

Vieno akordo klausimu: iki ir postvagneriška Tristano akordo interpretacija ir adaptacija

Rima Povilionienė,

Karolina Šaltmirytė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas: rima.povilioniene@gmail.com; karolinasaltmiryte@gmail.com

Iki šių dienų eksploatuojamu keturgarsiu išliekanti Tristano akordu vadinama garsų struktūra ypatingą reikšmę įgavo Richardo Wagnerio kūryboje, kai leitmotyvo pavidalu ji buvo individualizuota ir personifikuota operos „Tristanas ir Izolda“ (1859) preliudo antrame takte. Drauge akordo sandara ir autentiškumas sukėlė įvairias diskusijas. Tačiau Tristano akordą atitinkanti struktūra gali būti įžvelgiama muzikos kūriniuose dar iki vagnerišku laikotarpiu, vėliau šio akordo įtaką patyrė ir šiuolaikiniai lietuvių kūrėjai (pavyzdžiui, Onutė Narbutaitė, Mindaugas Urbaitis, Ričardas Kabelis, Artūras Bumšteinas). Šiame straipsnyje pateikiamos įvairių laikotarpių muzikos partitūrų analizės, kontekstualiai komentuojama akordo sandaros interpretacijų gausa.

RAKTAŽODŽIAI: Richard Wagner, Tristano akordas, iki vagneriška raiška, postvagneriška įtaka, lietuvių šiuolaikinė muzika

Įvadas

Muzikos istorijoje gausu pavyzdžių, kai konkreti muzikos kalbos priemonė tampa itin žinomu individualizuotu elementu, kuris funkcionuoja ir gali būti nagrinėjamas atsietas nuo muzikos kūrinio. Tokiu savarankišku dariniu galima įvardyti L. van Beethoveno Penktosios simfonijos pirmųjų 4-ių garsų motyvą, kurio itin artima ritminė parafrazė skamba G. Verdi operos „Likimo galia“ uvertiūroje, ar ritminę M. Ravelio „Bolero“ figūrą. Čia minėtini ir harmoninės vertikalės atvejai, moderniosios harmonijos ženklais tapę personifikuoti akordai – tai E-dur ir Cis-dur sintezę įkūnijantis „Elektros“ akordas ir jį palydintis melodinis motyvas, R. Strausso to paties pavadinimo operoje atstovaujantis pagrindinei herojei (dar skambantis C. Debussy, F. Schrekerio, A. Skriabino kūryboje); A. Skriabino „Prometėjaus“ (arba „Ugnies poema“, 1910) partitūroje skambantis kvartinis „Prometėjaus“ šešiagarsis, kurį pats kompozitorius pavadino „dieviškosios pilnatvės akordu“ (*аккорд плеромы*); ar Petruškos ir „Psalmių“ akordai I. Stravinskio muzikoje.

Čia minėtinas ir Richardo Wagnerio 1859 m. sukurtos operos „Tristanas ir Izolda“ preliudo antrame takte įsitvirtinęs Tristano akordas, kuris, galima sakyti, iki šių dienų yra itin gausiai eksploatuojamas keturgarsis, aptinkamas ir baroko, klasicizmo, romantizmo kūriniuose. Tačiau 1859-aisiais R. Wagnerio operoje įgijusi leitmotyvo funkciją, individualizuota ir personifikuota kaip garsinis pagrindinio herojaus portretas iki tol niekuo neišsiskyrusi disonuojanti garsų vertikale dėl savo sandaros ir autentiškumo sukėlė daugybę klausimų. Postvagnerišku laikotarpiu šios sandaros akordą imta identifikuoti ir interpretuoti būtent per operos ir apskritai – R. Wagnerio kūrybos prizmę.

Tristano akordo sandaros daugialypumas yra sulaukęs įvairių tyrėjų dėmesio, kurių pastebėjimus susistemino, pavyzdžiui, Nathanas Martinas, komentuodamas Tristano akordo analizę įvairiais aspektais; Matthew Heistermanas ir Johnas Weinstockas pateikė preliudo 1–3 t. atkarpos išaiškinimo leitmotyvo principu atvejus¹. Minėtinos Williama Rothsteino, Martino Vogelio, Ludgerio Hofmanno-Englo ir kt. įžvalgos komentuojant Tristano akordą atitinkančios struktūros apraiškas skirtingų epochų muzikos kūriniuose ir atkreipiant dėmesį į šio sąskambio ar harmoninio lauko funkcionavimą dar iki akordo įsitvirtinimo R. Wagnerio kūryboje². Šiame straipsnyje siekiama pirmą kartą lietuvių muzikologinėje publicistikoje pateikti susistemintą Tristano akordo kaip harmoninio darinio interpretacijų sąvadą bei šio sąskambio atitikmenų muzikoje iki vagnerišku laikotarpiu atvejus, kurių kontekste aptariamos lietuvių šiuolaikinių kompozitorių kūrybinės realizacijos, inkorporuojančios Tristano akordo sąskambį originaliose XX a. pab. – XXI a. pr. muzikos kompozicijose – tai Mindaugo Urbaičio „Der Fall Wagner“ (1999), Artūro Bumšteino „What Happened Between Tristan and Isolde“ (2001), Ričardo Kabelio „Tan-Tris-Tan-Tris/Tris-Tan-Tris-Tan“ (2009), Onutės Narbutaitės „Kornetas“ (2012).

1. Tristano akordo sandaros aspektai

1.1. Akordo pavidalai ir prasmės R. Wagnerio operoje

Siekiant išanalizuoti Tristano akordo ir / ar jį atitinkančios struktūros raiškos tiek iki, tiek postvagneriškoje muzikoje atvejus (t. y. atsižvelgiant į šio akordo nuoseklų / tikslų ir laisvą / netikslų pasireiškimą), svarbu įvardyti skiriamuosius Tristano akordo ir su juo susijusio harmoninio bei semantinio lauko požymius. Atskaitos tašku laikytina keturių garsų kombinacija, išdėstyta R. Wagnerio operos „Tristanas ir Izolda“ įžanginio preliudo 2-ame takte, – *f–b–dis¹–gis¹*. Ilgainiui pavadinimas „Tristano akordas“ pradėtas naudoti keturių garsų akordui, kurio vertikaleje nuo žemiausio garso susiformuoja intervalų grandinė: tritonis (p^4/s^5) + du tonai (d3) + du su puse tono (g^4), pavyzdžiui, $p^4 + d^3 + g^4$.

1 Martin 2008; Heisterman & Weinstock 2007.

2 Rothstein 1995; Vogel 1962; Hofmann-Engl 2008.

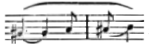
Įvertinant skirtingus akordo pavidalus, figūruojančius ir pačioje R. Wagnerio operoje, akivaizdu, kad akordo sandaros daugiaprasmiškumą lemia būtent harmoninis kontekstas. Vien operos preliudo pradžioje (1–12 t.) Tristano akordas nuskamba keturis kartus pasitelkiant tikslias ir netikslias transpozicijas, dėl kurių susidaro du akordo pavidalai:

1. 2-ame ir 6-ame taktuose panaudotas tipinio pavidalo akordas su tritonu apačioje: pirmąkart nuo garso *f* (*f–b–dis–gis*) ir siejamas su tonacija a-moll, antrąkart transponuojamas mažąja tercija aukšty, nuo garso *a* (*as–d–fis–b*), ir orientuojamas į C-dur. Abiem atvejais tai yra alteruotas VII₂;

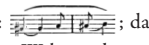
2. Trečią ir ketvirtą kartus 10-ame ir 12-ame taktuose akordo išdėstymas pakinta – tritonis atsiduria vertikalės viršuje, akordo viduryje skamba mažosios tercijos intervalas: akordas sudaromas nuo garso *c* (*c–f–gis–d*), kurio garsą *gis* enharmoniškai pakeitę į *as*, gautume Es-dur VII₂ (ne alteruotą!), tačiau čia pat šis akordas pereina į e-moll D₇.

Įdomus ir kompozicinis posūkis, t. y. kur R. Wagneris nuveda šį disonuojantį akordą. Kompozitorius renkasi ne paprasčiausią būdą – akordas 3-iaame takte išsprendžiamas į mažiau disonuojantį, tačiau įtampos nepanaikinantį D₇ tonacijoje a-moll (*e–gis–d–b*). Kaip pažymi įvairūs tyrėjai, iš tiesų Tristano akordas nėra visiškai išsprendžiamas iki pat operos pabaigos, Izoldos mirties scenos 3-io veiksmo pabaigoje (*Liebes-Tod*): Izoldai ištarus paskutiniuosius žodžius, ji miršta ir pasigirsta Tristano akordas *f–b–dis–gis* (su stiprioje takto dalyje bosc papildomai skambančiu *b*), kuris plagalinės kadencijos būdu per H-dur S₆₄ (*b–e–gis*) išsprendžiamas į H-dur tonikos trigarsį. Čia reikėtų paminėti, kad bosc nuolatos eksponuojamas garsas *b* leidžia tiesiogiai susieti Tristano akordą su būsima tonacija H-dur.

Daugialypės disonuojančio akordo sandaros ypatumai yra neatsiejami ir nuo semantinio šio akordo įprasminimo. Pats kompozitorius apie akordą svarstė kaip apie konkretaus personažo, jo emocijų įprasminimo įrankį, šį sąskambį palydinčią chromatinę slinkti aukšty lygino su nirvana. Tai liudija kompozitoriaus laiškas Mathildai Wesendonck 1860 m. kovo 3 d.:

„Nežinau tokios šalies nei miesto, nei kaimo, kurį galėčiau pavadinti savu. Viskas yra svetima, ir aš žvalgausi aplink, ieškodamas Nirvanos žemės. Tačiau Nirvana „persikūnija“ į Tristaną. Jūs juk žinote budistinę pasaulio sukūrimo teoriją: skaidrų dangų sudrumsčia dvelksmas , debesys banguoja ir tvenkiasi, ir galiausiai visas pasaulis iškyla priešais mane savo neįveikiama tvirtybe.“³

Leitmotyvų sistemos pagrindu dalis tyrėjų operos preliudo pradžios melodinį fragmentą aiškina kaip vieną motyvą; kitų teigimu, tai yra samplaika dviejų melodinių motyvų, kurie įvardijami kaip „ilgesys / troškimas“ (*longing; a–f¹–e¹–dis¹*) ir

3 Fragmento originalas vokiečių k.: „Da weiss ich wieder kein Land, keine Stadt, kein Dorf zu nennen. Alles ist mir fremd, und sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan; Sie kennen die Buddhistische Weltentstehungstheorie. Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit: ; das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich die ganze Welt wieder vor mir“ (*Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*. Berlin, 1906: 217).

„troškimas / geismas / aistra“ (*desire; gis^l-a^l-ais^l-b^l*). Pastaroji chromatinė keturių garsų slinktis aukštytyn tapatinama su Izoldos personažu. Tristano akordas tampa motyvus jungiančiu, centriniu, elementu. 1-oje lentelėje pateikiama 1–3 taktuose nuskambančio muzikinio fragmento semantinė interpretacija remiantis M. Heistermano, J. Weinstocko ir R. Scrutono pastebėjimais⁴.

1.2. Akordo sandaros interpretacijų aspektai

Bene pirma išsamia operos „Tristanas ir Izolda“ įžangoje skambančio fragmento analize laikoma Ernsto Kurtho 1920 m. studija, nagrinėjusi romantinės harmonijos „križės“ užuomazgas R. Wagnerio muzikoje. Čia Tristano akordo susidarymas grindžiamas dominantinės kadencijos (vok. *dominante Kadenz*) numanomoje tonacijoje a-moll principu: nuo mažorinio septakordo (nuo garso *b*) apvertimo einama link mažorinio septakordo (nuo garso *e*)⁵. Savo požiūriui pagrįsti E. Kurthas pasitelkia stipriose takto dalyse atsirandančius neakordinius garsus. Tačiau tai – tik viena iš versijų, kuriomis siūloma akordo sandarą aiškinti nuo keturgarsio septakordo iki nefunkcinės harmonijos sąskambio.

N. Martinas straipsnyje „Tristano akordo sprendimas“⁶ susistemino tokių autorių kaip Jeanas-Jacques’as Nattiezas, Arnoldas Schoenbergas, Richardas Bassas, Robertas Bailey, Ernstas Kurthas, Alfredas Lorenzas ir kt. pastebėjimus, kuriuos sujungė į penkias grupes. Tačiau įsigilinus į aptariamus akordo variantus, šiame straipsnyje siūloma išskirti keturias grupes. Jose Tristano akordas interpretuojamas nuo paskiro / savarankiško keturių garsų darinio iki glaudžiais funkciniais ryšiais su muzikine medžiaga susaistyto akordo konkrečioje tonacijoje, kaip antai:

- 1) savarankiška garsų konstrukcija nefunkcinės analizės kontekste;
- 2) savarankiškas minorinis trigarsis su seksta bitonalumo kontekste;
- 3) mažas sumažintas septakordas pritaikius enharmoninį garsų keitimą;
- 4) septakordų grandinė atsižvelgiant į neakordinių-akordinių garsų santykius.

1.2.1. Tristano akordas kaip abstraktus garsų konstruktas

Gilindmiesi į Tristano akordo vaidmenį R. Wagnerio muzikoje, tyrėjai pirmiausia ieško argumentų šio sąskambio sąsajai su jį palydinčia muzikine medžiaga pagrįsti (iš ko akordas „išauga“, į ką jis pereina ir pan.). Tačiau šis keturgarsis gali būti analizuojamas ir nefunkcinės harmonijos kontekste, tokiu būdu paaiškinant tik jo paties pavidalą ar galimų junginių su kitais akordais principus. Tam galima pasitelkti *neorymaniškąją teoriją* ir triadų santykių principą, kuriuos iliustruotų Jacko Douthetto tetrachordų / keturgarsių

4 Heisterman & Weinstock 2007; Scruton 2004: 200.

5 Kurth 1920: 44.

6 Martin 2008.

1 lentelė. „Tristano ir Izoldos“ preliudo 1–3 t. semantinė interpretacija

1–3 t. kaip vientisas motyvas	
1) Hans Redlich: „švelnus moters klausimas“, į kurį vėliau bus atsakyta „žvilgsnio“ motyvu (<i>glance</i>) ^I	
2) Lothar Windsperger: „meilės gėrimas“ (<i>Liebestrank, love potion</i>) ^{II}	
3) Gustav Kobbé: „ilgesys“ (<i>yearning</i>) ^{III}	
4) Hans Merian, Ferdinand Pfohl: „ilgesys“ (<i>Sehnsucht, longing</i>) ^{IV}	
1–3 t. kaip dviejų motyvų junginys	
1-as motyvas <i>a-f' -e' -dis/gis</i> ^I	2-as motyvas <i>gis' -a' -ais' -b'</i>
1) Albert Lavignac: „meilės prisipažinimas“ (<i>confession of love</i>) ^V ; „pažadas“ (<i>avowal</i>) ^{VI}	1) Albert Lavignac: „aistros motyvas“ (<i>desire</i>) ^{VII}
2) Gustav Kobbé: „Tristano“ motyvas ^{VIII}	2) Gustav Kobbé: „Izoldos“ motyvas ^{IX}
3) Alice Leighton Cleather: „Tristano sielvartas“ (<i>Tristan's sorrow</i>) ^X	3) Hans Merian, Ferdinand Pfohl: „kerų, magijos motyvas“ (<i>Zaubermotiv, charm motive</i>) ^{XI}
4) Robert Bailey: „sielvarto arba liūdesio motyvas“ (<i>grief or sorrow</i>) ^{XII}	4) George Ainslie Hight: „meilės motyvas“ (<i>love motive</i>) ^{XIII}
5) „ilgesys“ (<i>longing</i>), „ilgesys“ (<i>yearning</i>) ^{XIV}	5) „Izoldos kerai, magija“ (<i>Isolde's magic</i>) ^{XV}
6) „liūdesys“ (<i>sorrow</i>), „skausmas“ (<i>pain</i>), „beviltiškumas“ (<i>hopelessness</i>) ^{XVI}	

I Heisterman & Weinstock 2007. M. Heistermanas ir J. Weinstockas remiasi H. Redlichio studija (Redlich, H. *Tristan und Isolde*. London: Boosey and Hawkes, 1948: 20).

II Heisterman & Weinstock 2007; Windsperger, L. *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagners*. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.: 39.

III Heisterman & Weinstock 2007; Kobbé, G. *Wagner's Music Dramas Analyzed With the Leading Motives*. New York: G. Schirmer, 1923: 110.

IV Heisterman & Weinstock 2007; Merian, H.; Pfohl, F. *Richard Wagner: Musikdramen*. Berlin: Schlefinger'sche Buch und Musikhandlung, 1892/1907: 213.

V Heisterman & Weinstock 2007; Lavignac, A. *The Music Dramas of Richard Wagner and his Festival Theatre in Bayreuth*. New York: AMS Press, 1970: 283.

VI R. Scrutono teigimu, būtent A. Lavignacas šį motyvą pavadino „pažado“ motyvu (Scruton 2004: 200).

VII Tokį motyvo pavadinimą pateikia ir Heisterman & Weinstock 2007, ir Scruton 2004: 200.

VIII Tokį motyvo pavadinimą pateikia ir Heisterman & Weinstock 2007, ir Scruton 2004: 200.

IX Tokį motyvo pavadinimą pateikia ir Heisterman & Weinstock 2007, ir Scruton 2004: 200.

X Scruton 2004: 200; Leighton Cleather, A.; Crump, B. *Tristan and Isolde: An Interpretation Embodying Wagner's Own Explanations*. London, 1905.

XI Heisterman & Weinstock 2007; Merian, H.; Pfohl, F. *Richard Wagner: Musikdramen*. Berlin: Schlefinger'sche Buch und Musikhandlung, 1892/1907: 214.

XII Heisterman & Weinstock 2007. Pateikdami šį motyvo pavadinimą M. Heistermanas ir J. Weinstockas remiasi Roberto Bailey rinktine (Bailey, R. *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. New York: W. W. Norton and Co., 1985: 154).

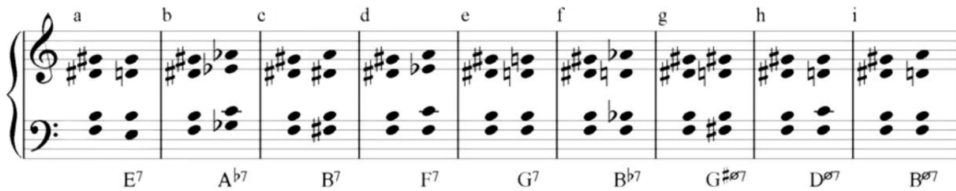
XIII Heisterman & Weinstock 2007; Hight, G. A. *Wagner's Tristan und Isolde*. London: Steven Swift and Co., Ltd., 1912: 277.

XIV Heisterman & Weinstock 2007; Scruton 2004: 200. Prie šių motyvo pavadinimų konkretūs autoriai nėra nurodyti.

XV Scruton 2004: 2000; šaltinyje motyvo pavadinimo autorius nenurodomas.

XVI Heisterman & Weinstock 2007. Šaltinyje šių pavadinimų autoriai nenurodyti.

sistema su Tristano akordo sprendimo variantais, kai sukuriami įvairaus tipo (maži sumažinti, mažoriniai-minoriniai) septakordai. Jos pagrindu N. Martinas, remdamasis J. Douthettu, sudarė devynių akordo sprendimo atvejų schemą, kai du balsai juda pustoniais, o kiti du lieka vietoje (žr. 1 pav.). Neorymaniškoji prieiga iš esmės neigia Tristano akordo sąsają su viena tonacija, jo funkcinis santykius, bet leidžia suprasti, kodėl šis akordas taip įvairiai ir spalvingai figūruoja R. Wagnerio operoje.



1 pav. Neorymaniškoji Tristano akordo sprendimų schema (natų pavyzdys iš: Martin 2008: 15)

Originalų nefunkcinį Tristano akordo aiškinimą pateikia Miltonas Babbittas, Benjaminas Boretzas ir Allenas Forte⁷, atkreipę dėmesį į šio sąskambio sandarai būdingą *veidrodinę inversiją*, palyginti su akordu 3-iame takte. T. y. Tristano akordo, *f-gis-h-dis*, vertikalę sudaro trys tercijos $m3 + m3 + d3$; o po to skambančio D_7 *e-gis-h-d* vertikalę sudaro tercijų „veidrodinė“ grandinė $d3 + m3 + m3$. Todėl Tristano akordas gali būti aiškinamas kaip D_7 veidrodinė inversija.

1.2.2. Tristano akordas kaip minorinis trigarsis su seksta

Anot R. Bailey, pirmasis operos veiksmas pristato „dvigubos tonikos kompleksą“ (angl. *double-tonic complex*), sudarytą iš garsų *c-e-g-a*, o Tristano akordas yra suvokiamas kaip šio komplekso „minorinė versija“⁸. Tokiu atveju Tristano akordo sandara išsiskleidžia kaip minorinis trigarsis *gis-h-dis* su pridėta didžiąja seksta *eis*. Tokį aiškinimą sietume su bitonalumo reiškiniu (dviejų lygiaverčių tonikų sąveika), kurio principai gana nuosekliai reiškėsi jau ankstyvojo romantizmo miniatiūrose⁹. Vis dėlto N. Martinas pažymi, kad trigarsio su seksta interpretacija tėra paties akordo versija, bet nepaaiškina jo ryšių su gretimais akordais pirmuose preliudo taktuose¹⁰.

7 Martin 2008: 15; Babbit, M. Responses: A First Approximation. *Perspectives of New Music*. 1976. No. 14–15: 2–36; Boretz, B. Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout (I). *Perspectives of New Music*. 1972. No. 11: 146–223; Forte, A. New Approaches to the Linear Analysis of Music. *Journal of the American Musicology Society*. 1988. No. 41: 315–348.

8 Martin 2008: 8–10; Bailey, R. An Analytical Study of the Sketches and Drafts. *Wagner: Prelude and Transfiguration from “Tristan und Isolde”*. New York: Norton, 198: 113–146.

9 Kaip charakteringas bitonalumo atvejis nurodoma I. Stravinskio „Šventojo pavasario“ partitūra ar A. Casellos muzika, tačiau dviejų tonikų gretinimo raiška akivaizdi jau, pavyzdžiui, R. Schumanno noveletėse ar F. Chopino Skerco Nr. 2, kuriame gretinamos tonacijos b-moll ir Des-dur.

10 Martin 2008: 9–10.

1.2.3. Tristanas akordas kaip mažo sumažinto septakordo konstrukcija

Vienas dažniausiai eksploatuojamų akordo sandaros aiškinimų siejamas su ke-turgarsio – septakordo – konstrukcija. Anot J. J. Nattiezo¹¹, preliude nuo garso *f* skambančio akordo struktūra, pasitelkus enharmoninius garsų pakeitimus, atitinka ir mažą sumažintą septakordą (pavyzdžiui, *f-as-ces-es*), ir minorinį trigarsį *gis-h-dis* su papildoma didžiąja seksta *eis* bose – enharmoniškai šie akordai vienodi¹². Atlikus enharmoninius garsų keitimus, *mažas sumažintas septakordas* įmanomas net keliose tonacijose:

- 1) II₇ tonacijoje es-moll arba VII₇ tonacijoje Ges-dur (*f-as-ces-es*),
- 2) VII₇ tonacijoje Fis-dur (*eis-gis-h-dis*).

Operos pradžioje Tristanas akordo funkcinė prieskyra nėra aiški, t. y. kodėl 3-iame takte šis akordas išsprendžiamas į mažą mažorinį septakordą D₇ numa-nomoje tonacijoje a-moll. Tačiau aiškinant šio sąskambio panaudojimą tolesnėje preliudo medžiagoje, gali padėti Tristanas akordo kaip es-moll II₇ versija. Tai bene ryškiausiai pasitvirtina 81–84 t.: stipriose 81-o takto dalyje akordas skamba kaip es-moll II₇ (*f-as-ces-es*), kuris 84-ame takte išsprendžiamas į tą patį a-moll D₇ (*e-gis-d-ais→h*). N. Martinas pažymi, kad šį sąskambį kaip II₇ interpretavo ir A. Schoenbergas savo 1922 m. studijoje „Harmonijos mokslas“, jo argumentus vėliau palaikė Dieteris Gostomskis¹³.

1.2.4. Tristanas akordo funkciniai ryšiai pasitelkiant neakordinių ir akordinių garsų santykius

Šioje grupėje pateikiami atvejai siekia paaiškinti ir paties Tristanas akordo sandarą, ir jo ryšį su gretimais sąskambiais; juos vienija ir panaši tyrėjų pozicija neakordinio garso klausimu. Pavyzdžiui, Williamas Mitchellas toną *dis* traktuoja kaip neakordinį garsą, o „tikrasis“ sąskambis yra *f-gis-h-d*, *sumažintas septakordas*. Viena vertus, čia derėtų sutikti su N. Martino prieštaravimu W. Mitchellui, nes garsas *d* pasigirsta jau su kitu akordu ir kitu garsu bose, 3-iame takte¹⁴. Antra vertus, W. Mitchellas argumentuoja platesniu kontekstu, akordo pavidalų raiška tolesnėje preliudo medžiagoje. Pavyzdžiui, 66-ame ir 68-ame takte akordas skamba būtent su natūraliu garsu *d* (*f-gis-d-h*); 66-ame takte akordas traktuojamas kaip a-moll VII₂. Tačiau

¹¹ Martin 2008: 7; Nattiez, J. J. The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis. *Music Analysis*. 1985. Vol. 44, No. 1/2: 107–118.

¹² Čia reikėtų atkreipti dėmesį į trigarsio su seksta versijos panašumą į 1.2.2. poskyryje aptartą R. Bailey poziciją: vis dėlto R. Bailey išeities tašku pasirenka dvigubos tonikos argumentą, o J. J. Nattiezas orientuojasi į enharmoninį garsų keitimo procesą.

¹³ Martin 2008: 7–8; Gostomski, D. Immer noch einmal: Der ‘Tristan-Akkord’. *Zeitschrift für Musiktheorie*. 1975. No. 6: 22–27.

¹⁴ Martin 2008: 11–14; Mitchell, W. The Tristan Prelude: Techniques and Structure. *The Music Forum*. 1967. No. 1: 163–203.

vienas iš svariausių pastebėjimų yra tai, kaip R. Wagneris panaudoja šį akordą preliudo pabaigoje, 102–103-ame taktuose. Čia matyti, kad vietoj *dis* skamba enharmoniškas garsas *es*, pereinantis į *d*, bet bose išlieka garsas *f*. Tai neabejotinai leidžia garsą *es* traktuoti kaip užlaikymą į akordinį *d*.

Anot A. Lorenzo¹⁵, neakordinis garsas yra *gis*, todėl „tikrasis“ akordas preliudo 2-ame takte yra *f-h-dis-a*. Garsas *gis* tėra pereinamasis iš priešdominantinės į dominantinę harmoniją, o vėliau pasirodęs akordinis *a* suformuoja sąskambį, kuris pavadinamas *prancūziškos sekstos akordu*¹⁶.

Tačiau bene įtikinamiausiu Tristano akordo aiškinimu, remiantis funkcinė harmonija bei mažoro ir minoro sistema, išlieka dar XX a. pradžioje E. Kurtho pasiūlyta versija, kiek kitaip interpretuojanti užlaikytą / neakordinį garsą *gis*. Jo teigimu, romantinės harmonijos „križės“ priežastimi tapęs Tristano akordas yra dalis dominantinės kadencijos numanomoje tonacijoje a-moll: 2-ame takte skamba a-moll DD_7 *apvertimas* – DD_{34} (*f-h-dis-a*), kuris 3-iaame takte pereina į D_7 (*e-gis-d-h*)¹⁷, abiejų akordų vertikalėje stipriose takto dalyse yra neakordiniai garsai *gis*→*a* ir *ais*→*h*.

2. Tristano akordą atitinkančių struktūrų atvejai iki vagnerišku laikotarpiu

Skirtingos Tristano akordo sandaros interpretacijos leidžia pažvelgti į galimas įvairias šį akordą atitinkančių struktūrų apraiškas iki vagnerišku laikotarpiu, kaip šis harmoninis darinys funkcionavo įvairių epochų ir kompozitorių kūryboje iki jo įsitvirtinimo R. Wagnerio operoje. Remiantis įvairiais šaltiniais¹⁸, straipsnyje pateikiami iki 1859-ųjų sukurtos muzikos atvejai, jų galima sąsaja su Tristano akordo struktūra (žr. 2 lentelę). Išsamiai ištyrus šiuos muzikos kūrinius, jie suskirstomi į dvi grupes (netikslaus ir tikslaus akordo panaudojimo) pagal tai, kiek juose skambantis keturgarsis artimas / panašus į Tristano akordą ir jį palydintį harmoninį bei prasminį / kontekstinį R. Wagnerio operos lauką (kūrinių išdėstymo seka sudaryta atžvelgiant į stiprėjantį panašumą). *Netikslaus* panaudojimo atvejais nustatyta, kad akordas suskamba ne tokiu pavidalu,

15 Martin 2008: 10–11; Lorenz, A. *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*. Berlin: Hesse, 1926.

16 *French sixth*; siaurama išdėstyme būtų *f-a-h-dis*, nes kraštiniai garsai sudaro padidintos sekstos intervalą (*f-dis*). Šis akordas pasižymi tuo, kad jo garsai beveik užpildo pilnų tonų garsaeilį.

17 Kurth 1920: 44; taip pat 'Tristan chord' 2018. Apie dominantinės kadencijos svarbą užsimena ir Rothsteinas, savo straipsnyje komentuodamas Johno Rothgebo enharmoninio akordo aiškinimą. Autorius atkreipia dėmesį į „Tristano ir Izoldos“ 2–3 taktuose bose susidarancią slinktį iš VI į V laipsnį, kurią įvardija kaip harmoninę progresiją iš predominantinės į dominantinę harmoniją – muzikoje tai apskritai tapatinama su „klausimo“ figūra, ją melodijoje (pavyzdžiui, soprano partijoje) dažniausiai palydi į viršų tonais / pustoniais kylantis motyvas. Teigdamas, kad tokia vertikalės komponavimo maniera savita dar baroko epochos kūrybai, kaip pavyzdį W. Rothsteinas pateikia akordų slinktį J. S. Bacho Kantatos Nr. 82 „Ich habe genug“ rečitatyvo Nr. 4 4–5 taktų sankirtoje, kurią įvardija kaip „ypač ryškiai sąsają su Tristanu“ (Rothstein 1995).

18 Vogel 1962; Everett 2017; Hofman-Engl 2008; Martin 2008; Scruton 1999.

2 lentelė. Tristano akordo panaudojimo atvejai iki vagnerišku laikotarpiu

Eil. Nr.	Kompozitorius	Kūrinys	Metai	Atitikimo lygmuo
<i>Netikslus akordo panaudojimas</i>				
1.	J. S. Bach	Kantata „Ich habe genug“, BWV 82, rečitatyvas Nr. 2	1727	Atitinka: stiprioji takto dalis.
				Neatitinka: akordo tipas – sumažintas γ , sprendimas į D_{65} , žemas registras, nėra chromatinės slinkties.
2.	H. Purcell	Opera „Didonė ir Enėjas“, III veiksmas, Didonės mirties scena	1688	Atitinka: sprendimas į D_7 , vidurinis registras, siužetas (Didonės mirties scena).
				Neatitinka: akordo tipas – sumažintas γ , akordas pasirodo silpnoje takto dalyje, nėra chromatinės slinkties.
3.	F. Liszt	Fortepijoninė pjesė Die Loreley“, S. 273	1841	Atitinka: vidurinis registras, chromatinė slinktis, akordas pasirodo su 3-uju slinkties garsu.
				Neatitinka: akordo tipas – sumažintas γ , nėra sprendimo į D_7 , silpnoji takto dalis.
4.	L. van Beethoven	Sonata fortepijonui r. 8 c-moll „Patetinė“, op. 13 I dalies įžanga	1798	Atitinka: sprendimas į D_7 , chromatinė slinktis, akordas pasirodo su 1-uju slinkties garsu.
				Neatitinka: akordo tipas – sumažintas γ , silpnoji takto dalis, aukštas registras.
5.	L. van Beethoven	Sonata fortepijonui Nr. 18 Es-dur, op. 31 Nr. 3 I dalis	1802	Atitinka: tikslus Tristano akordas kūrinio eigoje, stiprioji takto dalis, vidurinis registras.
				Neatitinka: akordo tipas įžangoje – sumažintas γ , nėra sprendimo į D_7 , chromatinę slinktį sudaro 3 garsai.
<i>Tikslus akordo panaudojimas</i>				
6.	F. Chopin	Mazurka f-moll, op. 68 Nr. 4	1845 / 1849	Atitinka: tikslus akordo pavidalas, sprendimas į D_7 , vidurinis registras, chromatinė slinktis.
				Neatitinka: silpnoji takto dalis.
7.	F. Liszt	Daina „Ich möchte hingehen“, S. 296	1844 / 1856	Atitinka: sprendimas į D_7 , stiprioji takto dalis, chromatinė slinktis, slinkties ritmas, dainos žodžiai apie mirtį.
				Neatitinka: akordo tipas – sumažintas γ , žemas registras.
8.	L. M. Gottschalk	Fortepijoninė pjesė „Paskutinė viltis“	1854	Atitinka: tikslus akordo pavidalas, sprendimas į D_7 , vidurinis registras, chromatinė slinktis.
				Neatitinka: silpnoji takto dalis, chromatinės slinkties ritmas lygus.
9.	H. von Bülow	Fantazija orkestrui „Nirvana“, op. 20	1854	Atitinka: sprendimas į D_7 , stiprioji takto dalis, vidurinis registras, chromatinė slinktis, instrumentuotė, dramaturginis išdėstymas: įžangoje ir pabaigoje panaudotas akordas išsprendžiamas h-moll tonika (R. Wagnerio atveju – H-dur).
				Neatitinka: akordo tipas – minorinis trigarsis su mažąja seksta, chromatinės slinkties ritmas tolygus pusinėms.

Stiprejančio panašumo į Tristano akordą tendencija



tačiau sukuria panašų įtampos, laukimo efektą, arba, atsižvelgiant į aptartas muzikologų interpretacijas sandaros klausimu, gali būti priskirtinas Tristano akordo tipui. Antra kūrinių grupė eksponuoja tarpusavy gana įvairius akordo raiškos pavyzdžius, kurie labai artimi R. Wagnerio atvejui ir interpretuojami kaip gana *tikslūs* jo pavidalai.

Įvertinant 2-oje lentelėje pateiktų kūrinių panašumo lygį, vadovautasi keliais požymiais, o atspirties tašku pasirinktas R. Wagnerio preliudo pradžioje panaudotas Tristano akordo pavidalas ir jį lydintys konstrukcinis, harmoninis bei semantinis kontekstai. Galima įvardyti kelių kūrinių, kuriuose panaudotas literatūrinis siužetas (iš 9 analizuotų kompozicijų 6 instrumentinės), semantinį kontekstą. Analizuojant konstrukcinį ir harmoninį aspektus, buvo vertinami šie elementai:

1. Akordo pavidalas:

- tikslus – mažo sumažinto septakordo sandara, Tristano akordo išdėstymą atitinkanti vertikalė (tritonis + d3 + g4);
- gana tikslus – kitoks vertikalės išdėstymas ir / arba enharmoninis garsų pakeitimas, bet išlieka mažo sumažinto septakordo intervalinė logika;
- netikslus – kitoks vertikalės išdėstymas, pakinta akordo sandara, interpretuojama neakordinių garsų prizme, neakordinių garsų atsisakymas.

2. Harmoninis kontekstas:

- akordą (ne)palydi sprendimas į D_7 , bosas (ne)juda pustomiu žemyn ($VI^\circ-V$);
- akordą (ne)palydi chromatinė 4 garsų slinktis melodijoje, jai (ne)būdingas simetriškas ritmas ♩ ♩ | ♩ ♩, akordas (ne)skamba kartu su pirmuoju melodinės slinkties garsu.

3. Akordo pateikimas: (ne)stiprioje takto dalyje, (ne)viduriniame registre.

4. Akordo instrumentuotė: (ne)panašumas simfoninėse kompozicijose.

Toliau straipsnyje komentuojama pora kvazitristaniškų akordo raiškos atvejų.

H. Purcellio opera „Didonė ir Enėjas“, III veiksmas

Šis pavyzdys analizei buvo pasirinktas siekiant patikrinti R. Scrutono teiginį knygoje *The Aesthetics of Music*, kad operoje skamba Tristano akordui akustiškai artimas sąskambis, tačiau jis nėra tikslus struktūros atžvilgiu¹⁹. Tai yra keturgarsis darinys II veiksmo pabaigoje, Didonės mirties scenoje (Didonės arija, 6–7 t. sankirta), tarsi perstatytas Tristano akordas (tritonis perkeltas į vertikalės viršų): d3 + g4 + p4, *es-g-c-fis*. Taigi akordo funkcija iš esmės pakinta – H. Purcellio operos keturgarsis yra g-moll subdominantės sekstakordas su neakordiniu garsu *fis* melodijoje (IV_6^{+VII}). Akordo vieta – silpnoje takto dalyje, jo nepalydi chromatinė slinktis (žr. 2 pav.).

Vis dėlto H. Purcellio ir R. Wagnerio akordai turi sąsają. Abiem atvejais akordas skamba viduriniame registre ir yra išsprendžiamas į g-moll D_7 (*d-a-c-fis*), bosc

¹⁹ Scruton 1999: 263–264.

2 pav. H. Purcellio opera „Didonė ir Enėjas“, III veiksmo pabaiga, Didonės arija, t. 4–9

suformuojama „klausimo“ slinktis VI°–V (*es–d*). Šiuos akordus jungia siužetinė jų panaudojimo vieta operos kontekste: H. Purcellio operoje disonuojantis akordas nuskamba Didonės mirties scenoje, kurią galima gretinti su paskutiniu sąskambio įtvirtinimu R. Wagnerio operos pabaigoje – Izoldos mirties scenoje.

F. Liszto pjesė fortepijonui „Die Loreley“, S. 273

F. Liszta „Die Loreley“, šiandien žinomą kaip fortepijoninę pjesę, 1841 m. pirmiausia parašė kaip kūrinių balsui su fortepijono pritarimu pagal Heinricho Heinės žodžius ir paskyrė grafienei Marie d’Agoult. 1843 m. kompoziciją perdarė fortepijonui solo²⁰. Analizuojant šią pjesę nustatyta, kad panašios sandaros akordą F. Liszta, kaip ir jo žentas, panaudojo kūrinių įžangoje. Trečiame takte skambantis akordas kelia akustines sąsajas su Tristano akordu, tačiau sandaros aspektu jis nėra tapatus. F. Liszto pjesėje akordo *fis–c–es–gis* vertikalę sudaro: $p4 + m3 + p3(g4)$ (pakeitus garsus enharmoniškai gauname Cis-dur D_2). Akordas skamba silpnoje takto dalyje ir pereina į sumažintą septakordą *fis–a–c–es*. Taigi, pritaikius W. Mitchello poziciją Tristano akordo klausimu, garsą *gis* galima traktuoti kaip užlaikymą į *a* (žr. 3 pav.).

3 pav. F. Liszto pjesė fortepijonui „Die Loreley“, S. 273, t. 1–3

²⁰ Apie 1856-uosius kompozitorius parašė antrąjį dainos variantą su nauju akompanimentu, o praėjus trejiems metams pasirodė versija balsui ir orkestrui. Kaip matyti, F. Liszta su šia daina-pjese darbuosį panašiu metu kaip R. Wagneris ties savo opera, be to, žinan šių kompozitorių biografinius ryšius, galima teigti, kad Tristano akordui artimo skambesio panaudojimas abiejų autorių kūryboje neatsitiktinis.

Tačiau negalime paneigti ir akivaizdaus panašumo. F. Liszto pjesėje akordas skamba viduriniame registre, panaudota 4 garsų chromatinė slinktis aukštyn, jos ritmika artima R. Wagnerio sprendimui, tačiau akordas nuskamba ne su 1-uoju, bet su 3-uoju slinkties garsu.

Analizuojant Tristano akordui itin giminingų sąskambių panaudojimo atvejus, galima netgi svarstyti akordo „vagystės“ klausimą, kurį sukelia tokie papildomi aspektai kaip analizuojamų kūrinių autorių ryšiai su R. Wagneriu ar panašus kūrybos laikotarpis²¹.

F. Chopino Mazurka f-moll, op. 68 Nr. 4

Paskutiniaisiais gyvenimo metais, 1849 m., F. Chopinas baigė rašyti 4 mazurkas. Manoma, kad šiame straipsnyje analizuojamos paskutiniosios Mazurkos f-moll eskizą kompozitorius pradėjo dar 1845 metais²². Tačiau mazurka buvo išspausdinta tik 1855 m., po kompozitoriaus mirties. Jos analizė atskleidžia, kad R. Wagnerio akordas, jį palydinti chromatinė slinktis melodijoje bei sprendimas į D_7 yra labai panašūs į situaciją F. Chopino Mazurkos f-moll 14-ame takte. Nustatyta, kad akordo vertikalė – intervalų išdėstymas – yra identiška ($p4 + d3 + g4$), tačiau sąskambis

užrašytas pustomiu žemiau, *fēs-b-d-g*. Be to, šis akordas pilnu pavidalu nuskamba ne vienu metu, nes garsas *g* įvedamas pirmoje takto dalyje, o likusi akordo dalis – vėliau. F. Chopino ir R. Wagnerio sprendimus taip pat sieja vidurinis registras, akordo perėjimas į $a\text{-moll } D_7$, identiška chromatinė slinktis, kurios ritminis piešinys visgi skirtingas (žr. 4 pav.).

4 pav. Kairėje – F. Chopino Mazurka f-moll, op. 68 Nr. 4, t. 14; dešinėje – R. Wagnerio preliudo t. 3–4

21 Apie operos sumanymo užuomazgas liudija R. Wagnerio laiškas bičiuliui F. Lisztui 1854 m. rudenį, kuriame jis užsimena pradėjęs skaityti A. Schopenhauerį ir galvojęs imtis naujos operos apie amžinąją meilę, kai tik baigs „Nybelungo“ tetralogiją. „Tristano ir Izoldos“ kūrimo datas liudija du šaltiniai: R. Wagnerio autobiografija *Mein Leben* (išspausdinta 1880 m. Bairoite) ir jo laišakai, kuriuose teigiama, kad 1858 m. balandžio 3 d. R. Wagneris išsiuntė pirmąjį operos „Tristanas ir Izolda“ rankraštį, o praėjus kelioms dienoms, 1858 m. balandžio 7 d., jis nurodė tarnautojui pristatyti laišką Mathildai Wesendonck su preliudo pataisymais.

22 Tai nurodoma Jeffrey Kallbergo disertacijoje, tiriančioje Chopino rankraščius (Kallberg, J. *The Chopin Sources: Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*. PhD thesis. University of Chicago, 1982).

Čia vertėtų pakomentuoti R. Wagnerio ryšį su F. Chopino muzika. Neabejotina, kad vokiečių romantikas gerai ją žinojo. Tačiau L. Hofmanas-Englas atkreipė dėmesį, jog autobiografijoje „Mein Leben“ R. Wagneris mini daug kitų kompozitorių, bet apie F. Chopiną net neužsimena²³. Šiomis aplinkybėmis svarbus ir Cosimos Wagner dienoraštis, kuriame pažymima, kad F. Chopino muzika dažnai skambėjo Wagnerių namuose; pasakojama apie Cosimos ginčą su Richardu dėl F. Chopino, esą kompozitoriui buvo nepriimtinas jo stilius²⁴. Labai tikėtina, kad R. Wagneris buvo susipažinęs su šia mazurka, tačiau lieka neaišku, kodėl jis savo atsiminimuose vengė minėti šį lenkų kompozitorių.

F. Listo daina „Ich möchte hingehen“, S. 296

Panašumą su Tristano akordu galima įvardyti ir F. Liszto dainoje „Ich möchte hingehen“, sukurtoje 1844 m. (1856 m. atlikta redakcija). Dainos 46 ir 47 t. stiprioje dalyje skambantis akordas atitinka R. Wagnerio keturgarsio pavidalą, tik su natūraliu garsu *d*: *f-b-d-gis*. Akordo išdėstymas 47-ame takte identiškas Tristano akordo išdėstymui, ir nors akordas skamba oktava aukščiau nei R. Wagnerio preliude, jį palydi analogiška 4 garsų chromatinė slinktis, jos ritmas kone identiškas R. Wagnerio atvejui, akordas išsprendžiamas į A-dur/a-moll D_7 *e-gis-b-d*. Apskritai dainos 47-as taktas yra kone identiškas R. Wagnerio preliudo 2–3-iam taktams, išskyrus vietoj garso *dis* iš karto panaudotą *d* (žr. 5 pav.). Ši daina su R. Wagnerio opera susijusi ir siužetiniu aspektu, nes poetiniame tekste pasakojama apie skęstančias žvaigždes ir mirtį.

The image shows a musical score for Franz Liszt's piece "Ich möchte hingehen". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and has the lyrics: "rot, du wirst nicht stille wie der Stern versinken, gis-a-ais-h". The piano accompaniment is in the same key and features a chord structure that is highlighted with a box and labeled "d!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

5 pav. F. Liszto daina „Ich möchte hingehen“, t. 44–47

²³ Hofman-Engl 2008: 12. L. Hofmanas-Englas net sudarė autobiografijoje minimų kompozitorių statistinę lentelę, kurios viršuje yra F. Lisztas (paminėtas 194 kartus), po to eina L. van Beethovenas (50), G. Meyerbberas (42) ir t. t.

²⁴ Ten pat.

L. M. Gottschalko pjesė fortėpionui „Paskutinė viltis“

Amerikos romantizmo atstovo L. M. Gottschalko²⁵ pjesė fortėpionui „Paskutinė viltis“ („Dernière espérance“), apibūdinama kaip religinė meditacija, buvo sukurta 1854 metais. Pirmiausia ji išspausdinta Niujorke (1856), o apie 1859-uosius (tais pačiais metais kaip ir R. Wagnerio opera) publikuota Europoje – Mainco / Leipcigo leidykloje „B. Schott’s Söhne“. Anotacijoje teigiama, kad pjesė gimė iš spontaniškos improvizacijos, kurią L. M. Gottschalkas sukūrė poilsiaudamas Kuboje. Išlieka intriga, kaip fortėpioninėje miniatiūroje buvo integruoti tristaniškai harmonijai artimi sprendimai. Pavyzdžiui, pjesės 15 ir 17-ame taktuose panaudota analogiška 4 garsų chromatinė slinktis aukštyn. Tačiau akordo sandara 15-ame takte nėra tiksliai – tai alteruotas DD₂ tonacijoje Cis-dur (su pažeminta kvinta, *a-dis-fisis-cis*), pereinantis į D₇, kuris išsprendžiamas į Cis-dur toniką. DD₂ versija atitinka E. Kurtho poziciją, argumentuojančią, kad Tristano akordas yra DD₂, tik L. M. Gottschalko pjesėje akordas suskamba „tikruoju“ pavidalu iš karto, be užlaikymo – neakordinio garso. Aptariant kitus panašumus: 15 ir 17-ame taktuose akordas skamba analogiškame viduriniame registre, bet silpnoje takto dalyje; akordą palydi chromatinė slinktis aukštyn (5 garsai, ritmika kitokia nei R. Wagnerio – lygus aštuntinių judėjimas); pereinama į D₇ tonacijose Cis-dur bei As-dur (žr. 6 pav.).



6 pav. L. M. Gottschalko pjesė fortėpionui „Paskutinė viltis“, t. 14–16

Panašūs akordo pavidalai girdėti ir 31–32 t., kur panaudota analogiška chromatinė slinktis. 32-o takto antroje dalyje nuskaamba panašios

sandaros akordas p4 + m3 + g4, *dis-gisis-his-eis*, tačiau skiriasi vidurinis intervalas (R. Wagnerio operoje yra d3). Akustiškai panašaus pavidalo akordas skamba ir 36 bei 63-ame taktuose.

Pastebėta, kad visais atvejais L. M. Gottschalkas vėliau pasigirstantį D₇ išsprendžia į tonikos kvintakordą (16 takte į Cis-dur, 18 takte – As-dur), o tai panašu į R. Wagnerio sprendimą operos pabaigoje (Tristano akordas pereina į H-dur) ar toliau straipsnyje aptariamą H. von Bülowo pavyzdį (sprendimas į h-moll).

25 Naujajame Orleane gimęs Louisas Moreau Gottschalkas (1829–1869) laikomas bene pirmuoju Amerikos XIX a. pianistu, išgarsėjusiu už savo šalies ribų. Apie 1842–1853 m. jis koncertavo Europoje, teigiama, kad jo koncerte Paryžiuje lankėsi ir F. Chopinas, jį ypač vertino F. Lisztas. Akivaizdu, kad L. M. Gottschalko kuriama muzika galėjo patirti ir šių kompozitorių įtaką.

H. von Bülowo fantazija orkestrui „Nirvana“

H. von Bülowas savo orkestrinę pjesę fantaziją „Nirvana: symphonisches Stimmungsbild“ parašė 1854 m., kai jį patį ir bičiulį R. Wagnerį žavėjo nirvanos idėja. R. Wagneris šį kūrinį gerai žinojo, tai liudija jo laiškas H. Von Bülowui. 1854 m. rugsėjo 28-ąją, praėjus kelioms savaitėms po to, kai R. Wagneris pradėjo skaityti A. Schopenhauerį ir likus keletui savaičių iki to, kai F. Lisztui laiške jis aprašys pirmąjį savo operos „Tristanas ir Izolda“ sumanymą (dar ne muzikinį, o tik siužeto idėją), laiške savo jaunam draugui H. von Bülowui jis išsakė konstruktyvią kritiką dėl fantazijos „Nirvana“. D. Everetto teigimu, R. Wagneris kritikavo bičiulį už tai, kad orkestriniame kūrinyje disonansus mėginama nuslėpti²⁶ (ar ne panašiai vėliau pasielgs pats R. Wagneris?).

Analizuojant H. von Bülowo fantazijos įžangą, iš karto susiduriama su akivaizdžiomis aliuzijomis į R. Wagnerio operos preliudo sprendimus. Nors „Nirvanos“ 8-ame takte skambantis akordas *b-d-fis-g*, m3 + d3 + m2 nėra tapatus Tristanas akordui²⁷, tačiau akordą 8–10-ame taktuose palydi chromatinė slinktis aukštyn *g-gis-a-ais-b*. Ji sudaryta iš 5 garsų ir palyginti su Tristanas chromatine slinktimi gana išstęsta (lygus pusinių judėjimas). Tačiau 5-asis garsas H. von Bülowo kūrinyje yra R. Wagnerio pasąžo „trūkstamas“ tonikos trigarsis po D₇ (fantazijoje ši tonika yra h-moll).

Kitos reikšmingos panašios detalės – tai vidurinio registro panaudojimas ir (!) analogiška orkestro sudėtis. Tristanas akordą ir jį palydinčią slinktį R. Wagneris instrumentavo pučiamiesiems: obojui, klarnetui, anglų ragui ir fagotui, iš styginių – violončelei. Būtent labai panaši sudėtis skamba ir H. von Bülowo kūrinyje: obojai, klarnetai, valtornės, trimitai, harmoninį pagrindą palaiko smuikų ir altų tremolo. Neabejotinas panašumas yra ir disonuojančio akordo sprendimas: tiek H. von Bülowo „Nirvanos“ 8–10-as taktai, tiek R. Wagnerio „Tristanas ir Izolda“ preliudo motyvas pereina į D₇. Jei R. Wagneris Tristanas akordą į H-dur tonikos trigarsį išsprendžia tik paskutiniuose operos taktuose, tai H. von Bülowas tą patį tonikos garsą *b* tik minoriniame kontekste trigarsiu h-moll įtvirtina ir fantazijos pradžioje, ir pabaigoje (žr. 7 pav.).

Čia reikėtų prisiminti, kad ne tik kūriniai, bet ir jų autoriai buvo glaudžiai susiję (greta H. von Bülowo ir R. Wagnerio minėtinas ir F. Lisztas). Svarbu ir tai, kad R. Wagneris operos apmatius pradėjo eskizuoti tik tada, kai kiti du kompozitoriai jau buvo įgyvendinę savo sumanymus, kuriuos jis neabejotinai žinojo ir girdėjo. H. von Bülowas fantaziją „Nirvana“ sukūrė 1854 m. būdamas F. Liszto fortepijono studentas (nuo 1851 m.), likus trejiems metams iki jo ir mokytojo dukters Cosimos vedybų (1857). Tuo metu jis jau bičiuliuosi su R. Wagneriu. Cosima, kaip žinia, po kelerių metų H. von Bülową paliks ir 1865 m. pagimdys R. Wagneriui dukterį Isoldę (tais pačiais metais H. von Bülowas dirguos

²⁶ Everett 2017.

²⁷ Čia verta pažymėti, kad garsai *b-d-fis-g* suformuoja minorinį h-moll trigarsį *b-d-fis* su papildoma mažąja seksta *g*, o tai būtų artima straipsnio 1.2.2. poskyryje aptartai R. Bailey pozicijai. Tačiau R. Bailey aptariamas trigarsis su didžiąja seksta, kuri yra bese, šiuo atveju skiriasi ir sandara – sekstos intervalas, ir išdėstymu. Todėl H. von Bülowo fantazijoje pasigirstantis akordas nepriskiriamas jokiame aptartame Tristanas akordo tipui.

g- gis- a- ais- h h-moll

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, the text "g- gis- a- ais- h h-moll" is written in a bold, black font. Below this, the score consists of multiple staves. Two vertical black rectangles are drawn over the score, highlighting specific sections of the music. The first rectangle is on the left, and the second is on the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "crescendo", "pp", "mf", "p", "f", "trém.", "arco", and "rit.". The overall layout is typical of a printed musical score.

7 pav. Tristano akordo atitikmuo H. Von Bülowo fantazijoje orkestrui „Nirvana“, op. 20, t. 6–11

operos „Tristanas ir Izolda“ premjerą Miuncheno nacionaliniame teatre). Taigi labai tikėtina, kad R. Wagneris „pasisavino“ ir H. von Bülowo muzikines idėjas. Juolab kad fantazija „Nirvana“ Leipciगे išspausdinta tik 1866 m. – praėjus daugiau kaip 10 metų po sukūrimo, net po operos „Tristanas ir Izolda“ premjeros (1865). Galbūt įtakingas maestro, F. Liszto grandiozinės Sonatos h-moll pirmasis atlikėjas, kitų kompozitorių kūrybos apologetas bei proteguotojas savo paties kūrinio išviešinimą atidėjo tiesiog paprašytas paties R. Wagnerio?

3. Tristano akordo raiška šiuolaikinėje lietuvių kūryboje

Šioje straipsnio dalyje Tristano akordo postwagneriškos sklaidos atvejai komentuojami šiuolaikinės lietuvių muzikos pavyzdžiais, siekiant parodyti, kokiomis formomis šalies kompozitoriai savo kūryboje integravo šį daugiaprasmią harmonijos elementą. Tristano akordo panaudojimas lietuvių muzikoje yra aptartas Jūratės Landsbergytės straipsnyje, kuriame pasitelkiant minimalistinę prieigą apžvelgiami Mindaugo Urbaičio ir Ričardo Kabelio kūriniai, taip pat Paulinos Nalivaikaitės bakalauro darbe, kuriame pateiktos įžvalgos apie Tristano akordą O. Narbutaitės operoje „Kornetas“²⁸.

²⁸ Landsbergytė 2011; Nalivaikaitė 2017.

Tik nedaugelis lietuvių kompozitorių ši akordą integravo savo kūryboje, o ištyrus žinomus ar nurodytus pavyzdžius²⁹, išryškėjo bendra tendencija – Tristano keturgarsis muzikos partitūrose funkcionuoja sąmoningai su tiesiogine aliuzija į pirmtaką R. Wagnerio operoje, pirmiausia kaip konstrukcinis elementas, iš kurio išauginama tolesnė kūrinio medžiaga.

Mindaugas Urbaitis neretai savo muzikoje inkorporuoja žinomus kūrinius, todėl nenuostabu, kad jį patraukė ir R. Wagnerio opera, kurios elementas – Tristano akordas – tarsi šaukinys kūrinyje „Der Fall Wagner“ (1999) atkuriamas minimalistinėmis priemėmis. Pirmuose taktuose pasigirstantį akordą J. Landsbergytė pavadina „istorijos lūžio įvaizdžiu“, liudijančiu muzikinį lūžį iš romantizmo į modernizmą, o šešioliktinių figūracijų repetityviai kuriamas foninis „sferų virpesys“ siejamas su Tristano personažo charakteristika³⁰. Nustatyta, kad M. Urbaitis gana tiksliai percituoja R. Wagnerio preliudo pirmuosius taktus, kuriuose nuskamba keturi Tristano akordo ir jį palydinčio harmoninio lauko pavidalai. Fleitos partijoje sukomponuota keturgarsė chromatinė slinktis su vagnerišku ritminiu judėjimu, smuikas atlieka vidurinių balsų funkciją, alto partijoje griežiama bosinė slinktis VI^o–V laipsniais (žr. 8 pav.).

8 pav. Tristano akordas M. Urbaičio „Der Fall Wagner“, t. 1–4

29 Siekiant išsiaiškinti, kokiuose kūriniuose ir koku pavidalu figūroja Tristano akordas, 2017 m. spalio 16 d. Lietuvos kompozitoriams el. paštu šio straipsnio bendraautorė K. Šaltmirytė išsiuntė paklausimą, iš viso gauti 22 atsakymai. Itin išsamius atsakymus pateikė O. Narbutaitė ir E. Sausanavičiūtė, atskleidamos savo sumanymų potekstes, argumentus. J. Jurkūnas atkreipė dėmesį, kad „džiaze šis akordas – nieko ypatingo ir naujo“. Tam pritaria ir L. Rimša: „Tristano akordo kaip tokio sąmoningai nesu naudojęs. Gal epizodiškai jis pasirodo mano džiazinėj muzikoj (tai tiesiog neišvengiama modernaus džiazio kontekste, kuriame naudojama daug alteracijų), bet tikrai ne kaip Tristano, o tiesiog kaip alteruotas dominantinis akordas, vienas iš daugelio panašių.“ Įdomių pasisakymų sulaukta iš kompozitorių, nenaudojusių Tristano akordo savo kūriniuose. Anot G. Sodeikos: „Tristano akordo gyvenimas užsidaro Wagnerio kūrybos horizonte. Visas tolesnis šių intervalų derinio gyvenimas – tai jau visai kitas gyvenimas.“ Kompozitorius S. Mickis nemano, kad Tristano akordas yra išskirtinis ir teigia, kad muzika nėra akordai. Kompozitorius V. Augustinas apskritai abejoja Tristano akordo temos aktualumu nūdienoje. R. Motiekaitis, V. Baltakas, K. Vasiliauskaitė ir A. Brilius nurodė, kad galbūt jų kūriniuose netyčia yra susidaręs Tristano akordas, tačiau sąmoningai savo kūriniuose jie šio akordo nenaudojo.

30 Landsbergytė 2011: 243.

Sąmoningai ir akivaizdžiai Tristano akordo citata išnyra ir Onutės Narbutaitės operos „Kornetas“ (2012) I veiksmo pabaigoje, 11 scenoje „Riksmas“. Kompozitorė teigė:

„Akordo panaudojimo vieta operos kontekste yra šiek tiek paradoksali ir gal net ironiška. Šio akordo pasirodymas daugeliui gal būtų labiau tikėtinas II veiksmo meilės scenoje, bet ten jo nėra. Jis pasirodo I veiksmo pabaigoje, kur maišosi sapnai ir realybė, toje vietoje, kur Kornetas atrišinėja nukankintą, mirštančią merginą, kurios pavidalas sutampa su tuo Sapnų Mergaitės, kurį jis nuolat matė ir įsimylėjo savo sapnuose. Operoje tai tarsi pirmas jo susidūrimas su tokia artima mirtimi. Ir būtent tokioje situacijoje pirmas susidūrimas su apčiuopiamu ir realiu moters kūnu.“³¹

Semantiniu požiūriu Tristano akordo suskambėjimas O. Narbutaitės operoje tiesiogiai koreliuoja su jo paskirtimi R. Wagnerio muzikoje – akordas skamba ir Izoldos mirties, ir Šaukiančios merginos mirties scenose. Šis harmoninis darinys, anot kompozitorės, taip pat neatsiejamas nuo aistros ir troškimo emocijos, todėl „Korneto“ librete pateikiamas kaitraus vakaro vaizdinys, o Tristano akordas pasigirsta po Sapnų mergaitės frazės: „O, mėnulis visas raudonas“ (žr. 9 pav.).

9 pav. Tristano akordas O. Narbutaitės operoje „Kornetas“, I veiksmo 2 paveikslas, Sapnų mergaitės frazė „O, mėnulis visas raudonas“ (partitūros p. 78)

Pasitelkdama transtekstualumo teorijos principus, P. Nalivaikaitė teigia, kad Tristano harmoninis kompleksas operoje funkcionuoja dvejopai – kaip kontekstinė priemonė veikėjų ir vyksmo charakteristikai (referentinė funkcija) ir kaip konotuotas

31 Iš Onutės Narbutaitės el. laiško šio straipsnio bendraautorei K. Šaltmirytei, 2017 10 24.

ženklas, įsimbolinantis emocinę atmosferą (emocinė funkcija)³². Bet kuriuo atveju Tristano akordas yra personifikuojamas, jam suteikiama svarba kuriant veikėjų charakteristikas (Kornetas lyginamas su Tristanu) ir emocinį operos lauką.

Jei M. Urbaičio ir O. Narbutaitės kompozicijose Tristano akordas figūroja personifikuotai, nenutoldamas nuo R. Wagnerio sukurto akordo prasmės ir romantinių ištakų, tai Artūro Bumšteino ir Ričardo Kabelio kompozicijos eksponuoja šio sąskambio dekonstrukciją muzikos architektonikoje. A. Bumšteino „What Happened Between Tristan and Isolde“ (2001) partitūra išauga iš tikslaus Tristano akordo pavidalo. Kompozitorius išeities tašku pasirenka harmoninį darinį, kuris kūrinio pradžioje yra aiškiai girdimas (žr. 10 pav.), bet pabaigoje perauga į sunkiai atpažįtamą sąskambį, nes akordas išpreparuojamas iki netikėčiausių melodinių slinkčių ir harmoninių darinų. Vis dėlto nepaisant stipriai nutolusių pavidalų, sukuriamas įspūdis, kad kūrinyje iki pat pabaigos išlaikoma Tristano akordui būdinga begalinio ilgesio emocija.

The image shows a musical score for the piece "What Happened Between Tristan and Isolde" by Artūras Bumšteinas. It is a score for Piano (Pno.), Flute, Clarinet (in C), and Violine. The score is in 4/4 time. The piano part is the focus, showing a chord marked 'p' at measure ca. 72, with an arrow indicating a transition to a new chord at ca. 12". The other instruments have rests or light accompaniment.

10 pav. Tristano akordo citata A. Bumšteino „What Happened Between Tristan and Isolde“, t. 1–7

R. Kabelis taip pat renkasi Tristano akordo demontavimą, kuriuo yra paremtas visas kūrinys dviem fortepijonams „Tan-Tris-Tan-Tris/Tris-Tan-Tris-Tan“ (2009). Dekonstruotą akordą pianistai atlieka stovėdami ir pamažu judėdami į skirtingas klaviatūros puses, mintyse (be garso) tardami skiemenis „Tan-tris-tan-tris“ ir „Tris-tan-tris-tan“. Šioje muzikoje Tristano akordas nutolsta nuo pirminio pavidalo; anot J. Landsbergytės, jis pavirsta į „akustinę romantizmo iškamšą“³³. Nuo pat pirmojo takto R. Kabelis atsisako šį akordą palydinčio harmoninio lauko, jo sprendimo bei chromatinės slinkties; akordas skamba tik kaip „perskelta“ keturgarsio konstrukcija (žr. 11 pav.).

32 Nalivaikaitė 2017: 62.

33 Landsbergytė 2011: 247.

11 pav. Tristano akordas R. Kabelio kūrinyje „Tan-Tris-Tan-Tris/Tris-Tan-Tris-Tan“, t. 1–12

Apibendrinimas

Išanalizuoti muzikos pavyzdžiai rodo, kad ankstesnių epochų muzikoje, pavyzdžiui, H. Purcellio, J. S. Bacho, L. van Beethoveno kūryboje, figūruojantis keturgarsis sąskambis nėra tiksliai sutampantis su Tristano akordo sandara, tačiau naudojamas panašiai įtampos ir dinamikos nuotakai sukurti muzikoje. Romantizmo atstovai L. M. Gottchalkas, F. Chopinas, F. Lisztas ir H. von Bülowas savo muzikoje vagneriškam sąskambiui itin artimus sprendimus panaudojo tuo metu, kai R. Wagneris darbavosi ties savo opera. Žinant šių kūrėjų kolegiškus, bendradarbiavimo ar giminystės ryšius, galima teigti, kad Tristano akordui artimo skambesio panašumas ar net sutapimas buvo neatsitiktinis, netgi sąmoningas. Be abejonės, analogijų su Tristano akordu iki vagneriško laikotarpio kūrinuose galima atsekti ir daugiau, tačiau tikėtina, kad daugumos jų medžiagoje toks sąskambis funkcionuoja kaip papildomas dėmuo, bet ne pagrindinis muzikinės medžiagos elementas, apie kurį ir / ar iš kurio būtų konstruojama tolesnė muzikinė medžiaga. Postvagneriškoje Tristano akordo sklaidoje dominuoja šio keturgarsio sąskambio citavimo tendencija, akivaizdi R. Wagnerio kūrybinio lauko įtaka. Tai rodo straipsnyje aptarti lietuvių kompozitorių opusai: M. Urbaičio ir O. Narbutaitės kūrinuose Tristano akordas tiesiog „perkeliamas“ su jį palydinčiu pilnu harmoniniu kompleksu kaip glaudžiai susijusi semantinė priemonė, A. Bumšteino ir R. Kabelio kompozicijose šis akordas ilgainiui dekonstruojamas.

Gauta 2018 06 26

Priimta 2018 07 27

Literatūra

1. Everett, D. *Everything You Wanted to Know about the Tristan Chord but Were Afraid to Ask. The Nirwana Chord*, 1996–2017 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <http://www.monsalvat.no/tristanchord.htm> [žiūrėta 2018 06 20].
2. Heisterman, M.; Weinstock, J. Motive 1–3. *Motives by Numbered Convention*, 2007 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php> [žiūrėta 2018 06 20].
3. Hofmann-Engl, L. The Tristan Chord in Context. *Chameleongroup – Online Publication*, March 2008, rev. 2011 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: http://www.chameleongroup.org.uk/research/The_Tristan_Chord_in_Context.pdf [žiūrėta 2018 06 20].
4. Kurth, E. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan*. Berlin & Leipzig, 1920.

5. Landsbergytė, J. M. K. Čiurlionis ir R. Wagneris – du M. Urbaičio minimalizmo prasminiai kodai. *Menotyra*. 2011. 18(3): 243–256.
6. Martin, N. The Tristan Chord Resolved. *Erudit* (Online Publication). 2008. Vol. 28, No. 2 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2008-v28-n2-is2953/029953ar.pdf> [žiūrėta 2018 06 20].
7. Nalivaikaitė, P. Transtektualumo funkcijos Onutės Narbutaitės operoje „Kornetas“. Bakaluro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.
8. Rothstein, W. The Tristan Chord in Historical Context: A Response to John Rothgeb. *Music Theory* (Online). 1995. 1: 3 [interaktyvus]. Prieiga per internetą: www.mtosmt.org/issues/mto.95.1.3/mto.95.1.3.rothstein_old.html [žiūrėta 2018 06 20].
9. Scruton, R. *Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
10. Scruton, R. *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Clarendon Press, 1999.
11. 'Tristan' chord. *Grove Music* (Online). Oxford University Press, 2001. Prieiga per internetą: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028398> [žiūrėta 2018 06 20].
12. Vogel, M. *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonie-Lehre*. Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Bd. 2. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft. zur Förderung d. Systematischen Musikwissenschaft, 1962.

Rima Povilionienė, Karolina Šaltmirytė

Of one chord: pre- and post-Wagnerian interpretation and adaptation of Tristan chord

Summary

The music history is full of examples when a certain element of music is established as an individual and autonomous unit that may be examined outside of the music composition. The Tristan chord is one of the most often exploited formations of tones to this day. The chord developed its special meaning in Richard Wagner's work. It looks like that until Wagner's opera this chord was regarded as an ordinary vertical combination of dissonant sounds (the chord may be detected in the scores of baroque, classicism, and romanticism music as well). However, it was personalized and personified in 1859' opera *Tristan and Isolde*, in second bar of prelude. The chord was accompanied with the role of leitmotif and became an individual and recognizable element. Therefore, it caused various discussions about its structure, authenticity and the influence to future composers. For the first time in Lithuanian musicology, this article seeks to present a systematization of approaches to the structure of Tristan chord and its manifestation and equivalents in the pre-Wagnerian music. In this context, the examples of music by contemporary Lithuanian composers are commented showing the integration of Tristan chord, composed at the intersection of the 20th and 21st centuries – Mindaugas Urbaitis' *Der Fall Wagner* (1999), Artūras Bumšteinas' *What Happened Between Tristan and Isolde* (2001), Ričardas Kabelis' *Tan-Tris-Tan-Tris/Tris-Tan-Tris-Tan* (2009) and Onutė Narbutaitė's opera *Cornett* (2012).

KEYWORDS: Richard Wagner, Tristan chord, pre-Wagnerian manifestation, post-Wagnerian influence, Lithuanian contemporary music