

BOLESZLAV LEOPOLDOVICS JAVORSZKIJ ÉS MODUS-ELMÉLETE

Két tanulmány.

Fordította: Győrffy István¹

I.

Boleszlav Leopoldovics Javorszkij (1877–1942) – orosz muzsikugondolkodó, tevékeny közéleti szereplő, zene-népszerűsítő, a filozófia és az általános művészettörténet enciklopédikus tudású művelője, újító szellemű pedagógus, zongoraművész. Ukrajnában született, tanulmányait a Kijevi Zenei Középiskolában, majd a Moszkvai Konzervatóriumban végezte – utóbbiban Szergej Tanyejev és Mihail Ippolitov-Ivanov növendékeként. Egész tevékenysége e két városhoz kötődött. Moszkvában a Konzervatórium elvégzését követően egy magán-zeneiskolában, majd a városi filharmónia középiskolájában tanított, emellett munkatársa lett a Moszkvai Egyetem zenei-néprajzi bizottságának. 1906-ban egyik kezdeményezője volt a Moszkvai Népi Egyetemen Társaságán belül működő Népi Konzervatórium megalapításának – ebben 1916-ig oktatott zeneelméleti tárgyakat, zongorát, vezette az intézmény kórusát. 1907-1911 között a Nagy Színház egyik jó nevű énekesnőjével közösen szervezte a „zenei kiállítások” sorozatát, mely a hazai és külföldi fiatal zeneszerzők termését népszerűsítette. Ezzel párhuzamosan rendszeresen szerepelt hangverseny-körutakon zongoristaként.

1916–1921 között a Kijevi Konzervatóriumban zongora és zeneszerzés főtantárgyat oktatott, emellett dolgozott a város Zenei-drámai főiskoláján is. 1917-től a Kijevi Népi Konzervatórium igazgatójaként is működött. 1921-ben Anatolij Lunacsarszkij kulturális népbiztos hívására visszatért Moszkvába. Itt magas kormányzati tisztségeket töltött be: a szakképzés országos irányításán belül a zenei terület felelős vezetője és az Állami Tudományos Tanács tagja lett. Tevékeny szerepet vállalt a zeneoktatás megreformálásában. Tanított a kezdeményezésére megszervezett Első Moszkvai Állami Zenei Technikumban. Mindemellett folytatta az intenzív tudományos tevékenységet, ebben az időben

¹ Győrffy István, a Pécsi Művészeti Gimnázium, Szakgimnázium és Technikum nyugalmazott – ma óraadó – zeneszerzés- és zeneelmélet-tanára.

láttak napvilágot saját, önálló zeneelméleti írásai. Ugyanakkor igen jelentős számú munkája publikálatlan maradt. A Moszkvai M. I. Glinka Zenei Múzeum archívumában elhelyezett Javorszkij-letét anyaga mintegy másfélezer tételt számlál. Magyarázza e tényt, hogy Javorszkij nem tartozott a művei publikációjáról gondoskodó kabinet-tudósok fajtájához. Tanítványa, Viktor Cukkerman tanúságtétele szerint inkább afféle próféta és prédikátor volt.

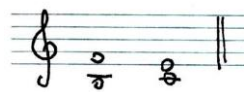
Tudományos, tanári és zongoraművészi tevékenysége mellett zeneszerzéssel is foglalkozott. Művei között találunk zenekari és zongoraműveket, dalokat, népdal-földolgozásokat. Egy operáját 1930-ban a Moszkvai Nagy Színház mutatta be.

Szervezett nagyszabású, több évre kiterjedő szeminárium-sorozatokat is. A két legfontosabb közülük Bach műveivel, ill. a zenei előadó-művészet történetével foglalkozott. Bach művészetének kutatását egész pályafutása során folytatta. A Bach-művek sokéves tanulmányozása alapján alkotta meg etikai-filozófiai koncepcióját, melynek lényegét egyik méltatója, Roman Bercsenko így fogalmazta meg: „A Wohltemperiertes Klavier darabjaiban, akár csak az Invenciókban és Szimfóniákban Bach a Szentírás alakjainak és eseményeinek zenei-etikai értelmezését jeleníti meg.”

Javorszkij tevékenységének nagyságrendjét érzékelteti az a tény is, hogy modus-elmélete, melyben a zenének a beszéd sajátos formájaként való fölfogásából kiindulva új módon értelmezte mind a régebbi, mind a vele kortárs zenekultúra alapjait, a Szovjetunióban egy ideig állami támogatásban részesült. A szakoktatás országos vezető szerve erről az elméletről 1930-ban összszövetségi konferenciát rendezett Lunacsarszkij elnökletével. Ezt az elméletet azonban, amit Lunacsarszkij „a zenekultúra területén belüli kiemelkedő vívmánynak” nevezett, korántsem mindeni fogadta el.

Javorszkij *Modus-ritmus elmélet* néven ismertté vált rendszere a tritónuszból és annak ellenirányú, nagy tercre (ill. kifelé kis szextre) való oldásából indult ki. Ezt, mint egy labilis mozzanatnak egy stabilra való oldását, az emberi beszéd alap-intonációjával azonosította. Ezt az oldás-igényt a gravitáció és az egyensúly érzékelésével is kapcsolatba hozta, azon az alapon, hogy a halló- és egyensúly-érzékelő ideg, ill. a Corti-féle csiga és a félkörös ívjáratokból álló egyensúlyszerv a belső fülben egymás közvetlen közelében helyezkedik el. A *modus-ritmus* elnevezés onnan származhat, hogy Javorszkij – a zenei anyagot szerinte általánosan meghatározó – modusait két lehetséges „szisztéma” szabályszerűen,

tehát egyfajta ritmust képezve ismétlődő kombinációiként szerkesztette meg. E két lehetséges „szisztéma”:



egyelemű – tritónusz és oldása, nagy tercre érkezik;



kételemű – két, egymástól félhangnyira álló egyelemű szisztéma összekapcsolása, kis tercre érkezik.

Ezen a gondolon, melyről Javorszkij már 1906. 04. 17.-én kelt levelében beszámol mesterének, Tanyejevnek, egy 18 modusból álló rendszer alapszik. Ezek legtöbbjének (a két, a rendszerből némileg amúgy is „kilógó” „váltakozó központút” leszámítva) van egyszeres és kétszeres változata – utóbbiakban a modust képző 2, vagy 3 „szisztéma” az alap-fekvéshez képest még egyszer, attól tritónusz távolságban is szerepel. A modulusokat nem egyenrangú hangok képezik (a kétszeres modulusok, alárendelt hangjaikkal együtt mind a 12 hangot érintik), Javorszkij az alábbi kottapéldában üres kottafejekkel jelölt, ill. a sorok végén látható támasz-hangokkal számol:

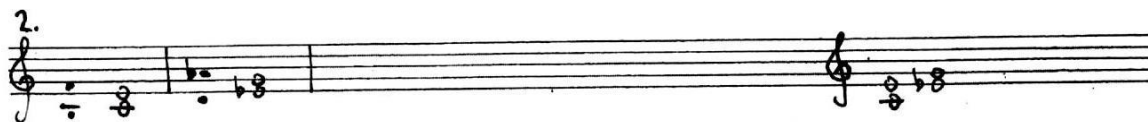
Bővített modus (egyszeres alakban csak ez az egy tölt ki teljes oktávot)



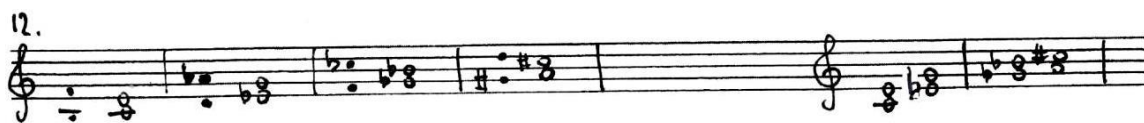
Kétszeres bővített modus



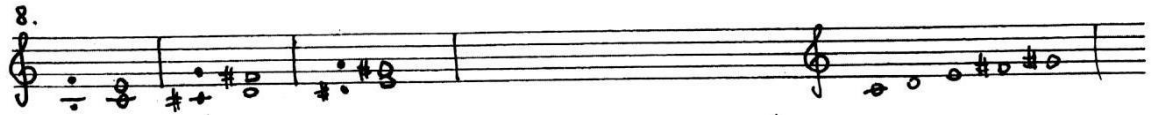
Lánc-modus



Kétszeres lánc-modus



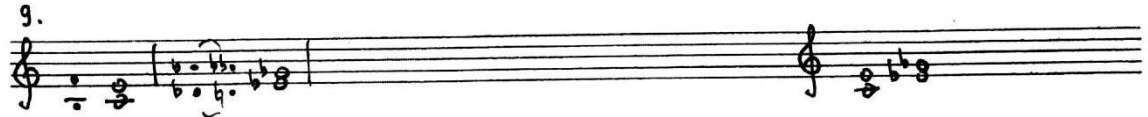
X-lánc-modus



Kétszeres X-lánc-modus



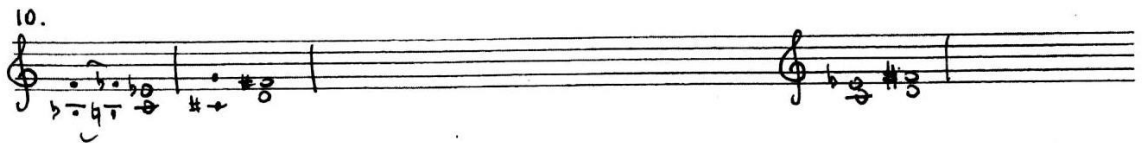
Y-lánc-modus



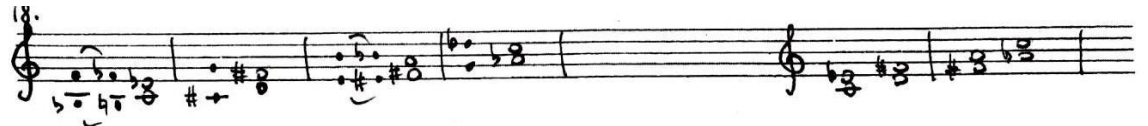
Kétszeres Y-lánc-modus



Z-lánc-modus



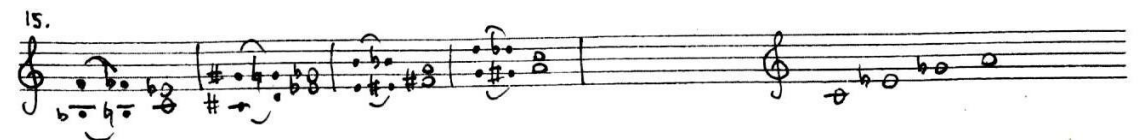
Kétszeres Z-lánc-modus



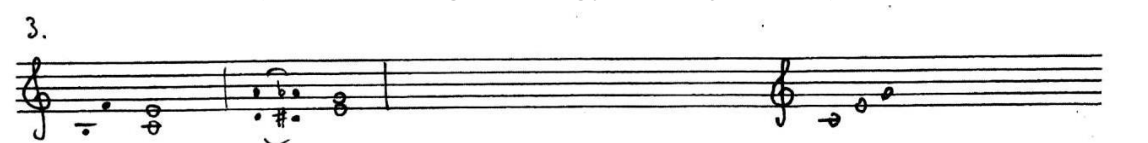
Szűkített modus



Kétszeres szűkített modus



Dúr modus (a mellékhangokkal együtt „teljes dúr”)



Handwritten musical notation on five staves showing pitch contours with fingerings. The staves are labeled: 1. Javorszkij 12. támaszhangok, 2. Messiaen 2., 3. Javorszkij 13., 18. támaszhangok, 4. Messiaen 4., 5. Messiaen 7. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the notes.

[C É Fisz B/(Aisz) közös támasz-hangzat (bővített terckvart)]

Ez a rendszer számos közös vonást mutat Lendvai Ernő tengelyrendszerével:

- Az oktávon belüli szimmetrikus osztás, szoros kapcsolat a distanciális képződményekkel;
- Az enharmonikus különbségek nivellálódása, a hangközöknek a bennük foglalt félhangok számával való mérése;
- A tritónusz-távolság, mint azonos funkció (a kétszeres modulusokban);
- Disszonáns komplexum tonikai szerepbe való kerülésének lehetősége;
- A diatónia jelenségeinek (dúr, moll) erőltetett, nem életszerű magyarázata.

E felsorolt vonások közül az utolsó több mindenkinek szúrt szemet, mint ahányan a többi jelentőségét méltányolni tudták. Pedig Javorszkij helyes fölismerései szinte készen kínáltak magyarázatot a kor orosz zenéjének számos újszerű jelenségére (Rimszkij-Korszakov kései művei, Szkrjabin 50-es-60-as opuszai).

A „modus-ritmus elmélet” azonban nem az egyetlen oka volt annak, hogy Javorszkij az 1920-as évek végére szembekerült számos kollégájával, a művészeti terület csinovnyikjainak pedig egyenesen üldözöttjévé vált. Nagy része volt ebben Javorszkij független világnézeti álláspontjának. Bercsenko szavai szerint: „nem utolsó szerepet játszott ebben, hogy Javorszkij nem volt hajlandó elfogadni az akkoriban erőszakolt ideológiai kliséket, a sztálinizmus dicsőítését, erkölcsi alapállását pedig jól mutatta, hogy a hisztérikus vallásüldözés légköre közepette, azzal mit sem törődve kutatta Bach műveinek hitbeli tartalmakkal összefüggő jelképrendszerét.”

Tegyük hozzá ehhez azt a jellemzést, melyet Cukkerman adott Javorszkijról. Ez elsősorban a tevékenysége helyességéről való szilárd meggyőződését emeli ki: „Javorszkij ahhoz az embertípushoz tartozott, amely a középkorban, az inkvizíció korszakában inkább a máglyára lépést választotta, mintsem, hogy föladja meggyőződését.” Ezért nem véletlen, hogy a népbiztosi posztjáról már leváltott, de még nem egészen kegyvesztett Lunacsarszkij támogatása ellenére, otthagya az általa alapított Zenei Technikumot, kilépett az Állami Művészettudományi Akadémia tagjai sorából. Két éven át nem volt állandó állása. Majd, kilenc év kiadói szerkesztőmunka után, halála előtt négy esztendővel, barátai közbenjárására meghívták tanítani a Moszkvai Konzervatóriumba.

A hivatalos üldöztetés következményeképpen kollégáival lényegében megszakadtak a kapcsolatok. Kutatásainak helyességében azonban ekkor is biztos volt. Mikor Cukkerman egyszer megkérdezte tőle, hogy „miért zárkózik el a teoretikus zenetudomány más irányzataitól”, ő XIV. Lajos stílusában válaszolt: „Te butuska, a teoretikus zenetudomány – én vagyok!”. (Hozzáteszem, hogy ez a mondat akár Lendvai Ernő ajkát is elhagyhatta volna...)

Miközben Javorszkij „modus-ritmus” elmélete időről időre tudományos vizsgálat tárgya lett, az intonációról szóló, egész elméletét összecementáló tanítása az árnyékban maradt, elkerülte a szakma figyelmét. Ezért e tanítás lényegének rekonstruálása a mai kutatók feladata. A zenetudományban az intonáció-tan nem Javorszkij, hanem Borisz Aszafjev nevével kapcsolódik össze. Ugyanakkor Aszafjev, saját bevallása szerint is Javorszkij eszméinek hatása alatt állt. Valóban, ha azoknak a leveleknek alapján ítélünk, melyeket Aszafjev 1915-ben, megismerkedésük idején írt Javorszkijnak, az a benyomásunk alakul ki, hogy Aszafjev az ő tanítványának érezte magát: „Magamtól sosem lettem volna képes eljutni számos, itt okvetlenül tárgyalandó téma fölvetéséig.” Javorszkij érdeme az intonációnak, mint a zene legkisebb alkotórészének fölfedezése. Javorszkij alapvető elméleti munkája – *A zenei beszéd fölépítése* – 1908-ban látott napvilágot, az intonációval kapcsolatos kutatásainak – a kézirat-archívumban föllelhető – dokumentumai 1911-1913-as, 1924-es, 1931-es keltezésűek, míg Aszafjev 1949-ben állt elő saját intonáció-elméletével. Hozzá kell tennünk, hogy Aszafjev a sztálini korszak hivatalosan legelismertebb zenetudósa, a Szovjet Tudományos Akadémia egyetlen muzsikusz tagja lett – éles kontrasztként a perifériára szorított, a szakmából lényegében száműzött Javorszkijjal.

Javorszkij említett, 1906-ban kelt levelében, amelyben a beszéd-gesztusokon alapuló intonáció-elmélet kezdeményei mellett már csaknem hiánytalanul sorakoznak a „modus-ritmus” elmélet jellemző képletei, szerepel az egészhangú skála, a Messiaen 3. modusával egybeeső 1:1:2-es „bővített modus”, és ennek hiányos alakjaként, „magyar skála” néven a két-bőszekundos fríg – kalindra – is. „Másodlagos hangsorként” pedig felsorolja egyebek közt az 1:3-as distanciamodell két változatát és a „kínai skálának” nevezett pentatóniát.

1906-ban Aszafjev még konzervatóriumi diák. Messiaen, egy részben hasonló modus-elmélet megalkotója, két esztendő múlva fog – megszületni...

A Javorszkijt kezdetben bíráló, majd hívévé vált Ioszif Rizskin joggal jegyzi meg, hogy e rendszer központja nem egy akkord, hanem egy hangköz, mely „a labilitás hordozójaként” irányítja a modusok és a harmóniak képződését. A tritónuszban Rizskin megfigyelése szerint az európai hangrendszer két legjellegzetesebb hangja, a domináns vezetőhangja és a szubdomináns funkciós főhang, kapcsolódik össze. Ahhoz, hogy fölmérhessük, mire is tapintott itt rá Rizskin, át kell tekintenünk az európai zenetörténetet a tritónusz szerepének szempontjából.

A hétfokú diatonikus hangkészleten alapuló zenekultúrákban a tritónusz mindig problematikus hangköznek, a rendszeren belüli konfliktus-forrásnak (*Diabolus in musica*) számított. Azok a hangrendszerek, melyek – legalábbis Eurázsia északi felében – a diatónia előzményének tekinthetők (a pentatónia, a Guido-féle, 2+2+1+2+2 szerkezetű hexachord) nem is tartalmaztak tritónuszt. A legrégebbi olyan egyszólamú dallam-réteg (és a hozzá tartozó elméleti rendszer), amiről bőséges és megbízható forrásaink vannak – a gregorián – igyekezett következetesen kerülni a tritónuszt, mellőzni az azt előtérben helyező fordulatokat. Az ennek alapján sarjadó többszólamúság kezdeti időszakában (párhuzamos orgánium) pedig épp e hangköz kiküszöbölésének szándékából következett a hétfokúság bővülése, vagyis egy zárt rendszer megbontása: az *é* fölött a *h*, az *f* alatt viszont a *b* a tiszta kvint! (Ennek nyomait örzi az ABC-s hangnevek ma is használt, ránézésre nem egészen következetesnek látszó rendszere.) Az európai többszólamúság első fejlett formái (az 1300-as években) nem idegenkedtek a szekund-kvart súrlódásoktól, miközben a tritónusz-együtthangzást kerülték. A következő évszázadtól kezdve meghonosodó újabb típusú többszólamúság, amelyben akkordok közti vonzás-rendszerről még nem (vagy alig) beszélhetünk, hármashangzat-alapú hangzásideálról azonban már igen, szűkre szabott teret biztosított a tritónusz használatának: egy-egy súlytalan helyre eső átmenőhangon kívül gyakorlatilag csak a párhuzamos sextakkord-

menetekben fordulhatott elő, a k3+N6 szerkezetű hangzatokban. A reneszánsz ellenpont szerkesztési szabályai is jelentős részben a tritónusz kerülését célozzák – mind a dallammenetekben, mind az együtthangzásban. A XVI. század végétől egyre színesedő harmóniavilág különböző diszsonáns késleltető hangzatainak egyikeként aztán elterjedt a $\sqrt[7]{\frac{65}{34}}$ képlet – immár a terc- és szeptimhang közti tritónusz **ellenirányú** továbbvezetésével. Ebből, és a szintén 1600 körül fölbukkanó, átmenőhangként kezelt szeptimből (V^{87}) önállósult egy közel évszázadnyi folyamat során a közvetlenül tonikára oldódó V^7 , immár a tercoszlop „legitim” továbbépítéseként, egyben az alakuló funkciós dúr és moll legjellegzetesebb kadenciális képletének tagjaként. Bach magyar kiadású négyszólamú korálgyűjteményének 388 darabja közül pl. 348 végződik autentikus kadenciával – ebből az utolsó előtti, domináns hangzat 271 esetben (közel 78%) négyeshangzat-alakot ölt, mielőtt a végső tonikára lépne.

Hamarosan, még az 1600-as évek utolsó negyedében csatlakozott hozzá még két tritónuszt tartalmazó négyeshangzat – a szűk+k7 (Ti^7 , szubmoll, félszűk) és a csupa k3-ból álló szűkített szeptimakkord. Mindhárom nevezett akkord (moll szerinti plagális zárlat esetén a Ti^7 is) lehetővé tette azt, hogy **diszsonancia (sőt, tritónusz) kerülhessen közvetlenül a záró tonika elé**. Ez a korábbi gyakorlathoz képest egy újabb határ-átlépés. De ugyanezt mondhatjuk el a szűkített szeptimakkord természetében benne rejlő enharmonikus átértelmezhetőségről is. Az e jelenségen alapuló enharmonikus modulációkkal immár ki lehetett lépni abból a hangnemkörből, amely egy-egy művön belül az alaptonalitástól legfeljebb ± 1 előjegyzéssel eltérő hangnemekre korlátozódott. E lehetőséggel alkalmanként már Bach és kortársai is éltek, C. Ph. E. Bach kései billentyűs muzsikájától kezdve aztán már mindennapossá vált a ± 1 -es körön túlra terjeszkedő hangnemi terv. Hamarosan az V^7 vezető- és szeptimhangja közti tritónusz enharmonikus átértelmezése, ebből következően a k7-bőb enharmónia is a nagy hordtávolságú moduláció lehetséges módjait gyarapította – ez az egy ízben már Vivaldinál előforduló (*Gloria*, 2. rész, 60-69. ü.) eljárás a klasszikus stílusban a zenei nyelv bevett elemének mondható.

Ezzel párhuzamosan a mind telítettebb hangzás igénye már a XVII-XVIII. század fordulójának mestereit a zárlati V^7 -eken túlmenően is egyre több négyeshangzat használatára serkentette. Rameau egyik elméleti munkájában egyenesen azt szorgalmazta, hogy a tonika kivételével lehetőleg minden akkordnak diszsonanciát kell magába foglalnia. Bachnál és kortársainál a hangzáskép elég jelentős részét szeptimakkordok teszik ki – ezen belül, ha nem is azonos számban, de elég rendszeresen hallhatjuk mind a hétféle dúrban és

mollban lehetséges négyeshangzat-alakot. A bécsi klasszikus szerzők aztán úgy növelik még tovább a hangzásoképen belül a négyeshangzatok arányát, hogy ezt a hétféle alakot igyekezzenek háromféltre redukálni – történetesen **a három, tritónuszt tartalmazó alakra**. Ezek: a D+k7 (domináns⁷), a sz+k7 (Tí⁷, szubmoll, félszűk) és a szűk+sz7 (szűkített⁷). A különböző fokok diatonikusan más jellegű négyeshangzatait többnyire e három típus valamelyikének megfelelő alakúra alterálják (miközben pl. D+N7, vagy m+k7 alakú alterált akkordot csak a legritkább esetben alkalmaznak). Ha pedig a disszonáns hangzatok készletét további önálló akkordokkal kívánják bővíteni, azt kétféle módon teszik:

– Bevonnak a négyeshangzatok körébe olyan alakokat, amelyekben az egyik terc szűkített. Erre „papíron” kilenc lehetőség kínálkozik, ám ezek közül a hangzat-készletet valójában csak két új, semmi mással nem enharmonikus akkord gyarapítja: a (már Bachnál előforduló) bővített⁴ ³ és a B+k7 (a klasszikus stílusban elsősorban $I_{3\#}^6 \rightarrow IV_{\flat}$, később Chopin jellegzetes $V_{5\#}^7$ akkordja).

– A tercoszlopot továbbépítve, meghonosítanak háromféle ötöshangzat-alakot: domináns⁷+k9, domináns⁷+N9, B+N7+N9 (a klasszikus stílusban elsősorban $IV_{5\#}^9$, vagy ugyanez mollban VI. fokon).

Mind az öt említett hangzat tartalmaz tritónuszt, a bővített⁴ ³ és a domináns⁷+k9 kettőt is!

A disszonáns hangzat-készlet gyarapításának lehetőségei ezzel még mindig nem merültek ki. Már a klasszikus stílusban bizonyos önállóságra tesz szert néhány, a terc-építkezésbe nem illeszkedő késleltető hangzat. Ezek között akadnak diatonikusak is. Ilyen pl. az olykor már Mozartnál is föloldatlanul maradó dúrbeli $II_{\flat}^{7(3)}$, amely közvetlenül V⁷-re lép tovább, vagy a hol VI-ra, hol I⁶-re folytatódó I⁹⁽⁸⁾, sőt később a Chopinnél gyakori $V_{6(s)}^7$ is. Azok a repedések azonban, melyek e hangzások elterjedése következtében támadnak a tercelvű hangzatépítkezés „falán”, jelentőségüket tekintve eltörpülnek egy másik, a teljes diatonikus rendszer erjedését immár visszavonhatatlanul fölgyorsító fejlemény mellett. A szűkített szeptimakkordot körülvevő késleltetésekről van szó.

A szűkített szeptimakkord, a maga két tritónuszával, többértelmű, enharmonikusan irizáló hangközeivel eleve idegen test a diatóniában. A köréje kiépülő késleltetések egy része pedig olyan képződményeket hív életre, melyek egybecsengenek a diatóniából ismerős Tí⁷, vagy domináns⁷ akkordokkal, ám teljesen más vonzás-rendszerbe kapcsolódnak, így oldódásuk nem is hasonlít az önmagában vett hangzás alapján várhatóhoz:

\dot{a} : VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$
 \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow
 ál-Ti 7 Ti 7 ál-Ti 7 ál-Ti 7 ál-Ti 7 ál-Ti 7 Ti 7

\dot{a} : VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$
 \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow
 ál-dom 7 dom 7 ál-dom 7 ál-dom 7

Az ál-Ti 7 és a bővített szextes enharmónia adja Wagnernél a nevezetes *Trisztán*-akkord lényegét is. Az opera bevezetését indító képlet teljesen azonosan hangzik az I. felvonás 1. képében hallható, enharmonikusan „kifordított” alakkal (2/2, Schnell után 16-22. ü., a megfelelő magasságba transzponálva):

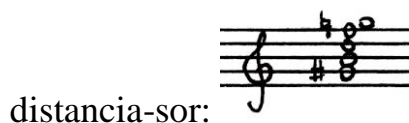
\dot{a} : II $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ V $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$
 \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow
 ál-Ti 7 dom 7 Ti 7 ál-

dom 7 (bó 6)

A szűkített szeptimakkord egy további késleltetése aztán még távolabbra vezet a diatónia világától. Az eredmény nem hasonlít egyetlen korábban ismert akkordra sem:

\dot{a} : VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ VII $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$
 \uparrow \uparrow \uparrow
 V $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$ $^{\#}$

Elsősorban az itt bemutatott képletek és az őket rendre körülölvő, a diatonikus megközelítés igényével immár megfoghatatlan hangzás-mezők válnak az olyan jelenségek melegágyává, mint az alfa-harmóniák és az 1:2-es



distancia-sor:



És ennek a mindent magába szívó enharmonikus ingoványnak a mélyén születik meg a tonalitásnak az a sajátos, kései állapota, amit ezideig Lendvai Ernő tengelyrendszere ír le a legpontosabban. Ebben a késő-tonális világban a hangközök szintjén úgy szólván állandó bizonytalanságban lehetünk affelől, hogy az enharmonikusan egybecsengő alakok közül épp melyiket halljuk, ill. hogy ez egy enharmonikus moduláció kellős közepén egyáltalán megállapítható-e? Az olyan párok, mint a N2 és sz3, a bő2 és k3, a N3 és sz4, a b5 és k6, a N6 és sz7, a N7 és sz8, a b8 és k9, melyekbe a klasszikus harmóniavilágban legtöbbször homlokegyenest ellentétes zenei hatást keltő hangközök tartoznak, immár az enharmonikus kiegyenlítődés küszöbére jutnak el (ha ugyan át is nem lépik e küszöböt). A teoretikusnak itt gyakorlatilag nem marad más választása, mint, hogy a hangközöket karakter-semleges számokkal, a bennük található félhang-távolságok pusztá mennyisége alapján jelölje. Ebben a harmóniai „súlytalanság állapotában” végül egyetlen megingathatatlan, stabil pont marad: épp a bizonytalanság korábbi „hírhedt” hordozója, a hat félhangnyi **tritónusz**. Hiszen ez az egyetlen olyan hangköz, melynek nincs sem gyökeresen más értelmű, kis, nagy, vagy tiszta hangközként kifejezhető enharmonikus párja, sem más méretű kiegészítő hangköze ($6+6=12$). Ezért tud a tonalitás kései stádiumában a hangrendszer újraszerveződésének, az újfajta hangsoroknak-modusoknak és a hangnemek közti megváltozott kapcsolatrendszernek (kvintkör, polaritás, k3-viszonyok) központi elemévé válni. Erre tapint rá Rizskin megjegyzése.

Rizskin voltaképpen megfigyelése, mely szerint a tritónusz a két nem tonikai, vagyis labilis funkció legjellegzetesebb hangjait – a szubdomináns főhangot és a domináns vezetőhangját – egyesíti, kiemelve azokat az általános hangkészletből, talán elfogadható. Hiszen a vezetőhang a klasszikus stílus után a dominánsnak hovatovább már fontosabb attribútuma, mint az eredeti funkciós főhang. A jelenség szempontjából azonban ez csupán mellékvágány, mivel a

tritónusz már a XVII. század vége óta a domináns funkción **belül** is meggyökeresedett, a szubdomináns főhang viszont önmagában nem hordoz a vezetőhangéval összemérhető feszültséget. Annál jelentősebb viszont a tritónusz, mint **hangköz** konstruktív szerepére vonatkozó megállapítása – az a meglátása, hogy az eredetileg labilitást gerjesztő, azért fő felelősséget viselő elem a hangrendszer fejlődésének egy bizonyos, az addigi keretek összeomlását megelőző stádiumában az egyetlen szilárd pont szerepében találja magát. Ahogy az Írásban is olvashatjuk: **A kő, melyet az építők megvetettek** – legalábbis egy időre – **szegletkővé vált.**

Ide kapcsolódik az a tétel, melyet Zoja Gljagyeskina idéz Javorszkij egyik 1920 körüli, ám csak jó 70 év múlva publikált írásából. Eszerint a „modus-ritmus” törvényei értelmében csak kétféle hangközt lehet megkülönböztetni: labilisat (ez a tritónusz) és semlegeset (ez az összes többi). A hangközök mérete csak a bennük foglalt félhangok száma szerint határozható meg.

Ebből válik igazán világossá, miért kell Javorszkij elméleti rendszerét, akár csak a vele oly közeli rokon Lendvai-féle tengelyrendszert egy behatárolt korszakhoz – a kései romantikához és a XX. század első felének késő-tonális irányzataihoz – kötnünk. Érvényességének ugyanis feltétele, hogy a hangrendszer a tizenkétfokúvá való nivellálódásnak legalább is a határára érjen. Amíg ugyanis a harmóniavilágot döntően a hét fok diatonikus akkordjai, a dallamokat pedig a diatonikus hangközlépések, fordulatok uralják, addig egy sz4 hatását tekintve sokkal közelebb fog állni a méretben tőle eltérő tritónuszhoz, mint a vele enharmonikus N3-hez. Ld. pl. Bach WTK I. cisz moll fúga 1. témája, Mozart *Varázsfuvola*, Nr. 3 (*Kép-ária*). Ez fog vonatkozni a hasonló enharmonikus párokra is. A tritónusz-viszony pedig rokonság helyett a legélesebb szembeállításnak fog bizonyulni (nápolyi↔V, váltódomináns↔mollbeli VI stb.).

Javorszkijnak a szovjet kultúrpolitika által hosszú időn át ignorált elméleti hagyatékáról Moszkvában évtizedekig leginkább hallomásból, „városi legendaként” lehetett értesülni, külföldön pedig még úgy sem. Lendvai Ernő egészen biztosan nem ismerte. A 2001-es kiadású Grove-lexikon *Yavorsky* címszava (27. kötet, 647-648. o.) megemlíti, hogy Messiaen tanulmányozta Javorszkij bizonyos írásait és azok hatottak rá. Az értesülés közelebbi forrását nem jelöli meg. Arról nincs adat, hogy Javorszkij írásai közül bármit is publikáltak volna francia fordításban. Messiaent talán a számos, annak idején Párizsba emigrált orosz muzsikussal valamelyike informálhatta.

Egykori moszkvai professzorom, Jurij Nyikolajevics Holopov egy újabb írásában így értékelte Javorszkij elméleti munkásságát:

„Javorszkij koncepciója egyetemes igényű. Gondolatai – ha ezt így nem is fogalmazza meg – a zenei műfajok és a teljes zenei gondolkodás morfológiája körül összpontosulnak. Míg Tanyejev szemében a zenemű a szerzői alapgondolat kibomlásának szerves eredménye, Javorszkij tovább megy: szerinte a teljes zenetörténet egyetlen gigászi organizmus – ennek törvényszerűségeit igyekezett elméletileg tudatosítani. Ezért nem csoda, hogy érdeklődése egyaránt kiterjed a zenetörténetre, azt ezt hangzó formában életre keltő előadóművészetre és a mindezt tudatosító elméletre. Javorszkij vitathatatlan érdeme az a masszív intuíció, mely az elméleti problémák valóságos „vulkánjához” vezette (ennek „lávája” aztán munkáiban végig fortyogó állapotban maradt). Érvényes ez e problémák egyik gócpontjára, a modus kérdésére is.

Javorszkij teóriájának tudományos értéke elsősorban abban áll, hogy meg tudta ragadni a XX. századi zene legfőbb törvényszerűségeit. Mi több, ezekre naprakészen, jelentkezésük pillanatában tapintott rá. Ehhez képest másodlagos, hogy tételei, módszerei megannyiszor vitathatóak, korántsem kifogástalanok. Mi sem egyszerűbb annál, hogy fölmutassuk a modus-ritmus elméletének hibáit, hiányosságait. Előremutató fölismeréseit is gyakran fogalmazhatjuk meg célszerűbb terminológiával. És ha feladatunk itt nem Javorszkij előremutató meglátásainak méltatása, hanem koncepciójának átfogó elemzése, pozitív és negatív oldalainak megítélése lenne, az összkép bizony erősen különbözne a Javorszki-hívek által remélttől.

Egy elmélet értékét azonban nem hibái, árnyoldalai, inkább a tudomány kincsestárát gyarapító új fölismerései alapján ítélnéljük meg. Javorszkij újításai jelentős mértékben hatottak az egész orosz zenetudományos gondolkodásra. A modus-ritmus elmélet termékenyen hatott egy sor muzsikusra, olyanokra is, akik nem tartoztak Javorszkij tanítványai, ill. hívei közé. Ezzéinek értékét bizonyítja, hogy azok évtizedek múlva több nyugati teoretikusnál is visszaköszönnék: Olivier Messiaen *Zenei nyelvem technikája* c. könyvében, majd Lendvai Ernő Bartók-elemzéseiben (1955-től kezdve).”

* * *

A Javorszkijről írottak forrásai (fordításomban rendelkezésre állnak):
 Gljagyeskina Z. I. *Ladi Javorszkovo i ih projavlenyie v muzikalnoj praktyike*.
<http://yuri317.narod.ru/lad/javorsky/lady.htm>

Konszon G. R. *Boleszlav Leopoldovics Javorszkij. Tvorceszkije portreti ucsonih*, 2012, 1, 165-170. <https://www.musicscholar.ru>article>download>

Holopov J, Kirillina L., Kjuregjan T., Lizsov G., Poszpelova R., Cenova V. *Muzikalyno-tyeoretyicseszkije szisztyemi*. Izdatyelyszkij Dom, 2002, 375-394.
Cukkerman V. *Ob ucenyii Javorszkovo*. Muzikalynaja Akagyemija, 1994, Nr. 1.
<https://mus.academy/articles/ob-uchenii-yavorskogo>

B. Javorszkij. *Sztatyji, Voszpominanyija, perepishka*. Szovetszkij Kompozitor, 1972, 255-261.

Lunacsarszkij A. V. *A zene világában*. Gondolat, 1975, 280-302. o. (jelenleg ez az egyetlen magyar nyelven publikált forrás, mely Javorszkij elméletével foglalkozik).

* * *

Néhány példa az alfa-akkord felé mutató jelenségek előzményeire Mozartnál

g moll vonásos k. 516 1.4 (193-204 ü)

d moll fantasia k. 397
29-33u.

a: 1
 $V_3^{c\#}$
 $VII_7^\#$
 x

a: 1114# = d.VII $_3^{c\#}$
 $VII_2^{c\#}$
 $VII_3^{c\#}$
 xx

g moll sinfonie k. 550 1. t

x
 ↑ altit
 $VII_7^{c\#}$ (ε)

xx *Varisefuvel*
Pamina erija

g. moll zompromittet 1. t. Coda
unis. VII 7 6# unis.

c-moll scotch k. 457 1. t. 123-126. u.

Den: V⁷ C: VI^{7b} I⁶ II^{4b} V⁷ (enh.) #IV^{6 5} V^{3#}



Ld. még:

Beethoven. Esz-dúr szonáta Op.7 1.t.79.ü., é-moll szonáta Op. 90 1.t. 84-100. ü.,
Esz-dúr Bagatell Op. 126 Nr. 3, 36-40. ü.

* * *

II.

PENTATÓNIA ÉS ALFA-AKKORD BARTÓK BÉLÁNÁL – AZ ELLENMÉREG ÉS BEOLTÁSA

A Lendvai Ernő tengelyrendszere és a klasszikus tonalitás viszonyát tárgyaló, 2020 végén írott tanulmányomhoz, annak befejezésekképpen ezt a gondolatot fűztem: „Lendvai Ernő helyesen mutat rá az alfa-akkordok és a pentatónia – két mégoly ellentétesnek tűnő jelenség – összefüggésére. Az összefüggés oka viszont szerintem épp fordított. Lendvai az alfa-akkordokat a *mi szó lá dó* sejt aranymetszés-szerinti továbbépítéséből származtatja. Míg szerintem Bartóknál épp az hozhatta meg az áttörést, hogy a későromantikus hangzásvilág öt fiatal korában körülvevő »szükszeptim-melléki« hangzat-ingoványában meg tudta ragadni azt a pontot (ez az »alfa-nyolcas« közepe), ahol az általa újonnan fölfedezett népi pentatóniát, ezt az »ellenmérget« belé lehetett oltani!” Ezt szeretném most, előadásom második részében részletesebben kifejteni.

Lendvai Ernő Bartók hangzásvilágának alaptípusaiként egy pentaton-kromatikus és egy diatonikus-akusztikus rendszert nevez meg (Lendvai 1975, 82-170., Lendvai 1994, 24-45.). Itt már az elnevezések is jelentős ellentmondásokat sejtetnek. Hiszen a pentatónia a kromatikától a lehető legtávolabb álló, egyenesen **proto-diatonikusnak** mondható hangrendszer: a hétfokú diatónia – legalábbis Eurázsia északi felében – bizonyosan a pentatónia kiegészülése (vagy, ha úgy tetszik, a pentatónia zárt kvintláncának folytatása) útján jött létre. Nem sokkal találóbb egyébként a másik rendszer elnevezése sem. Hiszen az akusztikus hangsor **nem diatonikus**, a heptatonía secunda egyik modusa. Hét hangja közül öt (1., 2., 3., 4., 7.) egybeváág az egészhangú skálával,

hat (1., 3., 4., 5., 6., 7.) az 1:2-es distancia-sorral. Lendvai itt annyival mégis közelebb jár az igazsághoz, hogy Bartóknál a dúr hármás jelenléte, valamint a líd és mixolíd modus irányában föllépő áthallások ezt a rendszert, legalábbis az érzetek szintjén tényleg a diatóniához közelítik – szemben az akusztikus sor Szkrjabinnál gyakori változatával, mely a 4. és 5. hang (akusztikus undecima, ill. leszállított kvint) enharmonikus összecsúsása következtében igen távol áll a letisztult-pasztorális jellegtől, sőt vérbelien későromantikus, egzaltáltan ágáló hangzásoknak válik táptalajává.

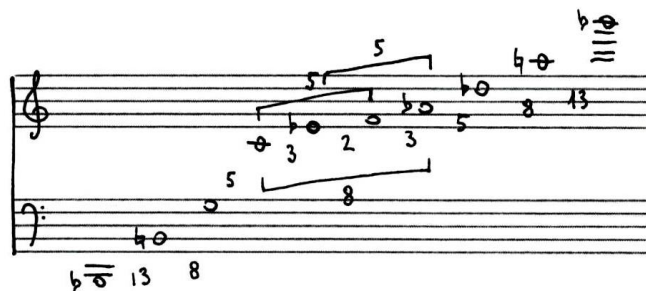
Az első rendszert tárgyalva Lendvai hangsúlyozott alaptételnek tekinti a pentatónia és az alfa-akkordok szoros összefüggését, ráadásul az aranymetszés-arányok jegyében.

Mindenekelőtt le kell választanunk e problémáról az **aranymetszés** kérdését.

Az aranymetszésnek megfelelő formai arányokat Lendvai Ernő teljesen helyes módon mutatja ki számos Bartók-mű formai fölépítésében (Lendvai 1975, 61-75.). Hozzátehetjük, hogy ezek az arányok több-kevesebb pontossággal megjelennek igen sok olyan zeneműben, ahol a szerző a konfliktusokat egy zárt rendszeren belül megoldó, kifelé egyensúlyt mutató dramaturgiára törekszik. Számos példát sorolhatnánk erre akár Mozart kompozícióiból. Ez minden bizonnyal arra vezethető vissza, hogy a zene időbeli művészet, a zenemű formája egy időbeli történetet szervez meg. Márpedig a mozgásban, ill. növekedésben (az is egyfajta mozgás) levő jelenségeknél a szimmetria alaptípusa, úgy látszik nem a tükör-szerű felezés (1:1), hanem az aranymetszés-szerű arány. A zenében ez már csak azért is kézenfekvő, mert az előadó, akár csak a hallgató, másképp érzékeli az idő múlását a folyamat közben és annak végén, visszamenőlegesen. Sőt az utóbbi szituáción belül is más benyomás marad a befejezéshez közeli, ill. a régebben elhangzott események idő-arányairól. Ezek a különböző, egyszerre ható idő-érzékelések (ezért lényeges, hogy egy zenemű elemzője ne csak az eléje „kiterített” kottakép látványával, hanem a valós idő-élménnyel is számoljon!) valóban egy aranymetszés-szerű eredőben összegeződnek. Tapasztalataim szerint itt percepció-pszichológiai törvényszerűségről van szó.

Helytelennek tartom ezzel szemben az aranymetszés-arányok feltételezését **az együtthangzásokon belül**. Lendvai Ernő helyesen veszi észre, hogy az alfa-nyolcasnak a pentatónia négy hangjával egybeeső közepében a félhang-távolságok alapján kimutatható egy 2:3:5:8 arányokkal leírható sejt. Ha azonban megpróbáljuk e sejtet a Fibonacci-sor szerint továbbépíteni (márpedig a

Fibonacci-sorban előre haladva épp a szomszédos számok közti arány fogyatkozó különbsége visz egyre közelebb az aranymetszés-értékhez), igen hamar látnunk kell, hogy ezen az úton sem a pentatóniához, sem az alfa-harmóniákhoz, sem bármilyen zenei szempontból értelmes struktúrához nem jutunk el:



Főntebb már láttuk, hogy az alfa-harmóniák előzményeit a szűkített szeptimakkord késleltetett alakjai körül ismerhetjük föl, vagyis törőlmetszetten **kromatikus** alakzatokról van szó, amelyek a pentatóniából semmiképpen nem vezethetők le, attól **genetikailag a lehető legtávolabb állnak**. Hogy ezt Lendvai Ernő is jól tudta, az kiderül alábbi mondatából: „A barokk zene legfeszültebb akkordja a szűkített négyes volt; az alfahangzatokban ez a feszültség megkettőződik azáltal, hogy két szűkített négyes torlódik egymásra.” (Lendvai 1975, 93, jegyzet). Hat oldallal később mégis azt írja, hogy „Az alfa-típust maga Bartók is a pentatóniából származtatja”. Ezt a *Senkim a világon* c. kórusműből vett kottapéldával támasztja alá. (Lendvai 1975, 99). Itt csak a kisebbik baj, hogy Lendvai egy végletesen szikár faktúrájú **kétszólamú** kórusműből idéz, amelynek édeskevés köze van az alfa-harmóniákat ténylegesen létrehozó túltelített kromatikus harmóniavilághoz. Itt egy nagy felületen szétterített tercrokon modulációt hallunk két, a lassú tempó és a távolság miatt egymással kevésbé összeolvadó pentaton rendszer között (igaz, a szűkített oktáv valamennyire azért így is fölsejlik).

Mindennek ellenére – ahogy főntebb már utaltam rá – **Lendvai mégis egy valós összefüggésnek jutott a nyomára**. A továbbiakban próbáljuk kideríteni ennek tényleges gyökerzetét. [Hogy a zseniális megérzésekre és a merőben történetetlen megközelítésre egyaránt hajlamos Lendvai milyen kevésbé számolt a jelenség tényleges előzményeivel, azt jól mutatja, hogy könyve (1975) 89. oldalán az alfa-harmóniákat bemutató kottapélda utolsó akkordját – az epsilon-alakot – ritkának nevezi. Holott épp ez az egyetlen ilyen hangzat, mellyel nem csak a klasszikus stílusban, de már Bachnál is számtalan esetben találkozunk valós együtthangzasként, tonikai orgonapont és VII szűk szeptim,

vagy domináns orgonapont és IV szűk szeptim összegeződéseképpen létrejövő bifunkcionális harmóniaként.]

A probléma kulcsához két írás segít közel férkőzni. Az egyik Bartók Bélának 1943-ban a Harvard-egyetemen tartott II. előadása (Tallián, 1989, I.,167-170.). A másik Tallián Tibornak Bartók Wagner zenéjéhez való viszonyát tárgyaló tanulmánya (Tallián, 2014, 23-31.). [Ez utóbbira Iskolám korábbi, fizika-kémia szakos igazgatónöje, Fükéné Walter Mária hívta föl a figyelmemet.]

Bartók Béla előadásában pontosan ecseteli a magyar alkotóművészek színéjének törekvéseit a XX. század első évtizedében. Ennek lényege: sajátos nemzeti arculat kialakítása, szabadulás a németes provincializmus köréből. A zene területén ehhez az ekkoriban intenzívebbé vált, alkalmas technikai segédeszközzel (fonográf) is megtámasztott néprajzi gyűjtőmunka során felszínre hozott, addig ismeretlen parasztzenei ősréteg kínálkozott ígéretes alapanyagoknak. Ezen a jelentős részben pentaton-modális dallamvilágon azonban az alapvetően német romantikus iskolán felnőtt korabeli muzsikuskok számára nem volt egyszerű „fogást találni”. Egész természete makacsul ellenkezett mind a dúr-moll funkciós zene domináns vonzáson alapuló harmóniai gondolkodásmódjával, mind az ezzel együtt járó formaképző eljárásokkal. Zenei köztudatunkban egyáltalán nem alaptalanul él az a vélemény, hogy a megoldáshoz nagyban hozzájárult az akkori új francia zene megismerése: Debussy, ha egészen más úton is – orosz, részben távol-keleti hatások nyomán – egy hasonlóan modális szellemű, a dúr-moll gondolkodást, a domináns vonzás „diktatúráját” radikálisan föllazító zenei nyelvhez jutott el. Nem szokott azonban szóba kerülni, hogy vezetett út a megoldás felé a német romantika „sűrűje”, Wagner muzsikája felől is.

Tallián Tibor említett írása (Tallián 2014, 24., 29-30.) többszörösen kitér arra, hogy Bartókot diákéveiben mennyire lenyűgözték Wagner művei, köztük a *Trisztán és Izolda* (az 1907-08-as években, egy viszonzatlan szerelem kapcsán a *Trisztán*-hatásnak egy újabb hullámáról is ír). Maga Bartók később szinte mindig fenntartásokkal, elhatárolódó gesztusok kíséretében nyilatkozott Wagnerről. Ám e megnyilatkozásokból rendre kiérezhetjük, hogy a téma nem közömbös számára. Az említett Harvard-előadásban nem nehéz ráakadnunk a kulcs-mondatra: „... a pentaton hangsor (...) szöges ellentéte a kromatizált hétfokú hangsornak, amit például Wagner zenéje használ. Ezért öntudatlanul mi is **Wagner és követői hiper-kromatikájának legalkalmasabb ellenmérgeként**

használtuk.” (Kiemelés tőlem. GY. I.) Ellenméregre először is annak van szüksége, akinek szervezetét méreg járta át. Másodszor: kell lenni egy olyan pontnak, ahol ez az ellenméreg hatásosan bejuttatható.

Hozzá kell tennünk, hogy Bartóknál a pentatónia és a modalitás fölhasználása, azzal együtt, hogy hangzásvilágát döntően befolyásolta, nem jelentett tabula rasát, nem járt a kései romantikából – nem kis részben épp Wagnertől – örökölt zenei eszközök félrehajtásával. Ez utóbbiak közé olyan, Lendvai által a figyelem középpontjába helyezett jelenségek tartoznak, mint az alfa-harmóniák, a distancia-sorok, sőt maga az egész tengelyrendszer is! [A *Zene húros, ütőhangszerekre és cselesztára* I. tétele pl. ugyanarra az Á – Esz polarításra épül, mint a *Trisztán-Előjáték*, csak Wagner dramaturgiája itt nem arany metszés-szerű, hanem végcsattanóra kiélezett.] Nem lényegtelen, hogy a tengelyrendszert alighanem mindenki közül a legkövetkezetesebben alkalmazó Alekszandr Szkrjabin is a *Trisztán*-élmény bűvöletén át jutott el sajátos zenei nyelvének megteremtéséhez.

Mi köze van tehát az alfa-harmóniáknak a pentatóniához? Ezt egy gyermekkori emlékemmel tudnám megvilágítani.

A budai várnegyed a II. világháborúban iszonyú károk érték. Az 1960-as évek elején (ekkoriban gyakran fordultam meg ott, mert édesapám az Országos Levéltárban dolgozott) majd a fele még romokban állt. Előttem van az az épület, mely a Mátyás-templom északi szomszédja (azóta restaurálták, a Hilton szálló kapott helyet benne). Falai, ha megviselt állapotban is, teljes magasságban álltak, ám a földemkből semmi sem maradt. Ha beléptünk, látni lehetett, hogy belül, nem csak a földből, de a falakon, a kövek-téglák közti kötőanyagba gyökerezve is, közel két évtized alatt tekintélyes méretű fák nőttek. Nos, ahogy ezek a fák belegyökereztek a falakat összetartó malterba, pontosan úgy találta meg Bartók (alighanem, ahogy írja, valóban „öntudatlanul”) azt a hézagot a későromantikus harmóniavilág „falán” – az „alfa-nyolcas” közepét – ahol az ehhez képest teljesen rendszeridegen jövevényt, a pentatóniát „be lehetett oltani”.

Nemrég, a *Trisztán és Izolda* újbóli átolvasása során rátaláltam arra a részletre, amely Bartókot elvezethette a probléma megoldásához. Az I. felvonás 5. jelenetéről van szó, elsősorban a 137-141. ütemekről:

135

I. will ich des Ei - - des wal - ten. Tristan.

T. *Wieder mäßiger.* Trp. *marcato* Was schwurt ihr,

Hob. Kl. Fag. *più p* *pp* Kl. u. Hörn. *pp* Pos. Pk. Vell. Fag.

139 *B. Mit heftigem Schritt näher zu Tristan.* (lebhafter)

I. Ra - che für Mo-roid! (mäßig)

T. Frau? [76] Müht euch

Hob. Kl. *accelerando* *riten.* Hr. Fag. *cresc.* Str. *p*

143

I. V

T. die? Lebhafter

Hob. Kl. Hr. Fa. *cresc.* Str.

Az alfa-akkord klasszikus előképe, a szűkített oktávós késleltetés nem terjed ki a pentatóniába illő sejt egészére, ahhoz a fölfelé következő kis terece is szükség van. Itt a Fisz-dúr hármashangzat fölött *é-fisz-á-g*-ként induló motívum, kis tercenként emelkedő szekvenciát alkotva valósággal keresztülgázol a h-moll hangnembe illő hangzásokon. Így nem csak tengely-szekvenciát képez, de eközben a teljes alfa-nyolcast is kirajzolja:

A pentatóniába illő sejt tehát ezúttal már létrejön. A szóban forgó négyhangú motívum (a lovagi kötelességtudás vezérmotívuma) pedig rendszeresen fölhangzik a jelenet egész első részében (a 166. ütemig). Már a legelején, a két címszereplő első találkozásakor ennek kis terc távolságban (tehát itt is tengelyszekvenciaként) ismétlődő alakjait halljuk – ezek még unisonoban hangzanak föl, de a tetőponti hangnak a közvetlen előzménnyel való (alfa-harmóniára utaló) szűkített oktáv-viszonya mindháromszor jól érzékelhető. A harmadik alak tetőpontjánál (a 15. ütem é hangja) pedig az unisono dallammozgás megfordul és, Wagnernél (különösen e műben) merőben szokatlan **pentaton** menettel (é-d-h-g-é-d, sőt ezzel részben átfedésben á-g-é-d-c) ereszkedik alá!

Hogy ez a pentaton motívum sem volt Wagner részéről csupán véletlenszerű, futó ötlet, bizonyítja annak újbóli, ugyancsak unisono megjelenése a 38-40. és a 87. ütemben. És még ez sem minden – a 119-132. ütemek vonós kísérelő-faktúrájában hét alkalommal is fölhangzó, környezetéhez képest szintén tünetően diatonikus alakzat megegyezik az alfa-nyolcas középső, a pentatóniába illő négyhangú sejtjével... Ha pedig visszagondolunk arra, miként sejlenek föl az alfa-harmónia körvonalai egy legkevésbé sem kromatikus motívum kis terccel való transzpozíciója által (Lendvai 1975, 99.), ugyanitt még

ennek előképére is ráismerhetünk. A művet töviről-hegyire ismerő Bartók tehát több mindenre is fölfigyelhetett e részletben, ami ösztönösen vezethette rá a föntebb vázolt alapprobléma – a pentaton-modális zenei anyag és a posztwagneri harmóniavilág közti összeférhetetlenség – megoldására. Akkor is, ha mindennek a pontos elméleti háttérét éppúgy nem ismerhette, mint, mondjuk, Bach az általa lépten-nyomon alkalmazott akkord-fordítások Rameau alkotta teóriáját, vagy, ahogy pl. Semmelweis Ignác sem volt tisztában a klórmeszes kézmosás hatásosságának tényleges okával.

Tallián Tibornak – jóllehet, írása egészében kiemelkedően gondolatébresztő és hézagpótló – szerintem nincs tehát igaza, mikor ezt állítja: „Wagner azonban nem technikát, hanem érzelmeket és lelkeséget jelentett-közvetített.” (Tallián 2014, 30.) Bizony közvetített számos, a technika körébe tartozó mozzanatot, ahogy föntebb utaltam rá, magát a tengely-elvet is. Az már Bartók egyéni bravúrja, hogy a kisterc- és tritónusz-kapcsolatok átfogó szerkesztési elvként való alkalmazását (amit Lendvai nála olyan szépen kimutat) képes volt összekapcsolni a harmóniavilágra fojtogatóan rátelepedő szűkített szeptimhangzás detronizálásával – ez első pillantásra fából vaskarikának tűnik, mégis sikerült neki, hála épp az „ellenméreg” jótékony hatásának.

Wagner, ahogy a technika, úgy az érzelmek és lelkeség tekintetében is példátlanul sokrétű jelenség. Ha lehántunk róla bizonyos, a felszint tolakodóan uraló rétegeket – a harmóniai gondolkodásban a domináns vonzás állandó, egzaltált túlfokozását, a lelkeség terén egyfajta fellengzős „nagygermán svádát” és pózolás hajlamot (utóbbi, kinél kisebb, kinél nagyobb mértékben csaknem a teljes romantikus zeneművészet tehertétele), – mind technikai, mind érzelmi-lelki szempontból rendkívüli gazdagság tárul elénk. A technika terén pl. kiemelhetjük a klasszikusoktól örökölt formaszervező eljárások deklamációvezérelte föllazítását éppúgy, mint számos, az impresszionizmusig előremutató harmóniai és hangszerelési elgondolást.

Terjedelmi korlátok miatt nem térhetünk ki itt a Liszt és Wagner zenéje közti viszonyra – arra, hogy mennyiben építette be Wagner zenei nyelvébe a Liszttől és – bizonyára az ő zongorajátéka közvetítésével – Chopintól merített ötleteket. [Most érzük be annyival, hogy a *Trisztánból* föntebb idézett „lovagi” motívum háttereként nehéz nem gondolni Liszt Esz-dúr zongoraversenyének egyik (ráadásul egy hang híján pentaton) témájára – két különböző karakterű változatát ld. a H-dúr *L'istesso tempo* és az Esz-dúr *Allegro marziale animato* részletben.] Ahogy arra sem, mennyiben volt Debussy hatása „ellenméreg” és mennyiben

maga is a Wagner művészetéből merített, sajátos „színszűrőn” átbocsátott tanulságok közvetítője. Egy utolsó kérdést azonban még feltétlenül érintenünk kell.

Bartók 1906 végén, Kodály Zoltánnal közösen közreadott 20 zongorakísérettel ellátott magyar népdalt – a füzet első fele az ő munkája. Ekkor még előtte állt mind Debussy műveinek megismerése, mind az a keserves szerelmi csalódás, melyhez Tallián Tibor a Trisztán iránti vonzódás második, 1907-08-as hullámát köti (Tallián, 2014, 29-30.). Ha megnézzük, hogyan látott neki – életében alighanem először – ilyen dallamok harmonizálásához (a dallamok egy kivételével modálisak, ha tisztán pentaton nincs is köztük, többkevesebb pentaton fordulattal mindben találkozunk), néhány érdekes következtetést vonhatunk le.

Ezek a nem doktrinér purizmussal, de tartózkodó szerénységgel komponált dalkíséretetek kevésbé távolodnak el a klasszikus harmóniavilág egyszerű, megszokott alapkészletétől. Ahol Bartók mégis eltér ettől, azt két irányban teszi. Vagy a dallamok modális karakteréhez illeszkedő, azt finoman kiemelő megoldásokhoz folyamodik – gondolok elsősorban a plagális és természetes moll kadenciákra (a végső kadenciák közül hat plagális, egy természetes moll, a közbülsők közt hat, ill. három ilyen találunk); vagy ettől függetlenül, harmóniai színfoltként alkalmaz hangulatfestő akkordokat. Utóbbiak – egyetlen kivétellel (halványan alfa-harmóniára is utaló moll $\overset{3}{V}_{3^*}^{87}$ az 1. dal 7. ütemében a *könny* szónál) mind Ti^7 hangzásúak: diatonikus és alterált Ti^7 -alakok, ezekkel enharmonikusan egybeeső hangzatok, késleltető képződmények. A tízből nyolc dalban fordul elő ilyen hangzat, összesen 13 esetben. A legjellegzetesebbek:

Visszanéztem felutambul a har-madik uccában, Piros róza...

A kertmegi kertalatt sétál-tam, Egy szép bema piros lányt talál-tam;

mégis de so...kat szenvedek, Száraz ájtól messze virit a rózsá;

„A Trisztán-akkord, mint fájdalom-jelkép megragadóan személyes interpretációjával Bartók egyik levele arra is magyarázatot ad, miért nem tudta 6-7 évvel korábban, gyerekerőként Wagner (és Liszt) útmutatása nyomán megtalálni az áhított új zeneszerzői utat. »Hogy érezheti át egy gyermek ezt a megrendítő, világraszóló fájdalmat, amit éppen ez az egy akkord kifejez?« – kérdezte 1907 július 27-én Stefitől.” (Tallián, 2014, 30.). Ezek a dalkíséreték megmutatják, hogy Bartók, ha nem is 18-20 éves „gyerekerőként”, de alig pár évre rá, 1906-ban, nagy magánéleti megrázkódtatása előtt már teljesen tisztában volt ennek az akkordnak a fájdalomjelkép hatásával. Az itt látható részletek hat T_1^7 -e közül az első és a két utolsó nyilvánvalóan fájdalom-jelkép. De, ha jobban belemélyedünk, ilyen a második is. Aligha belemagyarázás azt állítanunk, hogy Bartók, miközben jóleső érzéssel gondol a szövegben lefestett idillre, jól tudja: a „piros rózsá, kék nefelejcs, ibolya” **nem neki nyílik**, ő itt csak külső szemlélő, kívülálló idegen maradhat. Ez lehet a titka az egyszerre simulékonyan elegáns és torokszorítóan keserű *tá-ra-fá-szó* hatásának. A kvintoszlopon mérhető -9 kvintnyi zuhanást (lényegében A -dúr \rightarrow esz -moll, ill. Mi -dúr \rightarrow $tá$ -moll) nem enyhíti a tengelyrendszer enharmonikus kiegyenlítődést kínáló hatása, az a T_1^7 -mé színezéstől függetlenül is drasztikusan sötét effektust hoz létre.

Figyelemreméltó, hogy a dalok 13 T_1^7 hangzata mellett mindössze 3 szűkített szeptimakkordot találunk (ezek is mindig egy T_1^7 szomszédságában, azzal mintegy közös foltot képezve fordulnak elő). Bartók láthatóan szándékosan kerüli ezt a teljes romantikus zenei nyelvben, a korabeli népies magyar mődalokban pedig különösen gyakori, közhellyé vált hangzatot.

E dalok tehát egyszerre árulkodnak arról, hogy mennyire érintette meg Bartókot az első, korai *Trisztán*-élmény, és hogy milyen mértéktartással, az egyéniségétől, törekvéseitől idegen elemektől elhatárolódva építette be – már e ciklus hangsúlyozottan egyszerű zenei anyagába is – az ebből az élményből származó impulzusokat.

Végül a Tí⁷-mel függ össze még egy nyom is, melyen talán érdemes elindulni a Wagner és Bartók harmóniavilága közti összefüggés további vizsgálatában. A *Trisztán* jellegzetes VI Tí⁷-re (mollban *fi-lá-dó-mi*, dúrban *lá-dó-má-szó*) kicsengő álzárlatai (az első közülük rögtön az 1. jelenet hosszú domináns orgonapontja után érkezik, mintegy „betaszítva” a hallgatót a mű konfliktusába) gyanúsán bartóki asszociációkat keltenek. Ennek egy kiterjedt elemzőmunka keretében lenne érdemes utána járni.

A II. rész forrásai:

Bartók Béla írásai I. Közreadó Tallián Tibor. Zeneműkiadó, 1989.
 Lendvai Ernő. *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Zeneműkiadó, 1975.
 Lendvai Ernő. *Szimmetria a zenében*. Kodály Intézet, Kecskemét, 1994.
 Tallián Tibor. *Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók*.
 In: Magyar Tudomány. 2014/1, 16-31. o.

Az írás az MMA-MMKI szervezésében 2025. szeptember 26-án tartott előadás szerkesztett, kiegészített szövege.

Befejezve Bonyhádön, 2025. november 16-án