

Een elektronische discussie:

commentaren op John Rothgeb, "The Tristan Chord: Identity and Origin"

Het artikel van John Rothgeb, dat voor het eerst werd gepubliceerd in het elektronische tijdschrift *Music Theory Online* (MTO), heeft tot een in totaal twee maanden durende discussie op het internet geleid (van begin februari tot begin april 1995). Deze discussie heb ik hieronder samengevat, op basis van de belangrijkste bijdragen. Waar ik zelf commentaar heb toegevoegd, springt de tekst in.

Eerst de belangrijkste punten uit Rothgebs artikel. Hij meent dat wat er in de tweede en derde maat van het *Vorspiel* tot Wagners *Tristan und Isolde* gebeurt het resultaat is van verschuivingen binnen een traditioneel model (waarvan hij een voorbeeld geeft uit een sonate van Scarlatti). Volgens dit model hoort de lijn gis'-a'-ais'-b' in haar geheel bij de V^7 -harmonie van maat 3 (waarbij gis en b akkoordtonen, en a en ais doorgangstonen zijn), en moet zij in maat 2 worden voorafgegaan door a'.

Dit wijkt niet zo heel sterk af van de bekende opvatting van Louis en Thuille (*Harmonielehre*, 1907). Zij gaan ook uit van een structurele toon a' in m. 2 (als onderdeel van het accoord a: $II_4^{3_{hv}}$). Alleen menen Louis en Thuille dat deze structurele a ook werkelijk verschijnt, nl. op de laatste tel van maat 2. Dat is dus de a die in Rothgebs analyse een doorgangstonen is. Waarom ziet Rothgeb het zo? Omdat, zo blijkt in alinea 13, hij moeite heeft met het feit dat a' wordt verbonden met b' (via ais'). Op een structurele a' in m. 2 zou volgens hem gis' moeten volgen, zodat de bovenstem met de bas de bekende 'decimensatz' vormt (a'-gis' en f-e).

Op zichzelf echter vormt die 'decimensatz' geen dwingend model. De reden dat a' met gis' zou moeten worden verbonden is dat hij de septiem is van a: $II_4^{3_{hv}}$ en in die hoedanigheid een trapsgewijs dalende oplossing vergt. (Rothgeb noemt dit argument niet.) Maar op de septiem a' kan wel degelijk ook b' volgen, wanneer de oplossingstonen gis in een andere stem verschijnt. Dit is een situatie waarmee de beroemde passage in maat 2-3 van *Tristan* vermoedelijk meer te maken heeft. Een voorbeeld van zo'n situatie - dat wel een beetje obscuur is maar bijzonder dicht bij Wagner in de buurt komt - vindt men in het lied *Da die Stunde kam*, opus 7 nr. 3 van Robert Franz (maat 6).

Rothgeb is geneigd de structuur van het 'Tristan'-akkoord, en die van het klankverwante akkoord in maat 10, helemaal te verklaren vanuit de stemvoering. De enharmonische relatie van het ene akkoord tot het andere, en van beide akkoorden tot het traditionele halfverminderd septiemakkoord, ziet hij als een bij-

produkt daarvan. Maar deze enharmonische relaties vindt hij als zodanig wel vernieuwend. Want, anders dan bij de in Wagners tijd (en daarvoor) veel gebruikte enharmonische verwantschap tussen V^7 en $\#IV_5^{6_{dv}}$, is hier een dissonant interval (f-gis) enharmonisch gelijk aan een consonant interval (f-as).

Als eerste reageert Edward Latham (Yale University), die de mogelijkheid oppert dat in de negentiende eeuw, onder invloed van de chromatiek, enharmonisch gelijke structuren als identiek konden worden opgevat, ongeveer zoals in het atonale repertoire, waar geen verschil meer is tussen een as en een gis. In zijn antwoord verwerpt Rothgeb deze suggestie; negentiende-eeuwse musici maakten volgens hem wel degelijk verschil tussen twee enharmonisch gelijke intervallen.

Vanaf dit moment concentreert de discussie zich op het vraagstuk in hoeverre de notatie van een toon of een akkoord een indicatie is voor hun tonale interpretatie. Daniel Harrison (Eastman School of Music, University of Rochester) ziet de notatie van het 'Tristan'-akkoord als een ondersteuning van zijn these dat dit akkoord eigenlijk een spiegeling is van het overmatig kwintsextakkoord ($\#IV_5^{6_{dv}}$). Deze interpretatie roept de duale harmonieeler van Von Oettingen in de herinnering. Ralph Steffen (University of California, Santa Barbara) wijst op maat 83, waarin het 'Tristan'-akkoord ontstaat als een herinterpretatie van es: II^7 . Daarbij noteert Wagner keurig eerst ces, es en as, en vervolgens b, dis en gis. Volgens Richard Parncutt (Keele University) is de notatie niet van belang. Het gaat niet om wat we zien, maar om wat we horen. Maar wie hoort wat? Parncutt beschouwt het 'Tristan'-akkoord als 'gewoon een halfverminderd septiemakkoord in een ongebruikelijke context'; een interpretatie waar Rothgeb nu juist van af wilde.

De nauwelijks verholen suggestie van Parncutt dat Rothgeb zijn oren niet heeft gebruikt, maakt de laatste nijdig. In zijn repliek worden de egards die men in het algemeen tegenover elkaars standpunten in acht neemt even vergeten. Rothgeb zegt dat het waarschijnlijk geen zin heeft om te proberen mensen als Parncutt te overtuigen, maar dat hij zelf in Wagners

notatie juist de bevestiging heeft gezien voor wat hij in eerste instantie heeft gehoord.

Intussen is Rothgeb in een discussie verwickeld met Richard Cohn (University of Chicago). Beiden kennen elkaar blijkbaar al wat langer, want hun conversatie is ineens een stuk informeler. Zij bekennen op een gegeven moment zelfs een deel van hun discussie direct met elkaar gevoerd te hebben, en niet zoals gebruikelijk via de mailing-list van *MTO*, zodat iedereen daar kennis van had kunnen nemen. Deze geheime correspondentie staan zij alsnog aan *MTO* af. Ze zijn daarin wat afgedwaald van Wagner en hebben het over de vraag of uit de voorbeelden van een symmetrische indeling van het octaaf in vroeger repertoire geconcludeerd mag worden dat componisten soms geen onderscheid meer maakten tussen enharmonisch gelijke intervallen. (Hiermee grijpen zij dus weer terug op de suggestie van Latham waarmee de elektronische discussie begon.) Cohn, die deze mening is toegedaan, refereert aan de basprogressie in Schuberts Sonate in A-groot (op. posth.), eerste deel, maat 28-34: e - c - AS - E, drie dalende grote tertsen gevolgd door een verminderde kwart (met cadensen daartussen). Rothgeb wil de verbinding AS - E echter niet als een verminderde kwart beschouwen, maar als een grote terts GIS - E, waarbij de niet genoteerde gis een omzetting is van as. Het verschil tussen de opeenvolgende intervallen in het Schubert-voorbeeld berust dus uitsluitend op de notatie. Met die conclusie onderschrijft Rothgeb impliciet het standpunt van Parncutt dat de betekenis van de notatie soms gerelativeerd moet worden.

Hier moet terzijde worden opgemerkt dat Cohn en Rothgeb uitsluitend debatteren over de partij van de linkerhand in Schuberts sonate. Hadden zij de rechterhand er ook bij betrokken, dan hadden ze moeten opmerken dat de AS van de linkerhand van maat 32 onmiddellijk wordt beantwoord door gis¹. De gis is dus wel degelijk genoteerd.

Cohn wil niet zijn denkbeeld opgeven dat ook in de tonale muziek een geneutraliseerd intervalbegrip mogelijk is. Kan een toon of interval tegelijkertijd twee verschillende betekenissen hebben? Met andere woorden, zijn er in het tonale repertoire situaties denkbaar waarin het oor niet kan kiezen tussen een bepaalde toon, of een bepaald interval, en diens enharmonische tegenhanger? Rothgeb zegt: er is altijd maar één interpretatie op één moment mogelijk. Zelfs bij een enharmonische modulatie horen we de twee functies van het spilaakkoord niet synchroon, maar na elkaar. Het akkoord in maat 2 van Wagners

Vorspiel is volgens Rothgeb dus zeker geen *dubbelzinnig* akkoord, zoals Stephen Soderberg (Music Division, Library of Congress) beweert. Cohn echter heeft een tweetal voorbeelden van muziekfragmenten waarin de keuze tussen twee interpretaties - en dus ook twee notatiewijzen - volstrekt willekeurig lijkt te zijn. Eén daarvan komt uit *Salome* van Richard Strauß: het gaat om de eerste bladzijde, de tenorpartij van Narraboth, met de woorden: "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht." De melodie begint in de toonsoort Cis-groot. Het woord 'Salome' zingt Narraboth op de tonen van de drieklank van a-klein. Is hierin sprake van een 'echte' toon c, zoals is genoteerd, of - gezien de uitgangstonsoort Cis-groot - van een bis? Het kan allebei, volgens Cohn. Maar Rothgeb - die naar eigen zeggen niet de partituur voor zich heeft - vindt van niet en opteert voor c. Hij meent dat hier sprake moet zijn van wat hij noemt een 'triple-whammy mixture' in Cis-groot: een verlaagde VIde trap met verlaagde tertsen en kwint (!).

Ook nu is het jammer dat de deelnemers aan de discussie geen blik in de partituur kan worden gegund. Daaruit zou namelijk blijken dat de drieklank van a-klein in dit fragment een onderdeel is van een dominant-noneakkoord op d. Cohn en Rothgeb zetten hun discussie over deze passage enige tijd voort zonder zich hiervan bewust te worden. (Ze halen zelfs Schenkers *Kontrapunkt* erbij om na te gaan wat dit boek zegt over de kleine drieklank op de verlaagde VI in majeur.) De laatste toon van Narraboth, die in Cohns verbale weergave van de melodie een terugkeer van de Cis-grootharmonie impliceert (hij schrijft eis¹), is in werkelijkheid genoteerd als f¹, en maakt deel uit van een dominantseptiemakkoord op g.

Eytan Agmon (Bar-Ilan Universiteit, Israël) ziet een mogelijkheid om het 'Tristan'-akkoord ook functioneel als een halfverminderd septiemakkoord te interpreteren. Hij wijst op het akkoord in maat 14 van Mozarts Symfonie nr. 40, eerste deel (e-g-bes-d). Dit is een gewoon halfverminderd septiemakkoord, nl. g: #VI⁷ of (II⁷)→V. Volgens Agmon verhoudt het zich echter tot het volgende akkoord (g: #IV⁶ av) als een onvervalst 'Tristan'-akkoord. Agmon interpreteert het akkoord van maat 14 derhalve in de toonsoort as (als tussen-'Tristan' voor Napels II?). Van die toonsoort is hier natuurlijk helemaal geen sprake. Rothgeb kan deze opvatting dan ook gemakkelijk weerleggen.

Cohn en Parncutt halen Schenker aan die in

¹ 'Mixture' is de Engelse vertaling van 'Mischung', de term die Schenker gebruikte voor de vermenging van majeur en mineur.

Kontrapunkt stelt dat een interval dat op ongebruikelijke wijze is genoteerd in feite geen interval is. Tenminste één van beide tonen moet in eerste instantie worden gerelateerd aan een andere toon. Parncutt keert weer terug naar het 'Tristan'-akkoord en zegt met zoveel woorden dat dit uit dergelijke non-existente intervallen is opgebouwd. Hij herhaalt nog eens dat de werkelijke betrekking die tonen tot elkaar hebben niet moet worden afgeleid uit de notatie maar uit de muzikale context. Hij voegt hieraan echter toe dat bij het 'Tristan'-akkoord de notatie zich conformeert aan de context.

Parncutts bijdrage aan de discussie is enigszins verwarrend. Eerst zag hij in het 'Tristan'-akkoord een halfverminderd septiemakkoord, ook al stond het in een vreemde context en was het niet als halfverminderd septiemakkoord genoteerd (zie boven). We moesten volgens hem dan ook niet op de notatie afgaan. Nu stelt hij dat de context bij Wagner niet op een halfverminderd septiemakkoord wijst, en dat de notatie correct, d.w.z. conform de context, is.

Hiermee zijn de belangrijkste standpunten in de internetdiscussie over het 'Tristan'-akkoord weergegeven. Hoe revolutionair de veranderingen in de communicatie tussen muziektheoretici ook zijn, aan hun worsteling met dit negentiende-eeuwse harmonische probleemgeval is nog geen einde gekomen.

MICHIEL SCHUIJER