

Gárdonyi Zsolt • Hubert Nordhoff

# ÖSSZHANG ÉS TONALITÁS

A harmóniatörténet stílusjegyei

Fordította: Terray Boglárka

A fordítást szakmailag ellenőrizte: Mikusi Eszter

Gárdonyi Zsolt • Hubert Nordhoff

# ÖSSZHANG ÉS TONALITÁS

A harmóniatörténet stílusjegyei



© Möseler Verlag Wolfenbüttel – Minden jog fenntartva!

Szerkesztette: Fazekas Gergely  
Műszaki vezető: Ráczi Julianna  
Nyomdai előkészítés: Cirmosné

ISBN 978-615-5062-09-4  
Készült a Gyomai Kner Nyomda Zrt.-ben, 2012-ben  
Felelős vezető: Fazekas Péter igazgató

# Tartalomjegyzék

<b>Előszó az első kiadáshoz</b> .....	9
<b>Előszó a második kiadáshoz</b> .....	10
<b>A fordító megjegyzései</b> .....	11
<b>Rövidítések</b> .....	12
<b>1. Hármashangzatok</b> .....	13
1.1. Alaphelyzetű hármashangzatok .....	13
1.1.1. A hármashangzat típusai .....	14
1.1.2. A hármashangzat a négyszólamúságban .....	14
1.1.3. Alaphelyzetű hármashangzatok fűzése .....	16
1.2. Hármashangzat-fordítások .....	17
1.2.1. (Terc-)szextakkord .....	18
1.2.2. Szűkített hármashangzat .....	19
1.2.3. Kvartszext-akkordok .....	19
1.3. A klauzulától a kadenciáig .....	21
1.3.1. Egy- és kétszólamú klauzulák .....	21
1.3.2. Három- és négyszólamú klauzulák .....	22
1.4. Alaphang-kapcsolatok .....	24
1.4.1. Az alaphang-kapcsolatok iránya .....	25
1.4.2. Autentikus (ereszkedő) alaphang-kapcsolatok .....	27
1.4.3. Plagális (emelkedő) alaphang-kapcsolatok .....	28
<b>2. Négyeshangzatok</b> .....	30
2.1. A szeptimakkordok típusai .....	33
2.2. A szeptimhang kezelése .....	33
2.3. Négyeshangzat-fordítások .....	34
2.4. Szeptimakkord-feloldások .....	35
2.5. Harmóniai szekvencia .....	35
2.6. Harmóniák és forma .....	37

2.6.1. Domináló kapcsolatok	37
2.6.2. Kadencia – Záradékok a tonális-akkordikus zenében	38
2.6.3. Autentikus kettőskapcsolatok (Összetett autentikus fordulatok)	39
2.6.4. Domináló kettőskapcsolatok	42
2.6.5. Mellékdominánsok	43
2.6.6. Félzáradék	44
2.6.7. Akkordinga	45
<b>3. Figuráció</b>	<b>47</b>
3.1. Akkordhoz tartozó figuráció	48
3.2. Akkordidegen figuráció	49
3.2.1. Átmenőhang	50
3.2.2. Váltóhang, elugró váltóhang, beugró váltóhang	51
3.2.3. Késleltetés	52
3.2.4. Kvartszext-késleltetés	54
3.2.5. Előlegezés	56
3.3. Különböző figurációk összekapcsolódása	56
3.4. Orgonapont	57
<b>4. Alterált akkordok</b>	<b>58</b>
4.1. Félszűk szeptimakkord (Ti <sup>7</sup> vagy egyszeresen szűkített szeptimakkord)	58
4.2. Szűkített szeptimakkord (Kétszeresen szűkített szeptimakkord)	59
4.3. Bővített szext (szűkített terc)	60
4.4. Bővített szextakkord	61
4.5. Bővített kvintszext-akkord	61
4.6. Bővített kvintszext-akkord és domináns szeptimakkord	63
4.7. Bővített terckvart-akkord	65
4.8. Szűkített kvint és bővített kvint	67
4.9. A nápolyi akkord	69
<b>5. Álzáradékok</b>	<b>73</b>
<b>6. Kancionál-letét</b>	<b>78</b>
6.1. Hangkészlet	79
6.2. Modus és modus-meghatározás	80
6.2.1. Dór	81
6.2.2. Fríg	82
6.2.3. F-ión (líd)	84
6.2.4. Mixolíd	85
6.2.5. Eol	86
6.2.6. C-ión	86

6.3. A letét technikai jellegzetességei .....	87
6.3.1. Dallamalkotás .....	87
6.3.2. Akkord és akkordfűzés .....	88
6.4. Varietas (Párhuzamok) .....	91
<b>7. Moduláció .....</b>	<b>93</b>
7.1. Az 18. században használt öt mellékhangnem .....	93
7.2. A mellékhangnemek hangkészlete .....	94
7.3. Modulációs fordulatok .....	95
7.4. Rendhagyó esetek .....	98
7.5. Moduláció és kadencia .....	100
7.6. Mellékhangnem moduláció nélkül .....	101
7.7. A kidolgozási rész modulációi a szonátaformában .....	103
<b>8. J. S. Bach négyszólamú korálharmonizálásai .....</b>	<b>112</b>
8.1. Akkord és akkordfűzés .....	112
8.2. A dallamsorok záradékai .....	113
8.3. Modulációs fordulatok .....	114
8.4. A fermátás hangzatok félzáradékként .....	116
8.5. A moduláció folyamata és a harmóniaritmus .....	118
8.6. Modális hangnemek a Bach-korálokban .....	121
8.7. Szólamvezetési kérdések .....	121
Melodika .....	121
Hangzatok .....	122
<b>9. Szekvencia .....</b>	<b>124</b>
9.1. Alaphang-kapcsolat a szekvenciákban .....	125
9.1.1. Autentikus szekvenciák .....	125
9.1.2. Plagális szekvenciák .....	128
9.2. A szekvenciák hangkészlete .....	128
9.2.1. Tonális szekvenciák .....	129
9.2.2. Reális szekvenciák .....	130
9.2.3. Variált szekvenciák .....	130
9.2.4. Moduláló szekvenciák .....	131
9.3. Harmóniaritmus .....	134
<b>10. Plagális hatások a 19. században .....</b>	<b>136</b>
10.1. Plagális láncok .....	136
10.2. Fordított inga .....	139
<b>11. A variáns fogalmának kiszélesedése .....</b>	<b>144</b>
11.1. Közös tercú kapcsolatok .....	145
11.2. Közös kvintú kapcsolatok .....	150

<b>12. Mixtúrák</b> .....	153
12.1. Tonális mixtúra .....	153
12.2. Reális mixtúra .....	154
12.3. Variált mixtúra .....	159
<b>13. Figuratív akkordbővítés</b> .....	162
13.1. Nóna .....	163
13.2. Szext / tredecima .....	164
13.3. Az eddig leírt jelenségek egymásra rétegződése .....	166
13.3.1. Nóna+szext/tredecima .....	166
13.3.2. Nóna+kvart-, illetve kvartszext-késleltetés .....	168
13.4. Tritónusz / Bővített undecima .....	171
13.5. Kettős terc/ Bővített nóna .....	175
<b>14. Akusztikus tonalitás</b> .....	180
<b>15. A distanciaeelv</b> .....	197
15.1. Notációs problémák .....	197
15.2. Hangnemviszonyok .....	198
15.3. Reális szekvencia .....	200
15.4. Distanciális tonalitás .....	206
15.5. Reális figuráció és szimmetrikus akkordok .....	215
<b>16. Olivier Messiaen distanciális harmóniakezelése</b> .....	226
16.1. A modulusok struktúrája .....	226
16.2. Distanciális hangzatsorok .....	231
16.3. Distanciális hangzatsorok szimultán alkalmazása .....	234
16.4. Rendhagyó esetek .....	238
<b>17. Claude Debussy: <i>Trois Nocturnes</i></b> <b>Tonalitás és forma összefüggései</b> .....	239
<b>18. Fűggelék</b> .....	245
18.1. Abszolút akkordjelölés (Válogatás) .....	245
18.2. Diatónia / heptatónia .....	248
18.3. Modális hangnemek .....	249
18.4. Pentatónia .....	250
18.5. Kvintmérés .....	253
18.6. Tercrokonság .....	255
<b>Kottajegyzék</b> .....	257
<b>Mutató</b> .....	258



# Előszó az első kiadáshoz

Ez a könyv az elmúlt négy évszázad különböző stílusokon átívelő harmóniavilágának tanulmányozásához nyújt megközelítési módokat. Az egyes fejezetek olyan témákat tárgyalnak, melyek a zeneelmélet-tanítás számára még részben feltáratlanok, vagy nem ebben a formában szerepelnek benne.

A könyv használatához szükségesek zeneelméleti alapismeretek, alapvető szólamvezetési tapasztalatok, és némi jártasság egyszerű két és négyszólamú zenékben. Folyamatos tanulmányok esetén a *6. Kancionál-letét* című fejezettel érdemes kezdeni. Az első három fejezet az alaphang-kapcsolatok vizsgálatának alkalmazási területeit és a tonális figurációkat tárgyalja. Ezeket a különböző témák során szükség szerint elő-elő lehet venni. A *Függelék* kiegészítőleg megmagyaráz néhány olyan fogalmat, ami hozzájárulhat a fejezetek jobb megértéséhez. A 19. és a 20. század harmóniavilága különösen nagy teret kap a könyvben: ezek során a harmóniai jelenségeket történetük legkorábbi fázisban írjuk le. Az egyes elemző szempontok példaanyagát az önálló munka során bárki tetszés szerint bővítheti később keletkezett művekkel.

A legtöbb fejezethez hozzáfűztük, milyen gyakorlási módokat javasolunk. Ezekben az esetekben a bőséges mennyiségű kottapélda mellett egyéb zeneirodalmi részletekre is utalunk. A hangszeres játék (zongorázás) és a halláson alapuló értelmezés fontos feltétele az anyag értelmes feldolgozásának és az ezt követő esetleges írásbeli feladatok megoldásának.

A könyv zeneirodalmi válogatása elsősorban a zenei képzés repertoárját tartja szem előtt. Helytakarékosági okokból a példák nagy hányada a zongorairodalomból származik, vagy zongorakivonat formájában szerepel. A más és nagyobb hangszerösszeállítású művek az önálló tanulmányok, vizsgálódások anyagát képezzék! Köszönettel tartozunk mindenkinek, aki a könyv létrejöttét érdeklődésével és építő kritikájával elősegítette.

*Würzburg, 1989. október*

Gárdonyi Zsolt  
Hubert Nordhoff

# Előszó a második kiadáshoz

Ez az átdolgozott és bővített kiadás minden fejezetben számos új nézőponttal gazdagodott, ezen kívül hasznosítja azokat a pedagógiai tapasztalatokat, melyek német, magyar, osztrák, norvég, svéd, spanyol és portugál zeneművészeti főiskolákon könyvünk első kiadásának alkalmazása során keletkeztek. Köszönetünket fejezzük ki minden kollégánknak, aki javaslataival hozzájárult az új kiadás létrejöttéhez.

*Würzburg, 2002. január*

Gárdonyi Zsolt  
Hubert Nordhoff

# A fordító megjegyzései

A szerzők segítőkész hozzáállásának és egy DAAD ösztöndíjnak köszönhetően a fordítás során folyamatos kapcsolatban álltam a würzburgi Zeneművészeti Főiskola tanáraival, Gárdonyi Zsolt professzorral és Hubert Nordhoff docenssel. Az a különlegesen szerencsés körülmény, hogy az egyik szerző magyar, lehetővé tette, hogy a fordítás minden tekintetben, a legapróbb szóhasználatig az ő elgondolásaikat kövesse (így például mindvégig a *záradék* szó szerepel, sosem *zárlat* stb.). Kisebb változtatásokra és kiegészítésekre is az ő beleegyezésükkel került sor.

A könyv jelrendszere (pl. a római számok) és egyes szakszavak használata nem egyezik teljes mértékben a magyar zeneelmélet-tanítási gyakorlatban használt jelekkel és terminusokkal. A félreértések elkerülhetők, ha a könyv használata előtt figyelmesen elolvassuk a *Függelékben* leírtakat. Erre a kiegészítő fejezetre a folyó szövegben a >> jel utal, de előzetes áttanulmányozása sok energiát megtakaríthat az olvasónak. A szakirodalmi utalásokat néhány helyen magyar forrásokhoz igazítottam (pl. a Riemann Musik-Lexikon címszavait többnyire híven megtaláljuk magyarul a Brockhaus-Riemann lexikonban, illetve a magyar források esetében is értelemszerűen a magyar nyelvű irodalomra utalok, nem azok fordítására). A szerzők sajátos rövidítés-rendszerét nem csupán praktikus okokból vettem át, hanem mert ezáltal az egyes fogalmak visszatérő használata is világossá válik. A könyv olvasása előtt és közben érdemes ezek jegyzékét is áttekinteni.

Gárdonyi Zsolt és Hubert Nordhoff munkájának újszerű megközelítései – megfelelő oktatói irányítás mellett – jótékony felfrissülést hozhatnak a felsőfokú zeneművészeti intézmények valamennyi hallgatója számára, különösen a 19. és 20. század zenéjének megközelítésében. Módszertani tanácsaik és a szakirodalmi forrásokra utaló lábjegyzetek az oktatóknak szolgálnak útmutatásul. Noha a zeneelmélet elsősorban a zeneszerző-, karvezető-, karmester-, és zeneelmélet-szakosok, valamint zongoristák, orgonisták és egyházzeneészek képzése során kap különösen nagy súlyt, a könyv az énekesek és az összes hangszeres repertoárját is érinti gazdag példaanyagának köszönhetően. Az új szemléletű definíciók pedig a zenetudományi analízist is nagymértékben segíthetik. Tanári útmutatást feltételezve mindezek mellett a könyvet használnal forgathatják már a zeneművészeti szakközépiskolások is. Az *Összhang és tonalitás* új impulzusokat adhat a középiskolai elméletoktatás számára mind a zeneelmélet-szakosok tanításához, mind az énekesek és hangszeresek stílusismeretének bővítését célzó órák során.

## 9. Szekvencia

A szekvenciák gyakori alkalmazása a komponált és improvizált zenében kívánatosá teszi a szekvencia-folyamatok tárgyalását, mindenekelőtt harmóniai szempontból. A leglényegesebb elem, hogy a szekvenciának ne csak dallami körvonalait érzékeljük, hanem képesek legyünk a mindenkori harmóniai háttérre is hallani, körülírni és játszani. A szekvencia dallami-harmóniai tulajdonságai alapvetően különbözőek lehetnek:

1. A dallami szekvenciamodell csak egyetlen akkordra terjed ki.

156. kotta. J. S. Bach: A-dúr kétszólamú invenció (BWV 783, 1720 k.), 7. ütemtől

A D gisz Cisz fisz  
*modell*

2. A dallami szekvenciamodell egy vagy több akkordkapcsolatra terjed ki.

157. kotta. J. S. Bach: F-dúr kétszólamú invenció (BWV 779, 1720 k.), 21. ütemtől

g C7 F h<sup>ø</sup>7 e(ø) A7  
*kétrészes szekvenciamodell*

Míg a dallamhallás számára a dallammodell hangköz-elrendeződése alapján írható le a szekvencia, addig az akkordikus hallás és elemzés számára a modellen belüli akkordkapcsola-

tok is megragadhatóak. Egy szekvenciamodell vége és a modell más hangra átültetett ismétlésének kezdete között általában erősebb a harmóniai hallásélmény, mint a visszavonatkötés a modell mindenkor kezdetére, különösen akkor, ha a modell kettőnél több akkordkapcsolatból áll. A fejezet célja a továbbiakban a szekvenciák harmóniai alapjainak ismertetése. Ennek megfelelően a következő szempontokat vizsgáljuk: akkordváltás (alaphang-kapcsolat), hangkészlet és harmóniaritmus.

## 9.1. Alaphang-kapcsolat a szekvenciákban

### 9.1.1. Autentikus szekvenciák

A harmóniai szekvenciák leggyakoribb és legismertebb típusa az ereszkedő kvintes akkordok láncolata, az úgynevezett autentikus kvintszekvencia. A *basso continuo* időszakától a 20. századi jazzig kompozíciókban és improvizációkban egyaránt megtalálható ez a típus.

158. kotta. Schubert: Esz-dúr impromptu (D. 899/2, 1827), 25. ütemtől, AF–AF

esz 7 asz 7 Desz<sup>7</sup> 7 Gesz MA7

Cesz<sup>MA7</sup> MA7 f<sup>ø</sup> 7 B<sup>7</sup> 7 esz 7

159. kotta. J. S. Bach: G-dúr háromszólamú invenció (BWV 796, 1720 k.), 8. ütemtől, AT–AF–AT vagy AF–AF

AT - AF: C a D<sup>7</sup> h G C<sup>MA7</sup> a fisz<sup>ø</sup> H<sup>7</sup> e

AF - AF: a<sup>(7)</sup> D<sup>7</sup> G<sup>(MA7)</sup> C<sup>MA7</sup> fisz<sup>ø(7)</sup> H<sup>7</sup> e

Az egymást követő AT-ek analitikusan nem mindig különböztethetőek meg a fölépéstől, különösen akkor, ha a dallami motívum több terclépésre terjed ki. A 159. kottapélda felveti a kérdést, hogy a szekvencia első két negyede között AT-t feltételezzünk-e, vagy összevonjuk a két negyedet egy akkorddá. A felső szólam kötött nyolcadainak szeptimhelyzete és a csúcshang megfelelő fekvésben történő feloldása a harmadik negyeden lehetővé teszi a terckapcsolatok mellett az ereszkedő kvintes értelmezést is. A kérdés leginkább az interpretáció alapján dönthető el, jelen esetben a frazírozás és a tempó alapján. Azok a szekvenciák, melyek harmóniaiilag kizárólag szekundlépésekből állnak össze (legyenek azok autentikusak vagy plagálisak), a figuráció ellenére közelebb állnak a mixtúrához, és elég ritkán fordulnak elő, valószínűleg a túlságosan rövid kifizetésű motívumok miatt (ld. a *Mixtúrák* című fejezetet). Gyakoribbak azok a szekvenciák, melyek különböző, periodikusan váltakozó alaphang-kapcsolatok kombinációjaként jönnek létre.

160. kotta. J. S. Bach: A-dúr angol szvit (BWV 806, 1715 k.), *Gigue*, 5–12. ütem  
AT–AF és AT–ASz

The musical score shows three systems of music. The first system (measures 5-7) includes chords: cisz, AT, A<sup>7</sup>, AF, D, AT, h<sup>7</sup>, AF, E. The second system (measures 8-10) includes: A(MA<sup>7</sup>), AT, fisz, ASz, gisz<sup>(7)</sup>, AT, E, ASz. The third system (measures 10-12) includes: fisz<sup>(7)</sup>, AT, disz, ASz, E, A<sup>MA7</sup>, H, E. Roman numerals II, VII, I, IV, V, I are written below the final measure.

A 160. kottapélda 5–7. ütemében a szekvenciamodellen belüli AT a modell transzpozíciójának autentikus fölépésével kombinálódik, míg a 8–10. ütemben az AT és az ASz váltakozik. A szekvencia E-dúr környezetben szakad meg (11. ütem), majd a 12. ütemben a lekerekítő kanciába torkollik.

Az AT–ASz gyakran szolgál kromatikus szólamok megharmonizálására. Diatonikusan ritkán fordul elő.

161. kotta. Mozart: D-dúr zongoraszonáta (K. 576, 1789), 3. tétel, 88. ütemtől

gisz<sup>07</sup> A fisz<sup>07</sup> G e<sup>07</sup> F cisz<sup>07</sup> d fisz<sup>07</sup> g  
 ASz AT ASz AT ASz PF ASz PT ASz g

162. kotta. J. S. Bach: *Pièce d'Orgue* (BWV 572, 1712 előtt), a *Lentement* szakasz harmóniai kivonata

cisz<sup>07</sup> 2D<sup>7</sup> H<sup>7</sup> 2C<sup>7</sup> a<sup>8</sup> 7 2H<sup>7</sup> gisz<sup>07</sup> 2A<sup>7</sup>  
 ASz AT ASz AT ASz AT ASz

A 163. kottapélda szekvenciamodellje ütemenként két ASz-t tartalmaz.

163. kotta. Mozart: c-moll fantázia (K. 475, 1785), 136. ütemtől  
 ASz–ASz–AF

Desz ASz 5Esz<sup>7</sup> ASz 5F<sup>7</sup> AF b ASz 5Cesz<sup>MA7</sup> ASz 5Desz<sup>7</sup> AF  
 AF Gesz ASz 6 5Asz<sup>7</sup> ASz 6 5B<sup>7</sup> AF Esz<sup>4</sup> 9 AT 6C<sup>ø</sup> ASz 6Desz

## 9.1.2. Plagális szekvenciák

Az autentikus szekvenciákkal szemben a plagális szekvenciák ritkábbak. Ennek talán az az oka, hogy itt nincs lehetőség a domináns jelleg bevonására (ld. az *Alaphang-kapcsolatok* című szakaszt az 1. fejezetben). Sok szekvencia ugyanis modulatív összefüggésekben szerepel, ahol jellemzőek a vezetőhangos akkordok és az ezzel összefüggő domináns jelleg. A plagális vagy vegyes (plagális/autentikus) szekvenciák inkább a 19. századi szerzőknél fordulnak elő. Szemben az autentikus szekvenciákkal, melyek a vezetőhangoknak és a szeptimeknek köszönhetően igen célirányosak, a plagális fordulatok a szekvenciáknak is inkább határozatlan, a harmóniai tájékozódást elbizonytalanító karaktert kölcsönöznek. A 164. kottapéldában a kvartszext-késleltetés feloldása a 94. ütemig várat magára a „kimaradt” ereszkedő kvintek miatt.

164. kotta. Schubert: C-dúr zongoraszonáta (D. 279, 1815), 1. tétel, 90. ütemtől

90 91 92

6 5 6 5 6 5 6 5

Gisz4 3 Fisz4 3 E 4 5 3

PSz PSz PSz

93 94 95

6 5 g PF D PT f PF C PT

96 97 98 99

PT esz PF B PT Desz PT 6 4f AF B7



## 9.2. A szekvenciák hangkészlete

A szekvenciák hangkészletének vizsgálatakor tonális, reális, variált és – az utóbbi rendhagyó eseteként – moduláló típusokkal találkozunk. Ezeket a következőképpen írhatjuk le:

- tonális: a hangkészlet a skálához tartozó hangokból áll.
- reális: a dallami és harmóniai szerkezet minden hangközében változatlan marad, tekintet nélkül a hangnem adottságaira.
- variált: az akkordtípusok, a dallam vagy a transzpozíció variálódik.
- moduláló: a variált szekvencia rendhagyó esete, új hangkészlet elérése egy MF segítségével.

Míg a tonális szekvencia a dúr-moll tonalitás évszázadaiban végig jelen van (ha nem is nagyon gyakori), addig a reális szekvencia jelenségét inkább a 19. századhoz köthetjük. A moduláló szekvencia a 18. században – mindenekelőtt J. S. Bachnál – gyakran variált tonális alakban fordul elő, a 19. században pedig reális vagy variált reális szekvenciaként. A reális szekvencia önállósulása egyúttal a 20. század új skála-struktúráinak csíráját is magában rejti (ld. *A distanciaelv* című fejezetet).

A különböző szekvencia-típusok szisztematikus rendjének szemszögéből ellentmondás feszül a „tonális” és a „variált” besorolás között, hiszen a „tonális” a szabálytalan diatonikus struktúra miatt maga is variált. Mi a fogalmi pontatlanság ellenére tartjuk magunkat a fent leírt felosztáshoz, ezzel alkalmazkodva a történeti fejlődés logikájához, mely szerint a tonális a leg-  
regébbi alak, a reális a későbbi, a variált pedig a kettő kombinációja.

### 9.2.1. Tonális szekvenciák

Az idézett példák közül a 158. kottapélda mutat be tonális szekvenciát. (A 25. ütemben még nem a szeptimhang a csúcshang, így itt a skála egy terccel lejjebb halad, mint a 27. ütemben és a későbbiekben.) A tonális szekvencia ismertetőjegye a dallam és a harmóniasor szabálytalan, diatonikus skálán nyugvó szerkezete. A 158. példa tonális szekvenciája ennek megfelelően az összes mollban előforduló szeptimakkord-típust felvonultatja, és melodikusan tekintve tisztán diatonikus.

A 31. ütem felveti a kérdést, hogy a moll hangnem vezetőhang-alterációit skálához tartozónak vagy skálaidegennek tekintsük-e. A mű alapjául szolgáló skála [*Gebrauchstonleiter*, a Brockhaus-Riemann lexikon szóhasználatában *gyakorlati hangsor*] értelmében, amely válogatás egy adott hangrendszerből [*Materialtonleiter*],<sup>37</sup> a dallamos moll VI. és VII. fokának alterációját skálához tartozónak kellene tekintenünk. Hiszen a dúr-moll tonalitású zenében a moll hangnem nem korlátozódik egy művön belül sem a természetes, sem a dallamos, sem az összhangzatos mollra. (Csak a modulációs szintek alaphangjai igazodnak a természetes moll fokaihoz.) Ezért nem ajánlatos, hogy csak a természetes moll hangjait tekintsük a skálához tartozóknak: a moll esetében inkább egy kilenchangúra bővített hangkészletben gondolkodjunk.

<sup>37</sup> Lásd a *hangsor* címszót a Brockhaus-Riemann-lexikonban vagy a *Tonleiter* címszót a Riemann Musik-Lexikonban.

### 9.2.2. Reális szekvenciák

A 161. és a 164. kottapélda reális szekvenciákat mutat be. A 161. kottapéldában egy dúr hármas hangzat és egy szűkített szeptimakkord váltakozik. A 164. kottapélda két reális szekvencia-részre tagolódik. A példa formai különlegessége, hogy a 90–93. ütemek és a 94–97. ütemek szekvenciamodellje ütemenként nagyszekunddal feljebb kerül, és így négy ütem után az eredeti alakhoz képest tritonusz-távolságban szólal meg. A reális szekvenciák tehát a dúr-moll tonalitás határait feszegethetik (ld. *A distanciaelv* című fejezetet).

### 9.2.3. Variált szekvenciák

A zeneirodalomban leggyakrabban variált szekvenciákkal találkozhatunk. A szekvencia többféle vonásában is eltérhet a szabályostól: akkordtípusaiban, dallami formálásában, a láncszemek transzpozíciójában és a szekvenciamodellen belüli alaphang-kapcsolatokban is. A variált szekvenciáknak különös elevenséget kölcsönöz, hogy a hallgató várakozásai nem mindig teljesülnek a szabályos szekvenciától való meglepetésszerű eltérések miatt. Ezek ellenére a szekvencia alaptípusa – tehát hogy tonális-e vagy reális – a legtöbb esetben felismerhető.

165. kotta. Chopin: Asz-dúr mazurka (op. 59/2, 1845), 81. ütemtől

81 82 83 84

Asz<sup>7</sup> Desz b B<sup>7</sup> Esz c C<sup>7</sup> d cisz<sup>07</sup> d disz<sup>07/bb3</sup>  
variált

85 86 87 88

E A<sup>7</sup> Fis<sup>7</sup> h<sup>07</sup> C F<sup>7</sup> D<sup>7</sup> e<sup>07</sup> Asz<sup>5#</sup> Desz<sup>7</sup> B<sup>7</sup> c<sup>07</sup> Fesz d<sup>07/bb3</sup> Esz<sup>4</sup>  
2. modell (=g<sup>07</sup>) (=esz<sup>07</sup>) záradék.....

6—7

A 165. kottapélda két hasonló szekvencia-részt tartalmaz a 81–84. és a 85–88. ütemekben. Közös vonásuk a ♩ ♩ ♩ ritmusképlet. A 84. ütem variált, a 88. ütem pedig a ritmikus motívum megtartása mellett alkot Asz-dúr kadenciát.

A következő példa olyan szekvenciamodellt mutat be, mely kétszer hangzik el (a 48. és az 52. ütemben) egy oktáv különbséggel. (Itt csak az első elhangzást közöltük.) Jellemzője a reális alapfogdolás erős variálódása.

166. kotta. Chopin: C-dúr etűd (op. 10/7, 1831), 48. ütemtől

48 49

C  $fisz^{o7}$  G Esz<sup>7</sup> Asz  $cisz^{o7}$  D (=)h<sup>o7</sup> C Asz  $^6D^7$  G<sup>7</sup> C

ASz AT AF ASz AT ASz AT AF AF

VI II V I

Először a 49. ütem második nyolcadának *h* basszusú szűkített szeptimakkordja tér ki a reális ismétlés ( $B^7$ –Esz) elől. A  $h^{o7}$ –C kapcsolat az azt megelőző negyeddel ( $cisz^{o7}$ –D) már egy második szekvenciamodelt alkot. Az *asz* basszushang (a 49. ütem negyedik nyolcadán) ismét elkanyarodik a szekvenciális folytatástól: az  $a^{o7}$ –B reális folytatás helyett elindítja a hosszú VI–II–V–I kadenciát C-dúr felé. A 49. ütemben ilyen módon újabb variált reális szekvencia alakul ki, mely megfelelő frazírozás esetén az ütem két felének analóg basszusvonala alapján hallható.

#### 9.2.4. Moduláló szekvenciák

Mint a *Moduláció* című fejezetben elmondtuk, modulációs fordulaton olyan meghatározott harmóniasorokat értünk, melyek harmóniai-formai szignállá szilárdultak. Ez akkor is érvényes, ha a modulációs folyamatokat szekvenciák alkotják. A mellékhangnemet a legtöbb esetben folyamatos mozgás során, esetleg álzáradék beiktatásával érjük el; ehhez megerősítő kadencia is csatlakozhat. A moduláló szekvencia a 18. században leginkább variáltan tonális formában terjedt el, a 19. században, amikor már mindegyik típus rendelkezésre állt, inkább reális vagy variáltan reális alakban jelentkezett. A reális és a variáltan reális szekvenciák gyakori 19. századi alkalmazásának magyarázata abban keresendő, hogy az akkordok egyre gyakrabban öltének domináns jelleget, és ha ez minden hangzattal megtörténik, akkor az állandósult akkordszerkezet reális szekvenciához vezet. Ugyanakkor nem minden reális szekvencia moduláló is egyben. Sokkal inkább az alapján érdemes különbséget tenni az egyes szekvenciák között, hogy azok (még) újabb hangnemet céloznak-e meg, vagy (már a 19. századi modernitás értelmében) oktávkört írnak-e le, azaz visszatérnek-e kiindulópontjukhoz. Így például a 166. kottapélda nem moduláló, hanem egy C-dúr (48. ütem) és C-dúr (52. ütem) között végigfutó, reálisan variált szekvencia, mely kétszer is végigjárja a kört. A reális és a moduláló szekvencia fogalmának azonosítása tehát nem felel meg a zenei valóságnak (ld. *A distanciaelv* című fejezetet is).

## 167. kotta. J. S. Bach: WK I. h-moll fuga (BWV 869), 26. ütemtől

26 27

Fisz h e A D G cisz<sup>ø</sup> Fisz  
MF: II V

28 29

h e a D G C fisz<sup>ø</sup> H e  
MF: II V I

A 167. kottapélda (a kottában még nem látható 24. ütemtől kezdődően) egy fisz-mollból e-mollba tartó modulációt mutat be. Az itt látható részlet első fele (26–28. ütem) h-mollba vezet, a második fele a *c* és *disz* hangok révén e-mollba. Míg itt a moduláció kadencia nélkül torkollik a következő témabelépésbe, a 160. kottapélda 11. üteme egy figuráltan körülírt I–IV–V–I kadenciával erősíti meg a szekvenciából kilépő, nem eléggé stabil fisz–disz–E (II–VII–I) alaphang-fordulatot.

Bár az ún. „bécsi klasszikában” előfordulása ritkább, a szerzők időnként visszanyúlnak a szekvencia-technika alkalmazásához.

## 168. kotta. Mozart: c-moll zongoraszonáta (K. 457, 1784) 2. tétel, 34. ütemtől

34 35

Gesz Desz<sup>4b</sup> Esz<sup>7</sup> 4asz Esz asz 6Esz 6esz F<sup>7</sup> 4b F  
MF: II V I MF: IV V I  
inga: I V...  
hangkészlet: asz-moll b-moll

36 37

b 6F 6f G7 6c 6G c 6G 6g a<sup>ø7</sup> b<sup>6</sup> 5fisz

*MF*: IV V I I V I

inga: I V I V I

hangkészlet: b-moll c-moll *G orgonapont.....*

A szekenciázó moduláció Gesz-dúrból c-mollba (!) jut el. A II–V–I, illetve IV–V–I MF-ot mindig akkordinga követi. Ez a példa is szemléletesen mutatja be a modulációk folyamat-jellegét. A dallam eltolt súlyviszonyai, az akkordidegen figuráció és a csak gyenge megerősítést nyújtó ingák miatt egy-egy ideiglenes hangnem (az asz-moll, a b-moll és eleinte a c-moll) nem képes megszilárdulni. Csak a 37–38. ütemben erősödik meg visszamenőleg a c-moll: a G-re irányuló bővített kvintszext-akkord IV–V fordulata jól körvonalazottan készíti elő a (kottapéldában már nem szereplő) g-orgonapontot, amiből a zene egyébként később meglepetésszerűen visszakanyarodik a tonikai Esz-dúrba. A szekvenencia-modell a 164. kottapéldához hasonlóan itt is tritónusz-távolságot tesz meg a kiinduló hangnemtől számítva (Gesz-dúr–c-moll). Ez a körülmény, illetve a szekvenencia reális berendezkedése teszi olyan hatásossá a részletet. Különösen a 36. ütem ütheti meg a hallgató fülét, melyben a kiinduló Gesz-dúr alaphangja (x) és terce (x) dallami és harmóniai értelemben is hatályon kívülre kerül.

169. kotta. Chopin: Asz-dúr ballada (op. 47, 1841), 179. ütemtől

8<sup>uz</sup>

cisz Fisz<sup>7</sup> H E<sup>7</sup> A disz<sup>ø7</sup> Gisz Cisz<sup>7</sup>

Fisz H<sup>7</sup> E aisz<sup>ø7</sup> Disz Gisz<sup>7</sup> Cisz Fisz<sup>7</sup> H

A cisz-mollból H-dúrba moduláló szekvencia variáltan reális berendezkedésű. Csupán a *disz* és *aisz* alapú félszűk szeptimakkordok alkalmazkodnak a tonalitásokhoz (cisz-mollhoz, illetve H-dúrhoz). Az alapmodellben egy  $V^7$ -típusú akkord kvartkésletteléssel oldódik dúr hármashangzatra. A modell elején elhangzó, H-ra irányuló MF metrikusan és (a kvart-késlettelés miatt) harmóniailag sem eléggé meggyőző, így csak a négy ütem végén megjelenő második, mindvégig dominánsokkal színezett MF vezet célhoz. Meggyőzőbben nem is lehet egy tonalitást megszilárdítani, mint a dominánssá színezett III–VI–II–V–(I) akkordsorral.

### 9.3. Harmóniaritmus

A harmóniaritmus fogalma – miként korábban meghatároztuk (8.5 szakasz) – időegységenként jelzi a harmóniaváltozásokat, ütemekben, ütemrészekben, mérőütésekben vagy azok felosztásaiban megadva. Az Esz-dúr prelúdium következő részlete egy c-mollból Asz-dúron át Esz-dúrba tartó modulációt idéz. Bach tökéletes és játékos könnyedséggel mutatja be, hogyan járul hozzá a szekvenciális folyamatok életre keltéséhez a harmóniaritmus és a szekvenciamodell megváltoztatása. Mindez a mechanikus ismétlődés mindenféle jele nélkül zajlik le annak ellenére, hogy a szekvencia meglehetősen hosszú szakaszra terjed ki.

A folyamat a 25. ütemben egy kétütemes, ereszkedő kvinteszekvenciamodellel indul. Miután elérte az Asz-dúrt, a 29. ütem együtemes modellre vált, és az előző, egészütemes harmóniaritmust ütemenként 2:1 arányúvá sűríti. A 31. ütemben már három harmónia szerepel. A következő két ütem (32–33.) szélesen figurálja a  $B^7$ -akkordot, mielőtt a 34. ütem a 9/8-os típus lehető legsűrűbb (pontozott negyedenként 2:1 arányú) dallami és harmóniai szekvenciájával eléri az Esz-dúr tonikát. Egészen mellékesen a 34. ütem anyaga látens négyszólamúsággá bővül, melynek egyik belső szólama ereszkedően kromatikus.

170. kotta. J. S. Bach: WK II. Esz-dúr prelúdium (BWV 876), 24. ütemtől

24  $c$   $a^\circ$  (F7) F B  $b^{(7)}_2$   $g^\circ$  (Esz7) Esz

28  $Asz^{(MA7)}_2$   $d^\circ 7$   $g^\circ$   $^6_5 C^7$  f  $^6_5 B^7$  Esz 4 3  $a^\circ$

B 7 B<sup>7</sup> 7 6<sup>c</sup> 6<sup>d</sup> g<sup>ø</sup> 6<sup>c</sup> f<sup>ø</sup> 6<sup>B</sup> Esz

## GYAKORLATOK:

- válogatott zeneirodalmi példák elemzése.
- a kottapéldák eljátszása.
- homofon autentikus szekvenciák játszása (négy szólamban vagy szabad szólamszámmal, a kottapéldák harmóniai kivonatai nyomán).
  1. tonálisan.
  2. egy mellékhangnembe modulálva (ld. 7.1. szakasz).
  3. modulálva, több hangnemen át, majd visszatérve a tonikai hangnembe, előre elkészített terv alapján.
- szekvenciák beágyazása egy nyitó inga és egy záró autentikus kettős-záradék közé.
- reális szekvenciák játszása pl. domináns hangzatokkal ereszkedő tiszta kvintek mentén vagy domináns hangzatokkal váltakozó (tiszta – szűkített) ereszkedő kvintek mentén (ld. a 15.3. szakaszt is).

Haladóknak (pl. zeneszerzés, zeneelmélet, orgona/egyházzene és karvezető/karmester szakokon):

- motivikusan variált szekvenciák (hangszeren vagy írásban).
- motivikusan variált szekvenciák alkalmazása improvizált tételben (pl. orgonistáknak Concerto vagy Adagio-tételben).