

Enkel Koral - Firestemmig sats

1. lektion

De fire stemmers ambitus og maksimale indbyrdes stemmeafstand:



Bas - Tenor: oktav+kvint (/sekst)

Tenor - Alt: oktav

Alt - Sopran: oktav

Fordoblinger:

Når man udsætter en melodi for en firestemmig harmonisering med brug af treklange vil der altid være en af akkordtonerne, der må fordobles. Dette kan ikke gøres vilkårligt. Fordoblingen skal fremhæve akkordens grundtone eller dens funktionelle tilhørsforhold. **Ledetone og dissonanser må aldrig fordobles!** Reglerne for fordobling er i enkel koral iøvrigt som følger:

Hovedregler for

Grundakkorder:

- 1) T, S, og D grundtonefordobles.
- 2) II, III, og VI kan grundtonefordobles eller tertsfordobles. Ofte er tertsfordobling bedst. Stedfortræderen - VI efter D - **skal altid tertsfordobles.**

Sekstakkorder:

I enkel koral kan kun hovedakkorderne, T, S, D og VII (den ufuldkomne dominant), bruges og reglerne er kun to: **Sæt aldrig akkordterts i alten. Undgå énklang mellem T og B.**

Kvartsekstakkorder: - bruges kun i to fastlagte vendinger - skal **bastonefordobles.**

Husk iøvrigt at **ledetoner (dominantens terts) og dissonanser kan aldrig fordobles!!!**

Der er to måder at gå til en harmoniseringsopgave på.

Man kan spille melodien og lytte sig frem til de rigtige akkorder, eller man kan tone for tone notere hvilke akkorder den kan indgå i, og så derefter udvælge akkorder med behørigt hensyn til de gængse akkordfølgeregler.

I praksis er en blanding af metoderne bedst. Notér og lyt i forening.

Grundakkorders vigtigste akkordfølgeregler:

- 1) Efter D (og D) kan kun komme T eller VI
- 2) Efter S kan komme II, D eller T
- 3) Efter II kan komme VI, D eller T
- 4) Efter VI kan komme II, III, S eller D
- 5) Efter T kan alt ske.
- 6) Efter III (den sjældent brugte) kan komme VI og T.

Sekstakkorder kan bevæge sig frit såfremt bassen bevæger sig trinvist eller i kvint/kvartspring. Ved omlægning af samme akkord fra grund- til sekstakk. (eller omvendt) kan bassen endvidere bevæge sig i sekster (eller tertser). D skal dog altid efterfølges af VI el. T.

sekstspring ned fra gr. til sekstakk.

Undersøg selv basbevægelser ved sekstakkorder:

Bemærk den melodiske bas, der i to fraser, der fører gradvist dybere (1. frase bundtone A, 2. frase med bundtone G, slut på F) danner modbevægelse til melodien. Spil hver stemme igennem for sig og lyt til hver stemmes melodik. Basmelodien er vigtig, mellemstemmerne rettes s ind så parallellert undgås. Alten er ofte den med mindst spræl.

Bemærk alten! Den bevæger sig næsten ikke. Det er meget typisk for enkel koral. Dog har den i hver frase en toptone (der ikke er sammenfaldende med sop.s toptone) og således alligevel melodisk profil. Bemærk den springende bas. Rent faktisk udfylder den i sin bevægelse hele tonerummet, endda således at de afsluttende toner C og F ikke har været hørt for.

Harmoniser følgende melodier og forsøg at bruge forskellige kadencer (se kompendie). Bemærk følgende:

- A) Undgå for mange kvintspring, tænk bassen melodisk. Vendingen T-D3-T er altid en god startvending.
- B) Lad altid stemmerne gå nærmeste vej fra akkordtone til akkordtone, max. spring er en kvint. Tritonuspring forbudt.
- C) Lad ikke alle stemmer bevæge sig i samme retning. Kun tilladt i kadence og i bevægelse mod D.
- D) Husk at dissonanser stadig er dissonanser og skal behandles derefter!

Mol og Dominantakkorden

2. lektion

2 De fleste akkordregler under "Enkel Korall..." gælder uanset om tonearten er dur eller mol.

Den vigtigste forskel angår brugen af II-trin. Mens II i dur er en mol-akkord, er den i mol en formindsket treklang og kan derfor slet ikke forekomme i grundform. Lægges den som sekstakkord høres - og bruges - den som ufuldkommen subdominant. II kan kun bruges som firklang med tilføjet septim. Og da er den så entydig funktionel, at den kun kan videreføres til D.

Derudover er der det særlige ved mol-tonearten, at den giver anledning til hele tre skalaer, hvoraf den såkaldt "rene" mol tillader en durakkord på VII-trin. Det giver skematisk følgende regelsæt (tallene henviser til lektion 1):

- 1) som i dur, 2) som i dur
- 3) Efter II7 kan kun komme D
- 4) Efter VI kan komme S, T, og II7 men ikke D!
- 5) som i dur
- 6) Efter III kan komme VI og VII. Men tonaliteten vil fornemmes som parallellens dur.
- 7) Efter VII (i den rene molskala) kan komme T, S, III. Kommer III fornemmes tonearten som parallellens dur.



Skalaforskellen mellem dur og mol får også indvirkning på de to såkaldt "formidlende overgange" fra dur (eks.1). Samtidig åbner skalaen for en særlig akkord, der kun forekommer i én eneste vending, nemlig en "moldominant", som dog fortrinsvis bruges i musikken før romantikken (eks.2).

Denne vending har en pendant i dur, som er yndet af f.eks. komponisten H.O.C.Zinck (eks. 3 og 4).

I moll kræver vendingen D-S3-D3-T brug af melodisk mol i bassen.
Dette medfører brugen af en dursubdominant. Den tertsfordobles ikke!

Den nedadgående vending:
D-S-ufuld D-T (el. VI) ses ikke i mol.
Til gengæld optræder en anden vending med nedadgående bas:

Durpendanten T-D3-S3-T. Den kan også ses som en variation af eks. 1).
Hvis udgangspunktet f.eks. ikke er T-D3, men S-D som i eks. 4)

Den harmoniske mol bruges ikke melodisk men er blot angivelsen af det tonemateriale, der bruges af kadencens akkorder T, S og D. Husk, at D altid er en durakkord, da enhver dominantspænding beror på durtertsens ledetonefunktion. Eksempel 2) ovenfor (med mol-dominant) indeholder da heller ingen spænding før i sidste akkord.

Med andre ord: **Undgå at springe den forstørrede sekund fra molsubdominants til dominantens terts!**

Nedenfor tre opgaver til harmonisering. I den første er angivet funktionstegn. De skal følges.

Udarbejd begge harmoniseringsmåder og lyt til den forskel de giver tonalt.

Forsøg i den anden opgave at bruge harmoniseringerne fra eks. 1 og 2 ovenfor. Også i den anden opgave er der visse steder mulighed for at vælge om melodien skal have mol- eller durpræg.

Spil jeres stemmer parvis (S-A, S-T, S-B, A-T, A-B, og T-B). Check at ingen paralleller eller forstørrede sekunder har sneget sig ind. For at få bedst stemmeføring bør man i mol kvintfordoble S3 i vendingen S3-D.

T D3 T S3 D
 T VII III VII3 III

Tredje opgave er en øvelse i at bruge dominantseptimakkordens forskellige omvendinger.

I den forbindelse er det vigtigt at notere sig en ændring i dissonansbrug i romantikken.

Septimdissonanser kan indføres springvis og behøver ingen forberedelse. Men de skal opløses trinvis nedad!

Bi-dominanter

3. lektion

3

I romantikken styrkes akkordernes sammenhæng ofte ved indføring af bidominanter. En bidominant er en akkord, der er dominantisk til et andet skalatrin end første (Tonika). Oftest er det durskalaens trinakkorder, der ved at ændres til dur får dominantisk karakter. Nedenfor vises tre eksempler med to passager harmoniseret i henholdsvis enkel koralstil og i romantisk stil.

Af "Lovet være du, Jesus Krist"

Af "For dig, o Herre, som dage kun"

Alle akkordføleregler adlydes, men I Barnekows version er hele forder er ingen tvingende fremdrift i forløbet. løbet én stor kadence frem mod Først den sidste akkords durterts synes at pege éntydigt fremad. den nye tonika G-dur, allerede indvarslet med dominatiseringen af d-mol akkorden.

Som før. De mange trinakkorder gør forløbet blødt og yndefuldt, men forlener det ikke med retning og fremdrift.

Lige fra åbningen er der noget på færde. Den unisone bevægelse er uortodoks, men effektiv. Og ikke mindre effektiv er indførelsen af durakkorden på III, bidominanten til II, som i en skuffende kadence bevæger sig op til hovedtone-artens subdominant.

Af "Et lidet barn så lysteligt"

Christian Barnekow (1878)

Kedeligere kan det vidst ikke blive. Der er ingen spænding mellem akkordene. Selv den spænding, der burde være mellem toneartens D og T udviskes af de monotont parallelle terser.

Igen giver indførelsen af bidominant fremdrift. En fremdrift, der allerede sættes igang af sekundakkorden på første slag. Hver takt fremstår også her som kadenceforløb, der peger éntydigt fremad. I anden takt tydeligst da overstemmen forvandler VI til S3.

Ovenfor har vi set bidominanten indført med tert, grundtone og kvint i bassen. Bidominanter indføres således i alle omvendinger. Som sekstakkorder, eller - med 7 - kvintsekstakkorder, som tertskvartakkorder eller som ufuldkomne Dominanter (en tertskvartakkord er næsten identisk med en ufuldkommen dominant. Den er bare ikke ufuldkommen, da dominantgrundtonen jo er med), som sekundakkord eller som grundakkord. Nedenfor er eksempler på korte vendinger først uden og siden med brug af bidominanter. Mærk jer klangforskellen. Den markerer om koralen er harmoniseret "almindeligt" eller "romantisk".

Med og uden bidominant..

Forskellige omvendinger.. Forskellige overstemmer..

T som bidominant

DD som sekundakkord.

I to eksempler efterfølges en dominantisk akkord af en anden dominantisk akkord. Dette fænomen kaldes oversprungen resolution. Det er tilladt. Dominanten bliver ikke forrådt. Spændingen opretholdes indtil en regelret udløsning på spændingen indtræffer.

T5 er en anden notation af kvartsekstakkorden. Den bruges når kvartsekstakkorden optræder på ubetonet fjerdedel som gennemgangsakkord. Bidominanten til dominanten har sit eget navn: Vekseldominant. Den noteres: DD.

Opgave til næste gang.

Forsøg at få indført bidominanter. Tre steder er angivet den ønskede harmonik. Benyt jer skamløst af hvad I kan finde af eksempler her og i kompendiet!

Bemærk, de fire mest oplagte akkorder at sætte bidominant foran er: II, VI, S og D!

Vekseldominant

4. lektion

4 Vekseldominantformer:

Af de nedenstående dominantformer er DD7, de to ufuldkomne noneakkorder samt de sidste tre DDaltakkorder, langt de almindeligste. Plusakkorden er faktisk mere brugt ved dominanter end ved bidominanter, og noneakkorden med grundtone er også langt mindre hyppig end versionen uden grundtone. Bemærk, at DDalt normalt noteres uden streg igennem andet D, uanset om den ret beset er ufuldkommen eller ej.

DD7

Som akkorden før dominanter indtager vekseldominanten samme plads i kadencen som subdominanten (A).

Oftentimes kombineres den med subdominanten således at den skaber en kromatisk baslinje fra S-DD-D (B). I et enkelt tilfælde kan denne kromatik vendes om, hvorved også rækkefølgen mellem S og DD vendes (C). Det kræver en molsubdominant, og hvis kromatikken skal føres igennem (hvad den bør), resulterer det i forkert fordobling af dominantkvartsektforholdet.

D♭9

Ufuldkommen vekseldominant med stor none placerer sig sædvanligvis med dominantens tert i bassen. Ved videreførelse til kvartkvint dominantforudhold (der er den almindeligste fortsættelse) skal man være opmærksom på at D må kvintfordobles for at undgå parallelle kvinter (E). Da D♭9 har samme akkordstruktur som paralleltoneartens S6 kan den i dur bruges som bindeled mellem T og III (F).

D♭9

Da den ufuldkomne firklæng består af lutter små tertser kan man ikke éntydigt afgøre dens omvendning. Alle toner kan tolkes og omtolkes til en hvilken som helst af klangens mulige fire toner: "3", "5", "7", "9". Anførselstegnene angiver det relative i benævnelserne, samt vigtigst af alt, at "7" og "9" jo rent faktisk ikke dissonerer. Der er intet sekundsammenstød i klangen, hvorfor der heller ikke er krav om særlig videreførelse for "7" og "9" betinget af korrekt dissonansbehandling. I praksis ses DD♭9 dog ikke med "9" i bassen. DD♭9 bruges ofte som bindeled mellem forskellige tonale regioner. Som det ses i (H"1) og (H"2) gøres det let ved at omtolke bastonen i forhold til den underforståede DD. Skønt den relaterer sig stærkest til mol bruges den både i dur og mol.

DDalt

DDalt er den mest markante af vekseldominanterne. Dens akkordstruktur er lig akkorden i tritonusaftand af DD. Den er også lig med akkorden på skalaens lave VI trin. Dette forhold bruges flittigt i klassisk og romantisk musik til f.eks. at bevæge sig fra D til skuffende (i dur: dobbeltskuffende) kadence, der så ved omtydning til DDalt fører tilbage til D. Eller til i mol glat at bevæge sig fra parallellområdet tilbage til hovedtonearten (I). Et særkende ved DDalt er den kromatisk faldende bas, der gør forbindelsen beslægtet med såvel frygisk kadence som eks. C ovenfor. Da fransk DDalt (K) indeholder Dominantkvintten fortsættes den ofte i kvartkvint forudhold. En sådan fortsættelse ville for tysk DDalt (J) medføre parallelle kvinter. Italiensk DDalt kan, som fransk, fortsættes til begge forudhold.

I eksempel I-L er bastonebevægelsen det centrale. Tillader stemmeføringen det, kan over- og mellem-stemmer frit byttes om.

D13 og Janusakkorderne

D13

Af dominantudvidelserne beskrevet i forbindelse med vekseldominanten indtager kvintalterationen (DDalt) en særstilling. Endskønt denne alterationsform i løbet af romantikken ses udvidet til andre skalatrins dominanter, ja, selv S og T funktionen, er den i kadence-sammenhænge altid et tegn for den tredjesidste akkord før tonika. De øvrige akkordudvidelser bruges til gengæld ved alle dominantiske akkorder, der måtte optræde. Derudover ser man toneartens dominant med sekst i stedetfor eller sammen med septim. En sådan sekst tolkes ved en dominantakkord som en tilføjet trettendedtone (D13). D13 bruges i romantikken til at harmonisere et afsluttende tertsfald fra III til I trin (i dur), samt som et blødere alternativ til dominant kvartsekst forudholdet, særligt i de tilfælde hvor tonen på II trin har karakter af gennemgang.

I moltonearter kan et afsluttende tertsfald harmoniseres ved brug af D+. Den løftede kvint i D+ bruges i dur sammenhæng til en ledetone virkning henimod tonikatertsen. Da D+ imidlertid består af tre store tertser kan den til enhver tid omtolkes og bruges som bindeled fra et tonalt område til et andet. En sådan akkord kaldes en "janusakkord". Som guden Janus skuer den i to (mindst) retninger på samme tid. I eksemplet ovenfor vises dens tre videreførelsesmuligheder, tydeliggjort ved ændret bastone. Bastonen fordobles således hele tiden den tone som må anses for grundtone i pågældende dominant-tonika forhold. I praksis vil én af D+ udtyndingerne i omtyndingssituationer dog være andet end grundtonefordoblet.

Ufuldkommen firklæng = $\text{D}\flat 9/\text{Sm}6\flat 5$

Romantikens mest brugte janusakkord - den formindskede firklæng - har med sine fire forskellige toner ingen fordoblingsproblematik. Optræder den som andet end vekseldominant kan den bevæge sig i fire retninger. Dvs. den kan i princippet også fungere med "9" i basen. Dog vil den da kun kunne give mening som subdominant!

Nedenfor vises de fire videreførelsesmuligheder ud fra en given udgangsposition. I lighed med lektion fire betegnes dominantakkordens bastone ud fra den fraværende grundtone og transformationerne betegnes ved bastonens omtolkning.

Eks. A drejer tilbage til sin tonika. I eks. B omtydes dominantkvinten til terts og der fortsættes til B \flat -dur. Fis noteres som Ges for at angive forbindelsen til det efterfølgende F. Eks. C er beskrevet som en omtolkning af kvint til septim. Men rent faktisk vil akkordforbindelsen fra bastone "A" til bastone "E" ofte virke som en plagal kadence snarere end en autentisk. Lytter man således, har D $\flat 9$ forvandlet sig til en subdominantisk molakkord med tilføjet sekst og sænket kvint. Da akkordtonerne i en D $\flat 9$ og en Sm6 $\flat 5$ er identiske vil det alene være sammenhængen akkorden optræder i, der fra gang til gang afgør hvilken beskrivelse der føles mest dækkende. Denne egenskab ved akkorden gør at Diether de la Motte i sin "Harmonielehre" har valgt at betegne akkorden som en subdominant/dominantakkord. I eks. D optræder firklængen i en sammenhæng, der kun kan forstås ved at tolke den som en subdominantisk akkord. Den leder hen til et dominantforudhold og er altså tredjesidste akkord i en kadence; men den er ikke DD! Kun som fismol med sænket kvint giver den mening.

$\text{D}9/\text{Sm}6$ ($\text{D}/\$, \text{II}/\text{S}$)

På de toner, der udgør den ufuldkomne dominant med stor none, kan man som guden Janus anlægge netop to samtidige synsvinkler: De kan udgøre en D9 eller en Sm6. Det vil sige: der er jo selvfølgelig, - som altid ved dominantakkorder, - også muligheden for at omtolke D til en DD! Akkorden kunne også udtydes som en dur S6 $\flat 5$, der dog ikke forekommer i praksis; men en Sm7 $\flat 5$ kan til tider høres.

Bemærk, at forholdet mellem D9 og Sm6 er et andet end mellem DD9 og Sm6 (durtonika og overterts):

D9 og Sm6 peger nemlig mod hinandens **paralleltonearter**. F.eks. er D-durs D9 identisk med hmols Sm6.

Bemærk, at samme forhold naturligvis gælder mellem D og moltoneartens S, som bortset fra den manglende 9/kvint jo er identiske med D9/Sm6, og mellem den rene moltreklæng på durskalaens II og parallellens \$.

Nedenfor ses en række eksempler på de almindeligste vendinger med D9 (eller hvad det nu er!). Prøv selv at tolke dem.

Bemærk, at en tonika i disse vendinger må tertsfordobles.
Det må en dominant aldrig!

Orgelpunkt

6

Subdominant som omspinding/forudhold

6. lektion

Romantiske satser benytter ofte et tonikaorgelpunkt i de indledende takter. Over et sådant orgelpunkt kan de øvrige stemmer frit parallelføres uden hensyntagen til de dissonanser, der måtte opstå i forhold til den liggende bastone, - som det eksempelvis kan ses i Schuberts "Zum Gloria". Her viderefører alten en septim i opadgående retning uden at vende tilbage til den regelrette opløsningstone, og hele overstemmekomplekset svinger frem og tilbage over et kvartsekstforudhold.

I "Venner sagde Guds engel.." ser vi ligeledes parallelførte overstemmer over en liggende bas. Som det er typisk for en indledende orgelpunktpassage føres den til en kadencerende afslutning, hvor orgelpunktet forlades. Orgelpunkter forekommer oftest indledningsvist, men ses da også midt eller sidst i satsen. Passagen fra "Zum Gloria" forekommer f.eks. hen mod satsens slutning, og er af samme grund ikke et tonikaorgelpunkt, men et dominantorgelpunkt. Ved satsåbning er tonikaorgelpunkt almindeligt, og ved orgelpunkter senere i satsen finder man som regel dominantorgelpunkt .

Orgelpunkt

af Zum Gloria, Fr. Schubert

af "Venner sagde Guds Engel blidt", Christian Barnekows koralbog.

Subdominantforudhold/omspindinger (subdominantkategori 2):

Over et tonikaorgelpunkt finder man ofte en drejebævelse op omkring en subdominant kvartsekstakkord. Den kan opfattes som et forudhold for tonika, eller - i de mange varianter den optræder i - som en omspinding af tonika. Nedenfor oplistes de mange former den kan antage:

T 6/4S T T \$b9 T T Salt T T DDalt T T 6/4Sm T T D#9 T T D9 T

Gennemgående for ovenstående eksempler er overstemmens opadgående sekunddrejning over (i de fleste tilfælde) en liggende bas. Eks. A og E er eksempler på den rene drejebævelse i en subdominant kvartsekstakkord som henholdsvis dur og mol. I eks. B er akkordens kvart forstørret, og Ts durterts er drejet ned mod mol (noteret som dis). Akkordstrukturen er en ufuldkommen firklang, og kan derfor benævnes på forskellig vis. Man kunne se den som (læst nedefra): kvint, septim, none og terts i en subdominant uden grundtone, en såkaldt \$b9. Fordelen ved denne tolkning er fastholdelsen af dens tilknytning til S ved, at de to toner som er fælles mellem eks. A og B benævnes ens. Men da en \$b9 ikke er normalt brugt i akkordrepertoiret, kunne man også se den som en ufuldkommen vekseldominant (nedefra): terts, kvint, septim, none. Herved trækkes en linie til den altererede DD i eks. D, og funktionsenheden mellem S og DD bliver hermed understreget. Ikke bare efterfølges begge akkorder i kadencen af D, de har også samme valør som forudholdsakkorder for T. Sænkes bassen fra eks. B fås en septimakkord en tritonus fra S, altså en S-alt (eks. C). Dette kunne pege tilbage til benævnelsen \$b9 i eks. B for at fastholde sammenhængen mellem B og C. I eksempel F og G er noget andet på færde. Her er der tale om en drejning til D og tilbage igen. Dette uanset at akkorderne her godt kunne beskrives som henholdsvis Sm6b5 og S6b5, begge med kvinten i bassen. Men vendingen T-D-T anses her for en så etableret standardvending, at den ikke kan bortanalyseres. Eksemplet viser til gengæld at sondringen mellem S og D i senromantikken bliver mindre entydig. - Nederst eksempler fra det virkelige liv.....

Af F. Mendelssohn-Bartholdy op. 67, nr. 6

Af R. Schumann op. 42, nr. 8

forskellig brug af samme klang

3. position, Subdominantudvidelser

Subdominant som tredjesidste akkord i kadencen: 3. positionsakkorder (subdominantkategori 1).

Gennem romantikken eksperimenteres løbende med de former en subdominant kan have. Da et af hovedmålene i romantisk musik var en harmonik, der på én og samme tid var funktionsharmonisk og tvetydig, kan forkærligheden for tonalt og funktionelt flertydige subdominantudvidelser ikke undre.

Som akkorden før dominanten kan S med fordel karakteriseres som 3. pos.. 2. pos. er da D og 1. pos. T.

Udover de former subdominanten kan tage med udgangspunkt i fjerde trin inddrages som 3. positionsakkorder også akkorderne på andet trin. DD inklusiv. Hvad angår S6 og II7 er toneindholdet identisk i respektive dur og mol. Hvad angår DD så er den jo netop defineret som en akkord, der leder til D, og derfor altid vil befinde sig som 3. pos.akkord. I sjældne tilfælde ser man S7, hvorfor den er medtaget i oversigten på nederste linje.

Bemærk, at man i romantikken ofte farvede durtonaliteter med en molsubdominant. Det blev så udbredt, at en sænkning af en durterts opfattes som en subdominatisering af akkorden. Det samme gælder for sænkning af kvinten, der peger mod mols II trins akkord.

Endelig må også nævnes den altererede subdominant, som kan bruges omend den aldrig bliver almindelig.

Sn: Udover de allerede nævnte janus-akkorder skal nævnes den neapolitanske subdominant (Sn). Den kan beskrives som en ufuldkommen molsubdominant med lille sekst, og svarer til en durtreklang på skalaens lave II trin. Samme durklang der ligger en tritonus fra D, altså Dalt. Identiteten mellem Sn og Dalt gør, at Dalt oftest optræder som en 3. pos. akkord. Eks. A-D viser omtydninger af akkorder til 3. positionsakkorder.

Af F. Mendelssohn-Bartholdy "Entflieh' mit mir" Af L.v.Beethoven "Måneskinssonaten" Af M.Reger "Mädchen mit den blauen Augen"

E-dur: T — D "T"?- -- S
cis-mol: 6/4D D VI

A-dur: T S3
cis-molsn D7

G-dur: II D13 D7 ← VI Dalt IIb5 D T
DDalt (Sn?)

S4: Sænkes kvinten i en Sm6b5 yderligere en lille sekund fås en akkord med samme toneindhold som en septimakkord på det lave VII trin. Den har altså kvart istedetfor kvint (derfor S4). Den optræder oftest som sekstakkord og ligner således en dominantseptimsekundakkord til forveksling. Kun videreførslen afslører den som S4. Denne tolkning kan f.eks. forklare sammenhængskraften mellem leddene i en rosalie. Eks. D og E viser to S4 i to forskellige sammenhænge.

D Rosalie med S4 **E** Af M.Reger "Es ist gewisslich an der Zeit"

D T (D) cis-mol: S4 D T
h-mol: S4 D T (D)

(Db9) II D3 T S4 D T

I eks. F og G ses brug af *S6b5 sekstakkord og Salt som gennemgangskvartsekst. Eksemplerne viser også (sammen med eks.C) hvorledes, der ofte forekommer flere 3.positionsakkord efter hinanden før dominanten med sin i princippet éntydige fortsættelse endelig bringes på banen.

F Af C.Franck "Choral i E-dur" 3.pos. **G** Af F. Mendelssohn-Bartholdy "Neujahrslied" 3.pos.

E-dur: S7 DDb9 *S6b5 D T

Eb-dur: *S6 +S6 6/4Salt DDb9 6/4D D13 T

Subdominanter og II trin i G-dur	S og II7 i G-mol	Se 5. lektion eks. J for eks. med S7b5	Særlige S (både dur og mol)	Andre 3. positionsakkorder
S S6 8 II II7 S°	S S6 8 II7 S7		Sn S7b5 S6b5 S4	DD DD9 DDalt Dalt Salt

Fordoblinger i romantisk harmonik

8. lektion

8
I romantisk musik ses ofte uortodokse fordoblinger af grundakkorder. Disse fordoblinger er imidlertid ikke vilkårlige, men er næsten altid betinget af stemmeføringsmæssige hensyn. De romantiske fordoblinger tilsidesætter med andre ord ikke de tidligere nævnte fordoblingsregler, men forudsætter dem bekendt. I særlig Brahms' musik ses sågar brug af terters i alt ved sekstakkorder. Fordoblingen kan dog ikke siges at være almindeligt brugt. Hvor den optræder er det altid for en kort bemærkning og altid betinget af et af nedestående tre hensyn. Husk, at alle alternative fordoblinger opstår på grund af stemmeføringsmæssige hensyn. Disse kan deles i tre grupper:

1) Hensyn til dissonansopløsning - 2) Hensyn til paralleller - 3) Hensyn til særlig melodiføring

Af disse tre hensyn er den sidste selvsagt den sværeste at opstille regelsæt for. Da ikke alle toner frit kan fordobles følger herunder en oplistning af konsekvenserne af de tre gruppers licenser:

1) Tertersfordobling: Relevant for T og S. Ikke D, da ledetonen ikke fordobles, og intet nyt for trinakkorder, der hele tiden har kunnet tertersfordobles.

2) Tertersfordobling: T og S, kvintfordobling: D. Trinakkorder som ovenfor.

3) Tertersfordobling: T og S, kvintfordobling T,S og D. Trinakkorder kan såvel terters- som kvintfordobles.

Ovenstående gælder både for dur og mol. Dog skal man være opmærksom på at $\flat VII$ i mol ofte får funktion som D i forhold til III, hvorfor man skal være varsom med tertersfordobling af $\flat VII$.

A Eksempler på 1)

Dissonansbetinget tertersfordobling:

D T (bevægelse fra en dominantisk akkord til dens "T")

Eksempel A:

Ved en D-T (eller (D) S) forbindelse medfører spring op til akkordtertsen tertersfordobling, da den dominantiske akkords septim samtidig skal videreføres nedad til terters. Vendingen kan ikke bruges fra DD til D (ledetonefordobling), med mindre en modulation til D kan påvises (hvorved D = T = ingen ledetoner).

NB: Ved melodis nedadgående bevægelse (se eksemplets sidste takt) til akkordterts må septimen udelades i den dominantiske akkord!

Ligebevægelsen giver vendingen status som parallelle "oktaver".

B Eksempler på 2)

Parallelbetinget tertersfordobling:

S3 $\flat 9$ T $\flat 9$ T

Eksempel på 2)

Parallelbetinget kvintfordobling:

S7 5/4D D T
(D \flat)

Fælles for eksemplerne i B er faren for parallelle kvinter. I eksemplerne med tertersfordobling er det bevægelsen fra tritonus til kvint, der søges undgået. Ved kvintfordoblingen er det de rene parallelle kvinter mellem S og T der behændigt undgås. Fortegnsparenteserne skal vise, at vendingen er aktuel efter såvel subdominant med (stor eller lille) septim som efter ufuldkommen veksel dominant med (stor eller lille) none. På nær fjerde taks eksempel på terters i alt ved sekstakkord er de alle gængse og ofte brugte vendinger i romantisk harmonik.

I praksis vil der være flere situationer end ovenstående, hvor løsningen på et parallelproblem er tertersfordobling. Særlig S ses ofte tertersfordoblet, enten for at undgå paralleller eller på grund af en bevægelse fra SD som skitseret i eks. A (her med udgangspunkt i en bevægelse fra D til T).

C Eksempler på 3)

Melodisk betingede fordoblinger:

I C eks. 1, 2 og 5 forekommer tertersfordoblede kvartsekstakkorder. I 1 som resultat af en kromatisk faldende linje, hvis videreførelse vejer tungere end ønsket om den "rigtige" klang. I 2 skyldes den uortodokse fordobling igen ønsket om trinvis - kromatisk - bevægelse i tenoren. Hertil kommer ønsket om at fremhæve den overraskende moltert. Karakteristisk for disse fordoblingslicenser bevæger tenoren sig hurtigst muligt videre til "rigtig" fordobling. 3 fremviser en melodisk gennemført bevægelse fra terters til septim i tenoren. Denne klare melodi medfører på et tidspunkt kvintfordobling. I 4 er mellemstemmerne igen klart definerede. Her med fanfareagtige figurer med udstrakt brug af tonegentagelser. Denne melodiske ide afføder også sporadiske kvintfordoblinger. Bemærk igen, at en akkord ikke hviler i den "forkerte" fordobling, men hurtigst muligt sørger for at genetablere det "normale". I 5 er det en rolig vuggen, der karakteriserer mellemstemmerne. Resultatet er som i de øvrige eksempler. I 6. eksempel ses et prægnant melodisk udsving i tenoren, med tertersfordobling til følge. I denne tætte beliggenhed er der imidlertid under ingen omstændigheder andre fordoblingsmuligheder. Til sidst, 7, ses et eksempel på forkert fordobling af en sekstakkord. Opstået på grund af ønsket om en aktiv melodi i mellemstemmerne. Men som i de andre eksempler er den gale fordobling kun til stede for en kort bemærkning.

Det er med andre ord stadig vigtigt at kende fordoblingsreglerne!!!

Kvartsekstakkorder

9. lektion

9

Rene kvartsekstakkorder - akkorder med kvinten i bassen - optræder på fire måder i romantisk musik. Heraf er kun de tre relevante for jer:

- 1) På **betonet slag** som **forudhold** for dominantakkorden (6/4D)
- 2) På **ubetonet slag** som en **gennemgangsakkord** mellem to 3. positions akkorder (T5).
- 3) Som **drejning til subdominant** over et **tonikaorgelpunkt**.

Hvad I ellers kan finde på af fikse ideer, skal I glemme alt om!! Der er ikke mulighed for at være smart på nogen anden måde.

Er akkorden en dominantisk septimakkord, stiller sagen sig - naturligvis - anderledes.

En sådan kan bruges i alle omvendinger.

Til gengæld er der med de mange nye subdominante akkorder mange muligheder for at realisere T5 gennemgangsakkorden. Disse muligheder er emnet for dette papir.

Tonikakvartsekstgennemgang med variationer:

Almindelig kvartsekstgennemgang

Variation med DD

Variation med molsubdominant og DD

Den almindelige kvartsekstgennemgang kan skærpes dels ved brug af DD istedetfor S6 og dels ved brug af mol-subdominant istedetfor for dur. Tredje eksempel på linjen til venstre kombinerer mol-subdominant og DD hvorved en kromatisk bas opnås.

S3 T5 S6 D__ T S3 T5 DD D__ T molS3 T5 DD D__ T

Variation med DD både før og efter

Variation DDalt

Tillader melodien det kan DD naturligvis også bruges på begge sider af T5. Og hvis man sænker kvinten (og ændrer DD til en DDalt) kan man også opnå kromatik med DD på begge sider af T5. Disse forskellige 3. positionsakkorder kan frit kombineres. Til tider (ikke ofte) ses vendingen også med stigende bas (fra grundakkord over T5 til sekstakkord). Vendingen bør fortsætte til D. I høj- og senromantikken undlades dette til tider, for at undgå en for tonal éntydig musik.

DD T5 DD D__ T DDalt T5 DD D__

Nedenfor et par eksempler fra Schumann og Wagner med forskellige sammensætninger af 3. positionsakkorder:

fra Schumann: Scherzino (af opus 124)

g-mol: S DDalt T5 DDalt +S3

gennemgangs T5

I sammenhængen, hvor passagen til venstre kommer er tonaliteten ikke éntydig. Kvartsekstakkorden markerer den. En kvartsekstakkord er nemlig altid repræsentativ for tonika. Heraf den **Fjerde funktion**, som vi ikke bruger: T5 som **repræsentativ akkord**. Som sådan kan T5 bruges uden at være forudhold eller gennemgang. I kan ikke benytte jer af T5 som repræsentativ akkord.

fra Wagner: Forspil til Tristan og Isolde

C-dur: DD T5 DD D g-mol: S T3 T5 DD T Sn

gennemgangs T5 gennemgangs T5

Wagners musik hænger funktionelt sammen, men denne sammenhæng kan kun verbaliseres ved udstrakt brug af

omtydninger. I eksemplet ovenfor ses derfor en akkord, der indføres som tonika men fortsættes som subdominant (fordi gennemgangskvartsekstakkorden altid fremstår som tonika) og en vekseldominant, der viser sig at være domiant (fordi den dominantakkord den videreføres er i mol og efterfølges af sin Sn).

Kvartsekstakkorder 2

9. lektion

Tonikakvartsekstgennemgang med variationer:

Almindelig

Variation med DD

Variation med molsubdominant og DD

Variation med DD både før og efter

Variation DDalt

S3 6/4T S6 D_ T S3 6/4TDD D_ T molS6/4TDD D_ T DD 6/4TDD D_ T DDalt/4TDD D_

Orgelpunkt

Subdominantkvartsekst som tonikaforudhold/tonikaomspænding ved orgelpunkt (med variationer)

Zum Gloria, Fr. Schubert

T T_ II (D) \$b9 T_ Salt T_ \$b9 T DDalt T \$b9 T

af "Venner sagde Guds Engel blidt", Christian Barnekows koralbog.

Heroverfor ses en række akkorddrejninger omkring en tonika-akkord (eller måske subdominant eller dominant? Det vil først videreførelsen vise!) Bemærk indledningsvis den uopløste septim i fjerdedelsparallelbevægelsen. Den fortsatte parallelbevægelse vejer over et orgelpunkt tungere end opløsningsreglen. Bemærk derefter de forskellige drejebewægelser rundt om tonika. Det er i dette papir påstanden, at de alle er variationer af et subdominantisk kvartsekstforudhold. Subdominanten optræder her i sin egenskab af tonikaomspændingsakkord, altså kategori 2 på side syv i kompendiet.

- 1) A:Kvartsekstforudhold, B: Forudhold med forstørret kvart, C: Forudhold med forstørret kvart og sænket kvint.
- 2) A: Subdominantdrejning, B: Ufuldkommen subdominant med lillenone-drejning, C: Drejning med alteret subdominant .

Næstsidste akkord kunne man godt argumentere for skulle kaldes en molsubdominant med sænket kvint. For mig lyder altens C-H-C-drejning dog ubetinget dominantisk. Og i svære valgsituationer, hvor flere muligheder er til stede, er det altid ørernes afgørelse, der er det afgørende. Husk jeres hoved, jeres logik, jeres akkordviden, men glem aldrig ørerne!

Romantiske satser benytter ofte et tonikaorgelpunkt i de indledende takter. Over et sådant orgelpunkt er det f.eks. subdominantens forskellige former optræder som forudhold. Denne orgelpunktpassage føres dog altid videre til kadence af en art. Som eksempel er angivet indledningen af "Venner sagde Guds Engel blidt". Over et sådant orgelpunkt kan de øvrige stemmer parallelføres. Gøres det, kan de se bort fra dissonansregler i forhold til den liggende bastone. En septim kan således videreføres opad, som del af en parallelføringsbevægelse.

Også senere i satsen, f.eks. mod slutningen kan orgelpunktpassager forekomme. Da vil de som regel udspinde sig over et dominant- og ikke et tonika-orgelpunkt, som i "Zum Gloria".

Tilføjet sekst/4. position: "T" og "VI".

Den bløde klang af en tilføjet sekst, som bl.a. Mendelsohn yndede også i dominante akkorder ses også overført til Tonika-akkorden. Det giver akkorden en ekstra fylde uden, at dens funktion éntydigt ændres. I den tidlige romantik bruges den tilføjede sekst ofte såvel motivisk som harmonisk.

Senere, hos f.eks. Cesar Franck, indgår den i højere grad som en klanglig berigelse.

Fra "Benedictus" af Niels W. Gade Fra "Sonate i A-dur", II sats, Franz Schubert Fra "Choral i E-dur" Cesar Franck

Bene - dic - tus, qui ve - nit in

T6 T D7 T6 T D7 T T6 II7 T3 S6 T3

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 draging mod akkorden en stor sekund højere, nemlig DD. Følges denne draging 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..

Eks.1)

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

T DS DD D T

Da 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 den netop beskrevne **DS** (eks. 1), eller som det oftere ses, som Subdominantens Dominant, **SD**.

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. 1.

T SD S3 6/4T S6 D-7 T D SD S (D) DD D T SD S (D) VI DD D T

(T2) ↑opsving ↑opsving ↑opsving

DD's (og II's) Dominant samt Stedfortræderen (VI, skuffende kadence)

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, en bidominant. 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., betegnes denne naturligvis 5. pos. (se eks. 3). VI trin som 4. position leder naturligst til enten II eller DD, men kan også videreføres til S. VI bruges hyppigt til at skabe et opsving, gerne ved at lade den optræde i durform som en bidominant. Som i de to kendte basgange i eks. 4). Videreføres VI til S fornemmes affiniteten mellem 4. og 3. pos. dog ikke så éntydigt som ved bevægelsen VI/(D) - II eller VI/(D)-DD.

Eks.4)

1. 4. 3. 2. 1. 4. 3. 2.

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

Eks.5)

4. 3. 2. 1.

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 og er 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 fjerdedtrin, en tritonus fra T. Den optræder dog kun i kompleks romantisk harmonik.

6. - 5. position/De tre funktionsflader

De to sidste led i Jersilds positionslære er akkorderne én henholdsvis to rene kvinter over 4. pos. på VI trin, 5. og 6. pos.. 5. ligger på skalaens III og 6. på skalaens VII trin. Fra VII (H i C-dur) kan man bevæge sig gennem luter rene kvinter ned til T, og dette er kriteriet for positionerne: At de bevæger sig i rene kvinter nedad mod en endestation, Tonika. Skal disse akkorder navngives med andet end positionstegn sker det ved et tal efter angivelsen DD. Så rækken fra D og op skrives: D - DD - DD3 - DD4 - DD5. Det maksimale antal rene kvinter man kan bevæge sig indenfor en given toneart er 6 kvinter. Deraf kommer de 6 positioner, 5 dominanter + en tonika.

Da 4. pos. kunne repræsenteres af både VI og T, må akkorden, der leder dominantisk videre til 4., altså 5. (DD4), også kunne repræsenteres af akkorder på to forskellige skalatrin. Nemlig III og D. Som 4. pos. repræsenteres af T og dens parallel, 3. af subdominant og dens parallel repræsenteres 5. af D og dens parallel. 5. pos. er altså nært forbundet til 2.. Repræsenteres 5. af D, er det er kun videreførelsen, der afgør om man er færdig ved T, eller om T forekommer dominantiseret og derfor straks - som en DS - fører videre til en subdominant.

På samme måde med 6. pos. Som akkorden før III ligger den på VII (evt. med ren kvint og stor tert), og som akkorden før D ligger den ligesom S, på IV trin. I nedenstående eksempler er tonearten C-dur.

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

T D3 T VI (II7) (D) VI S D D7 T T S3 D SD S D VI (D) S DD 6/4D D T

I første af de ovenstående eksempler 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 andet eksempel 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 optræder i 4. pos.?

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 4/3DD D♭9 DDalt 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 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 S4 falder udenfor inddelingen i tre planer. S4 optræder 5.): D Dalt DD4 DD4alt
eller ikke som 6. pos.

1.) pos: T VI Talt Tvp 3.): S II Salt DDalt S4 S4alt 2.): D [Dalt(3.!) Dpv Dpvalt
DD Sn(3.!)]

Tonikaområdet Subdominantområdet Dominantområdet

Bemærk, at disse områder præcis modsvarer de fire omtydningsmuligheder 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.

Kvintskridtssekvens - Positionssystemet

10. lektion

Tonal og domineret kvintskridtssekvens

Ikke alle kvintskridtssekvenser holder sig imidlertid indenfor skalaens egne toner. Da enhver akkord i en kvintskridtssekvens potentielt er dominant til efterfølgende akkord er det muligt at dominatisere samtlige af sekvensens akkorder, og derved nå hele kvintcirklen rundt. Mens den tonale kvintskridtssekvens fra S bevæger sig en tritonus ned og fra 6. pos. starter en faldende dominantrække, er skiftet fra S til D mindre éntydigt i den dominerede sekvens. Der er en underlig dobbelthed. Set forfra bevæger man sig kvintvis ned, altså i subdominantisk retning. Set bagfra kommer man fra en dominant!

Subdominant- og dominant-kæder

En kvintskridtssekvens, der starter fra T siges at bevæge sig i subdominantisk retning, mens en sekvens, der ender på T siges at bevæge sig fra højere mod lavere dominanter. Jersild betegner alle andre akkorder end T som enten S eller D. Akkorden en kvint over D er som bekendt DD, og herfra fortsætter Jersild med at kalde akkorden kvinten over DD for "trediedominanten (DD3). Og så fremdeles. Samme beskrivelsesoperation benyttes i subdominantisk retning (S-SS-SS3-etc.).

I en domineret kvintskridtssekvens, - uden brug af tritonussubstitution-, kan hele positionssystemet tage sig således ud:

Positionerne: 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Da positionskategoriernes funktion er at betegne hvor mange akkorder, der er til T, bruges de kun i den dominerende del af kvintskridtssekvensen. For kun denne del fører jo ned mod T.

Ja, med mindre vi medregner muligheden for tritonussubstitution! For akkorden før Talt (SS5) er jo dominantisk til Talt, og dermed selv en Dalt. For ikke at tale om SS4, akkorden på det lave sjette trin, der er jo netop identisk med DDalt som vi allerede kender så godt. Fra DDalt kunne vi være fortsat direkte til D! Selv grundkadencen S-D-T, kan i de tilfælde, hvor T videreføres som f.eks. SD fremstå som 6.-5.-4.-(3. etc.) snarere end som 3.-2.-1. Igen ser vi funktionssammensmeltningen af akkorder i lille tertsafstand fra hinanden.

Og sådan er der mange muligheder for genveje på kryds og tværs i systemet. Disse genveje er det netop positionsangivelserne beskriver. Fra enhver 3. position kan fortsættes til enten en anden 3. pos. eller en 2. pos.. Positionssystemets påstand er, at fra en given position til positionen et nummer lavere vil der være en funktionsharmonisk forbindelse!

I praksis ser man til tider et konstant skift mellem altererede og ualtererede trin. Herved opnås en kromatisk basbevægelse.

Herunder anføres først et eksempel på en kromatisk kvintskridtssekvens (med parallelle kvinter!!!) hentet fra Cesar Francks "Choral i E-dur". Derefter gentages kvintskridtssekvensen, nu med positionsangivelser for alle akkorder, samt angivelse af de altererede dominanter og subdominant. Dette giver for nogle akkorder mulighed for forskellige funktionsharmoniske udtydninger, og derved mulighed for forskellige videreførsler. Kriteriet for en funktionstonal akkordfølge er, at den bevæger sig nedad i positionsfølgen, et trin ad gangen. Eventuelt med akkordskift indenfor samme position (ofte 3.) undervejs:

Pos: 6. 5. 4. 3. 2. 1. T S SS SS3 SS4 SS5 Talt DD5 DD4 DD3 DD D T

SD DDalt DD3alt DDalt Dalt Salt

Pos: 1. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

4. 3. 3. 3. 6. 5. 4. 3. 3. 3. 6. 5. 4.

(S4) (S4alt!!!)

Der er i ovenstående ikke bare parallelle kvinter. Der er også en septim, der tilsyneladende ikke opløses. Imidlertid er der tale om en parallelføring af septimen. E går ned til Cis, der på næste slag er septim i forhold til tenoren. Herved fastholdes spændingsgraden. Den ignoreres ikke.

Hvis den efterfølges af en D bliver Dalt 3. pos.

S4alt er nok den mest hypotetiske af alle akkorderne! Og dog optræder også den i litteraturen.

I ovenstående modeller er alle akkorder analyseret ud fra en fælles toneart. I den virkelige musik vil forløbet ofte modulere undervejs og bevæge sig mod andre tonecentre. Positionssystemets store force er imidlertid, at kunne påvise funktionsharmoniske sammenhænge i meget kromatiske forløb, der i og for sig ikke modulerer, men blot farver sit tonikaområde meget kraftigt! Vær opmærksomme på at nogle af de vildere kombinationer forudsætter en særlig stemmeføring (læs: trinvis/kromatisk) for at kunne bære igennem. Som f.eks. nedenstående, outrerede forslag:

S4 D T S4alt D T Salt D T S DDalt Salt Dalt D T

Mediantskift indenfor 3. position

Rosalier /Tristan og Isolde

I romantikken udvides også den såkaldte rosalie. Udover den trinvist stigende version finder man såvel kromatisk, som tertsvist stigende rosalielied. De kan iagttages bl.a. hos Cesar Franck og Richard Wagner. Faktisk er indledningen i Wagners berømte forspil til operaen "Tristan og Isolde" struktureret som en tertsvist stigende rosalie.

Diatonisk Rosalie

Kromatisk Rosalie

med kromatisk bas med S4 akkord. med brug af D+ Et sidste eksempel fra Cesar Francks E-dur Choral:

T (D)?
G-dur:S4 D T (D)?
a-molS4 D

F+ Bb F# H G+ C

Tertsvist Rosalie

med DDalt

De to første stationer i Wagners "Tristan"-forspil

DD3 DD D DDalt D
(4.) (3.) (2.)

Tristan forspilletts første 11 takter:

kromatisk udfyldning af tonerummet

Jersild hører det indledende sekstopsving som antydningen af en tilføjet sekst til tonika. Herved kan den høres som DS (dominantens subdominant, 4.pos.), og de indledende takter kan fremstå som positionsfaldet 4.-3.-2., sluttende med dominanten til den a-mol, som de første tre toner antyder.

Den første akkord i forløbet, Tristan-akkorden, er blevet berømt p.gr.a. af sin harmoniske ubestemmelighed i forløbet. Akkordstrukturens flertydighed har vi allerede stiftet bekendtskab med. Den kan isoleret set opfattes som enten dismols subdominant med tilføjet sekst eller Fis-durs ufuldkomne dominant none. Her er den imidlertid ingen af delene. Den er en akkord, der leder til E-dur! I taktens slutning hæves gis til a og akkorden afslører sig som altereret vekseldominant. Jersild bemærker imidlertid, at den har haft denne funktion hele takten igennem. Det er vekseldominanten Hs tritonussubstitution, en F-akkord med septim og sænket kvint. Først som molakkord, siden som durakkord. I begge tilfælde 3. position.

I andet sekvensled tager Wagners melodik afsæt i dominantakkordens toner, men den faldende kromatiske bevægelse fører analogt med første andet led til DDalt og D, nu i en antydet C-dur, en lille terts højere end a-mol..

Tredje led tager igen udgangspunkt i forrige leds afsluttende dominantakkords toner. Skønt det kromatiske fald er forlænget ligger tredje leds overstemme når akkorderne sætter ind igen en lille terts højere. Men harmonikken er ændret. Akkorden fremstår igen som en Fmol-akkord. Nu med ren kvint (i bassen) og tilføjet sekst. Altså C-dur/mols subdominant. Men igen forandrer overstemmen akkordens valeur. Den tilføjede sekst bliver til septim, der igen fortsætter kromatisk op til tonen e, samtidig med at mellemstemmens f sænkes kromatisk, og akkorden, C+, viser sig som altereret dominant i forhold til den efterfølgende H-dur. Som set ud fra a-mol er en version af den vekseldominant, der som tristanakkord indledte hele forløbet. Bemærk, at overstemmen i disse takter udfylder det kromatiske rum fra gis op til fis.

Tonal rosalie med forstørrede akkorder hos Wagner (t. 51 af Tristanforspillet)!

A+ D H+ E E Cis+ Fismol Fis E/H
DD 6/4D

Også "tonale" rosalielied kan optræde med kompliceret harmonik, som ovenstående eksempel viser....

Schönberg/Berg

Harmonik/Motivik/Substansaffinitet

12. lektion

Åbningen af Alban Bergs "Sonate" Opus 1

Mässig bewegt

Ovenstående tolv takter fra A. Bergs "Sonate" for klaver balancerer på grænsen mellem udvidet funktionsharmonik og så noget helt andet. Der er tydeligvis en kadence i fjerde takt, ved h-mol-akkorden. Umiddelbart forinden finder vi en dominant med lille none, og da bevægelsen derhen imod bygger på en kromatisk faldende bas, impliceres en bagved liggende kvintskridtsbevægelse. Og de fem akkorder frem til h-mol kan da også ved brug af Jersilds terminologi beskrives som noteret i eksemplet. Men samtidigt er der andet på spil. Hele satsen er gennemsyret - og holdt sammen - af et lille antal motiviske byggesten, der præsenteres i løbet af satsens første par takter: En stigende kvartbevægelse, en brudt forstørret treklang, samt en kromatisk seufzer-figur. Ser man på de sidste takter af første linje, ses alle disse motivdele fremhævet. Motivdelene varieres og bruges frit, men hele tiden er de genkendelige. Og som satsen skrider frem og elementerne af funktionsharmonik træder i baggrunden synes disse motivelementers bevægelser stadig tydeligere, at holde sammen på såvel det horisontale som det vertikale forløb. Akkorderne opleves i besiddelse af affinitet til hinanden, men det er ikke en funktionsharmonisk forklarlig affinitet. Det kan bedre beskrives med det Jan Maegård i sin bog "Indføring i Romantisk harmonik" (Engstrøm & Sødring 1981, p. 69-72) kalder substansaffinitet. Hvor funktionsaffinitet baserer sig på en bagvedliggende kvintforbindelse, etableres substansaffinitet gennem kromatik og fællestoner. Der findes altså harmoniforløb - såsom satsens indledning - der kan tolkes fra begge synsvinkler.

Motivbyggesten hos Berg

Motivbyggesten hos Schönberg

Åbningen af det første af Schönbergs "Fünf Klavierstücke" Opus 23

Sehr langsam

bemærk at sek+terts i de tilfælde, hvor sekunden ligger over eller under tertsen, vil indeholde kvarter.

Arnold Schönberg arbejder også med musik baseret på et begrænset antal motiver eller intervaller. Men udtrykket er et andet, et langt mere radikalt end Bergs. Første sats af opus 23 er komponeret over en tonegruppe der dels optræder satsen igennem i forskellige oktaver og rytmiske udtydninger som en række, og dels præsenterer nogle intervalliske kimceller, som er musikkens rygrad. Disse kim - sekund+terts - transformeres og bygges ud, men er til stadighed det, der holder sammen på denne helt igennem afunktionelle - og atonale - musik.

Fra at arbejde med denne begrænsede tonerække og en musik bestemt af tematiske intervaller er der - set i bakspejlet - ikke langt til at forlænge den styrende række til tolv toner, og lade disse toner være sammenbindende element.