

Lektion 1

Modstemme - Node mod node

Vem kan segla förutan vind?

gradvis stigning - en oktav

højtone

gradvis fald - en oktav

overordnet trinvis bev.:

Vem kan seg - la för - u - tan vind? Vem kan ro u - tan å - ror?

dybtone

Vem kan skil - jas från vän - nen sin u - tan att fäl la tå - rar?

Befal du dine veje

overordnet trinvis bev.:

spring

afbalancering

foreløbig højtone

1.

2.

overordnet trinvis bev.:

G-C, opadgående

Be - fal du di - ne ve - je og al din hjer - te - sorg borg Han som kan stor - men
til hans tro - fa - ste ple - je, som bor i him - lens

højtone

A-E, nedadgående

identiske kadenceringer

bind e og le de - bøl - gen blå, han kan og vej - en

find - e, hvor - på din fod kan gå.

O du Guds lam

O du Guds Lam! med kor - sets skam, du bar al ver - dens synd - er, der -

fra al trøst be - gynd - er; mis kund - e - lig for - barm du dig!

Frivillig opgave

Tilføj en modstemme til "O du Guds lam".

Overhold nedenstående regler:

Modstemmen skal have sin egen kurve, så vidt muligt med top- og dyb-toner andre steder end melodien.

Modstemmen forløber i samme rytme som melodien (altså node mod node).

Modstemmen kan være over eller understemme efter elevens valg.

Modstemmen må gerne holde pauser af en fjerdedels varighed, men pauserne må ikke falde sammen med hovedmelodiens pauser.

Mulige spring: terts, ren kvart, ren kvint, oktav. I opadgående bevægelse også lille sekst. Men det er en drastisk handling, der nøje må afbalanceres (= forsættes med trinvis bevægelse modsat vej).

Ingen tonegentagelser må forekomme.

Stemme kryds er tilladt.

De tilladte samklange er: **Prim, terts, kvint, sekst, oktav.**

Husk at prim, kvint og oktav ikke må parallelføres!!

Undgå mere end tre parallelle tertser eller sekster ad gangen.

Undgå spring i samme retning (hvis begge stemmer går i samme retning bør den ene bevæge sig trinvis).

Maximum afstand mellem stemmerne er en decim.

2. Lektion: dissonans og overstemme

Gennemgangsdissonans

Bevæger to (eller flere) toner sig mod en liggende tone kan den bevægende stemmes toner dissonere mod den liggende stemme i nedadgående **trinvis** bevægelse på de ubetonede slag, altså 2 og 4. Det er en forudsætning, at den faldende trinvis bevægelse varer fra slaget før til og med slaget efter det ubetonede slag, hvor dissonansen i forhold til den liggende modstemme opstår. Er bevægelsen led i en imitation eller kanon, tolereres endvidere samme bevægelse i opadgående retning. Ved ottendedele kan "og" slaget altid dissonere i trinvis bevægelse (både "op" og "ned" og "dreje").

Betoningsdissonans

Falder dissonansen på betonet slag gælder andre regler. Da skal dissonansen (øverste tone i 4 og 7, nederste i 2) ligge med konsonerende samklang på foregående ubetonede slag. På det betonede slag bevæger modstemmen sig hen og skaber en dissonantisk klang, og på følgende ubetonede slag bevæger den diss. tone sig trinvist nedad i ♩, til en konsonerende samklang.

Korrekt kvartgennemgang i henholdsvis fjerdedelsbevægelse og halvnodebevægelse Imiterende kvartgennemgang

EKSEMPEL

Melodiens to første fraser har fået en modstemme der i én bevægelse sigter mod en højtone

foreløbig højtone Afrunding af frase

Sig må-nen lang-somt hæ-ver den gyld-ne stjer-ne svæ-ver på him-len klar og blid; vor
Sig må-nen lang-somt hæ-ver, den gyld-ne stjer-ne svæ-ver på him-len klar og blid; vor

Anden gang består modstemmen af to fraser med et lille selvstændigt afslutningsmotiv

satsens højtone

trinvist ned til D Afrunding af frase

skov er tavs og stil-le, og hvi-de tå-ger spil-le på en-gen rundt ved af-tens-tid.
skov er tavs og stil-le, og hvi-de tå-ger spil-le på en-gen rundt ved af-tens-tid.

De små "hate" markerer frasernes bundtoner. Bemærk hvorledes de gradvis stiger til de når D.

Ovenfor har jeg lavet en modstemme, der indeholder de elementer vi har talt om (forhåbentligt). Stemmen har selvstændige højtone, der ikke falder sammen med melodien. Den fraserer til på tværs af melodien (se t.2 og 6) og etablerer flere steder betoningsdissonanser. Den afsluttende kadence er obligatorisk! Dens første frase er udformet som en lang linie, der løber hen over melodien to adskilte fraser og kulminerer i den foreløbige højtone, Fis. Ved melodien gentagelse er overstemmens form ændret. Den har nu to fraser ligesom melodien, men bliver færdig før melodien, med et lille kvartfald, der har en motivisk virkning, og derfor gentages. Det andet kvartfald markerer samtidig satsens absolutte højtone. Herfra bevæger stemmen sig gradvist ned til den afsluttende tone D. Bemærk, at samtidig med det gradvise fald er der en stigende linie flettet ind, markeret med et lille omvendt "v" (en hat?). Der er node mod node og to noder mod en node involveret (bortset fra de afsluttende halvnode hvorover overstemmen broderer. Alle samklange er kontrolleret. Dissonanser optræder kun som gennemgange på ubetonet og betoningsdissonanser.

OPGAVE - SKRIVEØVELSE 1

Lav en overstemme til nedenstående melodi med overholdelse af de principper vi til nu har gennemgået (som er samlet i eksemplet ovenfor): Max to noder mod en, på nær ved afsluttende halvnode. Dissonanser skal alle være behandlet i overstemmens sammensætning med det ovenfor anførte for godkendelse. Der skal optræde mindst 1 betoningsdissonans.

Tilstræb en overstemme der fraserer på tværs af melodien. Overstemmen synger på "aah", eller på samme tekst som melodien. Teksten kan modificeres i overstemmen, men det er vigtigt, at den stadig fremstår meningsfuld.

Uden tekst ingen godkendelse. Både melodi og overstemme skal være skrevet korrekt ind (noder der klinger samtidigt står under hinanden, halse vender den rigtige vej) i opgaven. Tonegentagelser er tilladt.

Hvem sid - der dér bag skær - men med klu-de om sin hånd, med læ - der-lap for ø - jet og om sinsko et bånd, det er så-mænd Jens vje - mand, der af sin su - re nød med ham-ren må for vand -le de hård-e sten til brød.

Imitation/Kanon

3. lektion

Imiterende musik finder man i stor udstrækning i renaissance og barokken. En renaissancekomponist som f.eks. Palestrina skrev f.eks. næsten udelukkende imiterende musik, d.v.s. musik, hvor stemmerne sættes ind én ad gangen, og alle begynder de deres indsats med det samme motiv. De efterligner hinanden - imiterer hinanden. Når 2. stemme sætter ind med temaet sker det oftest ud fra én af følgende tre tonehøjder (i forhold til temaets første tone): 1) Primen eller oktaven, dvs. samme sted som 1. stemme sang (evt. oktaveret), 2) Kvinten over 1. stemmes starttone 3) Kvinten under 1. stemmes starttone. Indsætterne kvinten under eller over kan oktaveres således, at 2. stemmes starttone i realiteten er en kvart over eller under 1. stemmes starttone. I følgende eksempel er besvarelsen en kvint under ikke oktaveret:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Tema' and contains the notes for 'O Lux et de - cus Hå spa ni - ae Hi -'. The bottom staff is labeled 'Temabesvarelse' and contains the notes for 'O Lux et'. The notes in the bottom staff are a fifth below the notes in the top staff.

Selvom 2. stemme sætter ind fortsætter 1. stemme tilsyneladende upåvirket sin egen melodilinje.

Men det er kun tilsyneladende. Bemærk, hvor omhyggeligt Palestrina overholder de samklangs- og bevægelsesregler, vi indtil nu har stiftet bekendtskab med. Når temaet er imiteret, kan stemmerne fortsætte i en friere melodik (der dog overholder alle bevægelsesregler) frem mod en afsluttende kadencering.

Men stemmerne kan også fastholde den strenge imitation. Imiterer to stemmer nodetro hele satsen igennem, kaldes satsen en kanon. Når en kanon skal udarbejdes, lader man den tilføjede modstemme fungere som ny tema-del, der så får tilføjet en ny modstemme, der så fungerer som ny temadel etc. ad in finitum.

I eksemplet herunder er arbejdsgangen vist ved tal. Først laves 1, så 2, så 3 etc.

N.B. Temaets betoningsforhold skal fastholdes ved imitation!

The image shows a musical score for 'Kanon i underkvinten'. It features two staves. The top staff has the lyrics 'Be ne di - ctus be - ne - dic - tus qui ve nit, be ne - di - etc'. The bottom staff has the lyrics 'Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, qui'. Annotations include: '1 - "tema"', '3 - en modstemme til tema komponeres', '5 - modstemme til modstemmen skrives', '2- temaet transponeres evt. som her og skrives op i 2. stemme', and '4 - modstemmen skrives op transponeret til 2. stemmes leje.'

Ovenstående ses et eksempel på konstruktionen af en kanon. Bemærk den blok- eller legoklods-agtige måde kanonen komponeres på. Kunsten er at fastholde et smukt melodisk forløb samtidig med, at forløbet skal give acceptable samklange mellem de to stemmer.

Imitation, der ikke er kanon:

Imitation, der ikke er kanon kan se ud som i nedenstående eksempel. Et tema præsenteres af først den ene, så den anden sanger, hvorefter man broderer en fri fortsættelse, hvor de to stemmer ikke længere synger det samme. Normalt venter 2. stemme med at sætte temaet an indtil 1. stemme er færdig. Det gør Palestrina ikke i nedenstående eks. At sætte ind med et tema førend den forrige stemme har sunget det til ende kaldes "tætføring" (forstået således at temaerne "føres" tæt - ikke bare efter men - indover hinanden. Stemmen der synger først kaldes i denne sammenhæng altid "1. stemme".

The image shows a musical score for 'Missa Ave Regina Coelorum'. It features two staves. The top staff has the lyrics 'Tema Be - ne - dic - tus qui ve - nit.' and the bottom staff has the lyrics 'Be - ne - dic - tus qui ve - nit'. Annotations include: 'Tema', 'Tema', '"fri" videreførsel', 'Betoningsdis som afsluttende kadence.', 'G.Palestrina', '(kons) diss. forber.', '(kons) opløsn.', and 'nit.'. There are also two text boxes at the bottom: 'En fjerdedel bundet over til en anden fjerdedel i samme takt noteres normalt som halvnote. Her er den noteret som overbunden fjerdedel for at jeg kan pege på stedet, hvor den dissonerer.' and 'Hvordan slutter man? Sluttonen optræder som bet.-diss. lige før afslutning!'.

Fri opgave "KANON":

Udarbejd en kvintkanon over det angivne motiv. Kanonen afsluttes med en kadence, (se eksemplet ovenfor) hvor kanonmønsteret brydes. Udarbejd en betoningsdissonans umiddelbart før afslutning. Som tekst til kanonen skal nedenstående gruk af Piet Hein benyttes (teksten kan evt. gentages). Teksten skrives ind i begge stemmer. Der bruges kun stamtoner (= ingen løse fortegn). Der må være max to toner mod en tone. Dvs. ♯ mod ♯, ♯ mod ♭ eller ♯ mod ♮. Tonegentagelse er tilladt.

The image shows a musical notation for the Piet Hein poem 'Den kunst at gøre hvad man skal'. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Trikket:

"Den kunst at gøre hvad man skal er kun et sammenspil af det: at ville hvad man skal og gøre hvad man vil".

Ellers gælder det I vil opleve som "standard-reglerne":

Par. 1,5 og 8 er ikke tilladt. Satsens højeste tone (som er afhængig af hvilken stemmetype der synger) optræder kun én gang. Dissonanser behandles som omtalt i lektion 2. Tilstræb trinvis bevægelse. Afbalancer spring, vigtigst for spring større end en tert. Hav max tre par. 3 ell. 6 ad gangen. Springer den ene stemme må den ikke også samtidig springe i samme retning.

Palestrinastil

4. lektion

De regler for stemmebevægelser og samklange, som I har fået at vide er "gode" og konstituerende for den "gode" sats, er alle regler, som har kunnet iagttages overholdt i omkring fire hundrede års kunstmusik (ca. 1550-1900), og uden for kunstmusikken er de den dag i dag i det store og hele stadig gældende for de fleste arrangementer af musik beregnet for opførelse på akustiske instrumenter. Den komponist, der tidligst med størst konsekvens har skrevet en musik, der i sit forløb altid følger sådanne lovmæssigheder, er G.P. Palestrina (ca. 1526-1594). Allerede i hans levetid blev hans musik mønstereksempel på "den gode sats", og hans musik har indgået som obligatorisk pensum i satslæreundervisning for de følgende par hundrede års komponister. Satslære var i en periode ligefrem identisk med studiet af Palestrinas kompositionsteknik.

I mit valg af Palestrinastil som metode til at indlære basale sats tekniske færdigheder går jeg altså tilbage til roden. Da hans musik for de fleste af jer vil være fremmed, er det også en måde at - i princippet - forsøge at ligestille alle uanset baggrund. Endelig kan den strenghed, der her gælder for behandlingen af de enkelte stemmer, ses som en renselsesproces. Fokus er på detaljplan, hver bevægelse og samklang kræver overvejelse. En omgang musikalsk levertran om man vil. Omend en meget smuk levertran! De vigtigste regler er I allerede blevet introduceret for, men et par af dem gentages herunder:

Melodik

Primært trinvis bevægelse. Hver frase tilstræbes at have kun én højtone. Spring afbalanceres så vidt muligt umiddelbart efter. Tilladte spring er tert, kvart, kvint, oktav, og opadgående lille sekst. Tritonus bruges ikke som melodisk bevægelse. Musikken udfoldes på stamtonerne. Kun omkring den joniske skalas syvendetrin (H i C-jonisk) kan der være løst fortegn: Opadgående bevægelse benytter H, ved nedadgående bevægelse kan sættes B. Endvidere ses til tider # for en tone i opadgående tilbagedrejning. (da den behandles som et momentant jonisk 7. trin).

1 højtone trinvis bevægelse spring afbalancering

2 spring → afbalancering højtone

Be - ne - dic - tus qui ve - - - (nit) Sanc - tus, San - - - trinvis bevægelse - ctus

Rytmik

Her er Palestrina meget forsigtigt. Vi ser hvad han gør, og forsøger i starten at gøre som han.

Primært benyttes halv- og helnoder. Bemærk, at kun ved langsom bevægelse kan der være udfyldte spring. Ottendedele bruges hos Palestrina til at smidiggøre musikken, som et trinvist ornament på fjerdedelsbevægelsen. Som nedenfor:

3 trambolin effekt afbalancering trinvis bevægelse

4 trambolin effekt trinvis bevægelse fjerde- og ottendedele kun trinvis bevægelse

Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit Et a - scen - dit in coe - - - lum

halvnodebevægelse - uafbalanceret spring # for C ved opadgående tilbagedrejning b for H ved nedadgående bevægelse halvnodebevægelse giver mulighed for spring.

Paralleller: "Skjult parallel" (se også papiret "satslære første semester")

En undergruppe til de forbudte paralleller er de såkaldte "skjulte paralleller". De opstår ved en ligebevægelse (se "Satslære første semester") med springende overstemme, der ender i en 1, 5 eller 8. Er overstemmen trinvis er der intet problem.

Skjulte paralleller er forbudt i to-stemmig sats.

Nedenfor er oplistet en række bevægelser, hvoraf mange viser bevægelser, der falder ind under begrebet "skjult parallel" (= "skjlp"). Studér eksemplerne. (-) betyder "FORBUDT FORBUDT!!!", (+) betyder OK.

5-6 (+) sidebevægelse (+) spring sidebev. (+) modbev. (+) 5-3 (+) Trin Trinvis S (+) Trinvis S (+) 5-8 skjlp(-) sidebev. (+)

par.5 (-) 6-5 skjlp(-) 8-5 skjlp(-) 3-5 skjlp(-) par.8 (-) sidebev. (+) (tonegentagelse) 3-5 Trinvis S (+) 6-8 5-8 skjlp(-) sidebev. (+)

Vi vil for træningens og velklangens skyld skærpe kravene til parallelføring og dissonansbehandling således:

Udover de almindelige par. 1,5 og 8 forbydes nu også "skjulte paralleller".

Ubetonede dissonanser:

Kun ottendedele kan benyttes som ubetonede dissonanser. "Og"-slaget kan altid dissonere såfremt det ind- og videreføres trinvist (nedefra eller oppefra). Første ottendedel på 2 og 4-slaget kan dissonere i nedadgående bevægelse.

Betonede dissonanser:

Kun fjerdedele kan behandles som betoningsdissonanser. Forberedes på slaget før. Opløsningstone skal have min. ♪ varighed.

Skriveøvelse 2: Lav en imiterende sats (evt. kanon).

Skriv en imiterende sats a la Palestrinas (se de uploadede noder). Nedenstående tema synges af S,A,T eller B. Efter temaets tre takter sætter én af de andre stemmer ind, med samme tema, mens første stemme fortsætter sin melodi. 2. stemme skal synges af nærmeste stemme. Er første stemme B, skal anden være T. Er første stemme T, skal anden være B eller A, etc. Lav en lille imiterende sats på 6-10 takter over nedenstående motiv. Imiter i oktav, under- eller over-kvint.

Afslut med betoningsdissonans.

Be - - - ne - - - di - - - - - (ctus qui venit)

Teksten, der skal benyttes er: Benedictus qui venit ("Velsignet den der kommer", ordene kan frit gentages eller trækkes ud som melismer (=samme stavelse på flere toner).

NB: Studér de udleverede nodeeksempler!! Spil dem og se på den måde hvad en imiterende sats er for noget.

Tonegentagelser

Hos Palestrina kan tonegentagelser forekomme i fjerdedelstempo og langsommere. Sådanne tonegentagelser har dog altid motivisk karakter og skal derfor bruges som motiv. Tonegentagelse i dette tempo kan kun forekomme i forbindelse med tekstskifte. Eksempelvis tonesættes andet led af en Benedictus sats, "in nomine domini", meget ofte ved brug af tonegentagelser:

I eks. 3, missa Pater Noster, ses en tonegentagelse af kun en ottendedels varighed. En sådan kan forekomme i kun to sammenhænge.

1) Som her (hvor den er tematisk): En punkteret fjerdedel, hvor den efterfølgende ottendedel har samme tonehøjde som den punkterede fjerdedel forinden. En sådan isoleret ottendedel skal have sin egen tekststavelse.

2) Som anticipation/portamento. En anticipation er en ottendedels forudgribelse af en efterfølgende fjerdedel. Hvis en ubetonet ottendedel (den på "og") istedetfor at bevæge sig op eller ned gentages, kaldes det en **anticipation** eller et **portamento**:

Anticipation kræver ikke ny tekststavelse! Anticipation forekommer kun i nedadgående bevægelse og kun før ubetonet fjerdedel.

Nedenfor er yderligere et par eksempler på anticipationer. Som det ses kan de forekomme såvel i forbindelse med betoningsdissonanser som med konsonanser.

Før betonet fjerdedel ses ikke ♪-anticipation. Istedet kan her iagttages drejende ♪!

Anticipation (udvidet repetition):

(Stadig fra Missa "Gabriel Archangelus")

Og endelig kan den ♪-tone der forudgribes udsmykkes med to sekstendedele...

Før betonet ♪ bruges drejende ♪ som anticipation.

Men anticipation forekommer også uden dissonanser!!

opløsningen af septimen E/D forudgribes - anticiperes - med en ottendedel.

Og anticipationen kan optræde efter forudgående ottendedele.

4. slag, ubetonet ♪

4. slag, ubetonet ♪

2. slag, ubetonet ♪ 2. ♪ udsmykket med drejende ♪ før betonet ♪.

Overbinding

Overbinding er et meget brugt element i Palestrinastil, da det skaber en plastisk rytmisk bevægelse.

Overbinding kan imidlertid kun finde sted til en node af samme eller halv værdi (♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪, ♪).

Man kan ikke overbinde fra node kortere end en fjerdedel!!!

Overbunden ottendedel kan kun dissonere i forbindelse med anticipation (og derfor kun på betonet slag)

rigtig rigtig rigtig rigtig rigtig

rigtig (samme type som i første takt bare noteret anderledes)

Forkert Forkert Forkert

hvorfor er alt dette forkert?

Sekstendedele

Sekstendedele optræder i Palestrinasats kun parvis og kun på ubetonet ottendedel ("og"-slaget). De kan bevæge sig i trinvis bevægelse opad såvel som nedad og de kan dreje - men kun nedad. De kan altså **kun bevæge sig trinvist**, til gengæld kan de begge frit dissonere!

Den anticiperende ♪ kan være underdelt i en drejende ♪-dels bevægelse, ligesom opløsningstonens anden ♪ ved dissonansopløsning efter anticipation kan bevæge sig videre i sekstendedele.

Fra Missa "Æterna Christi Munera"

Nedad

Fra Missa Secunda (Primi toni)

Opad (som udsmykning af ♪ efter anticip.)

Opad (her som udsmykning af ♪ efter anticip.)

Pauser

Hos Palestrina indtræder pauser altid på betonet taktid, og kun på betonet taktid. Pauser kan ikke indsættes efter nodeværdier mindre end en fjerdedel. D.v.s. sidste node før en pause skal have minimum en fjerdedels længde.

Oftest har sidste node før pause dog minimum halvnodenværdi. Halvnodenværdi og derover anbefales derfor som mindste varighed før pause.

Fri øvelse til mandag efter efterårsferien

Udarbejd en tostemmig imiterende sats i Palestrinastil over nedenstående tema.

Hele teksten skal sættes i musik. Alle stemmeføringsregler og regler for dissonansbehandling skal overholdes og satsen afsluttes med kadence, dvs. en bet.diss. der videreføres til afslutning.

Når ottendedele forekommer i grupper af fire, kan de frit tage afsæt i alle taktens fire slag, uden hverken at være bundet til en særlig bevægelsesretning eller at tage særlig hensyn til efterfølgende nodes længde (omend man ofte ser ubetonet fjerdedel efter en firtonig ottendedelsgruppe forlænget).

Til gengæld er ikke alle intervalfølger gængse. De firtonige ottendedelsgrupper optræder i et begrænset antal vendinger. Man kan betragte dem som moduler. Jeppesen angiver i sin bog et antal (p.85-86), men de er langt fra alle lige ofte brugt af Palestrina.

På denne side er nedenfor oplyst de 11 mest brugte firtone-grupper. Og skønt de alle kan tage afsæt på såvel betonet som ubetonet fjerdedels plads, tager de oftest afsæt fra betonet fjerdedels plads.

Da der også er begrænsninger for hvilke toner en sådan firtonegruppe kan fortsætte til, er der i eksemplerne indført nogle halsløse toner. Disse angiver hvilke tonehøjder, der kan fortsættes til.

Således kan man fra modul 1 fortsætte såvel sekunden under som sekunden over modulets sluttone (G).

Og efter modul 3 er der hele fem fortsættelsesmuligheder.

Modulerne er inddelt i tre grupper:

A) Stigende - B) Faldende - C) Drejende

Bemærk 11 som med sine drejende og opadgående bevægelser faktisk tilsammen udgør en nedadgående bevægelse.

Bemærk derudover varianten af modul tre 3, 3A, som hyppigt ses hos Palestrina, i de situationer, hvor sidste tone i 3 ville medføre spring til eller fra dissonans.

Herunder et par illustrerende eksempler. Det er dog ikke lykkedes mig at finde et bredt udsnit af firetone-grupper. Desværre, men der er relativt få satser, hvor tredje stemme ikke sætter ind efter få takter.

1 Missa Virtute Magna

2 Missa Brevis

3 Missa Ave Maria

4 Missa Ave Maria

Palestrinakontrapunkt - trestemmig sats 1

Palestrinasats 3
2011

3. indsats, kadence, akkordanalyse

Ved trestemmig sats slækkes det totale kvartforbud, som vi kender fra tostemmig sats. Det er nu kun i forhold til dybest klingende tone, at kvartforbuddet stadig gælder. De trestemmige akkorder kan dannes på to måder: Enten af to tertser (grundakkord) eller af en tert plus en kvart (sekstakkord). D.v.s. man kan frit have akkorder med grundtone eller tert i bassen. **Kvinten kan man ikke frit have i bassen.** I kvartsektakkorden (den med akkordkvint i bassen) og kvartkvintakkorden (sus4) opfattes kvarten som dissonans i forhold til bastonen og skal derfor behandles som en sådan. De dissonanser, vi har lært at behandle, optræder i trestemmig sats oftest i form af en sus4-akkord (kvart og sekund/septim-dissonans), evt. en sus-4 i omvendning. Men de kan også optræde som del af en kvartsektakkord (kvartdissonans) eller en septimakkord (sekund/septimdissonans).

Konsonanser

Dissonanser

Parenteserne angiver at tonen kan være såvel H som B (dog ikke på én gang...!)

Temaindsatser på: A, D, D

Be ne di - ctus, be ne - di ctus, qui ve nit be - ne - di ctus qui ve - nit
Sus4 G G G2,1 S G G2,1 S2,3 G G S2,3 G2,1 G2,1 S2,3 G S2,3 6/4 G Sus4G G1,1
diss.!

Ovenstående sats er første del af Benedictussatsen fra en af Palestrinas messer kaldet Sine Nomine. Temaet er relativt langt. Anden stemme imiterer i tætføring, men tredje stemme kommer først ind efter, at anden stemme har gjort temaet helt færdigt. Anden stemme imiterer kvinten under udgangstonen. Tredje stemme sætter ind fra samme tone som første stemme. Bemærk, at det indledende tostemmige forløb er uden betoningsdissonanser indtil lige før tredje stemmes indsats. Som en forberedelse til denne, og som en markering af afsnitsdannelse kommer da to betoningsdissonanser i træk. Den anden er sammenfaldende med tredje stemmes indsats!

I det trestemmige forløb er angivet akkordtype (G=grundakkord, S= sekstakkord, ingen yderligere angivelse indikerer fuldstændig treklang, mens f.eks. G2,1=to-tonig klang, grundtonefordoblet, S2,3 = to-tonig klang, tertsfordoblet).

Satsen udviser en overvægt af grundakkorder, hvilket betyder, at også I skal tilstræbe en sådan overvægt i jeres opgaver. De steder, hvor grund- og sekstakkorder har fordoblede toner, er det bastonen, der fordobles. I nedenstående sats kan det ses, at også den tomme kvint stadig er gangbar. Bemærk iøvrigt hvorledes Palestrina undgår parallelle 5 mellem S-B i næstsidste takt! Den feberredning går kun når efterfølgende akkord er "sus4".

Formbemærkning: Bemærk, hvorledes de øverste stemmer gentager deres materiale, til tider transponeret, som overstemme til basindsatsen!

Første del af "Iam Christus astra ascenderat". Lav akkordanalyse. Bemærk forekomsten af tom kvint i trestemmig sats!

None-dissonans!
Behandles som 7 i forhold til akkordens terts.

Satsen, Pleni sunt fra messen "Iam Christus astra...", giver med hensyn til 3. indsats et præcist billede af hvordan en trestemmig Palestrinasats kan fungere. Bemærk, at man i trestemmig sats kan bruge none-dissonans. Den behandles som septim i forhold til akkordens terts. Tredje temaindsats sættes ind i bassen og kan umiddelbart efter temapresentation føres til afsluttende kadence med en Sus-4 akkord på skalaens femte trin, der opløser sig til en dur-akkord på femte trin, som derefter går til første trin og afslutter forløbet (V5/4 - V - I). Den frie opgave udarbejdes over nedenstående tema. Man kan nøjes med at udarbejde et trestemmigt forløb med temaet i bassen, eller man kan begynde forfra med først én-stemmighed så to-stemmighed for endelig at afslutte med trestemmigt forløb med tema i bassen og afsluttende kadence. Udarbejder man et trestemmigt forløb skal to af indsatserne være ud fra samme tone (men ikke i hver sin oktav).

Fri Opgave: En trestemmig imiterende sats .

Tip ved udformning af trestemmig sats:

Skriv de toner op som indgår i de to treklange, der kan dannes over en bastone: grundakkord og sekstakkord. Skab derefter melodilinjer fra tone til tone, så vidt muligt således, at der ikke er samme rytme i alle stemmer.

Som ovenfor skrevet kan I vælge om I kun vil lave den trestemmige del eller om I også vil lave indledningen med én- og to-stemmighed. Laver I indledning da kan første eller anden indsats være enten ud fra D, G eller A. To af de ialt tre indsats skal dog være ud fra samme tone (omend ikke samme oktav). Dvs. indsatsfølgen kan f.eks. være D-A-D eller noget mindre rockagtigt såsom A-A-D, eller G-D-D eller....

Arbejds eksempel:

Nogle af de to overstemmers tonemuligheder (eftersom de tilsammen skal danne en treklang enten i grundform eller med tertsen i bassen). Oktavplaceringen er her tilfældig. Parallelle 1,5,8 er stadig ikke tilladt.

Akkorderne i parentes angiver alternative harmoniseringer af baslinjen. Alternativer er kun angivet hvor der er plads til det. I første takt er akkordomvendingerne også angivet som alternativer. Overalt kan imidlertid bruges grund- eller sekstakkorder. Men husk at grundakkorder er de mest brugte. Slut på grundakkord!!!

Palestrinakontrapunkt - trestemmig sats 2

Sv.Hvidtfelt Nielsen

Eksempler på ekspositionsdelens form og afsluttende kadence

2011

7. lektion

Målet for denne del af kurset er, at udfærdige imitationen af første tema i en trestemmig Palestrinasats. Dette første tema kan synges én gang i hver stemme efterfulgt af lange frie melodilinj, eller man kan lade stemmerne synges temaet flere gange. At alle stemmer synger temaet kaldes *gennemføring* af temaet. De stramme regler vi kender for indsatsstøner gælder kun 1. gennemføring, 2. (og 3.) gennemføring kan sætte ind fra andre toner (gerne i yderligere kvintafstand til indsatsstønerne, som i "Veni.."), de kan variere temaet og de kan være "inkomplette", dvs. at ikke alle tre stemmer synger temaet i anden gennemføring. Meget almindeligt er det, at temaer, der indleder med tone af halv- eller helnodes varighed indledes med halv værdi ved gentagelse (se f.eks. alten i fjerde takt af "Jesu Nostra..").

I de to nedestående satser har Palestrina valgt at gentage temaet med en komplet, henholdsvis inkomplet, 2. gennemføring. Dette føres til afsluttende kadence på enten én af indsatsstønerne, eller en tone i kvintafstand herfra (altså yderligere en kvint op eller ned). I "Jesu Nostra.." afsluttes på G to kvinter under A. Og næste tema sættes an ud fra G og D. "Veni Sponsor.." afslutter på D, kvinten over første indsats. "Ave Maria" er en af de 12 ud af Palestrinas 69 trestemmige messesatser, der ikke kadencerer i kvintafstand til én af indsatsstønerne. Den udgør altså en undtagelse fra normen. Bemærk iøvrigt 6. takt i "Jesu Nostra..". Her synges temaet samtidig i tertsafstand. Dette ses ikke sjældent hos Palestrina. I sådanne tilfælde sætter et af temaerne ind i tertsafstand i stedet for kvintafstand. I nedenstående sats forberedes virkningen ved F-indsatsen takt 4.

N.B. sidste takts halvnoder er i alle satserne en tilretning. Normalt stopper en Palestrinasats nemlig ikke op undervejs.

"Jesu nostra redemptio".

Be - ne dic - tus qui ve - nit be - ne - di - ctus qui ve - nit.

Be - ne dic - tus qui ve - nit qui ve nit be ne - di - ctus qui ve - nit

"Veni Sponsa Christi".

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

Ple - nisunt coe li et ter - ra Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

I Ave Maria her nedenfor sættes 3. stemme ind i bassen efter et længere trestemigt forløb og føres ret hurtigt til kadence. Netop som vi gør det i de indledende øvelser. Her er kun én gennemføring. Teksten repeteres ganske vist, men det er en utematisk, fri gentagelse. I denne sats (og "Jesu nostra..") er der ingen synkopedissonans umiddelbart før 3. stemmes indsats (her er der dog umiddelbart efter). Det er altså ingen fast regel, at en sådan skal indvarsles 3. stemmes indsats. Til gengæld danner 3. stemme her en fuld treklang i forhold til de øvrige stemmer. Og det under Palestrina at lade 3. indsats gøre.

"Ave Maria"

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra ple - ni sunt coeli et ter - ra

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

"Et resurrexit"-satsen fra messen "Primi Toni" udviser en anden kadence end de tre ovenstående. Her er ingen sus4-akkord, men derimod en septimakkord, der opløses til en sekstakkord, der så videreføres trinvist ned til en grundakkord. Denne måde at afslutte ekspositionsdelen er et gangbart alternativ til sus4-akkorden. I senere dur-mol-terminologi kaldes denne vending en "frygisk halvslutning". Men for Palestrina virkede den som en helslutning.

"Primi Toni"

Et re sur - re - xit ter ti a - di - e ter - ti - a di - e

Et re-sur - re - xit ter ti a - di - e, ter ti a - di - e

alternativ kadence

SKRIVEØVELSE 3 (afleveres 7/11)

Et resur - re - xit ter ti a - di - e, ter ti a - di - e

Tema

Temaet til skriveøvelse 3 er fra messen "O magnum mysterium". I skal udforme en trestemmig sats i stil med de ovenstående. Ave Maria er nok stadig det bedste forbillede med hensyn til 3. stemmes længde. Slut med én af de to slutkadence-typer fra eksemplerne på denne side.

Ple - ni sunt coe - li (et terra)

Tekstens fulde længde skal være:
"Pleni sunt coeli et terra"

Frygisk kadence:

I modsætning til 4/5 kadencen har denne kadence en trinvis faldende bas og dissonansen er en 7 i forhold til bastonen:

Ambitus i 3-stemmig sats!

I trestemmig sats må der (normalt - se 6. takt af Primi toni!) være max en decim mellem de to øverste og max oktav+kvint mellem den dybeste stemme og næste klingende stemme (forudsat alle tre stemmer synger).

3. stemmig sats: Barok

Svend Hvidtfelt Nielsen
1999-2004/rev.2011

8. lektion

Melodik - Harmonik - Kadence

Bachs melodik er ofte meget akkordligt tænkt. D.v.s. den bevæger sig gerne i akkordbrydninger eller i drejebevægelser omkring centrale akkordtoner. Oftest er den dog trinvis - op eller ned med retning mod en særlig central tone. Derudover kan den bevæge sig i særlige moduler, som også Palestrinas melodik gjorde det.

Lidt firkantet kan vi altså indledningsvis opstille tre bevægelsesmønstre for Bachs melodik:

Trinvis bevægelse - Akkordbrydning - Faste moduler.

Den harmoniske baggrund melodikken udfolder sig over er en dur-mol-tonal. To ting kendetegner særlig denne tonalitetserfornemmelse:

- 1) Den veldefinerede tonale kadence.
- 2) En harmonik præget af kvintbeslægtede akkorder.

Den dur-mol-tonale musiks centrale element er opfattelsen af en toneart som "hjemme-tonearten", - Tonika. Et af de stærkeste midler til at definere Tonika, er den tonale kadence. Først og fremmest akkorden, der leder til tonika, Dominanten. Uden at opfatte den som "dominant" brugte også Palestrina denne akkord. Det er den akkord, der hos Palestrina optrådte med kvartforudhold ved særlige formindsnit. I den dur-mol-tonale musik kan den nu kun bevæge sig videre til "Tonika" (eller akkorden en tert under tonika). I den tonale kadence er der også en akkord før dominanten, nemlig "Subdominanten". Den kan repræsenteres ved enten akkorden på skalaens fjerde trin eller andet trin.

Til denne kadence føjes det forudhold vi kender fra Palestrina, hvis basale kerne er sekunden/septimen der opløses før afsluttende tone. I husker vel reglen: Afslutningstonen er også dissonanstone.

I praksis resulterer dette i et ganske begrænset antal standardkadencer, som skal benyttes ved hver afslutning. De er i trestemmig version som følger:

Standardkadencer:

I Bachs klavermusik optræder kadencerne gerne mere udsmykkede som i eksemplerne nedenfor. I jeres opgaver fremover skal I altid afslutte et forløb med en af disse standardkadencer (ja, jeg siger det igen).

Udsmykkede standardkadencer:

Efterfølges T eller S af deres parallel opfattes denne gerne som en afledning af hovedakkorden og markeres med et lille "a" eller "af".

Disse kadencer skal kunnes og bruges så lær dem udenad. Det er ikke snyd. Det er et mål!!

Sekvens

Modsat Palestrina under Bach bruges den af sekvens. Man kan lidt firkantet sige, at hvor der ikke er tema eller kadence, er der hos Bach sekvens.

En sekvens er en transponeret gentagelse af et motiv, der sjældent har en længde udover to takters varighed. Transpositionen foretages indenfor den toneart, motivet forekommer i. Man følger altså skalaen, uanset de småændringer i motivet dette kan medføre (en lille sekund kan blive en stor etc.). Bortset fra de skalabetingede ændringer, er en sekvens i princippet en nodetro transponeret gentagelse et forløb. I langt størsteparten af Bachs sekvenser gentages leddene **trinvist** opad eller nedad. Nedenfor et eksempel fra én af Bachs trestemmige inventioner:

Invention Nr. 10

Nedadgående 3-leddet sekvens. Modstemmen bidrager hele tiden med tert eller sekstklange bortset fra septimen, der dog opløses regelmæssigt. Hele motivet kan ses som en akkordbrydning af en septimakkord, med afsluttende trinvis bevægelse. Den harmoniske bevægelse kan her ses som trinvis parallellføring af septimakkorder. Normalt ses trinvis bevægelse kun ved sekstakkorder. At der alligevel er en sammenhæng vil forhåbentligt fremgå senere i kursets forløb.

Trestemmige sekvenser 2

9. lektion

Stigende sekvenser - kromatik og bidominanter

Langt de fleste sekvenser hos Bach er faldende. Der findes dog også stigende sekvenser. De optræder hos Bach i to typer:

1) Stigende kvintskridtssekvens

2) Rosalie.

Navnet "Rosalie" stammer fra en artikel fra 1774 af Chr. Fr. Schubart omhandlende en vending fra sangen "Rosalia mia cara", som Schubart altså derfor døber "Rosalie".

Af disse er Rosalier langt den hyppigste. Rosalier forløber i led af parvist forbundne akkorder, mens den stigende sekvens kun får sammenhængskraft ved indførelsen af bidominanter mellem akkorderne. Sekvenserne har således ikke den gennemstrømmende sammenhængskraft, som kendetegner faldende sekvenser. Til gengæld tilfører stigende sekvenser forløbet en intensitets- eller spændingsforøgelse, som Bach ofte bruger som overgang til ny temaindsats. Stigende kvintskridtssekvenser findes i de to bind af "Wohltemperierte" kun i bind I og kun moltonearter. Nedenfor ses et eksempel fra gis-mol fugaen, - her transponeret til g-mol af alment menneskelige hensyn:

1 Stigende kvintskridtssekvens. Bemærk de indskudte bidominanter, der kitter akkorderne sammen.

Overordnet Akkordfølge:

Mellem hovedledene er indskudt formidlende bidominanter.

C — G — D — (Dom. til amol) A — (Dom. til E-dur) E — (? - ikke dominantisk) H — (Skuffende kad.) F

Indledende bevægelse

Rosaliers stigende bevægelse er noget mere kringlet: Kvant op terts ned - evt. med et første afsæt i bevægelsen terts ned. Her er der kun dominantisk kit mellem hveranden akkord. Som kvintskridtssekvensen ofte etableres som trinvist faldende motiviske gentagelser, etableres rosaliens ofte ved trinvist **stigende** gentagelser. Bemærk dog, at rosaliens ikke rummer plads for kvintvis imitation mellem to stemmer. Herunder rosaliens fra B i's c-mol og Eb-dur-fugaer:

2 Rosalie. "Dominant-tonika" forbindelse mellem hveranden akkord.

c-mol: Eb — Ab — F — Bb — G — Cm

Eb-dur: Eb — Ab — F — Bb — G — Cm

Rosalier er som nævnt den hyppigst forekommende stigende sekvens. Den ses ofte med en kromatisk stigende bas, som fremkommer ved at lade hveranden akkord (den efter tertsfaldet) ligge som sekstakkord. Kromatikken tydeliggør sekvensens særlige kendetegn: Den rummer akkorderne fra en trinvis stigende skala, med bidominant før hver trin:

3 Leddene udgøres af de kvartvist forbundne akkorder. Sekvensmønsteret må brydes ved VII trin.

4 Bevægelse i dur fra T til Tp i dur:

5 Bevægelse i mol fra Tp til T (Eller fra skuffende kad. i dominantplan tilbage til tonika) med tertspringsstart:

Skalatr.: T (D7) Sp (D7) Dp (D7) S DD7 D (D7) Tp D7 T

Bidom.: ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

I praksis optræder den naturligvis i maksimalt tre led!

T S DD3 D (D) Tp

c-mol: Tp (D) S DD $\frac{5}{4}$ D D T

g-mol: T (D) ? 3

Rosalier er særligt velegnet ved modulation til undertertsen

Bidominanter er ligesom betoningsdissonanser med til at drive musikken videre, og derfor et væsentligt element i barok sats. Hver gang man indfører en bi-dominant skal den videreføres på én af følgende to måder (læst fra grundtone til grundtone):

1) Enten kvintvis nedad (= kvart op(D-T)) 2) Eller trinvis opad (D-VI).

En bidominant medfører kun modulation, hvis den efterfølges af kadence i ny toneart.

Ændres en **molakkord** til en **durakkord** opfattes den som **dominantisk** og skal behandles derefter. Kun durakkorder opfattes som dominantiske. Tilføjelse af septim til dominantiske akkorder er tilrådeligt, da det øger deres spænding. Septimen skal opløses trinvist nedad.

Parvis stigende kvarter

"Rosalien" blev på forrige side forklaret som en progression der gik: kvart op - terts ned.

Man kan også beskrive den som et trinvist stigende forløb af parvise stigende kvarter. På den måde kan sammenhængen med kvintskridtssekvensen også tydeliggøres. Den kan jo forstås som et forløb af trinvist *faldende* parvise stigende kvarter.

De to sekvenser kan ud fra denne synsvinkel betragtes som hinandens modsætninger eller omvendinger.

6 Rosalie

Trinvist stigende par af opadgående kvarter

Kvintskridtssekvens

Trinvist faldende par af opadgående kvarter

Bidominant og modulation

Som eksempel 6 viser kan Rosaliens tre led kan føre fra I trin til VI trin. Og hefra kan en kvintskridtssekvens føre tilbage igen. Når man bevæger sig fra en toneart til en anden skal den nye toneart slås fast med en kadence i den nye toneart. Dvs. man skal lave en kadence med den nye tonearts S og D. Andre tonearters dominanter kan imidlertid bruges også selv om man ikke modulerer til en ny toneart. Særlig Rosalien har tradition for at lade den første akkord i hvert kvartpar være en durakkord, en bidominant til den efterfølgende akkord (markeret i eks. 6 med fortegn i parentes).

Bidominanter skærper sammenhængen mellem akkorder, den skærper deres "affinitet", og forlener musikken med fremdrift.

Den almindeligste måde at etablere en bidominant er at hæve tertsen på en molakkord, altså durskalaens II, III eller VI trin. Hæves II får vi bidominant til D, vekseldominanten (DD), hæves III får vi bidominant til VI (Tp) og hæves VI fås II's dominant. Derudover kan tilføjelsen af en lille septim gøre en akkord dominantisk, som tilfældet er med sjette akkord i eks. 3 (og eks. 8). Kvintskridtssekvensen kan også optræde i en gennemdominateret form, hvor alle molakkorder optræder som durakkorder og alle septimer er små septimer. Egentlig modulation er der dog først tale om når den nye toneart er blevet stabiliseret af en form for kadence!!

7

8

"Rosalien" optræder ofte med hveranden akkord som sekstakkord. Hvis hver af parrenes første kvarter konsekvent udformes som en durakkord giver det en stigende kromatisk linje. Denne linje kan man lade være i sig selv (eks. 7), eller man kan udsmykke den med en passende figur, der omspiller den aktuelle akkord (eks. 8).

Nedenfor et uddrag af Corellis "Concerto Grosso", der netop udviser et sådant forløb: Rosalie+Kvintskridtssekvens.

Corelli: Concerto grosso op. 6,1 Largo

Hvilken kadence er dette?

SKRIVEØVELSE 5

Udarbejd et trestemigt musikalsk forløb, der består af en treleddet Rosalie, der bevæger sig fra Tonika til Tp og kadencerer i Tp, efterfulgt af en kvintskridtssekvens, der leder tilbage til T og kadencerer i T.

Kadencerne SKAL udformes efter skabelonen for mulige standardkadencer.

De to kadencer må ikke være identiske.

Forløbet udformes med brug af det angivne motiv.

Alle regler angående paralleller og dissonansbehandling gælder naturligvis stadig.

Motiv til skriveøvelse 5

D-dur G-dur

Trestemmig funktionstonal koral-sats

Sv.Hv.Nielsen
2011

Lektion 10

Vi griber tilbage til første skriveøvelse og harmoniserer nu en melodi - en koralmelodi (=salmemelodi). Vi griber opgaven an på samme måde som vi gjorde med tredje indsats - bas-indsatsen - i Palestrinastil. Det er de samme dissonans- og stemmeføringsregler, der gælder. Og ligesom i forbindelse med Palestrina bliver øvelsen at skabe treklange over den givne baslinie. Treklange, der ligger enten som grundakkorder eller som sekstakkorder.

Det nye er, at vi skal skabe en funktionstonal musik og ikke en modal musik. Forskellen imellem disse to typer musik er typernes forskellige akkordfølgemuligheder. I modal musik, som Palestrinas, kan enhver akkord komme efter enhver anden. Der er ingen andre regler, end de, der dikteres af stemmeføringen (bortset selvfølgelig fra reglen om at VII ikke kan ligge som grundakkord). I funktionsharmonisk musik er der regler. Der er særlige akkordfølger - såsom V-IV - der får systemets opbyggede forventninger til at bryde sammen, og som derfor må betragtes som atypiske for stilen.

De regler vil i første omgang blive formuleret som regler for brug af grundakkorder og sekstakkorder ved forskellige bastonebevægelser. Der er nemlig forskellige muligheder alt efter om bassen bevæger sig trinvis op eller ned, springer en tert eller en kvint. Vi tager reglerne én for én og benævner skalatrinene med arabertal:

Trinvis stigende bevægelse: Sekstakkord til grundakkord eller sekstakkord til sekstakkord

Undtagelser: 4. - 5. og 5.-6. : Mulighed for grundakkord til grundakkord.

SEKUND OP

sekstakk. til sekstakk. sekstakk. til grundakk. grundakk. til grundakk. grundakk. til grundakk.

4. 5. 5. 6.

NB: Det er også muligt at have sekst-grund og sekst-sekst på 4.-5.-6.

Tertsvis stigende bevægelse i store tertser: Grundakk. til sekstakkord er absolut bedst. Dvs. en omlægning af samme akkord.

Grundakk. til grundakk. kan være en alternativ, men mindre god, mulighed. VII kan ikke optræde som grundakkord.

Tertsvis stigende bevægelse i små tertser. Sekstakkord til grundakkord eller omlægning af samme akk. fra grundakk. til sekstakk.

Undtagelser: 2. - 4. fungerer kun som omlægning fra grundakk. til sekstakk., 7.-2. fungerer kun som sekstakk. til sekstakk.

TERTS OP

grundakk. til sekstakk. grundakk. til grundakk. sekstakk. til grundakk. sekstakk. til sekstakk.

Kvintvis stigende bevægelse: Grundakk. til grundakk.

Kvintvis faldende bevægelse: Grundakk. til grundakk. eller til sekstakk.

KVINT OP

grundakk. til grundakk. grundakk. til grundakk. grundakk. til grundakk. grundakk. til sekstakk.

Tertsvis faldende bevægelse i store og små tertser, tre muligheder: 1) Sekstakk. til grundakk. (omlægning) 2) Grundakk. -grundakk. 3) Grundakk. til sekstakk.

TERTS NED

sekstakk. til grundakk. grundakk. til grundakk. grundakk. til sekstakk. sekstakk. til grundakk.

Trinvis faldende bevægelse: Sekstakkord til sekstakkord eller sekstakk. til grundakkord.

SEKUND NED

sekstakk. til sekstakk. sekstakk. til grundakk. sekstakk. til sekstakk. med forsinket overstemme, der giver en kæde af dissonanser!

Kadence!

NB: VII-trin kan kun bruges som sekstakkord og kun hvis den kan videreføres til I eller VI!!

Eksempler på harmonisering af baslinie.

"Hvad kan os komme til for nød" NB:4-5

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

I eksempel A, første del af melodien til bl.a. "Hvad kan os komme til for nød", har jeg dels markeret hvilke skalatrin melodien forløber over, dels markeret hvilke intervaller den bevæger sig i. Vi finder her stigende og faldende stor tert (st3op/st3n), faldende lille tert (13n) samt stigende og faldende sekundbevægelser (2op/2ned). Af disse udgør to bevægelsen fra 4-5 som i princippet ville kunne harmoniseres af grundakkorder.

Efter at have foretaget disse analyser sammenholdes resultatet med de oplyste regler på foregående side.

De indledende tonegentagelser er der ingen regler for. Dvs. de må kunne opfattes som fundament for både grundakkord og sekstakkord. Man kunne forestille sig at lade første akkord være grundakkord for at cementere tonearten og anden akkord sekstakkord for forandringen. Man anden akkord er selv første akkord i en stigende stor tert-bevægelse og en sådan kan ifølge regelsættet (som vi til stadighed konsulterer) kun være en grundakkord. Vi indleder derfor med to grundakkorder (eks. B).

Faldende trinvis bevægelse startes med sekstakkord, så det afgør hvilken model vi vælger for den stigende store tert. Vi følger anbefalingen for hvad absolut er bedst, da vi skal bruge en sekstakkord i den følgende faldende bevægelse, som vi harmoniserer med lutter sekstakkorder. Ren kvint kan godt gå til formindsket, men det omvendte dur ikke. Så stemmerne må lægges om for at undgå paralleller. I den efterfølgende trinvis stigende bevægelse (t.2) kan vi bruge tonegentagelsen til at skifte fra grundakkord til sekstakkord, og altså bruge muligheden "sekstakk. til grund-akk.". Selvom vi tilstræber fulde treklange, kan man til tider godt udelade kvinten, hvis det giver en bedre (læs: mere trinvis) stemmeføring. I t. 3 bemærker vi muligheden for grundakkorder. Ja, det er jo muligheden for IV-V i tonika der her byder sig til med melodiens 4.-5-bevægelse. I første omgang sætter vi rene treklange. Måske kan det senere udbygges til en standardkadence? Frasen slutter med 2.-1., som bedst lader sig harmonisere med sekstakkord til grundakkord. Kunne man skærpe dette med en dissonans? Kunne man i det hele taget gøre forløbet lidt mere levende ved at inddrage ottendedele? Det kunne man. Men pas på!

Ottendedele skal bevæge sig trinvist og indenfor de akkorder, der er valgt. Ottendedele kan også bevæge sig som akkordbrydninger i en sådan klaversats, som vi her laver.

Hvad med dissonanser? Kan man få det indført? Nederst på forrige side vises det, hvorledes trinvis faldende bevægelse i bassen muliggør kæder af dissonanser. I hvert fald faldende halvnoder. I denne stil kan også faldende fjerdedele bruges. Da falder opløsningen på "og"-slaget i stedet for på følgende fjerdedel. Som i eks. C og D, som er forsøg på at smidiggøre eks. B med gennemgangsbevægelser og dissonanser. Studér selv hvordan!

Med sekundfald fra 2. til 1. i bassen må kadencen se således ud

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

Skulle denne bevægelse blive en standard kadence skulle overstemmerne have F/G over 4. og E/G over 5. Det fik jeg ikke lavet. Men det er jo heller ikke en afsluttende kadence..

Skal man have kontinuerlig ottendedelsbevægelse gøres det ved tre bevægelsestyper: 1) Drejebævægelser 2) Tertsudfyldning (gennemgangsbevægelse) og 3) Akkordbrydning

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

FRIVILLIG ØVELSE (bliver del af skriveøvelse 6)

Udarbejd en trestemmig sats, hvor melodien til "Om alle mine lemmer" udgør bassen efter de her skitserede principper.

Bassen lægges en oktav ned og skrives i basnøgle. De to tilføjede stemmer skrives i G-nøgle i ét system (som i eksemplerne her på siden).

Satsen kan indgå i skriveøvelse 6, der vil indeholde alle de elementer vi har beskæftiget os med her i efteråret: Imitation, sekvens og overstemmer.

"Om alle mine lemmer"

Imiterende forspil og trestemmig koralsats

Lektion 11

Som I måske husker var Palestrinas temaer alle afledt af kendte melodier. Et eksempel var "L'Homme Armé", som vi hørte i timen (noderne ligger på Absalon). I "L'Homme Armé" gav melodien ikke bare motiver til den imiterende sats. Nej, den dukkede også op i sin fulde længde. Omend kun gradvist, en fras ad gangen.

Denne måde at tænke musikalske forløb lever videre i barokken. I orgellitteraturen musik er det dog ikke gregorianske melodier eller folkelige sange, der bruges. Det er - selvfølgelig - kirkens melodier. De salmer, der blev sunget i kirken (og som stadig synges), kunne danne grundlag for orgelsatser, som kunne fungere som forspil til salmerne, eller som præ- og post-ludier. Orgelsatserne - kaldet "Orgelkoraler", eller "Koralfugaer" bruges den dag idag. De er bygget op som Palestrinas satser: Melodiens første motiv imiteres i alle stemmer før melodien sættes ind i fuld længde i tre- eller fire-stemmig udsættelse.

Nedenfor er tre eksempler af komponisten Johann Pachelbel (1653-1706).

Som alle andre satslærettekster, bør også denne tekst læses ved et klaver, så man til stadighed kan spille eksemplerne, afprøve alternative muligheder, sætte sig ind i hvordan det lyder, ved at spille ganske lidt af gangen, studere på tangenterne hvordan dissonans-behandlingen fungerer og meget andet sjovt.....

Eksempler fra Pachelbel koral-fugaer

"Op dog Sion"



1 (A) "Op dog Sion"



NB: Denne melodislutning lader sig ikke indordne en standardkadence.

1 "Kom sandheds ånd og vidne giv"



1 (B) "Kom sandheds ånd og vidne giv"



"Konsonerende kvart": En dissonansforberedelse kan gå ske som kvart-interval. Denne undtagelse har fået navnet, "konsonerende kvart", fordi intervallet bruges som om det konsonerede.

"O du Guds lam uskyldig"

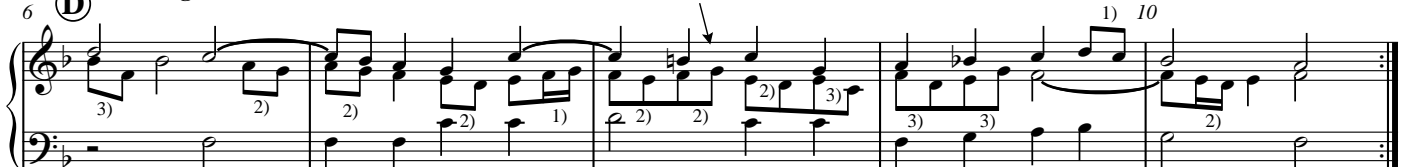


1 (C) "O du Guds lam uskyldig"



Den er speciel! Går op på en kvart (i forhold til bas) som den springer fra!! Den bruges her til at illudere at både grundtone (G) og septim (F) er med i G-dur akkorden, så altens bevægelse F-E (med G imellem) virker stærkere.

6 (D) En mulig fortsættelse af eks. C



I de valgte eksempler er sidste indsats basindsats. Dvs. den kan behandles som vi gjorde i Palestrinasats, blot nu med tilføjelse af lektion 10's regler for brug af sekst- og grundakkorder. Ottendedelsbevægelsen etableres ved enten 1) Tertsudfyldning, 2) Drejeb bevægelser eller 3) Akkordbrydning. Bemærk at Pachelbel bruger sekstendedele præcis lige så restriktivt som Palestrina: De optræder kun parvis i trinvis bevægelse og kun på "og"-slag. Så sådan skal I også gøre. I eksempel D er angivet med tal hvilke ottendedelsbevægelser, Pachelbel (t.6-8) og jeg (t.9-10) har brugt. Bemærk at ottendedelsbevægelsen E-G på andet slag i t.9 samtidig fjerner de parallelle kvinter, der kunne være opstået mellem B/E og C/F!

Sekvenser

Hvis vi nu tilføjer brug af sekvenser vil vi kunne opbygge et helt lille musikalsk forløb baseret på denne salmemelodi. Efter første frase kunne man indsætte en rosalie. Hvis man kunne finde et motiv fra melodien, der passer ind ville det være fint. Det kunne være frasens slutning, som fik sit eget liv. Det kunne også være den bid, der blev imiteret til start, der dukkede op igen. Det kan være hvilket som helst lille motiv, man kan finde i melodien. Det der betyder noget, er om det kan passe ind i den akkordprogression, som udgør sekvensen. Og det er en stigende kvart/ faldende kvint. Ud fra F-dur skalaen altså F-Bb eller Gm-C eller Am-Dm etc..

Eksempel E viser et udvalg af små motiver hentet fra melodien første frase. Man kunne sikkert ved at inddеле melodien anderledes finde flere. Det vigtige ved sådanne motiver er, at de har en hvis prægnans. Liniens sidste eksempel er i den hen-seende ikke så godt. Det er faktisk temmelig kedeligt. For at se om de overhovedet kan fungere i en sekvens har jeg sat to akkorder som kunne udgøre sekvensens start, under motiverne. Ser man på dem, kan man se, at første, andet, fjerde og femte eksempel har mulighed for begge akkorder. Men femte eksempel har et problem med tonen "G" som ikke passer ind i harmonierne. Så der er første, andet og fjerde eksempel tilbage. Andet eksempel må transponeres for at passe til akkorderne F og Bb. I eks. E har jeg istedet transponeret akkorderne. Man kan se at motivet vil passe ind i bevægelsen som bevægelse fra akkordkvint til akkordgrundtone.

E

Kunne fungere med C-F

Sekvensled med de egnede eksempler kunne se således ud:

F

Når akkordens grundtone ligger i melodien er det en god ide, at lægge akkorden som sekstakkord, for at få større klangfyldte. Oktav mellem sop. og bas kan lyde lidt tyndt. Det er dog OK for akkorder efter en kadence!

G

Vi vælger det første eksempel og sætter det ind i en Rosalie med afsluttende kadence.

*NB: H og ikke Bb!
For at undgå melodisk bevægelse forstørret sekund*

Nu skal vi så tilbage til F-dur. Det kommer vi med en kvintskridtssekvens. Her vælger jeg et af de andre mulige sekvensmotiver. Først skal det jo transponeres til d-mol. Dernæst skal jeg bearbejde overgangen fra kadencen til sekvensen så stemmeføringen er i orden.

H

Bassen sættes en oktav op så den kan fortsætte direkte fra kadencen.

3. led ændres lidt så jeg kan komme til kadencen.

Alt dette sættes nu sammen. Imiterende indledning, harmonisering af første strofe og to sekvenser. For at få balance i formen gentages til sidst den harmoniserede melodistrofe og vi afslutter med en rigtig kadence (= én af de fire standardkadencer).

Det viser sig imidlertid, at første sekvens lyder mærkelig når den sættes ind efter imitation og harmoniseret melodistrofe. Det skyldes, at alt dette har ottendedele som grundtempo, mens første sekvens har fjerdedele. Løsningen er at sætte en akkordudfyldende ottendedele ind (eks.I).

I

Nu er der A i bassen. Så skal A ikke også være i alt, da det vil give par.8

En anden fordel ved ottendedelstempo er at gennemgangsdissonanserne kommer til at fungere bedre. De bliver mindre skarpe i det hurtigere tempo.

dobbelt tempo i forhold til or. ekstra figur dobbelt tempo i forhold til or. ekstra figur

"FACITLISTE"

Tilsammen ser hele kompositionen således ud:

1 **1** "O du Guds lam uskyldig"

Indledende imitation

Første frase af melodi

10

Rosalie

15

Kadence

20

Kvintskridtssekvens

Kadence Første frase af melodi

Kadence

OPGAVE

SKRIVEØVELSE 6

Udarbejd en sats som ovenstående ud fra første frase af enten nedenstående melodi eller en selvvalgt melodi (vælg dog en melodi, der stilistisk passer til opgaven. "Elevation" af U2 ville f.eks. være et dårligt valg).

Melodiens indledning imiteres i A og S (eller S og A) som i Palestrinasats. Tredje indsats - basindsatsen - indeholder hele melodians første strofe. Den harmoniseres som beskrevet i lektion 10 (den frie opgave herfra kan benyttes).

Efter denne frase laves en rosalie, der fører til VI og kadence (=én af de fire standardkadencer) på VI. Derfra fører en kvintskridtssekvens tilbage til tonika som slås fast med en standardkadence. Den harmoniserede melodilinje sættes ind som afslutning og tilføjes en afsluttende kadence, som igen skal være én af de fire standardkadencer.

Sekvenserne kan udarbejdes over et motiv fra den valgte melodi eller de kan udarbejdes over frit motiv. **Det er tilladt, at genbruge fungerende sekvenser fra skriveøvelse 4 og 5 og satsen fra den frie øvelse, lektion 10.**

Denne opgave kan af praktiske grunde ikke laves om. Den skal vise, at I har tilegnet jer basale stemmeførings- og dissonansbehandlingsregler. Derfor vil parallelfejl og dissonansbehandlingsfejl (herunder om I bruger standardkadencer og husker at forberede deres dissonanser) være det, der bedømmes hårdest. Opgaver, der ikke i overvejende grad viser beherskelse af disse regler, kan ikke bestå. Det er ikke det samme som, at de skal være 100% fejlfri!

"Om alle mine lemmer"

1

5

10

Satslære 5/11 - lektion 12

Fuga i c-mol fra "Das Wohltemperiertes Klavier", bind I, af J.S.Bach.

Fugaens indhold

Tema

Temahoved ("motor")

Faldende linje fra Ab til Eb

Dux

a a' b

synkope, omvendning af x-rytme

Fugatemaet rummer i sig selv en række karakteristiske elementer:

- 1) Et temahoved (x), med en central rytmisk figur.
- 2) En faldende linje.
- 3) En barform hvis "abgesang" bryder x-motorikken og "hviler" i en synkope.

Hos Bach besvares en temaindsats altid i overkvinten. Og oftest med en tonal besvarelse. Første temaindsats og den følgende indsats betegnes henholdsvis med termerne "Dux" (den der leder) og "Comes" (den der følger). Ved tonal besvarelse er der intervalmæssig forskel på dux og comes. Som her:

Comes

Kvarten mellem dux's 3. og 4. tone, c-g besvares i comes med kvinten g-c. Således fastholdes den kvintramme, der definerer tonearten. At comes i sit forløb senere kadencerer i g-mol, dominant-tonearten, er så en anden sag.

I Bach's fugaer ses oftest det samme kontrapunkt brugt ved hver temaindsats. Dette kontrapunkt er gerne, som her, udformet således, at det kan ligge såvel over som under temaet, uden at skabe uopløste dissonanser. Et sådant kontrapunkt kaldes "dobbelt kontrapunkt". Det første kontrapunkt der introduceres (altså før 3. stemme har sat ind) kaldes kontrapunkt 1, det næste, kontrapunkt 2. I en trestemmig fuga som denne, er der da kun disse to kontrapunkter. Bemærk hvorledes kontrapunkt 2 rytmisk bringer x-motivet på netop det eneste sted, hvor det er fraværende fra temaet. Bemærk også kontrapunkt 1's bevægelse, der efter sin indledende kaskade netop fremhæver den faldende linje, der ligger skjult i temaet (Ab-Eb).

Kontrapunkt 1 (K1)

Kontrapunkt 2 (K2)

Tema med kontrapunkt

Bemærk x-motivet, der som en fast rytmisk motor er til stede uafbrudt - takket være K2 (K for "kontrapunkt"). Bemærk også en væsentlig grund til at K2 istedet for at fortsætte sin linje til C pauserer på første ottendedel i temaets anden takt (her t.8). Et C ville jo have givet en uopløst kvart i forhold til temaets G i bassen!

Sekvenser

I en Bach-fuga veksler temaindsatser altid med passager af kontrasterende karakter. Kontrasten er ikke nødvendigvis tematisk, da temastumper eller dele af kontrapunktet ofte er det motivstof, passagerne er bygget af. Kontrasten består mere i måden, denne musik er bygget på. Som stigende eller faldende gentagelser af et lille motiv. En sådan stigende eller faldende bevægelse kaldes en "sekvens". Er sekvensen faldende (hvad den oftest er) vil den næsten altid kunne udtydes som baseret på en række af kvintvis faldende akkorder. En sådan sekvens kaldes en "kvintskridtssekvens". Er sekvensen stigende udviser den som regel et lidt mere sammensat mønster rent akkordisk, skønt sekvenser af rent kvintvis stigende akkorder da også optræder. Den sammensatte sekvens kaldes en "rosalie" (en benævnelse, der stammer fra en artikel om emnet fra 1774). den akkordlige bevægelse i rosalien er: Kvart op, tert ned, kvart op, tert ned, etc.. Rosalien kan tage sit afsæt fra såvel kvart som tertbevægelsen. I c-mol fugaen finder vi eksempler på "rosalie", "kvintskridtssekvens" og "stigende kvintskridtssekvens".

Rosalie

1. led 2. led 3. led

x-motiv

K1 omvendning (nedefra og op)

Cm Fm Dø Gm Eb Ab

4 op 3 ned 4 op 3 ned 4 op

Sekvenser optræder oftest to- eller treleddede. Rosalien her er treleddet (motivet birnges 3 gange). Tit er 3. led lettere varieret i forhold til 1. og 2. led. Som f.eks. i nedenstående kvintskridtssekvens, hvor 3. led er sammenfaldende med en ny temapræsentation. Mellem 2. og 3. indsats ses tit et mellemstil, en såkaldt "tilbageføring". Denne fører musikken tilbage fra comes' kadence i dominanttonearten til 3. indsats, dux, i hovedtonearten.

Kvintskridtssekvens

1. led 2. led 3. led = temaindsats

x-motiv

K1 start

Gm (?) Cm Fm Bb Eb Ab

Stigende kvintskridtssekvens

1. led 2. led

K1 omvendning

K1, K2

Ab (?) Eb Bb, (Bbm) Fm (Cm)

Fugaens form

Når vi hører fugaen springer indtrykket af identitet først i ørerne. Næsten ustandseligt hører vi x-motivets drejebævegelse, ustandseligt er der en rytmisk motorisk pulsering. Der er dog også kadencemæssige indsnit, skønt de i denne fuga synes bevidst nedtonet, overdækket af temaindsatser. Det første man undersøger i en fuga, er i hvilken takt og i hvilken stemme temaindsatserne falder. På trods af de tre stemmers omfang vil vi alligevel her navngive dem vokalt: S-A-B. I opgørelsen af temaindsatser vil vi endvidere notere os hvilke stemmer, der spiller hvilket kontrapunkt, samt hvilken toneart det foregår i. Dux-K2-K1 (Eb) betyder at S har temaet i dux-form. A spiller K2 og B spiller K1, og det hele foregår i Eb. En comesindsats noteres ud fra udgangstonearten, uanset at den kadencerer andetsteds undervejs.

Temaindsatser

En opstilling af temaindsatser ser da således ud:

c-mol: t.1 Dux (A), t. 3 Comes-K1 (S-A), t.7 K1-K2-Dux. Første gennemføring færdig.

Eb-dur, t.11 Dux-K2-K1, c-mol t.15 K1-Comes-K2, t.20 Dux-K1-K2, t.26 K2-K1-Dux, t. 29 Dux-?-?.

Som det fremgår af ovenstående indeholder fugaen 8 temaindsatser, hvoraf de 7 er i c-mol, og kun to af dem i Comes-form. Endvidere fremgår det, at fordelingen af tema, K1 og K2 er ny hver gang. T. 11 og 20 ligger dux i S, mens understemmerne skiftes mellem K1 og K2. T. 7 og 26 ligger dux i bassen og overstemmerne har henholdsvis K1-K2 og K2-K1. Den eneste trestemmige Comes-form der optræder, t.15, har K1 øverst og K2 nederst. Da Comes optræder første gang, t.3, har den imidlertid K1 øverst. To temaindsatser - den første og den sidste - optræder uden K1 og K2.

Der synes at være en systematik i sammensætningen af tema og kontrapunkt! Til gengæld er en opgørelse af 2. og 3. gennemføring ikke så enkel. T. 11 og 15 bringer indsatser i S og A. Altså en inkomplet gennemføring. T. 20 og 26 bringer S og B, igen inkomplet. Til gengæld afsluttes det hele med endnu en S-indsats.

Et bud på en overordnet forminddeling, og dermed en angivelse af hvilke formled, de forskellige temaindsatser kan henføres til, kunne passende tage udgangspunkt i en nærmere undersøgelse af satsens modulatoriske forløb. Til det må vi også se på mellemspillene, også kaldet "episoder".

Mellemspil (I praksis: Sekvenser)

Mellemspillene oplystes efter sekvenstype og toneart. Da sekvenser ofte bruges til at modulere, vil deres udgangs- og sluttoneart kun sjældent være den samme. Ved modulation angives to tonearter (start og slut, lille bogstav: mol, stort bogstav: dur). T.5 - tilbageføring, Rosalie (g-c), t.9, episode, Kvintskridtssekvens (c-Eb), t.13, episode, Stigende kvintskridtssekvens (Eb-c), t.17, episode, Rosalie (g-c), t.22, to episoder, Kvintskridtssekvens (c), t.25, Rosalie (c).

Tredelt form

Man ser igennem sekvenserne de toneartsforhold som temaindsatserne antydede bekræftet. Det giver en tredelt form med tre lige lange dele:

- 1) t. 1-10 Første del, eksposition, tonal stabil (bortset fra Comes' obligatoriske udsving).
- 2) t. 10-20 Anden del. Modulerende, Eb-dur, g-mol (p.gr.a. Comes-indsats).
- 3) 20-31 Tredje del, tonal stabil, sekvenserne modulerer ikke længere.

Todelt form

Imidlertid kunne man også anlægge et andet syn på satsen. Mens rosaliere og kvintskridtssekvenser optræder flere gange ses den stigende kvintskridtssekvens kun én gang. Og ved dens afslutning ses for første gang en reduktion af satsen til tostemmighed. Sådanne virkemidler er stærkt formdannende. Ved at fokusere på dette punkt fås nye sammenhænge. Eb-indsatsen t. 11 ses nu ikke som begyndelse på nyt formled, men som afslutning på første gennemføring, der hermed bliver det man kalder "overkomplet", da S i denne tolkning bringer en overskydende indsats. Et meget almindeligt fænomen. 2. gennemføring starter da med en A-indsats i t. 15 og bliver med S indsats i t. 20 og B i t. 26 komplet. Og med afsluttende S-indsats bliver også den overkomplet.

Sekvenserne kommer nu til at "spejle" hinanden. Rosalien t.5 - efter comesindsatsen - svarer til den Rosalie, der i t. 17 følger t. 15's comesindsats. S-indsatsen t. 20 svarer til B-indsatsen t.7. Begge efterfølges de af en kvintskridtssekvens, der leder til temaindsats. I første del en S-indsats, i anden del (efter et ekstra rosaliere-indsat) af en B-indsats. Igen det omvendte. Og som satsen åbnes af en uakompagneret temaindsats (som alle fugaer jo gør det) afsluttes den også af en - om ikke fuldstændig uakompagneret, så dog en indsats uden obligat kontrapunkt.

Ritornelform

Hvordan man i sidste ende oplever formen - todelt, tredelt - er op til den enkelte. Begge lyttemåder er givetvis tilgængelige. Det vigtige i en analyse er at argumentere for den oplevelse, man hælder til.

Selve grundopbygningen af fugaen i tonalt stabile temaindsatser og modulerende sekvenser peger hen på en tredje oplevelsesform. Nemlig som et forløb af tilbagevendende temadele "ritorneller", og kontrasterende dele, "episoder". Det vil ikke kaldes en "rondo", da en sådan form har nøjagtigt samme tema hele tiden (og i som regel i samme toneart). Men et ritornel er betegnelsen for et tilbagevendende tema, der godt kan variere lidt uden dog at miste sin genkendelighed. Det at temaet varierer, og det at musikken strømmer på en så ensartet måde, at en A-B-C-opdeling ikke er det første, der springer i ørerne er det, der gør at denne musiks form betegnes en "udviklingsform" snarere end en "kædeform". Mellemspillenes tematik er jo netop "udviklet" af temaerne. De er opstået som motivafspaltning snarere end som et præfabrikeret kontrastelement.

Skematisk opstilling af temaindsatser til belysning af deres indbyrdes forhold:

| | | | | | | | |
|-----|-------------|-----------------|-----------------|-------------------|-----------------|-----------------|------|
| t.1 | t.3 | t.7 | t.11 | t.15 | t.20 | t.26 | t.29 |
| Dux | Comes
K1 | K1
K2
Dux | Dux
K2
K1 | K1
Comes
K2 | Dux
K1
K2 | K2
K1
Dux | Dux |

Kassen viser en spejling omkring midterakse - underrammerne viser en todeling (Com.-Dux-Dux) omrammet af Dux. Ser vi på stemmeindsatser tegner der sig en nøjagtig ens todeling: A-S-B-S / A-S-B-S

Normer for Firestemmig Sats

Lektion 1

For yderligere oplysning henvises til kompendiet "Kort indføring i funktionsharmonik" lagt op på Absalon

Bevægelsesregler:

Bevægelsesregler (i ny kort formulering): Basbevægelser i trin er altid godt og kvart/kvintspring er aldrig forkerte, men bør ikke dominere billedet. Nedadgående tertsbævægelser kan bruges fra alt andet end dominante akkorder. Opadgående tertsbævægelser (= nedadgående sekstbævægelser) må kun optræde ved akkordomlægning (grundakkord til sekstakkord). *Undtagelse: T-III-S.* Bassen kan derudover oktavlægges (NB:akkorden kan godt skifte ved en sådan omlægning). Ved akkordomlægning kan bassen endvidere springe fra grundtonen op på septimen (som derefter opløses!!!).

For mulige dominant- og subdominantvidereførslser se lektion 3!

Ambitus og Stemmeafstand:

De fire korstemmers ambitus og maksimale indbyrdes stemmeafstand og bevægelsesmuligheder:

Bas - Tenor: oktav+kvint (/sekst)
Tenor - Alt: oktav
Alt - Sopran: oktav

C bliver **Mod- bevægelse:** Alle stemmer må ikke gå samme vej. Bliver én stemme liggende er det OK.

Sløjfer: Pas på sløjfer: En stemme krydser under eller over en tone en anden stemme havde slaget før.

Paralleller:

Husk at checke alle stemmepar for parallelle primer, kvinter og oktaver. Bevægelsen tritonus til ren kvint i yderstemmer anses for parallel kvint. Check også for skjulte paralleller, som er følgende: 1) Bas og sopran bevæger sig fra terts, sekst til oktav eller kvint med springende sopran. 2) Enhver ligebevægelse til dissonansens opløsningstone. I praksis: Dissonansens modstemme må ikke bevæge sig ned på dissonansens opløsningstone!! Praksis II) Ved melodibævægelser fra I til VI trin, hvor I harmoniseres med D og VI med T, kan D ikke indeholde septim, da den ikke vil kunne opløses uden de ovenfor nævnte paralleller opstår.

Spring:

Mellemstemmer må springe max en kvint. Forstørrede intervaller bruges ikke melodisk. (Basstemme: se ovenfor.)

Standardkadence:

Satsen slutes med standardkadence. Disse kan også forekomme undervejs. Hav grundakkord efter afsluttende kadence og helst også ved kadencer på fermater.

Fordoblingsregler:

- 1) **Dissonanser og ledetoner (tertsen i en dominantisk akkord) må aldrig fordobles. Denne regel overtrumfer alt andet!**
- 2) Grundakkorder grundtonefordobles, - molakkorder kan tilmed tertsfordobles
- 3) I sekstakkorder må bastonen (=tertsen) ikke fordobles i alten (derudover kan alt andet lade sig gøre)..
- 4) Kvartsekstakkorder (der kun kan bruges i to nøje definerede vendinger) skal bastonefordobles.

Parallelmysteriet!! Udvidet version.....

Ved begrebet "parallelbevægelse" forstås en *stigende eller faldende* bevægelse (tonegentagelse er *ikke* parallelføring) hvor intervallet mellem det bevægende stemmepar ikke ændres. Primer, oktaver og kvinter må ikke parallelføres. En kvint er en kvint også selvom der er flere oktaver i mellem de to toner!!

Betoningspar.

Er der i ligebevægelse mellem betonede slag 5, 8 eller 1 regnes det for parallelle 5,8 eller 1.

Skjulte par.

Ligebevægelse til 1, 5 eller 8 med springende overstemme kaldes "skjult par." I firestemmig sats er det kun et problem mellem yderst.

Tritonus

Ren kvint kan problemfrit føres til trit. Trit. kan føres til ren kvint hvis den ikke optræder i yderstemmer.

Parallellbevægelsen regnes fra de to sidste toner før skift:
ingen probl. 5-par!
oktav og kvint-par.
Fjerdedelslagene er betonede i forhold til
"5"-par! ingen probl.
OK OK

Antipar. (ikke så alvorlige) Diss.opløsningspar.

Undgås parallelbev. ved at stemmerne bevæger sig hver sin vej kaldes det antipar.

Ved dis.opløsning må ingen andre stem. bevæge sig i sidebev. til dissonansens opløsn.stone

Firklange og paralleller (Alternativ fordoblingsløsning!!)

Der er dog to akkordersammenhænge, hvor kvintparallellen kun kan undgås ved en alternativ fordobling af dominantakkorden. Nemlig S7 - D og DD9 - D. Parallellen undgås ved at lade T kvintfordoble D. T føres dog hurtigst muligt tilbage til en grundtonefordobling. I vendingen D9 - T løses problemet ved tertsfordobling af T. Kvintfordoblingen kan også bruges i forbindelse med DD som formindsket firklang. Er den formindskede firklang D bruges tertsfordobling. (se iøvrigt lektion 3)

Anti-parAnti-par
Dårligt Dårligt
S 7 2 4 D D S DD 9 2 D D S DD 9 2 D D S 7 9 T S 7 9 T

Druds fire hensyn (p.160)

Ovenstående er en kort sammenskrivning af de fire hensyn, som Drud nævner i sin bog:

- 1) Harmoniens klanglig iklædning, som betyder: **FORDOBLINGSREGLER!**
 - 2) Hensyn til harmonifølge, som på dette papir udtrykkes ved de indledende **BEVÆGELSESSREGLER** samt **STANDARDKADENCE**.
 - 3) Hensynet til stemmeføringen, som her behandles under overskriften: **SPRING**. Her mangler så hele Palestrinalærers regler.
 - 4) Hensynet til relationerne stemmerne imellem, her kaldet: **MODBEVÆGELSE, SLØJFE, PARALLELLER** og **STEMMEAFSTAND**.
- "Bevægelsesregler" se også SHN p.11-13, "Standardkadence" se SHN p.3

SKRIVEØVELSE 1 2012

Lav en firestemmig udsættelse af ovenstående melodi. Skrives for kor (SATB) i funktionsharmonisk stil. Optræder dominantens septim i melodien behøver den ikke forberedes. Den skal dog stadig opløses trinvis nedad. **TJEK ALLE STEMMEPAR FOR PARALLELLER!**

Ved inddragelse af sekstakkorder forøges mulighederne for akkordsammensætninger. Bemærk, at i dur vil molakkorder ændre harmonisk funktion, hvis de placeres med tertsen i bassen, medmindre de er "introduceret" af deres respektive dominant. Optræder Sp som sekstakkord efter f.eks. en T3 vil den automatisk fungere som en ufuldkommen subdominant og "kræve" videreførelse til en dominant. En Dp som sekstakkord vil optræde som en art dominant (en dominant med tilføjet 6 (kaldet 13), mere om den senere) og Tp som sekstakkord signalerer tonal ustabilitet, som om vi er på vej til dominanttonearten som denne Tp3 i så vil være ufuldkommen subdominant i forhold til. Som sagt stiller sagen sig anderledes hvis akkorden forangås af sin dominant. Men selv i dette tilfælde vil de ovenfor beskrevne funktioner kunne høres ind i sekstakkorden. Dur-sekstakkorder er problemløse. De ændrer ikke funktion af at have tertsen i bassen. Man kan skelne mellem to grundlæggende måder at bruge sekstakkorder:

1) Som gennemgang mellem to grundakkorder. 2) Som akkord der nås springvis og hvis bas videreføres trinvist op til grundakkord. I praksis kan de to former lappe over hinanden.

De vigtigste momenter ved brugen af sekstakkorder er muligheden for at lave en cantabel melodilinje samt, at forløbet bliver klangligt "lettere", når der ikke er for mange grundakkorder.

Nyttige, ofte brugte sekstakkord-vendinger:

T D T
3

T ♯ T
3

T T S S
3 3

S D T
3 3

+S D T
3 3

T T S
3

T D T
3 3

En klassiker!
Bør altid være blandt de første ideer til harmonisering af melodistart.

Særlig god som indledning til kadence med S. Fungerer også godt bagfra (T3 ned til T)

Spilles samme akkord over to slag er det en god idé at lade 2. slag være sekstakkord. Tertsen kan evt. udfyldes trinvist.

Drud omtaler vendingen S3-D3-T, som absolut også er en favorit. Modsat Druds påstand kan den faktisk godt bruges i mol. Det kræver dog at S optræder som durakkord (+ angiver "dur")

Til sidst et par eksempler med spring. Sekstakkordernes absolutte force er dog som middel til at lave en trinvis baslinje. Og trinvis bas er godt!! Husk det!

Den ufuldkomne dominant og S-T kadence (den såkaldt "plagale")

1 D S ♯ T

2 T₃ S₆ ♯ T

3 T₃ S₆ ♯ T

4 S₃ S₃ T

plagal kadence..

Med brug af den ufuldkomne dominant kan etableres to standardkadcencer, der særligt fungerer godt midtvejs i et forløb. De kan bruges i forbindelse med fermat eller som blot en del af et længere forløb. Den første involverer overtrædelse af det strengeste forbud, der eksisterer i funktionstonal harmonik: En dominantgrundakkord efterfølges af en subdominant grundakkord. Dette accepteres kun, hvis fortsættelsen er, som i eksemplet, ned til ufuldkommen D. De to midterste eksempler (2 og 3) afviger fra hinanden kun ved fordobling af subdominanten. Og det sidste (4) markerer blot, at man undervejs i satsen også kan kadencere plagalt: Fra S til T.

Udvidet Kadence

De fire standard kadcencer vi benytter optræder også med faste udvidelser. Den mest brugte er samtidig den eneste vending hvori en kvartsekstakkord optræder som andet end dominantforudhold. Det karakteristiske er at kvartsekstakkorden ligger mellem en Subdominant som sekstakkord og en Subdominant i grundform. Bassen går fra den ene til den anden igennem en kvartsekstakkord, som derfor kaldes gennemgangskvartsekstakkord.

I de øvrige viste udvidelser består i at skyde forskellige versioner af vekseldominanten ind mellem S og D. Disse udvidelser kan også appliceres på kvartsekstgennemgangs-kadencen.

Udvidelse Standardkadence Standardkadence Standardkadence Standardkadence

S₃ T₅ S₆ D₇ T

S Sa₇ D D T

S₆ DD₇ D D T

§ DDalt₆ D D T

Fast formel (kan også gå til DD₇)

Evt₄ D-D

Evt₄ D-D

Evt₄ D-D

Lille frivillig mulighed for at træne ovenstående.....

Udarbejd firestemmig funktionstonal harmonisering

Mol og funktionstonale sammenhænge Sv.Hv.Nielsen 2012

3. Lektion

Det sværeste i mol er sådan set at forblive i mol. Skal mol-karakteren holdes bør man begrænse sig til T-S og D. VI. kan gå an, men så snart III. eller VII. (altså ren mols VII.) berøres, svinder molkarakteren, og parallellens durverden trænger sig på. En særlig vending knytter sig til mol, nemlig den trinvis nedadgående bas, der harmoniseres: T- °D3 - S3 - D. Se Drud p.38. Derudover skal man huske **ALDRIG** at *lade nogen stemme bevæge sig fra S's mol terts til D's durterts. (eller omvendt)*

Dp i dur (III)

Dp/III er i dur den sjældnest benyttede af skalaens af akkorder. Den kan optræde i to sammenhænge: 1) Som overgang fra T til S (eks.1). Dvs. man kan fra T gå til III og vil derefter normalt fortsætte til S. 2) Den eneste anden akkord der kan videreføres til Dp/III er Tp/VI. Kommer man fra VI til III kan man enten videreføre tilbage til VI (eks.3) eller gå en terts ned til T (eks.2).

Når III efterfølger T karakteriseres den i funktionstonal musik som en farvning af Tonika. Den kaldes "tonika-gennemgang" og markeres med et "g" efter "T"(eks1). Men selv når rækkefølgen er omvendt kan den høres som farvning af T (eks.2). Først når flere parallelakkorder følger hinanden vil man karakterisere akkorderne med "p" (eks.3). I Dur optræder Dp næsten aldrig som benævnelse for en akkord. Akkorden i den skuffende kadence skal tertsfordobles. Den kaldes "stedfortræder" og noteres som T i kursiv (eller Ts). Skråstregerne i analyserne angiver, at akkordens funktion er én når den indtræder, men en anden når den fortsætter. I eks.3 indføres Dp som afledning af Tonika (Ta), men den videreføres som en akkord i paralleltonearten.

Dp i mol (VII)

Ligesom Dp altså har en særlig status indenfor dur, har den det også - omend på en anden måde - indenfor mol. I mol træder den meget tydeligt frem som netop Dominantparallel, - og derfor: dominant til parallellen! Så meget, at enhver brug af Dp gør det svært at opretholde fornemmelsen af at være i en moltoneart. Brugen af Dp i mol kan altså siges at modarbejde mol. Det kan også siges sådan: Med Dp kommer man let og elegant fra en moltoneart til dens parallel. Lyt selv til eks. 9-11.

I mol er funktionsbetegnelsen for III "Tp", men brugen af den er den samme som III i dur.

Eks.7: Kadencen kan noteres som en bikadence til Tp forstået indenfor en F-mol-sammenhæng. Husk at akkorden, der kadenceres til står UDENFOR parentes. Parentesen er kun omkring S- og D-funktionerne. Akkorden efter benævnes ud fra den overordnede skala. Medmindre man tolker forløbet ud fra en anden toneart. Men så skal der ikke bruges parentes.

Notationen ovenfor er lavet som hjælp til jer, så I muligvis kan læse akkorderne. I jeres opgaver SKAL tenorstemmen noteres i basnøgle. Dvs. I skal ikke lave fire systemer som I alligevel ikke kan læse.

Skriv (indtil videre) i to systemer og SPIL DET MED JERES EGNE SMÅ HENDER PÅ ET KLAVER!

Herunder to eksempler på molsatser. Bemærk driften mod parallelområdet.

Gud Helligånd O, Kom

Aug.Winding

Udrust dig, helt fra Golgata

N.W.Gade

Skriveøvelse 2 2012

Ovenstående melodi laves for firestemmig kor i to versioner. Den ene starter og slutter i E-mol. Den anden starter i E-mol og slutter i G-dur.

Det er tilladt at indføre kvarten trinvis i en kvartsektkadence (skriver jeg tilfældigvis lige her, ja, det faldt mig bare ind.....).

TJEK ALLE STEMMEPAR FOR PARALLELLER (S-A, S-T, S-B, A-T, A-B, T-B)! TJEK FORDOBLINGER!

BIDOMINANTER

En meget brugt måde at skabe sammenhæng mellem akkorder på i funktionstonal musik er indførelsen af bidominanter. De funktioner/trin, der hyppigst indledes med egen dominant (som vil være bidominant i forhold til hovedtonearten) er D, S, II og VI. Dominantens dominant har som bekendt sit eget navn, DD, vekseldominant. (D) til S er T med tilføjet septim. VI med durterts er (D) til II og III med durterts er (D) til VI. I praksis har de fleste (D) tilføjet septim.

I mol vil det udover D og S være VI, VII og III trin der indvarsles med bidominanter. I mol vil det dog uværgelig medføre en forrykkelse af toneartsfornemmelsen når trinakkorderne og deres (D) inddrages.

Indførelse af bidominanter bør ske trinvis.

1) **Opadgående bevægelse.** Indførelse af (D) som sekstakkord. Her vil (D) til D, II og VI indføres gennem en kromatisk stigende linje, da deres skalatertser er molttertser, som hæves til durterts, for at gøre dem dominantiske. D til S, som jo er T, kan kun få dominantisk funktion ved at tilføje en septim.

Indførelse af (D) som tertskvartakkord/ufuldkommen dominant. En indførelse af denne akkord i stigende fører videre til en sekstakkord.

2) **Nedadgående bevægelse.** Indførelse af (D) som tertskvartakkord/ufuldkommen dominant eller sekundakkord. En trinvis faldende indførelse af (D) sker i de fleste tilfælde uden indførelse af skalafremmed fortegn. Kun T's septim kræver indsættelsen af et B for at septimen kan blive en rigtig dominantseptim.

NB: Enhver af dominanterne ville kunne erstattes af en ufuldkommen firklang. Men det vender vi tilbage til.

C-dur: Bidominanter indført stigende som sekstakkorder Bidominanter indført faldende som henh. sekund og ertskvartakk. En enkelt stigende tertskvart

T (D) II (D7) S (DD) D (D) VI (D) II (D7) S (D7) II (D) VI (D) S (D7) VI D7 T

3 3 3 3 7 3 5 5 7 3 7 3 5 3 5

Små melodieksempler med og uden bidominant.. Forskellige omvendinger.. Forskellige overstemmer..

F: III T3 II III (D) II S T3 II S (D) II VI (D) II T (D) II T (D) II
Bb: T S3 VI T (D) VI III (D) VI D (D) VI D (D) VI

(septimen er kun for Dominant)

T som bidominant DD som sekundakkord.

T (D) S3 T5 S6 D T T DD (D) VI

I to eksempler efterfølges en dominantisk akkord af en anden dominantisk akkord. Den såkaldte "oversprungne resolution". Det er den lille septim, der endegyldigt gør F-dur-akkorden dominantisk. Skal den tolkes som T, kan der ikke være septim.

Hvor blev Guds Jord et dejligt sted - skitse....

ledetone til C
A er ikke del af en C-akk.
Akkord der leder til G?
Kadence!
Ensformigt!

Hvor blev Guds Jord et dejligt sted

T D7 T3 4D7 D T 4D (D) Tp T S6 D7 T DD D3 T 4DD DD D

D7 ? D D7 T D SD7 S 3D 4DD DD 4D D T SD S T5 (D) T DD 6D D7

SKRIVEØVELSE 3 (en lille F-dur-øvelse)

| | | | | | |
|----|-----|---------|---------|----|--|
| Gm | F | F7 — Bb | Domi- | Bb | Et par forslag er angivet. Husk på at når melodien springer en kvart op, skal bassen have modbevægelse. Videreførelse trinvis ned sker fra sekundakk., tertskvartakk. eller ufuldkommen. |
| C? | Bb? | D7 — Gm | nantisk | Gm | |
| | | A7 — Dm | akk. | | |

Harmoniser så vidt muligt alle ubetonede fjerdedele med en akkord, der kan virke dominantisk til den efterfølgende akkord.

Akkorder på betonet slag SKAL være skalaegne akkorder (=akkorder der udelukkende indeholder F-dur skalaens toner).

Slutkadencen skal dog være en regelret standardkadence (gerne udvidet). Dominantakkorder kan indføres uden anden tilknytning til akkorden før end god stemmeføring. Genopfrisk mulighederne for Dominantopløsning (grundtonebevægelse kvint ned eller sekund op).

Vælger man at harmonisere 2. akk. som Dom. til C-dur eller 4. akk. som Dom. til F-dur, skal man lige rådføre sig med stemmeføringsregler på lektionspapir 1, da en ufuldkommen D9 kræver en særlig videreførelse (kvintfordobling af efterfølgende akk. Tjek papir!).

PALESTRINA PLUS

5 Lektion
Sv.Hv.Nielsen 2012

Dagens Drud-pensum omhandler i virkeligheden allerede kendt stof. Næmlig mulighederne for betoningsdissonanser (forslag, forudhold) og gennemgangsdissonanser (gennemgangs- dreje- og vekseltoner og anticipationer). Udvidelsen i forhold til Palestrinastilens regler er kun tre ting:

- 1) En betoningsdissonans i Sopranen kan indføres uforberedt ("forslag").
- 2) Der findes en særlig type gennemgangsdissonans som man kan springe fra ("vekselnode").
- 3) Anticipationer kan forudgribe alle taktens fire slag.

Om "forslag" må det indskræpes, at det er et melodistemme-fænomen. I mellemstemmerne vil det sjældent fungere godt at springe ind i en dissonans. Til gengæld virker det rigtig godt med forberedte none, kvart og sekstforudhold, som Drud beskriver det. Om "vekselnode" må det påpeges, at Drud kun viser ét eneste eksempel, nemlig melodibevægelsen II - III - I, som netop bedst lader sig harmonisere med en D13 (skalaens III er sekst i forhold til V). Og hermed er mulighederne for vekselnode i vores sammenhæng udtømt. Husk at "betonet" og "ubetonet" er relative begreber. "Og-slaget" er altid ubetonet i forhold til sin foregående ottendedel, mens fjerdedelsslaget kun er ubetonet på to og fire. Så betoningsforhold er altid i forhold til løbende puls. Det er derfor Drud udtrykker sig så kringlet omkring betoning.

Relevansen og nødvendigheden af betragtningerne udspringer af de melodier, vi skal til at beskæftige os med. Viser og sange har ofte en helt anden rytmisk bevægelighed en kirkenes salmemelodier. Og her er det vigtigt at tillade akkordfremmede toner, enten som forslag eller gennemgange/drejebevægelser. Præcis som Drud gennemgår og viser det.

NB: Type 2) dissonansen må ikke forveksles med det fænomen, at septimen skifter stemme i Dominantakkorden før den opløses.

En sådan ombytning er ikke så sjælden når Dominantakkorden ligger under flere på hinanden følgende toner. Ved akkordskift videreføres septimen da som den skal.

HUSK: Den tone, der er forslag/forudhold for må IKKE indgå i akkorden samtidigt med forslaget!! (grundtonen undtaget).

The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'forslag' and shows a treble clef with a melody starting on a note that is not part of the underlying chord. The second staff is labeled 'forudhold' and shows a treble clef with a melody starting on a note that is part of the chord but appears before the chord is fully established. The third staff is labeled 'gennemg. NB antic. dreje' and shows a treble clef with a melody that moves through a note that is not part of the chord, then moves to a note that is part of the chord.

Den livlige aktivitet i melodistemmen skal ikke nødvendigvis matches i understemmerne. Tværtimod får satsen mere ro med fjerdedele i akk. Det medfører forudhold for prim, og forslag for tert og prim.

Mellemstemmerne må gerne, meget gerne, dissonere. Deres dissonanser bør dog forberedes. Men bemærk hvor udtryksfuld altstemmen bliver ved sine forsinkede bevægelser. Den er lige en ottendedel længere tid om at reagere end de øvrige stemmer....

NB: Bemærk, at Drud ikke taler om forslag/forudhold på septimen. Det skyldes, at septimen kan betragtes som en del af akkorden. En såkaldt "akkordegen dissonans". Bevægelsen en sekund ned fører - modsat de øvrige eks. - til en akkordfremmed tone! Det gør dog ikke septimen konsonerende. Den skal stadig opløses trinvist nedad. Blot først ved skift til næste akkord.

To melodier med akkordfremmede toner. Forslag, drejebevægelse og uopløst diss. i den første og gennemgange og en anden type uopløst diss. (omlægning af akk.) i den anden. Se på dem. Vi skal prøve at udsætte dem for kor i timen.

Fjäriln vingad F C7 F Gm C7 F

Fjä - riln ving - ad syns på Ha - ga mel - lan dim - mors frost och - dun sig sitt

F C7 Dm F Bb6 C7 Drejebevægelse F Spring fra diss. (D13) D Gm Forslag

grö - na skjul til - la - ga och i blom - man sin - pau - lun. Min - sta kräk, i kärr och sy - ra, nyss af

C F C7 Dm F Bb6 C7 F

so - lens vär - ma väckt, till en ny hög - tid lig y - ra el - das vid se - fi - rens - fläkt.

Forslag

Ack, om vi hade go vänner

A D A E F#m E7 A E7

Ak, om vi ha - de go vän - ner, en så un gerskt vin för vår stru - pa Vi skul - le lig ga gu - sig ne Guds lån och att vid så - stäng - en vi vo - ro två som ha - de lof till att su - pa!

NB! Hvad betyder dette?

A E H7 E A D A E F#m E7 A

jag och kam - ra - ten med tun - gan i sån. Ak, om vi ha - de go vän ner, en så un - gerskt vin för vår stru - pa

Stemmeændringer

Sv.Hv.Nielsen 2010-12
6. Lektion

To udvidelser af de grundlæggende grundakkord-bevægelsesregler

Tp optræder her tydeligvis som en "erstating" for eller "fjærning af" T
Man kunne overveje om den er en "stedfortræder"- Bortset fra, at det begreb traditionelt er reserveret til betegnelse for VI efter D.

Her optræder Dp efter D. Daf?
Nej, faktisk træder også denne akkord istedet for T (spil selv en T), som en fjærning. Både T's under- og over-terts fungerer funktionsharmonisk som T-fjærninger.

Alt og Bas sættes an i et mere stemmevenligt leje

Unison satsåbning:
En udfyldt treklangsbyrning/
Kvartfald+skala

Akkordfyldte!

Forslag for grundtone

Forslag for kvint

Dobbelt gennemgang

Anticipation

CarlNielsen

Fri - hed er det bed - ste guld, som sol be - strå - ler o - ver muld, lad den dit smyk - ke - væ - re! Ja,

Antiparallellerne fungerer som parallelle!
(det er derfor de i andre sammenhænge er u hensigtsmæssige)

S VI? D III? S6 D D T T D Ts (S6) D D

Melodi i Tenor

Takt 3 med T i stedet for VI og III. Funktionen er den samme, men klangen er ændret.

Forslag for terts

Man kunne også bruge DD

Melodistemmen i tenor realiseret ved ren stemmeombytning mellem S og T

Melodistemmen i tenor realiseret ved satsændring med lav profil for S.

Noneforslaget bliver MEGET kradt her!

Kvartforslag og gennemgangsseptim

sol be-strå-ler o-ver muld, lad

som sol be-stråler o-ver muld som sol be-strå-ler o-ver muld

S T D T S DD7 D D

Bemærk hvordan ovenstående fuldstændig ændrer satsens karakter. Akkordvalget er en væsentlig del af satsidentiteten.

Variert gentagelse. 1. gang damestemmer, 2. gang fuldt kor.

1. del er selv delt i to: Tostemmig første frase og trestemmig anden frase, der dog samles i unison sluttone (før det går løs!).

J.C.Gebauer

Dobbelt gennemgang

Hist hvor vej-en slår en bugt, lig-ger der et hus så smukt, hist hvor vej en slår en bugt, lig ger der et hus så smukt,

"Horn-kvinter"

IDÉ: par. tertser

omlægning

X!

X - bevægelsen fra sekund ned til enklang (eller septim ned til oktav) er normalt noget, der skal undgås! Her fungerer det i kraft af satsens kombination af parallelle tertser+melodi. Den ubehagelige overgang dækkes ved at være et resultat af disse to fast definerede elementer.

Melodi i Alt

Skal melodien synges af alten må den først og fremmest transponeres ned til et leje, der ligger godt for stemmen. Og et leje, hvor sopranen kan være overstemme uden at skulle eksponeres for meget i højden. Melodien er problematisk med sine mange store spring. De omgås i tredje takt ved pauser i akk. Dette er også medvirkende til at holde fokus på alten som melodiførende stemme. I gentagelsens firestemmighed holdes sopranens melodik nede på et minimum. En højtone skal vi dog have...

Arrangementet medfører endvidere stillingtagen til tekstlægning.

Momentvis for stor afstand.
Et splitsekund går det an...

Hist hvor vej-en slår en bugt, lig-ger der et hus så smukt, hist hvor vej en slår en bugt, lig ger der et hus så smukt,

Hist vej-en

Hist

Hist lig-ger

hist hvor

Tertsfordobling i Alt!!
Ikke godt, men det bedste bud...
Og så er alten jo melodistemme

Skriveøvelse 4

Melodien (med den på alle måder utidige tekst) skal i minimum én frase (4 takter) synges af enten alt eller tenor. Man må gerne lade A eller T synge hele melodien, ligesom man også gerne må skifte stemme for hver frase. Satsen skrives for firestemmigt kor, men stemmeudtynding efter Druds normer - og dette papirs eksempler - er tilladt. Satsen kan transponeres efter behov.

En lær - ke let - ted, og tu - sind fulg - te og straks var luf - ten et væld af sang. De tu - sind tår - ne tog til at tø ne, så

land - et fyld - tes med klok - kers klang, og by - er blom - stred i rødt og hvidt, og det var for - år og Dan - mark frit.

Nu siger jeg det lige: Skal afsluttes med standard kadence!

Lektion 7: Sekvenser

Sekvenser etablerer i sig selv en logik, der kan ses som et alternativ til funktionsharmonikkens. Et alternativ, der supplerer funktionsharmoniken uden nødvendigvis at undergrave den. I en harmonisk udvidet stil vil særlig kvintskridtssekvensen være et næsten altid anvendeligt værktøj, men også i en mere enkel stil vil den til tider kunne inddrages. Kvintskridtssekvensen er som regel "tonal" dvs. den holder sig indenfor skalaens rammer, evt. med brug af bidominater undervejs. Det kan medføre et tritonusspring i bassen mellem IV og VII, samt at VII optræder i grundform selv om den er en formindsket treklang. En kvintskridtssekvens kan optræde som treklange eller som firklange (septimakkorder). Som firklange er VII helt uproblematisk. Den vil opfattes som II i en (II-V)-bikadence.

) eller "absolut" (kun benytte sig af rene kvinter, med deraf følgende sprængning af tonalitetet ved IV- bVII og derefter). I praksis er kvintskridtssekvenser der tager udgangspunkt i III eller VI mest anvendelige.

Kvintskridtssekvens

Herunder eksempler på melodibevægelser, der kunne kalde på en kvintskridtssekvens:

Disse akkorder kan naturligvis gøres dominante efter behov, således, at de optræder som bidominanter. Ligeledes kan de indføres som grundakkorder, sekstakkorder eller - hvis de er dominante firklange - som tertskvart eller sekundakkorder. Ved dominantisering skal I dog passe på ikke at fordoble akkordens durterts, ledetonen.

Udformes en kvintskridtssekvens ved konsekvent bug af septimakkorder kan opnås kæder af dissonansopløsninger, der griber ind i hinanden:

Med akkordskift pr. ♩ kunne det se sådan ud:
Udsmykning af septim - samtidig en lille imitation!

Noneforudhold.
NB: Lille none i forhold til bas undgås.

Selvom musikhistorien kan opvise en lang række forskellige sekvenstyper, er der dog kun to der almindeligvis viser sig at være relevante ved melodiharmonisering. Den ene ses ovenfor, den anden er den såkaldte "inganno-sekvens". Den forløber som en omvendt "Rosalie": Faldende kvart+sekund op + faldende kvart + sekund op etc. Ingannosekvensen sættes bedst af fra VI. Herfra kan den på elegant vis bruges som led i kadence mod såvel V som II.

Ingannosekvens

1-7-6-5 er perfekt for Inganno

evt. kadence i D?

Forudhold i alten passer lige ind i Inganno (men så mange som her bliver ensformige)

eller Sp? Måske skuffe i Sp

Skriveøvelse 5 - Bedømmes med karakter!

Udsæt følgende melodi for SATB kor. Benyt evt. var. stemmetail, udsæt evt. de to repetitioner forskelligt. Flyt evt. en frase af melodien til A ell. T. I kvintskridtssekvensen er det tilladt at benytte septimakkorder på alle trin, forudsat septimen opløses korrekt. Man kan bruge skalaegne septimer, dvs. enkelte maj-syvere kan forekomme, hvorved afsnittet får et lidt mindre direkte funktionstonal præg, eller man kan understrege funktionstonaliteten ved bidominanter. Skal akkorden virke som bidominant skal den være dur og septimen skal være lille.

NB: Bruges Maj-syv akkorder skal man undgå noneafstand mellem septim og grundtone!!!

Kvintskridtssekvens fra Gm
Akkordskift pr. ♩

Han kom-mer med som-mer, han kom-mer med sol til klø-ver og nikkend e hve-ner. han sæn-ker sig ned på det mos se de tag og kneb-rer fra re-den den ud slag ne dag en høj-sommer vi-se om Dan-mark.

Akkordskift pr. ♩
Modulér til C-dur

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 tilladte akkordfølger.

I praksis er en blanding af metoderne bedst. Notér og lyt i forening. Start evt. med at udforme kadencerne.

(tonika, så modulation til dominanttonearten, og derfra til subdominanten eller dens parallel, før vi kommer hjem til tonika igen.)

Eksempler på modbevægelse, orgelpunkt og imitation

Konsekvent modbevægelse kan være et parameter for to stemmers indbyrdes forhold. Modbevægelsen kan ligefrem være en spejling! Denne spejling kan være mere eller mindre nøjagtig. Kadencen i Danmark nu blunder har kun bibeholdt konturen. Spejlingen er blevet en modbevægelse. Man kan også imitere i mere eller mindre præcis omvendning (Folkevandringsang). Og selvfølgelig i retvendning. Evt. kan satsen indledes med en lille imitation (Nu rinder).

Mit hjerte altid vanker Carl Nielsen

Altstemmen fremhæves ved et forudhold!

S A
T B

Modbe- Mit hjer-te al-tid van ker Je -su fø- de - rum.
vægelse i T og B Linje!
Et eksempel på fire selvstændige melodilinjer!

Modbev i T og A!

Jeg ser de bøgelyse øer Thorvald Aagaard

Parallelføring af S og T!

S A
T B

Spejling af A og T! Jeg ser de bøge -ly -se øer ud o-ver ha-vetspredt, så
(tone 1-3)

"Orgelpunkt": Bassen fastholder F# og E

En omvendt imitation (spejlet imit., melodien inversion) bruges i de to første fraser herunder til at skabe bevægelse, hvor melodien holder op. Tredje frase samles stemmerne. Dog sørges diskret for aktivitet før kadencen ved at akkompagnementet skiller sig rytmisk ud fra melodien.

Folkevandringsang Otto Mortensen

S A
T B

Den grøn ne sø - de vår i - gen på jord-en går. Se, so - len dryp-per ild, og vind - en er mild.

De grøn ne sø - de vår i - gen på jord-en går.

Danmark nu blunder den lyse nat Oluf Ring

S A
T B

Spejling i par. Dan-mark nu blund-er den ly - se nat
tertser: SA og TB

NB: "Kadence" til Dp istedet for D!
Bærende for bevægelsen er S-B-spejlingen

Morgensang Thorvald Aagaard

To

S A
T B

Hvem er det, der bry-der nat - te - mør-kets dva - le - ring?

Orgelpunkt med kvint!
+par. 6 Imitation

Opvåvni' Oluf Ring

S A
T B

Fo' aj le di småblom - ster dæ' dov æ' te' i år, å fovle, de æ' et-te te' å se' e, så
Orgelpunkt med kvint! bevægelse under mel.-pause, der udvides til næsten imitation:
(Drone) (Drone) fov - le, de æ' et-te te' å se' e, så

Flere og flere selvstændige melodilinjer = flere tekstlinjer!

En sats kan indledes af et friere forspil. Eller som herunder, af et imiteret forspil. Melodiens første toner præsenteres som et fuga-motiv før melodien selv sættes ind. I nedenstående sats indledes hver af melodien fraser med et sådan lille imiterende afsnit. Bemærk at der introduceres småmotiver, der også imiteres (retvendt og inverteret).

Nu rinder solen op Knud Jeppesen

S A
T B

Nu rind er so -len op af ø - ster li - de
Nu rind - er solen op af ø - ster-li - de

Skriveøvelse 6 Stadigmed karakter!

Nedenstående melodi udsættes for firestemmig kor i en funktionstonal sats. Hvad vi har gennemgået til nu kan bruges.

Oluf Ring

S A
T B

Hvor smi-ler fagert den dan-ske kyst og bre-der favnen, når sol klar bøl-ge og Kronborg lu der ved Sjæl lands port mod hvi-de sku der hvor lyst! hvor stort!
og som mer-sky-er og skib med lyst står sund-et ind i hin and ens føl ge,

Driller slutningen så se Drud p. 88

Og ja, Kolja, teksten skal skrives ind!

Udvidede Fordoblingsregler

9. lektion

I funktionsharmonisk musik ses ofte uortodokse fordoblinger af grundakkorder. Disse fordoblinger er imidlertid ikke vilkårlige, men er næsten altid betinget af stemmeføringssmæssige 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 tertsi 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 stemmeføringssmæssige 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 opstilling af konsekvenserne af de tre gruppers licenser:

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

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

3) **Tertsfordobling: T og S, kvintfordobling T,S og D.** Trinakkorder kan såvel terts- 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 tertsfordobling af \flat VII.

Eksempler på 1)

A Dissonansbetinget tertsfordobling:

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 tertsfordobling, da den dominante akkords septim samtidig skal videreføres nedad til terts. 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 dominante akkord!

Ligebevægelsen giver vendingen status som parallel "oktaver".

Eksempler på 2)

B Parallelbetinget tertsfordobling:

Ja, terts i alt...

S3 \flat 9 T

\flat 9 T

S7 5/4D D T

(D \flat)

Fælles for eksemplerne i B er faren for parallelle kvinter. I eksemplerne med tertsfordobling er det bevægelsen fra triton 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 takts eksempel på terts 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 tertsfordobling. Særlig S ses ofte tertsfordoblet, 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).

Eksempler på 3)

C Melodisk betingede fordoblinger (NB: Kvintfordoblinger af andet end D er altid meloditonefordobling!!):

Mendelssohn-Batholdy: Im Grünen

Schubert: Kyrie

Mendelssohn-Batholdy: Abschied vom Walde

Meloditonefordobling

I C eks. 1, 2 og 5 forekommer tertsfordoblede 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 molterts. Karakteristisk for disse fordoblingslicenser bevæger tenoren sig hurtigst muligt videre til "rigtig" fordobling. 3 fremviser en melodisk gennemført bevægelse fra terts 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 tertsfordobling 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 melodik 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!!!

En på alle måder upassende anbefaling kunne lyde: I skal kun benytte udvidede fordoblingsregler hvis jeres karaktérniveau er 10 eller 12.

Skriveøvelse 7

Udarbejd en funktionstonal korsats for et kor bestående af S-A-T-B over nedenstående melodi.

Inden I alle falder besvimele om bemærk da, at den harmoniske rytme i de fleste takter naturligt vil bestå af kun to akkorder pr. takt!! Samt at alle gennemgåede kneb selvfølgelig stadig gælder!

Im Grünen

Sv.Hv.Nielsen 2012
10. Lektion

"Im Grünen" er et typisk eksempel på brug af orgelpunkt i korsats. De første par takter fastholder bassen grundtonen, hvorefter den slås fast i en regelret kadence. Denne kadence som afslutning på orgelpunktet er vigtig. I en vis forstand er mellemstemmerne her eksempel på ubemærkede stemmer. Bortset fra deres rytmik. For i kraft af den skaber de et selvstændigt musikalsk lag, der spiller op mod melodien! Meget effektivt. Herved fastholdes også en grundpuls, selv når melodien toner strækkes ud over flere slag.

Andante con moto

mf

tenorens melodi er betinget af mulige/manglende akkordtoner

S-T i par. 6

modrytme i akk.

Mendelsohn-Bartholdy og så bytter de....

cresc.

Orgelpunkt

Kadence

Orgelpunkt

p

cresc.

f

7

11

dim.

p

Kadence

Sp/§

D

T

das Hertz be-drückt, be-drückt.

Im Grün er wacht der fri - sche Muth, wenn blau der Him mel blickt. Im Grü - nen da geht al - les gut, im Grün - en gut im Grü - - - nen gut, was je das Herz be - drückt, was je das Hertz be - drückt

gut, im Grün - en gut im Grü - - - nen gut

drückt, was je das Hertz be - drückt, was je das Hertz be - drückt

Kadence til Sp der fungerer som § i forhold til den kommende D. På stor formal plan er satsen altså "blot" en kadence til T (t.4) efterfulgt af en bevægelse ned mod Fis (t.8)

Der virker dels som § til DD, dels som første led i en række tonale stationer, der udgør en stor kvintskridtssekvens: Fis - H - E - A.

Ubemærkede mellemstemmer
korrekte fordoblinger

Neujahrslied

Bemærkede mellemstemmer
Stigende bevægelse i
parallele sekster. En enkel 5-dob.

Mendelsohn Bartholdy

Melodien kan nu høres som ekko af tenor...

Melodisk profil *p* trinvis linje fra 3 til 7

Mit der Freu - de zieht der Schmerz trau - lich durch die Zei - ten, Mit der Freu - de zieht der Schmerz trau - lich durch die Zei - ten,

Mit der Freu - de zieht der Schmerz trau - lich durch die Zei - ten, Mit der Freu - de zieht der Schmerz trau - lich durch die Zei - ten,

Mich zieht es nach...

Gärt - chen, wo sie oft erschien;

Robert Schumann

Mich zieht es nach dem Dörf - chen hin, in's Gärt ehen, sie er - schien;

Mich zieht es nach dem Dörf - chen hin, in's Gärt - chen, wo sie oft erschien;

Med almindelige retningslinjer for firestemmer sats, kunne man med brug af bikadencer formidle den lille melodi som ovenstående.

Schumann selv gør det imidlertid langt enklere: Orgelpunkt i bassen og parallelle tertser i overstemmerne. Konsulter dog originalen for at se varigheden af orgelpunktet. Som altid afsluttes det nemlig med tydelig kadence, hvor bassen bevæges.

Frivillig øvelse

Udarbejd en firestemmig korsats over nedenstående melodi. I må bruge alle de redskaber i satsopbygning som vi til nu (i dette semester) har gennemgået og arbejdet med. Behøver jeg sige det med parallelle og afsluttende kadence? (Må vi godt.....???Ja, det tror jeg nok I må!)

Zum Eingang

Wo - hin soll ich mich wen - den, wenn Gram und Schmerz mich drücken. Wem künd'ich mein Ent - zük - ken, wenn freu - dig pocht mein Hertz? Zu dir, zu dir, o Va - ter, komm' ich in Freud' und. Lei - den. Du sen - dest ja die Freu - den, Du - hei - lest je - den Schmerz.

Altereret vekseldominant!

Sv.Hv.Nielsen 2006-7-10-12
Funktionsharmonik

11. lektion

En anden historie om noget I kender i forvejen...

Eks. A viser den kendte forbindelse S3 (kvintfordoblet!!) til D i tonearten e-mol. Kadencen anses for så velfungerende, at den har fået sit eget navn "frygisk kadence", og det skyldes primært bassens halvtoneskridt. Når stemmer bevæger sig i halvtoneskridt fra akkord til akkord synes de to akkorder nemlig særlig tæt forbundet. Kunne man så ikke gøre forbindelsen mellem S3 og D endnu tættere ved også at have halvtoneskridt i sopranen (eks.B)? Og hvis nu S3 havde en tilføjet sekst (eks.C) ville der kun være liggetoner og kromatik mellem de to akkorder (eks.D). Og så et forudhold! Altid godt før en D!! Men er første akord overhovedet stadig en a-mol?? Der er jo intet A! Ufuldkommen noneakkord kan der heller ikke være tale om, da det fænomen kun optræder i forbindelse med dur-septimakkorder, altså dominante akkorder. Akkordstrukturen i akkorden er tertst+sekund+terst (eks.E). Det er det faktisk stadig selvom vi lægger de to dybeste toner øverst. En kendt akkord får vi stadig ikke frem. Det tætteste vi kommer er vel en fisdur med septim. Men så skal der også være C# og ikke C (F). Men vi kan kalde det en F#7 med sænket kvint. Sænket kvint kaldes også "altereret" kvint og F#-dur-akkorden er vekseldominant, DD, i e-mol. Akkorden kan altså kaldes en altereret vekseldominant, kort: DDalt. Når man sænker en kvint er det for at opnå et halvtone-trin i stedet for et heltonetrin i videreførslen til næste akkord. Dette halvtone-trin kommer stærkest til sin ret hvis det ligger i bassen. Derfor optræder DDalt altid med den sænkede kvint i bassen. Sammenlign de to vekseldominanter i eks. G.

DD D DDalt D

Vekseldominanten med lille none (og ingen grundtone) kan også få sin kvint sænket. Så har vi et C i stedet for et C# (eks. H). Denne DDalt medfører dog parallelle kvinter når den videreføres til D (eks.H). Derfor videreføres den til et kvartsextsforudhold (eks. I). Og den bruges ligesågerne i dur (eks.J). De toner som denne DDalt består af ligner (hvis vi ser dem som tangenter på et klaver) til forveksling en C7. Blot er septimen noteret "forkert" (eks.K), da den behandles som var den tertst i en F#. Dvs. vi bruger i praksis en C7 istedet for en F#7 som en akkord der leder til Dominanten. Man kan sige vi erstatter - substituerer - F#7 med C7. Afstanden mellem C og F# er en tritonus (eks.L). C7 kan kaldes en tritonussubstitution af F#7. Den går under navnet DDalt, en altereret vekseldominant. Den kan optræde som septimakkord med sænket kvint, med ren kvint og uden kvint. Musikteorien har givet de tre akkorder navne (eks. M). Den "forkerte" noterede septim er den nemmeste måde at genkende den på. Bemærk også den "forkerte" videreførsel: Septimen går udad til en oktav!!!

Septim?? Ja da!!
"Fransk" "Italiensk"
"Tysk"

DDalt ligger som akkorden før en dominant eller endnu bedre: et dominantforudhold. Altså en akkord, der indgår i kadencen. Den kan bruges som elegant tilbageføring fra mollens parallel (eks.N), eller som kromatisk indskud mellem S3 og D (eks.O-Q). En huskeregel er at DDalt er septimakkorden på det lave VI-trin.

Eks. N fungerer også uden gennemgangstonen gis.

Tp Sp 6/4D D7 T S3 DDalt 6/4D D T S3 DDalt 5/4DD T S3 DDalt 6/4D D7 T

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

Satsøvelse 8 12

Helligaand, vor Sorg

Barnekow

Hel - lig- ånd, vor sorg du sluk - ke! Al mørk - la - den - hed gør klar! Li - vets kil - de du op - luk - ke,
Da - vids - nø - ge - len du har, giv os trøst for al vor nød, lys i — mør - ke, liv i død!

Glæderig og underfuld

Nedenstående er mest af alt inspiration til skriveøvelse 8!

Først en kadence, der understreger tonika Herfra er der ikke mere T før sidste akk.!

Bevægelse i parallelområdet.

Tp omtolkes først til II i forhold til A-dur!

Som dog bliver S i F#m!

Og F#m istedetfor A-dur.= I). (F# bliver nu selv II.)

(D) til Tp som skuffer (D) til Sp, som har forhold..

Bassen springer op på tertsen så når S forlader den.

Kad. med ufuldk. D

Taf (D) Tp (D) Sp Sp Tp

3 3

En hel takt D og så nok en (D)

(D) 3 A-dur: \$₆ Dp

Samme bevægelse som t.5-6. En (D) mell. D og Tp

En omlægning af dissonansen (kvarten) før akkordskift!

(D♭9) 6 DD_ DD13 D
D♭9 4 D_ D13 T

D7 T S 4D (D♭9)Tp D D♭9 4D 5D D T

Udbredt brug af bidominanter før de betonede slag.

→ S kunne have været erstattet af DD, bortset fra, at den har vi lige hørt, så S er friskere..

Alternative slutkadencer (med DDalt)

Skulle tonen H med i akkorden, skulle den ligge i Ten., som så skulle springe en terts ned. Ved at tage akkorden som ufuld. ♭9 får Ten. nu en dejlig trinvis bevægelse!

Kvartsextskadencen kunne have været videreført til DDalt. Dissonansen skifter stadig stemme, og bliver nu endda en stærkere diss.

S (D♭9)Sp (D D) Tp3 D9 (D) DDalt

Man kunne også gribe ind tidligere og lave en halvslutning i hmol. Herfra kunne man komme trinvis/krom. ned til DDalt!

Ddur med 7 er dominantisk til S. Dens dissonans opløses korrekt Til S's molterts. Akkordens andre toner viser sig dog at danne en DDalt!