

Harmonisering

At harmonisere en melodi vil sige at tilføje akkorder. Vi skal her se nærmere på harmonisering i en klassisk funktionsharmonisk vise-stil.

Der er mange detaljer der adskiller harmonisering i forskellige stilarter, men selvom man kan finde numre der er harmoniseret med en helt anden "mening" end den funktionsharmoniske – f.eks i hård rock hvor akkorderne ofte er parallelførte durklange med en *melodisk ide* snarere end en *harmonisk ide* – så præger den funktionsharmoniske måde at lytte på hele vores musikkultur. Det der giver den store variation er, at det ikke er alle regler der der i forskellige sammenhænge betragtes som lige strenge. I rockballader tillader vi f.eks. meget større dissonanser mellem akkorder og melodi, bare akkorderne lyder godt i sig selv, så kan vi acceptere store sammenstød mellem melodi og harmonisering. I jazz arbejder vi med meget mere komplekse akkorder osv.

Men her vil vi som sagt se på harmonisering i en klassisk funktionsharmonisk vise-stil.

Sammenhæng mellem toner og akkorder

Akkordtoner, gennemgangstoner/vippetoner og forudhold

I de fleste tilfælde kan vi beskrive meloditoner som et af følgende:

Akkordtoner – dvs toner der forekommer i akkorden. Dette vil være det typiske. Disse forekommer især på de mest betonedede slag og det vil i 4/4 sige på 1-slaget og på 3-slaget.

Drejetoner/gennemgangstoner er akkordfremmede toner der optræder mellem to akkordtoner i trinvis afstand. Det karakteristiske er at de akkordfremmede toner optræder på ubetonede steder i takten og specielt ikke lige på akkordskift. Det kan ske at disse drejetoner ved et akkordskift ikke når at vippe "tilbage" til en akkordtone inden vi skifter akkord.

Anticipation er en akkordfremmedtone der foregriber næste akkord. Hvis vi har med korte nodeværdier at gøre ignoreres disse når vi harmoniserer

The musical notation shows a melody in 4/4 time with the following lyrics: "En yn- -dig og fry- de-ful som-mer- tid i al sin her- lig - hed". Above the staff, three boxes identify specific melodic features: "Drejetoner / gennemgangstoner" (passing tones) between the first and second chords, "Anticipation" (a note from the second chord appearing before the first chord ends), and "Forslagstoner" (chord tones) for the final chord. The chords indicated above the staff are C, G7, F, G7, and C.

Men ud over dette så har vi især en type akkordfremmede toner, der giver større mangfoldighed men som også gør harmoniseringsopgaven rigere og mere uoverskuelig:

Forslagstoner er akkordfremmede toner der introduceres på betonedede pladser bl.a. på akkordskiftet. Den akkordfremmede tone føres trinvist ned til den efterfølgende akkordtone.

Forskellen mellem en drejetone og en forslagstone, er at forslagstone ligger med den akkordfremmede tone på et betonet sted – f.eks. på akkordskiftet.

Ved længere toneværdier kalder vi dem også for **forudholdstoner**, og vi siger at forudholdet opløses når tonen efterfølgende - "tonen falder ned på plads".

Et eksempel på en melodi der er bygget op på **forudhold/forslag** er *Yesterday*.

Prøv selv at synge videre og hør hvordan, den næste 2-taktsperiode i sangen også indledes med et forudhold.

Opg 1: Marker ved hver tone om de er akkordtoner (a), gennemgangstoner (g), drejetoner (d) eller forslag/forudhold (f). Er der nogle toner der falder uden for disse kategorier?

Harmonisering med T S D og DD

Harmonisering med hovedfunktionerne T S D og D7

Kernen i harmonisering og især harmonisering af sangenes afslutning er **hovedfunktionerne**.

T, S og D ligger på henholdsvis 1. 4. og 5. trin.

Dominanten kan forsynes med en lille septim, men **T** og **S** er altid treklange i den klassiske viseharmonisering.

Vi har ikke **S** umiddelbart efter **D**. Vi undgår ofte **S** efter **D** når de to akkorder ligger i hver sin linie, men her kan sagtens dispenseres fra reglen. Når vi harmoniserer primært med hovedfunktioner er der ofte kun ganske få variationsmuligheder. Derfor kan det være svært at overholde følgende krav om at undgå at melodi og bas-toner bevæger sig i parallelle oktaver eller kvinter, men reglen er der alligevel:

Vi ønsker ikke parallelle oktaver eller parallelle kvinter mellem bas og melodi.

Ved denne harmonisering bliver der parallelle oktaver. Det fungerer ikke.

Her er der ingen problemer

Opg 2: Harmoniser følgende melodistumper udelukkende med T S D og D7. Start med at bestemme tonearten og dermed de tre hovedfunktioner. Husk at de fleste meloditoner er akkordtoner.

a) Her er der 1-2 akkorder pr takt

b) Her er der 1-2 akkorder pr takt. I 6/8-del er de 1/8-delene grupperet 3 og tre og dermed er de mest betonedede slag på 1. og 4. 1/8-del i hver takt dvs i første takt er det på ordene *ved* og *fin-*

Opg 3: Harmoniser følgende melodistumper udelukkende med T S D og D7. Tonearten er Dmol. Husk at dominanten som hovedregel er i dur.

Bys-san lull, ko-ka kit - te-len full Dår kom-mer tre vand-rings-mån på vä - gen.

Opg 4: Harmoniser følgende melodistumper udelukkende med T S D og D7. En akkord pr takt.

Der bor en ba - ger på Nør-re- ga - de Han ba-ger kring-ler og ju- le- ka - ge Han ba-ger sto - re han ba-ger små Han ba-ger nog - le med suk - ker på

Akkorderne skal skifte på "det rigtige tidspunkt". Hvornår det er må man lytte sig til i den konkrete melodi, men kvaliteten af en harmonisering afhænger bl.a. af at man ikke får akkorderne for tidligt.

Det kan demonstreres med sangen "Se den lille kattekilling". Hvis man kun harmoniserede efter hvilke toner der er i melodien skulle følgende harmonisering kunne bruges:

Model 1: C G C

Se den lil- le kat-te- kil-ling nej hvor er densød. Den har fi- ne hvi- de po-ter og en pels så blød

... men det kan den ikke. Akkorden C i 4. takt skal først introduceres (endeligt) på ordet *blød*. Det er først her melodien skal falde til ro. Derfor er følgende to harmoniseringer meget bedre:

Model 2: C G C
Model 3: C G C

Se den lil- le kat-te- kil-ling nej hvor er densød. Den har fi- ne hvi- de po-ter og en pels så blød

Harmonisering med hovedfunktionerne og vekseldominanten.

Ud over hovedfunktionerne er **vekseldominanten** en vigtig akkord at have med i sin grundharmonisering. Vekseldominanten er den mest brugte bidominant nemlig **dominantens dominant**. Vekseldominanten er *durakkorden* på 2. trin. Vi skriver den kort som **DD**.

Vekseldominanten (DD) leder altid videre til dominanten (D).

Hvis en af linierne slutter på dominanten er det et oplagt sted at overveje at anbringe en vekseldominant.

Da vekseldominanten bruges til at *antype* en modulation mod dominanttonearten vil dominanten ofte være en ren treklang (uden septim) mens vekseldominanten ofte er forsynet med 7'er.

Vekseldominanten kan (som andre bidominanter) forsynes med en lille septim.

Eks: Vi er her i D-dur. Det vil ofte – men ikke altid – være sådan at der optræder løse fortegn i forbindelse med vekseldominanten. Her er det især tonen *gis* der gør det vanskeligt at harmonisere med A eller A7 fra starten af takt 2.

Lil-le føl Ved du hvad du kan sagtens væ-re glad

Opg 5: Harmoniser med hovedfunktioner og vekseldominant

Gud ske tak og lov! Vi så dej- ligt sov
Bar-net lå med var-me kind på pu - den...

Opg 6: Harmoniser med hovedfunktioner og vekseldominant

Pjer-rot sa' til må-nen Lys nu hvid og klar Husk, det er Pie-ret-te jeg nu shri-ver til
Ind-til det-tebrev jeg fær-dig skre-vet har
Om min lil-le ko-ne hun nu væ-re vil.

Subdominant med tilføjet 6'er.

For subdominanten i durtonearter behandles 6'eren nærmest som om det er en akkordtone – også selv om den som regel ikke er noteret i becifringen.



Et harmoniseringseksempel. Bemærk at vi ikke noterer F6 men bare F.

C G C F G⁷ C

Spur - ven sid - der stumt bag kvist det er så koldt der - u - de

Mol-subdominant

Man ser af og til at **S** i durtonearter gøres til en mol-akkord.

F C F^m C G⁷ C

...och smäck - or - na så rö - da, de ly - sa up - på sand

Dominanten med 6'er og/eller 9'er

Vi ser af og til dominanten behandlet som om den var en 5-klang eller mere. Vi kan komme ud for at 9'eren ligger i melodien selvom vi vælger at notere akkorden som en 7'er.

Et lidt mere voldsomt eksempel, men alligevel et eksempel der bruges er når 6'eren ligger under en G7. I den sammenhæng fungerer 6'eren som en 13'er.

F C G⁷ C

Opg 7: Harmoniser følgende melodi

Spur-ven sid-der stum bag kvist, så - mænd, om ej det fy - ger
Kål-gård- pi - len pi - ber trist for nor - den - blæs - tens by - ger

Lul lul rok - ken går støt i mo - ders stu - e

og jo me - re vin - den slår, des mer får ar - nen lu - e

Opg 8: Harmoniser med hovedfunktionerne. Husk at 6'eren i S kan opfattes som en akkordtone

Opg 9: Harmoniser med hovedfunktionerne og DD.

Et eksempel på grundlæggende vise-harmonisering

F C F B^b F C⁷ F

Han kom - mer med søm - mer han kom - mer med sol til klø - ver og ruk - ken de høve - ner
Mens pi - genhums søm - mer sin blom - strede kjol I læ af de rø - de sy - re - ner

B^b C⁷ F G C

Han sæn - ker sig ned på det mos - se - de tag Og kneb - rer fra re - den den

G⁷ C B^b C⁷ F

ud - slag - ne dag en høj - som - mer - vi - se om Dan - mark

Bemærkninger: I takt 6 kunne vi godt have vagt at gå ned på B^b i midten af takten, men jeg vælger at blive i F fordi jeg synes det lyder bedre.

I takt 8 har vi en linie der slutter på dominanten. Tonen c kunne godt harmoniseres med en F, men det lyder bedre med C. Derfor er det oplagt at overveje om vekseldominanten fungerer som oplæg til C. Det gør den!

I slutningen af takt 9 kommer vi lidt i tvivl. Vi kunne lægge C fra midten af takt 9 men det lyder bedre at vente med den til takt 10. Vi skal senere vende tilbage til dette sted når vi ser nærmere på de muligheder det giver at sætte antal akkorder op, men her vælger vi at fastholde Bb i hele takt 9 selvom den ikke passer med noderne på 4 og på 4-og.

Parallelfunktionerne i dur tonearter.

Det vi mangler til harmonisering i den klassiske visestil er først og fremmest **parallelfunktionerne** (Tp, Sp og Dp).

Med parallelfunktionerne bliver det muligt at variere akkordmaterialet og ikke mindst baslinien (indtil videre bare akkordernes grundtone) væsentligt.

Vi tilstræber en selvstændig baslinie. Det lyder godt hvis vi får modbevægelse mellem melodi og bas.

Vi ønsker ikke parallelle oktaver eller parallelle kvinter mellem bas og melodi.

Erstatning af akkorder.

En måde at anvende parallelfunktioner på er at gå ind og erstatte nogle af hovedfunktionerne. Det er en god metode at anvende, hvis man har lavet en lidt for simpel harmonisering, man ønsker at gøre lidt mere spændende.

Nedenfor ses de første to takter i *I like the flowers*. Øverst har vi en enkel harmonisering med hovedfunktionerne, og nedenfor ser vi den "rigtige" harmonisering hvor parallelfunktionerne også anvendes.

The image shows two musical staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music. The first measure has a C chord above it, and the second measure has a G7 chord above it. The bottom staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of music. The first measure has a C chord above it, the second measure has an Am chord above it, the third measure has a Dm chord above it, and the fourth measure has a G7 chord above it.

I dette lille eksempel ser vi to standard-variationer:

Vi erstatte med T med T-Tp. (Når parallelfunktionen kommer umiddelbart efter hovedfunktionen kalder vi den også for **Tonika-afledet** eller **Taf**)

Vi erstatte D7 med Sp-D7. Dermed får vi en klassisk akkordforbindelse, som kaldes en II-V-forbindelse.

Vi kunne også have harmoniseret anden takt med F-G7, da vi skulle harmonisere med hovedfunktioner, og så ville vi i eksemplet med parallelfunktioner i stedet have lavet en anden erstatning:

Vi erstatter S med Sp. Det kan vi gøre for at undgå uheldige akkordfølger (især D-S).

Endnu en erstatning som ikke bruges her:

Vi erstatter D-T med D-Tp. Akkordforbindelsen D-T virker meget tungt, afrundende – en kadence. Vi bruger den ofte i start og slutning for at definere tonearten og for at bremse op. Hvis vi *ikke* ønsker denne opbremsende effekt undervejs kan vi med fordel forsøge at erstatte D-T med D-Tp. Dette kaldes også for **en skuffende kadence**.

Men vi kan også komme ud for at parallelfunktionerne ikke erstatter noget andet ... at vi simpelthen ikke kan harmonisere med hovedfunktioner alene. I eksemplet nedenfor ligger Am-akkorden og Dm-akkorden i melodien.



Parallelfunktioner bruges når det er de eneste akkorder der passer med melodien.

Stærke akkordforbindelser eller "modal"-harmonik.

Bag alle disse "gode akkordforbindelser" ligger der to træk som begge giver stærke akkordforbindelser.

Akkorder i tonearten der har (faldende) **kvintafstand** lyder godt.

Akkorder i tonearten der har faldende tertsafstand lyder godt.

Akkord-kadencer lyder godt – især i slutningen af sangen og evt i slutningen af de enkelte linier.

Med hensyn til hvor i melodien parallelfunktionerne især bruges gælder følgende ledetråd:

Oftest bruges flest hovedfunktioner i starten, og så efterhånden flere parallelfunktioner hen gennem satsen.

Vi ser ofte at antal akkorder pr takt sættes i vejret hen mod slutningen af sangen (evt linien).

At indføre parallelfunktioner gør valgmulighederne væsentlig større når vi skal vælge akkorder. Vi skal nu se en hvordan vi går frem når vi harmoniserer med hovedfunktionerne, parallelfunktioner og vekseldominanten.

En anden måde at harmonisere på er i højere grad at benytte akkorder i trin-afstand. Det giver en svagere og mere stillestående karakter, der i mange sammenhænge kan være spændende, men som i "klassisk visestil" som hovedregel er for speciel.

Da det ikke i så høj grad er bygget op på kvint- og dominant-forbindelser kaldes det ofte for *modal-harmonik*, der er den type harmonik man benyttede frem til renæssancen, inden funktionsharmonikken blev dominerende. De mange trinvis akkordspring er dog kun et af de typiske træk ved den modale harmonik, så det er mere præcist at sige at harmonikken har et modalt præg. En harmonisering i

Harmoniseret med svage akkorder. Bemærks at der ikke er nogen ulovlige parallaller mellem melodi og grundtone.



Harmoniseret med stærke akkorder.



Et eksempel på færdig vise-harmonisering.

F C F B^b F Dm C⁷ F

Han kom - mermedsom - mer han kom - mermed sol til klø - ver og nik - ken - de løve - nær
Mens pi - genhamsom - mer sin blom - stræde kjøl I læ af de rø - de sy - re - nær

Gm C⁷ F Dm G C

Han sæn - ker sig ned på det mos - se - de tag Og kneb - rer fra re - den den

G⁷ C B^b Gm C⁷ F

ud - slag - ne dag en høj - som - mer - vi - se om Døn - mørk

I forhold til den oprindelige harmonisering ændres takt 3 fra F til F-Dm. I takt 5 erstattes B^b med Gm. I takt 6 erstattes F med F-Dm. I takt 9 erstattes B^b med B^b-Gm.

Opg 10: Hvilke steder i harmoniseringen ovenfor har vi faldende kvintspring? Hvor har vi faldende tertsspring?

Hvis vi udvalgte steder sætter akkordtempoet op giver det flere muligheder:

F C F B^b F Dm Gm C⁷ F
 Han kom - mer med søm - mer han kom - mer med sol til klø - ver og nik - ken de løve - ner
 Mens pi - genkoms søm - mer sin blom - stræde kjol' I læ af de rø - de sy - re - ner

Gm C⁷ F Dm G Am Dm
 Han sæn - ker sig ned på det mos - se - de tag Og kneb - rer fra re - den den

G⁷ C B^b C⁷ F B^b C⁷ F
 ud - slag - ne dag en høj - som - mer - vi - se om Dan - mark

Bemærk her hvordan vi i takt 4 får kvintforbindelserne i akkordfølgen F-Dm-Gm-C-F.

Bemærk hvordan vi i takt 9 får to komprimerede kadencer, der samtidig løser problemet med tonerne på 4 og 4-og i takt 9.

Lidt om bastoner

I det foregående har vi konsekvent arbejdet med akkorder med grundtonen i bassen.

Ud over grundtonen er det især tertsen, der bruges som bastone

Vi kan have tertsen i bassen på en akkord, hvis tertsen ikke ligger (længe) i melodien samtidig.

Vi vil i denne fremstilling bruge følgende notation, der IKKE er den almindelige i f.eks koralharmonisering:

D7/3	dominantseptim-akkord med tertsen i bassen
S/5	subdominanten med kvinten i bassen
D7/7	dominantseptim-akkord med septimen i bassen

[Grunden til dette er dels at det er til at notere i almindeligt tekstbehandling og dels at dette system stemmer overens med den måde vi notere akkorderne. Desuden er det konsekvent i modsætning til det der anvendes i koralharmonisering hvor D7/7 noteres D₂ fordi der er en sekund fra den aktuelle bastone til akkordens grundtone, mens D/3 noteres som D₃ selvom der faktisk er en sekst fra bastonen til akkordens grundtone.]

I dette eksempel ser vi to standard måder at benytte tertser i bassen:

I første takt ændres **T-D7-T** til **T-D7/3-T**. Det gør at akkordforbindelsen mister noget af sit afrundende præg og det er jo en fordel når vi befinder os i starten af sangen. Det bruges aldrig i den afsluttende kadence.

I anden takt ændres **T-S** til **T-T/3-S**. Det giver en pæn trinvis overgang til F.

Normalt bruges akkorder med tertsen i bassen (sekstakkorder) ikke som den afsluttende på en linie. Undtagelsen er hvis bastonen hurtigt leder trinvist videre som i eksemplet ovenfor.

Sekstakkorder bruges normalt ikke i den afsluttende D-T-forbindelse i en sang.

Bidominanter

Bidominanter er akkorder der ikke er dominant, men som fungerer som dominanter til den efterfølgende akkord (evt dominant-septim), og som ikke kan forklares ud fra hovedfunktionerne i øvrigt. Bemærk at bidominanter *altid er durakkorder*. (Se eksemplet nedenfor).

Da en dominant-akkord altid ligger en kvint over den akkord den fungerer som dominant til, så ser vi at bidominanten til en akkord er den der ligger et skridt til højre i kvintcirklen.

Vi har allerede set på den mest anvendte bidominant, nemlig vekseldominanten, der er dominantens dominant. De andre akkorder kan også have bidominanter, der leder hen til dem.

Ex: Følgende akkordfølge i C-dur analyseres som

C	C7	F	Em	A	Dm	D	G7	C
T	(D7)→	S	Dp	(D)→	Sp	DD	D7	T

Bemærk at akkorderne C F Em Dm og G7 er *diatoniske akkorder* (dvs akkorder der er opbygget af skalatoner uden brug af løse fortegn). Akkorderne C7 er *ikke* en **tonika** fordi den har 7'er på, men den fungerer som **bidominant** til den efterfølgende F.

Akkorden A er *ikke* en **dominantparallel** fordi den er i dur, men den fungerer som **bidominant** til den efterfølgende Dm (NB! I mol er dominanten i dur selvom der til højre for Dm står Am

Akkorden D er *ikke* **subdominantparallel** fordi den er i dur. Den fungerer som **bidominant til dominanten** og den kaldes for **vekseldominanten** (DD).

I vores gennemgående eksempel er der et sted vi kunne indføre en bidominant (ud over den veksel dominant, vi allerede har indført). Det er i takt 6 hvor vi kan indføre A som er bidominant til Dm:



eller hvis vi lægger tertsen i bassen



Lidt om dominant-forudhold.

En **forudholdsakkord** er en akkord, der høres som en ufærdig udgave af den efterfølgende akkord. **Forudholdsakkorden** indføres på et betonet tidspunkt – f.eks. på 1-slaget, og den indeholder dissonanser der efterfølgende skal opløses. Det er populært sagt en akkord, hvor en eller flere toner ikke er faldet helt ned på plads endnu.

At vi ved hvor de er på vej hen adskiller dem ikke fra **bidominanter**, men mens en bidominant sagtens kan ligge ligger flere takter inden den vedereføres så er **forudholdsakkorder** altid akkorder der skal videreføres i løbet af måske en hel eller en halv takt.

I den vise-harmonisering er de mest almindelige forudholdsakkorder **dominant-kvart-sekst-forudholdet** og **dominant-kvart-kvint-forudholdet**.



Kvart-sekst-forudhold:

I denne akkordforbindelse analyseres akkorden C/G som en akkord på grundtonen *g*, og dermed bliver den en *forudholdsakkord* hvor tonen *e* skal ned på kvinten *d* og tonen *c* skal ned på tertsen *h* før dominantakkorden G er faldet på plads. I forhold til akkordens grundtone *g* er det altså følgende bevægelser: *sekst til kvint* og *kvart til terts*. Derfor kaldes dette forudhold for et **kvart-sekst-forudhold**.

Vi noterer det som et lille sekstal over et lille 4-tal med en streg hen mod dominanten, eller som nedenfor der er lettere at skrive på computer

Akkorder	C	F	C/G	G	C
Funktion	T	S	6/4 -	D	T

Et eksempel på brug af kvart-sekstforudhold i slutningen af *Jeg længter til Italien*

...och stäck - or - na så rö - da, de ly - sa up - på sand

F C F C/G G⁷ C

Kvart-kvint-forudhold:

En anden tæt beslægtet forudholdsakkord er *sus*-akkorden der også kaldes *sus4*. Vi ser her at i dette forudhold er der kun en tone der skal bevæge sig ned på plads nemlig *kvarten* der skal ned til *tertsen*. Til gengæld opleves det uforløste kraftigere her pga dissonansen mellem *kvart* og *kvint*.

C F G^{sus} G C

Dette kaldes derfor et **kvart-kvint-forudhold**, og det noteres på følgende måde. Også dette forudhold skal introduceres på et betonet tidspunkt f.eks. på 1-slaget.

Akkorder	C	F	G ^{sus}	G	C
Funktion	T	S	5/4 -	D	T

Dominantforudholdsakkorder ligger altid på betonedede tidspunkter og der ledes altid op til dominantforudholdet med S eller Sp eller DD

I vores eksempel kan vi ikke lave F/c - C7 - F i sidste takt, fordi det ikke passer med melodien, men vi kan lave et *kvart-kvint-forudhold*: Csus-C7-F:

B^b G^m Csus⁴ C⁷ F

At forudholdet skal introduceres på betonet tidspunkt betyder f.eks at vi ikke kan lægge F/C på 4-slaget og så opløse det på det efterfølgende 1-slag:

B^b G^m F/C C⁷ F

Her ligger F/C forkert. Det er ikke et betonet tidspunkt.

Lidt mere om bastoner

I forbindelse med kvart-sekst-forudhold har vi set på akkorder med andre bastoner.

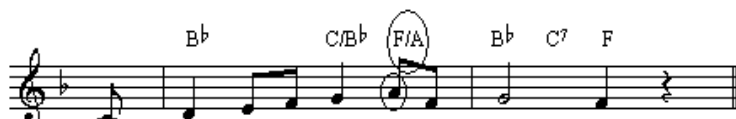
Vi kan have septimen i en (bi-)dominant, hvis dissonansen er rigtig forberedt og hvis bassen videreføres trinvist ned til tertsen i den efterfølgende tonika akkord. Dissonansen kan forberedes enten ved at dominanten først ligger med grundtonen som bastone (eks 1) eller hvis subdominanten ligger før så bastonen bliver liggende (eks 2). Endelig kan vi også føre septimen trinvist ned til en Dp (eks 3) – bemærk at baslinien er den samme.

Eks 1: | F G | C G7/f | C/e

Eks 2: | Am F | C G7/f | C/e

Eks 3: | F G | C G7/f | Em

I vores gennemgående eksempel kunne man overveje teknikken i sidste linie – vi får en RIGTIG FLOT baslinie, men der er et problem med melodien der ligger på *a* på den første 1/8-del. Derfor er det ikke en helt god løsning når alt kommer til alt!



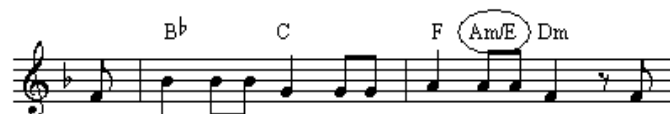
Kvinten kan i få tilfælde ligge som bastone uden at det er et dominant-forudhold, hvis det er nødvendigt for at fortsætte en trinvis baslinie. Men her er det vigtigt at akkorden før og efter er en "almindelig akkord" – en akkord med grundtone eller tert i bassen.

Det ser vi f.eks i følgende sang en flot trinvis bevægelse fra *c* ned til *f*.



Bemærk at akkorden C/G (hvor kvinten er i bassen) *ikke* er et forudhold

I vores gennemgående eksempel ser vi også hvordan kvinten i bassen kan opstå, når det giver en gennemgående baslinie.



Faktisk er denne basbevægelse så naturlig at vi kan have den uden at ændre akkorden. Det kan vi naturligvis kun gøre, hvis bassen ikke bliver liggende ret længe på den tone der ikke er i akkorden:



Bassen kan have akkordfremmede toner i bassen hvis der er tale om en trinvis gennemgang i et "højt tempo".

Opg 11: Lav en funktionsharmonisk analyse af nedenstående harmonisering. Afgør i hvert tilfælde hvor vi ikke har grundtonen i bassen, hvorfor man må bruge denne bastone.



Oversigt over harmoniseringsmuligheder.

Nedenfor står først harmoniseringen med hovedfunktioner og vekseldominant i øverste linie i skemaet og nedenunder harmonisering med parallelfunktioner også. Den øverste linie er altså ikke en færdig harmonisering – den er for simpel. Den nederste linie dermod er en god og sund harmonisering.

I de løse kasser nedenfor står en række moduler man kan sætte ind i stedet for de respektive kasser ovenfor. Efterhånden som vi når længere ned kommer bastoner og mere avanceret harmonisering på.

Han kommer med sommer ... Oversigt over harmoniseringsmuligheder.



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Hovedfu. + vekseldom.	F C	F Bb	F	C F	Bb C	F	C	G C	Bb	C F
Fuld harmonisering	F C	F Bb	F Dm	C F	Gm C	F Dm	Gm C	G C	Bb Gm	C F
Grundakkorder - mere end to akkorder pr takt				Gm C F	Bb C	Am Dm	G Am Dm		Bb Gm	Gm C7 F
					Bb Gm C	F A Dm	G Am	Dm G7 C		Cm7 C7 F
					Bb Em7(b5)	A7 Dm			Bb C F	Bb C7 F
Akkorder med andre bas-toner end grundtonen	F C/e	F ...			Gm C/e	F F/a	Bb Gm C/e F	Bb C7 F
				 C	F F/e Dm			Bb C/Eb F/a	Bb C F *)
					Bb C	A/cis Dm				

*) Flot men lidt problematisk pga tertsen i melodien

Den færdige harmonisering i mol.

Ved harmonisering i mol skal man huske at dominanten er dur. Molakkorden på 5. trin *kan* også forekomme - moldominanten.

Det er – ud over dominanten – det samme akkordmateriale som i den parallelle durtonearten. Vi vil i moltonearter ofte komme hurtigere over i parallelakkorderne. Man kan sjældent harmonisere en sang i hovedfunktionerne alene.

Ofte vil nogle afsnit i sangen mere eller mindre skifte til durtonearten.

Det er de samme akkordforbindelser, der er stærke som I dur-tonearten.

Vi kan sagtens bruge vekseldominanten fra durtonearten. Vekseldominanten til moltonearten vil sjældnere blive brugt.

[Den formindskede treklang eller firklæng på 2. trin kan bruges, men man kan altid bruge subdominanten i stedet.]

Opg 12: Harmoniser med hovedfunktioner og parallelfunktioner. Det er de første 8 takter af *Masser af succes*. Tonearten er Dm.

The image shows two staves of musical notation for the exercise 'Opg 12'. The music is in D minor (one flat) and 3/4 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures, ending with a double bar line. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests.

Opg 13: Lav en færdig harmonisering af *Vem kan segla*

The image shows two staves of musical notation for the exercise 'Opg 13'. The music is in D minor (one flat) and 8/8 time. The first staff contains four measures of music, and the second staff contains four measures, ending with a double bar line. The melody consists of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

Harmonisering i andre stilarter

I dette kompendium er gennemgået harmonisering i det jeg har kaldt *klassisk visestil*. Det er en stil der lægger sig op af den harmoniseringsstil vi f.eks. møder i Højskolesangbogen.

Rockharmonisering.

Ser vi på *rockharmonik* vil vi enten møde *blues*-inspireret harmonik, harmonik der er *melodisk* styret ("Guitar-orienteret rock" f.eks. *Smells Like Teen Spirits* se WH II: s480) eller ballade-præget rock, der ligger tæt op af den harmoniseringstradition, vi har gennemgået i det foregående. Der er en række forskelle:

- Der er større frihed i akkordvalget. Udgangspunktet er stadig treklange i dur – ofte med 7'er på molakkorderne, og ud over det kan vi tilføje mere "cremede" akkorder som maj7, add9 akkorder, 11'ere (som Gm/C)
- Vi har generelt et mere "afslappet" forhold til dissonanser.
- I rock-harmonisering er det vigtigere at akkordfølgen lyder godt *i sig selv*. Hvis akkordfølgen er *rigtig god* har vi et *meget afslappet* forhold til dissonanser.

En harmonisering af *Han kommer med sommer* i mere "cremet rock-udgave" kunne være:

F C/E F/E^b B^b/D F/C Hm7(^b5)

Han kom - mer med som - mer han kom - mer med sol til klø - ver og nik - ken - de
Mens pi - gen hun søm - mer sin blom - stre - de kjøl i læ af de rø - de sy -

B^b6 C7 F Gm7 C7 A7/C# Dm7

lve - ner re - ner han sæn - ker sig ned på det mos - se - de tag og

Gm7 Am7 B^b6 Hm7(^b5) C F/A B^b Gm Am7 B^bmaj7 Gm/C F

kneb - rer fra re - den den ud - slag - ne dag en høj - somner - vi - se om Dan - mark.

Her er det især takt 3-4 og de sidste 3 takter der falder udenfor den klassiske vise-tradition vi har gennemgået tidligere. Man kunne have valgt at notere alle akkorder som 3-klange og så bare ladet melodien tage sig af akkordudvidelserne. F.eks. kunne vi i næstsidste takt notere et Am og lade melodien ligge på *g*, og vi kunne notere B^b og lade melodien ligge på *a*. Det vil så enten være en dissonansbehandling eller et akkordvalg, der er fremmed for den klassiske visetradition.

Jazzharmonisering.

I jazz-harmoniseringer der mange detaljer der kan føres tilbage til den klassiske viseharmonisering, men rammerne er udvidet så voldsomt, at det til en start er svært at se:

- Akkordgrundlaget er udvidet så vi nu som udgangspunkt arbejder i mindst 4-klange, og det betyder at dissonanser nu er bygget direkte ind i harmonikken.
- Ud over det er der en væsentlig friere omgang med dissonanser end i den klassiske harmonisering.
- Endelig er det tonale rum væsentlig mere flydende. Selvom vi måske starter og slutter i samme toneart, så kommer vi som regel gennem akkordfølger der ikke har noget med denne toneart at gøre (II-V-forbindelser og tritonussubstitutioner).

Et bud på en harmonisering i jazz-stil:

Han kom - mer med som - mer han kom - mer med sol til klø - ver og nik - ken - de
Mens pi - gen hun søm - mer sin blom - stre - de kjøl i læ af de nø - de sy -

lve - ner han søn - ker sig ned på det mos - se - de tag og
re - ner

kneb - rer fra re - den den ud - slag - ne dag en høj - somner vi - se om Dan - mark.

Bemærk at en del takter er ens. Der er nogle markante forskelle. Først og fremmest at *alle* akkorder udvides til mindst 4-klange. Ud over det vil vi ofte se en mere radikal brug af II-V-forbindelser som f.eks. i takt 1.

Delprøveopgaven i harmonisering – hvilken stil skal vi harmonisere i?

Der er ikke noget krav i delprøve-opgaven om hvilken stil der harmoniseres i, og dermed er der frit slag. Det er bare et krav at harmoniseringen er konsistent. Man kan godt forlade sig på at censorkorpset er meget kompetent, og altså ikke "kun vil høre klassisk viseharmonisering", men samtidig må man sige at "retsgrundlaget" er mere uklart i rock-harmonisering, og at man derfor kan komme ud for at forskellige mennesker vurdere samme besvarelse forskelligt.

Samtidig skal man gøre sig klart at de viser vi får er skrevet i en klassisk vise-tradition. Det er ikke så langt fra en rock-tradition, men længere fra en jazz-tradition. Det betyder at ikke alle opgaver er lige velegnede til at harmonisere som rock og i mindre grad som jazz Nogen opgaver!

Blandede opgaver

Opg A1: Harmoniser med hoved- og parallelfunktioner



Tænk hvis jeg sad på må - nen og leg - ed' med en him - mel - sky Så



kun - ne jeg skam kig - ge til børn i hver en by.

Opg A2: Harmoniser melodien *Gud ske tak og lov* (fra side 5 - opg6) idet du nu også kan benytte parallelfunktioner.



Gud ske tak og lov! Vi så dej - ligt sov



Bar - net lå med var - me kind på pu - den...

Opg A3: Harmoniser følgende sang:






Opg A4: Harmoniser følgende sang:

Opg A5: Harmoniser følgende sang:

Jeg væl-ger mig a- pril I den det gam-le fal- der I den det ny får fæs- te, det
vol-der lidt ra- bal - der dog fred er ej det bed - ste, men at man no-get vil.

Opg A6: Harmoniser følgende sang:

Nu tit - te til hin - an - den de fav - re blom - ster små De
mun - tre fug - le kal - de på hver - an - dre Nu
al - le jor - dens børn, de - res øj - ne op - slå Nu
sneg - len med hus på ryg vil van - dre

Opg A7: Harmoniser følgende sang:

Four staves of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second, third, and fourth staves.

Opg A8: Harmoniser med hoved- og parallelfunktioner! Melodien er i Emol, men slutter ikke på grundtonen fordi den skal lyde gammeldags. Det er en folkevise-pastiche (**pastiche** [pa'stisj] -n, -r (gennem fransk fra ital. *Pasticcio* postej, afl. Af senlat. *Pasta* dej) efterligning af ældre litterært arbejde).

Four staves of musical notation in 3/8 time, key of D major. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second, third, and fourth staves. Lyrics are written below the notes.

På Sjø - lunds fag - re slet - ter ved Øs - ter - sø - ens bred Hvor
 sko - ven kran - se flet - ter om en - gens blom - ster bed Hvor
 sæl - ver - kil - den gli - der nu ved ru - i - nens fod. Der
 slot i gam - le ti - der en kon - ge - bo - lig stod.

Opg A9: Harmoniser følgende sang:

Three staves of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is on the first staff, and the accompaniment is on the second and third staves. Lyrics are written below the notes.

Spur - ven sid - der stum bag kvist, så - mænd, om ej det fy - ger
 Kål - gård - pi - len pi - ber trist for nor - den - blæs - tens by - ger
 Lul lul rok - ken går støt i mo - ders stu - e
 og jo me - re vin - den slår, des mer får ar - nen lu - e