

Harmonieleer

Ralf Pisters

CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM

januari 2015

Inhoudsopgave

1	De vierstemmigheid	7
2	De hoofdtrappen: I, IV en V	9
2.1	Kwintrelaties	9
2.2	Secunderelaties	11
3	De sextakkoorden van de hoofdtrappen: I⁶, IV⁶ en V⁶	12
3.1	Twee sextakkoorden na elkaar	13
4	De kwartsextakkoorden van de hoofdtrappen: I₄⁶, IV₄⁶ en V₄⁶	15
4.1	Het vertragingskwartsextakkoord	15
4.2	Het doorgangskwartsextakkoord	16
4.3	Het wisselkwartsextakkoord	16
4.4	Het brekingskwartsextakkoord	17
5	Het dominant septiemakkoord: V⁷	18
6	De omkeringen van het dominant septiemakkoord	20
6.1	V ₅ ⁶ → I	20
6.2	V ₃ ⁴ → I of I ⁶	20
6.3	V ₂ → I ⁶	21
6.4	Samenvatting	22
7	De II^e trap	23
7.1	II ⁶	23
7.2	II	23
7.3	II ⁷	24
7.4	II ₅ ⁶	24
7.5	II ₃ ⁴	25
7.6	II ₂	25
8	Alteraties van de subdominant	26
8.1	Molldur	26
8.2	Durmoll	26
8.3	Napels	26
8.4	Querstände	27
9	De VI^e trap	28
9.1	VI na V	28
9.2	Overige gevallen	29
9.3	Molldur	29
10	De III^e trap	30
10.1	Majeur	30
10.2	Mineur	30

11 De VII^e trap	31
11.1 VII ⁶	31
11.2 VII ⁷	31
11.3 VII ⁶ ₅ , VII ⁴ ₃ en VII ₂	32
12 Tussendominanten	34
12.1 Tussen-V	34
12.1.1 Bedrieglijke wendingen	34
12.1.2 Dominantenketen	35
12.2 Tussen-VII	35
13 De kwintvalsequens	36
14 Overmatigsextakkoorden	39
14.1 Varianten	40
14.1.1 Overmatigsextakkoord: $\sharp IV_{d.v.}^6$	40
14.1.2 Overmatig-kwintsextakkoord: $\sharp IV_{5d.v.}^6$	40
14.1.3 Overmatig-tertskwartakkoord: $II_{3h.v.}^4$	41
14.2 Andere liggingen	42
15 Modulaties	44
15.1 Diatonische modulaties	44
15.2 Enharmonische modulaties	45
15.2.1 Verminderd septiemakkoord	45
15.2.2 Overmatige drieklank	47
15.2.3 Overmatigsextakkoord en overmatig-kwintsextakkoord	47
15.2.4 Overmatig-tertskwartakkoord	47
15.3 Chromatische modulaties	48

Voorwoord

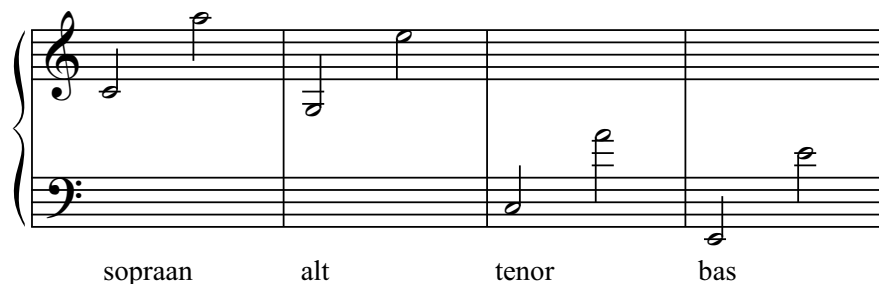
Deze bundel heeft als doel te fungeren als praktisch lesmateriaal voor het vak Harmonieleer in het eerste en (gedeeltelijk) tweede jaar van een conservatoriumopleiding. De behandeling van ieder onderwerp is zeer summier, wat het de student mogelijk maakt bij het maken van harmonieleeropgaven de gewenste onderwerpen in de tekst snel terug te vinden.

Vanwege de beknoptheid van de tekst moet deze echter niet gezien worden als een volledige, zelfstandige harmonieleer, en kan derhalve dus geen vervanging zijn van uitgebreidere boeken over hetzelfde onderwerp, zoals *Harmonie* van Ernest Mulder of *Harmony and Voice Leading* van Edward Aldwell en Carl Schachter.

1 De vierstemmigheid

Met betrekking tot het schrijven van vierstemmige zettingen gelden een aantal algemene regels en afspraken:

- Er is sprake van vier stemmen: sopraan, alt, tenor en bas. De twee bovenstemmen worden op de bovenste balk genoteerd, in de G-sleutel, de twee onderstemmen op de onderste balk, in de F-sleutel. De stemmen hebben (min of meer) de volgende omvang:



- De afstand tussen sopraan en alt is maximaal een octaaf; de afstand tussen alt en tenor is maximaal een octaaf; de afstand tussen tenor en bas is vrij.
- Stemkruising (d.w.z. sopraan onder alt, bas boven tenor, etc.) is meestal fout. In de meeste gevallen van stemkruising is er eenvoudig een betere oplossing zonder stemkruising te realiseren.
- We spreken van nauwe ligging als de drie bovenstemmen zo dicht mogelijk bij elkaar liggen, d.w.z. er kan geen andere akkoordtoon tussen geplaatst worden. Dit zijn bijvoorbeeld drie vierstemmig gezette C-grootakkoorden in nauwe ligging:



- We spreken van wijde ligging als zowel tussen sopraan en alt als tussen alt en tenor één akkoordtoon geplaatst kan worden. Dit zijn bijvoorbeeld drie C-grootakkoorden in wijde ligging:



- We spreken van octaafgigging, tertsligging en kwintligging wanneer de grondtoon, de tert respectievelijk de kwint in de melodie ligt. In het voorbeeld hierboven is dus achtereenvolgens sprake van wijde kwintligging, wijde octaafgigging en wijde tertsligging.

2 De hoofdtrappen: I, IV en V

verdubbeling: bastoon

De trappen I, IV en V zijn de belangrijkste vertegenwoordigers van de harmonische functies tonica, subdominant, respectievelijk dominant en worden om die reden de hoofdtrappen genoemd. Van alle verbindingen die mogelijk zijn tussen deze trappen komt V-IV het minste voor. Deze verbinding kan het beste vermeden worden.

De overige verbindingen bestaan uit twee categorieën:

- De grondtonen liggen een kwint van elkaar. Dit is het geval bij I-V, V-I, I-IV en IV-I. De relatie tussen de twee akkoorden wordt dan een **kwintrelatie** genoemd.
- De grondtonen liggen een secunde van elkaar. Dit is het geval bij IV-V. De relatie tussen de twee akkoorden wordt dan een **secunderelatie** genoemd.

2.1 Kwintrelaties

Akkoorden op kwintafstand van elkaar worden aan elkaar verbonden door de volgende vuistregels toe te passen:

1. verdubbel de grondtoon van beide akkoorden (de bastoon),
2. verander niet van ligging (nauw of wijd),
3. vermijd sprongen, met name in de middenstemmen.

Voorbeelden:

The musical notation shows four examples of quintal relationships between chords. Each example consists of two staves (treble and bass clef) with two chords. Above the first staff are labels 'N' and 'W' for each chord, and below the second staff are labels 'V' and 'I' for each chord. The examples are: 1. V (I) to I (IV) with N and N above; 2. I (IV) to IV (V) with W and W above; 3. I (IV) to IV (V) with N and N above; 4. IV (V) to V (I) with W and W above.

Gebeurt dit niet, dan ontstaan veelal (verboden) kwint- en/of octaafparallellen:

alle stemmen springen

N W

V I V I I V I V

fout goed fout goed

Parallele octaven en kwinten in tegenbeweging zijn eveneens niet toegestaan:

I IV

fout

Hoewel in de regel dus niet van nauwe naar wijde ligging wordt overgegaan of andersom, is dit vaak wel nodig als de sopraan een sprong maakt:

W W W N

I V I V

fout goed

Daarnaast is het altijd toegestaan (mits er voldoende tijd voor is) om van nauw naar wijd te gaan of omgekeerd door het akkoord om te leggen:

A musical score for a first inversion chord (I). The bass clef contains two notes, and the treble clef contains two notes. The notes in the treble clef are labeled 'N' and 'W' above them. The notes in the bass clef are not labeled.

2.2 Secunderelaties

Bij secunderelaties maakt de bas een stijgende secunde. Doen de overige stemmen dit ook, dan ontstaan verboden parallellen:

A musical score showing two chords, IV and V, in first inversion. The bass clef contains two notes, and the treble clef contains two notes. The notes in the bass clef are labeled 'IV' and 'V' below them. The notes in the treble clef are not labeled. The bass clef notes move up a second from IV to V, and the treble clef notes also move up a second, creating parallel motion.

Om deze fouten te voorkomen wordt in secunderelaties gebruik gemaakt van **tegenbeweging**: de bas stijgt een secunde en de overige drie stemmen dalen naar de dichtstbijzijnde akkoordtonen:

A musical score showing two chords, IV and V, in first inversion. The bass clef contains two notes, and the treble clef contains two notes. The notes in the bass clef are labeled 'IV' and 'V' below them. The notes in the treble clef are labeled 'W' and 'N' above them. The bass clef notes move up a second from IV to V, and the treble clef notes move down to the nearest chord tones, creating contrary motion.

Ook in dit geval wordt dus niet van ligging (nauw of wijd) veranderd.

3 De sextakkoorden van de hoofdtrappen: I⁶, IV⁶ en V⁶

verdubbeling: melodietoon

Wanneer een hoofdtrap in sextligging wordt gebruikt, wordt in de regel de melodietoon verdubbeld. Dit betekent dat er drie mogelijke gestalten zijn:



- 1) De alt verdubbelt de sopraan een octaaf lager.
- 2) De tenor verdubbelt de sopraan.
- 3) De alt verdubbelt de sopraan in hetzelfde octaafgebied.

Een strikte nauwe of wijde ligging zoals besproken bij grondliggingen bestaat bij sextakkoorden dus niet. Wel is het mogelijk om via een sextakkoord van een nauwe naar een wijde ligging te gaan of andersom:



Bij het gebruik van sextakkoorden kunnen zogenaamde **bedekte kwint- en oktaafparallel-
len** ontstaan. Hiervan is sprake als twee stemmen in dezelfde richting bewegen en uitkomen op een octaaf (of priem) of kwint. Dit kan in veel verschillende situaties voorkomen en is lang niet altijd fout. Algemeen kan worden gesteld: bedekte parallellen zijn verboden tussen de bas en een van de drie andere stemmen, als de bas stapsgewijs beweegt.¹ Bijvoorbeeld:

¹Zie http://m.hoening.myahk.nl/frameset/harmonie3_g.html voor een uitgebreidere bespreking van deze regel.

I IV V6 I
goed *fout*

Met het gebruik van sextakkoorden ontstaat de mogelijkheid om op veel plekken **tertsen en sexten tussen de buitenstemmen** te schrijven. Dit klinkt vaak erg goed; het houdt de muziek als het ware in beweging. Het verdient dus aanbeveling om een sextakkoord te overwegen wanneer de melodie de grondtoon of kwint van het akkoord heeft, en een grondligging wanneer de terts van het akkoord in de melodie ligt. Bijvoorbeeld:

<i>interval tussen</i>	I	I6	V	V6	I	IV6	V6	V	I
<i>buitenstemmen:</i>	3	6	3	3	8	6	3	5	8

Hoewel het zeker niet in het algemeen uit te sluiten is, ligt het dus aanvankelijk niet voor de hand om een sextakkoord te schrijven **wanneer de terts al in de melodie ligt**.

3.1 Twee sextakkoorden na elkaar

Wanneer twee of meer sextakkoorden direct na elkaar worden gebruikt, kan niet tweemaal dezelfde gestalte worden gebruikt omdat dan parallellen ontstaan:

IV6 V6

In een dergelijk geval zijn er twee opties:

1. Kies een andere gestalte voor een van de akkoorden. In het onderstaande voorbeeld wordt de melodietoon eerst verdubbeld door de tenor en daarna door de alt:

IV6 V6

2. Accepteer een andere verdubbeling. In het onderstaande voorbeeld wordt de bas verdubbeld in IV⁶:

IV6 V6

Overigens is het met gebruikmaking van sextakkoorden, in tegenstelling tot grondliggingen, wel mogelijk om van een V^e trap naar een IV^e trap te gaan. Vooral de opeenvolging V-IV⁶ komt vaak voor:

V IV6

4 De kwartsextakkoorden van de hoofdtrappen: I_4^6 , IV_4^6 en V_4^6

verdubbeling: bastoon

Kwartsextakkoorden zijn, vanwege de kwart op de bas, te instabiel om zelfstandig te kunnen functioneren. Kwartsextakkoorden kunnen daarom niet naar believen worden toegepast. Uitgangspunt is dat kwartsextakkoorden **niet** worden geschreven, **tenzij** ze in een van de onderstaande categorieën vallen:

1. vertragingskwartsextakkoord,
2. doorgangskwartsextakkoord,
3. wisselkwartsextakkoord,
4. brekingskwartsextakkoord.

4.1 Het vertragingskwartsextakkoord

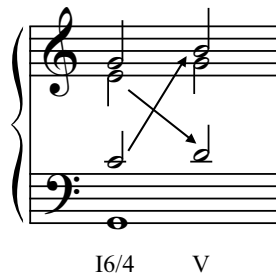
Een vertragingskwartsextakkoord vertraagt het akkoord dat erop volgt door middel van twee vertragingsstonen, één voor de terts en één voor de kwint. Bijvoorbeeld:



Het kwartsextakkoord ontstaat dus min of meer toevallig als gevolg van versieringstonen, in dit geval vertragingsstonen. Een vertragingskwartsextakkoord valt, net als een vertragingsstoon, op een **relatief zwaar moment**.

Het vertragingskwartsextakkoord komt het vaakst voor als I_4^6 (oplossend naar V). Daarnaast kan in dit stadium de opeenvolging IV_4^6 - I worden toegepast.

Het is soms mogelijk om de vertragingsstonen van een vertragingskwartsextakkoord enigszins vrij te behandelen. De oplossingsstonen verschijnen dan in een andere stem. Bijvoorbeeld:



I_4^6 komt vaak voor als vertraging voor de dominant in een cadens, zowel in een halfslot als in een heel slot. In dit voorbeeld van Mozart wordt het in beide situaties gebruikt:

Andante grazioso

16/4 V
halfslot

16/4 V7 I
vokomen heel slot

Figuur 1: Begin van Mozarts pianosonate in A groot, KV 331

4.2 Het doorgangskwartsextakkoord

Bij een doorgangskwartsextakkoord is er sprake van een doorgangstoon in de bas. De bas maakt dus een stapsgewijze stijgende of dalende beweging.

I V6/4 I6

Ook hier ontstaat het kwartsextakkoord door het gebruik van versieringstonen (de d's in de buitenstemmen zijn doorgangstonen, de b in de tenor is een wisseltoon). Een doorgangskwartsextakkoord valt, net als een doorgangstoon, op een **relatief licht moment**.

Naast V_4^6 is in dit stadium I_4^6 als doorgangstoon te gebruiken, in de opeenvolgingen $IV-I_4^6-IV^6$ en $IV^6-I_4^6-IV$.

4.3 Het wisselkwartsextakkoord

Het wisselkwartsextakkoord ontstaat als gevolg van het gebruik van twee wisseltonen op een liggende bas:

I IV6/4 I

Een wisselkwartsextakkoord valt, net als een wisseltoon, op een **relatief licht moment**. In dit stadium is tevens I_4^6 als wisselakkoord mogelijk in de opeenvolging V- I_4^6 -V.

4.4 Het brekingskwartsextakkoord

Het brekingskwartsextakkoord ontstaat wanneer de bas een drieklanksbreking maakt terwijl het akkoord niet verandert:

I 6/4 6

Wanneer de bas een dergelijke drieklanksbreking maakt, zijn doorgaans zowel de eerste als de laatste akkoorden van de breking *geen* kwartsextakkoord. Ook het brekingskwartsextakkoord valt op een **relatief licht moment**.

*
* *

Uit de bovenstaande voorbeelden blijkt dat in een kwartsextakkoord **de bas wordt verdubbeld**.

5 Het dominant septiemakkoord: V⁷

Vaak wordt in plaats van de drieklank op V het septiemakkoord op V gebruikt. Hierdoor ontstaat er binnen het akkoord een tritonus (in C groot: b-f), die een sterke oplossingsbehoefte heeft. Door deze versterkte oplossingsbehoefte wordt de dominantwerking van het akkoord dus versterkt. De belangrijkste regel voor dominant septiemakkoorden is dat bij de oplossing *de terts (leidtoon) stapsgewijs stijgt en de septiem stapsgewijs daalt*.

V⁷ lost op naar I; beide akkoorden liggen dus in grondligging. Je vindt deze opeenvolging aan het slot van alle stukken uit de klassieke (laat achttiende-eeuwse) periode. Bijvoorbeeld:

Figuur 2: Slot van Beethovens pianosonate in C groot, opus 2 nr. 3

Figuur 3: Slot van deel 1 van Mozarts pianosonate in C groot, KV 309

Zoals je kunt zien in de voorbeelden, lost de septiem inderdaad dalend, en de leidtoon stijgend op (f gaat naar e, b gaat naar c). De grondtoon van V⁷ springt naar de grondtoon van I. De kwint van het akkoord ten slotte, de d, daalt trapsgewijs naar de c.

In een vierstemmige zetting ziet dat er als volgt uit:

Doordat de leidtoon (b) oplost naar de grondtoon (c) en de d ook naar de c gaat en niet naar e (hetgeen tertsverdubbeling zou opleveren), is het oplossingsakkoord onvolledig: de kwint ontbreekt. Bij de opeenvolging V^7 -I geldt in de regel dat **een van beide akkoorden onvolledig is**. Dat kan dus ook voor het dominant septiemakkoord gelden; het oplossingsakkoord is dan wel volledig:

Eventueel kan de leidtoon afspringen naar de kwint van het akkoord; hierdoor worden beide akkoorden volledig. Dat kan echter alleen in een middenstem gebeuren. Als de leidtoon in de sopraan ligt is de oplossingsbehoefte doorgaans te sterk. Bijvoorbeeld:

Andere voorbeelden:

In voorbeelden c) en e) springt de leidtoon in de tenor af naar de kwint; hierdoor is het oplossingsakkoord volledig. In voorbeelden a) en d) kan dit niet omdat de leidtoon daar in de melodie ligt.

Het akkoord kan echter ook gewoon weer teruggaan naar waar het vandaan kwam, zoals gebeurt in dit thema van Mozart:

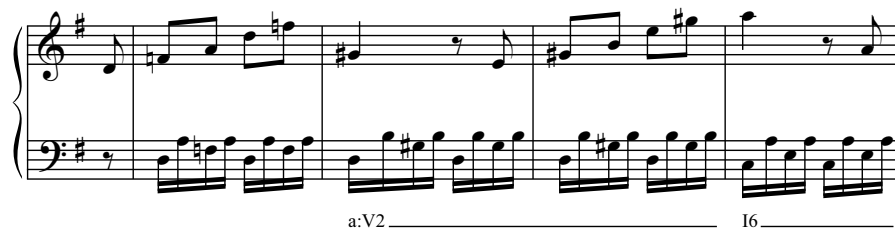
Figuur 5: Begin van Mozarts pianosonate in C groot, KV 545

Andere voorbeelden:

Wanneer V_3^4 oplost naar I^6 , dan *stijgt de septiem*. Dit zie je hierboven in voorbeeld a) (melodie: d gaat naar e) en voorbeeld c) (melodie: g gaat naar a). De septiem stijgt om te voorkomen dat er in het oplossingsakkoord een dubbele terts ontstaat. Overigens ontstaan hierdoor kwart- of kwintparallellelen (in de voorbeelden hier tussen de sopraan en de alt). Deze zijn niet bezwaarlijk.

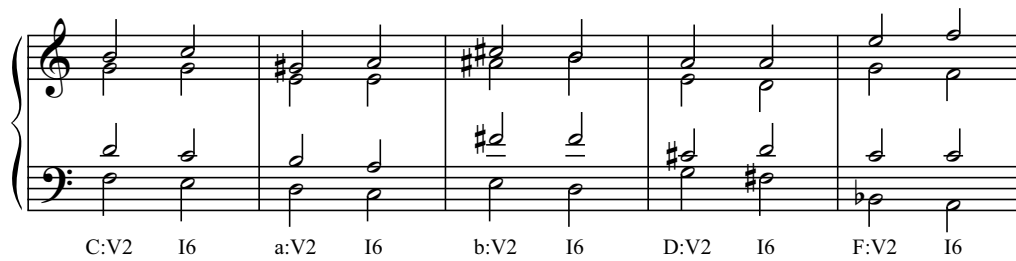
6.3 $V_2 \rightarrow I^6$

Een voorbeeld bij Haydn:



Figuur 6: Uit Haydns pianosonate in G groot, Hob. XVI: 27

De septiem ligt nu in de bas. Aangezien die dalend moet oplossen, gaan we naar I^6 . Andere voorbeelden:



6.4 Samenvatting

Een overzicht van de oplossingen van het dominant septiemakkoord:

V^7	→	I (een van beide akkoorden is onvolledig)
V^6_5	→	I
V^4_3	→	I of I^6 (bij oplossing naar I^6 stijgt de septiem)
V^2	→	I^6

7 De II^e trap

Net als IV is de II^e trap een subdominant. II⁶ komt het vaakst voor, maar ook II in grondligging is bruikbaar (althans in majeuretoonsoorten), evenals alle omkeringen van II⁷.

7.1 II⁶

verdubbeling: bastoon

In verreweg de meeste cadensen wordt in plaats van IV gebruik gemaakt van II⁶. II⁶ moet niet zozeer gezien worden als een omkering van II, maar als een verandering van IV waarbij de kwint is verhoogd tot een sext. Net als in IV wordt de bastoon verdubbeld, in dit geval dus de terts, en net als bij de verbinding IV-V is ook bij II⁶-V sprake van tegenbeweging.

Voorbeelden:

The image shows three examples of II⁶-V-I cadences in a grand staff format. Each example consists of two staves (treble and bass clef) with chords and their figured bass labels below. The first example shows II⁶ (F major, bass clef), V (C major, bass clef), and I (F major, treble clef). The second example shows II⁶ (F major, bass clef), V (C major, bass clef), and I (F major, treble clef). The third example shows IV (Bb major, bass clef), II⁶ (F major, bass clef), V (C major, bass clef), and I (F major, treble clef).

II⁶ kan ook op plagale wijze direct naar de tonica oplossen:

The image shows a plagal resolution from II⁶ to I. The notation consists of two staves (treble and bass clef) with chords and their figured bass labels below. The first chord is II⁶ (F major, bass clef) and the second chord is I (F major, treble clef).

7.2 II

verdubbeling: bastoon

In majeur kan tevens de grondligging van de II^e trap gebruikt worden. (In mineur kan dit niet, omdat een verminderde drieklank in grondligging niet goed klinkt.) Hierbij wordt de grondtoon verdubbeld (dit in tegenstelling tot II⁶, waarbij de terts wordt verdubbeld):



7.3 II⁷

Net als voor het dominant septiemakkoord geldt voor het septiemakkoord op II (dat een klein septiemakkoord is in majeur, halfverminderd in mineur) dat de septiem dalend moet oplossen. Aangezien de terts klein is, en niet groot zoals in het dominant septiemakkoord, heeft het septiemakkoord een wekere klank dan het septiemakkoord op V; de terts hoeft dan ook niet stijgend te worden opgelost. In mineur is wel de kwint van belang, die dalend dient op te lossen.

Voorbeelden:



7.4 II₅⁶

II₅⁶ kan gezien worden als een variant op II⁶. De klank is door de toevoeging van de septiem rijker. Wanneer V volgt, moet ook hier de septiem dalend oplossen. Op II₅⁶ kan echter ook heel goed direct I volgen; de grondtoon van II stijgt dan naar de terts van I en de septiem daalt niet maar blijft liggen.²

Voorbeelden:

²Deze niet-dalende septiem kan worden verklaard door het akkoord in de verbinding II₅⁶-I niet als een II⁶ trap te beschouwen, maar als een IV waaraan een sext is toegevoegd, een zogeheten *sixte ajoutée*. Zo bezien is de c niet de septiem, maar de kwint; in de opeenvolging IV-I blijft deze toon liggen, en in de opeenvolging II₅⁶-I dus ook.

II5/6 V7 I IV II5/6 I

7.5 II₃⁴

II₃⁴ lost op naar V, waarbij de septiem wederom daalt:

II3/4 V7 I II3/4 V7 I

7.6 II₂

Aangezien bij II₂ de septiem in de bas ligt, lost het akkoord op naar V⁶ of V₅⁶:

II2 V7 I

8 Alteraties van de subdominant

De subdominant kan met behulp van alteraties op verschillende manieren worden verfraaid.

8.1 Molldur

Het verlagen van de zesde toon in majeur wordt Molldur genoemd (de verlaagde zesde toon is een element uit mineur – “Moll” – dat in majeur – “Dur” – wordt toegepast). Deze toon moet bij voorkeur dalend oplossen. Voorbeelden:

Two musical examples in G major. The first example shows a sequence of chords: I (G), II6MD (F with a lowered 6th), V7 (D7), and I (G). The second example shows a sequence: I (G), IVMD (C with a lowered 6th), and I (G). The bass line in both examples shows a descending motion for the lowered 6th degree.

I II6MD V7 I I IVMD I

8.2 Durmoll

Het verhogen van de zesde toon in mineur wordt Durmoll genoemd. Vaak wordt deze toon gevolgd door de verhoogde zevende toon en vervolgens de grondtoon (melodisch mineur). Bijvoorbeeld:

A musical example in G minor showing the sequence: IV6DM (C with a lowered 6th), V6 (D7), and I (G). The bass line shows a descending motion for the lowered 6th degree.

IV6DM V6 I

8.3 Napels

Het is mogelijk om in II⁶ de tweede toon van de ladder te verlagen. We spreken dan van “II Napels”. Dit gebeurt meestal in mineur; in majeur moet ook de zesde toon worden verlaagd:

A musical example in G minor showing the sequence: II6N (F with a lowered 6th and lowered 2nd), V (D7), and I (G). The bass line shows a descending motion for the lowered 6th degree.

II6N V I

8.4 Querstände

Bij het schrijven van alteraties moet goed gelet worden op zogenaamde Querstände (“dwarsstanden”), dat wil zeggen chromatiek verdeeld over twee stemmen. Dit is een uitermate expressief verschijnsel; indien niet met beleid toegepast is het doorgaans storend en dus fout. Bij het Napels sextakkoord is het echter onvermijdelijk en niet bezwaarlijk:

fout fout goed

IV IVMD I I IVDM IV I II6N V I

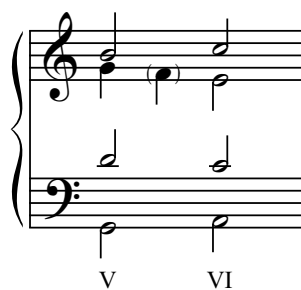
9 De VI^e trap

De VI^e trap kan zowel tonica- als subdominantfunctie hebben. Tonicafunctie is het duidelijkst in de progressie V-VI, waarbij VI als een vervanger voor I optreedt. In overige gevallen is de functie vaak ambivalent en kan zowel van tonica- als subdominantfunctie worden gesproken.

9.1 VI na V

verdubbeling: terts

Wanneer VI na V wordt gebruikt is sprake van een secunderelatie en moet dus tegenbeweging worden toegepast. De leidtoon wordt echter meestal wel stijgend opgelost, zeker als deze in de sopraan ligt. Merk op dat de VI^e trap in dit geval een dubbele terts heeft:



Wanneer deze opeenvolging wordt gebruikt in een cadens is er sprake van een bedrieglijk slot: de melodie bevat een afsluitend gebaar, maar de laatste melodietoon (de eerste toon van de toonladder) wordt gesteund door een onverwacht akkoord. De VI^e trap vervangt hierbij dus de verwachte tonica.³

De opeenvolging V-VI kan echter ook buiten de context van een cadens worden toegepast, zoals in de voorbeeld van Mozart:



Figuur 7: Uit Mozarts pianosonate in F groot KV 332, eerste deel

De opeenvolging V-VI in maat 4 is hier geen bedrieglijk slot; het slot vindt pas plaats in maat 5 en 6 (een onvolkomen heel slot). De V-VI-opeenvolging kan in dit geval beter een bedrieglijke *wending* of *progressie* worden genoemd in plaats van een bedrieglijk *slot*.

³Ook wanneer een dergelijke melodie door een ander onverwacht akkoord wordt gesteund, bijvoorbeeld IV⁶, wordt gesproken van een bedrieglijk slot.

9.2 Overige gevallen

verdubbeling: grondtoon

Bij overig gebruik van de VI^e trap wordt deze doorgaans bereikt via de I^e of III^e trap.⁴ De grondtoon wordt verdubbeld. In principe kan de VI vervolgens weer door een willekeurig akkoord gevolgd worden, maar meestal niet direct weer door I. Net als bij het bedrieglijk slot kan ook in deze situatie IV⁶ gebruikt worden in plaats van VI.

Bijvoorbeeld:

A musical score for piano in G major. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The progression consists of four measures. Measure 1: I (C4, E4, G4). Measure 2: VI (B3, D4, F4). Measure 3: II6 (D4, F4, A4). Measure 4: V (B3, D4, F4). The bass line has a whole note in the first measure, a half note in the second, a quarter note in the third, and a whole note in the fourth. The treble line has a half note in the first measure, a quarter note in the second, a quarter note in the third, and a half note in the fourth.

9.3 Molldur

In majeure kan, net als in II en IV, ook in de VI^e trap Molldur ($b\hat{6}$) worden toegepast.⁵ (Durmoll is bij de VI^e trap veel minder gebruikelijk.) In dat geval wordt ook $b\hat{3}$ gebruikt om een overmatige drieklank te vermijden:

A musical score for piano in G major. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The progression consists of five measures. Measure 1: I6 (C4, E4, G4). Measure 2: II6 (D4, F4, A4). Measure 3: I6/4 (C4, E4, G4). Measure 4: V7 (B3, D4, F4, G4). Measure 5: VIMD (B3, D4, F4, G4). The bass line has a half note in the first measure, a quarter note in the second, a quarter note in the third, a quarter note in the fourth, and a quarter note in the fifth. The treble line has a half note in the first measure, a quarter note in the second, a quarter note in the third, a quarter note in the fourth, and a quarter note in the fifth.

⁴De opeenvolging III-VI komt voor binnen de context van een kwintvalsequens. Dit wordt verder besproken in Hoofdstuk 13.


⁵Zie paragraaf 8 op pagina 26.

10 De III^e trap

10.1 Majeur

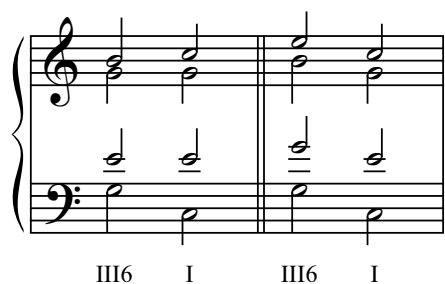
De III^e trap in majeur is een van de meest onbestemde akkoorden uit de klassieke harmonieleer. In de klassieke stijl komt het, buiten sequensen, weinig voor. In de negentiende eeuw wint het aan populariteit.

Het onbestemde karakter van III wordt veroorzaakt door het feit dat het twee tonen gemeenschappelijk heeft met zowel I als V, de klassieke tegenpolen bij uitstek. Toepassing van de III^e trap in majeur is het meest waarschijnlijk wanneer de leidtoon in de melodie ligt en daalt, bijvoorbeeld:



A musical score in treble and bass clefs showing a descending melodic line. The notes are G4, F4, E4, D4. The chords are I (G-B-D), III (B-D-F), IV (F-A-C), and I (G-B-D). The bass line consists of single notes: G3, F3, E3, D3.

Daarnaast wordt af en toe III⁶ gebruikt als variant op V in een V-I-formule. In dat geval wordt, net als in V, de bas verdubbeld:



A musical score in treble and bass clefs showing a V-I formula. The notes are G4, F4, E4, D4. The chords are III⁶ (B-D-F with B in the bass), I (G-B-D), III⁶ (B-D-F with B in the bass), and I (G-B-D). The bass line consists of double notes: G3, F3, E3, D3.

10.2 Mineur

In mineur is de III^e trap veel minder ambigu dan in majeur. In mineur komt III namelijk overeen met de tonica van de majeurparallel. Het akkoord kan dus functioneren als rustpunt, en wordt vaak gebruikt om vanuit mineur een uitwijking te maken naar de paralleltoonsoort.

NB: In de klassieke stijl wordt in de III^e trap doorgaans geen harmonisch mineur toegepast. In de romantiek en bij Bach komt dit echter wel voor. De overmatige drieklank die dan ontstaat heeft vaak de neiging te cadenseren naar VI. Toepassing met beleid.

11 De VII^e trap

Een akkoord op $\hat{7}$ heeft drie tonen gemeenschappelijk met V^7 . De VII^e trap wordt dan ook vaak opgevat als een V met verzwegen grondtoon. Net als V heeft VII dus dominantfunctie.

Als drieklank komt VII verreweg het meest voor in sextligging. Het septiemakkoord op VII is in alle liggingen bruikbaar.

11.1 VII⁶

verdubbeling: terts

VII⁶ komt het meest voor als doorgangsakkoord tussen I en I⁶. De terts van het akkoord wordt meestal verdubbeld:

I VII⁶ I⁶ I VII⁶ I⁶

De kwintparallel die ontstaat bij oplossing naar I⁶ is niet bezwaarlijk. De weke klank van het sextakkoord van I maakt ook de kwintparallel milder. Andersom zou dit niet werken:

fout

I⁶ VII⁶ I

11.2 VII⁷

In de regel is het septiemakkoord op VII een *verminderd septiemakkoord*. In majeur wordt de septiem van VII dus vaak verlaagd (in C groot: as in plaats van a). Hierdoor wordt een extra leidtoon voor de kwint van het oplossingsakkoord gecreëerd. Bij het oplossen van VII⁷ naar I verlopen alle stemmen stapsgewijs en wordt in het oplossingsakkoord de terts verdubbeld. Wanneer de grondtoon verdubbeld zou worden, zouden kwintparallellelen kunnen ontstaan:

Deze kwintparallellen kunnen ook worden voorkomen door het akkoord zo om te leggen dat er kwartparallellen ontstaan. In dat geval kan in het oplossingsakkoord wel de grondtoon worden verdubbeld. Bijvoorbeeld:

11.3 VII₅⁶, VII₃⁴ en VII₂

Het oplossen van de omkeringen van VII⁷ levert in principe geen extra moeilijkheden op. Drie opmerkingen:

1. VII₅⁶ kan niet oplossen naar I in grondligging. Dit zou onvermijdelijke kwintparallellen tot gevolg hebben. VII₅⁶ lost dus op naar I⁶.
2. De kwintparallellen die ontstaan bij oplossing naar I⁶ zijn niet bezwaarlijk.
3. VII₂ zou moeten oplossen naar I₄⁶, maar aangezien dit geen tonica is maar een (vertraging voor de) dominant, ligt deze opeenvolging niet voor de hand: VII₂-I₄⁶-V komt neer op drie opeenvolgende representanten van dominantfunctie. Het ligt meer voor de hand de (verlaagde) zesde toon van de ladder te harmoniseren met een subdominant, waardoor bijvoorbeeld VI-V-I of IV⁶-V-I ontstaat.

Voorbeelden:

fout goed goed goed goed goed
 VII6/5 I VII6/5 I6 VII6/5 I6 VII4/3 I6 VII4/3 I6 VII2 I6/4

↑
Een subdominant is hier waarschijnlijker.

12 Tussendominanten

Een tussendominant is een niet-laddereigen akkoord met dominantfunctie. Een tussendominant is een grote drieklank of dominant septiemakkoord (tussen- $V^{(7)}$), of een verminderde drieklank of verminderd septiemakkoord (tussen- $VII^{(7)}$). Een tussendominant wordt genoteerd als “ $(V^{(7)})\rightarrow$ ” of “ $(VII^{(7)})\rightarrow$ ”, waarbij de pijl wijst naar de trap waar de tussendominant bij hoort.

Het is niet mogelijk een tussendominant te schrijven voor een verminderde of overmatige drieklank. Dat wil zeggen: in majeure is $(V)\rightarrow VII$ niet mogelijk, en in mineur $(V)\rightarrow VII$ en $(V)\rightarrow II$.

Een tussendominant gaat altijd gepaard met chromatiek.

12.1 Tussen-V

Voor het verbinden van een tussen- $V^{(7)}$ aan zijn oplossing gelden dezelfde stemvoeringsregels als voor de verbinding $V^{(7)}\text{-I}$. De tussen- $V^{(7)}$ kan net als de gewone $V^{(7)}$ in alle liggingen worden toegepast.

Voorbeelden:

I $(V4/3) \rightarrow$ VI $(V4/3) \rightarrow$ IV $(V6) \rightarrow$ I6/4 V I

12.1.1 Bedrieglijke wendingen

Het is mogelijk een tussen-V niet te laten oplossen naar het verwachte akkoord, maar een bedrieglijke wending te maken, zoals ook gebeurt bij de opeenvolging V-VI. Het akkoord dat volgt moet dan groot of klein (en niet verminderd of overmatig) zijn en krijgt een dubbele terts (net als VI na V). Uit de notatie zal moeten blijken tot welke trap de tussendominant zich verhoudt (zie de pijl in het onderstaande voorbeeld):

I V 2 I6 $(V7) \downarrow$ II 6 I6/4 V I
IV

12.1.2 Dominantenketen

Door meerdere tussendominanten achter elkaar te plaatsen kan een dominantenketen worden gerealiseerd. Dit levert een nieuwe mogelijkheid op met betrekking tot de behandeling van de leidtoon. De leidtoon kan:

1. *oplossen*, d.w.z. trapsgewijs stijgen met een kleine secunde (reeds bekend),
2. *afspringen* naar de kwint, dit kan alleen in een middenstem (reeds bekend),
3. worden *teruggealtereerd*, dat wil zeggen dat de verhoging die geresulteerd heeft in de leidtoon ongedaan wordt gemaakt; de toon die volgt is dan doorgaans de septiem van het akkoord.

Ter illustratie:

I (V6/5) → (V) → (V7) → V 7 I

12.2 Tussen-VII

Een tussen-VII⁷ kan, net als VII⁷, in alle liggingen voorkomen, die allemaal precies zo worden opgelost als de verschillende liggingen van de gewone VII⁷. Ook tussen-VII⁶ kan voorkomen. Zie Hoofdstuk 11 op pagina 31 voor de toepassingen van de VII^e trap.

Voorbeelden:

I (VII7) II (VII6/5) → II6 (VII7) → V (VII7) → VI II6 I6/4 V I

13 De kwintvalsequens

Zoals bekend lost V^7 op naar I, waarbij de bas een kwintval maakt. Met dezelfde kwintval in de bas, kan, zoals eveneens bekend, II naar V gaan en I naar IV. Deze cadenserende opeenvolging is mogelijk bij alle trappen, en het is mogelijk om alle trappen één keer aan te doen door alsmaar te cadenseren:

$$I - IV - VII - III - VI - II - V - I$$

Een dergelijke, voortdurend cadenserende progressie noemen we een kwintvalsequens. Het is echter niet noodzakelijk dat de kwintvalsequens altijd in z'n geheel wordt toegepast; men kan naar believen in- en uitstappen. In de regel spreken we pas vanaf een kwintvalsequens wanneer die ten minste vier akkoorden bevat, bijvoorbeeld I-IV-VII-III.

De kwintvalsequens is een harmonische sequens, waarbij het model uit twee akkoorden bestaat (bijvoorbeeld I-IV) en een toon lager wordt verplaatst (VII-III, etc.). Hoewel het niet noodzakelijk is, gaat deze harmonische sequens vaak gepaard met een melodische sequens.

De liggingen van de akkoorden in het sequensmodel (en dus in de verplaatsingen) zijn doorgaans:

1. twee grondliggingen (bijvoorbeeld I-IV, VII-III, etc.),
2. een grondligging en een sextakkoord (bijvoorbeeld I-IV⁶, VII-III⁶, etc.), of
3. een sextakkoord en een grondligging (bijvoorbeeld I⁶-IV, VII⁶-III, etc.).

Een voorbeeld van een kwintvalsequens met eerst een sextakkoord en dan een grondligging vinden in dit thema van Mozart:

The image shows a musical score for Mozart's piano sonata in C major, KV 545, first movement. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 14-17) shows a bass line with chords G:16, V2, I6, and V2. The second system (measures 18-21) shows a bass line with chords I6, IV, VII6, III, V16, II, V6, and I. A bracket labeled 'kwintvalsequens' spans from measure 18 to 21. The third system (measures 22-25) shows a bass line with chords II6, I6/4, V7, and I. The treble clef part of the score features a melodic line with various ornaments and trills.

Figuur 8: Uit Mozarts pianosonate in C groot, KV 545, eerste deel

Vierstemmig kan een kwintvalsequens er als volgt uitzien:

I6 IV VII6 III VI6 II V6 I

Ook septiemakkoorden kunnen worden gebruikt in een kwintvalsequens. De septiem moet dan steeds trapsgewijs dalen:

I6/5 IV VII6/5 III VI6/5 II V6/5 I

Opmerkelijk in dit voorbeeld is de aanduiding I_6^6 . Aangezien I de belangrijkste tonicarepresentant is, krijgt deze in de regel geen septiem. Binnen de kwintvalsequens worden de trappen echter minder sterk geassocieerd met functies – ze verliezen als het ware iets van hun eigen identiteit ten gunste van het effect van de sequens. Als gevolg daarvan kan het binnen de kwintvalsequens zinnig zijn om te spreken van I^7 en omkeringen daarvan.

In mineur wordt in een kwintvalsequens geen harmonisch mineur toegepast bij de trappen III en VII, aangezien de zevende toon in die akkoorden geen leidtoonfunctie heeft (de toon stijgt niet trapsgewijs). We spreken dan van III aeolisch en VII aeolisch. Bijvoorbeeld:

I IV6 VIIaeol. III6aeol. VI II6 V I

Het verdient aanbeveling de verdubbelingen zonder aanpassingen sequensmatig te verplaatsen, ook wanneer dit in sommige akkoorden ongebruikelijke verdubbelingen oplevert. In bovenstaand voorbeeld wordt in IV^6 en $III_{aeol.}^6$ de terts verdubbeld, wat niet gebruikelijk is, zodat door het letterlijk verplaatsen van het sequensmodel in maat 3 eveneens een tertsverdubbeling in II^6 wordt gerealiseerd, hetgeen wel gebruikelijk is.

Tot slot is mogelijk om een of meerdere akkoorden in een kwintvalsequens als het ware te vervangen door een tussendominant. De becijfering moet dan ook worden aangepast:

The image shows two musical staves illustrating a quintal sequence and its modification. The top staff shows a sequence of chords: I^{6/5}, IV, VII^{6/5}, III, VI^{6/5}, II, V^{6/5}, and I. The bottom staff shows the same sequence, but with the first and fifth chords replaced by their dominant forms, (V^{6/5}) and (V^{6/5}), respectively. Arrows point from the original I^{6/5} and VI^{6/5} chords to their modified counterparts. The modified sequence is: (V^{6/5}), IV, VII^{6/5}, III, (V^{6/5}), II, V^{6/5}, and I.

14 Overmatigsextakkoorden

Overmatigsextakkoorden bevatten twee leidtonen voor de vijfde toon van de toonladder, die samen een overmatige sext vormen:

ov.6 r.8

Akkoorden met een overmatige sext werden populair in de barok. Ze werden toen vaak gebruikt als chromatische alteratie op een lamentoebas:

I V6aeol. IV6 V

I V6aeol. It.6 V

#IV6d.v.

Het akkoord dat zo ontstaat (en dat in het Engels het “Italian sixth chord” wordt genoemd, vandaar de aanduiding “It.6”) bestaat uit de noten $F\sharp-A\flat-C$, en kan dus gezien worden als een drieklank op de *verhoogde vierde trap*. Het is dan een *dubbelverminderde* drieklank:



De eerste omkering van dit akkoord (met de as in de bas) is echter met afstand de meest voorkomende. Overmatigsextakkoorden kunnen zowel in majeur als in mineur voorkomen en zijn in beide toonsoorten hetzelfde.

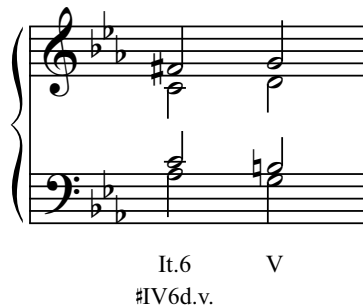
14.1 Varianten

We onderscheiden drie varianten van het overmatigsextakkoord.

14.1.1 Overmatigsextakkoord: $\sharp\text{IV}_{\text{d.v.}}^6$

Engels: "Italian sixth chord"

Deze variant is de meest basale en hierboven reeds besproken. Het is een dubbelverminderde drieklank op $\sharp\text{IV}$ in sextligging. In c klein:



Stemvoering

In het overmatigsextakkoord wordt de kwint van het akkoord verdubbeld (dit is de enige toon die geen leidtoon is en derhalve dus niet zal resulteren in octaafparallellen): een van deze twee kwinten stijgt stapsgewijs, de ander daalt stapsgewijs.

14.1.2 Overmatig-kwintsextakkoord: $\sharp\text{IV}_{5\text{d.v.}}^6$

Engels: "German six-five chord"

Het overmatig-kwintsextakkoord kan gezien worden als een overmatigsextakkoord met septiem. In c klein is de septiem van IV de es:



Ger.6/5
#IV6/5d.v.

Stemvoering

Wanneer een overmatig-kwintsextakkoord naar V oplost, ontstaan kwintparallellellen:



Ger.6/5 V
#IV6/5d.v.

Deze kwintparallellellen worden “Mozartkwinten” genoemd. Ze zijn niet heel gebruikelijk in de klassieke stijl, maar worden geregeld toegepast door romantische componisten. Ze kunnen worden vermeden door de V te vertragen:



Ger.6/5 I6/4 V
#IV6/5d.v.

14.1.3 Overmatig-tertskwartakkoord: II⁴_{3h.v.}

Engels: “French four-three chord”

Het overmatig-tertskwartakkoord kan gezien worden als een overmatigsextakkoord waaraan de tweede toon van de toonladder is toegevoegd (in c klein de d):



Fr.4/3
II4/3h.v.

Door de toevoeging van de d, is het akkoord geen IV meer maar een II:



II7h.v.

Het akkoord is dus een *hardverminderd septiemakkoord*.

Stemvoering

Het overmatig-tertskwartakkoord oplossen levert geen extra moeilijkheden op; de d kan gewoon blijven liggen:



Fr.4/3 V
II4/3h.v.

14.2 Andere liggingen

In tegenstelling tot de meeste andere akkoorden, is de meest gebruikelijke ligging van een overmatigsextakkoord niet de grondligging. Meestal hebben we te maken met een eerste (overmatigsextakkoord en overmatig-kwintsextakkoord) of een tweede omkering (overmatig-tertskwartakkoord).

Niettemin zijn de overige liggingen wel bruikbaar en kunnen ze geregeld worden aangetroffen in het romantisch repertoire. Er zijn geen bijkomende stemvoeringsproblemen. Net als bij de al besproken liggingen moeten beide leidtonen voor de dominant op de gebruikelijke manier oplossen.

Enkele voorbeelden:

#IVd.v. I6/4 V7 I #IV4/3d.v. V6 6/5 I II7h.v. V 7 I
 It.5/3 Ger.4/3 Fr.7

15 Modulaties

We spreken van een modulatie wanneer een bepaalde toonsoort wordt verlaten ten gunste van een andere toonsoort. Indien dit verlaten maar heel kortstondig is wordt ook wel gesproken van een uitwijking in plaats van een modulatie. Wanneer de nieuwe toonsoort wordt bevestigd met een cadens, is er in ieder geval sprake van een modulatie.

Binnen de klassieke harmonieleer worden drie soorten modulaties onderscheiden: de diatonische modulatie, de enharmonische modulatie en de chromatische modulatie.

15.1 Diatonische modulaties

Bij een diatonische modulatie wordt gebruik gemaakt van het feit dat sommige akkoorden in twee toonsoorten kunnen voorkomen. Bijvoorbeeld: het a-kleinakkoord is VI in C groot en II in G groot. Een stuk dat in C groot staat kan dus op een gegeven moment de VI^e trap bereiken en vervolgens dit akkoord als een II behandelen, waardoor een modulatie naar de dominanttoonsoort wordt gerealiseerd. Wanneer een akkoord een dergelijke dubbelfunctie vervult is er sprake van een diatonische modulatie; het akkoord wordt een *spilakkoord* genoemd.

Bijvoorbeeld:

The image shows a musical score in 3/4 time, divided into two systems. The first system consists of four measures. The second system starts at measure 5 and consists of four measures. Below the notes are Roman numeral chord symbols. The first system's chords are C:I, V6, 5/6, I, 6, I6/4, and V. The second system's chords are VI=G:II, 6, V2, I6, II7, V, 7, and I. The modulation from C major to G major occurs at the beginning of the second system.

In onderstaand voorbeeld bij Mozart wordt gemoduleerd van F groot naar C groot, met F: V = C: I als spilakkoord:

C:I V4/3 I6 5 VII7=E:VII2 V7 VI II6 I6/4 V7 I

In dit voorbeeld wordt de enharmonisatie expliciet gemaakt door in maat 2 in de bas de b te enharmoniseren tot ces. Meestal gebeurt dit niet en kiest de componist eenvoudigweg een van de twee notaties.

Vanuit ieder verminderd septiemakkoord kan eenvoudig naar zeker zestien toonsoorten worden gemoduleerd. Het verminderd septiemakkoord kan namelijk op vier manieren zeer typisch worden ingezet in een toonsoort:

1. VII⁷ in mineur,
2. VII⁷ in majeur (met Moll-Dur-toon),
3. tussen-VII⁷ voor V in majeur,
4. tussen-VII⁷ voor V in mineur.

Deze vier mogelijkheden, gecombineerd met het feit dat een verminderd septiemakkoord op vier verschillende manieren kan worden genoteerd, levert zestien oplossingen op in evenzoveel toonsoorten.

Een voorbeeld:

b-d-f-as	c: VII ⁷ C: VII ⁷ f: tussen-VII ⁷ voor V F: tussen-VII ⁷ voor V
b-d-f-gis	a: VII ⁶ ₅ A: VII ⁶ ₅ d: tussen-VII ⁶ ₅ voor V D: tussen-VII ⁶ ₅ voor V
b-d-eis-gis	fis: VII ⁴ ₃ Fis: VII ⁴ ₃ b: tussen-VII ⁴ ₃ voor V B: tussen-VII ⁴ ₃ voor V
ces-d-f-as	es: VII ₂ Es: VII ₂ as: tussen-VII ₂ voor V As: tussen-VII ₂ voor V

Dit zijn slechts de meest voor de hand liggende mogelijkheden, aangezien het verminderd septiemakkoord ook nog kan worden ingezet als tussendominant voor andere trappen (II, III, IV, VI).

15.2.2 Overmatige drieklank

Een modulatie met gebruikmaking van een enharmonisatie van een overmatige drieklank komt weinig voor, net zoals de overmatige drieklank zelf weinig voorkomt. Meestal is een overmatige drieklank een V^e trap. Een enharmonische modulatie zou bijvoorbeeld V van C groot (g-b-dis) kunnen enharmoniseren tot V van As groot (es-g-b) of V van E groot (b-dis-fisis).

15.2.3 Overmatigsextakkoord en overmatig-kwintsextakkoord

Zowel het overmatigsextakkoord als het overmatig-kwintsextakkoord is enharmonisch equivalent aan het dominant septiemakkoord (bij het overmatigsextakkoord ontbreekt dan de toon die correspondeert met de kwint van het dominant septiemakkoord). Bijvoorbeeld: in c klein is het overmatig-kwintsextakkoord as-c-es-fis, en dit is enharmonisch gelijk aan as-c-es-ges, een dominant septiemakkoord op as, dus de V^e trap in Des (Napels in c).

Een modulatie die van dit principe gebruik maakt stuurt de muziek in een onverwachte richting, iets wat soms voorkomt in de klassieke stijl en gebruikelijker wordt in de negentiende eeuw.

Het volgende voorbeeld moduleert van Des groot naar c klein, met gebruikmaking van Des: $V^7 = c: \sharp IV_{5d.v.}^6$ als enharmonisch spilakkoord:

$D\flat: I$ $II6$ $I6/4$ $V7 = c: \sharp IV_{5d.v.}^6$ $II6$ V I
Ger.6/5

15.2.4 Overmatig-tertskwartakkoord

Een overmatig-tertskwartakkoord bestaat uit twee grote tertsen op tritonusaafstand en dus is het akkoord enharmonisch gelijk aan een ander overmatig-tertskwartakkoord waarvan de grondtoon een tritonus hoger (of lager) ligt. Bijvoorbeeld: het overmatig-tertskwartakkoord van c klein (d-fis-as-c) is enharmonisch gelijk aan het overmatig-tertskwartakkoord in fis klein (gis-bis-d-fis).

Deze equivalentie kan worden gebruikt om naar een tritonusverwante toonsoort te moduleren. Het volgende voorbeeld moduleert van c klein naar fis klein:

c: I V2 I6 II7h.v. = Fr.7 II4/3h.v. = Fr.4/3 I6/4 II7 I6/4 V7 I

15.3 Chromatische modulaties

Bij de chromatische modulatie wordt er geen diatonische of enharmonische verbinding gemaakt tussen begin- en doeltoonsoort. Er is dus geen diatonisch of enharmonisch spilakkoord aan te wijzen. Meestal is er wel een *chromatisch* spilakkoord aan te wijzen, maar vaak is dat enigszins vergezocht en soms zelfs onmogelijk.

Bijvoorbeeld:

C:I II6 I6/4 V2 I6 D:V6/5 I 6 V2 I6 II6 V7 I

Begintonsoort C groot en doeltoonsoort D groot zijn geen familie van elkaar (d.w.z. C groot is geen trap in D groot en D groot is geen trap in C groot) en er wordt ook geen diatonisch spilakkoord opgezocht om beide tonsoorten met elkaar te verbinden. In plaats daarvan wordt in maat 2 I⁶ van C direct gevolgd door V₅⁶ van D. Dit laatste akkoord kan alleen chromatisch in C worden verklaard, namelijk als tussen-V₅⁶ voor II. Om die reden zou dit eventueel een chromatisch spilakkoord genoemd kunnen worden. Dit wordt echter meestal niet genoteerd.

Een voorbeeld van een situatie zonder chromatisch spilakkoord:

C:I VII7dv Es:V (VII7) V7 I

Hier wordt VII_{dv}⁷ van C direct gevolgd door V⁷ van Es. Beide akkoorden kunnen niet in de andere tonsoort worden verklaard.