

## Kort indføring i funktionsharmonisk sats

*Svend Hvidtfelt Nielsen 1999-2006*

Akkordrepertoiret fra barok til romantik er sådan set det samme. Man kan sige, at klassikkens komponister skar ned i antallet af bidominanter i forhold til barokkens brug (barok er her sat synonymt med Bachs musik, hvilke nok ikke er helt fair..), og da akkordrepertoiret igen udvidedes i romantikken skete det i høj grad med blødere former af de akkordsammenhænge, man finder hos J.S.Bach. Alterationer af f.eks. vekseldominanten, som ofte fremhæves som et særligt romantisk træk, findes såmænd allerede i f.eks. Bachs fugaer. Det særlige er altså ikke så meget akkordrepertoiret, som måden at bruge det på. Man kan firkantet sige, at romantikkens bestræbelse gik på at skabe en funktionsharmonisk musik, der samtidig med, at den bibeholdt sin uimodsigelige harmoniske logik fremstod mindre entydig end f.eks. barokkens musik. De harmoniske forbindelsesmuligheder var i fokus, med vægten lagt på udarbejdelse af alternative harmonisk logiske forløb, gerne med mulighed for flertydighed i videreførelsesmulighederne.

Men først funktionsharmonikkens grundlæggende akkordmateriale:

### Kadencen

#### Tonika, Subdominant og Dominant.

Som i barokken udgør også nu disse tre akkorder udgør langt hovedparten af det anvendte akkordmateriale. Det er disse tre akkorder, der konstituerer den harmoniske kadence, - det akkordforløb, der entydigt lader os fornemme en tonika, musikkens grundtone. Den harmoniske kadence, som den bruges som afslutningsformel i klassisk/romantisk musik, kan stadig kun optræde i fire (og kun fire) forskellige former.<sup>1</sup> Disse fire former skal (stadig) beherskes.

De ser i firestemmig udsættelse således ud:

T3\_5/4D D    T    T3 S6 D    T    T3 II7 D7    T    6/4D D T

*For alle eksemplerne gælder at første akkord kan være andet end T3 (se akkordregler nedenfor). Sidste eksempel indledes meget ofte af en ufuldkommen subdominant (som her).*

*For alle eksempler gælder at de tre øverste stemmer kan byttes rundt. Det vil sige såvel alt- som tenor-melodien kunne ligge i sopranen (der så ville rykkes ned til alt eller tenor- alt afhængigt af stemmeføring [undgåelse af paralleller]). I romantisk harmonik varieres disse grundmønstre stadig mere (uddybes på selvstændige ark). Generelt kan konstateres en bevægelse mod at erstatte subdominanten med vekseldominant i en af de utallige former den kan antage. I det hele taget udvides spektret af akkorder, der hører til på pladsen før dominanten. Denne plads kalder vi 3. position (hvor D er 2. pos. og T 1. pos.), og den indbefatter akkorderne S, II, og DD.*

For at denne musik skal lykkes, som den er tænkt, er det af altafgørende betydning, at netop Dominanten behandles på én og kun én måde: Nemlig som akkorden før Tonika. D.v.s. efter en dominant bør kun komme en tonika eller en tonika-stedfortræder.

Den eneste afvigelse herfra, der ses som standardvending i den klassiske musik, er indskuddet af en formidrende overgang fra D til T. Det kan være trinvist op eller (næsten) trinvist ned. Af disse to bevægelser er den første langt den hyppigste.

<sup>1</sup> Dette forudsat, naturligvis, at melodien tillader det. Det gør den til gengæld forbløffende ofte!

I F-dur betyder det, at der mellem tonerne C og F optræder tonerne D og E, der harmoniseres som henholdsvis S3 og D3. Den sjældnere nedadgående bevægelse lyder i F-dur: B og G, der harmoniseres henholdsvis S og ufuldkommen D.

Ovenstående vendinger kan benyttes som kadencevendinger midt i et forløb, - såsom ved fermater og andre satsindsnit, - men vil kun sjældent ses som afsluttende kadencer, der som ovenfor beskrevet, domineres næsten totalt af fire standardvendinger.

Som kadenceformler ved satsindsnit kan også andre vendinger optræde. Det centrale ved etableringen af en kadence er tilstedeværelsen af forudhold og/eller akkorder fra såvel 3. som 2. position ("positioner": se ovenfor). Ofte forekommende er vendinger med ufuldkommen dominant. Almindeligst er 3. og 2. position fra det sidste af ovenstående to eksempler, samt bevægelsen fra II7 til ufuldkommen D. Fra alle nedenstående eksempler kan naturligvis også videreføres til skuffende kadence (VI trin) i stedet for den noterede T:

II7 forekommer enten med kvint eller tertsfordoblet

**For alle kadenceringer gælder det, at den afsluttende akkord skal ligge som grundakkord!**

## Dominantakkorden

Skematisk kan vi om D sige:

**D kan gå til T og VI.** Som det vises ovenfor kan bevægelsen til T eventuelt gå via:

- 1) D-S3-D3-T eller 2) D-S- ufuldkommen D-T<sup>2</sup>

**D kan også udskyde sin opløsning ved at fortsætte til en ny dominant, der så opløses til sin respektive T eller VI.** Som f.eks i følgende vendinger:

<sup>2</sup> Der findes to varianter hertil, som imidlertid hører fortrinsvis "klassisk" koral til: T-D3-S3-T og en moll version: T-mollD3-S3-D.

Hos Bach og i romantisk sats optræder D oftest med septim. Som firklæng benævnes de fire omvendingsformer således (benævnt ud fra bastonens afstand til henholdsvis septim og grundtone):

Grundakkord (D7, grundtone i bas)

Kvintsext-akkord (5/6D, akkordens terts i bas)

Tertskvart-akkord (3/4D, akkordens kvint i bas)

Sekundakkord (D2, akkordens septim i bas).

Hver af disse omvendinger har begrænsede videreførelsmuligheder.

Generelt gælder, at i omvendning videreføres Dominantseptimakkordens bastone trinvist.

Nedenfor er vist eksempler på disse videreførsler.

Et par kommentarer bør dog tilknyttes:

**A,2)** Bemærk tertsfordobling af VI. En ufravigelig regel ved skuffende kadencer!

**B)** Bassen kan ikke bevæge sig trinvist nedad, da det ville medføre parallelle kvinter mellem bastone og septim.

**B,2)** Her er der oversprungen resolution. Kan bruges som modulation til II-trin.

**C,3)** Bemærk den forkerte opløsning af septim. Hvis bas og tenor bevæger sig i parallelle tertser fra tertskvartakkord til sekstakkord ignoreres septimopløsningen for at undgå tertsfordobling i enklæng af sekstakkord.

**D,2)** Igen bevægelse mod II-trin ved hjælp af oversprungen resolution.

The musical score consists of four measures, each with a boxed label (A, B, C, D) above it. Each measure contains two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Below the staves, chord symbols are provided for each measure. Measure A: D7 T, D7 VI. Measure B: 5/6D T, 5/6D (D). Measure C: 3/4D T, 3/4D T3. Measure D: 3/4D T3, D2 T3, D2 (D). The time signature is 2/4.

## Dominantudvidelser

I romantikken ses en række udvidelser af dominantakkorden og dens partner, den ufuldkomne dominant. Dominantakkorden optræder med tilføjelse af stor eller lille none, med hævet kvint, eller med tilføjelse af en sekst sammen med, eller i stedet for, septimen.

Sjældent optræder akkorden dog som mere end firestemmig. Noneakkorderne udelader nemlig grundtonen. Det betyder at en D9 akkord vil optræde som ufuldstændig akkord, uanset om nonen er stor eller lille.

**D9:** Er nonen stor resulterer det i en akkord med nøjagtig samme toneindhold som paralleltoneartens S6. I C-dur, f.eks., består D9 akkorden af tonerne H-D-F-G. Samme toner som udgør II7 eller S6 i a-mol: H-D-F-A/ D-F-A-H. Dette giver mange gange anledning til at bruge akkorden som bindeled mellem de to tonale regioner, da den kan tolkes ud fra begge.

**Db9:** Er nonen lille, er denne "Janus"-effekt mere end dobbelt så stor. Med lille none opstår nemlig en akkord dannet af fire små tertser (C-dur: H-D-F-Ab, da grundtonen som sagt udelades). Uanset hvilken af disse fire toner, der lægges nederst vil akkordstrukturen forblive den samme. Denne akkord kan derfor tolkes ud fra mindst fire forskellige tonearter (fordi fire forskellige toner kan ligge i bassen). Fungerer den som dominant i C-dur vil den samtidig kunne fungere som dominant i

tonearterne en eller to små tertser fra C: Eb, Fis, A, og da det både gælder trinenes dur- og mol-tonearter, er de i princippet otte tonale stationer, der kan nås fra samme akkord.

**D13:** Betegnelsen for dominantakkorden med tilføjet sekst er teknisk set D13, da seksten i forhold til grundtonen ved en tertsvis stabling af toner vil ligge 13 toner over grundtonen. I romantikken bruges D13 til at opnå en blødere dominantakkord. Den kan bruges i stedet for et kvartsekstforudhold eller som harmonisering af et afsluttende tertsfald (som klassikerne harmoniserede med to tonikaakkorder efter hinanden).

**D+** Plusakkorden inddrager det lave 3. trin som hører en moltoneartens skala til. Den kan dog bruges i både dur og mol. Dominantakkordens hævede kvint vil i dursammenhæng føres videre op til tonikaakkordens store terts. Derudover er D+ ligesom Db9 dannet af en serie lige store intervaller: Tre store tertser. Den kan således læses ud fra tre forskellige planers dur eller mol.<sup>3</sup>

Nedenfor er først oplyst akkordudvidelserne med alle toner bibeholdt hos en dominantakkord i C-dur (eks. 1). Derefter vises hvorledes disse udvidelser normalt tager sig ud i praksis ved D9/D $\flat$ 9 og D13 (eks.2):

Eks 1) Eks 2) harmonisering af tertsfald

D7      D9      D $\flat$ 9      D+7      D13      D $\flat$ ( $\flat$ )9      T      D13      T

## Bidominant og vekseldominant

Et træk ved dur-mol-tonaliteten, der i særlig grad udbygges i den romantiske musik, er musikens stadige fremdrift, akkordernes affinitet, deres kraft til at lade den ene akkord lede logisk videre til den næste. Det kunstgreb, der får en akkord til at lede videre, er, - groft sagt-, tilføjelsen af en lille septim kombineret med forhøjelsen af molterts til durterts. I eksemplerne B2 og D2 ovenfor ses indførelse af bidominanter i forbindelse med oversprungne resolutioner. Det særlige her var jo netop, at dominanten i stedet for at opløses fortsatte til en anden dominant. En dominant med skalafremmede toner. En sådan kaldes en **bi-dominant**.

En bi-dominanten er en akkord, der er dominantisk til et andet skalatrin end tonika. Den kan ligge på alle skalaens trin på nær V og optræder med såvel durterts som lille septim. En sådan akkord siges at lede hen mod næste akkord, den er "dominantiseret", gjort dominantisk. Enhver dominantisk akkords funktion er at føre entydigt videre til følgende akkord. Derfor efterfølges en bidominant altid af den akkord, den er dominantisk til. Enten som normal ("autentisk") slutning (til akkorden med grundtone en kvint under) eller som skuffende slutning (til akkorden med grundtone en sekund over). Da en given toneart kun har én dominant, - akkorden kvinten over skalaens tonika - er de "dominantiseringer", man skaber i det musikalske forløb for at binde de øvrige akkorder sammen, at betragte som "underordnede". De definerer ikke nye tonearter. De er "bi-dominanter". En af disse bidominanter har en særlig status - og derfor et særligt navn. Det er den bidominant, der er dominant til hovedtoneartens dominant. Den, der f.eks. opstår, når man hæver grundtonen kromatisk i en Subdominant med tilføjet sekst. Den kaldes **vekseldominanten**, og noteres: **DD**. Bi-dominanter kan indføres foran alle rene treklange og noteres i parentes (**D**), for at angive, at de ikke er toneartens D. Hvad de er (D) til fremgår af efterfølgende akkord.

<sup>3</sup> Dominanten i C kan således ligesåvel tolkes som dominant i E eller Ab.

I durskalaen er der tre akkorder (udover dominanten), der i romantisk musik i særlig grad synes at kalde på en bi-dominant: Trinakkorderne på II og VI trin, samt S.

Harmonisk forløb med brug af de almindeligste bi-dominanter efterfulgt af kadence.  
Da den afsluttende kadence er i hovedtonearten, har vi ikke moduleret undervejs:

T (D) II (D) S DD D (D) VI S 5/4D D T

I eksemplet ovenfor indføres alle bidominanterne nedefra gennem en kromatisk stigende baslinie. Den kromatisk forhøjede bastone er da bidominantens tert. Eksemplets bidominanter er altså alle kvintsext-akkorder, hvis bastone, akkordtertsen, leder kromatisk op mod følgende akkords grundtone.

Lige så vel som hovedtoneartens dominant kunne forekomme i samtlige omvendinger (med forskellige videreførselsmuligheder) kan også bidominanter indføres som kvintsextakkorder, tertskvartakkorder, ufuldkomne og sekundakkorder. Kun virker det som regel usmidigt at introducere dem som grundakkorder.

Vendinger med brug af bidominanter  
(tertskvartakkord/ufuldkommen dominant).

F: III (D) II      Bb: T (D) VI      S (D) II      S (D) II

Bidominanter og DD som sekundakkord.

VI (D) II      T (D)      S3      T5      S6      D      T      T      DD2      D3

## Vekseldominant

Som dominant til dominanten indtager vekseldominanten en særlig plads i den funktionsharmoniske musik. Den har dominantens entydige fremdrift, men ligger i kadencen på samme sted som subdominanten, nemlig som akkorden før dominanten, nemlig i 3. position. Allerede i barokken blev dens akkordstruktur udsat for ændringer, ”alterationer”, men det er i den romantiske musik, at implikationerne af disse ændringer for alvor foldes ud og i løbet af perioden begynder at smitte af på de øvrige skalatrins akkorder, først og fremmest Dominanten.<sup>4</sup>

Den hyppigst brugte alteration er sænkning af akkordens kvint. Sænkes denne får akkorden nøjagtig samme toneindhold som en kvintsænket septimakkord i tritonusafstand af DD. Dette forhold gør, at de to akkorder frit kan erstatte hinanden, substituere hinanden, uden at funktionen som en akkord, der leder til dominanten, anfægtes. Brugen af akkorden en tritonus fra DD, altså akkorden på skalaens lave sjettettrin, kaldes tritonussubstituering. Det lave sjettettrins akkord kaldes da, når den optræder dominantisk til dominanten, for tritonussubstitueret vekseldominant. Den kan dog også benævnes med det noget enklere ”DD-alt”. Den altererede vekseldominant optræder i tre forskellige versioner. Den såkaldt ”italienske”, ”tyske” og ”franske”. Af disse efterfølges den italienske og tyske gerne af en kvartsextkadence, mens den franske gerne efterfølges af et kvartkvint forudhold, - eller blot en ren dominant.

I romantikken optræder DD også ofte som ufuldkommen dominant med stor eller lille none. Efter en sådan er det ofte hensigtsmæssigt at kvintfordoble D (se afsnit om fordoblinger). Derudover ses den med hævet kvint. En såkaldt ”+”-akkord.

Herunder en opstilling af vekseldominantens mange former:

Vekseldominant i G-dur:

DD7 DD+7 DD9 ØD9 ØD♭9 DD♭5 DD♭5 DDalt DDalt DD♭5 DDalt DDalt

(=DDalt) (=DDalt)

## Subdominant

Subdominanter kan i dur/mol-tonal musik optræde i tre forskellige funktioner. De kan indgå i forløbet som

- 1) *3. positionsakkord*, kadencens 3.-sidste akkord, hvor de typisk vil være akkorden før dominanten (evt. akkorden før DD).
- 2) *Tonikaomspinding* og fungerer som drejebævegelse væk fra og tilbage til tonika, gerne over en liggende tonikagrundtone.
- 3) *Plagal kadence* og derved danne en kadence med mindelser om modal musik.

Af disse tre møder vi hyppigst 1) og 2), mens 3) i ren form sjældnere optræder i romantisk musik. Til gengæld giver romantikkens mange alterationer af også subdominanten plads til 3) i en ny form, med kun ringe reference til den arkaiske klang af modal musik.

<sup>4</sup> Da tonerne i denne akkord er identisk med den neapolitanske subdominant vil den dog i praksis ofte praksis fungere som en subdominantisk akkord både som kategori 1) 3. positions akkord, og 3) plagal kadence.

Ikke altid er det éntydigt hvilken af de tre funktioner en subdominant optræder i, eftersom subdominanter jo ofte indgår midtvejs i længere forløb. Der er derfor ofte situationer, hvor de tre roller kun perifert om overhovedet kan identificeres. Men som ideel skelnen mellem forskellige subdominantfunktioner er inddelingen nyttig.

### 1) 3. position:

Som akkord i kadencen indgår subdominanten oftest som S6 eller ufuldkommen S. I løbet af atten hundredtallet farves denne akkord på forskellig vis. Subdominantens terts sænkes også i dursatser, hvorved opnås en nedadrettet ledetone fra toneartens 6. til 5. trin. Sænkes også akkordens kvint får subdominanten nu samme struktur som en formindsket dominantfirklang. Subdominanten kan også optræde med lille terts og lille sekst, den såkaldte "neapolitaner". Endelig ses i en brug af subdominanten med dobbeltsænket kvint, en S4<sup>5</sup>. S4 fordi den dobbeltsænkede kvint faktisk er en kvart.

Et særligt træk ved alle disse altererede og ufuldkomne subdominanter er, at deres akkordstrukturer er identiske med akkorder, der normalt har en helt anden benævnelse.

**II trin:** S6 og ufuldkommen S indeholder begge tonerne fra henholdsvis II7 og II. Som led i kadencen indgår disse to akkorder da også som 3. positions akkorder på lige fod med en subdominant. Bemærk blot, at i mol kan kun II7 benyttes, da II i mol er en formindsket treklang.

**D9:** II7 i mol indeholder samme toner som paralleltoneartens ufuldkomne dominantnone-akkord. Her afgør videreførslen hvorvidt der er tale om en subdominantisk eller dominantisk akkord.

**Dalt:** Sn, akkorden med lille sekst, er i sin struktur identisk med en durakkord på det lave andettrin. Denne durakkord ligger tritonus væk fra skalaens dominantakkord og er som "tritonussubstitution" beslægtet med den. Brugt i kadencen vil vi her behandle også D-alt som en subdominantisk akkord.<sup>6</sup> Efterfølges den af en dominant tilhører den altså akkordgruppen under 3. position.

**Sænket VII:** S4 indeholder de samme toner som en durseptim-akkord på skalaens sænkede syvende trin. Bevægelsen S4-Dominant kunne således ses som udtryk for oversprungen resolution ligesåvel som en kadenceformular. Når benævnelsen S4 alligevel er aktuel skyldes det dens forklaringskraft i praksis.

**Formindsket firklang:** Som nævnt ovenfor er S6 med mol terts og sænket kvint identisk med toneartens formindskede dominantakkord. Mere om det under 3).

**DD/ DDalt:** Som akkord før dominanten, og derved en tredjesidste akkord i kadencen, tilhører DD og dens tritonussubstitution DDalt også gruppen af 3. positionsakkorder.

Som det ses indeholder kategorien "3. position" mange akkorder. Disse kan sagtens efterfølge hinanden og derved danne et længere forløb, der funktionsmæssigt holdes på samme plan. Ved de enklere af akkorderne er der her etableret mønstre for akkordrækkefølgen, baseret på akkordernes spænding og mulige bevægelsesmønstre: II skal komme efter S. DD eller DDalt kommer normalt altid efter II og S. En undtagelse hertil er en kromatisk faldende bevægelse fra DD tertskvartakkord til II6 som sekstakkord (videre til Dominant eller dominant kvartsekstforudhold). Derudover gælder, at jo mere avancerede udvidelserne er, i jo mindre grad er der etableret faste mønstre.

<sup>5</sup> Benævnelsen stammer fra Jørgen Jersild: [Romantikens harmonik...](#)

<sup>6</sup> I modsætning til både Jørgen Jersild og Jan Maegård ([Indføring i Romantisk Harmonik](#)). Begge disse angiver D-alt som en dominantisk akkord. Men støder dog hermed ind i en række fortolkningsmæssige problemer, som bliver uaktuelle under den her angivne synsvinkel.

Subdominanter og II trin i G-dur

S og II7 i G-mol

Særlige subdominanter (både dur og mol)

Andre 3. positions akkorder

S S6 S II II7 S° S S6 S II7 Sn S6b5 S4 DD Dalt

## 2) Tonikaomspinding/ forudhold.

Under tonikaomspinding forstås en drejebælgelse fra tonika til subdominant og tilbage igen, ofte med liggende bastone. Subdominanten optræder her som en forudsholdsakkord til tonika. Forholdet mellem akkorderne i denne vending skærpes i løbet af romantikken. Det ses i første omgang ved brug af molsubdominant i dursammenhæng, der skaber halvtonetrin mellem drejetonerne. Men flere variationer dukker op. Udvidelserne vi ser på dette område inkluderer efterhånden subdominantens tritonussubstitution (i C-dur: en H-durakkord), en ufuldkommen firklæng, samt vekseldominantens tritonussubstitution<sup>7</sup>. Benævnelsen ufuldkommen firklæng låner her sin terminologi fra dominantområdet, hvor ufuldkomne klange er klange uden grundtone, og ikke som normalt i S-sammenhæng uden kvint. Så den ufuldkomne subdominantnoneakkord i C-dur består af tonerne A-C-Eb-Gb (altså intet F).

Følgende drejebælgelser henføres hermed til det subdominantiske fænomen tonikaomspinding:

T S T T S<sup>b9</sup> T T Salt T T S° T T DDalt T

## 3) Plagal slutning

Denne tredje brug af subdominanter får en ny farve i romantikken. Først og fremmest gennem brugen af S6b5, der jo har samme struktur som toneartens ufuldkomne dominantakkord med lille none. Som en sådan klang lader den sig på ethvert tidspunkt naturligt videreføre til T. Bevæger bassen sig herved fra fjerde trin til T er funktionen tvetydig, og kan opfattes som en form for S-T kadence.

Derudover vil vi her henføre bevægelserne Dalt – T, samt DDalt – T til denne form for kadence, da deres virkning ganske vidst er kadencerende, men snarere på et modalt farvet grundlag, altså som varianter af en plagal slutning. Ved D-alt opstår kadencevirkningen ved hjælp af nedadrettede ledetoner, et fænomen som ellers iagttages ved molsubdominanten<sup>8</sup>. DD-alts kadencevirkning baserer sig på samme ledetoneforhold som kan ses i sidste takt i nodeeksemplet ovenfor. Derudover kender vi i dag netop denne kadence som variation af en standardvending fra 70'ernes (modale) rockmusik.

<sup>7</sup> Også her adskiller denne fremstilling sig fra Jan Maegård, der i stedet henfører bevægelsen til begrebet ”kvintspaltning”. Et begreb nærværende fremstilling i øvrigt ikke benytter sig af.

<sup>8</sup> Og to af tonerne i D-alt er da også identiske med molsubdominantens grundtone og tert, ligesom hele akkorden som nævnt er lig Sn..



"Plagale" vendinger i romantisk musik

Rockkadence

S    T    S6b5    T    Dalt    T    Dalt    T

## Akkordernes bevægelsesmuligheder

### Grundakkorder

#### Hovedakkorderne:

##### **Tonika**

Tonika er udgangspunkt og hjemkomstpunkt. Fra T kan man bevæge sig hvorhen man vil. Først ved akkord nummer to indtræder konsekvenser af den valgte akkord.

##### **T kan gå alle steder**

**I mol:** T kan ikke gå til III.

##### **Subdominant**

Subdominantens rolle er mindre forpligtende end dominantens. I kadencen optræder den som 3. sidste akkord, men den kan også forekomme uden at føre til kadence. Ofte vugges mellem T og S uden nogen fremdrift mærkes. Som S fungerer ikke bare IV. trin men også II trins akkorden kan stå som kadencens tredjesidste akkord. Bruges både S og II i kadencen skal II komme efter S.

Skematisk kan vi om S sige:

**S kan gå til D, T, II.** I visse tilfælde kan den også bevæge sig op til VI (*almindeligt i romantisk musik. VI vil da være dominantiseret, dvs have stor terts og lille septim og vil optræde som bidominant til II [4.pos.]*).

**I mol:** Husk at i mol optræder II kun med tilføjet septim. I mol kan S endvidere fortsætte til VII, dog ikke uden at bevæge sig over mod paralleltonearten.

##### **Dominant**

Dominanten definerer principielt tonearten ved at pege éntydigt på tonika. I musik med mange bidominanter markeres hoveddominanten ved sine forudhold eller en forudgående 3. positionsakkord.

Skematisk gælder for enhver dominantakkord:

**D kan gå til T, VI eller en anden dominantisk akkord.**<sup>9</sup>

<sup>9</sup> I øvrigt henvises til afsnittet om dominantakkorden for flere detaljer og undtagelser.

### **Trinakkorderne:**

De tre trinakkorder er mindre brugt, men har dog alligevel hver deres funktion. Det er vigtigt at trinakkorder optræder som grundakkorder, da deres funktion netop er at farve musikken med en given tonearts modsatte tonekøn. Hver gang trin-akkorder optræder som sekstakkorder medfører det en sløring af tonaliteten.

#### **VI**

VI trin optræder ofte som en farvning af T. Enten som en afledning, altså som akkorden lige efter T eller som stedfortræder, altså som akkorden efter D. I begge disse funktioner fordobles tertsen i VI for at markere tilhørsforholdet til T. Disse tertsfordoblinger efter dominant og tonika er obligatoriske.

VI kan imidlertid også bruges som toneartsmæssig kontrast-indslag og den kan videreføres til såvel II som III. Ligesom II ikke kan gå til S kan VI i dur heller ikke gå til T. Det skyldes ganske enkelt at dur/mol-stilen svækkes når man fører en grundakkord en lille terts op. Det lyder modalt (og hører jo bl.a. derfor til i rock-verdnen).

#### **VI kan gå til II, III, S, og D.**

**I mol:** VI kan ikke gå til D i mol.

#### **II**

II trin bruges som nævnt ofte som subdominantisk akkord. Herudover kan den også bevæge sig til VI som led i et toneartsmæssigt kontrastindslag.

#### **II kan gå til VI, D, T**

**I mol:** Kun II<sup>7</sup>, der kun kan gå til D.

#### **III**

III trin bruges ikke ofte. Den kan forekomme som led i et toneartsmæssigt kontrast indslag eller den kan efterfølge en T som en farvning af denne. Den kan videreføres til to akkorder T eller VI. Heraf er VI langt det almindeligste.

Bevæger T sig i dur op til III fungerer III som en farvning – en slags afledning – af T. I romantisk musik ses bevægelsen T – III oftest i forbindelse med en dominatisering af III (bidominant til VI, - sammenlign med bevægelsen S–VI).

*[Som bidominant til VI, kan vi kalde en sådan akkord for 5. pos.]*

#### **III kan gå til S, VI og T.**

**I mol:** III kan også gå til VII, men slører herved tonaliteten.

Ovenstående regler er udtryk for hvorledes en musik gebærder sig, hvis den skal lyde funktionsharmonisk. *Reglerne gælder kun grundakkorder.*

Man kan imidlertid også udtrykke stilens karakteristika som regler for bastone-bevægelser. Disse gælder for såvel grund- som sekstakkorder og tegner sammen med ovenstående et fuldkomment billede.

## Sekstakkorder

*For sekstakkorder gælder (udtrykt i bastonens bevægelser):*

+ **kvinter og kvarter**. Man kan altid springe en kvart eller en kvint (men ikke to af slagsen i samme retning!)

+ **nedadgående tertser**. Man kan altid bevæge sig en terts ned (Dog ikke - naturligvis- fra D som grundakkord, medmindre den videreføres til T3 ).

+ **trinvis bevægelser** (så længe de ikke resulterer i "forbudte" akkordforbindelser). Trinvis bevægelser forekommer ofte i forbindelse med sekvenser. Bemærk de begrænsninger som ovenstående regler - især dem for II og III trin - giver.

+ **Opadgående tertser og nedadgående sekster ved akkordomlægning**.

Om opadgående tertser kan siges, at små tertser er bandlyst for en følge af grundakkorder. Men de er udmærkede ved omlægning fra grundakkord til sekst-akkord af samme akkord.

Store tertser kan derimod godt forekomme. Almindeligst dog ved akkordomlægning.

Om sekster må siges, at de kun er gangbare nedad, og kun ved omlægning fra grundakkord til sekstakkord af samme akkord.

## Modulation

Indførelse af en bidominant medfører ikke i sig selv modulation. En bidominant skærper forbindelsen mellem to akkorder, men stiller i øvrigt musikken frit til enten at fortsætte i den oprindelige tonalitet, eller tage afsæt i akkorden efter bidominantens tonalitet. Man kan altså frit udnytte den tonale tvetydighed som den skærpede forbindelse mellem bidominanten og dens efterfølgende akkord lægger op til. Naturligvis under forudsætning af at melodien lader sig tolke inden for den ønskede tonalitets rammer. Dette kan ske som et biforløb indenfor hovedtonearten eller som en egentlig modulation. Grænserne herimellem er ikke knivskarpe. Som en tommelfingerregel kan man sige, at betingelsen for, at en decideret **modulation** har fundet sted, er forekomsten af en **kadence i den ny toneart**.

I barok og klassisk-romantisk musik vil det kun være tonearter "tæt" på tonika, der moduleres til. Typisk vil første toneart man modulerer til være dominanten. Og typisk vil man før satsens afslutning berøre subdominantområdet. Gerne i form af modulation til II. Imellem disse poler kan forekomme modulation til tonikaparallelen, VI. III berøres normalt ikke. Ligesom akkorden er den mindst brugte, er den i klassisk og tidlig romantisk musik også som tonalt område at betragte som perifer. I høj- og senromantik<sup>10</sup> ses hos visse komponister imidlertid modulationer til mediantområdet, hvorved III (og VI) trin naturligt inddrages.

---

<sup>10</sup>Faktisk allerede hos Beethoven.

## Fordoblinger i firestemmig sats

*Dissonanser og skalaens syvende trin (= dominantens terts) må aldrig fordobles*

### Grundakkorder:

#### 1) Grundtonefordobling:

T,S,D grundtonefordobles med mindre særlige forhold gør sig gældende (se nedenfor).

#### 2) Grundtone eller tertsfordobling:

II,III,VI grundtonefordobles eller tertsfordobles.

Det er altid godt at tertsfordoble en trin-akkord, ofte er det ligefrem bedst. **Efter D (= ved skuffende kadence) skal VI altid tertsfordobles.** Som regel giver tertsfordobling af trinakkord bedre stemmeføring end grundtonefordobling.

**Det er godt at tertsfordoble trinakkorder!**

#### 3) Stemmeføringsbegrundet tertsfordobling:

**N.B.** i romantisk harmonik ses p.gr.a. dissonantopløsninger, undgåelse af paralleller og særlige melodiske hensyn ofte **tertsfordobling** af T og S, og **kvintfordobling** af D.

**Dominanter kan aldrig tertsfordobles.**

Skal paralleller undgås må **dominanten** derfor **kvintfordobles**.

(F.eks efter en ufuldkommen vekseldominant med none (i forhold til den grundtone der ikke er der) eller en subdominant med septim i tæt beliggenhed. Se eksemplet

**N.B.:** Dominanter med grundtone i melodien er det midt i et forløb bedst at lægge som sekstakkord, da fordoblingen af grundtone i melodi og bas kan virke bremsende for musikken!

### Sekstakkorder:

Bastonen må kun fordobles af Tenor og Sopran og aldrig i énklang

**Ingen akkordterts i Alten.**

Grundtone og kvint kan frit fordobles.

Nogle undervisere opererer med en tommelfingerregel der siger:

*Lav altid meloditonefordobling i sekstakkorder!*

Det kan være en god hovedregel, hvis stemmeføringen tillader det, men det er intet krav.

### Kvartsekstakkorder:

**Altid bastonefordobling!!**

(Husk at kvartsekstakkorder kun bruges i to *faste vendinger*: S3-6/4T-S6 og 6/4D-D !!!!!!)<sup>11</sup>

De to eneste mulige forekomster af kvartsekstakkord!

1) På ubetonet  
som gennemgang:

S3 6/4T S6 D T

2) På betonet  
som forudhold

S 6/4D D T

## Ambitus, stemmeafstand og stemmebevægelse i firstemmig sats:

I firstemmig sats gælder følgende regler for stemmernes indbyrdes afstand.

*S-A max. oktav*

*A-T max. oktav*

*T-B max. oktav+ sekst*

**En kvint** er normalt det største interval man kan springe. Og normalt undgås tritonus som melodisk interval, ligesom den forstørrede sekund fra moltoneartens subdominantters til dominanttersen undgås.

**En sekst** kan bassen dog godt springe i forbindelse med omlægning fra grundakkord til sekstakkord.

Derudover er der et par generelle regler:

### 1) Parallelle oktaver, primer og kvinter er forbudt.

*Det gælder såvel almindelige parallelle som skjulte parallelle (især mellem yderstemmer), samt i nogen grad også de såkaldte "antiparallele". Sidstnævnte træffes dog ikke sjældent i slutkadencen i romantiske koral.*

*Skjulte parallelle opstår hvis to stemmer med springende overstemme efter bevægelse i samme retning ender på en kvint- oktav- eller prim-samklang.*

*Antiparallele er betegnelsen for at to stemmer egentlig bevæger sig i f.eks. parallelle oktaver. De bevæger sig blot i hver sin retning.*

Eksempler på skjulte parallelle, overstemmen springer.  
N.B. Bemærk den sidste. Fra dissonans til oktav undgås, også selvom overstemmen er trinvis!

### 2) Alle stemmer må ikke bevæge sig i samme retning!

*Det gælder dog ikke i kadencer, se de faste vendinger. Det er også tilladt når stemmerne bevæger sig hen i en spændt akkord som f. eks. ufuldkommen dominant.*

<sup>11</sup> Se særlige ark for brug af gennemgangskvartsekst mellem to vekseldominanter, samt brug af subdominant kvartsekst ved orgelpunkt.

### 3) Stemmekryds undgås. Også stemmekryds henover kun to slag (sløjfe).

Der er dog to sløjfer, der er tilladt. De er mellem bas og tenor og ser ud som følger:



Når en stemme bevæger sig højere op end dens overstemme var slaget før, kaldes det en sløjfe. De er normalt forbudte. I herrestemmerne kan man dog lave sløjfe fra terts til enklang og omvendt.

Stemmekryds kan dog ligesom, terts- og kvint-fordobling, bruges i visse situationer, som f.eks. til omgåelse af dårligt klingende (=forbudte) paralleller. Som ved fordoblingerne gælder også her, at en kunstnerisk idé (særlig stemmeføring, særlig fordobling, etc.) er forudsætning for at lade stemmerne krydse.

### 4) Undgå samme akkord henover taktslaget

## Dissonansbehandling

I det væsentlige er det reglerne helt fra Palestrinatidens musik, der stadig gælder. Dog med den rytmiske frihed der kom til i Barokken, hvor betoningsdissonanser nu kunne optræde på alle taktens fire slag, samt udvidelsen af brug af gennemgangsdissonanser, således at såvel første som anden ottendedel på hvert slag nu kunne dissonere. Dissonans på første ottendedel kaldes forslag, på anden, gennemgang.

**Det nye** der kommer til retter sig mod reglerne for indførelse af dissonans. Dissonansen er nu en så fortrolig del af musikkens lydbillede, at den som septim kan indføres trinvis, til tider endda springende. **Stadig skal den opløses trinvis nedad, da fænomenet ellers ingen mening har!** Eneste undtagelse er none-dissonansen, der nu kan opløses trinvist opad.

Kvartdissonansen kan i melodistemmen (ikke mellem- og basstemme) indføres trinvist eller springende. *Naturligvis under forudsætning af efterfølgende korrekt opløsning!*

I det hele taget gælder det for alle dissonanser, at de skal opløses på samme måde som de er blevet det siden Palestrina!!

### Undtagelser 1 ”opløsning”:

I følgende to situationer optræder septimdissonansen uden opløsning:

- 1) Ved akkordomlægning. Lægges en septimakkord om henover to eller flere taktslag, kan dissonansen vandre fra stemme til stemme i takt med omlægningen af akkorden. I det øjeblik akkorden videreføres til næste akkord skal septimen dog opløses trinvist nedad.
- 2) Ved orgelpunkt kan overstemmerne bevæge sig relativt frit frem og tilbage i parallelbevægelse. I sådanne situationer ser man, at romantikkerne prioriterer parallelbevægelsen af akkorden frem for opløsning af dissonansen i tilfælde, hvor en sådan ville medføre brud på parallelbevægelsen.
- 3) En tredje situation, hvor en dissonans ikke opløses er en videreudvikling af Palestrinatidens såkaldte ”konsonerende kvart”. Det fænomen at kvarten i en kvartsekstakkord ikke umiddelbart opløstes, men blev liggende frem til en stærkere dissonans, kvartkvintakkorden, hvorefter den opløses.

I romantikken optræder dette fænomen, fastholdelse af dissonansen, også gennem flere led, helt tilbage fra en 3. positionsakkord og frem til den endelige opløsning ved T [1. pos.].

Eksempler til "Undtagelser 1 "opløsning"

1)

2)

3)

### Undtagelser 2 "opløsningsretning":

- 1) Såvel nonen- som den store septim kan opløses opad. Ved opløsning af stor septim opad skal man være meget opmærksom på at opløsningen ikke resulterer i en tom oktavklang. Oftest indgår en sådan opløsning i tertsbewægelse med en anden stemme. F.eks. en none.
- 2) I den altererede vekseldominant optræder et interval, der lyder og ser ud som en septim og som **altid** opløses "udad", d.v.s. til oktav! Rent teoretisk er intervallet imidlertid ikke en septim, men en forstørret sekst. Det er afstanden fra den oprindelige akkords kromatisk sænkede kvint til dens terts. Tertsen går opad (som enhver dominantterts bør gøre det) og den altererede kvint fortsætter *sin* bevægelsesretning nedad.

Eksempler til "Undtagelser 2 "opløsningsretning"

1)

2)

## Generalbas i korte træk

Princippet i generalbas er, at man udfra en baslinje kan læse hvilken harmonik, der skal lægges. Står intet anført lægges en treklang udfra bastonen. Er bastonen et A, skal det altså være en A-treklang, der skal lægges. Om den er dur eller mol afhænger af de faste fortegn. Har satsen to krydser eller derover bliver det en A-dur. Har den intet kryds for Cis bliver det en a-mol. Med mindre, der er angivet et kryds under tonen. Men så er vi allerede inde på tegngivningerne. Altså: Grundakkord – ingen tegn. Det man angiver er afvigelserne fra grundtreklængens opbygning, som jo er: terts+terts, eller set fra bastonen: terts+kvint (3+5). Ønskes en sekstakkord (som lagt sammen fra bastone af bliver terts+sekst) angives det, som afviger fra grundtreklængen, nemlig et sekstal, til at betegne, at der skal være en sekst set fra bastonen i stedet for en kvint. Ligger akkordens kvint i bassen, må der to tal til at beskrive den: kvart+sekst (4+6). Tallene skrives under hinanden i samme rækkefølge som set fra bastonen (altså 4 nederst og 6 øverst). Ønskes en firklæng sættes et 7-tal. Ønskes firklængens bastone tolket som andet end grundtone angives bastonens afstand til grundtone og til septim (se afsnittet om Dominanten). Husk, at med mindre andet er angivet følges altid den skala musikken udfoldes i. Ønskes en formindsket firklæng i C-dur over et G i bassen, skal en række informationer gives. Først skal sættes et 3-tal efterfulgt af et b for at angive, at der skal spilles B og ikke H. Dernæst et 4-tal for at angive at også kvarten skal spilles. Og husk det efterfølgende kryds, der skal fortælle at det er Cis og ikke C, der ønskes. Og endelig

må der også skrives et 6-tal for at fortælle at tonen E også skal med. Hvordan akkorden så lægges i højre hånd er helt op til den udførende, og afhænger af hvilke akkorder, der kom før, og hvilke, der skal følge.

## Generelle træk af romantisk harmonik

Skulle man opliste en række træk, der tilsammen kunne siges at udgøre grundlaget for romantisk harmonik, måtte følgende i hvert fald være indeholdt (brug dem ikke før de har været gennemgået i timerne, og I har modtaget særlige ark til belysning af hvert område):

- 1) **Dominantnone.** Den ufuldkomne dominant optræder ofte med tilføjelse af stor none. Det særlige ved denne akkordstruktur er, at den er fuldstændig identisk med strukturen i en molsubdominant med tilføjet sekst. Akkorden kan ses som første trin henimod en harmonik, der ikke længere lader sig tolke entydigt, uden at den af den grund mister sin retning.
- 2) **Dominantisering.** En udstrakt brug af bidominanter, hvis formål det er at presse musikken videre, at skabe en fornemmelse af vedvarende fremdrift.  
Bemærk at en akkord for at fungere som dominant skal indeholde stor tert og lille septim!!
- 3) **Vekseldominant.** Vekseldominanten erstatter ofte, eller indgår i samspil med subdominanten. Ved at alterere kvinten en lille sekund ned opnås identitet med akkorden en tritonus væk. Dette baner vejen for tritonusudskiftelighed.
- 4) **Dominantnone.** Den ufuldkomne dominant optræder ofte med tilføjelse af stor none. Det særlige ved denne akkordstruktur er, at den er fuldstændig identisk med strukturen i en molsubdominant med tilføjet sekst. Akkorden kan ses som første trin henimod en harmonik, der ikke længere lader sig tolke entydigt, uden at den af den grund mister sin retning.
- 5) **Forudhold.** Et andet middel til at drive musikken fremad er brugen af forudhold (sekund (none), kvart, septim). Hvergang en betoningsdissonans etableres drives musikken automatisk fremad, nemlig mod dissonansens opløsning.
- 6) **Orgelpunkt.** Meget ofte indledes satser med orgelpunkt på T. Orgelpunkter kan dog også forekomme andre steder i satsen og etableres oftest på en af hovedakkorderne T eller D. T i satsåbning og D senere i satsen (oftest mod slutning).
- 7) **Subdominantalterationer.** Subdominantens toner kan også altereres. Så meget så akkordstrukturen bliver identisk med strukturen i dominantakkorder, og kun den efterfølgende dominant og tonika, gør det meningsfuldt at kalde akkorden ”subdominant”. Eller det bredere udtryk: ”3. positionsakkord”.  
Som følgende forvandlingshistorie: Smol6 = ufuldkommen Dnone. Sænkes kvinten i Smol6 fås en akkord med samme struktur som en ufuldkommen D med lille none. Sænkes kvinten yderligere er den ikke længere kvint, men kvart. Og akkorden lyder som en dominantseptimakkord på skalaens lave syvende trin. Men som Smol6 betragtet er det kun én ud af fire toner, der er lidt usædvanlig og akkorden fortsætter ufortrødent til sin dominant!

The musical notation shows a sequence of chords in G major across two staves (treble and bass clefs). The chords are labeled below the staff as follows:

- S6
- D7
- T
- S6b5
- D7
- T
- "S4!"
- D7
- T



- 8) **Tritonussubstitution.** Akkorder i tritonus afstand kan bruges i samme funktion. I første omgang benyttes denne mulighed for udskiftelighed kun på vekseldominantplanet, men det breder sig til subdominantplan, dominantplan, og i sjældne tilfælde endda tonikaplanet.
- 9) **Kromatik.** En forkærlighed for kromatiske forbindelser er fremherskende. Gradvist kommer kromatikken til at overtage akkordforbindelsernes rolle som garant for musikalsk logik.

Det har fået Maegaard til i sin bog om romantikkens harmonik<sup>12</sup> at operere med to typer affinitet<sup>13</sup>: Funktionsaffinitet og substansaffinitet.

Funktionsaffinitet relaterer sig til hele systemet af lovlige akkordprogressioner, det system, der sikrer en stadig logisk fremdrift i musikken. Substansaffinitet relaterer sig til de forbindelser, der i senromantikken dukker op, og som på flere måder unddrager sig akkordprogressionslovene, uden af den grund at lyde ulogiske. Deres logik ligger ikke i deres funktionssammenhænge, men i deres stemmeføringsmæssige sammenhænge. I de kromatiske bevægelser logik.

---

<sup>12</sup> Teresa Waskowska Larsen og Jan Maegaard "Indføring i romantisk harmonik" (Engstrøm og Sødring 1981)

<sup>13</sup> affinitet betegner samhörigheden mellem to akkorder. Der er f.eks. meget stor affinitet mellem en dominant og en tonika.