

Lektion 1

Grundkadencen og dens udvidelser

De fire kadenceformer

1. time

Romantisk harmonik 2007
Svend Hvidfelt Nielsen

T 5/4D D T T S6 D T T S D7 T \$ 6/4D D T

Kadenceforlængelser

A med tonikaafledning **B** med tonikaafledning og DD **C** med tonikaafledning og bidominanter

T Taf S6 D T T Taf S6 6/5DD 6/4D D T T (D) Tp (D) S 6/5DD 6/4D D T

Kadenceforlængelse hos J.S.Bach (Præludium i C-dur)

D Bemærk den trinvis faldende baslinie!

Bikadence!

T Sp7 D T Tp DD D T Tp7 DD7 D (D) Sp D T S S D7 T

3 3 7 3 7 6 7 3 7 6

G-dur? D? S D7 T

7? G-dur!: 6

Bikadence til dominanten!?

Eller som Schumanns 3. symfoni (transponeret og lettere modificeret):

E Bemærk den trinvis faldende baslinie!

T DD D (D) S D D13? T DS DD °S6

3 3 3 3 7 7

D T (°S) DD D T

7 3 6 3 7

Dominanter og Subdominanter

Lektion 1: 2. time

Tonika **Dominanten og dens udvidelser**

T °T D D7 ♭ D9 ♭9 ♭♭9 D13 D13 D+ D+7 Dt

Subdominanten og dens udvidelser

+S +S6 +S +\$ °S °S6 °S7 °S °\$ Sn °S6♭5 °S7♭5 St \$9

sjældnere former forhold til tonika **

Vekseldominanten og dens udvidelser

DD7 DD+7 DD9 DD♭9 DD DDt (Fransk) DDt (Tysk) DDt (Italiensk)

Ikke del af Møgaardsterminologi

Bidominanter optræder til II, III, S, og VI og kan have alle dominantens (og vekseldominantens) former. Akkorder mærket med * er alle ensbyggede: De består alle af fire små tertser og er altså formindskede firklange.

Vekseldominant og subdominant er fælles om at være akkorder der leder videre til dominanten. Samhørigheden mellem disse akkorder styrkes yderligere af det faktum at vekseldominantens grundtone er identisk med Sp, der på sin side indeholder de toner, der udgør den ufuldkomne subdominant. Da en Sp7 indeholder nøjagtig samme toner som en S6, bliver dens funktionsharmoniske benævnelse det noget kantede: Subdominant med sekst i bassen. Ikke fordi vi ikke kan høre, at det er en d-mol-akkord, men for at angive dens subdominante funktion.

Ser man på den alterede vekseldominant genfindes centrale toner fra molsubdominanten - terts og kvint, sekst (fransk), septim (tysk). Akkorden kan med lidt fantasi høres som en subdominant sekstakkord med hævet grundtone. Denne hævede grundtone får til gengæld så meget karakter af ledetone, at den traditionelt opfattes som durterts og hele akkorden ses som vekseldominant tritonussubstitueret! Bemærk også D9 - og særlig D13 med alle dens toner. Her er det D og S, der "vokser sammen". Dominantens 7 og 9 er jo identiske med grundtone og terts fra S. Endegyldigt sammenfald er der mellem den ufuldkomne dominantnoneakkord og molsubdominant med tilføjet sekst og sænket kvint..

Robert Schumann, fra opus 68 (Nr. 21)

Harmonik (akkorderne skrevet sammen):

forslag til terts none (forslag) forslag til kvint gennemgang

orgelpunkt

C-dur: (♭9) ? D+) S S D♭9 6/4D D (D♭9) D7) DD7 6/4D) DD 6/4DD T

a-mol: (D7♭5 6/4D D+) Tp (D) Dp6/4 Dp

Ovenstående analyse peger på et noteringsproblem i forbindelse med komponistens udstrakte brug af bikadencer.

Almindeligvis siges det, at man kan se hvad bikadencens dominant er dominant til ud fra første symbol efter parentes. Er første symbol efter parentes f.eks. S, siges hele parentesens forløb at være bikadence til S. Men det forudsætter, at S vittelig fungerer som T i forhold til parentesens indhold. I ovenstående eksempel forholder det sig ikke entydigt sådan. Her kan bikadencen (isoleret set) høres som en bevægelse til skuffende kadence. Første takts bikadence (et dominantforhold) er (taget ud af sammenhængen) en kadence til a-mol. Den skuffer. Skriver man et væltet T efter parentes giver det ingen mening i forhold til den overordnede toneart C-dur, som bevægelsen ses som en bikadence i. T i C-dur er entydigt a-mol og det væltede T kan derfor ikke stå under en F-dur-akkord. Set ud fra C-dur er den F-akkord der står som skuffende opløsning stedfortræder for a-mol, som man kunne have forventet efter en E-dur-akkord. I C-dur er a-mol Tp. Den F-dur der kommer istedet for a-mol - og høres skuffende - må da angives som et væltet Tp!

I netop dette eksempel er der dog den finesse, at den forstørrede dominantakkord umiddelbart forinden er lige så meget dominant til F-dur som til a-mol. E-Gis-C = E+, eller: E-Gis-C = C+ med terts i bassen!!

Janusakkorder-Tritonussubstitution

2. lektion

Den formindskede firklang

Den formindskede firklangs fire toner kan tydes på en lang række forskellige måder: Som dominanter, som forslag til dominanter som subdominant og selvfølgelig som vekseldominanter. Af disse er kun vist ét eksempel (6), men også i rollen som vekseldominant kan den ufuldkomne firklang opløses i fire forskellige retninger. I rollerne som D og DD har klangen umiddelbar relation til ialt otte tonearter, og hvis vi medregner rollen som forslag til D7 (D6/5) kan én og samme klang danne brohoved til samtlige den kromatiske skalas tolv tonearter (24 hvis vi medregner begge tonekøn)! Nedenfor ses et par eksempler på akkordens mangesidighed. Bemærk, at akkorderne i eks. 1 og 2 begge leder til samme toneart, som også akkorderne i eks. 5 og 6 gør det. Udover de viste eksempler kunne akkorden selvfølgelig også være bidominant til S, Sp eller Tp. Som bidominant til S og Sp vil den i A-dur bestå af samme toner som akkorden i eks. 4. Som huskeregel kan man opstille følgende lille liste: Som Subdominant, ufuldkommen D og bidominant til Tp, indeholdes S' grundtone, som vekseldominant og ufuldkommen S_b9 indeholdes T's grundtone, og som forslag til D7 og bidominant til S og Sp indeholdes D's grundtone.

1 F-dur: D_b9 T, S6/5 T
 2 H-dur: S6/5 T
 3 A-dur: D6/5, D7 T
 4 E-dur: T S_b9 T, D_b9 4/3D T
 5 D-dur: D_b9 T
 6 A_b-dur: D_b9 T

Et uddrag fra klaversamlingen "Lieder ohne Worte" viser den formindskede firklang i aktion. Hovedtonearten er e-mol:

F. Mendelssohn-Bartholdy op. 102 nr. 1 (satsen er her væsentligt forenklet)

(D) — S — (D_b9) — (D7) — D7 — T — S — (D_b9) — (6/5D) — Tp

Ved indførelse af Cis og G fornemmes i første omgang en dominantisering af S, som skulle lede til D-dur, men den ufuldkomne klang tolkes ved melodien Fis som dominant til H (altså hovedtoneartens dominant) istedet. Anden gang (t. 7) går bevægelsen mod en D-dur-akkord.

(6/5D) — +S — +S7? DD7 D_b9 Tp (S6)(S7)(S6/5) — D_b9 +T — Sp!? S7 — S6 — 6/4D — D7 — 6/4D — D7 — T

Fra t. 29 ses en række omtolkninger af akkorderne. A9 akkorden må ved videreførsel til Fis tolkes som e-mol6, den ufuldkomne dominant til e-mol må ved videreførsel til G-dur tolkes som en bidominant (en ufuldkommen D-dur-akkord). C-dur-akkorden giver i sig selv ingen mening, men kan ses som en forløber for den efterfølgende a-mol7.

Stiliseret gengivelse af slutningen af Robert Schumanns "Du bist wie eine Blume" fra opus 25

T (D_b9) 3/4D D_b9 (D7) — Tp § D7 T

Ovenstående forløb viser en række - meget hurtige - omtolkninger af den formindskede firklang. I takt 17 indtræder tilsyneladende en bidominant til Sp. Videreførslen afslører den dog som et forslag til D. Samme D får lille none istedetfor grundtone og omtolkes da straks til en bidominant (med grundtone) til Tp. Tp indtræder med dominantisk forslag og bliver straks efter selv dominantisk forslag til en ufuldkommen S, der fortsætter til D7 og så er vi i havn.

Den forstørrede treklang (D+)

Som den formindskede firklang er også den forstørrede treklang ensdannet. Den består af to store tertser og kan altså pege i tre forskellige retninger. Den hævdede kvint bruges oftest som ledetone mod tonikas terts(eks.9). Ligesom den tilføjede septim giver den akkorden dominantisk funktion (derfor betegnelsen D+). I et kromatisk forløb kan den altså give en retning til musikken, som hos Schumann "Du bist wie eine Blume" (eks. 10). Dens mulighed for at fungere som en "janus-akkord" benyttes naturligvis også. Den kan forbinde tonearter i stor terts afstand (eks.9). Eks. 11 er fra Schumanns "Lieder aus dem Schenkenbuch im Divan".

9 D D+ T D+ T D+ T
 10 Robert Schumann af opus 25 D D7 6/5D D+T (D+)
 11 Robert Schumann af opus 25 Dominant til F-dur omtydes til Dominant til A-dur.

Maegaards-analysebetegnelser m.m.

lektion 2

Nedenfor ses en opstilling af den terminologi, Maegaard benytter sig af. Under nogle af akkorderne er angivet flere forslag med de mest nærliggende nævnt først og de fjernere muligheder senere. Hvis der kan være tvivl om tonekønnet for den rene skalas akkorder eller hvis tonekønnet afviger fra det forventelige, angives dette med et kryds (dur) eller en lille bolle (mol). P står for "parallel" og v for "variantklang". V bruges primært om parallellens tonekøn, i de tilfælde det afviger fra det regelrette, som hvis Dp i C-dur f.eks. optræder som E-durakkord istedet for e-mol. Derudover benytter Maegaard sig af termen "variant" ved toneartsmæssige skift fra dur til mol eller omvendt. Altså situationer, der vedrører forløb og ikke kun akkorder. Et lille t angiver "tritonussubstitution". Ved at inddrage parallelvarianter og deres paralleller og parallelvarianter kan Maegaard i princippet beskrive hele det kromatiske rum ud fra en hvilken som helst toneart. Vores opgave er at skønne, hvornår det er rimeligt, - måske endda frugtbart! -, og hvornår man enten opnår en præcisere beskrivelse ved brug af bikadencer eller angivelse af modulation.

Den rene skala Med skift af tonekøn Tritonussubstitutioner, neapolitanere og fjernere slægtninge

T Sp Dp S D Tp \emptyset °T DD Dpv °S °D +Tp_v SS °SS Sn °Sn °Tp °Tp_v +Tp_{vp} +Tp_{vpv} °Sp °Sp_v +Sp_{vp} +Sp_{vpv}
 (Sp_v) SS_p °D_p D_pv D_t D_pvp D_n °T_t +T_t DD_t S_p_t °S_t +S_t
 D_pvp_v +T_n

Hvilke betegnelser, der bedst beskriver det hørte forløb afhænger naturligvis af forløbet. Vi har før mødt den forlængelse af tonika, der består i at gå fra T ned over VI-trin, tonika til tonikaafledning (hos Maegaard: "T" til "Ta"). Dette kan gøres i såvel dur som mol (eks. 1,2). Men tonika kan også farves af en tertsvist stigende bevægelse op over Dp (eks.3). Denne bevægelse kalder Maegaard "tonikagennemgang" (Tg). Maegaard anfører den som mulighed i både dur og mol. Maegaard anfører, at en sådan udvidelse og farvning af en funktion også kan iagttages indenfor subdominantområdet (eks.4,5). Som Tg anses Dp altså for at tilhøre tonikas område snarere end dominantens område. Faktisk viser det sig i praksis, at Dp kun kan virke dominantisk som sekstakkord. Da kan den høres som en D13. Udover Sn - den neapolitanske subdominant, opererer Maegaard også med Tn og Dn. Han henviser hermed til forholdet mellem S og Sn som forklaringsmodel for det så ofte benyttede mediantforhold mellem T og det lave VI-trin (eks.7) eller D og det lave III-trin. Maegaard kalder dette for en "neapolitanisering" af tonika (Tn) henholdsvis dominant (Dn). Denne neapolitanisering kan ifølge Maegaard så selv udsættes for en neapolitanisering, som det f.eks. ses i tonale forløb, der udspiller sig over en cirkel af faldende store tertser.

1 2 3 4 5 6 7

T Tlv °T °Tlv S Sn T Tn!

Neapolitanisering af S og T

"Ledetonevekselklang" er en måde at betegne overmedianten, som vi ikke vil gå ind på her.

+T+Ta S D °T°Ta°S D T Tg S D S Sg 6/4DD S Sa 6/4D D

Med muligheden for at angive hele forløbet ud fra Ab-dur gengiver vi et udsnit af Schumann-lieden "Zum Schluss".

Uddraget analyseres på to måder. 1) Som Ab-dur forløb med bikadence til Sp, 2) Som rent Ab-dur forløb med inddragelse af fjernere beslægtede akkorder.

1) D _____ (∅) Sp _____ Tp(eD) Sp S6 D7) Sp D _____ T

2) D _____ (∅) Sp _____ Tp SS SSp6 Tpd Sp D _____ T

(D) ← tilføjet d angiver dominantisering af akkorden (et s ville angive subdominantisering)

F. Chopin: Largo (Præludium nr.9)

Forenklet gengivelse

T D T S Sa \emptyset ? D D13? T7 S6 5/4D D T9! DD13 D9 D7 T D Dn Tn Dns Tnd

Dp? Tp7 ? °Tp °Sp°Tp_v

Sp-D7 i F-dur?

Tilføjelse af "s" til en funktion, angiver at akkorden nu er subdominantiseret. Dette ses når durakkorder bliver til mol.

Tilføjelsen "d" angiver en dominantisering, hvilket i praksis optræder når mol-akkorder bliver til dur eller durakkorder får tilføjet en septim.

S Sd (∅9) (D) Dpv Dp/D7 T D T °S Sn Tn Sn SSn SSnp (D) °Tp D T

(∅9) 3 °D_pv_p °Sp °Tp_v SS SSnp_v

Chopin's præludium i E-dur (fra Opus 28) bevæger sig vidt omkring ved hjælp af stadige omtolkninger af harmonierne funktioner. En beskrivelse, med brug af Maegaards "paralleller", "parallelvarianter" og en enkelt neapolitanisering, kunne se således ud.

En sådan analyse kan rejse ligeså mange spørgsmål som den besvarer. Dels er de indledende tonalitätsstabiliserende kadencer flere steder tvetydige, dels kan man diskutere om ikke, der moduleres undervejs. Et andet spørgsmål kunne være: "Er beskrivelsen af G-dur - H-dur - E-dur adækvat? Er det det man hører? Hvad hører man egentlig? Hvad lyder det som?"

Mediantforbindelser

Lektion 4

Mens funktionsanalysen med begreberne T,S,D og T'entydigt kan bestemte akkordforbindelser i kvart/kvint forbindelser og i sekundrelaterede bevægelser, er bevægelser, der involverer tertsspring, ofte mindre éntydige. Forbindelser mellem sådan to akkorder kaldes mediantforbindelser. I praksis betegnes forholdet mellem en T og Tp dog ikke som en mediantforbindelse, hvorfor begrebet kan siges at relatere til forbindelsen mellem akkorder i stor tertsafstand. Da denne forbindelse er en meget brugt forbindelse i romantikken, indgår den som del af et funktionsharmonisk repertoire og må altså kunne beskrives analytisk. Forbindelsen må altså kunne beskrives på en måde, der kan inkorporeres i eller associeres til de hovedforbindelser, der kendetegner stilen.

Man skelner mellem undermediant og overmediant. Undermedianten ligger på det lave VI og overmedianten ligger på det høje III. Af disse er undermedianten langt den hyppigste og den der kan udtydes mest varieret.

I eksempel A og B ses nogle af de funktioner mediantakkorderne indtræder i. For VIs vedkommende kan den optræde som Ta, T og DDt. Da man imidlertid kun taler om mediantforbindelse ved deciderede tertsspring er det i eks. A kun Ta, der kan kaldes mediant (og da det er en forbindelse vi også kender i forbindelse med et lille tertsspring (som i dur fra T til Ta) er der intet problematisk eller svært definerligt ved den).

I eks. B, gælder det forbindelser med overmedianten. Den kan dels optræde efter T som en overliggende afledningsakkord - Maegaard kalder den "gennemgang" og benævner den Tg- dels som en bidominant til Tp.

A VI VI VI **B** III III **C** **D** Maegaards navngivningsmuligheder for medianter: (bemærk de mange navne for bVI)

T Ta S6 D 7 T DDt 6/4D D7 T T Tg S 5/4D-D T (D7) Tp T Tn T Tlvv

+Tp Tpv ° Sp ° Spv T Dp Dpv °Tp °Tpv
 +Ta ° Ta °Tav +Tg +Tgv
 +T ° T °Tnv +Tlv +Tlvv
 +TT
 ° Tn
 DDt

De mest karakteristiske mediantforbindelser ses imidlertid i eks. C og D. Her er der tale om en farvning af henholdsvis tonerne C og E. Til beskrivelse af disse fænomener indfører Maegaard begreberne "Neapolitaniseret T" (Tn) og "Ledetonevekselklang", (Tlv) evt. "Dobbelt Neapolitanisering" (Tnn). Betegnelsen Tn henviser til at forskellen på de to akkorder er den samme som forskellen på S og Sn. Så når klangskiftet forekommer forstæeligt i al sin overraskelse, skyldes det associationen til lyden af en Sn. Til forskel fra en Sn optræder Tn dog tydeligst som grundakkord. Tn er betegnelsen for den pludselige farvning af T ved at gå direkte til det lave VI uden septim. Med septim høres det som bevægelse til DDt. Ledetonevekselklang har en længere terminologisk historie, som man kan læse hos Maegaard. Betegnelsen knytter an til skalaens ledetone, som i Tlv indgår som akkordkvint. Imidlertid gør Maegaard opmærksom på, at også en Tn kan neapolitaniseres, hvorved vi - ud fra C-dur - ville nå overmedianten E (neapolitanisering af Tn (Ab-dur) fører jo til Fes-dur = E-dur. Derved er der to mulige betegnelser for overmedianten: Tlv og Tnn.

Maegaard kan også bruge betegnelserne til at angive tonale stationers tilhørsforhold til T. Dvs. en modulation til Ab fra C-dur kan betegnes som bevægelse til Tn-planet. Udover T ses ofte D neapolitaniseret. En sådan neapolitanisering fører til skalaens lave III. trin. I moltonearter kan Dn altså benyttes som modulation til Tp. I durtonearter optræder Dn til tider som et selvstændigt tonalt plan, til tider som dominant til Tn. Eftersom neapolitaniserede akkorder jo igen kan neapolitaniseres kan også D og T's overmedianter betegnes af dette begreb, kaldet henholdsvis Tnn og Dnn.

1) Undermediant som farvning eller udvidelse af dominanten: Dn, som D til Tn. Hjem via DDt.

(3 første eksempler er fra lieder af Robert Schumann)

Op. 30, nr.2

Indførsel af og tilbageføring fra undermediant sker via omtydning af fællestoner.

17

D Dn Tn Ddn Dn Sn Dn Tn DDt D

Dn fører her til et neapolitanerplan, et Tn-plan.

3) Undermediant som stedfortræder indført ved dobbeltskuffende kadence.

Op. 39, nr.3

2) Undermediant som farvning eller udvidelse af tonika: Tn

Op. 25, nr.1

gab! Du bist die

14

schöne Braut! ich führ'dich heim!"

4) Springmodulation til undermediant (tilbageføres her som DDt)

Robert Schumann af "Vogel als Prophet" fra "Waldscenen" opus 82

23

T S T Tn Sn Tn DDt(!) D T

Consolation nr. 4

Franz Liszt - 5. lektion

Romantisk analyse 2007
Sv.Hv.Nielsen

Franz Liszts "Consolation nr.4" indeholder en række af de harmoniske fænomener, som Mægaard beskriver i sin bog. Et gennemgående emne er VI-trin og neapolitanisering. I eks. 1 optræder den skalaegne VI. trin (altså den forventelige) umiddelbart efter T i en bevægelse, der fortsætter med over S. Her vil den have karakter af farvning af tonika, altså af tonikaafledning. Det kunne være fristende også at høre Sp som en Sa (subdominant-afledning), men den tonikaakkord der skydes ind mellem dem gør en sådan høre måde mindre relevant. Dominantakkorden sidst i eksemplet indføres som en noneakkord. Denne none viser sig at opføre sig som et "forslag" til primen.

Eks 2 er gennemsyret af sådanne forslagstoner. Hele tiden bliver forrige akkords overstemme hængende hvorved næste akkord først falder rigtigt på plads på "og"-slaget. I den udstrækning de akkordfremmede toner danner en ny funktional harmonik, skal dette selvfølgelig noteres. VI og II trins akkorderne er her tydeligvis parallellakkorder. Akkorden mellem Tp og S er en ren gennemgangsakkord. Skulle den udtrykkes ville det være den funktionsmæssigt ikke-eksisterende Tmaj7. Da denne akkord er irrelevant noteres den som en gennemgang. Man kunne godt notere den tilføjede 6 til T, men den får ikke funktionsmæssig konsekvens (tilføjede 6 = subdominantisering), ligesom heller ikke kvart- og sekstforholdet i Sp og Tp har konsekvenser.

Eks 3 viser en bikadence og et eksempel på, at den forskudte overstemme faktisk kan få funktionsmæssig konsekvens. Første takts afsluttende subdominant forvandles til en Sn.

1 2 3

T Ta S T Sp D
Tp gnm. S T Sp Tp D9
Tp (D7) T S Sn 4D D7) Tp

Eks 4 tager os omkring pludselige akkordomtyndninger, usikkerhed omkring VI-trin, bikadencebegrebets begrænsning og behovet for en kreativ analytisk tænkning, der inddrager Dnn. Ved eksemplets begyndelse høres varianttonearten Des-mol. Frasen ender i dennes subdominant, Ges-mol6 med seksten i bassen. Eller gør den? Ges-mols kvint behandles som en forslagstone til C, hvorved denne subdominant ændres til en formindsket firklang. D9? Det efterfølgende Cis kunne tyde på det. Men hvad er så A-dur? Hørt ud fra cismol er det Ta, hørt ud fra satsens hovedtoneart Cisdur (= Des-dur) er det Tn. Omgivelserne taget i betragtning må Ta betragtes som det mest nærliggende bud. Der kadenceres derefter på molsubdominanten. Dette udtrykkes enkelt ved en bikadence. Idet Fismols kvint hæves til et D sker en neapolitanisering af S. Altså Sn. Herefter følger en bikadence til Sn. En S6, efterfulgt af S med 6 i bassen, dominant, og nu kunne parentes afsluttes. Hvis altså akkorden efter dominanten havde været tonika i forhold til dominanten. Men A-dur fortsættes ikke til en D-dur (=Sn). A-durs kvint går op til noget der kunne være tert i d-mol. Men det er ingen d-mol, der klinger, men derimod hovedtoneartens tonika, Desdur. Havde A-dur fortsat til F-dur istedet for d-mol, havde denne F-dur været forståelig som en neapolitanisering af dominanten, A-dur (=Dn). Det er ikke F-dur, men en neapolitaniseret F-dur. Dominanten fortsætter altså til en neapolitaniseret Dn: Dnn. Bikadencer, der aldrig føres til ende og derfor ikke kan relatere sig til en efterfølgende akkord har Mægaard et tegn for. I det tilfælde, at den relaterer sig til akkorden før bikadencen, placerer han en bagudrettet pil forud for første parentes. Det betyder at bikadencen skal ses i forhold til sidste akkord før parentes. Med Dnn-betegnelsen får vi en omtydningsskord: Sn-planet Dnn er nemlig identisk med hovedtoneartens T.

12 4

D 3 ° T D9 D7 5 ° T S D9 T? Ta D7 T Sn 4D D7) S Sn ← (S6 S 6 4D D Dnn) 3
udenfor parentes: T 3

Eks 5 er et eksempel på en relevant brug af alle p'erne og v'erne i forbindelse med parallelfunktionerne. Fra tonikavariant (benævnt "mol-tonika") bevæger vi os til dennes parallel. Som også ændres til mol. Før vi laver samme bevægelse til også dens parallel. Og tredje gang går vi direkte til parallelvarianten. Den efterfølgende melodistump synes at falde til ro på F-dur som jo netop er bidominant til næste trin i sekvensen (Tpvpv = Tp). Frasen afsluttes med en akkord, der er dominantisk til denne F-dur. En ufuldkommen firklang bestående af tonerne G-B-Des-E. Og da den ligesåvel er dominant til As er vi stort set hjemme igen! Men hvordan skal vi beskrive F-dur, når den akkord den er bidominant til intetsteds er at finde? Set ud fra Des må den være Dpv eller Tnn. Dominantparallelvariant er vel det der bedst beskriver en dominantisk relation til Tonikaparallel..

5 22

D T (D) Tp (D) Tpv (D) Tpvv (D)? Dpv D9

I Eks 6 høres en akkord på skalaens sænkede VI-trin. Det er da ikke en Ta, men derimod en Tn. Den neapolitaniserede tonika. Den indføres på samme måde som Tp gjorde det i starten, som en mellemstation mellem T og S. Men - farvet af satsens harmoniske hændelser ikke mindst den stærke understregning af Sn-planet - har den nu form som Tn. Understregningen af subdominanten udbygges yderligere ved afslutning med plagal kadence. Bemærk at Sp nu kommer direkte i forlængelse af S og derfor betegnes Sa.

6 30

T Tn S Sa T S T

Substansaffinitet

Lektion 6

Substansaffinitet er et udtryk for forskellige akkordtoners tilknytning til hinanden, uanset hvilken harmonisk funktion, de måtte repræsentere. Hvor to akkorder gnidningsløst glider over i hinanden uden at et tydeligt funktionslægtskab kan påvises mellem dem, kan man istedetfor den manglende funktionsharmoniske sammenknytning - affinitet - akkorderne imellem tale om en substansmæssig affinitet. Det, at deres toner, deres "substans" er tæt sammenknyttet (ved fællestoner og kromatik) skønt de funktionsharmoniske pladser, de kunne tolkes som repræsentanter for ikke er det. Substansaffiniteten kan man beskrive i en musik, der ikke længere lader sig forklare funktionstonalt. Men også indenfor den funktionstonale musik kan der være passager, om hvilke man ikke megen fornuftigt kan sige med funktionsharmonikkens sprog, men som dog har et indre fremadrettet liv. Maegaard sætter den substansaffinitetske tolkning ind hvor to af den funktionelle musiks pejlemærker mister deres betydning. Når ledetonefunktionen ophæves og slår om i "nabotone", og når fællestonefunktionen slår om i "associationstone".

Nabotone

Ledetonefunktionen som vi kender fra dominantseptim og dominantterts kan i mere kompleks harmonik blive så tvetydig, at man istedetfor ledetoner og deres opløsning taler om nabotoner. Den kromatiske bevægelse mellem to akkorder beskrives da som bevægelse til nabotoner. Allerede brugen af den forstørrede treklang kan rumme en sådan tvetydighed (Maegaard p. 92-94), som kun bliver større hvis talen er om kvartakkorder. Ja, i en udvidet dur/mol-tonal sammenhæng kan selv videreførelsen af almindelige treklange være uortodoks. Nedenfor et par eksempler:



Er øverste tone forstørret kvint eller lille sekst? Også kvartstaben kan videreføres Og treklange..... på mange måder!

Nedenstående ses et uddrag af begyndelsen af 2. scene i første akt af Wagners "Tristan og Isolde". Takterne under klammerne udgør tre sekvensled. Forbindelsen ledene imellem udgøres af en form for forandring og omlægning af akkorden. Tilsyneladende knyttet sammen af den faldende kromatik i mellemstemmen. Denne kromatik går imidlertid fra en akkorddurterts ned til en none! Ikke en funktionsharmonisk forståelig bevægelse, og da slet ikke udtryk for almindeligt ledetonebegreb (en durterts stræber opad). Når passagen virker, skyldes det, at den komplicerede harmonik har muliggjort omslaget fra "ledetonebevægelse" til "nabotonebevægelse".

Mir er - ko-ren, mir ver - lo - ren hehr und heil kühn und feig! Tod

Ges:*DDalt +DDalt D *D! D9? A: *DDalt etc. nabotone

Associationstone

Akkorder bindes ikke alene sammen af den kromatik, der i funktionsharmonisk musik repræsenteres af ledetonebevægelserne. Også akkordernes fællestoner har en stærk sammenbindende kraft. Ved fællestener og kromatik, kan akkorder kittes sammen, også uden at repræsentere éntydige harmoniske funktioner. Kromatik og fællestener er altså substansaffinitetens sammenbindende kit. Er akkordsammenstillingerne fjernt fra funktionsharmonikken slår fællestener om til at blive associationstener. Toner med hvilke man associerer en sammenhæng, som det akkordlige underlag ellers synes at sløre. Maegaard eksemplificerer dette med en passage fra Liszts nocturne nr. 1 (Maegaard p. 100-102). Her dukker en a-mollakkord op i en As-dur sammenhæng:



Sammenhængen i passagen står det gentagne C for. Denne tone fungerer som associationstone for forløbet, der bortset fra amoll-akkorden let lader sig tolke funktionsharmonisk.

Praksis

I sine analyser af akkorders substansaffinitet fokuserer Maegaard på forholdet mellem fællestener og kromatisk bevægede toner mellem to akkorder. En bue angiver fællestener og rette streger angiver kromatisk bevægelse. Disse streger kan evt. drejes i bevægelsesretningen. Akkorder kan godt hænge sammen selvom de i deres bevægelse indeholder trin større end kromatiske. Det Maegaard bemærker, er, at det er de fællestener og kromatiske trin der er akkorderne imellem, der garanterer sammenhængskraften. Disse noteres med buer og streger. Bagest i sin bog oplister Maegaard nogle symboler, man kan sætte under ikke-funktions-tonale akkorder til beskrivelse af akkordtyperne (tertsvis opbygget, kvartvis opbygget etc.).

De er som følger:

store sept./ små sek. stor septim+ stor terts stor septim+ lille terts lille septim+ lille terts lille septim+ stor septim forstørret treklang

Tonale klange Kvartstabler Små tertser Klange indenfor samme heltoneskala

Tn3+ Tn3* Tn4+ aQu aQu t G G S TS TS tS tS ts ts Ss Ss GTT

Tn: tonal akkord Disse klange tilføjes normalt et tal til angivelse af hvor mange toner klangen består af. (Bortset fra de to G-akkorder (6), ville alle ovenstående skulle tilføjes tallet 3.) Disse klange er éntydige og behøver ikke tilføjelse af tal.

Jersilds Positionsteori

7. lektion

Jørgen Jesild tager i sin analysemetode udgangspunkt i en faldende kvintrække med slutpunkt i tonika. Hvorvidt akkorderne i denne række optræder som dur eller mol er for Jersild underordnet. Deres benævnelse får de efter akkordgrundtonens afstand fra T. Akkorden kvinten over T benævnes stadig D. Akkorden kvinten over denne er også stadig DD. Men for at betegne, at forholdet mellem akkorden kvinten over DD og DD er parallelt med forholdet mellem DD og D, kaldes akkorden kvinten over DD for "tredjedominate", noteret enten som 3DD eller DD. Skulle akkorden være en molakkord, kan det evt. angives på vanlig vis med en lille bolle foran tegnet. Akkorden en kvint over 3DD benævnes 4DD o.s.v. Disse akkorder angiver hver en station, en særlig afstand til tonika. Denne afstand udtrykkes i positioner. Tonika er første position, D er 2. pos., DD 3. pos. etc. Nu ved vi fra kadencen, at også S kan lede naturligt til D. S tilhører dermed også 3. pos. På denne måde gives en fællesbetegnelse for de mange akkordformer, der optræder som akkorden for dominante. De er alle 3. positionsakkorder (og i bund og grund kan de alle ses som afledninger af akkorden på skalaens II trin). Og S' dominant (T7) vil som (D) til S optræde som 4. pos.. Enhver akkord fra samme position er i princippet udskiftelig med hinanden, fordi de alle lige naturligt leder videre til positionen under. En position angiver altså akkordens **funktion** i funktionsharmonisk sammenhæng.

*Jersild (1970) placerer forudholdsakkorden som 3. position, og lader kun den rene Dominant stå som 2. position. Da dette strider mod min harmoniske opfattelse har jeg valgt konsekvent at betegne forudholdsakkord som 2. position. Men eftersom Jersild selv betragter forudholdsakkorden som 3. position, er det naturligvis legitimt for jer at gøre ligeså!

Animation (Omstemning) Permutation = Opsving.

Eksemplerne A-C viser forskellige forløbs positionsfølge. A er en regelret kvintskridtssekvens, hvor Jersilds positioner tydeliggør sekvensleddenes forhold til den afsluttende T. Eks. B og C er begge hentet fra lektion 1. I eks. B tolkes a-mol stadig som Taf, altså som en farvning af T. Den kunne i og for sig også tolkes som 3DD og indgå i forløbet som en 4. (understregede tal angiver her positioner). Som A-dur (D) til Sp kunne den til gengæld kun tolkes som 3DD, altså 4. En sådan bevægelse fra en lavere til en højere position kaldes et **opsving**. I kadencen ser vi to forskellige akkorder på 3. pos.: S og DD. I C er opsvinget fra 1. til 5. Bemærk tredje og fjerde akkord, der trods deres forskellighed begge placerer sig som 4. T har fået tilføjet septim, og er derved blevet **animeret**. Ved animeringen bliver akkorden **omstemt** og befordrer et **opsving**. Når en enkelt akkord videreføres som en anden position end den indføres som, (se sidste takt af C) siges akkorden at **permutere**.

I Schumanns "Waldesgespräch" ser vi et usædvanligt stort opsving. Fra T til (D) til 6. Denne bidominant er en tritonus væk fra T og kunne derfor ses som en Tt i Mægaards terminologi. I Jersilds terminologi en Talt. Fra denne Talt bevæger musikken sig kvintvis nedad mod D:

Chopin: Præludium i e-mol (af opus 28)

De mange subdominantiseringer udskyder igen og igen T. Det der indføres som dominant i én toneart forvandler sig til subdominant i tonearten en kvint dybere. Subdominantiseringerne forvandler nemlig hver gang dominante til II trins septimakkorder: S-med-6-i-bas, i Jersilds terminologi: molDD7!! Samtidigt med de mange antydninger af modulationer, som aldrig rigtig gennemføres er der en lige linje af faldende kvinter hele forløbet igennem - nogle af dem er blot tritonussubstituerede. Efter indledningens T-D (E-H) fortsættes: F-E/e-A/a-D/d-G-C, der ved omtydning til a-mol sekstakkord fører til kadence i e!

4., 5. og 6. position: De tre funktionelle flader

4. Position

Lektion 9

Fra "Choral i E-dur" Cesar Franck

Eks.1)

Pos: 1. 4. 3. 2. 1.

Ligesom der er flere forskellige akkorder, der kan fungere som 3.pos., er der også flere forskellige, der kan fungere som 4. pos.. T-akkorden har alene to måder at indgå som 4.pos. Enten som eks. 1's DS, eller som det oftere ses, som Subdominantens Dominant, SD.

D's Subdominant

Når seksten tilføjes samtidig med at kvinten bibeholdes får T samme akkordopbygning som S6. Med denne opbygning vil den indeholde en mere eller mindre udtalt dragning mod akkorden en stor sekund højere, nemlig DD. Følges denne dragning optræder T da som S i forhold til D, altså som Dominantens Subdominant (DS). Den vil kunne indgå i en kadence, som uden at modulere kan føre tilbage til T. Da den indgår som akkorden før DD (3.pos.), benævnes den 4.pos. Idet T (1.pos.) får tilføjet en sekst får den en ny funktionsmulighed, bliver med Jersilds ord "omstemt" - fra 1. til 4. pos..

S's Dominant

Et meget hyppigt forekommende tilfælde af SD kender vi som optakt til én af standardkadencerne, og SD optræder i det hele taget typisk - men ikke kun - hen mod en melodis slutning (eks. 2). Det opsving en sådan omstemning af T giver, kan også give anledning til et længere forløb af faldende positioner, som i eks. 3) fra melodien "Hvor blev Guds jord et dejligt sted". Mod slutningen optræder tre sådanne opsving efter hinanden:

Eks.2)

Eks.3)

1. 4. 3. 2. 1. 2./5. 4. 3. 4. 3. 2. 1. 4. 3. 2. (5.) 4. 3. 2.

DD's Dominant samt Stedfortræderen (T)

I eks. 3 varieres 3. position i det første opsving. Først optræder den som ren S for derefter via en bidominant at gå over i en DD. Mellem S og DD er der her et lille opsving, vekseldominantens dominant, den såkaldte 3DD. Den er også 4.pos.. Den ligger på skalaens VI-trin. VI trin optræder sidenhen som skuffende kadence. Og også den skuffende kadence må betegnes som et opsving. Til 4. pos. Ved den skuffende kadence er man jo netop ikke færdig men skal i princippet igennem kadencens såvel 3. som 2. position frem til en endelig afslutning på 1. pos.. Er der en dominantisk akkord før 4. pos., kan denne betegnes 5.pos. (se eks. 3). VI trin som 4. position leder naturligst til DD, men kan også videreføres til S. VI bruges hyppigt til at skabe et opsving, gerne ved at lade den optræde i durform som bidominanten 3DD.

DD alt's D (+ S alt's D)

Udover T og VI kan endnu en akkord optræde som 4. position. Da DD ofte optræder som DDalt, kan også en DDalt's D komme på tale. Akkorden, der er dominantisk til den alterede vekseldominant. Den ligger en tritonus fra VI på det lave III-trin. Selvom den i mol er en skalaegen akkord, optræder den mest i høj- og senromantisk harmonik (se eks. 5). I princippet må man også regne med en 4.pos. før Salt. Den ligger på det høje fjerdetrin, en tritonus fra T. Den optræder dog kun i kompleks romantisk harmonik.

Eks. 5)

4. 3. 2. 1.

5. Position

Da 4. pos. udover T kunne repræsenteres af akkorder på VI, bIII, #4, må akkorden, der leder dominantisk videre til 4., altså 5. (4DD), også kunne repræsenteres af akkorder på ialt fire forskellige skalatrin. Disse er V, III, bII, bVII. Altså D samt dens parallel, tritonussubstitution og endelig parallelvariantens parallel. 5. er altså nært forbundet til dominantplanet. Repræsenteres 5. af D, er det er kun videreførslen, der afgør om man er færdig ved T, eller om T forekommer dominantiseret og derfor straks - som f.eks. en DS - fører videre til en subdominant.

6. Position

6. position omfatter subdominantområdet akkorder på nær S4. Som akkorden før III (4DD) ligger den på VII (5DD: gerne med ren kvint og stor tert), og som akkorden før D ligger den ligesom DD på II eller som S på IV. S kan imidlertid som en 5DDalt også videreføres kvintvis ned til bVII (4DDalt), og derudover kan 6. jo lede til bII (Dalt) via bVI's DDalt.

Lektion 9, 2

Eks.6)

1. 2. 1. 1. 6. 5. 4. 3. 3.(2.) 2. 1. 1. 3. 2. 4. 3. 2. 5. 3. (2) 2. 1.

bikadence i a-mol C-dur kadence omstemning af tonika mangler 4. position?

T D3 T Taf (S D) Tp S $\frac{6}{4}$ D D7 T T S3 D SD S D T (D) Tp DDalt $\frac{6}{4}$ D D T

I første tre takter af ovenstående eksempel (eks.6) giver funktionsangivelsen et bud på harmonikken, som, modsat positionsangivelserne, ikke formår at vise den langsigtede sammenhængskraft, der er fra a-mol-stedet hen til kadencen i Cdur. På samme måde viser funktionsangivelserne i 5. takt ikke hvilken plads den enlige bidominant egentlig indtager i det tonale forløb. Det viser også her positionsangivelserne. Til gengæld udviser de nu også en dobbelthed, en usikkerhed om, hvor langt fra T vi egentlig er. To gange viser det, som man troede var kun tre akkorder hjemmefra, sig at føre ud i et længere forløb. Tonika, 1. pos., bliver med Jersilds ord "omstemt" til 4. position. Og et sted må man vælge mellem at opfatte at forløbet springer en position over eller om en 3.-pos.-akkord måske, selvom den indføres som en skuffende opløsning, optræder i 4. pos.? Jersilds system har ingen éntydig løsning. I den virkelige musik, hos Cesar Franck, ses følgende passage (fra Choral i E-dur):

3. pos. omtolkes til 6. på grund af fortsættelsen

3. 2. 3. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

S D#9 D D7 D13/4DD D#9DDalt Dalt Talt T7 S D#9 S#5 D T

Her ses nu den altererede vekseldominant, altså akkorden på skalaens lave VI trin, i rollen som 6. position og Dalt, skalaens lave II, som 5., samt forekomsten af en Talt!

Det kommer sig af, at repræsentanterne for en position kan altereres. Og da ihvertfald 3., 4., og 5. pos. hver kan repræsenteres af to akkorder, som begge kan optræde altererede, altså tritonussubstituerede, har hver af disse positioner fire repræsentanter. Repræsentanterne for 6. er sammenfaldende med 3. positions. 5. positions repræsentanter indbefatter de to repræsentanter for 2., ligesom 4.'s indbefatter de kendte repræsentanter for 1. pos.: T og VI. Nu ser vi, at også T optræder altereret. Da T også til en hvis grad kan repræsenteres af to akkorder, T og VI (tonikaafledning, stedfortræder), som begge kan altereres, har også T fire repræsentanter. Her: E, B, Cis og G. I en musik som Cesar Francks mærkes dette især på den stadige melodiske fluktuation mellem toneartens dur- og mol-områder. Spil selv eksemplets sidste takter! Dvs. at 1. pos. kan repræsenteres af de samme fire akkorder som 4. pos. Funktionsmæssigt kan skalaens tolv kromatiske trin således inddeles i tre positionsplaner: T (1.,4.) S (3., 6.) og D (2.,5.). Hvert plan kan i den sene romantik repræsenteres af fire akkorder: En hovedakkord, (lille) underterts samt deres respektive alterationer (tritonussubstitutionerne).

4.) pos: SD DD3 SDalt DD3alt 6.): DD5alt DD DD5 DDalt 5.): D Dalt DD4 DD4alt

1.) pos: T Tp Talt *Tp 3.): S Sp Salt DDalt 2.): D [Dalt(3.!)] Dp(v) Dpalt 3.): S4 S4alt

Tonikaområdet Subdominantområdet Dominantområdet

S4 falder udenfor inddelingen i tre planer. S4 optræder heller ikke som 6. pos.

Bemærk, at disse områder præcis modsvarer de fire omtydningmuligheder der ligger i en formindsket firklang!

I praksis forvaltes 2. pos. udelukkende af D. Da Dalt er identisk med Sn går den som regel via D til T og bliver derved i realiteten til 3. pos, og Dp-akkorderne har ingen dominantisk funktion og hos Jersild heller ingen funktion i forhold til T.

Anton Bruckner Symfoni nr. 8 - 4. Sats

c-mol: Tt? (S) Sn/*Slv +Slv +S
 p cresc. ff
 10 Sp/Sa/Sg Sn (D) (S) Sn/*Slv +Slv
 21 +S Sp/Sa/Sg Tp T
 32 Ta/Tn Tp S T Sn 5/4D D T (samme harmonigang som t.32-35) Sp(!)
 41 (S) Sn (*S) *SS +St? Tt? (S) SSn S
 dim. pp Pånær den afsluttende +SS lig t.43-44
 51 S: S (S) Sn (*S) *SS Inganno sekvens
 60

A T Tlv **B** *T *Tlv **C** Samme funktion? +Tlv *Tlv **D** T Ta **E** *T *Ta **F** Samme funktion? +Ta *Ta

Et par bemærkninger skal knyttes til Mægaards brug af begrebet ledetonevekselklang. Begrebet er forbundet med den såkaldte duale mollteori (Mægaard 11-12). Denne implicerer en forståelse af molakkorder som akkorder læst fra oven, hvilket medfører at ledetonen ligger en lille sekund over kvinten i stedet for en lille sekund under primen. Derved er ledetonevekselklangen en anden for en durakkord end for en molakkord (eks. A og B, se også Mægaard 34-35). Fastholdes tanken at begge disse akkorder som ledetonevekselklange har samme funktion i forhold til T er disse principielt udskiftelige (på samme måde som dominantakkorder i tritonusafstand). På samme måde kan man sige at afledningsakkorden repræsenterer samme funktion om den er i dur eller i mol (eks. D, E og Mægaard 78-80), hvorved en dur og en molakkord i halvtoneafstand (med fælles tert) ses som repræsentanter for samme funktion. Ifølge Mægaard.