# Lär av Mästarna

## Klassisk Harmonilära

**ÖVNINGSDEL**

**Copyright © 2008 Sting Musik**
**All rights reserved**

No parts of this publication may be, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without prior written permission of Sting Musik.

© STING MUSIK 2008

# *Studiegång*

Även om boken som helhet är skriven så att svårighetsgraden ökar successivt, finns i faktadelen ibland mer avancerade tekniker blandat med enklare. Av den anledningen kan det vara bättre att följa övningsdelens uppläggning som har en klarare progression. Längst ner på varje sida finns hänvisningar till faktadelen som du kan följa.

Det är mycket viktigt att du har tillgång till piano eller något annat ackordinstrument när du arbetar med uppgifterna. Att få höra det man skriver är en självklar förutsättning för att kunna skaffa sig kunskaper om hur det låter. Hur ska man annars utveckla sitt inre öra?

Vissa moment, som att lära in ofta förekommande ackordföljder, t ex kadenser och vanliga stämföringar, gör man bäst vid piano. Det krävs en hel del arbete, särskilt för den som inte spelat piano tidigare. När man arbetar praktiskt ”sitter” kunskaperna bättre eftersom fler minnescentra är aktiva. Dessutom övar du upp din förmåga att ackompanjera på piano och förbättrar även ditt harmoniska gehör. Om du är nybörjare på piano är det viktigt att framhålla att du kan spela övningarna *hur långsamt som helst!*

Vid sidhänvisningar till ”Lär av Mästarna – Arrangering för två till fem stämmor” anges förkortningen LMA.

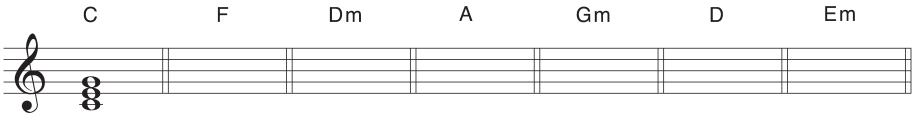
Följande symboler i övningsdelen betyder: A7 = notera ackordvalen med ackordbeteckningar T = funktionsanalysera harmoniken ♫ = spela musikexemplet.

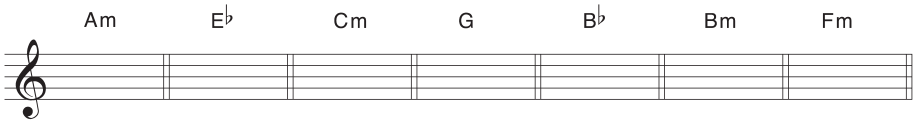
Symbolen ∅ direkt efter verkets titel vid ett notexempel betyder att notbilden inte är komplett.

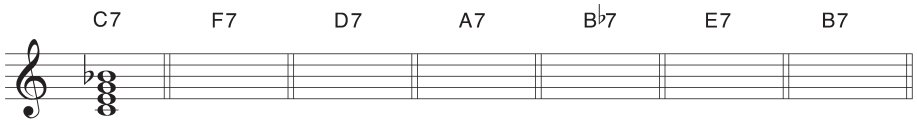
I, II, III, IV efter verkets titel vid notexempel anger satsnummer.

# *Kapitel 1*

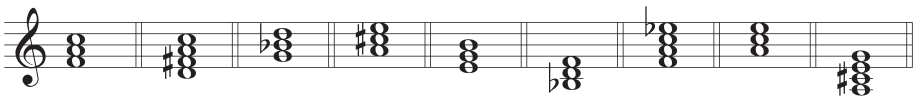
**1** Notera de toner som ingår i följande ackord.




Beteckna följande ackord med ackordbeteckningar:



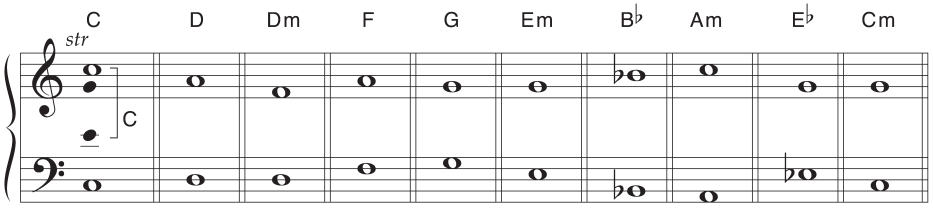
*Fakta: sidorna 10–11*

# *Läggning av fyrstämmiga ackord*

**2** I följande exempel ska du öva dig att lägga tre- och fyrklanger fyrstämmigt och i sammanträngt läge på det sätt som beskrivs nedan samt på s 13, ex 1.

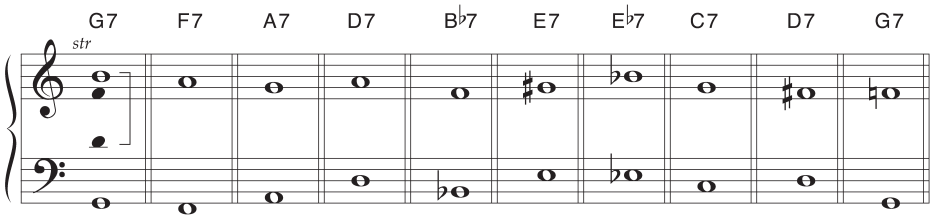
**a** *Treklanger med grundtonen i basen:*

- Lägg till – närmast under 1:a-stämmans ton – de två toner som saknas för att de tre övre stämmorna ska bilda en fullständig treklang, se takt 1.



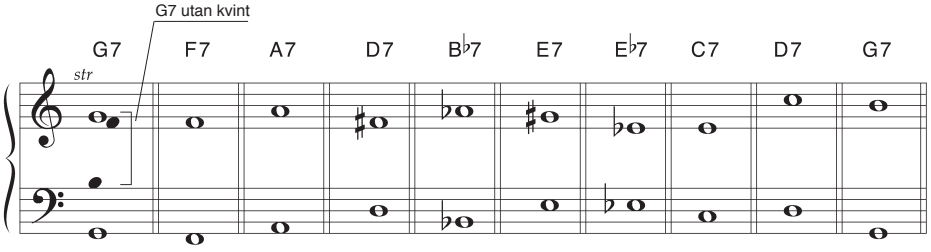

**b** *Fyrklanger innehållande ackordets* ***alla*** *toner och med grundtonen i basen:*

- Närmast under 1:a-stämmans ton lägger du till de två toner som fattas för att ackordet – tillsammans med bastonen – ska innehålla fyrklangens *samtliga* toner, se takt 1.




**c** *Fyrklanger med utesluten kvint och med grundtonen i basen:*

- Lägg till – närmast under 1:a-stämmans ton – de två ackordtoner som saknas för att de tre övre stämmorna ska bilda *dominantseptimackordet med utesluten kvint*, se takt 1.

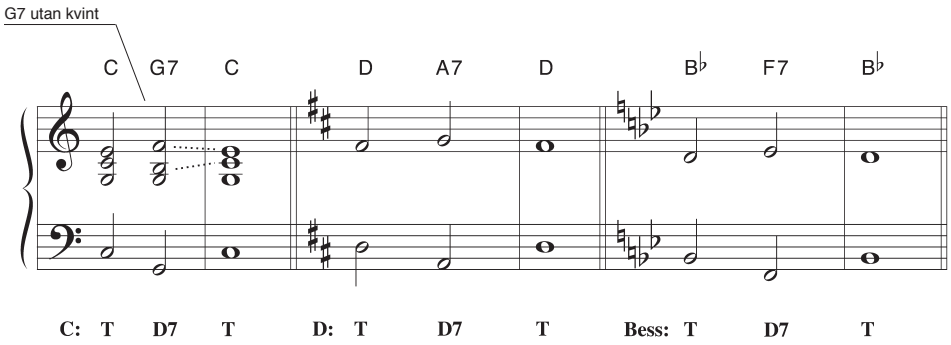



*Fakta: sidorna 12–13*

## 3 Stämför nedanstående ackordföljder med ”minsta möjliga rörelse”.

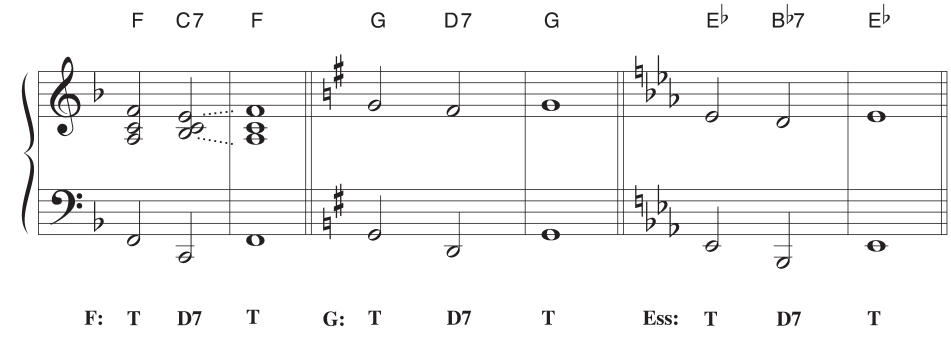
- Av det första exemplet framgår att *dominantseptimackord med utesluten kvint* ska användas och att ledtonerna ska upplösas på det sätt som beskrivs på s 17, ex 3 och som visas i 1:a takten i ex a och b nedan.

**a** *Med tonikan i tersställning*:*




Öva även c-, d- och b-moll!

**b** *Med tonikan i oktavställning:*




Öva även f-, g-, e-, a-moll samt A-dur!

Öva dig att spela ovanstående kadenser på piano. Det är bra om du så småningom kan spela alla *utan* stöd av noter!

* se ex 3 på s 13.

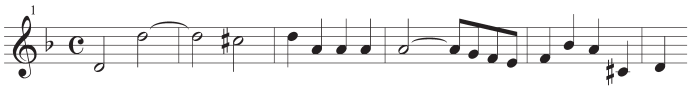
*Fakta: sidorna 14–17*

# *Att bestämma tonart*

Det är viktigt att kunna bestämma i vilken tonart en melodi går, för att kunna hitta de ackordfunktioner som du ska använda inför de kommande harmoniseringsövningarna.

**Arbetssätt inför övningarna på nästa sida**

Gör så här för att bestämma tonart till följande melodi:



- Se efter vilka förtecken melodin har.

I exemplet finns ett be-förtecken, vilket är tonartssignaturen för F-dur eller d-moll.

- Spela igenom melodin och lyssna om den går i dur eller moll.

Melodiexemplet går i moll. Alltså är tonarten d-moll.

- Ett annat sätt är att se efter med vilken ton melodin avslutas, eftersom det i enklare melodisammanhang är vanligt att en melodi avslutas med tonartens grundton.

Melodiexemplets avslutningston är d, alltså d-moll.

- För att vara lite säkrare kan du pröva vilken treklang som passar till sista tonen.

Om melodin slutar med ett F-ackord, går melodin i F-dur eller om den slutar på ett Dm-ackord, går den i d-moll.

- Om 7:e tonen är höjd – vilket oftast är fallet i molltonart – kommer detta att framgå genom att ett tillfälligt förtecken noterats i melodin.

Melodiexemplet innehåller ett tillfälligt förtecken (ciss), vilket är det höjda 7:e steget i en d-mollskala. Detta är ytterligare ett tecken på att tonarten är d-moll.

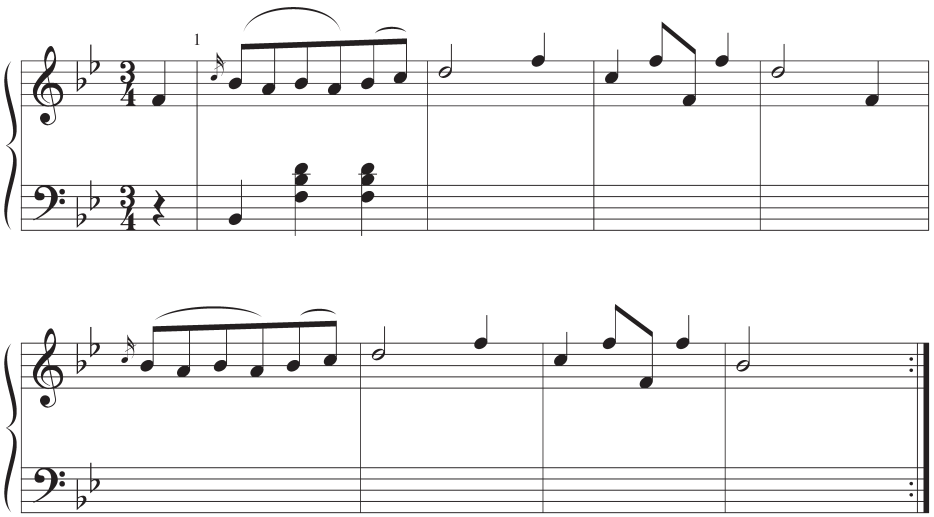
Det är viktigt veta att det finns melodier som slutar på annan ton än grundtonen eller på ett annat ackord än den treklang som kan byggas på tonartens grundton.

*Fakta: sidorna 18–19*

## 4

Harmonisera nedanstående melodi och fullfölj sedan det påbörjade ackompanjemanget för piano.

- Använd endast T och D7 i grundläge (s 13, ex 3).
- Beteckna med förkortningen ”g” (genomgångston) eller ”å” (återgångston) alla ackordfrämmande toner som förekommer i stycket, se s 21.



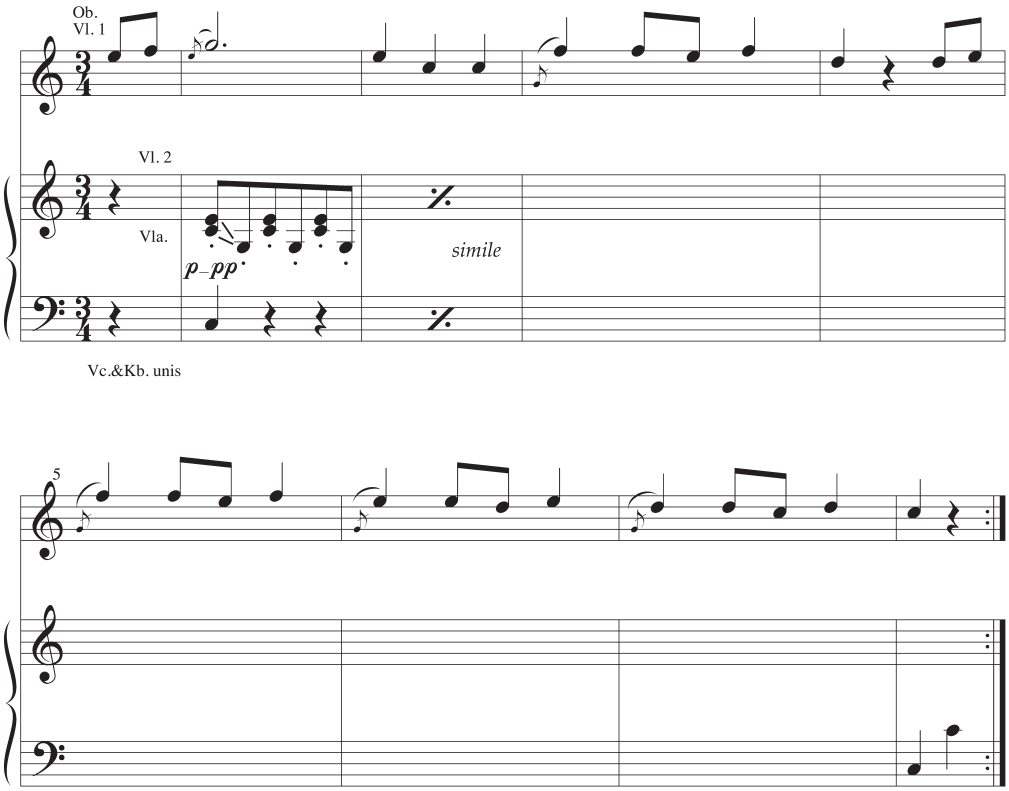
Schubert: ”Zwölf Deutsche Tänze”, nr 5 (Original: D-dur)

## 5

Harmonisera melodin på nästa sida och fullfölj sedan det påbörjade ackompanjemanget för stråkorkester – här med ackorden brutna och instrumenterade som tremolorörelse i vl. 2 och vla.

- Vid upprepning av en takt kan du använda ”repetitionstecken” som visas t 2.
- Använd endast T och D7 i grundläge.
- Beteckna med ”g” eller ”å” alla ackordfrämmande toner som förekommer i stycket.

*Fakta: sidorna 14–21*

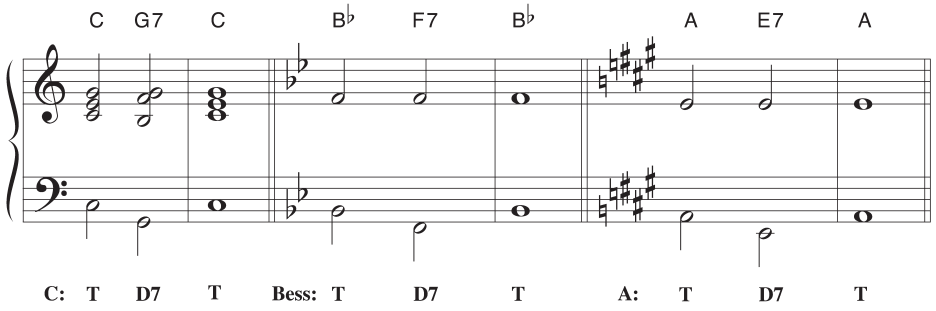



Haydn: Symfoni nr 97, III Trio

**6** Stämför nedanstående ackordföljder med ”minsta möjliga rörelse”.

- I nedanstående omvändning av T–D7–T kommer tonen i första stämman att ligga kvar och fungera likt en orgelpunkt*. Som tidigare ska du använda *dominantseptimackord med utesluten kvint*.

*Med tonikan i kvintställning:*



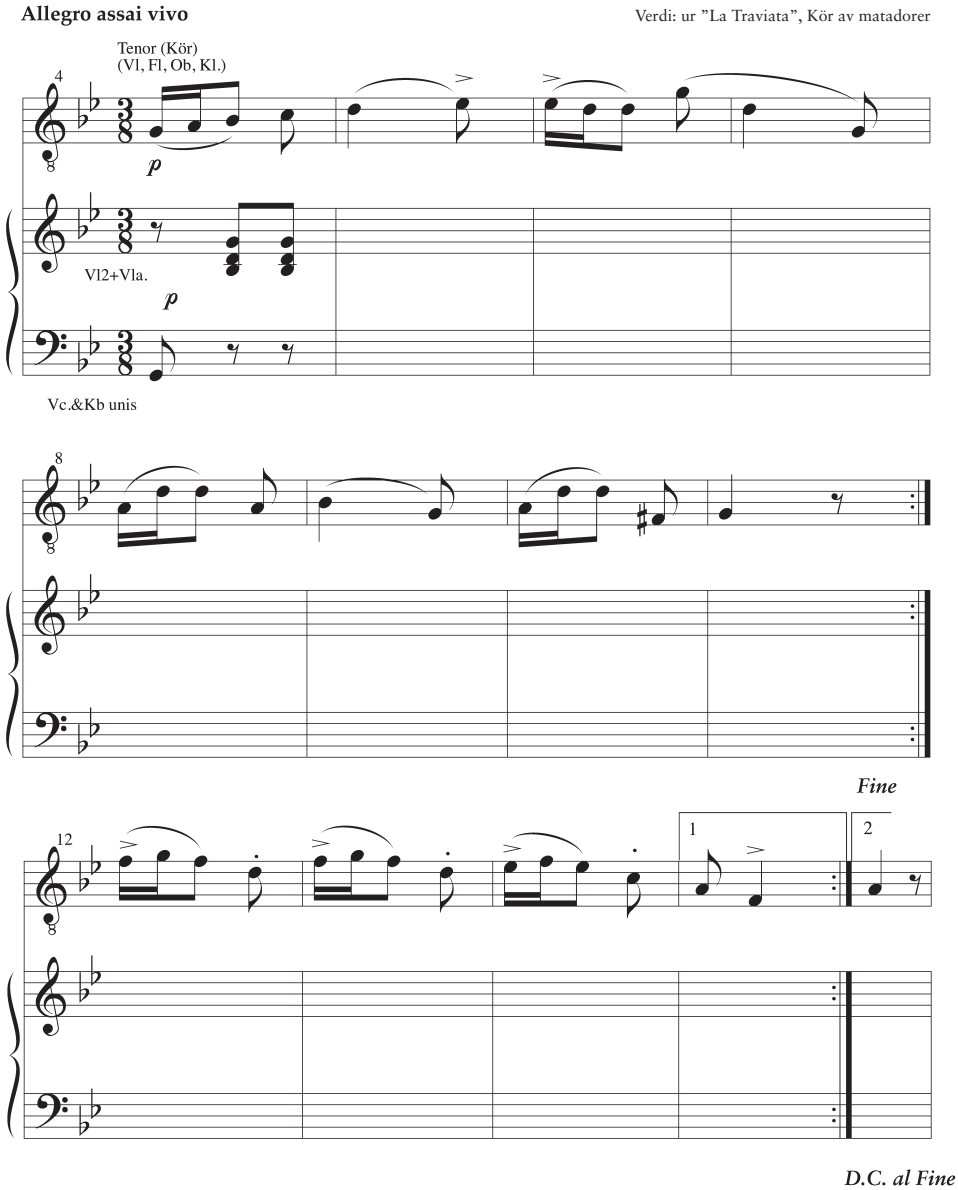

Öva även c-, b- och a-moll!

* en ton som ligger kvar medan ackorden växlar.

*Fakta: sidorna 14–21*

7 Harmonisera följande melodi bestående av en A-del och en B-del, där *B-delen går i parallelltonarten*. Skriv ett ackompanjemang efter valsmodell för symfoniorkester.

- A-delen (t 4-11): Utgå från T i oktavställning (uppgift 3b, s 304)*.
- B-delen (t 12 till slut): Utgå från T i kvintställning (uppgift 6, s 307).



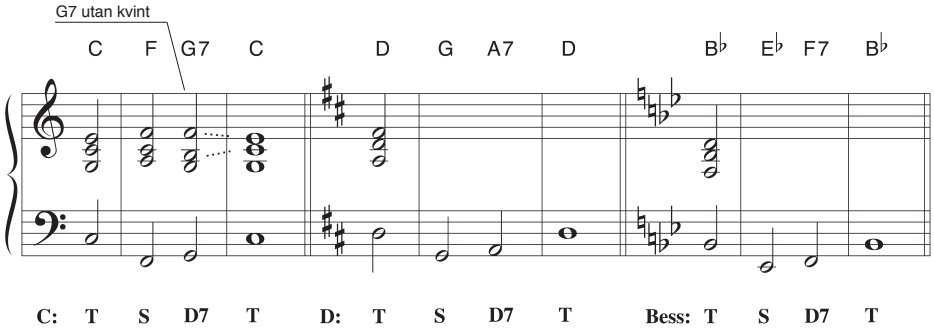

* Verdi använder i sitt original dominanten utan septima (denna ersätts då av kvinten i de stämföringar du övat).

*Fakta: sidorna 14–21*

## *Fullständig helkadens – stämföring*

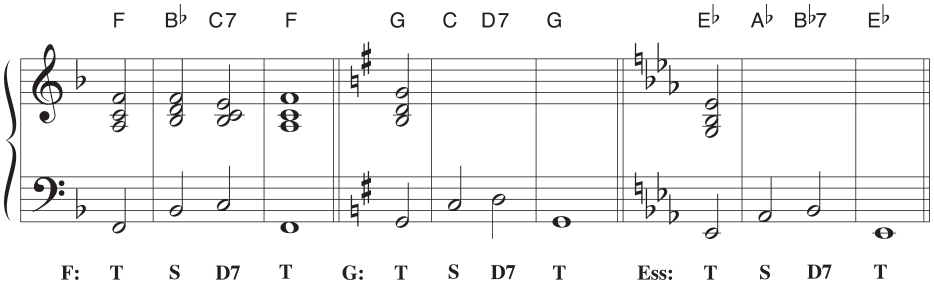
**8** Skriv ackordbakgrunder till nedanstående ackordföljder (fullständig helkadens) och stämför med ”minsta möjliga rörelse”.
Det första exemplet står som modell och visar att stämföringarna av D7–T från uppgift 3 ska användas, alltså med dominantseptimackord *utan kvint*.

**a** *Med tonikan i tersställning:*



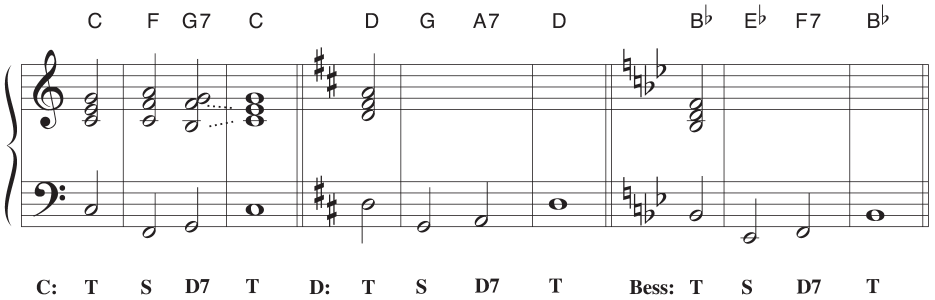

Öva även c-, d-, och b-moll!

**b** *Med tonikan i oktavställning:*




Öva även f-, g-, e-, a-moll samt A-dur!

**c** *Med tonikan i kvintställning:*




Öva även c-, d- och b-moll!

Öva dig att spela ovanstående kadenser på piano. Det är bra om du så småningom kan spela alla *utan* stöd av noter (utvidga senare så att du behärskar alla tonarter)!

*Fakta: sidorna 14–21*

## 9

Analysera harmoniken i följande musikexempel i boken ”Lär av Mästarna – Arrangering för två till fem stämmor” (LMA), faktadelen. Skriv funktionsbeteckningar vid varje nytt ackord (ej alternativa bastoner i förekommande fall).

- LMA s 69, ex 3.
- LMA s 41, ex 3.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schubert: Menuett, Nr 8, Trio (t 1-8), ”Zwanzig Menuette” (D41)
Schubert: ”Zwei Ländler”, Nr 2 (D-V 679)
Haydn: Pianosonatin i F dur, Scherzo ur ”Sechs Sonatinen” (t 1-8).

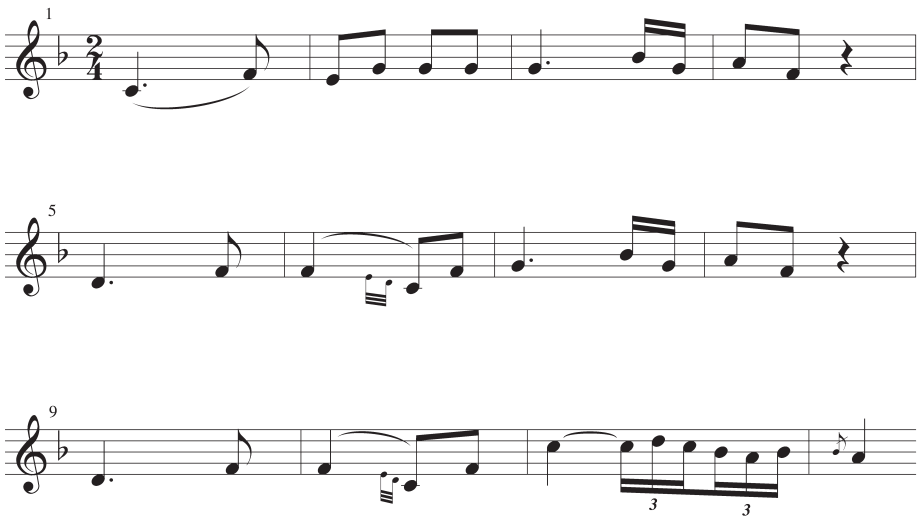
## 10

Harmonisera nedanstående melodier. Notera ditt ackordval med ackordbeteckningar (A7)* (över notsystemet) och med funktionsbeteckningar (T)* (under).

- Spela melodi och ackord eller sjung melodin till eget ackompanjemang (♫)*
- Använd T, S och D7 med ackordens grundtoner i basen**.

**a**

**Adagio**




Haydn: Symfoni nr 60, V

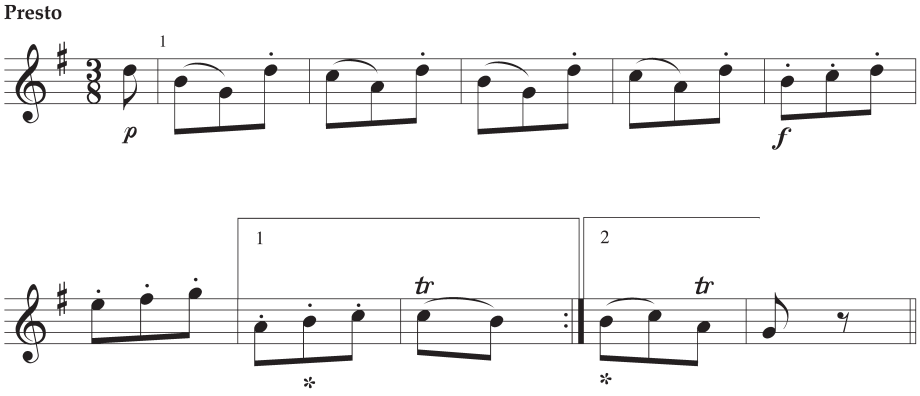
* Symbolerna kommer i fortsättningen användas i betydelsen: (A7) = notera ackordvalen med ackordbeteckningar (T) = funktionsanalysera harmoniken (♫) = spela musikexemplet.

** I sitt original använder Haydn kvinten i basen vid S, som då fungerar som orgelpunkt (”en ton som ligger kvar medan ackorden växlar”). Det sista dominantseptimackordet har tersen i basen.

*Fakta: sidorna 14–21*

# *Harmonisering – S, D och T*

**b**




Mozart: Divertimento nr 14 (K. 270), Presto
(Original: Bess-dur)

**Arbetssätt inför uppgift på följande sidor**

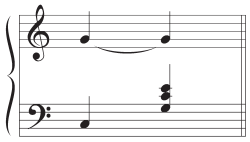
I tidigare uppgifter har *obetonade* ackordfrämmande toner ingått i melodin. Dessa orsakar oftast inte några problem när man ska finna passande ackord. När det gäller de *betonade* ackordfrämmande tonerna fordras dock en större medvetenhet. Läs om dessa under rubriken ”Betonade ackordfrämmande toner” på sidorna 20-21 innan du arbetar med kommande uppgifter.

***Gör så här:***

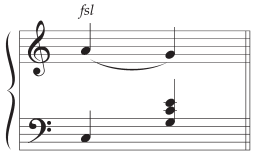
Studera först melodistämman och försök att lokalisera förslags- och förhållningstoner. Man kan känna igen dessa genom att de – förutom att vara betonade – bildar en stegvis fallande (eller ibland stigande) rörelse mot sin upplösningston.

Eftersom förslaget/förhållningen är en utsmyckning och upplösnings-/måltonen är ackordton, kan det vara bra att bortse från den förstnämnda vid harmoniseringen. Om du t ex har följande melodiska figur:

kan du tänka så här:



och spela/skriva så här:

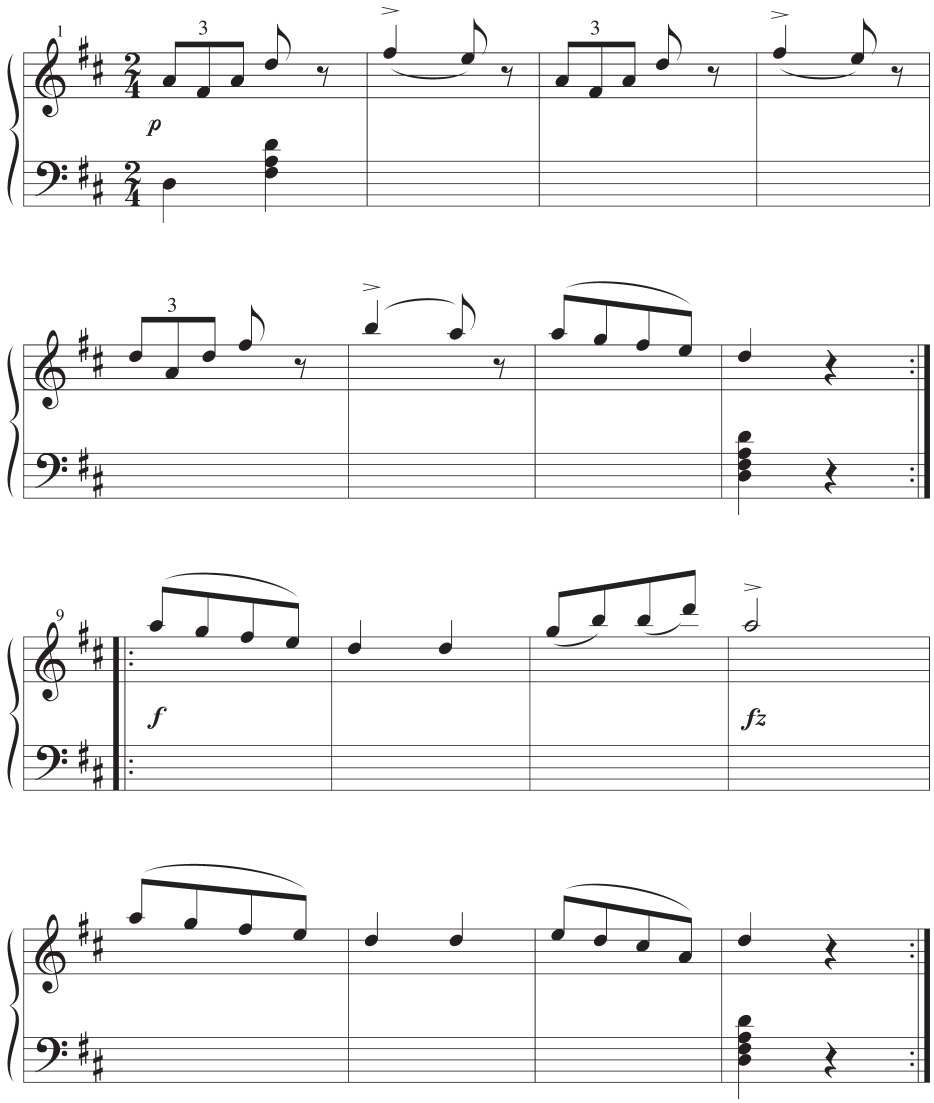



* Mozart utnyttjar i sitt original *på tonen b* ett G/D som utsmyckning av huvudackordet.

*Fakta: sidorna 14–21*

**11** Harmonisera nedanstående melodi och fullfölj sedan det påbörjade ackompanjemanget för piano. I takt 2, 4 och 6 förekommer ackordfrämmande toner på betonad taktdel som kommenteras på föregående sida.

- Utnyttja de stämföringar du övat i uppgift 8.*
- Använd T, S och D7.
- Notera med förkortning namnet på de ackordfrämmande tonerna (se s 21).




Schubert: Ecossaise från ”Acht Ecossaisen” (Deutsch-Verz. 977)
(originaltonart: Dess-dur)

* Schubert varierar takt 9-14 med T i terställning (ex 8a) – för att återvända till oktavställning (8b) i de två sista takterna.

*Fakta: sidorna 14–21*

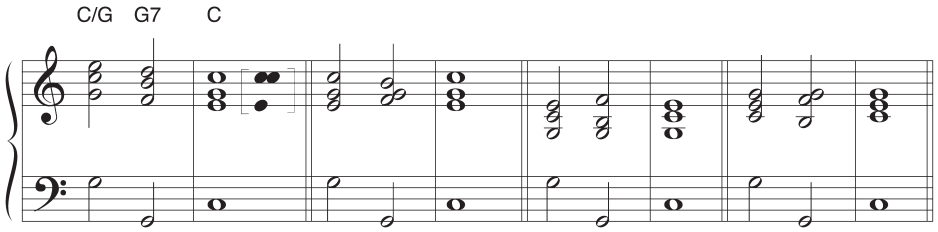
# *Kadenser i dur och moll*

**12** Spela nedanstående kadenser med dominantkvartsext- respektive dominantkvartackordet på piano i alla tonarter upp till 3 kors- och 3 be-förtecken (för molltonart: 2 kors- och 4 be-förtecken). Utvidga senare så att du behärskar alla tonarter!

- Nedan finns samtliga ställningar noterade. Öva/skriv i första hand *endast den 1:a och 2:a kadensformeln i a och b!*

**a** *Dominantkvartsextackordet*:*

Även i c-moll!

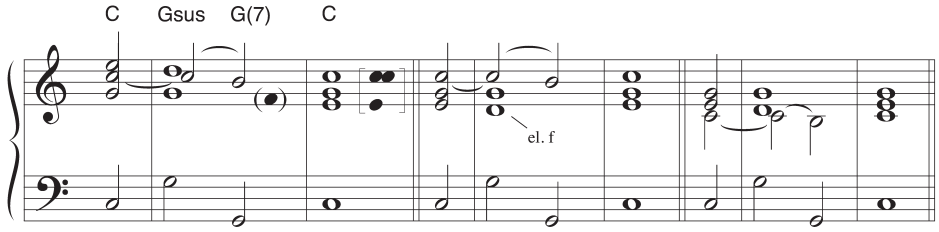



C/c: $D^6_4$ D7 T

basen med oktavsprång
eller tonupprepning

**b** *Dominantkvartackordet*:*

Även i c-moll!




C/c: T $D^{8-7}_{4-3}$ T

basen med oktavsprång
eller tonupprepning

* se även s 17, ex 4 och 5.

*Fakta: sidorna 22–25*

## 13

Fullfölj fyrstämmigheten med avslutande kadens i nedanstående musikcitat. Använd stämföringarna av $D^{4-3}$ och $D^{6}_{4}$–D7 som du övat i övningsex. 12 på föregående sida.

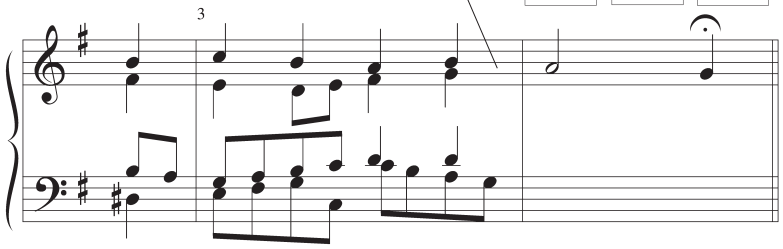
- Notera ditt val av kadens med ackordbeteckningar *i* rutorna och funktionsbeteckningar *under* notsystemet. Observera att $D^{4-3}$ och $D^{6}_{4}$–D7 i *exemplen* betraktas som två ackord (två ifyllnadsrutor)!
- I något fall kan två alternativ vara möjliga. Välj då det du föredrar.

A7 T

Markera med streckad bindebåge om förberedelseton har utnyttjats. Gäller alla exempel!

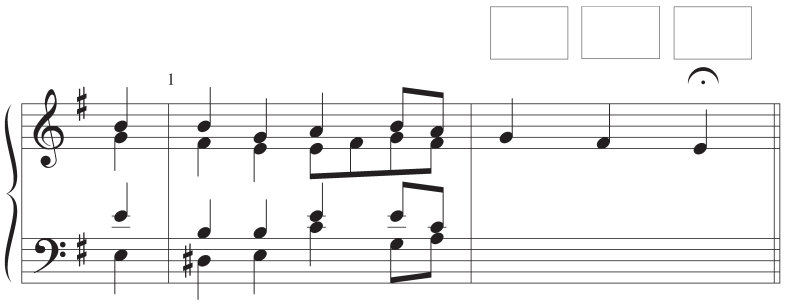
*Observera att exemplet avslutas i G-dur!*

a



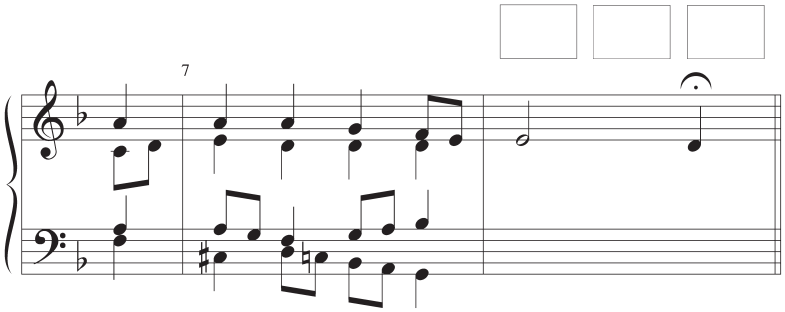
J. S. Bach: Juloratoriet, nr 12 Koral

b



J. S. Bach: ”Vater unser im Himmelreich”, BWV 102
(Original: c-moll)

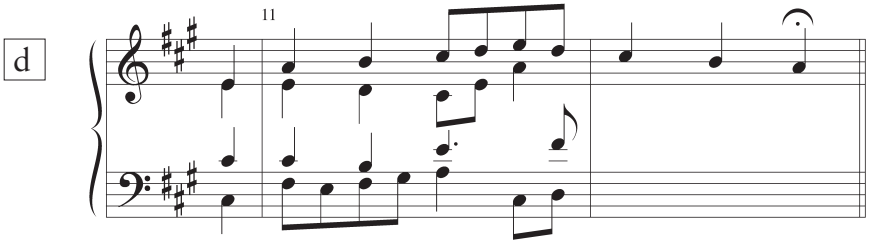
c



J. S. Bach: Kantat nr 18
(Original: c-moll)

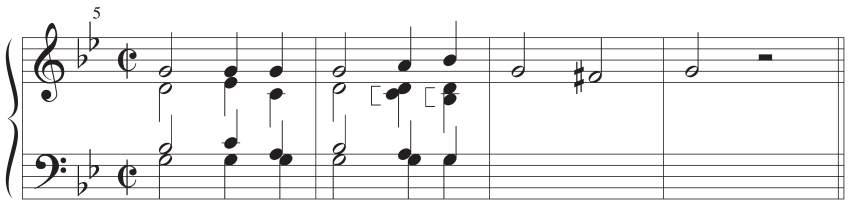
*Fakta: sidorna 22–25*

d



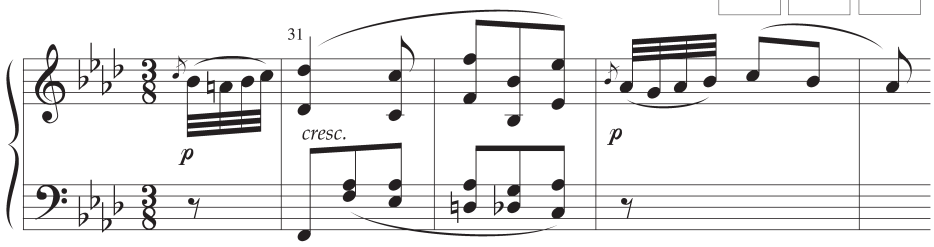

J. S. Bach: Johannespassionen, nr 15 Koral

e




Schubert: Stråkkvartett nr 14, II

f




Beethoven: Pianosonat, op 26, I

**14** Sätt ut funktionsanalys i följande notexempel i faktadelen (LMA) – ej alternativa bastoner i förekommande fall:

- LMA s 93, ex 4; s 83, ex 1.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schubert: Menuett, Nr 5 (t 1-16), ”Zwanzig Menuette” (D41)
Schubert: ”Siebzehn Ländler”, Nr 3 och 16 (Opus 18, D 145)

*Fakta: sidorna 22–25*

## 15 Utforma passande kadenser till nedanstående musikcitat.

- Använd som i föregående uppgift:

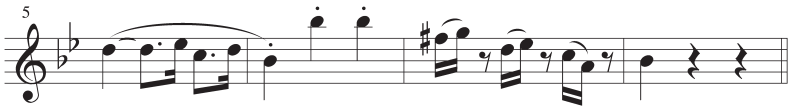
| | |
|---|---|
| | $D^6_4$–D7–T |
| men nu även: | S–D7–T |
| | T–D7–T |

*Den senare används när* $D^6_4$–D7–T *inte kan användas på grund av att kadensen föregås av* D7, se s. 25, ex 4.

- Exemplen innehåller ackordfrämmande toner i form av förslag som upplöses fallande eller stigande till ackordtonen. Beteckna med gängse förkortningar de ackordfrämmande toner som förekommer kadenserna.

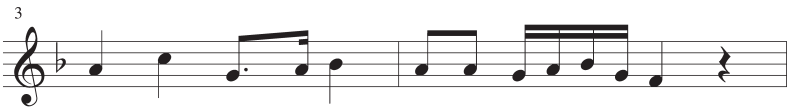
A7 T

a



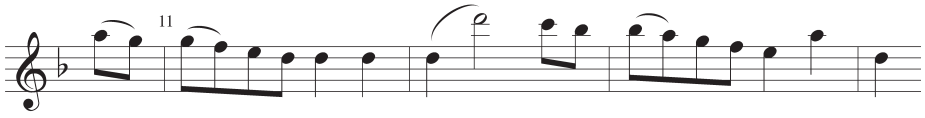

Haydn: Pianosonat Nr 5
(Original: C-dur)

b



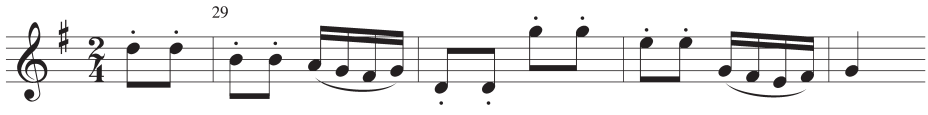

Schubert: Wiegenlied, op 98, nr 2
(Original: G-dur)

c




Mozart: Pianokonsert nr 20, III

d




Haydn: Symfoni nr 88, IV

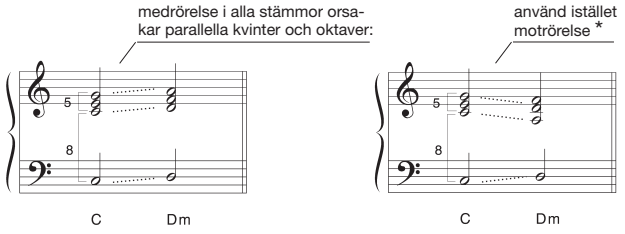
*Fakta: sidorna 22–25*

# *Kapitel 2*

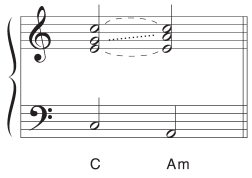
**1** Stämför nedanstående ackordföljder fyrstämmigt med ”minsta möjliga rörelse”, se s 12-13.

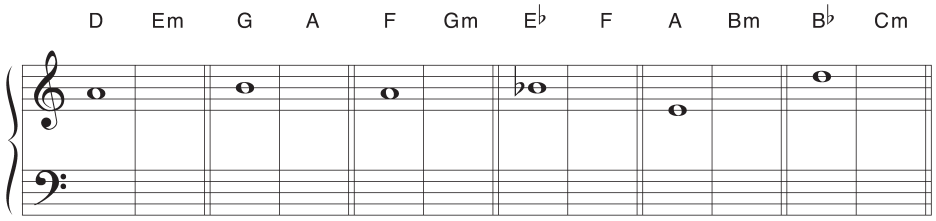
**Arbetssätt**

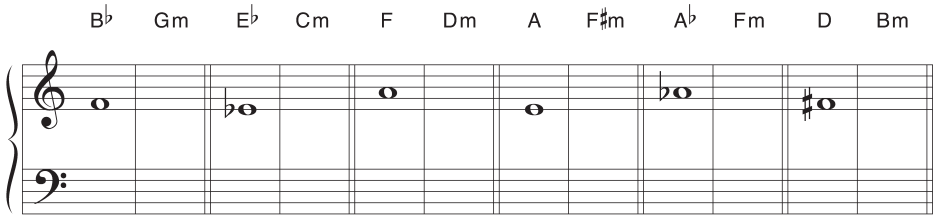
Vid stämföring av ackordförbindelsen T–Sp och andra ackordföljder som bildar stigande sekund är det viktigt att föra de tre övre stämmorna i motrörelse i förhållande till basstämman. Detta för att inte parallella kvinter och oktaver ska uppstå (se ”Oktav- och primparalleller” på s 184 samt ”Kvintparalleller” på s 185).




Vid stämföring av ackord på tersavstånd, t ex T–Tp eller S–Sp, ligger de gemensamma tonerna kvar i samma stämma, medan övriga rör sig till närmaste ackordton:




* undantag vid bedräglig kadens (D–Tp) med skalans 7:e ton som meloditon, se s 80.

*Fakta: sidorna 28–33*

2 Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla durtonarter upp till 3 kors- och 3 förtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla durtonarter!

Stämföringar med rundgångar finns noterade på s 37, ex 2.

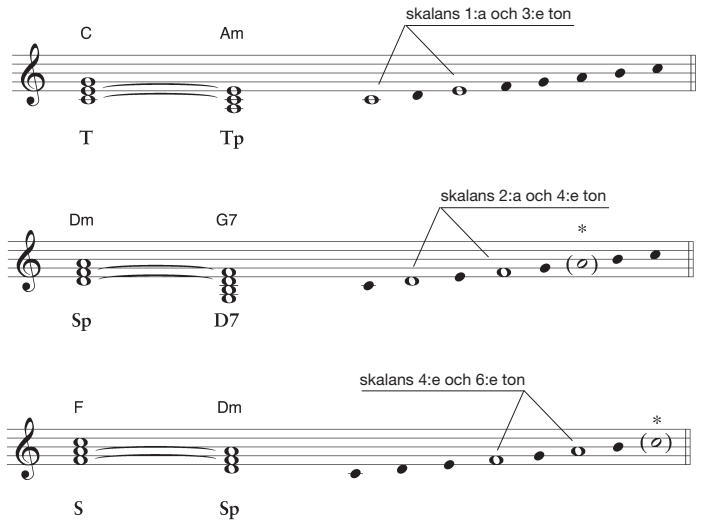
T – Tp – S – D7 – T

T – Tp – Sp – D7 – T (alternativt kan S6 användas, se s 331, ex b)

Öva även ackordföljderna utgående från tonikan i ters- respektive kvintställning.

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

De gemensamma toner som T, S och D7 har med andra ackordfunktioner utgör grunden för harmonisk variation. En melodirörelse över dessa gemensamma toner – som kan vara utsmyckade med genomgångstoner, återgångstoner, förslag etc – ger möjlighet att variera harmoniken:




Exempel på användningsätt, se s 31, ex 2.

* en melodisk rörelse som innehåller tonen inom parentes fungerar även bra. S och Sp har ofta tillagda toner, särskilt vid kadens t ex i C-dur: F6, FΔ7 eller Dm7, se s 74.

*Fakta: sidorna 28–33*

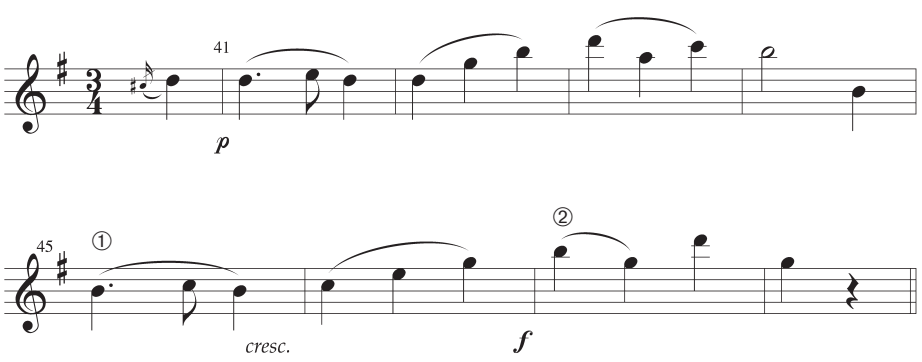
## 3

Harmonisera musikexempel a-b. Använd huvud- och passande bitreklanger.

- Förutom informationen om bitreklanger i faktadelen (s 28) bör du läsa ”Arbetssätt” på föregående sida.
- Du kan arbeta på två alternativa sätt för att få hjälp med uppgifterna:
  1. Förbered dig genom att först göra teknikövning Ia-b och IIa-c med start på s 321.
  2. Börja harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tips som följer efter melodierna och som refererar till siffror (①) i notbilden.

A7 T

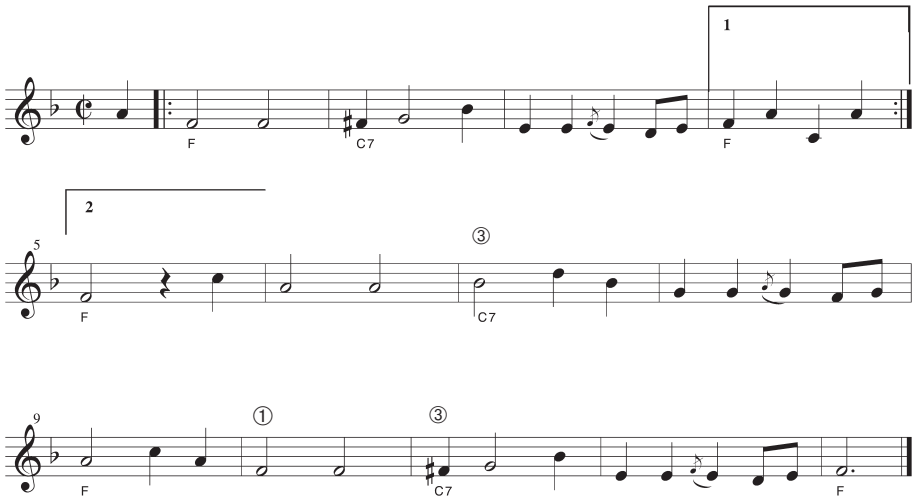
a




Schubert: "Letzte Walzer", op posth. 127

b

(Glucks enkla och ”folkliga” harmonisering har noterats under systemet som referens.)




Gluck: ”Musette” (ur Armide)

*OM DU BEHÖVER HJÄLP*

... med ställen som markerats med siffra ① – ③, se överst på nästa sida:

*Fakta: sidorna 28–33*

① Skalans 1:a eller 3:e ton, se ”Arbetssätt” på s. 318.

② Kadensera med $D^{6}_{4}$.

③ Teknikövning I a-b (särskilt b ”utbyggnad av D7”)* samt II a-c (s 321–322).

> ***Det är viktigt att framhålla att teknikövningarna är allmänna. Det betyder att samtliga moment som övas inte är möjliga att tillämpa i de aktuella melodierna. De ger heller inte i alla situationer ett direkt överförbart svar, utan bör anpassas till dina egna ackordval!***

**4** Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen. Sätt ut funktionsanalys vid varje nytt ackord (ej bastoner i förekommande fall) och gör dessutom en fundamentalbasanalys genom att notera ackordens grundtoner och deras intervallförhållande på ett separat system på det sätt som beskrivs på s 33, ex 2.

• LMA s 65, ex 3.

* I de avslutande takterna i melodi b klingar Sp bättre mot melodirörelsen fiss-g om tersen placeras i basen (vid fortsättning till D får Sp då funktionen S6, se s 38.)

*Fakta: sidorna 28–33*

# *Teknikövningar: Ställföreträdande ackord*

I

Vilket alternativ till S kan du ta i dessa ackordföljder, se ”Ställföreträdande ackord” på s. 28? Se även första ackordföljden.

a

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| F | B♭ → *Gm* | C7 | F | |
| D | G → | A7 | D | |
| B♭ | E♭ → | F7 | B♭ | |
| G | C → | D7 | G | |

b

Hur kan tonikan och dominanten varieras i nedanstående ackordföljder så att ackordrytmen ökas, se ”Ställföreträdande ackord” på s. 28 samt ”Utbyggnad av D7 till Sp–D7” på s 30. Se även första ackordföljden.

| | T | | D7 | | T |
|---|---|---|---|---|---|
| | F | F → | C7 → | C7 | F |
| *kan bli:* | F | *Dm* | *Gm* | *C7* | F |
| | | | *B♭* | | |
| | E♭ | E♭ → | B♭7 → | B♭7 | E♭ |
| *kan bli:* | E♭ | | | | E♭ |
| | | | | | |
| | A | A → | E7 → | E7 | A |
| *kan bli:* | A | | | | A |
| | | | | | |

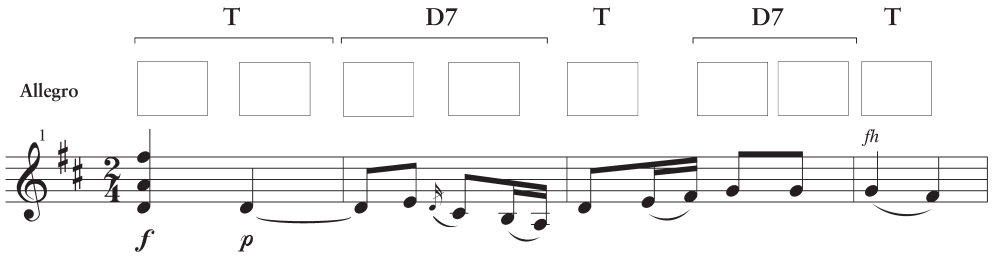
*Fakta: sidorna 28–33*

## II Harmonisera musikexempel a-c.

A7 T

a

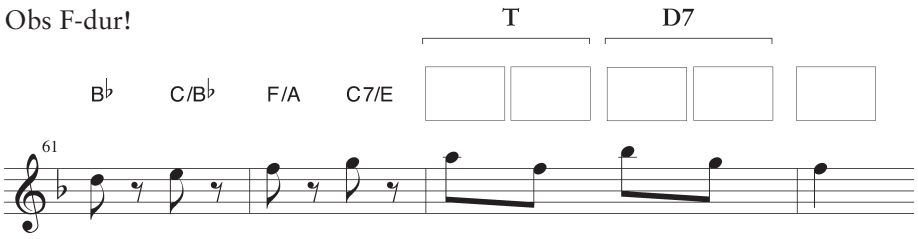
- Använd tekniken att variera T och D7 som du övat i uppgift Ib på s 321 och som visas i ex 2 på s 31.




Haydn: Symfoni nr 72, I *

b

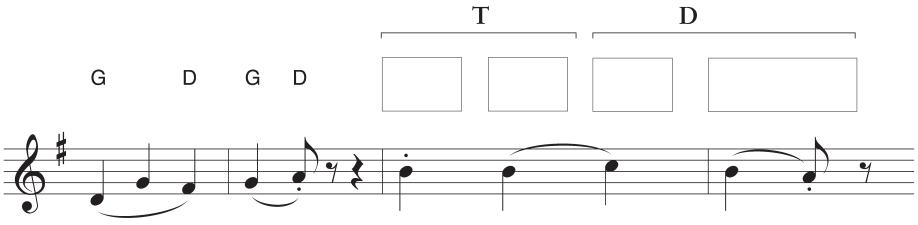
- Rundgång vid avslutning ”med större tyngd”:




Haydn: Symfoni nr 78, III

c

- Avkortad rundgång inför halvslut:




Haydn: Symfoni nr 75, II

* I sitt original utnyttjar Haydn tilläggstoner i de subdominantiska funktionerna ($S^{6}_{5}$ och Sp7) samt T med tersen som baston i takt 3.

*Fakta: sidorna 28–33*

**5** Stämför nedanstående ackordföljder fyrstämmigt med ackorden i grundläge. Förlägg den kromatik som uppstår till en och samma stämma.

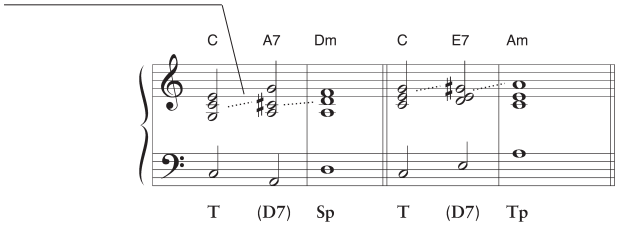
**Arbetssätt**

Stämföring av mellandominanter sker på samma sätt som för huvudtonartens dominant. Dock uppstår ofta speciella stämföringsproblem vid rörelse *till* en mellandominant. Det är inte ovanligt att denna införs via fallande- eller stigande ters, t ex:

C – A7 – Dm noterat med funktionsanalys: T (D7) Sp
C – E7 – Am noterat med funktionsanalys: T (D7) Tp

Den kromatik som uppstår mellan de två första ackorden förläggs till en och samma stämma, vilket också sammanfaller med stämföringsprincipen "minsta möjliga rörelse". Man undviker på så sätt s k tvärstånd (se s 183).

förlägg den kromatiska rörelsen till en och samma stämma

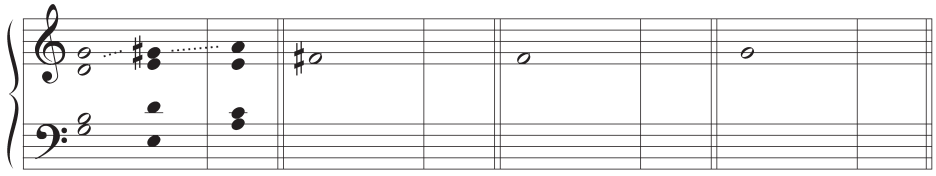



Som framgår av det första exemplet nedan är det inte ovanligt att septiman införs via ett uppåtgående språng för att sedan falla, dvs den stegvisa rörelsen sker här indirekt.

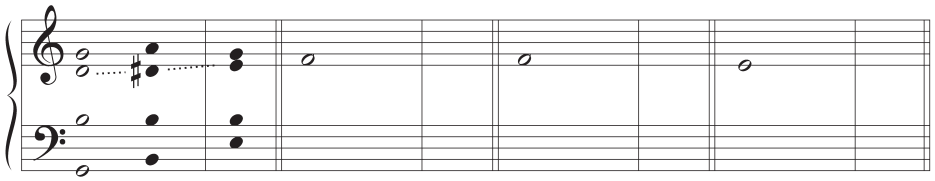
Gör så här:

- bestäm vilken mellandominant som ska användas
- skriv in den kromatiska rörelsen i den aktuella stämman
- med ledning av den kromatiska tonen lägger du D7-ackordet med upplösning enligt de stämföringar du övat på s 304. Se även inledande ex nedan.

*Funktionsanalys:* (D7) (D7) (D7) (D7)
G E7 Am D Em F Gm E♭ Fm



(D7) (D7) (D7) (D7)
G B7 Em B♭ Gm F Dm A F♯m



*Fakta: sidorna 34–35*

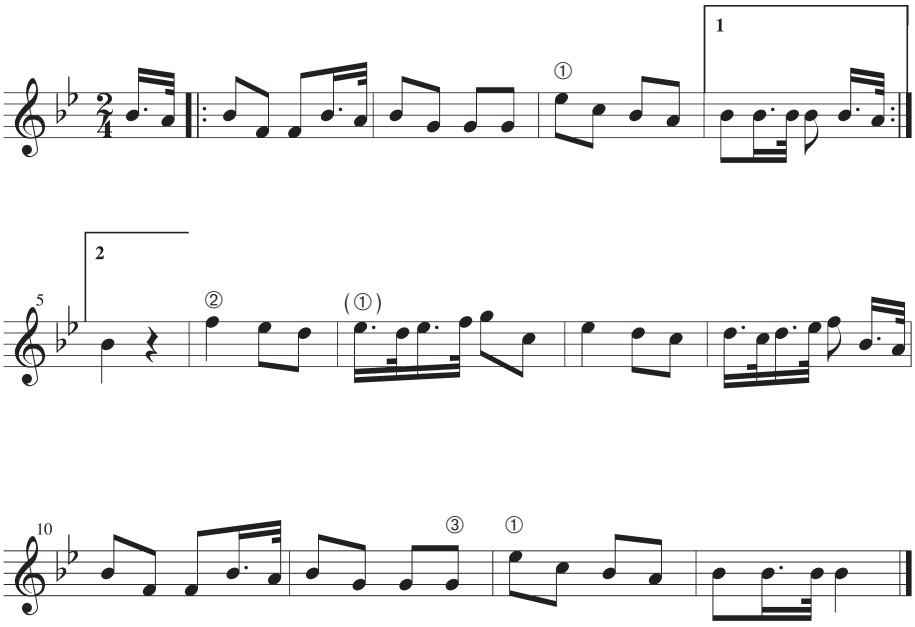
## 6

Harmonisera melodierna a-b nedan samt på nästa sida och utnyttja bl a mellandominanter.

- Kom ihåg att avsikten med harmoniseringsuppgiften inte är att utnyttja *samtliga* mellandominanter i varje melodi. 2-3 stycken är mera normalt.
- Förutom informationen om mellandominanter i faktadelen bör du läsa de två info rutorna på s 327–328.
- Du kan arbeta på två alternativa sätt för att få hjälp med uppgifterna:
  1. Förbered dig genom att först göra teknikövning III a-d på s 327–329.
  2. Börja harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tips som följer efter melodierna och som refererar till siffror i notbilden.

A7 T

a




C. M. Bellman: Epistel nr 67 ”Till Mutter på Tuppen”

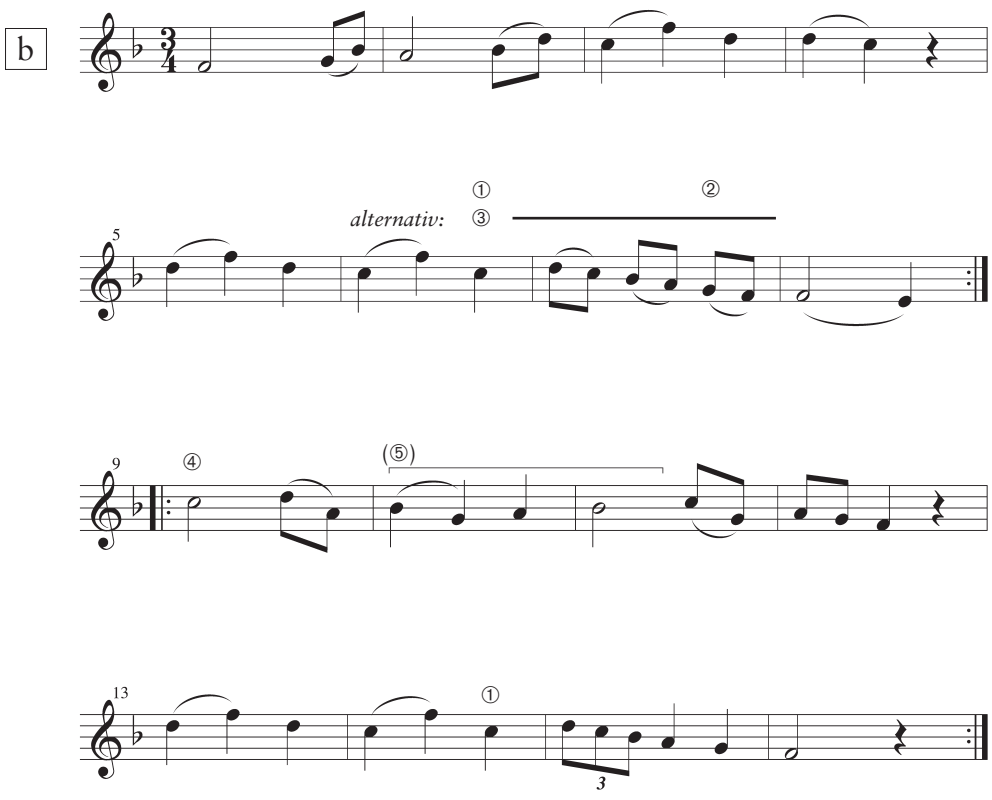
① Skalans 2:a och 4:e ton (s 318 ”Utbyggnad av D7”).

② Skalans 3:e och 5:e ton, se ”Arbetssätt” samt teknikövning III c och d på s 329. Observera dock att tekniken i III c-d är liknande, men inte direkt överförbar vad gäller valet av mellandominant.

③ Förberedande mellandominant (förutsätter att ackordet du valt för ① är korrekt).

*Fakta: sidorna 34–35*

## *Harmonisering med mellandominanter*




Heinrich Koch: Menuett

*OM DU BEHÖVER HJÄLP*

... finns tips för ställen som markerats med siffra ① – ⑤:

> ***Kom ihåg att nedanstående övningar inte ger exakta svar, men väl teknik att lösa de aktuella takterna!***

① Teknikövning IIIa (s 327).

② Teknikövning IIIb (s 328). Förutsätter en harmonisering av halvslutet i t 8 med $D^{6\text{-}5}_{4\text{-}3}$.

③ Teknikövning IIId (s 329). (Samma förutsättning som för ②).

④ Skalans 3:e och 5:e ton, se ”Arbetssätt” på s 328 (styr ackordvalet för nästa takt).

⑤ Skalans 2:e och 4:e ton, se ”Arbetssätt” på s 318 (även Ib på s 321).

*Fakta: sidorna 34–35*

7 Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA). Sätt ut funktionsanalys vid varje nytt ackord – ej bastoner i förekommande fall. Observera dock att C/G = $D^{6}_{4}$.

- LMA s 107, ex 1. I takt 3-4 förekommer tonikaorgelpunkt (se s *53*, ex 4). Denna ska inte noteras i analysen.
- LMA s 41, ex 4; s 87, ex 3 samt s 43, ex 3.
- LMA s 87, ex 4. Observera förslagen i melodin i de tre första ackorden i takt 3 som upplöses fallande till gällande ackordton.
  Gör dessutom en fundamentalbasanalys genom att notera ackordens grundtoner och deras intervallförhållanden på ett separat system på det sätt som beskrivs i ex 2, s 33 (faktadelen i detta material).

*Andra stycken som är lämpliga för funktionsanalys:*

Schubert: Kvintett i A-dur (Die Forelle), IV (t 1-20)
Mozart: Pianosonat Nr 7 (KV 309), Rondo (t 1-19)
Schubert: Ländler, Nr 13, ”Sechzehn Ländler” (Op 67, D 734)
Schubert: Walzer, Nr 3, ”Erste Walzer” (Op 9, D 365)

8 Komponera melodier eller stycken (t ex olika dansformer som menuett eller triodel i en menuett) där du utnyttjar huvud- och bitreklangerna samt mellandominanter.

*Fakta: sidorna 34–35*

# *Teknikövningar: Mellandominanter i durtonart*

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

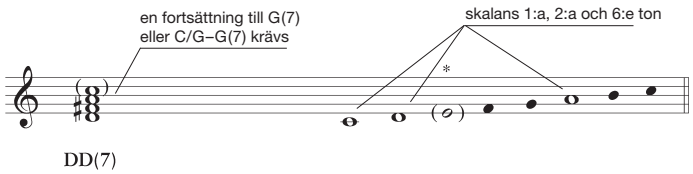
För att utveckla en harmonisering så att en snabbare ackordrytm – och en färgrikare samt mer framåtsträvande sats uppnås – kan man tillföra mellandominanter på följande sätt:

**SD7**

SD7 är enklast att använda eftersom den enbart innebär en dominantisering av tonikan, dvs tonikan förses med en liten septima (t ex C7 i C-dur). Varje T som följs av S kan omvandlas till SD7. (Dock får inte diatoniska rörelser innehållande skalans inledningston ingå – såvida denna inte fungerar som återgångston).

**DD**

DD kan infogas före D(7) eller $D^{6}_{4}$, förutsatt att det fungerar med melodins toner och som fortsättning från föregående ackord. Vid en utvidgning av harmoniken kan DD helt eller delvis ersätta merparten av de diatoniska ackordfunktionerna. Vanligtvis utgörs då viktiga meloditoner av någon eller flera av nedanstående skaltoner:

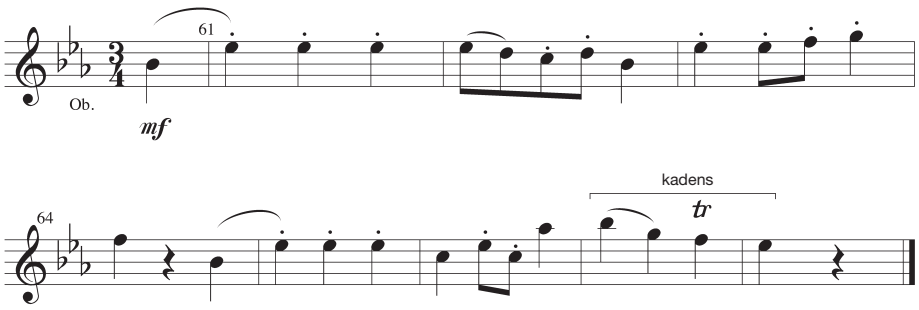



## III

Harmonisera följande melodier. Studera ”Arbetssätt” ovan. A7 T

a

- Schubert använder i sin harmonisering T, S, D7 samt SD7. Sök upp subdominanten och förbered denna i takten före med SD7.



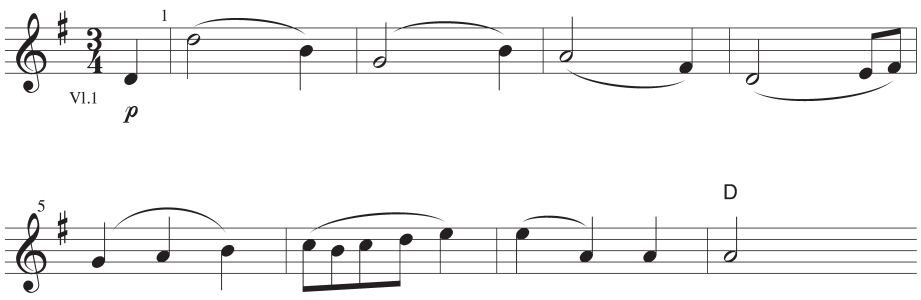

Schubert: Symfoni nr 2, Menuett, Trio

* en melodisk rörelse som innehåller ackordets stora nona fungerar även bra (se s 33, ex 2, t 2).

*Fakta: sidorna 34–35*

b

- Schubert använder här T, S, D7 samt förbereder D (halvslutet i takt 8) och S med respektive mellandominanter*.



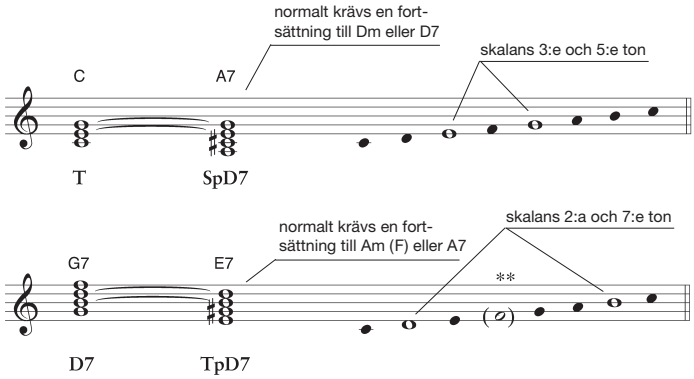

Schubert: Symfoni nr 5, Menuett, Trio

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

Vid användning av mellandominanterna SpD och TpD ersätter dessa ofta vissa ackordfunktioner. På samma sätt som för bitreklangerna kan man undersöka vilka skalegna gemensamma toner dessa har med grundläggande ackord, se nedan. Det som här skiljer är att valet av en mellandominant normalt har en tvingande fortsättning, eftersom denna i egenskap av dominantackord strävar att upplösas till ett ackord beläget en kvint lägre.

**SpD och TpD**

För SpD och TpD kan ofta nedanstående möjligheter att ersätta en tonika respektive en dominant gälla:




Naturligtvis kan vilken ton som helst som ingår i en mellandominant vara meloditon. Dock förekommer de kromatiskt förändrade tonerna oftast i mellanstämmorna eller i basen och inte i melodistämman.

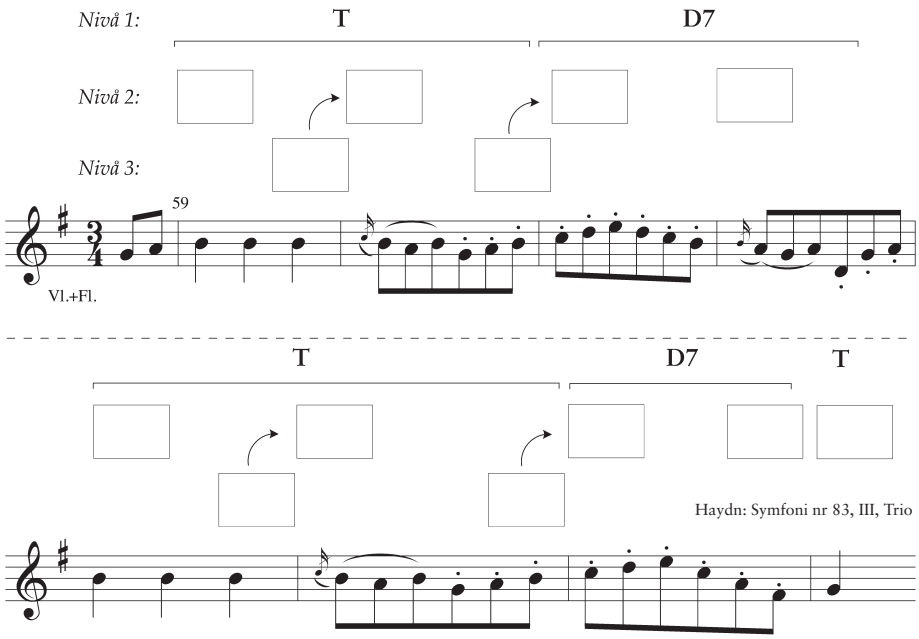
* I originalet används alternativa bastoner, men här är notation av ackorden i grundläge tillräckligt.

** melodirörelse över ackordets lilla nona fungerar också bra.

*Fakta: sidorna 34–35*

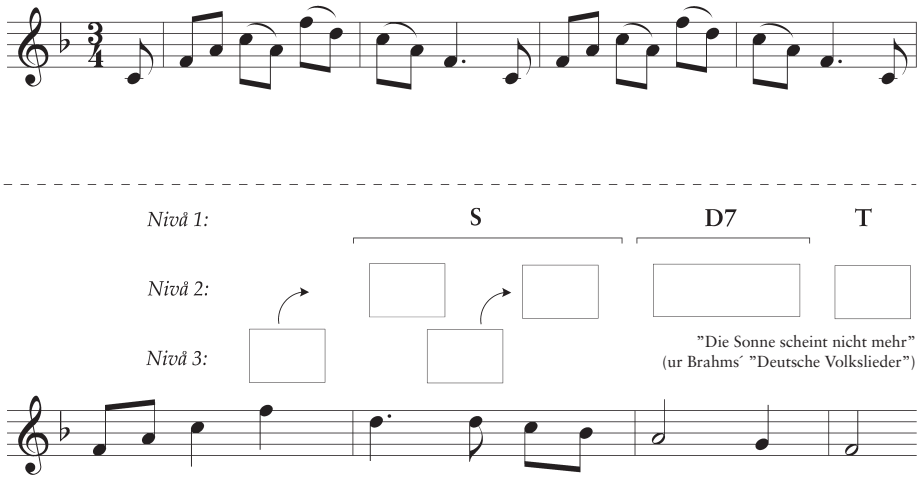
c

- Notera med ackordanalys i rutorna på ”nivå 2” en utveckling av den givna harmoniken på första nivån (jfr s 321, ex Ib). Fortsätt sedan att ytterligare öka ackordrytmen på ”nivå 3” genom att använda mellandominanter (se ”Arbetssätt” på s 327-328).




d

- På ”nivå 2” ska du här bygga ut S till två ackord (jfr s 321, ex Ia). Fortsätt sedan att förbereda med mellandominanter på ”nivå 3” likt uppgiften ovan. Obs! D7 ska här utvecklas till $D\frac{6}{4}$–kadens! Harmonisera även t 1-5.




”Das Feuer kann man löschen, die Liebe nicht vergessen,
da Feuer brennt so sehr, die Liebe noch viel mehr.”

*Fakta: sidorna 34–35*

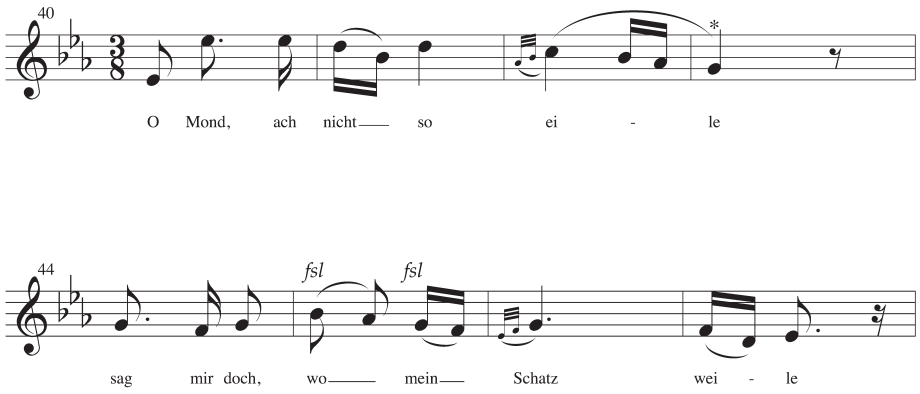
## IV

Harmonisera följande melodi. Studera i faktadelen ”användning av Dp” vid harmonisering av 8–7–6-rörelse i melodin (se s 30).

a

Dvorák: ”Sången till månen”, Rusalka, 1:a akten
Original: Gess-dur

**Larghetto**




b

Vilka alternativa ackord kan föregå Tp i nedanstående exempel så att varje ackordföljd bildar en kvintgång? Det kan antingen ske med Dp (se s 37, ex 1) eller med hjälp av TpD7. Se första exemplet:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Bm* / *B7* | Em – Am – D7 – G | ☐ / ☐ | Bm – Em – A7 – D |
| ☐ / ☐ | Dm – Gm – C7 – F | ☐ / ☐ | Gm – Cm – F7 – B♭ |

* i sitt original använder Dvorák här SpD utan en direkt fortsättning till Sp.

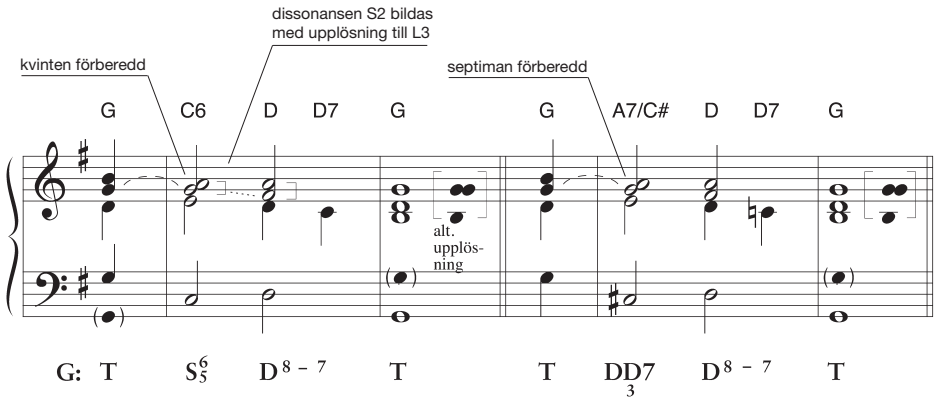
*Fakta: sidorna 34–35*

# *Kadenser i dur – S6, $S^6_5$ samt DD7*

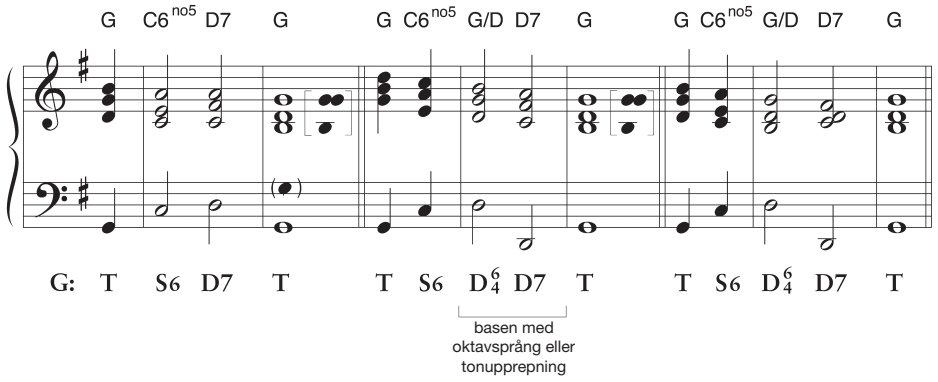
**9** Spela nedanstående kadenser på piano i alla durtonarter upp till 3 kors- och 3 beförtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla durtonarter!

- De ställningar som man oftast finner i kadenssammanhang har här noterats. Det är viktigt att så småningom även öva de resterande ställningarna.

**a** *$S^6_5$ och DD7 (den senare med tersen i basen):*




**b** *S6 med eller utan efterföljande* $D^6_4$:




***Observera*** att kadensformeln i 2:a och 3:e exemplet ovan även kan starta med C6no5 på stark taktdel, dvs att C6no5 – G/D – D7 – G i fyrtakt kan rytmiseras 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 och i tretakt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.

För att skapa ett starkt frasslut är avslutning med fallande kvint i basstämman vanlig, men innebär i de tre första exemplen att alla stämmor rör sig i samma riktning, se ”Alla stämmor åt samma håll” på s 183.

*Fakta: sidorna 36–39*

# 10

Harmonisera melodierna a-b nedan.

- Läs i faktadelen ”Kadenser i dur” på s 38 samt ”Utvikning till dominanttonarten” på s 40 (ej ”Utvikning till S, Sp, Tp och Dp”).

Vid harmonisering av en melodi kan det vara bra att först bestämma tonart för frassluten, för att sedan utforma kadenserna med ledning av detta. Detta kan gälla för all harmonisering, men i synnerhet vid harmonisering av en koral (b).

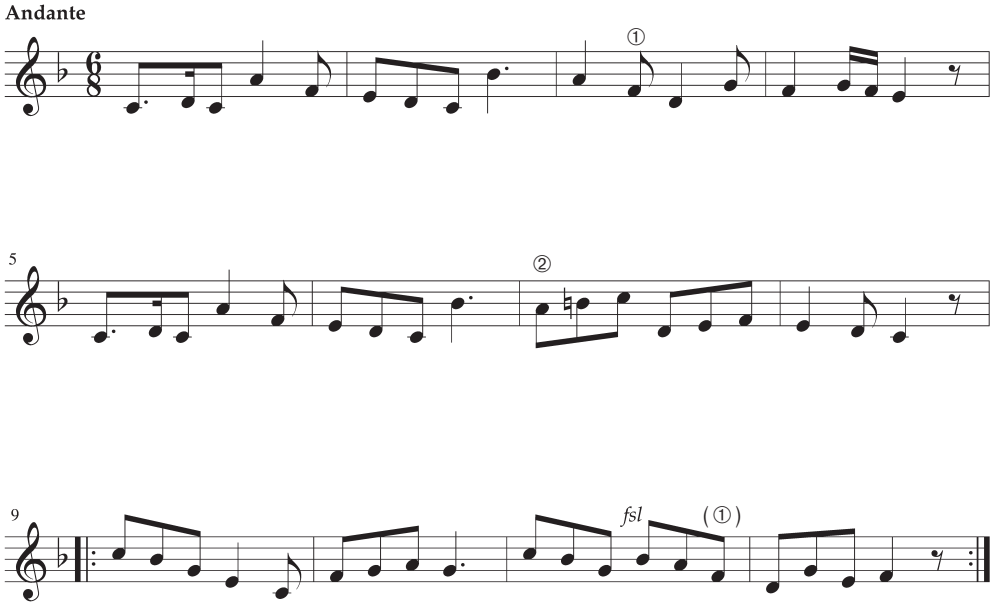
- Du kan likt tidigare arbeta på två alternativa sätt:
  1. Förbered dig genom att först göra teknikövning V–VIII med start på s 334.
  2. Harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tipsen nedan.

A7 T

a

(I t 1-2, 5-6 använder Mozart ett ackord per takt.)

Mozart: ”O, vad världen nu är skön”



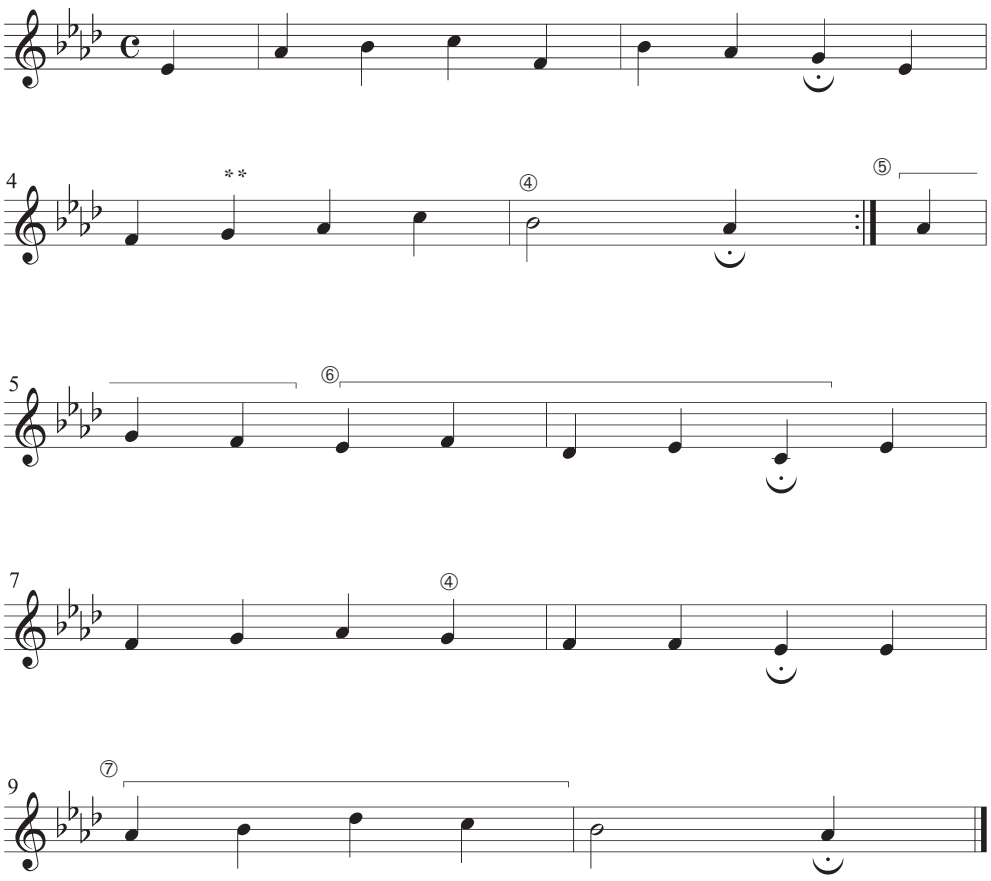

① Teknikövning V och VI med början på s 334. (Wienklassikerna använde ofta dessa kadenser med start på T med *tersen* i basen.)

② Teknikövning VII och VIII a-d – särskilt b (utan TpD7) och c (start på s 336).

*Fakta: sidorna 38–41*

# *Kadenser i dur (S6, $S^6_5$) – Utvikning*

b Bestäm först frasslutens kadensering med hänsyn till eventuella utvikningar.*




Psalm 191: ”Du livets bröd, o Jesu Krist”

④ Kadens (s 331. Även teknikövning V). Takt 8 analyseras bäst utan omtydning, se s 387.

⑤ Tp kan föregå eller följer ofta efter D. T–D följt av Tp är ett av två grundläggande sätt att harmonisera melodirörelsen 8–7–6 (s 30). Gör teknikövning IVa (s 330) – som innehåller det andra sättet – och bestäm vilket alternativ som passar bäst.

⑥ Sök dig bakåt i kvintcirkeln från frasens slutackord – som här måste vara T (se s 37, ex 1 eller s 330, teknikövning IVb).

⑦ För att ”spara på” huvudtreklangerna till den avslutande kadensen kan man utnyttja bitreklangerna Sp och Tp – undantaget tonen bess.

* För den som önskar en förenklad uppgift kan melodin harmoniseras övervägande med två ackord per takt – utom när annat angivits – istället för det för en koral normala med harmonisering not mot not.

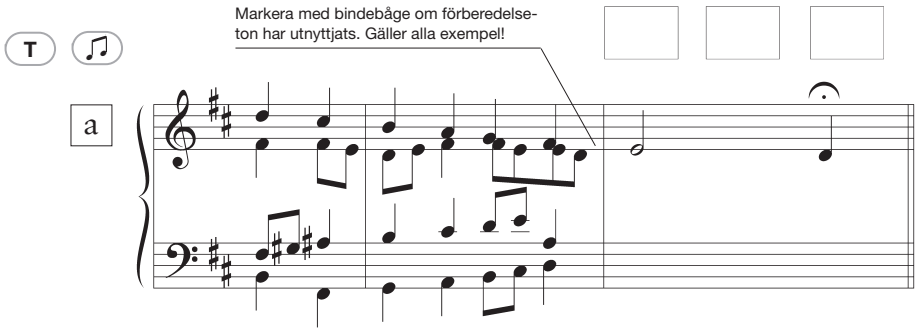
** en mer avancerad harmonisering, se s 54, ex 2.

*Fakta: sidorna 38–41*

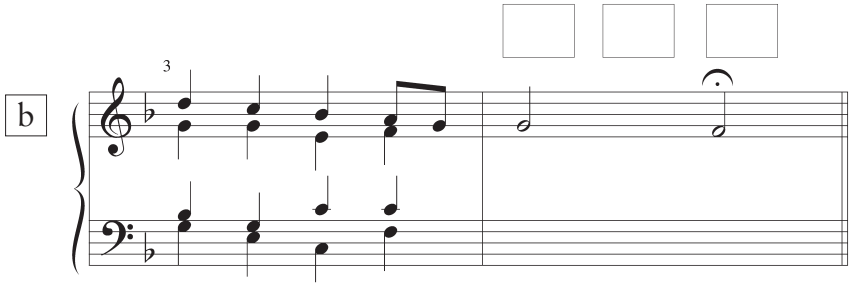
V

Välj för de avslutande fraserna a-e nedan en av kadenserna som du övat i uppgift 9 på s 331 (alternativet DD7 *kan* uteslutas). Notera i rutorna med funktionsanalys ditt val och fullfölj den givna satsen genom att addera bas plus två mellanstämmor.

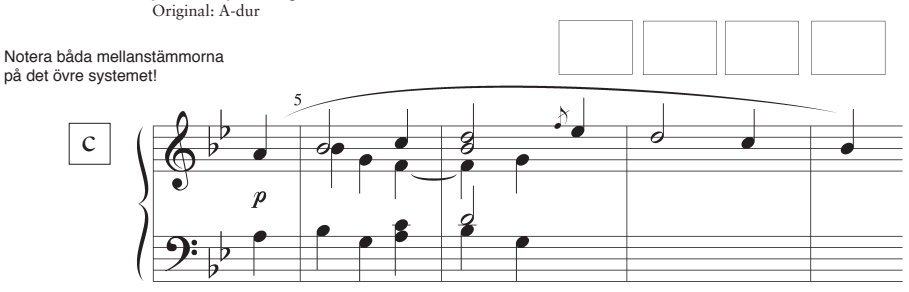
- Välj den kadensformel du föredrar om flera alternativ är möjliga.
- Observera att $D^{6}_{4}$–D7 i *exemplen* betraktas som två ackord (två rutor), trots att $D^{6}_{4}$–D7 endast är en utsmyckning av ett och samma ackord.



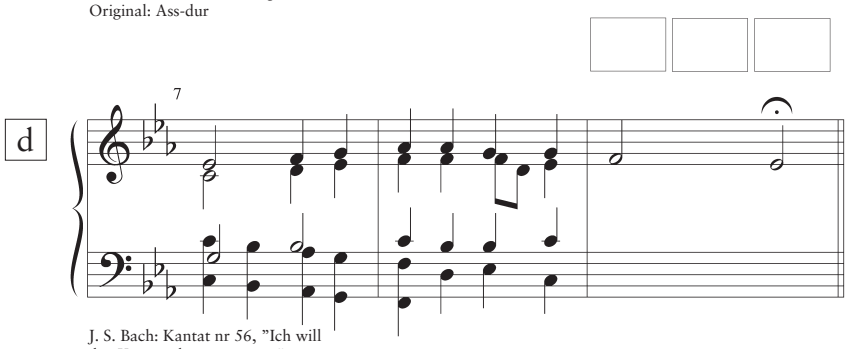

J. S. Bach: Kantat nr 36, sista frasen




J. S. Bach: Johannespassionen, nr 56 Koral
Original: A-dur




Beethoven: Pianosonat, Op 10 nr 2, II
Original: Ass-dur

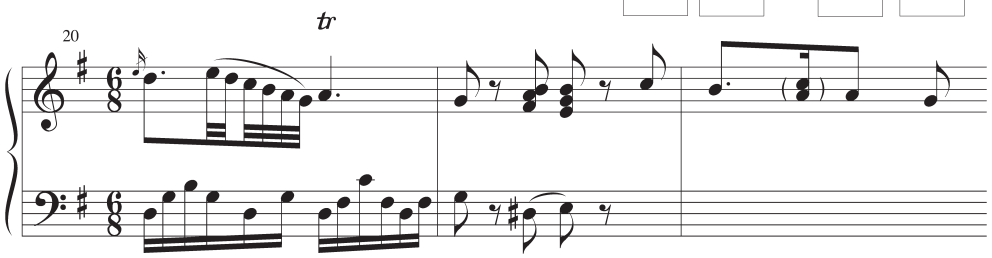



J. S. Bach: Kantat nr 56, ”Ich will den Kreuzstab gerne tragen”

*Fakta: sidorna 38–39*

## *Teknikövningar: Kadenser i dur (S6, $S^6_5$ samt DD7)*

e

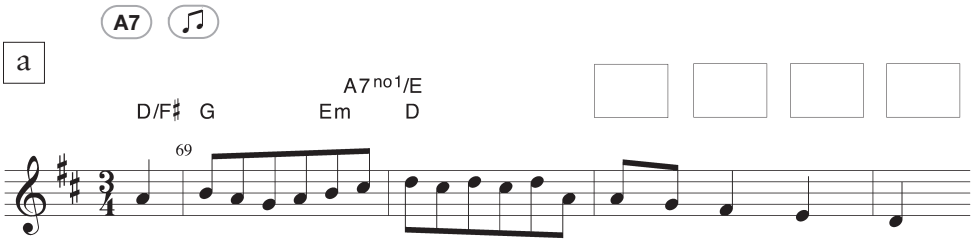



Mozart: Pianosonat nr 2, II (KV 280)
Original: Ass-dur

VI Utforma kadenser med hjälp de formler som du övat i uppgift 9 (s 331) samt teknikövning V på föregående sida.

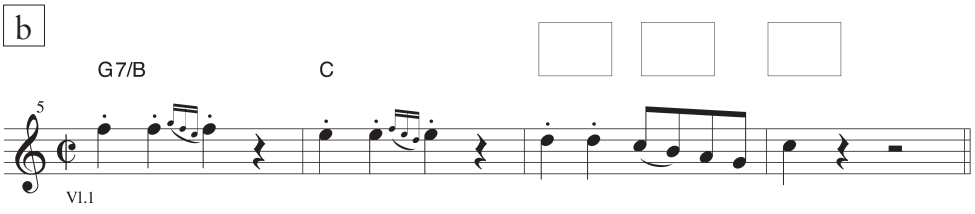
- Observera att melodistämman i kadenserna även innehåller ackordfrämmande toner som upplöses fallande till en ackordton. Ange med gängse beteckningar (fsl, fh etc) vilken typ som används.

a



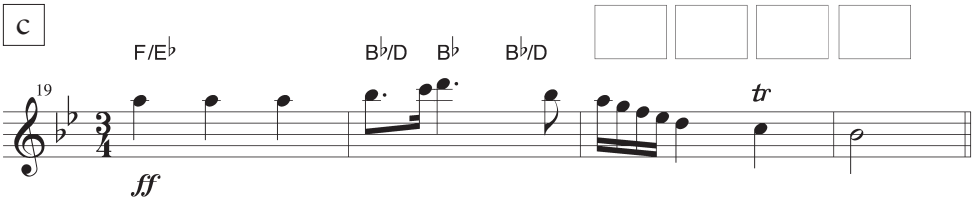

Haydn: Symfoni nr 31, III

b




Haydn: Symfoni nr 95, IV

c




Schubert: Zwanzig Menuette, nr 10

*Fakta: sidorna 38–39*

## VII

Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla durtonarter.
Starta gärna med en kadens för etablera den inledande tonarten.*

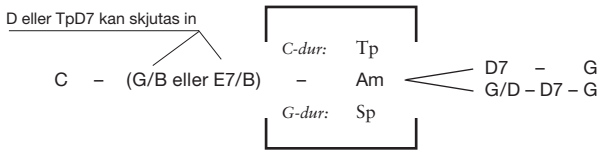
**Arbetssätt**

Nedan finns vanliga modulationsvägar för utvikning till dominanttonarten noterade i C-dur. Omtydningsackorden är markerade med ram.

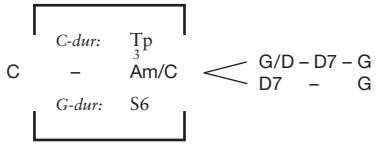
① ***direkt (där T i efterhand kan upplevas som S i dominanttonarten)***

C – G/D – D7 – G
C – D7 – G

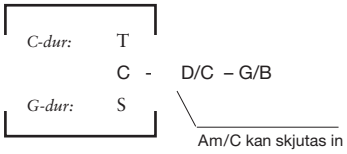
② ***via Tp som omtyds till Sp i dominanttonarten***




③ ***kvinten i T rör sig till sexten och bildar $Tp_3$ som omtyds till S6 i dominanttonarten***




④ ***tonikatonen ligger kvar när DD inträder och bildar då ett sekundackord som upplöses till dominanttonartens $T_3$***




Ytterligare alternativ behandlas i avsnittet ”Varianter” på s 84.

* Momentet förutsätter att du studerat avsnittet om basstämmor, Kapitel 3.

*Fakta: sidorna 40–41*

# *Teknikövningar: Utvikning i durtonart till D*

VIII

För att få övning i sättet att göra utvikningar till dominanttonarten enligt ”modulationsvägarna” på föregående sida, ska du harmonisera musikexemplen a-d på följande sidor.

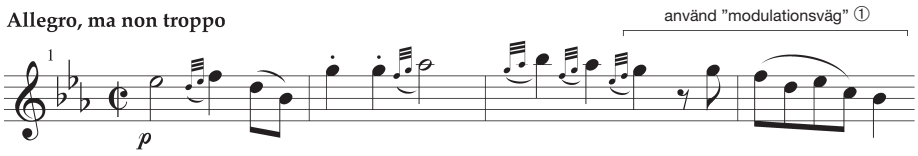
- Dubbelskriv det ackord som används som omtydningsackord och notera analysen i två nivåer på det sätt som visas på s 41, ex 2 och 3.

T

a

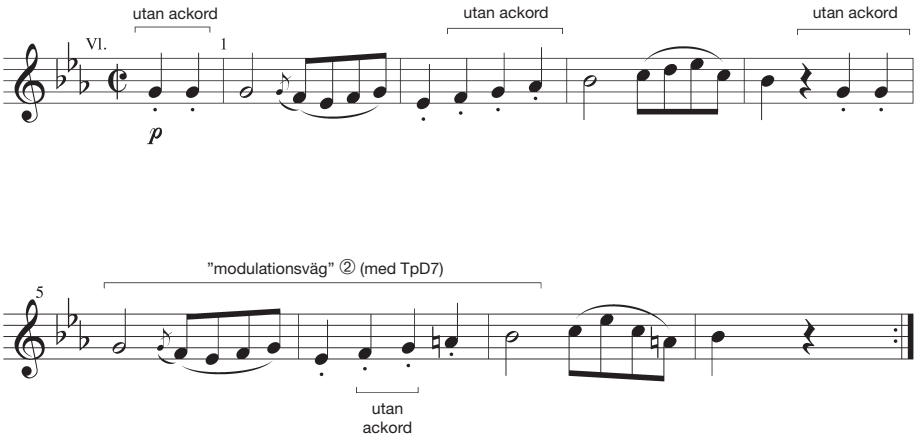
- I en kortare utvikning likt detta första exempel görs analysen vanligen med funktionssymbol och utan omtydning/tonartsförändring.

Haydn: Symfoni nr 76, IV




b

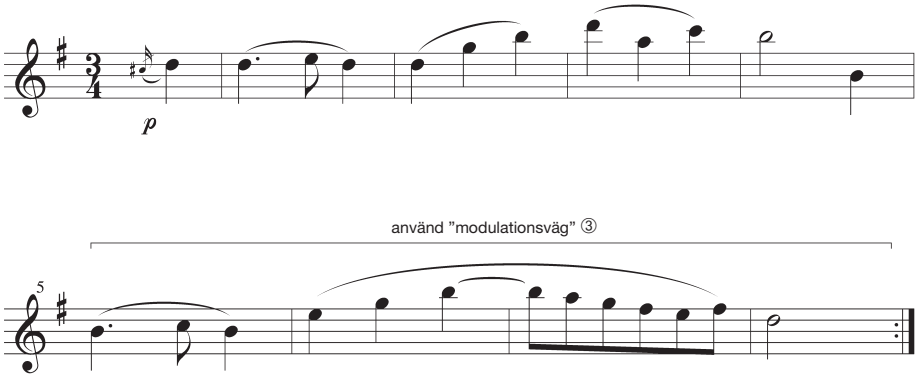
Haydn: Symfoni nr 85, Romanze




*Fakta: sidorna 40–41*

c

Schubert: ”Letzte Walzer”, op posth. 127

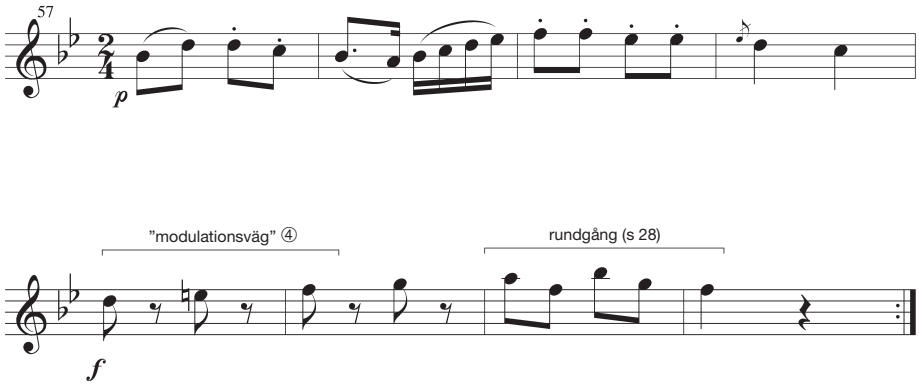



Schubert inkluderar en kromatisk genomgångston som inträder på tredje taktslaget i takt 5 i rörelsen (5-♯5-6 utgående från tonikan).

d

**Allegretto**

Haydn: Symfoni nr 78, III




**11** Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA). Sätt ut funktionsanalys vid varje nytt ackord – ej bastoner i förekommande fall.

- LMA: s 31, ex 2; s 33, ex 1; s 53, ex 3 samt s 49, ex 3.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schumann: "Freisinn", Myrten op 25
Schumann: ”Soldatenlied” xiii/4, 122 (Hoffmann von Fallersleben)

*Stycke lämpligt för harmonisk reducering, se s 206:*

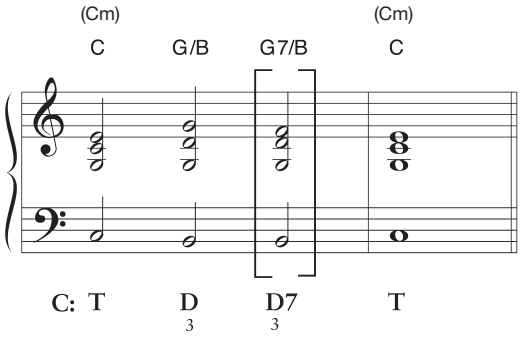
Schumann: ”Wilder Reiter”, Album für die Jugend (Op 68)

**12** Komponera melodier eller stycken där du utnyttjar huvud- och bitreklanger samt mellandominanter. Utforma kadenser samt utvikning till dominanttonarten på det sätt som du arbetat med i övningarna.

*Fakta: sidorna 40–41*

# *Kapitel 3*

**1** Spela nedanstående ackordföljd på piano i alla dur- och molltonarter.



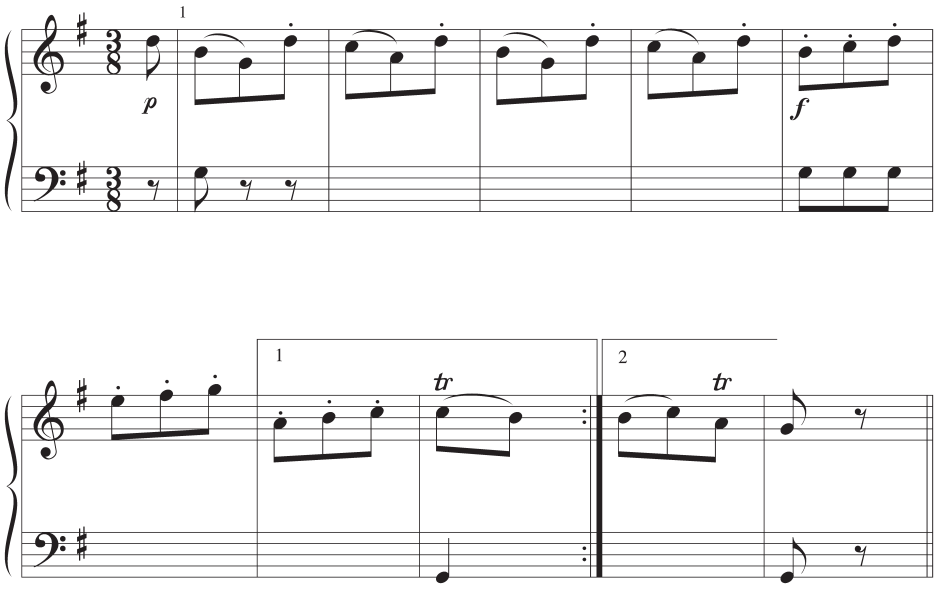

**2** Utforma en basstämma med ledning av den harmonisering du gjort i uppgift 10b på s 311.

- Fullfölj de påbörjade rytmiska idéerna för t 1-4 och 5-7.
- Utnyttja bl a återgångsrörelse som du övat i uppgift 1 samt principen om ”starka slut”, se s 45, ex 3.

T

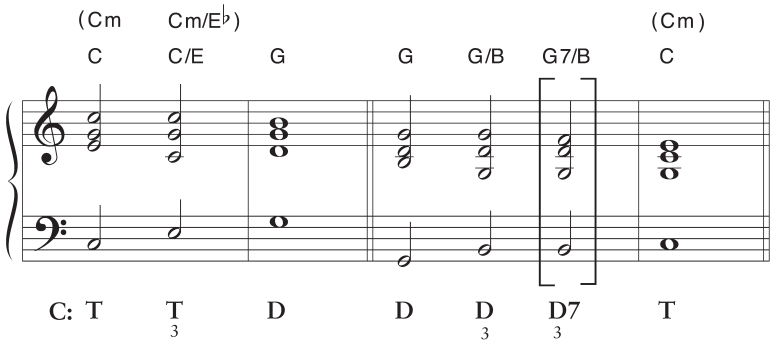
Mozart: Divertimento nr 14 (K. 270), Presto
(Original: Bess-dur)

**Presto**

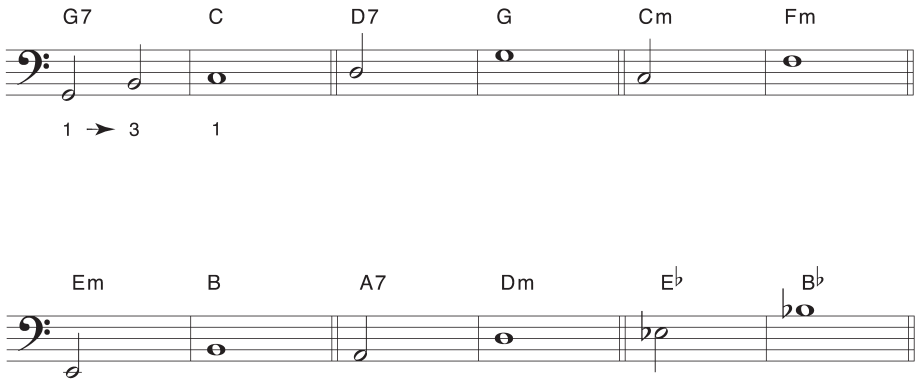



*Fakta: sidorna 44–47*

**3** Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla dur- och molltonarter.




**4** Öva dig i att göra genomgångsters i basen mellan ackord på kvart- eller kvintavstånd på det sätt som visas i första exemplet samt i övning 3 ovan. Se även s 47, ex 2.



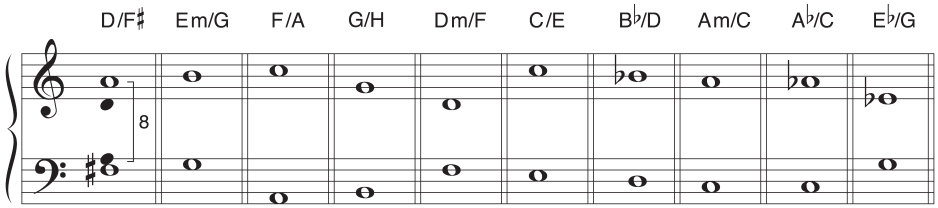

*Fakta: sidorna 44–47*

## *Treklanger med ters eller kvint i basen*

**5** I följande exempel ska du öva fyrstämmig läggning av treklanger med ters eller kvint i basen. I exempel b ska du också öva sammanträngt (str) och spritt läge (spr).

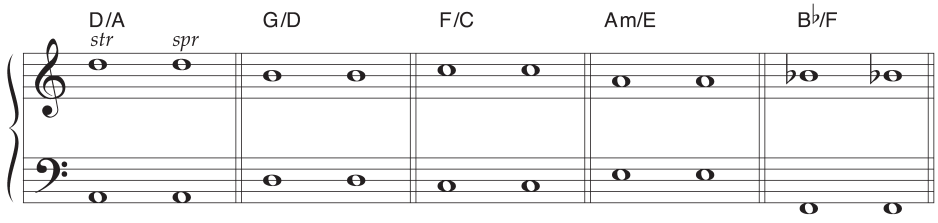
**a** *Treklanger med tersen i basen – sextackord:*

- Fördubbla kvint eller grundton* – i de fall det är möjligt fördubblar du meloditonen i oktav på det sätt som visas i det första ackordet. Kom ihåg att du vid behov kan primfördubbla, dvs att två stämmor spelar samma ton, se s 53, ex 2!




**b** *Treklanger med kvinten i basen – kvartsextackord:*

- Lägg till – närmast under melodin – de två ackordtoner som tillsammans med meloditonen bildar en fullständig treklang. På det sättet får du sammanträngt läge och kvinten fördubblas i fyrstämmigheten, vilket också är vanligast **. Sprid sedan genom nedflyttning till spritt läge (spr)!




* se även ”Tersfördubbling av stämföringsskäl” på s 208.

** se alternativ under rubriken ”Fördubbling” på s 53, ex 1.

*Fakta: sidorna 52–53*

## 6

Skriv till följande musikexempel basstämmor som bygger på stegvis rörelse med hjälp av genomgående sext- och kvartsextackord, se ”Sextackordet i stegvis rörelse” på s 46 (ex b) samt ”Genomgångskvartsextackord” på s 48.

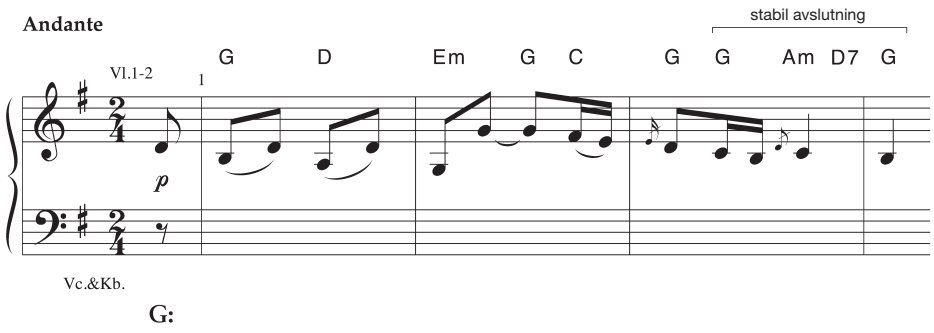
- Basstämman ska föras *i samma riktning* och i båda exemplen bestå av *enbart* stegvis rörelse – utom i den avslutande kadensen.

(T) (♫) samt generalbasbesiffring.

a

Basstämman följer ackordrytmen.

Haydn: Symfoni nr 60, II

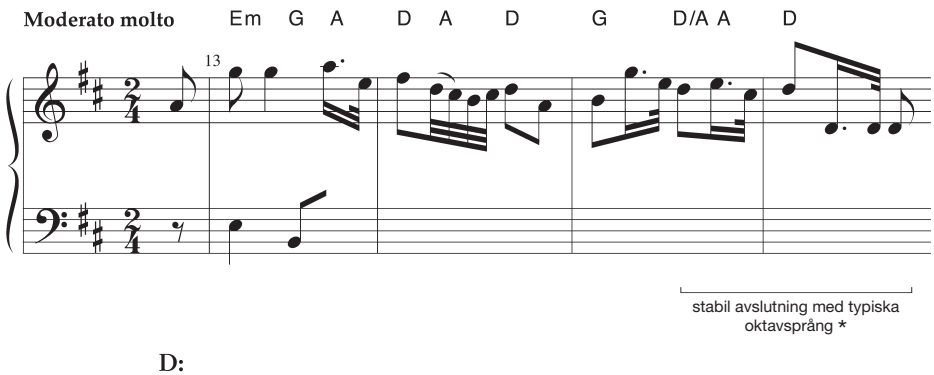



*Generalbas:* (ingen siffra för grundläge)

b

Vid behov kan tonupprepning/oktavsprång användas.

Haydn: Symfoni nr 31, IV




*Generalbas:*

* se ”Arbetssätt” på s 344.

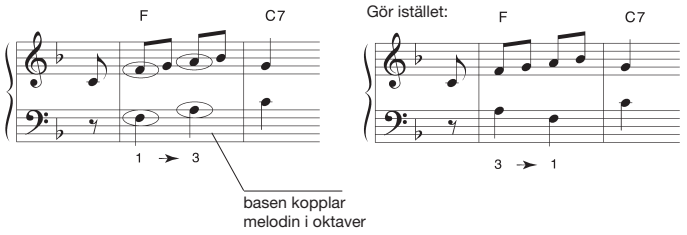
*Fakta: sidorna 46–49*

## *1–3 och 3–1-rörelse*

7 Skriv basstämmor till följande fraser för att öva dig att använda genomgångsters (1–3) alternativt med 3–1-rörelser (för den senare se s 35, ex 3). I uppgiften ingår att du själv ska avgöra vilket alternativ som bäst fungerar med melodin, se nedan:

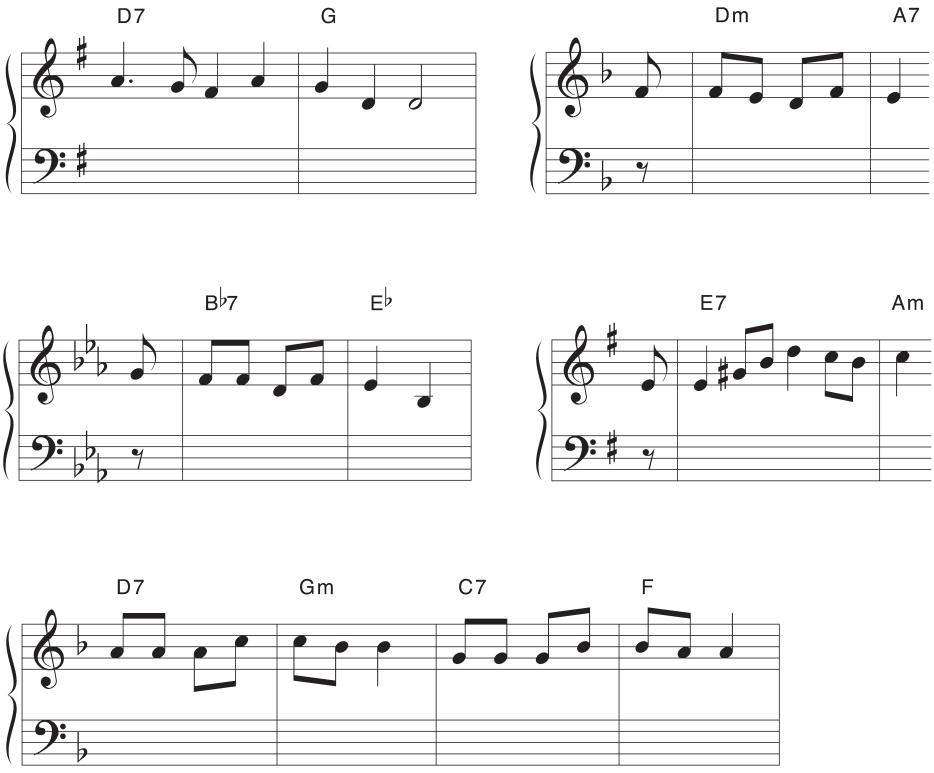
**Arbetssätt:**

Genomgångstersen (1–3) och 3–1-rörelsen kan ibland ses som alternativa. I en situation kan genomgångstersen orsaka oktavparallell mellan melodi och bas – direkt eller indirekt! Då kan 3–1-rörelsen vara en alternativ lösning (och omvänt):




Som framgår av exemplen undviks normalt tersen som baston om denna samtidigt finns i melodin.

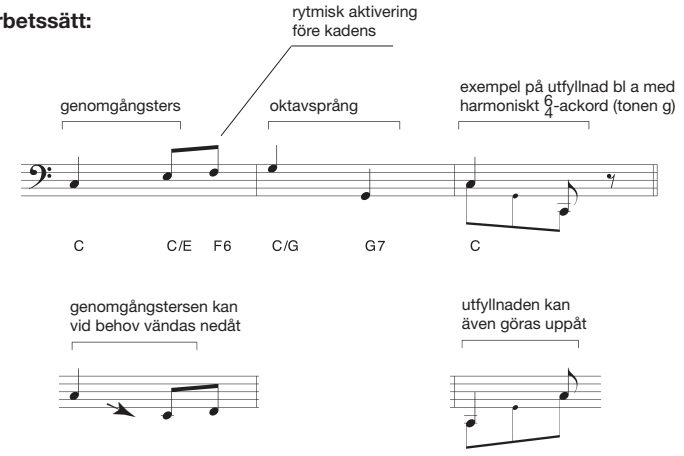
Observera att i några övningsexempel kan båda alternativen fungera!




*Fakta: sidorna 46–47*

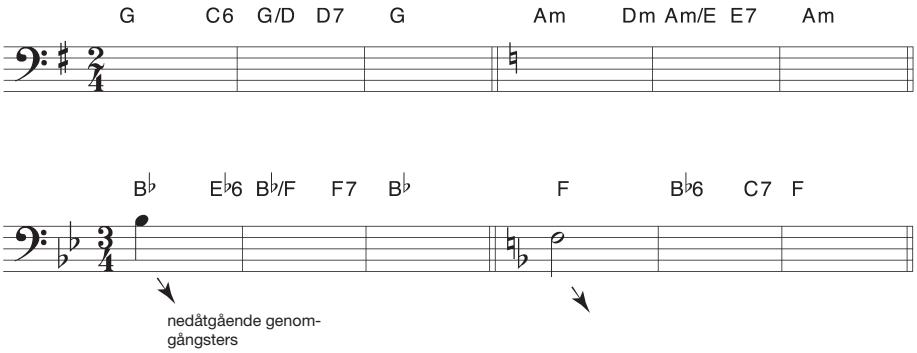
**8** Utvidga övningen med genomgångsters nu med oktavsprång, ökad rörlighet fram mot kadens samt melodisk utfyllnad.

**Arbetssätt:**

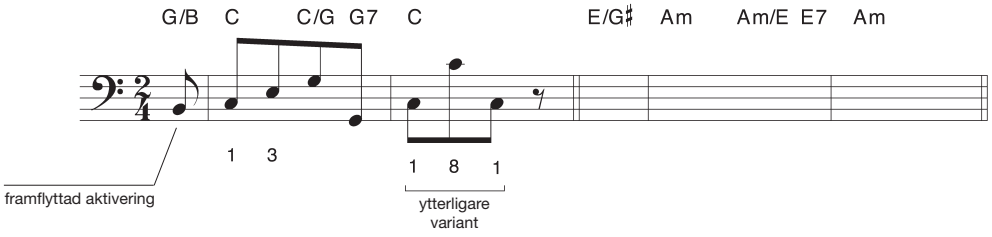



Även om oktavsprång i en kadens och rytmisk aktivering är vanliga, är det inte en regel!

**a** Rytmen för de *två* första exemplen i a är identisk med exemplet ovan!




**b** Ovanstående basrörelse vid kadens förekommer även utan subdominant, se inledande exempel samt s 47, ex 2 (avslutning, t 6-8).



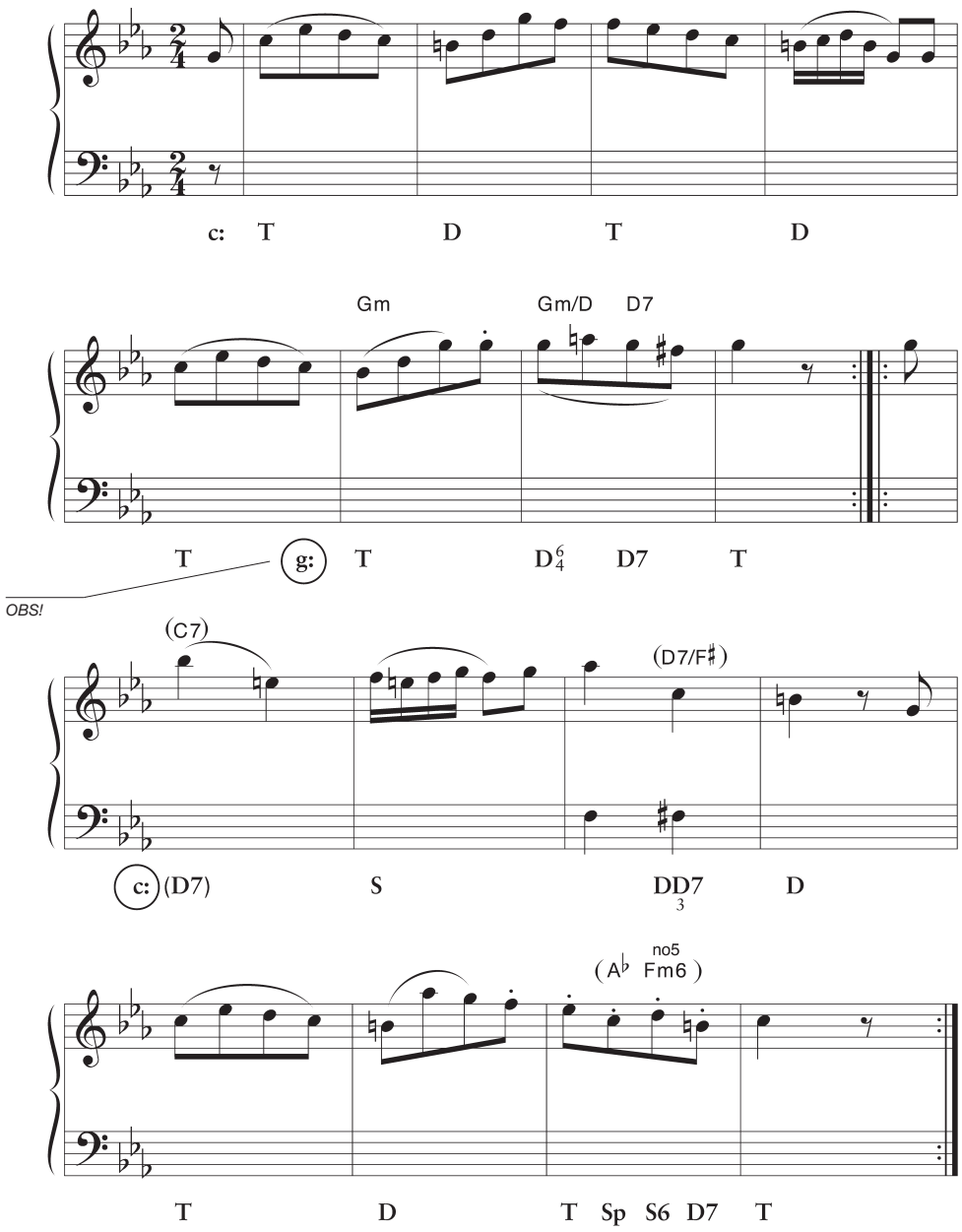

*Fakta: sidorna 44–47*

## *Utforma basstämma*

**9** Skriv en basstämma för fagott till nedanstående melodi (lämpligt omfång är här ca D–c$^1$). Tänk dig att en mellanstämma ska adderas som utfyllnad. Komplettera funktionsanalysen med hänsyn till dina val av bastoner.

- Förslag på rytmer: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | och | 𝅗𝅥 𝄽 | eller | 𝅗𝅥 | ibland 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯( 𝅘𝅥𝅯 )
  för aktivering: | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 | eller | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |
- Utnyttja bl a genomgångsters, oktavsprång samt vid kadens rörelsemönster du studerat i föregående uppgift.

Mozart: Serenad nr 12, IV (KV388)



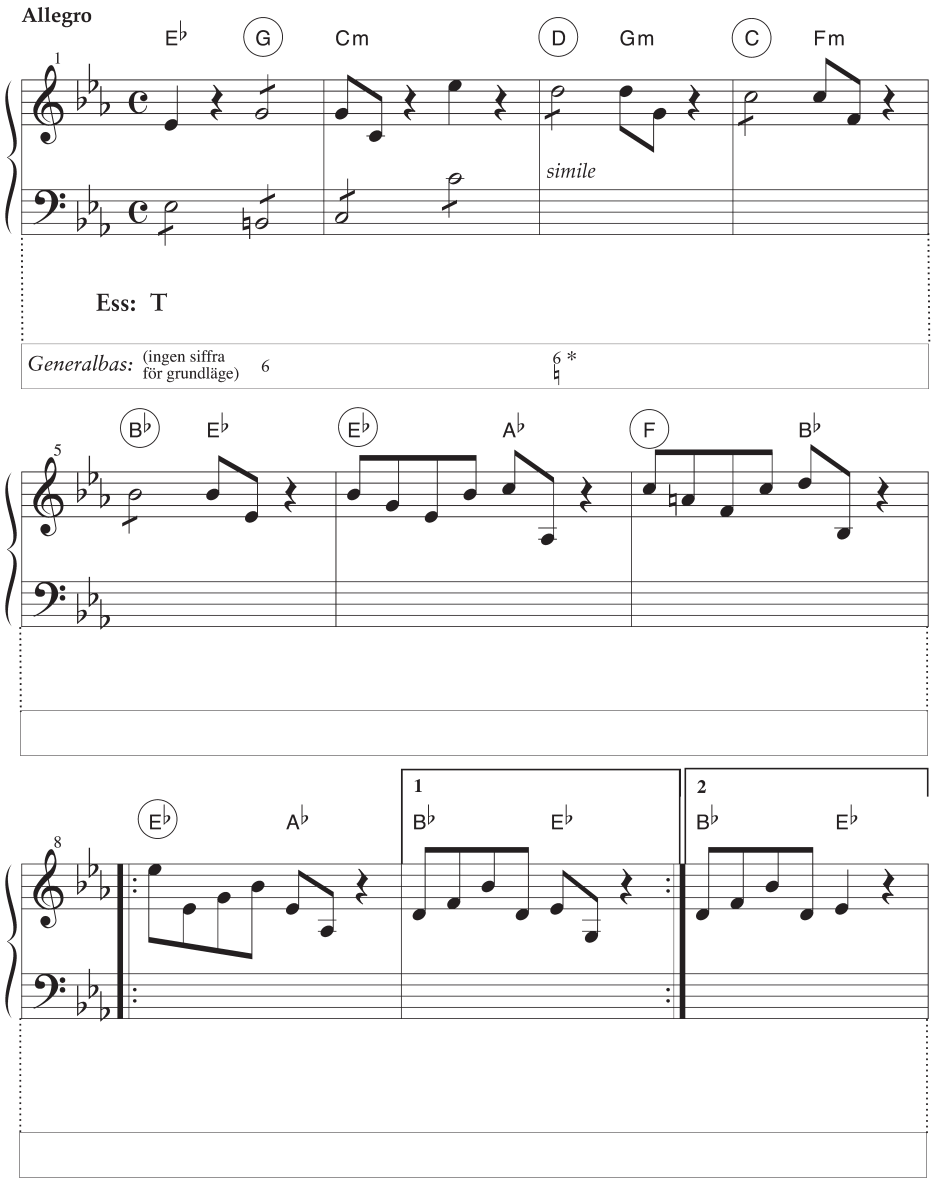

*Fakta: sidorna 44–47*

**10** Skriv en basstämma för violoncell till nedanstående melodi (lämpligt omfång är här G–c$^1$). Tänk dig att en mellanstämma ska adderas som utfyllnad. Notera basstämman i halvnoter (som utförs som repeterande åttondelar, se t 1).

- Alla ackordsymboler som är inringade ska utformas som sextackord, medan övriga ackord ligger i grundläge.
- Basen rör sig i detta stycke genomgående med språng *ner* till tersen i samtliga sextackord utom i t 6-7 (A♭–F), där den stiger kromatiskt, se s 46.

(T) (♫) samt generalbasbesiffring.

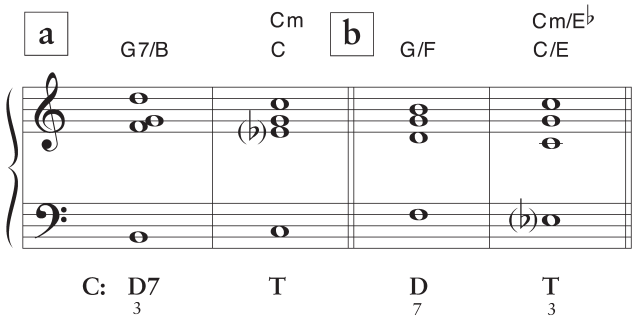
Corelli: Julkonserten Op 6/8, IV
Exemplet ackompanjeras av ackord i tremolo




* anger att den diatoniska tonen ass är höjd till a, se ”Generalbas” på s 200.

*Fakta: sidorna 44–47*

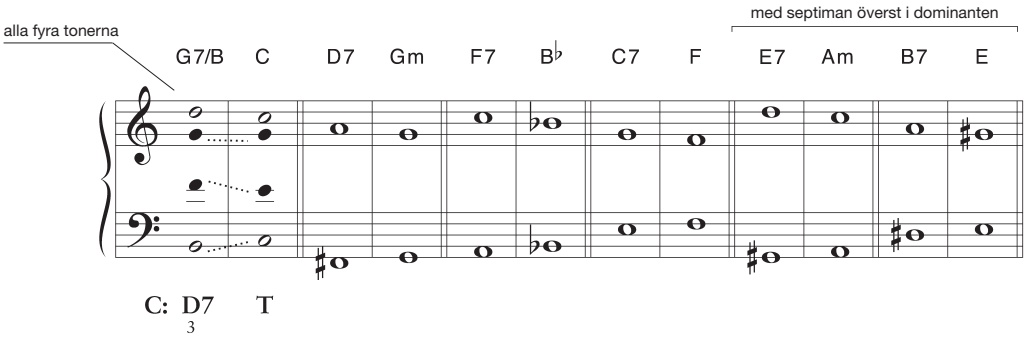
**11** Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla dur- och molltonarter. Det är viktigt att så småningom även öva de resterande ställningarna.



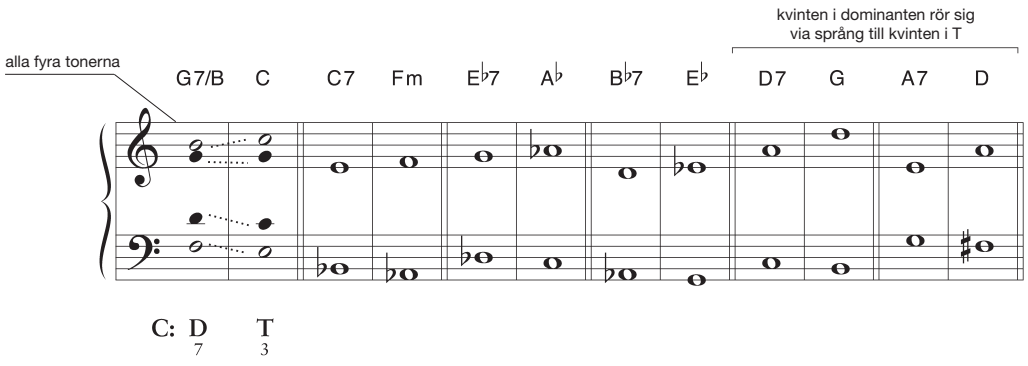

**12** Upplös nedanstående dominantseptimackord med ters (a) alternativt septima (b) i basen.

- Utgå från fyrklangen där du lägger till – närmast under meloditonen – de två toner som fattas för att ackordet ska innehålla fyrklangens *samtliga* toner. Upplös sedan ackordet på det sätt som visas i takt 1-2 i exempel a och b.

a *Dominantseptimackord som kvintsextackord (tersen i basen):*



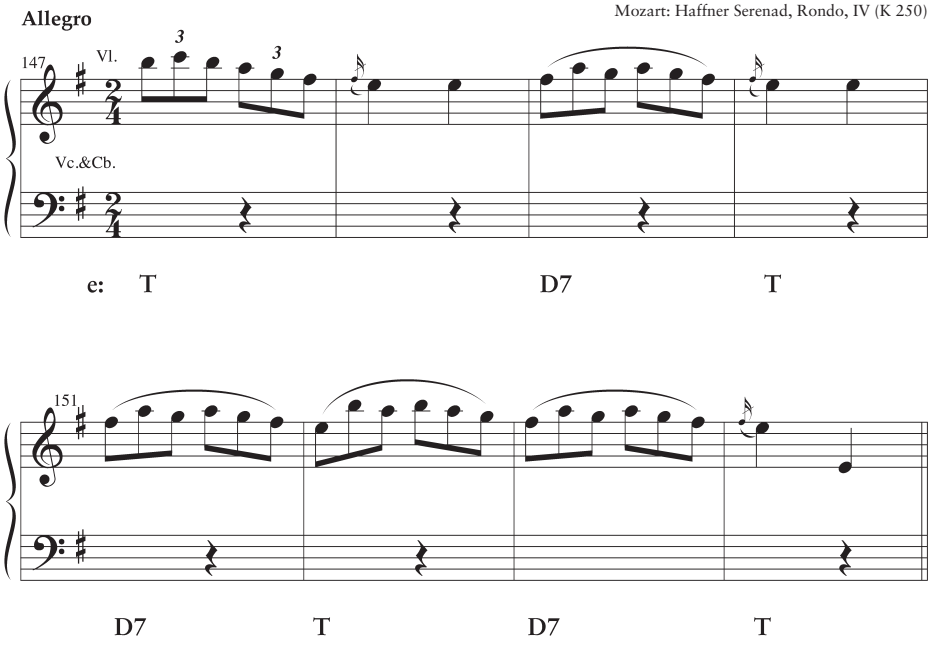

b *Dominantseptimackord som sekundackord (septiman i basen):*




*Fakta: sidorna 50–53*

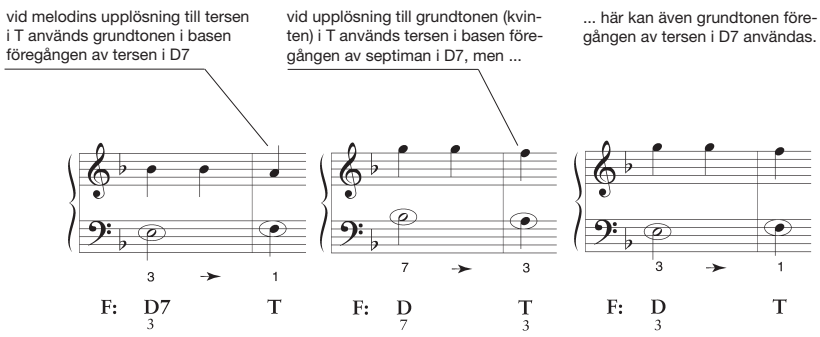
**13** Skriv till nedanstående melodi en basstämma med en rytmisk utformning som framgår av notbilden. Komplettera analysen med hänsyn till dina val av bastoner.

- Mozart använder enbart ackordens grundtoner utom i t 151-152, där han ”dramatiserar” satsen genom att utnyttja sekundackordet som du övat i uppgift 11b, se ”Sekundackordet som dramatisering” på s 50 samt s 47, ex 3, t 2 (C/B♭).




**Arbetssätt inför uppgiften på nästa sida:**

Oftast undviker man att inne i en fras använda D7-ackordets grundton i basen. Detta för att ”spara” grundtonen till en avslutande kadens och därmed uppnå ett starkt slut. En av D7-ackordets två ledtoner – tersen eller septiman – kan istället placeras i basen.* Man väljer det alternativ som fungerar bäst till melodin – framförallt med hänsyn till upplösningstonen:




* Även kvinten i D7-ackordet kan användas, vilket behandlas senare.

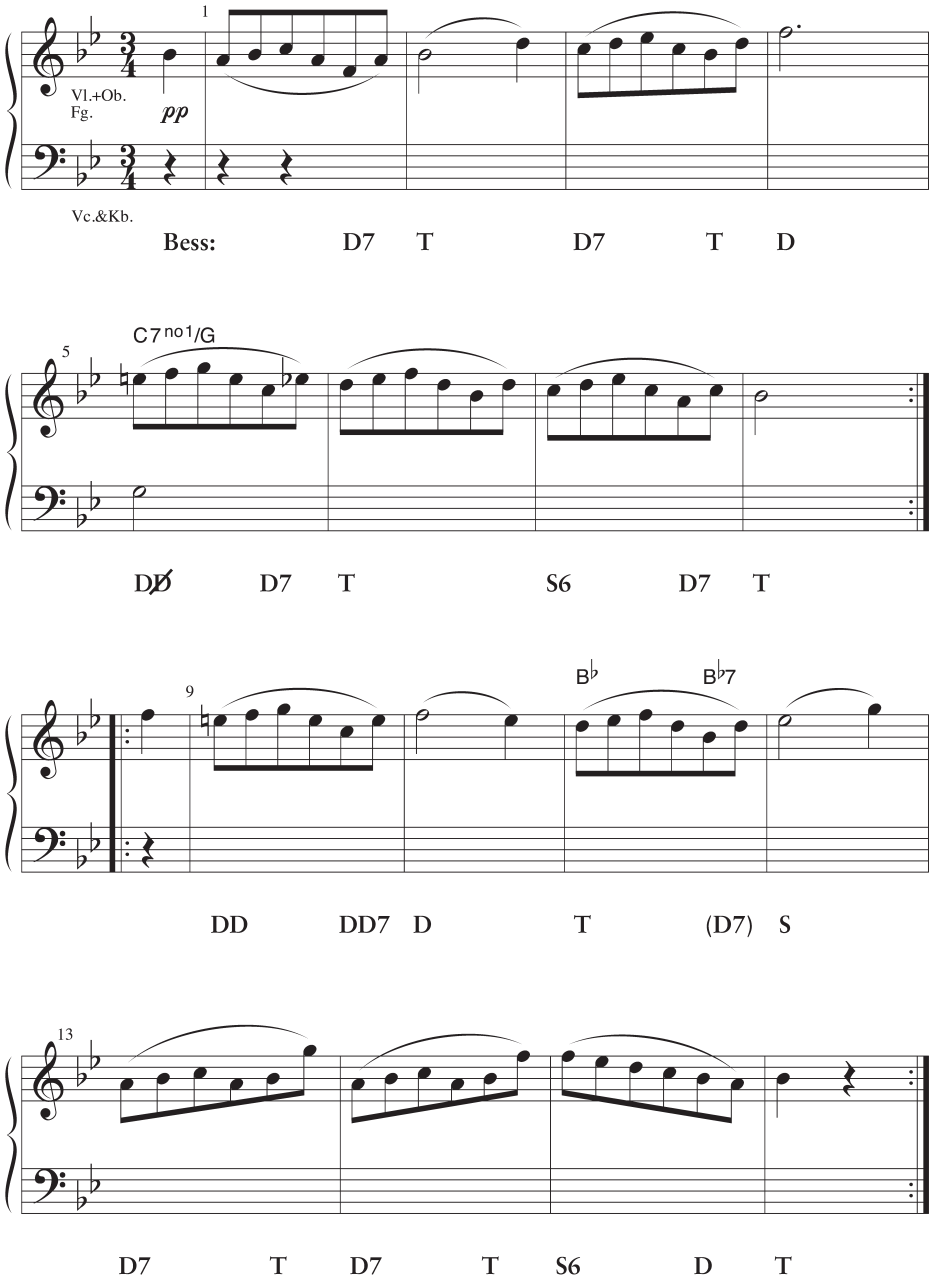
*Fakta: sidorna 50–53*

## *Ledtonsrörelse*

**14** Skriv en basstämma till följande melodi för att öva ledtonsrörelse i samband med upplösning av dominantseptimackord. Detta beskrivs under rubriken ”Arbetssätt” på föregående sida. Komplettera funktionsanalysen med hänsyn till dina val av bastoner.

- Tekniken kan användas vid samtliga dominanter som uppträder *med septima* – undantaget avslutande kadenser. *
- Haydn använder *huvudsakligen* rytmen: 𝅗𝅥 𝅘𝅥

Haydn: Symfoni nr 66, III, Trio

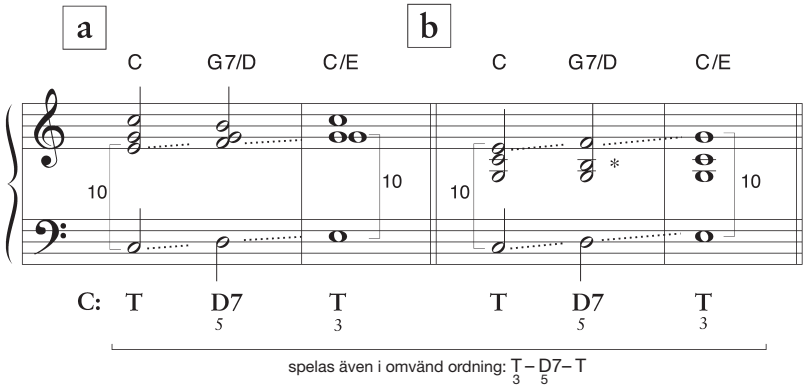



*Fakta: sidorna 50–53*

* i originalet återfinns septimorna i t 9-12 i en mellanstämma.

**15** Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla dur- och molltonarter. Både a och b är vanliga även som spritt läge, se uppgift 16b nedan.

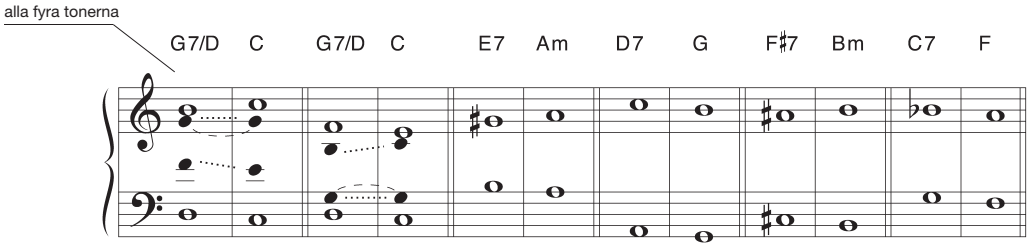
*I dur och moll:*



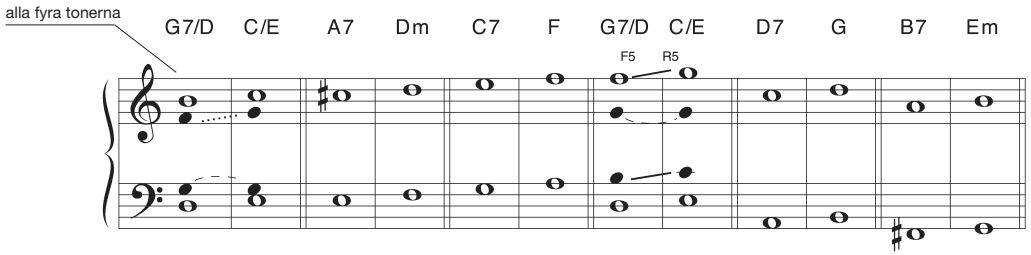

**16** Upplös nedanstående dominantseptimackord med kvinten i basen.

- Utgå från fyrklangen där du lägger till – närmast under meloditonen – de två toner som fattas för att ackordet ska innehålla fyrklangens *samtliga* toner. Upplös sedan ackordet på det sätt som visas i takt 1-2 i exempel a och b.

a *Dominantseptimackordet som terskvartackord (kvinten i basen):*




b *Upplösning av terskvartackordet till* $\frac{T}{3}$ *med stigande septima:*



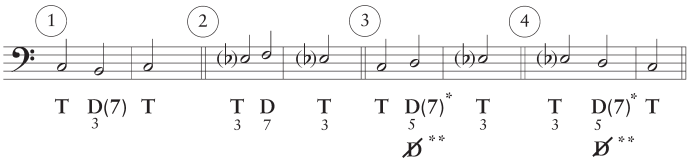

* 1:a och 2:a stämman rör sig i parallella kvinter (F5-R5), vilket är accepterat i just denna stämföring, se s 186.

*Fakta: sidorna 50–53*

# *Undvika D i grundläge i ackordföljden T–D–T*

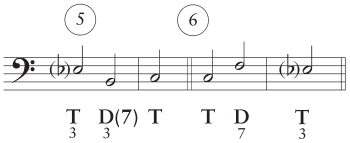
**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor:**

Uppgift 14 handlade om att undvika framförallt D7-ackordets grundtoner i basen inne i en fras. Här utvidgas detta till tre ackord och omfattar även terskvartackordet. D7 i ackordföljden T–D7–T kan då antingen fungera som återgångsackord eller genomgångsackord. Därmed bildas stegvis rörelse i basen (se även s 51, ex 1): ***




Exempel 1 och 2 förekommer även med återgång i motsatt rikting.

Dominantens ledtoner kan också nås via språng:




Man talar om *ofullkomlig* återgångsrörelse när start och slutton inte är samma utan – som i ex 5 och 6 – är ackordets ters respektive grundton.

Vid val av basfigur bör du tänka på att:

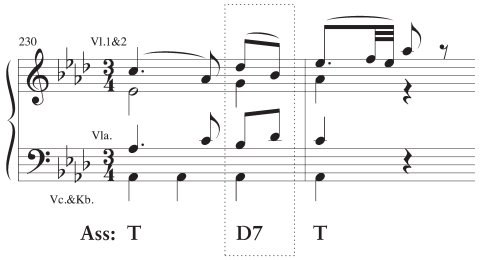
- om tonikans ters finns i melodin används oftast inte denna som baston.
- melodi och bas bildar oftast ters-, sext-, oktav eller för D7-ackordet även tritonusintervall (ibland nona för högre spänning).
- melodi och bas kan röra sig parallellt eller i motrörelse.

Trots det som sagts ovan finns i litteraturen många exempel där enbart grundtoner utnyttjas i en inledning eller inne i en fras, t ex är basstämman som inleder ex 3 på s 45 med grundtonerna i T–D7–T mycket vanlig.

* företrädesvis hos tonsättare aktiva under wienklassicismen eller senare.

** betecknar D7 med utesluten grundton, se s 54. Användes framförallt under barocken.

*** En annan ofta använd metod för att undvika D i grundläge är utnyttjande av orgelpunkt (se s 52), vilket här innebär att D7 spelas med tonikatonen i basen:




Mozart: Pianokonsert nr 22, III ∅

*Fakta: sidorna 50–53*

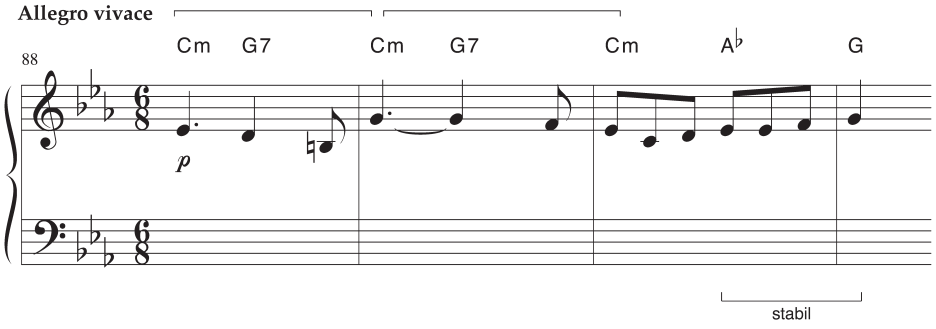
## 17

Skriv basstämmor till exempel a-d. Använd de basfigurer som noterats på föregående sida (1–6) i avsikt att undvika D i grundläge – utom där annat anges.

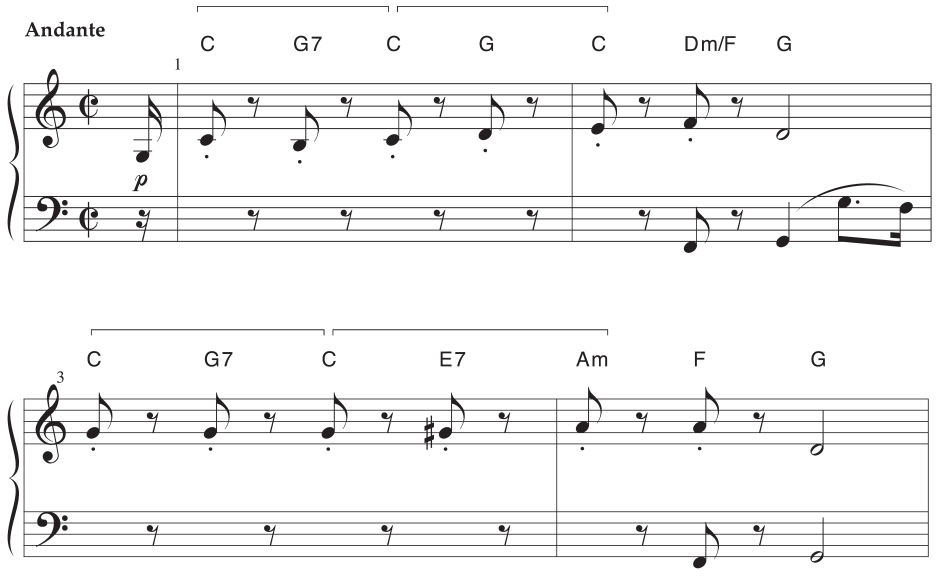
- Som vägledning har vissa övningsexempel försetts med markeringen ”stabil” om grundtonen ska finnas i basen (se ”Starka/svaga slut” samt ”Stabil/instabil” på s 44). *Samtliga* övningsexempel nedan inleds med grundtonen i basen (”stabil”), vilket är vanligast – men inte en nödvändighet.
- Vid varje klammer ska en av basfigurerna 1–6 användas. Avslutningstonen i *en* figur bildar startton för nästa.
- Sätt ut funktionsbeteckningar i övningsexempel a-c.

a Basstämman i ex a följer ackordrytmen.

Mozart: Hornkonsert, Rondo (KV 495)




b Här sker även klamring där start och slutackordet inte är identiska (t 3-4, C-E7-Am). Man arbetar dock på samma sätt!

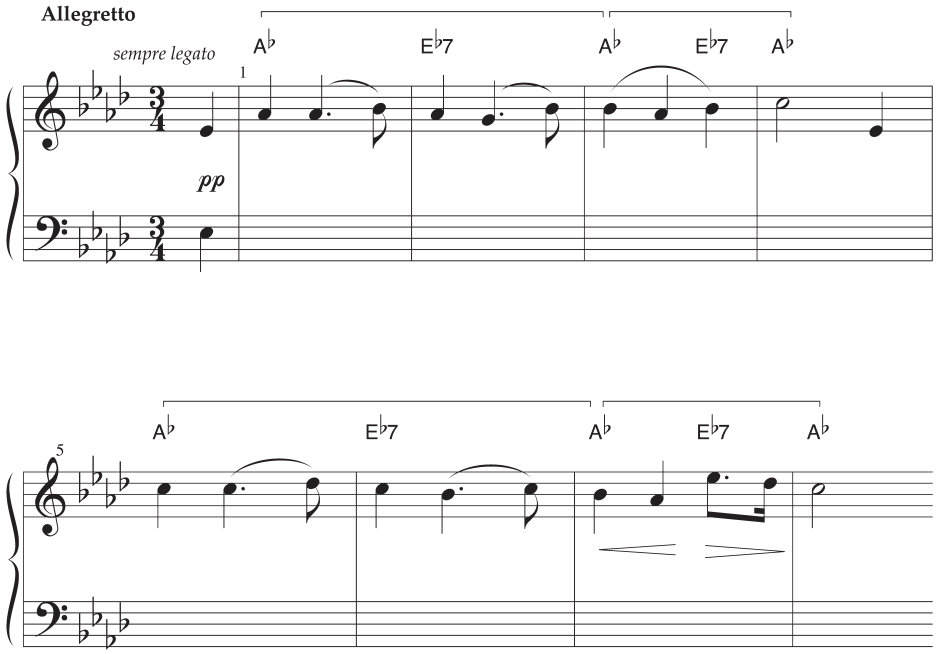



Beethoven: Pianosonat, op 14 nr 2, II

*Fakta: sidorna 50–53*

## *Undvika D i grundläge i ackordföljden T–D7–T*

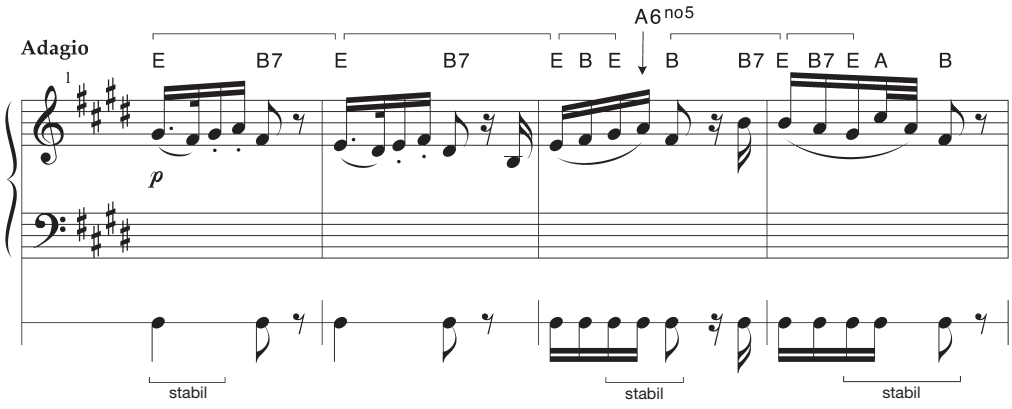
c Observera att bastonen i t 2-3 samt 6-7 väljs med hänsyn till taktens andra meloditon, eftersom första tonen här är ackordfrämmande. Utforma basen så att den följer ackordrytmen.




Schubert undviker kadensering i detta avsnitt. Inte ens i avslutningen i takt 7–8 återfinns grundtonen i D7, vilket är ovanligt.

Schubert: Impromptu, D. 935

d Utforma basstämman med ledning av den givna rytmen på det undre systemet.

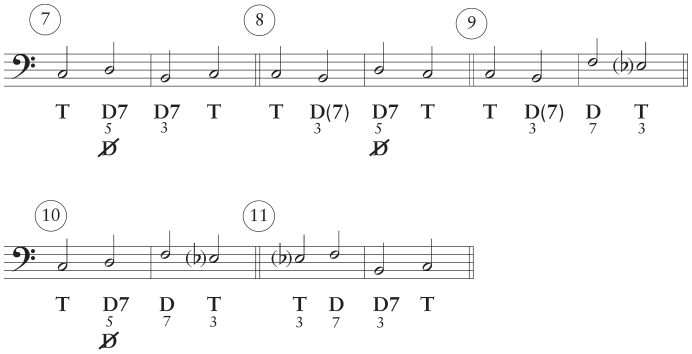



Beethoven: Pianosonat nr 3, II

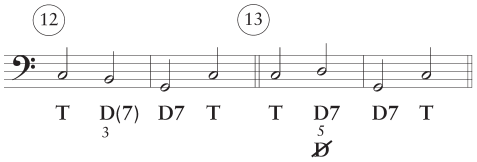
*Fakta: sidorna 50–53*

**Arbetssätt för följande uppgifter:**

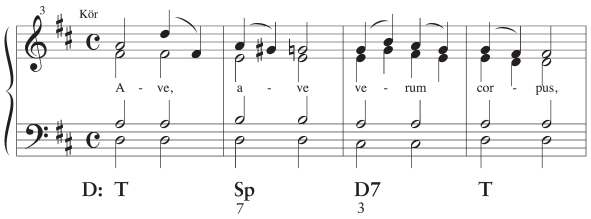
D7 i ackordföljden T–D7–T kan utvidgas så att det uppträder i två omvändningar. De båda halvorna T–D7 och D7–T kan då upplevas som en motsvarighet till frasbildningen ”fråga/svar” i en melodi.* Dominanten fungerar här som ett sk fullkomligt eller ofullkomligt **dubbelt återgångsackord**, se ex 7–8 respektive ex 9–11.




Följande basfigurer är ofta utnyttjade variationer av ovanstående, men som med sin avslutande grundtonsrörelse är något starkare.




En annan ofta utnyttjad variant är att omvandla T–D7–T till T– S p– D7–T. Basstämman i denna utformas så att tonikatonen hålls kvar när Sp inträder, som därmed bildar sekundackord med fallande upplösning till tersen i D7.




Mozart: Ave, verum corpus ∅ (kören dubbleras av stråkar)

* Även om den rytmiska fördelningen efter mönstret ”fråga/svar” ovan är vanlig, kan det första tonikaackordet även uppdelas genom en basrörelse från grundton till ters i ex 7, 10 och 13. Detta resulterar i en annan betoning, se s 45, ex 2.

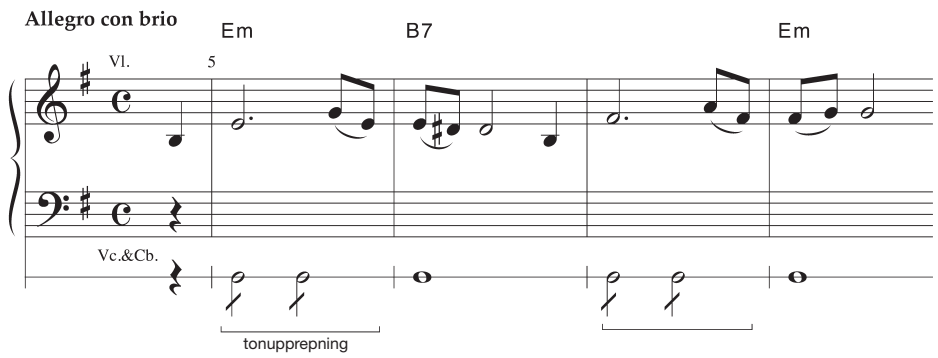
*Fakta: sidorna 50–53*

## *Undvika D i grundläge – dubbelt återgångsackord*

**18** Skriv basstämmor till följande exempel med den rytmisering som på olika sätt framgår av notbilden. Använd de basfigurer (7-13) som noterats på föregående sida i avsikt att undvika D i grundläge. Notera dina val med funktionsanalys.

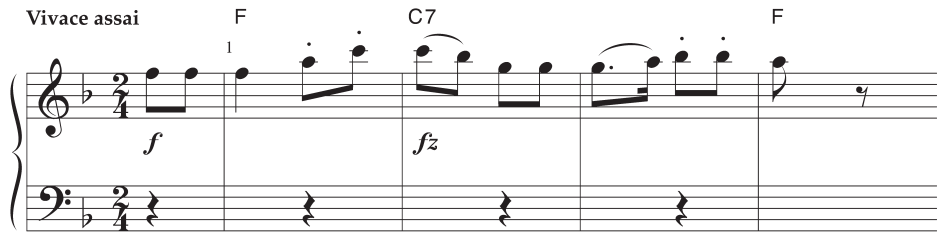
a

Haydn: Symfoni nr 44, I



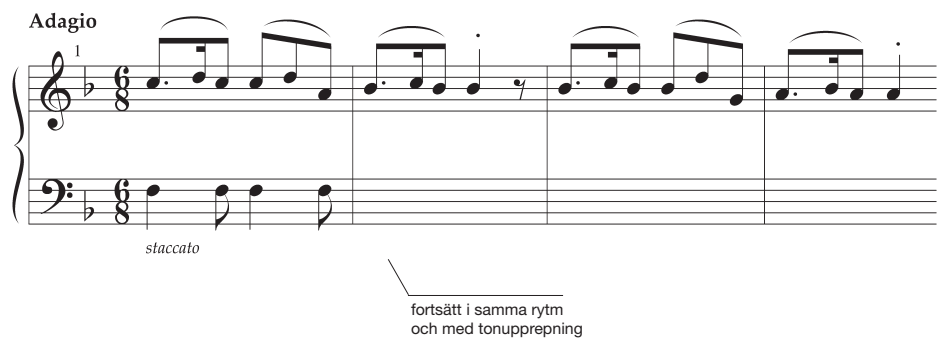

b

Haydn: Symfoni nr 89, IV




c Använd den alternativa varianten som representeras av Mozarts ”Ave, verum corpus” på föregående sida (sista notexemplet i rutan ”Arbetssätt”).

Haydn: Stråkkvartett, op 20 nr 5, III




*Fakta: sidorna 50–53*

**19** Skriv basstämmor till övningsexempel a-b och utnyttja den teknik du övat i föregående uppgift. Komplettera analysen med hänsyn till dina val av bastoner.

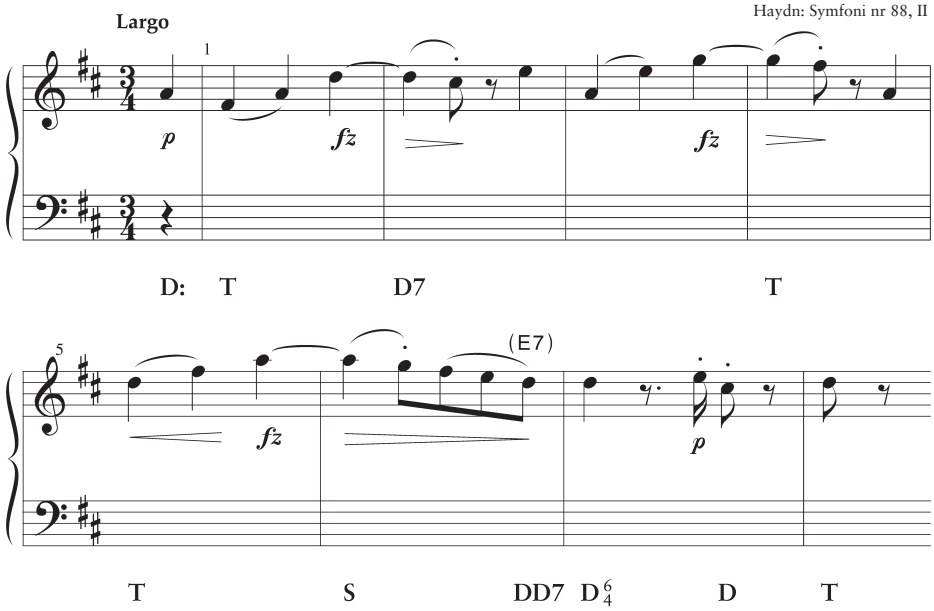
- ”Dramatisera” eftersatsen (t 5-8 i båda exemplen) på två alternativa sätt:

a

En ”mildare” form med start på tonikans ters samt stigande bas, jfr ”Sextackordet som dramatisering” på s 189.

Haydn använder så gott som genomgående rytmiken

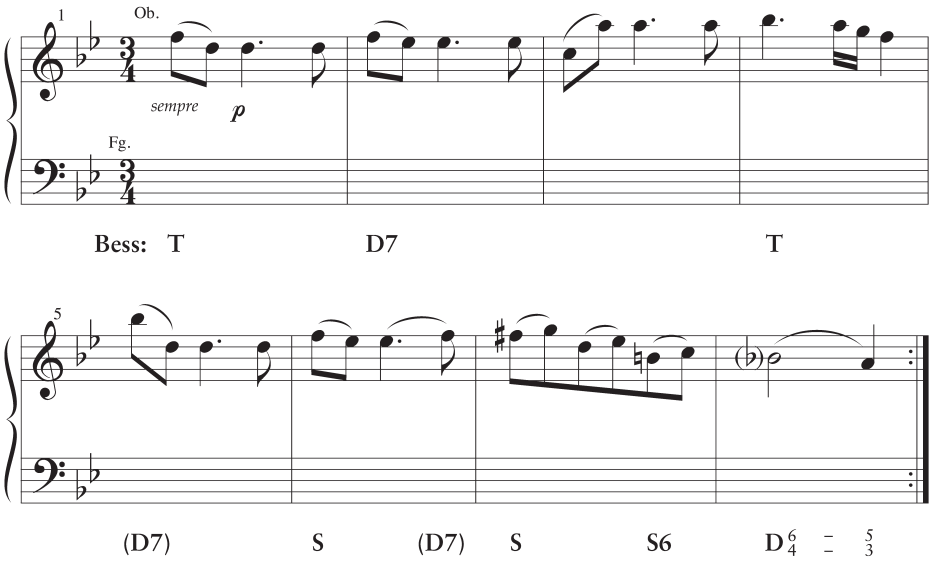
Haydn: Symfoni nr 88, II




b

En mer dramatisk form med start på sekundackord samt fallande bas, jämför ”Sekundackordet som dramatisering” på s 50 samt ex 3 på s 47.
Mozart använder först rytmen:  men kontrasterar i takt 5-6 med längre notvärden i legato.

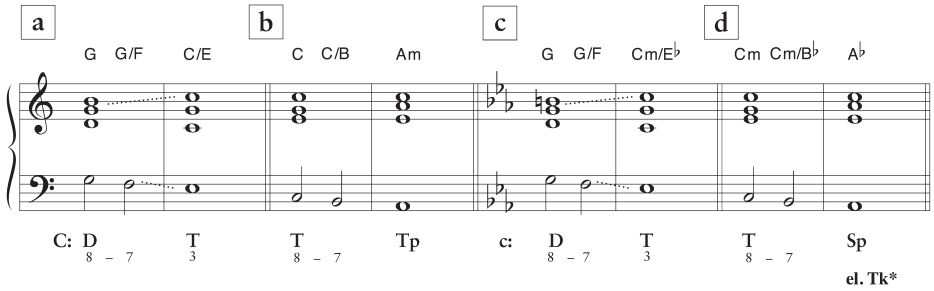
Mozart: Divertimento nr 13, Trio (KV 253)




*Fakta: sidorna 50–53*

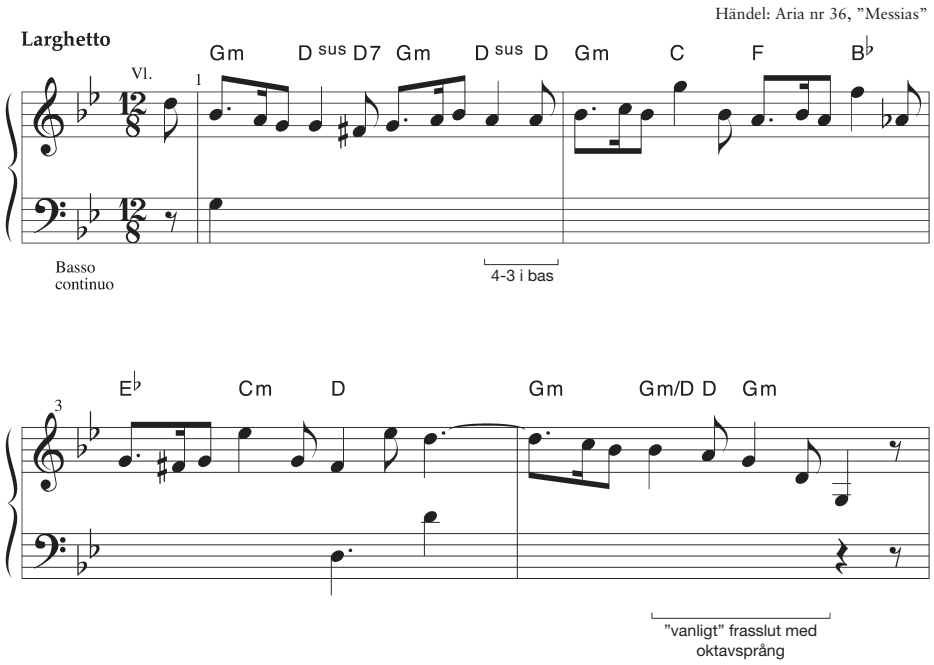
## *8-7-rörelser*

**20** Spela ackordföljderna nedan på piano i alla dur- och molltonarter. 8-7-rörelser utgående från dominantackordet, som noterats i ex a och c, har du redan arbetat med. I ex b och d utgår rörelsen istället från T i dur resp. moll.




**21** Skriv en basstämma till följande Händelcitat. Stycket är utformat som melodi med ackompanjemang av en continuogrupp, där bas- och melodistämma fungerar som en tvåstämmighet – detta till skillnad från fyrstämmig sats.

- På alla ställen som är möjliga ska du utnyttja 8-7-rörelse som du övat i föregående uppgift.** Upplösningstonen kommer då att bilda ters- eller sextintervall med melodistämman och därmed garantera fyllighet.
- På övriga ställen använder du 1-3 alternativt 3-1-rörelse för att uppnå fyllighet mellan melodi och bas.
- Basstämmans rytm är rakt igenom .




*Fakta: sidorna 50–53*

* ackordet benämns Tk om detta ersätter T, se s 93, ex 2.
** Händel använder 5-7 istället för 8-7 i 2:a ackordet i t 1.

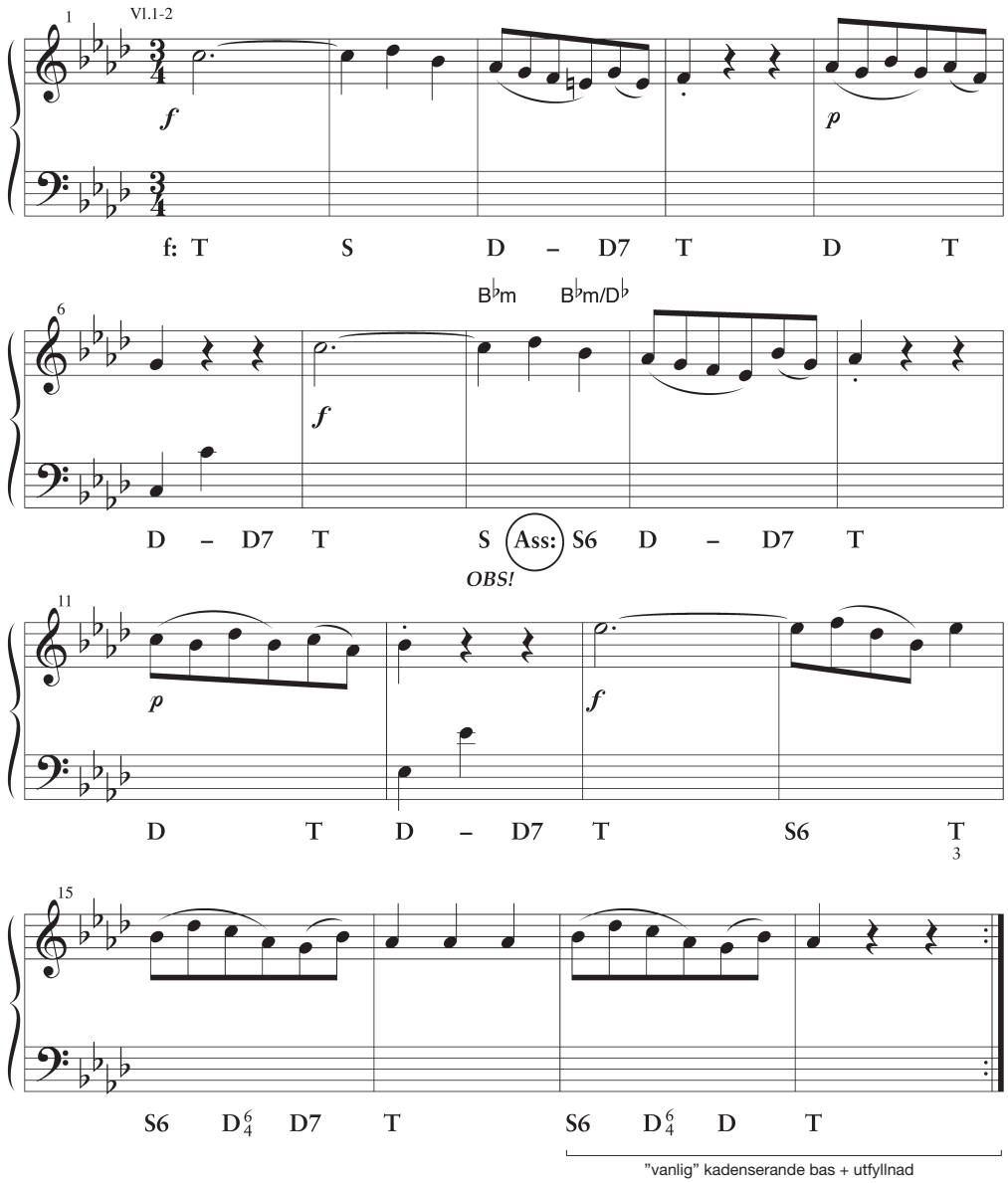
**22** Utforma en basstämma för violonceller och kontrabasar (klingande i oktaver) till följande musikexempel. Haydn använder ett relativt högt *noterat* läge för basstämman (ess$^0$ – ess$^1$ med undantag för Ass som allra sista ton).

- Använd 8-7-rörelse vid *samtliga* dominantackord *med* septima – vilket även gäller vid utformingen D–D7 eller $D\frac{6}{4}$–D7.
- För att komplettera rytmiken i melodistämman använder Haydn:

  *i takter med liten aktivitet* (även tonupprepning t 16): | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |
  – oftast i form av stegvis rörelse (1-3 eller 3-1 *med* genomgångston,
  t ex för Fm: f-g-ass eller omvänt ass-g-f).

  *i takter med aktivitet i melodin:* | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | om inget annat anges (t 15-18).

Haydn: Symfoni nr 49, III




*Fakta: sidorna 50–53*

## 23 Skriv basstämmor till:

C. M. Bellman: ”Till Mutter på Tuppen”, s 324.
Gluck: ”Musette”, s 319.
Heinrich Koch: Menuett, s 325.

## 24 Analysera basstämmor i faktadelen från följande utgångspunkter:

*Återgångs- eller genomgångsackord i ackordföljden T–D–T, se s 351.*

Vilken basfigur (1-6 på s 351) används i exemplens inledande takter?

LMA s 75, ex 1 ☐
LMA s 33, ex 1 ☐
LMA s 57, ex 3 ☐ (gäller de låga bastonerna på 1:a taktslaget i t 1-3)

*Ackordföljden T–D–T med D7 i två olika omvändningar, se s 354.*

Vilken basfigur (7-13 på s 354) används i exemplets inledande takter?

LMA s 69, ex 2 ☐

Beskriv hur Mozart har varierat ovanstående teknik på s 103 LMA, ex 2.

*Fakta: sidorna 50–53*

## 25 Komponera melodier med en basstämma enligt följande:

a Komponera två melodier som du sedan förser med basstämmor. Använd övningsuppgift 19 a och b på s 356 som modell för de två uppgifterna. Grundidén för de båda kompositionerna ska följaktligen vara:

- D7 i grundläge undviks i styckets början
- ”dramatisering” av eftersats med hjälp av:

  komposition 1: stigande bas från tersen i tonikan

  komposition 2: sekundackord baserat på D7 eller SD7

b Komponera för piano en melodi med basstämma som bygger på stegvis/kromatisk rörelse. Använd tekniker som du arbetat med i uppgift 6a-b och 20. När du spelar bas och melodi är det viktigt att fylla ut med en eller flera mellanstämmor för att få en komplett harmonik.

c Komponera en melodi med basstämma där du utnyttjar 8-7-rörelser samt 1–3- eller 3–1-rörelser med eller utan genomgångston. Utforma kompositionen som melodi med ackompanjemang av en continuogrupp, där bas- och melodistämma fungerar som en komplett tvåstämmighet, se s 357 övningsuppgift 21 (även 22). Skriv för samma besättning som uppgift 21.

# *Ofullkomlig dominant*

**26** Bestäm grundtonen för följande ofullkomliga dominantackord, detta med hänsyn taget till det efterföljande upplösningackordet, se s 55, ex 1:

| | | |
|---|---|---|
| D♯° – Em | F♯° – Gm | G♯° – Am |
| D° – E♭ | G° – A♭ | E° – Fm |
| C♯° – D | A° – B♭ | A♯° – Bm |

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

Nedanstående är en sammanfattning av grundläggande stämföringsprinciper för Ø. Du kommer steg för steg att arbeta med samtliga moment i samband med övningarna på följande sidor:

- tersen som meloditon upplöses nästan undantagslöst ledtonsmässigt
- de stämmor som har en fördubblad ackordton – kvinten eller septiman – rör sig stegvis i motrörelse (*kan* även röra sig via språng, se nedan)
- när kvinten är fördubblad stiger septiman om en fullständig treklang i T ska uppnås
- om både ters och septima ska upplösas ledtonsmässigt korrekt krävs antingen

  fördubbling av septiman
  ofullständigt upplösningsackord
  språng i en mellanstämma, se nästa punkt

- stämmorna i en ofullkomlig dominant rör sig oftast stegvis till upplösningsackordet, men en mellanstämma *kan* – i likhet med upplösning i ett D7 – ibland föras vidare via språng, t ex

  från kvinten i Ø till kvinten i T
  från tersen i Ø fallande till kvinten i T

*vid upplösning till T i grundläge:*

- om tersen är meloditon rör sig ofta mellanstämmorna i parallellföring med melodistämman i sammanträngt eller spritt läge

*vid upplösning till T i tersläge*

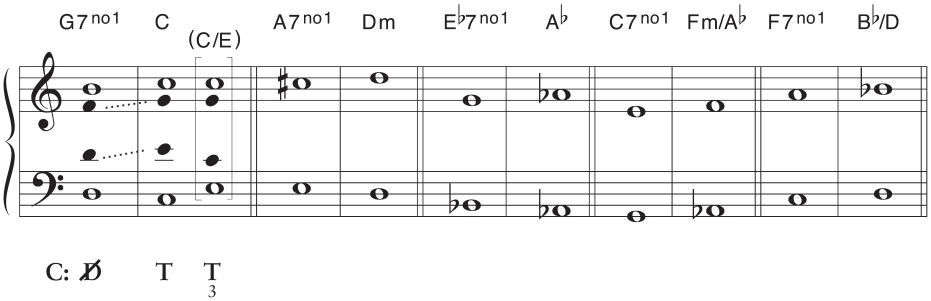
- septiman stiger oftast, men kan även falla med tersdubbling som resultat
- om septiman som meloditon stiger till kvinten i T – som då bildar parallella decimor med basen – kan den parallella kvint (från F5 till R5) som uppstår accepteras, se ”Ren till förminskad kvint och omvänt” på s 186.

*Fakta: sidorna 54–55*

# 27 *OFULLKOMLIG DOMINANT MED KVINTEN I BASEN*

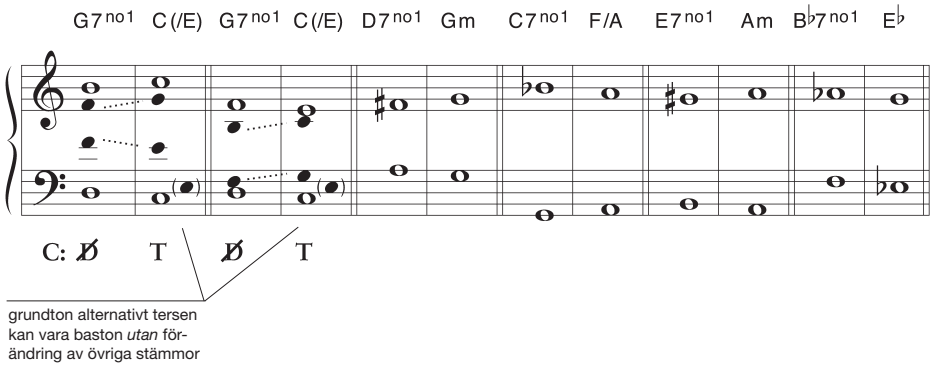
a *Tersen som meloditon och fördubbling av kvinten (bastonen):*

- Lägg till – närmast under meloditonen – de två toner som saknas för att de tre övre stämmorna ska bilda dominantseptimackordet med utesluten grundton. Därmed fördubblas bastonen – dvs kvinten – vilket är vanligast. Septiman stiger då oftast till kvinten i upplösningsackordet.



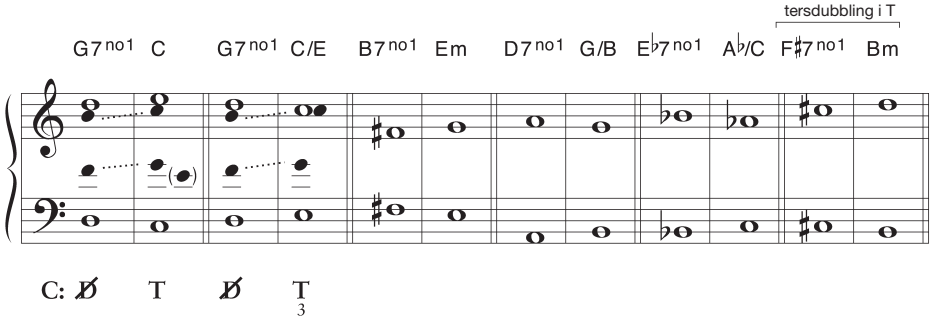

b *Tersen eller septiman som meloditon med fördubbling av septiman:*

- Septiman fördubblas varvid den ena får sin upplösning, medan den andra rör sig ”fritt” till kvinten i upplösningsackordet. Denna lösning föredras oftast när septiman ligger i melodin.




c *Kvinten som meloditon samt fördubbling av denna:*

- Lägg till – närmast under meloditonen – de två toner som saknas för att de tre övre stämmorna ska bilda dominantseptimackordet med utesluten grundton. Använd stigande septima för fullständig treklang i T utom i sista exemplet där septiman ska falla med tersdubbling som resultat.




*Fakta: sidorna 54–55*

# *Upplösning av ofullkomlig dominant*

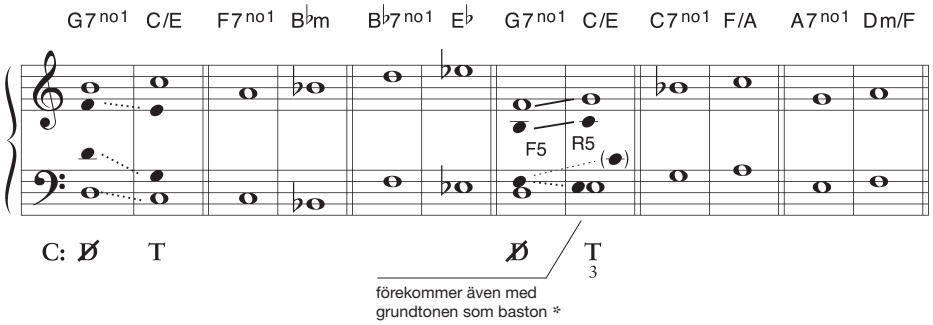
## d *STÄMFÖRINGAR ANVÄNDA I MINDRE OMFATTNING*

*Tersen som meloditon och upplösning av båda ledtonerna:*

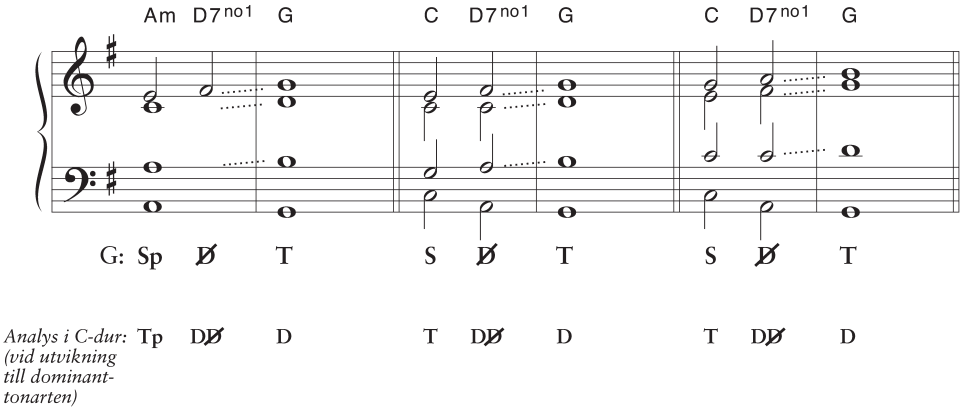
- Takt 1-6: För att uppnå ledtonsupplösning av septiman gör den fördubblade kvinten i en mellanstämma språng till kvinten i upplösningsackordet.

*Septiman som meloditon stigande till kvinten i T (basen stiger till $\frac{T}{3}$ ):*

- Takt 7-12: Septiman fördubblas i en mellanstämma och upplöses fallande till tersen i T med tersdubbling som resultat (alternativt med språng till grundtonen i T). En här accepterad kvintparallell (F5-R5) uppstår men kamofleras av att tre av stämmorna stiger parallellt som fylliga ”sextackord” med bas och melodi i decimor.*




**28** Spela nedanstående kadenser med ofullkomlig dominant på piano i alla durtonarter.



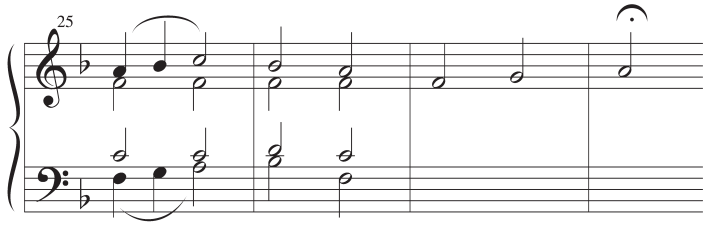

Ackordföljden används ofta vid utvikning till dominanttonarten, vilket visas i den undre raden.

* se ”Ren till förminskad kvint och omvänt” på s 186.

*Fakta: sidorna 54–55*

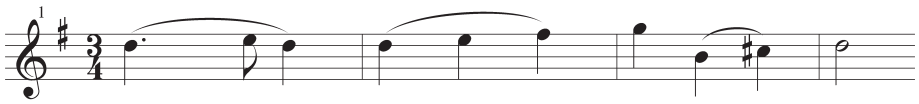
**29** Använd i följande musikcitat en passande kadensformel som du övat i föregående uppgift.

a • Notera fyrstämmigt:



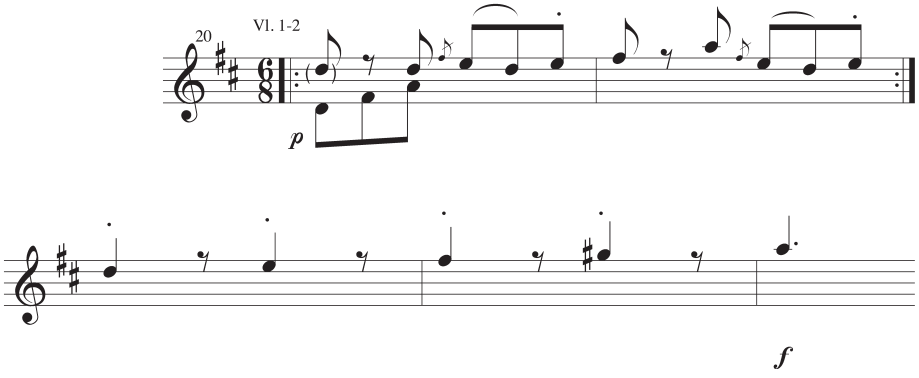

Schumann: ”Ein Choral”, Album für die Jugend, op 68
(Original: C-dur)

b • Kadensformeln utnyttjas här vid utvikning till dominanttonarten.




Haydn: Symfoni nr 54, III Trio

c • Fullfölj rörelsen med brutna ackord i vl. 2. Kadensformeln utnyttjas här vid utvikning till dominanttonarten.




Haydn: Symfoni nr 54

*Fakta: sidorna 54–55*

## *Analys*

30 Funktionsanalysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA).

- LMA s 49, ex 1. Analysera ackorden med ledning av bas-, melodistämman samt de givna ackordbeteckningarna. E°-ackordet (=E°7) i t 10 analyseras som ett $\emptyset_{7}^{9}$, se s 66.

- LMA s 61, ex 3; s 27, ex 5.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schumann: Album für die Jugend, ”Soldatenmarsch”
Schumann: Album für die Jugend, ”Ein Choral”
Mozart: Trollflöjten, Aria nr 2, ”Der Vogelfänger bin ich ja”

*Fakta: sidorna 54–55*

**1** Spela nedanstående ackordföljd på piano i alla molltonarter upp till 2 kors- och 4 förtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla molltonarter!

Stämföring finns noterad på s 59, ex 3 ”rundgång i c-moll”.

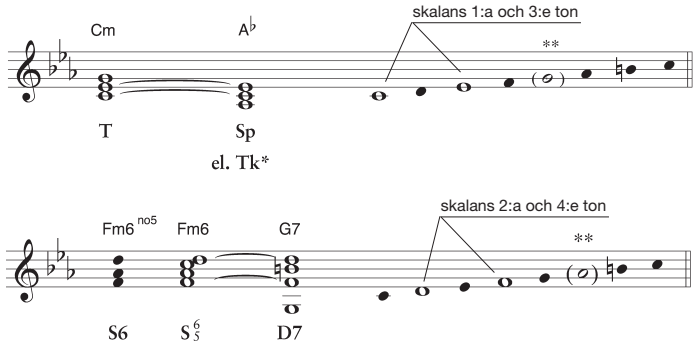
T – Sp – S – D7 – T

(alternativt kan S6 användas, se s 373, uppgift 4b)

Öva även ackordföljden utgående från tonikan i ters- respektive kvintställning.

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

De gemensamma toner som T, S och D7 har med andra ackordfunktioner utgör grunden för harmonisk variation. Användningssättet är likt det för dur.




S6 används vanligen endast i grundläge, medan $S^{6}_{5}$ finns i alla omvändningar.

* ackordet benämns Tk om detta ersätter T, se s 93, ex 2.
** en melodisk rörelse som innehåller tonen inom parentes fungerar även bra. S och Sp har ofta tillagda toner, särskilt vid kadens t ex i c-moll: Fm6, Fm7 eller A♭6, A♭Δ7, se s 74.

*Fakta: sidorna 58–61*

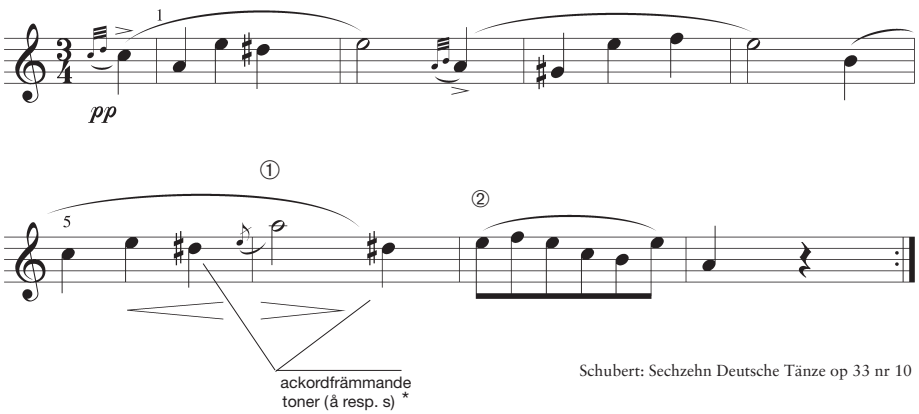
## *Bitreklangerna i moll – Sp*

**2** Harmonisera musikexempel a-b. Använd huvudtreklanger samt Sp (eller fler).

- Förutom informationen om bitreklanger i faktadelen (s 58) bör du läsa ”Arbetssätt” på föregående sida.
- Du kan arbeta på två alternativa sätt för att få hjälp med uppgifterna:
  1. Förbered dig genom att först göra teknikövning Ia-b och IIa-d med start på s 370.
  2. Harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tipsen nedan.

A7 T

a




Schubert: Sechzehn Deutsche Tänze op 33 nr 10

*OM DU BEHÖVER HJÄLP*

... med ställen som markerats med siffra ① – ②:

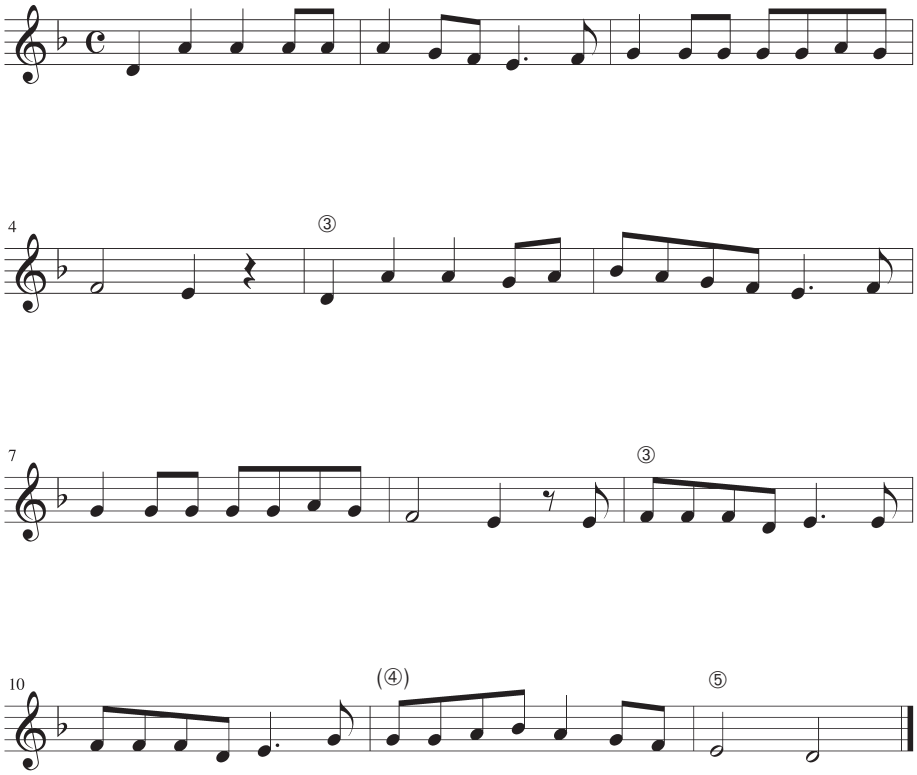
① Skalans 1:a eller 3:e ton, se ”Arbetssätt” på föregående sida.

② Kadensera med $D^{6}_{4}$.

* alternativt kan tonen diss tolkas som ackordton, se ”DDalt” på s 114.

*Fakta: sidorna 58–61*

b **Långsamt**




Taube: ”Byssan Lull” Rättsinnehavare: Elkan & Schildknecht, Emil Carelius

③ Teknikövning Ia-b (särskilt b) samt IIa-d på efterföljande sidor. Studera även ”Arbetssätt” på s 366 – framförallt fotnoten angående ”tillagda toner” i Sp.

***Kom ihåg att teknikövningarna är allmänna!***

④ (Avancerat tips: $S^6_5$ med *sexten* i basen, se ex b i vänsterspalten på s 60. Förutsätter en fortsättning till D7 eller $D^6_4$.)

⑤ Om du valt att harmonisera senare delen av takt 11 med A7 (alternativa lösningar finns, se ④) kan detta ackord förhållas i avslutningstakten, dvs A7/D–Dm.

”Byssan lull, koka kittelen full, där kommer tre vandringsmän på vägen.
Byssan lull, koka kittelen full, där kommer tre vandringsmän på vägen,
den ene, ack, så halt, den andre, o, så blind, den tredje säger alls ingenting.”

*Fakta: sidorna 58–61*

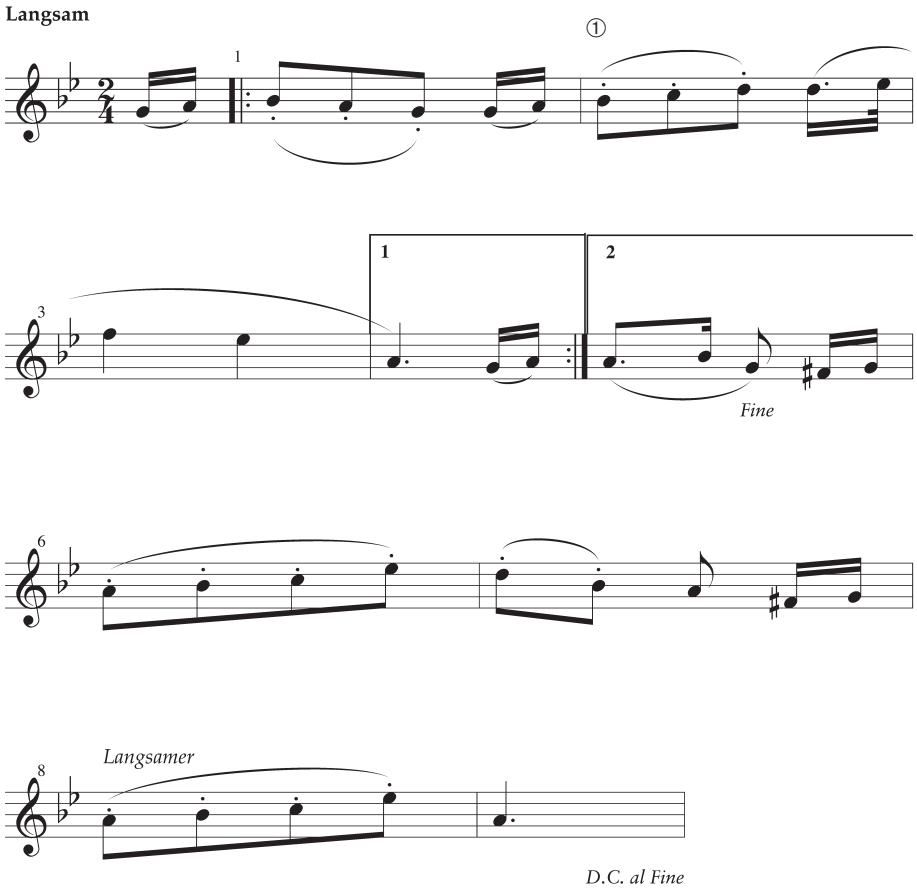
## *Bitreklangerna i moll*

**3** Harmonisera Schumanncitatet nedan. Använd huvudtreklanger samt bitreklanger.

- Läs ”Användning av Tp och Dp” på s 60 (Dp = TpD).
- Harmonisk rytm: Åttondelar samt fjärdedelar.

A7 T

Schumann: ”Armes Weisenkind”, Album für die Jugend
Original: A-moll




① Skalans 3:e–4:e–5:e steg: Gör teknikövning III på s 372 (är endast till en del direkt överförbar).

*Fakta: sidorna 58–61*

I Vilket alternativ till S kan du ta i dessa ackordföljder, se ”Ställföreträdande ackord – Sp” på s 58? Se även första ackordföljden nedan.

a

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Cm | Fm | Cm/G | G7 | Cm |
| | ↓ | | | |
| | A♭ | | | |
| Dm | Gm | Dm/A | A7 | Dm |
| | ↓ | | | |
| | | | | |
| Gm | Cm | Gm/D | D7 | Gm |
| | ↓ | | | |
| | | | | |
| Em | Am | Em/B | B7 | Em |
| | ↓ | | | |
| | | | | |

b Hur kan tonikan och dominanten varieras i nedanstående ackordföljder så att ackordrytmen ökas, se ”Ställföreträdande ackord – Sp” på s 58 samt ”Utbyggnad av D7 till $S^6_5$/S6–D7”, s 60. Använd alternativen $S^6_5$ och S6, se första exemplet:

| | T | | D7 | | T |
|---|---|---|---|---|---|
| | Am | Am | E7 | E7 | Am |
| | ↓ | | ↓ | | |
| *kan bli:* | Am | *F* | *Dm6* | *E7* | Am |
| | | | *Dm6no5* | | |
| | Bm | Bm | F♯7 | F♯7 | Bm |
| | ↓ | | ↓ | | |
| *kan bli:* | Bm | | | | Bm |
| | | | | | |
| | Fm | Fm | C7 | C7 | Fm |
| | ↓ | | ↓ | | |
| *kan bli:* | Fm | | | | Fm |
| | | | | | |

*Fakta: sidorna 58–61*

# *Teknikövningar: Utbyggnad av T och D7 (S6, S$^{6}_{5}$ och Sp)*

Inför följande uppgifter är det en fördel om du arbetar parallellt med att spela de kadenser som ingår i uppgift 4a och b på s 373.

## II

I musikcitaten a-d ska du utveckla harmoniken genom att variera D7 respektive T–D7 på det sätt du övat i ex Ib på föregående sida samt med ledning av informationen i rutan ”Arbetssätt” på s 366.

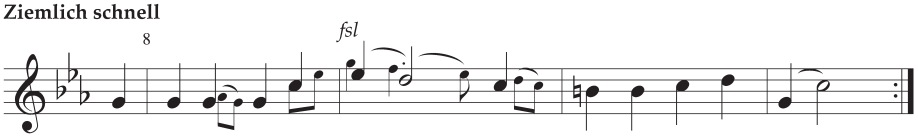
- Notera i rutorna på ”Nivå 2” en utveckling av den givna harmoniken på ”Nivå 1”.

A7

**a**

*Nivå 1:* T D7 T

*Nivå 2:*

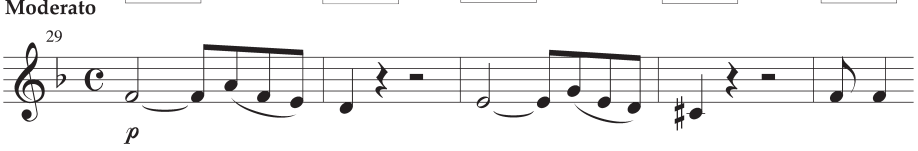



Schubert: ”Erstarrung”, Winterreise op 89 nr 4

**b**

*Nivå 1:* T D7 T

*Nivå 2:*

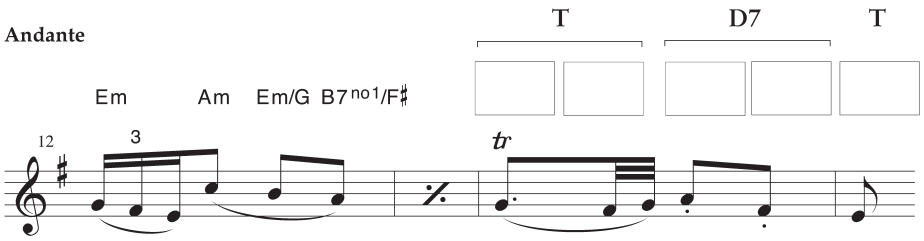



Haydn: Symfoni nr 53, IV

Haydn varierar bastonerna på 3:e taktslaget i t 29 och 31, medan ackorden i övrigt ligger i grundläge. Notera dina förslag till bastoner i nämnda takter!

**c**

- Rundgång vid avslutning ”med större tyngd”:

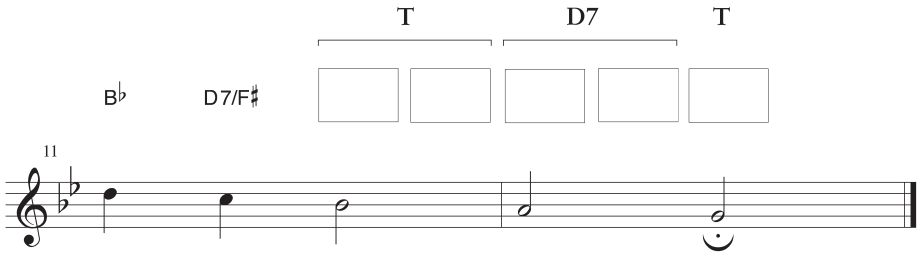



Haydn: Symfoni nr 4, II
Original: d-moll

*Fakta: sidorna 58–61*

**d**

- Rundgång vid avslutning ”med större tyngd”:



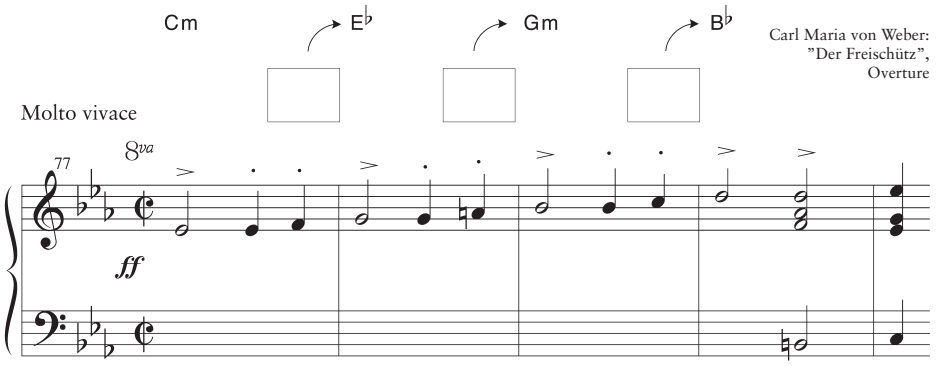

J. S. Bach: ”Christ lag in Todesbanden”, Kantat nr 4
Original: e-moll

## III

Harmonisera nedanstående melodi för att öva användning av mellandominant i molltonart samt harmonisering av skalans 3:e–4:e–5:e ton, se s 60.

**A7** **T**

- Skriv avsnittet fyrstämmigt (sammanträngt läge*) med grundtonerna i basen som förs i motrörelse mot melodin och vid behov oktavtransponeras.
- Notera i rutorna de givna ackordens respektive mellandominant.
- D som molltreklang betecknas °D.




Carl Maria von Weber:
”Der Freischütz”,
Overture

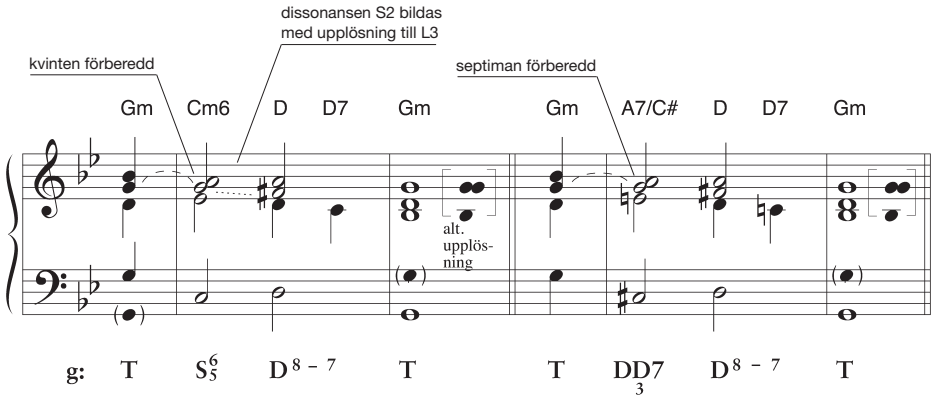
* Se s 12 (det överstigande tonsteg som uppstår i andrastämman i takt 78 finns i Webers original).

*Fakta: sidorna 58–61*

# *Kadenser i moll (S6, $S^6_5$ samt DD7)*

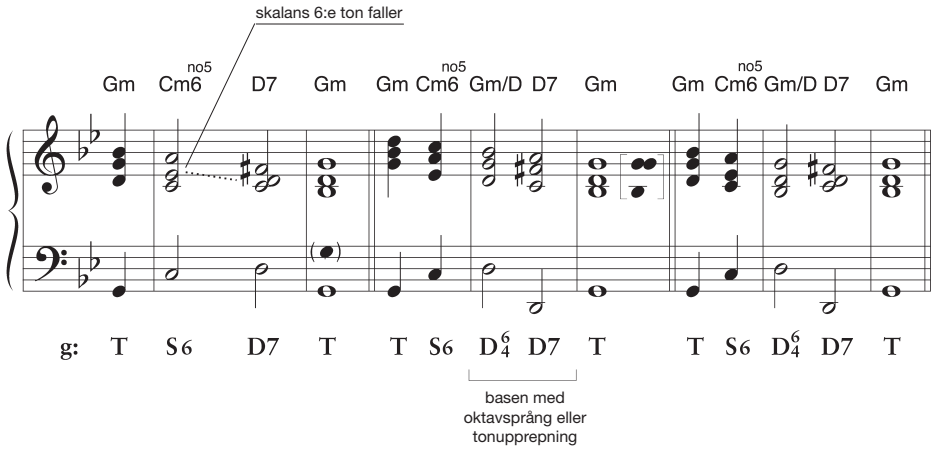
**4** Spela nedanstående kadenser på piano i alla molltonarter upp till 2 kors- och 4 förtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla molltonarter!

**a** *kadens med $S^6_5$ eller DD7 (den senare med tersen i basen).*




**b** *kadens med S6 med eller utan efterföljande $D^6_4$.*

Observera att vid stämföring av S6 med en *direkt* fortsättning till D7 (takt 1) skiljer sig denna från motsvarande i durtonart (jämför s 331). Detta eftersom man i molltonart undviker stämföring *från* nedåtriktad *till* uppåtriktad ledton (”S6” s 62).

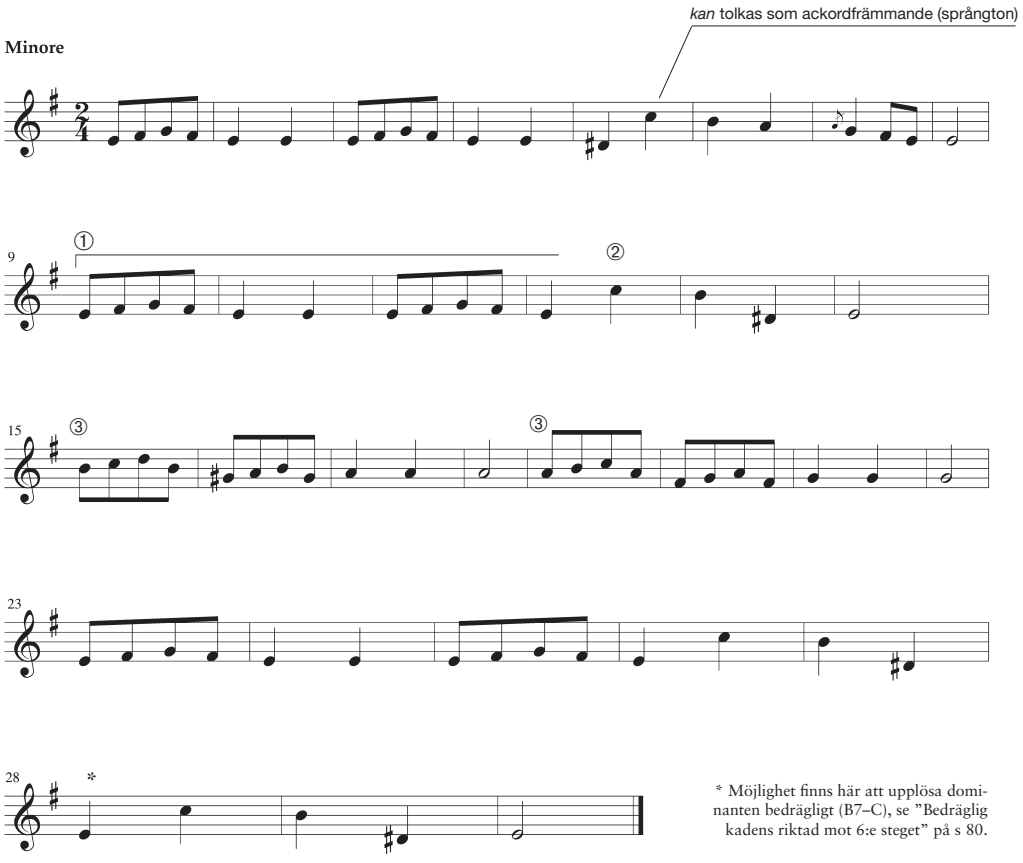



*Fakta: sidorna 62–63*

**5** Harmonisera melodierna a-b nedan samt på nästa sida för att öva kadensering och utvikning. A7 T

- Läs i faktadelen ”Kadenser i moll” (s 62) samt ”Utvikningar i molltonart” (s 64).
- Du kan liksom tidigare arbeta på två alternativa sätt:
  1. Förbered dig genom att först göra tekniövning IVa-d, Va-c med start på s 376.
  2. Harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tipsen nedan.

**a** *Harmonisk rytm:* ackordväxling varannan alternativt varje takt eller ibland varje fjärdedel. (Ett ackord kan eventuellt ligga längre än två takter.)




* Möjlighet finns här att upplösa dominanten bedrägligt (B7–C), se ”Bedräglig kadens riktad mot 6:e steget” på s 80.

C. M. Bellman: ”Ulla, min Ulla” (2:a delen) Epistel nr 73

① Se ”Arbetssätt” på s 366, skalans 1:a eller 3:e ton (utbyggnad av T).

② Tekniövning IVa-d, Va-c med start på s 376.

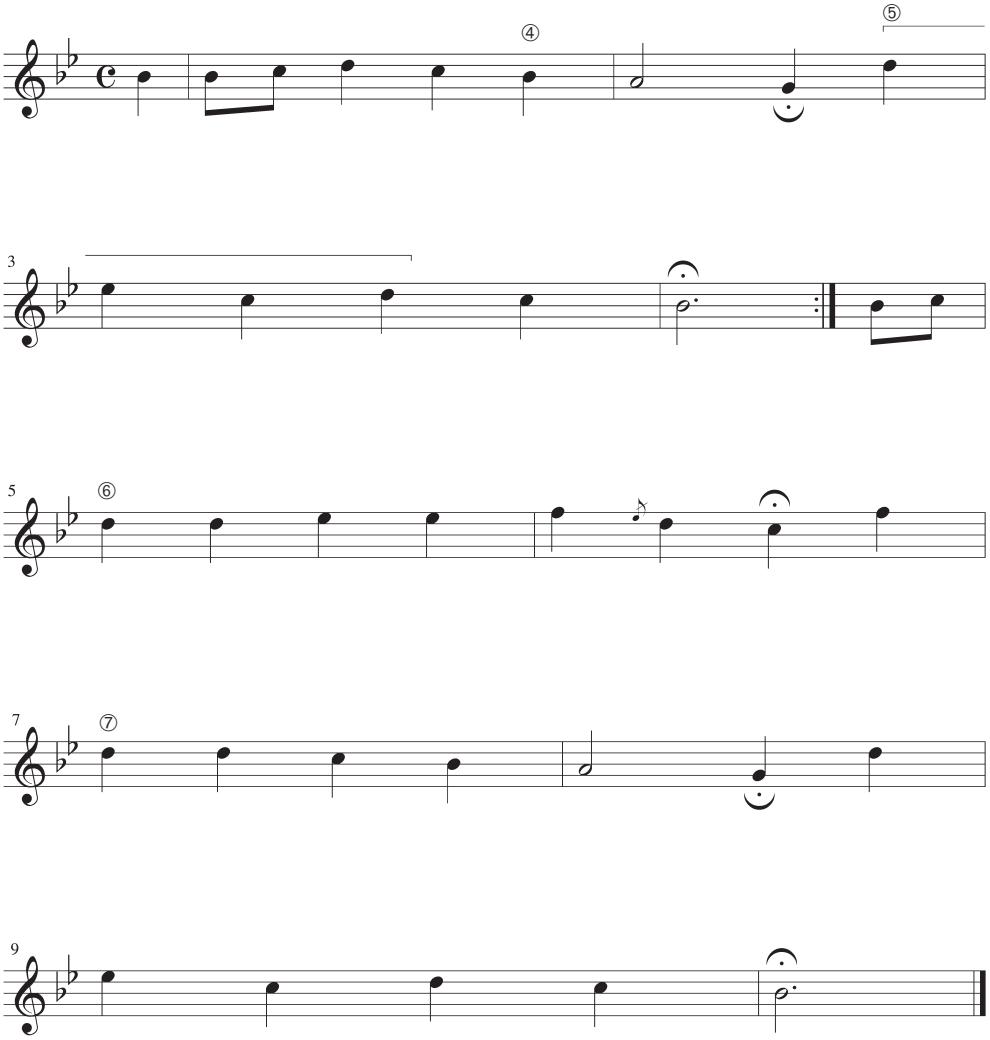
③ Bestäm målet för frasen och förbered med respektive mellandominant, se ”Utvikning till S, °D, Sp och Dp” (kan även gälla för Tp) på s 64.

***Kom ihåg att tekniövningarna är allmänna!***

*Fakta: sidorna 62–65*

# *Kadenser i moll (S6, $S^6_5$) – Utvikning*

**b** *Observera att koralen nedan går i dur!* Du har här möjlighet att öva pendling mellan dur- och parallelltonarten i moll, jämför med ex 2 på s 65. Växlingarna sker där dock tätare än i detta exempel.




"Herr Christ, der ein'ge Gott's Sohn"
(J. S. Bach BWV 164)

④ Kadens, se s 373 (ex a).

⑤ Bestäm målet för frasen. Med utgångspunkt från tonarten g-moll kan utvikning ske via kvintgång (se s 382, uppgift 8, nr 3 eller notex i högerspalten på s 64).*

⑥ Vid start på B♭ kan fallande tersgång användas (ex 2 på s 37 *med* Sp).

⑦ Bestäm målet för frasen. För tips på modulationsväg från durtonart till parallelltonart kan du göra övning 8, nr 1-4 (särskilt nr 2) med tillhörande teknikövning VII (start på s 382).

* Målackordet B♭ för kvintgången kan läggas i tersläge för att "spara" grundläget till fermattonen i t 4.

*Fakta: sidorna 62–65*

## IV

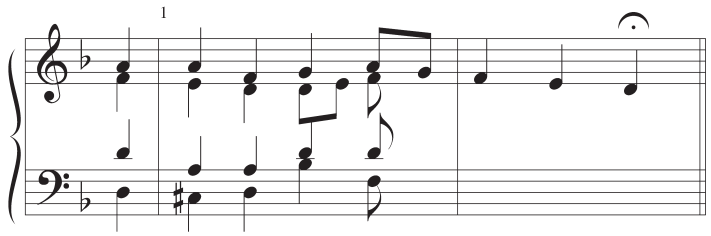
Välj för de avslutande fraserna a-d nedan en av kadenserna som du övat i uppgift 4 på s 373. Fullfölj den givna satsen genom att addera bas plus två mellanstämmor.

- Välj den kadensformel du föredrar om flera alternativ är möjliga.
- Observera att $D\frac{6\text{-}5}{4\text{-}3}$ i *exemplen* betraktas som två ackord (två ifyllnadsrutor), trots att $\frac{6\text{-}5}{4\text{-}3}$ endast är en utsmyckning av ett och samma ackord.
- Välj mellan följande kadensalternativ – här noterat i c-moll:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Fm6 | – | | G(7) | – | Cm |
| Fm6$^{no5}$ | – | (Cm/G –) | G7 | – | Cm |
| D7/F♯ | – | | G(7) | – | Cm (kan utelämnas) |

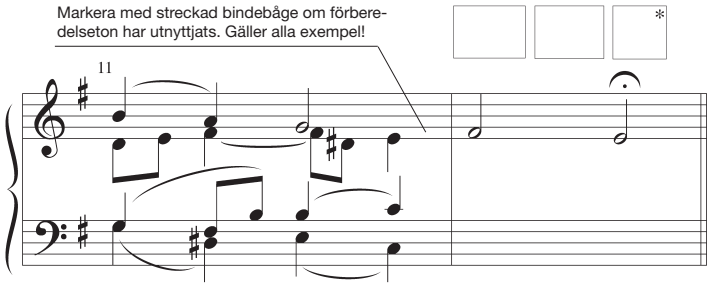
T

a



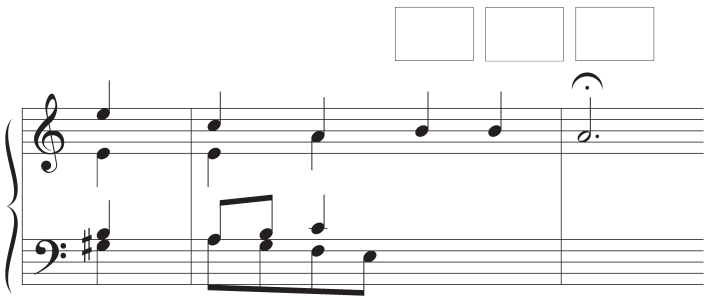

J. S. Bach: "Vater unser im Himmelreich, BWV 102
(Transponerad S2 upp)

b




J. S. Bach: Kantat nr 4, "Christ lag in Todesbanden"

c



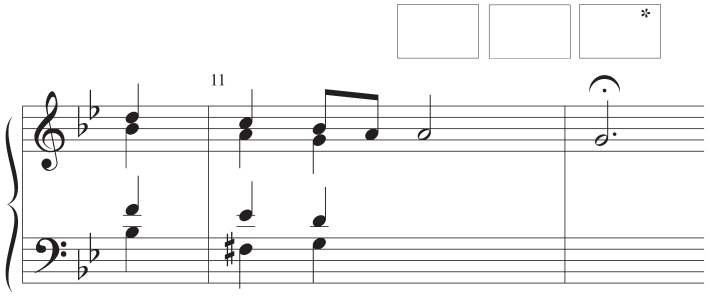
J. S. Bach: Koral nr 88

* avsluta med tonikan i dur, s k pikardisk ters (Tv), vilket var vanligt under barocken, se s 88.

*Fakta: sidorna 62–63*

## *Teknikövningar: Kadenser i moll*

d



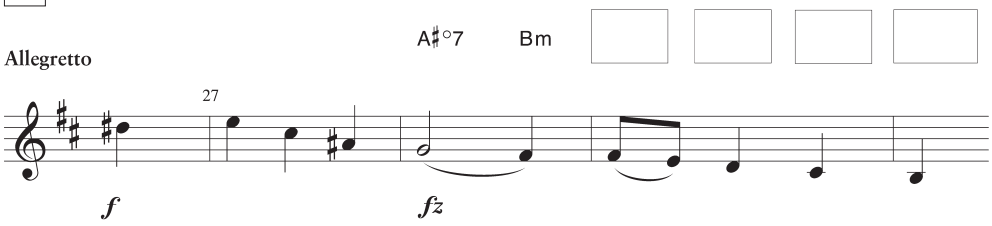

J. S. Bach: Johannespassionen, nr 7 (avslutning)

V Utforma kadenser med hjälp av de formler som du övat i föregående uppgift.

- Observera att melodistämman i kadenserna även innehåller ackordfrämmande toner som upplöses fallande till en ackordton. Ange med gängse beteckningar (fsl, fh etc) vilken typ som används.

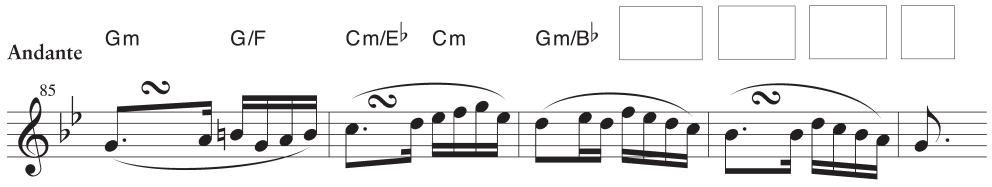
A7

a



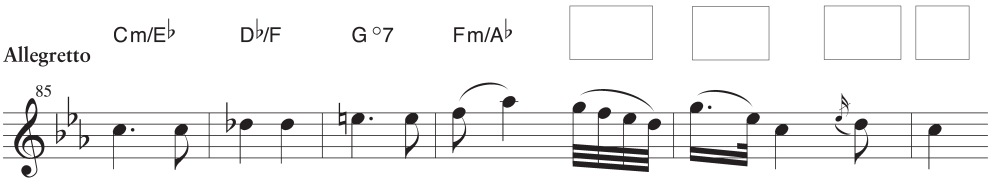

Haydn: Symfoni nr 52, III (transponerad)

b




Beethoven: Pianosonat nr 19, I

c




Mozart: ”Komm an mein Herz” Konzert-Arie (KV 374)

*Fakta: sidorna 62–63*

* se fotnot på föregående sida.

**6** Spela ackordföljderna 1–7 nedan på piano i alla molltonarter upp till 2 kors- och 4 förtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla molltonarter!

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

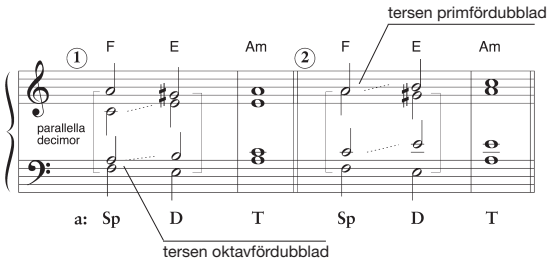
För att undvika parallella kvinter och oktaver samt rörelse från skalans sänkta 6:e till höjda 7:e ton (Ö2) krävs särskild stämföring vid ackordförbindelserna $\frac{S}{3}$ eller Sp till D.

*Följande principer gäller för fyrstämmig stämföring av samtliga varianter:*

1. Notera först basen.
2. Skriv in den stämma som ska föras i parallella decimor eller terser med basstämman – om denna inte redan finns i melodistämman som i ex 1.

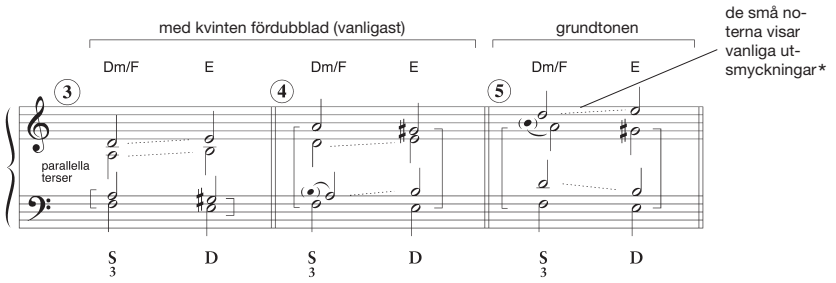
*Vid användning av Sp-ackordet gäller sedan:*

3. Fyll på med stämmor så att Sp-ackordet bildar en fullständig treklang med tersen fördubblad i prim el. oktav.
4. De två stämmor som inte deltar i den grundläggande parallellföringen stiger till närmast belägna grundton respektive kvint.

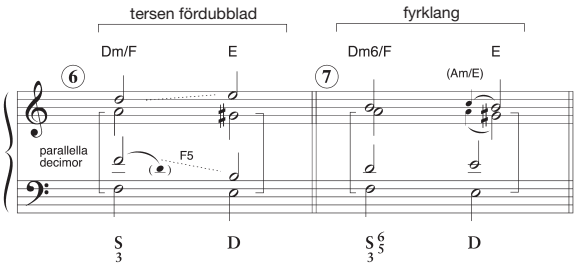



*Vid användning av $\frac{S}{3}$-ackordet gäller efter punkt 1-2 ovan:*

3. Bestäm vilken ton – grundtonen eller kvinten – som är mest lämplig att fördubbla i prim eller oktav för att få ett fyrstämmigt ackord.
4. De stämmor som har den fördubblade tonen förs i motrörelse till närmaste ackordton.




- Ex 6 nedan visar att tersen ibland kan fördubblas i $\frac{S}{3}$ och förs då vidare via tritonussprång till kvinten i D, eventuellt med en melodisk rörelse via grundtonen.
- Parallellföringen i terser/decimor används även i $S\frac{6}{5}$ med skalans 6:e ton som baston, se ex 7. Eftersom denna är en fyrklang sker ingen fördubbling.




* alternativt kan ex 4 utsmyckas med 9-8 (tonerna e-d) eller föregås av Sp7, medan utsmyckningen b-a i ex 5 istället kan utformas omvänt som a-b.

*Fakta: sidorna 62–63*

## *Kadenser i moll – ackord baserade på 6:e steget*

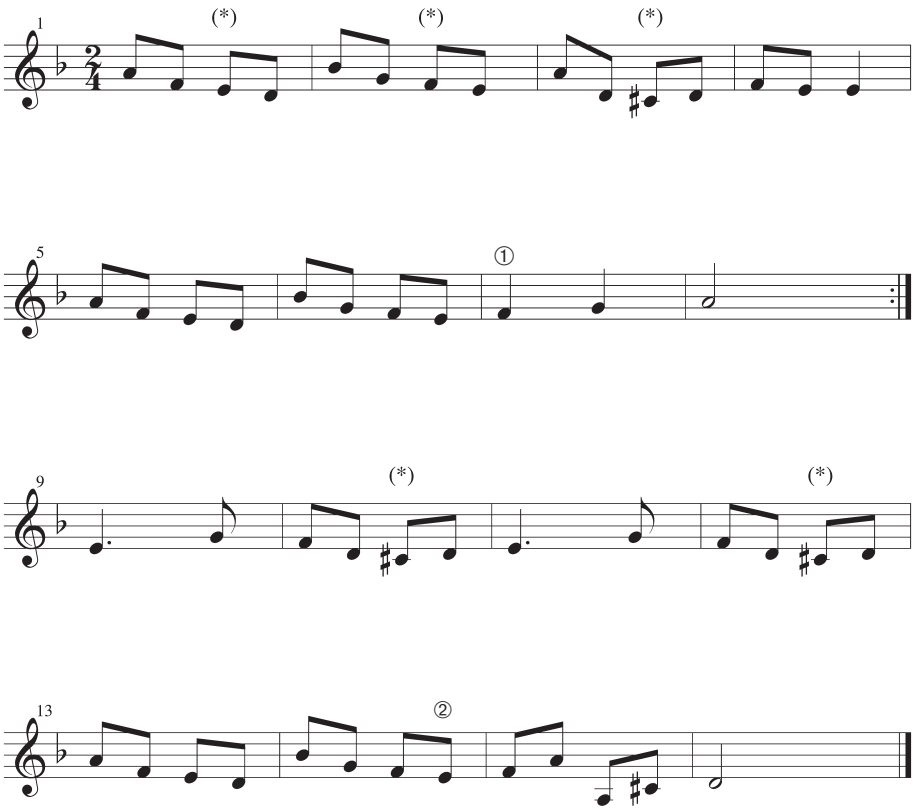
**7** Harmonisera melodierna a-b nedan samt på nästa sida för att öva kadensering och i b även utvikning.

- Läs i faktadelen om frygiskt kadens vid halvslut, se ”Ackord baserade på 6:e steget” på s 62 samt ”Arbetssätt” på föregående sida.

- Du kan liksom tidigare arbeta på två alternativa sätt:
  1. Förbered dig genom att först göra teknikövning VIa-c på s 381.
  2. Harmonisera melodierna och ta vid behov hjälp av tipsen efter respektive melodi.

A7 T

**a** Harmonisk rytm: ackordväxling varje takt* eller vid kadensering varje fjärdedel. Snabbare ackordrytm (åttondelar) kan även användas, t ex *inför* kadens.




C. M. Bellman: ”Minore” Epistel nr 73

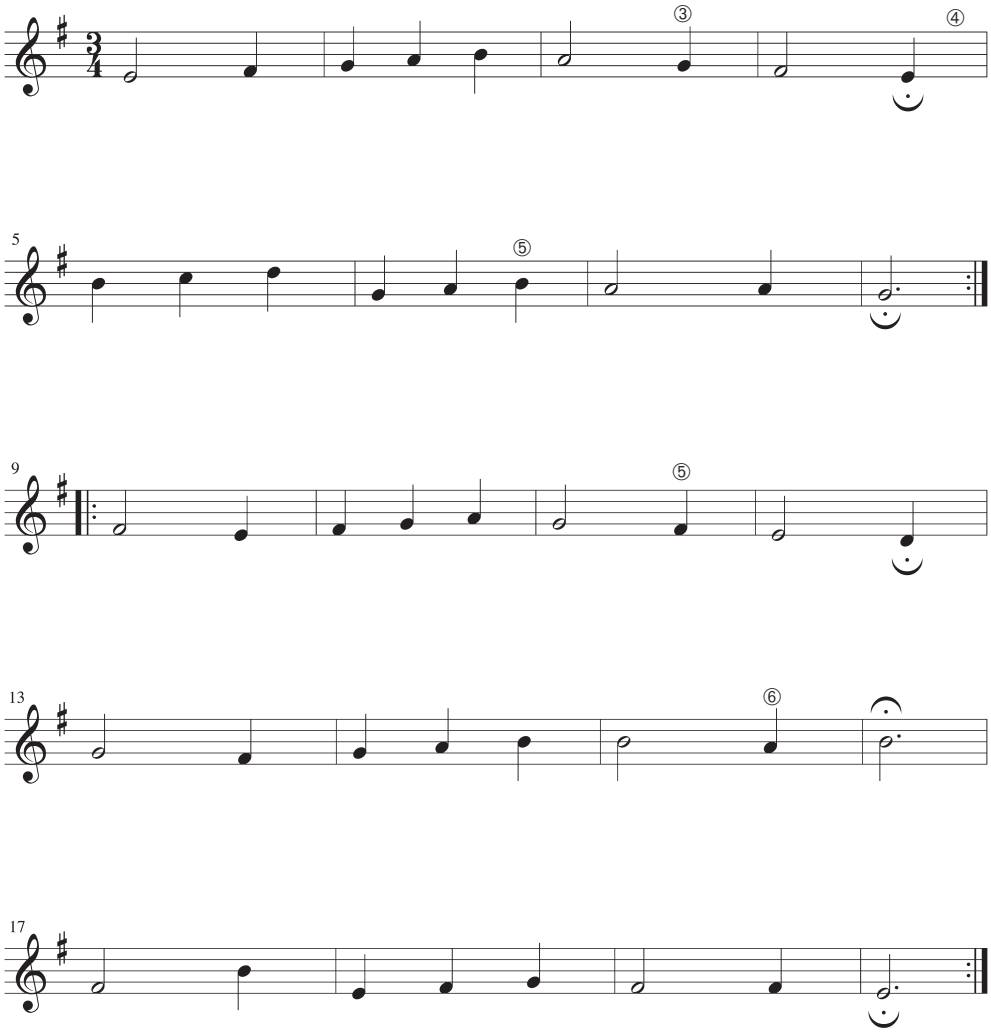
① Teknikövning VIa-c.

② Kadens (t ex uppgift 6, ex 7 på föregående sida).

* i takter med fyra åttondelar *kan* taktens 3:e ton tolkas som förslag (fsl).

*Fakta: sidorna 62–63*

b Bestäm först frasslutens kadensering med hänsyn till eventuella utvikningar.*




"Jesu, du mein liebsten Leben" (J. S. Bach: BWV 356)

③ Kadens, s 373, ex 4a.

④ Mellan två fraser *kan* den icke-funktionella ackordföljden T–Tp i moll användas (se rutan "Arbetssätt", andra raden nerifrån på s 382).

⑤ Kadens, s 331, ex 9a.

⑥ Studera rutan "Arbetssätt", s 378, ex 3 (och 5). Man kan betrakta tonen b i t 15 som ett stegvis fallande förslag till tonen a, dvs hela t 15 kommer då att harmoniseras med *ett* ackord.

* För den som önskar en förenklad uppgift kan takter som innehåller tre toner (fjärdedelsnoter) harmoniseras med ett ackord (alt. två) istället för det för en koral normala med harmonisering not mot not.

*Fakta: sidorna 62–65*

# *Teknikövningar: Ackord baserade på 6:e steget*

VI I exempel a–c ska du utnyttja ackord baserade på 6:e steget (Sp, $\frac{S}{3}$) och bilda frygisk kadens vid halvsluten.

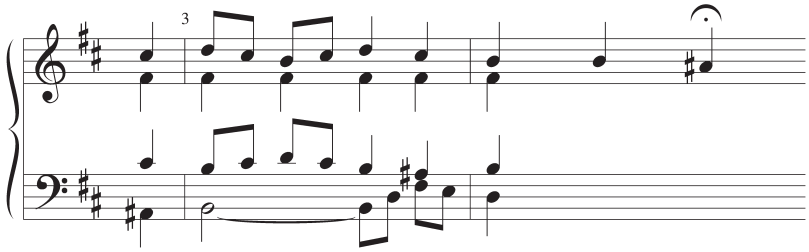
- Följ angivna stämföringsmetoder för vart och ett av de tre ackorden på s 378 och notera fyrstämmigt den variant du valt:

A7

a

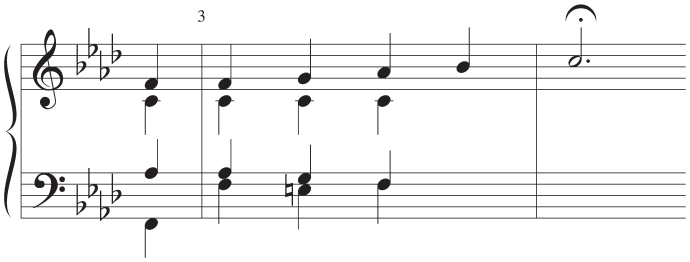
Notera med ackordbeteckning även ett alternativt ackordval:

J. S. Bach: ”Da der Herr Christ zu Tische saß” BWV 285 (transponerad)



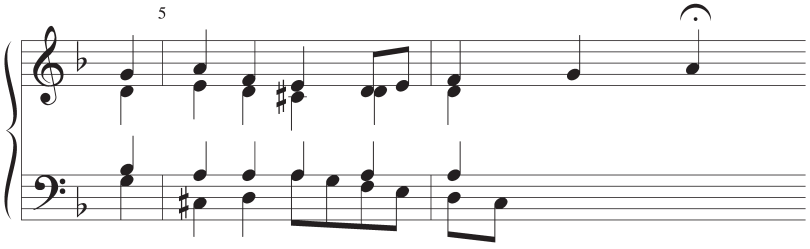

b

J. S. Bach: Koral 281 (transponerad)




c

J. S. Bach: Kantat nr 2 ”Ach Gott, vom Himmel sieh darein”




*Fakta: sidorna 62–63*

**8** Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla molltonarter.

- Vid stämföring kan det vara en fördel att melodistämman bildar skalstegen 3-4-5 för de tre första ackorden i ex ① och ②. För ex ③ och ④ gäller start med skalans 5:e ton som översta ton.

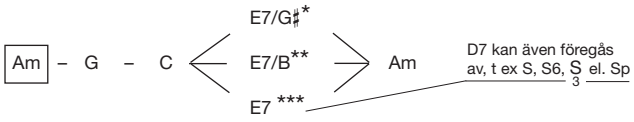
**Arbetssätt**

Nedan finns vanliga modulationsvägar för harmoniska rörelser *till* och *från* parallelltonarten noterade i a-moll. Omtydningsackorden är markerade med ram.

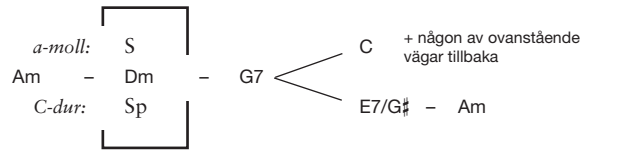
① ***via TpD till Tp samt åter direkt till T***

Am – G – C – (C/B) – Am

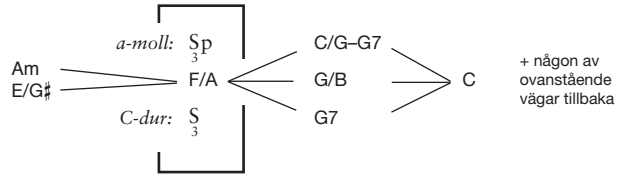
② ***via TpD till Tp samt åter via D7***




③ ***kvintgång via TpD7 till Tp alternativt åter via kromatisk bas över D7***




④ ***via Sp som omtyds till S i parallelltonarten (ofta i tersläge)***




I ex 3 ovan fullföljs inte den harmoniska rörelsen fram till målet Tp för den undre vägen. Trots detta är upplevelsen av parallelltonarten tydlig. Utan omtydning kan ackordföljden analyseras så här:

a: T S (D7) D7 T
[Tp]

Eftersom parallelltonartens dominant varken föregås eller efterföljs av Tp sätts denna funktion ut inom klammer, se s 387.

Observera att *mellan* fraser eller avsnitt *kan* utvikning ske mera fritt, t ex:

| första frasen | | | | andra frasen | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Am | Am | E7 | E7 | G7 | C | G7 | C |

Överledning till Tp kan även ske direkt via Sp, se s 64.

* högbarock eller senare.
** wienklassicism eller senare. Som E7/B *med utelämnad grundton*, dvs Ø även högbarock.
*** romantik eller senare.

*Fakta: sidorna 64-65*

# *Teknikövningar: Utvikning till Tp samt rörelse tillbaka till T*

## VII

Harmonisera följande melodier för att öva utvikning till Tp i molltonart.

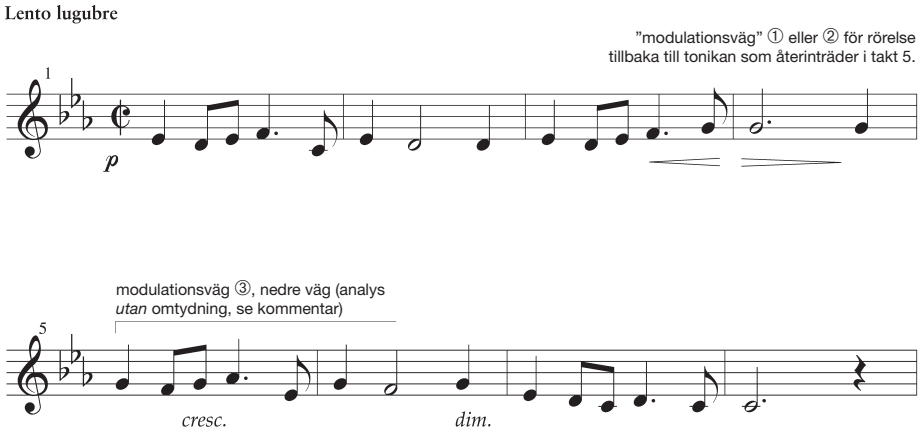
- Använd de harmoniska mönster för utvikning till parallelltonarten och rörelse tillbaka enligt ex ①-④ på föregående sida.

**a**

- Utforma i t 3-4 utvikningen utifrån melodins rörelser över skalstegen 3-4-5.*

A7 T

Grieg: Lyriske stykker, "I balladetone" op 65 nr 5

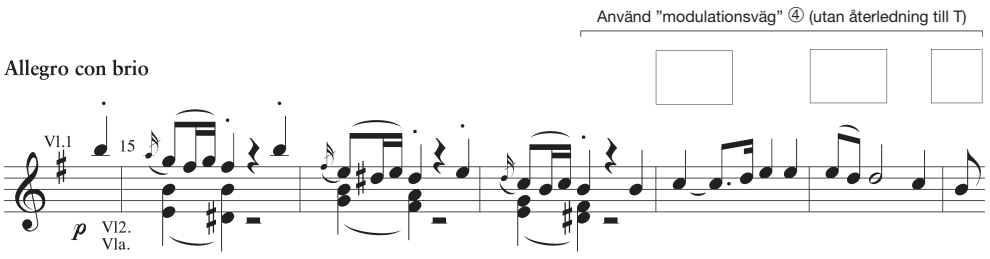



**b**

- Vid analys ska du dubbelskriva det ackord som används som omtydningsackord och notera analysen i två nivåer på det sätt som visas i ex 2 och 3 på s 41.
- Fullfölj bakgrunden i vl 2 och vla – nu i helnoter.

A7 T

Haydn: Symfoni nr 44, I



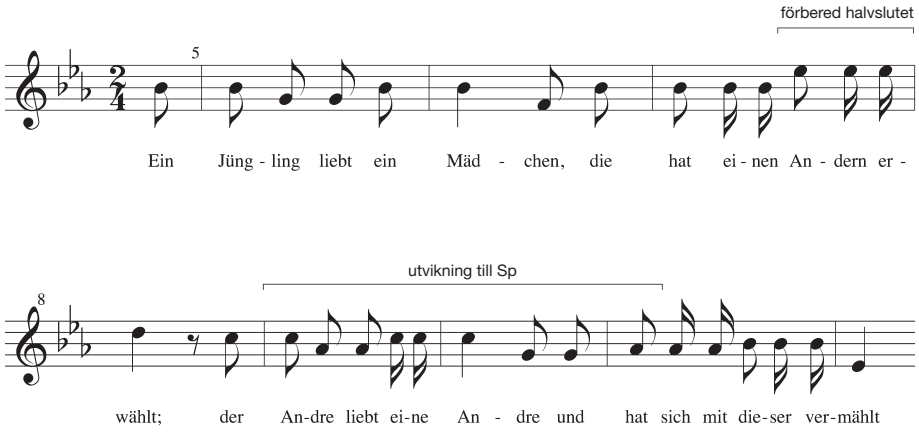

* Grieg utnyttjar möjligheten att variera TpD, dvs att parallelltonartens D7 blir Sp–Ø med ökad ackordrytm som följd.

*Fakta: sidorna 64-65*

## VIII

Harmonisera nedanstående melodi i durtonart. T

- Undvik grundläge för dominantiska ackord utom i kadens eller halvkadens.




Schumann: ”Ein Jüngling liebt ein Mädchen”, Dichterliebe XI

## IX

Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla durtonarter. Starta gärna med en kadens för etablera den inledande tonarten.

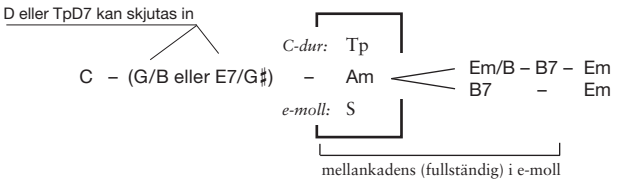
**Arbetssätt**

Vid utvikning till dominantparallelltonarten sker detta vanligen utifrån två grundläggande principer – här noterade i C-dur:

ⓐ ***direkt (där T i efterhand kan upplevas som Sp)***

C < Em/B – B7 – Em
B7 – Em

ⓑ ***via Tp som omtyds till S i dominantparallelltonarten***




*Fakta: sidorna 40–41*

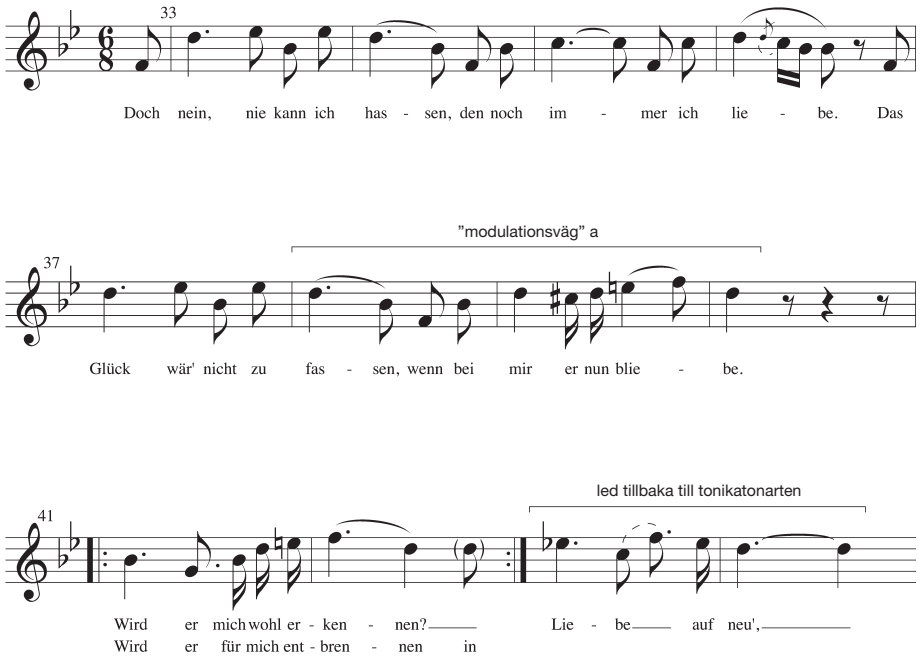
# *Utvikning i durtonart till molltonarten Dp*

X Harmonisera musikexemplet nedan enligt ”modulationsvägarna” för utvikning till Dp-tonarten i dur på föregående sida.

- Dubbelskriv det ackord som används som omtydningsackord och notera analysen i två nivåer på det sätt som visas i ex 2 och 3 på s 41.

T

**Larghetto** Adolphe Adam: ”Le Postillon de Lonjumeau”, Aria, II



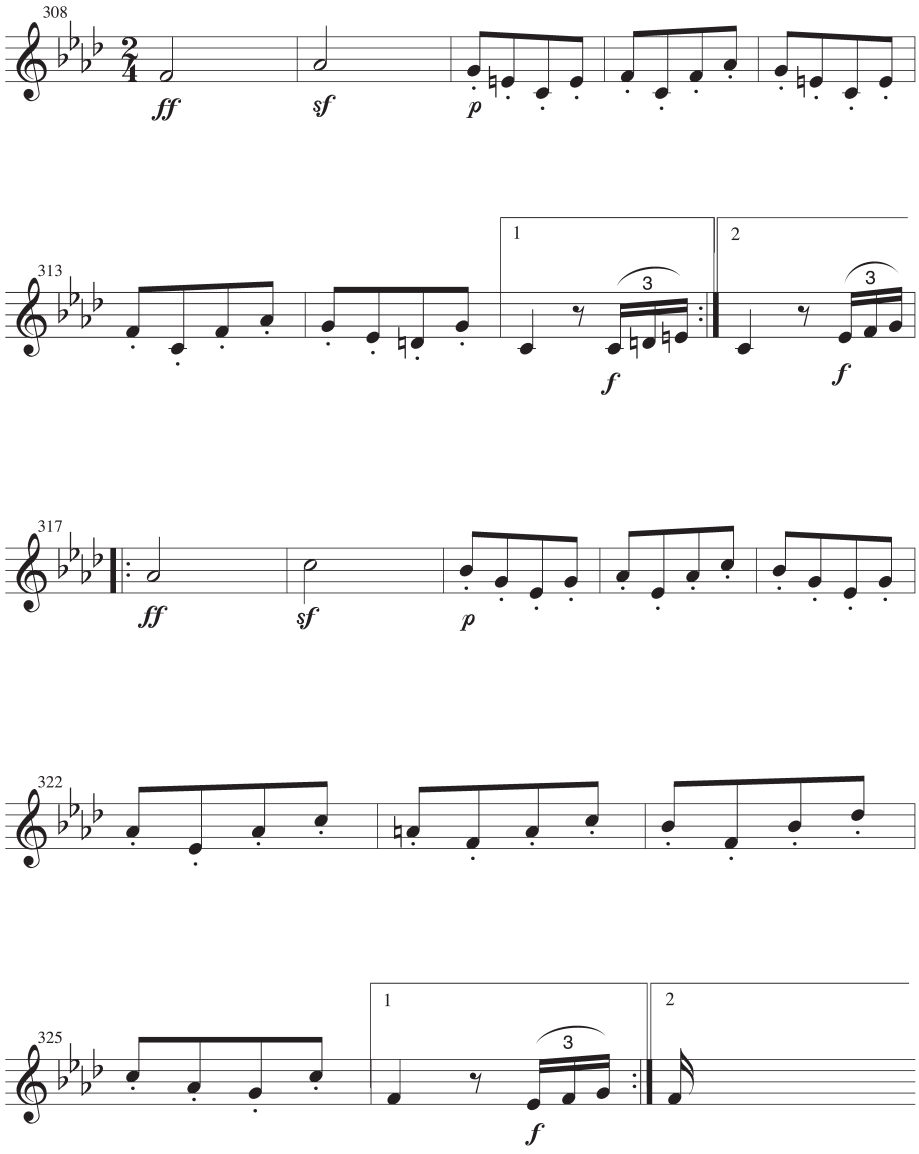

* Adam gör kromatisk utsmyckning i takt 37: f-fiss-g-gess

*Fakta: sidorna 40–41*

**9**

- Bestäm de tonarter som Beethoven valt som mål för utvikningarna. Kadensera varje del med $D^{6}_{4}$-kadens.*
- Inledningen av styckets andra del analyseras enklast genom en förändring till en passande tonart, för att på lämpligt ställe återgå till huvudtonarten.

A7 T




Beethoven: Pianosonat nr 23, op 57

* Ackorden ligger i grundläge i Beethovens original, då med bas och ackordutfyllnad i samma rytm som melodin.

*Fakta: sidorna 64-65*

**10** Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen LMA. Sätt ut funktionsbeteckningar vid varje nytt ackord.

• LMA s 43, ex 1.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schubert: Menuett, Nr 4 (t 1-8), ”Zwanzig Menuette” (D41)
Beethoven: ”Für Elise”(t 1-26)
Händel: Saraband (från samlingen ”Små stycken av stora mästare”)
Schumann: ”Wilder Reiter”, Album für die Jügend (Op 68)

**11** Komponera en egen melodi med utvikningar till de tonarter som Beethoven valt i övningsexempel 9, antingen fritt eller med form och ackordföljder som underlag för en egen melodi.

**Arbetssätt vid funktionsanalys i samband med utvikningar**

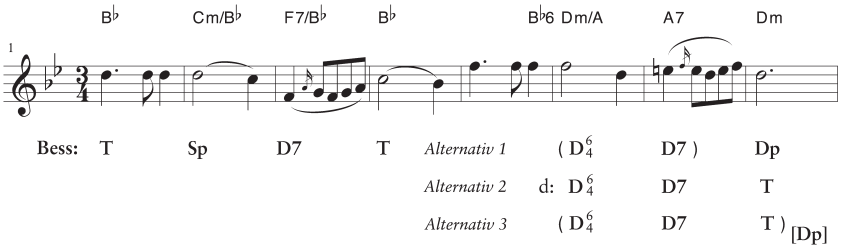
Det är inte alltid nödvändigt att notera analysen så att omtydningsackordet framgår som du övat i uppgifterna VIIb och X. I exemplet nedan visas tre alternativa beteckningssätt som används vid utvikningar (se även analys av musikexemplet på s 41 *med* omtydning). Man får själv göra en bedömning vilket alternativ som bäst beskriver den gehörsmässiga upplevelsen, då en generell gränsdragning för de olika alternativens användning kan vara svår att göra.

*Alternativ 1:* Beteckningssättet används i kortare utvikningar där målackordets *funktion* (här Dp) i förhållande till huvudtonarten är mer framträdande.

*Alternativ 2:* I detta noteringssätt – som passar för längre utvikningar – vill man visa att bitonikan är mer befäst, men skiljer sig genom att relationen till huvudtonarten inte framgår lika tydligt.

*Alternativ 3:* Detta är ett mindre vanligt sätt som liknar alternativ 2, men här har bitonikan inbegripits i parentesen. Eftersom en parentes alltid måste ha en efterföljande funktionssymbol som innehållet i parentesen riktar sig mot, sätts bitonikan ut i klammer och med en lägre placering.

Schubert: Waltz op 18, nr 2 ∅




*Fakta: sidorna 64-65*

Innan du börjar att lösa följande uppgifter bör du läsa inledande fakta om nonackordet på s 108 samt göra uppgift 9 på s 431.

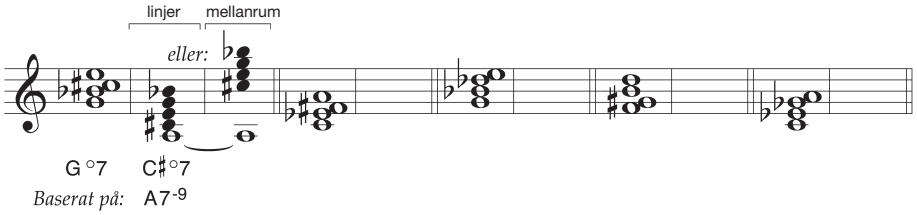
## 12

Bestäm grundtonen för följande ofullkomliga dominantnonackord, detta med hänsyn taget till det efterföljande upplösningackordet, se s 67, ex 2:

| | | |
|---|---|---|
| D♯°7 – Em | F♯°7 – Gm | G♯°7 – Am |
| Dm7♭5 – E♭ | Gm7♭5 – A♭ | C♯m7♭5 – D |
| D°7 – E♭m | G°7 – A♭m | E°7 – Fm |
| Em7♭5 – F | Am7♭5 – B♭ | G♯m7♭5 – A |

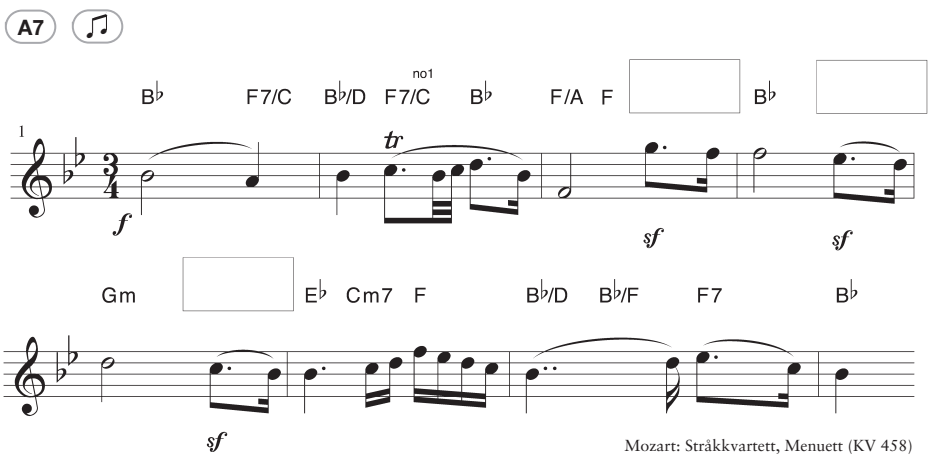
## 13

Om det förminskade septimackordet inte följs av tonikan eller tillfällig tonika kan det vara svårare att bestämma ackordets grundton. Du ska i nedanstående uppgift ordna ackordtonerna så att de bildar en tersstaplad fyrklang, dvs att tonerna antingen placeras på mellanrummen *eller* på linjerna, se exempel nedan. Notera endast ett alternativ. Du ska även bestämma ackordets egentliga grundton på samma sätt som i uppgiften ovan.




## 14

I takterna 3-5 förbereder Mozart varje upptakt med ett Ø9> alternativt Ø9 som dominant eller mellandominant relaterad till efterkommande ackord. Finn passande ackord.




Mozart: Stråkkvartett, Menuett (KV 458)

*Fakta: sidorna 66–67*

# *Stämföring av ofullkomliga dominantnonackord*

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

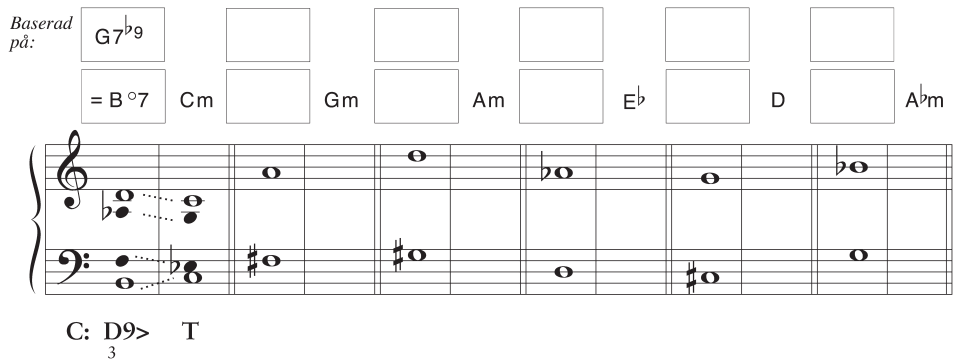
På s 68 behandlas grundläggande upplösning av det ofullkomliga nonackordet. Inför kommande övningar, som behandlar Ø9> med olika toner i basen, bör du tänka på följande:

- om kvinten är placerad under nonan stiger kvinten till tersen i upplösningsackordet.*
- ovanstående kan alltså ***inte*** uppstå när kvinten ligger i melodin eller i sammanträngt läge när septiman ligger i melodin.
- basstämman har vid upplösning *endast en möjlighet* att gå vidare eftersom ters, septim eller liten nona är ledtoner och kvinten som lägsta ton måste stiga (punkt 1).
- ***tersen*** och ***nonan*** – framförallt den lilla nonan – upplöses nästan undantagslöst ledtonsmässigt.**
- ***kvinten*** är – utom i den beskrivna situationen i punkt 1 – relativt fri.
- ***septiman*** kan ibland stiga (liksom i D7♮) – normalt inte som baston.

## 15 *Ofullkomliga dominantnonackord med tersen i basen:*

a

- Bestäm vilket dominantnonackord som föregår följande tonikaackord, se inledande exempel nedan.
- Om det givna upplösningsackordet är en durtreklang ska dominantnonackordet med stor nona användas, medan liten gäller vid upplösning till moll.
- Uteslut grundtonen i dominantnonackordet så att Ø9> eller Ø9 bildas. Komplettera sedan den givna melodi- och basstämman och upplös ackordet.

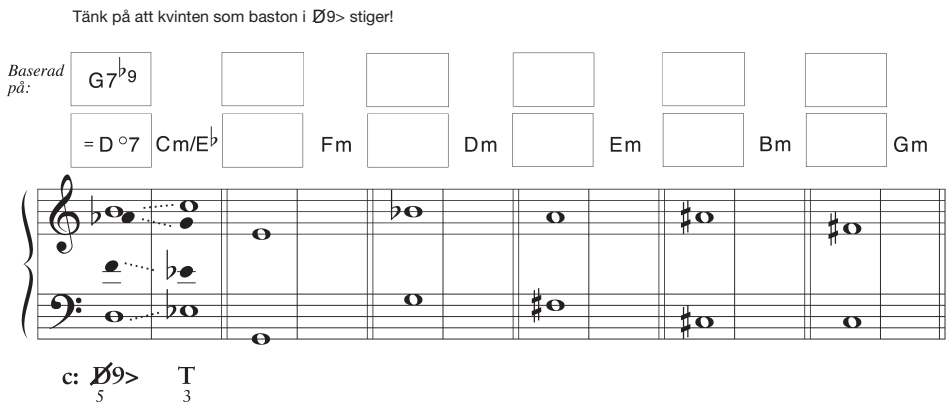



* kan även falla till kvinten i upplösningsackordet, se s 392.

** kan upplösas fallande till septiman i nästa ackord i kvintkedjor, se ”Kromatiska dimackord”, s 194. Den stora nonan kan som meloditon vara relativt fri, se ”Stämföring av D9”, s 108.

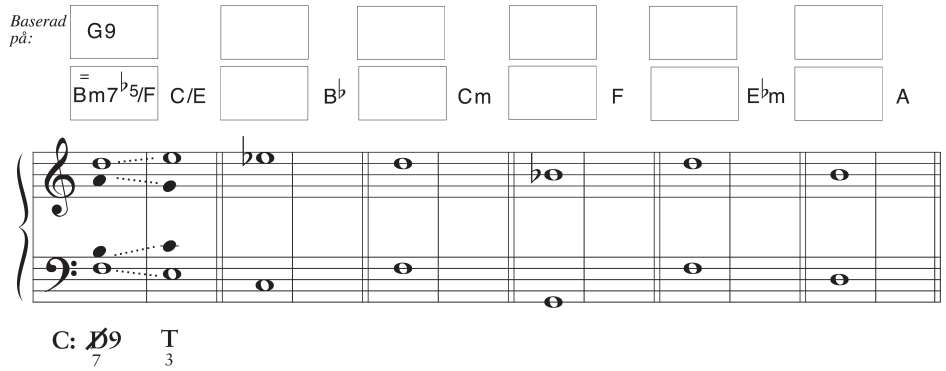
*Fakta: sidorna 68–69*

b *Ofullkomliga dominantnonackord med kvint eller septim i basen:*



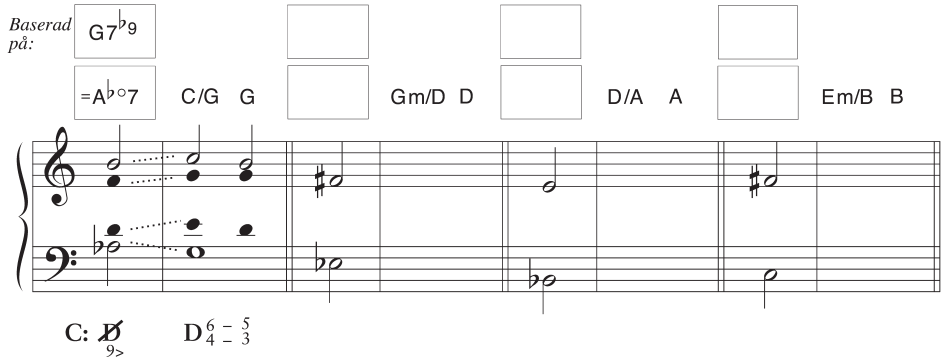

c *Ofullkomliga dominantnonackord med kvint eller septim i basen i spritt läge:*

- Som föregående uppgifter men nu i spritt läge.




d *Ofullkomliga dominantnonackord med liten nona i basen:*

- I följande stämföringsövningar används möjligheten att leda det ofullkomliga nonackordet med *liten* nona i basen till dominantkvartsextackordet – som i sin tur vidareförs till dominanten. I det inledande exemplet kan du se att septiman stiger för att bastonen ska bli korrekt fördubblad i $D^{6}_{4}$.

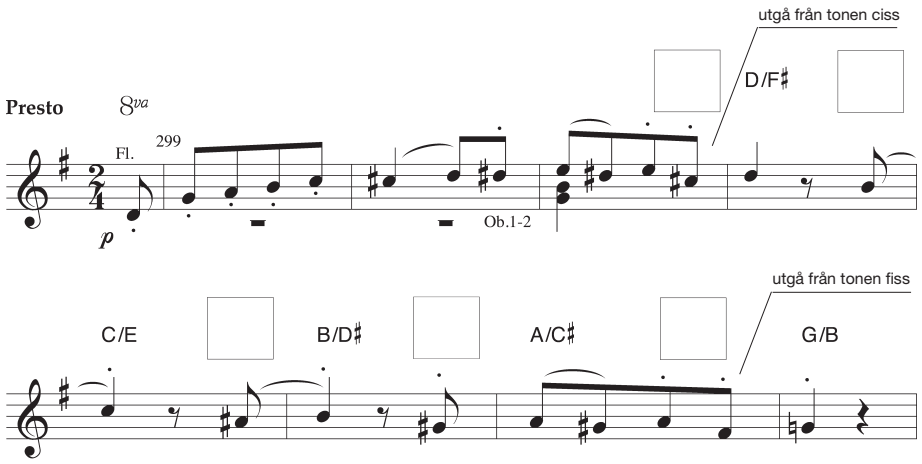



*Fakta: sidorna 68–69*

**16** Bestäm dominant alternativt mellandominant till de noterade upplösningsackorden och skriv in dessa dominanters Ø9>-form i rutorna. (Båda tonsättarna har här valt att enbart använda liten nona oberoende av upplösningsackordet).

a

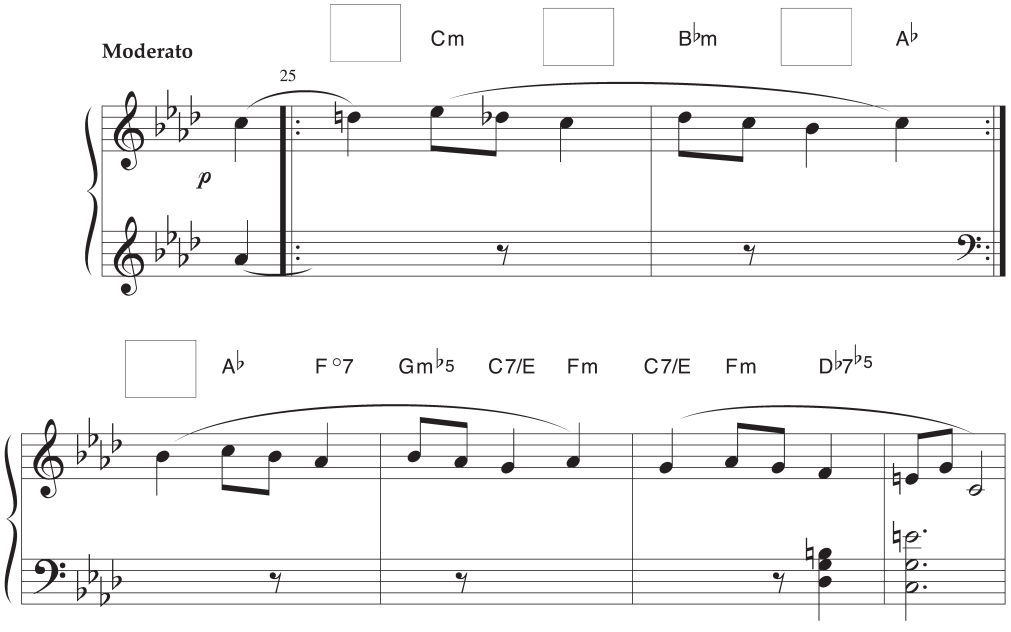
- Fortsätt de två oboestämmorna som påbörjats i takt 301. Eftersom avsnittet är skrivet för tre stämmor utelämnas den mindre viktiga kvinten i varje Ø9>-ackord – dvs tonen d i ett B°7 vid upplösning till C.




Haydn: Symfoni nr 92, IV

b

- Komplettera – nu med tre stämmor – under melodin med start i diskantklav. (Observera klaverna för vänster hand på 1:a och 2:a notsystemet).

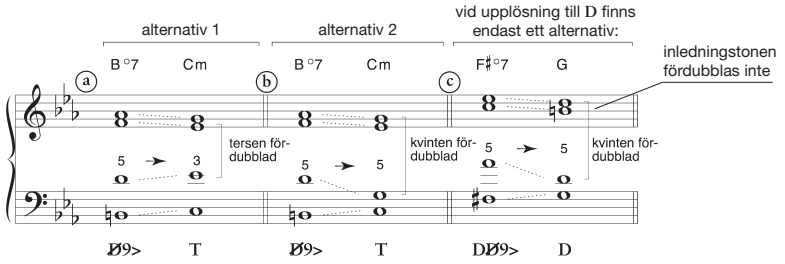



Chopin: Mazurka op 24 nr 3

*Fakta: sidorna 68–69*

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

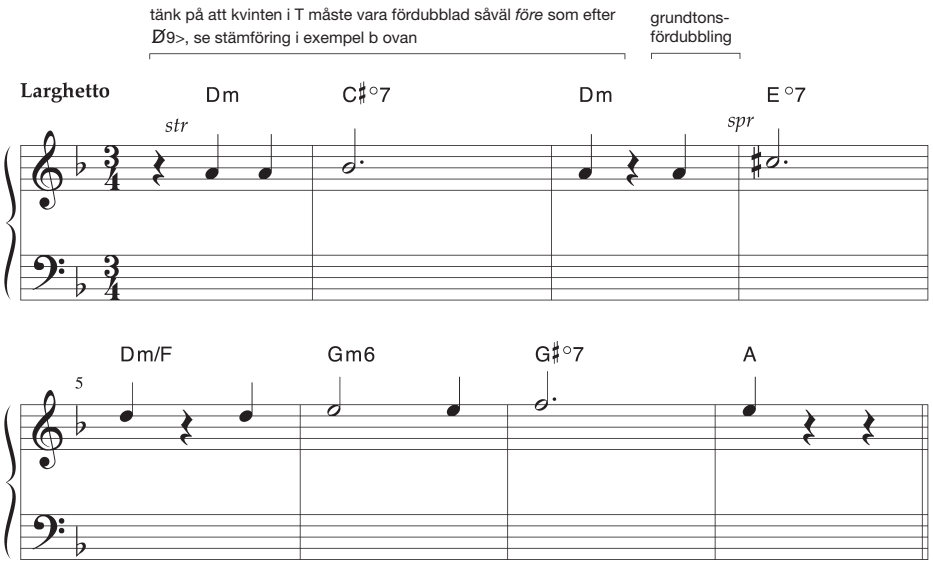
Vid upplösning av det ofullkomliga nonackordet i *tersstaplad* form, finns två alternativa sätt att undvika parallella kvinter mellan den fallande nonan och en underliggande kvint i ackordet. Det ena sättet har du praktiserat tidigare, nämligen att kvinten stiger till tersen med tersfördubbling som resultat (a). Det andra sättet innebär att ackordets kvint gör ett kvintsprång ner till upplösningsackordets kvint med kvintfördubbling som resultat (b).




Alternativ 1 (med tersfördubbling) används normalt inte för det ofullkomliga nonackordet med funktionen DD, eftersom tersfördubbling av inledningstonen i upplösningsackordet D normalt inte används. I detta fall gäller alltså enbart alternativ 2, se ex c ovan.

**17** Mozart använder i följande körsats Ø9>-ackord med tersen i basen (t 2 och 7). Han utnyttjar då stämföring med fallande kvintsprång på det sätt som beskrivs ovan.

- Notera basstämman med ledning av ackordbeteckningarna och fyll sedan ut med alt- och tenorstämma – först i str läge senare i spr läge.




Mozart: Requiem, Agnus Dei, VI

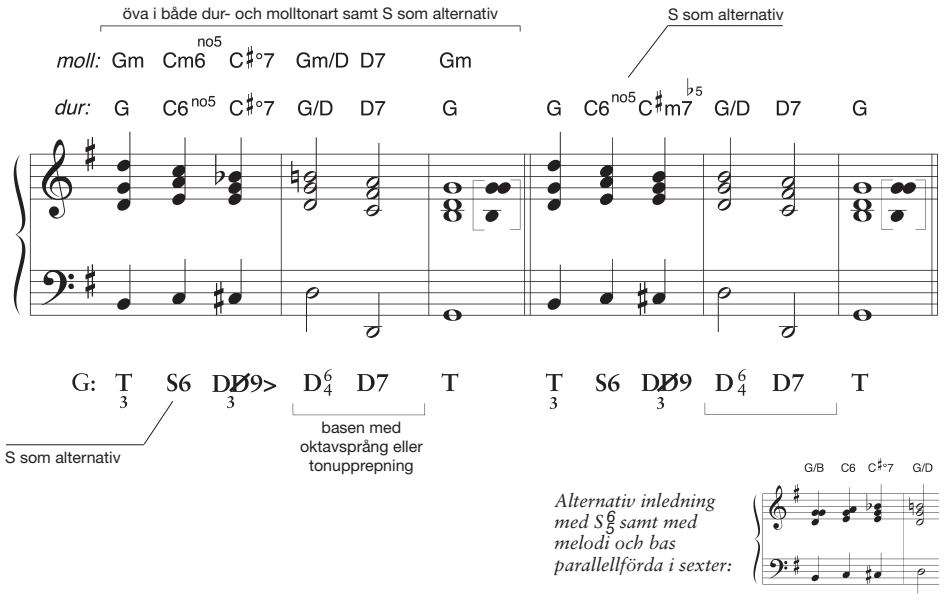
*Fakta: sidorna 70–71*

## *Kadens med ofullkomligt dominantnonackord*

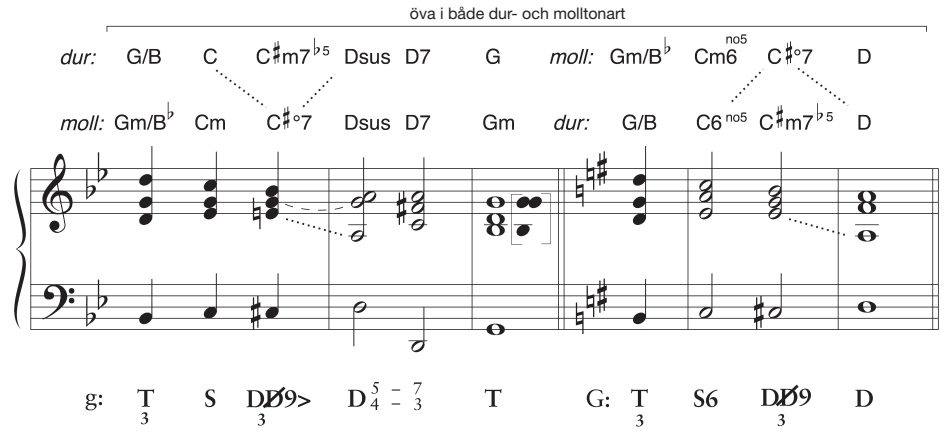
**18** Spela nedanstående kadenser på piano i dur- och molltonarter upp till 3 kors- och 3 förtecken respektive 2 kors- och 4 förtecken. Utvidga senare så att du behärskar alla tonarter!

- De ställningar som man oftast finner i kadenssammanhang har här noterats. Det är viktigt att så småningom även öva de resterande ställningarna.

**a** DØ9> och DØ9 med efterföljande $D\frac{6}{4}$:




**b** DØ9> och DØ9 direkt till D som hel- och halvslut:



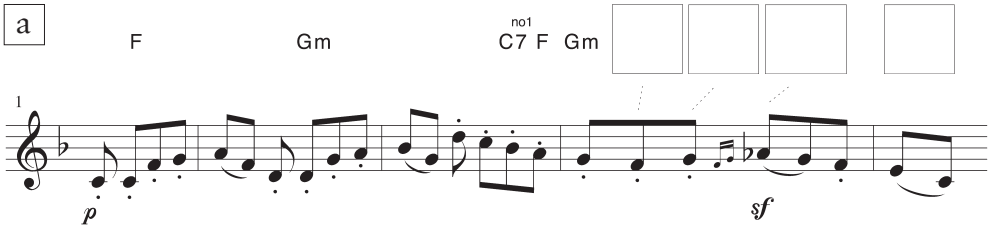

*Fakta: sidorna 70–71*

## 19 Utforma kadenser i form av halvslut i notexemplen nedan.

- Använd den *2:a* formeln i ex 18b på föregående sida som bildar halvkadens. Observera de alternativa möjligheterna i durtonart (C♯m7♭5 och C♯°7)!

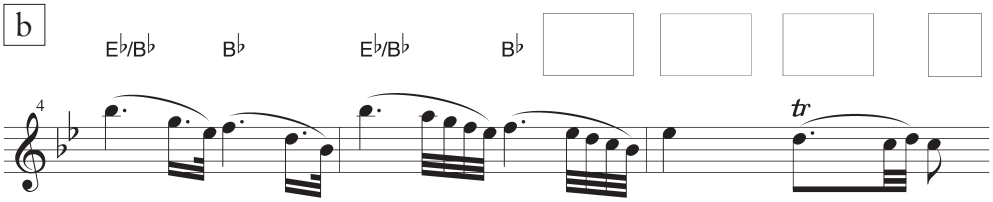
A7

a




Beethoven: Pianosonat op 49 nr 1, II
(transponerad)

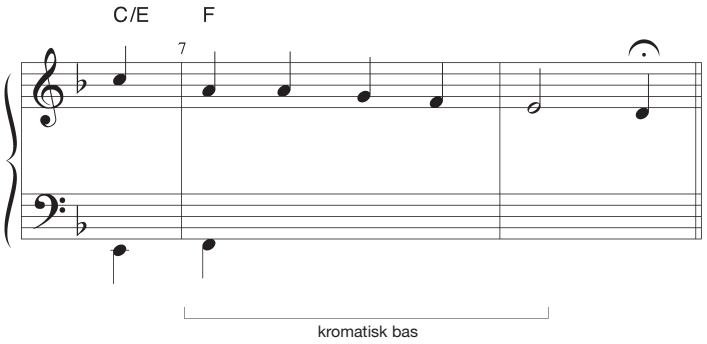
b




Mozart: Pianokonsert nr 11, II (KV 413)

## 20 Utforma följande fras fyrstämmigt för blandad kör.

- Skriv en kromatisk basstämma från den givna starten fram till första ackordet i takt 8. Notexemplet startar i F-dur men avslutas med lämplig kadens i d-moll. Bilda dimackord på de kromatiska tonerna som då fungerar som mellandominanter till följande diatonska ackord.



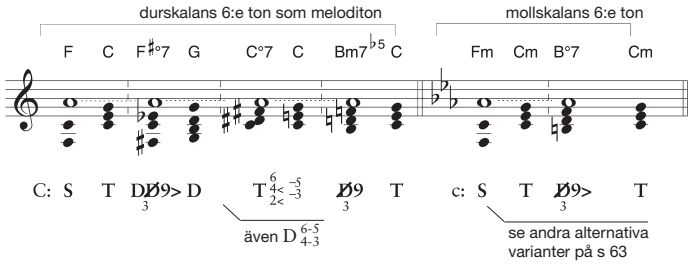

J. S. Bach: "Herr Christ,
der ein'ge Gott's sohn"
BWV 96

*Fakta: sidorna 70–71*

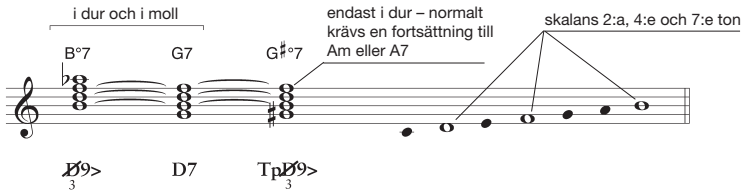
# *Harmonisering med ofullkomligt dominantnonackord*

**Arbetssätt**

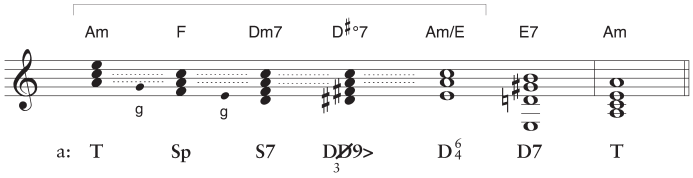
6:e tonen i skalan harmoniseras vanligtvis med S (med fortsättning till T eller D) eller Sp (med fortsättning till D). De ofullkomliga nonackorden ger nya möjligheter. Här följer några vanliga alternativa varianter i jämförelse med harmonisering med S–D*. Andra omvändningar av ackorden kan också användas!




Eftersom endast en ton skiljer Ø9> från D7 kan denna ofta användas som alternativ, men Ø9> kan liksom mellandominanter även ersätta andra funktioner. Vid en jämförelse mellan D7, Ø9> och TpØ9> kan du se att tre toner är gemensamma:




Till den rikliga möjligheten att harmonisera mollskalans 1:a och 3:e ton kan nu tillfogas ytterligare en, nämligen DØ9>:




Studera gärna mellandominanternas gemensamma toner på sidorna 327 och 328 för fler möjligheter. Där finns även nonan i dominantseptimackorden redovisade.

* C°7–C i exemplet förklaras på s 134.
D9 är ytterligare en möjlighet, se s 426.

*Fakta: sidorna 70–71*

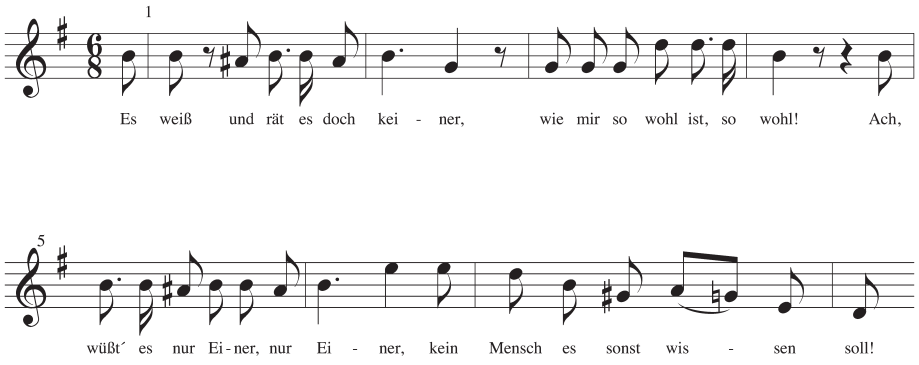
**21** Harmonisera följande två citat hämtade ur Schumanns ”Liederkreis”, där denne varierar harmoniseringen av skalans 6:e ton i texttolkande syfte. Välj bland alternativen som visas i rutan ”Arbetssätt” på föregående sida (första exemplet).

T

a

**Nicht schnell**

Schumann: ”Die Stille” Liederkreis op 39, IV

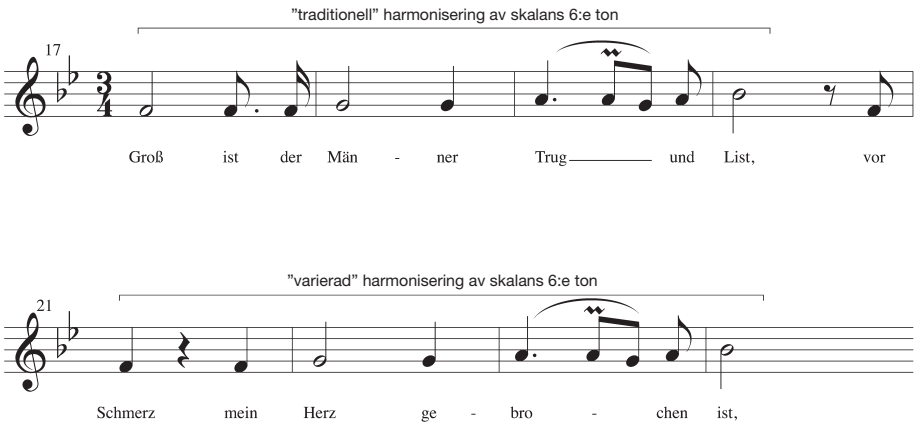



b

- Schumann använder tonikaorgelpunkt som bas i båda fraserna.

Schumann: ”Waldesgespräch” Liederkreis op 39, III
(transponerad)

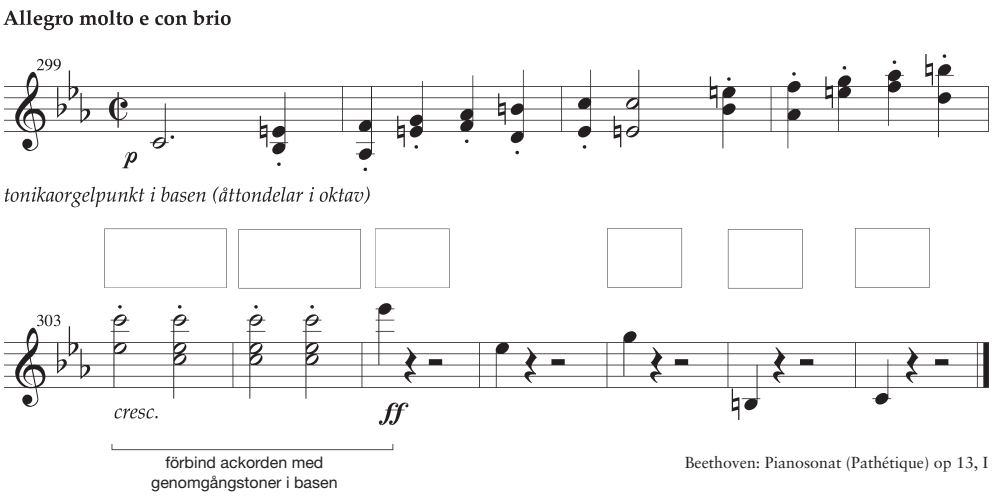
**Ziemlich rasch**




*Fakta: sidorna 70–71*

**22** Beethoven utnyttjar i sin avslutning av ”Pathétique”-sonaten de alternativa möjligheterna för variation av skalans 1:a och 3:e ton efter det mönster som visas i ”Arbetsätt” på s 395, sista exemplet (här med *uteslutet* S7).

A7 ♫




**23** Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA). Sätt ut funktionsbeteckningar vid varje nytt ackord.

- LMA s 47, ex 3 ($E7^{no1\&5}$ i t 12 analyseras inte. Fungerar som ledtonsackord).
- LMA s 57, ex 2.
- LMA s 118, ex b.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schumann: ”Lied der Braut” Nr 2, Myrten (op 25, nr 12)
Schumann: ”Der Dichter Spricht”, Kinderszenen (Op 15, Nr 13)

*Stycke lämpligt för harmonisk reducering, se s 206:*

J. S. Bach: Preludium I, Das Wohltemperierte Klavier (Op 68)

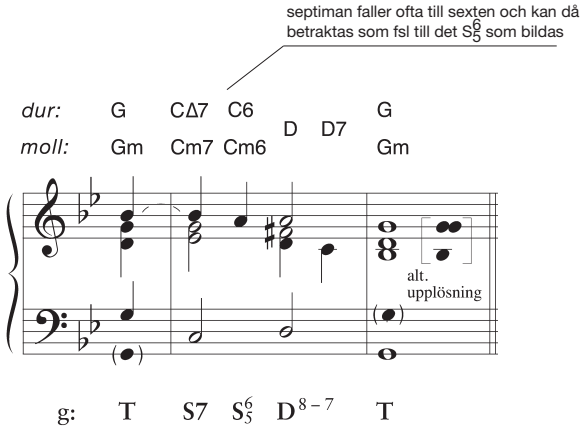
*Fakta: sidorna 70–71*

# *Kapitel 5*

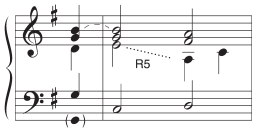
## *Kadenser med S7, $S^6_5$ och i dur Sp7*

**1** Spela nedanstående kadenser på piano i alla dur/molltonarter.

**a** *kadens med S7 (–$S^6_5$) i dur och moll:*



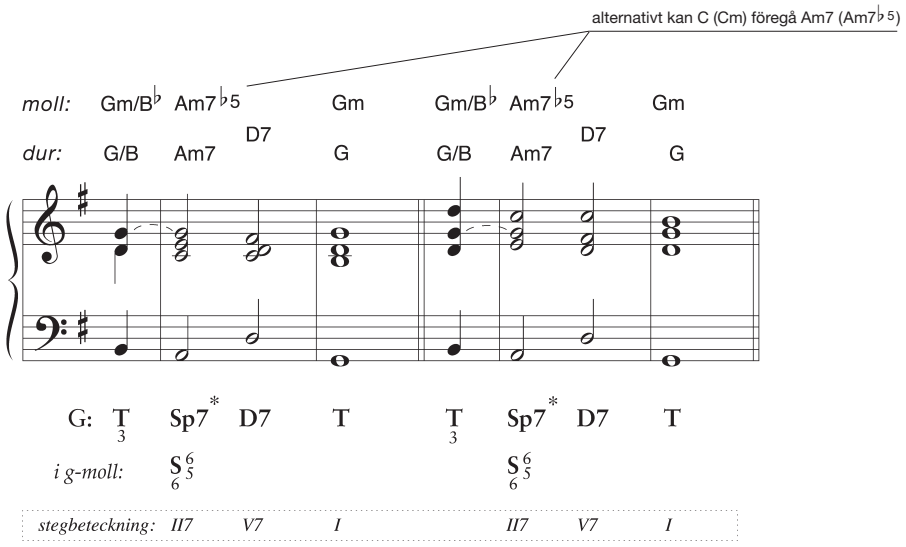

S7 kan även stämföras utan 7-6-rörelse. För att undvika kvintparalleller mellan 1:a och 3:e stämman faller den senare R5:




Alternativt kan tonen e föras direkt till septiman c i D7!

**b** *kadens med septimackordet på 2:a steget (Sp7 i dur och i moll dess motsvarighet $S^6_5$):**

Benämningen **II7–V7–I-kadens** kan användas om *både* dur- och molltonart avses!




**2** Välj för de avslutande fraserna a-d på nästa sida en av kadenserna som du övat i uppgiften ovan. Fullfölj den givna satsen genom att addera bas plus två mellanstämmor.

- Välj den kadensformel du föredrar om flera alternativ är möjliga.

* i moll funktionsanalyseras septimackordet på 2:a steget $S^6_5$ (Bm7♭5), medan motsvarande ackord i dur analyseras som Sp7 (Bm7). För att undvika den inkonsekvens som uppstår vid användning av funktionsbeteckningar, utnyttjas ibland stegbeteckningar för att täcka in både dur och moll: II7-V7-I-kadens.

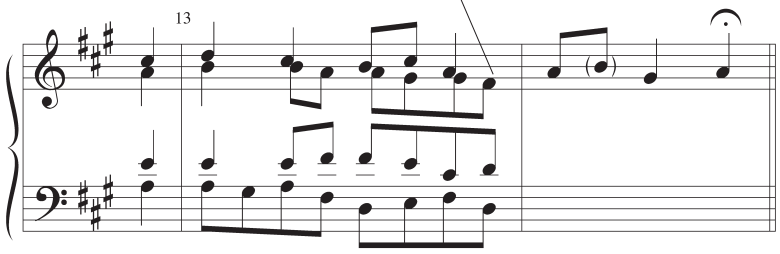
*Fakta: sidorna 74–75*

# *Kadenser med S7, S$^{6}_{5}$ och i dur Sp7*

Markera med streckad bindebåge om förberedelseton har utnyttjats. Gäller alla exempel!

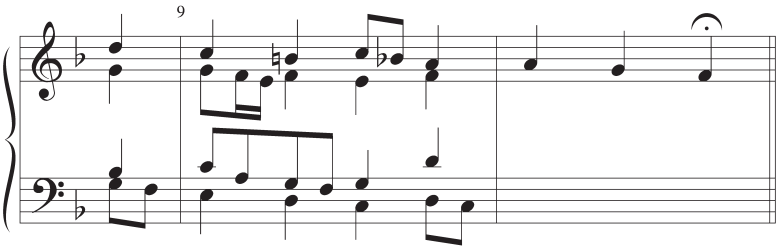
T

a



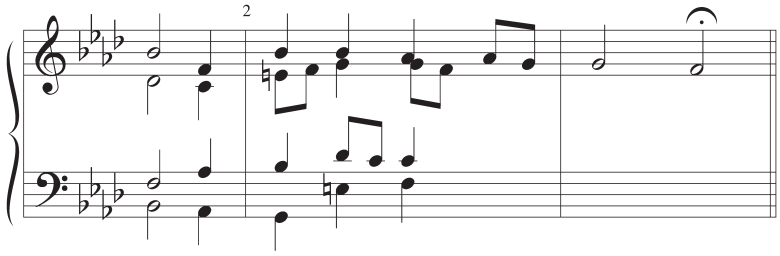

J. S. Bach: ”Herzlich lieb hab ich dich, o Herr”, BWV 340
(transponerad)

b




J. S. Bach: Johannespassionen nr 9

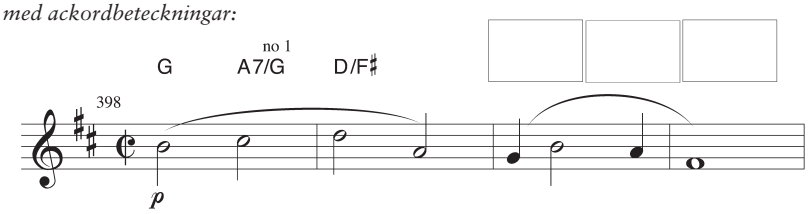
c




J. S. Bach: ”Du, o schönes Weltgebäude”
Kantat nr 56 (transponerad)

*Notera med ackordbeteckningar:*

d



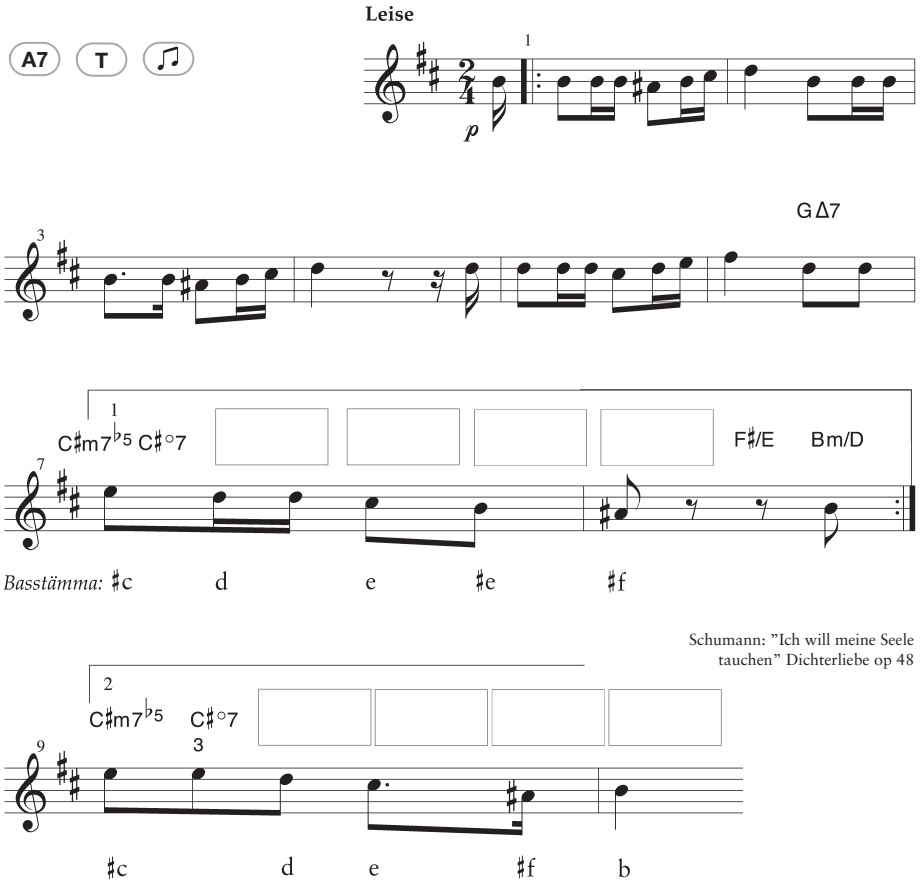

Schumann: Symfoni nr 2, IV
(transponerad)

*Fakta: sidorna 74–75*

## 3

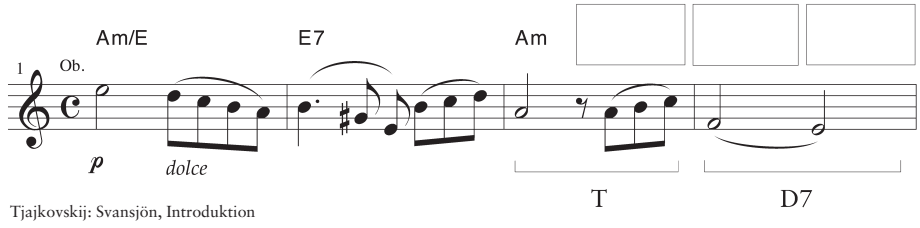
Harmonisera följande notexempel:

- Schumann använder en för romantikerna typisk harmonisering av takterna 1-6 genom att utnyttja II$^{7}$–V$^{7}$–I-kadenser som upprepas och sekvenseras, se s 398, uppgift 1b.
- Finn en passande kadens i frassluten med hjälp av de givna bastonerna (t 7 och 9). Variera basstämman i takt 2 och 4 för en jämn basrytm.




## 4

På vilket sätt kan de två sista takterna i följande exempel varieras? Utnyttja i sista takten den mer "romantiska" kadenseringen du övat i uppgift 1b, s 398.



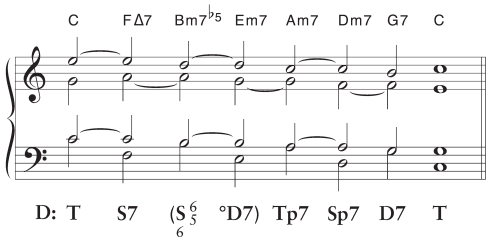

Tjajkovskij: Svansjön, Introduktion

*Fakta: sidorna 74–75*

## *Sekvenser*

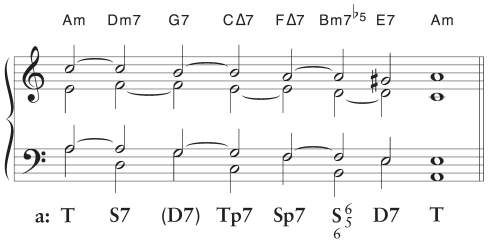
**5** Öva dig att spela nedanstående sekvenser på piano:

*tonal kvintsekvens i dur* (se s 76, spalt 1) .

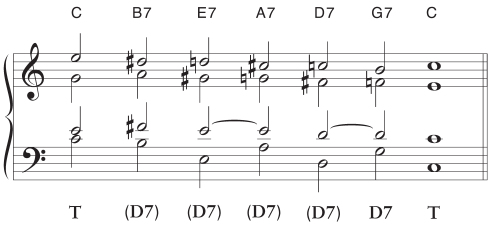



Öva även ovanstående och exemplet nedan i sammanträngt läge utgående från T i kvintställning. Denna stämföring får du fram genom att ”flytta ner” 1:a-stämman en oktav!

*tonal kvintsekvens i moll*

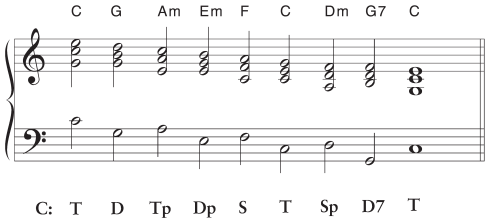



*real kvintgång* (se ex 3, s 77).




Öva även real kvintgång som trestämmig sats (uteslut 3:e-stämman) genom hela kvintcirkeln.

*kvart/sekundgång* (se s 78, spalt 1).




*Fakta: sidorna 76–79*

## 6

I notexempel a-c ska du utnyttja tonal (a-b) respektive real kvintsekvens (c) efter de mönster du övat i föregående uppgift.

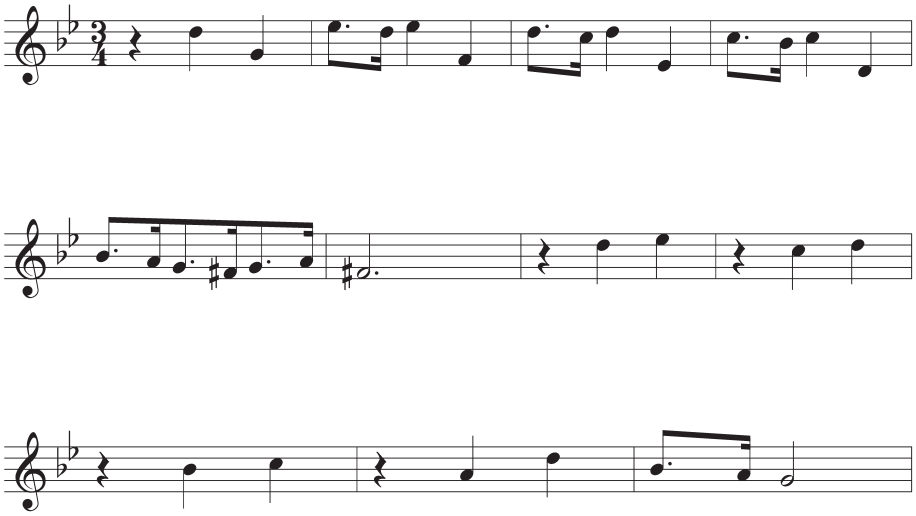
- Bestäm först tonart och uppsök sedan sekvensbildningen i melodin.

A7 T

**a** Innehåller två vändor av kvintsekvensen. Ett eller två ackord per takt.

Händel: Sonat nr 1 för flöjt, piano och violoncell
”Hallenser sonaten” Original: a-moll

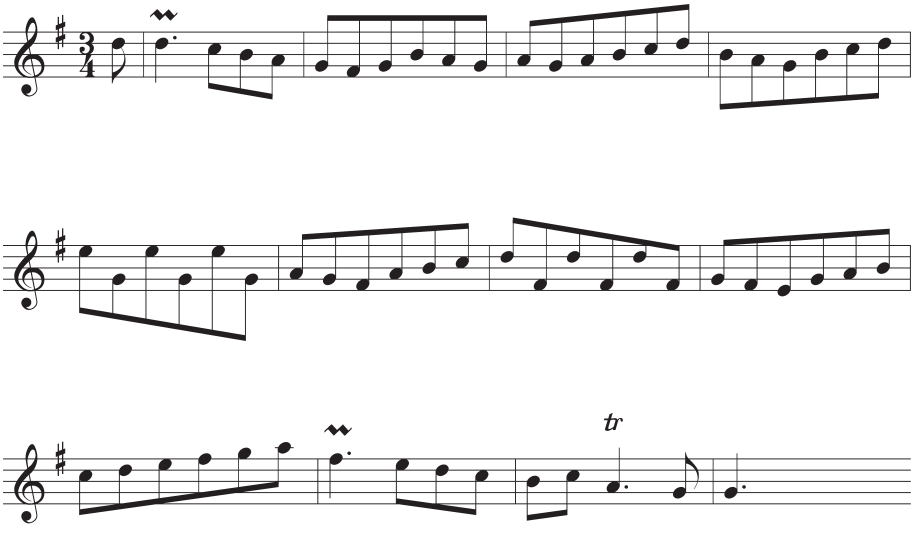
**Adagio**



**b** Kvintsekvensen inträder här efter några inledande takter som inte bygger på sekvensharmonik.

**Allegro vivace**

Händel: Svit nr 14, Courante



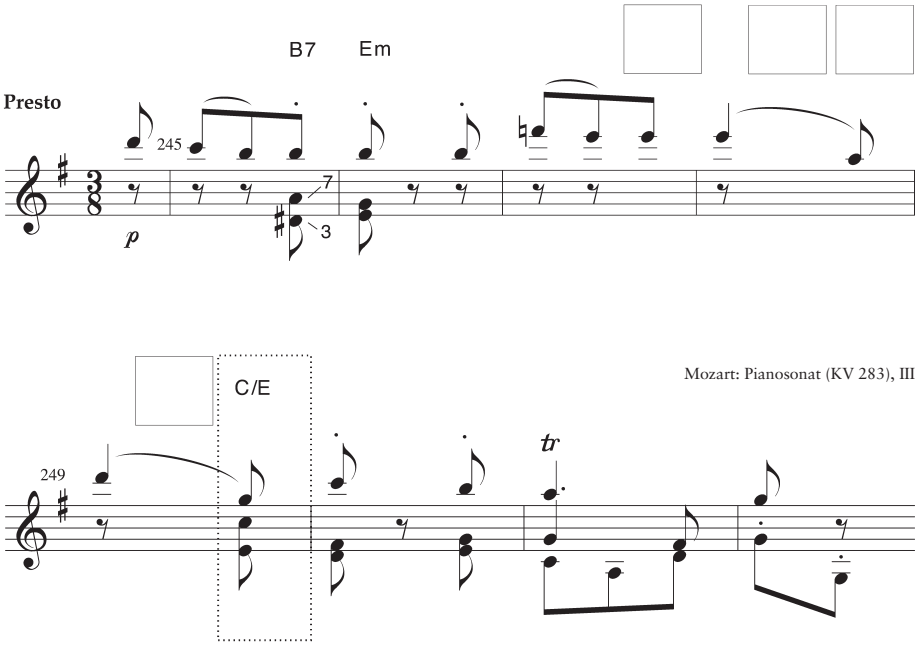

*Fakta: sidorna 76–79*

## *Sekvenser*

C I nedanstående avsnitt ska du utnyttja real kvintgång (se s 76 samt ex 3 på s 77) baserad på dominantseptimackord – ett ackord vid varje ruta. Med utgångspunkt från ackorden ska sedan melodin kompletteras med två stämmor.

- Utgå från det noterade målackordet C/E i t 249 och följ via kvintcirkeln dominantkedjan bakåt. Notera sedan ackorden med ackordbeteckningar i rutorna.
- Tersen och septiman i varje dominantackord ska komplettera melodin på det sätt som visas i takt 245 och stämföras fram till sextintervallet i C/E som övats i föregående uppgift (3→7 och 7→3). Även här kan du arbeta ”baklänges”.

A7 T

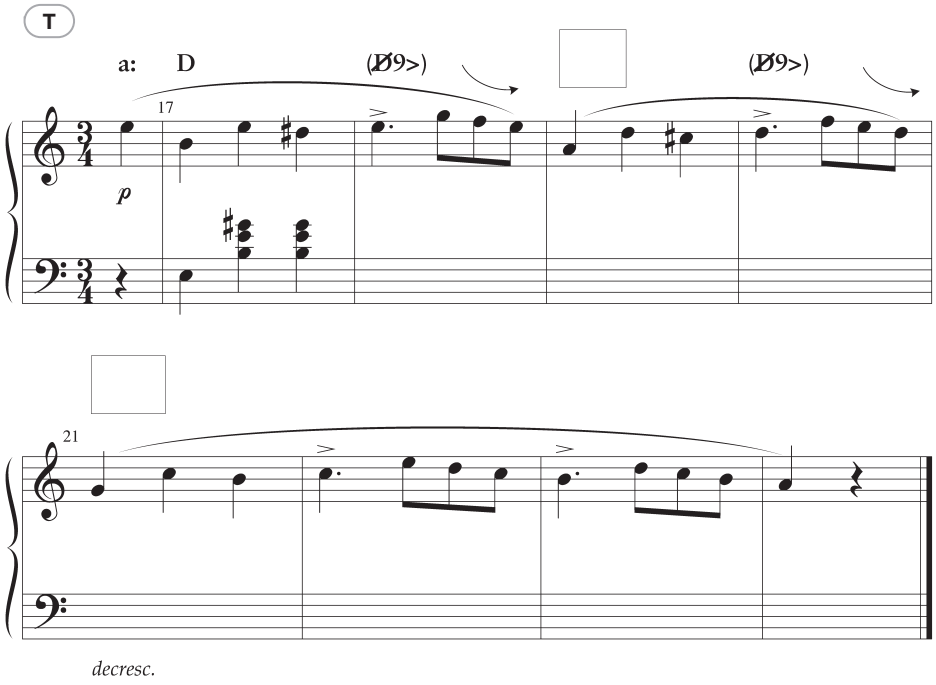



*Fakta: sidorna 76–79*

**7** Harmonisera följande melodi som utgör de sista 8 takterna i Schuberts tyska dans (A-delen finns noterad på s 367). Fullfölj pianoackompanjemanget från takt 17. Stämför efterslagen med ”minsta möjliga rörelse”.

- Takt 17-21: Schubert utnyttjar här en kvintsekvens där dominantackorden i t 18 och 20 uppträder i form av ofullkomliga nonackord, medan övriga ackord består av diatoniska treklanger.

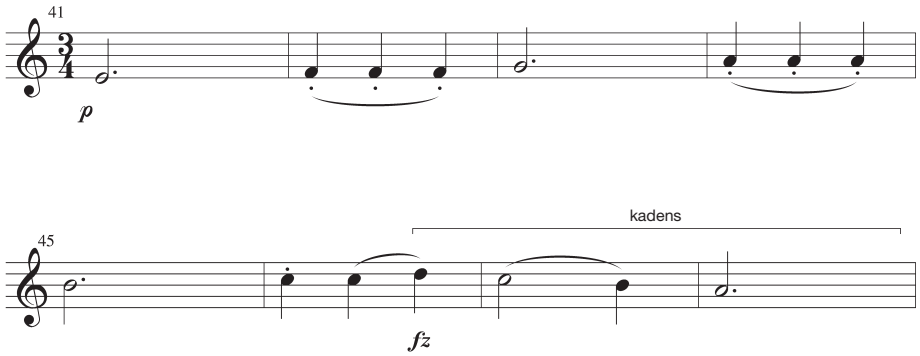
T




Schubert: Sechzehn Deutsche Tänze op 33 nr 10

**8** Finn en passande harmonisk sekvens med tanke på riktning och intervallavstånd mellan modell och de två sekvenserna i Haydnexemplet, se ”Andra sekvensbildningar” på s 191.

A7 T



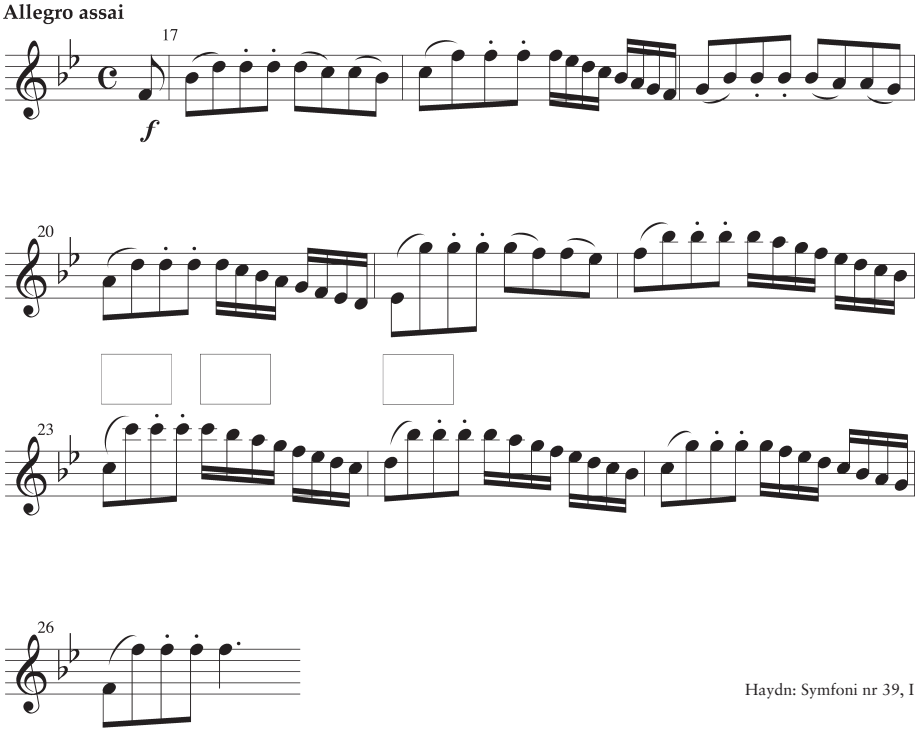

Haydn: Symfoni nr 80, Menuett

*Fakta: sidorna 76–79*

**9** Finn en passande harmonisk sekvens med tanke på riktning och intervallavstånd mellan modell och de två sekvenserna i nedanstående Haydnexempel, se s 78.

- Kadensera vid de markerade rutorna.
- Skapa en stegvis förd baslinje med ackordtonerna som grund fram t o m den första rutan (jfr s 78 samt s 79, ex 2).

T




Haydn: Symfoni nr 39, I

**10** Funktionsanalysera följande exempel i LMA:

- LMA s 81, ex 5, t 1-7.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

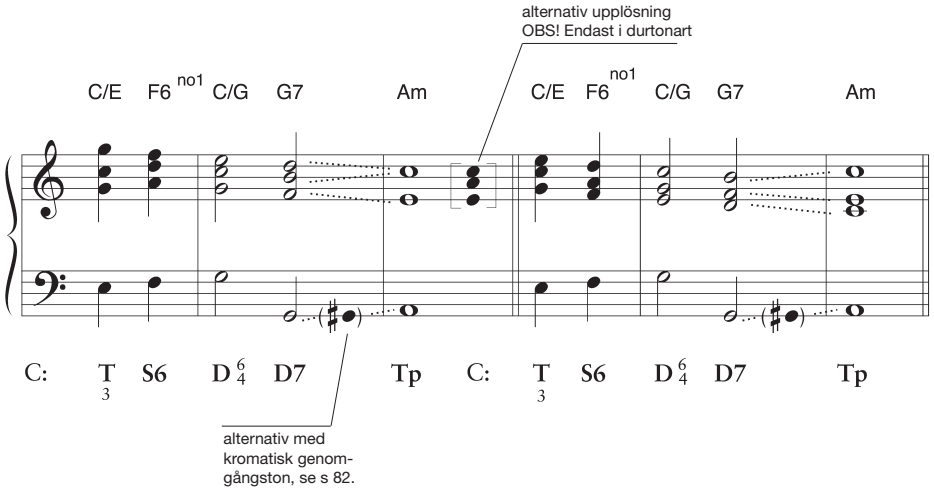
Mozart: Pianosonat nr 15 F-dur (KV 533), Andante, t 95-102
Vivaldi: Årstiderna, Op 8, IV, t 23-26.

**11** Komponera melodier som bl a innehåller tonal kvintgång, en i dur och en i molltonart.

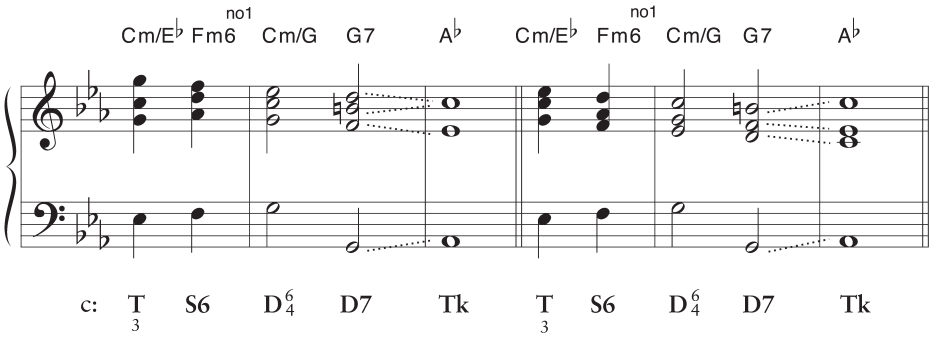
*Fakta: sidorna 76–79*

**12** Spela nedanstående bedrägliga kadenser på piano i alla durtonarter (a) och alla molltonarter (b).

**a** *Bedräglig upplösning i durtonart:*




**b** *Bedräglig upplösning i molltonart:*



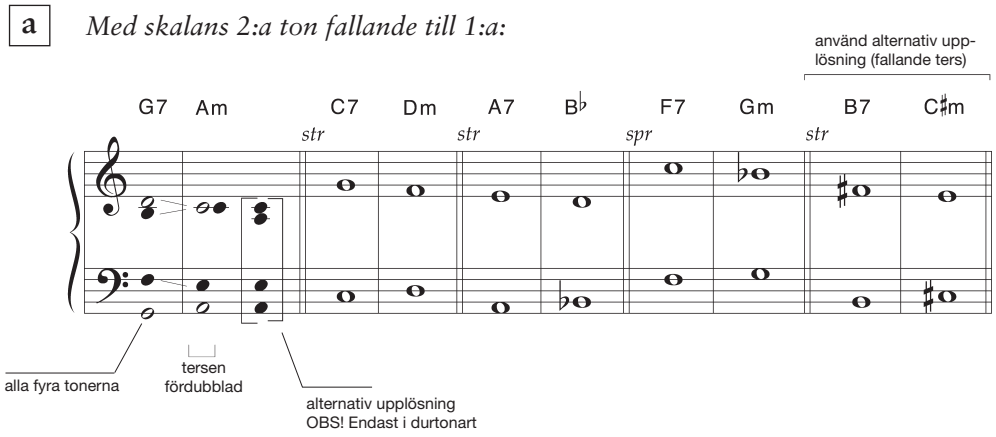

*Fakta: sidorna 80–83*

## *Bedräglig upplösning*

**13** Öva dig i att fyrstämmigt stämföra bedrägliga upplösningar i sammanträngt (str) och spritt läge (spr) i exemplen nedan på det sätt du övat i föregående uppgift.

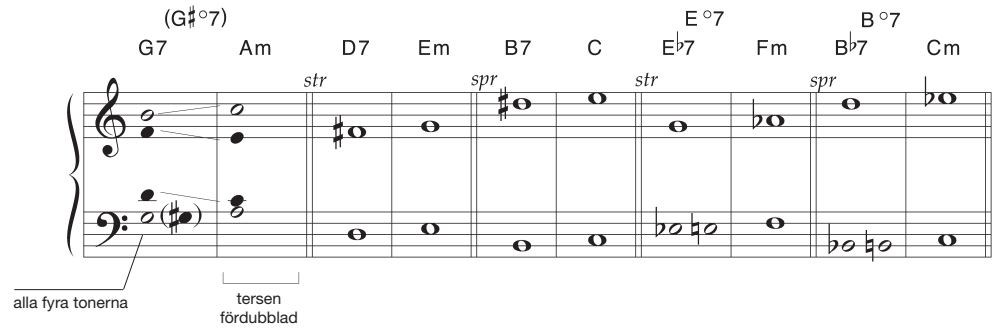
- Upplös båda ledtonerna i det fullständiga dominantseptimackordet som om tonikaackordet skulle komma, dvs att tersen stiger och septiman faller. Låt dessutom dominantseptimackordets kvint falla stegvis till upplösningsackordets ters – som därigenom fördubblas, se exemplens 1:a takt.

**a** *Med skalans 2:a ton fallande till 1:a:*




**b** *Med skalans inledningston stigande till grundtonen:*

- I de två sista övningarna utnyttjas kromatisk genomgångston. Detta påverkar inte stämföring och läggning för övriga stämmor!




*Fakta: sidorna 80–83*

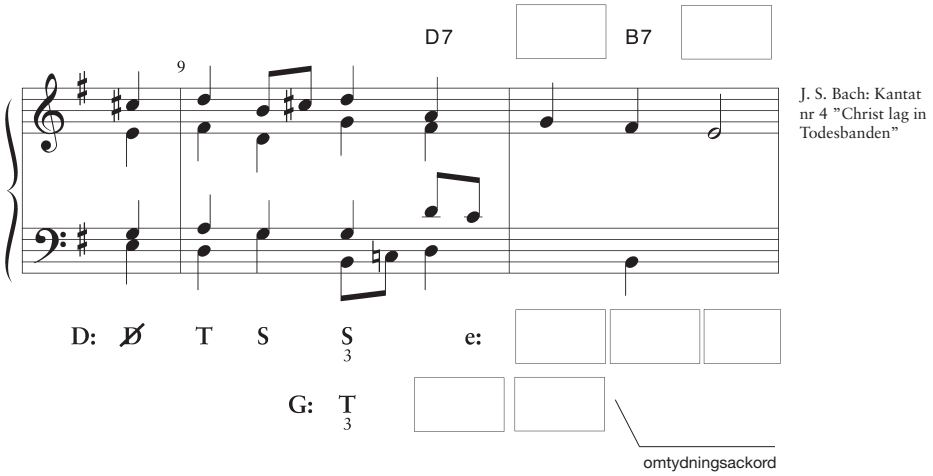
## 14

I musikcitat a och b ska du använda *två* på varandra följande bedrägliga upplösningar. Som framgår av notexemplen krävs omtydning vid funktionsanalys.*

A7 T

**a**

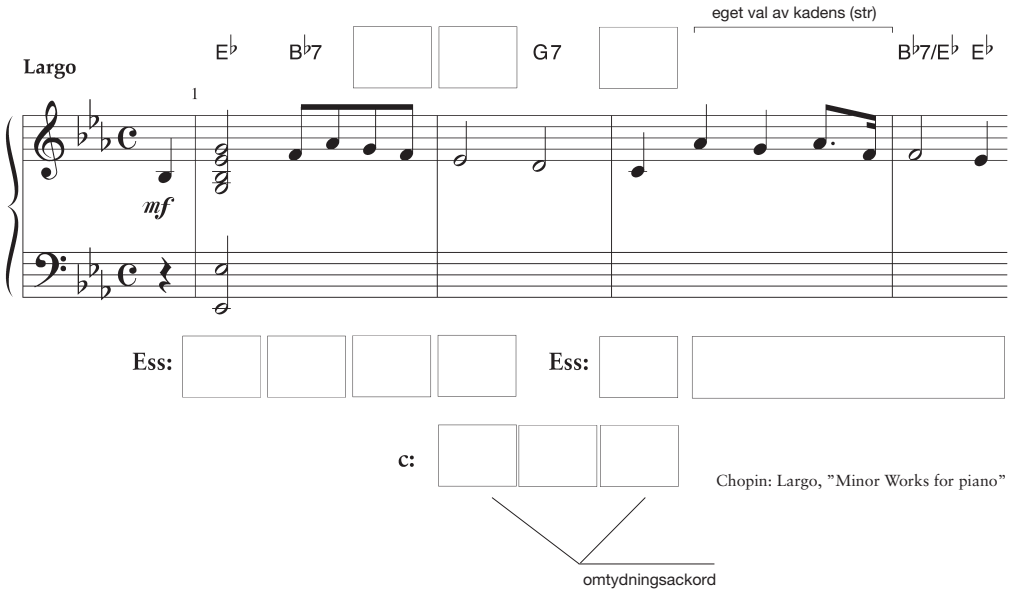
- Fullfölj fyrstämmigheten och upplös D7 och B7 bedrägligt – D7 med fallande ters och B7 med ledtonsupplösning för både ters och septima. Tonart: e-moll.




J. S. Bach: Kantat nr 4 ”Christ lag in Todesbanden”

**b**

- Fullfölj denna pianosats och utforma de bedrägliga upplösningarna för B♭7 i t 1 via kromatisk genomgångston (se uppgift 12a) och G7 med korrekt ledtonsupplösning. Antalet stämmor kan variera, vilket är brukligt i en pianosats.




Chopin: Largo, ”Minor Works for piano”

* alternativt kan hakparentes användas, dvs dominanten i t 9 (ex a) respektive t 1 (ex b) får beteckningen (D7) [Tp]

*Fakta: sidorna 80–83*

# *Bedräglig kadens – ”Länkackord”*

**15** Spela nedanstående ackordföljder på piano i alla dur- och molltonarter. Kombinera gärna dessa genom att inleda med de bedrägliga kadenser du övat i uppgift 12.

**Arbetssätt**

Nedan finns vanliga fortskridningar utgående från upplösningsackordet vid bedräglig kadens noterade. Det ackord som fungerar som ”länkackord” mellan upplösningsackordet och den upprepade kadensen är markerat med ram (ex 2–5).

① ***direkt till dominanten, dvs utan ”länkackord”:***

*Dur:* D7 < Tp / Tk
*Moll:*

kan utelämnas (gäller alla exempel nedan)

$D^6_4$ – D7 – T

② ***basen faller en ters till en position ③-variant, T EX:***

*Dur:* D7 < Tp / Tk
*Moll:*

$\boxed{\text{S(6) el. D}\underset{3}{\cancel{\text{D}}}\text{9>}}$ $D^6_4$ – D7 – T

③ ***basen faller en kvint till en position ③-variant, T EX:***

*Dur:* D7 < Tp / Tk
*Moll:*

$\boxed{\text{Sp(7)} \quad \underset{6}{\text{S}}{}^6_5}$ $D^6_4$ – D7 – T

④ ***basen faller en kvart till T i tersläge:***

*Dur:* D7 < Tp / Tk
*Moll:*

$\boxed{\underset{3}{\text{T}}}$ + kadens (ofta S6 – D7 – T)

⑤ ***basen rör sig fallande via steg eller kvartsprång till mellandominanten till en efterföljande position ③-variant, T EX:***

*Dur:* D7 < Tp / Tk
*Moll:*

$\boxed{\underset{5}{\text{SD7}} \text{ el. } \underset{3}{\text{SD7}}{}^*}$ S – D7 – T

Observera att bedrägliga upplösningar kan uppträda inne i en fras och därför inte nödvändigtvis behöver avslutas med kadens.

* uppträder även som SØ9>. I dur kan SpD7 eller SpØ9> användas om position ③-varianten istället är Sp.

*Fakta: sidorna 80–83*

## 16

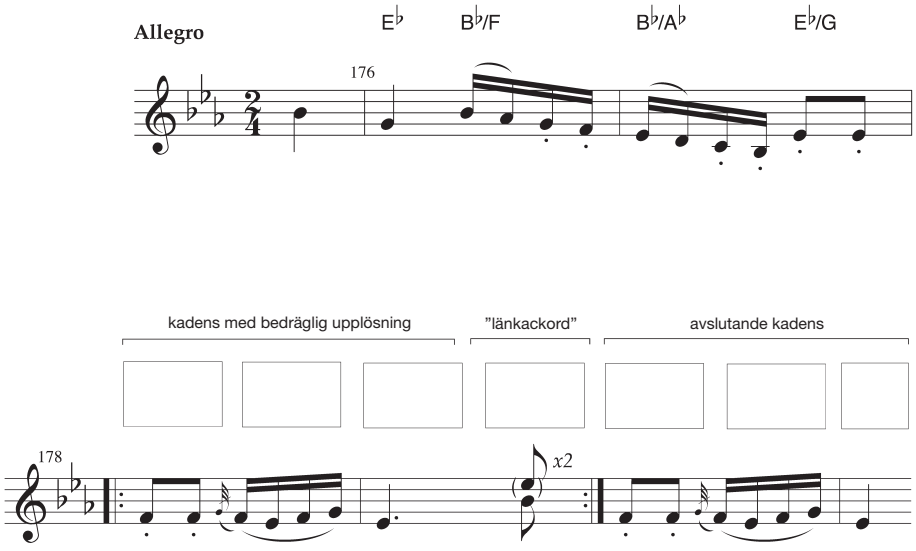
I följande musikcitat används upprepad avslutning. Upplös den första avslutningen med bedräglig kadens, medan den slutgiltiga kadensen förs till tonikan.

- Finn även ett passande ”länkackord” som följer den bedrägliga upplösningen, se ”Arbetssätt” på föregående sida.

A7 T

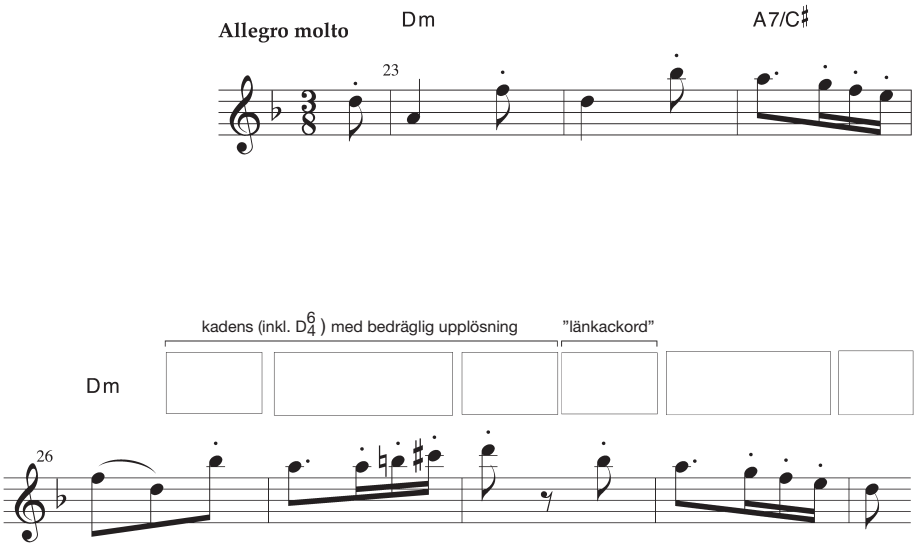
Mozart: Hornkvintett (KV 407), Rondo

**a**



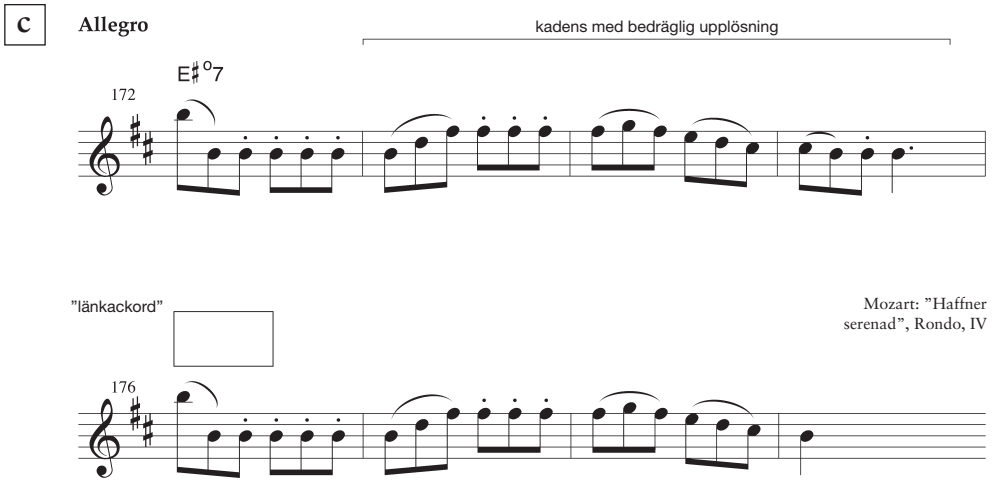

Beethoven: Serenad op 25, III

**b**




*Fakta: sidorna 80–83*

## *Bedräglig upplösning och ”länkackord”*

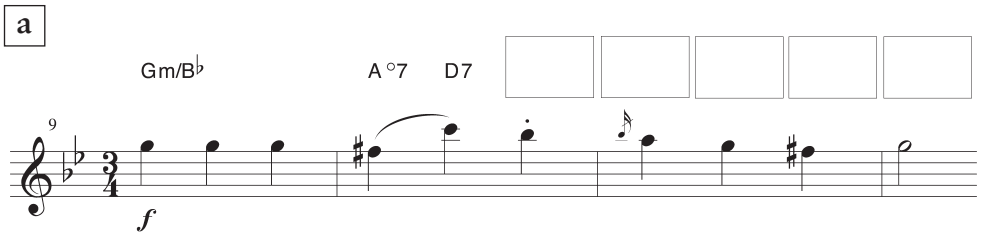



Mozart: ”Haffner serenad”, Rondo, IV

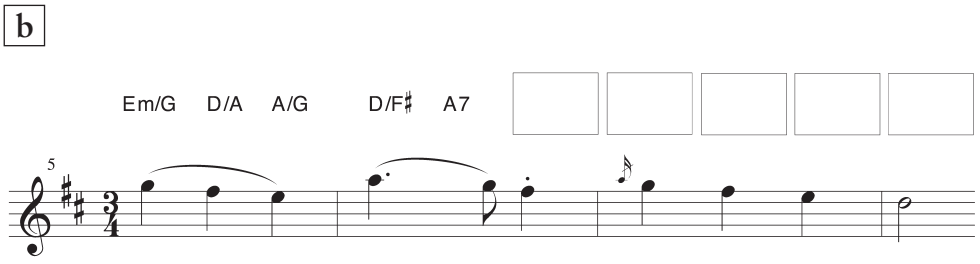
17 I följande musikcitat används bedräglig upplösning av dominantackord *omedelbart före* den avslutande kadensen. Detta för att ”spara” tonikan till slutackordet.

- Studera ”Arbetssätt” på s 409 angående ”länkackord” som i övningsexemplen a-b nedan kan sägas ingå som en del av kadensen.

A7 T




Mozart: Symfoni nr 25, III (KV 183/173dB)




Mozart: Symfoni nr 25, III Trio (KV 183/173dB)

*Fakta: sidorna 80–83*

**18** I följande musikcitat används upprepad avslutning. Upplös den första avslutningen bedrägligt, men här med det bedrägliga slutackordet *förberett av sin dominant*, se ”5–♯5–6-rörelse i dur” på s 82. Pröva här två alternativ:

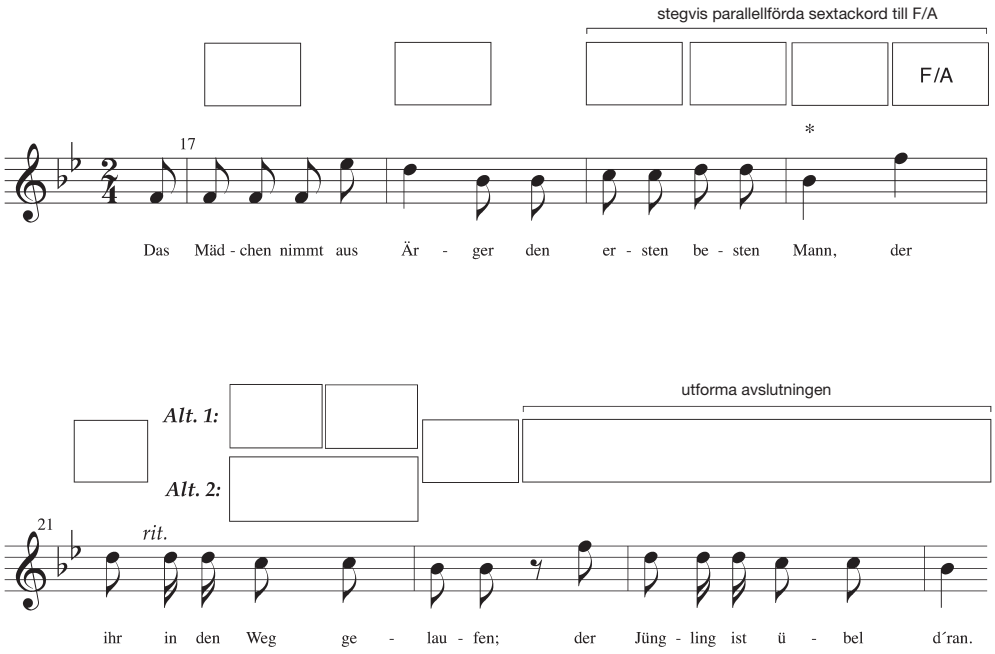
*Alternativ 1:* kromatisk 5–♯5–6-rörelse, se ex b (vänstra spalten) på s 82.

*Alternativ 2:* tonartens dominant (F7) helt utbytt mot dominanten till det bedrägliga upplösningsackordet i t 22.

- Undvik grundläge för dominantiska ackord – utom där det krävs.

A7 T

Schumann: ”Ein Jüngling liebt ein Mädchen” Dichterliebe nr XI, op 48
Melodiavsnittet som föregår finns på s 384.




**19** Upplös följande dominantseptimackord bedrägligt – nu inte till Tp respektive Tk utan till de mer instabila ackorden som beskrivs på s 80 under följande rubriker:

Bedräglig kadens riktat mot $\frac{S}{3}$ och DD (6:e steget), s 80.

Bedräglig kadens riktad mot ♯4:e steget, s 80.

Bedrägliga upplösningar av $\frac{D}{7}$, s 82.

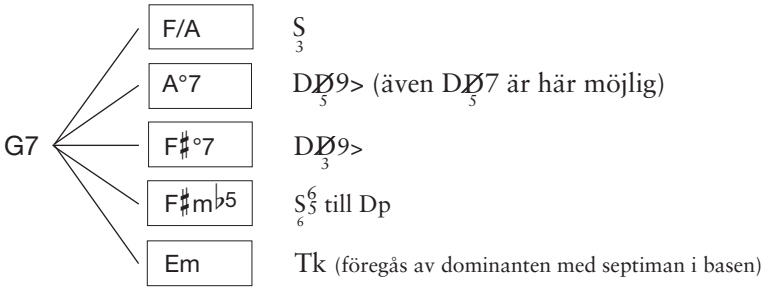
*forts.*

* Schumann använder i sitt original endast två av ackordets tre toner.

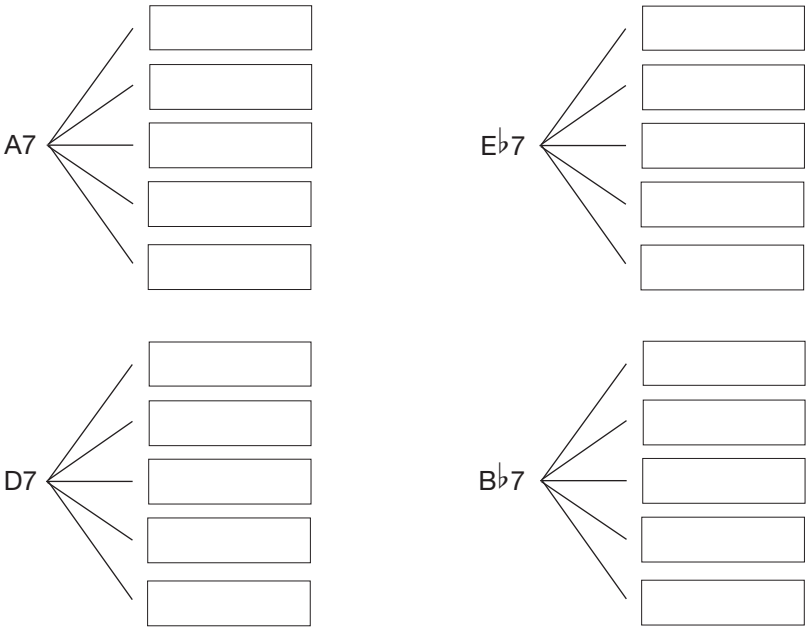
*Fakta: sidorna 80–83*

## *Bedräglig upplösning*

*Exempel (i dur):*




*Uppgifter:*




**20** Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA). Sätt ut funktionsanalys vid varje nytt ackord.

- LMA s 75, ex 1.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Haydn: Sechs Sonatinen, Nr 1 i D-dur (Hoboken XVI:4), Menuett
Haydn: Pianosonat Nr 4 i D-dur (Hoboken XVI:37), Finale, t 21-28
Schumann: ”Volksliedchen”, t 1-8, Album für die Jugend (Op 68)

**21** Komponera melodier som bl a innehåller bedrägliga upplösningar vid upprepad avslutning – men även inne i fraser.

*Fakta: sidorna 80–83*

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

Nedanstående principer gäller vid stämföring av subdominantiska klanger med skalans sänkta 6:e steg följt av T eller D i durtonart:

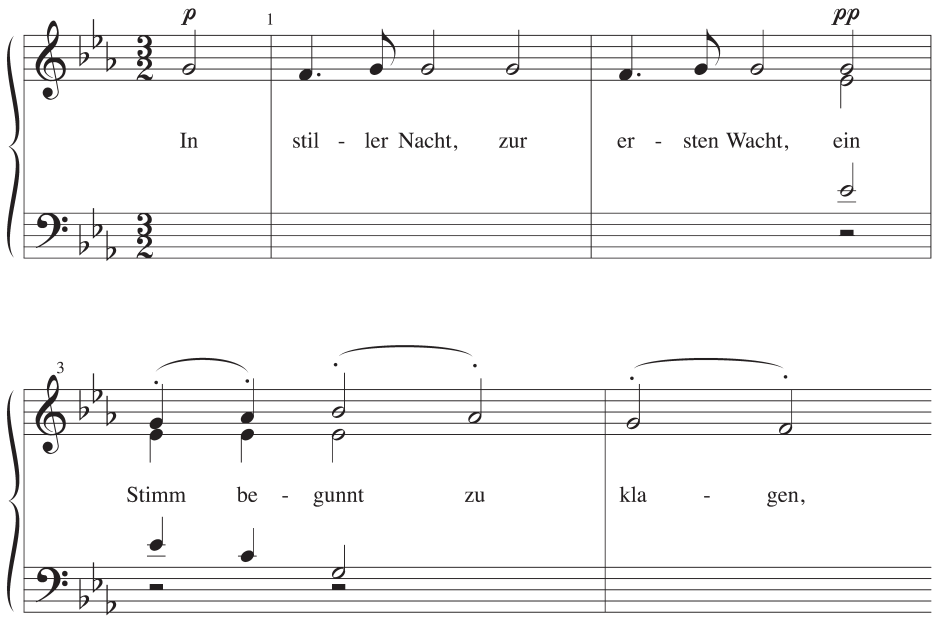
- Genom en sänkning av skalans 6:e ton i durtonart kommer denna fungera som ledton och faller till en ackordton på skalans 5:e ton. Normalt fördubblas inte denna ton, men undantag finns, se ex 6 på s 378.

## 22 Harmonisera följande korta citat från Brahms ”In stiller Nacht”, för att sedan arrangera avsnittet för fyrstämmig blandad kör.

- Finn i ex 1 på s 85 en passande °S-variant (ackord 2-5) att använda som alternativ till en harmonisering med D i t 1-2. Beskriv skillnaden!

Brahms: ”In stiller Nacht”

**Etwas langsam**

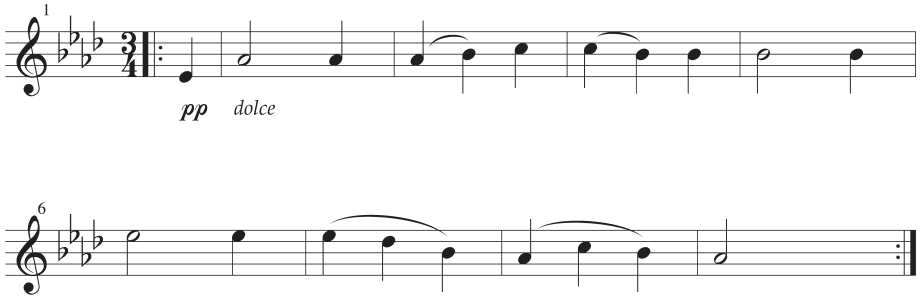



*Fakta: sidorna 84–85*

## *Ackord med durskalans sänkta 6:e steg*

**23** Harmonisera följande melodi och utnyttja ett passande subdominantiskt ackord innehållande skalans ♭6:e ton. Studera särskilt harmonisering av skalans 2:a och 3:e ton i ex 3 på s 85.

A7 T

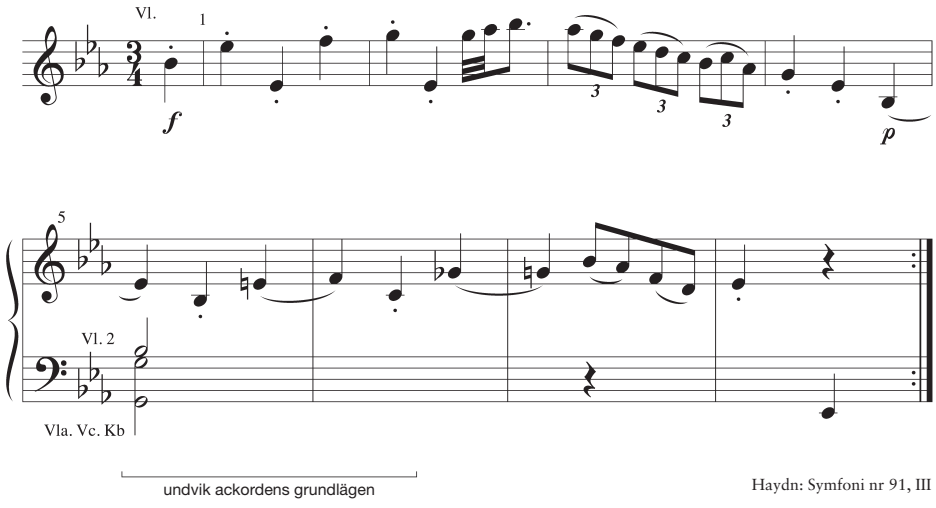



Schubert: ”Zwanzig Walzer” nr 5, Trio

**24** Harmonisera följande Haydncitat. A7 T

- Haydn utnyttjar den mera dramatiska °Sp vid harmonisering av skalans sänkta 3:e ton.
- Takt 5-8: Komplettera satsen från t 5 genom att fullfölja den påbörjade bakgrunden i basstämma (i oktaver) och mellanstämma.

**Un poco Allegretto**




Haydn: Symfoni nr 91, III

*Fakta: sidorna 84–85*

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

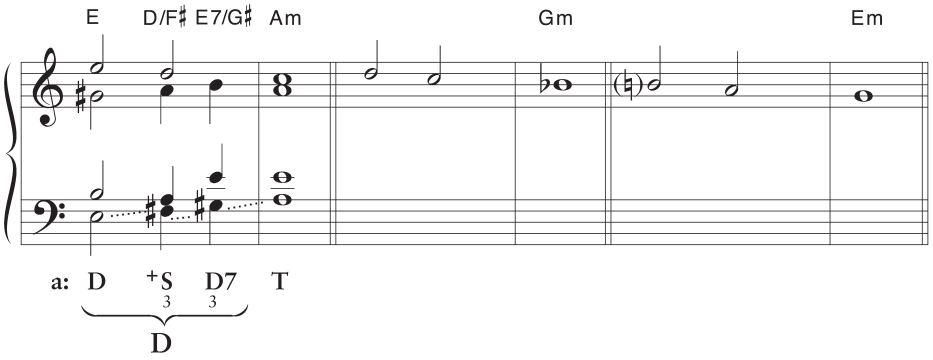
Vid stämföring i molltonart av subdominantiska klanger med skalans höjda 6:e steg (+S och +Sp) följt av D eller Ø, gäller följande (med tyngdpunkt på 1700-talets sätt att stämföra):

- den höjda 6:e tonen betraktas som ledton och stiger till det höjda 7:e steget (exempel på undantag se ex 4 på s 87 samt ”Mollskalans ♯6:e ton” på s 192). Denna ton fördubblas inte.
- ♯6:e och ♯7:e steget parallellförs ofta i terser (decimor) i en högre stämma. Parallellföringen kan utökas så att fler toner omfattas: 5–♯6–♯7–8 (se ex i uppgift 25a).
- om septiman används (+S7) stämförs den efter samma principer som för ett D7, dvs septiman upplöses fallande – då till kvinten i dominanten (se ex i uppgift 25b).
- om nonan används är den förberedd och faller till septiman i dominanten (se ex i uppgift 25c) eller ligger kvar. I det senare fallet bildar den då grundton i dominanten.

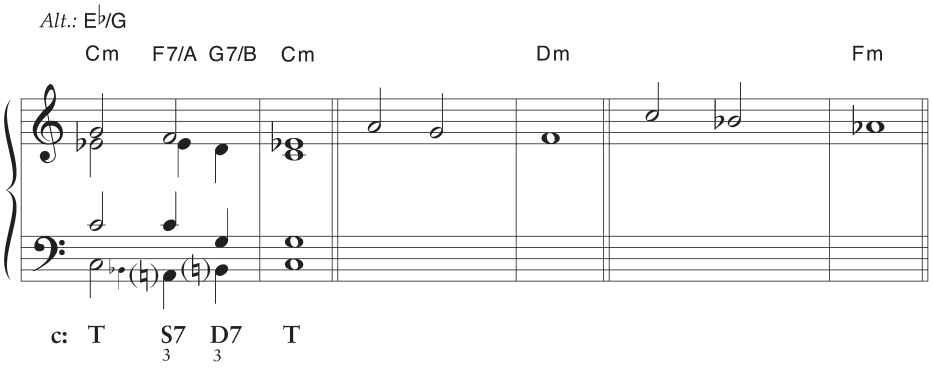
**25** Skriv övningsexempel a-d fyrstämmigt. Notera dina ackordval med ackordbeteckningar. Öva att spela stämföringarna i samtliga molltonarter.

- Bestäm först det ackord som ska inleda övningsexemplet – vilket är avhängigt av det *givna* tonikaackordet – och notera sedan dess baston.
- Utforma sedan (gäller ex a-c) en rörelse i basen över skalans ♯6:e – ♯7:e ton med upplösning till den givna tonikan. Komplettera med två stämmor.

a *Dursubdominanten i tersläge:*



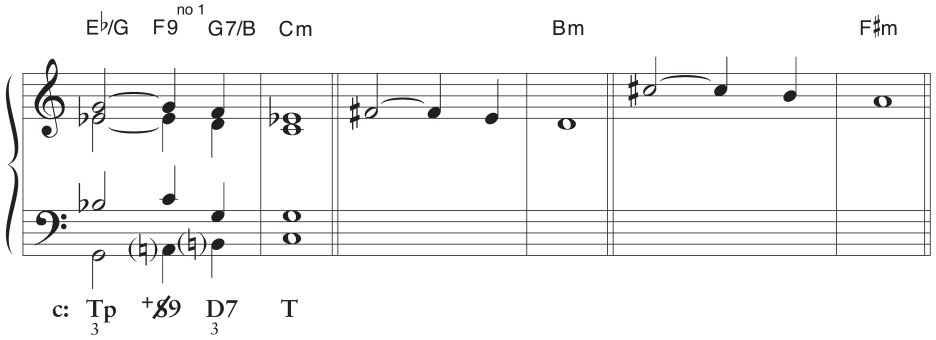

b *Dursubdominantseptimackord i tersläge:*



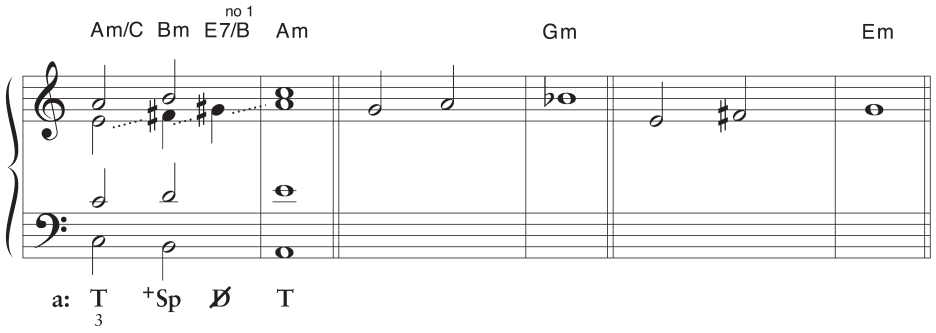

*Fakta: sidorna 86–87*

## *Ackord med mollskalans höjda 6:e steg*

c *Ofullkomligt dursubdominantnonackord:*

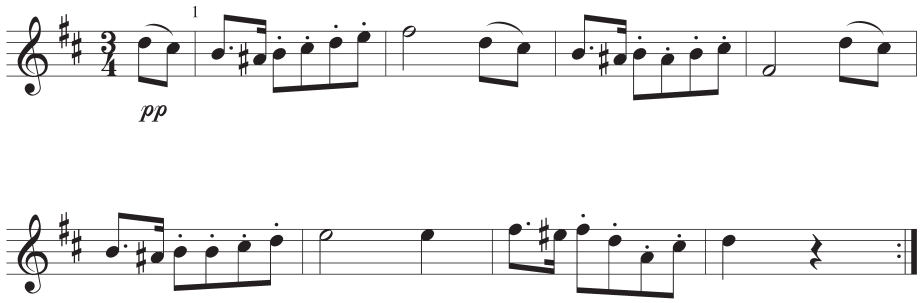



d *Dursubdominantens parallell:*




**26** Harmonisera nedanstående melodi. A7 T

- Schubert utnyttjar dursubdominanten som koloristisk klang, vilken här *inte* leds vidare till tonartens dominant, jämför Griegexempel på s 87 (ex 4).
- I Griegexemplets avslutning (t 19) omtyds dursubdominanten (F7) till °DpD7. Schubert utformar avslutningen på ett liknande sätt, men väljer att omtyda +S7 till en mellandominant riktad mot en annan funktion. Vilken? Den mycket tydliga kadenseringen ($D^6_4$) av de två sista takterna ger ett entydigt svar.
- Notera analysen av omtydningsackordet i två tonarter i enlighet med Griegexemplet.




Schubert: Zwanzig Menuette, nr 12, Trio

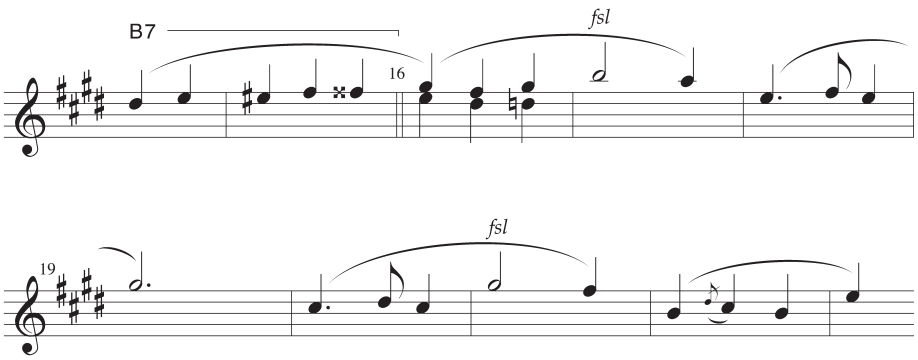
*Fakta: sidorna 86–87*

## 27

Harmonisera nedanstående melodi. Uppgiften bygger *till en del* på en typ av kromatisk rörelse som beskrivs under rubriken ”Rörelse från dur- till mollklang” på s 88.

- Fullfölj den i t 16 påbörjade 2:a-stämman som i sin helhet ska bilda en kromatiskt rörelse. Från t 17 utnyttjar Chopin en långsammare rytm: 𝅗𝅥. för att i t 21-22 bromsa upp ytterligare – då med rytmen: 𝅗𝅥.‿𝅗𝅥. . Harmonisera avsnittet med ledning av de båda stämmorna.

A7 T




Chopin: Valse, (Oeuvre posthume)

## 28

Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen. Sätt ut funktionssymboler vid varje nytt ackord.

- LMA: s 35, ex 1; s 27, ex 2; s 53, ex 4.
- LMA: s 99, ex 1; s 77, ex 2; s 57, ex 4.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Schumann: ”Nordisches Lied”, Album für die Jugend (Op 68)
Schumann: ”Mit Myrten und Rosen”, t 1-16 (Op 24, Nr 9)

## 29

Komponera melodier som bl a innehåller varianter samt kromatisk rörelse som finns beskriven under rubriken ”Rörelse från dur- till mollklang” på s 88.

*Fakta: sidorna 88–89*

## *Icke-funktionella ackordföljder – mediantik*

**30** För att överbrygga det motstånd som finns i en icke-funktionell ackordkombination ska du utnyttja omvändning för det ena av de två ingående ackorden, se s 91, ex 1 och 4 samt lösningen för 1:a exemplet nedan.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| G | B7 | Em | G | C | D7 | G |
| | *B7/F♯* | | *G/B* | | | |
| D | F♯7 | Bm | D | G | A7 | D |
| | | | | | | |
| B♭ | D7 | Gm | B♭ | E♭ | F7 | B♭ |
| | | | | | | |
| D♭ | F7 | B♭m | D♭ | G♭ | A♭7 | D♭ |
| | | | | | | |

**31** Notera utifrån det givna ackordet en följd av (reala) mediantiska ackordkombinationer, se beskrivning under rubriken ”Huvud- och bimedianter” på s 92 samt det första exemplet i a och b nedan.

a *Stigande huvudmedianter (dominantisk riktning):*

| | | |
|---|---|---|
| C | *E* | *G♯* |
| B♭ | | |
| D | | |

b *Stigande bimedianter (subdominantisk riktning):*

| | | | |
|---|---|---|---|
| C | *E♭* | *F♯* | *A* |
| E | | | |
| F | | | |

*Fakta: sidorna 90–95*

## 32

Utveckla nedanstående ackordföljder genom att utvidga med flera position ③-varianter till den redan givna. Använd dig av uppställningen i vänstra spalten på s 98. Det första exemplet i uppgift a-d nedan visar på *en* möjlig lösning.

- Det är viktigt att du spelar dina lösningar för att kontrollera att de klingar bra. Även om du följer grundprincipen att välja ackord i riktning ”från vänster till höger” i uppställningen är detta ingen garanti för att samtliga möjliga kombinationer är välklingande.

a *Durtonart med två position ③-varianter (den 1:a är given):*

| | | ③ | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| C: | C | F | *F6no5* | G7 | C |
| D: | D | G6no5 | | A7 | D |
| F: | F | B♭ | | C7 | F |

b *Durtonart med tre position ③-varianter:*

| | | ③ | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| C: | C | F | *F6no5* | D7/F♯ | G7 | C |
| E♭: | E♭ | A♭ | | | B♭7 | E♭ |
| A: | A | D | | | E7 | A |

c *Molltonart med två position ③-varianter:*

| | | ③ | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| c: | Cm | A♭ | Fm | G7 | Cm |
| d: | Dm | B♭ | | A7 | Dm |
| e: | Em | Am | | B7 | Em |

d *Molltonart med tre position ③-varianter:*

| | | ③ | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| c: | Cm | A♭ | Fm | D7/F♯ | G7 | Cm |
| g: | Gm | E♭ | | | D7 | Gm |
| a: | Am | Dm | | | E7 | Am |

*Fakta: sidorna 98–99*

## *Flera position ③-varianter*

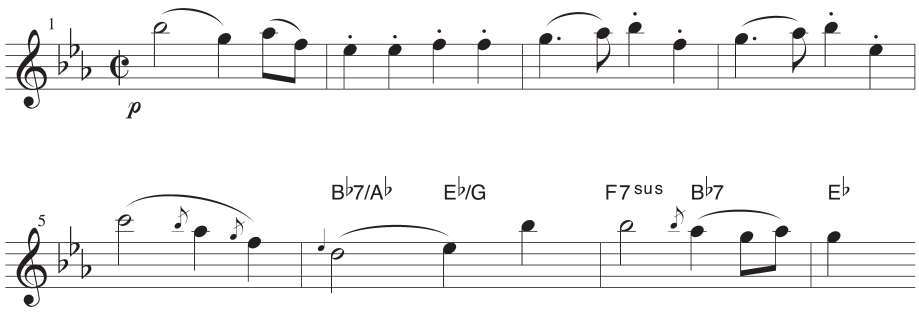
**33** Harmonisera nedanstående melodier i durtonart och utnyttja *två* position ③-varianter.

- Sök upp en tydlig subdominant och utnyttja denna takt för uppgiften.
- Använd förövrigt enklast tänkbara harmonisering.

A7 T

a

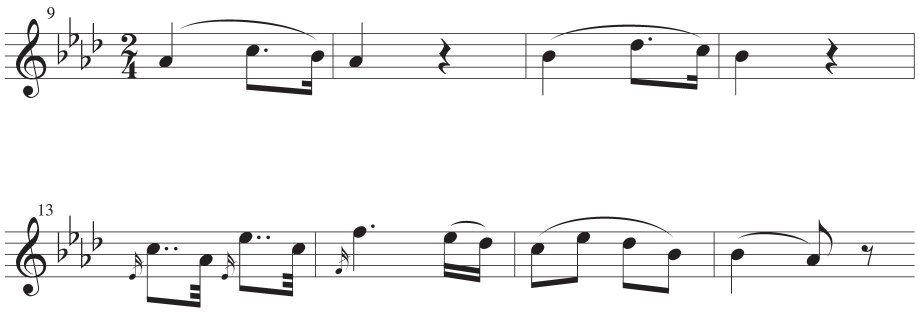
Allegro




Haydn: Symfoni nr 84, I

b

Adagio molto




Beethoven: Pianosonat nr 5, II

*Fakta: sidorna 98–99*

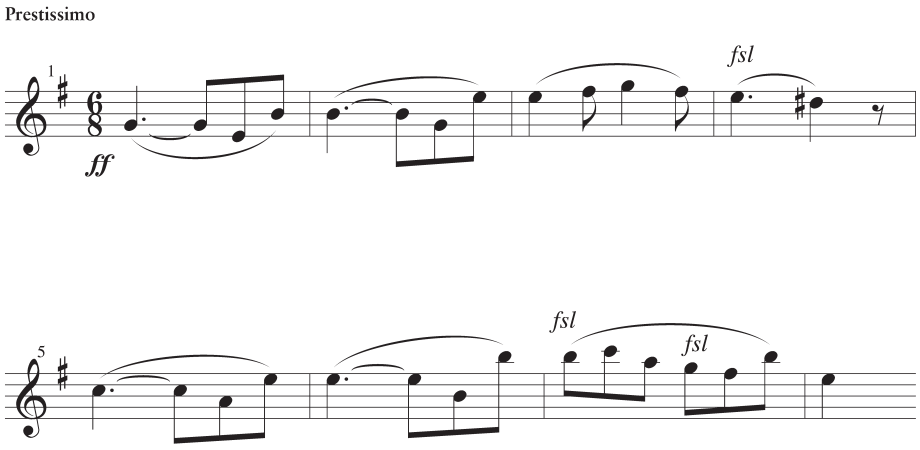
# 34

Harmonisera nedanstående melodier i molltonart och utnyttja *två* position ③-varianter.

A7 T

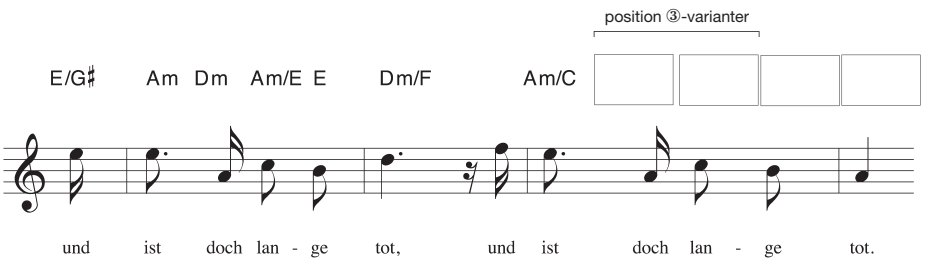
a

- Som så ofta sker utvidgningen av position ③-området *före* en kadenserande dominant, vilket i uppgift a *enbart* sker som förberedelse av halvslutet.
- Använd för övrigt enklast tänkbara harmonisering.




Beethoven: Pianosonat nr 30, II

b

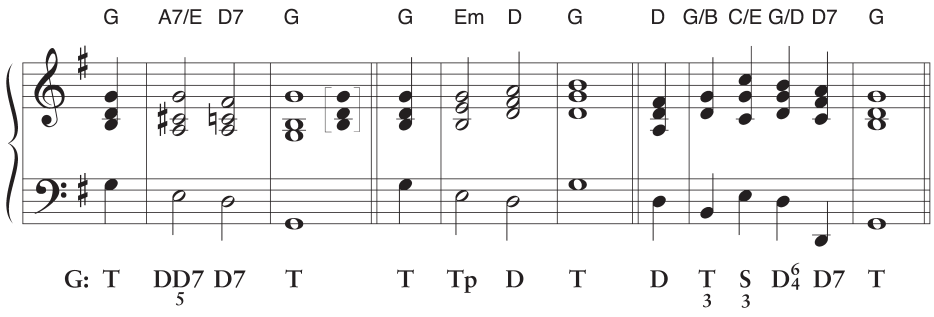



Schumann: ”In der Fremde”, Liederkreis op 39 (avslutning)

*Fakta: sidorna 98–99*

## *6:e tonen i dur som bas*

**35** Spela nedanstående kadenser på piano i alla durtonarter. Samtliga ackordföljder innehåller basrörelsen 6-5-1. De tre ackordföljderna nedan följer ackordmönstren i ex 1, 2a och b på s 101.




**36** Funktionsanalysera följande musikexempel och beskriv:

a) hur flera position ③-varianter används, s 98.

- LMA s 43, ex 4; s 79, ex 2

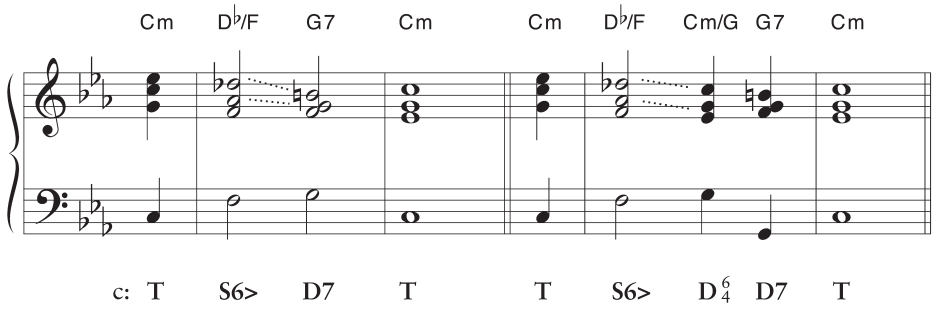
b) ”rörelser kring dominantaxeln”, se s 100.

- LMA s 47, ex 3; s 53, ex 3

**37** Komponera melodier där du bl a utvecklar position ③-området, ”6:e tonen i dur som bas” samt ”rörelser kring dominantaxeln”.

*Fakta: sidorna 100–101*

**1** Spela nedanstående kadenser innehållande neapolitanskt sextackord på piano i alla molltonarter.




**2** Harmonisera följande melodier (a-c) och utnyttja neapolitanskt sextackord.

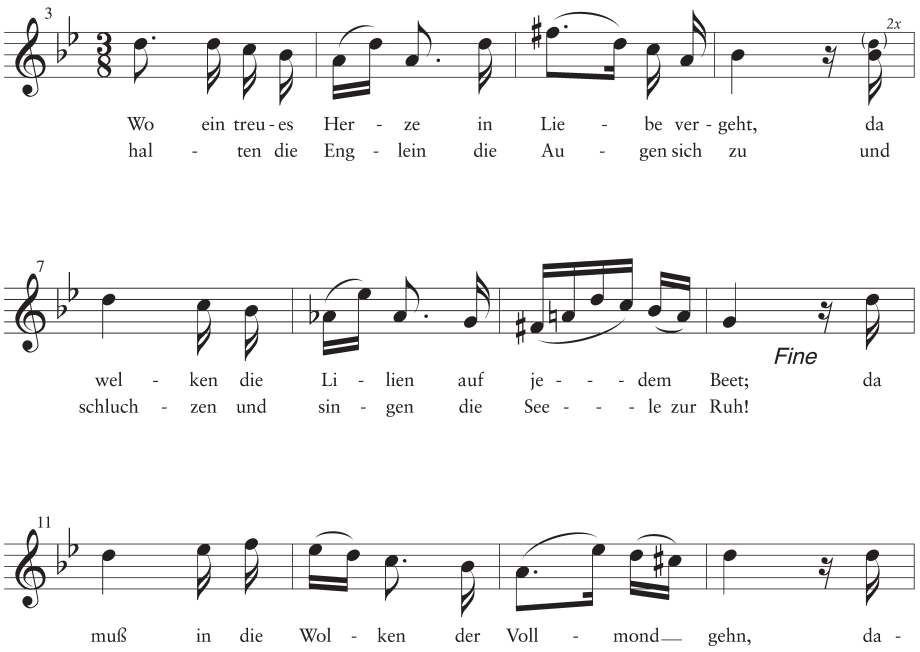
A7 T

a

- Använd S6> dels i samband med kadens vid helslut, dels mot halvslutet i takt 18 – då med med hjälp av DØ9> som genomgångsackord mellan S6> och D (jfr ex 3 på s 107).
- Gör utvikningar i den kontrasterande B-delen i t 11-14.

Schubert: ”Der Müller und der Bach”, Die schöne Müllerin op 25

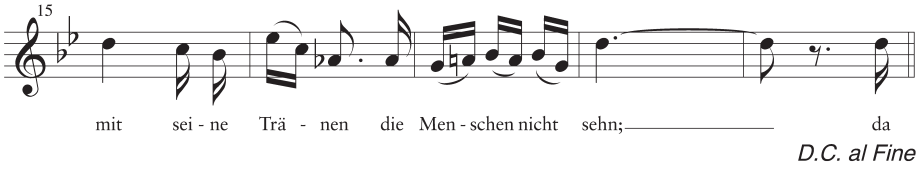
**Mäßig**




*forts. nästa sida*

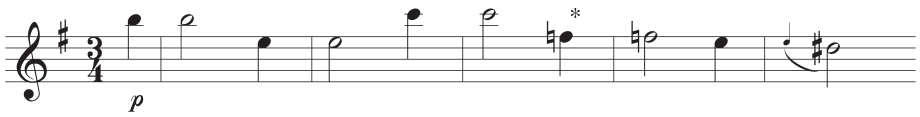
*Fakta: sidorna 104–107*

## *Neapolitanskt sextackord*




b • Utnyttja S6> med genomgångsackord mot D (jfr ex 5 på s 105).

Haydn: Symfoni nr 26, Menuett
(transponerad)

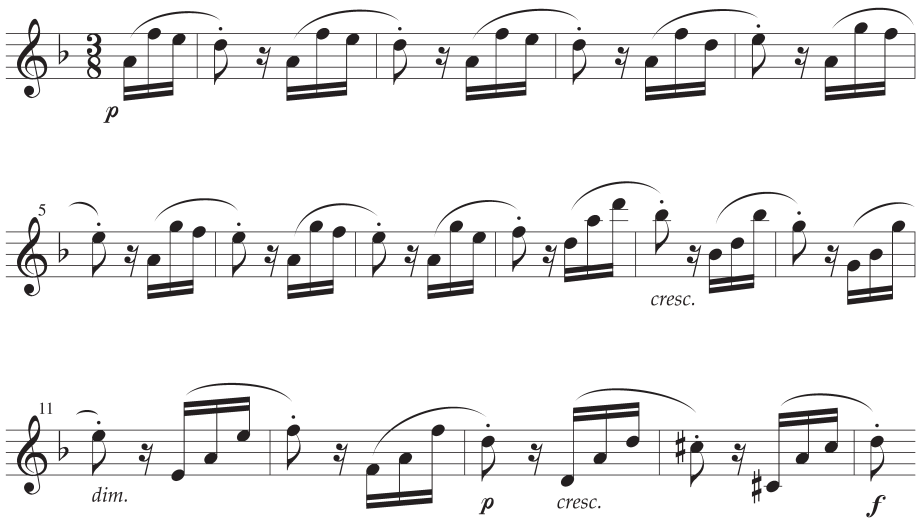



c • Som en variation *efter* en uppenbar subdominant använder sig Beethoven av S6> med den sänkta sexten i basen, dvs att den karaktäristiska rörelsen ♭2–♯7–8 kommer att ligga i basstämman (jfr ex 1 på s 107 – som dock skiljer sig genom att rörelsen där utformats som ♭2– *8* –♯7–8).

• Beethovens ackordval är i övrigt enklast tänkbara.

Beethoven: Pianosonat nr 17, III

**Allegretto**



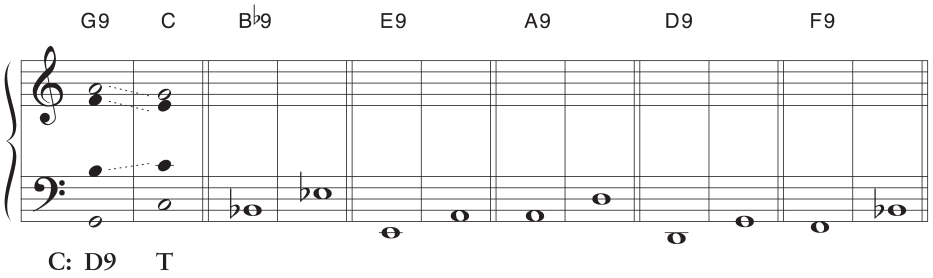

*Fakta: sidorna 104–107*

* kan betraktas som tillhörande nästa takt (föruttagning).

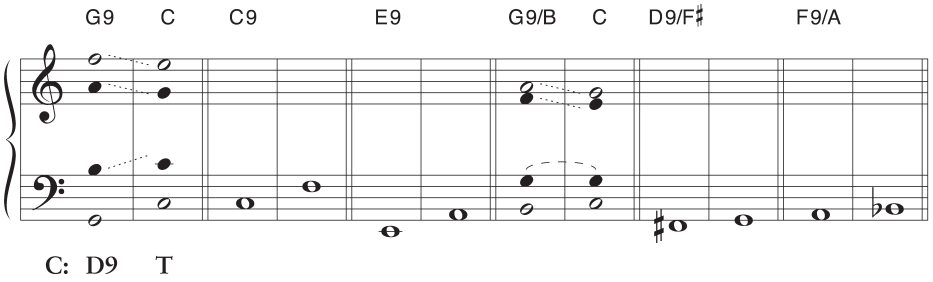
3 I nedanstående exempel ska du öva att upplösa det stora nonackordet, se s 109, ex 1. Öva även att spela upplösningarna i alla tonarter.

- I fyrstämmig sats utesluts vanligtvis kvinten i nonackordet, medan ”viktiga” toner som ters och septima normalt finns med.
- Upplös ledtonerna på det sätt som visas i takt 1.

*Med grundtonen i basen och nonan i sopranstämman:*

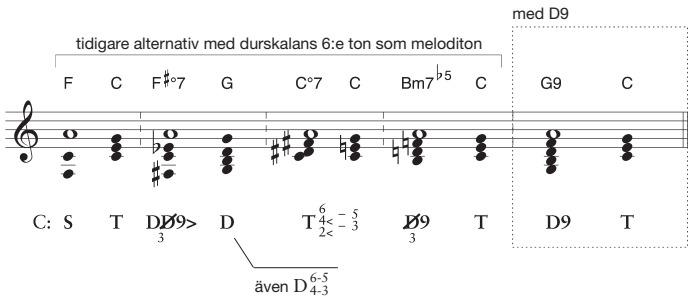



*Med septiman i sopranstämman (ex 1-3), tersen i basen (ex 4-6):*




**Arbetssätt inför följande sidor**

Du har i samband med övningsuppgifter i avsnittet om det ofullkomliga nonackordet utnyttjat alternativa harmoniseringar av 6:e tonen i durskalan (s 395). Nonackordet ger ytterligare en möjlighet som här noterats tillsammans med de på s 395 redovisade möjligheterna:



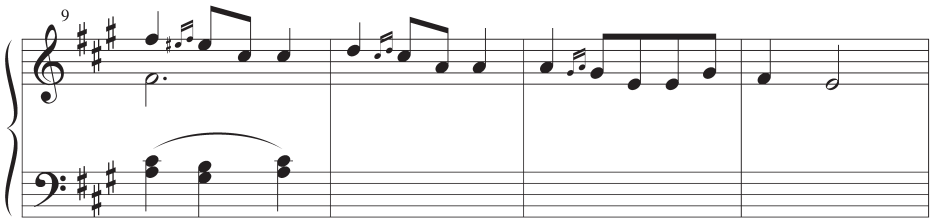

*Fakta: sidorna 108–109*

**4** Utnyttja D9-ackordet för harmonisering av durskalans 6:e ton på det sätt som beskrivs under rubriken ”Arbetssätt” på föregående sida. Hur fungerar övriga alternativ som där beskrivs?

a

- Notera fyrstämmigt för piano.
- Fullfölj pianosatsen som påbörjats i t 9 genom att utnyttja två på varandra följande sekvenser i t 10-11. Observera att avsnittet inleds med ett F♯m-ackord men går i A-dur.

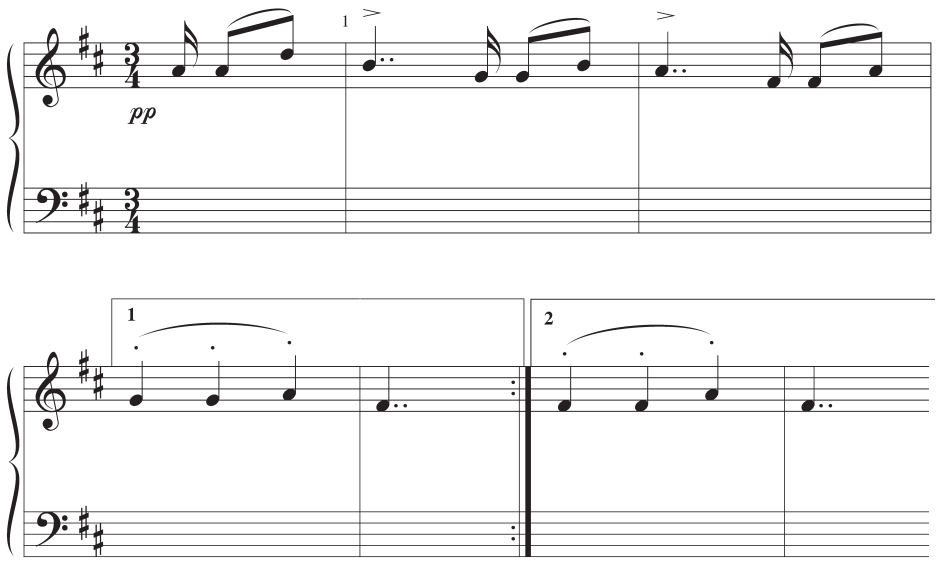
**Con moto** Grieg: Folkevise




b

- Schubert utnyttjar 5-1-rörelse i basen i D9-ackordet.
- Notera fristämmigt för piano (4-5 toner i varje ackord) med ackord i samma rytm som melodin. Två åttondelar kan dock förenklas till fjärdedel. (Schubert tonupprepar sextondelarna endast i vänster hand i t 1-2.)

Schubert: Deutsche Tänze op 33 nr 2 (D 783)

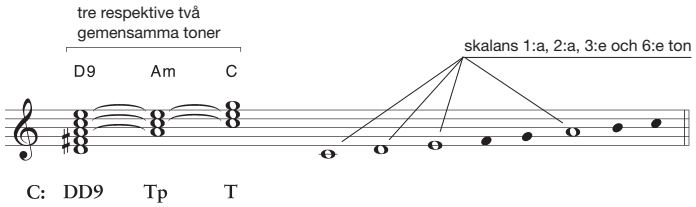



Det finns flera möjliga lösningar för ”1:an” och ”2:an”. Välj någon *du* finner passande!
Schubert använder i sitt original en ovanlig och relativt komplex lösning:
”1:an”: $G^{add9}$/B–A/C♯–D
”2:an”: F♯m/C♯–A7–D

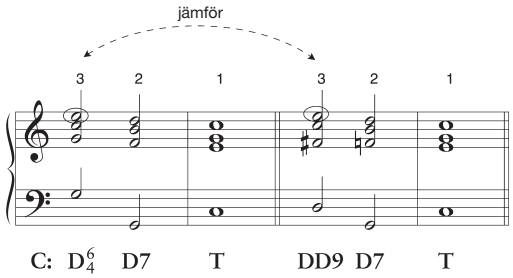
*Fakta: sidorna 108–109*

**Arbetssätt inför följande övning**

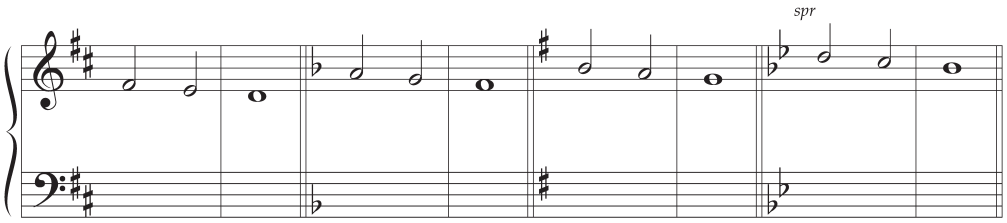
Det stora nonackordet som självständigt ackord gav för romantikerna nya harmoniseringsmöjligheter, bl a i funktionen DD9 som har gemensamma toner med både T och Tp.




Skalans 3:e ton – som wienklassikerna ofta harmoniserade med $D^6_4$ – får genom DD9 en ny möjlighet (se även ex 3 på s 109):

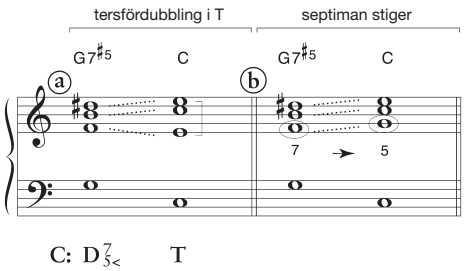



**5** I nedanstående exempel ska du öva harmonisering av skalans 3:e ton i durtonart med DD9 på det sätt som visas i t 3-4 i exemplet ovan.




**Arbetssätt inför följande sidor**

Eftersom de båda ledtonerna 5< och 7 riktar sig mot upplösningsackordets ters ger detta upphov till tersfördubbling (a). Alternativt kan 7:an stiga (b).



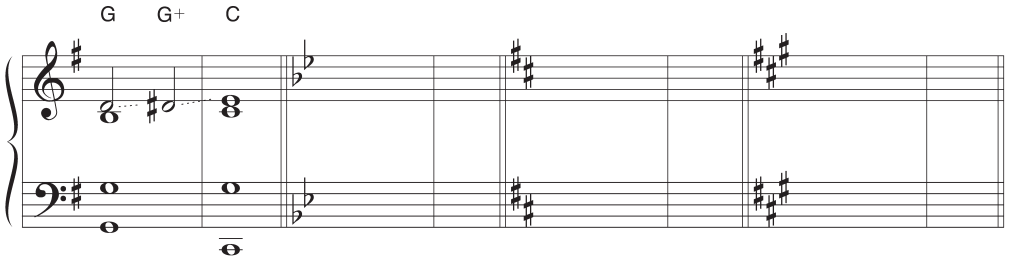

*Fakta: sidorna 108–111*

## *Ackord med högaltererad kvint som kromatisk genomgångston*

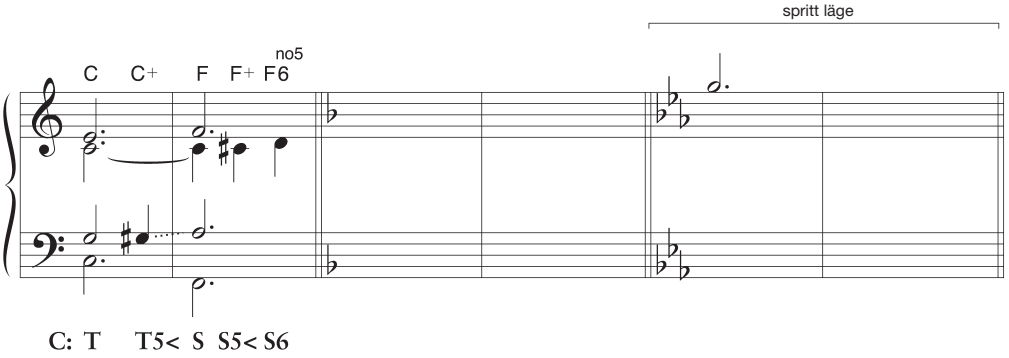
**6** Öva dig att utnyttja kromatisk rörelse vid stämföring av förbindelsen T–S, så som beskrivs under rubriken ”5< som kromatisk genomgång” på s 110 och som visas i inledande exempel i a och b nedan.

- Notera fyrstämmigt i de givna tonarterna efter modellen i t 1-2.
- Spela ackordföljderna i samtliga durtonarter med en tillfogad avslutande kadens, t ex $D^6_4$–D7–T.

**a**

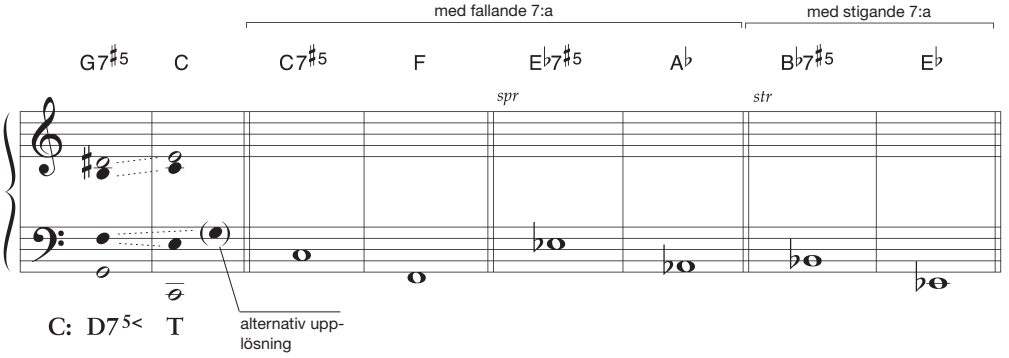



**b** I följande exempel kombineras ovanstående övning med en kromatisk rörelse från kvinten till sexten i S, varvid S6 bildas.




**7** Upplös följande dominantseptimackord med högaltererad kvint.

- Placera den högaltererade kvinten överst i +5-ackorden – vilket är vanligast när septiman används. Öva de två alternativa sätten att upplösa ett +5-ackord som beskriv under ”Arbetssätt” *längst ner* på s 428.

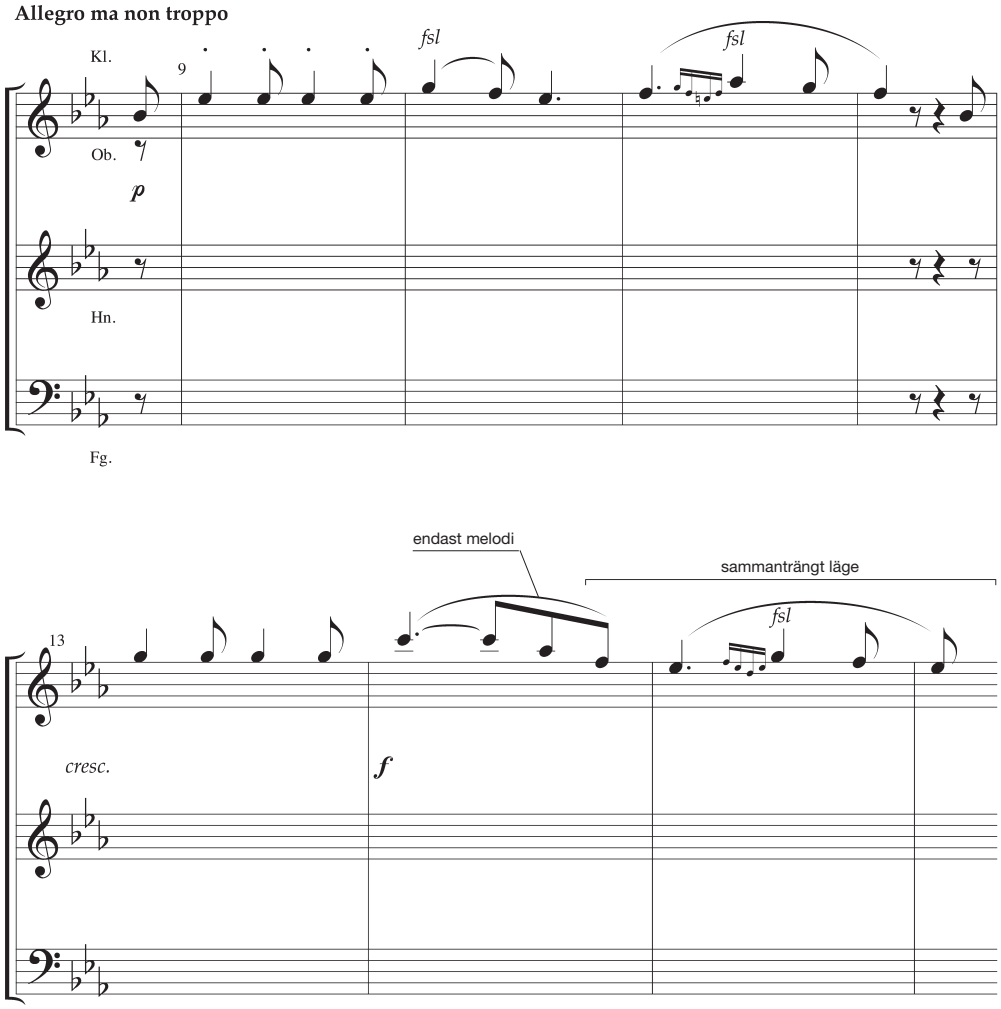



*Fakta: sidorna 110–111*

**8** Skriv följande melodi fyrstämmigt för blåsare (kl. och ob. på gemensamt system).

- Harmonisera först melodin och skriv sedan en fyrstämmig sats i spritt läge med avslutning i sammanträngt läge. Understämmorna spelar oftast i samma rytm som melodistämman. De med fsl angivna förslagen finns dock endast i melodistämman*.
- Sök upp en tydlig subdominant för att finna ett lämpligt ställe där du kan använda formeln T–T5<–S–S5<–S6 som du övat i uppgift b på föregående sida (sista exemplet). I övrigt enklast tänkbara harmonisering.

Beethoven: Kvintett op 16, III Rondo




* I Beethovens original finns även fsl i 3:e stämman i t 11.

*Fakta: sidorna 110–111*

## *Upplösning av litet och stort nonackord*

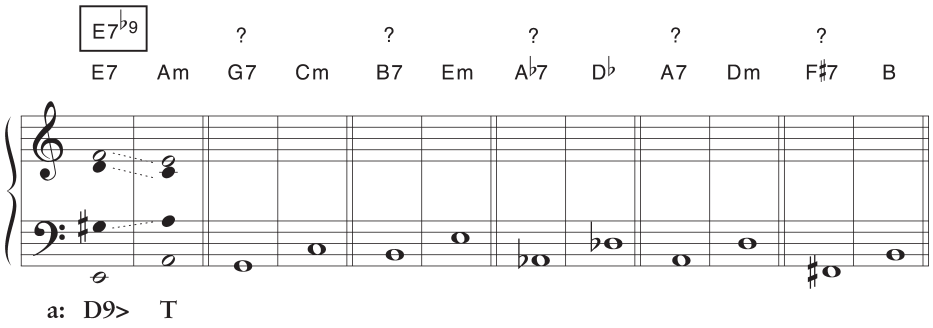
**9** I nedanstående exempel ska du öva upplösning av nonackord med lågaltererad nona alternativt stor nona enligt följande grundprincip:

- Varje dominantseptimackord i exemplet ska utökas med en nona. Du väljer själv mellan liten eller stor nona efter följande grundprincip:

  *liten nona* om ackordet upplöses till ett mollackord

  *stor nona* vid upplösning till durklang

- De stämföringsprinciper som gäller för det stora nonackordet gäller även för det lilla, se s 109, ex 1. Lägg nonackordet *utan* kvint samt upplös ledtonerna på det sätt som visas i t 1-2.
- Öva även att spela det lilla nonackordet med upplösning i alla molltonarter.




**10** Funktionsanalysera följande musikexempel i LMA:

- LMA s 61, ex 4; s 77, ex 1; s 107, ex 3.

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Chopin: Vals (t 53-84) Op 34, Nr 2
Beethoven: Elf neue Bagatellen, Nr 8, t 1-8 (Op 119)
Schumann: ”Kleine Studie”, t 1-32, Album für die Jügend (Op 68)

**11** Komponera melodier som bl a kan harmoniseras med neapolitanskt sextackord, nonackord samt ackord med högaltererad kvint som kromatisk genomgångston.

*Fakta: sidorna 112–113*

**12** Spela ackordföljderna 1–6 i rutan nedan i alla tonarter. Dessa kommer i dur- och moll vara lika eftersom man i durtonart utnyttjar ackordföljderna som ett inlån från moll.

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

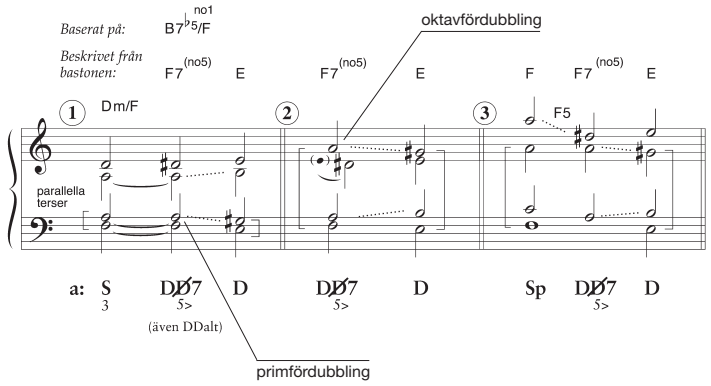
För behandling av det italienska, franska och tyska sextackorden med skalans sänkta 6:e ton i basen krävs särskild stämföring vid upplösning till D.

Följande principer är gemensamma för de tre ackorden vid fyrstämmig stämföring:

- tersen och den sänkta kvinten (skalans höjda 4:e ton och sänkta 6:e) upplöses alltid ledtonsmässigt korrekt.
- en av stämmorna parallellförs i terser eller decimor med basen – som i samtliga övnings-exempel utgår från ackordets sänkta kvint ( = skalans sänkta 6:e ton).
- med hänsyn taget till ovanstående två punkter är stämföringen för tre av fyra stämmor alltid given.
- det är inte ovanligt att skalans höjda 4:e ton införs via tritonussprång eller som stigande Ö2 (i andra sammanhang är Ö2-intervallet mycket ovanligt i traditionell stämföring).

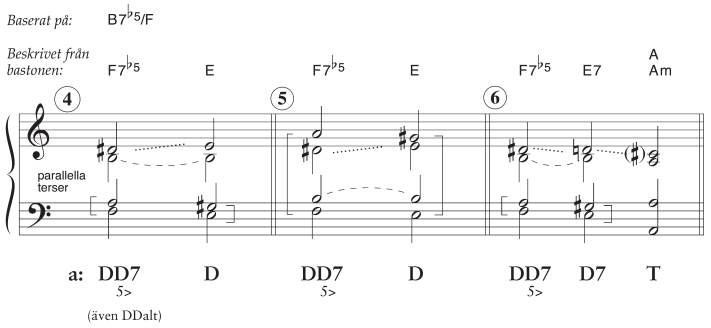
## *Italienskt sextackord*

- septiman fördubblas i prim eller oktav som förs vidare i motrörelse.




## *Franskt sextackord*

- eftersom ackordet är en fyrklang krävs ingen fördubbling.
- ackordets grundton har tillkommit. Denna ligger kvar och bildar kvint i upplösnings-ackordet.




*Fakta: sidorna 114-117*

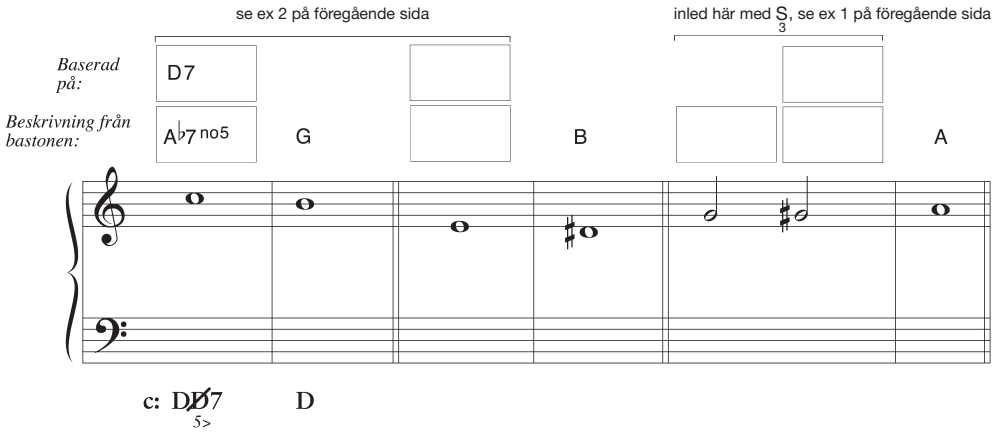
# *Upplösning av italienskt och franskt sextackord*

## 13 *DDalt som italienskt- respektive franskt sextackord:*

- Notera med ackordbeteckningar dels ackordets härledning, dels den enklare noteringen av ackordet beskrivet från bastonen (med enharmonisk förväxling av ledtonen), se första takten i exempel a och b nedan.
- stämför fyrstämmigt enligt de principer som anges på föregående sida, ex 1-2 (a) och 4-5 (b).

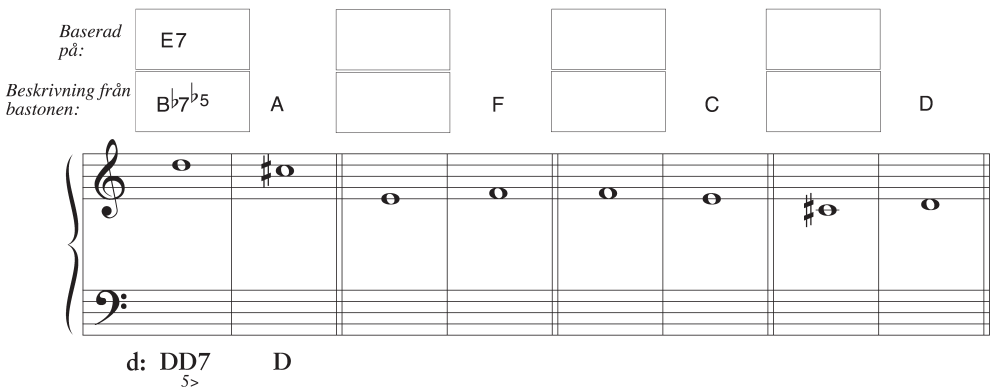
### a *Italienskt sextackord*

- Bestäm det italienska sextackord som föregår det givna dominantackordet.




### b *Franskt sextackord*

- Bestäm det franska sextackord som föregår det givna dominantackordet.




*Fakta: sidorna 114-117*

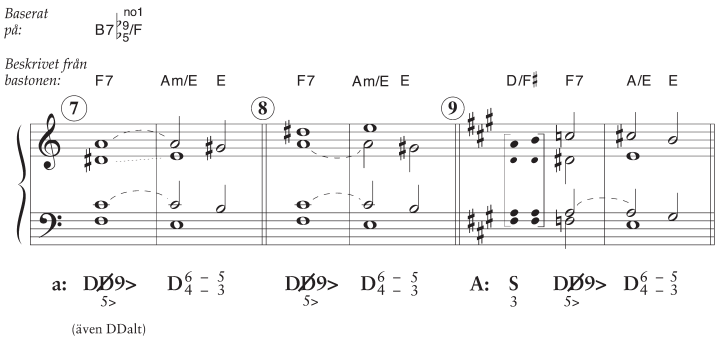
# 14 Spela ackordföljderna 7–12 i rutan nedan i alla tonarter.

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

Studera gemensamma principer för alla DDalt-ackord på s 432.

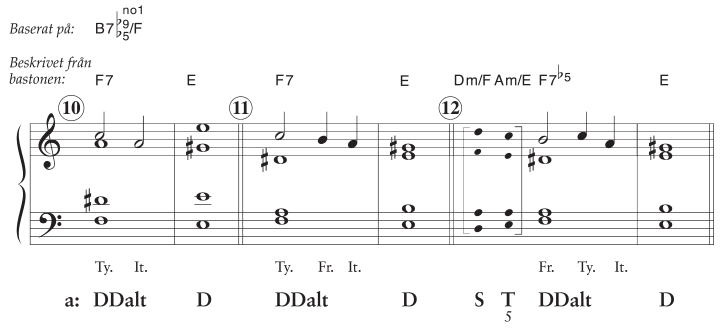
## *Tyskt sextackord med upplösning till $D^6_4$:*

- ingen fördubbling krävs eftersom ackordet är en fyrklang.
- septiman och den lågaltererade nonan (skalans 1:a och 3:e ton) ligger kvar.*




## *Melodisk rörelse i DDalt:*

- Förkortningar för de tre DDalt-varianterna används här för att förtydliga förändringarna. I funktionsanalys är det tillräckligt med beteckningen DDalt.

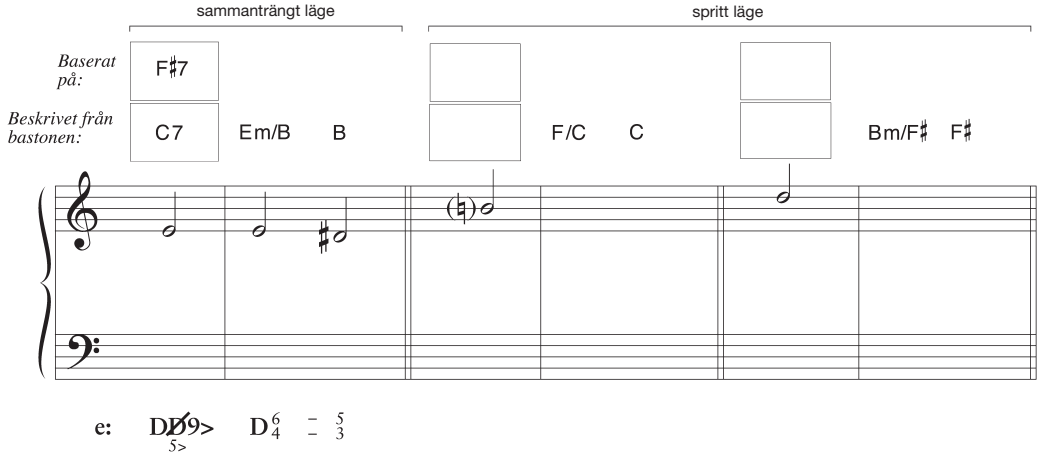



* i durtonart stiger 9> ett halvt tonsteg, se ex 9 ovan.

*Fakta: sidorna 114-117*

# *Upplösning av tyskt sextackord till D eller $D^6_4$*

*Notera tyskt sextackord med upplösning till $D^6_4$ (se "Arbetssätt" på föreg. s, ex 7-8):*




15 Spela ackordföljderna 14-16 i rutan nedan i alla tonarter.

**Arbetssätt inför uppgifter på följande sidor**

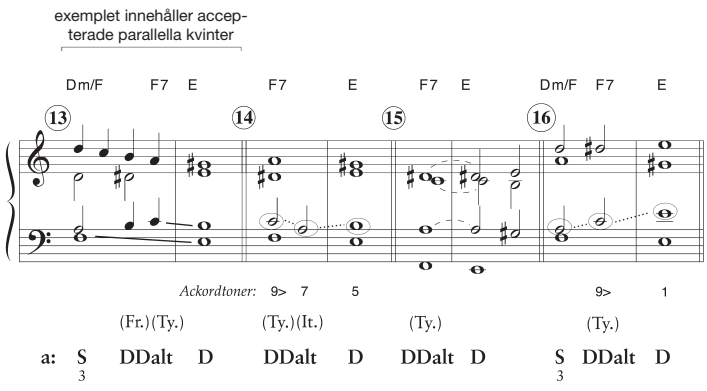
Det tyska sextackordet bildar kvintparalleller vid upplösning med "minsta möjliga rörelse" till D. Nedan visas olika sätt att undvika paralleller. Dock ska påpekas att parallella kvinter mellan det tyska sextackordet och D är accepterade – men sällan använda, se ex 13 nedan.

## *Tyskt sextackord med upplösning till D:*

Här följer tre vanliga sätt att undvika kvinter mellan DDalt och D:*

1. *inom* DDalt-ackordet rör sig 9> fallande till 7 med upplösning till 5 i D, ex 14.
2. förhållning av DDalt-ackordet, ex 15.
3. 9> stigande till grundtonen i D, ex 16 (här med 9> föregången av skalans 1:a ton).

I exemplen nedan har DDalt beskrivits från bastonen, dvs F7 istället för B7 $^{\flat 9}_{5}{}^{no1}$.



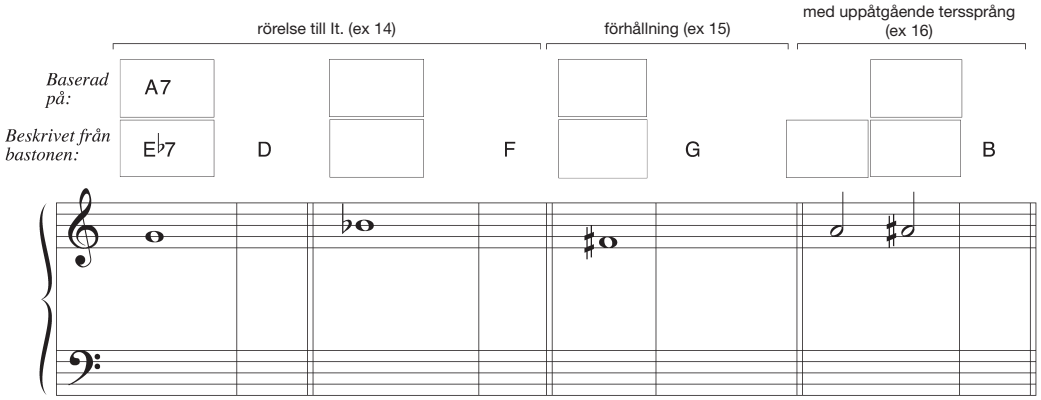

* I klaversatser är det vanligt att bryta ackordet, vilket inte ger upphov till parallella kvinter.

*Fakta: sidorna 114-117*

# 16 *Tyskt sextackord med upplösning direkt till D*

a *med undvikande av parallella kvinter:*

- Se ”Arbetssätt” på föregående sida.



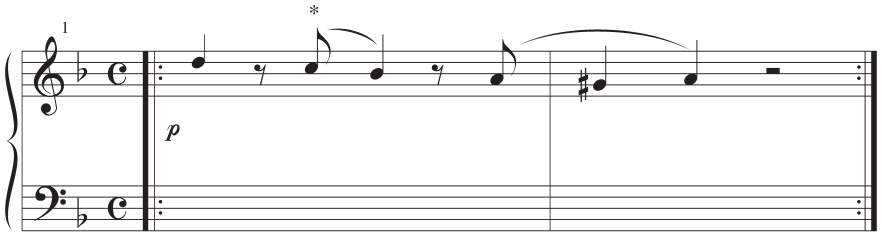

**g: DDalt D**
(Ty.)

b *med accepterade parallella kvinter:*

- Arrangera för piano följande korta citat fyrstämmigt i sammanträngt läge. Stämmor ska röra sig i samma rytm som melodin.
- Använd tyskt sextackord.

A7 T

**Lento**




Chopin: Nocturne i ciss-moll (Oeuvre posthume) Transponerad

* Chopin harmoniserar tonen som T7 med utelämnad ters.

*Fakta: sidorna 114-117*

17 Spela på piano nedanstående ackordföljder i alla tonarter.

**Arbetssätt**

Nedan beskrivs vanliga harmoniska rörelser till It., Fr. och Ty. sextackord (markerade med ram) noterade i a-moll. Dessa är här beskrivna från bastonen.

① ***direkt från T***

Am < F7no5 / F7♭5 / F7 (Am/E) – E7 – Am

② ***från °D i tersläge***

Am – Em/G < F7no5 / F7♭5 / F7 (Am/E) – E7 – Am

③ ***från S–$T_5$ (eller vid kadens S–$D_4^6$)***

Am – Dm – Am/E < F7no5 / F7♭5 / F7 (Am/E) – E7 – Am

④ ***från ackord med ♭6:e eller ♮6:e tonen som baston, t ex °Sp, °$S_3$, +$S_3$ ****

Observera att även andra funktioner än T kan föregå dessa ackordföljder:

Dm/F
F – Dm/F
D/F♯ – Dm/F

> F7no5 / F7♭5 / F7 (Am/E) – E7 – Am

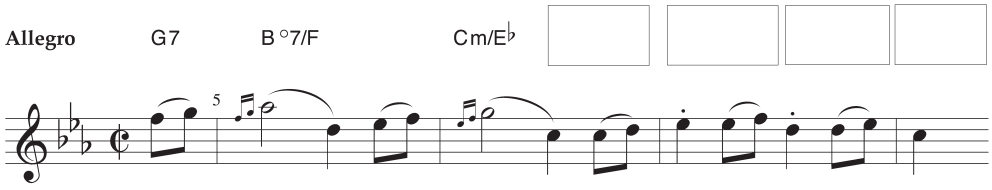
* eller andra ackord som har skalans ♮6:e ton som baston (Tp–$S_3$, DØ, DØ9>).

*Fakta: sidorna 114-117*

**18** I övningsexempel a–e ska du utnyttja italienskt, franskt eller tyskt sextackord i en avslutande hel- eller halvkadens. Med hjälp av instruktionerna i rutan ”Arbetssätt” på föregående sida ska du även finna en harmonisk rörelse fram till ett av dessa ackord.

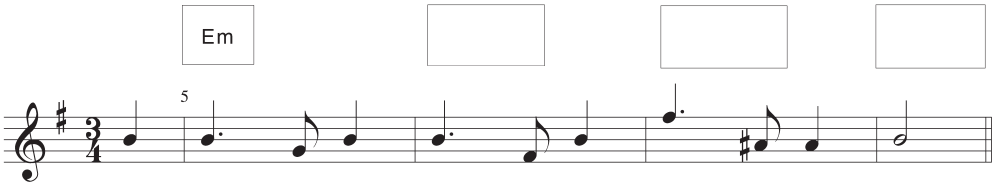
A7 T

a *Kadensen ska även innehålla* $D\frac{6}{4}$.



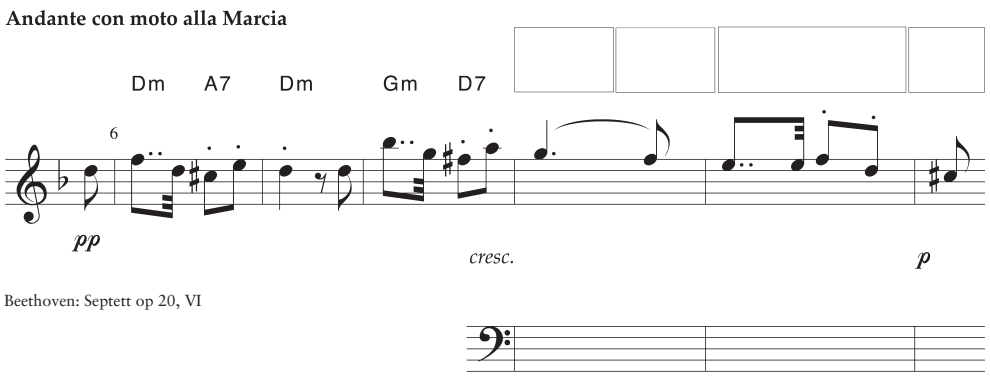

Beethoven: Pianosonat op 13 nr 8 (Pathétique), Rondo

b *Notera även baslinjen med start i exemplets första takt:*




Schubert: Walzer (DV 979)

c *Notera fyrstämmigt i spritt läge med samma rytm som melodin. Studera för näst sista takten särskilt ”rörelse över Fr., Ty. och It.” på s 117, ex 1 (t 14).*



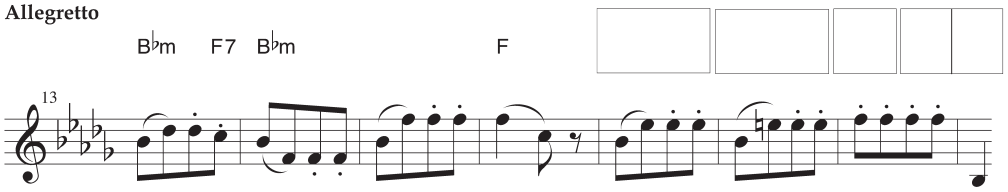

Beethoven: Septett op 20, VI

*Fakta: sidorna 114-117*

# *Harmonisering med DDalt*

d *Kadensen ska även innehålla* $D\frac{6}{4}$*:*

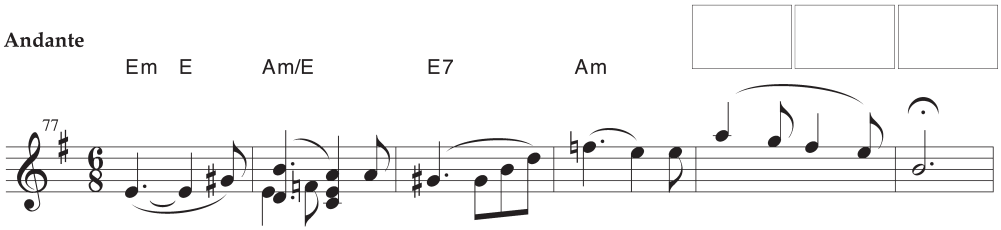
**Allegretto**




Haydn: Symfoni nr 63, II
(transponerad)

e *Notera i de två sista takterna bas samt en möjlig kromatisk linje för en mellanstämma.*

**Andante**




Schubert: Symfoni nr 1, II

## 19

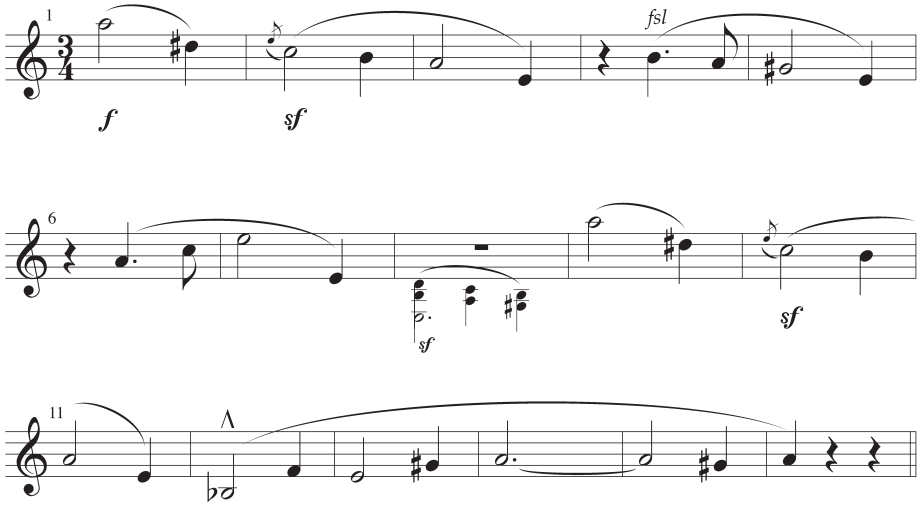
Harmonisera följande melodi och utnyttja bl a DDalt som här uppträder i andra sammanhang än vid avslutande kadens.

- Tillfälliga förtecken – förutom inledningstonen giss – ger en ledtråd till Schumanns harmonisering. Dessa antyder, förutom DDalt, även ytterligare en funktion som du tidigare arbetat med.

A7 T

Schumann: ”Walzer” Albumblätter op 124 nr 4

**Lebhaft**

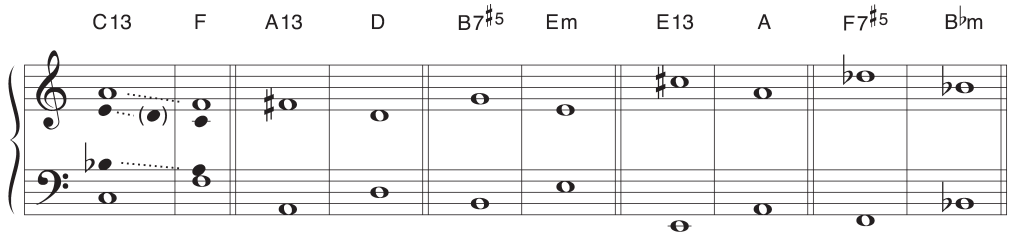



*Fakta: sidorna 114-117*

## 20

I nedanstående exempel ska du öva upplösning av dominantackord färgat med 13 alternativt 13> beroende på om ackordet upplöses till dur- eller moll. Båda formerna ska användas *utan* nona, se första takten.

Observera att 13> med ackordbeteckning noteras som 7♯5.

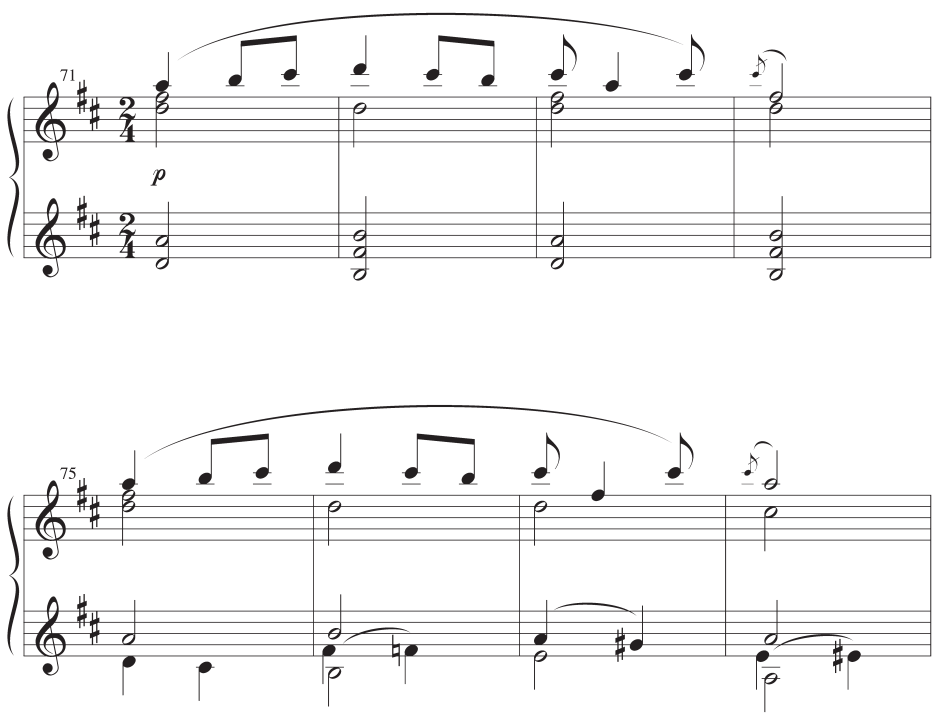



## 21

Analysera a och b nedan. De meloditoner som färgar ackorden ska även ingå i analysen – dock ej genomgångstoner (t ex ciss i t 72).

A7 T

a

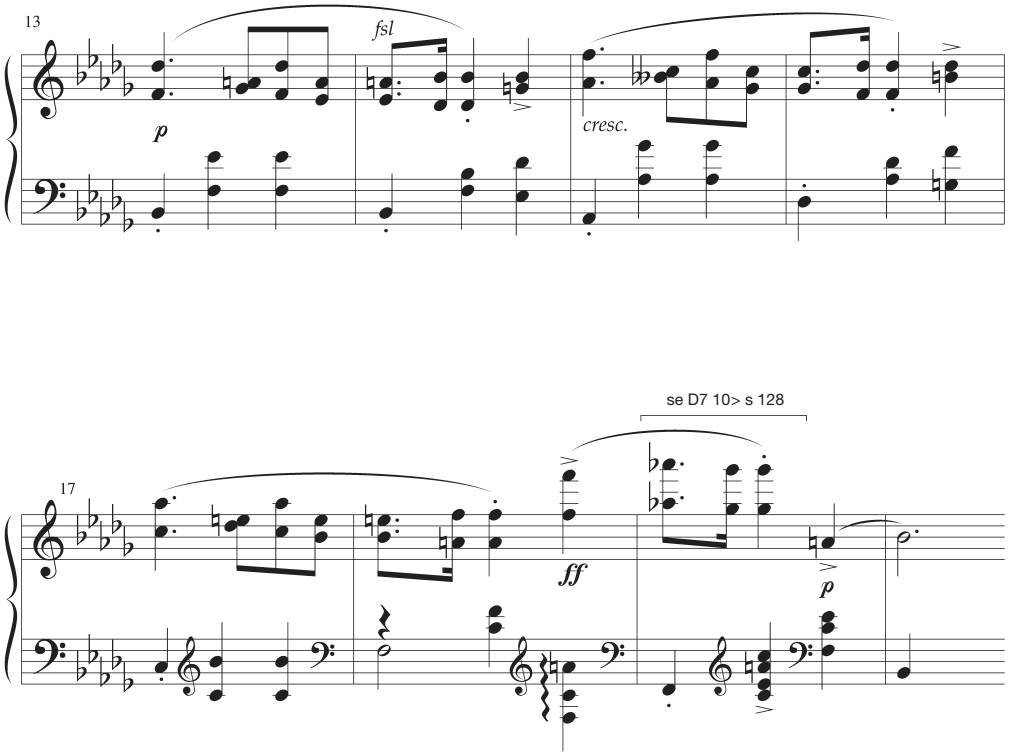



Grieg: ”Trolltog” Lyriske stykker, Op 54 nr 3

*Fakta: sidorna 120–121*

## *13-ackord i dur och moll*

b För att bestämma ackorden kan det vara bra att analysera det harmoniska innehållet takt för takt – observera dock att t 13*, 14 och 16 består av två ackord per takt.



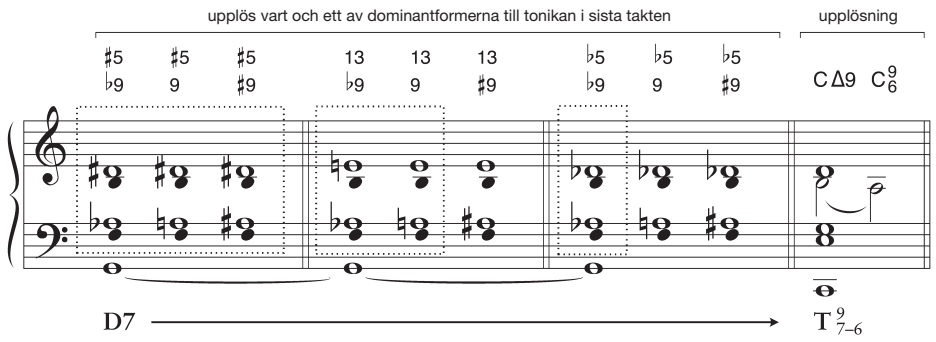

Chopin: Mazurka op 24 nr 4

* bastonen bess kan betraktas som orgelpunkt. (De åtta takter som föregår exemplet är till det harmoniska innehållet nästan identiskt.)

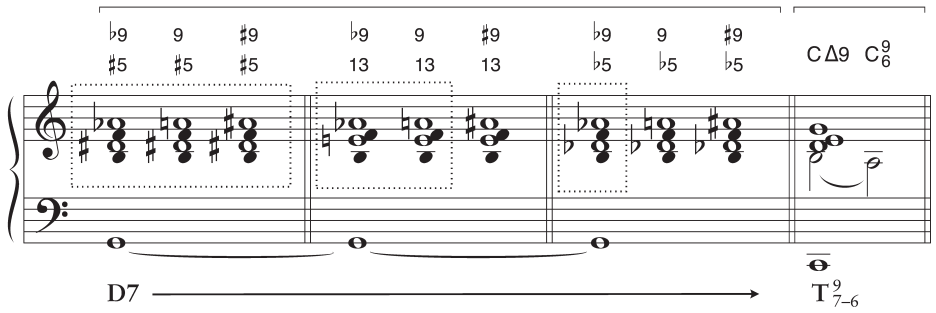
*Fakta: sidorna 120–121*

**22** Spela varje dominantform (nio stycken) med upplösning till tonikaformen i den avslutande takten i alla tonarter*. De inramade formerna är vanligast och kan i första hand väljas. Exempel a och b representerar de två vanligaste av fyra möjliga ställningar.

a *Med kvint eller 13 som översta stämma:*

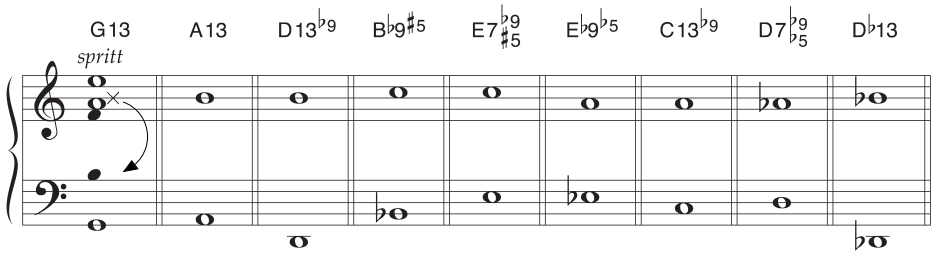



b *Med nona som översta stämma:*




**23** Skriv med ledning av ackordsymbolen femstämmiga ackord i *spritt läge* med den givna tonen som översta ton. Utgå från de läggningar du övat i föregående uppgift och sprid sedan genom att flytta ner 2:a stämman uppifrån en oktav, se t 1.

*Observera att enharmonisk omnotering förekommer (t ex ♯5 = ♭6)!*




* genom en sänkning av durtersen kan avslutning ske i moll.

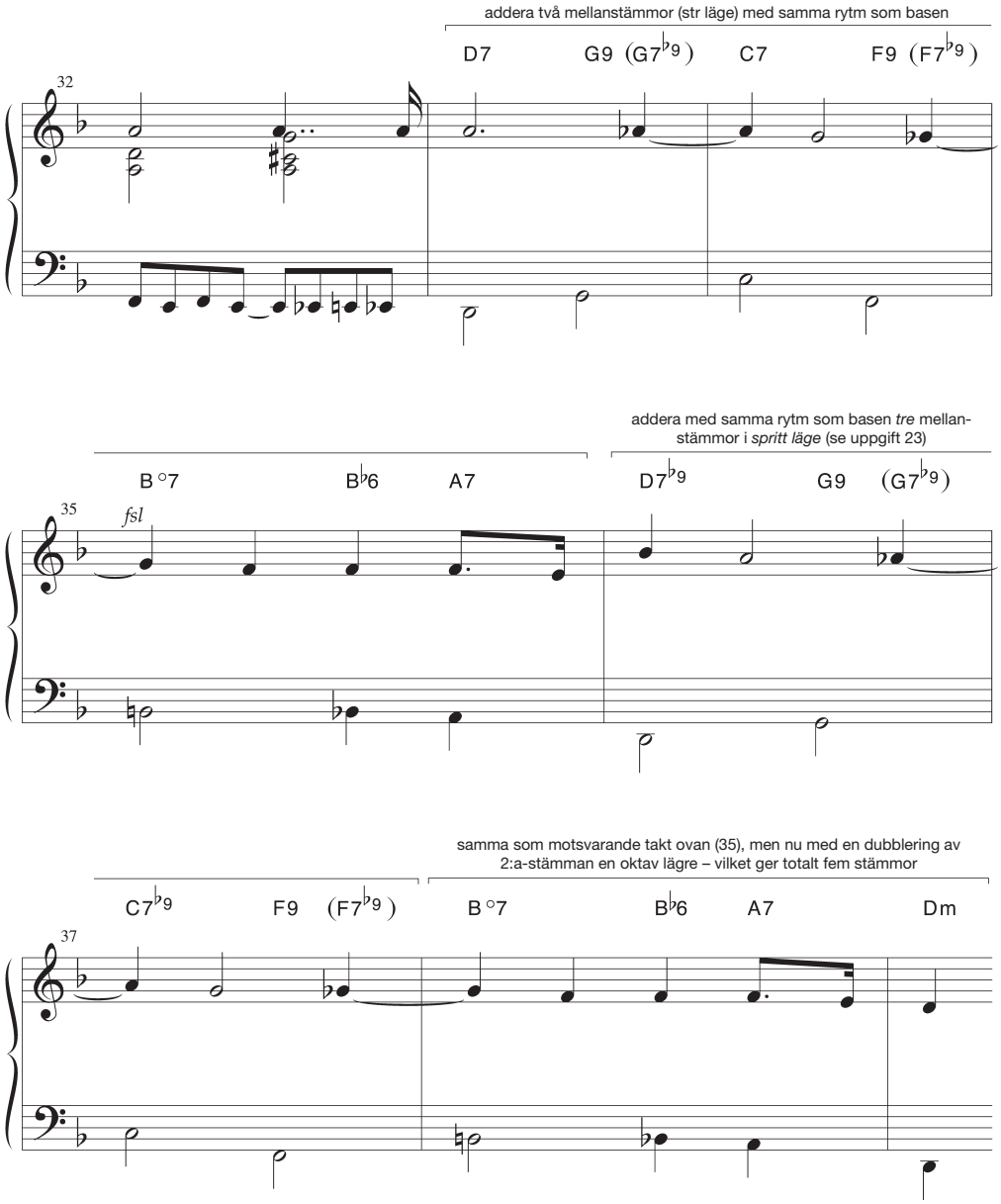
Fakta: sidorna 128–129

## *Komplexa altereringar i dominantiska ackord*

**24** Komplettera med hjälp av de givna ackorden följande Liszt-citat med mellanstämmor så att en fyr- respektive femstämmighet bildas.

- I den sekvens av dominantackord (real kvintcirkel) som finns på några ställen stämförs ters till septima och omvänt, se ex 3 på s 77.

T




Liszt: ”Il penseroso”
Original: ciss-moll

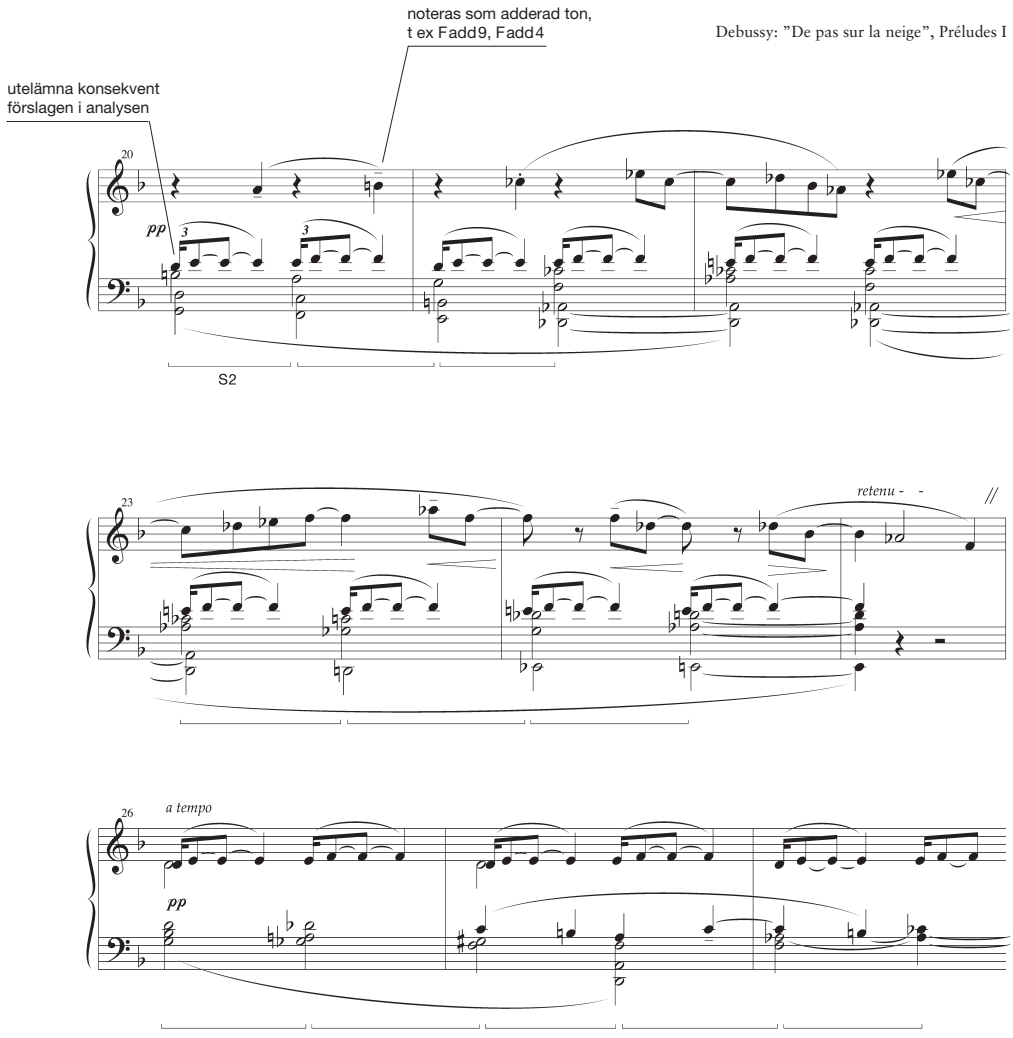
*Fakta: sidorna 128–129*

## 25

Beskriv varje ackord i nedanstående Debussy-citat med hjälp av ackordbeteckningar. Eftersom harmoniken är av icke-funktionell art är funktionsanalys inte meningsfull.

- Debussy utnyttjar i sin melodik – förutom ackordtoner – även oupplösta färgningar som blir en del av ackordet. Därför ska dessa ingå i analysen.
- Eftersom Debussy inte alltid stavar ackorden så att de kan avläsas som vanliga tersstaplade klanger, måste du utgå från hur de klingar på piano och ibland stava om ackordtoner (se t ex 2:a ackordet i t 26).
- Gör även en analys där intervallet mellan två ackords grundtoner noteras på det sätt som visas takt 1 (i hela exemplet är baston = grundton). Finns här någon grundläggande idé som gör att harmoniken hålls samman – trots den icke-funktionella harmoniken. Finns det andra faktorer som också bidrar?

A7



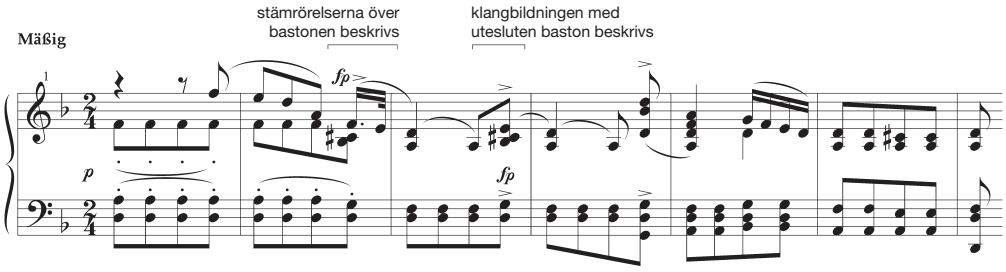

Fakta: sidorna 124– 129

**26** Analysera följande musikcitat innehållande ”ackord över gemensam baston”. De ackordbildningar som uppstår genom rörelser i de enskilda stämmorna ska här beskrivas med siffror relaterade till upplösningsackordet likt sättet att beskriva ett $D^{4\text{-}3}$, se s 131, ex 1.

T

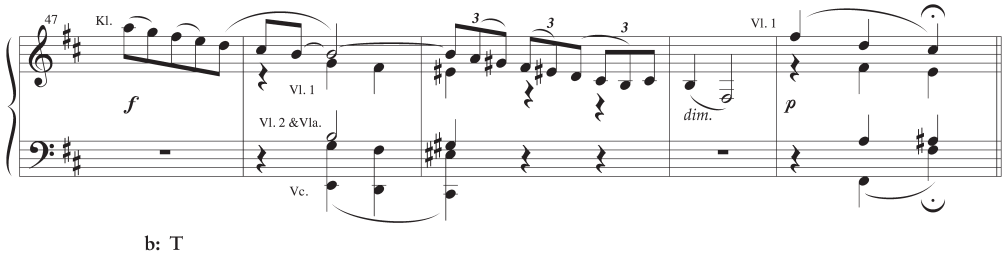
a För detta exempel tillkommer att det markerade ackordet i t 3 ska analyseras på ”vanligt sätt”, där ackordets funktion (utan orgelpunktston) anges, se s 131, ex 1 (t 31).

Schubert: ”Gute Nacht”, Winterreise




b För detta exempel gäller att finna två ”ackord över gemensam baston”, där stämrörelserna över denna baston beskrivs med siffror, se s 131, ex 1 (t 30).

Brahms: Klarinettkvintett, II




b: T

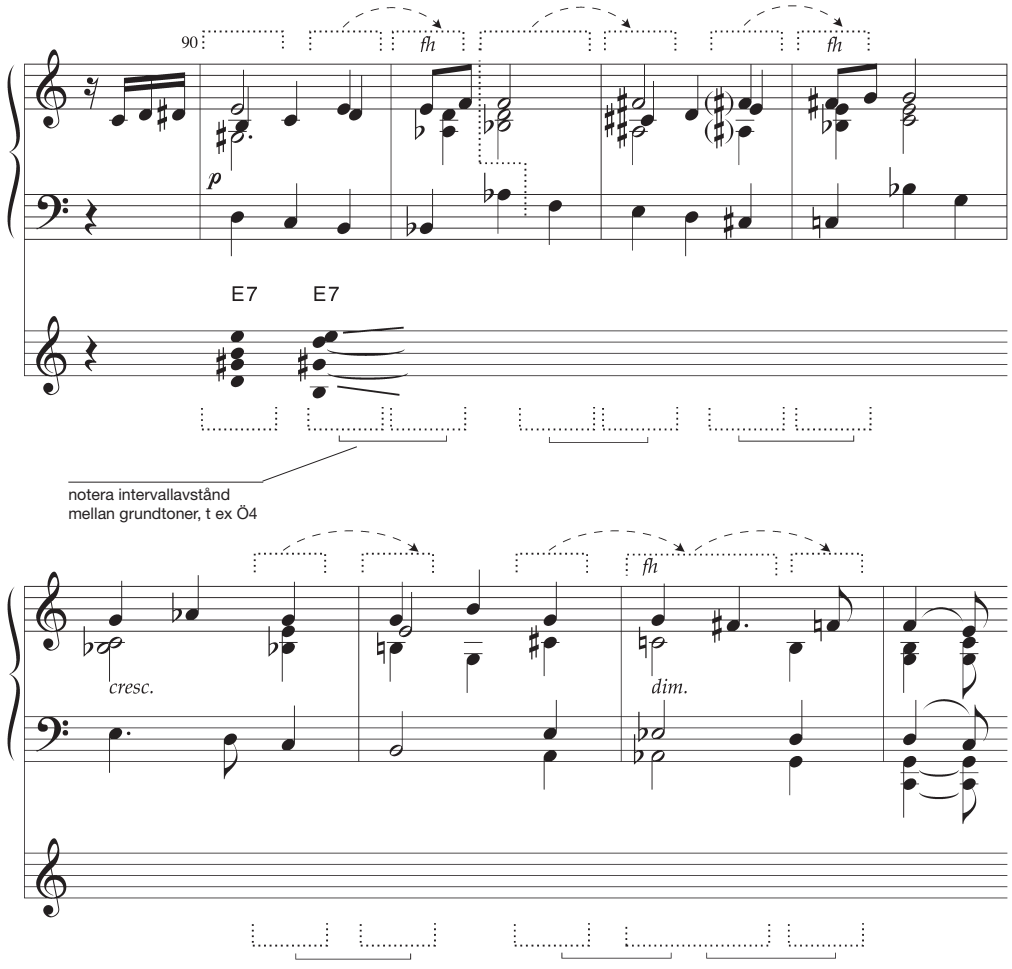
*Fakta: sidorna 130–131*

**27** Notera – väl separerade från varandra – de ackordbildningar som uppstår genom ledtonsrörelser i stämväven på det sätt som beskrivs nedan:

- På det undre systemet ska du notera – en oktav högre än originalet – de markerade ackorden (utan förslag), se exemplets 1:a takt (t 90).
- I de ackordpar som markerats med streckad pil ska du enligt modellen i t 90 skriva in:
  a) bindebåge för ton som ligger kvar. *Obs gäller även för enharmoniskt omnoterad ton.*
  b) snedstreck vid halvt tonsteg – gärna med annan färg.
  c) intervallavstånd mellan grundtonerna.

A7

Frank: Koral nr 2 i b-moll
Transponerad




**28** Notera enligt nedanstående de ackord som bildar underlag för Brahms sätt att utnyttja ”ackord över gemensam baston” samt ”ledtonsackord”:

a) Notera på det undre systemet – *i sammanträngt läge* – de ackord som markerats med pil; tre toner för treklanger och fyra för fyrklanger.

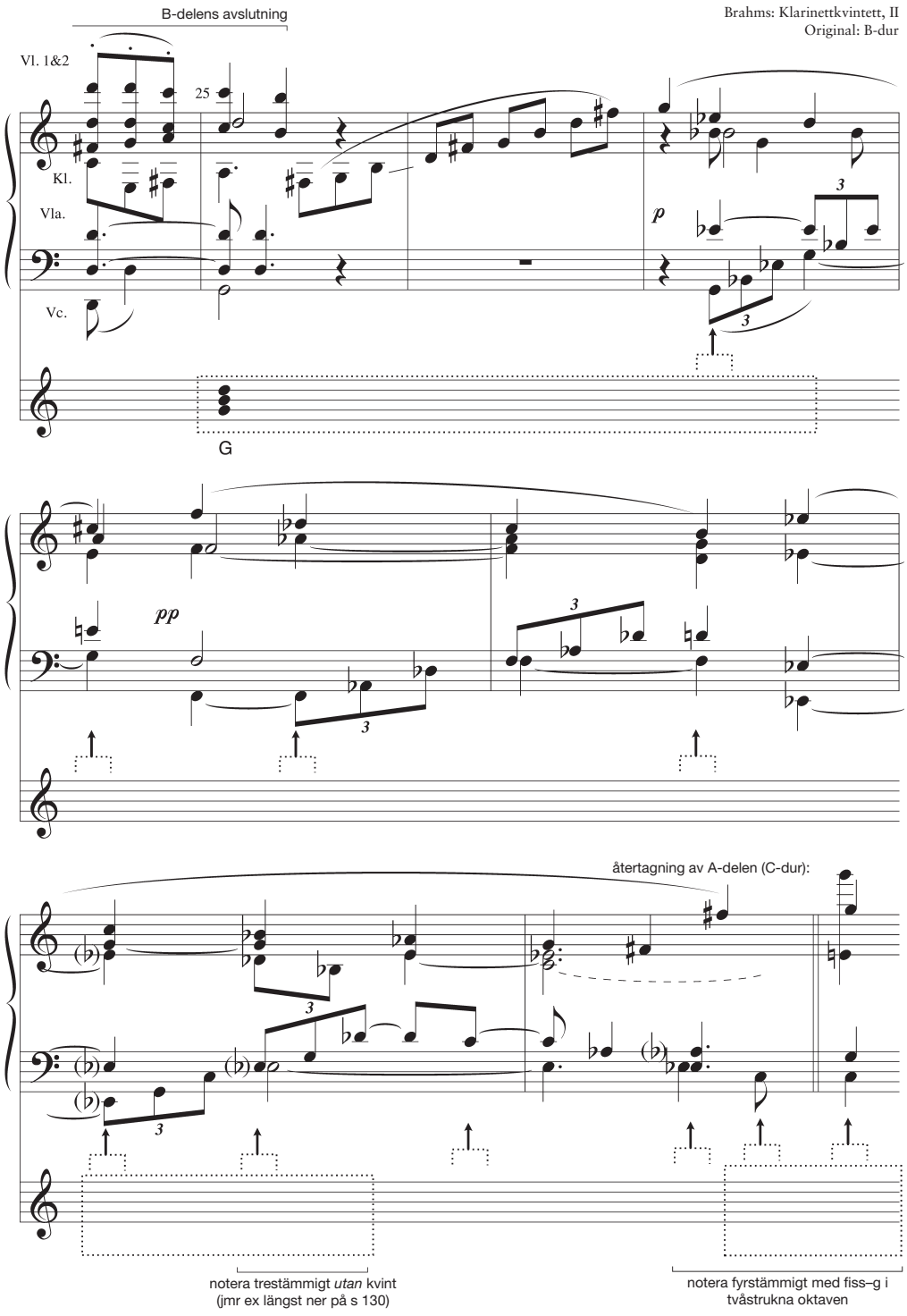
b) Utgå från det givna G-ackordet (t 25) och stämför med minsta möjliga rörelse. De bastoner som Brahms använder ska också vara lägsta ton i de noterade ackorden.

*Fakta: 130–133*

c) Markera gemensam ton med bindebåge.

d) Beskriv Brahms sätt att förbinda ackord i de ackordpar som ramats in. De två sista ackorden ska även noteras med funktionsanalys på det sätt som beskrivs i samband med exemplet överst i vänstra spalten på s 132.

A7



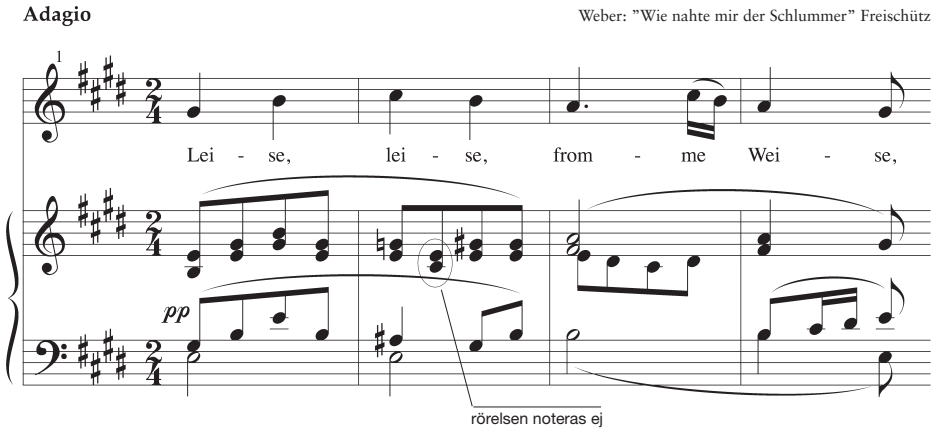
## 29

Funktionsanalysera följande musikcitat. Använd sättet att analysera förminskade septimackord som uppkommit som resultat av ledtonsrörelser med ledning av hänvisningarna för uppgift a-c nedan.

T

a

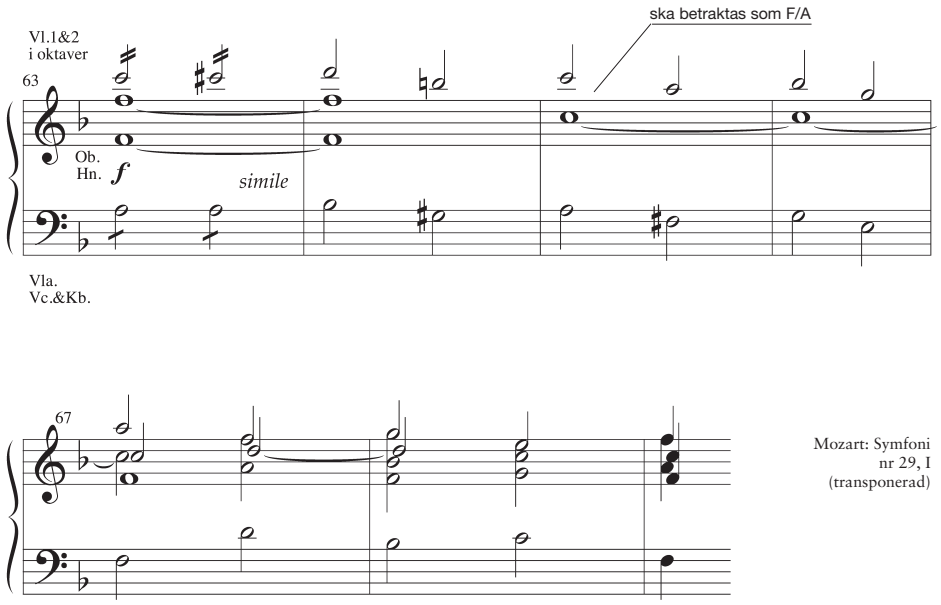
Studera särskilt ex 1 (t 4) och ex 3 på s 135.




b

Studera särskilt "Ledtonsackord i omvändning" på s 134. I ex 4 på s 135 fungerar ledtonsackordet som förslagsackord, medan det här bildar upptakt till målackordet.

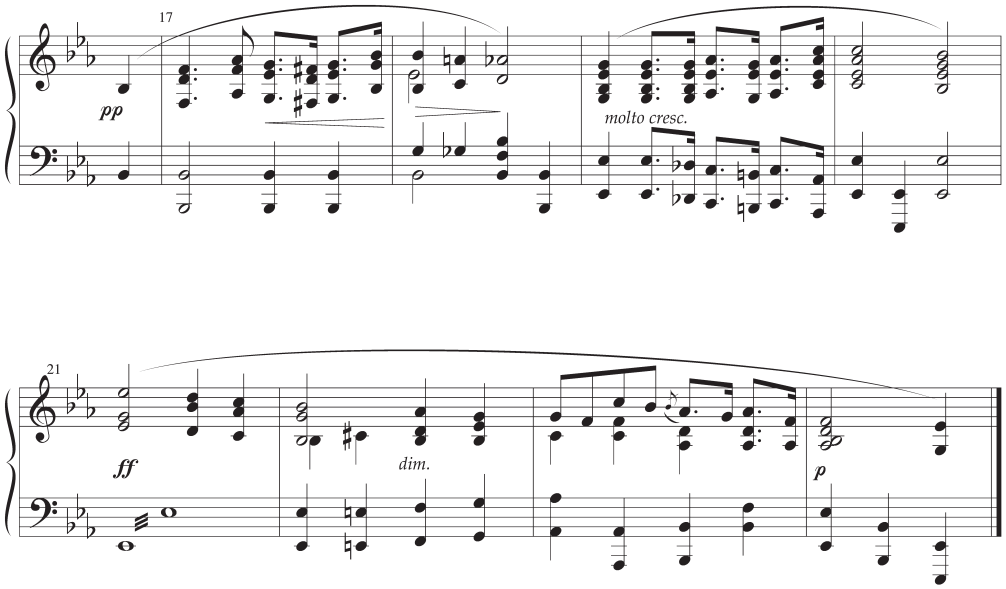
- Utgå från målackorden när du gör analysen.




*Fakta: sidorna 134–135*

C Studera särskilt ”Ledtonsackord i omvändning” på s 134, exemplet längst ner i högra spalten.

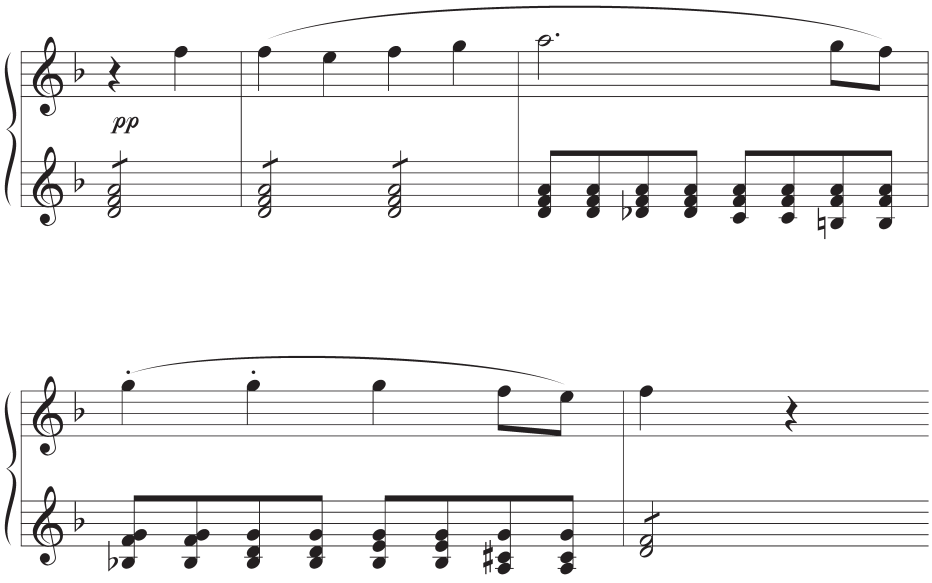
Chopin: Largo, ”Minor works”




30 Funktionsanalysera följande musikcitat innehållande ”Kromatisk rörelse i treklang”. Beskriv rörelsen med siffror på det sätt som visas på s 137, ex 3.

T

Schubert: Pianosonat, D. 960, I




*Fakta: sidorna 134–137*

31 Analysera harmoniken i följande musikexempel i faktadelen (LMA).

- LMA s 79, ex 4
- LMA s 81, ex 5

*Andra stycken som är lämpliga för harmonisk analys:*

Beethoven: Pianosonat i c-moll, III, t 44-51 (Op 13, ”Pathétique”)
Schumann: ”Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben”, Frauenliebe und Leben (Op 42)
Schumann: ”Kleine Studie”, t 33-49, Album für die Jügend (Op 68)

*Fakta: sidorna 134–137*

# *Diatonisk modulation*

**32** Utforma diatoniska modulationer till mer avlägsna tonarter på det sätt som framgår av det första exemplet i a respektive b.

- Huvudtonarten representeras här enbart av T. För tydligare etablering av tonaliteten kan du därför inleda med att spela en helkadens.

a

***MODULATION I DOMINANTISK RIKTNING I DUR***

- *via en parallell i utgångstonarten som omtyds till °S i måltonarten:*

| | C: T | S | Sp | A: | °S | D4 - 3 | | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C–A dur: | C | *F* | *Dm* | = | *Dm* | *E sus* | *E* | A |
| F–D dur: | F | | | = | | | | D |
| Ass–F dur: | A♭ | | | = | | | | F |

Istället för T–S–Sp i utgångstonarten kan T–Tp eller T–D–Dp utnyttjas, där Tp resp. Dp omtyds till °S i måltonarten för modulation *från* C-dur till E- resp. B-dur.

b

***MODULATION I SUBDOMINANTISK RIKTNING I DUR***

- *via °S i utgångstonarten som omtyds till en parallell i måltonarten:*

| | E: T | °S | C: | Tp | S(6) | $D^6_4$ | D7 | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| E–C dur: | E | *Am* | = | *Am* | *F* | *C/G* | *G7* | C |
| A–F dur: | A | | = | | | | | F |
| G–Ess dur: | G | | = | | | | | E♭ |

Om °S istället omtyds till Sp eller Dp i måltonarten kan modulation ske från E-dur till G- respektive F-dur.

Diatonisk modulation *från* moll kan ske på sätt liknande de ovan beskrivna – då med den ”vanliga” subdominanten för subdominantisk riktning, medan man för dominantisk riktning utnyttjar +S eller +D (ibland följt av deras paralleller).

*Fakta: sidorna 138–141*

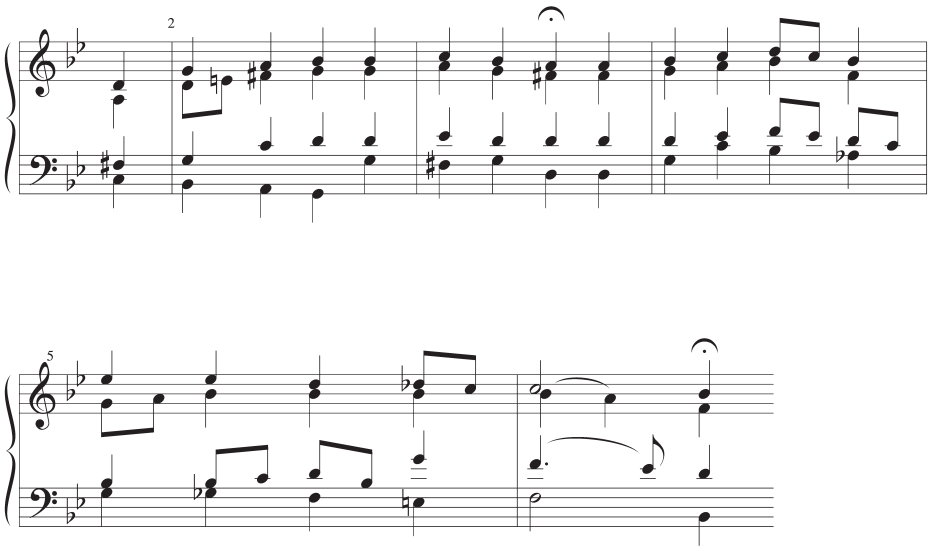
## 33

Analysera harmoniken och finn omtydningsackordet i notexempel a-b, se ”Grundtonsomtydning” på s 138.

T

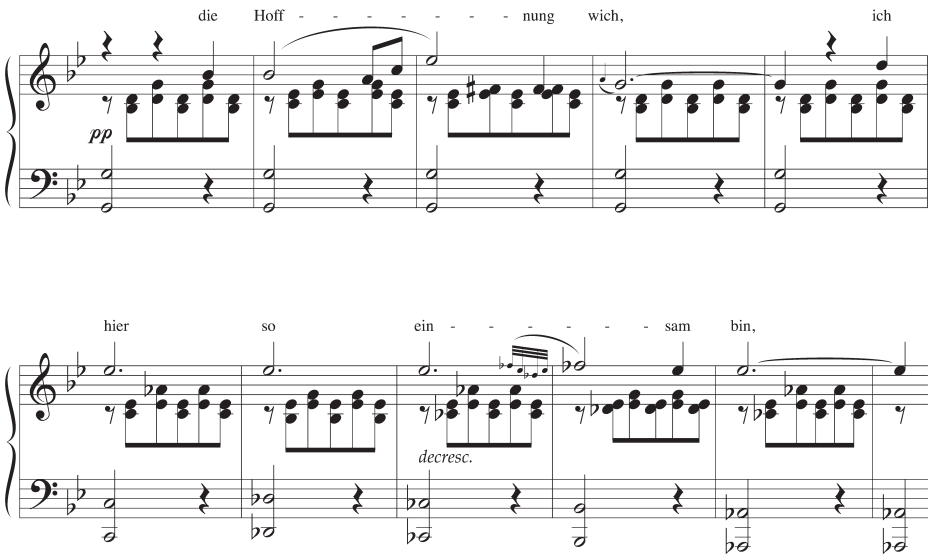
a

J. S. Bach: ”O große Lieb´”, Johannespassionen



b

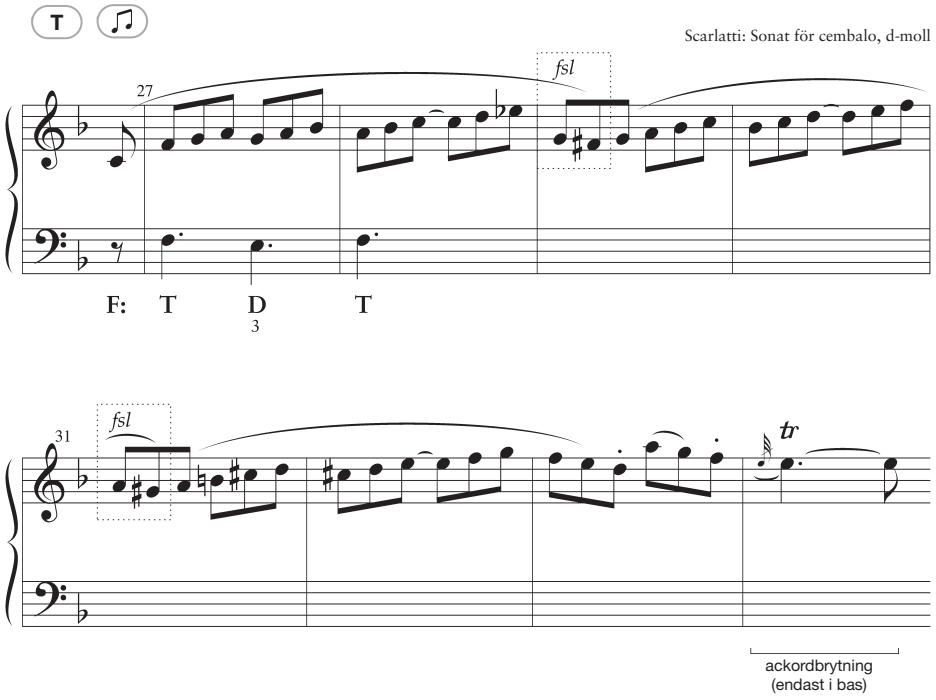
Schubert: ”Der Hirt auf dem Felsen”



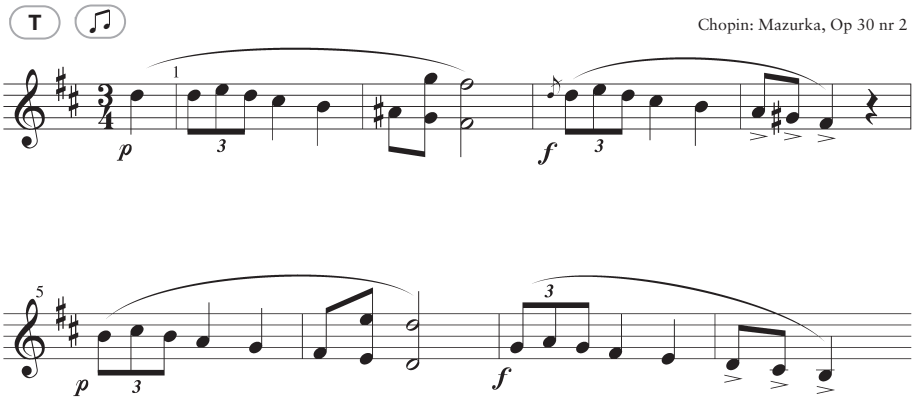

*Fakta: sidorna 138–139*

**34** Harmonisera samt utforma sedan en basstämma* till nedanstående avsnitt hämtat från Scarlattis sonata för cembalo i d-moll (rytm = 𝅗𝅥. ).

- Direkt efter den givna ackordföljden i inledningen utnyttjar Scarlatti °D i tersläge för utvikning. Denna kommer att fungera som omtydningsackord på det sätt som beskrivs under rubriken ”Varianter som omtydningsackord” på s 140 och i ex 3 på s 141. Mönstret från takt 28-29 upprepas som sekvens i följande två takter.
- Ackordbyte sker en eller två gånger per takt. I takter med endast ett ackord kan du använda en basrörelse utgående från ackordets grundton till tersen.




**35** Harmonisera följande melodi och utnyttja ”°D i molltonart som omtydningsackord” (s 140) vid utvikning till parallelltonarten – för att sedan återvända.




*Fakta: sidorna 140–141*

* För en komplett sats kan du addera två mellanstämmor närmast över basstämman för ackompanjemang i vänster hand (uteslut tersen vid fsl).

## 36

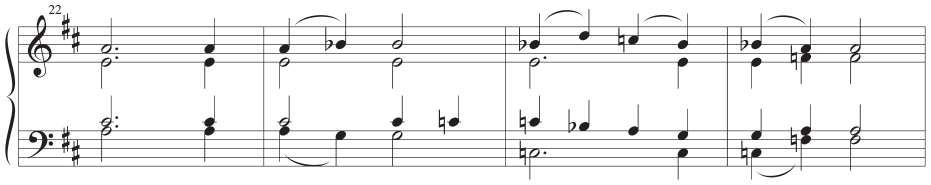
Analysera och finn omtydningsackord i musikcitaten a-d. Ange även vilka modulationssätt som används, dvs diatonisk eller enharmonisk modulation. *Observera att omtydningsackordet vid enharmonisk modulation oftast enbart är stavat i måltonarten!*

T

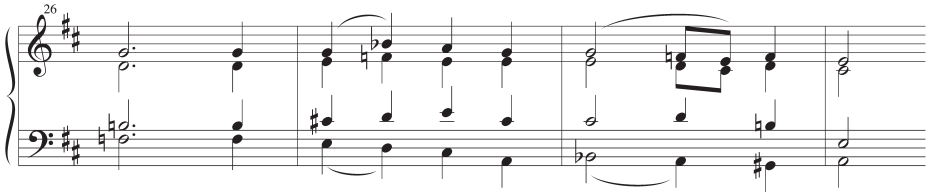
**a**

- Studera särskilt ”+S7 som omtydningsackord” på s 140.

Mozart: ”Ave verum corpus”



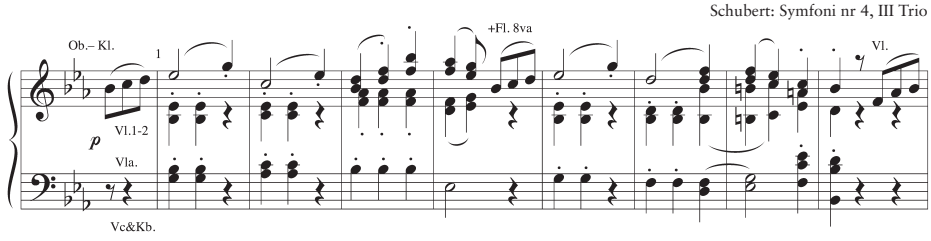

**D:***

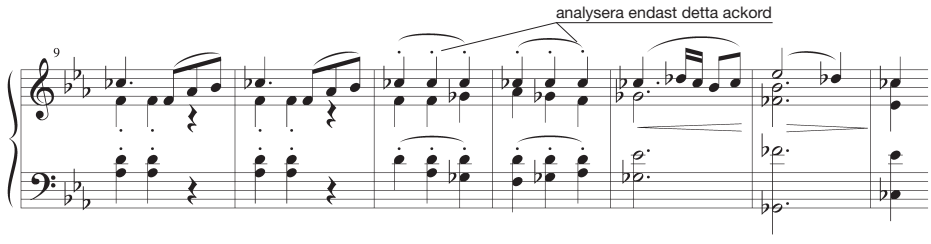



**b**

I t 11-12 gör Schubert en harmonisk återgångsrörelse. Det kan här vara tillräckligt med *en* funktionssymbol för hela förloppet.

Schubert: Symfoni nr 4, III Trio



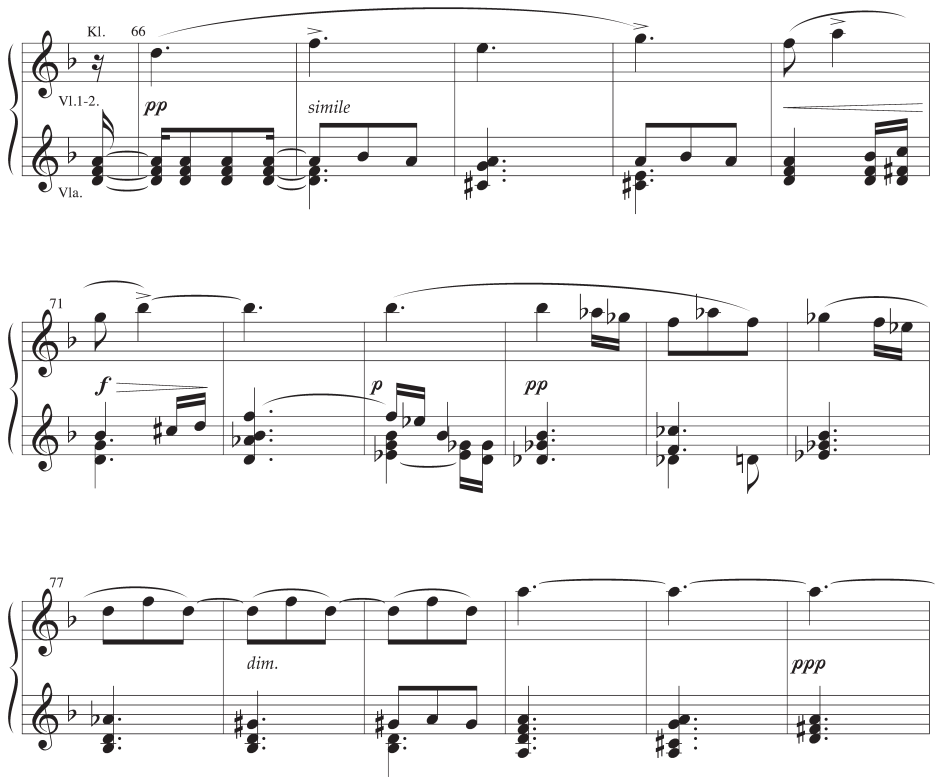

* avsnittet har föregåtts av utvikning till dominanttonarten, vilket gör att A-durackordet kan uppfattas som T i A-dur.

*Fakta: sidorna 140-143*

# *Enharmonisk modulation*

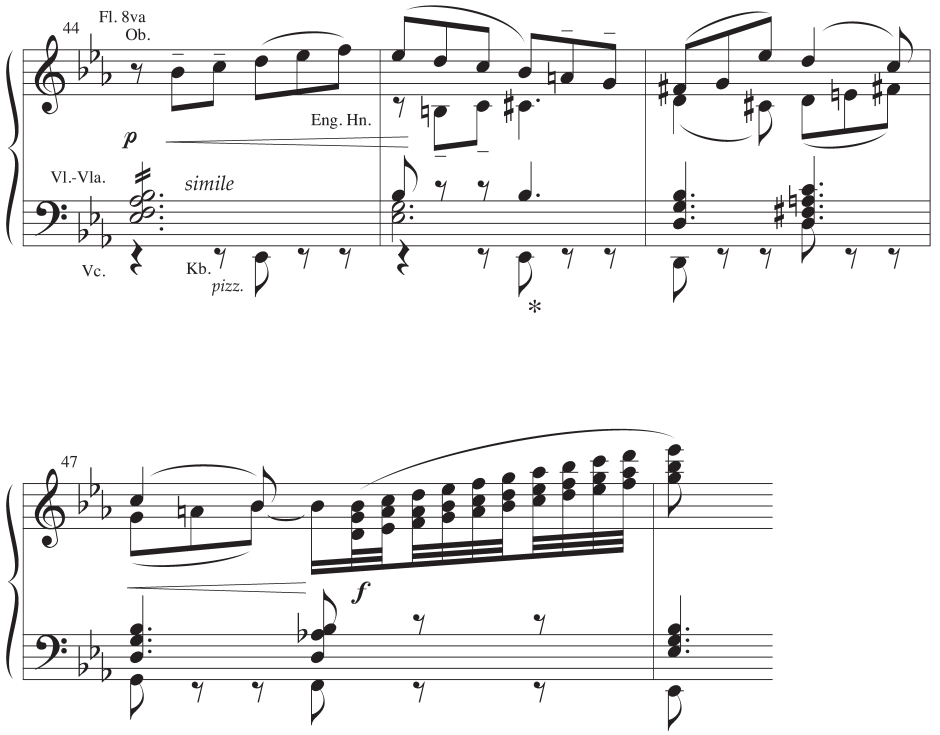
Schubert: Symfoni ”den ofullbordade”, II Original: ciss-moll

c




d

Tjajkovskij: ”Törnrosa”, Svit (Original: E-dur)




*Fakta: sidorna 142-143*

* en mellandominant *utan* upplösning funktionsanalyseras med hjälp parentes *och* klammer, t ex (D7) [S], se s 387 och s 143, ex 2, t 101.

## 37

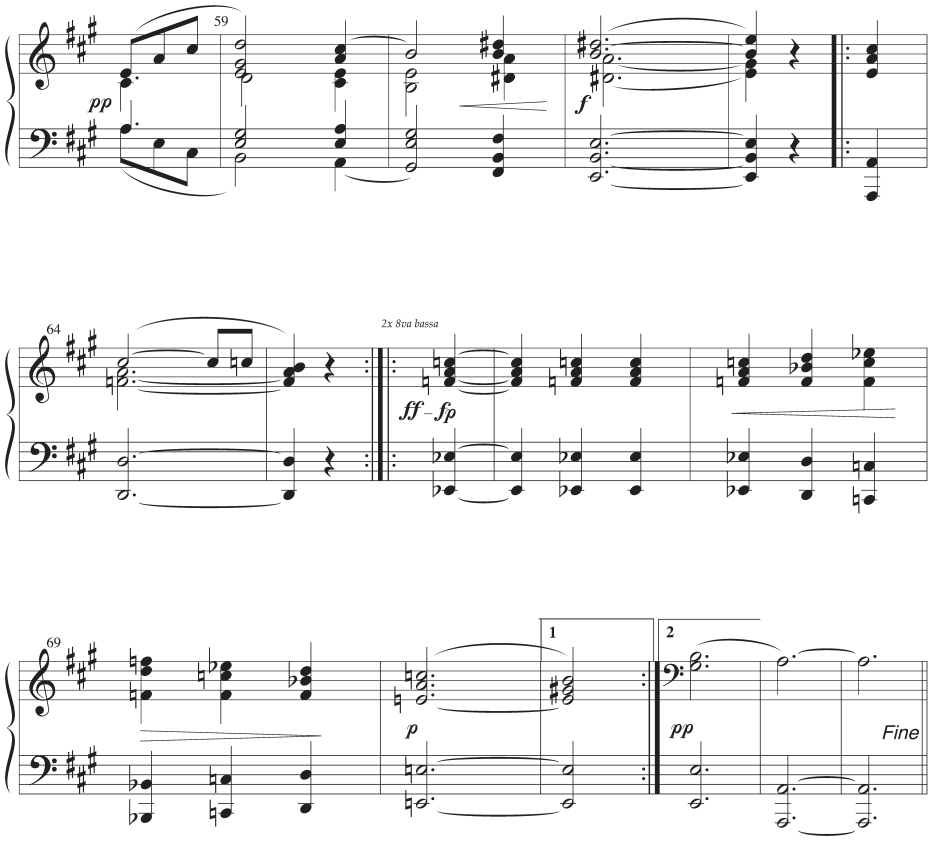
Analysera musikcitat a-c samt ange vilket modulationssätt som används, dvs diatonisk, kromatisk eller enharmonisk modulation. I vissa fall kan du också ange om det rör sig om ”direkt- eller unisonomodulation”

- Några modulationer/utvikningar i ex a-c saknar omtydningsackord (kromatisk eller direkt modulation). Du bör dock i samtliga fall undersöka om det ackord som föregår den nya tonarten skulle kunna tolkas som omtydningsackord, dvs då även i en mer komplex relation som t ex °S6>, DDalt.

T

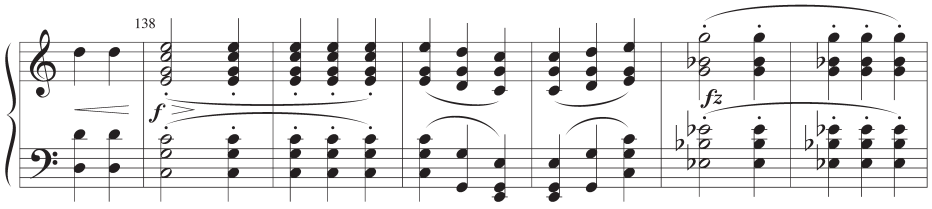
a

Schubert: ”Moments musicals” op 94, nr 6
Original: Ass-dur



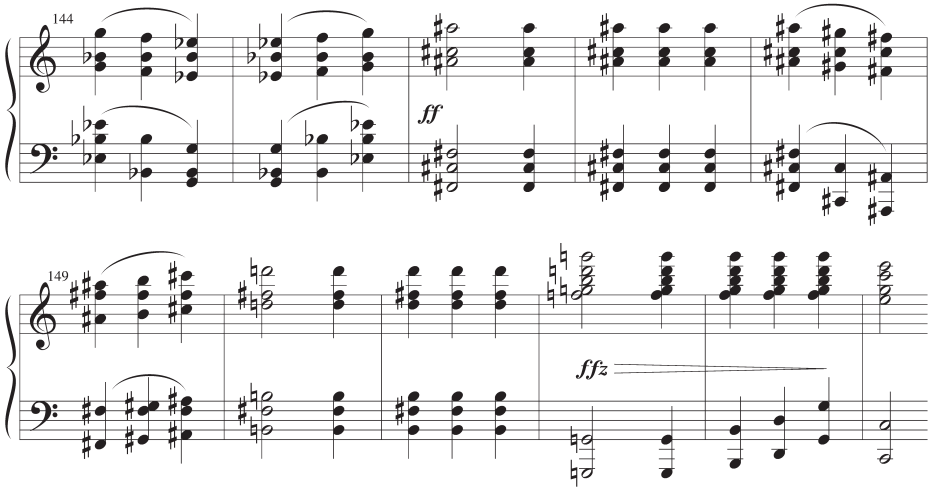

b

Schubert: Pianosonat nr 7 Op 53, Scherzo, Trio



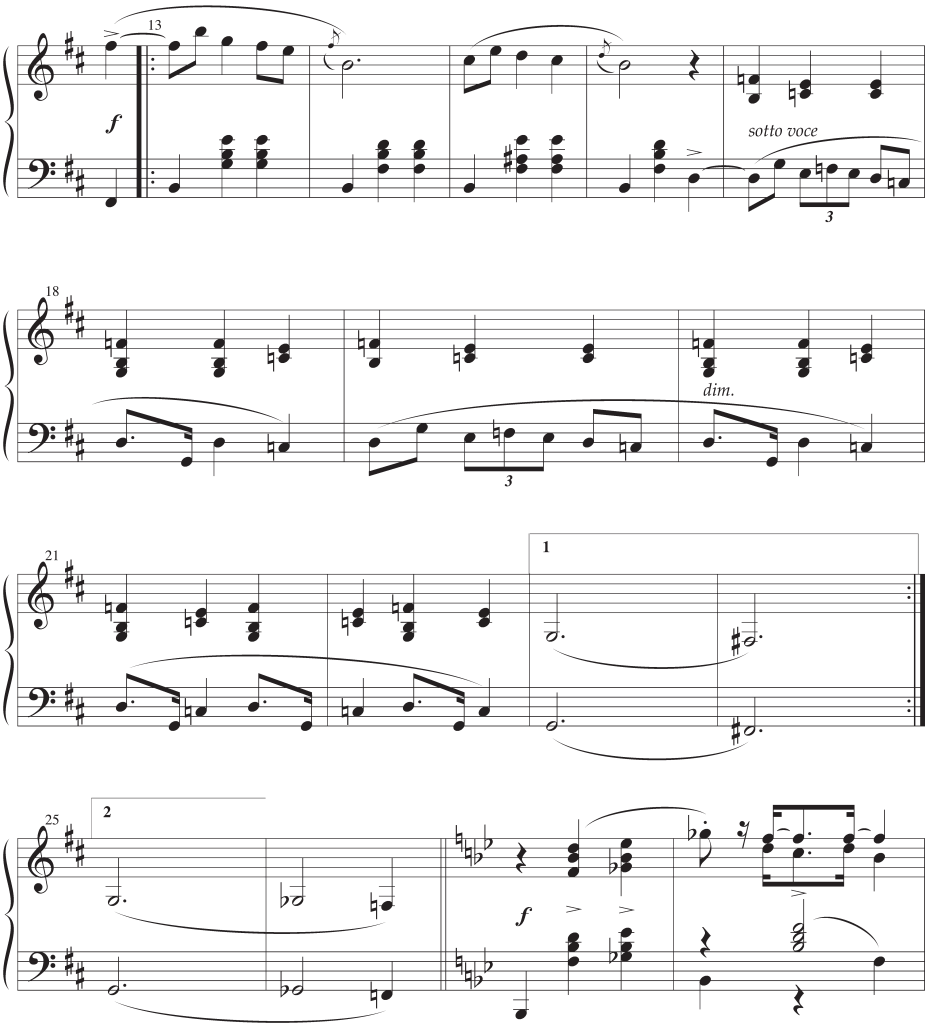

*forts. på nästa sida*

*Fakta: sidorna 144–145*




c På vilket sätt kan resonemanget under rubriken ”Expansion av funktion” (s 146) tillämpas på den utvikning som inleds i t 17? Vilken betydelse har meloditonen d (här i basstämman) för sammanlänkningen av de båda tonarterna?
Ange i ”ettan” och ”tvåan” tänkbara funktioner.

Chopin: Mazurka, Op 33 nr 4

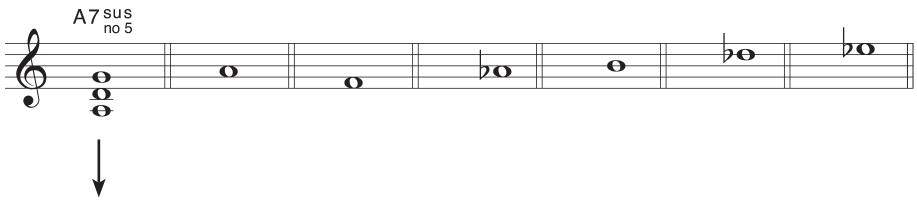



*Fakta: sidorna 144–149*

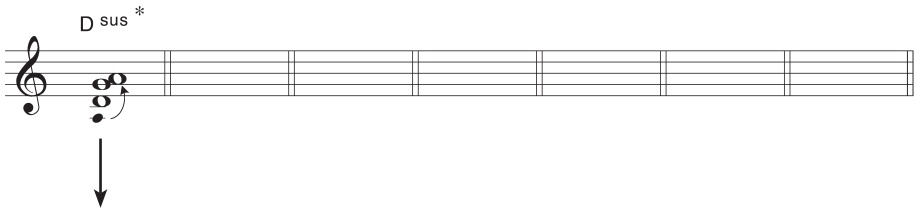
**1** Konstruera tre- respektive fyrstämmiga kvartstaplade ackord i grundläge och omvändningar med de givna tonerna som högsta ton:

## a *Trestämmigt*

*KVARTSTAPLING:*




*1:a OMVÄNDNINGEN:*

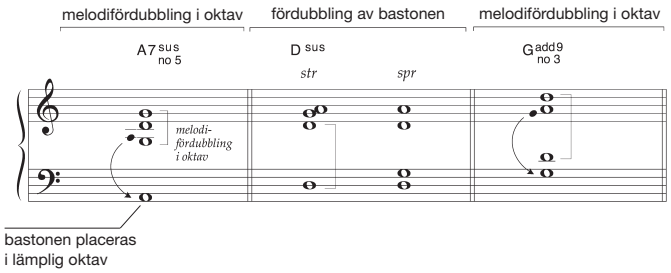



*2:a OMVÄNDNINGEN:*

## b *Fyrstämmigt genom fördubbling av en ackordton*

Utnyttja ackorden i övningsuppgift 1a ovan för blandad kör. Anpassa till fyrstämmighet genom fördubbling av en av ackordtonerna (vid behov transponas ackordet en oktav ner). Välj två ackord från var och en av de tre notraderna.

- Välj i detta sammanhang att antingen fördubbla melodi- *eller* baston:

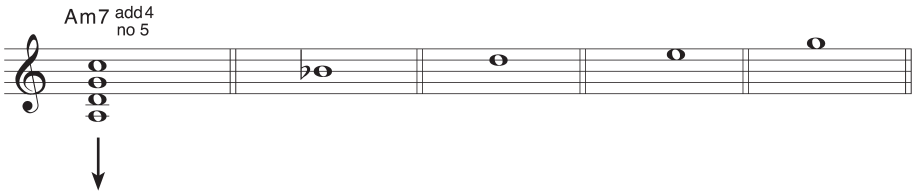



* För beteckning av omvändningarna används den enklaste beskrivningen. Som omvändning är A7sus no5/D annars mer korrekt.

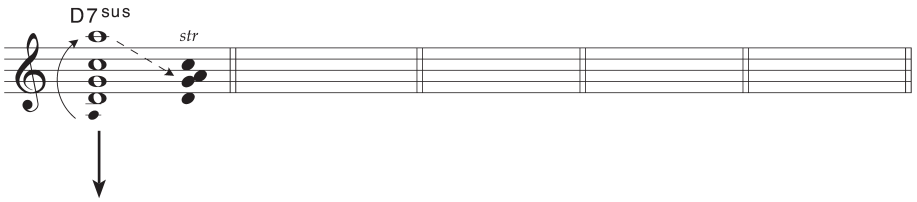
*Fakta: sidorna 156–157*

## c *Fyrstämmigt*

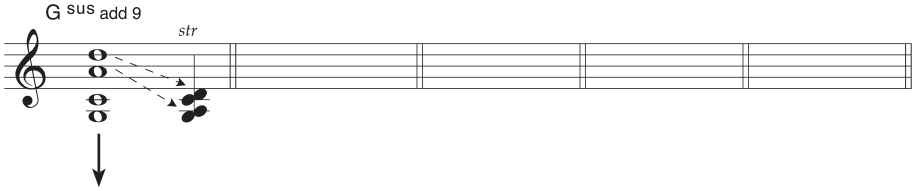
*KVARTSTAPLING:*




*1:a OMVÄNDNINGEN (även i sammanträngt läge):*



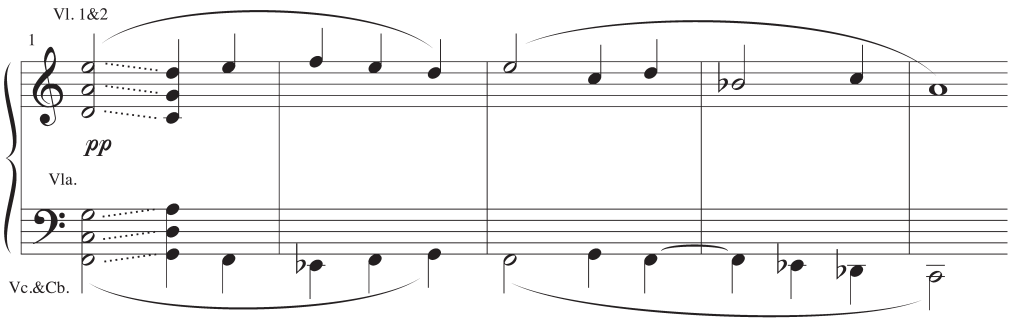

*2:a OMVÄNDNINGEN (noteras en oktav lägre):*




*3:e OMVÄNDNINGEN:*

**2** Fullfölj en kvintstaplad real parallellföring* på följande sätt:

- *Övre systemet*: Med den noterade melodin som högsta stämma.
- *Undre systemet*: Med den noterade basstämman som lägsta stämma.




Bartok: Pianokonsert nr 2, II

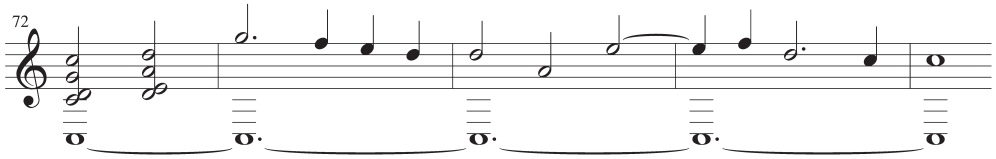
*Fakta: sidorna 156–157*

* *Real* och *tonal* parallellföring, se s 154.

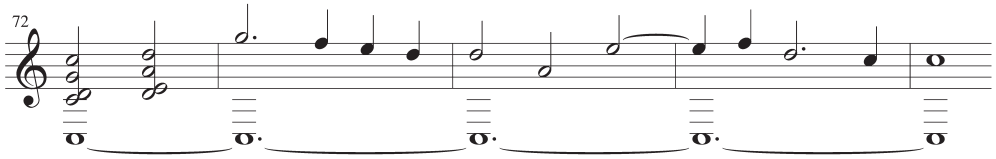
3 Utnyttja parallellföring av kvartackord *plus* melodiförstärkning i oktav på det sätt som visas i exemplens första takt. Gör två versioner:

a) *Tonal parallellföring:* Stämmorna anpassas till den gällande skalans tonsteg, vilket leder till att Ö4-intervall kommer att bildas på några ställen (jfr s 163, ex 2).

Debussy: ”La cathédrale engloutie”, Préludes I
Original i parallellförda treklanger, se s 463.




b) *Real parallellföring:* Stämmorna rör sig parallellt i kvartackord bestående av enbart *rena* kvarter. Detta kräver justering med tillfälliga förtecken på några ställen.




**Arbetssätt inför uppgifter på följande sida**

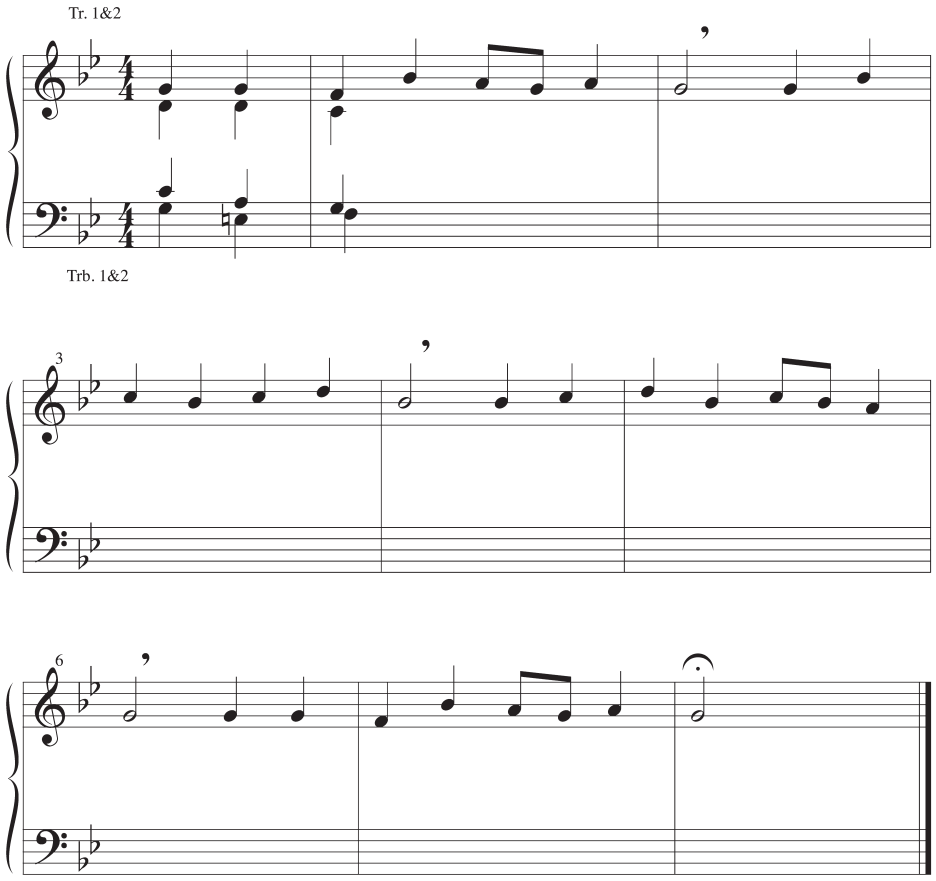
Här följer några tips inför uppgiften att skriva en fyrstämmig sats baserat på kvart- och kvintklanger. Det är viktigt att även studera exemplen på s 157 – särskilt Hinthemith's ”Grablegüng” ( ex 3).

- *Kvart- och kvintklanger utgör det grundläggande klangmaterialet, men var inte rädd för att blanda upp med andra klanger. T ex kan ”traditionella” fyrklanger fungera bra i läggningar som framhäver kvartintervall (se s 157, ex 3, t 3).*
- *Kvartackord med tre olika toner plus en fördubblad ton är vanliga i fyrstämmighet.*
- *Begynnelse- och slutackord för **varje** fras kan gärna vara mindre spänningsfyllda, t ex kvintintervall, sus- eller add 9-ackord. Även treklang som avslutning kan fungera.*
- *Låt basstämman vara styrande när du utformar satsen.*
- *Stegvis rörelse – eller liggande ton – med enstaka språng är en bra metod för att hålla ihop harmoniken. Eftersom ledtoner saknas är alla toner fria att föras vidare via språng.*
- *En eller två mellanstämmor kan stundtals föras parallellt i kvarter eller kvinter med en annan stämma.*
- *En stark/övertygande melodi i en stämma kan överbrygga språng i övriga stämmor.*
- *Orgelpunkt i bas- eller mellanstämma kan användas – men är inte nödvändig.*

*Fakta: sidorna 156–157*

**4** Skriv nedanstående koralmelodi fyrstämmigt för brasskvartett (2 tp + 2 tbn).

- Använd dig av kvart- och kvintklanger på det sätt som beskrivits under rubriken ”Arbetssätt” på föregående sida.



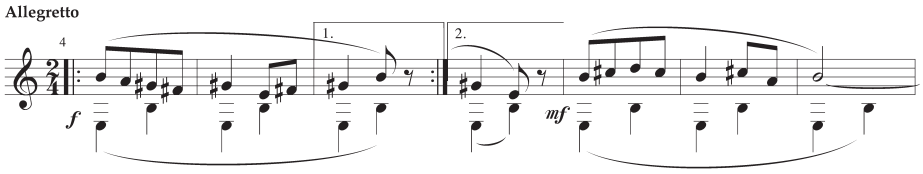

”Världens Frälsare kom här”, Psalm 58

**5** Skriv en kortare komposition som bygger på kvart- och kvintklanger.

*Fakta: sidorna 156–157*

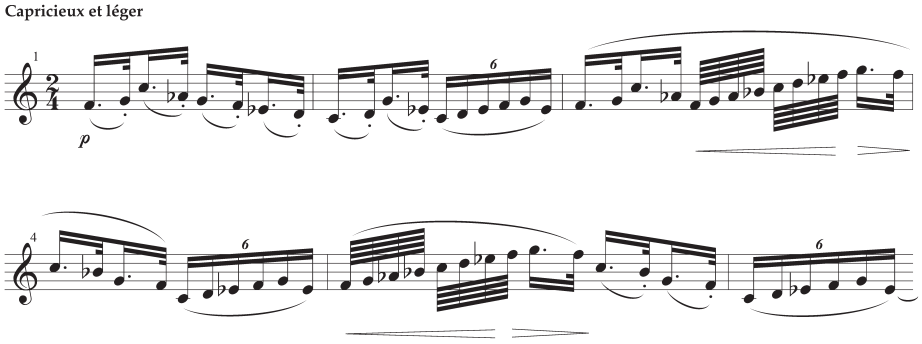
**6** Bestäm vilket modus som ligger till grund för varje enskilt musikexempel (a-d). Exemplen är – till skillnad från originalen – noterade utan fasta förtecken.

a



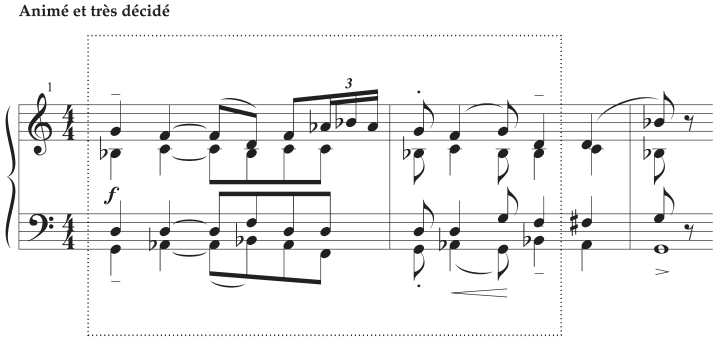

Bartok: ”In Yugoslav Mode” Mikrokosmos, II

b




Debussy: ”La danse de Puck”, Préludes I

c




Debussy: Stråkkvartett op 10, I

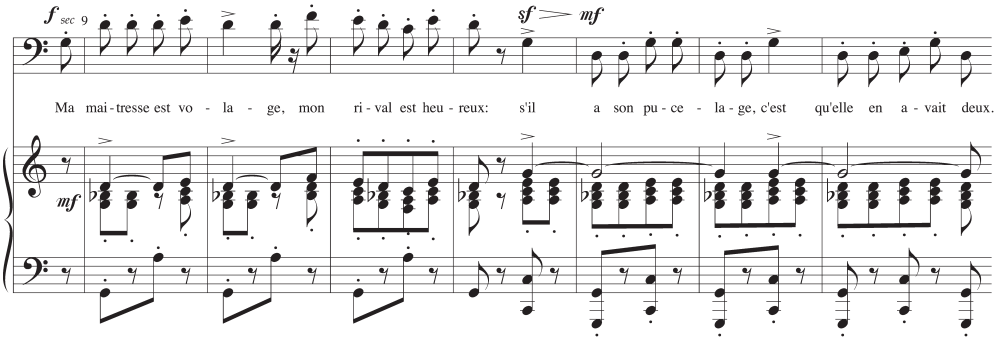
*Fakta: sidorna 158–159*

# *Modal harmonik och skalor (kyrkotonarter)*

d

**Rondement**

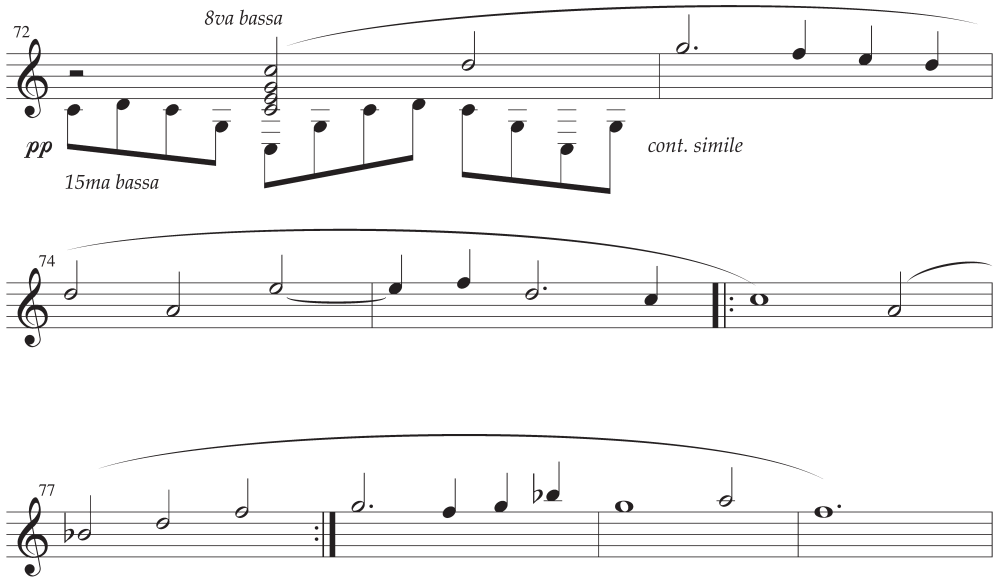
Poulenc: ”La maîtresse volage”, Chansons gaillardes




7 Komplettera diskantstämman – med start från det givna ackordet – med treklanger (plus oktavförstärkning) i tonal parallellföring över den aktuella skalan.

- Börja med att bestämma vilken skala som ligger till grund för *första* frasen (t 72-76).
- Takt 77 visar en tydlig förändring till ett nytt modus. Detta modus ska ligga till grund för den fortsatta parallellföringen.

*Observera att basrörelsen i åttondelar upprepas, vilket innebär att c kan betraktas som baston för hela avsnittet.*



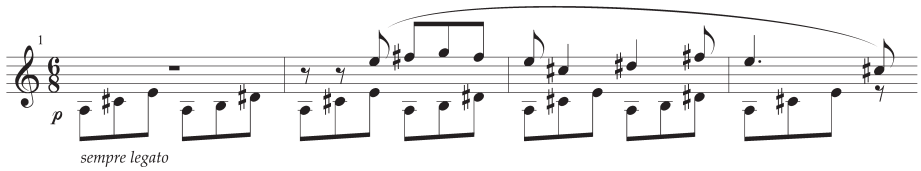

Debussy: ”La cathédrale engloutie”, Préludes I

*Fakta: sidorna 158–159*

## 8 Bestäm vilket modus som ligger till grund för varje enskilt musikexempel nedan.

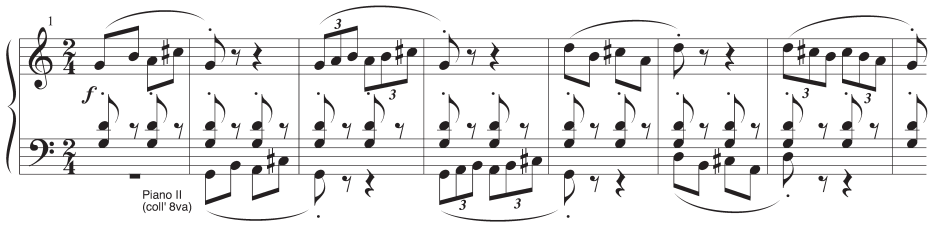
a

Bartok: ”Melody with Accompaniment” Mikrokosmos, II
(transponerad)




b

Bartok: Mikrokosmos, nr 55, IV
(transponerad)




**Arbetssätt inför modal kompositionsuppgift**

Som framgått av exemplen i faktadelen och övningsuppgifterna 6 och 7 på föregående sidor, kan en modal komposition bygga på olika ackordkonstruktioner baserade på ett bestämt modus. Här följer några grundläggande klangmöjligheter:

① *Ackordbildningar som bygger på terstaplade ackord, t ex tre-, fyr- och femklanger baserade på dur- och mollklanger, se s 163, ex 1 samt uppgift 6c och d.*

- *även parallellföring av dessa klanger, t ex treklanger i grundläge eller i omvändningar, se s 163, ex 1 samt uppgift 7.*

② *Ackordbildningarna som är baserade på kvartstaplade ackord eller deras omvändningar, se s 163, ex 2 samt s 157, ex 3, t 1-2 (första taktslaget).*

- *även reala och tonala parallellföringar av dessa ackord, se se s 163, ex 2; s 460, uppgift 3.*

③ *Ackordbildningar som resultat av stämmornas rörelser över ett gemensamt modus. Du avgör vilka klangbildningar som fungerar med hänsyn taget till ökning/minskning av spänning samt avspänning. Texturen kan vara:*

*a) homofon sats (s 162 ex i vänster spalt)*
*b) kontrapunktisk sats (s 161, ex 2)*
*c) melodi plus ackompanjemang/ostinato*, se s 153, ex 1; s 159, ex 2; s 163, ex 1-3; samt uppgift 6a.*

*Forts. på nästa sida*

* ostinato beskrivs på s 50 (LMA).

*Fakta: sidorna 160–163*

*forts.*

Annat som kan vara bra att tänka på:

- *För en entydig upplevelse av ett bestämt modus krävs att de karaktäristiska tonerna finns med, i melodin eller i underliggande stämmor. Det är dock viktigt att påpeka att vissa karaktäristiska toner är viktigare än andra när det gäller att förmedla karaktären för ett modus, t ex ger den frygiska skalans fem första toner en klar upplevelse av frygisk tonart, vilket inte gäller för dorisk tonart.*
- *Liksom i dur- och molltonart kan ett modus transponeras till ett annat tonläge eller skifta till ett annat modus, jfr uppgift 7. Gör gärna en plan över styckets utveckling av modus.*
- *Ackordbildningarna 1-3 ovan kan förekomma i samma stycke.*
- *Kromatik i form av genomgångstoner och återgångstoner kan även användas (s 167, ex 2).*
- *Orgelpunkt kan skapa en ibland välbehövlig sammanhållande funktion (s 163, ex 2).*

**9** Skriv kortare modala kompositioner. Använd dig i första hand av dorisk, frygisk, lydisk, mixolydisk eller eolisk tonart. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överenstämmer inte vad gäller antal stämmor och instrumentval!

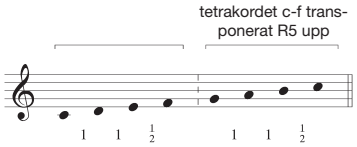
Här följer några förslag:

- Meditativt/klangligt stycke för piano (ev. med ostinato, se s 153, ex 1; 159, ex 2; 163, ex 1).
- Scherzo för blåskvintett (se 155, ex 2; 163, ex 3; uppgift 6a eller 8a-b).
- Tema med variationer med korta satser för 2-5 träblåsinstrument. En eller flera av variationerna kan eventuellt vara solistiska (uppgift 6b).
- Folkmusikinspirerad duett för två stråk- eller två träblåsinstrument (uppgift 6a och 8a samt s 159, ex 5).

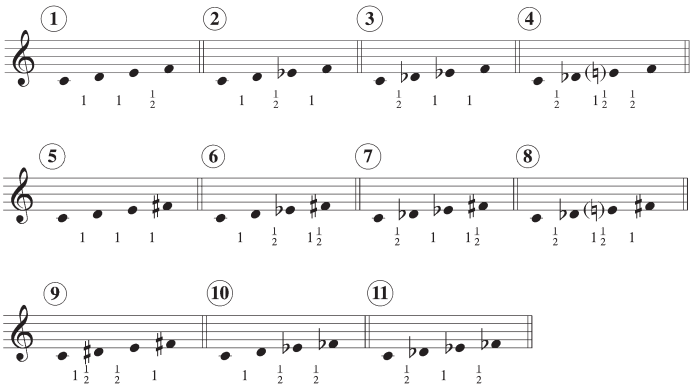
*Fakta: sidorna 160–163*

**Arbetssätt**

Naturliga skalor är uppbyggda av två **tetrakord** (grek. tetras = 4), bestående av fyra stegvis ordnade toner med en kvart som ramintervall. T ex kan durskalan sägas bestå av två tetrakord där tonerna 5-8 är en transponering av tonerna 1-4; 1:a och 8:e tonen bildar oktav:




Ett tetrakord kan bestå av halva, hela eller helt+halvt tonsteg, vilket ger följande möjligheter:*




Genom kombination av två tetrakord, där det andra transponeras R5 eller F5 upp, kan naturliga och syntetiska skalor konstrueras**. Omfånget för tetrakord 5-9 utgörs av en tritonus, vilket gör att dessa inte kan kombineras med varandra. Detta eftersom en sådan kombination ger skalor som överstiger en oktav***.

Här ges två möjligheter för konstruktion av diatoniska skalor:

(a) ett av tetrakorden 1-11 ovan kombineras med en transponering av tetrakord 1-4 eller 10-11, med start på en ton som ligger en kvint högre (här tonen g). En sjutonig skala kommer att bildas (åttatonig när 10-11 används).

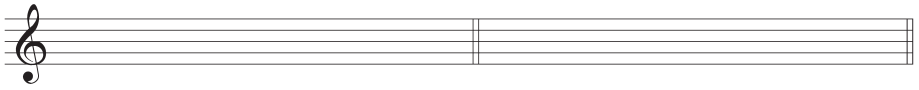
(b) ett av tetrakorden 1-4 eller 10-11 ovan kombineras med en transponering av tetrakord 1-11, med start på en ton som ligger en *förminskad* kvint högre (här tonen gess). Vid kombination med 1-4 eller 10-11 bildas åtta *olika* skaltoner, medan kombinationer med 5-9 kommer att bilda sjutoniga skalor.

* tetrakord 5, 8 och 9 kan även varieras genom en höjning av tonen e i olika kombinationer.
** här används inte kromatik, vilket t ex förekommer i Messiaens modi.
*** tvåoktavskala behandlas på s 155, ex 1.

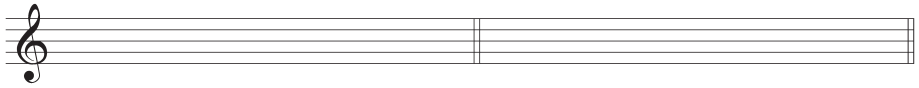
*Fakta: sidorna 164–165*

**10** Konstruera två skalor för vardera alternativen a och b på föregående sida. Namnge skalorna i de fall de du känner igen dem.

a

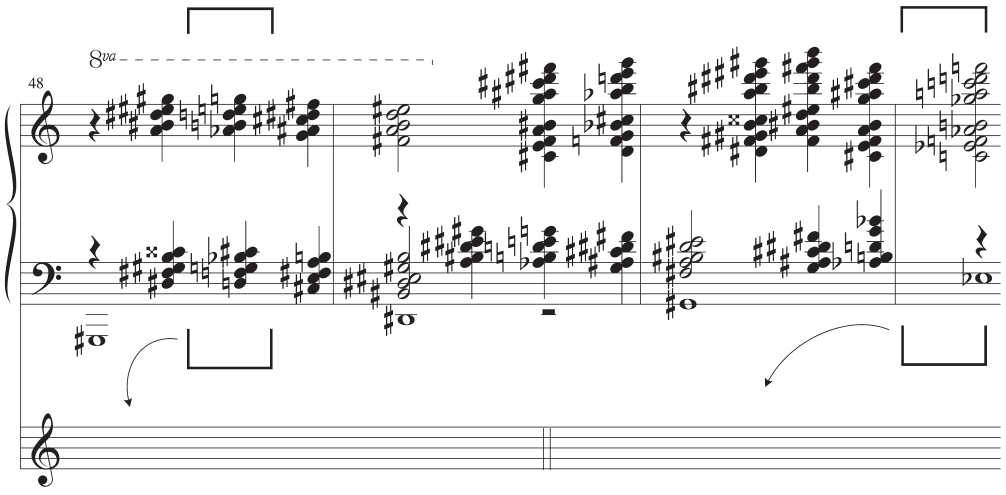


b



**11** Notera på det undre systemet toninnehållet i de två markerade ackorden organiserat som skalor. Benämn skalorna.*

- Använd enharmonisk omnotering för en passande stavning.

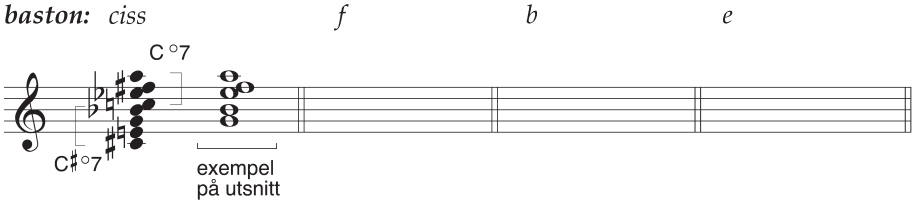



Bartok: Sonat för två pianon och slagverk, II
(Sista ackordet enharmoniskt omnoterat)

* Bartokcitatet bygger till stor del på parallellföring av de två klanger du analyserar.

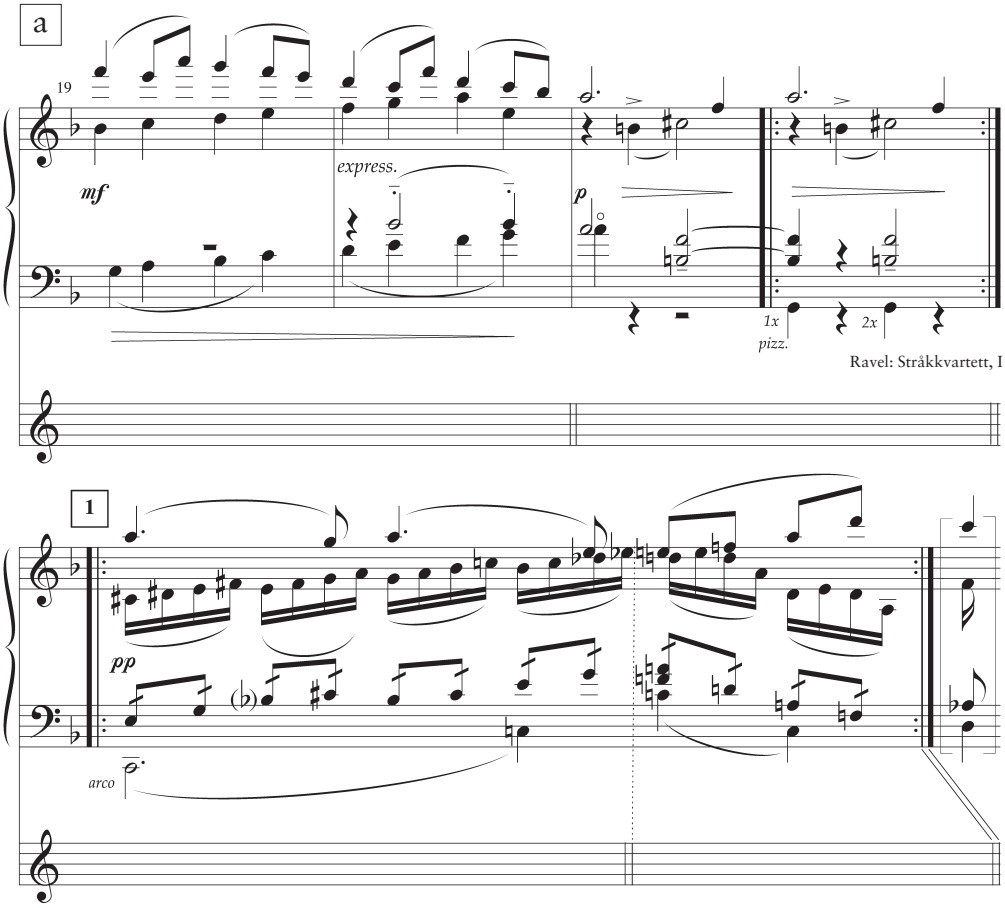
*Fakta: sidorna 164–165*

**12** Konstruera egna fem- eller sextoniga ackord genom att göra ”utsnitt” ur en klang bestående av två dimackord (alfaackord) på det sätt som visas nedan (beskrivs även i avsnittet ”Symmetrisk åttatonsskala” på s 164). Notera utifrån de givna bastonerna dels alfaackordet, dels ditt ”utsnitt” som ofyllda noter.




**13** Notera på det undre systemet de naturliga eller syntetiska skalor som ligger till grund för melodik och harmonik, dvs *alla* ingående toner. Benämn skalorna. Enharmonisk omnotering kan förekomma. Välj då passande stavning!*

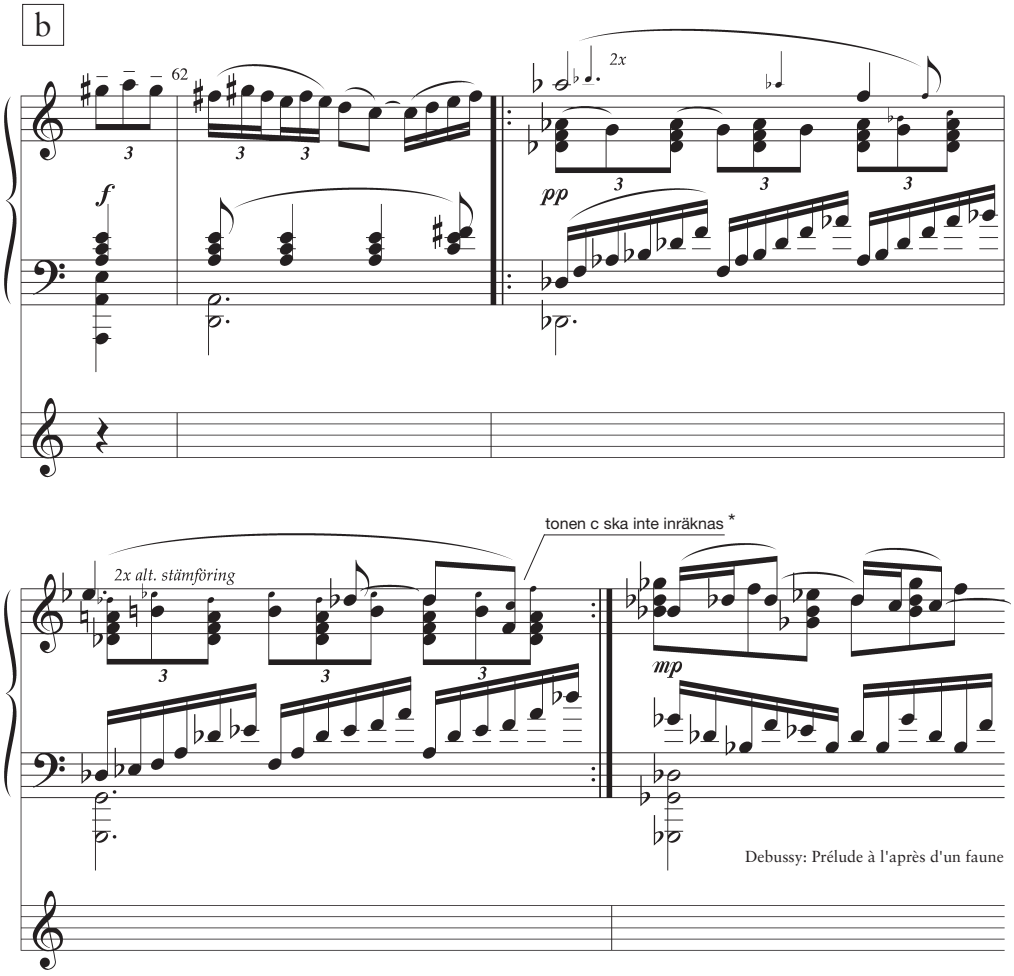
- I de fall där tonförrådet inte bildar en fullständig skala, ska du komplettera med toner som du tycker passar.




* På grund av notsystemets konstruktion måste ett av intervallen i heltonsskalan noteras som F3. Stavningen bestäms antingen av läsbarhetsskäl eller är beroende av underliggande ackord.

*Fakta: sidorna 164–165*

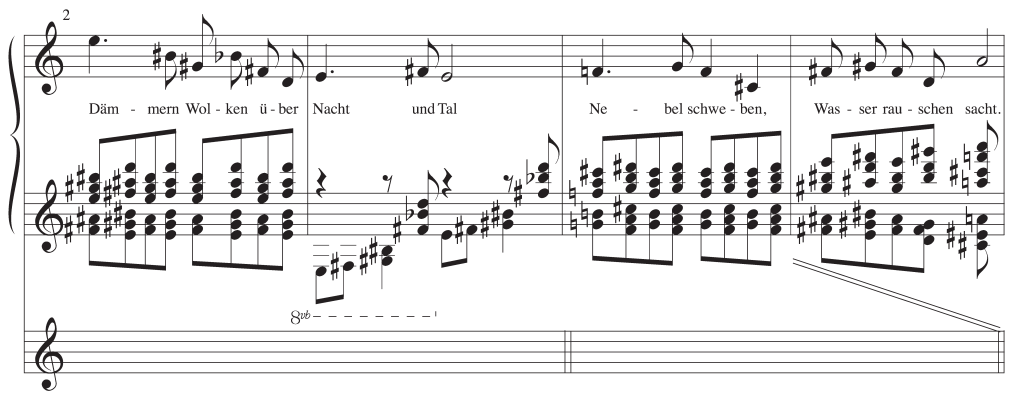
b




Debussy: Prélude à l'après d'un faune

c *Observera diskantklaven! ***

skalan för denna takt ska inte skrivas ut




Berg: "Nacht"

* fungerar som genomgångston i rörelsen mot tonen b i nästa takt.
** ackompanjemanget i styckets 3:e takt fungerar som inledning.

*Fakta: sidorna 164–165*

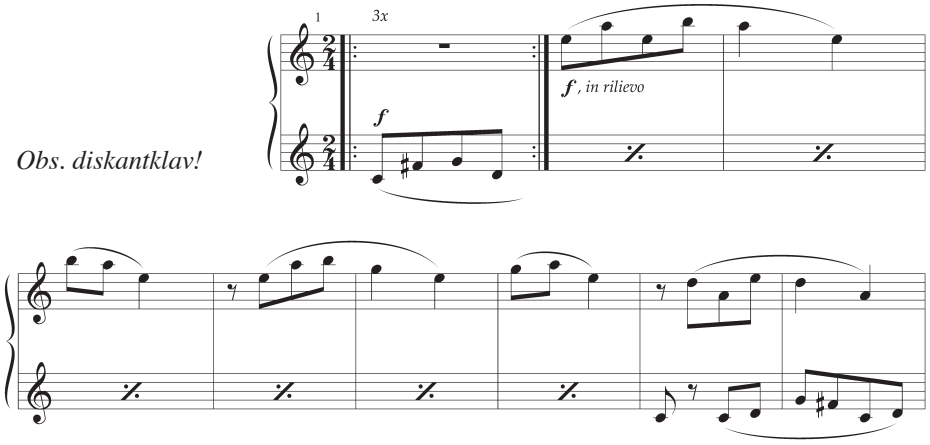
## 14

Bestäm vilka tonförråd som ligger till grund för varje enskilt musikexempel a-e. Beskriv det analyserade tonförrådet som t ex tri-, tetra-, penta-, hexakord eller en skala. Bestäm även den ton som du uppfattar som grundton för tonförråden (i vissa fall kan flera tolkningar vara möjliga).

Notera tonförrådet för
1) övre notraden (”högerhanden”)
2) undre notraden (”vänsterhanden”)
3) samt ett för båda systemen gemensamt modus

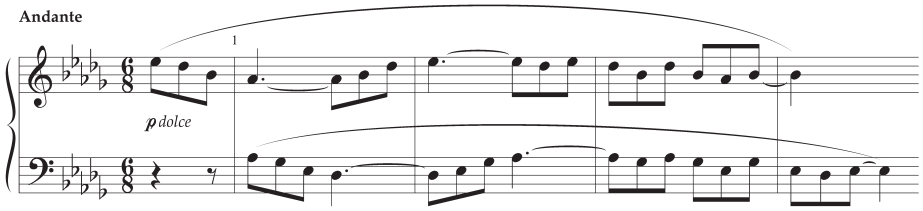
a

*Obs. diskantklav!*




Bartok: Mikrokosmos, II nr 61

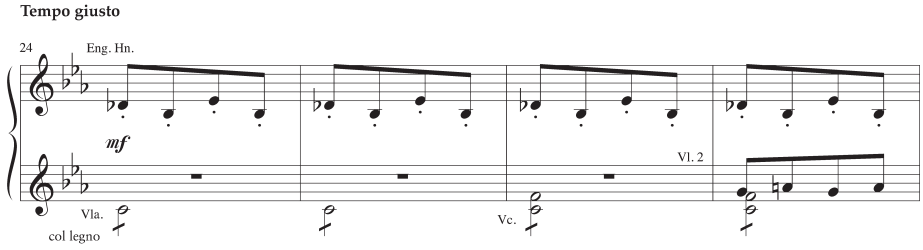
b




Bartok: ”Waves”, Mikrokosmos, II

c

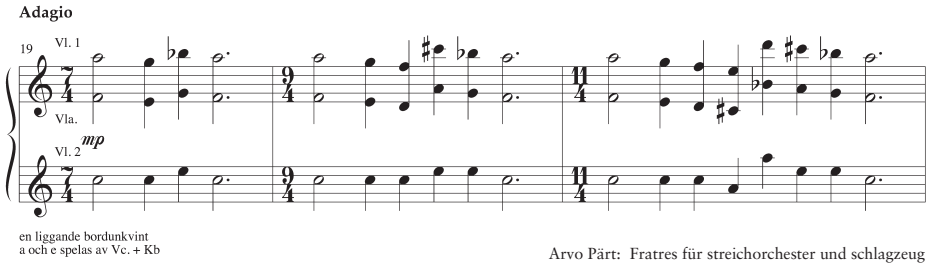
Analysera här exemplets sista takt där strukturen är komplett. *Observera diskantklaven!*




Stravinskij: Våroffer ”Danses des adolescentes”

*Fakta: sidorna 166–167*

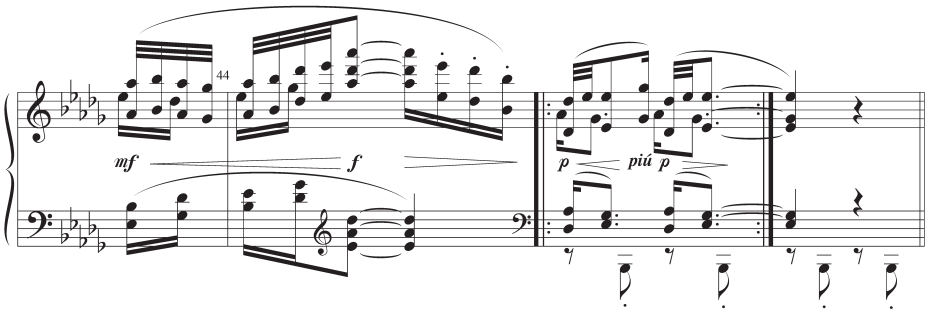
d *Observera diskantklaven!*




en liggande bordunkvint
a och e spelas av Vc. + Kb

Arvo Pärt: Fratres für streichorchester und schlagzeug

e Bestäm tonförrådet för hela notbilden:




Debussy: "Voiles", Préludes

f Bestäm primärform för ett av tetrakorden i ex b samt vänsterhandens tetrakord i ex a, se "Primärform för tonförråd" på s 198.

*Fakta: sidorna 166–167*

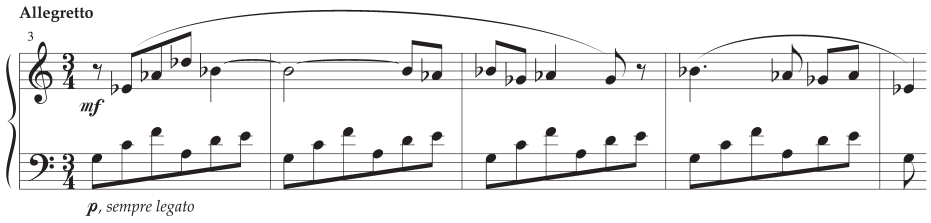
**15** Skriv kortare kompositioner med modala tekniker som behandlats i avsnittet. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överensstämmer inte vad gäller antal stämmor och instrumentval!

Här följer några förslag:

- Solostycke för klarinett eller flöjt, t ex i udda taktart (5/8, 7/8) eller likt Messiaen med additiva rytmer baserade på 16-delsgrupper med omväxlande två eller tre 16-delar, se s 165, ex 2. Utnyttja Messiaens modi eller andra syntetiska skalor.
- Stycke för piano baserat bl a på heltonsskala. Variera med transponering samt andra ackord/skalor (uppgift 13c; s 163, ex 4).
- Duett för t ex trumpet och horn (uppgift 14a-b; s 167, ex 3).
- Stycke för stråkkvartett eller blåskvintett (uppgift 14c; s 167, ex 1-2).

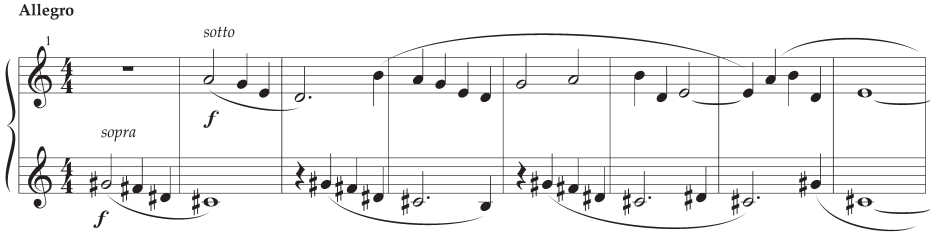
**16** Bestäm tonalitet och grundton för de *två* tonförråd som bildas i vart och ett av exemplen a-b, t ex ess frygisk eller pentatonisk (dur) med grundtonen d. *Observera att flera tolkningar är möjliga!*

a I originalet inleds avsnittet med vänsterhandens ostinato i två takter.




Bartok: ”Boating” Mikrokosmos, Vol. V

b *Observera diskantklaven i vänster hand!*




Bartok: ”Playsong” Mikrokosmos, Vol. IV

*Fakta: sidorna 166–169*

# *Polytonalitet*

**Arbetssätt**

Inför uppgiften nedan kan det vara bra att tänka på följande:

- *För en generell förståelse är det viktigt att veta att ju mer tonarterna skiljer sig åt vad det gäller avstånd, klangfärg, dynamik och rytmik, ju tydligare framstår polytonaliteten. Som framgår av flera exempel är det dock inte ett mål i sig att* ***största möjliga separation*** *ska uppnås!*
- *Även om ett nära släktskap mellan två tonarter kan betecknas som polytonalitet, uppfattas de få toner som skiljer tonarterna åt snarare som en utvikning. Ofta fungerar därför mera avlägsna tonarter bättre.*
- *För att polytonaliteten ska fungera krävs att de ingående tonarterna består av en tydlig diatonik och har en viss varaktighet.*
- *Om den lägst belägna tonarten är ackordisk, uppfattas denna som grundtonart och den övre som en färgning av den lägre. Om exempelvis stämmorna istället bildar en tvåstämmighet i diskantläge, uppfattas den högst belägna stämman (melodin) som grundtonart (jfr s 169, ex 1). Den tonart som dominerar, t ex genom dynamik eller rörelse, kan också upplevas som grundtonart (jfr s 169, ex 2).*
- *En större tydlighet uppnås om en av tonaliteterna presenteras först (se uppgift 16b).*

17 Skriv kortare polytonala kompositioner baserade på naturliga eller syntetiska skalor. Även tri-, tetra-, penta, och hexatonik kan användas. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överensstämmer inte vad gäller antal stämmor och instrumentval!

Här följer några förslag:

- Duett för två violiner (se s 169, ex 1, ev. med ostinato, se uppgift 16a).
- Duett för två träblåsare, kontrapunktisk textur (se uppgift 16b).
- Stycke för piano som bygger på ackordisk polytonalitet, t ex melodi plus ackompanjemang, ev. brutna ackord (s 169, ex 2).

*Fakta: sidorna 168–169*

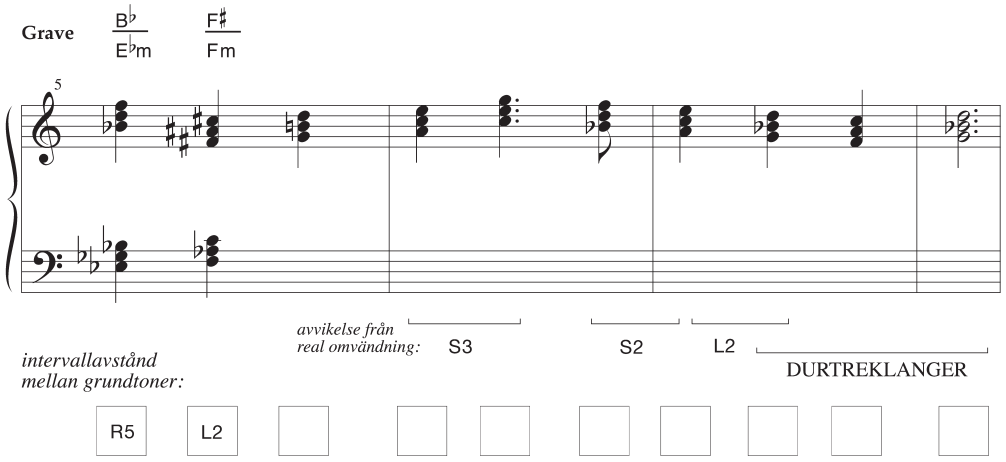
## 18 Analysera de polyackord som förekommer i ex a-c på det sätt som beskrivs i samband med ex 3 på s 169.

A7

a

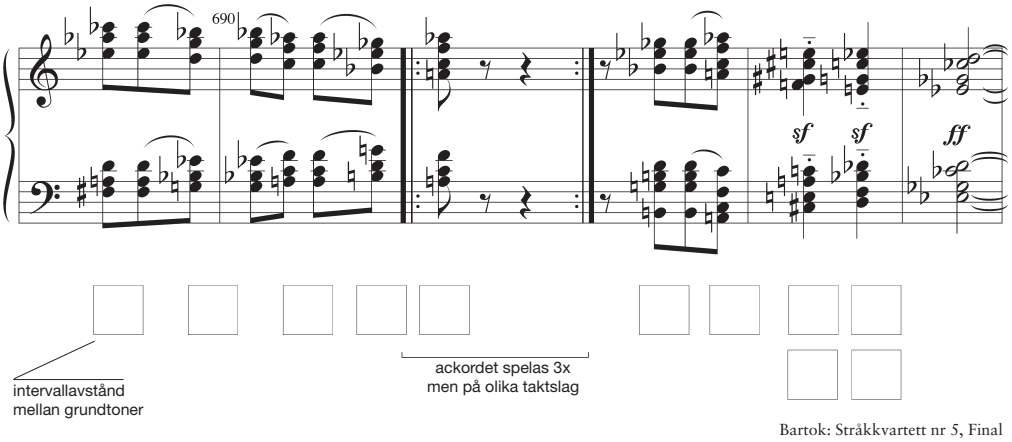
- I denna uppgift ska du skriva in de treklanger som saknas i basklavsystemet. Utifrån det givna Fm-ackordet konstruerar du tre stämmor som rör sig i parallellförda molltreklanger (durtreklanger i avslutningen). Om inget annat anges ska du använda real spegelstämföring för att komma fram till treklangernas grundtoner, dvs om melodin rör sig L2 upp ska ”basstämman” röra sig i omvändning L2 ner etc (se s 169, ex 3).

Honegger: Symfoni nr 5, I




b

- Använd enharmonisk omnotering vid behov. Näst sista takten innehåller tre enheter, se s 169, ex 4.

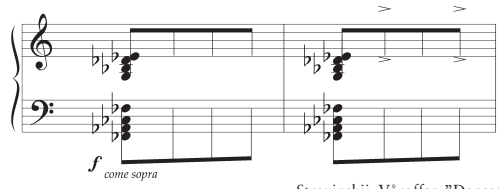



Bartok: Stråkkvartett nr 5, Final

*Fakta: sidorna 168–169*

# *Polyackord*

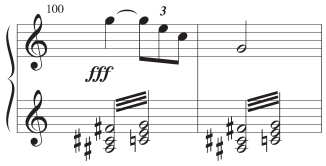
C




*intervallavstånd mellan grundtoner:*

Stravinskij: Våroffer, ”Danses des adolescentes”

*Observera diskantklaven!*



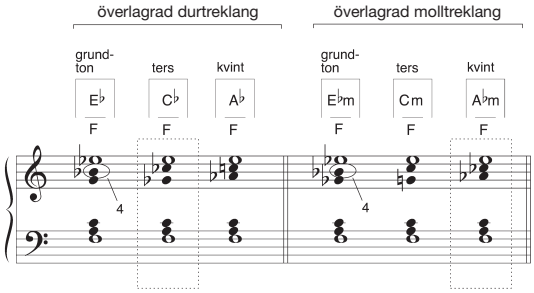

Stravinskij: Petrusjka Andra delen

**Arbetssätt**

För att konstruera polyackord utifrån en given meloditon och ett givet grundackord kan man utnyttja det faktum att meloditonen antingen kan vara grundton, ters eller kvint i den överlagrade treklangen. Av de tre varianter som är möjliga väljer man den som bäst passar sammanhanget. Med denna metod uppstår ibland klangbildningar som inte kan betraktas som polyackord eller som på annat sätt fungerar mindre bra, t ex:

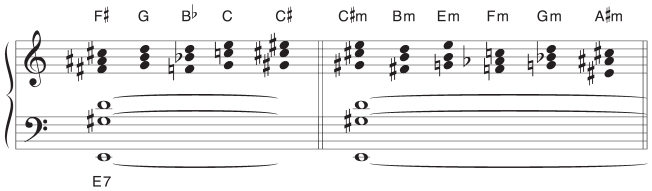
- *överlagringen bildar en vanlig fyrklang, t ex Am över C = C6*
- *ackordbildningar som inte passar övriga utnyttjade klanger, t ex* ***kan*** *detta gälla en överlagring som innehåller grundackordets kvart om grundackordet är en durtreklang.*

En överlagring med en mer avlägsen relation till huvudackordet klingar vanligtvis fylligare – se de inringade ackorden.




Den undre klangen i exemplet ovan kan också vara en molltreklang.

I exemplet nedan utgörs fundamentet av ett dominantseptimackord. Om man väljer ut de överlagringar som inte innehåller dominantseptimackordets kvart eller stora septima, är följande överlagringar möjliga:




Kvarten och den stora septiman bildar L9 med fundamentets ters respektive septima. Detta ger en skarp men något tunnare totalklang, jämfört med den fyllighet som ovan citerade överlagringarna ger. Du ska dock tolka jämförelsen som en distinktion snarare än en värdering, t ex används L9 i det överlagrade B♭ över F-durackordet i ex 3 på s 169.

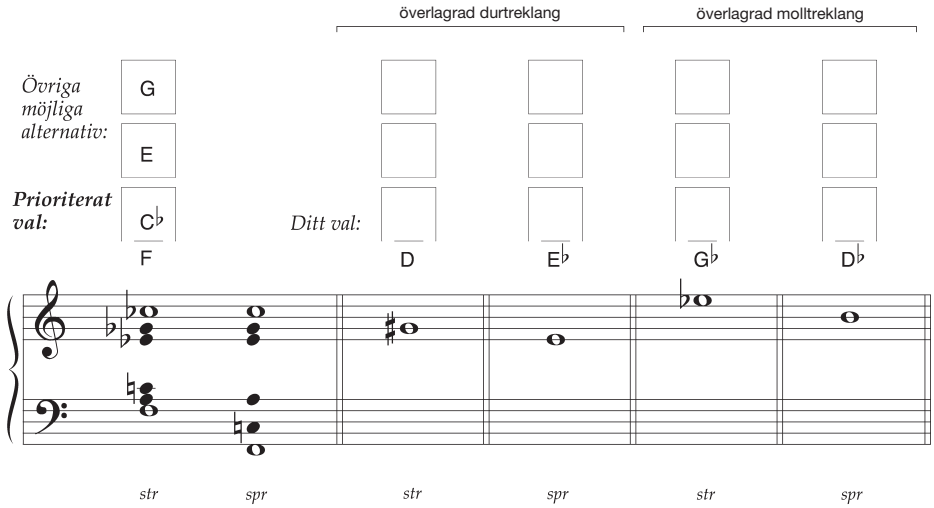
Förutom ovan nämnda tre- och fyrklanger kan överstigande och förminskade treklanger samt kvartstaplade ackord och dess omvändningar användas. De två ingående enheterna kan också läggas i spritt läge, vilket vanligtvis gäller för den undre klangen.

*Fakta: sidorna 168–169*

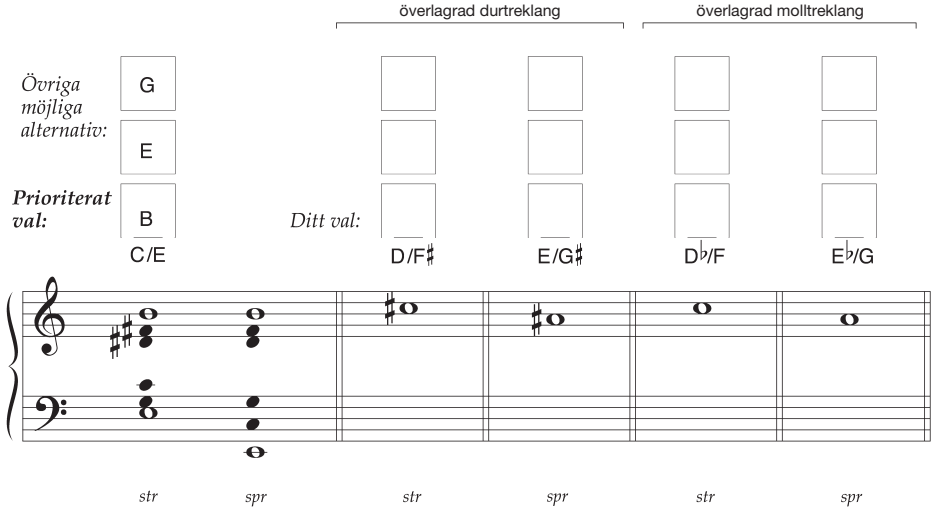
**19** I nedanstående uppgifter ska du öva att konstruera polyackord med varierande överlagrings- och fundamentackord på de sätt som beskrivs under rubriken ”Arbetssätt” på föregående sida.

- Det polytonala ackordets undre klang samt meloditonen är givna.
- Skriv ut det alternativ av tre möjliga som du tycker klingar fylligast.
- Undvik i denna övning välkända ackordbildningar som maj7, nonackord – men även överlagring som innehåller fundamentets kvart så att L9-intervall bildas.
- För en sammanhållen totalklang bör inte intervallet mellan de två enheterna vara för stort – max sext/oktav beroende på fundamentets läge.
- Den givna meloditonen kan enharmoniskt omnoteras!

a *Dur- och molltreklanger som överlagring med fundament i grundläge:*




b *Dur- och molltreklanger som överlagring med fundament i tersläge:*

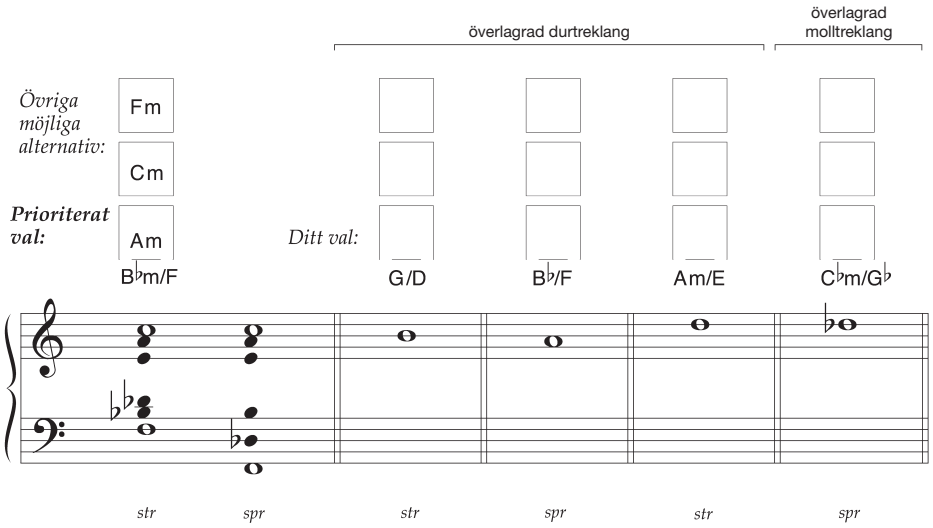



*Fakta: sidorna 168–169*

# *Konstruktion av polyackord*

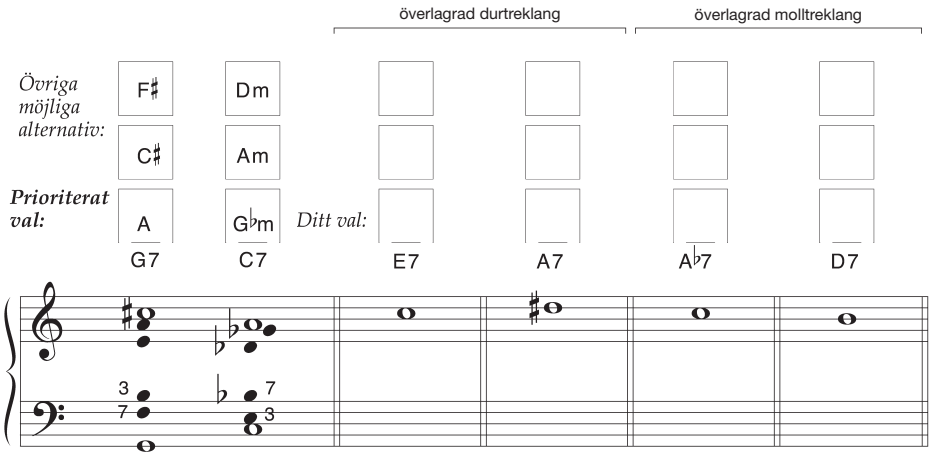
c *Dur- och molltreklanger som överlagring med fundament i kvintläge:*

- Här förekommer även molltreklanger i fundamentet.




d *Dur- och molltreklanger som överlagring över dominantseptimackord:*

- Fundamentet består här av grundton plus ters och septima. För att en sammanhållen klang ska uppnås bör avståndet mellan överlagringens *lägsta* ton och fundamentets *översta* ton (ters eller septima) inte överstiga en sext (ca). Detta regleras genom att antingen tersen eller septiman placeras högst i fundamentet, vilket framgår av de två första exemplen.

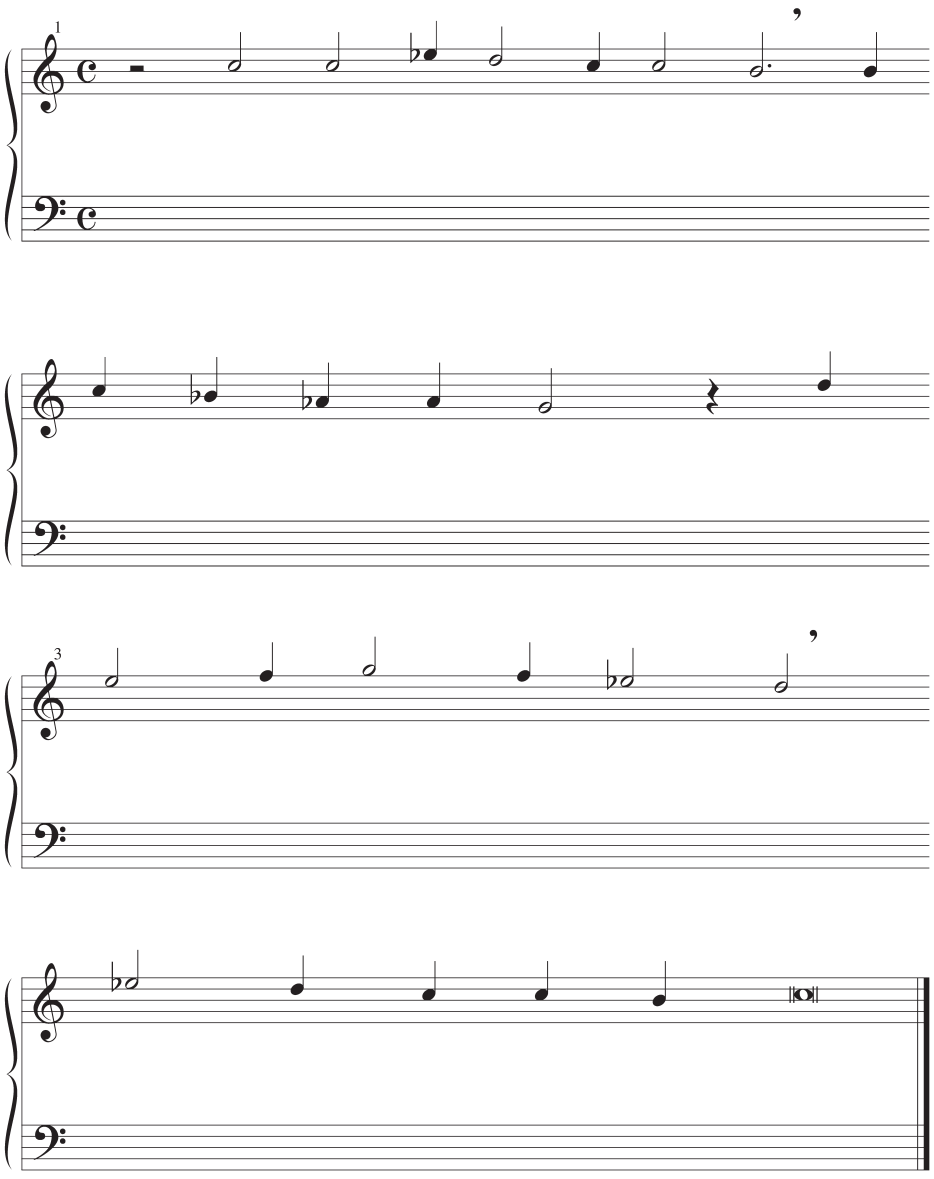



*Fakta: sidorna 168–169*

## 20

Harmonisera och arrangera nedanstående koralmelodi för tre trumpeter, två tromboner samt tuba.

- Använd dig av polyackord på det sätt som du övat i föregående uppgifter.
- För att hålla ihop harmoniken kan det vara en god idé att då och då utnyttja parallellföring – framförallt i en av enheterna – eller stegvis förd motrörelse mellan enheterna (spegelstämföring), se s 169, ex 3.
- Låt basstämman vara styrande vid utformande av satsen. Detta också med tanke på val av str och spr läge. Fundamentet som sammanträngt $\frac{6}{4}$-ackord (uppgift 19c) är mycket användbart och välklingande om ett ljusare läge önskas.
- Vid enstaka tillfällen kan du låta enheterna delvis överlappa varandra och därmed frångå ett strikt polyackordtänkande, t ex vid brist på rörelseutrymme för stämmorna.



B. Gesius: Koralmelodi

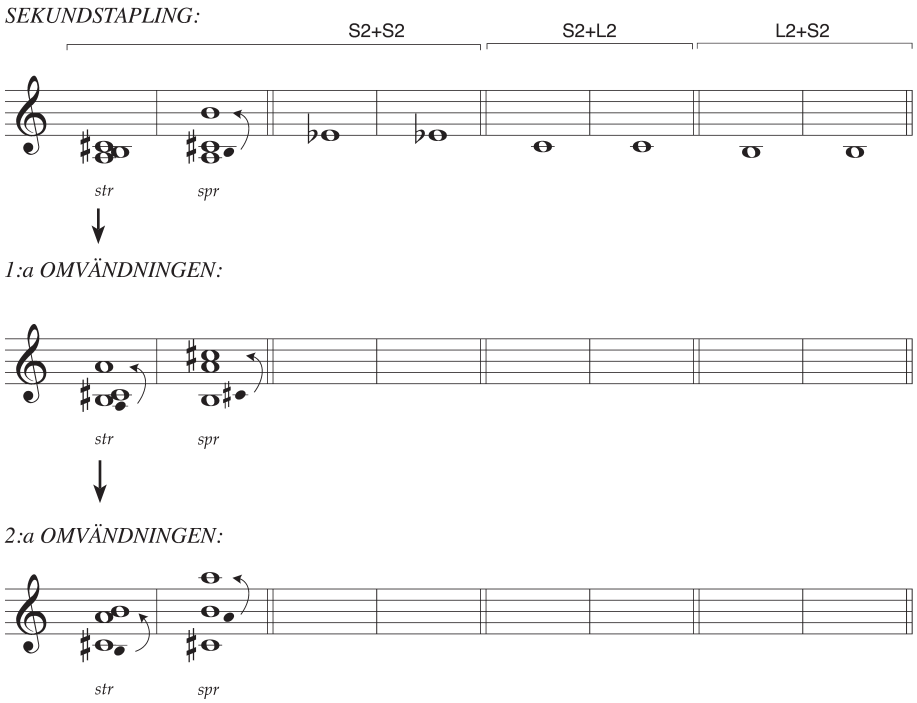
*Fakta: sidorna 168–169*

# *Ackord uppbyggda av sekunder*

**21** Konstruera trestämmiga ackord uppbyggda av sekunder i såväl grundläge som omvändningar med de givna tonerna som *lägsta* ton (grundton). Över de givna tonerna anges hur klangerna ska konstrueras: S2+S2 eller S2+L2 eller L2+S2.

- Varje ackord noteras dels i sammanträngt läge, dels i spritt läge. I motsats till traditionell sats flyttas 2:a tonen uppifrån räknat *upp en oktav* för spr läge. Detta för att bibehålla samma baston, se takterna 1-2 i varje exempel:

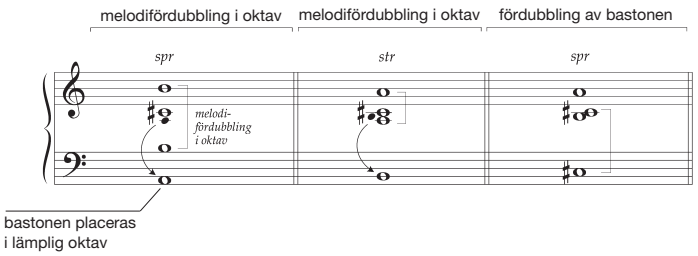
a ***Trestämmigt***




b ***Fyrstämmigt genom fördubbling av en ackordton***

Välj två ackord från var och en av de tre notraderna i övningsuppgiften ovan och notera dessa fyrstämmigt för stråkkvartett. Anpassa till fyrstämmighet genom fördubbling av en av ackordtonerna (vid behov transponeras ackordet).

- Välj i detta sammanhang att antingen fördubbla melodi- *eller* baston:




*Fakta: sidorna 170–171*

**Arbetssätt**

Vid användning av cluster kan det vara bra att tänka på följande:

- *att först utforma ytterstämmorna som en yttre ram, ger bättre kontroll över det musikaliska förloppet. Fyll sedan på med mellanstämmor på sekundavstånd.*
- *en gemensam diatonisk eller syntetisk skala kan ligga som grund för flera klanger i följd (modal teknik) eller bytas vid nytt ackord.*
- *kromatiska cluster är ofta mindre användbara eftersom toninnehållet utgörs av enbart halva tonsteg. Detta till skillnad från det diatoniska clustrets större möjlighet till klanglig variation på grund av de ingående hela och halva tonstegen.*
- *flera clusterenheter kan spelas samtidigt (polycluster) eller i följd.*
- *variation kan skapas genom att klanglig och perkussiv användning av cluster avlöser varandra.*
- *en ökning/minskning av antal stämmor (clustrets bredd) skapar ett mer dynamiskt förlopp.*
- *ett cluster kan introduceras genom successiva insatser, där inledningen antingen bildar en konsonant eller dissonant klang, t ex i form av ett kvartstaplat ackord, polyackord, tersstaplade ackordbildningar eller mindre cluster.*
- *en viss mildring av spänningen i ett cluster kan uppnås om exempelvis varannan ton ges en avvikande klangfärg, t ex genom varvning av trä- och stråkinstrument.*

22 Skriv kortare kompositioner baserade på cluster, polycluster eller – likt i föregående uppgift – andra klanger uppbyggda av sekundintervall (se även första ackordet i ex 3 på s 173). För att skapa harmonisk variation kan du blanda upp med andra klanger, t ex kvartstaplade ackord. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överensstämmer inte vad gäller antal stämmor och instrumentval!

Här följer några förslag:

- Klangligt stycke för orgel eller stråkorkester (med diviserade stämmor) som bl a bygger på ökning respektive minskning av clustrens bredd (se s 171, ex 1), eventuellt med kontrasterande perkussiva cluster.
- Stycke för piano med utpräglad rytmisk karaktär, eventuellt i udda eller växlande taktarter (se s 171, ex 3).

*Fakta: sidorna 170–171*

## *Ackord med tillagda toner*

**23** Analysera i notexempel a-b de ackord som försetts med en ruta. Använd nedan beskrivna metoder. Två av dessa visas uppgift b, t 1 på nästa sida.

*Det tomma notsystemet:*

- Notera det kompletta ackordet i sammanträngt läge (inom en oktav) som treklang eller fyrklang med tillagd ton.

*Rutorna ovanför musikexemplet:*

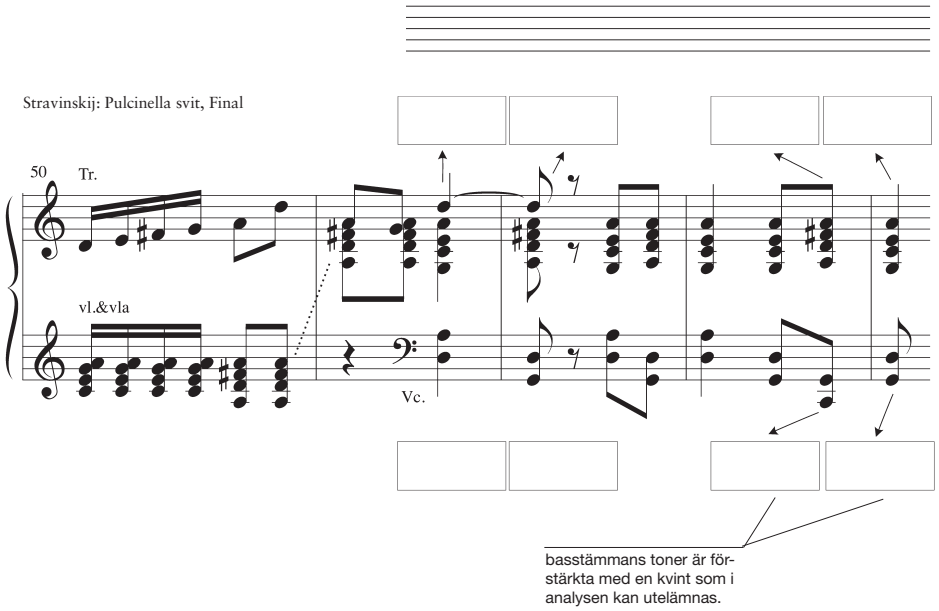
- Notera med ackordbeteckningar den klang du har skrivit in på det tomma systemet, t ex $Gm^{add4}$ (se även notexempel på s 172).

*Rutorna nedanför musikexemplet (gäller ej samtliga ackord):*

- Notera ackordet med ackordbeteckningar *inklusive* snedstreck (t ex C/D, se även notexempel på s 172).

*Finn först den ingående dur- eller molltreklangen!*

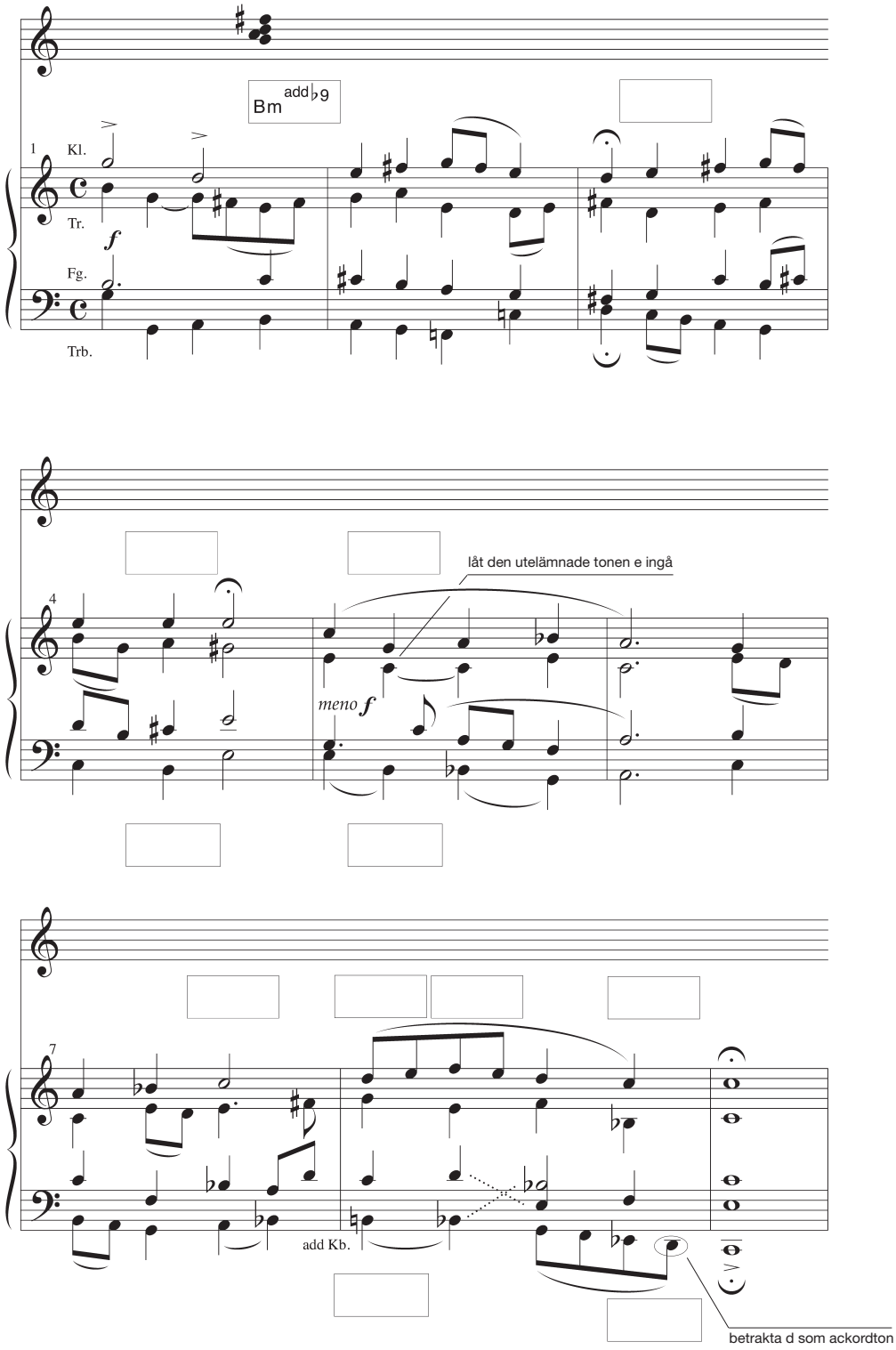
a




*Fakta: sidorna 172–173*

b

Stravinskij: Histoire du soldat, Grand choral



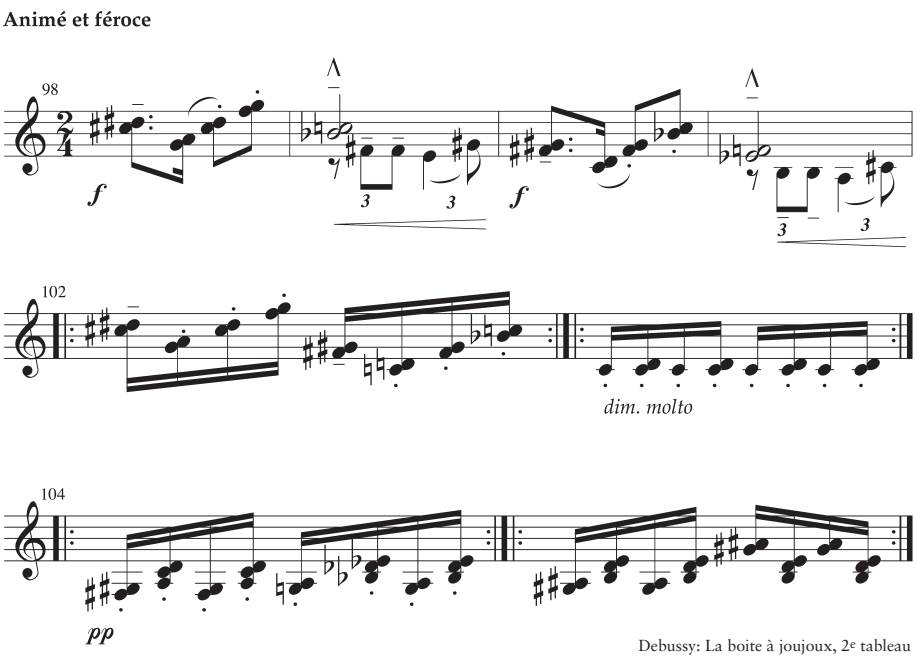

Fakta: sidorna 172–173

## *Ackord med tillagda toner*

**24** Analysera de klanger och tekniker som ligger till grund för musikexempel a-b:

a

- Vilket intervall är centralt för musikexemplet? Är valet av intervall fritt eller relaterat till en skala? Beskriv den klang som samtliga toner i t 99 bildar.
- Hur vill du analysera ackorden från t 104, om varje grupp om fyra sextondelar betraktas som en brytning av ett ackord?

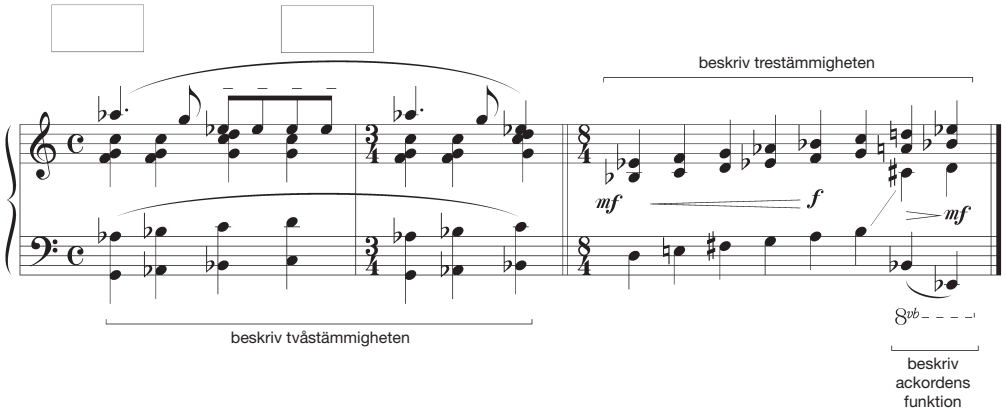



Debussy: La boite à joujoux, 2e tableau

b

- Beskriv den trestämmiga tekniken i exemplets sista takt samt basens tvåstämmighet i de två första takterna (jämför med ex 3-4 på s 173).
- Analysera som ”ackord med tillagd ton” de klanger som är försedda med en ruta (jämför med föregående uppgift).
- Spela de två avslutande ackorden och beskriv deras funktioner!

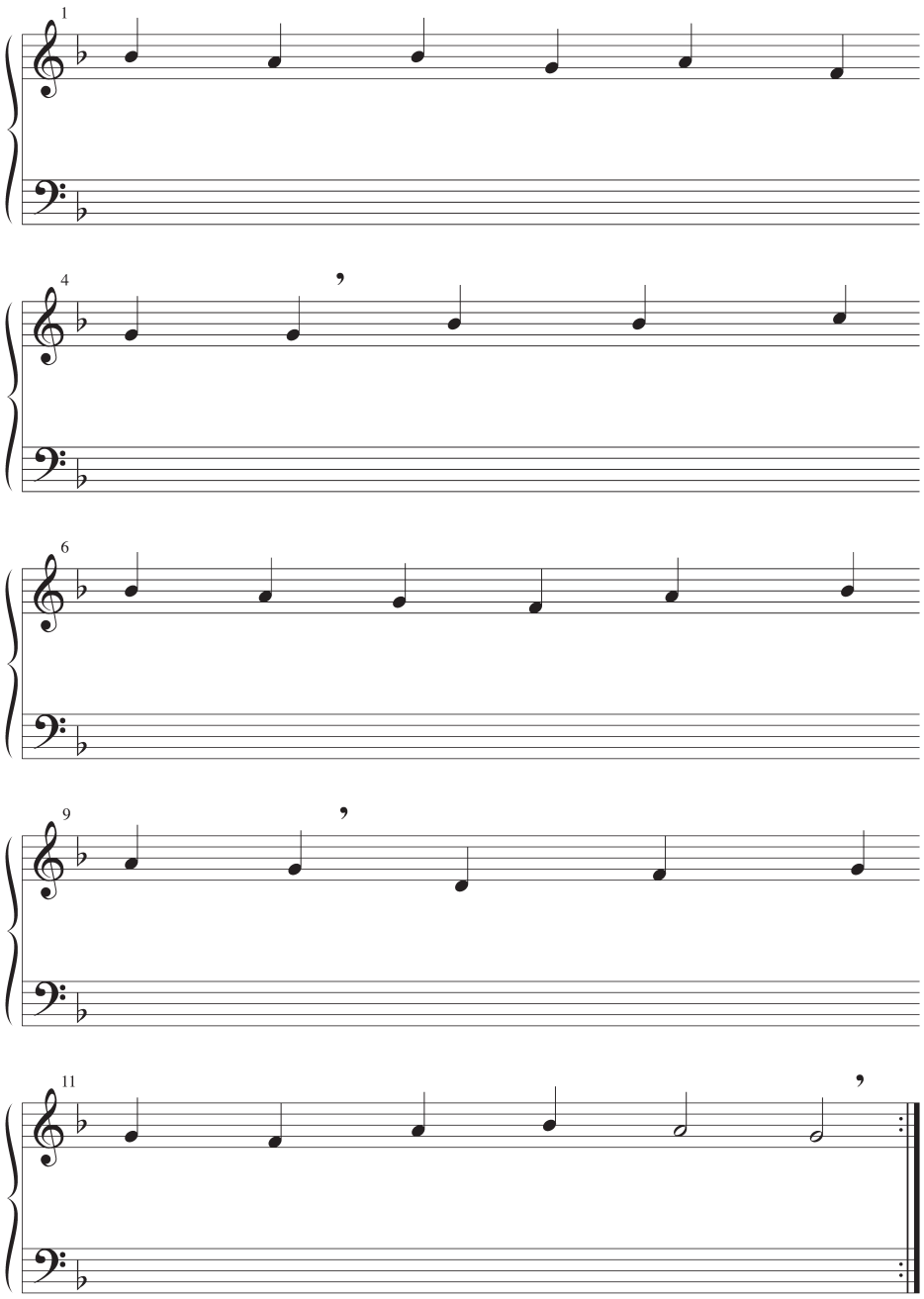
Poulenc: ”En avion”, Promenades (avslutning)




*Fakta: sidorna 172–173*

25 Harmonisera och arrangera för trumpet, horn och två tromboner den inledande delen av den medeltida melodin ”Dies irae” nedan.

- Använd dig bl a av ackord med tillagda toner. Melodins doriska tonalitet gör att du kan utnyttja ett modalt skrivsätt (dock utan bundenhet till enbart g-dorisk tonart) med inslag av kromatisk harmonik på ett sätt liknande Stravinskij's koral i uppgift 23b (även a).
- För att hålla ihop harmoniken kan det vara en god idé att då och då utnyttja parallellföring samt att låta melodiken i mellan- och framförallt basstämman vara styrande vid utformande av satsen.




*Fakta: sidorna 172–173*

## *Ackord med tillagda toner*

**26** Skriv kortare kompositioner där du bl a använder ”ackord med tillagda toner”. Blanda gärna med andra tekniker som du arbetat med i tidigare avsnitt, t ex cluster eller andra klanger uppbyggda av sekundintervall. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överensstämmer inte vad gäller antal stämmor och instrumentval!

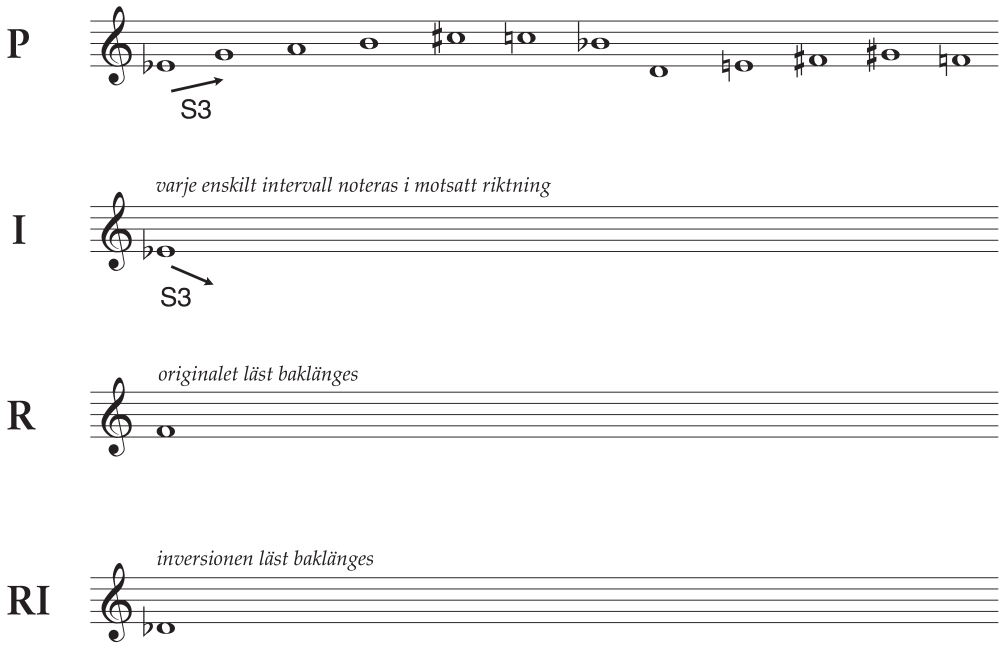
Här följer några förslag:

- Stycke för träblåskvintett – eventuellt innehållande kontrasterande karaktärer (se uppgift 24a och b samt ex 3 på s 173).
- Stycke för blandad kör. För att underlätta sångbarheten kan det vara en fördel att arbeta med modaliteter, vilket inte hindrar att kärvare inslag av en kromatisk harmonik kan adderas (uppgift 23a och b).
- Duett för flöjt och oboe med karakär av ett scherzo, eventuellt i udda eller växlande taktarter (s 173, ex 4).

*Fakta: sidorna 172–173*

## 27 Notera de tre bearbetningsformerna inversion, retrograd och retrograd inversion för den givna serien nedan.

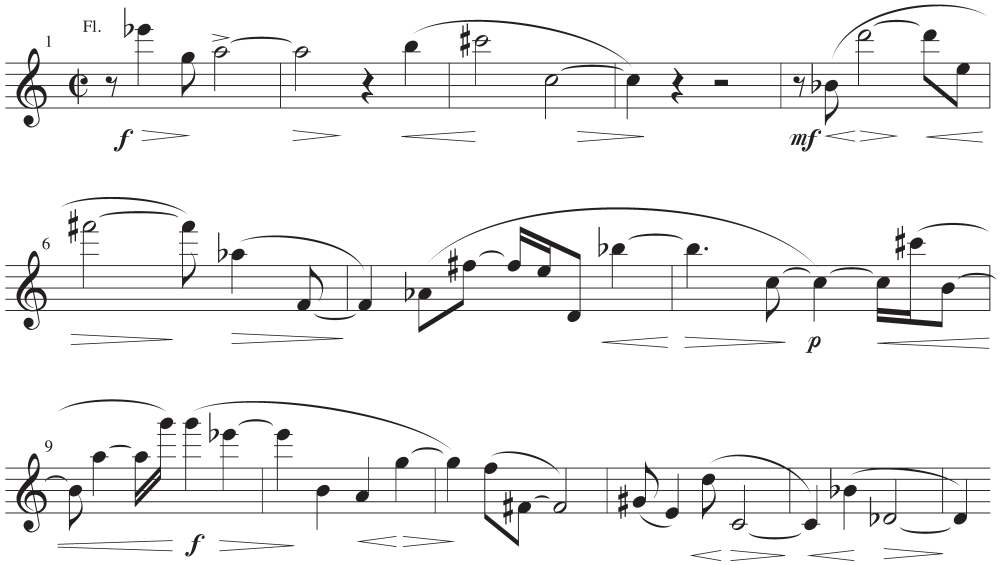
Schönberg: Bläserquintett Op 26




## 28 De serieformer du noterat i föregående uppgift används i följande citat. Ange vilken bearbetning som används samt numrera varje ton i dessa (1-12) . Observera att sista och första ton för varje serieform här är identisk.*

Schönberg: Blåskvintett Op 26, I

**Schwungvoll**




* Se ”serieutlämning/seriekoppling”, på s 197.

*Fakta: sidorna 174–175*

# *Tolvtonsteknik*

**Arbetssätt**

Notation i samband med konstruktion av en tolvtonsserie:

- *de tolv toner (serien) som ska ligga till grund för en komposition noteras i helnoter inom en oktav (ca) samt utan taktstreck (se föregående sida).*
- *eftersom tolvtonstekniken (oftast) är atonal noteras den utan fasta förtecken.*
- *avsaknaden av tonart samt att musiken uteslutande bygger på den tempererade skalan gör att samma klingande ton kan noteras på olika sätt (enharmoniskt omnotering), dvs det saknar klingande betydelse om man använder notationen ciss eller dess, diss eller ess osv. Valet av notation görs istället för att uppnå bättre läsbarhet, grafisk tydlighet eller på grund av att notationen har betydelse för musikens konstruktion. Alternativt kan serien beskrivas utan noter i heltalsnotation som tonklass 0-11, där 0 står för tonen c som då gäller för samtliga oktaver, se "Tonklass och intervallklass" på s 198.*

  *Schönberg och många efterföljare använde förtecken för **samtliga** toner, dvs återställningstecken för toner som inte har tillfälligt kors- eller be-förtecken (s 175, ex 1).*

Vid konstruktion av en tolvtonsserie kan det vara bra att tänka på följande:

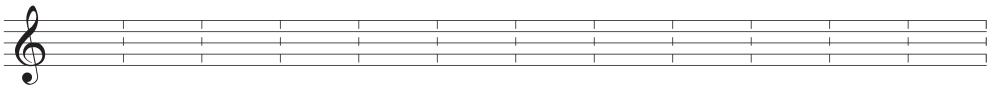
- *för att uppnå ett atonalt resultat är det av vikt att serien inte innehåller starkt tonala vändningar som t ex treklangsbrytningar eller flera toner i följd hämtade från en diatonisk skala.*
- *flera upprepningar av ett och samma intervall kan vara låsande.*

29 Konstruera en tolvtonsserie och notera bearbetningarna som du senare ska använda i en komposition. Notera under systemet de fyra serieformerna i heltalsnotation (tonklass 0-11, se s 198).

**P**

*Tonklass:*

**I**

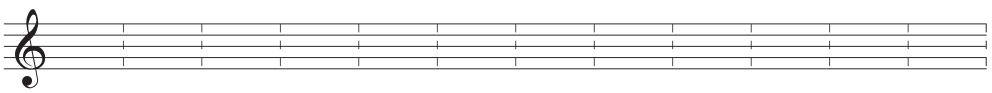


*Tonklass:*

**R**

*Tonklass:*

**RI**



*Tonklass:*

*Fakta: sidorna 174–175*

**Arbetssätt**

Att använda en serie som grund för en komposition:

- *betrakta serien – i primärform eller som bearbetning/transponering – som ett mönster som repeteras genom hela stycket. Med hjälp av denna följd av toner utformar du motiv, fraser och formdelar.*
- *eftersom "serien på sätt och vis fungerar som ett motiv" och därmed skapar enhetlighet kan serien användas "för att producera **olika** tema och karaktärer" (Schönberg).*
- *oftast undviker man att starta/avsluta fraser samtidigt med serienformens start/slut.*
- *första presentationen av serien kan betraktas som originalform (icke-transponerad*).*
- *tonerna hämtade från serien kan läggas ut i olika oktaver.*
- *jämfört med traditionell melodik består denna i högre grad av språng (ofta vida).*

Tonupprepning:

- *tonupprepning kan användas. Vid flerstämmighet kan, under tiden som tonupprepningen pågår, serien fortsätta i en annan stämma.*
- *upprepning i form av oktavsprång används inte.*

Samklang:

- *oktaven används inte som samklang vilket också gäller för fördubbling av stämmor i oktav (gäller särskilt Schönberg).*
- *eftersom tolvtonsteknik i grunden är kontrapunktisk, får samklangerna uppstå som ett resultat av de enskilda melodierna. Man undviker dock att harmoniken bildar tonala vändningar, exempelvis terstaplade treklanger.*
- *andra samklangsprinciper kan även användas som t ex högsta spänningsgrad, eller att kulminationer är mer spänningsfyllda än vid frasens inledning och avslutning, eller "konsonanser" på genomgångstoner/svag taktdel.*

Rytmik och satsteknik:

- *rytmiken i t ex Schönbergs kompositioner varierar från starkt bunden till metern (se s 175, ex 3) till mer varierad (uppgift 28, samt s 175, ex 1). Eftersom strukturen oftast är kontrapunktisk använder man gärna komplementär rytmik, dvs när den ena stämman rör sig är den andra mindre aktiv och omvänt (se s 175, ex 4). Att utforma satsen som melodi och ackompanjemang är en annan relativt vanlig teknik, se "Schönberg: Violinkonsert Op 36, I" på s 195.*

För "utläggning" av tolvtonsserier se punkterna under rubriken "Användning av serien" på s 174. Vill du utnyttja alternativa sätt kan du studera "Andra användningssätt för serieformer" på s 196 i "Appendix".

Om du finner det användbart kan du göra upp en matris för att få översikt över samtliga 48 serieformer, se s 199. Denna kan noteras med tonnamn (c, ass etc) istället för tonklasser.

* se "Rörligt eller fast do" på s 199.

## 30

Komponera stycken där du använder den serie inklusive några bearbetningar/transponeringar som du gjort i en tidigare uppgift. De inom parentes föreslagna exemplen nedan kan fungera som inspiration, men överensstämmer inte vad gäller instrumentval!

Här följer några förslag:

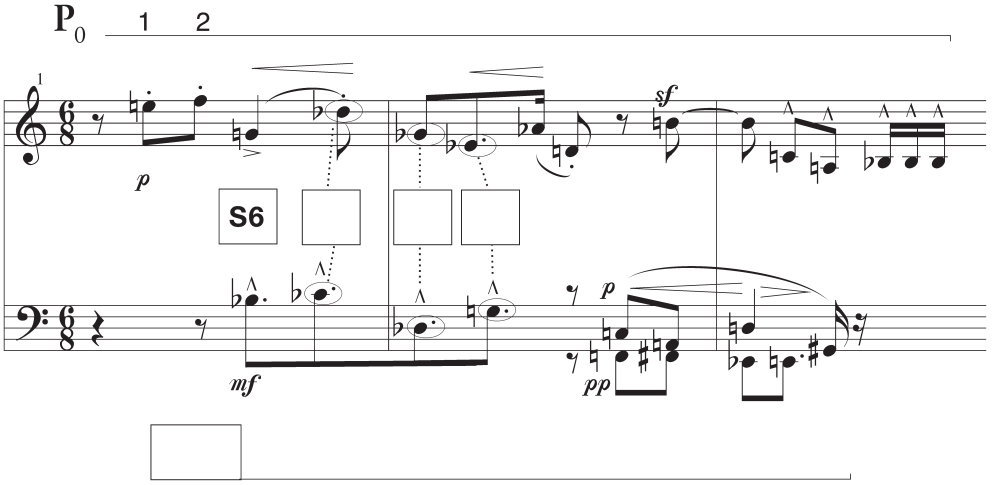
- Duett för violin och violoncell (s 175, ex 4).
- Trio för flöjt, klarinett och violoncell (Schönberg: Violinkonsert, s 195).

## 31

Analysera följande musikcitat som har en stark kontrapunktisk prägel:

- Fullfölj numreringen för diskantstämmans toner 1-12, som alltså presenterar serien i originalform.
- Bestäm och notera i rutan under notsystemet den serieform som används i vänster hand samt numrera även tonerna i denna.
- Hur förhåller sig den inledande stämman i vänster hand till stämman i höger hand, syftande på en grundläggande kontrapunktisk princip som Schönberg här utnyttjar?
- Notera i rutorna mellan systemen intervallavståndet mellan de två stämmorna på det sätt som visas i t 1.

Schönberg: Suite für Klavier Op 25, Präludium




*Lägsta stämman:* _____

*Fakta: sidorna 174–175*

**32** Fullfölj utifrån den givna sopranstämman en kanon i inversion för blandad kör med hjälp av nedanstående modell. Avståndet mellan insatserna är två takter:

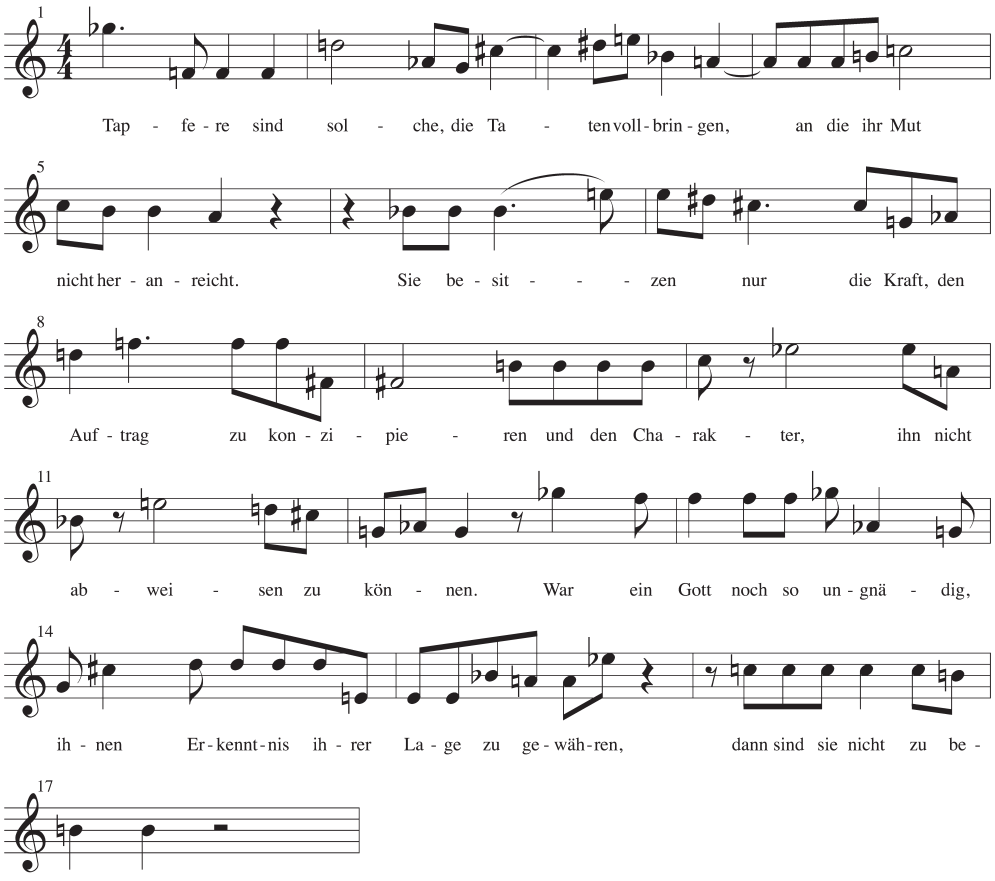
Sopranstämman (startar med $P_0$)

Altstämman startar med $I_5$ (tonen b i lilla oktaven)

Tenorstämman = sopranstämman 8va bassa

Basstämman = altstämman 8va bassa

Schönberg: ”Unentrinnbar” Op 27, nr 1

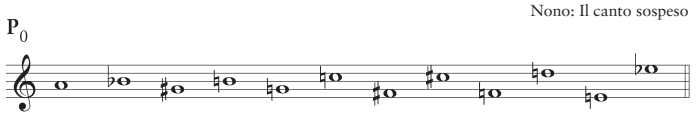



*Fakta: sidorna 174–175*

**33** Skriv en kortare tolvtonskomposition för orgel där du utnyttjar kontrapunktiska former som behandlats i de två föregående uppgifterna (se även s 175, ex 3).

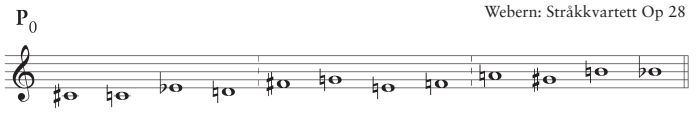
**34** Serier kan konstrueras utifrån särskilda principer, t ex kan en serie innehålla samtliga intervallstorlekar, s k all-intervallserie:

Nono: Il canto sospeso




Att begränsa intervallstorlekarna till exempelvis enbart sekunder och terser kan vara en annan princip, se nedan. (Serien bygger dessutom på tre enheter som är identiska antingen i inversion eller transponerad. Den första enheten bildar motivet B-A-C-H – här transponerat L3 upp).

Webern: Stråkkvartett Op 28




Konstruera en tolvtonsserie utifrån en av ovanstående principer – eller liknande.

**35** Gör en av följande kompositionsuppgifter:

- Utnyttja bl a kombinatorik i en komposition för piano i tolvtonsteknik, se sidorna 196–197 i ”Appendix”.

- Använd dig av seriell teknik i en kortare komposition för två pianon, där du förutom tonhöjd även styr parametrarna tonlängd, dynamik och anslag, t ex i punktmusikteknik, se ”Seriell teknik” på s 176 samt ”Matris” på s 199.

*Fakta: sidorna 176–177*