{VII}(\text{sz}^7)$, ritkábban $\text{V}^{(7)}$), utóbbi fölött S ($\text{IV}(\text{sz}^7)$, b^6_5 , esetleg váltóD⁷) akkordok szerepelnek a bifunkcionális képződményekben, melyeknek közös tulajdonsága, hogy funkciósan „felső szintjük” a meghatározóbb, ez kívánja az oldást (aminek a funkciója az „alsó szintével” egyezik meg). A romantikus szerzők darabjaiban⁶⁰ egyrészt elszaporodnak az orgonapont fölötti diatonikus akkordok, pl. T fölött $\text{V}^{(7)}$, D fölött $\text{IV}^{(7)}$, $\text{II}^{(7)}$ – ami már önmagában a 4-akkord-előképek számát gyarapítja –, másrészt megjelenik az addig mellőzött S-orgonapont,⁶¹ tovább növelve ezzel a bifunkcionális képződmények (valamint a 4-akkord- és az ötös-, hatos- ill. heteshangzat-előképek) táborát.

A diatonikus akkordok orgonapont fölötti megjelenésére példa Schubert: *Esz-dúr mise/Gloria* 441—454. ü., vagy *Benedictus* 96. ü. (D-op. fölött II^6); Brahms: op. 116./6. *E-dúr intermezzo* vége

⁵⁷ Tk. a korábban megszokott átmenő kvartszext hangzat helyetti kvartkvint hangzás (ami viszont 4-akkord fordítás).

⁵⁸ V^2 helyett VII^4_3 .

⁵⁹ Ezeknek a harmóniaknak csupán egy részalmeza tartozik a kvartakkord-előképekhez.

⁶⁰ „Régi típusú” bifunkcionális képződmények is kaphatnak különös jelentőséget értékük megnövelésével, az akkord feloldás előtti állapotának prolongálásával, ilyen pl. Mendelssohn: *Szentivánéji álom* Nyitányának „álokkordja” (D-orgonapont fölötti $\text{IV}(\text{sz}^7)$), vagy a Wagner: *Tannhäuser* „szirénakkordja” (ua., mint előző, csak hosszan késleltetve 10-9).

⁶¹ A bifunkcionális képződményekben fölötté természetesen T-i funkciójú akkordok szerepelnek (leggyakrabban Isz^7).

(60.-61. ü.: D-op. fölötti IV⁸⁷, II⁶, IV⁷); Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* 9—19. ü. (D-op. fölött II⁷, II⁹, II¹¹, IV⁷); Grieg: op. 33./10. *Verrat* elő- és utójáték (D-op. fölött vD (bö⁴₃/?)⁷ és diatonikus IV⁷). S-orgonapont van a *Missa Solemnis* Gloria tételének 449—455. ütemeiben; ill. a *Falstaff* 2. felvonás 1. részében, amikor Quickly azzal „kábítja” Falstaffot, hogy mindkét hölgy beleszeretett, Meg jellemzésére tesz egy zárójeles megjegyzést („[Mrs Page], aki egy angyal, [és] aki magába szeretett, mikor meglátta, szintén üdvözli önt...”) – a beszúrt mondatrész, jelezve az eltávolodást a konkrét mondanivalótól⁶² S-orgonapont fölött (és más metrumban – más időlépték!) hangzik el.

A belső orgonapont-létrehozta hangzat határjelenség a lentebb tárgyalt vikariáló hangos akkordokkal: pl. Schubert: *Esz-dúr mise/Agnus Dei* 216. ü. [d-m-l-rí] bö⁶₅/² helyett a belső D-orgonapont a vikariáló hang; Schumann: op. 48. *Dichterliebe/15. Aus alten Märchen* 16—24. és 48—56. ü. szintén belső D-orgonapont „körül” II és IVsz⁷, a többi hangzatba illeszkedik a pedálhang.

Ismét másfajta előképnek tekinthető az az akkordcsoport, amely szintén a (bizonyos aspektusait tekintve már tárgyalt) újfajta disszonancia-kezelés eredményeképpen jött létre: a „vikariáló hangos harmóniák”.⁶³ Ezek a harmóniák a – jobb kifejezés híján – „ajoutée-s harmóniáknak” nevezett társaik továbbfejlesztett változatai. Míg az utóbbi csoport hangzatai hozzáadott hangokat tartalmaznak, a logikailag későbbi fázist képviselő vikariáló hangos akkordokban nem a teljes harmóniához adódik hozzá az „idegen” hang, hanem az a harmónia valamely alkotórésze helyett kerül be az akkordba, a vikariáló hangok használata tehát szintén a tercelvűséggel párhuzamosan működő elv.

Mindkét típus legelterjedtebb változata a szext hangközhez kapcsolódik: a sixte ajoutée-ről a T vonatkozásában már volt szó, ez azonban négyeshangzathoz csatolva is (Debussy: *Children's Corner/2. Jimbo's Lullaby* 34. ü. Isz⁴₃ + '1'), ill. bármely fokon megjelenhet, D funkcióban is: pl. Liszt: *h-moll szonáta* 2. mt. 168. ü. cisz: V[#]+6 [papíron III⁶₅] (valóban ⁶₅-té értelmezi át, ezzel modulál vissza D-dúrba). Ennek tovább fejlesztett változata tonikai minőségben a „zárlati VI^{6m}”, amely valójában az I. fok vikariáló szextes változata (Chopin: op. 17./4. *a-moll mazurka*, vagy akár Puccini *Pillangókiasasszonyának* záró akkordja – a feloldatlan hang valószínűleg a megoldatlan problémára utal); zárlati dominánsként pedig a Chopin: op. 38. *F-dúr balladájához* kötött vikariáló szextes zárlati V⁷ (V⁷₆) az egyik legelterjedtebb ilyen harmónia. Chopinnél is és másoknál is bőségesen találunk rá példát (op. 24./4. *b-moll mazurka* 5—8. ü. szekvenciázva először mollban,

⁶² Már utaltam a S funkció szemlélődő, meditatív attitűdöt képviselő jellegére (36. o.). Ide kívánkozik Lendvai megállapítása e funkció mozarti szerepeltetésére: „Mozart operaszínpadán a «belső színpad» tükre a szubdomináns, a «külső színpadé» a domináns. [...] Minél összetettebb [...] színpadi alakjainak egyénisége, annál inkább megnő a szubdomináns funkció szerepe...” (kiemelés a szerzőtől) in Lendvai Ernő: *Verdi és a 20. század*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998, 144.

⁶³ A 'vikariáló szext, -kvart', stb. kifejezéseket Bárdostól vettem át, aki Kodálytól kölcsönözte azt 'Vikariáló hangok 1.-2.' c. cikkeiben (*Parlando* 1980/4, 23—25.; 1980/5, 21—28.).

aztán dúrban is; Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* utolsó zárlat és op. 33./6. *Was ich sah* 1., 2., és 4. strófa zárlata; Wolf: *6 Geistliche Lieder*/III. *Resignation* 8. ü.; a VI. tétel (*Erhebung*) 6. ütemében Wolf modulációs eszközként használja a kontranápolyi hangnembe: a: $V^7_6=Asz$: B5-es $b\overset{6}{5}$; még merészebb enharmonikus átértelmezés történik Brahms: op. 116./6. *E-dúr intermezzójában* (19. és 49. ü.): E-dúr kromatikus átmenőhanggal kettős alapúra színezett mollosított vendégnápolyi szextje értelmeződik át a poláris hangnem, B-dúr V^7_6 -évé, a logikai sor: A) az ImD^7 és minore I^6_5 közötti átmenő akkord mollosított vendég nápolyi⁶ B) az átmenő harmónia kromatikus átmenő hanggal színezve C) enharmonikusan átértelmezve V^7_6 -mé:

The image shows three examples of chord progressions labeled A), B), and C). Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Below the staves, there are handwritten chord symbols and annotations. For example, under A) it says 'E: I^{7b} V^{II}_b^{Gb} I^G_b^{5b}'. Under B) and C) it says 'B: V⁷₆ - 5'. The notation includes various chord symbols, accidentals, and a tilde symbol (~) at the end of the bass line in example C).

Más fokon is előfordulhat vikariáló szext: Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* 26. ü.-ében az ImD^7 és 6_5 közötti átmenő akkord egy vikariáló szextes II^7 : II^7_{6b} [r-f-ta-d, sőt az ütem végén a basszusban a kvart-ötöshangzatból hiányzó 'sz' hang is megjelenik]. Kodály *Adventi énekének* zárlatában II^6_5 ingázik a pikardiai terces I. fokkal, az első II^6_5 -ben azonban 'fá' helyett 'szó', azaz vikariáló szext van; Debussy: *Images* zongorára I/2. *Reflets dans l'eau* tételében (9—10. ü.) pedig már nem feloldatlan 6-5-ös késleltetésnek halljuk ezeket az akkordokat, hanem (zárlat nélküli) megkövült D^7_6 -hangzatok váltakoznak tiszta D^7 -ekkel.

Elkerülendő az átláthatatlanságot, Bárdossal (és Frank Oszkárral) ellentétben a hozzáadott ill. vikariáló hangok helyzetét nem az aktuális basszushoz, hanem a mindenkori alaphanghoz képest határozom meg. Ezzel a logikával a tercépítkezésű harmóniák egyéb ajoutée-s és vikariáló hangos lehetőségei a kvart (terc vagy kvint helyett), és a szekund/nóna (oktáv vagy terc helyett). „Quatrième ajoutée”-t találunk pl. a Liszt *h-moll szonáta* 2. melléktémájában (157. ü.) D-dúr $VIIImD^7$ -III oldásban bennmarad a 'l' (átértelmezve fisz: V^7-I+^r); ennek tovább fejlesztett változata, vikariáló kvart szerepel a terc helyett pl. Schubert: op. 100. *Esz-dúr zongoratrió* 3. t. Triójának 20. ü.-ének V^2 -jában [f-sz-d-r]; Wolf: *6 Geistliche Lieder*/II. *Einkehr* 9. ü.-ének ImD^7 -ében [d-f-sz-tá]; Kodály

*Missa Brevis*ének Sanctus 27. és Benedictus 66—67. ü.-ében a VII^{sz}₃-okban [f-la-t-m]; vagy a kvint helyett Wolf: *6 Geistliche Lieder*/VI. *Erhebung* 14. ü.-ének IV^{sz}₇-ében [fi-l-t-ma].

„Neuvième ajoutée” van Liszt: *h-moll szonátája* 2. melléktémájában (153—154. ü.-ek), ahol az Isz⁴₃ oldása II⁶ tripla késleltetéssel, és a 'mi' hang bennmarad (az egyébként feloldott II⁶-ben); vagy Debussynél számtalan helyen: *Préludes II./3. La puerta del vino* vége; *Pelléas et Mélisande* 1. felv. 3. jelenet vége Fisz: I + 6 és 9; 3. felv. 1. jelenet (Mélisande haja aláhullik a toronyból, Pelléas: „Ó, ó, mi ez? A hajad...”): D⁴₃-mixtúra után d-G inga e-organapont alatt, ami egyikhez 9-t, másikhoz 6-et ad hozzá. Vikariáló nóna, vagy inkább szekund szerepel Wolf: *6 Geistliche Lieder*/IV. *Letzte Bitte* 18. ü.-ének II⁷-ében a terc helyett [r-m-l-d].

Dupla vikariáló hangos harmóniak is léteznek. Wolf: *6 Geistliche Lieder*/V. *Erhebung* 26. ü.: a VI^{ti}₇ és II² között átmenő VII⁷-ben 5 és 3 helyett 6 és 4 szól [szí-d-m-f], de súlyos helyen (ütem egyen) van, ezért késleltetésnek is lehet hallani. A IV. darab (*Letzte Bitte*) 21. ütemében az V[#](I⁶₄) és V⁶ között átmenő [fi-t-r-m] akkord tk. dallamos moll VI⁷ szintén vikariáló 4-tal és 6-tel. Ezek a harmóniak a kvart-akkordok legerőteljesebb előképeinek tekinthetők, hiszen ebben a formájukban kvart-építkezést mutatnak.

Innen már csak egy lépés a kvart-akkordok önálló harmóniaként történő emancipálódása. Ez már az érett romantikában megkezdődik, az imént említett ciklus V. darabja (*Erhebung*) 27. ütemének átmenő harmóniája már valódi 4-akkord: [t-m-l]. Verdi: *Aida* 2. felv. finálé („könyörgő kórus”) 4. ü.-ében az V⁶₅ súlyos helyen megszólaló váltóakkordja [(lí=)tá-m-l/la-r]. Debussynél és Bartóknál pedig már a figuráció-eredetnek a halvány árnyékától is megszabadult, kristálytisza kvart-akkordokat találjuk: a *Préludes* I. kötete 10. darabjának (*La cathédrale engloutie*) visszatérése (a 84. ü.-től) a darab elejének organumszerű mixtúráját 4-akkordokká kiegészítve hozza. A *Pour le piano* 2. tételében (*Sarabande*) a 23—28. ü.-ekben kvartépítkezésű négyeshangzatok kísérik a pentaton dallamot. A *Pelléas et Mélisande* 2. felvonásának 2. jelenetének végén (Golaud elküldi Mélisande-ot a gyűrű keresésére, Mélisande: „Ó, ó, nem vagyok boldog, nem vagyok boldog.”) először kvart-építkezésű ötös- (g-alapú) és négyeshangzatok (fisz-alapú) váltakoznak, végül egy ti⁷₅ + 9 hozzáadva az énekszólamban (7-6-os késleltetés – Mélisande sírva kimegy). Bartók a *Mikrokozmosz* 109. darabjának (*Báli szigetén*) végén, mintegy summázként egyszerre szólaltatja meg a téma hangkészletét, ennek négy hosszan kitartott hangja egy hiányos kvart-ötöshangzatot képez (a középső, 'g' hang hiányzik, ami egyébként a szimmetrikus hangkészlet tükörtengelye). Bartók egész darabot is szentel a kvart-akkordok tanulmányozására: a *Mikrokozmosz* 131. számának más a címe is önmagáért beszél (*Kvartok*). Bőséges lelőhely még pl. az op. 6. *14 bagatell* 10. darabja is (*Allegro*).

3. Menetek megkövült váltóhangokkal, és váltóakkordokkal

Az előző alfejezet átmenő akkordokról szóló bekezdésének egyenes folytatásaként kell megemlítenünk a szintén az újfajta disszonancia-kezelésből fakadóan megjelenő (ugyanakkor a kvart-akkordok köréhez szorosan nem kapcsoló, ezért nem ott tárgyalt) megmerevedett váltóhangos akkordokat, és váltóakkordokból álló meneteket. Muszorgszkij *Gyetszkaja (Gyermekszoba)*-ciklusában az 1. dal (*Sz nyanyej - A dadával*) 37—39. ütemeiben az ablakot rengetően prüsszkölő cárné hangfestő ábrázolására a szerző mintegy accacciaturás, „odakövült” alsó váltóhangokat alkalmaz: a C-dúr I-nápolyi⁶-I-mollbeli II⁶-I menet basszusának minden hangjához hozzátapad az alsó K2 váltóhang:

- жнет - ся так гриб вы - ра - стет. У ца - ри - цы та все

на - сморк бѣла, как чих - нет сте - кла вдре - без -

Váltóakkordoknak azokat a harmóniákat nevezzük, melyek minden szólama kromatikusan éri el a következő akkord megfelelő hangját (azaz „minden hangja váltóhang” a következő akkordhoz), ezzel a technikával akár a terrendszer fogalmai szerint értelmezhetetlen képződmények is létrejöhetnek. Kialakulásuk első fázisát a súlyos helyre eső kromatikus váltóhang(ka)t tartalmazó akkordok jelentik. Ilyen pl. a már említett „Trisztán-akkord” is (egyetlen váltóhang, a szopránban). Ez értelmezhető tercépítkezésű akkordként, bár nem az aktuális hangnem szerint (az enharmonikusan lejegyzett akkordok tonalitásérzetet romboló hatásáról már volt szó). Beethoven op.

22 B-dúr zongoraszonátájának 2. tételében, a 32., 33., és 34. ütemeinek egyén található akkordok némelyike egy, némelyike több kromatikus váltóhangot tartalmaz, ezek a harmóniak már nem írhatók le a tercépítkezés terminusaival. „Kifejlett” váltóakkord esetén az építmény minden hangja váltóhang. Wolf *Phänomen* c. Goethe-dalában két ilyen teljes jogú váltóakkordot is találunk: a 7. ütem utolsó akkordja a notáció szerint tercépítkezésű (valódi személyazonossága azonban 'b-asz-hisz-disz-gisz' kvartakkord), és ugyanez a helyzet a 11. ütem váltóakkordjával is: leírva Aisz⁶-nek tűnik, valójában 'ciszisz-aisz-eisz-b' hangzat. Bármennyire is tercépítkezésűeknek hatnak ezek a hangzatok, tonalitásba nem illeszkednek.

geheimnisvoll

Im Ne - bel glei - chen Kreis seh ich ge - zo - gen;

pp

váltó-akkord

(b) \bar{V}^{\sharp} (B) $\frac{\bar{IV}^{\sharp}}{D}$ $\bar{V}^{\flat 7}$ $\frac{\bar{IV}^{\flat}}{D}$

sehr zart

zwar ist der Bo - gen weiß, doch Him - mels - bo - gen.

sehr innig

(A) \bar{V}^{\sharp} (Aisz) \bar{C} (A#) $\bar{V}^{\flat 7}$ $\bar{I} =$

So sollst du, mun - trer Greis,

mf

váltóakkord

(9) \bar{V}^{\flat} $\bar{V}^{\flat 7}$ \bar{I} \bar{IV} $\bar{V}^{\flat 6}$ \bar{V}^{\sharp} (4) $\frac{\bar{I}^{\flat 6}}{\sharp}$ \bar{IV} $\bar{I}^{\flat 4}$ $\frac{\bar{IV}^{\flat 6}}{\sharp}$

Wolf *Frage und Antwort* c. Mörike-dalának váltóakkordjai azonban már a tercépítkezés struktúrájába sem mindig férnek bele; ami pedig a tonalitást illeti, a frázisokon belül a kromatika uralkodik, a funkciós logika kizárólag a zárlatokban jut érvényre:

(Orig. As-dur.)

Nicht zu langsam und sehr innig. *p*

ausdrucksvoll

35. *p*

Fragst
Dost

F

IV 45

VII 4 3b

IV -5#

VII 4b 3

VII 4b 3b

II 5# 3b

V 7 6

— dumich, wo - her die ban-ge Lie-be mir zum Her - zen kam, und wa-rum ich
— thou ask me whence that love came, that doth hold my heart in sway, and wherefore I

I

A váltóakkordok alkalmazása eleinte erősítette a tonális funkciók befolyását (hiszen a funkciós zene alterált akkordjainak alapelvét alkalmazta hatványozottan), az evolúció későbbi fázisaiban azonban egyre inkább kiváltotta, és a pusztá kromatika logikájával helyettesítette a funkciós vonzást.

V. Új akkord- és hangnemkapcsolatok

Képszerű hasonlaltal élve jelen fejezet az egyes építőkövek szerkezetében történt változások vizsgálata után eggyel magasabb szintre lépve a kövekből összerakott nagyobb léptékű egységeket: az akkordkapcsolatokat és a hangnemrokonságokat tanulmányozza. A 19. század ugyanis az új harmóniaképletek létrehozásán túl az ezek közti kapcsolatban is újít: a D-T ellentétet kiterjeszti a teljeskörű negatív és pozitív irányú rokonságokra (szubdomináns /IV, II, \flat II/, mediáns /III, III# és \flat III/, szubmediáns /VI, VI# és \flat VI/), ill. még távolabbi, a funkcionalitáson túllépő kapcsolatokra; ami természetesen gyengíti a D (V) vonzását, végső soron pedig megtöri egyeduralmát mind az akkordkapcsolatok, mind pedig a hangnemi relációk síkján.

1. Jellegzetesen romantikus funkciós menetek

Először a bécsi klasszika harmóniakészletén többnyire nem túlnövő, azonban attól idegen, jellemzően romantikus akkordkapcsolásokat, harmóniameneteket mutatom be. Ezek jelentős része jellemzően a zárlatokhoz kapcsolódik.

1. Plagális ingák, zárlatok, menetek

A romantikában rendkívül jellemzővé váló szubdomináns irány, és általában a „plagális tartomány” hangsúlyozása¹ radikális elszakadást jelent a bécsi klasszicizmus tonális szintaxisától. Ilyen plagális terület van az *Otello* 2. felvonásának végén a codettaszerű mixtúra előtti ütemekben (*Otello* – Jagóval együtt – bosszút esküszik): többszöri I–IV–I inga, majd VI–II–IV–I. A gyakorivá váló plagális zárlatok és ingák főszereplői sokszor sötétre alterált akkordok, legtöbbször nápolyi akkord, vagy mollszubdominánsok. Már a IV./2./1. alfjezeteiben felsorolt példák között is sok ilyen van, a teljesség igénye nélkül még néhány: A *Falstaff* 3. felvonásának 2. részében, amikor a „szellemek” térdre kényszerítik Falstaffot, aki aztán meg is bánja bűneit (*Ricordi* kiadású zskiv. 42—43. szám között), a nápolyi hangnembe modulál a zene (C→Desz), ráadásul az 5Q sötétedés után az új hangnemben is csupa elsötétített S akkord ingázik a tonikával. Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/2. *Aus meinen Tränen* 14. ü. (a IV. fok elsötétül, majd plagálishan I-re oldódik); Weber: *Der Freischütz* Nr. 9. Tercett vége (a Farkasszakadék-jelenet előtti baljóslat előrejelzéseként) mbIV⁶-mbIV-I; Chopin: op. 32./2. *Asz-dúr noktürn* bevezetője és codája (I-IV-mbIV-mbII⁶-I); op. 9./2. *Esz-dúr noktürn* 25. ü. (I-mbII²-I); Brahms: 4. szimfónia 2. t. 5—6., 13—14., 22—23., stb. ütemek: mbIV-I

¹ A 'plagal domain' kifejezést Steintől kölcsönzöm, részletesebben ld. in Deborah Stein: 'The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century', *Journal of Music Theory* Vol.27 (1983), 153—180.

inga, 21—22. ü. fordulója $mbII^6_5-I$ zárlat, amely egyben fráziskezdés is (formai elízió); Rahmanyinov *Vesperás/12. Szlavoszlovije velikoje* 24. ü. ($mb II^4_3-I$ zárlat), az *Otello* 3. felvonás 2. színében Desdemona megesküszik hűségére, mire Otello: „Esküdj, és kárhozz el!”, a kíméletlen szavak harmonizálása e-moll: $IV-náp^6-I^9_8$; stb.

Egy másik fontos romantikus stílusjegy, hogy – míg korábban a mollbeli akkordok többnyire olyan akkordokkal körülvéve fordultak elő, amelyek az azonos nevű dúrban-mollban egyformák (más mollbeli akkordok, nápolyi⁶, szűkített szeptimek és maga a domináns akkord), mintegy kis „minore szigetet” képezve maguk körül – addig a 19. században izoláltan, csupa maggiore akkord környezetében is megjelenhetnek, fokozva ezzel a már említett chiaroscuro hatást (ld. az eddig felsorolt példák többségében is).

A bécsi mesterek D–T preferációjával szemben a 19. században ismét előtérbe kerülnek a plagális (ál- és teljes) zárlatok. A bécsi klasszikában előforduló $IVsz^7$ -es álzárlat (pl. Mozart: *Requiem* Kyrie tétel vége, K. 581. *Klarinétötös* 2. t. 17. ü., stb.) mellett ismét előkerülnek a némileg modális színezetű változatok, melyekben a két akkord alaphangjának távolsága nem kis-, hanem nagy szekund. Dúr színezetű szubdomináns esetén $-2Q$ -es, moll színezetű esetén $-5Q$ -nyi esés történik a fordulatban. Az *Otello* 2. felvonás 3. színében Jago ármánykodásának kezdetén Otello először lesz indulatos, mikor az kérdéssel felel a kérdésre („«Mit rejtegetek a szívemben?» Az égre, a visszhangom vagy?!”), az indulat feltörése egy *forte* $IIIImD^7$ -en történik, majd koronás szünet után II. fok következik: itt még működik a mór önuralma. A 3. felvonás 2. színében a jól bevált V^7-IVsz^7 -es változat hangzik fel, amikor Desdemonába belehasít a rémület („Istenem, segíts!”), miután Otello kimondja, mit gondol. A 4. felvonásban a *Fűzfadal* második strófája után Desdemona V^7-mbIV^6 álzárlattal sajnálkozik („Szegény Barbara!”). $-2Q$ -es fordulat hangzik fel a 4. felvonásban Desdemona utolsó szavai közben is: egy e-moll plagális zárlat után d-moll akkord (a-moll IV. foka) következik.

A plagális zárlatoknak két fajtáját különböztetem meg, az egyik az összetett autentikus kadencia funkciórendjének megfordítása („összetett plagális zárlat”), pl. Mendelssohn: *Szentivánéji álom* Nyitányának álom-motívuma: $I^3-V^8-mbIV^5-I^3$. A másik fajta két plagális alaplépés egymásutánjából áll („diplagális zárlat”), dúrban vendég nápolyi alap- $IV-I$ (Ta-F-D), mint pl. a *Missa Solemnis* Gloria tételének végén (az 555. ü.-től kezdődően): a plagális irány hangsúlyozására hosszú Ta-dúr akkord lép IV-re, ami aztán I-re oldódik, majd még háromszor halljuk a plagális fölépést (autentikus zárlatnak híre sincs). Mollban természetes, vagy mollosított $VII-IV-I$ (S-r-l, vagy s^b-r-l).

Diplagális menetek nemcsak zárlatokban fordulhatnak elő, hanem a zenei folyamat közben is, rendszerint negatív jelentéssel. Az *Otello* 2. felvonásának 5. színében a vívódás érzékeltetéseként egy S-r-l-R-S diplagális menet, majd fordítottja hangzik fel (Jago „mérge” hatni kezd, Otello olyannyira gyötrődik, hogy úgy érzi, mint hadvezérnek is leáldozott a napja: „Isten veletek diadalmas zászlók, harsanó ébresztők...”). A 4. felvonás végén Otello letargikus utolsó monológja szintén egy diplagális menettel (G-g-d-a) kezdődik (Jago lelepleződése után Otello megsemmisül: „Senki se fél tőlem, ha fegyverem van is...”, majd magával is végez).

2. A VII⁴₃-I zárlat és változatai

A romantika egyik jellegzetes kadenciája nem az V. fok valamely alakját, hanem a VII⁷ második fordítását használja zárlati dominánsként. Ez a fajta kadencia – T4↓ (T5↑) basszusugrásánál fogva – érzetben átmenetet képez az autentikus és a plagális zárlat között: amint látni fogjuk, a VII⁴₃ bizonyos alterált formái csaknem szubdominánssnak hangzanak ebben a situációban („ál-plagális zárlat”, vö. még Bach V²-I zárataival); talán ezért is kedvelik annyira a romantikus szerzők. Dúrbeli változatai: A) diatonikus VII⁴₃ B) szűkített VII⁴₃ C) bővített szextes VII⁴₃ /vendég bő⁴₃/ D) K3-es vendég bő⁴₃ – ez a basszus plagális alaplépését leszámítva minden szólamával vezetőhangosan közelíti meg a T-t. A VII⁴₃ bármely változata megjelenhet tonikai orgonapont fölött is, valamint előfordul még egy E) vikariáló kvartos változat is, melyben az egyik vezetőhangos lépés közös hangra cserélődik:

Dúrban:

A) VII⁴₃ I B) VII^{4b}₃ I C) VII⁴₃ I D) VII^{4b}₃ I E) VII^{4b}₃ I

Példák: a *Borisz Godunov* 2. felvonásának végén Sujszkij irgalomért könyörög, mikor Borisz erőltetett nevetés után kérdőre vonja, hogy miért nem nevetett ő is (ti. azon, hogy halott gyermekek feltámadnak és kérdőre vonják a cárt): A-dúr I^{7-7b}-IV⁷-II⁶₅-VII⁴₃-I; Reger: op. 39. 3 *Sechsstimmige Gesänge*/II. *Abendlied* 22. ütemében B: IVmD⁷-VII⁴₃-I kadencia; Grieg: op. 59./3. *Du bist der junge Lenz* vége: nápolyi⁴₃-VII⁴₃-I; op. 25./4. *Mit einer Wasserlilie* végén a VII⁴₃-on 7-6-os kérés, majd I; op. 66. *19 norvég népdal*/18. vége (59. ü.) vendég bő⁴₃, majd K3-cessé alterálódik és úgy oldódik I-re; T-orgonapont fölötti K3-es vendég bő⁴₃ előzi meg a záróakkordot a Liszt *Öt zongoradarab* 2. darabjának végén; vikariáló kvartos VII⁴₃ található Kodály: *Missa Brevis* Sanctus

27. és Benedictus 66—67. ütemeiben (ez I⁶-re megy tovább, így nem kifejezetten plagális érzetű az oldás).

Mollban az A) természetes moll és a B) összhangzatos moll változaton kívül a leggyakoribb a C) nápolyi domináns⁶₅ ⁴₃ fordítása,² ritkán azonban előfordul egy D) [ra-f-szí-t], tk. más módon, de szintén B6-es alak, mely enharmonikus a párhuzamos dúr nápolyi domináns⁶₅-jével, és I⁶-re történő oldódásakor szintén három vezetőhangot tartalmaz. A menet természetesen itt is megjelenhet orgonapont fölött: E).

Mollban:

A) VII₃^{4q} I[#] B) VII₃^{4#} I[#] C) VII₃^{6b} I[#] D) VII₃^{4#} I⁶ E) VII₇ I

Grieg: op. 26./5. *Herbststimmung* vége: I–VI–természetes moll VII⁴₃–I; a természetes moll VII⁴₃–pikardiai terces I. Kodály kedvelt fordulata (pl. *Székely keserves* harangozás akkordjai, *Szép könyörgés* zárzata, stb.); Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* vége IVmD–VII⁴₃–I[#] menet; Weber: *Oberon* Nr. 2. Oberon áriájának végén nápolyi domináns⁶₅/⁴₃–I[#]; Liszt: *O Traurigkeit* c. korálharmonizálásának (*Via crucis*/12. stáció) végén ál-B6-es VII⁴₃ [ra-f-szí-t] van, ugyanis a basszus enharmonikusan 'dí'-nek van írva, de ebben a formában értelmezhetetlen (és lefelé is oldódik); Grieg: op. 25./3. *Glücksbote mein* végén T-orgonapont fölötti VII⁴₃ oldódik I. fokra.

2. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok túlfeszítésével

1. Minore és maggiore kapcsolata

Az azonos alaphangú dúr és moll akkordok egymás melletti megjelenése mindössze kétféle lehet, ezek közül a bécsi klasszika azt preferálja, amikor a moll akkord van elől, és dúrosodik (bármely akkord mellékdominánssá válása, fényesedés, ill. szorosabb kapcsolat az oldási célponttal), a

² Dúrban a nápolyi domináns⁶₅/⁴₃ inkább I⁶-re oldódik, pl. a *Falstaff* 1. felvonás 2. részében, amikor a hölgyek együtt jót nevetnek az udvarló levelek szövegén (Ricordi kiadású zgkiv. 23. szám előtti ütemek) E-dúr kromatikusan ereszkedő basszus, az 'f' hangon először VII⁴₃, majd náp. dom. ⁶₅/⁴₃ (- I⁶).

romantikában azonban megjelenik ennek fordítottja is, a lemondást, szomorúságot, fáradtságot, stb. kifejező lehajlás-sötétedés.³

A dúr és a moll hangnem viszonyát illetően több fázist különböztethetünk meg: a barokkban a modalitásból örökölt azonos genus-béli, azaz párhuzamos hangnemek közötti átjárhatóság természetes volt, a három előjegyzés különbséget képviselő azonos alapú hangnemek viszont ritkán csaptak át egymásba. Ugyan elvétve korábban is találunk rá példát akár Corellinél, vagy Bach korábbi hangszeres műveiben (pl. Corelli: op. 6./2. *F-dúr concerto grosso* 3. t., Bach: BWV. 1028 *D-dúr gambaszonáta* 2. t., stb.), a maggiore-minore kitérés (ami kívül esik a „bachi 6 hangnem” körén) a barokkra nagy általánosságban nem jellemző, sokkal inkább kései Bach-stílusjegy lehet. Ha a *Wohltemperiertes Klavier* két (20 év eltéréssel született) kötetét összehasonlítjuk, feltűnik, hogy a másodikban megszapornak az ilyesfajta modulációk.⁴

Az 1700 körüli időre azonban megszilárdul a dualizmus, aminek egyik következménye, hogy a párhuzamos hangnemek közötti korábban természetes átjárhatóság nagyban korlátozódik. A bécsi klasszikában már egyértelműen külön hangnemnek számítanak, a moll hangnemű szonátaformájú tételekben a 2. témacsoport T_p -ben való megjelenése például csaknem ugyanolyan feszültséget hordoz, mint a dúr hangnemű tételek domináns hangnemben exponált melléktéma-területe. A paralel hangnemek közötti átjárás csak az olyan hangsúlyozottan egyszerű, népies hangvételi darabokban lehetséges, mint pl. a Beethoven-dalok közül a *Mormotás fiú dala*, vagy az op. 79. *G-dúr szonatina* 2. tétele.⁵ Ezzel egy időben megindul egy konvergencia az azonos alapú dúr és moll között,⁶ melynek lehetőségét az egyező színezetű domináns harmónia biztosítja. Ennek megfelelően a hangszeres zenében leginkább a gyors (rendszerint szonátaformájú) tételek lassú bevezetésében, és általában a visszatérési formák visszavezető szakaszainak végén „kötelező” D-orgonapont vagy T-D inga területén lehet tetten érni (még az olyan könnyed műfajokban is, mint a divertimento, vagy szerenád: pl. Mozart: K. 239 *D-dúr szerenád* 1. t.). A vokális zenében pedig kézenfekvő a

³ Pl. Schubert: op. 26 *Romanze aus dem Schauspiel „Rosamunde”* – 10. ü., Schumann: op. 25 *Myrthen* Nr. 26 *Zum Schluß* – 4. ü., stb.

⁴ Minore kitérés (rendszerint zárás előtti): II. kötet/D-dúr prelúdium (BWV. 874) 38–40. ütem $II^6-mbII^3_4/VII^2sz^2$ -minoreI⁶₄-IV⁷-VI⁷-II⁷-VI-IVsz⁷-V[#]-maggiore folytatás; Fisz-dúr prelúdium (BWV. 882) 68–73. ütem I-ImD²-IVsz⁶₅-minoreI⁶₄-IVsz⁷-V²-maggiore befejezés; Asz-dúr prelúdium (BWV. 886) 72–75. ütem 72. ü.-ben még maggiore-minore keveredés, 73.-tól: minore V⁶₅-I⁶-VI⁶-IV⁶₅-náp⁶-V²-maggiore befejezés; B-dúr prelúdium (BWV. 890) mindkét rész végén a befejezés előtt: 28–31. (F-f-F) és 83–86. ütem (B-b-B) V²-minoreI⁶-I-V⁶-V-I-VI-IV-náp⁶-(IVsz⁷)-V-maggiore befejezés. Maggiore-minore keveredés: II. kötet/A-dúr prelúdium (BWV. 888) 17–19. ütem.

⁵ Az olyan darabok, mint a *Mormotás fiú dala*, a *Für Elise*, az op. 79. *G-dúr szonatina* 2. tétele, stb. nem a bécsi klasszika sajátos stílusjegyeit viselik magukon, hanem egy a német nyelvterületen a klasszikus műzenével párhuzamosan élő népiesen egyszerű dalstílusét, melynek legfőbb jellemzői a négysorosság (ami a klasszikában általában alá van rendelve vminek, vagy a visszatérési kétagúságnak, vagy a háromtagúságnak /pl. K. 265 *C-dúr variációk* témája/, vagy a schönbergi mondatnak) és a párhuzamos dúr-moll közötti szabad átjárás.

⁶ Melyek ekkor még két külön hangnemnek számítanak, ld. pl. a triós formák trióinak a (többek között a) maggiore-minore ellentéthez kötődő kontrasztáló jellegét.

szövegfestésként alkalmazott minore elsötétítés (pl. Haydn: *Pleasing Pains* megfelelő ütemei /'fájdalom', 'szomorúság'/, vagy *Teremtés* Nr. 3. Uriel áriája és kórus 23—34. ütem /'fekete, sötét árnyak'/, stb.).

A romantikában egyrészt folytatódik az azonos alapú hangnemek közötti konvergencia, a félig-meddig bécsi klasszikusnak számító Schubert egyik megkülönböztető stílusjegye elődeihez képest pl. a maggiore-minore váltások kifejezett kolorisztikus használatából fakadó „fénytörés”, ami nem más, mint a dúr-moll rendszer (sokszor „öncélú”)⁷ elködösítése (*Schwanengesang*/5. *Aufenthalt* 1. versszak vége, op. 26. Románc a *Rosamundából*, D. 887 *G-dúr vonósnégyes* 1. t., stb.). A minore-maggiore közötti váltakozás legkülönfélébb szituációkban való alkalmazása⁸ végül elvezet abba a fázisba, ahol (azonos alapon) külön dúr és moll már nem létezik, de a funkció még igen (ez a Schenker által „Mischung”-nak nevezett állapot).⁹ Azonos alapú dúr és moll keveredése azonban nemcsak tizenkét (tíz) kromatikus fok egyidejű használatával lehetséges, hanem a dúr és a moll jellegzetes hangközeinek egy hétfokú skálában való egyesítésével, a molldúr (d-r-m-f-sz-la-ta-d; Rimszkij-Korszakov: „dallamos dúr”), vagy az összhangzatos dúr (d-r-m-f-sz-la-t-d) hangsor alkalmazásával is. Akármelyik irányból közelítjük is meg, szembeszökő a szoros összefüggés a dúr-moll keveredés és a plagális ingák, ill. -zárlatok, azon belül is a mollszubdominánsok frekventált használata között.¹⁰ Példák a teljes keveredés állapotára: Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. Finale (Farkasszakadék-jelenet) 81—86. ütem: „A 7. legyen Tiéd, az ő fegyverével öld meg jegyesét...” Desz-dúr, de csak a tonika, az összes többi akkord minore, vagy dúrban-mollban azonos színezetű harmónia (mbIV⁶₄, VIIsz⁷); Weber: *Oberon* Nr. 20. 112—120. ütem: Huon ellenáll a rabnőknek, sőt a nő ördögi oldaláról beszél: hirtelen zuhanás A-dúrból F-be, sőt F-dúr-f-moll ingadozik (tk. F-molldúr: mollS-ok, ill. V. és VII. fokú akkordok, amelyek mindkettőben azonosak, az I. azonban mindig maggiore), tehát alkalmasint -7Q-et érzünk; Chopin-*mazurkák* a molldúr hangsorból vett

⁷ Természetesen szövegkifejezés okán is gyakran él vele, pl. op. 25. *Die schöne Müllerin*/19. *Der Müller und der Bach*: a molnárlegény (g) és a patak (G) párbeszédének érzékeltetése.

⁸ Pl. a Weber *Oberon*ban általában a tündérvilág attribútuma a minore-maggiore irizálás: Nyitány lassú bevezetése, Nr. 3. Reiza látomása, Nr. 14. Finale; Chopin: op. 24./4. *b-moll mazurka* codája, op. 56./3. *c-moll mazurka* vége, op. 30./3. *Desz-dúr mazurka* témájában pp minore echók a hangosabb dúr motívumokra; stb.

Ide tartoznak azok a romantikus szonátaformák is, amelyekben a repríz melléktéma-területe nem transzformálódik, hanem marad dúr, de az alaphangnem hangmagasságára kerül, azaz maggiore lesz, pl. Weber: *Der Freischütz* Nyitány, stb.; valamint a variált strófikus dalok azon tulajdonsága, hogy egy-egy szakaszuk az ellentétes színezetű (azonos alapú) hangnemből szól meg (pl. Schubert op. 25./1. *Tränenregen*, 18. *Trockne Blumen*, 19. *Der Müller und der Bach*, op. 89./1. *Gute Nacht*, 20. *Der Wegweiser*, stb.).

⁹ Amint azt az I. fejezetben is vázoltam, Schenker – a skálafok-elméletek egyik vezéralakja – a kromaticizmust a *Mischung* (= keverék/elegy) segítségével magyarázta, ami az azonos alapú dúrba vagy mollba történő átlépésre, vagy az abból történő harmónia-kölcsönzésre utal. A *Harmonielehre*-ben (1906) Schenker még tovább megy annak a leírásában, hogy a későromantikában a dúr és a moll hogyan forr össze: egyetlen kromatikus hangsorba rakja össze a dúr- és a mollskálának a hangjait, és aztán minden fokra ráhelyezi a dúr- és moll akkordokat.

¹⁰ Schubert: *Esz-dúr mise* Gloria vége; Weber: *Freischütz* Nr. 5. Kaspar áriája – utójáték; Chopin: op. 41./1. *cisz-moll mazurka* a rondótéma első visszatérése (N3, de minden egyéb moll); stb.

akkordkészlettel: op. 17./1. B-dúr 17. ü.-től; op. 33./4. h-moll a 49. ü.-től; Grieg: op. 33./5. *Am Strome*; Wagner: *Parsifal* Előjáték 28—32. ü.: c: I-II⁷-VII⁶₅-átmenő akkord-C: III¹¹-c: I⁶-I basszus késleltetéssel-I²-VI²-II⁶₅ 7-6-tal; Mahler: 5. *szimfónia* 1. tételének fafúvókon megjelenő témája (120—132. ü. Asz/asz; 294—306. ü. Desz/desz), a 2. tétel 265—276. ütemeiben H/h hangnemben). A végső állapot az, amikor csak az alaphang számít, a hangnem színezete már nem: a *Kékszakállú herceg várára* már igaz, hogy a C-dúr (fény), és az ellenpólusát (éjszaka, sötétség) képviselő fiszmoll (pontosabban fisz-lá-pentaton) valóban poláris hangnemek (bár nem 6 az előjegyzés-különbségük), és mindkét hangnem a tonikai tengelyhez tartozik.

Másrészről pedig a romantikában – a különféle vendégakkordok és a neomodális révén – a párhuzamos dúr és moll között is létrejön egy visszakonvergálódás, melynek egyik következménye a mediáns harmóniák szerepének megnövekedése. A bécsi klasszikában a párhuzamos hangnemek közötti közlekedéskor nem marad meg a funkció, de Chopinnél a III. fok már lehet D, Schubert VI. fokai pedig lehetnek S-ok (erről részletesebben az V./2./3. alfejezetben). Vendégakkordokra támaszkodva ingadozik a párhuzamos hangnemek között Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (c-Esz, egyszer rövid g): 18. ü. c: IVb⁴₃ = Esz: b⁴₃, vissza 49—51. ü. Esz: IV⁷-IIb⁶₅ = c: b⁶₅-I⁶₄-V#; op. 48. *Dichterliebe*/5. *Ich will meine Seele tauchen* (h-D); Wolf: 6 *Geistliche Lieder*/III. *Resignation* 20—24. ü. (Gesz-esz); Liszt: *Il penseroso* (E-cisz). Egy másik lehetséges forrást jelent az, hogy bizonyos népzeneből sosem vészett ki a párhuzamos hangnemek közötti átjárás, ennek nyomait halljuk pl. Grieg: op. 33./6. *Was ich sah* c. dalának 1., 2., és 4. strófájában.

2. A nápolyi hangnemek

A nápolyi akkorddal kapcsolatos meglehetősen kiterjedt hangnemekört a legdidaktikusabban Sir Donald Tovey vázolja fel Schubert hangnemkapcsolatait boncolgató cikkében.¹² Eszerint dúr hangnemhez három közvetlen (a nápolyi hangnem, valamint a kontránápolyi dúr és moll – a vezetőhang hangnemei, amelyekhez képest az alaphangnem tonikája a nápolyi akkord) és egy közvetett kapcsolat tartozik (a mollosított nápolyi hangneme – Tovey felhívja a figyelmet arra, hogy ez kizárólag akkor kelti hangnemrokonság érzetét, ha közvetlenül van szembeállítva a tonikával). Moll hangnemnek egy direkt (nápolyi hangnem), és három indirekt (mollosított nápolyi, valamint dúr és moll kontránápolyi) kapcsolata lehetséges („visszafelé” azért nincs közvetlen rokonság, mert a nápolyi akkord eredetileg dúr jellegű).

¹¹ Az e-moll (C: III) c: III helyett szól, azaz helyettesítő akkord az azonosnevű dúrból. A III-I⁶ késleltetés szokványos lenne (I⁶ 5-6-tal), ha nem ugrálna maggiore-minore között, ezáltal mellesleg egy moll tercron [e-c⁶] fordulatot létrehozva.

¹² Donald F. Tovey: 'Tonality', *Music & Letters*, ix (1928), 341—363.

Az IV. fejezetben a nápolyi akkordok körében még szereplő ultranápolyi akkord hangnemkapcsolatát a „Poláris kapcsolatok” (V./2./6.) alfejezet alatt tárgyalom.

a) Nápolyi folt, nápolyi hangnem

A nápolyi hangnemkapcsolat kialakulásának legelső lépése a nápolyi akkord kiterjesztése – első körben értékének prolongálásával. A harmónia „meghatványozásának”, azaz hangnemi szintre emelésének következő fázisa a hangnemterülette bővülés, ekkor még nem modulációról, csupán kitérésről, azaz a nápolyi funkció elmélyüléséről, az akkord tonikalizálódásáról beszélünk. A végső fázis természetesen a modulációval elért nápolyi hangnemkapcsolat. Felmerül a kérdés, hogy milyen szempontok alapján húzható határvonal kitérés és moduláció közé. A IV./2./1./b) alfejezet végén már bemutattam néhány olyan esetet, ahol a nápolyi akkord kiemelt bánásmódot kap, és kisebb, vagy nagyobb mértékben kiterjed, vagy akár hangnemterülette bővül. Ezekre, és az alábbi példákra támaszkodva megállapíthatjuk, hogy az akkord hangnemfoltta bővülésének legegyszerűbb eszköze annak más harmóniákkal (elsősorban a relatív dominánssal /jelen esetben VImD/) ¹³ történő „megtámogatása”. Minél több(féle) „támogató akkord” szerepel a nápolyi harmónia mellett, annál kiterjedtebb a hangnemterület. Megállapítható továbbá az is, hogy két alapvető körülménynek van döntő szerepe abban, hogy fülünk miként értékeli az eseményeket: 1. a nápolyi terület formailag zárt egységen belül marad-e (amennyiben blokkszerűen elkülönül, nem modulációnak, hanem „meghatványozott” akkordnak érzékeljük), 2. hogyan történik az alaphangnembe való visszatérés (pl. az olyan esetekben, amikor a nápolyi akkord másodszor is ugyanolyan formában tűnik fel, mint a kitérés kezdetén, csak ezúttal az alaphangnem zárlati S-aként jelenik meg, egyértelmű, hogy az előzmény csak a hozzá kapcsolódó bővítmény volt, és szintén csak a nápolyi funkció elmélyüléseként értékeli a fül). A fentebb ígért új példák:

Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/8. *Und wüßten's die Blumen, die kleinen* 3—4., 11—12., és 19—20. ütem: az I. fokon belüli T-D-T-D-T ingát a nápolyi fokon belüli hasonló inga követi szekvenciásan: mivel a (hármashangzat alakú) VI. fok szervesen illeszkedik az alaptonalitásba, csak „halvány” nápolyi folt képződik (a nápolyi akkordnak egyébként a záró részben is fontos szerepe van /←a szív meghasadása/). A Schubert: *Esz-dúr mise* Gloria tétel 131—144. és 246—259. ütemeiben az I-VI-mbIV-nápolyi alaphármas menet végén az akkord azáltal tonikalizálódik, hogy saját (⁶₅ ill. alaphármas alakú) dominánssával ingázik, majd másodszori hasonló megjelenésekor (a cappella kórusbelépés) más irányt vesz: visszakanyarodik az alaphangnembe (egyértelműsíti, hogy

¹³ A legtöbb olyan esetben, ahol a nápolyi akkord relatív dominánsát hívják segítségül a szerzők, egyben kihasználják a kiinduló hangnembe való gyors visszatérésnek azt a kézenfekvő lehetőségét is, hogy a VImD⁷ enharmonikus az alaphangnem bő⁶₅-jével (ld. a példák nagy részét).

az előzmények csak a funkció kibővülését jelentik). Ugyanilyen bővítményt találunk az *Erlkönig*ben két helyen: 117—119. (az aktuális – domináns – hangnemhez képest) és a vége előtt (143—146.) – a nápolyi akkord átemelése más dimenzióba: hangnemterületté válik azáltal, hogy keretezi a hangnemfoltot (először a nápolyi hangnem tonikájaként, második megjelenésekor az alaphangnem szubdominánsaként megy tovább). A nápolyiba történő moduláció után nem tér vissza az alaphangnembe Verdi az *Otello* 3. felvonás 2. színében, ahol a különböző hangnemek az érzelmi állapotokhoz kötődnek: Otello a kendő elvesztésének balszerencsés következményeiről mesél Desdemónának (cisz→E), a hirtelen nápolyiba történő moduláció (nápolyi = I) Desdemona rémületét jelzi („Megijesztesz!”), majd g-mollon keresztül G-dúrba érkezünk (Desdemona azt hiszi, Otello tréfál vele).

A nápolyi hangnemkapcsolat újszerűbb megjelenését mutatják azok az esetek, ahol nem a nápolyi akkord bővül hangnemmé, hanem valamilyen más úton (rendszerint enharmonikus modulációval) érjük el a nápolyi hangnemet, valamint azok, ahol a nápolyi akkord korábbi hangsúlyozása nélkül történik hirtelen hangnemváltás, pl. Haydn: Hob. XVI./52. *Esz-dúr zongoraszonáta* lassú tétele (E-, tk. Fesz-dúr). Az enharmonikus moduláció legkézenfekvőbb módja, ha az eredeti hangnem bő⁶₅-jét értelmezik át a nápolyi hangnem V⁷-évé. Ez történik a Weber: *Der Freischütz* Nr. 16. fináléjában is: Agathe éledezése (C-dúr) után Kaspar meglátja a többiek számára láthatatlan Samielt (természetesen 'a-c-esz-gesz' szük⁷: bár esz-moll IVsz⁷-nek van írva, ez enharmonikus C/c: IVsz⁶₅-jével), majd amikor átkozódni kezd, a basszus lelép egy félhangot, a szük⁶₅-ből bő⁶₅ lesz, ami átváltozik Desz-dúr V⁷-mé, és a nápolyi hangnemben folytatódik; a fokozás végett még egyszer megtörténik ugyanez: Desz: T-orgonapont után IVsz⁶₅-ből bő⁶₅ = D/Eszesz/:V⁷, innen már moduláció nélkül, hirtelen kerülünk e-mollba (immár N2-emelkedés), majd álzárlattal vissza C-dúrba (Kaspar meghal, visszatérünk a falusiakhoz).

b) Nápolyi moll kitérés, nápolyi moll hangnem

Amint azt már Tovey nyomán megjegyeztük, a moll nápolyi kitérés és moduláció csak akkor kelti hangnemrokonság érzetét, ha az új hangnem a közvetlenül a tonikai akkord mellett álló mollosított nápolyi akkordnak a kiterjesztése. Ehhez annyit tennék hozzá, hogy amellet, hogy a két akkord egymás mellett szerepel, nem árt, ha a szerves kapcsolódás követhetősége érdekében először az eredeti nápolyi akkord jelenik meg, s csak azután mollosodik. Azokban az esetekben, amikor ez a „magyarázó láncszem” kimarad, kevésbé érezzük az alaphangnem nápolyi funkciójának, mint inkább új hangnemnek a területet, legyen az még oly rövid kitérés is. Ami a visszatérést illeti, az esetek többségében a már említett V⁷ = bő⁶₅ enharmonikus modulációt választják a szerzők. Ez történik a Schubert: D. 810 *d-moll* („A halál és a lányka”) *vonósnégyes* 1. tételének végén is: d-

moll: I-VI-mollosított nápolyi⁶ = esz-moll: I⁶-V⁷ = d-moll: bö⁶₅-I⁶₄-V⁷-I, a nápolyi moll hangnem csupán két akkord (= két ütem) erejéig van jelen, mégis nehéz nápolyinak hallani a dúr nápolyi akkord hiánya miatt. Emiatt esnek hibába sokan a D. 956 *C-dúr vonósötös* 2. tétel hangnemi szerkezetének értelmezésekor is: az E-dúr tétel f-moll középrése nem közöstercű, hanem nápolyi moll viszonyban áll az alaphangnemmél. Arról nem beszélve, hogy Schubert nem esz-mollnak írja, a középrész hirtelen váltásának (E-dúr zárlat után unisono 'e' vezet az f-moll akkordra) magyarázatát a visszatérés utáni rövid codában kapjuk meg, itt szóról szóra ugyanaz az a menet hangzik el, mint az imént említett vonósnégyesben, a kicsinyített modell tehát bizonyítja, hogy a tétel hangnemterve a mollosított nápolyira alapul. Másfajta utólagos magyarázatot, útmutatót ad Schubert az op. 89. *Winterreise*/12. *Einsamkeit* végén található nápolyi moll modulációra (41—48. ütem): a nápolyi moll hangnemet itt is az eredeti dúr nápolyi akkord közvetítése nélkül, egyből a mollosított nápolyi akkorddal éri el, de ezt maggiorévá színezi, és a (dúr) nápolyi hangnem domináns⁷-ét értelmezi vissza bö⁶₅-té (összesen 3,5-ütemnyi kitérés), azaz utólag bizonygatja a moll hangnem „nápolyiságát”.¹⁴

A hangnemek kisszekunddal való eltolódására koncentrálo tételváz általában véve jellemző Schubertre. Az egyik legjobb példa erre a D. 958 *c-moll zongoraszonáta* 2. tétele. A mollosított vendégnápolyi akkordnak a tételben betöltött szerepére már felhívtam a figyelmet (56—57. oldal), az egész tétel hangnemterve a következő (a nápolyi körbe tartozó hangnemkapcsolatokat aláhúzás jelzi):

A	B	A _v	B _v	A _{v2}	Coda
Asz ¹⁵	Desz=cisz→E→ <u>e</u> → <u>fisz</u> →g→ <u>asz</u> →	<u>Asz</u> →A	<u>d</u> →esz→f→g→ <u>asz</u> →a→ <u>asz</u> →	Asz→asz(→ <u>f</u> → <u>fisz</u>)→ <u>A</u> → <u>Asz</u>	Asz

Weber egy 12-kvintes esést zár önmagába visszatérő körré (enharmonikus átírással) a nápolyi moll harmónia mindössze együtemes megjelenésének hangnemből történő kezelésével (emiatt lehetséges a szekvencia) az *Oberon* Nr. 18. számának 33—55. ütemeiben. Reiza szomorú kavatinájának alaphangneme f-moll, de a 2. strófa Desz-dúrban kezdődik (-1Q), ahonnan hamarosan desz-mollba (-3Q) vált. Desz-moll VI⁶-je után mollosított nápolyi akkord következik (eszsz, de már d-mollnak írva, -5Q), majd -4Q-es moll tercron fordulattal annak vendég molls VI⁶-je (b-moll akkordnak írva tk. ceszesz-moll hangzat), végül ez értelmeződik át IV⁶-té, azaz hiába tűnik papíron

¹⁴ h: V⁷-VI-mollosított nápolyi⁶₄ = c: I⁶₄-D fölötti IVsz⁷-V-V⁷-C: I⁶₄-V⁷-I⁶₄-V⁷ = h: bö⁶₅-I⁶₄-V⁷-I

¹⁵ A rondótéma Asz-dúr megjelölése alatt mindhárom esetben Asz→Esz→Asz dominánsba kilengő egységet kell érteni.

f-mollnak, valójában geszesz-mollba érkeztünk (-12Q). Mindezt természetesen a szöveg miatt: „föltekek, akik az öröm vidám sugaraiban sütkéreztek, és a remény arany áramlásában vitorláztok, felhő jön, és hullám söpör át a fedélzeten, amely sötét és romos jövő képét festi?”:

Desz: I
 desz: I
 eszesz: VI⁶
 geszesz: (V⁶)
 -1Q
 -3Q
 -5Q
 I^b
 VI⁶
 IV⁶
 VII^{2#} I₄
 IV^{6#}
 V[#]
 I
 -3Q = -12Q = 0

c) Kontranápolyi (inverznápolyi) kitérések és hangnemkapcsolatok

A harmóniakészlet bővülésével foglalkozó fejezetben már említett Cornelius-dal (*Treue* op. 3./5.) 9. és 22. ütemeiben hallható menet a kontranápolyi irányba történő kitérés didaktikus példája: a kontranápolyi moll akkordot relatív domináns⁷-e támasztja meg, majd a pillanatra megjelenő új hangnem nápolyi⁶-je következik, ami nem más, mint az alaphangnem I⁶-je, villanásnyi kitérés után úgy folytatjuk, mintha mi sem történt volna:

kontranápolyi moll

fiA: V[#] I^b II^{b6}

wiss die Lie - - der hal - - ten Wort.

G: I⁶ - II⁷ - III⁶ - IV⁷ - V⁷ - VI⁶ - VII⁷ - I⁸ - II⁷ - III⁶ - IV⁷ - V⁷ - VI⁶ - VII⁷ - I⁸

Az esetek többségében azonban a moduláció nem a nápolyi akkord bevonásával történik, ami megnehezíti a reláció nápolyi hangnemekörbe tartozásának érzékelését. Wolf a *6 Geistliche Lieder/V. Ergebung* 6—12. ütemeiben $e \rightarrow$ disz modulációt ír ($V^\# = VI$), ez azonban a notáció ellenére sötétedésnek hallatszik, amit a szöveg is alátámaszt („A Te akaratod, Uram, legyen meg. Elsötétülve hallgat a világ. A vihar szelében a Te kezdet látom borzongva.”).

A hirtelen enharmonikus moduláció által elért hangnemváltáskor még kevésbé nyomkövethető a kvintoszlopon mérhető távolság, sőt olykor a pontos irány sem deríthető ki (sötétedés, vagy világosodás?). Így van ez Schubert op. 87./1. *Der Unglückliche* c. dalának második szakaszában (*Etwas geschwinder*) is. A dalban elbeszélte bánat mélypontja hangnemi mélyponttal párosul: az 52. ütemtől (a h-moll alaphangnemhez képesti 7Q-tel sötétebb) b-mollba vált a zene. A 64. ütemben azonban a „kegyetlen-édes élvezet” ábrázolására b-mollból a kontranápolyi A-dúrba kanyarodik egy enharmonikus modulációval ($V^7 = b\overset{6}{5}$), melyről nem dönthető el egyértelműen, hogy A-, vagy Bébé-dúr (azaz 8Q emelkedés, vagy 5Q süllyedés). Az *Oberon* Nr. 11. Vihar-jelenetében Puck kiadja az utasítást a szellemeknek, hogy idézzenek elő hajótörést, ezek azonban túl könnyűnek találják a feladatot, és hahotázásban törnek ki: a 125—140. ütemekben a mollból kontranápolyi mollba történő váltás $g: VII^2 =$ fiz: $IVsz^6_5$ enharmonikus modulációval megy végbe, ami nagyban elködösíti a hangnemviszonyokat.

Bemutattam már a Schubert *Asz-dúr mise* Credójának 'Et incarnatus' részét is (42. oldal), ahol a kontranápolyi hangnem nem a vezetőhang hangnemeként, hanem a C-dúr hoz képest sötét Cesz-dúrként viselkedik (valóban rászolgálva ezzel a kontranápolyi névre). Szintén szűk7-ek közötti enharmonikus moduláció történik Schumann: op. 127./2. *Dein Angesicht* c. dalának 2. versszakában, ezúttal is sötétedésként beállítva: a „Csak az ajkad piros, de azt is hamarosan sápadtra csókolja a halál” szövegnél G-dúrból Gesz-dúrba süllyedünk ($G: IIIsz^4_3 =$ Gesz: Vsz^6_5).

3. Diatonikus tercingák

A bécsi klasszika ingamozgásai a tonikai hármashangzat ellenpólusaként elsősorban az V. fokú hármashangzat, illetve a IV. fokú hármashangzat alaphelyzetű, valamint fordításalakjait használják. Előfordulnak a D és a S funkcióismétlései is (a domináns a VII – főleg 6-fordításban, a szubdomináns a II. fokú hármashangzatalakjai – mindezekről részletesebben a terchelyettesítések tárgyalásánál). A romantika egyik legfontosabb újítása a mediáns harmóniak funkcionális szerepének növelése. Összefoglalóan mediánsnak (azaz közbülsőnek, ti. a tonika és kvintje között félúton elhelyezkedőnek) nevezzük a tonikától terctávolságra eső fokokat. A funkciós irányokat megkülönböztetve a felső tercre épülő harmóniát és

hangnemet mediánsnak, a tonika alatti tercre épülőt pedig szubmediánsnak hívjuk. A bécsi klasszikában a diatonikus VI. fok (dúrban is és mollban is) a tonikai mellékhármas szerepét tölti be, a III. fok pedig funkcionálisan szinte semleges (a T és a D funkció között ingadozik, szituációfüggő, hogy – rendkívül halványan – melyiket képviseli, ennek megfelelően rendkívül ritka is), ezért ebben a stílusban a párhuzamos dúr és moll közötti közlekedéskor az érintett harmóniák funkciója megváltozik. Ezzel szemben a romantika III. fokai egyre inkább a D, VI. fokai pedig a S funkció felé közelítenek. Ezt a jelenséget diatonikus alakjában leginkább a terc-ingákban érhetjük tetten. Bár ezeket itt a funkciós viszonyok túlfeszítéséhez sorolom, meg kell jegyeznünk, hogy a terc-ingák inkább a funkciós viszonyok felfüggesztése irányába hatnak, a tengelyszerű funkciós kapcsolatok létrejöttét viszont elősegítik. (Erről részletesebben az V./3./2. alfejezetben). Liszt *Vor der Schlacht* c. férfikarának zárlatában pl. az I-III-I-VI-I harmóniasor egyértelműen a T-D-T-S-T ingamozgást képviseli, azonban a funkciós kvintlépéseket felező mediáns domináns és mediáns szubdomináns (= szubmediáns) harmóniákkal. Hasonlóan D funkciót képviselnek a *Les préludes* záró ütemeiben (I-III-I-III-I-III-VI-V-I-IV⁶₄-I) és a Chopin op. 24./4. *b-moll mazurka* codájában (I⁶₄-V-III-I) szereplő III. fokok is. Az op. 41./2. *e-moll mazurka* 21—31. és 41—55. ütemeiben a I-III-I T-D-T inga nagyobb foltokban érvényesül [Függelék 20. kottapélda]. T-S-T ingának érezzük az op. 35. *b-moll szonáta* gyászindulójának elején hallható I-VI⁶₄-I váltakozást.

Azonban amint azt Szelényi is megállapítja,¹⁶ a mediáns és a szubmediáns a tonikához fűződő viszonyában akkor válik a dominánssal és a szubdominánsal teljesen egyenrangúvá, ha az azok által keltettel azonos mértékű feszültségkülönbséget tud létrehozni, ez pedig akkor lehetséges, ha színezetük megegyezik a helyettesített akkordéval: a teljes értékű mediáns dúr, a teljesértékű szubmediáns dúrban dúr, mollban moll színezetű. Ezek az akkordok azonban már a dúr- ill. moll tercrokonság témakörébe tartoznak, ezért az 5. (*Tercrokon kapcsolatok*) alfejezetben foglalkozunk velük.

4. Az akkordhelyettesítés funkciós esetei

Maga a helyettesítés több szinten lehetséges: a IV./6./2. alfejezetben áttekintettük a helyettesítő (vikariáló) hangot tartalmazó akkordokat, ennél eggyel magasabb szinten működik a hangzó folyamatban egy egész akkord másik harmóniára történő cseréje. Míg az akkord szintjén alkalmazott helyettesítés legtöbb esetben nem tud nagyobb kárt tenni a tonalitásban (többnyire csupán

¹⁶ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965, 103.

disszonánssá teszi a harmóniát), addig egy „oda nem illő” (pontosabban nem várt) harmónia már – ha csak pillanatra is, de – kibillentheti a hallgatót a tonalitás-érzetéből.¹⁷

Az akkord-terchelyettesítés legegyszerűbb fajtája, a funkcióismétlés (vagy funkcióhelyettesítés) már a bécsi klasszicizmusban is működik: a K3-cel lejjebbi moll helyettesíti a dúr akkordot dúrban (I-VI, IV-II, ritkán V-III),¹⁸ mollban pedig a tonalitáshoz igazodó színezetű terccel lejjebbi akkord (I-VI moll-Dúr, IV-II moll-szűk). Mivel a helyettesítő harmónia maximálisan illeszkedik a tonalitásba, és csak színezetbeli különbséget képvisel, a két akkord kvintoszlopon mérhető távolsága pedig dúrban 0 (paralel akkordok), és mollban is legfeljebb -1Q (I-VI között), az ilyenfajta helyettesítés nem hordoz különösebb feszültséget. A IV. fok és II⁶ közötti választásnak pusztán árnyalásbeli jelentősége lehet¹⁹ (ennél még az adott fokú D⁷ és annak szűk⁷ szinonimája közötti választásnak is több dramaturgiai szerepe van),²⁰ az I. fok VI.-ra történő cseréjeképpen létrejövő álzárlatnak (az itt is fennálló elszínezésen, árnyaláson túl) pedig általában formai szerepe van (belső bővülés a tényleges zárlat előtt).

Ezzel szemben a romantikus terchelyettesítés „szelídebb” változatában a dúr akkordot a N3-cel feljebbi moll, a mollt a N3-cel lejjebbi dúr váltja ki; a drasztikusabb megoldás pedig K3, vagy N3 távolságú azonos színezetű (ún. tercrokon) hangzatokat cserélget egymás között. Ezek közül bizonyos típusok beleférnek a funkció-tonális rendszerbe, mások nem. (Egyéb helyettesítési módokról az V./3./1. alfejezetben lesz szó.)

Az első változat esetén tehát tonikai harmóniára vonatkoztatva mollban továbbra is a szubmediáns harmónia szerepel az akkord helyett, dúrban azonban a mediáns. Másképp megközelítve: egy C-dúr akkordot helyettesíthet egy e-moll, és viszont; a „módszer” tehát bármely fokra alkalmazható az akkordok színezetének figyelembe vételével. Közös ezekben a fordulatokban, hogy a dúr helyetti moll alkalmazása érzelmileg pozitív, a moll helyetti dúr megszólaltatása negatív

¹⁷ A helyettesítő akkordok működésének megragadásához érdemes felidézni Lendvai megállapítását: „A tudatunkban végbemenő érzékelési folyamat valahogy így írható le: minden soron következő akkord esetében önkéntelenül is arra keresünk választ, hogy a természetes zenei logika szerint milyen akkordnak kellene következnie – és ezt összehasonlítjuk azzal a hangzattal, ami a helyébe lép. A kettő közötti feszültség-különbség határozza meg az akkord jelentését.” – Lendvai Ernő: 'Bevezetés a modális gondolkodásba' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998, 8.*

¹⁸ Amint azt már említettük, a bécsi klasszikus stílusban a domináns funkcióhelyettesítése többnyire a VII. fok (a hangsúly a matematikai alapú analógia helyett a domináns legfőbb attribútumának tekinthető tritónuszra helyeződik: a domináns V. fokon is szinte mindig négyeshangzatként fordul elő, ha megfosztják alaphangjától, létrejön a VII. fokú hármashangzat), a III. fokot funkció gyengése (mondhatni 'semlegessége') alkalmatlanná teszi a bécsi klasszika funkciósan szinte mindig kiélezett szituációiban való szereplésre.

¹⁹ Döntő szerepe lehet a II⁶ preferálásában a kürtmenetnek is, amely a klasszikusok „emlélmájának” is mondható I⁵-II⁶-I⁶-V⁷-I menetbe remekül illeszkedik, IV. fokkal viszont nem megoldható.

²⁰ Ennek fényes bizonyítékát már Bach korálfeldolgozásaiban is fellelhetjük, ha megvizsgáljuk pl. a *János-passió* 'Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen' koráldallamának különböző harmonizációit: az analóg helyeken (pl. 10. akkord, stb.) a D⁷-színezetű akkordok helyett a sokkal feszültebb szűk⁷-ek szólnak a Jézus szenvedésére koncentráló Nr. 3.-ban (*O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße*).

hatást képvisel. Lendvai a dúr és moll hármásoknak ezt a – szerinte megszokott szerepükkel ellentétes, kifejezetten romantikus²¹ – viselkedését – az emelkedettség- ill. lehangolódás-érzetet – a D ill. S szférákhoz való kötődésből vezeti le.²² Néhány példa: a *Falstaff* 3. felvonás 2. rész erdei jelenetében Nannetta a D-dúr helyetti fisz-mollal változik tündérkirálynővé; de ide tartozik az *Otello* csók-motívumában a Desdemona tisztaságát jelző zárlati III⁶ is (I⁶₄ helyett). A negatív példák közül a *Pillangókisasszony* záróakkordjaként megszólaló ijesztő VI⁶-et, vagy a *Trisztán és Izolda* számtalan VI⁶-es álzárlatát említjük.

A valódi tercrokon akkorddal történő helyettesítésnek négy lehetősége van: 3Q, ill. 4Q-tel világosabb vagy sötétebb akkord szólalhat meg a várt helyett. A funkciós kereteket nem szétfeszítő esetek egyik legkorábbika a dúrbeli nápolyi⁶-hez kötődik (ez az általa helyettesített IV. fokkal azonos színezetű, előjegyzés-különbségük 4Q). Ezt a hangzásélményt már a bécsi klasszikusok is előszeretettel viszik át más fokokra (így jönnek létre a IV./2./1. alfejezetben tárgyalt mellékszubdomináns fordulatok nápolyi mintájú változatai), de tovább él a romantikusoknál is: az *Otello* 2. felvonás 5. színében, amikor Otellón erőt vesz a féltékenység,²³ az E-dúr D-orgonapont végi V⁷ után I helyett mollbeli VI⁶₄ következik, amivel aztán modulál is a -4Q-es tercrokon hangnembe. A -3Q-es helyettesítő akkordra jó példa a *Tannhäuser* 3. felvonásában Wolfram dala az esthajnalcsillaghoz: II-[I⁶₄]-V⁷ helyett II-[mellék nápolyi III⁶]-V⁷ (a G helyetti B elsötétülés először az „Abend” szóra esik); de ez ad magyarázatot arra is, hogy a romantika mollbeli VI. fokai hogy értékelődhetnek át szubdominánsá. Az *Otello* csók-motívumának zárlatában is mbVI képviseli a szubdomináns (mbVI⁶₄-(III⁶)-V⁷-I, de a *Falstaff* 3. felvonás 2. rész erdei jelenetében²⁴ a Falstaff beleegyező válaszkor elhangzó kadencia szubdominánsa is mindannyiszor mbVI (mbVI-mbVI⁶₄-V⁷-I). Egy kicsivel korábban, amikor Nannetta tündérkirálynőnek öltözve dalának második strófáját énekli, a légiesség érzékeltetéseképpen az E-dúr II. foka V⁷ helyett III⁶ImD⁴₃-ra oldódik (+3Q-es helyettesítés).²⁵ Az *Otello* 3. felvonás 8. színében az expresszivitást fokozandó +4Q-es terhelyettesítés történik: amikor Lodovico kérleli Otellót, hogy vigasztalja meg Desdemonát, mert különben összetöri a szívét, a B5-es ImD⁷ IV. fok helyett VI⁶ImD⁶-re oldódik.

²¹ Az igazat megvallva már korábban is létezett egy akkordpár, melynek egyértelműen dúr tagja képviseli a sötétebb, drámaibb hatást: mollban a IV. fok nápolyi⁶-tel történő helyettesítése már a barokkban ugyanezt a „romantikus” viselkedésformát mutatja.

²² Lendvai Ernő: 'Bevezetés a modális gondolkodásba' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998, 99—112.*

²³ „Lungi da me le pietose larve” – Ricordi kiadású zskiv. L és M között.

²⁴ Az álarcosok ijesztetésének hatására Falstaff végül megígéri, hogy megjavul. Háromszor vonják kérdőre, a hangnemek K2-onként emelkednek (D, Esz, E).

²⁵ Ricordi kiadású zongkiv. 38-as szám.

Azokat az eseteket, ahol nemcsak egyetlen akkord, hanem egy akkordkapcsolat, vagy kisebb motívum helyett hangzik annak terccel arrébb helyezett változata – pl. Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* 26—27. üteme: a visszatérésben (26. ü.) „esedékes” I_4^6 helyett (vö. a darab 5. üteme) annak 4Q-tel sötétebb helyettesítő akkordja szólal meg, mi több, az 5—6. ü. egész motívuma Cesz-dúrba kerül, majd a következő két ütemben minden átmenet nélkül megismétlődik az alaphangnemben (Esz) – a tercrokon hangnemkapcsolatok című alfejezet alatt tárgyalom.

5. Tercrokon kapcsolatok

Tercrokonságon két olyan (tercepítkezésű) hangzat kapcsolatát értjük, amelyek alaphangjai terc távolságra vannak egymástól; tágabb értelemben pedig az ilyen távolságú modulációkra, hangnemváltásokra, valamint nagyobb formarészek hangnemi kapcsolatára is használjuk a kifejezést. Mivel a „terc távolságra elhelyezkedő” jellemzés igen tág kört tesz lehetővé, a következő oldalon található ábrában foglalom össze az összes lehetséges változatot, valamint jelölöm meg a valódi tercrokonság fogalomkörébe tartozó akkordpárokat.

Mint ahogy a tercrokon harmóniával történő akkordhelyettesítésnek, úgy magának a tercrokon akkordkapcsolatnak is vannak a funkcionalitást pusztán annak határaiig feszítő, azonban azt nem maga mögött hagyó változatai. A bécsi klasszika funkciós-tonális rendszerébe beleférő esetek majdnem mind a dúr tercrokonság körébe tartoznak, és azon belül is leginkább a pozitív irányú (3 vagy 4 kvintnyi világosodást előidéző) kapcsolatokat jelentik (azaz ezek az akkordok gyakorlatilag a mellékdominánsok köréből kerülnek ki), a negatív irányú fordulatok közül a -4Q-es felelhet meg a funkciós elvárásoknak I-mbVI, esetleg IV-nápolyi⁶ képében. Míg előbbiek egy harmadik (rendszerint más funkciójú, vagy legalábbis paralel) akkord elérését célozzák meg, addig az utóbbi az első akkord funkciójának továbbmélyítése okán lép fel.²⁶ Ugyanezt célozza az egyetlen ebbe a körbe tartozó moll tercrokon kapcsolat is, a -4Q-es változat, mely a S funkció kiterjesztése lehet olyanfajta menetekben, mint a dúr: I-VI-mbIV, vagy moll: I-vendég mollszubdomináns VI. Ez utóbbira példa a FÜGGELÉK [23] kottapéldájának 147—148. üteme, vagy a Liszt: *Il penseroso* 1—2., 5—6., 23—24., 27—28., és 43. ütemei.

Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a dúrrá színezett mediánsok és szubmediánsok működése csak átmeneti állapot a romantikában fellépő tercrokon mediáns-kapcsolatok felé, ugyanis, amint azt Szelényi is hangsúlyozza,²⁷ „[...] a dúrrá módosult III. és VI. fok mint mediáns, illetőleg szubmediáns más szerepet tölt be, mint a vele alakilag és hangzásilag teljesen azonos ugyanolyan

²⁶ Előbbi csoport: pl. I-IIIImD⁽⁴⁾₃-VI, IV-VImD⁽⁴⁾₃-II, V-VIIImD⁽⁴⁾₃-III (paralelre, quasi ingamozgás), vagy I-VImD-II, IV-vD-V, V-IIIImD-VI (más funkcióra, quasi az első akkord funkciójának kiterjesztése); utóbbi csoport: I-mbVI-IV, IV-nápolyi⁽⁶⁾-V (szintén az első akkord funkciójának kiterjesztése).

²⁷ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965, 104.

fokú mellékdomináns. Míg például a III. fokú mellékdomináns a VI. fokhoz vonzódik s mellékboldogként kering körülötte, ugyanez az akkord felső nagyterc-mediánsként még fényesebb, csillogóbb, fokozottabban domináns, mint az V. fok, és közvetlenül a tonikai hármashangzattól nyeri funkcionális mozgató erejét.”

TERCKAPCSOLATOK

1. Különböző színezetű akkordok között két közös hanggal, 0/1Q elmozdulással (PARALEL- ÉS MEDIÁNS-ROKONSÁG)

The diagram shows two examples of chord relationships on a treble clef staff. The first example shows a progression from a D major triad (D, F#, A) to an E minor triad (E, G, Bb). Handwritten notes below the staff indicate the interval between the root notes: D to E is a +1 interval, labeled '(paralel)'. The second example shows a progression from an F major triad (F, A, C) to a D minor triad (D, F, A). Handwritten notes indicate the interval between the root notes: F to D is a -1 interval, labeled '(paralel)'. Below these examples, the text 'Vagy:' is followed by two boxed terms: 'S' (szubmed.) and 'T' (mediáns).

2. Azonos színezetű akkordok között egy közös hanggal, egy kromatikus lépéssel, 3/4Q elmozdulással (VALÓDI TERCROKONSÁG)

A) dúr akkordok között

The diagram shows two examples of tritone relationships between major chords on a treble clef staff. The first example shows a progression from a C major triad (C, E, G) to an F major triad (F, A, C). Handwritten notes below the staff indicate the interval between the root notes: C to F is a +3 interval, and F to C is a +4 interval. The second example shows a progression from an A major triad (A, C#, E) to a D major triad (D, F#, A). Handwritten notes indicate the interval between the root notes: A to D is a -4 interval, and D to A is a -3 interval.

B) moll akkordok között

The diagram shows two examples of tritone relationships between minor chords on a treble clef staff. The first example shows a progression from a C minor triad (C, Eb, G) to an F minor triad (F, Ab, C). Handwritten notes below the staff indicate the interval between the root notes: C to F is a +3 interval, and F to C is a +4 interval. The second example shows a progression from an A minor triad (A, C, E) to a D minor triad (D, F, A). Handwritten notes indicate the interval between the root notes: A to D is a -4 interval, and D to A is a -3 interval.

3. Különböző színezetű akkordok között közös hang nélkül, két kromatikus lépéssel, 6/7Q elmozdulással (ULTRATERCROKONSÁG)

The diagram shows two examples of ultratritone relationships between chords on a treble clef staff. The first example shows a progression from a D major triad (D, F#, A) to an E minor triad (E, G, Bb). Handwritten notes below the staff indicate the interval between the root notes: D to E is a -7 interval, and E to D is a -6 interval. The second example shows a progression from an F major triad (F, A, C) to a D minor triad (D, F, A). Handwritten notes indicate the interval between the root notes: F to D is a +6 interval, and D to F is a +7 interval.

Weber: *Der Freischütz* Nr. 12. (Agathe kavatínája) 23. és 55. ütemében a dinamikailag is kiemelt I-III^mD tercrokon fordulat egyértelműen a T-D kapcsolat felfokozását jelenti (a szövegben az Úr tiszta, „áttetsző” tekintetéről van szó), bár a III^mD itt még VI-ra oldódik; Mozart K. 581 *A-dúr klarinétötös* 4. tételének codájában pedig (119—120. ü.) az I-mbVI egyértelműen a tonikai funkció kiterjesztése (a folytatás: náp⁶-V⁷-I). Wolf: *6 Geistliche Lieder*/III. *Resignation* 35—36. ütemeiben is funkciósan értelmezhető akkordsort találunk: B-G-E-C⁷ (F: IV-vD-VII^mD-V⁷, tk. tercesés-sorozat tercrokon fordulatokkal).

A tercrokon hangnemkapcsolatok egyértelműen funkciós keretekben történő megjelenése részben közvetítő hangnem segítségével, részben a tercrokon hangnemek közvetlen egymás mellé helyezésével történhet. Az előbbi változatnak is több útja lehetséges, ezekben az a közös, hogy valamilyen módon az azonos alapú hangnemre történő átszíneződés segítségét veszik igénybe. Gyakori út pl. a minore-maggiore és a paralel váltás kombinációja: dúrból T→T_p→T_p maggiore (végeredmény: +3Q-es dúr tercrokon hangnem) vagy T→minore→minore paralelje (-3Q dúr tercrokon), ill. mollból T→T_p→T_p minore (-3Q moll tercrokon) vagy T→maggiore→maggiore paralelje (+3Q moll tercrokon). Egy másik mód alkalmazásakor a maggiore-minore rokonság valamely mediáns-rokonsággal adódik össze: dúrból T→mediáns→mediáns maggiore (+4Q dúr tercrokon) vagy T→minore→minore szubmediánsa (-4Q dúr tercrokon), mollból T→szubmediáns→szubmediáns minore (-4Q moll tercrokon) vagy T→maggiore→maggiore mediánsa (+4Q moll tercrokon). Ezekre a módokra bőven találunk példát már a bécsi klasszikus irodalomban is;²⁸ a romantikában természetesen tovább él ez a megoldás,²⁹ azonban egyre inkább a közvetlenül elért tercrokon váltás kerül előtérbe.

²⁸ Néhány példa: T→minore→minore paralelje: Haydn: *Évszakok* Nr. 2. Tavasz-kórus 54—69. ü. C-c-Esz, Nr. 25. Duett 144—155. ü. F-f-Asz; *Teremtés* Nr. 9. Gabriel áriája 37—41. ü. B-b-Desz; T→T_p→T_p maggiore: Beethoven: op. 106. B-dúr (*Hammerklavier*) zongoraszon. 1. t. 44. ü.-től G-dúr (előjegyzést is vált), előtte g-moll volt; I→III→+4Q: Beethoven: op. 31./1. *G-dúr zongoraszon*./1. t. 49—73. ü. G→h→H; I→VI→-4Q: Beethoven: op. 13. *c-moll (Pathétique) szonáta* 2. t. Asz→asz→E [tk. Fesz] (asz: III^mD²-VI⁶ = E: V²-I⁶; vissza enharmonikus modulációval: E: I-Isz⁷ = Asz: IVsz⁶-mbII⁴₃-V⁷-I); stb.

Ide tartoznak továbbá az olyan szonátaformájú tételek is, amelyeknek a melléktema-területe nem domináns hangnemben van, és/vagy az expozíciójuk nem ott zár, azonban funkciósnak érezzük a kapcsolatot: moll tételek esetén, amennyiben a reprízben nem transzformálódik mollá a mellék- és zárótema, csupán a tonika hangnemi szintjére kerül, egyértelmű az expozíció és a repríz melléktema-területének tercrokonsága, pl. Weber: *Der Freischütz* Nyitány exp.: c→Esz, repr.: c→C; egyéb példák: Beethoven: op. 31./1. *G-dúr zgsz* 1. t. 49—73. ü. G→(h→H)→h (reprízben G→e→E→e→G); op. 53./1. *C-dúr (Waldstein) zgsz*. 1. t. C→a→e→E→a→e→C (hirtelen visszakanyarodik e-mollból egy álzárattal), repríz: C→a→A→a→C→f→c→C; op. 57. *f-moll (Appassionata) zgsz*. 1. t. f→Asz (mt)→asz (zt. és exp. vége), repríz: f→F (mt.)→f (zt.); op. 106. B-dúr (*Hammerklavier*) szon. 1. t. B→(g)→G (mt. és exp. zárás), repríz: B (mt.).

²⁹ Pl. Schubert: *Schwanengesang*/7. *Abschied* 4. vsz. előtti előjáték Esz-esz-Cesz, a strófa Cesz-ben kezdődik (alaphangnem: Esz), vissza: Cesz: III^mD⁷-VI = Esz: mb IV-V⁷-mb I-maggiore I; Weber: *Der Freischütz* Nr. 9. Tercett (Farkasszakadék-jelenet előtt) 76—87. ü. Esz→esz→Cesz („Nem sápad még a hold sugára,/Szelíden árad szerteszt,/De elsötétül (Cesz!) nemsokára.”); Nr. 12. Agathe kavatínája közepén Cesz-dúr (alaphangnem: Asz, közvetlen előtte Esz-esz; szöveg: eljátszik a gondolattal, hogy arra is készen áll, ha most, menyasszonyként kellene meghalnia); *Oberon* Nr.

Itt további két lehetőség jön szóba: a modulációval elért tercrokon hangnem, ill. a hirtelen (= moduláció nélküli) váltás. Előbbi úgyszintén már a bécsi klasszikában is feltűnik,³⁰ a romantikában azonban számtalan változata jelenik meg. Ezek közül most Schubert: *Asz-dúr miséjének* Agnus Dei tételét emelem ki. A tétel – bár a hagyományosan hármastagolású szöveghez képest vannak benne szövegismétlések ill. kihagyások – nagyvonalakban követi az eredeti felépítést (három nagy tömbre tagolódik; a harmadikban kimarad a „qui tollis peccata mundi”, a „dona nobis” szövegnél pedig tempo- és metrumváltás történik, ezáltal kissé leválik az előzményekről). Schubert az első két részben (talán nem véletlenül) a „világ bűnei” (peccata mundi) szavaknál egy-egy 4Q-nyit sötétülőt tercrokon fordulattal (I-mbVI⁶) a -4Q-es tercrokon hangnembe modulál, majd a könyörgésnél (miserere nobis) egy poláris fordulattal vesz új irányt a tonalitás a kontranápolyi hangnembe, mely először dúr (+5Q), másodszer moll (+2Q).³¹ A harmadik megszólítás Desz-dúrja, majd asz-mollja után a „dona nobis” békés Asz-dúrjából Schubert futólag ki-kitér a közeli hangnemekbe (T_p, S, S_p, D), de extravagáns harmóniai eszközök használatára már nem kerül sor [FÜGGELÉK 21. kottapélda].

A moduláció nélküli tercrokon hangnemváltás legegyszerűbb formája a tételek közötti tercrokon hangnemviszony létrehozása. Mint oly sok más romantikus vonás, ez is előfordul már Beethovennél, pl. hegedű-zongora szonátái között: op. 30. *G-dúr* G-Esz-G, op. 47. „*Kreutzer*” A/a-F-A, op. 96. *G-dúr* G-Esz-g-G, vagy az op. 15. I. (*C-dúr*) zongoraversenyben: C-Asz-C, a VII. szimfóniában (A-a-F-A), stb. Az egy tételben belül, a zenei folyamatban fellépő tercrokon váltás sokszor nem egyéb „meghatványozott”, azaz hangnemi szintre emelt tercrokon akkordnál: Beethoven: op. 96. *G-dúr* hegedű-zongora szonáta 4. tételének 17—24. (és 25—32.) ütemeiben a IIIImD +4Q tercrokon hangnemfoltta lép elő; a mbVI hangnemfoltta bővülése („meghatványozása”) található az *Oberon* Nr. 20. számában (a háremhölgyek megpróbálják elcsábítani Huont) a szonátarondó kidolgozási része (a 112. ü.-től) az A-dúr alaphangnem mollbeli álzarlata válik I. fokká, és a zene -4/-7Q-es F/f-molldúrban folytatódik (a hirtelen zuhanást természetesen a szöveg indokolja, a táncosnők ismételt ostroma után a nemes lovag másodszer áll ellent, és válaszában a nő

11. Puck a többi szellemnek kiadja az utasítást a hajótörés előidézésére 71. (ekkor jelennek meg a szellemek) - 108. ü. D-d-B-d-D („mit kell tennünk?”); Grieg: op. 25./1. *Spielmannslied* D-d-B-b-cisz-e-g-D-d; stb.

³⁰ Legtöbbször minore akkorddal: (szinte kizárólag a -3Q-es dúr tercrokban): Haydn: *Évszakok* zenekari bevezetés 74—77. ü. B→Desz (mbI⁶ = VI⁶), Nr. 11. Simon áriája 23—43. ü. F-Asz-F oda: mbIV⁶ = II⁶, vissza: f-mollon át, *Teremtés* Nr. 23. Rafael áriája 37—45. ü. D: mbIV⁶ = F: II⁶, vissza d-mollon keresztül, Beethoven: *Missa Solemnis* Gloria 127. ü. (G: mbIV = B: II), -4Q-es tercrokon hangnembe: Beethoven: op. 110. *Asz-dúr zgszon.* 1. t. 63—70. ü. Desz→E (tk. Fesz) [Desz: minI⁶ = Fesz: VI⁶], stb.; ill. ld. még Beethoven -4Q-es tercrokon hangnembe történő mbVI=I modulációit, pl. op. 61 *Hegedűverseny* 1. t. 28. ü., stb.

³¹ Először Asz→Fesz (E-nek írva) →Esz; másodszer Esz→Cesz→b hangnemi síkok, a tercrokon moduláció mindkétszer mollbeli VI⁶ = I⁶ átértelmezéssel.

ördögi oldalát ecseteli); Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/12. *Am leuchtende Sommermorgen* 17. ü. B: VI^mD = G: I – a VI^mD hangnemfoltta terebélyesedése (vissza g-mollon keresztül); stb.

Máskor egy közös hang a kapocs két egymással tercrokön viszonyban álló hangnemterület között: Haydn: *Abschiedslied* (F→C→Asz→f→F) a vokális szólam c-hangjára felfűzve; Weber: *Oberon* Nr. 13. Óceán-ária 142—146. ü. G-Esz, tartott g-re felfűzve; Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/15. *Aus alten Märchen* 24. ü.-től hirtelen -3Q-es váltás (E→G, h összekötő hanggal), stb.

6. Poláris kapcsolatok

A „poláris” terminus eredetileg a kvintkörön egymással szemben (6 előjegyzésnyi távolságra) elhelyezkedő, azaz azonos színezetű, tritonus távolságú alaphangokkal rendelkező akkordok kapcsolatát jelentette, később azonban – a minore-maggiore alfejezetben (V./2./1.) említett „Mischung”, és az azt követő tengelytonalitás³² állapotára való tekintettel – kitágult. A tágabb jelentés mindenfajta, alaphangjaikat tekintve egymástól tritonus távolságra fekvő akkordokból álló fordulatra vonatkozik. (Különböző színezetű akkordokat tartalmazó – Bárdos kifejezésével: ultrapoláris – fordulatokban a kvintkülönbség természetesen nem +/-6, hanem +/-3, vagy 9.) A funkciós keretekbe – akárcsak a tercrokön fordulatoknál – jelen esetben is többnyire a két dúr akkord közötti fordulatok egy része illeszkedik.

A funkciós zene „alanyi jogú” poláris fordulatai a nápolyi-V, a váltódomináns-moll(beli) VI, esetleg (mellékszubdomináns fordulatként, dúrban) a mellék nápolyi III-VImellékdomináns.³³ A bécsi klasszikában előfordulnak ugyan ezek a kapcsolatok, de a „polaritás” élet tompítja, hogy nem két alaphelyzetű harmónia áll egymás mellett, hanem legalább az egyikük fordítás, pl. nápolyi⁶-V⁽²⁾, VI-váltódomináns⁶, melléknápolyi III⁶-VI^mD², stb.

A romantikában eleinte ugyanezeket az akkordpárokat alkalmazzák, a funkciós keretek szétfeszítése irányába tartó út első állomása, hogy azonos fordítású (alaphelyzetű) harmóniákat egymás mellé téve kiemelt szerepet kap a basszus tritonus ugrása. Ilyen fordulatot találunk pl. Chopin: op. 28./20. *c-moll prelűd* 8. és 12. ütemeiben (moll: nápolyi alap-V⁷ 6-5-tel), sőt már a Haydn *Évszakok* Nr. 40. kórusos dalának végén is megjelenik a nevető refrénben, mint az unisono nápolyi hang [ra] és az V⁷ poláris kapcsolata (férfi-nő kontraszt?). Liszt *A-dúr zongoraversenyének* főtemája pedig az „I – mb VI – vD⁷ – 9^b-8-as késleltetésű V⁷” harmóniamenettel kezdődik.

³² Ezzel a már többször érintett fogalommal részletesebben a VI./2./3./a) alfejezetben foglalkozunk majd. Maga a kifejezés Lendvai Ernő terminusa.

³³ Elméleti lehetőségként létezik még a dúr hangnem VII^mD-IV kapcsolata is.

Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/9. dalában (*Das ist ein Flöten und Geigen*) a strófák utójátékaiban K2 lecsúszással szekvenciázva követi egymást egy B: V⁷-I majd egy d: vD⁷-V[#] fordulat, ahogy a B- és E-dúr akkord egymás mellé kerül, elsőre IV-VII^mD-nak hallatszik. Ugyanennek a ciklusnak a 16. dalában (*Die alten, bösen Lieder*, 49—50. ü.) VI és vD⁷ (az új hangnemben: nápolyi-V⁷) kerül egymás mellé, amikor a szöveg azt mondja: „Tudod, miért kell a koporsónak oly nagyak lennie? Mert el akarom sülyeszteni a szerelmemet és a fájdalmaimat.” A poláris fordulat a két érzelm kontrasztjára utal. Liszt: *h-moll szonátájának* 2. melléktemájában (159—162. ü.) már a különböző színezetű harmóniak közötti poláris kapcsolatot is megfigyelhetjük: e-moll és B-dúr akkordok ingáznak basszus-tritónusszal, mely az aktuális D-dúr szerint II-mbVI menetként értelmezhető, a mbVI – a tengelytonalitás felé mutatva – itt már egyértelműen S funkciót képvisel (domináns III⁶-re oldódik az inga végén), amivel feszegeti ugyan, de egyelőre nem töri át a funkcionalitás kereteit. Két moll akkord poláris kapcsolatát idézi Szelényi³⁴ Liszt *Hósi sirató* (*Héroïde funèbre*) c. szimfonikus költeményéből; a fordulat létrejöttét pedig a nápolyi hangnem mollbeli IV. és V. fokokkal megtámogatott kiterjesztésével magyarázza, maga a tonika (az eredeti hangnem /f-moll/ nápolyi akkordja) elíziósan kimarad, így kerül egymás mellé az f-moll és a cesz-moll (írva 'h-d-gesz') akkord.

A poláris hangnemkapcsolat lehet hangnemi dimenzióba emelt („meghatványozott”) poláris akkord, ezek az esetek azonban többnyire túlmennek a funkciók tonalitás határain, ezért később (V./3./3.) tárgyaljuk őket. Igencsak feszülő, de szét nem eső funkciók keretek között megközelíthető azonban a nápolyi akkord dominánsá történő átértelmezésével is, ez történik pl. Beethoven *Hegedűversenyének* (op. 61.) 3. tételében (a 73—77. és 77—81. ütemekben A→esz/disz→A, valamint az ezeknek megfelelő visszatérésbeli 247—251. és 251—255. ütemekben D→asz/gisz→D): A: I-nápolyi^{2, 6}₄, majd alap = esz/disz: V^{2, 6}₄, V[#]-I-III^mD⁷-VI^b (vendég mollS) = A: II-V⁷-I – a poláris mollba történő kilendülés-visszatérés mindössze öt ütem alatt játszódik le. (Azaz rövid időre tk. az ultranápolyi akkord vált tonikává. – FÜGGELÉK 22. kottapélda)

Más, a tengelyrendszer felé vezető, a funkciók korlátokat mégsem áttörő úton jut el a poláris hangnembe Weber a *Freischütz* Nr. 10. fináléjában (Farkasszakadék-jelenet, 143—153. ütem). A korábbi c-, g-, és d-mollok után a jelenet 143. ütemétől már a-mollban járunk. A tonika után vendég mollS VI⁶ = Esz: II⁶, azaz a már tárgyalt -4Q-es moll tercron fordulattal modulál, a funkciók azonban mindvégig „stimmelnek”, ebből következik, hogy a-moll és Esz-dúr is tonika. Kaspar Maxra vár, az Esz-dúr Max hangneme, mire elérjük az új tonikát, Max meg is érkezik a bűvös golyók kiöntéséhez. [23]

³⁴ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965, 41.

3. Akkord- és hangnemkapcsolatok a funkciós viszonyok felfüggesztésével

1. Az akkordhelyettesítésnek a funkciós keretekbe bele nem férő esetei

Az akkordhelyettesítésnek léteznek a mozarti tizenhatfokú rendszer funkciós tonalitásán túlmutató típusai is. Ide tartoznak bizonyos tercrokon terchelyettesítés fajták, valamint a poláris, és a közös tercű akkorddal történő helyettesítések. A már említett Lendvai-idézetre³⁵ utalva megjegyezzük, hogy ezek még erőteljesebb hatást gyakorolnak a hallgatóra a funkciós tonalitástól való elszakadás miatt. Álljon itt egy-egy példa mindegyikre: Wolf: *Spanyol daloskönyv II/11. Herz verzage nicht geschwind* 5—8. ütemeinek akkordmenete: e-moll: I⁶-Sza⁶ (mélyített VII⁶) -II⁷-V⁷-I. A – tonikával ultratercrokon kapcsolatban álló – vendég ultranápolyi akkord helyett egy funkciós változatban minden bizonnyal nápolyi alap (Tá-dúr) állna, vagyis -4Q-es tercrokon helyettesítés történt (F-dúr helyett Desz⁶ – a furcsa hangzást képet feltételezhetően a szöveg indokolja: „szív, ne csüggedj [oly] gyorsan, [hisz] az asszonyok már csak asszonyok”, azaz hamiskásak, akárcsak az F helyetti Desz ebben a környezetben). [24]

Verdi *Requiem*-jében a *Sequentia* 17. versszakának vége után („Gere curam mei finis”) egy szokatlan álzárattal tér vissza az 1. strófa (*Dies irae*): az e-moll zárlatban a záró tonika helyett annak -3Q-es terchelyettesítése, egy g-moll akkord szólal meg (egyben -3Q-es moll tercrokon hangnemváltás történik). [25]

Bruckner a *6. szimfónia* voltaképpen f-fríg 2. tételének elején úgy modulál b-mollból c-be, majd onnan d-be, hogy a 7. és 9. (valamint a visszatérésben nekik megfelelő) ütemekben a paralel dúrok zárlati tonikája helyett a poláris helyettesítő akkord szólal meg, majd ez az új hangnem V. fokaként funkcionál: a 6. ütemben b-mollból a paralel Desz-dúrba vált, majd Desz: IV-(basszus nélküli) I⁶₄-V után I helyett G-dúr akkord (= c: V[#]) következik. A 8. ütemben a paralel Esz-dúrba érkezik, ahol ugyanígy jár el. [26]

Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*-jának utolsó témaindulásakor (100. ü.) az ezúttal E-dúr szerint értelmezhető jól ismert dallam alatt színező mellékdominánsok, egy Cisz-domináns⁴₃ és egy enharmonikusan írt Aisz-domináns⁷ váltakozik. A 103. ütemben azonban F-dúr felé kanyarodik a tonalitás: mind a dallam, mind pedig az F-dúr V⁶₅ harmóniája ezt támasztja alá. Amikor azonban a 104. ütemben az V⁶₅-nek oldódnia kellene, az F-dúr akkord helyett a vele közös tercű fisz-moll szólal meg (ami az előtte álló C⁶₅-tel +3Q-es poláris viszonyban van), majd ennek segítségével térünk vissza E-dúrba (E: II-VII⁶₅-V¹³-N7-es V⁹-I) [27]

³⁵ Ld. e fejezet 17. lábjegyzetében.

2. Tercrokon kapcsolások

a) Dúr-, moll-, és ultratercrokon akkordfordulatok, hangnemkapcsolatok

A klasszikus funkciós kereteket túllépő azonos színezetű harmóniakat tartalmazó tercrokon kapcsolatok többsége a moll tercrokon fordulatok közül kerül ki; ritkábban azonban dúr akkordok, ill. hangnemterületek között is előfordulhat a klasszikus funkciós viszonyokat felfüggesztő terckapcsolat.

Mivel a klasszicista harmóniai praxis szembeállított tonikái és dominánsai helyett a romantikus zene harmóniai gyakorlata egyre inkább a tercrokonságnak kezd előjogot biztosítani, a tengelyrendszer felé vezető úton gyakran előfordul, hogy a S és a D funkciót nem a IV ill. az V. fok képviseli legerőteljesebben, hanem (a T-hoz képesti feszültséget fokozandó) a S-t annak felső K3-rokona, a D-t pedig annak alsó K3-rokona helyettesíti; így a három funkció bővített hármas kapcsolatba kerül egymással, azaz az I. fokhoz viszonyítva mind a S, mind a D 4Q távolságú tercrokon harmónia.³⁶

Ilyen, már lényegében a tengelyrendszert idéző funkcióviszonyokat találunk az *Otello* 3. felvonásának zárásában: a c-(hol moll, hol dúr) tonikával Asz- (S) és enharmonikusan lejegyzett, hangzó E-dúr (D) akkord ingázik. [28]

A funkcionalitásból kilépő dúr tercrokon fordulatok sok esetben a misztikum, a félelmetesség, borzongás kifejezését szolgálják. Az iménti példa is ide sorolható, a 3. felvonás végére Otellón úrrá lesz a kétségbeesés, vad haraggal ront rá Desdemónára, mindenkit elzavar, majd maga is összeesik. Már a koraromantika is kihasználja ezt a hatást: Weber a *Freischütz* Farkasszakadék-jelenetében kétszer is ehhez az eszközhöz folyamodik: a 179—180. ütemekben C-Asz -4Q-es fordulat festi az éjféli erdő félelmetességét (Max: „Elkorhadt odvas ágak nyúlnak felém...”) [23]; a 210—211. ütemekben pedig G-E +3Q-es fordulat szólal meg, amikor Max halálra rémül, mert megjelenik neki anyja szelleme. [29] Ez utóbbi eset már részben a moll tercrokonság témakörébe tartozik, hiszen a +3Q-es dúr tercrokon akkordfordulat moll tercrokon hangnemváltást hoz magával (c→a).

³⁶ Már említettem, hogy a terc-ingák inkább felfüggesztik, mint túlfeszítik a klasszikus funkciós viszonyokat, a tengelyszerű funkciós viszonyok létrejöttét viszont elősegíthetik. Fontos megjegyeznünk, hogy a kettő messze nem azonos. Hogy az 1860-70 körül éledező tengelyrendszer a bécsi klasszikában még nem élt, akkordkapcsolási szinten bizonyítja pl. a mollbeli VI. fok, amely a bécsi klasszikában ugyanúgy egyértelműen tonikai funkciót képvisel, mint a T-től K3-nyire lévő dúr VI; vagy a tritonus távolságú nappolyi akkord és az V. fok ellentétes funkcióviszonya; sőt még Verdi *Aidájában* (1871) is találunk bizonyíték értékű harmóniamenetet: a Rabszolgák táncában (2. felv.) a 8. ütem zárlatának ultranappolyi akkordja egyértelműen S funkciójú, noha tritonus távolságra van a T-től. Hangnem-viszonylatok szintjén bizonyíték értékű egyrészt az, hogy a moll szonátatételek T_p-hangnemű 2. témacsoportját D-ként érzékeljük; valamint az is, hogy a bécsi klasszika uralkodó T-D rokonságának elhagyása eleinte különféle típusú terc-viszonyok használatával történt (pl. Beethoven terc-távolságú modulációi még hol K3-re, hol N3-re vannak /pl. op. 53. *C-dúr* (Waldstein) zgszon. 1. t. visszatérés C→A, expozíció C→E, vagy *Egmont-nyitány* f→Desz, stb./).

A terchelyettesítés tercrokon akkorddal történő változatainak ismertetésekor már utaltam azokra az esetekre, amelyekben a darab (tétel) tonális szerkezetét alapvetően nem befolyásolva, mintegy színezésképpen lendülünk ki néhány pillanatra a tercrokon hangnemek valamelyikébe, egy-egy motívum (rendszerint szekvenciális) megismétlésével, áthelyezésével. A már említett Grieg-példán³⁷ szemléltetett, a mozarti rendszer funkciós alapjait nélkülöző, pusztán kolorisztikus tercrtávolságú szembeállítás már Beethovennél is előfordul: pl. az op. 33. 7 *bagatell* 3. darabjában, ahol az első periódus elő- és utótagjának ellentéte a különböző hangnemi szinteken történő megjelenésre épül (az F-dúr zenei anyag D-dúrba történő áthelyeződése, 3Q-es világosodás). [30] Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/5. *Helft mir, ihr Schwestern* 41. ütemétől a B-dúrból (szekvenciásan) hirtelen Gesz-dúrba kerülünk, amikor a lánypajtásaitól való elválás fájdalma tör a házasodni készülő lányra (4Q-es sötétedés), amikor ismét a házasság öröme kerekedik felül gondolataiban, visszaáll a B-dúr hangnem (43—44. ütem). [31] A *Tannhäuser* nyitányában rövid szakaszon belül mindkét irányú tercrokon kilengést megtaláljuk: a Vénusz-barlangot idéző rész elején, a 98. és a 110. ütem között a Cisz- és a C-dúr váltakozik az E-dúr alaphangnemmel (általában szintén motívumok szekvenciaszerű áthelyezésével). Funkcionalitást itt már végképp nem érzékelünk, csak a színpadszerű kivilágosodást-elsötétülést. [32]

A tengelyrendszer felé mutató hangnemi elrendezés ciklikus művek tételeinek viszonylatában is lehetséges, így épül fel pl. Brahms szimfóniái közül az op. 68. 1. *c-moll* (c-E-Asz-C hangnemrend), az op. 73. 2. *D-dúr* (D-H-G-D) és az op. 98. 4. *e-moll* (e-E-C-E).

A moll akkordok/hangnemek közötti tercrokonság jóval ritkább, ezért erőteljesebb hatású is. Előfordulási gyakoriságuk a következő „rangsort” mutatja: a legfrekvenciáltabb a funkciós keretekbe is illeszkedni képes -4Q-es fordulat, viszonylag gyakori még a -3Q-es is (valószínűleg a romantika hangulatvilágához van köze annak, hogy a sötétedést érzéktető fordulatok fordulnak elő sűrűbben), ez után következik a +4Q-es, legritkábban pedig a +3Q-es fordulat bukkan fel.

A moll tercrokon fordulatok szinte mindig lemondást, letargikus hangulatot sugallnak. A -4Q-es változatokból már bemutattunk néhányat a funkciós kereteket megtartó tercrokon fordulatokkal foglalkozó részben (V./2./5.), ez a fordulattípus azonban megjelenhet a funkciós viszonyok felfüggesztésével is, ilyen körülmények között fordul elő pl. a Schubert: *Der Wegweiser* visszatérés előtti ütemeiben (op. 89. *Winterreise*/20. – 36—37. ü.): a h-mollból g-mollba történő moduláció egész egyszerűen egy h-g -4Q-es tercrokon fordulattal megy végbe. A dal Schubert egyik legtragikusabb vándordala, az ’útjelző’ olyan utat mutat a vándor számára, melyről nincs visszatérés, a hangulatot a teljes reménytelenség uralja. [33] Csupa plagális lépés között két -3Q-es moll

³⁷ Grieg: op. 25./2. *Ein Schwan* 26—27. ütem – ld. 97. oldal.

tercrokon fordulat is megjelenik Liszt: *Saatengrün* c. férfikarának első 8. ütemében: A-cisz-e-h-d-F-C – a szövegileg nem indokolt³⁸ letargikus hangulat igen nagy kontrasztot képez a darab 2. felével. [34] A ritkább, világosodó moll tercrokon fordulatok egyikét találjuk Haydn: *Betrachtung des Todes* c. tercettjének 22—23. ütemeiben. Érdekes, hogy moll tercrokon fordulatok esetében a „matematikailag” világosodó fordulatok sem hordoznak pozitív érzelmi tartalmakat. Haydn Gellert filozofikus költeményére készült művében sem: ha közvetlenül nem is lehangoló, de mindenképp egy bizonyos távolságból szemlélődő, meditatív magatartást sugall az 'a-cisz' harmóniafordulat, mely egyben a váratlan, Schubertet előlegező C→cisz modulációt is jelent³⁹ (a közös tercű kapcsolatról ld. később). [35]

A moll tercrokon hangnemkapcsolatokra még inkább érvényes, hogy a legerőteljesebb hatást akkor gyakorolják a hallgatóra, ha közvetlenül kerülnek egymás mellé a terc távolságú hangnemterületek. Ez történhet enharmonikus modulációval, mint pl. Wolf: *6 Geistliche Lieder/V. Ergebung* 22—28. ütemeinek disz: $IVsz^7 = h: IIIsz^4_3 -4Q$ -es tercrokon modulációja; vagy a +3Q-es modulációk Schubert: *Asz-dúr miséjének* Credójában: a „vivos et mortuos, cujus regni non erit finis” szövegrészre négy enharmonikus moduláció is esik, ebből kettő moll tercrokon hangnemeket köt össze: először Desz: $V^7 = c: b\acute{o}^6_5$, utána $c: b\acute{o}^6_5/7 = VImD^2$, majd c: IVmD⁷ = a: b⁶₅, a c-mollból kromatikus modulációval d-moll lesz (nápolyi domináns⁶₅ = b⁶₅), majd ismét IVmD⁷ = b⁶₅ (d→h), végül h-mollból szűk szeptimek kromatikus modulációjával C-dúrba érkezünk ($Vsz^7 = IVsz^7$). [36] A hatás azonban jobban érvényesül, ha direkt tercrokon fordulattal történik a moduláció, mint pl. Schubert: op. 23./1. *Die Liebe hat gelogen* c. dalában, ahol a fájdalom csúcspontján -3Q-es, modulációként is működő tercrokon fordulattal térünk vissza az eredeti hangnembe (13. ü.: a: vendég molls $VI^6 = c: IV^6$) [37]. A legdrámaibb benyomást a moduláció nélkül, pusztán a tercrokon akkordfordulattal történő hangnemváltás kelti, erre példa a Wolf: *6 Geistliche Lieder/IV. Letzte Bitte* 4—5. ütemének -3Q-es 'esz→fisz' (tk. gesz), majd 6—7. ütemének 'fisz-a' fordulata, melyek egyben hangnemváltást is jelentenek. A kétszeres süllyedést itt is a szöveg indokolja: „Mint egy halálos sebet kapott harcos, aki elvesztette az utat, halálosan gyengén ingok, és nem tudok tovább menni az életből.”[38]

A tercrokonság legfunkcióatlanabb változata az ultratercrokonság, amelyben – amint azt a 98. oldal ábrája is mutatja – igen távoli (+/-6, ill. +/-5/7Q-nyire elhelyezkedő), egyetlen közös hangot

³⁸ Az Uhland versét indító felsorolás: „Zöld vetés, ibolyaillat, pacsirtatrilla, rigófütty, eső napsütéssel, enyhe szellő” csupa pozitív fogalmat tartalmaz, ehhez társul a -3Q-es moll tercrokon fordulatok igen lehangoló zenei kifejezőeszköze, mely látszólag ellentmond a szöveg hangulatának – vagy pontosan arról van szó, hogy belül teljesen mást érez, mint amit kifelé mutat?

³⁹ A darab szövege: „Az ifjú végtelen kort vágyik megérni,/A férfi még sok év kincsét akarja felélteni,/Az aggastyán, hogy még egy nyarat kap, remél,/De mind téved, ha úgy félti életét, hogy közben nem él.”

sem tartalmazó, különböző színezetű, azaz egymástól minden tekintetben elütő (terctávolságú) akkordok kapcsolódnak egymáshoz, pontosabban kerülnek egymás mellé. Vokális művekben szinte mindig valamilyen távoli dolog (személy, tárgy, esemény), vagy valamifajta elidegenedés, esetleg számunkra felfoghatatlan fogalmak ábrázolására használják a zeneszerzők.⁴⁰ A Schubert D. 950 *Esz-dúr mise* Sanctus tételében is ilyesmiről: az emberi elme felfogóképességének határait messze túllépő isteni minőség ábrázolásáról van szó. A tétel felépítése: 1—8. ütem „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth”; 9—12. ütem „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 13—17. ütem ismét „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth”; 18—24. ütem ismét „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 25—86. ütem „Osanna...” (szövegismétlésekkel). A hármasklamáció (az *Asz-dúr mise* Sanctusával ellentétben – erről később) itt egymás mellé kerül, nem választják el őket zenekari ütemek, így a N3-es distanciakör 20 helyett már 7 ütem alatt bezárul: Esz-h(cesz)-g-esz – az első +5/-7Q-es ultratercokon fordulatot két -4Q-es moll tercokon fordulat követi. Mind a kétszer ezzel az akkordsorral szólal meg az akklamáció, az utánuk következő „Pleni sunt”-részek azonban már különböznek: első ízben Esz-esz-Esz maggiore-minore váltásról, másodsor pedig Esz-b-Esz hangnemek közötti oda-vissza modulációról van szó. Az „Osanna” ezúttal egy Esz-dúr alaphangnemű fuga (az *Asz-dúr mise* „Osanna”-szakaszában a nőikar-férfikar váltakozására támaszkodó *cori spezzati* technika dominál), mely természetszerűleg terjedelmesebb és több hangnemet érint. [39]

Liszt hangszeres művekben is előszeretettel alkalmazza ezt a kapcsolatot, pl. az *II penserosó*ban is egy ultratercokon fordulattal tér vissza az alaphangnembe (31—32. ütem F-cisz⁶ váltás); az *Aux cyprès de la Villa d'Este I.* 175—191. ütemeiben pedig halmozza az ultratercokon fordulatokat, ráadásul a G⁶-b – F⁶-asz – Esz⁶-fisz szekvenciás menet kétszer hangzik el (oktáv-különbséggel). A G-dúr szakaszba beékelődő ütemek lebegő tonalitása (mindkétszer) D-dúron keresztül érkezik ismét biztos talajra. [40] Az ultratercokon fordulatok tonális környezetbe illeszkedő változatának tűnik első pillantásra az *A-dúr zongoraverseny* 21—27. ütemeinek kivonata:

⁴⁰ A 16. századi hármashangzat-atonalításban (leginkább Gesualdo madrigáljaiban) pl. csaknem mindig a halállal kapcsolatban bukkan fel, ld. pl. a *Moro lasso* (VI. kötet/15. madrigál) mottó-motívumát (először $\overline{\text{Cisz-a}^6}$ -H-G⁶, majd $\overline{\text{Fisz-d}^6}$ -E-C⁶), vagy a darab végét: B- $\overline{\text{c}^6}$ -E-A. A fordulat még Wagnernél is megjelenik halál-szimbólumként, ld. a *Tristan und Isolde* Todes-Motívjának $\overline{\text{A-f}^6}$ kapcsolatát.

A: VI II^{6b} (V^{b}) V^{9b} V^{7} V^{7} $\text{V}^{\text{9b-7}}$ (III^{6}) I

fiA B

ULTRATERCROKON (-5Q)
FORDULAT

Igaz, hogy az ultratercrokon fordulatok sokszor (a könnyebb olvashatóság kedvéért) szűkített kvart távolságú akkordokként kerülnek lejegyzésre (pl. Schubert: Esz-dúr mise/Sanctus elején is), itt azonban az egyértelmű funkciós háttér miatt (VI-nápolyi⁶-V^{9b}₇-I) a hangzásélmény első pillanatra hiába ultratercrokon, az írásmód nem a komponista önkényének eredménye, hanem ortografikus kérdés; másrészt a felső szólam oldódása miatt a hallgató füle a fordulatot -4Q-es moll tercrokonná minősíti át (VI. fok és 6-5-ös késleltetésű mollbeli IV).

Az ultratercrokon hangnemrokonságok azon típusa, amelyben egy dúr és a nála K3-cel magasabb alaphangú moll hangnem találkozik, a genusok viszonyának szempontjából tk. megegyezik a poláris hangnemkapcsolattal (= 6 előjegyzés különbség). Az alaphangok azért vannak terctávolságra (és nem tritonusra), mert a két azonos jellegű poláris hangnem egyike helyett annak paralel hangneme szerepel. Ez magyarázza, hogy ez a rokonság miért tűnik legalább olyan távolinak, mint a poláris viszony. A másik típusban (dúr és a nála N3-cel mélyebb moll kapcsolata) +/- 5 vagy 7 kvint a távolság. Mindkét változatra érvényes, hogy amennyiben közbülső, „segéd-” hangnemmél érjük el, a távolság ellenére nem feltétlenül kelt furcsa, idegen érzetet (pl. Haydn: *Teremtés* Nr. 3. Uriel áriája és kórus 47—53. ütemek: -7Q esés, de két lépcsőben, **E**→**a**→**c**); vagy az Esz-dúr alaphangnemű Nr. 28. Tercett, melynek középrésze (szövegfestési okokból) érinti a cesz-mollt (-7Q), de szintén nem közvetlenül vált át: **Esz**-**B**-esz [„amint elfordítod tőlük arcodat”] – **Gesz** [„hirtelen rémület lesz úrrá rajtuk”] – **cesz** [„porrá lesznek, te veszed el lélegzetüket”] – **Gesz-esz** [„...ismét hagyod áramolni lélegzetüket”] – **Esz** [/visszatérés/ „...visszatér az élet...”). Amennyiben közvetlenül egymás melletti hangnemterületek állnak ultratercrokon viszonyban, a hatás drámai: a *Teremtés*ben ezt a megoldást is megtaláljuk: a Nr. 25. ária (Uriel) 33—51. ütemeiben kétszer elhangzó e-moll⁶₅-alap szekvencia tonikája után következő bő⁶₅ először (basszusának felemelésével)

G-dúrba vezet, másodszer azonban enharmonikusan Asz-dúr IIIImD⁷-évé értelmeződik át (-5/+7Q). Az – ismét csak a szöveggel magyarázható⁴¹ – effektus megdöbbenő voltát fokozza a mellékdomináns akkord álzárlatos oldása (IV. fokra). [41] Az ultratercrokon hangnemkapcsolat 19. századi példajaként Schubert op. 13./3. *Der Alpenjäger* c. dalát említjük, melynek 3. versszakában (amikor a vadász szeme előtt váratlanul egy „kedves kép” bukkan fel) hirtelen f→D, ezúttal +6Q-es ultratercrokon hangnembe vezető (enharmonikus) moduláció történik: f: VII⁴₃ = D: VIIsz². Az abszolút megközelítés felől az énekszólam hangjainak ’desz’ = ’cisz’, a relatív terminusokkal pedig fá = ti átértelmeződése írható le – ami a már említett tulajdonképpeni „poláris” távolság bizonyítéka. [42]

b) Hosszabb tercrokon akkordmenetek; hangnemek tercrokon emelkedése-süllyedése

Schubert: D. 754 *Heliopolis II.* c. dalában a 39—47. ütemek domináns⁶₅-mixtúrái után egy tercenként ereszkedő akkordmenet következik, a tercrokon, paralel, majd ultratercrokon fordulatok C-dúrtól G-dúrig (az aktuális dominánsig) süllyednek. [43]

Előfordul, hogy tercrokon hangnemek többszörös egymásutánját alkalmazza a szerző. Schubert: op. 24./1. *Gruppe aus dem Tartarus* c. dalának vonatkozó részeit (11—20. ü.) a szekundonként történő emelkedéssel foglalkozó V./3./6. alfejezetben elemezzük. A *Der Wegweiser*-ben (op. 89. *Winterreise*/20.) hangulatfestésként moll tercrokon hangnemlánc szerepel. Ez a ciklus egyik olyan dala, amelyben a teljes reménytelenség uralkodik, már említettük a 36—37. ütem -4Q-es moll tercrokon fordulatát, azonban az 57—68. ütemek között a totális csüggedtség ábrázolásaként a -3Q-es moll tercrokon hangnemváltás kétszer játszódik le (szűkített szeptimek kromatikus és enharmonikus átértelmezésével), majd a második után tercáthidalás nélkül, VIImD⁷ = vD⁷ poláris modulációval visszaérkezünk a kiinduló hangnembe: g→b→desz=cisz→g. [44] Végül álljon itt egy Grieg-példa, az op. 25./1. *Spielmannslied* 9—25. üteme, ahol (miután a D-dúr alaphangnem első motívuma is szekvenciásan áthelyeződött a -4Q-es B-dúrba, majd az minoréba váltott), az egymás után következő b-, cisz-, e-, és g-moll hangnemek (tk. -3Q-es moll tercrokon hangnemváltások) mindannyiszor +5/-7Q-es ultratercrokon fordulattal kapcsolódnak egymáshoz. A tengelyrendszer kiépülése felé vezető út fontos mérföldkövei ezek a distanciális szekvenciák, melyekben a motívum (jelen esetben I-V⁶-nápolyi domináns⁴₃-ImD-I-V⁶) áthelyeződései egy terc híján zárják a hangnemkört. A g-moll I. fokhoz egy +4Q-es tercrokon h-moll I⁶₄ kapcsolódik, ami visszavezet a D/d-dúr/moll alaphangnembe. A +4Q-es tercrokon váltást leszámítva tehát – ismét

⁴¹ A szöveg a teremtés koronáját, az embert jellemzi, a moduláció (+ álzárlat) a legfontosabb – a keresztény vallások szerint az állattól megkülönböztető – tulajdonság említésének pillanatában következik be: „és a fényes tekintetből sugárzik a lélek, a Teremtő lehelete és képmása”.

csak a szöveg hangulatának megfelelően⁴² – a sötétedés iránya dominál a dalban: D→B→b→cisz (tk. desz)→e→g→D/d. [45]

3. Poláris kapcsolatok

Amennyiben az egymáshoz kapcsolódó tritonus távolságú harmóniak nem az V./2./6. részben említett típusok⁴³ közül kerülnek ki, a mozarti tonalitás elveivel tökéletesen ellentétes törekvést képviselnek: ti. az oktáv aszimmetrikus (a tonális centrumhang lokalizálása miatti T5+T4) felosztása helyett annak distanciális, azaz egyenlő részekre történő divízióját. A distanciális jelenségek⁴⁴ megjelenése a funkciós tonalitás elhagyását vonja maga után, és egyenesen a tengelytonalitás⁴⁵ állapotába vezet. Az olyan akkordfordulatok, mint pl. a Wolf: *6 Geistliche Lieder* /VI. *Erhebung* 7. ütemében található Asz-D kapcsolat, a „funkciós füllel” közelítő hallgató teljes döbbenetét váltják ki,⁴⁶ a D-dúr akkord ugyanis Asz-dúrban „értelmezhetetlen”, azonnal G-be visz, tehát az eredeti tonális talajt kihúzza a lábunk alól. [47 a) és b)] Magát a megdöbbenést fejezi ki a poláris fordulat a *Falstaff* 1. felvonásának második részében, amikor a hölgyek rájönnek, hogy a lovag mindkettőjükénél ugyanazzal a levéllel próbálkozik, csak a megszólítás más („Qua Meg, là Alice.”). [46] Schubert: *Frühlingssehnsucht* (*Schwanengesang*/3.) c. dala a moll hangnemek közötti poláris viszonyra szolgál példával. A költőt a természet szépsége veszi körül, de ő lehangolt, mert csak kedvese képes „felszabadítani a tavaszt a keblében”. A Rellstab-vers öt strófája közül az első négy végén melankolikus kérdés szerepel, ezek az ütemek hangnemileg kiemelkednek a környező zenei anyagból: a dal alaphangneme B-dúr, de a versszakok végére d-mollba hajlik. Ebből a d-mollból kerülünk mindannyiszor a poláris asz-mollba (nápolyi⁶₅ = V⁶₅), majd a következő versszak indulása előtt egy rövid utójátékkal vissza B-dúrba. [48]

A *Borisz Godunov* két jelenete is a polaritásra épül. Az egyik a 2. felvonás végi óra-jelenet, melyben a cár lelkiismeretfurdalása miatt kínlódik: „a vád és átok a fülben dörömböl, mint a kalapács...”. Az óra ketyegéséből kiinduló, fokozatosan felépített, egyre kínzóbb belső dörömbölés zenei kifejezése egy a↔disz tritonus-ingával indul, végső állapotát tekintve azonban a h↔f pólusok képezik az alapját:

⁴² „Hej! Ismered-e az énekszót és a borzongást,/gátat vethetsz-e a gyönyörteljes vágnak, mely azt sejteti,/hogy tágas termekbe és csarnokokba követ téged?/Engem a mélység szörnye tanított; ő volt, ki Istentől elűzött;/De mert mesterévé váltam, a testvér szeretetivé lett.”

⁴³ Nápolyi-V, váltódomináns-VI, stb.

⁴⁴ Mindezekről részletesen a VI./2./3. fejezetben lesz szó.

⁴⁵ Ld. előző lábjegyzet

⁴⁶ Ráadásul rövid szakaszon belül ez már a második kontranápolyi hangnembe váltó fordulat: alig egy ütemmel előbb a-moll vikariáló szextes V⁷-e értelmeződik át enharmonikusan Asz-dúr bőkvintes bő⁶₅-jévé. A 180-fokos fordulatok a szövegben feszülő ellentétek hangzásbéli leképeződései: „Engedd betörni a hullámverést [...] csak egy szót mondhatsz, akkor lecsendesül a mélység”.

The image shows a handwritten musical score on four staves. The first staff is a treble clef, and the others are bass clefs. The score is divided into four numbered sections: 1, 2, 3, and 4. Section 1 has a circled '1' above it. Section 2 has a circled '2' above it. Section 3 has a circled '3' above it and contains the handwritten text 'din-fia' and 'a-c'. Section 4 has a circled '4' above it. Below the staves, there are several chord diagrams and annotations. One diagram shows a bass clef with notes Bb, G, and C, with a circled 'C' below it. Another diagram shows a bass clef with notes Bb, G, and C, with a circled 'C' below it. A third diagram shows a bass clef with notes A and D, with a circled 'a-dia' below it. A fourth diagram shows a bass clef with notes G and F, with a circled 'a-f' below it. There are also some other annotations like 'bbg -> C' and 'bbg -> dia'.

① + ② + ③ + ④ réteg együtt:

The image shows a handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: G#m (circled), D#m (circled), and Bbm (circled). Below the staff, there are two chord diagrams: a G7 chord and an F7 chord, both with a circled '7' below them. A bracket connects the G7 and F7 chords.

A másik polarításra alapuló rész a prolog második képe, a koronázási jelenet. Ebben a harangozás 'c' orgonapont fölötti D- és Asz-domináns⁷ (azaz D² és Asz⁶₅) fordulata képezi az alapot. A poláris viszony itt valószínűleg a visszás helyzet⁴⁷ érzékeltetésének eszközeként funkcionál. A kórus Boriszt dicsőítő énekében a poláris váltásra épülő szekvencia miatt a(z eredetileg modális) dallam hangkészlete egészhangú skálává torzul. Dúr-moll, funkciós tonalitásnak itt már nyoma sincs. [49 a) és b)]

Amint azt már említettük, a tengelytonalitáshoz való közeledés eredményeképpen a tritonus távolságú, különböző jellegű hangnemek is poláris viszony érzetét kelthetik. A Beethoven op. 90. *e-moll zongoraszonáta* 1. tétel 88—93. ütemeiben a-mollból először Esz-dúrba érkezünk, majd ez színeződik át a tulajdonképpeni poláris hangnemmé: a: VII⁷ = Esz: VIIsz⁶₅-V²-I⁶, majd minore. Cornelius: op. 3./5. *Treue c.* dalának 3. versszakában a nápolyi hangnemből annak poláris molljába

⁴⁷ A koronázást politikai színjáték előzte meg: az előző képen a novogyevicsi kolostorba visszavonult Borisz úgy tesz, mintha nem akarná elfogadni a koronát, „kéreti magát”: Scselkalov bojár megindító beszédet mond, a zarándokkórus dicsőítő éneket zeng, a szituációból mit sem értő nép pedig a rendőrbiztos korbácsütései alatt szorgalmasan könyörög.

vezető moduláció (Asz→d) történik, amikor a szöveg az álmokban kifejezett vágyak és a valóság közti ellentétre utal.⁴⁸ [50] A különböző színezetű poláris hangnemek legismertebb példája azonban Bartók egyfelvonásosa, *A kékszakállú herceg vára*, melyben a C-dúr és a fisz-moll (valójába fisz-lá-pentaton) poláris viszonya plasztikusan ábrázolja a fény és a sötétség ellentétét (miközben az addigra már teljességében kialakult tengelyrendszerben mindkettő tonikai funkciót képvisel).

4. A közös tercú kapcsolás

Közös tercú viszonyban két különböző színezetű (legalább tercüket tekintve eltérő) akkord állhat. Az elméleti lehetőségek száma a két K3-es és a két N3-es hármashangzat kombinációival is mindössze kettő: m-D, sz-B (a többi esetben nemcsak a terc, hanem még egy hang közös); azonban – mivel hangnemi viszonylatban ezek közül csak a két T5-es változat létezik – szinte kizárólag ez a változat terjedt el. Közös tercú rokonságban tehát egy dúr akkord/hangnem és a nála kis szekunddal, pontosabban bővített prímmel magasabb alaphangú moll akkord/hangnem állhat. Sok esetben ott található köztük egy összekötő kapocsként szolgáló bővített akkord, mely mindkettőhöz két közös hanggal kötődik. Elterjedését a zenetudomány Schubert nevéhez köti.

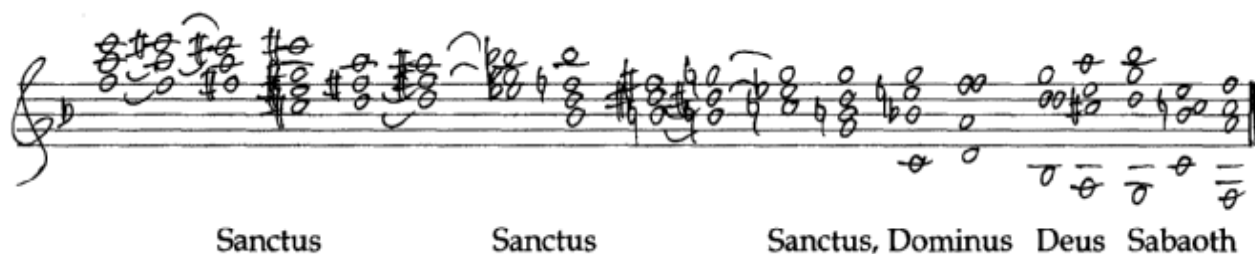
Érdemes megkülönböztetni a valódi és az „ál” közös tercú kapcsolatot: utóbbi esetében a mollosított nápolyi enharmonikus cseréjéről van szó. A mollosított nápolyi akkord ill. hangnem tárgyalásakor (91—92. o.) már említettük Schubert D. 956 *C-dúr vonósötösének* 2. tételét, melynek hangnemi szerkezete (E→f→E) első pillantásra némileg megtévesztő lehet, azonban a tüzetesebb vizsgálat fényt derít arra, hogy valójában nem közös tercú, hanem nápolyi moll hangnemkapcsolatról van szó: a coda E-dúr I-mbVI-mollosított nápolyi (alap)-bö₅⁶-I₄⁶-V⁷-I (az aláhúzott akkordpár akár f-moll I-V⁷-nek is hathat) menete világít rá a teljes tétel hangnemi szerkezetére. Az f-moll akkord (és ezáltal a középrész hangnemeként megjelenő f-moll is) ebben az esetben (a 'mbVI-nápolyi' kadenciális megközelítés miatt) egyértelműen mollosított nápolyi, nem pedig a távoli közös tercú hangnem: ugyanazt a sötétedést halljuk, mint a D. 810 *d-moll* („*A halál és a lányka*”) *vonósnégyes* 1. tételének végén, azzal a különbséggel, hogy ott fel sem merül a közös tercú kapcsolat lehetősége, mert a kiinduló hangnem is moll: d: I-VI-mollosított nápolyi⁶- bö₅⁶-I₄⁶-V⁷-I (az aláhúzott akkordok kiragadva esz-moll I⁶-V⁷-kitérésnek tűnhetnek).

Az *Esz-dúr mise* Gloriájának 33—45. ütemei azonban szinte didaktikus példáját adják a valódi közös tercú akkordkapcsolatnak, noha a két akkord nem közvetlenül egymás mellett szerepel. Az „Adoramus te” és a „Benedicimus te” frázisok majdnem pontosan egymás minore-maggiore megfelelői, mindkettő VI. fokon indul, tehát a fráziskezdő harmóniák állnak egymással közös tercú

⁴⁸ „[...] Emléked az álmokban él tovább; álmok, melyek arcodat megdicősülve mutatják nekem, és azt mondják, hogy örökké az enyém vagy [...]”

viszonyban, és pontosan az unisono közös terc (’f’) indítja mindkettőt, megteremtve ez által a szerves kapcsolatot közöttük (tehát tk. a moll és a dúr VI. fok tonikalizációja történik) [51].

Amennyiben a két harmónia közvetlenül, vagy majdnem közvetlenül (pl. egy bővített hármas segítségével) kapcsolódik egymáshoz, a legfunkcióatlanabb akkordkötéssel állunk szemben. Mivel egy dúr akkord és a fél hanggal föllette lévő moll akkord kapcsolata semmiféle tonálisba nem illeszkedhet (még alterált akkordként sem), ez az egyik legmeghökkenőbb, a funkciós viszonyok teljes felfüggesztését eredményező fordulat; hatása egészen különleges, lebegő, „földöntúli”. Valószínűleg pontosan ezért választotta Schubert az *Asz-dúr mise* Sanctusának komponálásakor is.⁴⁹ Az *Asz-dúr mise* Sanctusának felépítése: 1—20. ütem: „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth” (egyszer hangzik el); 21—29. ütem: „Pleni sunt...” (szövegismétléssel); 30—58. ütem: „Osanna...” (szövegismétléssel). Az első szakaszban a közös tercű harmóniakapcsolat kapja a főszerepet. A háromszoros felkiáltás nem közvetlenül egymás után, hanem izoláltan hangzik fel, mindannyiszor párütemes zenekari be- ill. átvezetés előzi meg. A kórus mindháromszor a zenekari ütemek harmóniájához képesti közös tercű akkordon szólal meg (a két akkordot egy bővített hármas köti össze). A kórus T-D fordulata utáni zenekari álzárlat harmóniájával újra kezdődik a menet (kétszer), így a három felkiáltás distanciális szekvenciába rendezve követi egymást (K3-enként ereszkedve). Harmadszor az V[#] után nem VI, hanem ImD⁷ következik, melyet V⁷-mé értelmezve Schubert elérkezik a kiinduló akkordnak (és az előjegyzésnek) megfelelő hangnembe, F-dúrba:



A „Pleni sunt”-rész már teljesen tonális, előbb F-dúr T-orgonapontja fölött mozog, majd modulál C-dúrba, ennek T-orgonapontja következik, mely hamarosan átváltozik F-dúr D-orgonapontjává, hogy kinyisson a D-on, és követhesse a szintén túlnyomórészt⁵⁰ F-dúr „Osanna”.

⁴⁹ Nyilván nem véletlen, hogy Schubert legújszerűbb megoldásai a már említett *Esz-dúr mise* Sanctus tételében is, és itt is a tétel elején hallható háromszoros akklamációt tartalmazó szövegrészre esnek. A ’Sanctus’ a mise legősibb tétele, a háromszoros dicsőítés pedig átfogja az egész liturgia üzenetét: szinkretikus egységben tartalmazza az áhitat és elragadtatás, az ujjongó öröm és dicséret, valamint a hit és bizonyosság eszméit és érzelmeit, ezzel megérezkítve a végtelenül magas fokú szentséget. A hármas imádás a változásban is konstans egység szimbóluma, szövege az Ó- és Újszövetségben egyaránt megtalálható (*Izaiás* 6,3 ill. *Jelenések könyve* 4,8). A legmerészebb harmóniai megoldások Schubert mindkét szóban forgó miséjének *Sanctus*ában pontosan a háromszoros „szent vagy”-felkiáltást tartalmazó szakaszokra esnek. A hagyományos tonális keretei közül történő kilépést véleményem szerint minden bizonnyal a felfoghatatlanul magasfokú szentség érzékeltetésének igénye indokolja.

⁵⁰ Két alkalommal feltűnik egy modális folt (I-V-IIIImD-vD), de végül az is funkcióssá szelidül (V⁷-I).

[52] Az *Otello* 2. felvonásának 5. színében az a-Asz-C először közös tercű, majd tercrokon fordulatok a gyötrődő Otello arcszínének változásait jelezhetik, a menet az Otellót vizslató Jago „hat a mérgem”-megállapítása alatt hangzik. [53]

A közös tercű viszony hangnemkapcsolatként is igen távoli benyomást kelt. Schubert: op. 19./1. *An Schwager Kronos* c. dalának harmadik részében (41—56. ü.) a költő örömmel üdvözli az előrehaladó évek által feltárt nagyszerű távlatokat, és Schubert ezen a ponton az egyik legkülönösebb hatást keltő hangnemváltást használja fel zenei megoldásként: az Esz-dúr egy csapásra a közös tercű e-mollá változik (Esz-dúr mollbeli VI. foka értelmeződik át e-moll V[#] fokká) – a moduláció a végtelen, hatalmas távlatok feltűnésének képzetét kelti: a viharos kocsikázás közepette felérünk a hegycsúcsra, és elénk tárul a lenyűgöző látvány. [54] A *Freischütz* Farkasszakadék-jelenetének (Nr. 10.) 167—183. ütemeiben Max hangulatváltozását festi a közös tercű hangnembe történő moduláció. Az Esz→e→Esz moduláció odafelé sz7-es enharmóniával (172. ü. Esz: Isz⁴₃ = e: IVsz⁷), vissza -4Q tercrokon fordulattal (179—180. ü. C-Asz) történik. Max hangneme az Esz-dúr, de az éjféli erdő félelmetessége néhány pillanatra elbizonytalanítja („Mily vészes felhők tornyosulnak,/A szél mily reszketőn bolyong!/Átrémlik fátyolán a ködnek/A sápadt holdkorong!/S itt száll - meg ott -/A kuvikoló vészmadár!/Elkorhadt odvas ágak nyúlnak felém,/Csúf vérszopók”), majd erőt vesz magán („Ám, bármi rémség vár, ha kell,/Én nem riadok vissza!”). [23] A legkülönösebb hatást ez a hangnemváltás is azokban az esetekben gyakorolja a hallgatóra, melyekben maga a közös tercű akkordfordulat idézi elő, mint pl. Schubert *Schwanengesang*jának 13. dalában, a Heine-versre írt *Der Doppelgänger*ben. A vers a tudathasadás határát súroló lidérces éjszakai látomás: a boldogtalan szerelmes szenvedései városában bolyong, oda ér, ahol egykor kedvese lakott; ekkor egy sápadt emberalakot pillant meg, aki fájdalmában a ház előtt vergődik. Emlékei önmaga egykori képét idézik fel olyan erővel, hogy ismét egygyé válik fantom-alakjával, átéli egykori szenvedését. A hangulat ábrázolásaként az egész dal egy keresztmotívum és változatainak basso ostinatójára épül, ennek megfelelően végig D-dúr és h-moll között ingadozik. Egyetlen helyen lép ki a 2#-es genusból, amikor megszólítja a hasonmást és szemrehányást tesz neki,⁵¹ a 46—47. ütemek között hirtelen D-dúr disz-moll váltást történik, a szerelmi fájdalom említése hirtelen visszarepíti a múltba (néhány ütemen keresztül disz-mollban vagyunk), a kijózanodás pillanatát enharmonikus moduláció jelzi, mellyel visszatérünk h-mollba (51—52. ü.). [55] Verdi sokszor arra használja a közös tercű hangnemváltást, hogy élesen elkülönítsen két hangulatot, pl. amikor a *Falstaff* 2. felvonásában Nannetta és Fenton turbékolása közben Dr. Cajus és Ford keresztülviharzik a színen, Esz-dúr e-moll váltás történik. [56]

⁵¹ „Te hasonmás, sápadt cimbora, miért majmolod szerelmi fájdalmamat, ami engem itt régen annyi éjszakán át kínozott?”

5. N2-távolságú hangnemterületek

Egymástól N2 távolságra lévő (azaz 2Q távolságú) hangnemterületek kétféleképpen, emelkedő, vagy süllyedő sorrendben követhetik egymást. Az azonos jellegű hangnemek közti emelkedés (a kvintoszlopon mérve 2Q-es világosodás) „matematikailag” az alaphangnem váltódomináns hangnemébe történő moduláció, ennek ellenére ritkán halljuk dupla domináns világosodásnak, az érzékelésben inkább a hangmagasság emelkedésével járó fokozás érvényesül. Haydn oratóriumaiban a szövegkifejezéshez kapcsolódva extrém megoldásokkal is találkozunk, a *Teremtés* 31. számában (Duett és kórus 212—220. ü.) például egymás után kétszer is ultratercron fordulattal modulál a N2-dal magasabb hangnembe (esz: I-magas $VImD^7 [C^7] = f: V^7-I$ -magas $VImD^7 [D^7] = g: V^7-I$), amikor a csúcsponton az összes élőlény felszólítatik az Úr dicsőítésére. [57]

Fokozásként hat az emelkedés akkor is, ha a szekvenciában különböző színezetű motívumok követik egymást (ha többlépcsős, leginkább a dúr skála fokainak megfelelő dúr-moll-moll sorrendben, az első két „fok” között 1Q-nyi sötétedéssel), mint már Mozartnál is oly sokszor. Másféle (moll-moll-dúr) mintázat található Schumann: op. 48. *Dichterliebe/15. Aus alten Märchen* c. dalában az 58. ütemtől: a cisz→disz→E emelkedő hangnemrend (mindannyiszor V^7-I fordulat) érzékelteti a fokozódó felindultságot, melyet a képzeletbeli táj felidézése vált ki. Az álom a reggeli napsugarak megjelenésével szertefoszlik (1Q-es süllyedés A-dúrba), a költő visszazuhan a valóságba (visszatérés az E-dúr alaphangnembe).

Különböző jellegű hangnemek egészhangonkénti ereszkedése is sok helyütt megtalálható már Mozartnál is (pl. K. 311 *D-dúr zongoraszonáta* 1. t. kidolgozás eleje e→D). A romantikában ez is dramaturgiai eszközzé lép elő: Schubert: op. 2. *Gretchen am Spinnrade* c. dalának strófaindításai (a versszakok d-moll első sora mindannyiszor C-dúr második frázissal folytatódik) remekül illenek Margit hangulatvilágához: a N2-os ereszkedés a kvintoszlopon mérhető 1Q-es világosodás ellenére mérhetetlen szomorúságot fejez ki.

Ami az azonos jellegű hangnemek közötti N2-ereszkedést illeti, ez – kétszeres plagális irányba miatt – eredendően ellenkezik a bécsi klasszika modulációs szokásrendszerével. Mégis, már Mozart zenéjében is akadnak rá példák. Szabolcsi írásának⁵² nyomán számos könyv és tanulmány⁵³ született az európai zene és a verbunkos kapcsolatáról. Ezek sok, a verbunkos által az európai műzenére gyakorolt ritmikai és dallami sajátyságra (pontozott ritmusok, bővített szekund, stb.) rámutatnak.

⁵² Szabolcsi Bence: 'Egzotikus elemek Mozart zenéjében' in *A választ és egyéb tanulmányok* Akadémiai kiadó Budapest 1963, 179—190.

⁵³ Bónis Ferenc: *Mozarttól Bartókiig. Írások a magyar zenéről*, Püski Kiadó, 2000; Rakos Miklós: 'Böhm-iskola – A magyar verbunkos táncmuzsikának az európai zenére gyakorolt hatásáról', *Zenekar X/5*, 2003, 39—47.; Rakos Miklós: 'Brahms magyar táncainak forrásai – 3. rész Táncos „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában', *Zenekar XII/1*, 2005, 34—41.; stb.

Legfőképpen a Szabolcsi által törökösnek nevezett dallamok⁵⁴ alapján jó okunk van feltételezni, hogy a zenei anyag olyanfajta hirtelen N2-os süllyedése, amilyent pl. Mozart *Szöktetésének* 18. számában (Pedrillo románca), Beethoven op. 53. *C-dúr (Waldstein-)szonátája* 1. tételének, vagy az op. 31./1. *G-dúr szonáta* 1. tételének elején, stb. hallunk, szintén kelet-európai népzenei hatásként került a nyugati véráramba. Ez a fajta hirtelen süllyedés megtalálható pl. a *Kállai kettős* gyors dallamában is, de találunk rá példát Lajtha *Széki gyűjtésének* hangszeres lejegyzései között is (pl. 21. *Csárdás* eleje⁵⁵ [58]). Könnyen elképzelhető tehát, hogy ez a „manír” magyar vándorhegedűsök közvetítésével került Bécsbe (tudjuk, hogy Beethoven is hallotta pl. Biharit; sőt Bécsben előbb /1790-1800/ jelentek meg verbunkos kiadványok, mint magyar területen). Másik lehetőségként felmerül, hogy az ilyenfajta N2-süllyedés esetleg a reneszánsz Tá-dúr sokszoros leszármazásának hangnemi szintre emelése (az egyértelműen modális eredetű eseteket ld. a VI. fejezet vonatkozó részeiben). Bárhogy is jelent meg, a 19. században a hangnemrokonságok körének (különösen negatív irányú) kiterjesztésével ez a fajta plagális váltás is egyre jobban elterjedt, a kezdeti dúr-dúr szembeállítást követően moll hangnemek viszonylatában is. A *Der Wegweiser* tragikus hangulatát kifejező harmóniai eszközök között már említettük a különböző tercrokon fordulatokat és hangnemkapcsolatokat; a lemondásnak azonban ezekkel egyenértékű zenei kifejező eszköze a moll hangnem -2Q-es süllyedése is: az 1. és a 3. versszak második frázisában Schubert $g \rightarrow f \rightarrow g$ -2Q-es kitérést alkalmaz. A N2-süllyedés mintegy az [57] Haydn-példa ellentettjeként szintén szekvenciázva, és szintén ultratercrokon fordulattal megy végbe (csak most nem +6-ossal, hanem -7Q-essel), ezáltal még erőteljesebb hatású: $g: I-IV^6-V^7-V^\# [D]-[b]$ $f: IV^6-V^7-V^\#$ [59].

6. Diatonikus vagy kromatikus emelkedés-süllyedés akkordmenetekben és hangnemterületek között

Szekund távolságú akkordok összekapcsolásának több módja létezik, ezek közül a legkézenfekvőbbel (a mixtúrás menetekkel) jelen fejezet utolsó alpontjában foglalkozunk. Ehelyütt az olyanfajta különleges eseteket mutatom be, mint pl. Liszt: *Il penserosójának* 17—19. ütemei. Itt kromatikus aneszkedő dúrhármasok követik egymást, de mivel minden második szextfordításban szerepel, nem mixtúráról, „csupán” atonális szekvenciáról van szó: $Gesz-F^6-E-Esz^6-D$. [60] Hangnemterületek relációját tekintve jóval gyakoribb a jelenség: A *Die Liebe hat gelogen c.* Schubert dalban (op. 21./1.) a K2-emelkedés a szöveg ismétlésével a fokozás eszköze: a 10—11. ütem a 8—9. szekvenciás megfelelője: $c-B-Asz \rightarrow cisz-h-A/a$. [61] Az op. 87./1. *Der Unglückliche* második szakaszának (*Etwas geschwinder*) hangnemei először kromatikus emelkednek $h-c-desz-d-esz-e$, majd tercrokon, stb. modulációk következnek. Ebben a szakaszban a szöveg a szív már

⁵⁴ Szabolcsi maga is megjegyzi, hogy a Mozart zenéjében jelen lévő magyaros és törökös elemek közös gyökereik.

⁵⁵ Lajtha László (szerk.): *Széki gyűjtés (Népzenei monográfiák II)*, Zeneműkiadó Budapest 1954, 117.

éppen begyógyuló sebeinek újbóli feltépéséről, a költőt a boldogságból kiragadó sors kegyetlenségéről szól. A kromatikus emelkedés az V^{87} -I-IIIImD⁶₅-VI-VImD⁷ (=V⁷) menet szekvenciázásával jön létre. [62] Az op. 19./1. *An Schwager Kronos* c. dal hangnemi emelkedései-süllyedései Kronosz jelképes útját illusztrálják: a 3. részben kromatikus emelkedő hangnemváltások (e→f→fisiz /mindig VI=V[#] modulációval/, majd végül A-dúr) és felfelé törő oktávok jelzik az emelkedő utat; a 6. részben (101—113. ü.) az út lefelé visz, ennek megfelelően a hangnemrend is a felfelé emelkedő harmadik szakasz ellentéte: a zongora szólamai felcserélődnek és irányt változtatnak, az ismétlődő tömbök a bal kézbe kerülnek, a tört akkordok lefelé robognak, az énekszólam is ereszkedő motívumokból áll, a hangnem pedig N2-onként süllyed (d-mollból először egy enharmonikus modulációval a tercron h-mollba kerülünk (d: IVmD⁷ = h: bö⁶₅), majd innen a-, g-, és f-mollon keresztül jutunk vissza az alaphangnembe). [63 a) és b)] A *Prometheus* (D. 674) ötödik szakaszában (*Geschwinder*, majd *Etwas langsam*, 66—87. ü.), mely a darab egyik csapongó tonalitású területe, kétféle kísérő formula alkotja a beszédes, szaggatott énekszólam alátámasztását. Először mindegyik kérdő mondat után „hatásszünet”, a hangnemek már itt is kromatikusán emelkednek: esz→e→f; a *ff* dinamikájú középső részben a hős folyamatosabban énekelve, sűrűbb, kromatikusán emelkedő szekvencia végén teszi fel az újabb kérdést, a zongora izoritmikusan mozgó tömbökkel kísér. A Schubert-dalok legmerészebb és legforradalmibb harmóniai-hangnemváltásait találjuk itt, ahol Prométheusz kigúnyolja Zeust az kiáltva, hogy mindkettőjüket az Idő formálta, s mindketten a Végső áldozatai: h→c→cisiz emelkedés desz-, d- és disz-moll „segédhangnemekkel”, mindezt enharmonikus modulációk nélkül, „egyszerű” domináns szeptimekkel. [64] Hangnemi bizonytalanságot előidéző kromatikusán emelkedő területtel kezdődik az op. 24./1. *Gruppe aus dem Tartarus*, Schubert legerőteljesebb Schiller-dala is, melyben kemény, nyers zenébe önti a pokolbeli kárhozott lelkek szenvedéseit.⁵⁶ A dal – formáját tekintve – a változó metrumú, tempójú ill. karakterű részeket felvonultató szcenikus dalok közé tartozik. A tulajdonképpeni dalforma nem az előjáték után, hanem az előjátékkal kezdődik (ugyanis a zongoraszólam a kezdeményező, ezért a bevezető ütemek még szorosabban függenek össze a dal szerkezetével, mint egyéb esetekben). A 20. ütemig tartó első részben a zongora egyféle kísérő mozgást használ: a félelmetesen zúgó tremolókat; új és új nekifutással, felfokozott crescendókkal dübörög. A tonalitást állandó kromatikus emelkedés teszi nyugtalanná és bizonytalaná: az első emelkedő c-orgonapont alatt Desz-, majd cisz-

⁵⁶ A tenger vészjósló morajlását, a Tartaroszba száműzöttek nyögését, tehetetlen dühét elsősorban az orkesztrális nyelvezetű, lenyűgöző erejű zongoraszólam vetíti elénk, valójában a kíséret olyannyira zenekari hatást kelt, hogy Brahms nagyszabású, nagyzenekarral kísért kórusművet készített belőle.

orgonapont alatt D-hangnemekbe vezet (nincs terc), majd tovább haladva újabb emelkedés következik Esz-dúrba (ezúttal a N3 eldönthetővé teszi a hangnemet).⁵⁷ [65]

A tonikáról a poláris harmóniáig -2Q-es plagális fordulatokkal ereszkedő akkordmenetet találunk Liszt *Dante-sonátájának* végén [66]. A hangnemterületek közötti N2-reláció – főleg ha motívumok szekvenciás eltolásáról van szó (már Chopin mazurkáiban is van rá példa, a *Trisztán és Izoldában* pedig már kifejezetten gyakori) – a distanciális jelenségek körébe esik (ezekről részletesebben a VI. fejezetben). Ilyen distanciális szekvenciának indul, de a harmadik hangnemlépcsőre már nem szekvenciásan megérkező példa a Brahms: op. 120./1. *f-moll klarinétsonáta* 2. tételének középrésze (a kottapéldában a 'B'-től), ahol először az I-V inga szekvenciázódik (Desz-, majd Cesz-dúr), A- (tk. Bébé-) dúrban pedig már az I-I⁷-ImD⁷-magas IVmD⁴₃ menet szól, utóbbi akkord átértelmeződik cisz-moll vD⁴₃-tá, majd I⁶₄-IV-I⁶₄-V[#] = Desz: V, a kör zárult. Ismét elkezdődik az I-V inga szekvenciás eltolása, A-dúrból azonban ezúttal E-dúrba kerülünk. [67]

7. Az eddig tárgyalt akkord- és hangnemkapcsolások áttekintése

A következő (122—123.) oldalakon látható táblázatokban foglalom össze az akkord- és hangnemkapcsolás lehetséges módjait. A táblázatok 4. oszlopában üresen maradt rubrikák jelzik a 19. század legfunkciótlanabb, a tonalitástól (sőt a modalitástól is) legtávolabb rugaszkodó akkordfordulatait.

A lebegő tonalitást előidéző akkordkötések utolsó illusztrációiként pedig álljon itt egy Wagner-kivonat, egy Wolf-, és egy Verdi- részlet. Az első *A Walkür* 3. felvonásának tűzvarázs-zenéjében megszólaló álom-motívum vázlata, melyben – bár a funkciós vonzás foszlányai is fel-felbukkannak egy-egy $\boxed{\text{nápolyi}^6 - \text{IVsz}^7 - \text{V}}$, vagy $\boxed{\text{I}^6 - \text{D-orgonapont fölötti IVsz}^7 - \text{Vsz}^7 - \text{VImD}}$ menet képében – halmozottan fordulnak elő a funkciós viszonyokat kioltó harmóniafordulatok: főként -3Q-es tercrokon és kontranápolyi kapcsolások, de indirekt módon – szűk⁷-es áthidalással – a poláris fordulat is megjelenik. [68]

Wolf *Dank des Paria* c. Goethe-dala a „hármashangzat-atonalitás”⁵⁸ jó példája: a bemutatott részletben a második ütem bővített hármását és a frázis zárlatának D-T figurációit leszámítva kizárólag konszonáns hármashangzatok szerepelnek, mégis – vagy pont ezért – egészen a zárlatig

⁵⁷ A hangnemváltás mindannyiszor úgy történik, hogy a felső orgonapont alatti alsó szólam kromatikusan felkúszik a skála 6. lépcsőjére, majd erre a fokra domináns szeptim épül, ami a kontranápolyi/inverznápolyi hangnem dominánsaként funkcionál.

⁵⁸ E. E. Lowinsky terminusa ('Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music' in *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles 1962), részletesebben ld. VI./2./2./b) fejezet, és Függelék [119], valamint [120] kottapélda.

nyoma sincs sem az Asz-dúr, sem más tonalitásnak. Mindezt úgy, hogy a legkülönlegesebb akkordfordulatokhoz hozzá sem nyúl a szerző, az Asz-C-Asz tercrokon ingán (1. ü.), és az A-Fisz (4. ü.), C-E, majd E-Asz (7. ü.) tercrokon fordulatokon kívül többnyire autentikus és plagális fölépéseket illetve álzárlatokat (szekundlépéseket) alkalmaz. [69]

Az *Otello* drámai csúcspontján (4. felvonás 3. szín – Otello a megfojtott Desdemonával egy szobában „mereng”, Emilia egyre izgatottabban kopog az ajtón, hogy elmondhassa a hírt: a Desdemonát egyedül igazolni tudó Cassio él, Rodrigo halott) Verdi a felfokozott hangulat ábrázolására a legkülönfélébb harmóniakapcsolásokat használja fel: poláris, plagális terc-, fő-, és szekundlépések, -3Q-es moll tercrokon, autentikus terclépés. [70]

C	Fisz	b	desz	Asz	D	A		
						e: IVmD	II ⁶ ₅	I
poláris	plag. 3	-3Q tercrokon	plag. förlépés	poláris	plag. förlépés	aut. 3	plag.2	

1. Rokonsági viszonyok dúr akkordhoz/hangnemhez viszonyítva

E-hez képest	Új akkord neve	Fordulat neve	Funkciós és/vagy modális példák ⁵⁹	Hangnem (-kapcsolat) neve
E – e	minore	maggiore-minore	IV – mollbeli IV	(maggiore-)minore
E – F	nápolyi	nápolyi (-5Q); autentikus álzárlat	I – nápolyi, V – mb VI, M [#] – F	nápolyi
E – f	mollosított nápolyi	mollosított nápolyi (-8Q)	I – mollosított nápolyi	nápolyi moll
E – eisz	közös tercű	+4Q	-	közös tercű
E – fisz	II	szupertonális (-1Q); autentikus álzárlat	I – II, V – VI	szubdomináns paralel
E – Fisz	váltódomináns	szupertonális (+2Q); autentikus álzárlat	I – vD, IV – V	+2Q-es
E – G	tercokron	-3Q-es tercokron	I – mellék náp. III, VI _m D – I	-3Q-es tercokron
E – g	ultratercokron	-6Q-es ultratercokron	-	-6Q-es ultratercokron (vagy a poláris hangnem paralelje)
E – Gisz	tercokron	+4Q-es tercokron	I – III _m D, IV – VI _m D	+4Q-es tercokron
E – gisz	mediáns	plagális terclépés	I – III, IV – VI	mediáns; domináns paralel
E – A	szubdomináns	autentikus föl lépés	I – IV, V – I, mb VI – nápolyi	szubdomináns
E – a	moll szubdomináns	autentikus föl lépés	I – mb IV, moll V [#] – I	szubdomináns minore
E – Aisz/B	poláris	+/-6Q poláris	nápolyi – V, vD – mb VI, IV – VII _m D	poláris
E – aisz/b	poláris moll	+/-3/9Q ultrapoláris	mb VI – II	ultrapoláris
E – H	domináns	plagális föl lépés	IV – I, I – V	domináns
E – h	moll domináns	plagális föl lépés	S – r (V – II)	domináns minore
E – C	tercokron	-4Q-es tercokron	I – mb VI, V – mellék náp. III	-4Q-es tercokron
E – c	ultratercokron	-7Q-es ultratercokron	-	-7Q-es ultratercokron
E – Cisz	tercokron	+3Q-es tercokron	I – VI _m D, mb VI – IV	+3Q-es tercokron
E – cisz	szubmediáns	autentikus terclépés	I – VI, IV – II	[tonika] paralel
E – D	Ta-dúr	szubtonális (-2Q); plagális álzárlat	D – Ta, S – F	-2Q-es modális ford.
E – d	-	szubtonális (-5Q); plagális álzárlat	M [#] – r, L [#] – s ^b	-5Q paralel
E – Disz	kontranápolyi	+5Q; plagális álzárlat	mb VI – V, (I – VII _m D)	kontranápolyi; a vezetőhang hangneme
E – disz	mollosított kontranápolyi	+2Q; plagális álzárlat	-	kontranápolyi moll

⁵⁹ Nem teszek különbséget a felsorolásban a csak oda, csak vissza, vagy mindkét irányba működő fordulatok között, és nem jelzem azt sem, ha valamely fordulat csak fordítások között szokott előfordulni.

2. Rokonsági viszonyok moll akkordhoz/hangnemhez viszonyítva

g-hez képest	Új akkord neve	Fordulat neve	Funkciós és/vagy modális példák ⁶⁰	Hangnem (-kapcsolat) neve
g – G	maggiore	minore-maggiore	bármely akkord mellékdominánssá válása	(minore-)maggiore
g – Asz	nápolyi	nápolyi (-2Q); autentikus álzárlat	I – nápolyi, m – F	nápolyi
g – asz	mollosított nápolyi	mollosított nápolyi (-5Q); autentikus álzárlat	I – mollosított nápolyi	nápolyi moll
g – A	váltódomináns	szupertonális (+5Q); autentikus álzárlat	I – vD, IV – V [#]	+5Q-es
g – a	-	szupertonális (+2Q); autentikus álzárlat	s ^b – l, r – m	+2Q-es
g – B	mediáns	plagális terclépés	I – természetes moll III, dúr VI – I, dúr II – IV	mediáns, [tonika] paralel
g – b	tercokron	-3Q-es tercokron	dúr II – mb IV, m – s ^b	-3Q-es tercokron
g – H	ultratercokron	+7Q-es ultratercokron	-	+7Q-es ultratercokron
g – h	tercokron	+4Q-es tercokron	vendég mollS VI – I, dúr mollS – VI	+4Q-es tercokron
g – C	dúr szubdomináns	autentikus fölépés	I – IVmD (dall. moll IV), dúr II – V, r – S, l – R [#]	szubdomináns maggiore
g – c	szubdomináns	autentikus fölépés	I – IV, m – l	szubdomináns
g – Cisz	poláris maggiore	+/-3/9Q ultrapoláris	dúr II – mb VI	ultrapoláris
g – cisz	poláris	+/-6Q poláris	-	poláris
g – D	domináns	plagális fölépés	I – V [#] , IV – I [#]	domináns
g – d	mollosított domináns	plagális fölépés	IV – I, l – m	domináns minore
g – Esz	szubmediáns	autentikus terclépés	I – VI, dúr III – I, l – F, m – D, r – Ta	szubmediáns; szubdomináns paralel
g – esz	tercokron	-4Q-es tercokron	I – vendég mollS VI, dúr VI – mb IV	-4Q-es tercokron
g – E	ultratercokron	+6Q-es ultratercokron	-	+6Q-es ultratercokron (vagy a poláris hangnem paralelje)
g – e	tercokron	+3Q-es tercokron	mb IV – II, s ^b – m	+3Q-es tercokron
g – F	természetes VII	szubtonális (+1Q); plagális álzárlat	L – S, r – D	domináns paralel
g – f	mollosított mély VII	szubtonális (-2Q); plagális álzárlat	m – r, l – s ^b	-2Q-es modális ford.
g – Fisz	kontranápolyi	+8Q; plagális álzárlat	-	kontranápolyi
g – fisz	mollosított kontranápolyi	+5Q; plagális álzárlat	-	kontranápolyi moll
g – Gesz	közös tercú	-4Q	-	közös tercú

⁶⁰ Az előző oldal lábjegyzete természetesen erre a táblázatra is érvényes.

8. Mixtúrák

Amint azt már említettük, az akkordok összekapcsolásának, pontosabban egymás mellé helyezésének létezik egy speciális módja, az ún. mixtúra. Ez lényegében nem más, mint azonos szerkezetű (de – mint látni fogjuk – nem feltétlenül azonos színezetű) akkordok párhuzamos mozgása egy skálán lefelé vagy fölfelé, avagy egy dallamot követve. A terminus a latin „keverék” szóból származik, ami azt magyarázza, hogy a mixtúrában tulajdonképpen társhangokat keverünk a főhanghoz.⁶¹ A 13—14. századdal letűnő orgánumok párhuzamos kvintjei és oktávjai után évszázadokon keresztül tiltottnak számított a két legerősebb felhangot tartalmazó szólamok párhuzamos vezetése,⁶² ezért a mixtúra jószerével csak szext-akkordok között fordulhatott elő. Tulajdonképpen szext-mixtúráról van szó már a 15. századdal megjelenő *faux bourdon* esetében is, de a barokkban is igen kedvelt volt ez a mintázat (Händel például kifejezetten ezt a megoldást javasolja skálamenetek megharmonizálására),⁶³ és a bécsi klasszikában is fel-felbukkan.⁶⁴ A T5-et is tartalmazó párhuzamosan vezetett akkordok újbóli felbukkanásának egyik első példája egy 1822-es Schubert-dal, a D. 754 *Heliopolis II*, melyben a fokozás domináns⁶₅-mixtúrával megy végbe [43].

A mixtúrák meneteknek a funkciós tonalitást romboló tulajdonsága abban áll, hogy ezekben a szólamvezetés lendülete miatt a funkciós vonzás érvényesülése helyett a szerkezeti azonosság teremti meg a kohéziós erőt. Így van ez még akkor is, ha a kronológiailag előbb megjelenő ún. tonális mixtúráról van szó, melyben a hangzatoknak csak a szerkezete állandó, de színezetük az aktuális tonalitáshoz igazodik. Ide tartoznak a már felsorolt bécsi klasszikus példák is, de a romantikában és az impresszionizmusban is bőven akad ilyen példa: Liszt: *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* 6—8. ütemeinek négyeshangzat-mixtúrája (Fisz-dúr: II⁷-III⁷-IV⁷-V⁷-VI⁷-VII⁷), vagy a *La Cathédrale engloutie* c. Debussy-prelúd (I/10.) 28. ütemétől kezdődő C-orgonapont fölötti hármashangzat-mixtúra is tonális. Verdi sokféle mixtúrájából a tonálisak közül egy kvartszext-mixtúrát emelnék ki: az *Otello* 3. felvonás 7. színében tonális ⁶₄-mixtúra hangzik mollban, mikor Desdemona a jövőt fenyegető fellegről beszél Emiliának. [71] Ez a szokatlan fordítás köszön vissza Debussy *La fille aux cheveux de lin* c. prelüdjének (I./8.) 14. és 33—34. ütemeiben is, dallamot kísérve. Moduláló tonális alaphármas-mixtúra kíséri a kis Yniold motívumát a *Pelléas et Mélisande* 3. felvonás 4. jelenetében: Fisz: I-V-IV-V, majd Esz: I-V-III-I.

⁶¹ Vö. még az azonos nevű orgonaregiszter működésével.

⁶² Kivéve a 15—16. század világi zenéjének bizonyos műfajait: a frottolát, a villanellát, a canto carnascialescót, és a ballettót. Di Maggio, Nola, Tromboncino, Pisano, Regnart és a többiek darabjai nyomán nevezte el Bárdos az alaphelyzetű hármashangzatok párhuzamos menetét „frottola-kvinteknek”.

⁶³ Ledbetter, David (szerk.), *Continuo Playing according to Handel – His figured bass exercises /With a commentary by David Ledbetter/*, Oxford University Press 1990, 10—12.

⁶⁴ Pl. Haydn: *Auch die Sprödeste der Schönen* 12—13. ü., Mozart: K. 468 *Gesellenreise* 21—22. ü., Beethoven: op. 2./3. *C-dúr zongoraszonáta* 4. t. főtémája, stb. Orgonapont fölött: Haydn: *Évszakok* Nr. 2. Tavasz-kórus 9., 11., stb. ütemek.

Az igazi újítást azonban az ún. reális mixtúrák hozzák, melyekben nemcsak a szerkezet, hanem a színezet is változatlan, függetlenül a hangnemtől (az akkordok tk. az első harmónia akusztikus leképezései). Ez a fajta mixtúra egységes színt ad egy területnek, tehát jól használható egy-egy hangulat, benyomás részletekbe bonyolódás nélküli megragadására, ezért is válik az expresszionizmus, de főként az impresszionizmus egyik kedvelt harmóniai eszközévé. *A kékszakállú herceg várának* 5. ajtájánál hangzó dúr alap-mixtúrák pl. a mindent elborító fény hang leképezései. A számtalan Debussy-példa közül a teljesség igénye nélkül néhány különböző szerkezetet alkalmazó változat: a *Children's Corner/Dr. Gradus ad Parnassum* codájában figurált dúr alap-mixtúra van; a *Pelléas et Mélisande* 3. felvonás 1. jelenetében domináns⁴₃-mixtúra szól, mikor Mélisande haja ellepi Pelléast; a 3. felvonás 2. jelenetében (a kastély pincéjében) mélyvonósok mollhármasmixtúrája teremti meg a hangulatot; a *Préludes* I/2. *Voiles* 15. ütemétől bővített hármasmixtúra kíséri a tercmenetet; a *La puerta del vino (Préludes II/3.)* 25. ütemtől domináns⁹-mixtúra hangzik; stb.

A reális mixtúra már a romantikusoknál is megjelenik, a korai példák közül a már említett Schubert-dal mellett feltétlenül említést érdemel Chopin op. 30./4. *cisz-moll mazurkája* (129—132. ü.), ahol domináns⁷-mixtúra halad kromatikusan lefelé fisz-től h-ig. A romantikusok gyakran természetfeletti erő, ellenállhatatlan hatalom, vagy erős emocionalitás ábrázolására használják a mixtúras fokozás lendületes sodrását. Az *Otello* 3. felvonás 2. színében (Otello felindulásában elzavarja Desdemonát) pl. a harag elemi erejének festése történik mixtúrával: először D⁷- majd sz⁶-mixtúra [72]; orgonapont fölötti, majd egyedül maradó dúr⁶-mixtúra fokozza a hatást, amikor a 3. felvonás 9. színében Otello egyre idegesebb lesz („A zsebkendő! A zsebkendő!”); stb.

Bár a tonalitás szétzúzásának irányába ható erőt tekintve a reális mixtúra kétségkívül megelőzi a tonálist, paradox módon a tonalitás érzetét nem romboló, sőt némileg erősítő reális mixtúrával zárul az *Otello* 2. felvonása: a dúrhármásokkal a T-ről pontosan a D-ig lépked le, majd visszaugrik, ezáltal az aktuális hangnem (A-dúr) fő kvintjét emeli ki.

A váltott reális mixtúrában egyszer vagy többször megváltozik a párhuzamos harmóniák színezete, szerkezete, vagy mindkettő. A *La puerta del vino* (Debussy: *Préludes* II/3.) 59. ütemétől pl. először ti⁷-ek, majd domináns⁶₅-ek haladnak párhuzamosan.

Az ún. szabad, vegyes, vagy atonális mixtúra se nem tonális, se nem reális, azaz se hangnemhez nem illeszkedik, sem a harmóniák színezete nem állandó. Ilyen a „*General Lavine*” – *eccentric* (Debussy: *Préludes* III/6.) hármashangzat-mixtúrája, melyben a frottola-kvinteket képező dúr és moll hármások ultratercron egymásutánban váltakoznak: esz – G – b – G – esz; vagy a

Danseuses de Delphes (Préludes I/1.) 11. ütemétől kezdődő hármashangzat-mixtúra, ahol először csak egy alterált hang „lóg ki” a hangnemből (B-dúrban ’fi’ hang), másodszor azonban már nem illeszkedik semmilyen tonalitásba, ugyanakkor a hármashangzatok színezete nem végig ugyanaz: Asz-B-c-Desz-Esz-F-G-b. A *Pelléas et Mélisande* 1. felvonás 3. jelenetében⁶⁵ talán a ködöt festi az atonális mixtúra: hangnembe nem illeszkedő dúr és moll alaphármasok váltakoznak. Az *Otello* 3. felvonás 6. színében is vegyes színezetű, de nem tonális 6-mixtúra szól, amikor Jago úgy tesz, mintha Otello javát akarná, és tanácsokat osztogat neki: a félreértések elkerülése végett legyen vele Desdemona a velencei követek fogadásakor. [73]

Az álmixtúra a dallamot követő, de változó szerkezetű akkordokból áll. A *La fille aux cheveux de lin* (Debussy: *Préludes I/8.*) 24—27. ütemeiben a pentaton dallamot pentaton akkordokból álló mixtúra kíséri: a slendro-hangkészlet teremtette körülmények között tk. „tonális” mixtúra, de mivel a skála öt hangja nem egyenlő részre osztja fel az oktávot, a párhuzamos harmóniák szerkezete eltérő lesz. Másképp létrejött álmixtúra szólal meg a *Prélude à l’après-midi d’un faune* 107. ütemétől: eleinte következetesen váltakozó, egymással ultratercron viszonyban álló D^6_4 és moll alaphármasokból álló mixtúra szól az E-orgonapont fölött, majd a D^6_4 -ek kerülnek túlsúlyba. [74]

Debussynél előfordul két mixtúra polifon „egymás ellen” vezetése is, a *La terrasse des audiences du clair de lune (Préludes II/7.)* 21. ütemétől kezdődő szakasz három rétege közül a felső kettő mixtúra: a felső két tercből és egy alpból álló dúrakkordok, az alsó domináns⁷-ek reális mixtúrája, mindkettő önálló ritmussal és dallammal rendelkezik. [75]

⁶⁵ Geneviève: „Nem biztos, hogy látni fogjuk majd [a hajót], még sűrű a köd a tengeren”

VI. A tonalitás egészét érintő változások

Az akkordszerkezetben történő változások, majd az akkordok, illetve hangnemterületek közötti kapcsolatokban végbement átalakulás elemzése után ebben a fejezetben az előzményekből következően lejátszódó, a hangnemmél magával történő események vizsgálata következik. Az általam két fősodorra egyszerűsített folyamat részjelenségei – és ebből fakadóan maga a két fő ág – között természetesen számos olyan kapocs van, amely szoros összefonódást hoz létre, ezért sokszor nehéz, vagy egyenesen lehetetlen szétválasztani őket.

1. A két irány: túlforrósodás és kihülés

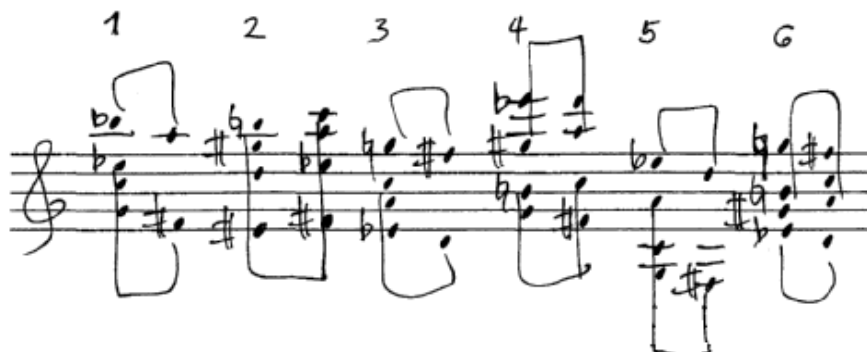
1. Túlforrósodás: a „hiperkromatika” mint belső bomlasztó erő

A pentatóniától kezdődő fokozatos, kvintenkénti kiépülés¹ jól nyomon követhető a 6-, 7-, 8, majd 11-fokúságon keresztül egészen Mozart és korának 16-fokú hangrendszeréig. Innen pedig teljesen megalapozott lehet az a kijelentés, hogy – legalábbis egy létező központ vonzásának viszonyában – nincs tovább. Ekkora lehet a periféria, amely fölött még uralkodni képes a centrum szervező ereje. A rendszerből való kitörni vágyás a kvintoszlop mindkét irányában döngeti a funkciós vonzás határának kapuit. S bár az áttörésre várni kell még, biztos út vezet a teljes eszköztár használatba vételéhez, amely abban a pillanatban, amikor huszonegyfokúvá válhatna, azonnal be is szűkül, s – a kvintkörből ismert módon – tizenkétfokúvá csökken. Ezzel az elérhető legnagyobb távolság is hatkvintésre zsugorodik, már amennyiben ezt egyáltalán bármelyik kialakult új rendszerben távolságnak nevezhetnénk. (Ezekről később lesz szó részletesen, előljáróban csupán annyit, hogy mind a tengelyrendszerben, mind az atonális zene struktúrájában anakronisztikus ilyenfajta távolságokról beszélni.)

Minek következtében indul meg a rendszer „erjedése”, pontosan melyek azok a jelenségek, amelyeknek köszönhetően idáig „fajul” a helyzet? A tizenhatfokú struktúrában a rendszer „legalját” képező mollszubdominánsok és a nápolyi akkord, valamint a „legfelső” magas mellékdominánsok és szűkített szeptimek még valóban csak perifériaként jelentkeznek. A 19. században azonban teljesen kiépülnek ezek az alterált akkordcsaládok: egyrészt az azonos alapú és a párhuzamos dúr és moll közötti átjárhatóság érdekében a mollszubdominánsok, a nápolyi akkordok és a bővített szextes harmóniák családjai; másrészt az – eleinte a funkciós vonzás erősítése érdekében alkalmazott – kromatikus (váltóhangos) menetek eredményeképpen a mellékdominánsok és a szűkített szeptimek családjai. A különböző alterált akkordok elszaporodásával részletesen foglalkoztunk a IV.

¹ Az infrapentatónia (ötnél kevesebb hangból álló hangrendszerek) szerveződésével kapcsolatban ld. a VI./1./2./c) alfejezetet.

fejezetben. Bár a fejezet végén a váltóakkordokat is érintettem, a jelenség tárgyalása valójában itt esedékes. A váltóhangos kromatika eredményeként létrejövő hangnembe nem illeszkedő (diszkord) váltóakkordokat tartalmazó menet alkalmoszerűen már Mozartnál is megjelenik: a K. 550 (*Nagy*) *g-moll szimfónia* 1. tétel 148—152. ütemeinek harmóniai kivonata:



Itt minden első váltóakkord konkord (IV^4_3 , II^4_3 , II^2), minden második diszkord. A tonalitás-érzet azonban nem inog meg, egyrészt, mert egy-egy kromatikus váltóakkord csak rövid időtartamú, másrészt pedig, mert minden váltóakkord – legyen az hangnembe illeszkedő, vagy abból „kilógó” – csupán a menet mögött húzódó domináns felt színezésének tűnik (hiszen az oldási harmóniak mindannyiszor domináns funkciójú akkordok: VII^7 , V^7 , V^6_5).

A váltóhangos kromatika kiteljesedése – az a fázis, amikor már tisztán a kromatika vezérli a szólamokat, nem pedig a funkciós logika – azonban leginkább Wagner *Trisztánjához* kötődik (kottapéldákat ld. a „lebegő tonalitás” alfejezetéhez kapcsolódóan. E helyütt álljon egy nem Wagner tollából származó ékes példa: Mahler *5. szimfónia* 1. tétel 208—229. ütemeinek harmóniai kivonata [76 – a legerőteljesebb váltóakkordok bekarikázva].

Harmadsorban elterjedtek a szűkített szeptimen kívüli egyéb distanciális (egyenlő – vagy legalábbis enharmonikusan egyenlőnek tűnő – hangközökből álló) hangzatok (a bővített 4_3 a bő 6 -es család kiépülésével, a bővített hármashangzat azonban már nem köthető ilyen csoporthoz), melyekben – ahogy azt már említettük – az alterációk (az enharmónia miatt) elvesztik határozott irányba mutató (vezetőhangos) jellegüket. Az ezekkel a hangzatokkal párhuzamosan jelentkező egyéb distanciális jelenségek tárgyalása a VI./2./3./a) alfejezeben következik.

Az enharmóniával pedig elérkeztünk ahhoz a jelenséghez, amely egyaránt felfogható az erjedés okaként és eredményeként is, vagyis „ördögi körként” működik. Eleinte a modulációk új fajtáiban jut mind nagyobb szerephez (erről a VI./2./1. alfejezetben), később azonban egyre inkább lényegi tényezőként lép fel.

Fontos leszögeznünk, hogy az enharmonikus áttűnés általi funkcióváltozás csak a harmónia részleges enharmonikus cseréjekor következik be – a teljes enharmonikus átírás (látszat-enharmónia) nem más, mint az előadónak nyújtott kottaolvasási segítség –, ezáltal válik lehetővé, hogy az

enharmonikus hang(ok) jelentésbeli különbsége (azaz egy bizonyos hanghoz, mint tonális centrumhoz való viszonya) a hallgató számára kifejezésre jusson. Másrészt a 19. század folyamán a kromatika térhódításával és a távoli hangnemekbe történő kitérések mindennaposá válásával fokozatosan alább hagyott a zeneszerzői igény az egységes tonális struktúrák létrehozására, ami a zeneileg megalapozatlan (látszat-) enharmonikus írásmód alkalmazását vonta maga után. Ezt a fajta enharmonikus gondolkodást végül Wagner legitimizálta a *Trisztán és Izoldában* azáltal, hogy a drámai szimbólumok szolgálatába állította. A lényegi enharmónia előzményeinek bemutatásakor² már vázoltam az ún. Trisztán-akkordot. E harmónia négyféle oldási lehetősége (a-moll, Esz-dúr/esz-moll, Gesz-dúr, c-moll/C-dúr) pontosan abból fakad (azaz a „Trisztán-akkord jelenség” lényege), hogy egyszer ál-ti⁷-ként, másszor valódi ti⁷-ként viselkedik, ezáltal lehetővé téve a tonikai tengely (a-c-esz-gesz) bármely hangnemébe történő modulációt, sokszor az akkord pillanatnyi áttűnésével (ahogy a gyűlölet is egy pillanat alatt szerelemmé tud változni?), pl. az előjáték 81—84. ütemei (esz: II⁷ = a: bö⁴₃ késleltetett állapota), vagy III. felvonás 2. szín (Esz: mb II⁷ = a: bö⁴₃ késleltetett állapota). A „vágy-motívum” f-alapú ti⁷-et vagy ál-ti⁷-et tartalmazó különböző megjelenési formáit és az egyéb hangmagasságú előfordulásokat a [77] kottapélda két táblázata foglalja össze.

Az enharmonikus moduláció és a lényegi enharmónia közötti határesetet találunk Weber *Oberonjának* 4. számában (61—81. ü.): a maggiore-minore irizálás a varázslat része: a tonalitás F-f-d-D hangnemek között váltakozik.³ Az enharmonikus átértelmeződés (és az ezáltal végbemenő moduláció nélküli, hirtelen moll tercron hangnemváltás) Bagdad megjelenésénél történik (f: VI⁶ után d: VII², azaz [f-asz-**desz**] → [b-e-g-**cisz**]) [78]

Az esszenciális enharmónia jól tanulmányozható az olyan példákban, mint a Liszt: *Il penseroso* (eleje és vége) vagy a *Borisz Godunov* Boriszhoz kapcsolódó vezérmotívuma.⁴ A relatív terminológia szerint mindkettőben la=szí váltás történik mollban egy vendég mollszubdomináns és a domináns között [79] és [80]. Ezekből a példákban is kitűnik, hogy az enharmónia ilyen alkalmazásának esztétikai indoka mindannyiszor valamifajta elidegenítés-ábrázolás.

A lényegi enharmónia folytán létrejövő hangnemi bizonytalanság, kétértelműség jó példája a Liszt: *Aux cyprès de la Villa d'Este I* eleje, melyben a [fis-z-b-esz] ál-moll⁶ miatt az esz- és g-moll közötti hangnemkeveredés jön létre. [81]

² IV./4. alfejezet: az „ál”-akkordok.

³ Az idézett rész szövege: OBERON: „A nap csókolja a bíbor folyamot, amely tünde lugasom körül áramlik. Hányszor kell lenyugodnia azokban a széles vizekben, mielőtt halandó lovag a partjukról Bagdad távoli tornyaihoz ér! De íme, meglendítem liliom-pálcámat és Bagdad itt van előttetek! SERAZMIN: Szent Dénesre, igazat mond!”

⁴ A motívum már első megjelenésekor (Prológ/2. kép) is Borisz tépelődését festi: „Sajog a lelkem! Valami akaratlan félelem baljós előérzetként szorítja össze szívem.”

2. Kihülés: a neomodális és a diatóniától eltérő hangrendszerek, mint külső, beemelt bomlasztó tényezők

a) Neomodális-ultramodalitás-polimodalitás

Az egyszer már letűnt modalitás újbóli megjelenése több okkal is magyarázható. Az egyik az, hogy egyszerűen a korábbi gyakorlat ellenhatásaként jelentkezik (a klasszicizmus dogmákká merevült szabályai elleni lázadás Beethoven és Schubert praxisában). Másrészt az addig idegen (először Kelet-, ill. Észak-európai /főleg lengyel, orosz ill. norvég/; majd később távol-keleti) népzene dallam- és harmóniavilágának fokozatos beszivárgása a nyugati zenei gyakorlatba (az Orosz Ötök, Chopin, Smetana, Dvořák, Grieg munkássága). Harmadsorban lehet a historizmus egyik zenei kifejeződése is (Brahmsnál és Brucknernél, ill. Liszt egyházi zenéjében).⁵ Természetesen a historizmus iránti elkötelezettségnek is sok formája lehetséges,⁶ ezek közül csak egy a régi mesterművek tanulmányozása. Az ezekben fellelt stílusjegyek lecsapódása a visszatekintő szerző kompozícióiban szintén különböző síkokon történhet meg. A témában számtalan tanulmány született különböző szerzőkhöz kapcsolódóan: Liszt neomodális stílusjegyeit illetően bőséges példaanyaggal szolgál Bárdos tanulmánya;⁷ a fríg modus előfordulásairól Bruckner kórusaiban és szimfóniáiban részletesen olvashatunk Carver cikkében;⁸ a Brahms (főleg kórus-)kompozícióiba integrálódott reneszánsz, korabarokk és bachi stílusjegyekről pedig Hancock publikált számos tanulmányt.⁹

A modális jelleg a dallamvilágban ill. a harmóniafordulatokban manifesztálódhat. Ilyen a Tádúr (vendég)nápolyi akkord képében való megjelenése, egyéb modális menetek, zárlatok (pl. fríg zárlat) alkalmazása, stb.¹⁰ A duális rendszerben a hangközviszonyok oly mértékben alárendelődtek a

⁵ A 19. század historizmusa abban a jellegzetesen romantikus érületben gyökerezik, amely a kialakult világgal szembeni elégedetlenség miatt a jelen valóságától való menekülésben fejeződik ki. Ennek a romantikus elvágyódásnak az időbeli változata a historizmus; ugyanakkor térbeli síkon is jelen van a földrajzilag távol(abb)i helyek (kultúrájának) felfedezése (pl. orientalizmus) képében. A nyugatihoz képest egzotikusnak számító népzenei elemek integrálódása ezen térbeli elvágyódás és a politikai nacionalizmus nyomán feltámadt nép-nemzeti érület zenei megjelenési formája.

⁶ Wagnert például – bár könyvtárában kiterjedt kottaállomány volt Palestrina, Haßler és más (főleg olasz) reneszánsz gyűjteményekből, Bachtól, Händeltől, stb. – jobban érdekelte a német kultúra történelmi, mitológiai és irodalmi oldala. Ezzel szemben Brahmsot a németiségnek nem az irodalmi-mitológiai, hanem inkább a népzenei, valamint reneszánsz (Eccard, Isaac, Forster, stb.), korabarokk (Schütz), ill. bachi műzenei öröksége érintette meg. Részletesebben ld. in Christoph Wolff: 'Brahms, Wagner, and the problem of historicism in nineteenth-century music: an essay' in George S. Bozarth (ed.): *Brahms Studies*, Clarendon Press Oxford 1990, 7—11.

⁷ Bárdos Lajos: 'Modális harmóniak Liszt műveiben' in: *Harminc írás*, 1969 Budapest, 129—166.

⁸ Anthony F. Carver: 'Bruckner and the Phrygian Mode' *Music & Letters* 86 (2005 February), 74—99.

⁹ Virginia L. Hancock: 'The growth of Brahms's interest in early choral music, and its effect on his own choral compositions' in Pascall, Robert (ed.): *Brahms – Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, 27—40.;

Virginia L. Hancock: 'Brahms's links with German Renaissance music: a discussion of selected choral works' in Musgrave, Michael (ed.): *Brahms 2 – Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, 95—110.;

Virginia L. Hancock: 'Brahms and early music: evidence from his library and his choral compositions' in Bozarth, George S. (ed.): *Brahms Studies*, Clarendon Press Oxford 1990, 29—48.

¹⁰ Itt szót kell ejtenünk a fríg neomodális és a nápolyi hang/akkord kapcsolatáról. Bár Carver szerint – annak ellenére, hogy a nápolyi akkord valójában fríg kölcsönzés – a kettőt élesen el lehet választani, és meg is kell különböztetni (ld. id. mű), akadnak esetek, ahol a kettő nemcsak találkozik, hanem össze is mosódik: pl. amikor a nápolyi⁶ nem V-re, hanem (quasi mixtúrásan) ImD⁶-re oldódik („fríg II⁶- picardiai terces I⁶”) pl. Schumann: op. 48. *Dichterliebe*/6. *Im Rhein, im heiligen Strome* 14—15. ütem (ugyanakkor 13. *Ich hab' im Traum geweinet* 5. és 16. ütem egyértelműen fríg, nem nápolyi hangos moll: 6^b-s genust érzünk).

funkciós gondolkodásnak, hogy a moll hangnem funkciós értelemben hasonult a dúrhoz (hangzatainak funkcióját a fokszámuk határozza meg, nem pedig az alaphangtól való valódi távolságuk). A modális fordulatok megjelenésének köszönhetően ez a kapcsolat (és következésképp a funkciók szerepe is) gyengülni kezd, mivel a modális rendszerben csakis a hangközviszonyok szerepének erősödése jelentheti a biztos pontot a két rendszer találkozásában. Amikor tehát a rendező elv még alapvetően a funkciókon alapszik, a modális fordulatok gyengítik a tonális-funkciós vonzást.

A 19. századi modalitás megjelenhet a középkori és/vagy a 15—16. századi gyakorlat felélesztéseként, mint pl. Liszt: *Via crucis*ának 1. tételében (*Vexilla regis*), mely a 6. századi himnusz dallamát hol unisono, hol a 15. századot idéző harmonizálással hozza; vagy pl. a Brahms *I. szimfóniájának* 4. tételébe kétszer (a bevezetésbe és a codába) is beékelődő tízütemes motívum, mely a palestrinai értelemben vett modalitás szigeteként jelenik meg (előtte-utána C-dúr környezet, a modális menet azonban az 1 \flat -s genus szerint értelmezhető: M $^\sharp$ -I-F- \flat Tá-F-S⁴⁻³-D-R $^\sharp$).¹¹ [82]

Az esetek többségében azonban a modalitás, mint historizáló jelenség 19. századi megjelenési formája több tekintetben is gyökeresen különbözik annak eredeti, 15—16. századi habitusától, többek között ezért is érdemes ezekre az esetekre inkább a *neomodalitás* terminust használni. A neomodalitás a 15—16. századi gondolkodásmódnál jóval tisztábban, koncentráltabban alkalmazza a modális elveket: a II. fejezetben elemzett Beethoven-vonósnégyes tétel (19. o., Függelék/[14]) líd modusa pl. inkább elméleti konstrukció, mintsem a tényleges reneszánsz gyakorlat felélesztése, hiszen a modalitás reneszánsz gyakorlatában a líd modulusban 'ti' helyett többnyire 'tá' hang szerepelt a tiltott tritonus dallami vagy harmóniai felbukkanásának elkerülése végett. A dór, mixolid és eol modulusok tiszta alkalmazása is ellentmond a reneszánsz gyakorlatnak, ahol természetesen alkalmaztak vezetőhangokat a zárlatokban. Hogy a neomodalitás miért nem él ezekkel, azaz miért „modálisabb a modálisnál”, annak feltehetően az az oka, hogy a fellelhető néhány bécsi klasszikus és a későbbi, romantikus példákban a különböző modulusok alkalmazásának funkciója elsősorban éppen az, hogy – ha eleinte csak pillanatokra is, de – kioltsa, ill. felfüggeszse a funkciós tonális működését.¹² Ilyen, egyetlen alterált hangot tartalmazó, szinte vegytiszta eol Liszt *Christus* oratóriumának *O filii* tétele (III/13., f-eol; az egyetlen 'dí' hang sem vezetőhangszerű diézis, hanem pikardiai terc az utolsó akkordban /L $^\sharp$ /).

¹¹ A félreértések elkerülése végett: a zenei folyamatban természetesen a C-dúr érvényes (a menet vége tehát IV-V), a modális menet palestrinai értelemben vett hendekaton hangkészlete azonban az 1 \flat -s genus szerint értelmezhető (izoláltan!).

¹² Ill. van még egy vonatkozás: a *musica ficta* fogalma (az alterált hangok, főleg diézisek bizonyos szituációkban – a módosító jelek kiírása nélküli – evidens alkalmazása) még nem terjedt el a köztudatban. (A jelenségről először Coussemaker írt 1852-ben, majd de la Fage 1864-ben, német nyelvterületen az 1870-es évektől került felszínre a téma, majd a legfontosabb megállapításokat Lowinsky tette 1943—67. közötti publikációiban. Ld. Margaret Bent & Alexander Silbiger: 'Musica ficta' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxvii, London 2001, 441—453.).

Részben a modulusok ilyen, higitatlan formában történő megjelentetéséhez kapcsolódik, bizonyos szempontból azonban továbblépést, a modális elvek alkalmazásának fokozását jelenti, hogy a neomodálisban zárlati formulaként is megjelennek olyan, jellegzetesen modális fordulatok, mint a vezetőhang nélküli autentikus fő- és szekundlépés, az autentikus terclépés, vagy a plagális terc- és szekundlépés. Liszt: *Koronázási miséjének* Credójában vezetőhang nélküli V-I („de Deo vero”) és VII-I („et homo factus est”) d-dór zárlatokat találunk. Az autentikus lépések leggyengébbike, a terclépés (m-D) szolgál tételvégi zárlatként a *Via crucis* 1. tételének második részében (*O crux*), a 15. tételben (*XIV. stáció*); a *Christus* II/8. tételében (*Die Gründung der Kirche*), stb. A *Christus* II/6. tételében (*Die Seligpreisungen*) a III-I zárlat mellett (178—180., 182—184. ü.) megjelenik a plagális féllépés (VI-I, 194—197. ü.) és a plagális szekundlépés (II-I, 200—210. ü.) zárlati alkalmazása is. Utóbbi a II/10. (*Der Einzug in Jerusalem*) tételben négyeshangzattal szerepel (a 592. ütemtől).

A tonalitás kialakulása előtti jellegzetes fordulatok felújításán és a modális elvek felfokozott alkalmazásán túl a 19. században a modalitás egy sor, merőben új köntösbe öltöztetett formában is megjelenik. A modális elvek újszerű kiterjesztésének egyik legegyszerűbb módja a modális értelmű hármashangzatok későbbi harmóniai eszközökkel való ötvözése. Megjelenhetnek a modális harmóniak a 15—16. században nem használatos hármashangzat-fordításként, mint pl. a Liszt: *Via crucis* 9. tételének (*VIII. stáció*) r-S ingája (41—44. ü.), melyben az akkordok különböző fordításokban szerepelnek, mégis modális hatású a menet. Modális jellegűek a 15. tétel (*XIV. stáció*) 32—33. ütemeinek D^6_4 -I- D^6_4 -F, a 45—47. ütem I-S-I-F-r-m- I^6_4 - I^6_4 -I, vagy az 56—59. ütemek D-I-S-I-m-r- r^6_4 - r^6_4 menetei is. A 19. század újításai között tarthatjuk számon a modális hármashangzatok négyes-, ötös-, vagy hatoshangzattá fokozását is. A *Christus* I/1. tételének (*Einleitung*) második része (Pastorale) egyértelműen D-mixolid, a zenei szövegben azonban négyeshangzatok (S^7 , f^7 , később t^7 , stb.) is előfordulnak. A II/6. tétel (*Die Seligpreisungen*) solo-kórus felelgetésének kórus ütemei is modális hatásúak, noha a harmóniak között r^4_3 és F^7 is szerepel; a II/10. tétel (*Der Einzug in Jerusalem*) eleje többek között r^7 és 2 , I^7 , S^9_7 , stb. akkordokkal tarkított fisz-dór, a 482. ü.-től ismét a modalitás jellemző szintén 4#-es genusban, ezúttal is négyeshangzatokkal. Nemcsak Liszt él a modális négyeshangzatokkal: már említettük az eol VII⁹₇-I[#] fordulatot Kodály: *Magyar népdalok*/17. darabjának (*Láttad-e te, babám*) zárlatában. A *Pelléas et Mélisande* I. felvonás 2. jelenetének (Arkel Golaud Geneviève által felolvasott levelén tűnődik) d-dórban értelmezhető modális harmóniafüzésében egy kivétellel mindannyiszor 9-akkord szerepel az I. fokon [83]. Ugyanebben a jelenetben kicsivel később (Arkel: „Sohasem szálltam szembe a sorssal”) cisz-fríg V^7 -I ingázik [84]. Ebbe a körbe tartozik még a modális menetek orgonapont fölötti alkalmazása is, melyre példa a *Christus* I/1. tételének 277. ütemétől hallható orgonapont fölötti G-ión területe [85].

Egy következő fokozat a jellegzetesen modális színezetű hangzat hangnem-foltta történő kiszélesítése. Ez az eljárás analóg a dúr-moll tonalitás „kikomponált” fokaival.¹³ Lisztnél erre is több példa akad, a *Christus I/2.* tételében pl. kétszer is (31—36. és 67—72. ütemek) hangnemterületté bővül a Tá-dúr hangzat [86].

A még szélsőséesebb, ún. ultramodális jelenségek¹⁴ létrejöttének feltétele a hendekaton hang- és hangzatkészlet kibővülése mind negatív, mint pozitív irányba, ill. az ezáltal (és a jelenséggel párhuzamosan beszivárgó tercrokon fordulatok segítségével) megközelített poláris akkord eléréséhez kapcsolódóan megjelenő enharmónia („modális-enharmónikus körök”). Az ultramodális jelenségek körébe soroljuk a tercrokon, ultratercrokon, poláris, és ultrapoláris fordulatok, ill. a lokriszi és más (nem diatonikus), népzenei eredetű modulusok használatát. A jelenség előzményei már a koraromantikában megjelennek, pl. a *Der Freischütz* nyitányának 2. főtémájában: I³-S-D-Tí-m-R⁷-S, ahol még csak a Tí-dúr akkord „lóg ki” a hendekaton hangzatkészletből. Lisztnél azonban már mindennaposá válik: a *Dante-sonáta* 136—140. ütemeinek menete pl. (a 6#-es genus szerint) D-Tá-D-S⁴⁻³-l-Tí-M (vagy – 7# szerint – F-Má-F-D⁴⁻³-r-M-L értelmezés), mindenképp van egy akkord, amely nem fér bele a hendekaton hangkészletbe, egyébként a szubtonális és plagális fordulatok jellemzőek.¹⁵ [87] A *h-moll sonáta* végén a korábban nem használatos lokriszi modulus szerinti V-I zárlatot hallunk. A Brahms *4. szimfóniájának* 1. tételében szereplő két rövid, plagális alaplépésekből álló szekvencia közül az első emelkedő, tisztán modális ízű (149—152. ü.: 1#: F-D-s^b-r), a második ereszkedő, ultramodális (161—164. ü.: Esz-B-Desz-Asz). A *4. szimfónia* 2. tételében (melyről később részletesen is szó esik) a repríz átvezető rész előtti (80—82.) ütemek akkordmenete harmóniafordulataiban egyértelműen a modalitást idéző ultramodális szakasz: kétfajta láncszemet (1.: r-S-L[#] álzárlat- és 2.: r-S-D egészszárlatszerű modális menet) kombináló szekvenciáról van szó, a láncszemek (1., 2., 2., 1., 2., 2.) az 5^b-s, a 6^b-s, a 2[#]-es, az 1^b-s, a 2^b-s ill. a 6[#]-es genusban követik egymást [88 A]. Az első és negyedik láncszem értelmezhető a főtémából származó molldúr menetként is (moll IV-moll VII-dúr I) B- ill. D- molldúr szerint.

A szintén Bárdostól származó „heteromodális transzformáció” terminus (amit ő főként harmóniai jelenségekre használ; dallami síkra vetítve talán szerencsésebb polimodalitásnak nevezni – erről részletesebben később) arra a jelenségre utal, amikor egy modális akkordmenetben különböző, azonos alapú modulusok váltakoznak (természetesen ennek is alapvető követelménye a hangkészlet kibővülése). Erre példa már Beethoven életművében is akad, pl. a *Missa Solemnis* Kyrie tételének 1. Kyrie-szakasza, ahol Fisz-dúr és fisz-fríg váltja egymást (70—83. ütemek). Weber

¹³ Mellékfokok ilyen pillanatnyi tonikalizálódását találjuk pl. a Brahms: *4. szimfónia* 2. tételében – ld. ott ([88] kottapélda).

¹⁴ A Bárdostól származó terminus a modális dallamalkotási ill. hangzatzűzési elvek mentén létrejött, azonban az eredeti modális (hendekaton) hang- és hangzatkészletet túlhaladó jelenségek összefoglaló neve.

¹⁵ A menet második felét diatonikus modulációként is lehet értelmezni: I = f^b, így az utolsó három akkord már nem modális, hanem mbIV – V – I kadenciát alkot.

Oberonjának 9. számában (Fatima ariettája) h-fríg és H-dúr polimodális váltakozását halljuk. A Liszt: *Via crucis* 2. tételében (*I. stáció*) a tételkezdő unisono dallam először a-lokriszi, majd a-frígből a-eolba mutáló változatban hangzik fel. Lisztnél a heteromodális transzformáció formaalkotó elvként is jelen van: a *Christus* I/1. tételében hangnemterületek szintjén jelenik meg; a tétel két fő szakaszának (*Andante sostenuto* és *Allegretto moderato* /Pastorale/) d-dór és D-mixolíd viszonylata quasi minore-maggiore relációként funkcionál. Ide kíváncsoznak még a Brahms: *I. szimfónia* 1. tétel kidolgozásának 232—263. ütemei, ahol a jellegzetesen modális fordulatokból (konszonáns hármashangzatok közötti autentikus és plagális fő- ill. szekundlépésekből) álló motívumok összekapcsolása heteromodális transzformációval történik (a részbe beékelődik a már előzményként is megjelenő b-moll IVszűk⁷-I⁶₄-VI funkciós menet), az egymás mellé kerülő modulusok: b-moll, Gesz-ión, b-moll, Gesz-ión, gesz/fisz-eol→A-ión, a-eol→C-ión, c-fríg, majd c-moll (már funkciós menettel); az egymást követő genusok tehát 5^b-6^b-5^b-6^b-3[#]-o-4^b-3^b, az akkordsor pedig I-IVszűk⁷-I⁶₄-VI(F) = D-F-D-F-D-S-D-S-D⁶ = (F⁶)VI⁶-IVszűk⁷-I⁶₄-VI(F) = D-F-D-F-D = L[#]-r-l-r-l-S-D-S-D-F-D-F-D = L[#]-r-l-r-l-S-D-S-D-F-D-Tá-D-F-D-Tá-D = M[#]-l-M[#]-l-M[#]-r-M[#]-r-M[#]-r = s^b (♯VII^b)-||: náp⁶-IVszűk⁷-V[#] :|| (többször) [89].

Itt tennünk kell egy kisebb kitérőt, ugyanis a melodikus polimodalitás – csakúgy, mint maga az egyszerű modalitás¹⁶ is – népzenei gyökerű is lehet, megjelenése elsősorban a szláv népzeneben jellemző. A polimodalitás jelensége, vagyis az, hogy egy dallamban (nagyobb egységenként, soronként, vagy akár ütemenként) különböző, azonos alapú modulusok hangkészlete keveredik, az orosz népdalokban is előfordul, de sokkal gyakoribb a délszláv (Dél-szerbiai, makedón és bolgár) népzeneben. A leggyakoribb modulus-párosítások: eol-ión (pl. *Žetvarki, Vranje*);¹⁷ (összhangzatos) fríg-ión (pl. *Žetvarki, Podigni si, Svadbarska račenica*);¹⁸ dór-mixolíd (pl. Linin¹⁹/3., 13., 18., 24., 35., 37., 38., 43., 48., 50., 54., 62., 63., 98., 100., stb. példák); eol-dór (pl. Linin/99., 102., 103., stb.); de létezik a terc, vagy a szext egy moduluson belüli váltakoztatása is, mint pl. a Linin-gyűjtemény 107. számú dallamában, melynek első fele K6-tel színezi a mixolíd modust, második fele pedig „tisztá” mixolíd. A [90], első két sorában összhangzatos fríg, második két sorában dúr/ión modulusú példát a délszláv hagyományokat Magyarországon őrző Pravo zenekar repertoárjából vettem.²⁰

¹⁶ A népzenei eredetű modalitás legekleatásabb példái a lengyel népzeneben őshonos líd, ill. fríg karakter Chopin mazurkákba történő beszívárgása (líd: op. 24./2. C-dúr, op. 68./3. F-dúr, op.56./2. C-dúr, fríg/N3-es fríg: op. 41./1. cisz-moll); az orosz népzeneben gyakori eol és dór (ritkábban fríg és mixolíd) megjelenése az *Őtök* zenéjében (vlsz. Balakirev és Rimszkij-Korszakov népdalgűjteményeinek köszönhetően); vagy a magyar népzene dór és mixolíd modulusú dallamok (a pentatóniával együtt) Kodályt és Bartókot érő termékenyítő hatása.

¹⁷ Pravo: *Tűzön járó hangok* (FESZCD01, FolkEurópa Kft. 2002) 10. és 3. trackje, makedón és délszerb dallamok.

¹⁸ Pravo: id. lemez 10., 6., 2. track

¹⁹ Alekszandar Linin: *Makedonszki insztrumentalni orszki narodni melodii*, Makedonska Kniga – Institute of Folklore, Skopje 1978/Др Александар Линин: *Македонски инструментални орски народни мелодии*, Македонска Книга – Институт за Фолклор, Скопје 1978

²⁰ A dallamot a Pravo idézett lemezének 6. száma alapján kottáztam le.

Nem tudjuk, hogy Muszorgszkij mennyire ismerte dél-szláv rokonnépei népzenejét, az azonban bizonyos, hogy általában minden népi eredetű dallamra felfigyelt; ránk maradt levelei a bizonyítékok, hogy bármely népcsoport dallamait azonnal le-, vagy megjegyezte. Szerb vonatkozású adalék 1873. július 26-án Pétervárott kelt levele Polikszena Sztaszovához, amelynek egy vicces utalásában Marko Kraljevicset, a szerb(-horvát) históriás énekek szereplőjét emlegeti.²¹ Biztosan tudjuk azt is, hogy saját népének zenéjét (és általában kultúráját) viszont szenvedélyesen szerette, és örömmel üdvözölte Balakirev és Rimszkij-Korszakov népdalkiadványait.²² A szóban forgó népdalgyűjteményekben fellelhető dalok az orosz népzene kétféle tonális ingadozását mutatják: 1. az ún. *peremennosztj* (переменность), ami az egyik tipikus orosz népdaltípus, a *protjazsnaja* (протяжная) egyik jellegzetessége: a moll, vagy dór („orosz moll” – Balakirev elnevezése a dórra) dalok kilengése a szubtonális mixolíd felé, azaz itt egy genushoz tartozó párhuzamos modusok közötti átjárhatóságról van szó;²³ 2. a valódi polimodalitás: azonos alaphangú modusok keveredése, tehát itt különböző genusok közötti átjárás valósul meg – a funkciós tonalitásra ez hatott bomlasztó tényezőként (ld. pl. a *Borisz Godunov* II. felvonásbeli Papagáj-jelenetét).²⁴ Ami a Muszorgszkij stílusát is esetlegesen befolyásoló modalitást-polimodalitást illeti: Balakirev volt az első, akinek – bár nem tudományos igénnyel gyűjtötte a népdalokat, hanem mint azokat felhasználni szándékozó zeneszerző – elsődleges szempontja a pontos lejegyzés volt, és azok megharmonizálásában is az eredeti karakter megőrzésére törekedett. Ennélfogva a népdalok modalitása nem esett áldozatul a funkciós harmonizálásnak. Az összesen felgyűjtött 66 dalból kilencet kifejezetten modálisan harmonizált meg, legtöbbet a dal eredeti karakterének megfelelően, egyet pedig (*Korolevics iz Krjakova – Korolevics iz Krjakova*) a dal eol jellege ellenére dór végződésel. A dalok között 6 eredetileg is polimodális dallamot találunk, legtöbbjükben a fríg és az eol keveredik: 9., 14., 31., 45., 57., a 13.-ban pedig az eol és a dór [91]. Rimszkij-Korszakov az általa felgyűjtött összesen 140 dallamból 21-et harmonizált meg az eredeti karakternek megfelelő modalitással, további 11-et a dallamtól eltérő modusban. A dallamok között mindössze hét polimodálisat találtam: eol és fríg között ingadozik a 10., 18., 74., mixolíd és dór között a 16., 17., 21., ión és mixolíd között a 27. [92]. Papp Márta cikke²⁵ szerint számos polimodális dallam található a Lvov-Pracs-féle gyűjteményben²⁶ is, ezt azonban nem sikerült átnézni. Tény azonban, hogy Muszorgszkij zenéjére nem csupán a hol az egyházi zenét, hol a népzeneit idéző tiszta, vagy új eszközökkel (pl. négyeshangzatok

²¹ Bojti János és Papp Márta összeáll. és ford., *Modeszt Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések*, Kávé Kiadó 1997, 299.

²² Milij Balakirev: *Сборник русских народных песен (Orosz népdalok gyűjteménye)* 1866; Nyikolaj Rimszkij-Korszakov: *Сборники русских народных песен (Orosz népdalok gyűjteményei)* 1877 és *Сорок народных песен (Negyven népdal)* 1882

²³ Részletesebben in Richard Taruskin: 'Csillagocska – Etüd népi stílusban' ford. Vajda Júlia, *Magyar Zene XXXVIII/4* (2000 november), 345—370.

²⁴ Előbbire számos példát találunk az említett Taruskin-cikkben (1a, 1b, 2, 3a, 3b, 5a, 5b, és 6 kottapélda).

²⁵ Papp Márta: 'Orosz népdal – dal – románc', *Magyar Zene XLIV/1* 2006 február, 5—30.

²⁶ Николай А. Львов [-Прач]: *Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач* (Nyikolaj A. Lvov [-Pracs]: *Orosz népdalok kottás gyűjteménye. Zenébe foglalta Iván Pracs*), 1790, 2. kiadás 1796

alkalmazásával) keveredő modalitás jellemző, hanem – és ez kifejezetten a népies hangulatú részekben fordul elő – a polimodalitás is. Muszorgszkijnál azonban sok esetben úgy kerülnek egymás mellé a különböző genusú dallamszakaszok, hogy nem érzékelünk egy állandó alaphangot. Ilyen pl. a *Borisz Godunov* I. felvonás 2. képében Varlaam dala, amelyben a „szabályos” f-fríg→f-líd váltás helyett f-fríg→a-eol váltás történik; majd az a-eol G-mixolídba fordul, amiből polimodálisan g-fríg lesz, majd visszatérünk az f-frígbe (következő strófa), stb. A III. felvonás 1. képében Rangoni panaszkodása d-eolból a párhuzamos F-iónba hajlik, majd polimodális váltással f-dór és f-moll között ingázik (végül atonális lesz). A IV. felvonás 3. képében, Pimen elbeszélésekor azonos alapú (d) dór-eol ingadozás, majd D-dúr, végül megint dór-eol váltakozás játszódik le. A II. felvonás bővelkedik a polimodális részletekben: az elején Kszenyija dala (h-dór és h-dallamos moll váltakozik – csak a harmonizálásban polimodális, a dallam tk. végig dór); a Szúnyog-dal d-B4-os dór és d-eol között ingadozik; a Papagáj-jelenet a már említett bonyolultabb formában alkalmazza a polimodalitást: az első strófában fisz-eolból (a párhuzamos A-ión után) először d-eolba vált (maga a dallam F-dó-pentaton), aminek a párhuzamos modusa, a C-mixolíd váltakozik c-fríggel (ami időnként úgy tetszik, szintén egy párhuzamosba, a Desz-lídbe hajlik),²⁷ innen enharmonikus modulációval ($b\flat_5 = V^7$) Fisz-dúrba kerülünk, ez a kapocs a fisz-eolhoz; a második versszakban a fisz-eol/A-ión után A-líd és Asz-mixolíd váltakozik (a polimodális közös nevező a gisz = asz virtuális alaphang: gisz-fríg párhuzamosa és Asz-mixolíd váltakoznak – az 1. vsz. c-virtuális akaphangú Desz-líd—C-mixolíd rész transzponált megfelelője ez), majd újból a c-fríg—C-mixolíd ellentét ezúttal Desz-líd—F-ión képében, ismét enharmonikus modulációval Fisz-dúron keresztül vissza fisz-eolba, itt zárul az elbeszélés (ez képezi a hangnemi keretet). Amint a betét-történeten kívül kerülünk (vissza az opera jelenébe), a népies polimodalitásból is visszatérünk a funkciós viszonyok közé: Fjodor beszámolójának utolsó mondata, („Íme, mindent elmeséltem, mindent úgy, ahogy volt.”) már A-dúr (nem ión!) S-D-T kadenciát formáz [93 A – kotta és B – ábra].

Az ultramodalitás is megjelenik a *Borisz Godunov*ban, általában felfokozott érzelmi állapot érzékeltetéseként. Ilyen helyek pl. az I. felvonás 1. kép részlete, amikor Grigorij elmeséli Pimennek az álmát (tercenként ereszkedő dúrakkordok követik egymást [94]); vagy a II. felvonás azon részlete, amikor Sujszkij kér bebecsájtást a cárhoz: először tisztán modális a zenei anyaga ($1\sharp \rightarrow 2\sharp$ -be mutál), majd amikor közli, hogy „Litvániában egy bitorló tűnt fel, a lengyel király, a pápa és a nemesség mellette áll!”, Fisz-keretben ultramodális menet hangzik: -2Q-es plagális, kontrasztopolyi és +3Q-es tercron fordulatok váltakoznak, a dallam váza pedig $fisz^1 \rightarrow fisz^2$ -ig emelkedő egészhangú skála, maga a dallam tritónuszos szekvencia (tk. distanciális) [95]; a IV. felvonás 2. képében (a kromi jelenetben), amikor az Ál-Dimitrijt éltető tömeg szinte extázisba esik: D-L[#]-R[#]-L[#]-D-Tá-La-Tá-D [96]; vagy a IV. felvonás 3. képében Borisz könyörgése: „nézz, kérlek, a bűnös apa könnyeire! Nem

²⁷ A modusok kizárólag a dallamra értendők, a harmóniak nem modálisak (F/f szerint: $b\flat_5, vD^7, V^7, I^{(\sharp)}$).

magamért könyörgök, Istenem!”, ahol a plagális fordulatokból álló szekvencia (I-M[#] s^b-r L[#]-I-M[#]) 1.-2. láncszeme között még az ultratercokon kapcsolat is megjelenik [97].

A népzenei kitérő után visszatérve a neomodális újításaihoz, ezek közé sorolható végül az a jelenség is, hogy (attól eltekintve, hogy a romantikában természetesen már nemcsak a reneszánsz vokálpolifónia két genusára²⁸ korlátozódik a hangnemiség) amennyiben főként dallami síkon jelenik meg, a modalitás egy darabon belül is több genust érinthet (vagyis mutációról van szó, így megvalósulhat akár a már említett polimodalitás is; de lehet, hogy egyszerűen csak ugyanannak a modusnak több genusbeli változata jelenik meg, esetleg egymással kombinálva). Brahms 4. szimfóniájának 2. tételében pontosan erről van szó. Modális harmóniafordulatoknak csak egy helyen van nyoma (az ultramodalitás témakörénél már említett szekvenciázó szakaszban), a modalitást a tételt együvé szervező, különböző hangnemi felületeken megjelenő fríg „sorsmotívum” (melynek elődje a 2. szimfónia 3. tétele első visszatérésének /107—125. ü./ fríg motívuma) képviseli – dallami síkon. Ezek a hangnemi felületek: a főtémában az alaphangnem polimodális elszíneződéseként létrejövő e-fríg, ill. az alaphangnem párhuzamosaként megjelenő gisz-fríg (mely részek harmonizációja az E-dúr és az e-dallamos fríg között ingadozik polimodálisan), majd ugyanez a konstrukció kvinttel feljebb (h-fríg dallam h-fríg, H-dúr harmonizációval), és az átvezetésben a domináns hangnembe történő moduláció után megjelenő fisz-dallamos fríg motívum (ami a visszatérésben természetesen h-alaphangú). A melléktéma-terület (kisebb kitérőkkel: Fisz- és A-dúr) és a (csökevényes) kidolgozás végig H-dúr, a visszatérésben azonban a már említetteken kívül megjelenik a g-fríg is, mint a G-dúr transzformációja (c-moll ill. g-fríg harmonizálással). Ez után jelenik meg a már említett, harmóniafordulataiban is a modalitást idéző ultramodális szekvencia (5^b-s, 6^b-s, 2[#]-es, 1^b-s, 2^b-s és 6[#]-es genusok). Az átvezetésben jelentkező motívum már említett h-fríges visszatérése után a melléktéma E-dúrban jön (kisebb kitérések H- és D-dúr felé). Az eleinte a melléktémából építkező coda végén a főtéma fríg elszínezése a C-dúr mollbeli VI. fokként történő megjelenését eredményezi, a végső (plagális) zárlat is egy +4Q-es tercokon fordulat. [88 B]

b) A dúr-moll rendszerrel párhuzamosan jelentkező kromatikus törekvések feléléstése

Az olyan részletek, mint az V. fejezet végén bemutatott Wagner-, Wolf- és Verdi-szemelvények ([68, 69, 70,]²⁹ hármashangzat-atonalitása³⁰ (ill. az ebből kifejlesztett, immár négyeshangzatokat is felhasználó, de azonos működési elvű atonalitás) kísértetiesen emlékeztet a Lassus korai

²⁸ Genus naturale (magy.: törzs-rendszer – előjegyzés nélkül) és genus molle (magy.: mély rendszer – 1b előjegyzéssel). Részletesebben ld. in Bárdos Lajos: *Modális harmóniak*, Zeneműkiadó Budapest 1979, III. fejezet: 'Modális hangkészlet'

²⁹ Valamint egyéb Wolf-dalok, pl. *Gesang Weyla's, Der Rattenfänger, Phänomen, Erschaffen und Beleben*, stb.; Wagner bizonyos témái (a *Mesterdálnokok* álm-harmóniái, a *Lohengrin* megigéző motívuma, stb.), valamint R. Strauss *Saloméjének* és *Elektrájának* nem egy helye.

³⁰ Lowinsky kifejezése Gesualdo (többnyire konzsonáns) hármashangzatok kromatikus egymás mellé helyezéséből fakadó atonalitására, ld. Edward E. Lowinsky: 'Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music' in *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles 1962

próbálkozásában,³¹ ill. Gesualdo, valamint Willaert és Marenzio bizonyos műveiben fellelhető kromatikus stílusra. Amint azt már a III. fejezetben is említettem, ezek a kromatikus törekvések a duális rendszer kikristályosodásával párhuzamosan jelentkeztek, mintegy azzal szembeni alternatívaként, majd Frescobaldi közvetítésével a barokk korban is végig jelen vannak. Ennek feltámasztása nem igényelt különösebb változtatást, eredeti formájában is alkalmas a funkciós tonalitás aláadására.

c) A zárt kvintláncú diatóniától eltérő hangrendszerek

A hangrendszerek osztályozása: 1. összefüggő kvintláncú rendszerek 2. megszakadó kvintláncú rendszerek 3. kvintláncba nem rendezhető rendszerek (pl. a dunántúli pentatónia semleges tercú és semleges szeptimú rendszere).

ZÁRT KVINTLÁNCÚ HANGRENDSZEREK:

Ötfokúság (pentatónia) – pl. a legtöbb ázsiai eredetű népzene ősi dallamai

normál	d	sz	r	l	m
--------	---	----	---	---	---

vagy

éles	sz	r	l	m	t
------	----	---	---	---	---

vagy

tompá	f	d	sz	r	l
-------	---	---	----	---	---

Hatfokúság (hexatónia) – pl. a magyar népzene pentaton törzsű, hatfokúvá vált dallamai

d	sz	r	l	m	t
---	----	---	---	---	---

vagy

f	d	sz	r	l	m
---	---	----	---	---	---

Hétfokúság (heptatónia) – hétfokú népdalok (a különböző európai népek népzenejét ennek a hétfokúságnak különféle modulusai jellemzik)

f	d	sz	r	l	m	t
---	---	----	---	---	---	---

Nyolcfokúság (oktotónia) – gregorián zene

³¹ Pl. a *Prophetiae Sybillarum*-ciklus, ill. néhány önálló motetta (*Christe Dei soboles, Timor et tremor*, stb.).

tá	f	d	sz	r	l	m	t
----	---	---	----	---	---	---	---

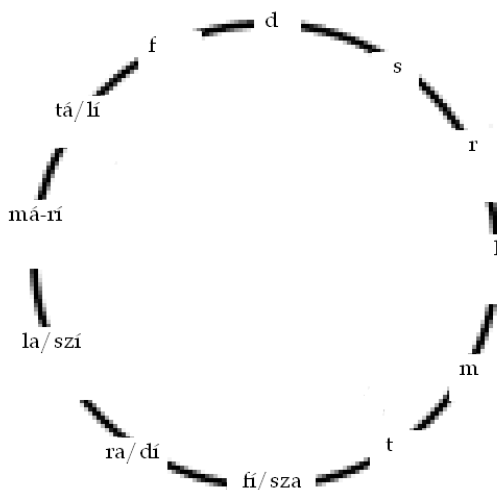
Tizenegyfokúság (hendekatónia) – reneszánsz vokálpolyfónia

tá	f	d	sz	r	l	m	t	fi	dí	szí
----	---	---	----	---	---	---	---	----	----	-----

A mozarti 16-fokú rendszer

ra	la	má	tá	f	d	sz	r	l	m	t	fi	dí	szí	rí	lí
----	----	----	----	---	---	----	---	---	---	---	----	----	-----	----	----

Tizenkétfokúság (dodekatónia) – mivel ebben a rendszerben az irányok elvesztik jelentőségüket, érdekesebb önmagába visszatérő körként, mint valahová tartó egyenesként ábrázolni.



MEGSZAKADÓ KVINTLÁNCÚ HANGRENDSZEREK:

Második hétfokúság (Heptatonia secunda) – hétfokú, 9 kvintet felölelő, szimmetrikusan, 2 helyen törő

tá		d	sz	r	l	m		fi
----	--	---	----	---	---	---	--	----

Az összhangzatos moll hangrendszere – hétfokú, 10 kvintet felölelő, aszimmetrikusan, 2 helyen törő

f	d		r	l	m	t			szí
---	---	--	---	---	---	---	--	--	-----

Az „összhangzatos dúr” hangrendszere – hétfokú, 10 kvintet felölelő, aszimmetrikusan, 2 helyen törő

la			f	d	sz	r		m	t
----	--	--	---	---	----	---	--	---	---

Harmadik hétfokúság (Heptatonía tertia) – hétfokú, 11 kvintet felölelő, szimmetrikusan, 4 helyen törő

má		f		sz	r	l		t		dí
----	--	---	--	----	---	---	--	---	--	----

Egészhangú skála – hatfokú, 11 kvintet felölelő, szimmetrikusan, 5 helyen törő

tá		d		r		m		fi		szí
----	--	---	--	---	--	---	--	----	--	-----

(1) Pentatónia

Az ötfokúság a romantika népi értékekhez való odafordulásának folytatásaként a századfordulón történő élettér-kitágulás következtében kibontakozó „zenei orientalizmus” eredményeképpen szivároghatott be a nyugati zenébe elsősorban Debussy életművén keresztül (az 1889-es párizsi világkiállítás gamelán zenekarainak hatásaként), majd (talán némileg Lisztet is folytatva) Kodályén és Bartókén keresztül, akiknek zenéjébe legfőképpen saját népi értékeink felkarolásával kerülhetett be e rendszer.

Amint a fenti ábra is mutatja, a pentatónia összefüggő kvintláncú rendszer, de a diatóniával ellentétben csupán ötfokú. Ehelyütt csak az anhemitonikus pentaton hangrendszerekkel foglalkozunk, azonban ezekből is háromféle létezik, melyekre Bárdos elterjedt elnevezéseit használjuk: normál, éles, tompa.³² A pentatónia funkciós tonalitást gyengítő hatása abban rejlik, hogy e rendszernek nem határozható meg egyértelműen a mélypontja,³³ pl. a normál pentatóniában a 'dó' és a 'lá' egyaránt felmerül alaphangként.³⁴

Már Liszt zenéjében megjelenik a pentatónia mind dallami, mind harmóniai elemként: dallamként sokszor bevezető jellegű, ilyen pl. a *Via Crucis* 1. tételében (*Vexilla regis*) a gregorián téma előtt megszólaló, a tompa pentatóniába illő l-d-r-f tetraton hangkészletű dallam, vagy a *Christus I./4.* tételének elején megszólaló D-szó-pentaton dallam. Az *Années de pèlerinage* II. kötetének 1. darabjában (*Sposalizio*) pedig a *Quasi allegretto mosso* rész bizonyos ütemeiben a pedál egész ütemen keresztül történő tartása miatt a teljes pentaton ötöshangzat megjelenik (pl. 92.: normál, 94—95.: tompa pentaton ötös) [98].

³² Bárdos Lajos: 'Háromféle pentatónia 1.-2.', *Parlando* 1981/5, 10—15; *Parlando* 1981/6, 23—28.

³³ Keuler Jenő terminusát már használtuk a III. fejezetben, ahol jelentése is szerepel: ez a rendszer legalacsonyabb energiaszintű, a feszültség feloldására legalkalmasabb pontja, ahova a rendszer hangjai törekszenek.

³⁴ A tonalitás-képződés feltételeinek vizsgálatakor azt kell feltérképezni, hogy a rendszer mely hangjaira építhető T5 és N3 (az alsó alaphangos hangközök), ill. stabil, azaz alaphelyzetű hármas- és négyeshangzat. Ezek számba vételekor kiderül, hogy a 'dó' és a 'lá' a négy feltétel közül hármát teljesít. Bővebben ld. in Keuler Jenő: 'A hangrendszer strukturális hatása a tonalitásképződésre' in *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997, 18—20.

Debussy életműve az önmagában, vagy különböző harmóniai eszközökkel ötvözött pentaton dallamok gazdag tárháza. Néhány példa: a *Jimbo's Lullaby* (*Children's Corner/II*) unisono kezdő témájának első négy üteme l-s-m-r tetraton szelvény, a második négy ütem pedig az éles pentatónia hangkészletét használja. A *La fille aux cheveux de lin* (*Préludes I/8*) normál pentatóniába tartozó esz-lá-pentaton témájának³⁵ első fele először unisono, második fele modális harmóniákkal harmonizáltan jelentkezik. A téma első részének ismétlésekor pedig domináns szekundokból álló reális mixtúra kíséri [99]. Mixtúrákkal harmonizált éles pentatónia van a *Canope* (*Préludes II/10*), és a *La cathédrale engloutie* (*Préludes I/10*) elején. Előbbi dallamát tonalitáshoz nem igazodó moll- és dúrhármasokból álló (vegyes), utóbbiét pedig organumszerű üreskvintes akkordokból álló mixtúra kíséri [100 és 101]. A pentaton hangzatkészlet jellegzetes akkordjait találjuk a *Jimbo's Lullaby*-ban: a már említett pentaton téma 21. ütemben történő visszatérésekor ostinato kíséretet kap, a kialakuló harmóniák szintén a normál pentatónia hangkészletéből valók [102]. A *Voiles* (*Préludes I/2*) középrészének (az előjegyzés szerint) tompa pentatóniából építkező dallamát ugyanezen hangkészlet akkordjai kísérik először felbontásban, majd tömbökként [103].

Az ötfokú rendszer funkciós tonalitás-érzetet leginkább gyengítő harmóniai az ún. pentaton dominánsok: azok a – főleg dúrban előforduló – V. fokú akkordok, amelyekben a vezetőhangot egyik, vagy mindkét szomszédos hangja helyettesíti. Ezek a funkciós tonalitás terminusaival csak úgy értelmezhetők, mint bifunkcionális képződmények, D-orgonapont feletti S harmóniák (vagy a vezetőhangra nem feloldódó késleltetések):



Ilyen akkord szerepel pl. a *La fille aux cheveux de lin* idézett részletének zárlatában is (10. ü.) [99].

Amint az a neomodálisra is érvényes (ld. a Brahms: *4. szimfónia* 2. tételének elemzését), a tonális gondolkodásmód világán belül életre kelt pentatónia szintén nem viselkedhet saját törvényszerűségei szerint, a háttérben eleinte még működő rendszerhez kell idomulnia. Épp ezért vonzási viszonyaival – pontosabban azok hiányában – egyes hangzatok funkciójának megváltoztatásával, a funkciós hagyományok talaján nem értelmezhető harmóniákat, fordulatokat

³⁵ Az egyértelműen pentaton benyomást keltő témában periferikus elemként – átmenőhang formájában – mindkét pien hang előfordul (3. ü. 'tí', 7. ü. 'fá').

eredményezve összekeveri a funkciós vonzások rendjét, koptatja a funkciós-tonális érzetet. Mindeközben olyan eszköz, mely – paradox módon – egymásnak ellentmondó szituációkban egyaránt használható: *A Kékszakállú herceg várában* pl. (természetesen itt is egyéb eszközökkel ötvözve) jelentheti a tiszta lappal történő indulást, és az ebből fakadó bizonytalanságot, a sötétséget a kezdetekkor (a), a darab tetőpontján a „most már mindent tudsz” diadalmasságát és a fényt (b), a végén pedig a belenyugvást és az örök sötétséget (c):

a)



b)



c)



(2) Heptatonía secunda és tertia, valamint az „összhangzatos” hangrendszerek

A középkori és a reneszánsz modalitás életre keltésének hatása (hogy ti. a régi modulusok alkalmazásával megromlik a funkciós vonzás uralma, a tonális dúr és moll közötti különbség elhomályosul, szinte csak az alaphang marad meg fogódzóként), ha lehet, még erőteljesebben valósul meg a heptatonía secunda és a heptatonía tertia rendszerében.³⁶ Ezek eredete nem egyértelműen modális, jellegükben azonban vitathatatlanul a középkori modalitás leképezései, levezethetők ugyanis az ún. végtelen skálából. A középkori modalitás is leképezhető egy, a törzshangokból álló végtelen skála szeleteinek összességéeként. Ha ebben a végtelen skálában a C-t

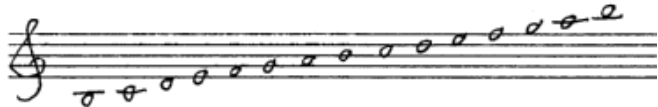
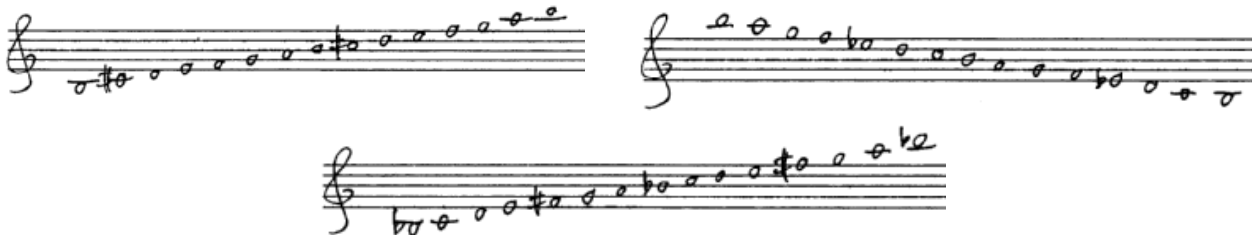
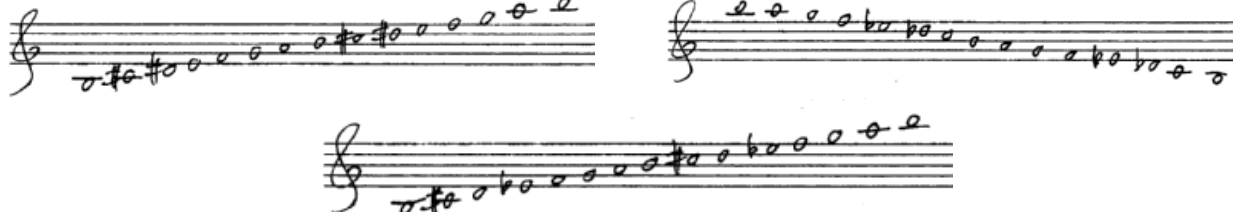
³⁶ „Második hétfokúság” és „harmadik hétfokúság” – Bárdos terminusai, ld. Bárdos Lajos: 'Heptatonía secunda' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 348–464. és Bárdos Lajos: 'Heptatonía tertia 1.-2.', *Parlando* 1982/4, 15–17.; 1982/5, 20–24.

Ciszre (második \sharp) módosítjuk, megkapjuk a heptatonia secunda hangrendszerét. Ugyanez áll elő a második \flat , vagy mindkét első módosítójel együttes használatakor is. A heptatonia secunda tehát létrejöhet az első hétfokúság színezése folytán. Értelmezhető azonban a már létező dallamos moll modális leképezéseként is, ebből a nézőpontból tehát nem egy újra életre kelt rendszer színezett változata, hanem egy létező hangsor és e rendszer egymásra vetítéseként jön létre, melyben az adott hangsor a rendszer főhangsora. Főhangsorként szerepelhet még az akusztikus, vagy a molldúr skála (utóbbi többféle elnevezéssel bír, mivel részben kontextus-függő, hogy mely diatonikus sor elszínezésének tűnik – ld. a modusokat bemutató ábrát). A jóval ritkábban előforduló heptatonia tertia ezzel szemben kizárólag az első hétfokúság színezéseként jöhet létre, szintén többféleképpen: második+negyedik \sharp (cisz és disz), második+negyedik \flat (esz és desz), vagy második \sharp + második \flat (cisz és esz) – következő oldal 1. ábra.

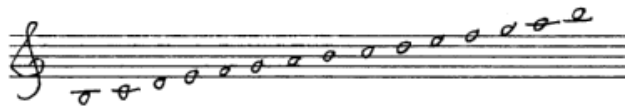
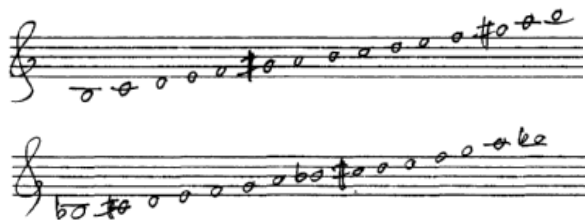
Már ebből is leszűrhető (ill. az alfejezet elején található ábrán is látható), hogy ezek a rendszerek olyan megszakadó kvintláncú hangrendszerek, melyek kvint-kontinuumban ábrázolt képe szimmetriát mutat.

Két másik – szintén a diatónia elszínezésével életre hívható – hangrendszer azonban aszimmetrikus kvint-képű. Egymáshoz képest azonban szimmetrikusak: az egyikhez az első \flat + második \sharp (vagy önmagában a harmadik \sharp), a másikhoz fordítva: az első \sharp + második \flat (vagy önmagában a harmadik \flat) kell. Az, hogy az összhangzatos moll hangrendszere mégis elterjedt a bécsi klasszikában, azzal magyarázható, hogy ez a dúrhoz való hasonulásképpen jött létre (mesterséges vezetőhang – a moll fokain szereplő funkciók dúrhoz hasonulásáról már volt szó). Az ennek mintájára elnevezett másik rendszer, az összhangzatos dúré már jóval ritkábban használatos, igazán a romantikában terjed el a mollszubdominánsok frekventált, minden egyéb szempontból dúr környezetben történő használatával. (következő oldal 2. ábra)

1.

I. A zárt kvintláncú diatónia (Heptatonia)	
	
II. Heptatonia secunda	
	
III. Heptatonia tertia	
	

2.

I. A zárt kvintláncú diatónia (Heptatonia)	
	
IV. Az összhangzatos moll hangrendszere	V. Az „összhangzatos dúr” hangrendszere
	

Mielőtt ezen hangrendszerek modusait és harmóniavilágát bemutatnánk, egy további teoretikus kitérőt kell tennünk, ugyanis mivel a kvintlánc, mint olyan, meglehetősen távoli, elvont fogalom, felmerül a kérdés, hogy vajon mennyire mesterkélten erre az elméleti tételre támaszkodni a tonalitás gyengülése okainak kutatásakor. Vajon tényleg érzékeli-e fülünk, hogy a zenei anyag zárt vagy megszakadó kvintláncú hangkészletre épül, befolyásolja-e ez érdemben tonalitás-érzetünket? Ennek ellentmondani látszik az a tény, hogy bár a pentatónia fázisa után annak továbbépülése a kvintlánc fokozatos tágításával történt, az ötnél kevesebb hangot használó hangrendszerek (infrapentatónia) nem a kvintkontinuum mentén jöttek létre: egyrészt maga a pentatónia is más formájú kisebb

sejtekből „rakódott össze”,³⁷ másrészt a mediterráneum területén a (részben ma is élő) mikrohangközöket is használó, tetrachordos építkezés fejlődhetett pentatóniává a kis hangközök rendszerből való kikopásával.³⁸

A III. fejezetben már volt szó a szekund- ill. kvintláncba-rendezhetőség hangkészletszervező erejéről, és a diatónia kitüntetett szerepének magyarázatáról. Keuler Jenő tonalitásképződés-kísérletei azt mutatják, hogy diatonikus pentachord hangkészletekben a lokriszi-pentachord kivételével a pentachord első foka viselkedik tonikaként; ezt aztán fizikai érvekkel is megindokolja (az ok a hangrendszer struktúrájában – hangköz-szerkezetében – rejlik: a hangkészlet bejárásakor összeméretnek annak hangközei; az alaphangos, az alaphang nélküli és a megítélhetetlen alaphangú hangközök feszültség-rendszere dönti el, hogy mely hang a nyugvópont.)³⁹ Másrészt Bárdos hangrendszer-szerveződésre irányuló kutatásai⁴⁰ is azt bizonyítják, hogy az infrapentatonikus rendszerekben a T4 ill. T5 helyett a N2 és a K3 hangköz dominál, a háromtagú képletek között a sz-l-d és a l-sz-m, valamint a d-r-m ternó a leggyakoribb, a négyhangosak között már elég jelentős a kvint-építkezésű tetratónia (l-s-m-r), de ezzel egyenrangú a l-d-r-m, a r-m-sz-l és a sz-m-r-d kvaternó. Arra a kérdésre, hogy a kvint-törvény miért csak az ötfokúságtól kezdődően kizárólagos, Bárdos számításai a következő választ adják: a szűkebb ambitussal rendelkező (vagyis beszédszerű) típusok természetesebbek a tág ambitusúaknál. A legelterjedtebbek azok a rendszerek, melyeknek hangközeiben mind a beszédszerű hangközelség (S=semitonium), mint az akusztikus kvintrokonság (Q) elve érvényre jut. A harmadik fontos szempont pedig a teljes hangkészlet kvint-rendszerének fejlettsége (L – a kínai Lü-rendszer után). E hármas index (SQL) mérőszámaival Bárdos matematikailag is igazolja a fent említett három- és négyhangos készletek természetességét, valamint megállapítja, hogy (1) a félhangot tartalmazó rendszerek kevésbé természetesek, mint a félhang nélküli pentatónia, (2) a beszédszerűséget leginkább az egészhang-pentatónia közelítené meg, ez azonban szétszabdalt kvint-szerkezete miatt nem természetes a fülnek (ugyanígy kevésbé természetes a többi megszakadó kvintlánccú hangrendszer is), (3) a félhangsor „ekmelodikus” hangközeit (6:7, 7:8, 10:11, stb.) szintén azért nem érzi természetesnek a fül, mert nem érhetőek el a kvint-építkezéssel, (4) egyenlő Q-feltételek mellett az S-mérték dönt. A Földközi-tenger környéki zenék tetrachordokból épülő, azokon belül azonban akár igen differenciált hangrendszerei ennek némileg ellentmondanak, ezek létrejötte valószínűleg a beszédszerű közelség preferálásával magyarázható.⁴¹

³⁷ Ld. a IV. fejezet 1. lábjegyzetét.

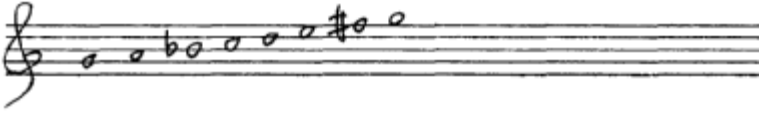
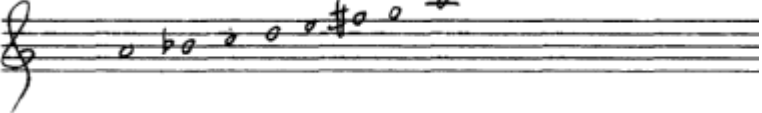
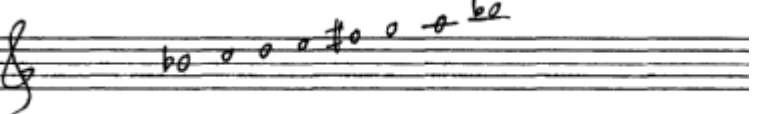
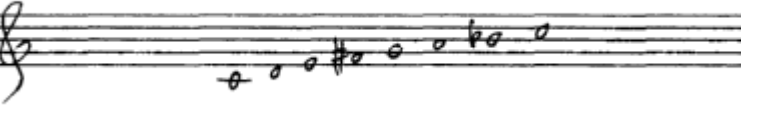
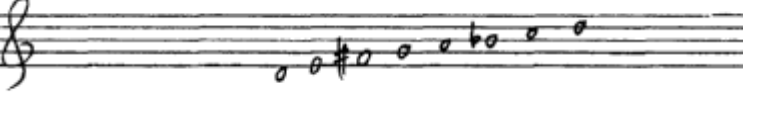
³⁸ Sem a mediterrán, sem a közélkeleti és indiai zenét nem lehet a kvintlánccal magyarázni. (Erre éppen a tetrachord-elmélet alkalmasabb). Ezt illetően feltehetőleg (legalább) kétféle kultúráról van szó.

³⁹ Részletesebben in Keuler Jenő: *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997, 17–34.

⁴⁰ Bárdos Lajos: 'Természetes hangrendszerek' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 55–90.

⁴¹ A mediterrán zenék hangsoraira kielégítőbb magyarázatot adhat a tetrachord-rendszer: két (akár különböző) tetrachord egymáshoz illesztéséből számos hangsor-variáció létrejöhet (pl. két kromatikus tetrachordból áll a h-c-desz-e-f-gesz-a-h sor). Nem magyarázza a kvint-rendszer az indiai zene szerkezetét sem, ahol a skálák nagy száma abból fakad, hogy

A heptatonia secunda hangrendszere ugyan már Liszt műveiben is megjelenik, leggazdagabb „lelőhelye” azonban Kodály életműve. Mivel bizonyos modulusai (főleg az I., II., V.) népzeneinkben is előfordulnak, nem elképzelhetetlen, hogy Kodály részben onnan merített a hangrendszer felfedezésekor (a másik forrás a francia zene lehetett). A heptatonia secunda modulusai (többnyire a Bárdos által meghonosított elnevezésekkel⁴² és egy-egy felsorolásszerű példával – a szerző nélkül megjelölt művek Kodálytól):

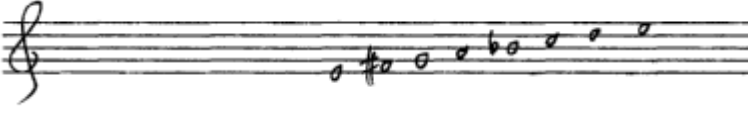

	<p>II./1. dallamos moll/ vezetőhangos dór⁴³ <i>Jézus és a kufárok</i> 135—136. ü.</p>
	<p>II./2. nápolyi dór/ N6-es fríg <i>Székely keserves</i> 26—35. ü.</p>
	<p>II./3. B5-es líd op. 5./1. <i>A közelítő tél</i> 16—17. ü.</p>
	<p>II./4. akusztikus skála Liszt: <i>Christus</i>/I./4. 246—249. ü. Bartók: <i>A Kékszakállú</i>... 3. ajtó B4-os mixolíd <i>Angyalok és pásztorok</i> 95—103. ü. K7-es líd <i>Este</i> 24—28. ü.</p>
	<p>II./5. moll-dúr/melodikus dúr⁴⁴ (d-végű) Chopin: <i>op. 24./4. mazurka</i> 127—136. ü. <i>Esti dal vége</i> pikardiai eol (l-végű) <i>Szép könyörgés – Amen</i> kuruc skála/dallamos fríg (m-végű) Liszt: <i>Via crucis</i>/2. t. (I. stáció) <i>Zrínyi szózata</i> 11—16., stb. ü. K6-es mixolíd (sz-végű) <i>Jelenti magát Jézus</i> 1—8. ü. dór alapú sor N3-cel és K6-tel (r-végű) <i>Túrót eszik a cigány</i> 37—40. ü.</p>

bármely fok többféle színezetű távolságra lehet az alaphangtól (a szekund lehet kicsi, nagy, vagy bővített, a terc kicsi, vagy nagy, stb.) és bármelyik kombinálható bármelyikkel, ebből kifolyólag számtalan variáció létezik.

⁴² Abból, hogy némely skálának többféle neve is van, jól látszik, hogy ezek a modulusok – nem képviselvén határozott tonális jelleget – a zenei kontextustól függően többféle „jelentéssel” bírhatnak (a legszélesebb értelmezhetőség az V. modulus – népzeneinkben is ez a leggyakoribb; ezen kívül tipikusan a maggiore-minore keveredés /a schenkeri „Mischung”/ állapotának hangsora, ld. Brahms: *4. szimfónia* 2. tételét). Sok esetben pedig több (párhuzamos) modulus összefüggően jelentkezik egy-egy műrészletben.

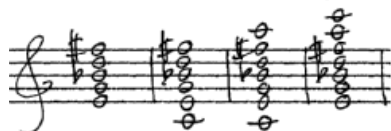
⁴³ Minden modulus egyenrangú, elsőnek – Bárdost követve – a történetileg legkorábban megjelenő dallamos mollt nevezzük ki.

⁴⁴ Rimszkij-Korszakovnál harmonikus dúr (гармонический мажор) néven.

	II./6. Sz5-es eol <i>Árva vagyok</i> bevezetés N2-os lokriszi <i>Hegyi éjszakák I</i> vége (46.-tól)
	II./7. Sz4-os lokriszi <i>Molnár Anna</i> 38—40. ü.

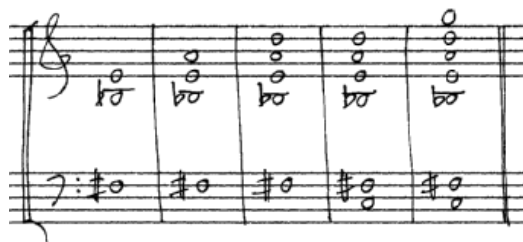
A heptatonia secunda rendkívül színes harmóniavilágának legjellegzetesebb akkordjai (1) a tercépítkezésű akkordok közül a K7-es, de N9-ás ötös- és heteshangzat (a VI. modus I. fokára építhető 9- és 13-akkord), ill. az akusztikus 11- és 13-akkord (ezek a IV. modus I. fokára épülnek), (2) a különböző kvartakkordok közül leginkább azok, amelyekben szerepel a rendszerre oly jellemző Sz4 hangköz, (3) a különféle szekundhalmazok közül az akár 5 hangot tartalmazó ω -képletek (egészhangú akkordok):

(1)



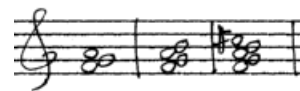
Pl. op. 6. *Megkésett*
melódiák/6. Elfojtódás 36. ü.

(2)



Pl. *Molnár Anna* 38. ü. (hármashgz.)
Székely fonó 987. ü. (ötöshgz.)

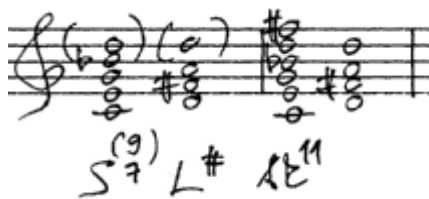
(3)



Pl. *Hegyi éjszakák I*
 eleje, vége

A teljesség igénye nélkül néhány jellegzetes fordulat: (1) szubtonális fordulat zárlatként négyes-, ötös, vagy akár hatosnagzattal, (2) a VII⁴₃-I fordulat változatai közül az V. modusbeli a leggyakoribb, a modus többféle értelmezési lehetőségének megfelelően többféle értelemmel:

(1)



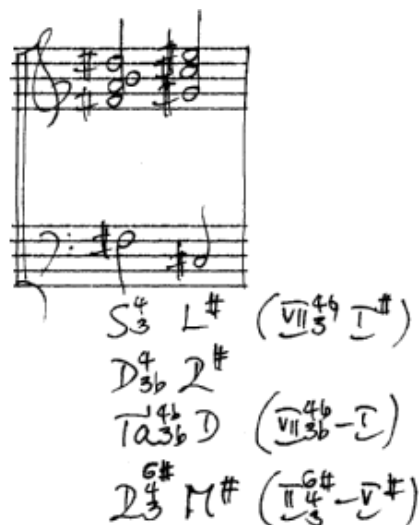
(1) Pl. *Ének Szent István királyhoz* (nagy vegyeskar) 14—15. ü. (7, pikardiai eolban), 21—23. ü. (9, pikardiai eolban)

Sirató ének vége (11, pikardiai eolban)

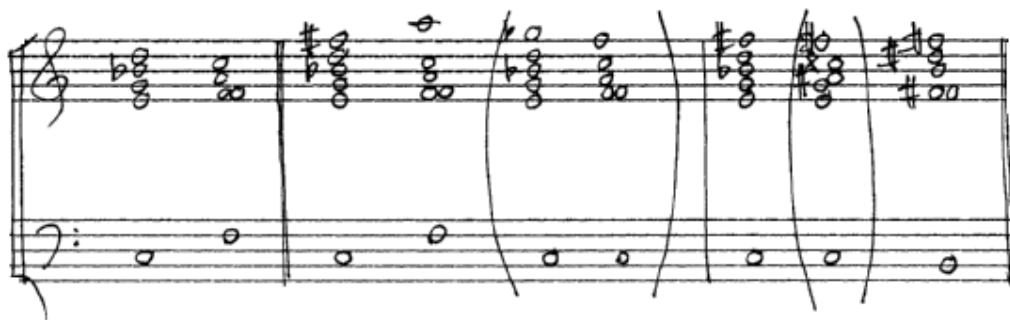
(2) Pl. *Szép könyörgés vége* (S^4_3 - $L^\#$)

Székely keserves 46—50. ü. (R^4_3 - $M^\#$)

(2)



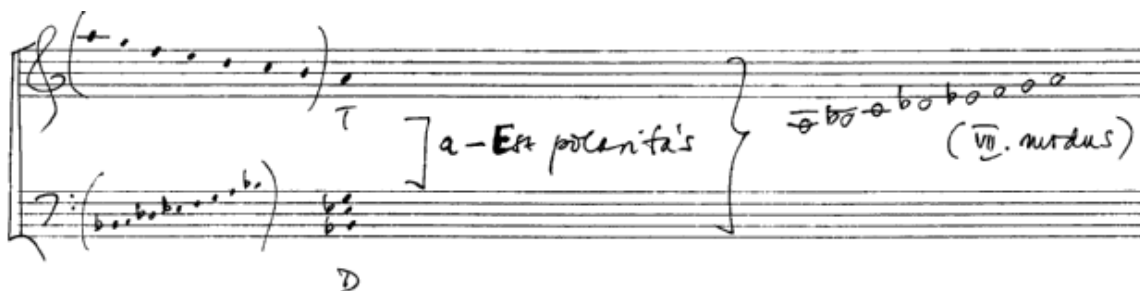
Meg kell említenünk még néhány, a rendszerből fakadó tonalitás-bomlasztó tényezőt. Az egyik ilyen jelenség az akusztikus 11-akkord természetéből fakadó poláris oldási lehetőség (a tengelyrendszer felé vezető út vége felé járunk). Míg a tercépítkezésű akusztikus akkord ötöshangzat formájában még teljesen stabil, hatoshangzatként már nemcsak az eredeti tonikára oldódhat, hanem (mintegy a romantika nápolyi dominánsainak leszármazottjaként – azaz $K7$ -jét $B6$ -té átértelmezve – frígesen) a tonika poláris harmóniájára is:



Ilyen oldódást találunk pl. az op. 7./4. duo 19—20. ütemében.

Egy másik, szintén a tengelyrendszer felé mutató jelenség a heptatonía secunda modusai közötti polimodalitással magyarázható: jellegzetes kodályi megoldás pl. egy eol dallamnak a nápolyi dallamos moll harmóniáival való alátámasztása (pl. a-eolhoz b-dallamos moll harmóniák, a közös

nevező tehát az a-végű VII. modus), melynek következtében poláris értelmű domináns akkordok jöhetnek létre, pl. *Háry János*/24.:



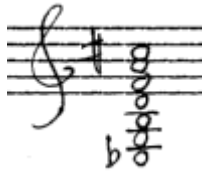
Végezetül vázoljuk fel a hangrendszernek a pentatóniával és az egészhangú skálával való kapcsolatát. A második hétfokúság rendszere magába foglalja a teljes pentatóniát, és egy hang híján az egészhangú skálát is:



Ez magyarázatot adhat arra, hogy válhatott Kodály számára stilsztikailag lehetségessé ősi népzenei hagyományunk és a nyugati zene legújabb vívmányainak ötvözése.

Az egészhangú skálához még szorosabban kapcsolódó heptatonia tertia hangrendszere már jóval ritkábban tűnik fel, Bárdos leginkább Bartók zenéjében fedezett fel ezzel a hangkészlettel dolgozó darabokat.⁴⁵ E hangrendszer legjellegzetesebb akkordja a rendszer minden hangját magába foglaló 13-akkord, melyet megtalálunk pl. az op. 6. *Megkésett melódiák*/6. *Elfojtódás* 36. ütemében:

⁴⁵ E hangrendszer gyakorlati jelentősége jóval csekélyebb, mint az előbb említetté; maga Bárdos is megjegyzi, hogy ha számarányokkal kell ábrázolni a háromfajta hétfokúság zenei manifesztálódásának gyakoriságát, akkor az egymillió – egyezer – egy arányhármast kell felírunk. (Bárdos Lajos: 'Heptatonia tertia 1.-2.', *Parlando* 1982/4, 15–17.; 1982/5, 20–24.). Értelmezhető egy hozzáadott hanggal kiegészített egészhangú skálaként is.



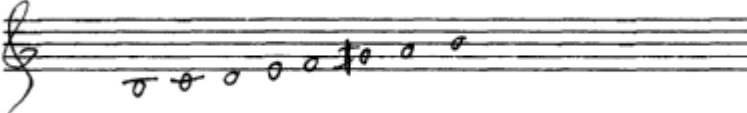
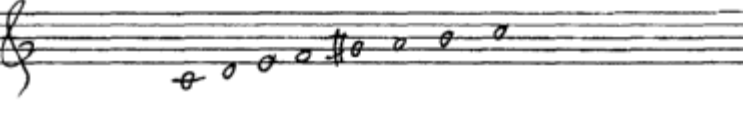
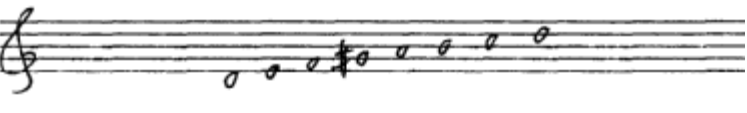
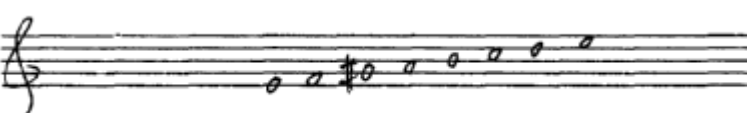
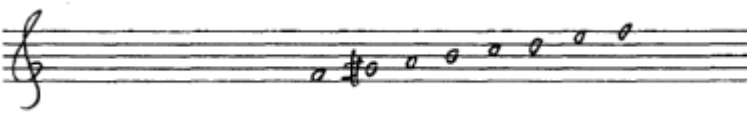
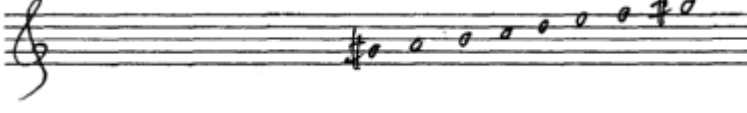
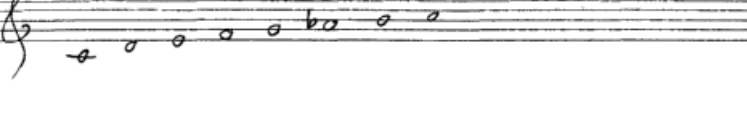
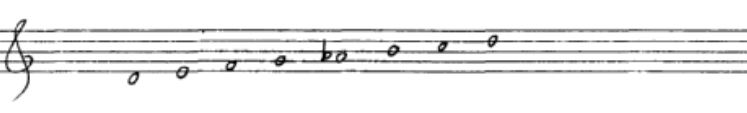
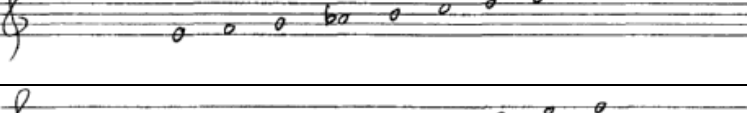

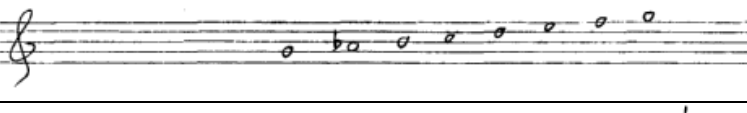
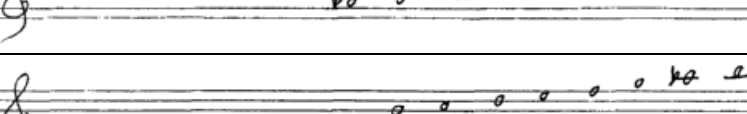
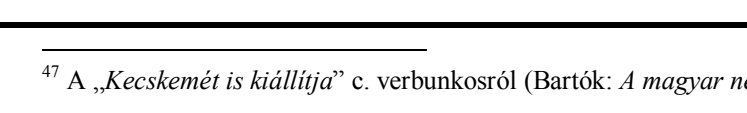
Modusai (ezek többségének már nevet sem lehet adni a diatónia modusaitól való nagyfokú különbözőségük miatt):

	III./1. nápolyi dallamos moll ⁴⁶
	III./2.
	III./3.
	III./4.
	III./5.
	III./6.
	III./7.

Az összhangzatos moll és az összhangzatos dúr hangrendszerének modusai: (az elterjedteknél egy-egy példával)

	IV./1. összhangzatos moll (korábban is használatos)
--	---

⁴⁶ Ez a modus önkényesen választott ki elsőnek, egyetlen szempont indokolhatja elsőségét, a szimmetria (ebben a modusban úgy jellemezhető, mint a „sarokhang” /szintén Bárdos terminusa/ közé félhangokkal beszorított egészhangú skála). A kisszámú példát ld. in Bárdos Lajos: 'Heptatonía tertia 1., 2.', *Parlando* 1982/4, 15—17.; 1982/5, 20—24.

	IV./2. N6-es lokriszi
	IV./3. B5-es dúr
	IV./4. B4-os dór Muszorgszkij: <i>Borisz Godunov</i> /II. felvonás – Szúnyog-dal Liszt: <i>Csárdás obstiné</i> 213—225. ü.
	IV./5. N3-es fríg, összhangzatos fríg Chopin: <i>op. 41./1. mazurka</i> 73—80. ü. Liszt: <i>h-moll szonáta</i> 748—752. ü.
	IV./6. indolíd (B2-os líd) Liszt: <i>3. magyar rapszódia</i> 63. ü.
	IV./7.
	V./1. összhangzatos dúr (d-végű) „kecskeméti sor” ⁴⁷ (m-végű) Liszt: <i>15. magyar rapszódia</i> 101—105. ü.
	V./2.
	V./3.
	V./4. dallamos ungar/cigány/ skála (B4-os dallamos moll) Chopin: <i>op. 68./2. mazurka</i> 1—16. ü., vt. Liszt: <i>Nuages gris</i> 25—28. ü.
	V./5.
	V./6.
	V./7.

⁴⁷ A „Kecskemét is kiállítja” c. verbunkosról (Bartók: *A magyar népdal*/304.).

(3) Egyéb népzenei eredetű hangsorok, hangrendszerek

További, az ultradiatónia körébe eső (népzenei eredetű) hangsorok főként Liszt és Chopin zenéjében (hangrendszerenként csoportosítva, egy-egy példával):

	cigány/ungár skála Chopin: <i>op. 7./1. mazurka</i> 49—52. ü. Liszt: <i>9. magyar rapszódia</i> 70. ü.
	kalindra Verdi: <i>Aida/I. felvonás</i> – ima Fthá istennőhöz (fríg és ~ keveredése) Liszt: <i>15. magyar rapszódia</i> 214—216. ü.
	B4-os eol Chopin: <i>op. 24./4. mazurka</i> 53—56. ü. Liszt: <i>15. magyar rapszódia</i> 19—22. ü.
	B2-os dúr Liszt: <i>9. magyar rapszódia</i> 154., 156., 158. ü.
	harmonikus fríg/nápolyi moll Liszt: <i>h-moll szonáta</i> 455—457. ü.
	csángó-ungár (cigányos fríg) Liszt: <i>Csárdás macabre</i> 183—186. ü.

Az ungar (cigány) skála és a vele párhuzamos kalindra hangrendszere 11 kvintet átfogó két helyen szimmetrikusan (de az előzőeknél szélesebben) szakadó kvintlánc:

f	d			l	m	t			szí	rí
---	---	--	--	---	---	---	--	--	-----	----

A B4-os eol és párhuzamos modusai hangrendszerének kvint-ábrázolása már egészen aszimmetrikus képet mutat: a szintén 11-kvintes rendszerben egy törés van, de az három kvintnyi:

f	d	sz	r	l	m	t				rí
---	---	----	---	---	---	---	--	--	--	----

A (csángó népzében való gyakorisága miatt) csángó-ungár nevet viselő skála hangrendszere a legkevésbé „szabályos” kvint-szempontról: a 12-kvintnyi „hosszú” rendszer egyik törése 2-, a másik 3-kvintes.

tá	f	d			l	m				szí	rí
----	---	---	--	--	---	---	--	--	--	-----	----

Mindazonáltal emlékeztetnünk kell Reti megállapítására: „A skála azonban nem zenei valóság, hanem elméleti absztrakció, és mint ilyen, a dallamokból és a harmóniakból származik, nem pedig fordítva.”⁴⁸ Bármilyen furcsának tűnnek is tehát elméleti szemszögből ezek a hangrendszerek, a gyakorlatban léteznek.

Összegzésként elmondható, hogy a romantikus érdeklődés népi értékek felé fordulásának köszönhetően Kelet-Európa, majd később a távolabbi kultúrák népzeneje (a modális, pentaton és egyéb hangsorok, ezeken keresztül sixte ajoutée-s hangzatok, pentaton-, ill. kvart-akkordok, valamint a különleges ritmusvilág beemeléseivel) óriási hatást gyakorolt a nyugati műzenére. A bécsi klasszikus mesterek csak érintőlegesen, véletlenszerűen foglalkoznak vele, és akkor is többnyire a tonális rendszerhez idomítják,⁴⁹ Schubert (főleg a dal műfajában) már „megsejt valamit” a népi világ mibenlétéből, Brahms már – nemcsak német – népdalt dolgoz fel, Liszt cigányzenét hallgat és ötvöz zenéjébe (ezzel Brahms is kísérletezett), Debussy pedig beleszeret a gamelán zenébe. Innen már szinte egyenes út vezet a folkloristákhoz, akik teljes mellszélességgel törnek utat a népzene felé, sőt, szinte „népdalokat írnak” (ld. pl. Bartók: *Este a székelyeknél* c. darabját). A zeneirodalmi példák pedig azt mutatják, hogy valóban, mind a pentaton, mind a második⁵⁰ és a harmadik hétfokúság, mind pedig az egyéb, megszakadó kvintláncú hangrendszerek körébe tartozó hangkészletű részleteknél csorbul, felborul, vagy megszűnik a hagyományos (funkciós, dūr-moll) tonalitás. A pentatónia esetében ezt az indokolja, hogy a funkciós rendszer karakterisztikus tritonusának hiánya miatt az ötfokú rendszernek nincs egyértelmű mélypontja. A hét- és többfokú rendszerekről pedig megállapítható, hogy minél „szakadozottabb” egy hangrendszer, dallamai annál kevésbé keltik dūr-moll tonalitás érzetét, ill. annál kevésbé férnek bele a funkciós tonalitás rendszerébe (pl. harmonizálhatók meg annak akkordkészletével), ennél fogva annál ritkábban használatosak az európai műzenében, ill. amennyiben előfordulnak, annál inkább kuriózumszerű hatást keltenek tonalitást bomlasztó attitűdjükkel.

⁴⁸ Rudolph Reti: *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, 12.

⁴⁹ Ld. pl. Haydn: Hob. I./104. „London”-szimfóniájának 4. tételében a funkciósan megharmonizált horvát népdalt.

⁵⁰ A heptatonia secunda modulusai közül a dallamos moll kivételt képez ez alól. A barokkban és a bécsi klasszikában ez tulajdonképpen nem más, mint „rugalmas hadviselés” a bővített szekund ellen.

2. A változások

1. A moduláció új módjai és irányai, egyre távolabbi modulációk

a) A hiperkromatika jellegzetes modulációtípusai

Amint azt a korábbi fejezetekben is láttuk, az egyre újabb és több alterált hangot (akkordot) felvonultató, hiperkromatikusként keresztelt vonulat jellegzetes moduláció-típusokkal rendelkezik. Egyrészt a kromatikus moduláció⁵¹ lehetőségei is bővülnek bizonyos új harmóniatípusok megjelenésével: pl. a vendég mollszubdominánsok vagy a paralel dúrt, vagy a -3Q-es moll tercrokon hangnemet célozzák meg, a főként dúrban megjelenő vendég bővített szextesekkel pedig a párhuzamos, vagy a +3Q-es tercrokon hangnembe lehet könnyen eljutni.

Másrészt ugrásszerűen megnövekszik az enharmonikus modulációk száma: eleinte az olyan, messze vezető moduláció-láncolatok miatt, melyekből csak ennek segítségével lehet kibújni; később „öncéllal” is, a pusztá meghökkentés, vagy elidegenítés okán.

Amint azt már érintettük, az enharmonikus moduláció lényege az akkord egy vagy több (de soha nem az összes) hangjának funkcióváltozása, vagyis a tonális központhoz történő viszonyulásának megváltozása. Ez háromféle harmóniatípussal lehetséges: a szűkített négyeshangzattal (saját, vagy egymás fordításai között), a bővített hármassal (szintén saját, vagy egymás fordításai között), és a bővített szextes akkordokkal (kvintszext /ritkábban szext/ enharmonikus bármely fokú /hiányos/ domináns szeptimmal, terckvart pedig saját, vagy más fokú $b\acute{o}^4_3$ 7-alakjával (ill. 6_5 -alakja a 2-jával) – ez utóbbi és a bővített hármast használó tipikusan 19. századi mód, a többi alkalomszerűen előfordul korábban is).⁵² A 19. század újítása ezeken kívül a bővített kvintszext=domináns szeptim változat fordításainak bevezetése.⁵³ Nem túlzás azt állítani, hogy a mozarti 16-fokúból lassanként 21-fokúvá dagadó rendszer 12 fokra történő összeesésének legfőbb oka valójában éppen az enharmónia, pontosabban az enharmonikus modulációk elterjedése.

Néhány példa: szűk⁷-fordítások közötti enharmonikus modulációk tartkítják Weber: *Oberonjának* Nr. 1. számát (tündérek kara): a tündérek tűnékeny világához hozzá tartoznak a szűk⁷-ek, ezekkel könnyű itt vagy ott teremni (21—22. ü. $g \rightarrow F$ és 44—45. ü. $d \rightarrow C$ $IVsz^7 = VIIIsz^2$) [104]. Nápolyi hangnembe modulál szűkített szeptimek enharmonikus modulációjával Cornelius a *Treue c.*

⁵¹ A mellékdominánsokkal, a szűkített akkordokkal, a ti⁷-ekkel és a mellékszubdomináns fordulatokkal az „alterált akkord = minta akkord” fajtájú, és a mollszubdominánsokkal ill. nápolyi akkorddal a minoréba történő korábbi típusok természetesen tovább élnek.

⁵² A rend kedvéért néhány példa: [szűk⁷-mel] Haydn: *Teremtés* – Nr. 14. 176—185. ü. C: $Isz^2 = e$: $IVsz^7$, majd kromatikus modulációval vissza (a zárórészbéli kilengés oka a szöveg: Isten dicsőségéről, és kezének /csodálatos/ munkájáról van szó); Mozart: K. 457 *c-moll zongoraszonáta* 1. t. repríz Desz: $Vsz^7 = c$: $IVsz^6_5$; Mozart: *Don Giovanni* No. 9. (Dalla sua pace) középrész g : $IVsz^7 = h$: VII^6_5 ; Beethoven: op. 13. *c-moll Pathétique-szonáta* 2. t. 2. epizód E (tk. Fesz!): $Isz^7 = Asz$: $IVsz^6_5$; [b⁶₅-tel] Haydn: *Évszakok* – zenekari bevezetés 146—147. ü. g : VII^6_5 -náp.dom⁶₅ = Desz: V^7 ; 156—160. ü. Desz: $IIIsz^6_5$ - $vD^7 = g$: $b\acute{o}^6_5$ - I^6_4 ; Mozart: K. 465 *Dissonanzen-quartet* 1. t. kidolgozás eleje B: $V^7 = a$: $b\acute{o}^6_5$; K. 421 *d-moll vonósnégyes* 1. t. kidolgozás Esz: $vD^7 = a$: $b\acute{o}^6_5$; K. 387 *G-dúr vonósnégyes* Menuetto/Trio 1. tag vége B: $ImD^7 = d$: $b\acute{o}^6_5$; K. 310 *a-moll zongoraszonáta* 1. t. kidolgozás eleje C: $ImD^7 = e$: $b\acute{o}^6_5$; stb.

⁵³ $B\acute{o}^6_5/7 = \text{domináns}^2$; $b\acute{o}^6_5/4_3 = \text{domináns}^6_5$; $b\acute{o}^6_5/2 = \text{domináns}^4_3$.

dal (op. 3./5.) 3. versszakának elején (G: Isz²=Asz: IVsz⁶₅ — [50]). +4Q-es tercrokron moduláció történik a *Der Freischütz* Nr. 8. számában, amikor – miután Agathe régóta virraszt Max miatt – végre felcsillan a remény: C: ImD⁷ = E: bő⁶₅ [105]. Schumann: *Am leuchtende Sommermorgen* c. dalában (op. 48. *Dichterliebe*/12., 8. ü.) az addigra már „megszokott” bő⁶₅⁵⁴ V⁷-mé változik (B→H/Cesz nápolyi moduláció – kétféle lejegyzés az ének- és a zongoraszólamban!), vissza a 10. ütemben: H: nápolyi domináns⁶₅ = B: váltóD⁷ [106]. Félhangonkénti hangnem-emelkedéssel fokozza a feszültséget Rangoni a *Borisz Godunov* 3. felvonás 2. képében, mielőtt megígéri az Ál-Dimitrijnek, hogy az láthatja Marinát. Az E→F→Gesz váltások mindig bő⁶₅=V⁷ modulációval történnek [107]. Bő⁶₅-fordítással modulál Weber az *Oberon* nyitányában (50. ü.: F: ImD² = a: bő⁶₅/7) [108], ill. Brahms a 4. *szimfónia* 2. tételének 110. ütemében (E: ImD⁴₃ = gisz: bő⁶₅/2) [88 B]. Az *Otello* 3. felvonásának „Fűzfa-dalában” (amikor Desdemona elköszön Emiliától) Verdi a bővített hármasharmonikus alakjait változtatja, de ez még nem igazi moduláció [109]. Schubert már közelebb jár hozzá a *B-dúr zongoraszonáta* (D. 960) 1. tételének kidolgozásában (174—185. ü.) [110]. A *Borisz Godunov* 3. felvonás 1. képében azonban valódi, bővített hármasharmonikus átértelmezésével létrejövő modulációk biztosítják az átmenetet a Desz→a→f hangnemek között Rangoni és Marina veszekedésekor [111]. A bővített terckvart és szeptimalakja különböző oldási lehetőségeit használja ki Wagner a *Trisztán és Izolda*-ban többek között magával a „Trisztán-akkorddal” kapcsolatban is. A [112 A] kottapélda az előjáték elején szereplő bő⁴₃-V⁷ oldás, a [112 B] pedig az I. felvonás 1. színének részlete, itt az előjáték második motívumának (C-dúr vagy c-moll) bő⁴₃-jának „kifordított” változata, 7-alakja szerepel, ami az oldás enharmonikus lejegyzése miatt ugyan nem modulál (a poláris hangnembe), de maga az oldás az eredeti G⁷-hez képest a poláris Desz⁷. A [113] példa a III. felvonás 1. színének részlete, itt sem poláris a hangnemviszony, hanem nápolyi, ugyanis nem két azonos fokú bő⁴₃ között történik a moduláció, ráadásul a moduláló akkord mindkét oldalról szemlélve ál-bő⁴₃: először (E-dúrban) a bővített ⁴₃/7 helyett valójában [r-fi-szí-d], másodszor (F-dúrban) a nápolyi domináns ⁴₃ helyett [dí-f-sz-t].

b) Kapcsolódnak-e a neomodálitáshoz is bizonyos moduláció-típusok?

Felmerül a kérdés, hogy a neomodálitás is rendelkezik-e speciális modulációtípusokkal, melyek nem a funkciós vonzás túlszponálásából, hanem pusztán kolorisztikus szembeállításból adódnak. Úgy véljük, hogy a szó szoros értelmét alapul véve – vagyis, amennyiben a ’moduláció’ meghatározásaként elfogadjuk, hogy a moduláció az egyik hangnemből a másikba irányuló sima és (lehetőség szerint) észrevétlen átmenet, melynek eszköze legtöbbször egy vagy több közös akkord⁵⁵ – neomodális környezetben nem létezik moduláció. Az olyasfajta (tipikusan a neomodálitással összefüggő) hangnemváltások, mint pl. *A halál dalai és táncai* c. Muszorgszkij-ciklus 1. dalának, a

⁵⁴ Valójában az ún. háromszor alterált ⁴₃-ként van lejegyezve.

⁵⁵ Ill. az enharmonikus moduláció esetében egyetlen hangzat összetevőinek enharmonikus átértelmezése is betöltheti az áthidaló láncszem szerepét.

Bölcsődalnak a jellegzetes visszatérő moll tercrokon váltása (fisz→a) ugyanis egyértelműen a heteromodális transzformáció kérdéskörébe tartozik: A-dúr – a-moll kapcsolatra alapul [114]. Ebben az esetben tehát átmenet (vagy egy hangzat enharmonikus átértelmezése) nélküli hirtelen hangnemváltás történik, a két hangnemi sík csupán egy képzeletbeli közös háttérre (a különböző modulusok azonos alaphangjára) vonatkoztatva nyer igazolást. A másik logikai kulcs az ultramodális jelenségekben rejlik: a Brahms: *4. szimfónia* 2. tételében látott sokhangnemű szekvencia (77—83. ü.) pl. ezzel magyarázható.

Modulációnak a szó szoros értelmében véve csak tonális környezetben van értelme, amelynek attribútuma a (saját és az egyik hangnemből a másikba átvezető mesterséges) vezetőhang létezése. A különböző hangnemi síkok neomodális struktúrákban szokásos – sokszor mozaikszerű – egymás mellé helyezése tehát más kategória.

2. A tonalitás bomlása: lebegő tonalitás, atonalitás, a bi- és politonalitás előképei

a) Lebegő tonalitás

A hangnemeknek – némileg a későbbiekben tárgyalásra kerülő distanciális jelenségekhez kapcsolódó – kromatikus, diatonikus, vagy tercrokon emelkedésére-süllyedésére már az V. fejezet vonatkozó részeiben mutattunk be példákat. A valódi lebegő (azaz gyorsan változó) tonalitás létrejöttét részben a múlt zenéje felé fordulás egyik megnyilatkozása, az újra bevezetett polifónia alkalmazása teszi lehetővé. Az, hogy a régi – funkciós vonzáson alapuló, akkordikus – rendezőelv háttérbe szorul, önmagában is hozzájárul a hangzás forradalmasításához: az új disszonanciák a linearitás elvének túlsúlyához vezetnek. Általános érvényű tonalitás helyett inkább csak állandóan változó tonális centrumokról beszélhetünk. A lebegő tonalitás (más szóhasználatlal kiterjesztett tonalitás)⁵⁶ kialakulásának egy másik oka a 16-fokú hangrendszer duzzadásával összefüggésben elszaporodó mellékdomináns fordulatok keltette intenzív vezetőhangosodás, és az ennek következményeképp felbukkanó moduláció-láncolatok (ld. pl. a IV. fejezet *Euryanthe*-idézetét).

A tonalitás felfüggesztésének a 19. században spontán kezdődő folyamatát az opera modernizálásának szükségessége tette tudatossá, a tradicionálisan zárt számokból épülő műfaj cselekménye ugyanis lépten-nyomon megfeneklett a forma szabta korlátok miatt. Az úttörő, aki a történés folyamatossága érdekében a lezáró kadenciákat minimálisra csökkentette, valamint a modulációk tervszerű sorozatával is biztosította a folyamatosságot, Wagner volt a *Trisztán és Izoldában*.

A lebegő tonalitás megvalósításának zeneszerzés-technikai eszközei: az eladdig dallami jelenségek harmóniaalkotó tényezővé alakítása (a késleltetésekből létrejönnek a 9-, 11- és 13-

⁵⁶ Schönberg 'extended tonality', vagy Reti 'expanded tonality' kifejezései (in Arnold Schönberg: 'My Evolution' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 79—92. és Rudolph Reti: *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958)

akkordok, a váltóhangokból a váltóakkordok, egyéb dallami elemekből a kvartakkordok); a régi akkordok körének kiterjedése (az elszaporodó mellékdominánsok és a szűkített 7-ek „melléktonikákat” hoznak létre); az új akkordkapcsolások (a tercrokonság és társai gyengítik a funkciós vonzást, az álzárlatok számának növekedése miatt pedig elhalványodik a viszonyítási pontként működő tonika); végül a modulációk rendjének (melyeknek szerepe „eggyel magasabb szinten” ugyanaz, mint az akkordok tonikához képesti funkciós sorrendjének) kiterjesztése, mennyiségük „aránytalan” növekedése az állandó kitérések és az enharmonikus átértelmezések által a központi hangnem elhomályosodásához vezet.

Noha a *Trisztán és Izolda* kottaképe abból a szempontból hagyományosnak tűnik, hogy az előjegyzések mindig megjelölnék egy főhangnemet, a hangzásélményben ez nem mindig jelentkezik: a váltóhangos kromatika, az állandó álzárlatozás, az újfajta akkordkapcsolások, az „ál-(enharmonikusan másképp lejegyzett) akkordok” nyújtotta enharmonikus átértelmezések kihasználása, valamint a gyakori kitérések miatti állandó súlypont-áttevedés megakadályozzák a hallgatót abban, hogy egyetlen központi hangnemhez tudja viszonyítani a zenei történetet. Lássunk néhány példát a felsorolt jelenségekre: a váltóhangos kromatika még funkciós háttérrel rendelkező példája Trisztán sínylődésének motívuma (5 különböző megjelenési formáját közlöm) [115] A funkciós vonzás helyett pusztán a kromatika irányít a [116] példa 5—6. ütemében és a [118] példa 30—31. ütemében. Álzárlatok tömkelegét találjuk a [116] példában (a 31 ütem alatt egész pontosan 7-et, mindeközben 1 valódi zárlatot /20. ü./). A halál-motívum jó példa a különleges akkordkapcsolatokra (nápolyi és ultratercron fordulati követi egymást) [117]. Az ál-akkordok általi enharmonikus lehetőségek kiaknázásának legjobb példája maga a „Trisztán-akkord” és szűkebb környezete, a vágy-motívum, ennek alakjait a fejezet elején mutattam be. Végül a sorozatos kitérések okozta állandó fluktuációra álljon itt egy részlet ismét az I. felvonás 3. színéből: a 41 ütem alatt a viszonyítási pontnak nem kevesebb, mint 12 áthelyeződése fordul elő [118].

b) Atonalitás

Az atonalitás állapotába több úton is eljuthatunk. A tágabban értelmezett atonalitás elérhető egymással funkciós kapcsolatot nem tartó, önmagukban azonban konszonáns hangzatok egymás mellé helyezésével (ez lehet akár a 16. századi hármashangzat-atonalitás feltámasztása, amelyet többek között Gesualdo V. és VI. kötetbeli madrigáljaiban érhetünk tetten [119] – a közölt példa tercron és ultratercron fordulatait természetesen a „halál” szóhoz kapcsolódó tartalmak indokolják). Az ezt idéző, jelen fejezet 29. lábjegyzetben felsorolt Wolf- és Wagner-példákon kívül álljon itt egy-egy R. Strauss- és Muszorgszkij-szemelvény. A *Salome*-részlet moll-, dúr- és ultratercron fordulatai a címszereplő felháborodását tükrözik („és azok a barbár rómaiak az otromba beszédükkel...”) [120].⁵⁷ A *Borisz Godunov* IV. felvonás 1. képében a bolond fájdalmas,

⁵⁷ Az „otromba beszéd” érzékeltetésének másik eszköze a polimetria és az abból fakadó hangsúly-eltolódás.

ugyanakkor némileg zagyva beszédét érzékelteti az ereszkedő hármashangzatok (dúr-moll-bővített) atonális mixtúrája (Muszorgszkij később is ugyanilyen zenei anyaggal jellemzi a bolondot: az atonalitás /←kusza beszéd/ keveredik a modalitással /←a pravoszláv hit szerint a háborodott ember Isten szócsöve!/) [121].

A szigorú (schönbergi) értelemben vett atonalitás⁵⁸ azonban minden bizonnyal a váltóhangos kromatika származéka. Schönberg első alkotói periódusa a még kialakulatlan atonalitás felé vezető út utolsó állomása. Érdekes, hogy az új irányra találása előtt stílusa sokkal inkább a hagyományokban gyökerezett, mint néhány kortársáé (R. Strauss, Reger, Wolf, vagy Mahler). Ezt bizonyítják az olyan, nagyjából a wagneri romantika jegyében fogant zenéi, mint pl. a *Gurre-Lieder* (1901)⁵⁹ következő részlete [122]. A korszak műveinek többségét a már tárgyalt váltóakkord-szerkesztési technika uralja, melynek előnye a logikus szólamvezetés (kapaszkodó), ugyanakkor rendkívül változatos együtthangzasi lehetőségek létrehozására alkalmas. A konzonancia-disszonancia dualizmus még él, tehát érzelmi asszociációk keltése is lehetséges, ugyanakkor a szerzőnek teljes szabadsága van a harmóniaválasztásban. A már említett kiterjesztett tonalitás és a teljességgel meghatározhatatlan tonalitás állapota (pl. *Pelleas und Melisande*) után, az első alkotói periódus csúcspontját képező op. 9. *Kammersymphonie* után Schönberg hamarosan eljutott arra a pontra, amelyet a teljes tonalitás-nélküliségbe történő átmenet fázisaként értelmezhetünk (op. 10. *II. vonósnégyes*, op. 11. *Három zongoradarab*, op. 12. *Két ballada*).⁶⁰ Az op. 11./1. darab bemutatott részletének akkordjai egymással már szinte semmilyen tonális kapcsolatot nem tartanak, a zenei folyamatot a tematikus állandóság, a frázisok logikai csoportosítása és a szólamvezetés tartja fenn [123]. Azonban – noha az atonalitás kifejtése kevesebb szerkezeti újjászervezést és ötletet követelt meg, mint a multitonális különböző mintázatai – ez sem elméleti, sem alkotói értelemben nem vezette Schönberget az általa keresett megoldáshoz. Bizonyíték erre a 4-5-éves „alkotói szünet” is. A következő első publikált mű az 1923-as op. 23. *Öt zongoradarab*. Amint azt Reti is megállapítja,⁶¹ a hosszú hallgatás indoklását magában az atonalitás természetében kell keresnünk: ez nem valamilyen rendszer, hanem a rendszer (a formaépítő zenei erők összességének) hiánya. Ennek tudatosodásakor Schönberg rájött, hogy – ha tovább akar menni a megkezdett úton – olyan módszert kell kifejlesztenie, mely a bizonytalan, félig kaotikus állapotot áttemelheti abba az állapotba, melyben a tonalitást a forma szétesése nélkül hagyhatja el; azaz az atonalitást szilárd technikai alapra kell helyeznie. Ez a technikai bázis a dodekafon komponálás, amelyről később ejtünk szót.

Az atonalitás kérdéskörében azonban feltétlenül meg kell említenünk még (legalább) két szerzőt. Az egyik Liszt Ferenc, aki késői műveiben mintegy a Bartók művészetéhez vezető utat

⁵⁸ Schönberg tiltotta a felhang-viszonylatok bármilyen (vertikális vagy dallami elemként történő) felhasználását, az ugyanis megjelenése pillanatában tonális asszociációkat kelthet a hallgatóban.

⁵⁹ A hangszereléssel 1911-re végzett Schönberg.

⁶⁰ Schönberg zeneszerzői „fejlődésének” részletes kifejtését ld. in Arnold Schönberg: 'My Evolution' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Leonard Stein, London 1976, 79—92.

⁶¹ Rudolph Reti: 'Atonality' in *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, 33—41.

kövezi ki. A sokat emlegetett *Szürke felhők*, *Balcsillagzat*, *Gyászgondola*, *Csárdás macabre* helyett álljon itt most a Szelényi által 1956-ban rekonstruált *Hangnem nélküli bagatell* (1885), melyet eredetileg 4. *Mefisztó-keringő*nek szánt a szerző. A művet publikálója részletesen elemzi,⁶² e helyütt összefoglalásképpen elmondjuk, hogy a darabban nyoma sincs a dúr-moll rendszer vonzási viszonyainak, ehelyett összetettebb képletek töltik be a centrum szerepét. Van mindazonáltal egy kitüntetett hang is, az 'f'. A szólamok legtöbbször saját (kromatikus) törvényeik szerint mozognak. A dallamok sok helyütt a distanciális jelenségeknél majd részletesebben tárgyalt 1:2-es modelltől építkeznek. A darab formája olyan kidolgozás nélküli⁶³ „szonátaforma”,⁶⁴ melyben az „expozíció”- „repríz” viszonylatban a „főtéma” hangneme változik meg, a „mellék- és zárótémáé” pedig megegyezik. A [124] példában a mű bevezetését és „főtémáját” (a), „melléktémáját” (b) és „zárótémáját” (c) közölöm.

Végül meg kell említenünk Szkrjabint, aki szintén csaknem az atonalitásig eljut késői műveiben. Zenei evolúciójának végpontja az op. 74. *Öt prelúd* (1914). A schönbergi értelemben véve persze ezek a darabok sem atonálisak (ahogy az előbbi Liszt mű sem), ugyanis – ha a dúr-moll funkciós rendszertől elrugaszkodtak is – bennük is található egy-egy olyan egyértelmű központi hang, vagy még inkább hangzat, mely képes betölteni a viszonyítási pont szerepét. A 4. *prelúd*ben pl. ez a képződmény az A/a-dúr-moll kétértelmű akkord, mely a darab folyamán (a formahatárokon) legtöbbször szextfordításban jelenik meg, a záróakkordban pedig alaphelyzetüként. A rövid darab felépítése: az első négy ütem megismétlése fejlesztésbe megy át (13 ütem), majd 7-ütemes coda következik. [125]⁶⁵

c) Bitonalitás és politonalitás

A (schönbergi utat követő) atonalitás csak az egyik, a 20. század eleji zeneszerzők által választható alternatíva volt; a másik nagy út a Debussy nyomdokain létrejött pántonális,⁶⁶ melynek fontos részjelensége a bi-, ill. politonalitás. Az olyan elszigetelt (kivétel nélkül humort megjelenítő) eseteket leszámítva, mint a II. fejezetben említett Biber- és Mozart-példa, a politonalitás evolúciós létrejötté az orgonapontos bifunkcionális képződményekben és a Debussy által meghonosított többfunkciós akkordokban gyökerezik (ezek tk. olyan harmóniák, melyek két vagy több hármashangzathból, vagy – még általánosabban – több felhangkomplexumból állnak össze: ide tartoznak a kvart-akkordok, de a tercépítkezésű 11- és 13-harmóniák is, melyekben 2 ill. 3 funkció is összeadódik). Az ilyenfajta bitonalitás szórványosan R. Strauss, Mahler, Wagner, és Chopin

⁶² Szelényi István: 'Liszt Ferenc: Hangnem nélküli bagatell', *Új Zenei Szemle VII/9* (1956), 3—7.

⁶³ A kidolgozás helyén kadencia áll, melynek futamai szintén az 1:2-es modelltől építkeznek.

⁶⁴ A „szonátaforma” Szelényi címkéje, valójában meggondolandó, hogy az említett hangnemrendű darabot lehet-e szonátaformájának nevezni.

⁶⁵ A mű akkordikus felépítését részletesen tagláló elemzés található Holopovnál (Jurij Nyikolajevics Holopov: *A 20. századi zene harmóniavilágáról*, ford. Györffy István, Zeneműkiadó Vállalat Budapest és Kárpáti Kiadó Uzsgorod közös kiadása 1978, 141—147.)

⁶⁶ A terminus magyarázatát ld. a III. fejezet 18. lábjegyzetében. Természetesen nemcsak ez a két lehetséges opció állt a kora-20. századi zeneszerzők előtt, „saját” úton is tovább mehettek, mint ahogy tette ezt pl. Szkrjabin, és sokan mások.

műveiben is felbukkan, sőt, Beethovenig visszavezethető (pl. a 3. *(Eroica-) szimfónia* 1. t. repríz előtti ütemeiben (394—395.) a kürtök (T) ütközése a hegedűkkel (D); vagy az op. 81a *Esz-dúr (Les Adieux) szonáta* 1. t. codája (232—236. ütemek, szintén T+D, stb.); de Debussynél emelkedik megszokott jellemvonássá, és indít el egy messze vezető fejlődést. Reti megállapítása szerint a felszínesen szemlélve merészebbeknek tűnő atonális akkordokkal szemben ezek a több, egyszerre hangzó tonikával rendelkező bi- és tritonális harmóniák képviselik a valódi forradalmat. Ezek az eleinte csak vertikálisan működő párhuzamos tonikák a Debussy által tört úton haladó szerzők zenéjében hamarosan horizontális tonikákká váltak, melyek egy darabon belül egyszerre több tonalitást (azaz forma-képző erőt) működtettek. Ezek a tonalitások teljesen egybe eshetnek, fedhetik egymást részlegesen, vagy akár totális ellentétben is állhatnak egymással (Bartók, Stravinsky, Milhaud). Közös a politonalitás használatában, hogy legtöbbször groteszk humor festésére alkalmazzák a szerzők (így volt ez már a II. fejezet Biber- és Mozart-szemelvényében is!).

Debussy *Feuilles mortes*-jének (*Préludes II/2.*) 25—30. ütemeiben a legalsó szólamban gisz-moll szerint értelmezhető akkordokat (II²), középen D-dúrból (e-mollból?) h-moll (?) felé moduláló dallam,⁶⁷ fölül pedig (helyenként enharmonikusan lejegyzett, poláris elrendezésű /A-Disz-Fisz-C/) dúrakkord-mixtúrát találunk: három réteg, három különböző „tonalitás”; valójában a gisz-orgonapont kivételével minden hang beleillik az 1:2-es modellskálába, melyről később ejtünk szót [126]. Az egyik legismertebb Stravinsky-példa a *Petruska* (1911) fanfármotívuma, melyben C-dúr és Fisz-dúr hármashangzatok felbontása szól együtt. Stravinsky a *Le Sacre du Printemps*-ban (1913) is alkalmaz politonalitást.⁶⁸ Első nem programatikus megjelenése Bartók: op. 6 *14 bagatell/1. Molto sostenuto* (1908) – a két szólam előjegyzése is különböző (4[#] és 4^b, itt valóban két diatonikus hangrendszerű tonalitás csap össze) [127]. A *Mikrokozmosz III/86. Két dúr pentachordban két – poláris viszonyban álló – dúr pentachord verseng*, a *Csónakázásban (V/125.)* többnyire N3-távolságra van egymástól a két tonális sík [128]. Stravinsky hatásaként a francia Hatok (*Les Six*), különösen Milhaud, valamint az amerikai Copland is alkalmazta műveiben a politonalitást. Az Egyesült Államokban Ives volt ezen a területen (is) az úttörő, ő azonban – saját bevallása szerint – édesapja kísérletezgetéseiből merítette az ötletet (zenész édesapja megszervezte pl., hogy a város két pontjáról elinduljon két fúvósbanda két külön darabot fújva, s lassan összeérjenek; de otthoni zeneóráik során is előfordult, hogy azt a feladatokat adta Charlesnak, hogy úgy énekeljen el egy ismert dallamot, hogy közben más hangnemben játssza hozzá a harmonizációt). Ives legkorábbi politonális

⁶⁷ A középső szólam dallamának hangnemét azért nehéz kategorizálni, mert a dallam mindössze kvart (eleinte T4, majd B4) ambitusú.

⁶⁸ A *Petruska* fanfármotívuma mindazonáltal nemcsak politonalitásként értelmezhető, hanem akár az 1:2:3:2 arányszámokkal jelölhető szimmetrikus („korlátozottan taranszonálható”) hangsor (ezeket a hangsorokat ld. a distanciális jelenségeknél), akár a dzsesszben kedvelt 'c-e-g-b-desz-fisz' 11-akkord más dimenziójú megjelenéseként. A *Sacre* 'fesz-asz-cesz-g-b-desz-esz' akkordját is értelmezhetjük egy Asz-összhangzatos dúr skála hangjainak összességéeként, egy 'esz-g-b-desz-fesz-asz-cesz' 13-akkord fordításaként, vagy az asz-moll hangnem VI. fokának (Fesz-dúr hangzat) és V⁷-ének (Esz⁷) összeadódásaként, ebben az esetben tehát nem politonalitásról, hanem bifunkciós harmóniáról van szó.

műve a *Greek Fugue in Four Keys* (1896), jelentős még a *Variations on „America”* c. műben (eredetileg 1891, átírva 1909-1910 – ekkor kerültek bele a politonális közjátékok).

A politonalitás jelenségének azonban nincs evolúciós folytatása a 20. század zenéjében.

3. Újfajta kapaszkodók a széteső tonalitás körülményei között

a) A distancia-elv és a tengelyrendszer

(1) A distanciális jelenségekről általában

Mivel a funkciós tonális rendszerben való tájékozódásunk az oktáv aszimmetrikus felosztására alapszik (D-T vagy S-D: T4+T5), az olyan struktúrák (hangzatok, hangsorok, akkordmenetek, szekvenciák), melyek az oktáv egyenlő részekre történő (Lendvai terminusával élve distanciális) felosztásán alapulnak, megfosztanak minket a funkciós tonalitás-adta tájékozódás lehetőségétől. A távolságok „uniformizálása” megszünteti egy viszonyítási pont létezését, minden hang minden hanghoz ugyanúgy viszonyul, azaz a hagyományos értelemben vett tonalitás megszűnik. Ezzel párhuzamosan azonban kialakul egy másfajta funkciós rendszer, melynek alapját pontosan az egyenlő távolságok, azok közül is leginkább a tritonus-kis terc osztás képezi. A 19. század utolsó negyedének harmóniavilágában szükségszerűen jutott kiemelkedően fontos szerephez a szimmetria mint rendező elv. Az atonalitáshoz vezető átmeneti időszak tizenkéthangú tonalitásában (*Mischung*) ugyanis csökkent a hét diatonikus fok uralkodó szerepe, egyre gyakoribbak a belőlük származtatható módosított hangok, ugyanakkor az enharmónia befolyásának megnövekedéseképpen az egymással enharmonikus alterált hangok veszítenek önállóságukból. A mozarti tizenhatfokúság további kiterjedési lehetőségei kimerülnek, a rendszer szükségszerűen „kiegyenlítődik” és újfajta szerveződési elvek kezdenek funkcionálni. Ezek közé tartozik az enharmonikus körbe záródást lehetővé tevő „geometrikus” strukturális elemek (hangzatok, hangsorok, szekvenciák, moduláció-láncolatok) jelentőségének megnövekedése is.

(2) Hangzatok

A romantikában (a hiperkromatikus ág fejleményei képpen) megjelenő enharmónia okán elsőként a distancia-elvű harmóniák szaporodnak el. Az olyan enharmonikus cserelehetőségeket magukban rejtő akkordok, mint a szűk⁷, a bővített hármas, a bő⁶₅ és ⁴₃ azért különlegesek, mert a harmóniakincs többségével ellentétben önmagukban nem jelölnek ki sem globális, sem lokális tonikát, ellenkezőleg: az aktuális tonalitás által meghatározott funkciójuk jelöli ki alaphangjukat, azaz önmagukban véve (oldás nélkül) nem dönthető el róluk, hogy hova tartoznak. Magától értetődik, hogy az ilyen akkordok tonalitásukból kiszakítva remekül szolgálhatják az elidegenítést. Közülük is leginkább a distancia-elven alapuló szerkezetűek: a szűkített szeptim, a bővített hármas és a hozzá hasonlóan ω-

hangzat⁶⁹ bővített terckvart. A sz⁷ már a barokktól kezdve az elidegenítés legfőbb harmóniai eszköze, Weber kezében pedig már a teljes valójában csak jóval később életre kelő tengely-rendszert előlegezi, gondoljunk a *Der Freischütz* Farkasszakadék-jelenetére (2. felvonás finale – az elemzését ld. alább). A bővített hármashangzat még idegenebb hangzású, hiszen ez már önmagában is funkciótlan (a sz⁷-nek mindenképp van egy vezetőhangja – igaz, csak az oldásból derül ki, valójában melyik is az), ezért a romantika előtt csak szórványosan fordul elő. Eleinte a 19. században is csak a funkciós rendbe úgy-ahogy illeszkedő alakjai bukkantak fel,⁷⁰ később már önállóan is megjelenik, leginkább Lisztnél.⁷¹ Míg a szűk⁷ azért feszül, mert ugyanazon funkció négyszer van meg benne (ezáltal bármelyik irányba tovább lehet róla menni), a bővített hármashangzat feszültsége abból fakad, hogy mindhárom funkciót tartalmazza, melyek kioltják egymást. A bővített⁴₃ eredeti alakján kívüli elterjedése a mellékszubdomináns fordulatok és a bővített szextesek fordításainak térhódításával kezdődött (példákat ld. ott). Az ω-harmóniák egyéb előfordulásának egy része a IV. fejezetben tárgyalt figuráció-eredetű hangzatok közé tartozik,⁷² másik része pedig nagyban kötődik magához az egészhangú skálához (melyből ezek a hangzatok származnak), nem meglepő tehát, hogy legfőképpen Debussy és Kodály zenéje kínálkozik bemutatásukra.⁷³

(3) Szekvenciák, hangnemkörök

A distanciális hangzatok meghatározódásaként „eggyel magasabb szinten” is megjelennek az ilyen típusú jelenségek: sorozatos (rendszerint szekvenciás) egészhang-távolságú, tercrokron, vagy tritonus-távolságú modulációk képében. A kis- vagy nagy terceket használó distanciális körökkel kapcsolatban megjegyzendő, hogy a kvintkör ekkor zárul tényleges körré, eddigi működése alapján valójában inkább spirálként képzelhető el. A már elemzett példák (Schubert: *Asz-dúr mise/Sanctus*, *Agnus Dei*, *Esz-dúr mise/Sanctus*, *Der Wegweiser*; Grieg: *Spielmannslied*; stb.) mellé még néhány a teljesség igénye nélkül: mindkét terc-osztást megtaláljuk már Chopinnél is, pl. az op. 50./3. *cisz-moll mazurka* 157—173. ütemeiben különböző méretű hangnemterületekkel (a szekvencia motívuma időnként sűrítve jelenik meg) H-D-F-Gisz-H kör kétszer fut le, majd még D-dúrba, onnan kerül vissza cisz-mollba [129]. Az op. 59./2. *Asz-dúr mazurka* 82—88. ütemei kis kromatikus szigeteket alkotnak a darab közepén: Desz-Esz-F, majd E-C-Asz-Fesz hangnemeket érintő szekvenciákkal

⁶⁹ Szintén Lendvai terminusa az egészhangú skálára és az annak hangkészletét használó akkordokra. (Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó Budapest 1975)

⁷⁰ Pl. Schubert: *Kriegers Ahnung* előjátéka b: III⁶ – I (D-T), Schubert: *Der Atlas* előjátéka I – III⁶₄ – I (T-D-T inga), Chopin: *h-moll szonáta* 3. tétel vége: H: B5-es mollbeli VI⁶ – I (S-T), Liszt: *E-dúr Petrarca-sonett* vége: E: I - B5-es mollbeli VI – I (T-S-T inga).

⁷¹ Pl. *Faust-szimfónia* eleje – félhangonként ereszkedő bővített hármashangzatos felbontva (tk. felbontott mixtúra), vagy *Nuages gris* – itt a mixtúra nem bomlik dallammá (11—20. ü.).

⁷² Néhány Wolf-példa: *6 Geistliche Lieder/III. Resignation* 17. ü. fisz- és d-moll közötti átvezető akkord súlyos helyen [fisz: d-r-fí-tá, d: m-fí-ló-r], *IV. Letzte Bitte* 16. ü. átmenő hangzat 2 tercrokron akkord között: V⁷ – [sz-l-rí-f] – IIIImD, *V. Ergebung* 29. ü. (duplán) késleltető akkord (súlyon) [d-r-m-fí].

⁷³ Ld. pl. Debussy: *Voiles (Préludes I/2.)* hangzatait, vagy a heptatonia secundát tárgyáló (VI./1./2./c/2.) alfejezet Kodály-példáit.

[130]. Liszt: *Soirées de Vienne No.6. (Fr. Schubert: Wiener Abendgesellschaften R.252)* c. darabjában az A-F-Desz(=Cisz)-A hangnemkör jelenik meg kétszer egymás után [131].⁷⁴ Innen már csak egy lépés a teljes tengelyrendszer kialakulása.

(4) Hangsorok, hangrendszerek

A distanciális hangsorok legalapvetőbb formája (a kromatikus skálát leszámítva) az egészhangú skála. Már Lisztnél, Glinkánál, Rimszkij-Korszakovnál megjelennek, azonban Bartók, Javorszkij, Messiaen, stb. zenéjében teljesebben ki az alternáló distancia-elvű skálák, melyeknek csupán pillérhangjai osztják egyenlő részekre az oktávot, a kisebb egységekben azonban két (vagy több) hangköz váltakozik. Ezek a szakirodalomban különféle neveken szerepelnek. Számunkra a két legismertebb a Lendvai Ernőtől származó „zárt szimmetria-skálák” ill. [Bartók zenéjére vonatkoztatva 1:2, 1:3, vagy 1:5] „modell skálák” elnevezés, és Messiaen terminológiája. Utóbbi – akinél az előbb felsoroltaknál jóval többféle (többszörösen összetett struktúrájú) típus⁷⁵ jött létre – valamennyit a „korlátozottan transzponálható hangsor” névvel illeti.⁷⁶ Mint azt Holopov is megállapítja,⁷⁷ ezzel a kifejezéssel szemben alapvető kifogás ugyan nem merül fel, mégis vannak okok, melyek más elnevezés keresésére ösztönözhetnek bennünket: ezek közül a legfontosabb, hogy ez a terminus nem e hangsorok lényegét, felépítésük fő közös vonását, hanem annak egy

⁷⁴ További példák: **K3-osztás**: Liszt: *Desz-dúr koncertetűd* vége: C-A-Fisz-Esz-C akkordok közvetlenül egymás mellett (nem hangnemterületek!); korábban: Desz-B-G-E-Desz, szintén akkordok egymás mellett; Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – III. felvonás 2. kép vége (Marina és az Ál-Dimitrij) Esz-C⁷-A⁷-Ges⁷-Esz, IV. felvonás 3. kép asz→h szekvencia; Wagner: *Tannhäuser* – zárandokkórus eleje e-g-b(a-E); Wagner: *Trisztán és Izolda* – Izolda szerelmi halálának motívuma Asz-Cesz-D-F-Asz; I. felv./5.szín asz-h nagyobb felületeket érintő szekvencia; Verdi: *Requiem/Dies irae* 330–338. ü. Esz-Gesz-A-C (= f: V[#]); Wolf: *Heimweh* (Mörrike-dalok/III/37.) 51–57. ü. Asz-H-D; **N3-osztás**: Chopin: *op. 56./1. H-dúr mazurka* hangnemterve: H-Esz-H-G-H (kétrió forma); Liszt: *15. magyar rapszódia* A-Cisz-F-A; Liszt: *Szerelmi álmok (Notturmo III)* Asz-C-E; Liszt: *Desz-dúr consolation (Nr. 3.)* Desz-f-F-a-A-Desz; Brahms: *Gesang der Parzen* 162–168. ü. D/d hangnem-fisz-b (tk. aisz, de átvált) – eddig a szekvencia, de a tonalitás zárja a kört (Desz-dúron keresztül visszajut a közöstercű d-mollba); a N3-távolságú hangnemek közti modulációk enharmonikusak: ImD⁷ = bö⁶₅; Brahms: *I. szimfónia* tételrendje: c-E-Asz-C; Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – III. felvonás 1. kép (lengyel kép) a Möller-közreadta Breitkopf & Härtel zongorakivonatában 172. o. Desz→a→f bővített hármassok enharmonikus átértelmezésével modulál; Wolf: *Ganymed* eleje: D-Fisz-B-D-dúr hangnemek; Verdi: *Otello* – 2. felvonás vége A-Cisz-F (tk. Eisz)-A, majd Cisz-F-A körök: Otello bosszút esküszik; Verdi: *Falstaff* – 1. felvonás 2. rész vége Asz-C-E tercrokron modulációk reális mixtúrákkal szekvenciaszerűen (arról beszélnek, hogy dagad majd Falstaff hasa, ha megtudja, hogy randevúra hívják a hölgyek); **TRITONUS-osztás**: Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – Prolog 2. kép (az egész koronázási jelenet a polaritásra épül); stb.

⁷⁵ Az egészhangú skálán (2:2) és az 1:2 modellen kívül a 2:1:1, 1:1:3:1, 1:4:1, 2:2:1:1 és 1:1:1:2:1 struktúrájú periodikus hangsorok szerepelnek Messiaen 7 modusa között.

⁷⁶ Az orosz szakirodalomban Rimszkij-Korszakov, Glinka, stb. néhány újításával, valamint Javorszkij hangsoraival kapcsolatban merül fel a terminológiai probléma, de utóbbi nem ad közös nevet az összes ilyen hangsornak (az egyes hangsorokat különféleképpen hívja: szűkített, bővített, lánc-, kétszeres lánc-, kétszeres bővített, kétszeres szűkített és más kétszeres hangsorok), melyeknek szintén tulajdonsága, hogy „korlátozottan transzponálhatók”. J. Ny. Holopov ’Szimmetrikus hangsorok Javorszkij és Messiaen elméleti rendszereiben’ című tanulmányában (in *Музыка и современность /Zene és korunk/, vii, Moszkva 1971*) felsorol néhányat az orosz (ill. akkor még szovjet) zenetudósok próbálkozásai közül (Szposzobin: „terc-alapú kromatikus hangsorok”, Burgyin: „terc-alapú kromatikus rendszerek” [Rimszkij-Korszakov különleges hangsoraira utalva], Tyutymanov: „szűkített” és „bővített” hangsorok, Tyulin: „alterációs-kromatikus hangsorok”), de ezeket nem tartja kielégítőnek.

⁷⁷ Jurij Nyikolajevics Holopov: ’Симметричный лады в теоретический системах Яворского и Мессияна’ (’Szimmetrikus hangsorok Javorszkij és Messiaen elméleti rendszereiben’) in *Музыка и современность /Zene és korunk/ vii, Moszkva 1971, 247–293.*, ford. Györffy István (magyarul még nem jelent meg), ezúton is köszönet a fordítónak, hogy rendelkezésemre bocsátotta az anyagot.

következményét emeli ki, így a Messiaen által adott név esetlegesnek tűnik abból a szempontból, hogy nem ragadja meg a szóban forgó hangsoroknak azt a jellegzetes tulajdonságát, miszerint ezen hangsorok különböző, azonos szerkezetű szakaszaiban ugyanaz a hangköz, vagy hangköz-kombináció ismétlődik periodikusan. Használhatónak tűnik a Holopov által javasolt „szimmetrikus hangsorok” terminus (melyet részben Messiaen meghatározásából vezet le),⁷⁸ különösen, ha elfogadjuk a szimmetria fogalmának sajátos zenei értelmezését (Lendvai is ezt teszi).⁷⁹

E hangsorok előzményei mélyen a klasszikus dúr-moll tonális rendszerben gyökereznek. Ezek közül a legfontosabbak: (1) A fentebb tárgyalt két-, három-, négy- és hat-félhangnyi hangközönként haladó szekvenciák, és az ilyen távolságú hangnemek összekapcsolásai (modulációkban). (2) Az oktávot hangközeikkel egyenlő részre osztó akkordok felbontásai, különösen a szűkített szeptim-figurációk. Az ilyen azonos hangközökből álló akkordokon (szűkített szeptim, bővített hármashangzat, és az egészhangú hatoshangzat /Lendvai: „ ω -akkord”/) belüli enharmonikus átértelmezések. (3) A mellékdomináns és mellékszubdomináns fordulatok alkalmazása és egyéb olyan – alterációval járó – eljárások, melyek lehetővé teszik, hogy egy hangnem keretei között egymással megegyező hangközszerkezetű akkordok terctávolságra kerülhessenek. Az új hangsorszerkezési törvényszerűségek dúr-moll keretben jelentkező előképe J. S. Bach: *g-moll angol szvit* Sarabande-jának részlete (17—19. ü.), ahol egy majdnem teljes 1:2-es modell vázolódik fel (a hiányzó 'cesz' hangot a megelőző 16. ütemben találjuk [132]. A hasonló esetek Bachnál és a bécsi klasszikusoknál szórványosan, akár véletlenszerűen fellépő egyedi képződmények;⁸⁰ a Beethoven utáni szerzők azonban már tudatosan, sajátos hatások elérése érdekében alkalmazzák őket.⁸¹ Minél inkább közeledünk a 20. századhoz, annál gyakrabban találkozunk az ilyen „geometrikus” hangsorokkal. Előfordulásaik egyre nyíltabbak, egyre nagyobb zenei felületeket töltenek be. Közismert példák egész sorát lehet felhozni: egészhangú skálát használ pl. már Liszt a *Sursum corda* 65—71. ütemeiben, Muszorgszkij a *Borisz Godunov* koronázási jelenetében (prológ/2. kép – a poláris akkordfordulatra épülő szerkezet miatt a tritonus-távolságú motívumokból álló szekvencia összhangkészlete az egészhangú skála), a leggazdagabb lelőhely azonban kétségkívül Debussy

⁷⁸ „Ezek a hangsorok, 12-fokú temperált hangrendszerünk fokain elhelyezkedve, több szimmetrikus csoportot képeznek, mitöbb, egy-egy ilyen csoport utolsó hangja mindig a következő csoport első hangja is.” – O. Messiaen: *Technique de mon langage musical*, a párizsi angol nyelvű kiadás (1956), 58.

⁷⁹ A fogalom térbeli értelmezésével ellentétben (mely a fordított sorrendben való ismétlődést jelenti), a zenében – mely elsősorban időbeli művészet (tehát ajánlatos óvakodni a pusztán a kottakép alapján, azaz a fül helyett a szem érzékelésére támaszkodó megközelítésétől) – a szimmetria-hatás gyökeresen más módon jön létre, mint a térbeli művészetekben: mivel a tér minden dimenziójának több iránya van, az idő ellenben egyirányú, az arányosságnak és az összhangnak ugyanazt a hatását, melyet a térben az elemek megfordított ismétlődése (abcba) vált ki, a zenében más úton, az idő megfordíthatatlanságával számolva kell megteremteni, ez az út pedig a periodikus ismétlődés, az elemek sorrendjének megváltoztatása nélkül (abcabc). Mindazonáltal az 'abcba' változatra is van példa: a *Musikalisches Opfer* rákkánonja, vagy a Haydn: Hob. XVI./26. *A-dúr zongoraszonáta* Menüett-tétele, stb. – ezek megfordíthatósága azonban többnyire csak kottakép alapján érzékelhető.

⁸⁰ Kivéve a programszerű ábrázolásokat, pl. a már említett Mozart-szextett (*Ein musikalischer Spaß* K. 522) 3. tételének végén megjelenő egészhangú skála sem véletlen.

⁸¹ Holopov az egyik első, művészileg jellegzetes és meggyőző példaként az ilyen jelenségekre az egészhangú skála Glinka *Ruszlán és Ludmila* című operájában (a nyitány codájában) való megjelenését említi, mely az egyik főszereplőt, a gonosz varázsló Csernomort jellemzi.

életműve (pl. *Voiles* tercmenetei, *Pour le piano/Prélude* vége, stb.). A modell-skálák is előfordulnak már Lisztnél is: [1:2] a *h-moll szonáta* 305—311. ütemeiben (az orgonapont fölötti sz⁷-mixtúra dallama 1:2-es modellt ad ki), a *9. magyar rapszodiában* (szintén sz⁷-mixtúrából adódik), a *Hangnemnélküli bagatell* quasi cadenzájában, stb.; [1:3] a *19. magyar rapszodiában* szekvencia eredményeként jön létre, stb.

Sok esetben konkrét okot találunk e hangsorok alkalmazására, a zeneszerzők speciális hatásokat kívántak elérni velük: Rimszkij-Korszakov pl. a *Szadko* fantasztikus mesevilágát jeleníti meg az 1:3 és az 1:2 hangsorral; majd kései operáiban, a *Halhatatlan Kascsejben* és az *Aranykakasban* nagyobb zenei felületeken is alkalmazza e hangsorokat. Muszorgszkij is célzottan alkalmazza az egészhangú skálát pl. a *Borisz Godunov* 2. felvonásában, amikor Sujszkij jelenti Borisznak, hogy Litvániában egy trónbitorló tűnt fel, akit ráadásul a lengyel király és a pápa támogat (a feszültséggel együtt emelkedő ultramodális menet, a dallam váza fiz¹→fiz² egészhangú skála, kétszer lehangzik T4-ot, ami „pien-hangokat” eredményez) [95]; 1:2 modellt alkalmaz Debussy a *Pelléas et Mélisande* I. felvonás 1. színében (Mélisande: „Ó, ó, eltévedtem. Nem idevaló vagyok, nem itt születtem.” – a basszus szólam épül az 1:2-es modellre, a harmóniák az egészhangú skálába illeszthető bővített hármások, vagy még egy hanggal kiegészülő ω-hangzatok) [133]. Végül néhány Bartók-példa: «1:2» *Kánon, Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*/2. t., *Mikrokozmosz*/109. (*Báli szigetén*), «1:3» *Cantata profana* („A fáklyák égnek”), *Hegedűverseny* 1. t. cadenza, «1:5» *Hegedűverseny*/1. t. 139—140. ü. , *Mikrokozmosz*/91., 92., stb.

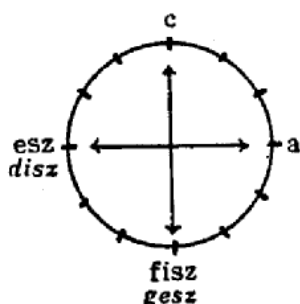
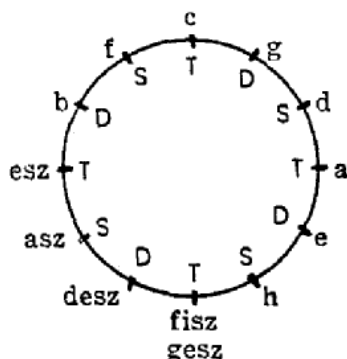
(5) Tengelyrendszer, tengely-tonalitás

Részben ezek a harmónia- és hangkészletbeli, valamint akkord- és hangnemkapcsolási újítások⁸² vezettek el a dúr-moll, funkciós tonalitás „vörös óriás-állapotába”; másrészt a modalitás által polgárjogot nyert fordulatok⁸³ is egy új funkciós rendhez igazodnak, ill. tk. maguk idézik elő ezen új funkciós rend kialakulását. Mindezek következményeként nagyjából az 1870-es évektől kimutatható egy újfajta funkciós rendszer jelenléte. A tengely-rendszer olyan „funkciós tonalitás” (ugyanis minden távoliság ellenére van fókuszpontja, amihez viszonyít), amely nem a dúr-moll

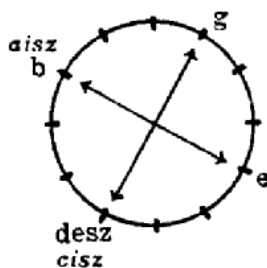
⁸² A logikai sor röviden: a hagyományos tonalitást felfüggesztő tercingák elszaporodása (a N3 távolságra lévő /eleinte különféle, később már azonos színezetű/ akkordok közötti ingamozgás, pl. az I-mbVI-I-IIIImD-I menet a bécsi klasszikus I-IV-I-V-I ingamozgás romantikus megfelelője), a tercrokonság megszilárdulása, és az ezáltal létrejövő distanciális szekvenciák vezetnek el a tengelyrendszerhez. Mivel az akkord színezete nem befolyásolja a funkciót, a tercrokonság kapcsolat segítségével a teljes autentikus (vagy plagális) kör felírható distanciális lépések sorozataként. A funkciós érzet azonban tovább gyengül, mert a K3-távolság azonos funkciót jelent, a színezetek figyelmen kívül hagyásával azonban ez akár 6Q-es távolságot is eredményezhet (pl. C-esz). Elősegítette kialakulását az enharmonikus modulációk térhódítása is: először az olyan „egyszerűbb” esetek, mint pl. az (enharmonikus) azonos hangokból álló bö⁶₅ és V⁷ oldásai között fennálló poláris viszony; később pedig a tercendszer kiépülése következtében meghonosodó hatos- és heteshangzatok többféle oldási lehetősége (ld. pl. az akusztikus¹¹ „tritonus-átcsapásos” oldási lehetőségét, mely részben az említett bö⁶₅-től való átértelmezésből származtatható – VI./1./2./c/2. fejezet).

⁸³ A nápolyi hang (hangzat, hangnem) pl. azáltal válik részesévé a tengelyrendszer kiteljesedésének, hogy a fríg zárlat elterjedésének hatásaképpen a szubdomináns funkcióból kiszakadva domináns funkciót kap. A bécsi klasszikában dúrban alig használatos, világos funkciós tartalommal nem rendelkező Tá-dúr (vendég nápolyi) hangzat domináns funkciója szintén ide vág.

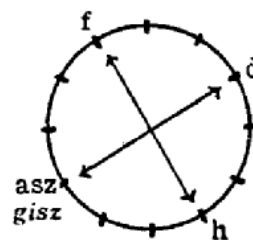
hangrendszerre támaszkodik. A teljességében Bartók zenéjében kibontakozó tengely-tonalításban szintén három funkció működik, ezek azonban K2-távolságra esnek egymástól. Az egy tengelyen elhelyezkedő (azaz egymástól K3 vagy tritonus távolságra fekvő) dúr és moll akkordok azonban egy funkciót képviselnek. Pl.:



Tonikai tengely



Domináns tengely



Szubdomináns tengely

Minden tengelynek van egy ún. fő- és egy mellékága. Pl. ha a fenti ábra domináns tengelyének főága a g-desz, akkor az 'e' és az 'aisz' a mellékághoz tartoznak. Egy-egy ágat tehát egymástól poláris távolságra elhelyezkedő akkordok alkotnak. Annak, hogy ez a rendszer 1870 körül kezd éledezni, azaz a korábban keletkezett zene szerkezetére – egy-egy kivételes esettől eltekintve – nem alkalmazható, fő érveit már felsorakoztattuk az V./3./2. fejezetben.⁸⁴

⁸⁴ Ld. az V. fejezet 35. lábjegyzetét.

Arra, hogy életre kelése után sem ez az egyetlen rendszer, mely a zenei struktúrát szervezheti, bizonyíték pl. a *Háry János* (1926!) *Intermezzójának* egyik verbunkos zárata, melyben az ultránápolyi nónakkord még mindig szubdominánsként szerepel (ugyanúgy a nápolyi akkord mélyítésének hangzik, mint az *Aida* rabszolgatáncában – ld. IV./1./b) 7. bekezdése):

A tengelyrendszer egyik korai megjelenését találjuk Weber *Der Freischütz*ének Farkasszakadék-jelenetében (2. felvonás finale). A teljes K3-tengely kiépülésének kulcsa nagyrészt a 'fisz-a-c-esz' szűkített szeptim (és enharmonikus változatai), mely egyben (a hozzá kapcsolódó labilis tonalitással egyetemben) a világos tonalitással jellemzett jóság és tisztaság ellenpólusaként megjelenő gonosz (Samiel, és csatlósa, Kaspar) szimbóluma is. A finálé kerethangneme fisz-moll, ebben a hangnemben szólal meg a szellemek kara, az ominózus szűk⁷ pedig 'hisz-disz-fisz-a' alakban, a hangnem IVsz⁷-eként van jelen. A Kaspar és Samiel beszélgetését szcenírozó félig próza-félig *recitativo accompagnato* szakasz elején a szűk⁷ enharmonikus modulációjával c-mollba vált a zene („Samiel! Samiel! Erschein!” – fisz: IVsz² = c: /VIsz⁷ = / IVsz⁶₅); a későbbiek során pedig az a- és az esz-mollt is érinti, végül egy rövid, gyors tonalitás-váltakozású terület után (Desz→D→e) visszatér c-mollba, és ott is zárul. Ebben a hangnemben kezdődik és zárul Kaspar és Max kettőse, melyben (g-, d- és a-moll futólagos felbukkanása után) megjelenik még az Esz-dúr (mint az erdő, és főként Max hangneme), ennek közös tercű hangneme, az e-moll Max elbizonytalanodásakor (ld. [23] kottapélda), ahonnan Esz-dúron keresztül visszatérünk c-mollba. Max igyekszik lelket önteni magába, de mikor anyja szellemét látja az előtte meredő sziklán, hirtelen tercrokon modulációval c-mollból a-mollba emelkedik a hangnem (a gyomra?); az a-moll folton belül is megjelenik futólag két nem a tengelyhez tartozó hangnem (b- és f-moll). Agathe alakjának megjelenésekor már ismét a-mollban vagyunk, innen tér vissza a jelenet kiinduló hangnemébe, a c-mollba. A bűvös golyók öntése természetesen egy 'a-c-esz-gesz' akkord fölött (itt még c: VIsz⁷, vagy IVsz⁶₅) kezdődik, mely hamarosan átértelmeződik 'a-c-disz-fisz'-szé, és a-mollba vezet. A finálé záró melodramájának fő hangnemei az a-moll (közepén kitérések B-dúr, d- és e-moll felé), a c-moll (itt ismét megszólal a szellemek kara; a végkifejlet előtt a feszültség fokozódását érzékeltető d-, e-, fisz-, asz-, majd ismét c-moll hangnemi emelkedés történik), végül a hetedik golyó kiöntése után, Samiel megjelenésekor visszatérünk fisz-mollba, a finálé kezdő hangnemébe.

A tengely-rendszer korai előképei Schubert némely dalában is fellelhetőek, ilyen pl. a *Der Wegweiser* említett területe, ahol tercrokon, majd poláris hangnemváltások zárják a kört (g→b→cisz→g); és a *Gruppe aus dem Tartarus* a 10. ütemtől – amikor a szövegben a sziklás völgyben futó patak jajveszékeléséről, s arról van szó, hogy lenről nehéz, kínlódó sóhajtás hallatszik – az esz-orgonapontra kisonnás domináns-akkord épül (asz: V⁹), ez a kiindulópontja a következő hangnemi emelkedésnek asz-molltól d-mollig. A C-dúrtól Esz-dúrig tartó részben (1–10. ü.) az emelkedés kromatikus, az asz-molltól d-mollig tartó emelkedés pedig tercenként történik (mindig VI = IVmellékD); a két hangnemi blokkot c-esz, ill. asz-d határolja: a tercrokon és poláris kapcsolat összegződése alapján már Schubertnél is érvényesül a tengelyrendszer: a c-esz a tonikai, az asz-h-d a szubdomináns tengely része [134].

A Lisztnél megjelenő, a bartóki zenei nyelvezetet előlegező elemeket, köztük a tengelyjelenségeket részletesen bemutatja Bárdos.⁸⁵ A maga útján eljut a teljesen kirajzolódó tengelyrendszerhez Szkrjabin is, ékes példája ennek az op. 57. *Két zongoradarab Vágy* című 1. darabja (*Желание/Désir*), melyben az ál-plagális vendég bő⁴₃-I típusú oldások (1., 2., 6. és 7. ü.) és a dúsan felrakott 9-, 11- és 13-akkordok ellenére követhetők a funkciós irányok, tisztán hallható az is, ahogy a 12—13. ütem határán a funkció azonos (domináns) marad a tritonus-átforduláskor [135].

Bartók zenéjében pedig meghatározó strukturáló elvvé női ki magát a rendszer attribútuma, a pólus-ellenpólus dichotómia, gondoljunk csak a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* tételeinek felépítésére (1. A-Esz-A, 2. C-Fisz-C, 3. Fisz-C-Fisz, 4. A-Esz-A), *A Kékszakállú herceg várára* (fisz-C-fisz), a *Hegedűverseny* 1. tételére (H-F-H), vagy akár az olyan kisebb lélegzetű darabokra, mint az op. 6. *14 bagatell/13. (Elle est morte - - -)* basszusának esz-moll—a-moll ostinatójára.

E dolgozatnak nem feladata a bartóki zenei nyelv harmóniavilágának részletes ismertetése, de megjegyezzük, hogy a IV. fejezet végén már érintett α -akkordok – bár részben a szűkített 7-es erjedés végtermékei – levezethetők mind a mi-pentatóniából, mind pedig magából a tengelyrendszerből is.⁸⁶

b) A tizenkéthangos komponálás

Amint már említettük, a Liszt halálától Bartók fellépéséig tartó időszak az utóromantika két „legtöményebb” évtizede: Wolf, Reger, Mahler, és a korai Schönberg stílusát a teljes kromatikus skálára kiterjedt hangrendszer és a lehető legbonyolultabb harmóniavilág jellemezte, amit tovább már nem lehetett fokozni: a következő fázis a rendszer szükségszerű egyszerűsödése kellett, hogy legyen. Miután a hangkészlet 12-fokúra esett össze, a tonalitás mint formaszervező erő szerepének egyrészt szükségszerűen gyengülnie kellett. Másrészt a 20. század eleji művészet (különösen az expresszionizmus) esztétikai igényeként megjelenik a negatív értékminőségek (erőszakos, fájdalmas, groteszk, stb.) művészeti kifejezőeszközként való használatának egyenjogúsítása. Valójában ez áll Schönberg disszonancia-emancipációjának háttérében is: a sok disszonáns hangzás bevezetését az indokolta, hogy megnövelhesse a kontraszt lehetőségét; a disszonancia és konszonancia közötti különbség eltörlése azonban abszurd ötlet.⁸⁷ Az atonalitással foglalkozó alfejezetben már említettem, hogy a szabad atonalitás mindazonáltal nem elégítette ki Schönberget, és hamarosan belátta, hogy a funkciós tonalitás elhagyását kompenzálандó, újfajta összetartó erőként működő technikai bázist kell

⁸⁵ Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Akadémiai Kiadó Budapest 1976

⁸⁶ Részletesen in Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó Budapest 1975, 82—105. és Lendvai Ernő: *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998, 126—127., 140—142.

⁸⁷ Bár a konszonancia fogalmi köre nagyban kibővült (gondoljunk az ajoutée-s hangzatokra, az akusztikus 11- és 13-akkordra, stb.), Schönberg minden bizonnyal az elméleti spekuláció csapdájába esett azzal a tétellel, miszerint az, hogy mit tartunk disszonanciának és konszonanciának, pusztán szokás kérdése.

találnia. Azt, hogy mennyire szüksége volt egy újfajta szervező erőre, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy lényegében folyamatosan küszködött a formával: instrumentális művei leginkább rövid lélegzetű darabok, hosszabb kiterjedésre csak vokális műveiben vállalkozott, ahol a szöveg biztosít (másfajta) kohéziót. Ezért érezte kényszerét egy tk. mesterséges rendszer létrehozásának.

Ez az új rendszer (amit a „tonalitás” terminus tágabb értelmű használatával szokás „tizenkétfokú tonalitásnak” is nevezni, noha a szó szorosabb értelmében inkább valamifajta modalitásról van szó): a tizenkéthangos komponálás azután ismét képes volt kohézióként működni, bár – különösen Webernnél – rendszerint rövidebb formákban, mint a korábbi formaszervező erő, a funkciós tonalitás. Az ún. Második Bécsi Iskola zeneszerzőinek darabjaiban a kohézió biztosításának másik eszköze a régi formák (fuga, passacaglia, szonátaforma) felélesztése volt. A tizenkéthangos komponálás ötletének elsőbbségéért több zeneszerző is ringbe szállhat: Schönbergen kívül, aki 1924-ben egy tanítványán keresztül (Erwin Stein) publikálta az ötletet a *Der Anbruch* című bécsi lapban, Josef Matthias Hauer már korábban egy sor saját publikációban, pl. az 1920-as *Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der Zwölftonmusik*ban előállt vele.⁸⁸ Ives néhány művében pedig már évekkel Hauer próbálkozásai előtt felbukkannak tizenkétfokú struktúrák. Bárkinek a fejében is fogant meg az ötlet, maga a dodekafon komponálási mód kikristályosítása (annak rögzített eszköz- és szabályrendszerével) kizárólag Schönbergnek tulajdonítható.

A dodekafon komponálási módszer eszköztára: a mű az előzőleg konstruált soron (*Reihe*) alapszik, melyben a 12 hang sorrendje szabadon megválasztott. A mű folyamán gyakorlatilag ez ismétlődik, de nem feltétlenül szó szerint: bizonyos eljárások alterálhatják. A sor egyrészt megjelenhet mind lineáris, mind vertikális alakban, sőt a kettő kombinációjaként is. Előfordulhat többféle ritmizálással. Az alapformán kívül szerepelhet tükör- (a hangközviszonyok megfordítása: egy hangra, mint szimmetria-tengelyre tükrözött alak), rák- (az időviszonyok megfordítása: „hátról előre játszott” forma), és ráktükör (=tükörrák) alakban is, valamint bármely hangra transzponálható (a lineáris lehetőségek száma így összesen 48).

A módszer kialakításának kezdetekor Schönberg szigorúan tiltotta a konszonancia (azaz a felhangkapcsolat) bármilyen formáját – legalább is elméletben. Gyakorlatban ugyanis pont ő volt az első, aki utat tört a rendszer megbontása felé: késői darabjaiban már nem ragaszkodott a Reihe motivikus szerepéhez.

Az *op. 33b zongoradarabban* (1931) pl. már nem ragaszkodik a sor motívumalkotó szerepéhez: megengedi magának bizonyos hangok soron belüli ismételtetését, bizonyos hangok

⁸⁸ Hauer rendszere másképp működött, mint Schönbergé: ő a 12 hangból álló kromatikus skálát különálló, egymást kölcsönösen kizáró részekre bontotta, a 12-hangú készletben ezen szegmensek sorrendje, és a szegmenseken belül a hangok sorrendje nem előre meghatározott. Az ilyen 12-hangú készleteket és transzpozícióikat Hauer 'tropusoknak' nevezte. (Hauer maga szisztematikusan csak a 12 hangot két hexachordra osztó torpusokkal kísérletezett.) Az elvre épül teljes életműve, sőt „iskolát” is alapított. Részletesebben in Paul Lansky – George Perle – Dave Headlam, 'Twelve-note composition' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxvi London 2001, 1–11.

kihagyását, stb. A [136] kottapélda két részletében bekarikázott számokkal jelöltem a 12 hangot, szögletes zárójelben lévő bekarikázatlan számokkal pedig a 12 hang lefutása előtt ismétlődő hangokat. Az első részletben (a) a sor többnyire lineárisan jelenik meg, érdekes, hogy a tükörfordítás a darab folyamán K2-dal mélyebbre transzponálva ('e'-ről) fordul elő. Az 5—10. ütemek kísérete a sor rákfordításának feldarabolásából származó alcsoportok vertikális változata. A második részlet (b) első két üteme kizárólag vertikális formában hozza a sort, a hangzatok viszont a négy lehetséges alakból táplálkoznak.

A szigorú dodekafon szerkesztés és a „szabad” szerkesztés vegyítése – talán éppen a nagyobbblélegzetű darabok létrehozásának újra megjelenő igénye miatt – Berg nevéhez fűződik: a 12-fokú technika és a korábbi értelemben vett tonális eszmék egy stílusba történő egyesítése irányába haladt pl. a *Hegedűversennyel*.

A dodekafon komponálási módszer mögötti alapvető ötlet valójában egy strukturális erő (a tonalitás) másikkal (fokozott tematikus egység) való helyettesítése volt. Hogy a mesterségesen bevezetett módszer megoldást jelentett-e Schönberg mélyebb zeneszerzéstechikai problémáira, nem tudjuk, az azonban bizonyos, hogy lehetővé tette számára olyan művek megírását, melyek révén az egyik legvitatottabb zenei személyiségként tartjuk számon, és melyek révén óriási hatást gyakorolt sok későbbi komponista-nemzedékre. Más kérdés, hogy a későbbi dodekafon szerzők tudatosan az eredeti technika szabályrendszere ellenében vegyítették a tonális és atonális elemeket. Egyetérthetünk Retivel⁸⁹ abban, hogy valójában kétséges, hogy az eredeti tizenkétfokú koncepció (mely nem tesz különbséget konszonancia és disszonancia között, tabuként kezel mindenfajta felhangrokonságot, és tematikus átszövésével próbálja helyettesíteni az összhangzást) egyáltalán fenntartható-e. A klasszikus zene alterációi ugyanis (bármilyen disszonánsak is), mindig egy alapvető (a zenei szövet mélyén húzódó) konszonáns kadenciális menettől való eltérésnek hangzanak, ezzel szemben az atonális struktúra disszonanciái nem ilyesfajta viszonylatokban gyökereznek, egyetlen igazolásuk az, hogy a Reihéből származnak. Ezt elfogadhatjuk értelmes szerkezeti tulajdonságnak, a fül azonban sohasem fogja harmóniai minőségként értékelni. Mindazonáltal cáfolni látszik ezt a dodekafon zene élettartama, és története (a 2. Bécsi Iskola után Stravinsky, Babbitt, Dallapiccola, és a többiek).

⁸⁹ Rudolph Reti: *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958, 47.

3. Összegzés-zárás

Amint azt a fentebb elemzett példák is mutatják, a célhoz (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 tonalitásának gyengítésére, ill. végső soron szétrombolására. A jelenségek osztályozásakor a teoretikus boncolgatást nehezíti egyrészt az, hogy nem egy részjelenség maga is több gyökérből származtatható. Példa erre az összefonódásra (a kibogozhatatlan eredetű jelenségekre) a népi eredetű hangsorként is (dallamos fríg), vagy a romantikában egyre kiterjedtebb kört képező mollszubdominánsok uralkodó szerepe nyomán létrejött molldúr hangsorként is értelmezhető hangsor (a heptatonia secunda egyik modusa), mely végső soron a schenkeri *Mischung* állapotába vezet. Ugyanígy ködös az eredete az egyik legbomlasztóbb erejű harmóniának, a romantikában dúrban is egyre inkább elszaporodó Tá-dúr hangzatnak (és a kiterjesztése révén létrejövő -2Q-es hangnemterületnek): lehet a frígből származó nápolyi akkord párhuzamos dúrba kölcsönzése (vendég nápolyi); a modális eredet legalább ilyen valószínű (D-Tá-D szubtonális fordulat); de magyar (Szabolcsi szerint török eredetű) népzenei eredet is húzódhat a jelenség mögött (ld. az V. fejezet 'N2-távolságú hangnemterületek' c. alfejezetét). A különböző (eladdig szokatlan színezetű) 9-, 11-, és 13-akkordok megjelenése is magyarázható egyrészt a kromatikus színezéssel, de a heptatonia secunda hangrendszeréből, vagy akár a felhangsorból való származással is. Stb.

Másrészről 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. Így pl. a kromatika kiépülésével kapcsolatba hozható vendég mollszubdominánsok és a neomodális együttesen felelős a párhuzamos hangnemek közötti átjárás újbóli lehetővé tételéért és a moll tercrokön fordulatok elszaporodásáért. Ugyanígy a mollbeli, nápolyi és bővített szextes akkordok, valamint a polimodalitás (heteromodális transzformációk) egyaránt elősegítik a maggiore-minore közti kapcsolat egyre szorosabbra fűzését, végül a két hangnem eggyé válását (*Mischung*). Az enharmónia szerepének növekedése is betudható egyrészt a vezetőhangosodás révén szükségszerűen létrejövő és elszaporodó enharmonikus modulációknak, másrészt létrejött a neomodális ultramodális ágához kapcsolódó tercrokön-ultratercrokön-poláris-ultrapoláris fordulatok létrehozta modális-enharmonikus körök révén is. A modulációláncolattal elért távoli hangnemekből való (eleinte még igényelt) visszatérésnek is számos lehetősége van: a moduláció történhet enharmonikusan átértelmezhető akkordokkal, distanciális eszközökkel, vagy többfunkciós hangzatokkal.

Nem nehéz belátni, hogy ha egy-egy zenemű komplex analízisekor is ilyen nehézségekbe ütközünk, még nehezebb (tk. lehetetlen) lenne egy-egy zeneszerzőt a két főág valamelyikéhez (kizárólagosan) hozzárendelni.

A mozarti hang- és hangzatrendszerhez képesti sok, eleinte apró változtatás, színezés összeadódásának, a változás dominó-elvű láncolatának végeredménye sem kétséges: a dúr-moll, funkciós tonalitás a 19. század végére – csillagászati hasonlattal élve – a vörös óriás állapotába került. Ahogy Szelényi mondja:

„A legkisebb kivétel, a legkisebb engedmény, amelyet a dúr és moll skálák duális rendszere a modusoknak, a népzének sorának, a görög tetrachord-rendszernek tesz, további kivételek, engedmények hosszú sorát vonja maga után, és minden szerkesztési vagy kapcsolási elvnek megvan a forrponjtja, ahol a mennyiségi változás minőségibe csap át.”⁹⁰

A széthulló tonalitás helyébe pedig különféle újfajta kohéziós erők léptek: ilyen Debussy pántonalitása, Schönberg és a Második Bécsi Iskola tizenkétfokú komponálási módszere, és a (Wagner, Verdi, Rimszkij-Korszakov-)Liszt-Bartók „vonal” természetének tengely-tonalitása.

A dolgozat témáját képező folyamat részjelenségeit igyekeztem logikus láncolatba rendezni, ill. mindegyikre több, lehetőleg különböző származású példát hozni. Ha ugyanis bizonyossá válik, hogy bizonyos tulajdonságú dolgok 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 – folyamatot igenis evolúciónak tekintem; amint azt már az első fejezetben is hangsúlyoztam: 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 magasabbrendűek, mint a korábbiak.⁹¹ Akár a biológiai evolúcióban, a folyamat előrehaladása nem fejlődést, csupán változást hoz magával.

Amint azt a FÜGGELÉK III. fejezethez kapcsolódó részében is igyekeztem alátámasztani, a tárgyalt folyamat realizálódásához nagyban hozzájárultak a 19. század társadalmi történései, az

⁹⁰ Szelényi István: *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965, 186.

⁹¹ Ez a biológiára sem feltétlenül érvényes: Darwin a jó megfigyelésekből téves következtetéseket vont le. Minden kor különböző társadalmi, szellemi, stb. fejlettségi szinttel bír, ezért minden korban az számít fejlettnak, ami leginkább megfelel a kor szellemi fejlettségi szintjéből fakadó követelményeknek, vagyis annak, ami „benne van a kor levegőjében”. A – mind földrajzi, mind műfaji értelemben véve – különböző területeken, egymástól függetlenül megjelenő azonosság kísérteties példája a *Trisztán és Izolda* (a vezetőhang célja maga a vezetőhangosodás, a domináns célja maga a vonzódás; 1854—59) és *Az ember tragédiája* (az ember célja maga a küzdelem; 1859—60) szinte egyidejű születése. Megint más műfajú irodalmi példa lehet Dosztojevszkij 1864-es kisregénye, a *Feljegyzések az egérlyukból* (*Записки из подполья*), melyben szintén felbukkan e gondolat: „És ki tudja (kezeskedni nem lehet), hátha ezen a világon minden cél, amely felé az emberiség törekszik, csakis az elérés szakadatlan folyamatában, más szóval magában az életben rejlik, nem pedig a tulajdonképpeni célban...” (I/9. fejezet).

emberi és művészi szabadság eszméje, a polgári világ uralma. Segítette továbbá a folyamatot, hogy kialakult egyfajta különbség szélesebb közönség és réteg-közönség között is. A kísérletezésre remek lehetőség kínálkozott a vékonyabb rétegek által hallgatott kamarazene területén, az eredmények leszűrésére, szintézisére pedig jó terepet nyújtottak a szimfonikus nagyformák. Az is fontos adalék, hogy – részben éppen a már említett polgárosodás okán – egyre inkább megerősödött a zenének más művészeti ágakkal való kapcsolata. Katalizálta a folyamatot az élettér kitágulása, mely a közlekedés és a kommunikáció forradalmának következtében valósulhatott meg: az idegen zenevilágokkal való kapcsolat (valamint a nemzeti érzület erősödése) bizonyos népzenei elemek, és ezen keresztül a modalitás egy válfaja; a historikus érdeklődés, a gyökerek keresése pedig a középkori és reneszánsz modalitás által. Többféle részfolyamat élt tehát együtt: egyrészt a szűk, konzervatív rendszer elleni lázadás (a kromatika térhódítása, mely belülről támad), másrészt a lázadás eredményezte talajvesztés, az útvesztők okozta szembefordulás ezen folyamattal (új nyelv keresése, mely kívülről eszi a rendszert), legtöbbször egymást gerjesztve-erősítve.

A vita a mai napig sem zárult le: a közönség nagy része, egyes szerzők és előadók a régi, „érthetőbb” rend iránti vágyakozásban, az „olcsó” művészetekben a tömegigényre hivatkozva keresik a megnyugvást, míg mások tovább kísérleteznek újabb és újabb módszerekkel, melyek számba vétele azonban meghaladná e dolgozat kereteit.

ENGLISH SUMMARY

The process of the dissolution in functional tonality

This paper is an attempt to map the harmonic and tonal changes that took place during the 19th century and the turn of the 19th and 20th centuries.

With regard to the wide use of the term 'tonality', the essay first summarizes the definitions and the basic theories of the notion of tonality. It presents the origins of the term and the different approaches, discusses the notion of harmonic and melodic tonality, and establishes the term's use of this paper, which is in every case the abbreviation of the long expression 'functional, major-minor tonality'. (Chapter 1 *The notion of tonality*)

Chapter 2 demonstrates some *Early examples expanding the functional tonality* from Biber's *Battalia* (1673) through pieces of Rameau, J. S. Bach, Haydn and Mozart till the 3rd movement of Beethoven's Stringquartet in A minor op. 132 (1825). It is apparent that, while in Bach's oeuvre the dense chromaticism inherited from Frescobaldi (through his South-German pupils) is not rare, in the overwhelming multitude of the Viennese Classical pieces the tonally unstable sections are whether introductions or representing any other situations which emerge from their environment by being dramatically accentuated (for ex. developing sections); i. e. the 'atonal' sections adjust themselves to a firm tonality, so the especiality of the examples always origins in their functions. The other possibility is that the composers renounce traditional tonality in order to represent a kind of (humorous, tragical or descriptive) non-musical program. All the examples are occasional, non of them is the result of an organic process, non of them has any antecedents or consequents neither in the oeuvre of the composer, nor between the products of the wider environment, the stylistic era.

The paper then traces out the fundamental social and cultural background of the process taking place in music (in the Appendix), and skeletonizes the process itself (in Chapter 3, *The process itself*), which seems to come along in two different lines, one of them being an internal destructive factor, denominated „hyperchromatic” (German) way; the other an external, imported subversive power, called „modal” (French) way.

Running the detailed discourse this thesis nevertheless does not divide the process in this way, but examines the changes as a unity, arranging the phenomena in the following logical chain: what kind of changes did take place from the second quarter of the 19th century to the first decade of the 20th century in the harmonic stock (Chapter 4), in chord- and key-relations (Chapter 5) and finally in the realm of tonality itself (Chapter 6).

Chapter 4 (*The changings in the tone-set and in the harmonic stock*) discusses the expansion of the fifth-system, the further development of the Viennese Classical altered chord-groups: the

Subdominant domain (new minor subdominants [chords borrowed from the parallel minor], variants of the Neapolitan chord, and of the augmented sixth chords), the Dominant sphere (variants of the Dominant seventh and ninth, new use of secondary dominants and diminished sevenths), the Tonic domain (variants of the VI, Tonic with sixte ajoutée, and with consonant seventh), other non function-specific altered chords, individual altered chords, enharmonically notated chords, the expansion of the third-system, and finally exits from the third-system (chromatically doubling third-constructed chords, fourth-system and changing-chords as petrified dissonances).

The next chapter (Chapter 5 *New chord- and key-relations*) goes to a 'higher level', here the dissertation examines the new types of chord- and key-relations: characteristically Romantic progressions (plagal and pseudo-plagal patterns /= the variants of the VII⁴₃-I cadence/); chord progressions and key relations with the overstraining of the functional relations (oscillation of parallel minor and major, the Neapolitan-related keys, diatonic third-pendulums, the functional cases of the chord substitution, third-relations, polar relations); and chord progressions and key relations with the suspension of the functional relations (non-functional cases of the chord substitution, third-relations, polar relations, relation with the common third, relation of major second-distance keys, and finally mixtures).

The last section (Chapter 6 *Changings concerning the whole tonality*) deals with the changes of the key itself. First it represents the two directions (overheating: hyperchromaticism, as an internal destructive power, and refrigerating: neomodality and tone-sets different from diatony as an external destructive factor); then analyses the changes (new types of modulation, the dissolution of the tonality: quick changing of tonality (extended tonality), floating tonality, atonality, bitonality, polytonality); finally mentions the new reference points appearing when traditional tonality collapses (equal distance principle-axis tonality, twelve-tone composition).

In the summary the essay arrives at the conclusion that it is possible to get to the disintegrating of the tonality in more ways: theoretically either the structures created by hyperchromaticism, or the use of the new tone-sets (pentatony, church modes, modes of heptatonia secunda and tertia) could be enough to weaken and finally destroy the functional, major-minor tonality of the Viennese Classicism. In classifying the phenomena the theoretic dissection is made more difficult first by the fact that most of the subphenomena can be originated in several roots. On the other hand the practical examinations show that within a piece of music the theoretically well-separable external and internal factors appear mixed, intergenerating or at least amplifying each other; thus when analysing pieces, in the most cases it is impossible to examine the subphenomena in themselves. Arranging the subphenomena of the process discussed in this essay in a logical chain and listing examples of different origins of each one, it is unquestionable that the term 'evolution' can be used to describe the process. For if it is sure that some phenomena came into existence in different places and can be arranged into a logical chain, it is apparent that one origins in the other. However this fact

does not mean that the latter is more advanced than the former. Taking everything into account, the almost one-century course which the paper attempts to sketch can be considered evolutionary in the sense of 'logically built up of chainlink-related phenomena', and not in the sense of 'developing', for, just as in the biological evolution, the progress is not developing, but only changing.

The Appendix following the Bibliography includes (1) *Musical examples of Chapter 2*; (2) *Addendum of Chapter 3*: The fundamental social and cultural background of the process, The general characteristics of the Romanticism as a stylistic period, The characteristic features of the 19th-century music non related to the tonality; and (3) *Musical examples of Chapter 5 and 6*.

IRODALOMJEGYZÉK

- ALBERSHEIM, Gerhard, 'Die Rolle der Enharmonik in der abendländischen Musik' in *Festschrift Walter Wiora*, szerk: Ludwig Finscher és Christoph-Hellmut Mahling, Bärenreiter-Verlag Kassel 1966, 149—156.
- AL-KALAA, Saadalla Agha, 'Atonality/§1 Relations between Tonality and Atonality' in *The New Grove Dictionary of Music*, ii, London 2001, 138—140. /138—145./
- BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint Bärenreiter Kassel 1994].
- BÁRDOS, Lajos, 'Egy „romantikus” moduláció' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 167—186.
- BÁRDOS, Lajos, 'Háromféle pentatónia 1., 2.', *Parlando* 1981/5, 10—15.; *Parlando* 1981/6, 23—28.
- BÁRDOS, Lajos, 'A hatodik hármashangzat', *Parlando* 1983/11, 3—5.
- BÁRDOS, Lajos, 'Heptatonia secunda' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 348—464.
- BÁRDOS, Lajos, 'Heptatonia tertia 1., 2.', *Parlando* 1982/4, 15—17.; 1982/5, 20—24.
- BÁRDOS, Lajos, 'Lasso-Liszt-Kodály 1., 2.' *Parlando* 1983/6-7, 43—49.; 1983/8-9, 20—28.
- BÁRDOS, Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Akadémiai Kiadó Budapest 1976
- BÁRDOS, Lajos, 'Liszt Ferenc „népi” hangsorai' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 98—126.
- BÁRDOS, Lajos, 'A mazurkák népi skálái' *Parlando* 1978/4, 1—9.
- BÁRDOS, Lajos, 'Mixtúrák' *Parlando* 1980/6, 9—16.
- BÁRDOS, Lajos, *Modális harmóniák*, Zeneműkiadó Budapest 1979
- BÁRDOS, Lajos, 'Modális harmóniák Liszt műveiben' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 129—166.
- BÁRDOS, Lajos, 'Mozart és a „tengely”', *Parlando* xxi, 1979/11, 11—19.
- BÁRDOS, Lajos, 'Nápolyi dominánsok', *Parlando* 1980/1, 20—28.
- BÁRDOS, Lajos, 'Pentaton akkordok Bartók Béla műveiben 1., 2., 3.', *Parlando* 1982/1, 10—14.; 1982/2, 10—18.; 1982/3, 9—11.
- BÁRDOS, Lajos, 'Plagális formaterv 1., 2.', *Parlando* 1980/2, 19—25.; 1980/3, 4—8.
- BÁRDOS, Lajos, 'Régi hangzat új helyen', *Parlando* 1981/4, 11—16.
- BÁRDOS, Lajos, 'Schubert-harmóniák I.', *Parlando* 1978/10, 7—10.
- BÁRDOS, Lajos, 'Schubert új hangzatai II.' *Parlando* 1978/11, 1—6.
- BÁRDOS, Lajos, 'Természetes hangrendszer' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 55—90.
- BÁRDOS, Lajos, 'Tizenkétféle kvartszextakkord 1., 2.', *Parlando* 1982/6-7, 43—47.; 1982/8-9, 51—56.
- BÁRDOS, Lajos, 'Tonika, vagy nem?' in *Harminc írás*, Budapest 1969, 187—189.
- BÁRDOS, Lajos, 'Törpetonalitás Bartók műveiben' *Parlando* 1981/7-8, 43—50.
- BÁRDOS, Lajos, 'Vikariáló hangok 1., 2.', *Parlando* 1980/4, 23—25.; 1980/5, 21—28.
- BENT, Margaret & Silbiger, Alexander, 'Musica ficta' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxvii, London 2001, 441—453.
- BOJTI, János és Papp, Márta összeáll. és ford., *Modeszt Muszorgszkij – Levelek, dokumentumok, emlékezések*, Kávé Kiadó 1997

CARVER, Anthony F., 'Bruckner and the Phrygian Mode' *Music & Letters* 86 (2005 February), 74—99.

COSTÈRE, Edmund, 'Tonalité' in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle Paris 1958, 802—803.

CHRISTENSEN, Thomas (szerk.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002

DAHLHAUS, Carl-Anderson, 'Tonalität' in *Riemann: Musik Lexikon, Sachteil*, Schott's Söhne, Mainz 1967, 960—962.

DAHLHAUS, Carl – Anderson, Julian – Wilson, Charles – Cohn, Richard – Hyer, Brian, 'Harmony' in *The New Grove Dictionary of Music*, x London 2001, 858—877.

Schneider, Marius – DAHLHAUS, Carl-Anderson – Reinecke, Hans-Peter, 'Tonalität' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, közreadja Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel 1966, 13. kötet, 514—519. /teljes szócikk: 510—522./

DOBSZAY, László, *A gregorián ének kézikönyve* Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1993

DRABKIN, William, 'Pantonicity' in *The New Grove Dictionary of Music*, xix, London 2001, 45.

DRABKIN, William, 'Stufe' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxiv, London 2001, 624—625.

FIRCA, Gheorghe, *The modal bases of diatonic chromaticism* (Engl. transl. Pațac, Carmen), Editura Musicală București 1984

FRANK, Oszkár, *A romantikus zene műhelyitkai I /Schubert-dalok/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1994

FRANK, Oszkár, *A romantikus zene műhelyitkai II /Chopin: mazurkák, prelűdök, noctürnök, balladák/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1999

FRANK, Oszkár, *Debussy-harmóniák*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 2003

FRANK, Oszkár, *Zeneelmélet III*, Nemzeti Tankönyvkiadó 1995

'Gondolatok a hangközrelációkon alapuló tonalitás vizsgálatáról (Frank Oszkár és Keuler Jenő levélváltása egy bemutató tanításon felvetett problémáról)' *Parlando* 1976/12, 8—16.

GÁDOR, Ágnes (szerk.), *Schubert kalauz*, Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1981

GÁRDONYI, Zsolt-NORDHOFF, Hubert, *Harmonik*, Mösel Verlag Wolfenbüttel 1990/2002

GIRDLESTONE, Cuthbert, 'Hippolyte et Aricie and Rameau's Tragédie en musique' in *Jean-Philippe Rameau: His Life and Works*, London: Cassell 1957, 127—196.

HANCOCK, Virginia L., 'Brahms and early music: evidence from his library and his choral compositions' in Bozarth, George S. (ed.): *Brahms Studies*, Clarendon Press Oxford 1990, 29—48.

HANCOCK, Virginia L., 'Brahms's links with German Renaissance music: a discussion of selected choral works' in Musgrave, Michael (ed.): *Brahms 2 – Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, 95—110.

HANCOCK, Virginia L., 'The growth of Brahms's interest in early choral music, and its effect on his own choral compositions' in Pascall, Robert (ed.): *Brahms – Biographical, Documentary and Analytical Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, 27—40.

HOLOPOV, Jurij Nyikolajevics, *A 20. századi zene harmóniavilágáról*, ford. Györffy István, Zeneműkiadó Vállalat Budapest és Kárpáti Kiadó Uzsgorod közös kiadása 1978

ХОЛОПОВ, Юрий Николаевич, 'Метрическая структура периода и песенных форм' in *Проблемы музыкального ритма – сборник статей*, Музыка, Москва 1978 (HOLOPOV, Jurij Nyikolajevics, 'A periódus és a dalformák metrikus struktúrája' in *A zenei ritmus problémái – cikkgyűjtemény*, Muzika, Moszkva 1978), 105—163. A cikk magyarul még nem jelent meg, én Györffy István nem hivatalos fordításában jutottam hozzá.

ХОЛОПОВ, Юрий Николаевич, 'Симметричный лады в теоретический системах Яворского и Мессиана' ('Szimmetrikus hangsorok Javorszkij és Messiaen elméleti rendszereiben') in *Музыка и современность /Zene és korunk/ vii*, Moszkva 1971; 247—293. A cikk magyarul még nem jelent meg, én Győrffy István nem hivatalos fordításában jutottam hozzá.

HYER, Brian, 'Tonality' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxv London 2001, 583—594.

KÁRPÁTI János, 'A Bartók-analitika kérdései – még egyszer Lendvai Ernő elméletéről' in *Bartók-analitika, válogatott tanulmányok* Rózsavölgyi és Társa Budapest 2003, 156—167.

KEULER, Jenő, *Hangrendszerelmélet*, Debrecen 1997

KODÁLY, Zoltán, *Visszatekintés I.*, Zeneműkiadó Budapest 1974

LAJTHA, László, 'Liszt és a modern zene' in *Lajtha László összegyűjtött írásai I.*, szerk.: Berlász Melinda, Akadémiai Kiadó Budapest 1992, 260—266.

LAJTHA, László, szerk., *Széki gyűjtés (Népzenei monográfiák II)*, Zeneműkiadó Budapest 1954

LANSKY, Paul – PERLE, George – HEADLAM, Dave, 'Twelve-note composition' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxvi London 2001, 1—11.

LEDBETTER, David (szerk.), *Continuo Playing according to Handel – His figured bass exercises /With a commentary by David Ledbetter/*, Oxford University Press 1990

LEGÁNYNÉ HEGYI, Erzsébet, *Stílusismeret III*, Zeneműkiadó Budapest 1988

LENDVAI, Ernő, 'Bartók és a 19. század. Polimodális kromatika' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998 (A Zeneműkiadó Vállalatnál 1984-ben megjelent kötet változatlan utánnomása)

LENDVAI, Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó Budapest 1975

LENDVAI, Ernő, *Bartók stílusa a "Szonáta két zongorára, ütőhangszerekre" és a "Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára" tükrében*, Akkord Kiadó Budapest 1993

LENDVAI, Ernő, 'Bevezetés a modális gondolkodásba' in *Verdi és a 20. század /A Falstaff hangzás-dramaturgiája/*, Akkord Zenei Kiadó Budapest 1998 (A Zeneműkiadó Vállalatnál 1984-ben megjelent kötet változatlan utánnomása)

LENDVAI, Ernő, 'Modalitás-Atonalitás-Funkció' in *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére /szerk. Bónis Ferenc/* Budapest 1977, 57—122.

LININ, Alekszandar, *Makedonszki insztrumentalni orszki narodni melodii*, Makedonska Kniga – Institute of Folklore, Skopje 1978 (Др Александар ЛИНИН: Македонски инструментални орски народни мелодии, Македонска Книга – Институт за Фолклор, Скопје 1978)

LIPPMAN, Edward A., 'The Tonal Ideal of Romanticism' in *Festschrift Walter Wiora*, szerk. Ludwig Finscher és Christoph-Hellmut Mahling, Bärenreiter-Verlag Kassel 1966, 419—426.

LOWINSKY, Edward E., 'Floating Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music' in *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley & Los Angeles 1962

MÁRIÁSSY, István, 'Hangrendszerek és hangkapcsolatok a mai zenében', *Parlando* 1969/10, 5—11.

MEYER, Leonard, *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia 1989

MOLNÁR, Antal, *Összhangzattani példák a romantikus zeneirodalomból*, Budapest 1953

MOONEY, Kevin, 'Tonal Space' in *The New Grove Dictionary of Music*, xxv, London 2001, 594.

DE LA MOTTE, Diether, *Harmonielehre* Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976

PAPP, Márta, 'Orosz népdal – dal – románc', *Magyar Zene XLIV/1* 2006 február, 5—30.

PORTER, James, 'Traditional music of Europe', in *The New Grove Dictionary of Music*, viii, London 2001, 429—445.

- POULTON, Diana – CRAWFORD, Tim, 'Lute/§8 Repertory, §5 Tunings' in *The New Grove Dictionary of Music*, xv, London 2001, 343—344. és 353.
- RAKOS, Miklós, 'Böhm-iskola – A magyar verbunkos táncmuzsikának az európai zenére gyakorolt hatásáról', *Zenekar X/5*, 2003, 39—47.
- RAKOS, Miklós, 'Brahms magyar táncainak forrásai – 3. rész Táncos „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában', *Zenekar XII/1*, 2005, 34—41.
- RETI, Rudolph, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958
- ROSEN, Charles, *The Romantic Generation*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts 1995
- SALZER, Felix, *Strukturelles Hören (Der Zusammenhang in der Musik)*, Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven 1977
- SAMSON, Jim (szerk.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press 1992
- SAMSON, Jim (szerk.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2002
- SAMSON, Jim (szerk.), *The Late Romantic Era – From the mid-19th century to World War I*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd., London és Basingstoke 1991
- SAMSON, Jim, *Music in Transition: a Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920* (London és New York, 1977)
- SCHOENBERG, Arnold, *A zeneszerzés alapjai* Zeneműkiadó Budapest 1971
- SCHOENBERG, Arnold, 'Composition with Twelve Tones (1)' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 214—245.
- SCHOENBERG, Arnold, 'Composition with Twelve Tones (2)' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 245—248.
- SCHOENBERG, Arnold, 'Hauer's Theories' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 209—213.
- SCHOENBERG, Arnold, 'My Evolution' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 79—92.
- SCHOENBERG, Arnold, 'Schoenberg's Tone-rows' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 213—214.
- SCHOENBERG, Arnold, 'Twelve-tone composition' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 207—208.
- SCHOENBERG, Arnold, 'Tonality and Form' in *Style and Idea (Selected Writings of A. Schoenberg)* ed. by Stein, Leonard, London 1976, 255—257.
- STEIN, Deborah, 'The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century', *Journal of Music Theory Vol.27* (1983), 153—180.
- SZABOLCSI, Bence, 'Egzotikus elemek Mozart zenéjében' in *A válaszút és egyéb tanulmányok* Akadémiai kiadó Budapest 1963, 179—190.
- SZABOLCSI, Bence, 'Liszt Ferenc estéje' in *A válaszút és egyéb tanulmányok* Akadémiai kiadó Budapest 1963, 201—300.
- SZABOLCSI, Bence (szerk.), *Régi muzsika kertje*, Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1957
- SZELÉNYI, István, 'Liszt Ferenc: Hangnemnélküli bagatell' *Új Zenei Szemle VII/9* (1956), 3—7.
- SZELÉNYI, István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Budapest 1965
- SZESZTAY Zsolt, 'Romantikus mű elemzése' *Parlando 1975/7-8*, 27—31.

TALLIÁN, Tibor, 'Változatok a megtestesülésre. Schubert: Esz-dúr mise', *Pannonhalmi Szemle* 1993/I/4, 73—83.

TARUSKIN, Richard, 'Csillagocska – Etűd népi stílusban' ford. Vajda, Júlia, *Magyar Zene* XXXVIII/4 (2000 november), 345—370.

TOVEY, Donald F., 'Tonality', *Music & Letters*, ix (1928), 341—363.

TURCSÁNYI, Emil, 'Elemzés és gyakorlat 1., 2., 3.', *Parlando* 1984/6-7, 30—37.; 1985/3, 13—20.; 1985/6-7, 4—15.

TURCSÁNYI, Emil, 'Kromatika', *Parlando* 1974/9, 1—13.

UJFALUSSY, József, 'Funkció: terminológia és logika' in *Zeneelmélet, stíluselemzés (A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga)*, Budapest 1977, 7—18.

WEBERN, Anton, 'Út az új zenéhez', ford. Maurer, Dóra in *Előadások-írások-levelek*, Zeneműkiadó Budapest 1983, 7—56.

WEBERN, Anton, 'Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz', ford. Maurer, Dóra in *Előadások-írások-levelek*, Zeneműkiadó Budapest 1983, 57—79.

WEINER, Leó, *Elemző összhangzattan (Funkció-tan)*, Rózsavölgyi és Társa Budapest 1944

WHITTALL, Arnold, 'Bitonality' in *The New Grove Dictionary of Music*, iii, London 2001, 367.

WHITTALL, Arnold, *Romantic Music – A concise history from Schubert to Sibelius*, Thames and Hudson Ltd., London 1987

WOLFF, Christoph, 'Brahms, Wagner, and the problem of historicism in nineteenth-century music: an essay' in Bozarth, George S. (ed.): *Brahms Studies*, Clarendon Press Oxford 1990, 7—11.

FÜGGELÉK

A II. fejezet kottapédái

[1]

Hans Neusidler: Judentanz

b. Der Juden Tanz

Lute dance

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the instruction "Hupf auff" above the treble staff. The third system concludes the piece with a double bar line.

[2]

Johann Sebastian Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* (BWV. 903) fantáziája

Chromatische Fantasie und Fuge

Joh. Seb. Bach
(1685-1750)

Fantasia

1.

1. d 4

d c d

18

Musical notation for measures 18-19. Measure 18 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 4, 1, 2, 1, and 3. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. A $V_{3\#}^{4/4}$ marking is present below the first measure.

15

Musical notation for measures 15-16. Measure 15 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 2, 1, and 2. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

17

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 1, 4, 4, 1, and 5. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. Circled letters 'a' and 'd' are written in the left hand. A $2\ 1$ marking is present below the second measure.

19

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 5, 4, 4, and 5. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. A circled letter 'b' is written above the first measure.

21

Musical notation for measures 21-22. Measure 21 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 1, 2, 3, and 2. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. A circled letter 'c' is written above the first measure.

22

Musical notation for measures 22-23. Measure 22 features a treble clef with a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The right hand plays a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including fingerings 2, 3, and 2. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. A circled letter 'e' is written above the first measure.

23

2

1

4

1

24

1

1

3

2

25

1 2 3 4

5 3 1 3

tr.

plog. abzzolat (V#-IV)

a

d

26

arpeggio

d

27

tr.

T-organo-pont

d

28

arpeggio

d

d: $\frac{III^{\#}7b}{\#} \frac{I^{\#}6}{\#} \frac{VI^{\#}6}{\#} \frac{I^{\#}7}{\#} \frac{VII^{\#}}{3} \frac{IV^{\#}7}{\#}$

a: $\frac{IV^{\#}6}{\#} \frac{III^{\#}6}{\#} \frac{IV^{\#}7}{\#} \frac{III^{\#}7}{3b} \frac{VII^{\#}}{\#}$

58

Musical score for measures 58-59. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 58 features a treble clef with a melodic line containing a triplet of eighth notes and a trill (tr) on the final note. The bass clef accompaniment consists of eighth notes. Measure 59 continues the melodic line with a trill on the final note.

60

Musical score for measures 60-61. Measure 60 has a treble clef with a melodic line featuring a trill (tr) and a circled 'C#' annotation. The bass clef accompaniment includes a circled '9' annotation. Measure 61 continues the melodic line with a trill on the final note.

62

Musical score for measures 62-63. Measure 62 has a treble clef with a melodic line featuring a trill (tr) and a circled '9' annotation. The bass clef accompaniment includes a circled '9' annotation. Measure 63 continues the melodic line with a trill on the final note.

64

Musical score for measures 64-65. Measure 64 has a treble clef with a melodic line featuring a trill (tr) and a circled '9' annotation. The bass clef accompaniment includes a circled '9' annotation. Measure 65 continues the melodic line with a trill on the final note.

66

Musical score for measures 66-67. Measure 66 has a treble clef with a melodic line featuring a trill (tr) and a circled '9' annotation. The bass clef accompaniment includes a circled '9' annotation. Measure 67 continues the melodic line with a trill on the final note.

68

Musical score for measures 68-69. Measure 68 has a treble clef with a melodic line featuring a trill (tr) and a circled '9' annotation. The bass clef accompaniment includes a circled '9' annotation. Measure 69 continues the melodic line with a trill on the final note.

[3]

Johann Sebastian Bach: BWV. 906 *c-moll fantázia és fuga* (1704 körül) befejezetlen fűgájának eleje

Fuga

5

9

13

17

21

[4] A fúgatéma alá illeszthető harmóniasor

Handwritten musical score for exercise [4]. It consists of two staves in C major with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff contains a fugue theme with three measures, each marked with a bracket and the number 1, 2, or 3. The bottom staff shows a harmonic sequence with notes and figured bass notation: 4^b 2, 6, 4, 4^b 2, 6, 6 5.

[5] Negyedik láncszem hozzáillesztésével modulálna a +2Q-es mollba:

Handwritten musical score for exercise [5]. It consists of a single staff in C major with a key signature of two flats. The fugue theme is shown in the first three measures, marked with brackets and numbers 1, 2, and 3. The fourth measure shows a modulation to D minor, indicated by a bracket and the text "d-moll".

[6] A szűkített terckvartok rendhagyó oldása újabb szűkített terckvartra (7—8. ü.)

Handwritten musical score for exercise [6]. It consists of two staves in C major with a key signature of two flats. The top staff shows a sequence of chords: (7. ü.) b, b, b, b, b. The bottom staff shows the corresponding figured bass notation: b, b, b, b, b. To the right of the bottom staff, the text "és ezzel szerencsédja" is written. Below the staves, the figured bass notation is summarized: C: $\overline{\text{III}}^{\text{4}\sharp}_{\text{3b}} \overline{\text{IV}}^{\text{6}}$ helyett $\overline{\text{IV}}^{\text{6}} + \text{ti}$ $\overline{\text{II}}^{\text{4}}_{\text{3b}}$ $\overline{\text{III}}^{\text{6}\sharp}$.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of music. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols:

- System 1 (Measures 33-38):** Includes circled letters 'E', 'R', and 'D'. A circled '3' is written below the bass staff.
- System 2 (Measures 39-43):** Features the handwritten text "D-ozonapont" above the treble staff. Annotations include circled letters 'g', 'e', 'a', 'h', and 'E', and circled numbers '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9'. A circled 'C' is written below the bass staff.
- System 3 (Measures 44-48):** Includes the handwritten text "(melpolap)" at the end of the system. Annotations include circled letters 'C', 'G', and 'B', and circled numbers '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9'.
- System 4 (Measures 49-53):** Includes circled letters 'C', 'G', and 'B', and circled numbers '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9'.

The score concludes with a final chord in the bass staff, marked with a circled 'C' and a circled '1'.

[10] Harmóniai kivonat

A) Mozart: K. 465 *Dissonanzen-quartett* 1. tétel (*Allegro*) *Adagio* bevezetése

(1)

"C" → g "b" → f "A" →

Ere c-molle

(2)

(C: $\underline{vi6}$) (b: $\underline{vi6}$) (A: $\underline{vi6}$)

g: $\underline{ii6b}$ $\underline{ii6}$ $\underline{v2}$ $\underline{7\#}$ f: $\underline{ii6b}$ $\underline{ii6}$ $\underline{v2}$ $\underline{7\#}$ Ere: $\underline{i6}$ $\underline{i6}$ $\underline{vi6}$ $\underline{vi6}$ c: $\underline{i6}$ $\underline{v7\#}$

(c): $\underline{ii6\#}$ $\underline{ii6}$ $\underline{v2}$ $\underline{7\#}$ $\underline{v7\#}$ - $\underline{iv6}$ - $\underline{v7\#}$ ||: $\underline{ii6\#}$ $\underline{v7\#}$ ||

B) Beethoven: op. 59/3. C-dúr vonósnégyes 1. tétel (*Allegro*) *Adagio* bevezetése

[11]

Wolfgang Amadeus Mozart: K. 574 *Gigue*

Gigue

K. V. 574

11. *Allegro*

Td

Td (tonalis v.)

G-mixtura alta. languorosa

G-mixtura con P-dal etiolata

Td

Td minore

I^6 V^6 III^{6b} $VI^{7(b)}$ II^{5b} V^6-V^7 VI IV V I

Td

Td minore

fiat

Td

Td minore

Dom. organopont

Td-faj

Td minore

$I^{9\#}$ V^7 V^9b I^{6b} IV^{7b} V I^6 V^6

Handwritten musical score for two systems. The first system covers measures 81-84, and the second system covers measures 85-88. The score includes treble and bass staves with handwritten annotations. The first system has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The second system has a key signature of one sharp and a time signature of 3/4. The annotations include Roman numerals and chord symbols such as III^{7b} , $\text{VI}^{(5b)}$, V^{5b} , V^6 , VI^7 , VI , IV , II , V , I , IV^6 , I^7 , I^{7b} , IV^6 , and VII^7 . The second system includes the annotation "Ton. - sognepret" and "S D T".

[12]
Wolfgang Amadeus Mozart: K. 355 *Menuiett*

Menuetto

Handwritten musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Minuet in G major, K. 355. The score includes treble and bass staves with handwritten annotations. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp. The annotations include Roman numerals and chord symbols such as D , I , IV^6 , $\text{IV}^{\#3}$, V^6 , I , A , $\text{II}^{\#6}$, $\text{I}^{\#p}$, f , c , $\text{B}^{\#6}$, $\text{V}^{\#p}$, f , a , $\text{B}^{\#6}$, $\text{V}^{\#p}$, A , $\text{III}^{\#4}$, $\text{VI}^{\#3}$, $\text{II}^{\#3}$, $\text{I}^{\#6}$, $\text{IV}^{\#3}$, $\text{V}^{\#6}$, $\text{I}^{\#6}$, $\text{IV}^{\#6}$, $\text{V}^{\#3}$, $\text{I}^{\#6}$, $\text{IV}^{\#6}$, and $\text{VII}^{\#3}$. The score also includes the annotation "dolce" and "A".

17 B

21 e d g

24 A u D

v d

28 Ku

mancando *dolce*

38 u p p d p

39 p

v v v v v

[15]

Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (K. 366) 3. felvonás – főpap-jelenet

Nº 23 Recitativo
Maestoso

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Corni I, II in Mi^b/Es
Corni III, IV in Do¹/C
Tromba I, II in Do¹/C
Timpani in Do¹/C
Violino I
Violino II
Viola I, II
GRAN SACERDOTE
IDOMENEO
Violoncello e Basso

Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II
Cor. III, IV
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.

Largo **C** Allegro

LA **11/8** **ER**

Musical score for measures 1-14. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The music features a complex texture with multiple melodic lines and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A circled 'c' is written below the bottom staff at the end of measure 14.

Musical score for measures 15-18. The score continues with the same ensemble. Measure 15 is marked with a double bar line and the number 15. The music includes trills (*tr*) and dynamic markings like *f*, *p*, and *fp*. The vocal line for the Gran Sacerdote begins in measure 17.

GRAN SACERDOTE
Vol-gi in - tor - no lo sguar - do, oh si - re, e

39

Mil-le, e mil-le in quell' am-pio, e soz-zo ven-tre, pria se-pol-ti che

a

45

mor-ti pe-ri-re lo stes-so vi-di. Sem-pre di san-gue lor-de son-quel-le

58

fa - ci, e son sem - pre più in - ger - de.

59

Da te so - lo di - pen - de il ri - pie - go, da mor - te tra - tu puo - i, il

Erz \bar{v}^7

04

re - sto del tuo po - po - lo, che - sla - ma sibi - get - ti - to, e da te la - su - to in - plo - ra, e in - du - gan -

cori... Al tem - pio, si - ce, al tem - pio!

(F) T²/_b (3)

Quis-rè, do-vè la vit-ti-mal... a Net-tu-no ren-di

9

75 *Andante* *Adagio* 81

IDOMENEO
quel-lo, ch'è su-o. Non più... sa-cro mi-ni-stro; e voi po-po-li u-di-te: la

$\frac{4\#}{11} \frac{3\#}{3\#}$
9

c

Nº 24 Coro

Vi-² Adagio

Flauto I, II
p crescendo f

Oboe I, II
p crescendo f

Fagotto I, II
p crescendo f

Corno I, II in Do/C
p crescendo f con sordino

Tromba I, II in Do/C
f

Timpani in Do-So/C-G
f

Violino I
con sordino p crescendo f

Violino II
con sordino p crescendo f

Viola I, II
con sordino p crescendo f

6...IN SACERDOTE

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Oh, oh

Violoncello e Basso
p crescendo f

© $\bar{1}$ $\bar{1}^{\#}$ $\bar{1}^{\#}$ $\bar{1}^2$ $\bar{1}^2^{\#}$ $\bar{1}^7$ $\bar{1}^7$ $\bar{1}$

2
[26] Archi
Ob. Cor.
Bassi

[30] Ob. + Fl. VI. I Cl. Vc. Cb.

[33] Bassi Vc.

[36] Fl. Vc.

[39] Fl. B
cresc. ff tutti 6 p Archi

[42] Cl. Ob., Cl. Fl. Va., Vc.

[17]

Jean-Philippe Rameau: *Hippolyte et Aricie* – 2. felvonás, Párok tercettje – részlet

The image shows a musical score for a duet from Jean-Philippe Rameau's *Hippolyte et Aricie*. The score is arranged in systems, with each system containing staves for Flute (Fls.), Bassoon (Hbs.), Bassoon (Bns.), Violin 1 (Vns. 1), Violin 2 (Vns. 2), and a vocal part (Alt. (Vas.)). The vocal part includes lyrics in French: "Où cours-tu, mal-heu - reux?" and "Trem - - ble, fré - mis d'ef - froi!". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink are present below the score, including "g:", "v#", "fa: I", "v#", "f: I", "v#", "e: I", and "v#".

Fls.
Hbs.

Bns.

Vns. 1

Vns. 2

Alt.
(Vas.)

Où cours-tu, mal-heu - reux?

Où cours-tu, mal-heu - reux?

Trem - - ble, fré - mis d'ef - froi!

Trem - - - ble, frémis d'ef - froi!

g: v# fa: I v#

f: I v# e: I v#

Trem - - ble, fré - mis d'ef - froi!

Trem - - - - ble, fréms d'ef - froi!

er: $\bar{1}$ $\bar{v}^\#$ d: $\bar{1}$ $\bar{v}^\#$

Doubles cordes

Trem - - ble!

Trem - - ble!

(d) $\bar{v}^\#$
#

[18]

Heinrich Franz von Biber: *Battalia* – 2. tétel (*Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*)

Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor

28 Allegro

D 8

D 4

C 4

C 4

D-S-D

D 4

G 4

4

4 (e:)

hic dissonant ubique, nam enim sic diversis cantilenis clamore solent

32

36

VI. I.
VI. II.
VI. III.
Va. I.
Va. II.
Va. III.
Va. IV.
I.
Vln.
II.
Cymb.

40

VI. I.
VI. II.
VI. III.
Va. I.
Va. II.
Va. III.
Va. IV.
I.
Vln.
II.
Cymb.

cb

[19]

Wolfgang Amadeus Mozart: *Ein musikalischer Spaß* K. 522 – részletek a 2., 3. és 4. tételből

Menuetto.
Maestoso.

II.

The image displays a musical score for a minuet, titled "Menuetto. Maestoso. II." It is arranged in four systems, each containing four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are indicated as "Maestoso" and "p" (piano). The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "dolce". The second system continues the piece with similar notation and dynamics. The third system includes a section marked "dolce" and "p". The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is presented in a clear, legible format, typical of a printed musical score.

First system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Second system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The word "Cadenza" is written above the right side of the system.

Third system of musical notation, featuring a single staff with a complex rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, featuring a single staff with a complex rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, featuring a single staff with a complex rhythmic pattern.

Sixth system of musical notation, featuring a single staff with a complex rhythmic pattern. A handwritten box is drawn around the end of the system.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *pizz*, *arco*, *trillo*, *f* (forte), and *p* (piano).

First system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs. A *pizz.* (pizzicato) instruction is present in the lower right of the system.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs. An *arco* instruction is present in the lower right of the system.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with five staves. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and slurs. The right-hand side of the system is enclosed in a hand-drawn rectangular box.

Kiegészítés a III. fejezethez

1. A 19. század második fele és a századforduló

1. A folyamat társadalmi és kultúrtörténeti háttere

Annak ellenére, hogy dolgozatom alapvetően zeneelméleti jellegű, szükségét érzem annak, hogy szó esszen a folyamat (kultúr)történeti háttéréről. A dolgozat tárgyát képező folyamat ugyanis párhuzamba állítható egyrészt a 19. század második felében a természettudományok területén történő változásokkal, másrészt a fejlődés (a változásokat ezúttal nevezzük fejlődésnek) és a velük karöltve végbemenő iparosodás indukálta társadalmi történésekkel is. A társadalmi és politikai helyzetet leképező zenei élet és a zenei nyelv közötti kölcsönhatás pedig – mint minden stíluskorszakban – a 19.-20. század fordulóján is kimutatható; ahogy Samson mondja: „a zene nem légyeres térben létezett ... a kora-20.-századi zenei avant garde különös viszonyban állt a szélesebb értelemben vett kultúrában végbemenő folyamattal a történelem e döntő pillanatában”.¹ A zenei nyelvben végbemenő változások kontextusba helyezését jórészt Samson tanulmányára² támaszkodva foglalom össze kivonatossan.

Mint minden művészet, a zene is kettős történettel bír: társadalmival és stilisztikaival, melyek egy mélyebb szinten egymásba mosódnak, azonban ez az összefüggés a felszínen egyáltalán nem nyilvánvaló. 1848 politikai fordulópontja a zenetörténetben korántsem olyan egyértelmű, mint a társadalom-történetben, de itt is megfeleltethető neki egy cezúra. A forradalmak a társadalom- és politika-történetben egy-egy zavaros időszak végét jelző mérföldkövek, a forrongó időszakok lezárulását a zenetörténetben a zenei struktúrák konszolidációja tükrözi vissza. Az 1848 előtti időszak (a „forradalmak kora”) politikai ideológiája a liberalizmus, szellemi háttere pedig a romanticizmus volt. Forradalmiság-liberalizmus-romanticizmus közötti kapcsolat szembeszökő: a romantika forradalmi jellegét a művészetekben leginkább a változtatási igény jeleníti meg (a művész nem csupán reflektál vagy elemez, hanem jobbat kívánja tenni a világot); ugyanakkor a romanticizmus egyben a politikai liberalizmus kulturális kifejeződése is (egyik legfontosabb jellemvonása az individuum előtérbe helyezése). Nem véletlen tehát, hogy a forradalmi időszak vége lezárta mind a politikai liberalizmus „utópikus” fázisát, mind pedig a romanticizmus csúcspontját a szellemi élet legtöbb területén³. A zenetörténeti cezúra azonban nem közvetlen reakció volt, ugyanis

¹ Jim Samson, szerk. *The Late Romantic Era – From the mid-19th century to World War I*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd., London és Basingstoke 1991, 39.

² Jim Samson, 'Music and Society', in Jim Samson (szerk.) *The Late Romantic Era – From the mid-19th century to World War I*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd., London és Basingstoke 1991, 1–49.

³ Az irodalomban és a képzőművészetekben ez egyértelmű, a zenében kevésbé, de itt is érzékelhető egy törés: a „régiek” (Chopin, Mendelssohn, Schumann, stb.) leköszönnek és egy új generáció (Brahms, Bruckner, Franck) kezdi el működését; illetve Liszt és Wagner életművében is megmutatkozott a század közepe körül egyfajta irányváltás. A romanticizmushoz az a képzet kötődik, miszerint a világ megismerése teljesebb a kreatív képzelet által, mint fogalmi gondolkodás vagy empirikus megfigyelés útján. A romantikus művész álomvilágába való betekintés, mint a valóság

a forradalmak a zenei intézmények rendszerét nagyjából érintetlenül hagyták. Az ok-okozati viszony feltárásához elengedhetetlen a társadalom-történeti folyamatok vizsgálata. A legfontosabb változás a középosztály politikai magatartásában történő alapvető elmozdulás, a liberális és a radikális gondolkodás elkülönülése volt (főleg Bécsben és Párizsban). A középosztály – bár messze nem homogén – egyre öntudatosabb lett, nemcsak politikai (és ebből következően gazdasági), hanem a kultúrára gyakorolt hatását illetően is. 1848 fordulópontra volt öntudatoságának fejlődésében: ezt követően a vagyonos polgárság megszilárdította pozícióját a szegényebb rendekkel szemben, és társadalmi bázisa egyre nőtt a „vad kapitalizmus” termelési módjának következtében. Ennek a zenei életben történő lecsapódása leginkább a nyilvános koncertek területén mutatkozik meg: a század két felének legszembetűnőbb különbsége a koncertélet átalakulása: az 1830 körüli dinamikus, pezsgő zenei élet fokozatosan megkövesedett konvenciókká szilárdul: a szalon- és jótékonysági koncerteket szóló- és zenekari estek váltják fel. Ezek jellemzői: alkalmi helyett tervezett program, vegyes helyett egyedi média, ill. az addigi zeneszerző-virtuózok helyett a komponista és az előadó szétválása. Lényegileg Európa-szerte az udvari intézmények alakultak át nyilvános intézményekké: az újonnan megszilárdult polgárság az egyházi és udvari élettől függetlenül intézményesítette zenei életét, megszilárdítva fő „rítusát”, a nyilvános hangversenyt.

Másrészről a 19.-20. század fordulóján a természet-tudományok is rendkívüli változáson mentek keresztül. 1880 körül úgy tűnt, hogy a fizika törvényei – amennyire akkoriban ismerték őket – örök igazságot hordoznak, azaz valami olyasmit, amely örök időre határozottan fennáll. A tudósok akkoriban úgy gondolták, hogy nincs más hátra, mint, hogy néhány újonnan felfedezett jelenséget beilleszessenek a newtoni elvek rendszerébe. Az 1890-es évek közepére már kezdett meginogni ez az eladdig biztosnak és szilárdnak tűnő rendszer, de akkor még senki sem sejtette, valójában mi is következik ezután. 1900-ra a newtoni fizika teljes egészében leromboltatott. Azonban, még ha a régi törvények tényleges hatalma elenyészni látszott is, saját birodalmukon belüli használhatóságuk és érvényük nem tűnt el teljesen. Valójában – úgy tűnik – a modern fizika egyik fő célja az a törekvés lett, hogy egy mindent átfogó törvényben foglalja magába és egyesítse a régi és az új elveket.

Az iparosodás előre törése kölcsönhatásban van a 19. század természettudományos vívmányaival (táplálta is és táplálkozott is belőle), eredménye pedig a technológiai fejlődés (a gépek forradalmának a közlekedésre és a kommunikációra gyakorolt hatása) következtében végbemenő társadalmi változás. Ennek megfelelően az egész folyamat, amely a fizikában különösen nyilvánvaló, sok más területen is hasonlóképpen megfigyelhető, pl. a pszichológiai, a szociális, vagy a politikai szférában, sőt a művészetekben is, különösen a zenében. A tudományok változásainak hatása egyrészt új gazdasági és társadalmi elméletek létrejöttét követelte meg (haszonelvűség, marxizmus),

kiváltságos megismerésének képzete általánosságban a század első felére jellemző; kivéve a zenét: ezen a területen sokkal tovább él (erről később a Beethoven-recepció kapcsán részletesebben), azonban 1848 után itt is jelentkeznek a kulturális légkör változásainak következményei.

másrészt minden téren megmutatkozott a tudományosodás: a történelem maga is ekkor vált tudománnyá, és a pozitivista változások a művészeteket, ezen belül a zenét is érintették (a 'realizmus' kifejezést a zenére is alkalmazták, pl. Berlioz vagy Wagner zenéjére – bár néha pusztán a zenéjükben található ábrázoló elemek miatt). Az általános idealizmus- és szubjektivizmusvesztés további hatása volt a vallásos hit hanyatlása is: az önkényes tekintélyt felváltotta a „racionális” tekintély tisztelete, de mivel a civilizáció a vallásra épült, ez súlyos következményeket vont maga után: Nietzsche megfogalmazása szerint pl. a 19. századi polgári erkölcs félúton járt a keresztény erkölcsiség és a nihilizmus között. A kor két különböző reakciója erre a neoklasszicizmus (a múlt értékeinek áttemelése a jelenbe, kompenzálendő annak bizonytalanságát) és a tudományosság (azaz az értékeknek a tudományok területén történő keresése, egyfajta „világi metafizika”). Megváltozik az egyházi zene funkciója is: Beethoventől kezdve már nem igaz rá, hogy – funkcionálisan vagy alkalmilag – Isten dicsőítésére komponálódott, ezek a zenék már a vallásban ugyan benne rejlő, de univerzális, lényegében emberi értékeket ünnepelnek. (Másrészt a szakrális jelleget erősítő effektusok nem korlátozódtak az egyházi zenére, mivel a romantikus zenefelfogásban mindenfajta zenét illetően – ha igen tágan értelmezve is, de – jelen van a vallási képzet, hiszen a zene lényegénél fogva katartikus hatást gyakorol a befogadóra és ezáltal erkölcsi befolyással bír.) A tudományosodásnak azonban vannak a filozófiatörténetre gyakorolt kevésbé kézzelfogható hatásai is: Kant filozófiájának egyik központi tétele (a tudat maga az univerzális és szükségszerű elvek forrása) teremtette meg az alapot Fichte és Schelling olyan létezés- és tudáselméletéhez, mely az ént szorosan a világhoz köti, és ami a romantika politikai és kulturális individualizmusának filozófiai megalapozása lesz. Ez lehetővé tette Hegel (majd Darwin) számára az addigi mechanikus-statisztikus modell helyett egy evolúció-elmélet alkalmazását a valóságra. A biológiai modell mindenre rátelepedett, a történelemtudományra is, ez a historizmus pedig továbbgyűrűzött a művészetekre. Ekkor kezdik az evolúció-elméletet a zenetörténetre (stílusokra és zenei struktúrákra) is alkalmazni – de erről már szó esett az első fejezetben. A művészet pozitivista-realista orientációjára válaszul végül ismét megjelent az idealizmusra, mint ellensúlyra való igény (sokak számára sem a tartalom nélküli forma /=neoklasszicizmus/, sem pedig a jelentés nélküli tények halmaza /=tudományosság/ nem volt kielégítő megoldás). Schopenhauerrel (aki a „magánvalót” egyetlen személyes, destruktív hajtóerőként definiálta, amit „akarat”-nak nevezett) jelenik meg egy új értelem, egy más módon idealista, de világi gondolkodásmód keresése. A művészet speciális szerepet kap Schopenhauer eszmerendszerében: egyedül az önzetlen szemlélődés által tudunk időlegesen kiszabadulni az akarat rabszolgaságából (végleges szabadulást csak a halál jelent). A zene kitüntetett szerepet kap, hiszen – mint a legkevésbé ábrázoló jellegű művészet – közvetlenül a magánvalóról beszél, azaz a jelenségvilág legtökéletesebb ábrázolása: Schopenhauer szerint a zeneszerző (tudtán kívül) a világ legbensőbb természetét fejezi ki. A zene másoknál is kitüntetett szerephez jut, pl. Hegelnél is, de ő egy Schopenhauerével párhuzamosan létező ellentétes álláspontot képvisel. A művészetet ő is a

megismerés ill. kinyilatkoztatás egy módjának tartja, de máshogy közelít hozzá: nála a művészet az abszolút eszme fokozatos megismerésének eszköze egy annak szépségére, érzékek általi megjelenésére vonatkozó, lineárisan haladó megvilágosodás által. Ennek a megvilágosodásnak az állomásait nem pusztán történelmi korokként, hanem hierarchiaként fogta fel (evolúció-elmélet). Schopenhauer antiteziseként Hegel szerint az abszolút zene kevésbé alkalmas a kinyilatkoztatásra, mint a költészettel összefonódó zene. A két irányzat párhuzamosan él, az abszolút- és programzene, ill. a formalizmus és expresszionizmus közötti konfliktusban ölt testet. A korabeli esztéták, kritikusok és történettudósok megpróbálták a zeneszerzőket valamelyik oldal melletti elkötelezettségre csábítani. A két elméletet végül Wagner békíti ki késői írásaiban.⁴

Az „emberi jogok” kétféle értelmezése fogalmi konfliktust eredményezett a politikai vitában, és ez a liberális ideológia-béli hangsúlyeltolódás a jórészt a művelt középosztályból kikerülő alkotóművészek állásfoglalásában is tükröződik: „a költő is ugyanúgy meg tudja változtatni a világot, mint a politikus”-elmélet átadja helyét a józan realizmusnak (kiábrándulás, ugyanakkor felszabadulás). A század elején a zeneszerzők is a politika reformista szárnyához tartoztak (vö. Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner politikai aktivitását), de végül mind apolitikussá válnak, zenéjüket minden társadalmi és politikai reform elé helyezik, alapvetően a stabilitást keresik, ezért mindenfajta politikai megbolydulást művészetükre ártalmas folyamatként értékelnek. A schopenhaueri pesszimizmus apolitikus, metafizikus konklúziójaként jelentkezik a művészek politikától való visszavonulása a „tisztá” művészetbe, az elkötelezettségből a pártatlanságba, az idealizmusból a realizmusba. Csak a zenében játszott továbbra is fontos szerepet a liberalizmus, mégpedig Beethoven jelentős hatásán keresztül⁵. A Beethoven-recepció remekül illusztrálja, hogy a stílusbeli folyamatosság a zenében sokkal inkább képes fennmaradni a szellemi közeg jelentős változásai ellenére is, mint más művészeti ágakban (hiszen egy zenemű esetében könnyebben elválasztható a [zenei] tartalom és forma a zeneszerző által közvetíteni szándékozott üzenettől, mint az ábrázoló művészetek esetében).

A középosztály inkább érdekközösségből, mint eredetközösségből fakadó egysége a kulturális életben is kifejezésre jutott: a mecénás-rendszer tovább élt, de a zenei intézmény-rendszert a polgárság pénzelte és tartotta ellenőrzése alatt. Ez a világ már képes volt különböző független „zenegyártó” rétegek magába olvasztására anélkül, hogy ez egységére nézve fenyegetést jelentsen, ennek megfelelően a repertoár szétvált különböző típusú zenékre. Ezek között megtalálható az amatőr zenélésre alkalmas zene (könnyű dalok és zongoradarabok, ill. a kollektív zenélésben /kórustársaságok, fűvőszenekezek/ használatos komolyzenei átiratok); a professzionálisan közvetített

⁴ Beethoven (1870), *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879), *Über das Operndichten und Komponieren in Besonderen* (1879), stb.

⁵ Noha a zenemű eszmei rétege a drámai történés segítségével természetesen nem stabil, a zeneszerző ideológiai állásfoglalása a tisztán hangszeres zenében is befolyásolja az alkotási folyamatot. Beethoven kísérlete arra, hogy kifejezésre juttassa az erőteljes humanitárius gondolkodás iránti elkötelezettségét, a zenei nyelv újszerűségét inspirálta: ez az elkötelezettség az emelkedett, túlfűtött hangvétel elsődleges oka.

könnyűzene (tánczene, ill. színházi zene), mely nyíltan szórakoztató jellegű volt és elfogadta a zene árucikk-státuszát; a professzionális koncertsorozatok repertoárja (klasszikus zene, az ízlésben egyre növekvő historizmussal), mely – bár kereskedelmi alapon szerveződött – elutasította a zene árucikként való kezelését; a korabeli „avant garde” (a haladó zeneszerzők visszautasították mind a konzervativizmust, mind a kommerszet); hanyatlóban, de még él a jótékonyági koncertek és a szalonzene; az opera pedig – hagyományaihoz hűen – a magasrendű és a szórakoztató zene között egyensúlyoz (bár az általános újítások – operett és zenedráma – egyre szélesedő szakadékot vonnak a „könnyű” és a „komoly” közé).

Az idealizmus 1848 utáni hanyatlása összekapcsolódott egy egyre növekvő cinizmussal, amit „Realpolitik”-nak neveztek. Az ennek következtében létrejövő, a szlávok és a németek közötti egyre növekvő súrlódást alátámasztja a nacionalista törekvések és a dinasztikus elvek közötti fokozódó feszültség. A század során a liberalizmust a nacionalizmus váltja fel, mint vezető politikai erő, és ez a művészek, ezen belül a zenészek kulturális támogatásában is érvényre jut. Több formában is jelentkezhet: sokszor nem más pusztán helyi koloritnál, de egyre inkább nemcsak a nemzeti programok előmozdítása, hanem növekvő stílusdifferenciálódás, és a „nemzeti anyag” egyre erőteljesebb birtokba vétele a jellemző. Itáliában ez az olasz operahagyományok felélesztését, német nyelvterületen az osztrák-német szimfonikus tradíciók megerősödését jelentette. A francia nacionalizmus kezdetben a németellenes érzületből fakadt, később nem határolódott el mereven tőle. Angliában és Spanyolországban francia mintára kezdtek felbukkanni a nacionalista törekvések (a német ill. olasz hatás agyonnyomása alóli szabadulásként). Oroszországban az Európához fűződő ambivalens viszony⁶ a „nyugatosok” és a szlavofilek konfliktusában: konzervatív-modernista, ill. kozmopolita-nacionalista vitákban öltött testet. Az 1860-as évekre nacionalizmus és modernizmus egyet jelentett⁷, ami radikális alternatívát kínált a Ny-európai zene formáival és konvencióival szemben. A Közép-Kelet-Európa országaiban feltörő nemzeti stílusok eleinte megőrizték közeli viszonyukat az osztrák-német tradícióval, de kikristályosodásuk közös vonása végül mégis az ezzel a hagyománnyal való szakítás, valamint vagy az orosz nacionalizmus, vagy a francia zene modellként történő követése volt. Mindegyikre jellemző még az is, hogy végül a népzene segítette kialakítani az új stílust. Az Egyesült Államokban a zenei nyelv változásain kívül az Európában a reneszánsz óta fennálló esztétikai alapok radikális megkérdőjelezése volt a legfőbb jellemvonás. A modern városi Amerika zenei hangja nem a koncerttermekben, hanem a szájhagyományban öltött alakot, ezen kívül nyilvánvaló a kapcsolata a tömegkultúrával és a kultúriparral. A nacionalizmus zenei lecsapódását tárgyaló rész végén Samson megállapítja, hogy Ives, Janáček, Bartók, stb. zenéjének közös vonása

⁶ Az ország helyzetéből (feudális berendezkedés, önkényuralmi rendszer: agrárbázisú gazdaság, a törvénykezés és a kormányzás az udvarhoz kötött, a köznemesség élesen elválik a „nép”-től) fakadó kisebbségi komplexus egyrészt a Ny-i eszmék kritika nélküli elfogadását, másrészt azok vad visszautasítását eredményezte.

⁷ Ez természetesen az „Orosz Ötök” (Могучая кучка – szó szerint „Hatalmas/erős csoport”) csoportjára vonatkozik, nem pl. Csajkovszkijra, aki – bár az 1870-es évek elején rövid ideig hatott zenéjére az Ötök, különösen Balakirev munkássága – elhatárolódott tőlük, ill. alapvetően Ny-európai ösvényeken járt.

(ti. a hagyományos tonalitás nyelvezetének kétségbe vonása) az, hogy pont akkor fordultak a népzenehez az addig fennálló zenei normák újraformálásának igényével, mikor azok már a szétesés küszöbén álltak.

A zenei nyelv 20. század eleji forradalma szinte példa nélküli, sem a 14—15., sem a 15—16. század fordulóján végbement töréshez nem hasonlíthatjuk.⁸ Ennek magyarázatához a közvetlen kontextuális tényezők vizsgálata szükséges. Az első világháború (mint a 19. századi nacionalista törekvések kulminációja) előtti időben a zenei nyelvezet változása is a politikai helyzetre reflektált: az egyre erősödő osztrák-német befolyás ellenhatásként nemzeti stílusok létrejöttét indukálta. A legjelentősebb ösztönzés Oroszországból érkezett (mely eredetileg is független volt az osztrák-német stílustól), az orosz zene 19. századi vívmányai áthatották Debussy zenéjét és nagy hatással voltak Kodályra is.⁹ Ez a létrejött új tonalitás azonban szöges ellentétben állt a 2. Bécsi Iskola expresszionista atonalitásával. Egyszerűsítve tehát a 19. századi nacionalizmus zenei öröksége egy kétszálú folyamat kikristályosodása (ezeket nevezi Reti pán-tonalitásnak ill. atonalitásnak¹⁰ – erről később ld. részletesebben), mégis alapvetően egyetlen általános „fejlődésről”: a fennálló normák megkérdőjelezéséről és elutasításáról van szó.¹¹

Tehát az egész elvrendszer, melyre az ún. klasszikus és romantikus (durván számítva a Bachtól Brahmsig ill. Wagnerig tartó) időszak zenéje – tudatosan vagy ösztönösen – alapult, az 1880-as, -90-es években elkezdett szétmorzsolódní, már ami a kompozíciós gyakorlatot illeti. Ebből következően a 20. század zenéje, az ún. modern zene teljes stílus-konceptiójában nemcsak különbözik az előző századok zenéjétől, hanem bizonyos szempontból alapjaiban ellentétes is azokkal. Ez az alapvető változás a zeneszerző kifejezési eszközeinek majdnem mindegyikén (dallami és ritmikai formálás, tematikus felépítés, szerkezeti mintázatok, hangszerelés, stb.) érződik. A legszembeütőbb változás azonban az összhangzás, pontosabban a tonalitás területén öltött alakot.

2. A romantika, mint stílusirányzat általános jellemvonásai

A 19. század az egyik leggazdagabb a párhuzamosan, egymás mellett élő stílusirányzatokban, akár az elejét (klasszicizmus, biedermeier, romantika), akár a közepét (romantika, realizmus, naturalizmus, akadémizmus, historizmus), akár a végét (későromantika, szecesszió, a különböző izmusok) tekintjük. Mivel a folyamat feltérképezéséhez alapul vett zenei példák többsége a romantika irodalmából kell, hogy kikerüljön (hiszen – bár a tonalitás felbomlásának csírája még

⁸ Már mint ha kronológiailag tekintjük: ugyanis az igazi törés (mely az addigiakhoz képest tényleg teljes tabula rasát teremtett) csak ez után, a 20. század közepén következett be (szerialis zene). A század-eleji forradalom ugyanis nagyon hamar megszélidült, a 20-as évektől mind formailag, mind motivikailag, stb. visszatértek a régiékhöz.

⁹ Ld. Kodály Zoltán, 'A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben', ill. 'Megnyitó beszéd a szovjet zenepedagógiai és zeneirodalmi könyv- és kottakiállításon' in *Visszatekintés I.*, Zeneműkiadó Budapest 1974, 186—190. és 261—263.

¹⁰ in Rudolph Reti, *Tonality, Atonality, Pantonality*, London 1958

¹¹ Az Európa-szerte kibontakozó polgári kultúrában egy további szétválás is testet öltött: a „könnyű” és a „komoly” egyre növekvő elkülönülése; melynek elsődleges oka a felemelkedőben levő középosztály érték- és ideológiai rendszere: a kultúra árucikké válása volt.

ennél is jóval korábbra datálható – ez az a stíluskorszak, ahol ez már konkrét, megfogható jelenségekben is tetten érhető), ildomos e stílusirányzat főbb jellemvonásairól egy rövid összefoglalást nyújtanom (egyelőre többnyire konkrét zenei példák nélkül).

A romantika sokarcú, ellentmondásokkal teli irányzat, mást jelentett országonként, mást az egyes művészeti ágakban és mást az egymásra következő évtizedekben is. Gyökerei a felvilágosodás korába nyúlnak: a Sturm und Drang és a szentimentalizmus voltak közvetett elődei (közéjük ékelődik a klasszicizmus). Végeredményben a klasszicizmusból nőtt ki, azonban esztétikai nézeteit tekintve hamarosan szembe fordult azzal. Az irodalomban alakult ki (elnevezése is a „regény” jelentésű „roman” szóból ered), innen terjedt át a többi művészeti ágra. Forrása az a társadalmi méreteken kibontakozó illúzióvesztés és kiábrándulás volt, mely a francia forradalom után fogta el (főként) Nyugat-Európa népeit: az emberek csalódtak a felvilágosodás nagy, szent eszméit megtagadó és megcsúfoló polgári társadalomban, hiszen a világ egyre kegyetlenebb és kiismerhetetlenebb lett. Korábbi optimizmusukat elveszítették, kétségbe vonták a humanizmust, a felvilágosodás megingatta az előző évszázadokban kikezdetlennek vélt vallásos világnézetüket, ugyanakkor csalódtak az értelem mindenhatóságában is. A klasszika képviselői elfordultak ugyan a francia forradalomtól, de megtartották a felvilágosodás eszmerendszerét; a romantikusok azonban megtagadták az egész polgári ideológiát.

A romantika a klasszicizmus dogmákká merevült szabályai és az antik minták szigorú követése ellen lázadt, meghirdetve a művész teljes szabadságát, az egyéniség kultuszát. Ennek értelmében az alkotói munka legfőbb ihletforrása a képzelőerő (zenében ennek lecsapódása a szabályos formák felbomlása, a – főleg a zongorairodalomban jellemző – pillanatnyi hangulatot tükröző karakterdarabok műfajának létrejötte). A romantika tüzte ki első ízben követelményül az eredetiséget, és emelte ezt az esztétikai érték rangjára.

A klasszicizmus szigorú formavilágára, olykor hűvös józanságára reakció az emocionális túlfűtöttség is, ennek értelmében a stílus is elszakad a hétköznapi kifejezőmód megszokottságaitól: a költészetet felfokozott pátosz, ünnepélyesség, elokvencia, erős túlzások, merész képzettársítások, zeneiség ill. festőiség jellemzik; ezek zenei megfelelői a dinamikai- és hangszíntartományok kitágítása, a tempó csapongása, a motivikus szerkesztés átalakulása, harmóniailag pedig az erős kromaticizmus, a csapongó tonalitás, a modulációk lehetőségeinek kitágítása;¹² szobrászatban az alakok mozdulatai érzelmeket, indulatokat fejeznek ki; a festészetben a művészek az erős fény-árnyékhatással, az élénk színekkel, a merész ecsetkezeléssel és a megdöbbentő, drámai helyzetek ábrázolásával kívántak szenvedélyeket, felfokozott érzelmeket kifejezni (ld. pl. Géricault: *A Medúza tutajja* c. tablóját (1819) melyet a romantikus festészet első festményeként tartunk számon; vagy Delacroix lendületes képeit; ill. Turner drámai hatású természetábrázolásait).

¹² Ezeket a IV—VI. fejezet során természetesen részletesebben kifejtem.

Másrészt a teremtő képzelet korlátlan jogainak kinyilvánítása (melynek következtében a művész „zsenije” megdicsőült: mivel a semmiből teremt új világokat, vátesznek, prófétának tartja magát) kitágította a művészet (főként az irodalom) határait: a klasszicizmus józan racionalizmusával szemben lényeges szerephez jut a fantasztikum, az irrealitás (E. T. A. Hoffmann). A transzcendens iránti vonzódás bizonyos értelemben a zenében is megjelenik, ezt majd a hangszínt érintő változások kapcsán ld. részletesebben. A hangok művészete ill. hatalma pedig már az első romantikus íróknál (Tieck, Wackenroder, Arnim, Brentano) minden esztétikai kifejezés ideáljává lép elő: a zene a művészetek legtitokzatosabbika; a végtelent, az irreálist, a megközelíthetetlen felidézni óhajtó költészet mintaképe.

A kialakult világgal szembeni elégedetlenség a jelen valóságától való menekülésben is megnyilvánul. Ez az elvagyódás egyrészt időbeli síkon ölt testet: a múlt felélesztése az irodalomban és a képzőművészetekben többnyire historikus témák használatával történik (a magyar romantikus festészetre is túlnyomórészt ez jellemző, pl. Madarász V.: *Hunyadi László a ravatalon* – 1859): középkori lovagi témák, nemzeti múlt, később emlékműszobrok (a mozgalmasságot előidézõ rengeteg mellékalakkal!); az építészeti historizmus a neo-stílusok kialakulásában és a romok iránti érdeklődésben, restaurálásokban jut kifejezésre; a zenében pedig, mint a szintén nemzeti múltból vagy mitológiából származó témák feldolgozása, ill. a modalitás felélesztése. Másrészt térbeli síkon is megvalósul: először közelebbi (K-Európa), majd földrajzilag távoli helyek felfedezése, ill. kultúrájának kutatása, felhasználása, beépítése a Ny-európai művészetbe (orientalizmus, egzotizmus – a Kelet távoliséga összekapcsolódott a meséssel, a különössel).

A térbeli elvagyódás és a politikai nacionalizmus nyomán feltámadt nép-nemzeti érzület (felismeri a népi kultúra értékeit. A késő reneszánsz korban egyszer már fellobbant „népi” érdeklődés után ekkor kezdik el komolyan gyűjteni és kiadni a népköltészet alkotásait (eleinte csak a szövegeket, később dallammal együtt Németországban Herder,¹³ később Arnim és Brentano, majd Erk és Irmer, Skóciában Johnson (Burns segítségével), Oroszországban Lvov és Pracs, stb.);¹⁴ a szobrászatban is megjelenik a népiesség hatása (pl. Izsó Miklós szobrai, Barabás Miklós falusi életképei). A zenében a nemzeti eposzkincsből vagy történelemből származó témák feldolgozásán, a népköltészet szövegeinek megzenésítésén túl (*Des Knaben Wunderhorn*)¹⁵ magának a népdalnak a

¹³ Bár ő még nemcsak saját népe kultúrája, hanem minden nemzet költészete iránt érdeklődött (melynek eredete talán rigai tartózkodása idejére tehető, itt ugyanis megismerkedett a lett népdalokkal), így tevékenysége inkább a felvilágosodás eszmekörébe sorolható.

¹⁴ A magyar népköltészet gyűjteményei jó pár évtizeddel később jelennek meg: Erdélyi János *Magyar népköltési gyűjtemény*, ill. *Népdalok és mondák* c. munkája (1846—1848), továbbá ugyancsak tőle a *Magyar közmondások könyve* (1851) és a *Magyar népmesék* (1855), valamint Kriza János *Vadrózsák* c. gyűjteménye (1863). További nemzetek népköltészeti gyűjteményeinek felsorolását ld. in James Porter: 'Traditional music of Europe', *The New Grove Dictionary of Music*, viii, London 2001, 429—445.

¹⁵ Arnim és Brentano 1806-8-as gyűjteményébe tartozó szövegű darabokat ld. pl. Weber, Mendelssohn, Schumann, később Brahms, Humperdinck, Mahler, Wolf, R. Strauss, Schönberg, stb. életművében.

felfedezését is jelentette (melynek hatása pl. Schubert, sőt később még Brahms dalaiban is érezhető).¹⁶

A romantikára nagy általánosságban jellemző az összes műfaj lírizálása (a festészetben ennek megfelelője a tájképfestészet, ld. pl. C. D. Friedrich tájképeit, melyeknek hangulata egyértelműen párhuzamba állítható a romantikus lírai költészetével és Schubert dallamaiéval; avagy John Constable idilli nyugalmat sugárzó tájképeit). A drámai és az epikus művekben pedig a cselekmény-bonyolításban jellemző különleges helyzetek, meghökkentő fordulatok hajszolása mellett a jellemkontrasztok alkalmazása a legjellemzőbb. Végül meg kell említenünk azt is, hogy – míg a klasszicizmus kínos pontossággal különítette el a műnemeket – a romantika meghirdetve a művészetek egységét, igyekezett elmosni a hagyományos műnemek és műfajok határait, keverék műfajokat hozott létre (az irodalomban ilyen a verses regény, a ballada, a drámai költemény; a zenében a szimfonikus költemény). A különböző művészeti ágak összefonódására pedig jó példa Wagner Gesamtkunstwerk-eszméje, avagy több zeneszerzőnek (pl. Muszorgszkijnak) az a gyakorlata, miszerint operák komponálásakor a zenei anyaggal együtt alakították a szövegekötvet is (– igaz, ami a korábbi operakomponálást illeti, már Mozartnál is állandó kölcsönhatás volt szöveg és zene között).

2. A 19. századi zene (nem a tonalitással kapcsolatos...) stílusjegyeiről

A későbbiekben részletesen tárgyalt harmóniai (és ezáltal a tonalitást érintő) újításokon túl a romantika számos újdonságot hozott mind a zenei műfajok, mind pedig a zenei nyelvezet tekintetében. A romantika – ugyanúgy, ahogy nem veti el a tonalitást, csak igyekszik különféle alterációkkal és modulációkkal szabadulni tőle –, nem veti el a klasszikus formát sem, de tompítja annak 2-, 4- és 8-ütemes építkezését¹⁷, kerekíti, lágyabbá teszi a vonalakat. Egyidejűleg létezik ezzel a rugalmassággal ellentétes „irányzat” is: a dallam töredékesítése, mely már Haydnra és Mozarttra is jellemző volt. Beethoventől kezdődően jellemző a motívumok hirtelen kitörése, az ellentétek ütköztetése, a motivikus munka sűrűsége (Brahms, Bruckner). Megváltozott a romantikus zeneszerzők fuga-felfogása is: a fúgák (már Beethovent is beleértve) kötetlenebbek lettek („con alcune licenze”). A polifon szerkesztés egyik legkedveltebb módja a quodlibet használata volt, az uralkodó forma azonban a variáció, mely igen alkalmas az ellentmondásos érzelmek kifejezésére, egyik legkedveltebb eszköze pedig a tematikus bontás. A formai újítások révén újjáalakították több műfaj jellegét is (szimfónia, opera, balettzene). Általánosan jellemző az érzelem és a drámai jelleg eluralkodása. Ennek megfelelően megjelentek új műfajok is: ezek közül a legfontosabb egy részben

¹⁶ Ill. Brahms feldolgozásaiban konkrétan is megjelennek a népdalok (*Deutsche Volkslieder* WoO 33 [1894, 7 kötetben össz. 49 népdal], *28 Deutsche Volkslieder* WoO 32 [1858—59], *14 Volks-Kinderlieder* WoO 31 [1858—59]).

¹⁷ A 2-, 4-, ill. 8-ütemes építkezés inkább Beethoven sajátja, mint Haydné vagy Mozarté. Ugyanakkor pl. Schumann sokkal „szögletesebb”.

a szimfónia megújulásaként jelentkező programzenei műfaj, a szimfonikus költemény; és az egy körbe sorolható népdal, románc, ill. romantikus dal (Lied).¹⁸

A legforradalmibb változás azonban a hangszín területén ment végbe: a romantika egyik legjellemzőbb vonása az érzékelés előtérbe helyezése a szerkezeti és artikulációs tényezőkkel szemben. Lippman szerint a romantikus hangzásideál legtömörebben két összefüggő tulajdonsággal jellemezhető: a meghatározhatatlansággal és az összeolvadással¹⁹ (melyet persze majd Debussy és Ravel visz tökélyre). Az új hangszínek létrejötte egyrészt összefügg a hangszerek fejlődésével: a 19. század folyamán részben tökéletesítik őket, részben újakat találnak fel (szaxofon, tuba, stb.), az ezek készítése miatt felvetődött, pusztán technikai problémák sok új effektus létrejöttéhez vezettek. Általában jellemző a „csalóka” hangminőségű hangszerek (pl. üvegharmonika) preferálása,²⁰ melyekkel szintén addig ismeretlen hatások hozhatók létre; ill. az olyan korábbi repertoárral is rendelkező hangszereket is merőben új, speciálisan romantikus módon kezdik el használni, mint pl. a kürt (Weber *Bűvös vadásza* /1821/ óta). Előtérbe kerül a virtuozitás. Fontos mozzanat a zongora növekvő favorizálása is, mely egyre inkább képessé válik a korábbi értelemben vett dallam mellőzésére, az összeolvadás effektusát pedig nagymértékben elősegíti a pedálszerkezet tökéletesedése; mindennek következtében a zongora-irodalomban merőben új, idiomatikus effektusok jelennek meg.

A hangszín romantikus forradalmának legfontosabb színtere azonban a zenekar, ahol az újítások nem annyira a szimfonikus zenében, mint inkább a programzenében és a színházi zenében nyilvánultak meg. A karmester valódi megjelenése ugyanakkor jelzi, hogy a zenekar többé már nem egyéni előadók csoportja, hanem kiforrott, egységes hangforrás, mely immár olyan effektusokra képes, melyek létrehozása egyetlen előadó személyiségét követeli meg. A romantikus hangszerelésre jellemző a hangszínek állandó keverése, sokszor addig különlegesnek számító összetételben (pl. oboa+klarinét – Mozartnál ez még szenzációszámba megy). Összefoglalva elmondható, hogy a romantikus zenekar a klasszikusok hangzásbéli egyensúlyához hozzátette bizonyos hangszerek kifejezőerejének egyéni vagy csoportos kiemelését hangszínük jellege szerint és a cselekménynek megfelelően.²¹ Mindezeknek a hangösszetételbeli változásoknak a kiegészítése a romantikus

¹⁸ A Lied fokozatosan a romantika legjellegzetesebb műfajává válik: a románcra jellemző szigorúan szabályos strófászerkezet lassanként fellazul és a variált strófikus állapoton keresztül az átkomponált forma irányába halad; a zongorakísérő fokozatosan az énekes egyenrangú partnerévé válik. Mivel a dal egyre inkább egyfajta „tömörített zenedráma”-jelleggel ölt (és ezáltal minden egyes Lied valamilyen dráma egy-egy epizódjaként funkcionál), hamarosan létrejön a dalciklus műfaja is. Végül érdemes megemlíteni, hogy a műfaj olyan kifejezőerőre tesz szert, hogy az elnevezés behatol a hangszeres zenébe is (pl. Mendelssohn: *Lieder ohne Worte*).

¹⁹ Edward A. Lippman, 'The Tonal Ideal of Romanticism' in *Festschrift Walter Wiora*, szerk. Ludwig Finscher és Christoph-Hellmut Mahling, Bärenreiter-Verlag Kassel 1966, 419—426.

²⁰ Mozart jólismert *K. 617. kvintettjén* kívül Beethoven 1815-ös színpadi kísérőzenéjének (*Leonore Prohaska* WoO 96) harmadik tételében (melodráma) szintén az üvegharmonika szól a narrátor mellett; a hangszer megjelenik Donizetti *Lammermoori Luciájának* örülési jelenetében is (később fuvolával helyettesítve) és Csajkovszkij *Diótörőjének* első vázlata is ezt a hangszeret írta elő „A bonbontündér tánca” jelenetéhez (ez később cselesztára változott).

²¹ Jellemző, hogy míg az előző korokban a zenei traktátusok rendre a kontrapunktról, az összhangzattanról, esetleg az akusztikáról szóltak, a romantikában megjelennek a hangszereléssel foglalkozó értekezések is (pl. Berlioz: *Grand traité*

irodalom számos zenei leírásában megtalálható: mind a bizonytalanságot, mind a hang elemi tulajdonságait a gyakori víz- ill. levegő asszociációk illusztrálják. Idézeteket (Jean Paul, Wackenroder, Herder, Wagner, stb.) és elemzésüket ld. Lippman tanulmányában.²² Az irodalmi leírások a hang fizikai tulajdonságain túl információval szolgálnak továbbá a zene esztétikai, mágikus, vallási és metafizikai aspektusairól is, melyeket a hangzásbéli változások előidézőinek tartottak. A romantika esztétikai és filozófiai jellegű írásai meggyőzően bizonyítják, hogy egy kor hangzásideálja szorosan összefügg annak eszmei hátterével: a zene úgy jelenik meg bennük, mint az igazi romantikus művészet – lényegénél fogva benne rejlik az objektivitás hiánya, a „légneműség”, a múltékony jelleg. Lippman erősen a német romantikára koncentrált tanulmányában, megfélekedve pl. az olyasfajta zenék brutalitásáról (brutalitás, mint a légneműség ellenpárja), mint a *Fantasztikus szimfónia* 4. tétele (*Menet a vesztőhelyre*). Véleményem szerint a végletesség sokkal fontosabb jellemzője a romantikának, mint bármi más (egyébként ebből a szempontból is ellentétben áll a végleteket mindig kordában tartó, egyensúlyt teremtő bécsi klasszikával). Folytatva Lippman fejtegetéseit: a bizonytalanság további hangsúlyozását érik el a szerzők az echo-hatásokkal és általában a visszaverődés kihasználásával, melyek közös hatása a hangforrás elhomályosítása. A lokalitás fontos szerepet játszott a megelőző stíluskorszakokban (pl. antifonális éneklés, barokk és bécsi klasszikus concerto), a romantika azonban pont az ellenkezőjére törekszik: olyan hangszereket választ, melyek hangját nehéz lokalizálni, kombinálja a hangszereket a hangszín nehezebb felismerhetősége érdekében, a hangot magát pedig a visszaverődés holdudvarával veszi körül, ami nagyobbak tünteti fel a hangforrást, hátráltatja a pontos helymeghatározást (egy természeti, mindenütt jelenlevő, megfoghatatlan távolságú hang képzetét keltve), valamint összeolvadást is eredményez. Az összeolvadás elősegítésére Lippman Wagner bayreuthi színházát hozza példának, melynek több mint két másodperces a lecsengési ideje, de tudjuk, hogy a 19. századi hangversenytermek általában véve is hosszabb visszaverődési idővel rendelkeznek, mint a 20. században épültek. A mindezek eredményeképp létrejövő hangmódosulás és –keveredés mintegy leválasztja a hangot a zenekarról, ezzel képessé téve azt arra, hogy jellegzetesen romantikus célokat szolgáljon: a romantikus hangzásideált kísérő elképzelések célja ugyanis az, hogy elterelje a figyelmet az előadás közvetítő közegéről, így a befogadó számára a hangforrás maga eltűnik, helyette az ábrázolt tárgy (jelenség) kerül előtérbe a hangzás segítségével (pl. a kürtök rendszerint a természetet idézik meg). Klasszikus és romantikus hangzás illetően szembeállítását természetesen csak nagy általánosságban állja meg a helyét, hiszen a „vérbeli” romantikus darabok között is találunk erősen hangforrás-orientált zenéket. Mindazonáltal érdekes Lippman fejtegetése a hallás két fajtájáról: szerinte a „klasszikus” hallás (egy perceptuálisan orientált hallás) számára a lokalizálás

d'instrumentation et d'orchestration modernes, 1844; Gevaert: *Traité general d'instrumentation*, 1863; Rimszkij-Korszakov: *Основы оркестровки [A hangszerelés alapjai]*, 1912).

²² Edward A. Lippman, id. m.

pontossága és a hangkeltő identitása bírnak elsődleges fontossággal, az érzékek együttműködése (a hallást kiegészítő látás) révén kapcsolatba lépünk a külső világgal és az előadóra figyelünk; míg a „romantikus” hallás számára (mely egyedül a hallás érzékére támaszkodik) a hangnak nincs gyakorlati jelentősége, ezáltal a hangforrást magát semmibe veszi, így a hangot nem fizikai értelemben kezeli, hanem egy rejtélyesebb hatáskörbe utalja (miközben leválasztja a hangkeltő közegről a visszaverődés és a keveredés által), ezért mindig a belsőt, a lényegét ábrázolja: a szem kizárásával a képzeletbeli jeleneteket egy második látás varázsolja elő, mely teljes mértékben a zenéből táplálkozik. A megismerés empirikus és intuitív módja, képzőművészet és zene, látás és hallás ellentéte interpretálható a hallás két fajtájának kontrasztjaként: az egyik a külső percepcióhoz igazodik, a másik a magára hagyott érzék sajátos értékét aknázza ki. A romantikus hangzásideál a hallás ez utóbbi, önálló működésén és filozófiai jelentőségén alapul: a zene objektív aspektusainak megsemmisítése révén lehetővé teszi, hogy a külső hangok belső hangokká váljanak, visszafordítva ezzel a kifejezés folyamatát és felfedve az ember és a természet valódi azonosságát.

Az V. és VI. fejezet kottapéldái

[20]

Chopin: op. 41./2. e-moll mazurka

Op. 41, Nr. 2

Andantino

27

The image shows a handwritten musical score for Chopin's Mazurka Op. 41, No. 2, measures 27-32. The score is in E minor, 3/4 time, and marked Andantino. It features a piano (p) dynamic and includes various performance annotations such as fingering, slurs, and dynamic markings like 'mp' and 'f'. Handwritten letters 'A', 'B', and 'C' are placed in boxes above the staves. The notation includes complex chords and melodic lines in both treble and bass clefs.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. The notation is in G major and 4/4 time. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols.

- System 1:** Features a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (e.g., 4, 3, 4, 2, 5, 4, 5). The left hand provides harmonic support with chords and bass notes. Annotations include "V₁" and "V₂".
- System 2:** Includes the instruction "cresc." (crescendo). The right hand continues with melodic phrases, and the left hand has a steady bass line. Annotations include "dia", "ga", and "dip".
- System 3:** Shows a continuation of the melodic and harmonic material. Annotations include "V₁" and "V₂".
- System 4:** Features a section marked "A sostenuto" (sostenuto) and "ff" (fortissimo). The right hand has a more active melodic line, while the left hand remains harmonic. An annotation "taliquen" is present.
- System 5:** Includes the instruction "rall." (rallentando). The melodic line in the right hand shows some trills and slurs.
- System 6:** Ends with a section marked "decresc." (decrescendo). The right hand has a descending melodic line, and the left hand has a simple bass line. An annotation "(sfp)" is present.

The score is filled with various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings, along with handwritten annotations in various colors and styles.

[21]

Schubert: *Asz-dúr mise* Agnus Dei – részlet

Agnus Dei.

Adagio.

Piano introduction for the Agnus Dei section, marked *Adagio.* and *pp*. The music is in 3/4 time and features a flowing, arpeggiated texture in both hands.

Vocal and piano accompaniment for the first part of the Agnus Dei. The lyrics are: *A - gnus De - i, a - gnus De - i qui tol - lis pec -*. The piano part features a steady accompaniment with a circled *f* marking above the first measure. The vocal part is marked *Solo*.

Vocal and piano accompaniment for the second part of the Agnus Dei. The lyrics are: *ca - ta, pec - ca - ta mun -*. The piano part includes a circled *LA* marking and a *pp* dynamic marking. The vocal part is marked *Solo*.

Handwritten musical analysis and chord symbols at the bottom of the page, including a circled *LA* and various chord symbols: \bar{U} , \bar{U} , \bar{v}_5^6 , \bar{I} , \bar{E} , \bar{I}^6 , \bar{IV} , \bar{T}_4^6 , and \bar{U}^7 . There are also some other markings like *LA (+8Q) E* and *LA (+8Q) E*.

[22]

Beethoven: op. 61. *D-dúr hegedűverseny* 3. t. – részlet

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Op. 61, 3rd movement. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Cor (D), Violin I (Vl. pr.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. o B.). The second system includes parts for Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. pr.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. o B.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and articulation marks. There are also handwritten annotations in the score, including circled letters 'A' and 'ca', and some numerical markings.

ULTRANA POLY

(A) \bar{V}^b $\bar{V}^?$ \bar{V}

(ca) \bar{V} \bar{III}^{7b} \bar{VI}^b

(dir) VENDEG KOLLSD

[23]

Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. (Farkasszakadék-jelenet) – 133—186. ütem

Sollte er wortbrüchig werden? **Samiel, hilf!** (Kaspar geht, nicht ohne Beängstigung, im Kreise hin und her. Die Kohlen drohen zu verlöschen; er kniet zu ihnen nieder, legt Reiß auf und bläst an. Die Eule und andere Vögel

heben dabei die Flügel, als wollten sie anfachen. Das Feuer raucht und knistert.) (Max wird auf einer

Felsspitze, dem Wasserfall gegenüber, sichtbar und beugt sich in die Schlucht herab)

Furcht - bar gähnt der düstre Abgrund! Welch ein Graun, das Au - ge wähnt in ei - nen

Höl - lenpfuhl zu schaun! Wie dort sich Wet - ter - wol - ken

Andante

M. bal - len, der Mond verliert von sei - nem Schein, ge -



M. spenst' - ge Ne - belbil - der wal - len, be - lebt ist das Ge -



Er $\frac{V^7}{F}$ $\frac{VI^{9\#}}{G} (tk. \frac{I^{9\#}}{4} \frac{III^{3b}}{4}) = C$ $\frac{IV^7}{F\#}$ $\frac{VII^{7b}}{F}$ (tk. $\frac{IV^{6\#}}{5}$) Rezit.

M. stein, und hier, husch, huschl! fliegt



C $\frac{VII^{2\#}}{F\#}$ $\frac{V\#}{F\#}$ *a tempo*

M. Nacht - ge - vögel auf im Busch! Rot - graue, narb' - ge Zwei - ge strecken nach mir die



C $\frac{I}{C}$ $\frac{VI}{F}$ $\frac{IV^{5b}}{F\#} = \text{Er}$ $\frac{IV}{F\#}$ $\frac{VI^6}{G}$ $\frac{V^7}{F}$

M. Rie - sen - faust! Nein, ob das Herz auch



Er $\frac{I}{C}$

[24]

Wolf: *Spanyol daloskönyv II/11. Herz verzage nicht geschwind* – részlet

Lebhaft. *immer zurückhaltender* *langsam*

Herz — ver — za — — genicht ge — schwind, weil die
Heart, — now bid — — thy grief de — part: fair — est

16

Erstes Zeitmass.

Wei — ber Wei — ber sind.
maid is false — — at heart.

[$\frac{11}{4}$]
V¹¹ $\frac{6b}{4}$
V⁷ $\frac{7}{4}$ V⁷ $\frac{7}{4}$ T

[25]

Verdi: *Requiem* – Sequentia/Confutatis vége

665 *poco rall.*

nis, o - ro supplex et ac -

669 *poco rall.*

cli - nis, ge - re cu - ram, — ge - re cu - ram me - i fi -

© $\bar{v} \bar{1} \bar{1} \bar{v} \bar{1} \bar{6} \bar{7} \bar{v} \bar{1} \bar{6} \bar{7} \bar{v} \bar{1} \bar{6} \bar{7} \bar{v} \bar{1}$

673 *Allegro come prima (♩ = 80)*

nis. (es) Di - es i - ra, di - es

673 *Allegro come prima (♩ = 80)*

ff o. orch.

© : ~~X~~ ↙ -3a terchelyatestelo
g : $\bar{1}$

[27]

Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune* – 103—106. ütemek

3 Fl. *a tempo* *Très retenu* *Très lent et très retenu jusqu'à la fin*

2 Ob. *I. Solo* *p* *p* *ppp*

Cor. ingl.

4 Cor. (in Fa) *2.* *pp* *ppp* (sourdines)

Arpa I. *p* *ppp*

2 Vlni Soli *a tempo* *Très retenu* *Très lent et très retenu jusqu'à la fin*

VI. I. *pp* *p* *ppp*

VI. II. *pp* *p* *ppp*

Vle. *pp* *p* *ppp*

Vlc. Solo *p* *ppp*

Vlc. *pp* *p* *ppp*

Cb. *pp* *p* *ppp*

F: \bar{V}^6_5

X

E: $\bar{II} \bar{V}^6_5 \bar{V}^{13} \bar{V}^9 - 7\# \bar{I}$

[28]

Verdi: *Otello* – a 3. felvonás befejező ütemei

The image shows a musical score for the end of Act 3 of Verdi's *Otello*. It consists of three systems of music. The first system has two vocal staves (soprano and bass) with the lyrics ". lo!". The second system is the piano accompaniment, with handwritten annotations below it: a circled 'C', $\text{IV}^{4\#}_{3b}$, I^b , $\text{IV}^{4\#}_{3b}$, I^b , VI^6_{4b} , I^b , and VI^6_{4b} . The third system continues the piano accompaniment with further annotations: C , Ad_2 , C , $\text{E}^{\#}$, and C . Below this system, there are more handwritten notes: I^b , VI^{5b}_{b} , I^6_{5b} , II^6_{b} , I^4 , (VI^{5b}_{3b}) , and I . At the bottom, there is a line of notes: $(\text{C} : \text{I})$, VI , I^6_{5b} , II^6_{b} , $\text{I}^{\#}$, and $\text{III}^6_{\#}$. The text "Sbasso" is written below the piano part, and "Fine dell' Atto terzo." is written at the end of the score.

[29]

Weber: *Der Freischütz* Nr. 10. (Farkasszakadék-jelenet) – 199—214. ü.

MAX (nach dem Adlerflügel starrend)
Ich schoß den Ad - ler aus ho - - her Luft; ich kann nicht

199 *p*

Rezit. Vivace (Klettert einige Schritte, bleibt rückwärts, mein Schicksal ruft!

205 *f* *ff*

dann wieder stehen und blickt starr nach dem gegenüberstehenden Felsen)

208 *TEZCROKON*

(Der Geist seiner Mutter erscheint im Felsen) Rezit. KASPAR So komm doch, die Zeit eilt!
Weh mir! Ich kann nicht hin-

211 *pp*

(a) $\sqrt{\frac{3}{4}}$ $\sqrt{\frac{6}{4}}$ $\sqrt{\frac{6}{4}}$

[30]

Beethoven: op. 33 7 *bagatell*/III. – részlet

Allegretto

3. *p* *f* *pp*

7 *cresc.* *cresc.* *p* *f* *f*

[31]

Schumann: op. 42. *Frauenliebe und Leben*/5. *Helft mir, ihr Schwestern* – részlet

laß mich ver.nei.gen dem Her.ren mein.

33

p

This system shows the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'laß mich ver.nei.gen dem Her.ren mein.' The piano accompaniment starts at measure 33 and features a delicate, flowing texture with a piano (*p*) dynamic.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blu.men, brin.get ihm knospende Ro.sen dar.

37

This system continues the vocal line with the lyrics 'Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blu.men, brin.get ihm knospende Ro.sen dar.' The piano accompaniment continues from measure 37, maintaining the same delicate style.

A.ber euch, Schwa.stern, gr   ich mit Weh.mut, freu.dig scheidend aus

41

p *ritard.* *allegro* *a tempo*

ritard. *p*

fz. * *fz.* * *fz.* * *fz.* *

This system contains the lyrics 'A.ber euch, Schwa.stern, gr   ich mit Weh.mut, freu.dig scheidend aus'. The piano accompaniment includes performance directions: *ritard.* (ritardando), *allegro*, and *a tempo*. There are also markings for *fz.* (feroce) and *p* (piano) dynamics.

eu.rer Schar, freu.dig scheidend aus eu.rer Schar.

44

p *ritard.* *p*

This system concludes the vocal line with the lyrics 'eu.rer Schar, freu.dig scheidend aus eu.rer Schar.' The piano accompaniment includes *ritard.* and *p* markings.

[32]

Wagner: *Tannhäuser* – nyitány – részlet

W. Poco ritenuto.

94 *fp* *p* *pp*

98 *pp* *p*

102 *pp* *p*

106 *p* *p*

Handwritten annotations: (E), (C), (E), arrows.

[33]

Schubert: op. 89. *Winterreise*/20. *Der Wegweiser* 30—40. ü.

In die Wü-ste - nei-en, treibt mich in die Wü-ste - nein?

30 *fp* *pp*

35 *p*

Handwritten annotations: (c), (h), (g), arrows.

VI, IV^o, V[#], I, IV^o, V[#]

[36]

Schubert: *Asz-dúr mise* Credo – részlet

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

Dea

230 *p* vi - vos et mor - tu - os, cu - jus re - gni non

240

vi - vos et mor - tu - os, cu - jus re - gni non

Dea $V^7 = C \quad IV^{\#5}$ $I^6 \quad IV^7 = V^2 \quad IV^{\#7} = a \quad V^{\#5} \quad I^6 \quad V^{\#7} \quad V^{\#5} = d \quad V^{\#5} \quad I^6 \quad V^1 \quad IV^{\#7} = a \quad V^{\#5}$

250

e - rit fi - nis.

e - rit fi - nis.

$V^1 \quad I^6 \quad V^{\#7} \quad I^6 \quad V^{\#5} \quad III^6$

[37]

Schubert: Die Liebe hat gelogen – részlet

10

es flie-ßen hei- ße Tropfen die Wange stets her- ab, laß ab, mein Herz, zu klo- pfen, du

cresc. *f* *cresc.*

(a) $\bar{1}$ $\frac{V^6}{4}$ $\bar{1}$

13

ar- mes Herz, laß ab! Die Lie- be hat ge- lo- gen, die Sor- ge la- stes schwer, be-

f *p* *pp* *pp*

(a) $\frac{V^6}{p}$

(c) $\bar{1}^b$ $\bar{1}^6_4$ $\bar{1}^\#$

[38]

Wolf: 6 Geistliche Lieder/IV. Letzte Bitte

der den Weg ver - lo - ren hat,
 der den Weg ver - lo - ren hat,
 der den Weg ver - lo - ren hat,
 der den Weg ver - lo - ren hat,

Handwritten annotations: fca , $\text{v} \frac{5}{4}$, $\frac{6}{3\#}$, 5 , T , $-3Q$, fia , (gca)

schwank' ich nun und kann nicht wei - ter, von dem Le - ben
 schwank' ich nun und kann nicht wei - ter, von dem Le - ben
 schwank' ich nun und kann nicht wei - ter, von dem Le - ben
 schwank' ich nun und kann nicht wei - ter, von dem Le - ben

Handwritten annotations: fia , T , -2 , $\frac{7}{\#}$, $\frac{8}{\#-6}$, $\frac{7}{\#}$, $\frac{7}{\#}$, $\frac{6}{\#}$, $\frac{7}{\#}$, $\frac{8}{3}$, a , T , fiato , $4-\text{arr.}$, (al-vi^6) , fia^6 , a , $-3Q$

ster - bens - matt. Nacht schon dek - ket al - le Mü - den,
 ster - bens - matt. Nacht schon dek - ket al - le Mü - den,
 ster - bens - matt. Nacht schon dek - ket al - le Mü - den,
 ster - bens - matt. Nacht schon dek - ket al - le Mü - den,

Handwritten annotations: a , $\frac{v}{4}$, $3\#$, $\text{T}\#$, \rightarrow , g

[41]

Haydn: Teremtés Nr. 25 Uriel áriája – részlet

aus dem hel - len Blick - - ke strahlt der Geist, des
 in his eyes with bright- - - ness shines the soul, the

Fl. I

f *tutti*

© $\text{T}_{5/4}^{\text{G}}$ IV $\text{VII}_{5/4}^{\text{G}}$ $\text{III}_{5/4}^{\text{B}}$ $\text{VI}_{5/4}^{\text{G}}$ II $\text{V}_{5/4}^{\text{G}}$ T

17

Schöp - - fers Hauch und E - - - ben - bild.
 breath and i - - - mage of his God.

Archi

p *f*

41 $\text{IV}_{5/4}^{\text{G}}$ $\text{IV}_{5/4}^{\text{G}} = \text{VI}_{5/4}^{\text{G}} / \text{IV}_{5/4}^{\text{G}}$ $\text{I}_{4/4}^{\text{G}}$ $\text{V}_{5/4}^{\text{G}}$ T

VI. I

Und
 And

Vc., Fg.

p

aus dem hel - len Blick - - ke strahlt der Geist, des
 in his eyes with bright- - - ness shines the soul, the

Fl. I

f *tutti*

© $\text{T}_{5/4}^{\text{G}}$ IV $\text{VII}_{5/4}^{\text{G}}$ $\text{III}_{5/4}^{\text{B}}$ $\text{VI}_{5/4}^{\text{G}}$ B II $\text{V}_{5/4}^{\text{G}}$ T

44

Schöp - - fers Hauch und E - - - ben - bild.
 breath and i - - - mage of his God.

Archi

pp *f* *fz*

48 $\text{IV}_{5/4}^{\text{G}} = \text{VI}_{5/4}^{\text{G}}$ $\text{III}_{5/4}^{\text{B}}$ IV II^{G} $\text{I}_{4/4}^{\text{G}}$ $\text{V}_{5/4}^{\text{G}}$ T

VI. I

Archi

ULTA TERCELOKON
 ANYAGNEKARCSOLAT

[42]

Schubert: *Der Alpenjäger* – rézlet

38

Und ist er nun am Zie - le, so drängt sich in der Stil - le ein

(f) $\bar{V}^7_{\#}$ \bar{I} $\bar{V}^7_{\#}$ $\bar{VII}^6_{\#}$ $\bar{VII}^9_{\#}$

(D) \bar{VII}^2_{b}

42

sü - - - ßes Bild ihm vor;

(D) \bar{V}^7 \bar{I}^6_4 \bar{V}^4 $\bar{I}^{(-7)}_3$ \bar{I}

[43]

Schubert: D. 754 *Heliopolis II.* – részlet

Handwritten musical score for Schubert's *Heliopolis II.* (D. 754), showing vocal and piano parts with lyrics and harmonic annotations.

System 1 (Measures 39-40):
 Bass line: Lass die Lei - den - schaf - ten sau - sen
 Piano accompaniment: Triads in the right hand, eighth-note patterns in the left hand.

System 2 (Measures 41-42):
 Bass line: im me - tal - le - nen Ak - kord wenn die star - ken
 Piano accompaniment: Similar accompaniment style.
 Annotations: *c-will* 3/5, #5, B5, #5

System 3 (Measures 43-44):
 Bass line: Stur - me brau - sen, fin - dest du das rech - te, das rech - te
 Piano accompaniment: Similar accompaniment style.
 Annotations: $C^{\sharp} = I^{\sharp} \overline{II} \overline{IV} \overline{V}^4 \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp}$, $D^{\sharp} = C^{\sharp}$ *Deas*

System 4 (Measures 45-46):
 Bass line: Wort. lass die Lei - den - schaf - ten sau - sen im me -
 Piano accompaniment: Similar accompaniment style.
 Annotations: C^{\sharp} *Deas*, $D^{\sharp} = \overline{II} \overline{IV} \overline{V}^4 \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp}$

System 5 (Measures 47-48):
 Bass line: tal - le - nen Ak - kord
 Piano accompaniment: Similar accompaniment style.
 Annotations: *C-dur* $I^{\sharp} = C$, A, F, d, #

System 6 (Measures 49-50):
 Bass line: (continuation of previous system)
 Piano accompaniment: Similar accompaniment style.
 Annotations: $G^{\sharp} = \overline{V}^{\sharp} \overline{I} \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp} \overline{V}^{\sharp}$

[44]

Schubert: op. 89. Winterreise/20. Der Wegweiser – részlet

57

Wei-ser sch ich sto-hen un-ver-rückt vor mel-nem Blick; ei-ne
Stra- e muß ich ge-hen, ei-ne Stra- e muß ich ge-hen, die noch
kei-ner ging zu-rück. Ei-nen

[45]

Grieg: op. 25./1. Spielmannslied – részlet

piu mosso *recitando*
bracht. Hei! kennst du Ge-sang und Schau-ern, kannst du

trem.
ppp piu mosso

ban - nen der Won - ni - gen Sinn,

daß in wei - te Hal - len und Sä - le sie wähnt dir zu fol - genda -

Handwritten annotations: (b), T#, Iq, Red. V6, U6, I, *

hin? Mich lehr - te der Neck in der Tie - fe; er

Handwritten annotations: Red. V6, U6, I, *

war's, der von Gott mich ver - trieb;

Handwritten annotations: (c), T#, I, Red. V6, U6, I, *

3 3 *sempre cresc.*
doch da ich war worden sein Meister, war sie des Bru - - ders

Tempo I
Lieb. In gro - ße Hal - len und Sä - le mich sei - ber spielt ich da -

pp

ff

V6 *V6#* *V7*

[46]
Verdi: *Falstaff* – 1. felvonás – részlet

ALI. *ALL.^o Come Prima*
Ful-gi-da Meg! a-mor t'offro... Qua
«Resplendent Meg! my love I tender.» Here
(continuando sul proprio foglio la lettura d'Alice)
(continuing from the other letter)

M *a-mor bra-mo.*
<Love I long for.> *ALL.^o Come Prima*

p

A *AND.^{te} Come Prima*
Meg, <Meg,> la A - li-ce. there <A.lice.>

M *E tal e quale.*
One and the same *AND.^{te} Come Prima*

pp

C *F#* *C#*
POLA'DIS
TORZULATOK

[47]

a) Wolf: 6 Geistliche Lieder /VI. Erhebung – részlet

darfst ein Wort nur spre - chen, so wird der Ab - grund still.

darfst ein Wort nur spre - chen, so wird der Ab - grund still.

darfst ein Wort nur spre - chen, so wird der Ab - grund still. Und

darfst ein Wort nur spre - chen, so wird der Ab - grund still. Und

(a) $\overline{\text{IV}}$ $\overline{\text{II}}_3^4$ $\overline{\text{IV}}_5^6$ $\overline{\text{V}}_7^{\#}$ $\overline{\text{V}}_7^{\#}$ $\overline{\text{V}}_7^{\#}$ $\overline{\text{AA}} - \overline{\text{D}}$

$\overline{\text{AA}}$ $\overline{\text{IV}}_5^6$ $\overline{\text{I}}_4^6$ $\overline{\text{G}}$ $\overline{\text{V}}$ $\overline{\text{I}}$

b) harmóniai kivonat

a: $\overline{\text{V}}_7^{\#}$ $\overline{\text{I}}$ $\overline{\text{AA}}$: $\overline{\text{IV}}_5^6$ $\overline{\text{I}}_4^6$ $\left(\overline{\text{IV}}_5^{\#}\right)$

$\overline{\text{G}}$: $\overline{\text{V}}$ $\overline{\text{I}}$

$\overline{\text{AA}}$ $\overline{\text{D}}$

POLAIZIS KAPCSOLAT

[49]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – Prológ 2. kép – részletek

a) harangozás

ЗАНАВѢСЬ

(Великій колокольный звонъ на сценѣ.)

(Шествіе бояръ въ соборъ.)

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*, as well as articulation marks like accents and slurs. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of chords and moving lines. The second system continues with similar textures, including some sixteenth-note passages. The third system shows a change in texture with more sustained chords. The fourth system includes a section marked with an asterisk (*). The fifth system is marked *Ossia.* and includes a section marked *lunga* with a final asterisk (*). The score is a detailed piano accompaniment for a scene from the opera.

b) Borisz dicsőítése

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Царь ты ба - тюшка" and continues with "Царь ты ба - тюшка нашъ!". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords marked with circled numbers like (7) and (9). The second system continues the vocal line with lyrics such as "нашъ! Царь ты нашъ!", "Царь ты царь нашъ!", "Царь ты нашъ, царь нашъ!", and "Царь ты нашъ! царь ты нашъ!". The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns, including chords marked with circled numbers like (7) and (9).

[50]

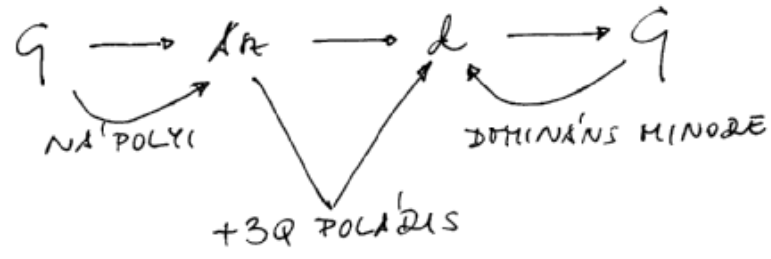
Cornelius: op. 3./5. *Treue* – 3. versszak

Handwritten chord progressions and annotations:

(A) $\overset{7}{IV} \overset{6}{IV} \overset{4}{V} \overset{2b}{VII}$

(9) $\overset{7}{II} \overset{6}{VI} \overset{4}{IV} \overset{2}{V} - \overset{6}{VII} \overset{4}{V} \overset{2}{IV} - \overset{4}{III} \overset{2}{V} I - 7b \overset{6b}{IV} \overset{7b}{VII} I$

(vondó b05/7)



[52]

Schubert: *Asz-dúr mise* D. 678 – Sanctus – részlet

Sanctus.

Andante.

Piano introduction for the Sanctus. The score is in 12/8 time and D major. It begins with a piano (*pp*) dynamic and ends with a crescendo (*cresc.*). The right hand features a melodic line with grace notes and chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Vocal staves for the Sanctus. The lyrics are "San - ctus." The dynamics are *ff* (fortissimo) and *fp decresc.* (fortissimo piano decrescendo). There are handwritten annotations: a circled 'F' above the first staff and a circled '5#' above the second staff.

Piano accompaniment for the vocal staves. The dynamics are *ff*, *fp decresc.*, and *p*. The right hand has a complex texture with many chords and moving lines, while the left hand provides a harmonic foundation.

(fir) [kőistertű]

(D) (VI)

ff ¹⁰ *ff* *decresc.*
san - ctus, *ff* *decresc.*
ff *ff* *decresc.*
san - ctus, *ff* *decresc.*

cresc. *ff* *ff* *decresc.*

D *I* *G#* [rozostaru] *(ct)* *I* *G#*

p *p* *p* *p*

#: *I* *ff* *I*
san - ctus,
ff
san - ctus,
ff

cresc. *ff* *ff*

#: *I* *G#* *(c)* *I* *G#*

Two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Piano accompaniment for the first system, featuring a flowing arpeggiated texture in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Two vocal staves with lyrics: oth. Ple - ni - sunt coe - li et ter -

Handwritten annotations above the first staff: 20, $i^{\#} = \textcircled{F}$, $v^{\#}$, $v^{\#}$, p , \textcircled{G} , $\textcircled{A^{\#}}$, \textcircled{B}

Piano accompaniment for the second system, with dynamics *ffz*, *decresc.*, and *p*. Includes the handwritten instruction *T-organapint* below the staff.

Two vocal staves with lyrics: ra,

Piano accompaniment for the third system, continuing the arpeggiated texture.

[53]

Verdi: *Otello* – 2. fejelet 5. szín – részlet

Rea con - tro mel con - tro
Hes. false to me? me?

(Mussato Oello)
Oh, monstros, monstrous (to himself, muttering) (Oh, he!)
A - tro - ce - li - de - si!
-scen-da.)
sop-*bis*)

la - vo - ra.)
(He, char-ger with per - son)

la - vo - ra.)
(He, char-ger with per - son)

p

a } AR C
KÖZÖS TERCÜ + 4Q TERCEDOKTON
(-4Q)

[54]

Schubert: op. 19./1. *An Schwager Kronos* – részlet

The image shows a musical score for Schubert's 'An Schwager Kronos', measures 37-40. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score includes handwritten annotations in red and black ink, such as 'Er', 'V', and 'f' with various symbols and accidentals. The lyrics are: 'Auf denn, nicht tr ge denn, stre-bend und hof-fend hin - an! Weit, hoch, herr - lich rings den Blick ins Le - ben hin - ein, vom Ge -'.

37
Auf denn, nicht tr ge denn, stre-bend und hof-fend hin - an!
Weit, hoch, herr - lich rings den
Blick ins Le - ben hin - ein, vom Ge -

Er, V, f, V#

[55]

Schubert: Schwanengesang/13. Der Doppelgänger – rézlet

und ringt die Hän-de vor Schmer-zens-ge-walt; — mir graust es,

29

decres. p

wenn ich sein Ant-litz se-he — der Mond zeigt mir mei-ne eig-ne Ge-stalt.

36

cresc.

— Du Dop-pel-gän-ger, du blei-cher Ge-sel-le! was äiffst du nach mein

42

decres. p *acce-lerando* *cresc.*

dia

Lie-bes-leid, das mich gequält auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

48

ff

dia

al-ter Zeit?

54

p *pp* *ppp*

dia

Handwritten annotations: *dia*, *7*, *7#*, *7*, *(7)*, *(7)*, *7#*, *6*, *4*, *7#*

[56]

Verdi: *Falstaff* – 2. felvonás – részlet

N
 zit - to eat - ten - to.
 must not be seen, love!

(abbracciandola)
 (embracing her)

FEN
 Vien sul mio pet - to!
 What should re - veal us?

cresc.

N
 Il pa - ra - ven - to sia be - ne - det - to!
 Blest be the screen, love, That thus doth con - ceal us!

FEN
 sia be - ne - det - to!
 That thus doth con - ceal us! (urlando di dentro)
 (shouting from within)

D. C. AL FINE

Al
 The

1^o TEMPO ♩ = 138 (entra, traversando di corsa la sala)
 (crosses stage rapidly)

la - dro! Squar - ta - te - lo!
 ruf - fian! Lay hold of him!

(urlando di dentro)
 (shouting from within)

(entra di corsa, mentre Bardolfo e Pistola corrono da destra)
 (enters hastily L, Bardolph & Pistol rush in R)

FORD

(55) Al pa - gliar - do! Al la - dro!
 Bloat - ed min - ion! Vile ruf - fian!

1^o TEMPO ♩ = 138

ff

[57]

Haydn: Teremtés – Nr. 31. – részlet

Eva
Ihr Tie - re prei - set al - le
Ye li - ving souls ex - tol the

Adam
Naß, ihr Tie - re prei - set al - le
stream, Ye li - ving souls ex - tol the

Gott!
Lord!

Ihn,
Him,

Ihr, Tie - re, prei - set al - le Gott!
Ye, ye li - ving souls ex - tol the Lord!

Ihr, Tie - re, prei - set al - le Gott!
Ye, ye li - ving souls ex - tol the Lord!

Ihr, Tie - re, prei - set al - le Gott!
Ye, ye li - ving souls ex - tol the Lord!

Ihr, Tie - re, prei - set al - le Gott!
Ye, ye li - ving souls ex - tol the Lord!

VI. I
Archi

Handwritten notes: $\text{VI } \frac{5}{\#} = \text{VI } \frac{5}{\#} \uparrow$ ULTRAS ULTRAS

ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

Ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
Him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

Ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
Him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

Ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
Him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

Ihn lo - be was nur O - dem hat, was nur O - dem
Him ce - le - brate, him mag - ni - fy, him, him ce - le -

Handwritten notes: $\text{VI } \frac{5}{\#} = \text{VI } \frac{5}{\#} \uparrow$ ULTRAS

[58]

Széki csárdás (Lajtha Széki gyűjtéséből) – részlet

Giusto ♩=120

The image displays a musical score for a Széki csárdás, consisting of three systems of three staves each. The first system is marked "Giusto ♩=120". The second system includes a "3" marking above the treble staff. The third system includes an "accel. al." marking above the treble staff and multiple "3" markings above the treble staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble staff, a bass line in the bass staff, and a piano accompaniment in the middle staff. The second system continues the melodic and bass lines, with the piano accompaniment providing harmonic support. The third system features a more complex melodic line with triplets and an acceleration marking, indicating a change in tempo.

[59]

Schubert: op. 89. Winterreise/20. Der Wegweiser – részlet

Handwritten annotations for Schubert's 'Der Wegweiser' (Op. 89, No. 20):

- Staff 1 (Vocal): *su-che mir versteck-te Ste - - - ge durch ver - schneite Fel-sen -*
- Staff 2 (Piano): Measure 10. Includes a circled 'D' and the handwritten text 'ULTRA TERCIO KON'.
- Staff 3 (Vocal): *h hn? _____ su-che mir ver-steck-te Ste - - ge durch ver - schnei-te Fel - sen -*
- Staff 4 (Piano): Measure 14. Includes the marking 'cresc.'.
- Staff 5 (Chords): Handwritten chord symbols: $\textcircled{f} \bar{V}^{\#} \bar{V}^{\#} \bar{I}^{-6} \bar{V}^{\#} (\rightarrow) \bar{I} \bar{V}^{\#} \bar{V}^{\flat}$. Above the staff are circled 'g' and 'f', and other symbols like \bar{I} , \bar{V}^6 , $\bar{V}^{\#}$, $\bar{V}^{\#} \bar{I}^6$.
- Staff 6 (Chords): Handwritten chord symbols: $\textcircled{g} \bar{I}^{\flat} \bar{I}^{\flat} \bar{V}^{\flat} 3^{\#} (\bar{I})$.

[60]

Liszt: *Il penseroso* – részlet

Handwritten annotations for Liszt's 'Il penseroso' (Op. 11, No. 15):

- Staff 1 (Piano): Measure 15. Includes the marking 'sf'.
- Staff 2 (Piano): Handwritten chord symbols: $\textcircled{*} \textcircled{red} \textcircled{*} \textcircled{G} \textcircled{F}^{\flat} \textcircled{E} \textcircled{E}^{\flat} \textcircled{D}$.

[61]

Schubert: op. 21./1. *Die Liebe hat gelogen* – r3szlet

7
Es flie-ßen hei-ße Tropfen die Wan-ge stets her-ab,
10
es flie-ßen hei-ße Tropfen die Wange stets her-ab, laß ab, mein Herz, zu klo-pfen, du
cresc. f cresc.

[62]

Schubert: op. 87./1. *Der Unglückliche* – r3szlet

31 *Etwas geschwinder*
Jetzt wa-chet auf der licht-be-raubten Er-de viel-leicht nur noch die
38
Arg-list und _der Schmerz, und jetzt, da ich durch nichts ge-stö-ret wer-de, laß dei-ne
44
Wun-den blu-ten, ar-mes Herz! Ver-sen-ke dich in
f mf ben marcato

b)

101

Trunk - nen vom letz - ten Strahl reiß mich, ein Feu - er - meer

105

mir im schäu - men - den Aug, mich ge - blen - de - ten Tau - meln - den

Handwritten chord diagrams and annotations:

$\text{IV}^{\#7} = \text{a}$ $\text{I}^{\#4}$ $\text{IV}^{\#7} = \text{h}$ $\text{IV}^{\#6}$ $\text{I}^{\#4}$

$\text{IV}^{\#7} = \text{a}$ $\text{I}^{\#4}$ $\text{I}^{\#4} = \text{g}$ $\text{IV}^{\#7}$ $\text{I}^{\#4}$ $\text{I}^{\#4} = \text{f}$ $\text{IV}^{\#7}$

109

in der Höl - - le nächt - - li - ches

113

Tor! Tö - ne, Schwa - ger, ins Horn,

Handwritten chord diagram:

$\text{I}^{\#} (= \text{D} \text{I})$

[64]

Schubert: *Prometheus* D. 674 – részlet

Geschwinder.

Ich dich eh-ren? Wo - für?

Hast du die Schmerzen ge - lin-dert je des Be - la - denen? ich dich ehren, wo-

für? Hast du die Thränen ge - stil - let je des Ge - Ängste - ten?

Hat nicht mich zum Manne ge - schmiedet die allm ch - ti - ge Zeit und das e - wige Schicksal, mei - ne

Herrn und dei - ne? W hntest du et - wa, ich sollte das Le - ben hassen, in

Handwritten annotations include: *ca*, *vii 2#*, *pp*, *ff*, *VI*, *= (c) v# I*, *vii 2#*, *VI*, *= (f) v# I*, *v#*, *ff*, *la*, *v#*, *I*, *(c)*, *v#*, *I*, *(ca)*, *v#*, *I*, *v#*, *I*, *den*, *IV 6#*, *I 4*, *IV 7*, *IV 7*, *d*, *I 4*, *IV 7*, *IV 7*, *dia*, *I 4*, *IV 7*, *IV 7*, *etwas langsam.*

[65]

Schubert: op. 24./1. *Gruppe aus dem Tartarus* – részlet

Gruppe aus dem Tartarus

Friedrich von Schiller

op. 24 Nr. 1
September 1817
D 583

Etwas geschwind

The musical score is presented in five systems. The first system shows the piano introduction in 12/8 time, marked *p* and *cresc.*. The second system (measures 3-4) features a *ff* piano accompaniment and a *p* vocal line. The third system (measures 5-6) continues the piano accompaniment with *cresc.* and the vocal line with *ff*. The fourth system (measures 7-8) includes the vocal line with lyrics: "Horch... wie Mur - meln des em -". The fifth system (measures 9-10) includes the vocal line with lyrics: "p r - ten Mee - res," and the piano accompaniment with *ff* and *p* dynamics.

[66]

Liszt *Dante-szonáta* – részlet

360

ff

Andante (Tempo I)

366

D C B A#7 F#7

(D) (II) VI V II I

[67]

Brahms: op. 120./1. *f-moll klarinétsonáta* 2. tétel – részlet

21

p

pp

dim.

p dolce

pp

(Dca) I V I V (Cca) I V

Musical score system 1, measures 26-29. Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*. Handwritten annotations: Ces I V A I - 7 - 7b $\frac{11}{3} \frac{6\#}{3} = \text{A}\# \frac{6\#}{3} \text{T} \frac{6}{4} \text{I}$

Musical score system 2, measures 30-34. Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *dolce*, *pp*. Handwritten annotations: Cis I⁶ V[#] = Des I V I V Ces I V I V

Musical score system 3, measures 35-39. Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*, *cresc.*. Handwritten annotations: A I - 2 - $\frac{7}{b} \frac{6}{\#} \text{V} = \text{E} \text{I} - 3\# \text{I} \frac{6}{4} \text{V} \frac{6}{2} \text{I} - 3\# \text{I} \frac{6}{5}$

Musical score system 4, measures 40-44. Treble clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*, *dim.*. Bass clef, key signature of three flats. Dynamics: *p*, *espress.*, *dim.*. Text: *VIRI AVERETES*. Handwritten annotations: E I⁶ V⁷ I $(\frac{7}{b} \frac{11}{7} \frac{11}{7} \text{V} \frac{11}{7})$ $\frac{13b}{7} \frac{11}{7} \text{T} \frac{9}{7} \text{C}$ I⁶ V⁷ ...)

[68]

Wagner: *A Walkür* – 3. felvonás: tűzvarázs, álmotívum – harmóniai kivonat

Handwritten musical score for Wagner's *A Walkür*, 3. felvonás: tűzvarázs, álmotívum – harmóniai kivonat. The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a treble staff with notes and chords, and a bass staff with notes. Annotations include "(Cea)", "KONTRA-TERCZOKON NA'POLYI", "POLA'RIS", and "KONTRA-TERCZOKON NA'POLYI". The second system includes a treble staff with notes and chords, and a bass staff with notes. Annotations include "KONTRA-TERCZOKON", "POLA'RIS", "(Cea) KONTRANAPOLYI", and "POLA'RIS". At the bottom, there are two boxed harmonic progressions: "Dea/dea: n.p.6-IV#7-V" and "A/a: n.p.6-IV#7-V".

[70]

Verdi: *Otello* – 4. felvonás 3. szín – részlet

Emilia. *(picchia di nuovo) (another knock) (outside)*

senza misura A - pri - te! a - pri - te!
With-in there, hu - up-en!

Otello *(contemplando il corpo inerte di Desdemona) (looking on the motionless form of Desdemona)*

Cal - ma co - me la tom - ba.
Calm, - calm as the grave.

p senza misura

(picchia ancora) (another knock)

Presto

Si - gnor mio... ven pre - go, la - scia - te ch'io vi par - li... A -
Good my - lord, do hear me, I would but speak a word, do

(trabalzando) (faltering)

Chi è là! Chi bat - te!
Who's there? Who knocks there?

FF *a tempo*

(entraendo) (entering)

- pri - te!
 o - pen!

(aprendo) (opening the door)

Un gran de - lit - to!
It is foul mur - der

FF *a tempo*

E - mi - lia! che av - ven - ne?
E - mi - lia! What is it?

pp legato ppp

Fin **b** **der** **la**

Cas - sio ucci - se Ro - dri - go. Vi - ve.
Cas - sio's killed Ro - de - ri - go. Lives.

E Cas - sio? Cas - sio
And Cas - sio? Cas - sio

D **A**

[71]

Verdi: *Otello* – 3. felvonás 7. szín – részlet

Desdemona. (ad Emilia, a parte.)
(to Emilia aside)

Emilia. *E il ciel va - scol - ti.* (a Desdemona, a parte)
(to Desdemona aside) (E -
(E -

May Hea - en hear you! (Co - me sei me - sta!)
(Why all this sad - ness?)

guardia.
lect you!

mi - lia! u - na gran nu - be tur - ba il sen - no d'O -
mi - lia, *A hea - vy cloud hangs o'er the mind of O -*

tel - lo *e il mio de - sti - no.)* (a Lodovico)
(to Lodovico)
thel - lo *And o'er my fu - ture)* (a Lodovico)
(to Lodovico)
Jago.

Mes - se - re, son
Most wel - come! I'm

[72]

Verdi: *Otello* 3. felvonás 2. szín – részlet

pe - tro, spo - so mi - o!
loy - al wife O - thel - lu!

Ab! De - sde - mona! In - die - tro! in -
Oh! Des - de - ma - na! a - way! a -

molto staccato

Ⓟ I° IV° I° II°

- die - tro! in - die - tro!!
way! a - way!

pp

Ⓟ I° V° VI° V° VI° V°

pp

Des.

mf - mixtura

Ⓟ I° VI° V° VI° V° VI° V°

Tu pur pian - gi?!... e ce - men - do freni del cor lo
Dost thou weep? Ah, the hea - ry day, a - luck the

dim.

Ⓟ I° VI° V° VI° V° VI° V°

Ⓟ I° VI° V° VI° V° VI° V°

[73]

Verdi: *Otello* 3. felvonás 6. szín – részlet

B
ren - doi
prof - fer.

Ec - co gli Amba - scia - to - ri.
There's someone come from Ve - nice.

Lia - co - glie - te.
Go, re - ceive him;

Ma ad e - vi - tar so -
And, to a - void sus -
staccato

- spet - ti De - sde - mo - na si no - stri a quei Mes - se - ri.
pi - cion Let Des - de - mo - na with your - self be pre - sent.

(Jago esce dalla porta di sinistra: Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli Ambasciatori)
(*exit Iago l.l. Otello goes towards back to receive the Ambassadors.*)

Otello.
Sì, qui l'ad - du - ci.
Yea, go to call her.

(Trombe interne)
(*Trumpets behind*)

[74]

Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune* – részlet

107

3 Fl.

4 Cor.
(in Fa)

1. *pp*

3. *pp*

E♭ c D♭ C♯ D e♭ f c

VI. I *unies*

VI. II

Vle

Vlc. *div. pizz. pp*

Cb. *pizz. pp*

[75]

Debussy: *Préludes II/7. La terrasse des audiences du clair de lune* – r3zset

En animant peu à peu

The image shows a musical score for Debussy's 'La terrasse des audiences du clair de lune'. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is 'En animant peu à peu'. The first staff has a dynamic marking of *pp* and contains a sequence of chords with a circled '8' above the first measure and a '4' above the second. The second staff has a circled '20' and contains a sequence of notes with a '5' above the first measure and a '2' above the second. The third staff has a circled '20' and contains a sequence of notes with a '5' above the first measure. The second system starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The dynamic marking is *p*. The first staff has a circled '6' above the first measure and an '8' above the second. The second staff has a circled '22' and contains a sequence of notes with a '3' above the first measure, a '5' above the second, and a '4' above the third. The third staff has a circled '22' and contains a sequence of notes with a '3' above the first measure and a '4' above the second. The score ends with the instruction 'Cédez //' and a circled '8' above the final measure.

pp

p

p

Cédez //

[77]

A) A „vágy-motívum” f-alapú ti^7 -et vagy ál- ti^7 -et tartalmazó különböző megjelenési formái Wagner *Trisztán és Izoldájában*

a-moll: bővített 4_3 2#-3-as alsó késleltetése (ál- ti^7)

a: II 4 2# 3 V 4# 5 #

Előjáték eleje

I. felvonás/2. szín 17. ü., 19. ü.; I./4. 62. ü.; I./5. 88. ü.

II./1. 121—122. ü., 123. ü.; II./2. 167. ü., 171. ü.; II./3. 222. ü.

III./1. 243. ü.; III./2. 295. ü.; III./3. 311. ü.

esz-moll: II^7 vagy Esz-dúr: mollbeli II^7 (valódi ti^7)

Gesz-dúr: VII⁷ (valódi ti⁷) [nem a „vágy-motívum”-ban megjelenő akkord]

Gesz: V_7^6 V_3^4

I./3. Brangäne: „Ungeminnt?”

c-moll: vendég molls IV⁷ (valódi ti⁷), vagy C-dúr: Sz5-es IVmD⁷ 2#-3-as alsó késleltetése (ál-ti⁷)

C: IV_7^{5b} $IV_2^\#$ $III_4^{2^\#(s)}$

la = fzi
cetera rubria

Előjáték/101—103. ü.

II./2. 170. ü.

B) Egyéb hangmagasságokon megjelenő képletek: (a jobb oszlop jelölései: felvonás, szín, hangnem, ütemszám)

II^7 - bővített $\frac{4}{3}/7 \rightarrow$ nápolyi domináns $\frac{4}{3}$, majd $\frac{6}{5}$ (valódi ti^7)

C: $\text{II}^7 - 3\# \frac{\text{V}^{\text{G}\#}}{\text{b}} \frac{\text{VI}^{\text{G}\#}}{\text{r}}$

I./1. c, d 11.
I./2. c 17.
III./1. esz 266.

VII^6 -nápolyi dom $\frac{6}{5}$ -nápolyi $\frac{7}{b} \rightarrow$ II^2 1#-2-es alsó késleltetése (nem „Trisztán-akkord”)

C: $\frac{\text{VII}^{\text{G}\#}}{\text{b}} \frac{\text{VI}^{\text{G}\#}}{\text{b}} \frac{\text{VII}^{\text{G}\#}}{\text{b}} \frac{\text{II}^{\text{G}\#}}{\text{b}} \text{II}^{\text{G}\#} 1\# 2$

I./1. c 16.

II^7 - bővített $\text{}^4_3/7 \rightarrow \text{V}^7$ 8-9-cel (valódi ti7)

Handwritten musical notation for a II⁷ chord progression. The notation is in C major, 2/4 time. The first measure shows a piano (p.) dynamic and a half note chord with notes G4, B4, D5, and F5. The second measure shows a piano (p.) dynamic and a half note chord with notes G4, B4, D5, and F5. Below the notation, the chord symbols are written as: C: II⁷ - 3# V⁷ 8 9.

I./3. b, c, d 51—52.

I./4. b, c 63.

bővített $\text{}^4_3/7 \rightarrow \text{V}^7$ 8#-9-cel (nem „Trisztán-akkord”)

Handwritten musical notation for a II⁷ chord progression with a sharp 9. The notation is in C major, 2/4 time. The first measure shows a piano (p.) dynamic and a half note chord with notes G4, B4, D5, and F5. The second measure shows a piano (p.) dynamic and a half note chord with notes G4, B4, D5, and F5. Below the notation, the chord symbols are written as: C: II⁷ 3# V⁷ 8# 9.

I./3. C, Desz 52.

VII szűk² 4-4#-tel → V⁷ 6-7-es alsó késleltetéssel (második akkord ál-ti⁷)

f: $\frac{VII}{b} \frac{4}{2} - \#$ $\frac{V}{b} 6 7$

II./3. Asz, H 227.

IV⁷ 6-7-es alsó késl. (vagy II⁶₅-IV⁷) → I dupla alsó késl. (ti⁷-fordítás)

[diatonikus, plagális, az első változat totális ellentéte!]

f: $\frac{IV}{b} \frac{6}{5} 7$ $(\frac{II}{b} \frac{6}{5} \frac{IV}{b} 7)$

III./1. f 229., 230—231.

diatonikus II^4_3 2#-3-as alsó kés. \rightarrow V^7 4#-5-ös alsó kés. (ál-sz⁷, a második akkord valódi ti⁷)

Handwritten musical notation for guitar, showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a barre on the first string, a trill on the second string, and a final chord with a trill on the second string. Below the notation are three chord diagrams: a: (1) 4/3, (ix) 2# 3, and (v) 4# 5 with a trill on the second string.

III./1. a 257.

[78]

Weber: Oberon – Nr. 4. – részlet

Oberon.

The sun is

Flöten. *pp* *dolciss.*

Klar. u. Fag.

kiss - ing the purple tide that flows round my Fai - ry bow'rs. Oft must he

pp *Quart.*

set in those waters wide ere mortal knight from their shore could rise to Bagh - dad's dis - tant tow'rs!

But lo! I wave my li - ly wand and

Viol. *pp*

Fag. *f*

Maestoso Sherazmin

Bagh - dad is be - fore thee. By St Denis, but he's right!

G. Orch.

Fl. u. Ob.

Handwritten annotations include circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

[82]

Brahms: op.68. 1. (c-moll) szimfónia 4. tétel – részlet

Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
Kor. (C)
Kor. (F)
Tromp. (C)
Tromb.
1. Viol.
2. Viol.
Viola
K.B.

H# C F T&F S^{#5} D D#

[83]

Debussy: *Pelléas et Mélisande* I. felvonás 2. jelenet – részlet

Animé (très peu)

A. même de la nô - tre...
that too of our own fate.

Il a - vait toujours sui - vi mes conseils jus - qu'ici,
He had followed my ad - vice all his life till to - day.

p soutenu

276

d - doï: r^9 S e S r m S

A. j'avais cru le rendre heu - reux en l'en - voy - ant de man - der la main de la princesse Ur -
I too be - lieved for his good it was I sent him to ask the hand of the princess Ur -

280

F r^9 S T_b F r^9 S T_b = (F) \bar{u} \bar{v}^7

[84]

Debussy: *Pelléas et Mélisande* I. felvonás 2. jelenet – részlet

A. mis en tra - vers d'u - ne des - ti - né - - - e;
set me a - gainst what fate has de - ter - - - mined.

298

a - fu'g: \bar{v}^7 I \bar{v}^7 I \bar{v}^7 I

[85]

Liszt: *Christus I/1.* tétel – részlet

277 *Quieto l'istesso tempo*

p dolce semplice

283

289 N

[86]

Liszt: *Christus I/2.* tétel – részlet

24 *R a tempo*

- tu - do coe - le - - stis ex - er - ci - tus

4 Soli *f* lau - dan - ti - um De -

4 Soli *f* lau -

28

- um et di - cen - ti - um: Glo - ri - a in ex - cel - - - sis

- dan - ti - um et di - cen - ti - um: Glo - ri - a in ex - cel - - - sis

f

f

f

D r

ca

Musical score for voice and piano. The voice part is in the upper system, with two staves. The lyrics are "De - - o" on both staves. The piano accompaniment is in the lower system, with two staves. The score is marked with measure numbers 20 and 35.

[87]

Liszt: *Dante-szonáta* – részlet

Musical score for piano, measures 136-139. The tempo is marked "Andante" and the performance instruction is "ben marcato il canto sempre legato". The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a complex texture with triplets and slurs. Handwritten annotations include "tre corde" and "15#".

(3: IV^b V I)

[88]

A) Brahms: op. 98. 4. (e-moll) szimfónia 2. tétel – részlet

Fl.

Ob.

Cl. (A)

F.g.

(E)
Cor.

(C)

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

80

E

L# r SL# r S

5b 6b

nagy: 3: IV^b VII I

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cor. (E)
Cor. (C)
Tr. (E)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc.
Cb.

The score shows woodwind and string parts. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Cor Anglais in E, Cor Anglais in C, Trumpet in E) have a melodic line with accents and breath marks. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provide harmonic support with a rhythmic pattern.

\underline{D} \underline{rSD} $\underline{rSL^\#}$ \underline{rSD} \underline{rSD}
2# 1b 2b 6#
ragy: D: $\text{10}^\flat \text{11}^\flat \text{I}$

Musical score for measures 1-34. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Cor in E (Cor. (E)), Trumpet in E (Tr. (E)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings are marked with *p cresc.* and *cresc.*. The woodwinds have first and second endings indicated by '1.' and '2.'. The strings are marked with *cresc.*.

→ H du

Musical score for measures 35-38. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Cor in E (Cor. (E)), Trumpet in E (Tr. (E)), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds have first and second endings indicated by '1.' and '2.'. The strings are marked with *arco*. The Flute part has a handwritten '(altr.)' above it.

fin-
dalla-
mos
fug

→ Fin-du li-well

tk. a H-dúr zárlat
kiterjesztése

csökv.
B (hidolgorás)

Handwritten musical notation for the first system, including a circled 'B' and the note 'csökv. (hidolgorás)'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a '2' above the first G4 and a '1' above the first B4. The system ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

Handwritten musical notation for the second system, including a circled 'B' and the note 'csökv. (hidolgorás)'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a '2' above the first G4 and a '1' above the first B4. The system ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

Handwritten musical notation for the first system of the right page, including a circled 'B' and the note 'csökv. (hidolgorás)'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a '2' above the first G4 and a '1' above the first B4. The system ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

Handwritten musical notation for the second system of the right page, including a circled 'B' and the note 'csökv. (hidolgorás)'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a '2' above the first G4 and a '1' above the first B4. The system ends with a double bar line and a 'pp' dynamic marking.

alleg.

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cor. (B)
Cor. (C)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.
Cb.

G-dur → *g-fug*

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cor. (B)
Cor. (C)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.
Cb.

(c-moll) → $\frac{\text{VII}^\#}{\text{V}} \text{ r } \text{SL}^\# \text{ r } \text{S}$
 $\frac{\text{5b}}{\text{V}}$ $\frac{\text{6b}}{\text{I}}$
 B: $\frac{\text{5b}}{\text{V}} \frac{\text{I}}{\text{I}}$

Coda (int. var.)

FL.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Cor. (E)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

100

CL (A)

Fg.

Cor. (E)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

105

(E) IV VI⁷ II-2 VI⁷ IV⁶ V⁷ III⁶
 alz.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Cor. (E)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

ma ripreso dolce ma

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Cor. (E)

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

rit. - - - in tempo

amor.

110

(E)

$\overset{9b}{V} \overset{4}{I} \overset{3b}{III}$ ~ ~ ~
 gita: $\overset{2\#}{IV} \overset{6}{I} \overset{7}{V} \overset{6}{I} \overset{6}{I}$ fia E
 (608/2)

Brahms: 4. szimfónia – 2. tétel formai váza

bev.	A EXP.								B „KID.”	A _v REPR.								Coda	
	1. téma				átv.		2. téma			1. téma				átv.		2. téma			
	a		a _v	a'	vvez.	a				b		a		a _v	a'			b	
e-fríg unis.	gisz- fríg, ill. e-fríg dall.	E-dúr, (fisz- moll), majd gisz- moll	gisz-fríg dall.	h-fríg dall.	G-dúr, D-dúr, szekv. (D- C-H-A), majd vissza	gisz- fríg, ill. e-fríg dall.	E-dúr, majd gisz- moll, majd szekv.	E→H	fisz- dall. fríg és fisz- fríg dallam	H-dúr kisebb kitérések- kel (Fisz, cisz, A)	H→E	gisz- fríg, ill. E- mixo- líd dall.	E-dúr, (fisz- moll), majd gisz- moll	gisz- fríg dall.	h-fríg dall.	G-dúr, majd g-fríg (g- fríg harm.), majd az	h-dall. fríg és h-fríg dallam	E-dúr kisebb kitérések- kel (H, D)	E-dúr ; enh. mod. (ImD ⁴ ₃ = b ⁶ _{5/2}) 110.-tól szekv. gisz-fisz- E*, az utolsó 6 ütemben C-molldúros ** elszíneződések (mbVI=I) nápolyi zárlat (fríg)
	E-dúr, ill. e-dall. fríg harm.		E-dúr harm.	h-fríg, ill. H-dúr harm.	E-be (mbII ⁶ ₅ -I plag. oldás)	E-dúr, ill. e-dall. fríg harm.	gisz- fisz- E*		h-moll és D-dúr harm.		vvez. 58.-tól e→D →Cisz →fisz →E	E-dúr, ill. E- mixo- líd harm.		E-dúr harm.	h-fríg, ill. H-dúr harm.	ultra- modális szekven- cia: 5b, 6b, 2#, 1b, 2b és 6#	e-moll harm. b ⁶ ₅ -I plag. zárlat az átkötés		
	együtt: E-moll- dúr		együtt: E- molldúr			együtt: E-moll- dúr							együtt: E-moll- dúr						
1—4.	5—8.	9—12.	13—14.	15—17.	18—21.	22—25.	26—29.	30—35.	36—40.	41—50.	51—63.	64—67.	68—71.	72—73.	74—76.	77—83.	84—87.	88—98.	99—118.

* Tk. a III. és a II. fok pillanatnyi „tonikalizációja” (pl. erre még Beethoven: op.109. *E-dúr* zgsz 3. t. 10. ü. – nem igazi kitérés)

** Molldúr hangsor = dallamos fríg!

[89]

Brahms: op. 68. 1. (c-moll) szimfónia 1. tétel – részlet

(a kottapélda utolsó akkordjának /IVszük⁷) feloldása /V[#]/ a következő partitúra oldalra esik)

Musical score for measures 224-228. The piano part (top) features a complex texture with many sixteenth notes and chords. The violin part (bottom) has a more melodic line with some slurs. A box labeled 'G' is placed above the first measure.

Musical score for measures 229-233. Similar to the previous system, it shows piano and violin parts. A box labeled 'G' is placed above the first measure.

Handwritten harmonic analysis for measures 224-233:

$$\boxed{G} \quad \frac{6}{6} : \frac{IV^{\#}}{3} \quad I^{\#} \quad \frac{IV^{\#}}{6} = D F D F D S D S D = F^{\#} (VI^{\#}) \frac{IV^{\#}}{3} \quad I^{\#}$$

(5b) 6b (5b)

Musical score for measures 234-238. This system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn, Trumpet in C) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The woodwinds have melodic lines, while the strings provide harmonic support.

Musical score for measures 239-243. Continues the woodwind and string parts from the previous system.

Handwritten harmonic analysis for measures 234-243:

$$\frac{VI^{\#}}{6} = D F D F D = \#rlrl S D S D F D F D = \#rlrl$$

(6b) (3b) (5b)

[91]

Két polimodális népdal Balakirev gyűjtéséből:

Eol és dór váltakozása:

13. МОЛОДКА, МОЛОДКА МОЛОДЕНЬКАЯ

Скоро

Голос

1. Мо - лод - ка мо - лод - ка мо - ло - день - ка - я,
2. Не о кем мне, мо - ло - дке, ноч - ку но - че - вать,

Ф-п.

Для повторения

Для окончания

го - лов - ка тво - я, по - бед - ненька - я, как све - ча го - рит,
ля - гу спать од - на, без ми - ла дружка.

Eol és fríg váltakozása:

57. ЭКО СЕРДЦЕ

[Медленно, плавно]

Голос

1. Э - ко серд - це, эх, э - ко бед - но -
2. Пол - но, серд - це - то, во мне нить -

Ф-п. *p*

- е мо - ё (ай), пол - но, серд
из - ны - вать (ой), ме - е - му -

- це - то, во... во мне нить - из - ны - вать, пол - но,
то серд.цу спо - ко - ю не ви - дать, ме - е -

Примечание: В настоящем издании исправлена неточная подтекстовка слов под нотами (см. об этом на страницах: 251, 253).

серд - це - то во... во мне нить - из - ны - вать.
- му - то серд.цу спо - ко - ю не ви - дать.

pp

[92]

Három polimodális népdal Rimszkij-Korszakov gyűjtéséből:
Mixolid és dór váltakozása:

№ 17. НА ЗОРЮШКЕ, НА ЗОРЮШКЕ УТРЕННЕЙ

Moderato

На зо - рюш.ке, на зо - рюш.ке ут - рен.ной
кра - на де - ви - ца ко - ро - вуш.ку до - и - ла;

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes a 'mf' dynamic marking.

Eol és fríg váltakozása

№ 18. ЧТО НЕ ЯСТРЕБ СОВЫКАЛСЯ

Moderato

Что не яст - реб со - вы - кал - ся
о пе - ре - нё - лух - ко - ю, со - лю - бил - ся
мо - ло - дец с красной се - де - вуш - ко - ю.

The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes dynamic markings 'p', 'cresc.', 'legato', 'ff', and 'dim.', and ends with a 'Fine' marking.

Íón és mixolíd váltakozása

27

„НОЧИ ТЁМНЫ, ТУЧИ ГРОЗНЫ“
Солдатокая

Moderato

1. Но-чи тём-ны, тучи гроз-ны. По под-не-бесью и-дут,
На-ши слав-ны, славны забалканцы, Со-у-чень-и-ца и-дут.

[93]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – II. felvonás, Papagáj-jelenet

[93 A] kotta

Andantino. $\text{♩} = 92.$

D
ΘΕΟΔ. FEOD.
molto cantabile

По-пинь-ка нашъ си-дѣль съ мам-ка-ми въ свѣтл-цѣ, Безъ у-мол-ку бол-таль, весель-быль и ласковъ. Къ мамушкамъ подхо-диль, просиль чesать го-лов-ку.

fix-col

A-ion

Pocchissimo più mosso.

къ каж - дой онъ подхо - дилъ, чередъ имъ соблюда - я. Мам - ка Нас - та -

Е

dallam: mf F-dó-pentaton

d-col

ся чесать не захо - тѣ - ла, По - пинька о - серчалъ, назвалъ мамку ду - рою.

Мам - ка, съо - би - ды чтоль, хватъ е - то пошей - къ; Поп - ка какъ закри -

c-fing

VIRTUALLIS
C-alternating

читъ, дыбомъ встали перья. Ну е - го убла - жать, угощать е - го сластя - ми,

F

f/F: Bb5

D+

V7+

I(II)

(Dca-rid) C-mixolid

Всѣмъ причетомъ мо - лить, ласкать е - го, по - ко - ить. Да

mf

f/F: Bb5

F17: V7+ (= f17: V7+)

VIRTUALLIS
C-alternating

ritard. poco **G** Tempo I.

чѣтъ, не тутъ-то бы-ло! Хму-рый та-кой си- дить, носъ ут-кнувши въ перья, —

dim. *pp* *ten. assai*

fia-cel **Pocchissimo più mosso.**

на мамокъ не гля-дять, что то все бор-мо- четь. Вдругъ къ мамкѣ подо-ко-

l-ion *l-uid*

чиль, чесать что не хо-тѣ-ла, Да-вай е-е дол-бить, та и грохну-ла-ся объполь.

la-mi xolid

VIRTUKLIS
g12/k2 - clarinet

H Тутъ мам-ки со стра-стей словно взбе-лились, Ста-ли ма-хать кри-

f/f: bbb

Dea-uid *F-ion* *ritard. poco*

чать, поинь-ку загнать хо-тѣ-ли Да не впроста-къ, попка кажду-ю отмѣтилъ.

D7 *v7#* *I(#)* *mf* *dim.*

F: bbb
F#7: v7

VIRTUKLIS
C-clarinet

Tempo I.

Вотъ, отъ че го - су - дарь, б. нѣ, глядишь, и взвыли, ду - му цар.ску - ю тво -

ю думать по - мѣша - ли. Вотъ, кажишь и все, все какъ было.

fix-eol

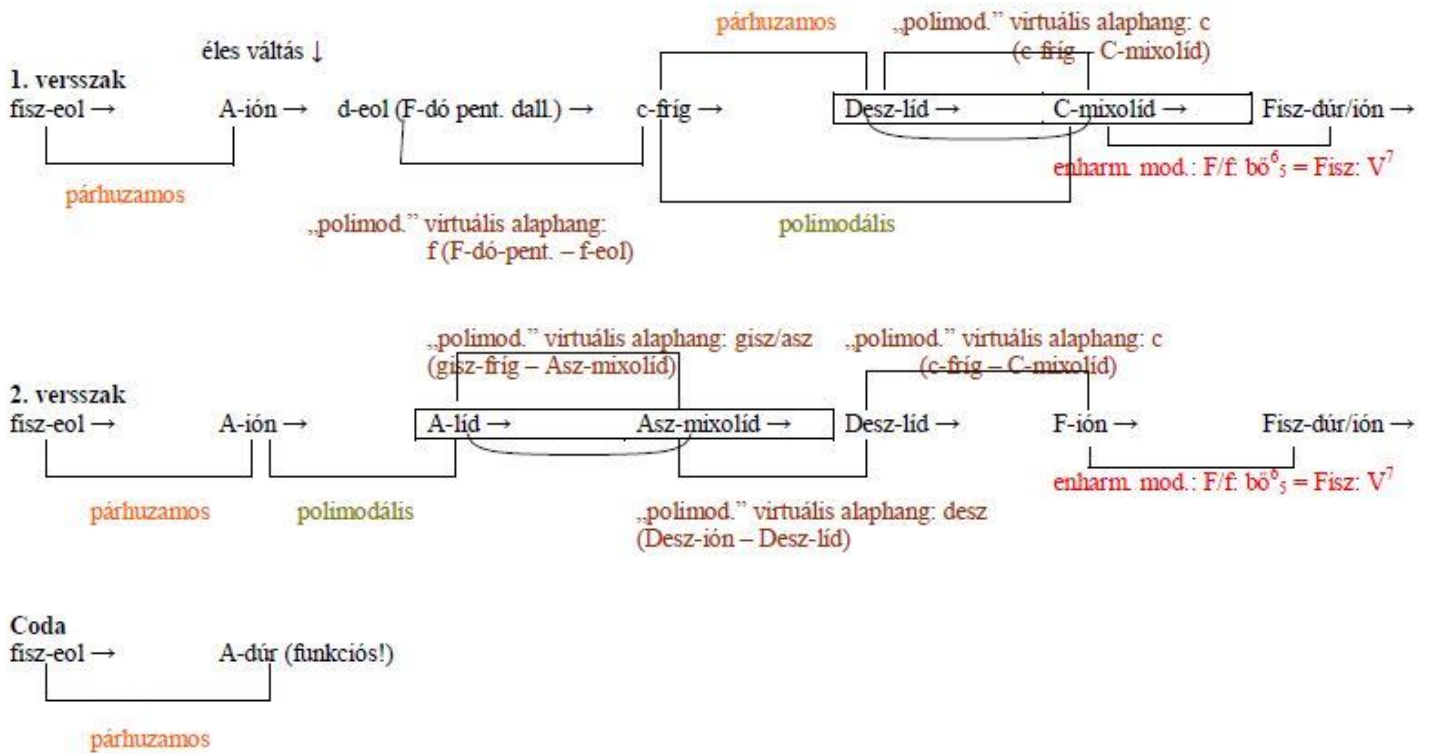
A-ion

II⁷ V⁷ I

A-dwi

[93 B] ábra

Muszorgszkij: Borisz Godunov II. felvonás Papagáj-jelenet



[94]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – I. felvonás 1. kép – részlet

45 Allegro moderato. $\text{♩} = 100$.

Ми́ съи-дось: лѣст-ни-ца кру-та - я ве-ла ме-ня на баш-ню.

Съ вы-со-ты мнѣ видѣлась Моск-ва. — Что му-ра -

Handwritten annotations: p E, cresc. C1A, A, F1A, m. EA, S +3Q, M# -4Q, D +3Q, L# +3Q, F1A = fa +3Q, C -4Q, AA +3Q, F +3Q, D, trem. (D E), f, 3, 3, 3, 3.

[95]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – II. felvonás – részlet

ШУЙСКІЙ

Да, го-сударь! Въ Лнт. въ я-вид.ся са-мо-
я-те-лей боярь о-пальныхъ?

званецъ, король, па-ны и па-па за-не-го!

Handwritten annotations: F1A, E, EA, cresc., trem., pp, +3Q, C, B, A, F1A (=h:V#).

[96]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – IV. felvonás 2. kép – részlet

222 (Самозванецъ въ ѡзгаетъ верхомъ.)

Жи-ви и здрав-ствуй, Ди-митрій И-ва-новичъ! Сла-ва,
Жи-ви и здрав-ствуй, Ди-митрій И-ва-новичъ! Сла-ва,

222

D L# D# L# D Td L^{5b} Td D

[97]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* – IV. felvonás 3. kép – részlet

(Почти говоркомъ.)

Гос-поди! Гос-поди! воз-зри, молю, на сле-зы
грѣшнаго от-ца! Не за се-бя молю, не за се-бя, мой Боже!...

ак-мол/col l M# b
PP PLAG. (I V#)
PLAG. L# l M# PLAG.

[98]

Liszt: *Années de pèlerinage* II./1. *Sposalizio* – részlet

Musical score for Liszt's 'Sposalizio' from 'Années de pèlerinage II./1'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano and bass clef staves. The first system starts at measure 90 and ends at measure 93. The second system starts at measure 94 and ends at measure 97. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'rinforz.' and 'ff'. There are also some handwritten annotations in the bass clef staff, including '8' and 'A'.

[99]

Debussy: *La fille aux cheveux de lin* (*Préludes I/8*) – részlet

Musical score for Debussy's 'La fille aux cheveux de lin' from 'Préludes I/8'. The score is in F major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and bass clef staves. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 10. The third system starts at measure 11 and ends at measure 14. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p sans rigueur' and 'dim.'. There are also some handwritten annotations in the bass clef staff, including '5', '3', '4', '5', '3', '3', '4', '5', 'F D', and 'S m l D S M# L#'. The tempo marking is 'Très calme et doucement expressif (♩ = 66)'.

[100]

Debussy: *Canope* (*Préludes II/10*) – részlet

Très calme et doucement triste

pp *p*

[101]

Debussy: *La cathédrale engloutie* (*Préludes I/10*) – részlet

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

[102]

Debussy: *Jimbo's Lullaby* (*Children's Corner/II*) – részlet

un peu en dehors

pp *pp* *sempre pp*

2 3 1

2 3 4 2

24

[103]

Debussy: *Voiles* (*Préludes I/2*) – középrész

Cédez - - - // En animant

dim. molto *p* *mf*

cresc. *molto* *mf* *molto*

p *più p* *pp* *più pp* *pp*

Très retenu // *au Mouvt*

(comme un très léger glissando)

3

8

(rapide)

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

pace, ye Elves, your Mas - ter's

hall.

All too loud the fountains play

All too loud the Zephyrs sigh! Chase the

38
Klar.
Fl.
Pac.
Quart.

noi - sy gnat a - way! Keep the bee from humming by!

42
Br.
Viol.
Fl.

$\text{C} \text{V} \text{2} \#$ $\text{V} \text{7} \text{T} \text{4}$ $\text{IV} \text{7} \# = \text{C} \text{V} \text{7} \sim$

Stretch'd upon his li - ly bed, O - be - ron in slumber lies. Sleep at length her

45
pp
Vcl.
Quart.

[105]

Weber: *Der Freischütz* – Nr. 8. – rézlet

(Sie winkt mit einem weißen Tuch) **Rezit.**

Ac. Nacht! Er scheint mich noch nicht zu sehn. Gott, täuscht das Licht des Monds mich

string. e cresc. *p* *ff*

Ac. nicht, so schmückt ein Blumenstrauß den Hut! Gewiß, er hat den be-sten Schuß ge-tan; das

kün - det Glück für mor - gen an! O sü - ße Hoffnung, neu belebter

Ob. Fg. *mf* *f* *ff*

Vivace con fuoco

Ac. Mut!

O. Orob. *p* *cresc. assai* *ff*

Ac. All meine Pul-se schlagen, und das Herz wallt unge-stüm,

ff

дить за кажда́мъ шагомъ с - го и мысль - ю, бе - речь и охра
нять е го... Да, я не раз - станусь съ тобой, только дай мнѣ - видѣть Ма -
bei - zustehn... Ja, nimmermehr werd'ich nicht trennen von dir, nur laß sehn mich Ma -

dim. *p* *cresc.*

Handwritten notes: (A) D-орган. САМОЗВ. $\frac{10}{\#} = \text{E} \frac{6\#}{12}$ IV 6

[108]

Weber: *Oberon* – nyitány – részlet

Viol. Br. Quart. Holzbl. Quart.

ff *Tutti.*

Handwritten notes: (F) $\frac{12}{b} = \text{a} \frac{IV}{\#} \frac{7}{\#} (\text{8} \frac{b}{\#} \frac{7}{\#})$

[109]

Verdi: *Otello* – 3. felvonás, Fűzfa-dal – részlet

come una voce lontana
ppp
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!
0 string. il tempo

0
marcato

fi
declamando a tempo
E - mi - lia, ad - di - o. Come mar - don le
fi *VI*

string. il tempo *animando sempre*

III *IV* *V* *VI* *I₄* *II*

VI *I₄* *II* *VI*

pp

(VI) *VI* *I₄* *(fi) I₄* *II⁷₅* *VI⁶*

[110]

Schubert: op. posth. *B-dúr zongoraszonáta* (D. 960) – 1. tétel – részlet

The image shows a page of a musical score for Schubert's *B-flat major Sonata*, Op. posth. D. 960, first movement. The score is in B-flat major, 4/4 time, and features complex textures with multiple voices and dynamic markings. The page is numbered [110] and contains measures 171 through 189. The score is written for piano and includes various dynamic markings such as *ff*, *fp*, *p*, and *pp*. The notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also some handwritten annotations and markings, such as circled 'd' and various chord symbols like $\text{III}^6_{\#}$, VI^6_{\flat} , and $\text{IV}^7_{\#}$. The piece concludes with a *decresc.* marking and a trill in the bass line.

157

Прочь съ глазъ моихъ!

ри. на!... Пла. менемъ ад - екимъ гла.

157 Adagio. $\text{♩} = 58.$

$\text{III} \frac{6}{4} = \text{f} \frac{III}{4} \frac{6}{4}$ Dom.

[112]

Wagner: *Trisztán és Izolda* – részletek

A) Előjáték

Einleitung
Langsam und schmachkend

Hob. *B. Nicht schleppend* Kl.

pp *p* *p*

Vel. *Vel.*

Holzbl.

a: $\frac{6\#}{4} \frac{3}{2} \frac{7\#}{4} \frac{5}{3\#}$ C: $\frac{6\#}{4} \frac{3}{2} \frac{7\#}{4} \frac{5}{3\#} G$

$80\frac{4}{3} \rightarrow \text{G}^7$

B) I. felvonás 1. szín

1. *bie - ten? O zah - me Kunst der*

Hob. Kl. Egl. H.

p *p* *p* *p*

S. *

C: $\frac{7}{II} - 3\# \frac{6\#}{V} \frac{4}{3} \frac{6\#}{VII} \frac{5}{3\#}$

$80\frac{4}{3} / 7 \rightarrow \text{C}^{\#7}$

[115]

Wagner: *Trisztán és Izolda* – I. felvonás 3. szín – Trisztán sínylődésének motívuma (változatok)

a) – b)

B. Die ganze Stelle *p* und mit wenig Bewegungen

Von ei-nem Kahn, der klein und arm an Ir-lands Kü - sten

Mäßiger

Viol. Str. Fag. 3.

* VENDEG ULTRANDP. (H. II 7b)

(a) VI⁶ VII^{b6} (fa⁶) II⁷ VII^{6#} III⁵ (C) VI⁶ VI^{6#} II⁴ I⁴ V⁷

schwamm, dar - in-nen krank ein sie - cher Mann e - lend

dolcissimo

p

VI II^{6b} = (a) VI⁶ fa⁶ II⁷ VI^{6#}/V^{7b} III⁵ (d) IV⁶ I

im Ster - ben lag.

Ena

piu p *pp* Fag. 1.

(a) I⁶ V⁵ (C) IV⁶ V⁴ 3# I

c)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment, with additional handwritten annotations.

System 1:

- Vocal Line:** "kannt, mit Heil - sal - ben und Bal - sam - saft der Wun - de, die ihn"
- Piano Accompaniment:** Includes a Violin part (Viol.) and piano dynamics like *p*. The bass line has a circled *e*.
- Handwritten Annotations:** Roman numerals $\bar{v}^{\#}$, \bar{v}^{\flat} , \bar{v}^{\natural} , \bar{v}^{\flat} , \bar{v}^{\natural} are written below the piano part. A circled *a* is also present.

System 2:

- Vocal Line:** "plag - te, ge - treu - lich pflag sie da. Der „Tan - tris“ mit"
- Piano Accompaniment:** Includes dynamics like *piu p*, *pp*, *pp*, and *p*. It also has markings for *Fl.* and *Str.*
- Handwritten Annotations:** Roman numerals $\bar{v}^{\#}$, \bar{v}^{\flat} , \bar{v}^{\natural} , \bar{v}^{\flat} , \bar{v}^{\natural} are written below the piano part. A circled *a* is also present.
- Text:** "B. Etwas geheimnisvoll; näher zu Brangäne."

d) - e)

1. Ich ja war's, die heimlich selbst die Schmach sich

Hob. *Mäßig*
Viol. *dolce*

Fig. *dim.* *p* *Br.* *piu p*

(a) \bar{V}^7 \bar{VI}^6 fa^6 \bar{II}^7 $\bar{VII}^{\#6/5}$ $\bar{V}^{\#7}$

1. schuf! Das rä-chen-de Schwert, statt es zuschwingen, *molto riten.*

Belebt *Str.* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Holzbl.

B. Nicht zu stark $\bar{IV}^4_3 = \textcircled{c}$ \bar{II}^4_3 * $\bar{III}^6_3 = \textcircled{d}$ * \bar{VI}^6_3 *dtu.* * $\bar{III}^{\#6}_3$ * \bar{V}^6_3 *
B. Ohne Akzent, vornehm

1. macht-los ließ ich's fal-len! Nun dien' ich dem Va-

Noch mehr zurückhaltend

Str. *dim.* *p*

$\bar{IV}^{\#6/5}_3$ * $\bar{II}^{\#7}_3 = \textcircled{a}$ $\bar{V}^{\#7}$ \bar{VI}^6 $fa^6 = \textcircled{f}$ $\bar{II}^{\#6}$ \bar{I}^6 $\bar{V}^{\#7}$

1. sal-len!
Wieder
Viol. *molto c1*

I. keh - re, - mit dem Blick mich nicht mehr be - schwere! Schneller

B. O Wun - der! Wo hatt' ich die Au - gen? Der

Br. u. Viol. pü p Schneller Hörn. Engl. H. dim. p Str. Viol. Hr. Brangäne

VI 3/4 *3 VI 7/4 Brangäne VI 6/4 VI 7/4 VI 6/4 *

[117]

Wagner: *Trisztán és Izolda* – I. felvonás 5. szín – részlet (halál-motívum)

I. B. Sehr bedeutungsvoll, Isolde. ohne Akzent. Leise und geheimnisvoll, mit forschendem Blick.

Hart am Ziel! Tri - stan, ge - winn ich Süh - ne? Was hast du mir

Hob. Trp. Hob. p Holzbl. Pos. pü p f Holzbl.

C VI 6/4 VI 6/4 (Hk. Bebe) VI 6/4 VI 6/4 5

1. Zins ihm aus-zu-zah-len, den er aus Ir-land zog!

Holzbl. u. Hörn. Str.

2. Auf deine eig-nen Worte, als ich ihm die ent-bot, ließ seinen

Brangäne

1. Isolde Den hab'ich wohl ver-nom-men, kein Wort, das mir ent-

2. Treu-en Kur-we-nal-

III 4# IV 6

VII 4#

V 7

valdebbordos
romantika

1. ging- Er-fuh-rest du mei-ne Schmach,

Viol. p cresc. stacc.

1. nun hö-re was sie mir

Holzbl. u. Hörn. Str.

1. Sch
Str
Hör

I

[119]

Gesualdo: *S'io non miro, non moro* (V. kötet/2. madrigál) – részlet

23

- te, Che'l vi-ver non fia vi-ta, e'l mo-rir mor-te, che'l vi-ver non fia
 te, Che'l vi-ver non fia vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, che'l vi-ver non fia vi-
 - te, Che'l vi-ver non fia vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, che'l vi-ver non fia
 Che'l vi-ver non fia vi-ta, e'l mo-rir mor-te, che'l vi-ver non fia
 te, Che'l vi-ver non fia vi-ta, e'l mo-rir mor-te, che'l vi-ver non fia

(1b:) m e M⁶ e D F D s^b M⁶ e⁶ D r⁷ 6 L⁶ di⁶ S⁶ S⁶ e m⁶

Handwritten notes above the staff: $\boxed{C} \boxed{A^6}$ d⁶ F⁷ e⁶ D⁶

27

+6Q ULTRA TERCIJOKON FORD.

vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te.
 - ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te.
 vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te, mor-te.
 vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te.

vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te.

vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te.

vi-ta, e'l mo-rir mor-te, mor-te, mor-te.

Handwritten notes below the staff: A⁷-G[#] S⁶ 5/3 r (T¹⁶ #) (?) e⁷-6 M⁶ di⁶ 2⁶ 3⁶ 1a⁶ 2⁶ #

Handwritten notes at the bottom right: $\boxed{9} - \boxed{E^6} - \boxed{9}$ +4Q TERCIJOKON INGA

[120]

Richard Strauss: *Salome* – részlet

Sal
und bru - ta - le, un - ge -
and those bru - tal and bar -

Sal
schlachte Rö - mer mit ih - rer plum - pen Spra - che.
ba - rian Ro - mans with their un - coult jar - gon.

mf *derb*

cresc.

d h

Aa f d # gia f D

[121]

Muszorgszkij: *Borisz Godunov* IV. felvonás 1. kép – részlet

Юродивый. Садится на камень, шепчет людям и ноет покачиваясь.
Андалино. Несколько медленнее

Me - сяц е - дет, ко -

Мальчишки, спустя несколько времени, окружают Юродивого

те - нок сла - чет, в - ро - ди - вый, в ста - вий. бо - гу по - мо - ли - ся, Христу па - кло -

a - cel

C - ion

I V # Det

Wal.
klingt ih - rer Har - fen Ton nicht, wie Wal - de - mars

See - le Dir A - ber stol - zer auch saß ne - ben Gott nicht Christ nach dem

46

+4Q tessitura

Detailed description: This system contains the first two lines of the score. The vocal line (Wal.) has two staves. The first staff contains the lyrics 'klingt ih - rer Har - fen Ton nicht, wie Wal - de - mars'. The second staff contains 'See - le Dir A - ber stol - zer auch saß ne - ben Gott nicht Christ nach dem'. The piano accompaniment consists of two staves. Handwritten annotations include a circled '46' in the vocal staff, and various chord symbols and fingerings in the piano staff, such as '7 6', 'II 6/4', 'IV b', 'V 4/3', 'I 2', 'VI b', '7 #', '5 #', 'V (E#) 4/3', 'I', 'VI', 'IV', and 'I'. A bracket underlines the last four chords with the note '+4Q tessitura'.

w.a.
har - ten Er - lö - sungs - strei - te, als Wal - de - mar stolz nun und

kö - nig - lich ist an To - ve - lil - les Sei - te. Nicht

rit.

Detailed description: This system contains the second two lines of the score. The vocal line (w.a.) has two staves. The first staff contains the lyrics 'har - ten Er - lö - sungs - strei - te, als Wal - de - mar stolz nun und'. The second staff contains 'kö - nig - lich ist an To - ve - lil - les Sei - te. Nicht'. The piano accompaniment consists of two staves. Handwritten annotations include 'rit.' above the vocal staff, and various chord symbols and fingerings in the piano staff, such as 'VI #', '(4 3)', 'III # = D', 'IV - 2', 'VII 6/4', 'IV 7', 'I 6 #', '(II 4)', '3', 'III #', 'I 7', and '(V 7)'. A bracket underlines the last four chords with the note '(rit.)'.

[124]

Liszt: *Hangnemenlküli bagatell* – részletek

a) bevezetés és főtéma

Allegretto mosso $\text{♩} = 160$

The musical score for the introduction and main theme is presented in two systems. The first system (measures 1-6) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto mosso' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. The second system (measures 7-13) begins with a piano (p) dynamic and a 'poco a poco dim.' (poco a poco diminuendo) instruction. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a sixteenth-note flourish. A 'p scherzando' marking appears in measure 11. The third system (measures 14-17) continues the sixteenth-note flourish in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment of chords. The fourth system (measures 18-23) features a complex rhythmic pattern in the treble clef with triplets and sixteenth notes, and a bass clef accompaniment of chords. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

b) melléktema

The musical score for the side theme is presented in two systems. The first system (measures 24-27) shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is a simple eighth-note pattern. The second system (measures 28-37) continues the eighth-note melody in the treble clef, with a bass clef accompaniment of chords. The third system (measures 38-42) features a more complex rhythmic pattern in the treble clef with sixteenth notes and a bass clef accompaniment of chords. The fourth system (measures 43-46) continues the eighth-note melody in the treble clef, with a bass clef accompaniment of chords. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

c) zárótéma

57 *accel. poco a poco*

poco a poco appassionato

64

71

un poco cresc.

78

dim.

[125]
Szkrajabin: op. 74./4. prelűd

Prélude.

A. S Scriabine. Op. 74 № 4.

Lent, vague, indécis.

Piano.

p *pochiss.* *poco* *poco cresc.*

m.g. *dim.* *p*

cresc. *m.g.*

m.g. *mf* *3* *m.g.*

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lower staff (bass clef) features a bass line with triplets of eighth notes. Dynamics include a forte (*f*) marking at the beginning and a *dim.* (diminuendo) marking towards the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with various intervals and rests. The lower staff continues the bass line. Dynamics include *accel.* (accelerando), *rit.* (ritardando), and *p* (piano) markings.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some notes tied across measures. The lower staff continues the bass line with some notes tied across measures.

Fourth system of musical notation, concluding the page. The upper staff ends with a final chord. The lower staff ends with a final chord. The system concludes with a double bar line.

[126]

Debussy: *Préludes II/2. Feuilles mortes* – részlet

The image displays two systems of musical notation for the piece "Feuilles mortes" by Debussy. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The first system begins with a *ppp* dynamic marking in the grand staff. The middle staff has the instruction *un peu en dehors* and a *p* dynamic. The grand staff concludes with a *pp.* dynamic. The second system starts with the tempo instruction *Plus lent* and a *ppp* dynamic. The middle staff is marked *p marqué*. The grand staff features a *ppp* dynamic and includes two triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The middle staff has the instruction *en dehors* and a *mf* dynamic. The grand staff ends with a *ppp* dynamic. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

[127]

Bartók: op. 6 14 bagatell/I. Molto sostenuto

14 BAGATELLEN · 14 BAGATELLES · 14 BAGATELL

I

Béla Bartók op. 6

Molto sostenuto $\text{♩}/66$

mf espress.

p espr. (pp)

sonore

molto cresc.

ritard.

p

pp

(ppp)

[128]

Bartók: *Mikrokosmos V/125. Csónakázás – részlet*

125

Allegretto, $\text{♩} = 116$

p, sempre legato

mf

[129]

Chopin: *op. 50./3. cisz-moll mazurka – részlet*

153

fz p

158

cre - - - - - scen -

163

do fz p cre - -

scen - - - - - do

[132]

Bach: *g-moll angol szvit/Sarabande* – részlet

Musical score for the Sarabande in G minor by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 1 through 18. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 4, 5, 2, 3, 4, 5). The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with triplets and wavy lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

[133]

Debussy: *Pelléas et Mélisande* I. felvonás 1. szín – részlet

Musical score for the first scene of Act I of Debussy's opera *Pelléas et Mélisande*. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is marked 'M.' and includes the lyrics: "du - el... perdu - el! Oh! oh! / lost here!.. am lost here! Oh! Oh!". The piano accompaniment is in 3/4 time and features complex harmonic structures, including chords and triplets. The key signature has two flats. The score is divided into measures 91, 92, and 93. The piano part includes the name 'GOLAUD' and the question "D'où ê - tes vous? / Whence do you come?".

[134]

Schubert: *Gruppe aus dem Tartarus* – rézlet

Gruppe aus dem Tartarus

Friedrich von Schiller

op. 24 Nr. 1
September 1817
D 583

Etwas geschwind

The musical score is divided into several systems. The first system (measures 1-2) shows piano accompaniment in 12/8 time, starting with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. Handwritten annotations include a circled 'C' and a 'T' with a bar line. The second system (measures 3-4) continues the piano accompaniment, with a *ff* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. A handwritten 'D' with a bar line is present. The third system (measures 5-6) features a *cresc.* marking in the right hand and a *ff* dynamic in the left hand. A handwritten 'D' with a bar line is present. The fourth system (measures 7-8) introduces a vocal line with the lyrics: "Horch — wie Mur — meln des em —". The piano accompaniment continues with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The fifth system (measures 9-10) continues the vocal line with the lyrics: "pör — ten Mee — res,". The piano accompaniment features a *ff* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. Handwritten annotations include a circled 'E' with a bar line and a 'T' with a bar line.

11 wie durch hoh - ler Fel - sen Be - cken

13 weint ein Bach,

15 stöhnt dort dum - pfig - tief ein

17 schwe - res, lee - res,

19 qual - er preß - tes

IV# (b b6/alep)

I 6/4

VI 9/4

(I)

[135]

Szkrjabin: op. 57/1. *Vágy (Желание/Désir)*

1. ЖЕЛАНИЕ

Handwritten musical score for the first system of Scriabin's "Desire" (Op. 57 No. 1). The score is in 3/8 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a handwritten annotation "об. VII 3/8 - T 3/8". The second system has handwritten annotations "S D" and "S D T S S". The third system has "D T S D D" and "poco cresc.". The fourth system has "D T D D" and "T 13/17 (7/9#)". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

A 6—8. ütemek funkciójelzései természetesen az „alaptonalitáshoz” képest értendők, itt valójában – a domináns hangnemi szintjén – ugyanazok az akkordok (ezáltal funkcióváltások) hangzanak el, mint az 1—3. ütemben.

[136]

Schönberg: *op. 33b zongoradarab* – két részlet

a)

KLAVIERSTÜCK

op. 33b

Mäßig langsam (♩=64)

1 cantabile 2 3 4

1 p dolce 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

6 alap 7 8 tűs e'-'re

pp molto staccato

2+3+10+11+12 7+8+9+10+11+12 3+4+5+6

9 poco rit.. 10 tűs - poco scherzando alap

1+2+3 1+2+3+4+5+6 dolce 2

b)

drängend

19 20 21

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

alap tűs e'-'re tűs tűs tűs

cresc. f