



Márkus Tibor

## Klasszikus kadenciák

 **NSZFI**  
NEMZETI SZAKKÉPZÉSI  
ÉS FELNŐTKÉPZÉSI INTÉZET

A követelménymodul megnevezése:

### Zenész alapmodul

A követelménymodul száma: 1436-06 A tartalomlelem azonosító száma és célcsoportja: SzT-008-50

## KLASSZIKUS KADENCIÁK

### ESETFELVETÉS – MUNKAHELYZET

Keresse meg és tanulmányozza a klasszikus művekben legtöbbször előforduló jellemző kadenciákat!

### SZAKMAI INFORMÁCIÓTARTALOM

#### A KADENCIA

A kadencia, idegen szóval cadenze fogalma a klasszikus zeneművekben kétféle módon vált ismertté. A kadenciák általában a versenyművek végén szólaltak meg, ezért zárlatoknak is nevezzük őket, és céljuk az volt, hogy a zeneszerzők az előadóknak lehetőséget adjanak, hogy azok nemcsak interpretációs, hanem improvizációs képességeiket is megmutathassák a koncerten. Ezért születtek teljesen szabad kadenciák, és olyanok is, melyeknek a zeneszerző meghatározta a harmóniamenetét úgynevezett continuo, vagy számozott basszussal. Ez a fajta lejegyzés nagyban hasonlít a jazz mai gyakorlatában használt harmóniajelzéséhez. Egyes esetekben előfordul, hogy a versenyművek bármelyik részénél találhatunk kadenciákat. Ezeket belső kadenciáknak nevezzük.

Idővel a kadenciák megszilárdultak, a zeneszerzők maguk is írtak zárlatokat, mert nem tartották elég színvonalasnak az előadók improvizációit. Ezeket aztán felajánlották a partitúrában, az előadók választhattak a kétféle lehetőség között, vagy improvizálnak, vagy a megírt kadenciát játsszák. Az egyik leghíresebb zárlat J.S.Bach: V. Brandenburgi versenyének csemballó kadenciája, amely remekül prezentálja a kadenciákra oly jellemző improvizatív, szabad zenei fantáziálás jellegét.

A barokk korban még elsőrendű követelmény volt a zenészekkel szemben, hogy tudjanak improvizálni, de az improvizáció később hosszú időn keresztül háttérbe szorult a klasszikus zenében. Csak a nagy zeneszerzők (Mozart, Liszt vagy Bartók) őrizték meg ezt a képességüket. Ezért a versenyművek interpretálásakor az előadók csak megírt kadenciákat játszottak. Érdekes, hogy a XX. Század végén egy jazzmuzikus (Chick Corea) elevenítette fel a kadenciák improvizatív jellegét, amikor elkészítette „Mozart Session” című CD-jét, melyen két Mozart zongoraversenyt és egy szonátát játszott fel, amelyekben improvizálja a kadenciákat. Ezek az improvizációk nagy zenei alázatot tükröznek a zeneszerző iránt, ugyanakkor a zongoraművész saját egyéniségének megmutatásával prezentálják a mesterművek minden korhoz szóló üzenetét.

A kadenciák másik értelmezése a funkciókkal bíró, a hangrendszerek fokain diatonikusan előforduló akkordok egymás utáni sorrendben való megszólalását takarja.

Mindenek előtt ismerkedjünk meg a funkció fogalmával!

### A FUNKCIÓ

A funkció magyarul valamilyen környezetben betöltött szerepet, viselkedést jelent. A zenében sokáig teljesen más gondolkodás uralkodott. Az ókori görög zenében például a modális gondolkodás volt a jellemző. Ezért, ha meghallgatunk egy ókori görög dallamot, az fülünknek nagyon furcsának, sőt megdöbbenően modernnek tűnik. Ez azért van, mert mi a „másik végletről” hallgatjuk ezt a zenét. Vagyis, amikor az ókori görög zenét írták (például himnuszokat, vagy a színdarabokhoz készült műveket), akkor még nem a funkciós zenében gondolkodtak, hanem népcsoportjaikról (ion, dór frig...hasonlóképpen oszlopaikhoz) elnevezett modális skálákban, és az ezekre épülő harmóniákból táplálkozva alkották zeneműveiket. A mi fülünk (klasszikus zenei neveltetésünkől következőleg) már nagyon hozzászokott a funkciós gondolkodáshoz, ezért nagyon érdekesnek tűnnek az ógörög zenei emlékek. Ezek közül csak néhányat sikerült megfejteni a kutatóknak, javarészüket a kerámiákon ábrázolt hangszerek rajzából és a zeneművek szövegéből következtettek dallamaikra (az ógörög zenében még nem volt a mi értelmezésünk szerinti kottairás). Nagyon fontos zenetörténeti esemény volt, amikor megfejtették a III. századból származó „Szeikülosz” sírfeliratot, amelyet máig az első hiteles zenei emlékünknak tekintünk. A sírfelirat dallamában nagyon jól megfigyelhetjük a modális gondolkodást.

A zenetörténet további fejlődésében a németalföldi zeneszerzők műveiben már a barokk korban (vagy talán még előbb) megfigyelhetjük a művészetekben legfőbb dramaturgiai elem, a feszültségkeltés és feloldás (arzis-tézis) ábrázolásának igényét. A harmóniák szerepeket, funkciókat kaptak a zeneművekben, melyek vagy feszültségkeltés, vagy feloldás, megnyugvás érzését keltették. Ez a gondolkodás a zenetörténet klasszikus korszakában teljesedett ki, mivel ekkor rétegződött a zenei gondolkodás a hármas egységű vertikális síkra (szóló, akkordkíséret, basszus). Vagyis az akkordok sokkal fontosabb szerepet kaptak, mint az előző zenetörténeti korokban (a barokk zeneművekben például a szólamoknak, vagyis a horizontális síknak sokkal fontosabb szerepe volt. Lásd: fűgák).



Legelőször a dúr hangrendszer fokaira diatonikusan épülő harmóniák funkcióját határozták meg:

I. Dúr      II. Moll      III. Moll      IV. Dúr      V. Dúr      VI. Moll      VII. Szűkített

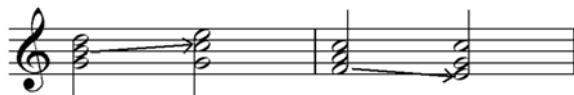


1. ábra. A dúr hangrendszer fokaira diatonikusan épülő harmóniák

Ezek közül az I., a IV. és az V. fokon szereplő harmóniákat főfunkcióknak nevezzük. Az I. fokon álló akkord a tonika, az V. fokon a domináns, a IV.fokon szereplő pedig a szubdomináns. A tonika a befejezettség, lezártág érzését kelti, míg a domináns és szubdomináns disszonáns, oldódásra törekszik. A két disszonáns harmónia közti különbség az oldódás irányában van. Az oldódási irányt a kis szekundos dallami tapadás miatt a vezetőhangok határozzák meg, vagyis ez attól függ, hogy a disszonáns akkord mely tagja vagy tagjai vannak a tonikai harmónia valamelyik összetevőjétől kis szekundnyi távolságra. A disszonancia, vagyis feszültségkeltés nagyságát két tényező befolyásolja. Az egyik, hogy a vezetőhang a tonika mely tagjára oldódik. Az alaphangra való törekvés a legnagyobb feszültség, a felsőbb akkord elemek felé haladva ez egyre csökken. A másik tényező, a vezetőhangok mennyisége. Minél több olyan hangot tartalmaz a disszonáns akkord, amely k2 távolságra van a tonika valamelyik összetevőjétől, annál disszonánsabb.

Előbb említettekből következik, hogy a domináns akkord disszonánsabb, mint a szubdomináns, hiszen előbbi terce a tonika alaphangjára (felfelé), míg utóbbi alaphangja a tonika tercére (lefelé) törekszik.

D - T      S - T



2. ábra. Oldási irányok

## ZÁRLATTÍPUSOK

A klasszikus kadenciák a három főfunkciójú harmónia egymás utáni alkalmazásaként jönnek létre. A tárgyalt kadencia elnevezésének kétféle alkalmazását az köti össze, hogy a zeneszerzők versenyműveik zárlatait legtöbbször a három főfunkciójú harmónia alkalmazásával írták.

A két zárlat közti különbség a harmóniák sorrendiségéből adódik. A legtöbbet használt zárlat az autentikus kadencia. Ennek sorrendisége: T–S–D–T. A kadenciában megfigyelhetjük az aranymetszést, mivel lefolyásában (nyugodtság–kis feszültség–nagy feszültség–befejezés) a legnagyobb feszültség a domináns fokon történik, ami formailag az aranymetszés ponthoz áll a legközelebb. A másik legtöbbet használt kadenciában, a plagális zárlatban (T–D–S–T) negatív aranymetszést figyelhetünk meg. A kadenciákban fontos megfigyelnünk a lépések irányát és nagyságát. Az autentikus zárlatban a legfontosabb lépés a D–T (V–I), mert ez határozza meg a disszonanciáról az oldódáshoz vezető utat. Ezért autentikus főlépésnek nevezzük. Az autentikus főlépés iránya és nagysága: t4 felfelé vagy t5 lefelé. Két harmónia, amely ilyen távolságra van egymástól, domináns–tonikai viszonyt mutat. Az autentikus zárlatban még egy ugyanilyen főlépést fedezhetünk fel, a T–S (I–IV) között. Az előbb említett tétel itt is igaz. Ha sokáig csak a Tonika–Szubdomináns lépést ismételtetjük, fülünk egy idő után Domináns–Tonikai viszonyt érzi azt. Vagyis azt mondhatjuk, hogy a Tonika a Szubdomináns Dominánsa. Az autentikus főlépést megfeleltethetjük abban az esetben, ha lefelé irányul. Ilyenkor egy tercet lépünk lefele. Ezt a lépést autentikus fél lépésnek nevezzük. Ha a fél lépésben a tercre lévő harmónia megtartja domináns funkcióját, akkor funkcióismétlés, ha tonikai funkciót vesz fel, akkor funkcióváltás következik be. A zárlatban felfedezhetünk egy felfelé irányuló szekund lépést, ezt autentikus ál lépésnek hívjuk, utalva az álzárlatokban történő lépés hasonlóságára. A plagális zárlatokban szintén megfigyelhetjük ezeket a lépéseket (plagális fő- fél- és ál lépés) Ezek nagysága megegyezik, de irány ellenkező az autentikus lépésekkel.

Mielőtt kottaképből szemléltetjük a kadenciákat, meg kell ismerkednünk az összhangzattan két legfontosabb szabályával. Az összhangzattan nem más, mint a klasszikus zene összhangrendjének elmélete. A zenetudósok a nagy klasszikus zeneszerzők műveiből vonták le a törvényszerűségeket. A legfontosabb szabály a szólamok önállóságra törekvésének törvénye. Ez azt jelenti, hogy két, egymástól kvint, vagy oktáv távolságra lévő szólam nem tehet meg ugyanolyan irányú és nagyságú lépést, mert akkor kvint- vagy oktáv párhuzam következik be. Mivel az oktáv az alaphang első, míg a kvint a második felhangja, ezért akusztikailag olyan közelségben van azzal, mintha a részét képezné. Vagyis bennük nem önálló hangot hallunk, csak az alaphang „megvastagítását”. Ha tehát oktáv, vagy kvint párhuzamot követünk el, akkor valamelyik szólam elveszti önállóságát, nem hallunk külön szólamot, csak azt, hogy egy másik szólam megerősödött. A kvint és oktáv párhuzamok veszélye a szomszédos fokokon előforduló harmóniáknál (IV–V., V–IV) áll fenn.

A másik fontos szabály a legkisebb mozgás elve. Ez azt jelenti, hogy a harmóniakat úgy kell kötnünk, hogy ha az egymás melletti szólamok tartalmaznak közös hangokat, azt ugyanabban a szólamban meg kell tartanunk. A többi szólamot pedig úgy kell vezetnünk, hogy azok a lehető legkisebb mozgással ériék el a tőlük legközelebb eső harmóniai összetevőt. Szólnunk kell még az akkordok helyzetéről, más szóval fekvéséről, vagy állásáról. Egy akkord alaphelyzetét vagy fordítását annak basszus, állását szoprán hangja határozza meg. Hármashangzatok esetében amennyiben a basszus a harmónia alaphangja, alaphelyzetről, ha a terc van a basszusban sext fordításról, ha a kvint, akkor kvartszext fordításról beszélünk. Az összhangzattani példák javarészt hármashangzatokban gondolkoznak, de ezeket négy szólamra (basszus, tenor, alt, szoprán)osztja szét. Ezért vált szükségessé az akkordok állásának meghatározása, hiszen ugyanarra basszusra a három felső szólamban háromféleképpen építhetjük fel a harmóniát. Amennyiben a szopránhang a harmónia terce, akkor tercállásról, ha a kvintje, akkor kvintállásról, ha pedig az alaphangja, akkor oktávállásról beszélünk.

Most nézzünk példákat az autentikus és plagális zárlatok háromféle kiinduló helyzetű harmóniáinak szabályos kötésére.

### 1. Autentikus zárlat



3. ábra. Autentikus zárlat

15 - IV-V- I

18 - IV-V- I

13 -IV-V- I

### 2. Plagális zárlat



3.

4. ábra. Plagális (egyházi) zárlat

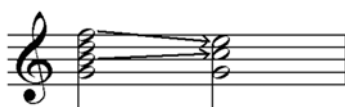
15 - V- IV - I

18 -V- IV- I

13 -V -IV-I

A zárlatok természetesen nem csak dúr, hanem összhangzatos moll hangnemekben is léteznek. Ezek bonyolultabbak, mint a dúrbéli kadenciák a hangsor VI. és VII. foka között lévő bővített terc miatt. A klasszikus kadenciáknak a dúrbéli autentikus és plagális módozatai a legegyszerűbb formái. További lépések beiktatásával, a többi fokon szereplő harmóniák bevonásával (mellékfunkciók), hangnemi kitérésekkel (moduláció), a harmóniák alterálásával és négyeshangzattá bővülésével nagyon bonyolult szerkezetű kadenciák is születtek.

A domináns harmónia feszítő erejét a zeneművekben oly módon erősítették, hogy négyeshangzatokat alkalmaztak (domináns szeptim), ezáltal kettő vezetőhanghoz jutottak. A domináns szeptim terce a tonika alaphangjára felfelé, míg szeptimje a tonika tercére, lefelé törekszik.



5. ábra. A domináns szeptim oldása

D7 - T

A zenetörténetben a domináns funkciókban alkalmaztak először négyeshangzatot. Később ezt kiterjesztették a többi funkciós helyre, a romantikában például már bőven találkozhatunk négyes-ötös hangzatokkal és alterált harmóniákkal is. Az alterációk következtében még több vezetőhanghoz juthatunk. Ezeket a jazz zene improvizációs és kompozíciós gyakorlata aknáztá ki leginkább. Ebben a muzsikában is gyakran használnak (főleg autentikus) kadenciákat, de itt szubdomináns funkcióként a II. fokon szereplő mellékfunkciós akkordot alkalmazzák. (II-V-I). Ennek oka, hogy a jazz alapharmóniái négyeshangzatok, amelyek nemcsak jelleget, hanem funkciót is meghatároznak. Mivel azonban a dúr hangrendszer két főfunkciós fokán (I. és IV. fok) ugyanolyan típusú négyeshangzat fordul elő diatonikusan (dúr major), ezért megtévesztő lehet azok funkciós besorolása. II-V-I esetében (vagyis amennyiben szubdominánsként a mellékfunkciós II. fokot használjuk), mindhárom funkciót más típusú négyeshangzat képviseli (S-moll szeptim, D-dúr szeptim, T-dúr major). A klasszikus zenében is gyakori a szubdomináns IV. fok helyettesítése II. fokú mellékfunkciós harmóniával, mivel a II. fokra épülő akkord egyértelmű szubdomináns funkciós tulajdonsággal bír, mert csak egy főfunkciójú akkorddal (S) mutat tercrokonságot.

## TANULÁSIRÁNYÍTÓ

1. Dolgozd ki a kottafüzetben a dúrbéli autentikus és plagális zárlatot a harmóniák mindhárom állásában, minden hangnemben!
2. Gyakorold és tanuld meg zongorán a dúrbéli autentikus és plagális zárlatot a harmóniák mindhárom állásában, minden hangnemben!

3. Hallás után jegyezzél le autentikus és plagális zárlatokat!

MUNKANYAG



## ÖNELLENŐRZŐ FELADATOK

A kadenciák zongorán történő lejátszásához illetve megtanulásához nagy segítséget adhat azok füzetben való kidolgozása.

### 1. feladat

A feladatokat zongorán lejátszva, illetve a tanulmány kottaképe alapján ellenőrizheti. Mindkét esetben nagyon fontos a hangrendszer hangjainak és az összhangzattan szabályainak(oktáv- és kvintpárhuzam kerülése, legkisebb mozgás elve) biztos ismerete. Amennyiben kottaképet készít, ne feledje el az esetleges módosító jeleket minden esetben kitenni. Jó szolmizációs képességgel rendelkező tanulók szolmizálva is énekelhetik a feladatokat.

### 2. feladat

A feladatot kottakép alapján is gyakorolhatja. Nagyon fontos a lépésről lépésre haladás elve. Először csak egy harmóniakötést gyakoroljunk (például I–IV lépést), válasszuk külön a harmóniai kötések, majd csak azután játsszuk a teljes kadenciát.

### 3. feladat

A hallás utáni lejegyzés előfeltétele a kadenciák biztos elméleti ismerete. A feladatokat zongorán lejátszva, illetve a tanulmány kottaképe alapján ellenőrizheti. Jó szolmizációs képességgel rendelkező tanulók szolmizálva is énekelhetik a feladatokat. Zongorán kívül saját hangszeren is ajánlott a feladatokat lejátszani.

## MEGOLDÁSOK

### 1-3. feladat

A szakmai információban közölt kottapéldák segítségével könnyen kidolgozhatók a zárlatok minden hangnemben és akkordállásban

MUNKANYELV

IRODALOMJEGYZÉK

**FELHASZNÁLT IRODALOM**

Dr. Keszler Lőrinc: Összhangzattan (Zeneműkiadó 1952)

Frank Oszkár: A funkciós zene harmónia- és formavilága (Zeneműkiadó 1973)

Márkus Tibor: Alapfokú jazzoktatás. Jazzelmélet (Szakdolgozat Liszt

Ferenc Zeneművészeti Főiskola Jazz-tanszék, 1996)

A(z) 1436–06 modul 008–as szakmai tankönyvi tartalomeleme felhasználható az alábbi szakképesítésekhez:

A szakképesítés OKJ azonosító száma:	A szakképesítés megnevezése
54 212 02 0010 54 01	Kántor-énekvezető
54 212 02 0010 54 02	Kántor-kórusvezető
54 212 02 0010 54 03	Kántor-organista
54 212 03 0010 54 01	Jazz-énekes
54 212 03 0010 54 02	Jazz-zenész (a hangszer megjelölésével)
54 212 04 0010 54 01	Hangkultúra szak
54 212 04 0010 54 02	Klasszikus zenész (a hangszer megjelölésével)
54 212 04 0010 54 03	Magánénekes
54 212 04 0010 54 04	Zeneelmélet-szolfézs szak
54 212 04 0010 54 05	Zeneszerzés szak
54 212 05 0010 54 01	Népi énekes
54 212 05 0010 54 02	Népzeneész (a hangszer megjelölésével)
31 212 01 0010 31 01	Szórakoztató zenész II. (hangszer és műfaj megjelölésével)

A szakmai tankönyvi tartalomelem feldolgozásához ajánlott óraszám:

38 óra

MUNKANYAG

A kiadvány az Új Magyarország Fejlesztési Terv  
TÁMOP 2.2.1 08/1-2008-0002 „A képzés minőségének és tartalmának  
fejlesztése” keretében készült.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap  
társfinanszírozásával valósul meg.

Kiadja a Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet  
1085 Budapest, Baross u. 52.

Telefon: (1) 210-1065, Fax: (1) 210-1063

Felelős kiadó:  
Nagy László főigazgató