

# Gárdonyi Zsolt

## A tredecimakkordról

2026. március 21.

Már fiatal koromban is kritikusan viszonyultam az olyasféle zeneelméleti tantervekhez, amelyek a vizsgák letételén kívül sehová sem vezetnek. Értetlenül láttam és látom mindmáig, hogy mennyi ballaszt és öncélú ködszurkálás terhe alatt szenvednek ezek a tananyagok, miközben a kollégák és a diákok egyaránt türelmesen elviselik a gyakorlatban hasznavethetetlen, de még mindig szent tehénként kezelt funkcióelméletet. Ugyanakkor a zene harmóniai valósága többnyire nem éri el a jobb sorsra érdemes hallgatók látókörét.

A tantervi deficitek rendszerszintű újratermeléséből fakadó problémákra már a februárban írt parlando-cikkemben is utaltam, majd a nónakkordokat és az undecimakkordokat csak röviden érintve megígértem az olvasóknak, hogy később egyszer a tredecimakkordokról is szó fog esni. Itt most beváltom ezt az ígéretemet, természetesen számos kottapéldát idézve az „Összhang és tonalitás” című könyvemből (Rózsavölgyi Budapest, 2012 / 2017), hiszen abban a munkámban már a heteshangzatokat is alaposan körüljártam.

Definíciós félreértéseket elkerülendő, mindig hasznos szem előtt tartani ezt az analógiát: mint ahogyan egy kvinthiányos, ezért csak három hangból álló szeptimakkord is négyeshangzatnak minősül, úgy egy kvinthiányos, például csak hat hangból álló tredecimakkordot is heteshangzatnak tekintünk. Sőt: egy önállósult tredecima egyesülése egy alaphangból, tercből és szeptimből álló akkordbázissal már akkor is létrehozhat egy tredecimakkordot, ha ebben a kvint, vagy a nóna, vagy az undecima, vagy esetenként akár mindhárom hiányzik, ahogyan ez ebben a két zeneirodalmi példában is megfigyelhető:

230. kotta. a) Schumann: *Du nennst mich armes Mädchen* (op. 104/3, 1851),

záró ütemek

b) Chopin: F-dúr ballada (op. 38, 1836), 42. ütemtől

The image displays two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating tridecims. Example 'a)' is from Schumann's 'Du nennst mich armes Mädchen' (op. 104/3, 1851), showing the final measure of the piece. It features a tridecim chord in G major (F# major) with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Example 'b)' is from Chopin's F-dúr ballada (op. 38, 1836), starting from the 42nd measure. It shows a tridecim chord in F major with notes F, G, A, B, C, D, E, F, G. Both examples are in 4/4 time and show the chord in both treble and bass clefs.

Egy harmóniatörténeti visszapillantás láthatóvá teszi azt a folyamatot, amelynek során a 19. századi zenében egyre intenzívebbé válik a korábban disszonanciaként kezelt hangok emancipációja: a régi harmóniakba beilleszkedve ezek új akkordtípusokat hoznak létre.

A disszonanciák jelentősége már a 16. és a 18. század között is megnőtt, mind metrikai szempontból, mind pedig a hangközöket illetően. Az egykor akkordidegennek számító hangok akkordképző hatása már abban a folyamatban is jól megfigyelhető, amelynek során a hármashangzatoktól eljutunk a négyeshangzatokig. A szeptimhang, amely a 16. és a korai 17. század hármashangzatokon nyugvó zenéjében csak akkordidegen figurációként értelmezhető, később a növekvő időtartama és metrikai jelentősége által fokozatosan akkordhoz tartozó disszonanciává lépett elő. Klasszikus kezelése (oldás lefelé irányuló lépéssel) még sokáig magán viseli a szeptimhang figuratív előtörténetének (7–6 késleltetés) stílusjegyeit. A „szeptimakkord” szó ennek a fejlődésnek a fogalmi következménye, amelyben pontosan tükröződik az időközben kialakult *különbségtétel egy akkordidegen disszonancia és egy akkordhoz tartozó disszonancia között*.

A 19. században a szeptimhang azáltal is emancipált akkordhanggá válik, hogy a négyeshangzatok plagális továbbvezetésénél már megszűnik az a korábbi követelmény, hogy a szeptimhang lefelé irányuló lépéssel oldódjon, hiszen ezekben az esetekben a szeptimhang vagy tartva marad, közös hangot alkotva a következő akkorddal, vagy pedig a harmóniaváltás pillanatában kromatikusán felfelé halad. Akiknek az összhangzattani emlékeiben ez az igen jelentős romantikus stílusjegy esetleg nem hagyott volna nyomot, azoknak most azt javasolom, hogy ezen a helyen szakítsák meg az olvasást és zongorázzák át az „Összhang és tonalitás” 10. fejezetének utolsó oldalain közölt idevágó zeneirodalmi idézeteket. Ez a jól investált néhány percnyi idő minden olvasó számára biztosítani fogja *az auditív, a haptikus és az intellektuális tapasztalatok kívánnivaló egyidejűségét*.

A szeptimkezelés korábbi sajátosságainak eltűnésével tehát a korábban akkordidegen disszonáns szeptimhangból az akkordhoz tartozó disszonancia stádiumán át egy konzonanciaként szabadon kezelt akkordhang lett, majd ez a harmóniatörténeti fejlődés további hangokkal folytatódott. Amikor a 17./18. századi zenékben a nóna egybeesik egy szeptimakkorddal, akkor az többnyire még az akkordváltás előtt visszalép egy akkordhangra (pl. 9–8 késleltetés). A különbség a szeptimhang (mint akkordhoz tartozó disszonancia) és a nóna (mint akkordidegen disszonancia) között akkor egyenlítődik ki, amikor a nóna a négyeshangzat teljes időtartama alatt fennáll vagy ezen akár túl is megy. Ha a szeptimhang és a nóna egyaránt csak a következő akkordban oldódik, vagy még a harmóniaváltásnál is tovább tart, akkor ezzel már *a nóna is egyenrangú akkordhanggá válik: ezt az új minőséget dokumentálja a „nónakkord” kifejezés is*. Ugyanígy a szext is akkordidegen figurációként kerül be a négyeshangzatokba (pl. 6–5 késleltetés), majd azáltal veszi fel az egyenrangú akkordhang szerepét, hogy szintén csak az akkordváltás pillanatában oldódik fel, vagy akár ennél is tovább tart. Ebben az esetben *a korábbi szext az alaphang tredecimájaként önálló akkordhanggá válik, amelynek az egyenrangúságát a tredecimakkord (13) neve is dokumentálja*. A következő kottapéldában (232. a) mind a nóna, mind a szext az akkordváltáskor oldódik. Ez egy olyan tredecimakkord-típust eredményez, amelyben a nóna is szerepel. A mellette látható kottapélda (232. b) az ilyen hangzatok figuratív előzményét illusztrálja: itt mind a nóna, mind a szext még az akkordváltás előtt oldódik.

232. kotta. a) Liszt: *Eglogue (Années de pèlerinage II)*, 112. ütem;  
 b) Chopin: h-moll szonáta (op. 58, 1844), *Largo*, 25. ütemtől

Az alábbi kottapéldában (233. a) a tredecima a harmóniaváltásig tart egy F<sup>13</sup> akkordot képezve, míg a nóna csak figuratív szerepet játszik, mivel még az akkordváltás előtt oldódik. Az összehasonlításra kínáló Debussy-idézetben (233. b) minden hang érvényben marad az akkordváltásig, itt tehát már a nóna is akkordhangként szerepel.

233. kotta. a) Chopin: g-moll ballada (op. 23, 1836), 70. ütemtől;  
 b) Debussy: *Golliwogg's cake walk (Children's Corner, no. 6, 1908)*, 24. ütemtől

A fenti harmóniak önállósulásának mértéke a 20. század zenéjében sorozatszerű előfordulásukban is megmutatkozik, akár mixtúrákon kívül, akár azokon belül.

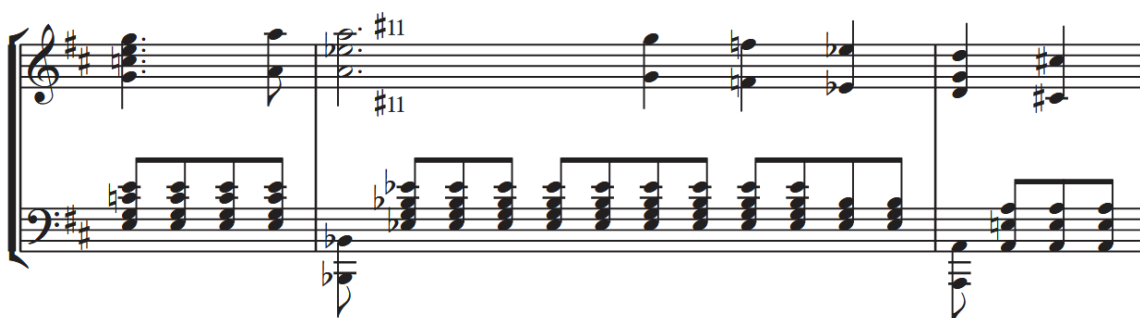
235. kotta. Messiaen: *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne (L'Ascension, no. 3, 1934)*, 14–15. ütem

234. kotta. Debussy: *Pour remercier la pluie au matin (Six epigraphes antiques, no.6, 1915)*, 40. ütemtől

A figuratív akkordbővülések során az akkord kvintjének vezetőhangos alsó váltóhangja szintén fontos szerephez jut, mivel az alaphang tritónusaként, illetve oktávozottan mint bővített undecima (# 11) elvezet az akusztikus típusú tredecimakkordokhoz.

Mielőtt ezeket megvizsgáljuk, ajánlatos zongorázva is ízlelgetni a tritónusok metrikusan és tematikusan egyre hangsúlyosabbá váló szerepét ebben a két zeneirodalmi példában:

246. kotta. Liszt: h-moll szonáta (1854), 110. ütem



245. kotta. Wagner: *Trisztán-előjáték* (1859), 17. ütem



A következő idézetben egy négyeshangzat ( $G^7$ ) első fordításához társul az egykori tritónusz, a bővített undecima: az akkord kvintje (d) és a #11 (cis) itt a lehető legközelebb van egymáshoz. Ez a különlegesen hangszerelt undecimakkord éles kontrasztként szólal meg az ezt megelőző pentaton halmaz tritónusz nélküli, szinte lebegő színhatása után.

248. kotta. Debussy: *La danse de Puck* (Préludes I/9, 1910), 53. ütemtől



Ha a # 11 egy olyan tredecimakkordhoz kapcsolódik, amely a nagyterc és a kisszeptim mellett a nagynónát is tartalmazza, akkor létrejön egy akusztikus típusú heteshangzat. Ez a név arra utal, hogy az akkord struktúrája és az akusztikus skála hangközei egybeesnek:



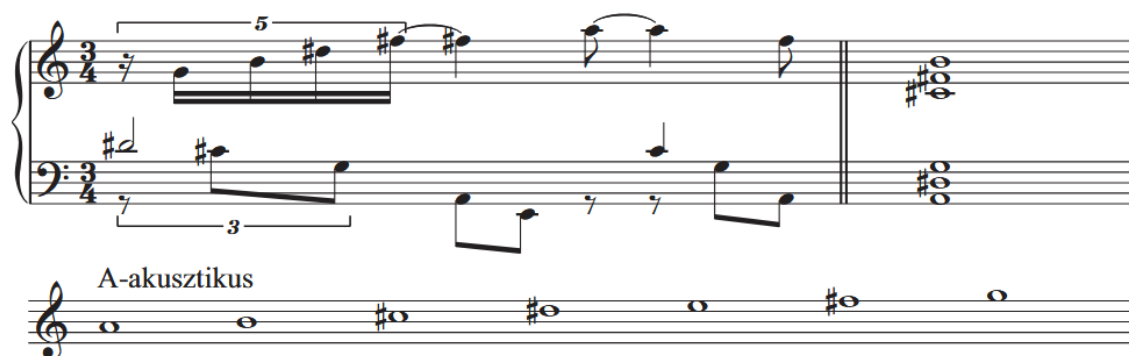
C<sup>13</sup>

C<sup>7</sup> + a figuratív akkordbővítés három leggyakoribb eleme = C-akusztikus hétfokúság

A továbbiakban terjedelmi okokból a heteshangzatoknak erre a leggyakoribb típusára, az akusztikus tredecimakkordra fogok szorítkozni. Ennek a hangköz-struktúrája tehát ez: nagyterc + tiszta kvint + kisszeptim + nagynóna + bővített undecima + nagytredecim.

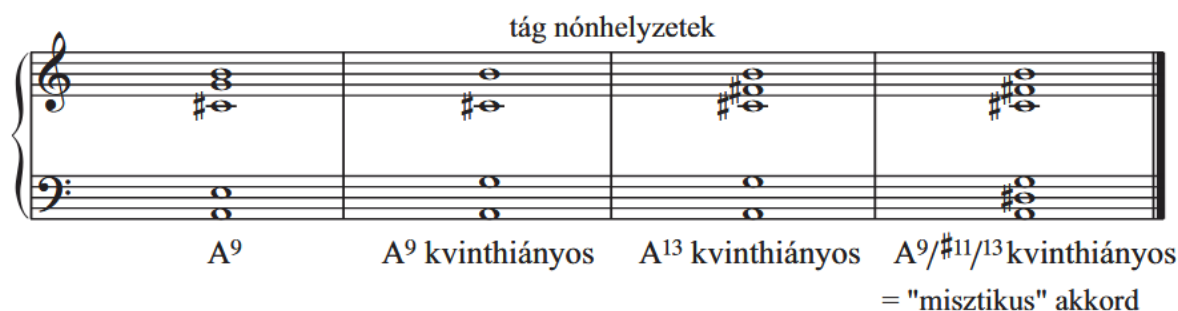
A zeneirodalom mesterműveiben mindez természetesen a legkülönbözőbb felrakásokban és sokrétű figurációkkal meggazdagítva jelenik meg. Mindeközben Alexander Szkrjabin zenéjében az extrém gyakorisággal fellépő akusztikus tredecimakkordoknak egy különleges, a zeneszerző által pontosított formája a „misztikus akkord” megjelölést kapta.

271. kotta. Szkrjabin: *Guirlandes* (op. 73/1, 1914), a darab eleje és a „misztikus akkord”



A-akusztikus

A „misztikus akkordban” a kvint hiánya és a heteshangzat tág felrakása ugyanúgy nem változtat a hangmagasságok rendjén, mint ahogyan a szeptim- és nónakkordoknál sem, ezért felesleges ezt az akusztikus tredecimakkordot alterált kvartakkordként értelmezni.



A „misztikus akkord” hangszerelési különlegessége a tág felrakás és a kvint hiánya mellett az, hogy a # 11 igen mélyen, közvetlenül az alaphang fölött áll. Közismert tény, hogy minél mélyebben állnak a felhangsorban eredetileg magasabban sorra kerülő hangok, annál labilisabbá válik az alaphang mint vonatkoztatási pont. Ez már az alaphelyzetű akkordok esetében is így van, és a fordításoknál még erőteljesebb ez az elbizonytalanító hatás, mivel az eredetileg „magasabb” akkordösszetevők így az alaphangnál mélyebbre kerülnek. Az alábbi A-akusztikus kottapéldában ugyanaz a tredecimakkord látható, amely az előző oldalon megnyitotta ugyanezt a Szkrjabin-művet, de a basszusban ezúttal a # 11 áll:

272. kotta. Szkrjabin: *Guirlandes* (op. 73/1, 1914), a vége előtti 3. ütem

The image shows a musical score for the final three measures of Szkrjabin's *Guirlandes*. The piano part consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a quintuplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The left hand plays a tredecim chord with a wide interval between the root and the 11th. The notes are labeled with their octave positions: 13 in the right hand and 7, 3, and #11 in the left hand. The label 'alaphang' is placed above the right-hand staff. Below the piano part is a guitar staff labeled 'A-akusztikus', which shows the same chord structure on a standard guitar tuning.

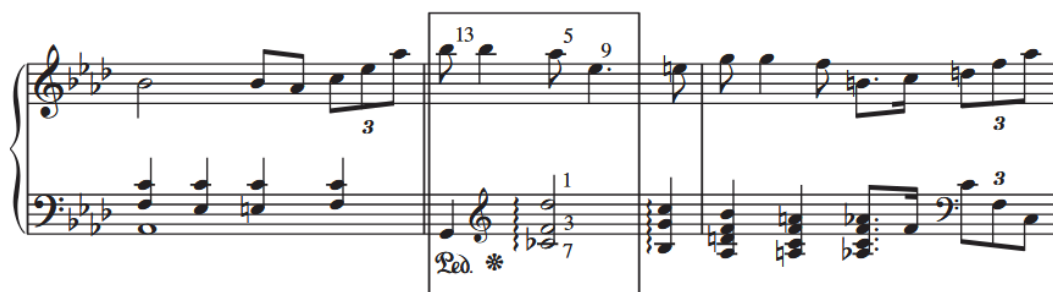
Az akusztikus tredecimakkordoknak ez a leggyakoribb fordítása. A következő kottapélda nemcsak azt hozza magával, hogy először a # 11 kerül a basszusba, hanem azt is, hogy az ezt követő tritónusz-inga figurációja révén az akkordok alaphangjai szintén fellépnek a basszusban. Ezek a tritónusz-cserék Alexander Szkrjabin zenéjére ugyanolyan jellemzőek, mint a jazz harmóniavilágára (v. ö. ott a „Tritonus-Substitution” fogalmát és jelenségét).

273. kotta. Szkrjabin: *Etüd* (op. 66/3, 1911–1912), 17. ütemtől, „Impérieux”-téma

The image shows a musical score for the 17th measure of Szkrjabin's *Etüd*. The piano part consists of two staves. The right hand plays a tredecim chord with a wide interval between the root and the 11th. The notes are labeled with their octave positions: 9 and 13 in the right hand and 9 and 7 in the left hand. The label 'alaphang' is placed above the right-hand staff. Below the piano part is a guitar staff labeled 'G-akusztikus', which shows the same chord structure on a standard guitar tuning. The guitar staff is divided into three sections: 'G-akusztikus', 'Desz-akusztikus', and 'G-akusztikus'. The first section shows the G-acoustic chord, the second section shows the desaturated G-acoustic chord, and the third section shows the G-acoustic chord again. The notes are labeled with their octave positions: #11, 3, and 3 in the first section; #11 in the second section; and #11 in the third section.

A G-akusztikus és Desz-akusztikus felületek váltakozását az igen gondos notáció is jelzi, hiszen a G-akusztikushoz tartozó *h-f* szűkített kvintet az enharmónikus *cesz-f* bővített kvart váltja. Éppen ezáltal lép fel a tercek és szeptimek közötti tritónusz-hangok „optikai” helycseréje is. Szkrjabin a tudatosan alkalmazott hangkészletek lejegyzési sajátosságaival itt és egyéb műveiben is világosan láthatóvá tette a mindenkori akusztikus hétfokúságot. Ebből ugyanúgy visszakövetkeztethetünk a szerző gondolkodásmódjára, mint a következő kottapéldában, amely George Gershwin hasonló látásmódját dokumentálja: ebben az idézetben (ahogyan másutt is) a zeneszerző ugyanezzel a lejegyzési logikával rögzítette a Desz-akusztikus tredecimakkord jellegzetes fordítását, amelynek basszusában a # 11 áll.

274. kotta. Gershwin: Concerto in F (1925), négy ütemmel a 4. szám után



A basszusban fekvő *g* ezek szerint egy gazdagon figurált, tág felrakású Desz-akusztikus tredecimakkord # 11 hangja. Ennek megfelelően jelenik meg Gershwin lejegyzésében a szeptimhang *cesz*, bár ez a szűkített kvart *g* fölött sokkal inkább úgy hat a hallgatóra, mintha egy F-alapú tonalitásban a váltódomináns terce, *h* lenne. Az előző oldalon megemlített „Tritonus-Substitution” (tritónusz-csere) jelenségét bevonva kiderül, hogy itt a Desz-alaphangot G-re cserélve ez a Desz-C-F-folyamat a II–V–I-kadencia egyik variánsa.

Búcsúzóul még egy melodizált Desz-akusztikus felület, ezúttal alaphelyzetű formában.

283. kotta. Messiaen: *Joie et clarté des corps glorieux*  
(*Les Corps Glorieux*, no. 6, 1939), 2. ütem

