

Jazzvokal

Gert Uttenthal Jensen – Frederiksborg Gymnasium & HF 2005

Grundlæggende teori:

Akkorder og becifring:

Vi beskriver tonerne ud fra en dur-skala. Tonerne har fået navn efter C-dur-skalaen



1. Durtreklange

På samme måde beskriver vi treklangen ud fra en dur-treklang. Akkorder er som udgangspunkt *tertsstabler*, og den tertsstabel vi får ud fra C-durskalaen kalder vi en C-dur-treklang men noter bare et stort C:



Vi kalder de tre toner for akkordens *grundtone*, *terts* og *kvint*.

I en dur-treklang er der en stor terts (dur-terts) mellem *grundtone* og *terts* og der er en lille terts mellem *tertsen* og *kvinten*.

2. Moltreklange

I moltreklangen sænker vi tertsen en halv tone. Akkorden tilføjes et lille "m" efter grundtonen:



I moltreklangen har vi en *lille terts* mellem de to nederste toner og en *stor terts* mellem de to øverste.

3. Formindsket og forstørret tre-klang

Der findes endnu to treklange men de har en anden status. Mens dur og mol-treklangen er "naturlige" og simple klange, som springer ud af de skalaer der er almindelige i det meste af den musik vi hører, så er de sidste to akkordtyper mere konstruerede og mere spændingsfyldte klange:

Hvis vi sætter to *små tertser* ovenpå hinanden får vi en *formindsket tre-klang*. Vi vælger at notere den her som Cm(b5).



Hvis vi sætter to *store tertser* ovenpå hinanden får vi en *forstørret tre-klang*. Vi vælger at notere den her som C+.



Man kan mange steder finde den som Caug eller C(#5).

4. 7'ere 9'ere 11'ere og 13'ere i dur og mol

Hvis vi ser på durskalaen **med sænket 7. trin**, så kan vi bruge den til at navngive klange med mere end 3 toner.



Akkorden bestående af de første tre toner i denne terts-række er C.
Akkorden bestående af tertserne op til og med 7'eren kaldes C7.
Akkorden bestående af tertserne op til og med 9'eren kaldes C9.
Akkorden bestående af tertserne op til og med 11'eren kaldes C11.
Akkorden bestående af tertserne op til og med 13'eren kaldes C13.

I praksis anvendes ikke alle toner i 5- og 6-klange. Dels mangler vi "fingre" eller "stemmer" og dels lyder den fulde 5- og 6-klang ikke så godt. Den største konflikt opstår omkring 11'eren. Når 11'eren er med skal tertsen *ikke* være med.



Vi benytter de samme betegnelser som ved durakkorder til at beskrive hvilken tone der er tilføjet i mol. Den eneste forskel er at tertsen i den nederste treklang er sænket:



5. maj7 og 6'er



Hvis vi til en C-dur eller C-moltreklang tilføjer en *seks* kalder vi akkorden for henholdsvis C⁶ og Cm⁶.

Den tone vi ovenfor har kaldt 7'eren er den *lille septim* i forhold til grundtonen. Den ligger en lille septim over grundtonen (eller en stor sekund under). Hvis vi til en C-dur eller C-moltreklang tilføjer en *stor septim* kalder vi akkorden for henholdsvis Cmaj⁷ (evt bare Cmaj) og Cm(maj⁷). Den sidste akkord er sjældent anvendt.

Hvis en Cmaj⁷ akkord tilføjes en 9'er kaldes den Cmaj⁹ - Tilføjelsen maj (major=stor) går altså stadigvæk på at 7'eren er *stor*.



Altererede akkorder

Altererede akkorder er akkorder der er "ændrede" i forhold til dette dur/mol-becifringssystem der allerede er skitseret her.

Ændringer noteres efter akkorden i parentes. Vi angiver i parentes hvilken tone der er ændret og samtidig angiver vi med *b* eller *#* om tonen er hævet eller sænket.

6. Altererede akkorder

Et par eksempler:



7. Dim-akkorder Formindsket 4- klang

Hvis vi stabler tre små tertser oven på hinanden får vi en *formindsket firklang* som vi kort kalder Cdim eller C°.



I modsætning til *alle* andre akkorder så er der stor frihed ved notation af akkorden. Stabler vi små tertser oven på c får vi først et es og derefter et ges. Den lille terts oven på et ges er en B-tone, men da den ligger nede på samme tangent som tonen a, så bliver vi nødt til at notere den som tonen *h* med *to b*=er for (eks 1 ovenfor). Som regel vælger vi at notere en dim-akkord så den er lettest at læse og det kan være som eks 2 eller eks 3 ovenfor.

Bemærk i øvrigt at Cdim består af de samme toner som Adim, som F#dim og som Ebdim!

Der hersker en vis forvirring omkring sprogbrugen ved denne akkord. Nogle steder er en dim-akkord enten en 3-klang eller en fire-klang (vælg selv!), andre steder er en dim-akkord en treklang. Den formindskede fireklang kalder man så dim7, men det virker jo lidt uheldigt for den tone man tilføjer den formindskede treklang er faktisk 6'eren eller den *formindskede septim*! Stor forvirring!

I jazz-sammenhæng er en dim-akkord *altid* en fir-klang, så derfor er det en hel uinteressant tvivl der opstår her. Vi vil derfor kalde den formindskede fireklang for en dim-akkord. Kommer vi en sjælden gang ud for en formindsket treklang kalder vi den en m(b5)-akkord.

8. Sus eller sus4- akkorder

En sus-akkord er en akkord hvor tertsen er erstattet med kvarten. Den fornemmes som et *forudhold* - dvs en klang der trækker mod f.eks. den tilsvarende durtreklang.



Som man kan se er sus-akkorden beslægtet med 11'eren. Man kan faktisk opfatte C11 som en C9sus4. I en sus-klang er det underforstået at tertsen *ikke* er med, men det svarer jo til bemærkningerne om at vi når 11'eren er med i en akkord altid fravælger tertsen.

9. Cadd9

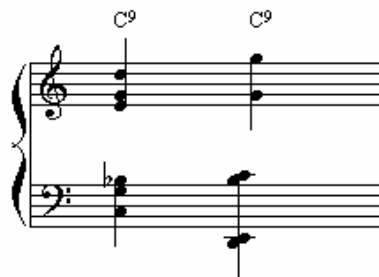
Man møder også betegnelse "add" i forbindelse med akkorder, og den betyder at den angivne tone er tilføjet.



Cadd9 er altså en C med tilføjet 9'er. Når man ikke bare skriver C9 er det fordi man åbenbart gerne vil understrege at 7'eren *ikke* er med

10.
Becifring og be-
ligheden

Becifringssystemet angiver udelukkende *hvilke toner* der er med. Det angiver ikke den rækkefølge de ligger i. Den angiver ikke hvilken tone der er øverst eller nederst. Det angiver ikke om nogle toner forekommer flere gange, og det angiver faktisk heller ikke om nogle toner er udeladt.



Det betyder ikke at det er ligegyldigt hvad der ligger i bunden og hvad der ligger i toppen af akkorden. Det kan man overbevise sig om hvis man spiller følgende to klange, der begge består af tonerne i en C9-akkord med tonen g doblet.



Hvis man i en becifringsangivelse ønsker at specificere en bestemt basstone (forskellig fra grundtonen) angives det under en skråstreg som vist ovenfor.

Når vi har en klang og skal bestemme becifringsangivelsen flytter vi tonerne så de ligger i terts-afstand. Vi kan starte et tilfældigt sted f.eks. med tonen c. Hvilke toner ligger i terts-afstand fra c. Det gør tonen a og tonen e. Tonen a anbringes. Er der toner i tertsafstand til a? Nej det er der ikke.

Så fortsætter vi med tonen e. Er der toner i tertsafstand til e? Ja, tonen g ... og så er der ikke flere toner.

En tertsstabel på tonen A med molterts, en ren kvint og en almindelig 7'er - altså Am7.



Rytmer

11. Slagenes navne

Vi giver slagene i takten navne på følgende måde



12. Notations- praksis og nota- tionsproblemer ved swing

Det karakteristiske for den del af jazzen vi arbejder med er at vi hele tiden arbejder med *swingende 1/8-dele*. Hvad det betyder konkret fremgår af følgende illustration:



Som vi kan se så opstår forvirringen på 1/8-dels niveau. Når vi noterer en række 1/8-dele ved siden af hinanden, så er de i virkeligheden ikke lige lange. Lidt forenklet er 1/8-delene lige på 1/4-delene dobbelt så lange som alle 1/8-delene på *og*-slagene

Meget ofte vil slet ikke skulle bruge den midterste triol og derfor kan vi nøjes med at notere 1/8-delene og så lade det være underforstået at de er *swingende* - dvs ikke lige lange. Men selvom det altså er underforstået så ser man mange steder - selv i studentereksamensopgaver i skriftlig musik endnu en notation som kan være uheldig (fordi vi igen noterer noget som vi *ikke* har tænkt os at spille). Hvis man et sted gerne vil understrege at her er 1/8-delene ikke lige lange så noterer man det med punkterede 1/8-dele:



De tre linier skal læses ens. De har forskellige kvaliteter. Den øverste er hurtig at skrive og let at læse, men man skal huske noget selv! Den anden minder en om at noderne ikke er lige lange selvom forskellen nu ikke er så stor som nodelinien viser og den nederste den er rigtig, men den er bare så besværlig at notere.

Hvis tempoet er 120 så vil hver 1/4-delsnode vare et halvt sekund. Prøv selv at regne ud hvor lang tid den første og den anden node varer i hver af de tre linier.

Tror du man kan høre forskel? Prøv

13. Et par rytme- studier

Klap hver af disse 4 rytmer. Husk at 1/8-delene er swingende. Klap dem en af gangen. Klap dem to og to. Klap dem som kanon.



Og her er tilsvarende øvelser men nu med trioler. Det bliver svært i den 4. linie hvor den midterste triol anvendes alene. Det skal prøves!



14.
Undlad at notere noder der klinger "over midten"

Man skal undgå at notere noder eller pauser der klinger hen over midten i takten. Den skal noteres som to sammenbundne noder.

Undgå at notere en pause der klinger hen over midten. Det skal noteres som to pauser.

Undgå at kæde 1/8-dele sammen med en bjælke hen over midten.

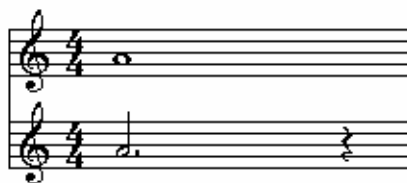
FORKERT



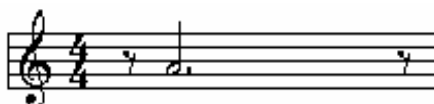
RIGTIGT



Kun i de helt simple tilfælde med helnoder og punkterede halvnoder er det tilladt at lade noden klinge:



men det er f.eks. ikke tilladt at notere:



... og argumentet for denne regel er klar nok. Det gør nodebilledet meget lettere at læse og lettere at overskue hurtigt.

Flydestemme og akkorder

15. Typer af flydestemmer

Flydestemmer er den 4-stemmige vokale satsteknik, der primært skrives over temaets akkorder. Flydestemmets funktion er dels at give en harmoniske baggrund for melodien og dels at give et spændende rytmisk modspil til melodien. Flydestemmen skrives *ikke* ud fra melodien, men den skal tilpasses, så uheldige melodiske og rytmiske sammenstød med melodien undgås.

Vi har følgende grundtyper af flydestemmer:

1. **Doven flydestemme.** Flydestemme med lange toner - ofte på *uh* eller *ah*. Flydestemmets *melodiske-puls* ligger tæt på den *harmoniske puls*. Dvs at stemmen skifter toner når den skifter akkord.
2. **Rytmiseret flydestemme** på lydord f.eks. *du-dap-da* o.l. Flydestemmen bevæger sig i 3-dele og c-dele - tæt på den *melodiske puls* i temaet. Ofte med omlægning af akkorden undervejs, så flydestemmen får mere melodisk karakter.
3. **Flydestemme på melodiens tekst** eller uddrag af melodiens tekst enten i helt samme rytme eller lidt forskudt.

En velfungerende flydestemme er altid sammensat af disse elementer kombineret med

4. **Korsvar**, hvor koret har et selvstændigt rytmisk/melodisk motiv, der ofte udfylder et hul i melodien. Disse korsvar kan formes over lyd ord eller de kan gentage, svare, kommentere eller foregribe teksten.

Disse teknikker kan så yderligere blandes med den *blokstemmeteknik* der omtales i et senere afsnit.

I dette afsnit ser vi på hvordan flydestemmen udformes ud fra melodiens akkorder. Vi vil se på hvordan vi vælger tonerne ud til og hvordan vi kan fordele dem mellem stemmerne i det firestemmige blandede kor - sopran, alt, tenor og bas. Vi vil se på hvilke krav der er til *stemmeføring* for koret - hvad kan man synge? Hvad lyder godt?

Flydestemmen udformes som sagt i høj grad ud fra melodiens akkorder, og det er det vi vil se på i dette kapitel. Derfor udformer vi flydestemmen i dette afsnit udelukkende ud fra akkorderne.

I næste kapitel skal vi se på hvordan der alligevel er en række hensyn til melodien der spiller ind, når vi skal lave en *god* flydestemme.

16. Eksempel

Vi ønsker at lave en flydestemme for sopran, alt, tenor og bas (S, A, T og B) til følgende akkordfølge:

Vi noterer S og A i øverste linie (g-nøgle) og T+B i f-nøglen. Nederste linie er en hjælplinie hvor akkorderne er skrevet ud i toner.

Vores opgave bliver at fordele disse akkordtoner mellem de fire stemmer, så resultatet klinger godt og så stemmerne er til at synge. Udgangspunktet er at hver stemme S+A+T+B har sin tone.

Alle akkorder bortset fra H7(b9) og D9 er 4-klange (husk en dim-akkord altid er en fireklang i jazz-sammenhæng). De to 9'er-akkorder er femklange og her skal vi altså fravælge en af akkordtonerne i koret. Vi har følgende regler for valg af toner og for hvor disse toner må placeres:

17. Valg af toner

Ved en firklang skal alle fire toner optræde i flydestemmen. Ved en 9'er fravælges grundtonen ofte (men man kan også fravælge kvinten).

Hvis der i et tema en sjælden gang optræder en treklang så fordobles grundtonen.

[Når det bliver Ved en 11'er fravælges altid tertsen og som regel grundtonen. Ved en 13'er fravælges f.eks. grundtone, kvint og enten terts eller 11'er.]

Når vi fravælger grundtonen i koret er det fordi den ofte fremhæves i basen.

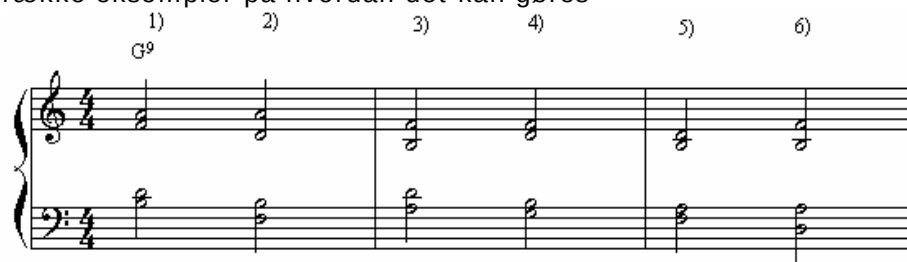
18. Omfang

Tonerne skal ligge indenfor området mellem den midterste linie i g-nøglen og den midterste linie i f-nøglen. På den måde vil flydestemmerne ikke "overdøve" melodien.

For herrestemmerne går tenoren ikke højere end g og basstemmen ikke højere end e. Alten skal nødvendigvis under tonen a:

19. Tæt/spredt be- ligheden

Hvis vi skal lægge en G9-akkord ud i stemmer, skal vi først beslutte os til hvilke toner der skal med. Da der er en firklang fravælger vi grundtonen, og dermed er det tonerne *h-d-fis* og *a* der skal fordeles. Nedenfor ses en række eksempler på hvordan det kan gøres



I eksempel 1) ligger tonen *a* i S og derefter ligger de øvrige toner nede- under - A har den næste tone under tonen *a* nemlig tonen *f*. T har den næste igen nemlig tonen *d* og endelig har B den sidste tone *h*. Vi siger at beligheden er *tæt*, fordi vi ikke kan indskyde nogle af de fire toner vi har valgt i klangen.

Eksempel 2) er *spredt*, fordi her har alten ikke den akkord-tone lige under sopranens *a*. Vi bemærker at hullet mellem S og A samtidig giver et hul mellem T og B.

I eksempel 3) har vi stadigvæk de samme toner, men nu er de placeret så alten ligger *lavere* end tenoren. Det kaldes *stemmekryds* og det er ikke til- ladt. Det er altid stemmekryds mellem T og A man skal være opmærksom på, fordi det ikke er så tydeligt, når de er noteret i hver deres nodelinie.

Eksempel 4 og 5 er *tæt* i beligheden og Eksempel 6 er i *spredt*.

Stemmerne skal i *flydestemmer* som udgangspunkt altid ligge tæt.

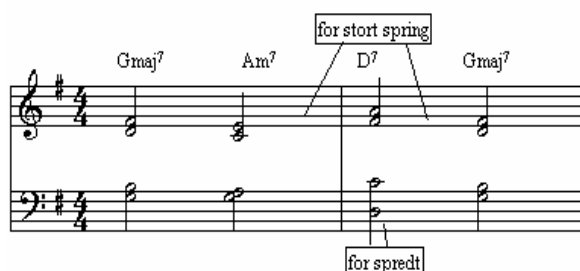
Stemmekryds er ikke tilladt i korsatsen.

Flydestemmen bevæger sig så lidt som muligt i skiftet mellem to akkorder. Vi siger at flydestemmen skal have en *doven stemmeføring* i akkordskiftene.

- fællestoner bliver så vidt muligt liggende.
- spring over en terts undgås normalt.

Problem:

Dette eksempel lyder ikke godt. Bl.a. er der for store spring og spredt be- ligheden



Løsning:



Ofte opleves flydestemmen som lidt "kedelig". Men sagen er at det ikke er i springene mellem akkorderne vi gør flydestemmen spændende. Det er andre steder vi skal lede efter flydestemmens liv.

22. Eksempel

Vender vi tilbage til eksemplet fra starten så vælger vi at starte med at lægge koret moderat lavt i pigestemmerne og moderat højt i drenge-stemmerne. Vi lægger den med tonen *fis* øverst. De øvrige stemmer fordeles nedenunder, så de ligger tæt.

Næste akkord er D#dim og her ser vi på hjælpelinien at tonerne *fis* og *a* er fællestoner. Det betyder at vi lader S og B blive liggende. Resten af tonerne fordeles passende.

I overgangen til Em7 er der ingen fællestoner, men stemmerne bevæger sig så lidt som muligt nedad.

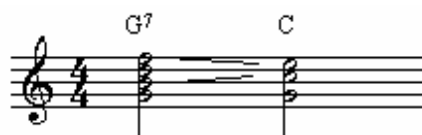
F#7(b9) er en 5-klange og vi fravælger grundtonen. Mellem Em7 og F#7(b9) er tonen *e* fælles. I F#-akkorden er der løst fortegn og her skal man altid være særlig opmærksom på om dette interval er til at synge. Det må ikke være f.eks. en *forstørret sekund* som ser meget simpel ud, men som er svær at synge. Her er det bevægelsen *h-ais* - let er let og det er kønt. Hvad kan man så ønske sig mere.

I overgangen F#7(b9) til Hm7 er tonen *fis* egentlig fællestone, men da vi har fravalgt grundtonen i F#7(b9) er der ingen fællestoner. Vi vælger af grunde vi kommer tilbage til senere at lade S gå ned til tonen *d* og de andre følger så med.

Mellem de sidste fire akkorder er der mange fællestoner. Kig selv nærmere på hvorfor de fordeles sådan.

23. Lidt om domi- nanter.

I det foregående har det eneste krav til stemmeføring været at den skulle være "doven". Flydestemmen skal bevæge sig så lidt som muligt når vi går fra en akkord til en anden. I det følgende skal vi se på en meget vigtig regel hvad vi hører som "naturlig" stemmeføring i en bestemt sammenhæng. Dette hænger sammen med *dominant-forbindelser*.



Ovenfor ser vi en G7 (5. trin) der leder hen til en C (1. trin). Hvis vi er i C-dur siger vi at første akkord fungerer som *dominant* (med tilføjet septim) til den anden akkord, der er *tonika*.

Dominanten har en kraft der trækker den over mod *tonika*. Og det gælder både når vi snakker klassisk musik, viser, rock og jazz.

På noden er også markeret hvad det er der giver denne kraft. Det er nemlig opløsningen af de to *ledetoner*. Normalt siger man at 7. trin i en dur-skala er *ledetone* til 8. trin - grundtonen. Der er en halvtoneafstand og *ledetonen* trækker op mod grundtonen. I dominant akkorden vil 7'eren - tonen *f* - have samme dragen mod den efterfølgende terts i C-dur nemlig tonen *e*. Igen ser vi en halvtone afstand, der skal falde "på plads" i tonika.

I Jazz-sammenhæng er disse to ledetoner ikke lige vigtige. Her vil tonikaen altid være en maj7-firklang eller en 6'er. Typisk kunne stemmeføringen blive sådan:



Vi ser at tonen *g* og tonen *h* er fællestone og at de bliver liggende. Når vi nu fylder resten af tonerne ud ser vi at vi kun får opløst den ene af ledetonerne nu opløses "rigtigt" - septimen i G7 føres ned til tertsen i Cmaj7.

I mol vil den tilsvarende akkordforbindelse typisk se sådan ud:



Vi ser her at ledetonen *h* heller ikke her føres op til grundtonen *c* men i stedet til septimen *Bb*.

Tonen *f* opløses igen nedad - nu til moltertsen *es*. Selvom det ikke er en halvtone afstand og dermed ikke en rigtig ledetone er den vigtig. Vi siger at vi *opløser* 7'eren til den næste akkords terts

24. Opløsning af septim

Dette krav til opløsning af 7'eren nedad udvides i jazz til ikke blot at gælde for dominant-tonika-forbindelser men også til at gælde alle akkordforbindelser hvor en septimakkord (dur eller mol) efterfølges af en akkord en kvint under:

Når en akkord med *lille septim* efterfølges af en akkord med grundtone en kvint under skal septimen i den første akkord opløses nedad til næste akkords tert.

A7 Dm7 A7 D7 Em7 Am7 G9 Cmaj7 G7 C6 A7 Dmaj7
 S+A
 T+B
 Rigtigt Rigtigt Rigtigt Rigtigt Forkert Forkert

Som vi så i afsnit 7 så vil kravet om at bevare fællestoner ofte gøre at 7'ere opløses rigtigt.

Dette indebærer også at en god flydestemmesats ofte vil have en tendens til at falde hen gennem satsen. Det er godt at huske på, men det er også klart at det på et tidspunkt kan blive et problem. Det er imidlertid et problem som vi sagtens kan løse. Det vil vi se på i nu:

25. Omlægning af akkord

Vi kan lægge en flydestemme en omvendning op når vi ikke er midt i et akkordskift.

Gmaj7 Am7 D7 Gmaj7

Am7 lægges en omvendning op

I det følgende har vi en række mere specielle regler der gælder udformningen af flydestemmen:

Ideen i at gøre det kan enten være at stemmelejet ellers bliver for dybt (men som vi skal se senere, så kan det også være for at løse et stemmeførings-problem) eller som et melodisk eller rytmisk virkemiddel.

**26.
Sekund-
sammenstød i
yder-
stemmerne.**

Undgå at *springe* fra et sekundsammenstød til et andet i S+A eller i T+B.

En undtagelse er dog hvis septim-akkorder føres f.eks. kromatisk ned. Her vil sekund-sammenstødet altid optræde i samme stemme (se punkt 11).

To eksempler på den almindelige regel:

Two musical examples illustrating voice leading between chords. The first example shows G7 and Em7. In the 'Forkert!' (Wrong) case, the soprano voice moves from G4 to E4, creating a second with the bass. In the 'Rigtigt!' (Correct) case, the soprano voice moves from G4 to F#4, maintaining the second with the bass. The second example shows Am6 and D7. In the 'Forkert!' case, the soprano voice moves from A4 to D4, creating a second with the bass. In the 'Rigtigt!' case, the soprano voice moves from A4 to G#4, maintaining the second with the bass.

I begge tilfælde ser vi at problemet ville være undgået hvis vi havde bevaret fællestoner.

Bemærk at kravet kun gælder for *spring*. Hvis tonerne bliver liggende fordi vi gentager en akkord eller fordi det samme sekundsammenstød optræder i næste akkord er det tilladt:

Example showing F#m7 and D9. The soprano voice (S+A) and bass voice (T+B) both have the same second between the two chords, as the notes are repeated. The soprano voice has F#4 and the bass voice has D4 in both chords.

Her ser vi at *samme* sekundsammenstød bliver liggende fra en akkord til en anden. Ingen problemer ... heller ikke med at synge det

27.
Akkorder i lille
sekundafstand
- kromatisk
førte akkorder:

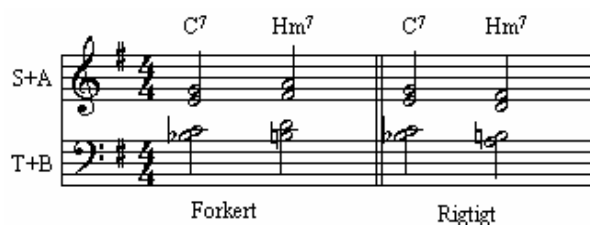
For kromatisk førte septimakkorder gælder kravet om at vi ikke må bevæge os fra et sekundsammenstød til et andet i yderstemmerne ikke:



Her ser vi hvordan sekund-sammenstødet mellem S og A videreføres kromatisk nedad i de næste akkorder. Grunden til man gør det her er netop for at fremhæve hvordan akkorden "glider nedad". Hvis man prøver at synge det er det heller ikke svært at synge.

Faktisk vil det være sådan at kromatisk førte septimakkorder kræver en kromatisk førte stemmer i samme retning, og dette gælder generelt for akkorder i lille sekundafstand:

Ved akkorder i lille sekund-afstand vil det normalt give langt den bedste stemmeføring hvis stemmerne følger denne bevægelse.



28.
Lille sekund
mellem S og A

Undgå en lille sekund mellem S og A.

Når vi senere ser på melodien gælder også at vi skal undgå en lille sekund mellem solist og S eller A.



Generelt lyder en lille sekund mellem S og A ikke godt. Den lille sekund optræder i første eksempel mellem S og A. Det er forbudt. I eksempel to er akkorden lagt op så sammenstødet ligger mellem A og T. Det lyder væsentlig bedre, og derfor er det tilladt. I eksempel tre er akkorden anbragt så *g* og *fis* ikke ligger op ad hinanden. her f.eks. i en maj7-akkord, hvor grundtonen ligger i toppen. Dette undgår vi ved at omlægge akkorden eller ved at *reharmonisere* - se senere

29. Formindskede og forstørrede spring

Det er ikke tilladt i en flydestemme at springe forstørrede sekund-spring eller formindskede eller forstørrede tertsspring. (Gerne en forstørret prim).

Forstørret sekund i S Problemet er løst!

G⁶ D+⁷ G⁶ D+⁷

S+A
T+B

Reglen om forbud mod forstørrede sekunder og formindskede tertser gælder ikke spring til og fra dim-akkorder. Ved dimakkorder kan tonerne noteres på forskellig måde. Her må man selv vurdere om den stemme man laver er sangbar, men generelt er kravene til stemmeføring omkring dimakkorder ikke så stramme.

En konsekvens af dette bliver at f.eks. b9'eren i en A7(b9) skal videreføres nedad, at #5'eren i en D7(#5) skal videreføres opad, at #9'eren i den E7(#9) skal videreføres opad o.s.v.

A7(b9) Dmaj⁷

Her ser vi opløsningen af en b9'er. Da 7'eren skal opløses nedad så må b9'eren også opløses nedad. Hvis b9'eren skulle videreføres opad ville det her være til tonen *cis* og intervallet *Bb - cis* er en *forstørret* sekund. Det er forbudt (og i øvrigt også svært at synge).

I få tilfælde kan vi komme ud for situationer hvor reglerne strider mod hinanden

D+⁷ Gmaj⁷ D+⁷ Gmaj⁷

S+A
T+B

Både c og ais skal videreføres til h. Vi får et ulovligt spring i B men får lovlig fordobling.

Fordoblingsfejl!

I første eksempel ser vi, at hvis både *ais* og *c* skal behandles rigtigt, så føres de begge til tonen *h*. Det er ikke godt. Løsningen er som i eksempel 2 at lade B springe fra *ais* og ned til *g* - hvis man da ikke hellere skulle undgå flydestemme lige omkring dette akkordskifte.

Flydestemme og melodi

I det foregående kapitel har vi arbejdet udelukkende ud fra akkordfølgen. Vi har ikke på nogen måde formet stemmen. Vi har lagt klangene ud i firestemmer uden at arbejde med pauser, frasering og rytmisering.

Det skal vi til i dette afsnit og derfor bliver det nødvendigt at se på melodien også.

30. Akkordskiftet

Når vi ser på akkordskiftet skal man gøre sig klart at akkordskiftet ikke nødvendigvis skal ligge lige der hvor det er noteret.

Ofte vil akkorden skifte to gange pr takt, og så er det underforstået at akkordskiftet er *noteret* på 1-slaget og 3-slaget. Vi ser af og til at der ligger et akkordskift på 4-slaget, men så vil akkorden stå lige over den node og det vil være *bemærkelsesværdigt* sent i takten.

Men fordi akkordskiftet er *noteret* til at ligge på 3-slaget, så kan det godt være at akkordskiftet *skal* eller *kan* ligge på 2-og slaget.

Eksempel:

Vi ser på de første 4 takter af sangen *Taking a Chance on Love*:

The musical score is written in 4/4 time. The top staff is for the Soloist (female), the middle staff is for Soprano and Alto / Tenor and Bass, and the bottom staff is for the Chords. The lyrics are 'Here I go a - gain' and 'The earth's trumpet blows a - gain'. The chord progression is Cmaj7, C#dim, Dm7, G7, Dm7, G7(b9), and Cmaj7. The C#dim and G7 chords are circled in the original image.

Vi har lagt en hjælpelinie ind nederst hvor akkorderne er noteret i g-nøgle og derefter er de fordelt til S,A T og B efter de principper vi har set på i kapitel 1.

Der er to steder hvor der sker noget "mærkeligt" i forhold til melodien. Det ene er at akkorden skifter midt i takt 1 selvom melodien bare bliver liggende. Det skal ikke forvirre os ret længe bl.a. fordi det faktisk lyder vældig godt at "baggrunden" skifter mens "forgrunden" (melodien) ligger stille.

I takt 2 ser vi at den tone der hører til akkorden G7 kommer allerede på slaget 2-og. Vi siger at melodien er *liftet* eller at melodien *foregriber akkordskiftet*. Når melodien gør det så betyder det at akkordskiftet **skal** ligge på 2-og i koret også.

Dermed kommer løsningen til at se således ud:

31. Hvornår *skal* akkordskiftet liftes?

Hvis melodien foregriber akkordskiftet, så *skal* akkordskiftet liftes. Flydestemmen behøver ikke at markere slaget, men den må ikke markere det betonedede slag.

Hvis vi i flydestemme og kor har betonet henholdsvis et lift og et betonet slag omkring et akkordskifte siger vi at der er en *rytmisk konflikt*.

32. Liftet akkord-skift. Hvornår *kan* akkordskiftet liftes?

Ser vi igen på eksemplet ovenfor så er der flere steder hvor akkordskiftet skal være lige på slaget.

Det er de steder hvor melodien markerer dette slag. Det er markeret med en firkantet ramme rundt om akkorderne. Der er andre steder hvor akkordskiftet skal liftes (koret behøver ikke synge der, men synger korrekt så skal liftet respekteres). Disse steder er markeret med elipser.

De øvrige steder er der ikke noget krav i melodien om akkordskiftet skal være liftet eller ej. Alle disse steder kan vi selv vælge. Hvis vi f.eks. vælger at lade første akkordskift komme lige på slaget og lifte de to sidste ville resultatet blive følgende:

33. Forsinket introduktion af akkorden

Vi kan vælge at lægge en pause, der hvor akkorden skifter og så først introducere akkorden i koret lidt senere. Dette vil vi kalde en *forsinket introduktion* af akkorden.

Det kan bruges ved alle akkordskift, man skal blot være opmærksom på at undgå *rytmiske konflikter*. I eksemplet nedenfor forsinkes vi akkordskiftet i takt 2 på 2-og -slaget med 1/8-del, og dermed bliver der en rytmisk konflikt mellem koret der betoner 3-slaget og melodien der betoner 2-og.

Vi må altid forsinke en introduktion af en akkord. Det mindste en akkord må forsinkes er til næste *ubetonede slag*.

Her ser vi hvordan vi i takt 2 forsinker G9 ... men gør det forkert. Akkordskiftet er *noteret* på 3-slaget men skal liftes så det reelt ligger på 2-og-slaget. Her forsinkes det ikke til næste ubetonede slag som det skal men kun til 3-slaget. Derved får vi en *rytmisk konflikt* mellem melodien der liftes og koret der skifter "lige på".

Chord progression: Cmaj7 C#dim Dm7 G9 Dm7 G7(b9) Cmaj7

Solist (kvinde): Here I go a - gain

S+A T+B: Du du...

Rytmisk konflikt

Her er dette rettet. Akkorden G7 indtræder ført på 3-og-slaget.

Chord progression: Cmaj7 C#dim Dm7 G9 Dm7 G7(b9) Cmaj7

Solist (kvinde): Here I go a - gain

S+A T+B: Du du...

Forsinket introduktion

Hvis vi skal blande alle disse teknikker kan det f.eks. gøres på følgende måde:

Vi ser at C#dim er liftet. Der er frit valg fordi melodien ikke kræver noget bestemt omkring 3-slaget.

Vi ser at Dm7 er forsinket fra 1-slaget til 1-og-slaget.

G9 er liftet fordi akkordskiftet *skal* liftes.

Dm7 i 3. takt er liftet. Melodien har pause ved 1-slaget og dermed er der frit valg.

34. Undgå sammen- stød mellem so- list og kor.

Som vi allerede har været inde på i sidste kapitel, skal man undgå især små sekund-sammenstød mellem S, A og solist. Det er ikke noget problem hvis melodien på en 1/8-del har et sammenstød inden den bevæger sig videre, men allerede et 1/4-dels-sammenstød kan lyde grimt og skurrende.

Løsningen kan være at lade den korstemme der har konflikten med melodien benytte melodis tone i stedet.

I eksemplet ovenfor ser vi sammenstød mellem kor og solist to steder. I takt 3 er der et kortvarigt sammenstød på ordet *hear* hvor solisten har et *e* mens der ligger et *d* og et *f* i S og A. Det er så kortvarigt at vi ikke skal tage hensyn til det.

Det andet er i 4. takt hvor solisten på ordet *blow* ligger på *f* mens S ligger på *e*. Løsningen er at S følger. Her ændrer vi faktisk akkorden kortvarigt fra Cmaj7 til Csus, men da det er kort og da denne ændring allerede ligger i melodien skal det ikke noteres.

35.

Ændring af akkorder uden at ændre grundtonen.

Hvis det ikke giver sammenstød med melodien kan man lave en række ændringer og udvidelser af akkorderne. De mest almindelige ændringer hvor vi beholder grundtonen er

- at en 7'er udvides til en 9'er eller en b9'er
- en maj-7 akkord udskiftes med en 6'er eller omvendt

Man kan altid skifte mellem maj7 og en 6'er akkord. Om udvidelser til 9'ere kan man sige at det ikke *altid* gør satsen bedre. Det kræver overblik og et godt øre at vide præcis *hvor* en 9'er eller en b9'er fungerer godt.

Husk altid at notere de ændrede akkorder i dit arrangement.

Eksempel: (Indledningen til Stars fell on Alabama)

I dette eksempel ser vi at F7 godt kan udvides, men vi ser også, at den ikke må udvides til en F9'er, da b9'eren i forvejen ligger i melodien. Akkorden kan altså sagtens erstattes med en F7(b9)=er.

Det samme gør sig gældende mht G7, der kan udvides til en G7(b9) men ikke til en G9.

Cm7 kunne evt udvides til en Cm9, men det er ikke specielt oplagt her hvor der sker så meget i melodien "rundt om" nonen, der jo er tonen *d*.

F7 i 3. takt kunne udvides til F9.

Bb6 kunne sagtens erstattes af en Bbmaj7 fordi meloditonen *f* passer lige godt til begge akkorder.

Rytmiseret flydestemme.

I det foregående har vi ikke brugt meget opmærksomhed på *hvad* koret skulle synge af tekst. Det har alt sammen været "dovne" flydestemmer på lange toner hvor man typisk synger på *uh* eller *ah* eller lignende. I en *doven flydestemme* er rytmen nærmest den samme som *den harmoniske puls* - vi skifter i store træk tone når vi skifter akkord.

Vi vil nu se på hvordan flydestemmen kan benytte enten teksten, elementer af teksten eller *lydord* til at skabe en flydestemme med flere rytmiske underdelinger. En flydestemme hvor rytmen er tættere på *den melodiske puls*. Her bevæger flydestemmen sig typisk i 1/4-dele og 1/8-dele og danner et rytmisk modspil til melodirytmen. Denne form for flydestemme kalder vi *rytmiseret flydestemme*. En central del af den *rytmiserede flydestemme* er *korsvar*, som vi skal se på sidst i dette afsnit.

36. Tekst i flydestemme

Lad os se på det eksempel vi så på sidste side. Indledningen til *Stars fell on Alabama*:

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains the melody with lyrics: "Moon-light and mag-no-lia Star-light in your hair all the world a dream come true". The second staff contains a flydestemme with lyrics: "Did it rea-ly hap-pen, was I rea-ly there was I rea-ly there with you?". Chords are written above the notes: Cm7, F7, Dm7(b9), G7, Cm7, F7, Bb6 on the first staff; Cm7, F7(b9), Bbmaj7/D, Gm7, C7, F7 on the second staff.

Lad os her nøjes med at kigge på de sidste to takter

Three staves of music in 4/4 time. The top staff is for the "Solist kvinde" with lyrics: "was I rea-ly there with you?". The middle staff is for "Eks 1:" with lyrics: "uh uh uh". The bottom staff is for "Eks 2:" with lyrics: "was I rea-ly there with you!". Chords are written above the notes: Gm7, C7, F7. The bottom staff has a complex rhythmic pattern in the bass line.

I eks 1 laver vi en almindelig *doven flydestemme* på *uh*.

I eks 2 laver vi den samme flydestemme men bare på tekst og på tekst-rytme. Denne teknik kan være god til at fremhæve centrale tekstlinier.

Eks 5/Eks 6

Solist kvinde

was I rea-ly there with you?

S+A
T+B

was I rea-ly there with you

S+A
T+B

Was I rea-ly there with you

Det øverste eksempel - eksempel 5 - er på alle måder dårligt. Tekstbetoningen er forkert på ordet *realy*, der bliver betonet på sidste stavelse. Samtidig er teksten forskudt, så der synges forskellige ord på en række af stavelserne.

Eksempel 6 nederst viser hvordan man kan udnytte forskydning på en god måde så ordet *there* bliver forsinket i koret, uden at der synges forskellige ord samtidig i kor og hos solist.

Og hvad med teksten? Hvornår er det uforståeligt? Hvornår må man godt synge forskellige ord og hvornår må man ikke? Det er svært at sige generelt, men nedenfor er der to eksempler på hvad der *ikke* fungerer og hvad der fungerer godt.

Eks 7a/7b/7c

Solist kvinde

was I rea-ly there with you?

S+A
T+B

was I rea-ly there with you

S+A
T+B

was I rea-ly there with you

I eks 7a vælger flydestemmen en langsommere rytme end melodien og synger på tekstens ord og stavelser. Det giver ingen konflikt i teksten, men man kan ikke stå og synge: *Was rea there you!* Det fungerer ikke.

I eks 7 b er teksten ændret så der er en vis overensstemmelse med solistens tekst. Især er det en kvalitet at koret slutter på samme ord som solisten. Teksten har selvstændig mening og opsummerer vel også det helt centrale i spørgsmålet. En god løsning.

I eks 7c har vi valgt en tekst-neutral løsning. Koret synger på *lydord*. Det kan altid bruges, og det er en god løsning. Samtidig må man sige at man i eks 7c mangler den kvalitet der er i eks 7b - at koret forholder sig selvstændigt kommenterende til solisten.

Eks 7b og 7c er gode løsninger. Hvad man skal vælge afhænger af hvad man har lavet i resten af arrangementet

.37. Eksempel

Et eksempel mere på forskydninger mellem solist og kor:

The musical score is written for a melody and accompaniment. The melody is in G major, 4/4 time. The lyrics are "MEAN TO ME why must you be". The accompaniment is in G major, 4/4 time. The lyrics are "MEAN TO ME Why must you be". The score shows a shift in the melody and accompaniment between measures 1 and 2. The chords are G⁶, E^m7, A^m7, and D⁹.

Eksemplet er nok lige hektisk nok men viser samtidig nogle af de muligheder man har: I 1. takt trækker vi ordet *to* lidt frem og i anden takt skubber vi *why* c tilbage. Bemærk at hvis vi havde forskudt *me* c tilbage ville vi få en rytmisk konflikt omkring akkordskiftet til E7, og på samme måde hvis vi havde forskudt *why* c frem ville vi få en tilsvarende konflikt omkring akkordskiftet til A^m7.

Bemærk også at vi i eksemplet helt undgår *tekstkonflikter*, hvor kor og solist synger forskellige ord samtidig.

Bemærk også at flydestemmen i slutningen af takt 2 er tillempet meloditonerne, så vi undgår sammenstød mellem den kvindelige solist og koret.

Kor-svar

38. Korsvar

Korsvarene (som vi også kalder fill's) udfylder hullerne i melodien, men samtidig er disse fill's med til at understrege formen, da hullerne ofte ligger i slutningen af 4- og 8-taktsperioderne.

Der skal indgå korsvar i et arrangement.

Korsvar formes først og fremmest rytmisk, så de er spændende. Tekstligt laver vi dem enten på lyd-ord eller på tekststumper der foregribe, repeterer eller kommenterer solistens tekst. Melodisk er det en god ide at forme korsvarene primært vha akkordomlægninger.

Hvis man har overskud til det kan man sagtens forme korsvarene melodisk og så behandle dem som blokstemmer, men det vil vi ikke komme nærmere ind på her.

Rytmisk er det de ubetonede 1/8-dele der er de spændende. Brug dem. Den sidste 1/8-del i takten på 4- og 8-slaget kan være farlig at bruge hvis det ikke lige er et lift=et akkordskift man vil lave. Det er ofte en god ide at slutte korsvar på et ubetonet slag.

Nedenfor ses to eksempler på kor-svar. Bemærk at begge ender på et lift. Og begge har en tekst der kommenterer teksten. De er begge to formet udelukkende over akkordtoner. Det betyder at der aldrig bliver problemer med forholdet til melodien i korsvarene.

Eks1 / 2

The musical score is for a 4/4 time piece. It features three staves. The top staff is for the 'Solist kvinde' (female soloist) and contains the melody with lyrics 'was I rea-ly there with you?'. Above the staff are the chords Gm7, C7, and F7. The middle and bottom staves are for vocal groups 'S+A T+B' (Soprano and Alto) and 'S+A T+B' (Tenor and Bass) respectively. They provide harmonic support with 'uh' and 'WITH YOU!' / 'WAS I THERE'.

Disponering af flydestemme

39. Eksempel

Lad os nu se på hvordan vi ud fra de principper vi har gennemgået i de sidste to kapitler kan arrangere de to første A-stykker af sangen *Taking a chance on Love*.

Melodien er som følger:

Taking a chance on Love

♩ = 100

The musical score is written for a soloist (female) in 4/4 time with a tempo of 100. It consists of four staves of music. The lyrics are: 'Here I go a - gain I hear those trum - pets blow a - gain All a - glow a - gain tak - ing a chance on love Here I slide a - gain a - bout to take that ride a - gain Star - ry eyed a - gain tak - ing a chance on love'. The chord symbols are: Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7, Em7, Eb7, Dm7, G7, Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7(b9), C6.

Vi ser at vi har to A-stykker - A1 og A2 - der er ens på nær de sidste to takter.

Vi vil disponere de to afsnit sådan at A1 er *doven flydestemme* - dvs flydestemme på lange noteværdier. Det der kan gøre den dovne flydestemme levende er *liftede akkordskift* og *forsinkede introduktioner* af akkorderne. I A1 vil vi lægge et par *meget enkle korsvar* ind.

I A2 vil vi lave *rytmiseret flydestemme* på lydord og tekst med mere udbyggede korsvar.

Inden vi går i gang ser vi på hvor akkordskiftene ligger - altså om der i melodien formuleres krav om akkordskiftet ligger lige på slaget eller om det er liftet. I noden nedenfor er alle akkorder hvor akkordskiftet ligger lige på slaget markeret med en firkant mens de steder hvor akkordskiftet skal liftes er markeret med en elipse.

Taking a chance on Love

$\text{♩} = 100$

Solist (kvinde)

Here I go a - gain I hear those trum-pets blow a - gain

All a - glow a - gain tak-ing a chance on love

Here I slide a - gain a-bout to take that ride a - gain

Star - ry eyed a - gain tak-ing a chance on love

Chords: Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7, Em7, Eb7, Dm7, G7, Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7(b9), C6

Bemærk alle de steder hvor der ikke er enten en firkant eller en elipse der er frit valg. Det er *altid* vigtigt at lifte nogle af disse akkordskift, men det vil som regel være for meget at lifte *alle*.

40. Doven flyde- stemme

A1 - doven flydestemme

Vi starter med at disponere det første kor så flydestemmen er doven - dvs så der stort set kun er en tone per akkord, men samtidig benytte liftede akkordskift og forsinkede akkordskift til at gøre stemmen levende. Samtidig vil vi lave et par enkle korsvar, der ofte blot er en enkelt ubetonet markering til at udfylde hullerne.

Når vi skal disponere A1 skriver vi først rytmen med tekst ned sammen med melodien. Det kunne f.eks være sådan:

$\text{♩} = 100$

Med swing

Solist (kvinde)

Here I go a - gain I hear those trum-pets blow a - gain

Kor

Du du du a Du du du YEAR! - Uh

All a - glow a - gain tak-ing a chance on love

du du - a tak-ing a chance on love a chance on

Chords: Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7, (G9), Em7, Eb7, Dm7, G7

Her er det udelukkende tekst og rytme der er skrevet ned.

Bemærk

- ... at vi i takt 1 har et liftet akkordskift til C#dim.
- ... at vi i takt 2 har først en forsinket Dm7 og derefter en liftet G9
- ... at vi starter takt 3 med en liftet Dm7
- ... at vi har et fill i takt 4 på *year!*
- ... og at vi følger melodirytme og tekst i de to sidste takter.
- ... og at der i takt 8 er et fill hvor Eb7 kommer lige på slaget mens Dm7 og G7 liftes

Når afsnittet er disponeret rytmisk kan vi fylde flydestemmen på:

Med swing $\text{♩} = 100$

Chords: Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7, Am7, D9, Dm7, G7 (G9), Em7, Eb7, Dm7, G7

Solist (kvinde): Here I go a - gain I hear those trumpet-blow a - gain

S+A KOR T+B: Du du du a Du du du YEAR! - Uh

All a - glow a - gain tak-ing a chance on love du du a tak-ing a chance on love a chance on

Ser vi igen på den samlede disponering af korsvar så har vi:

- I takt 4 er der lagt et udråb *YEAR!* ind.
- \$ I takt 6 er der lagt et *(du)-a* ind på 3-og.
- \$ I takt 8 er Adet store hul" udfyldt med en tekstlig gentagelse: *a chance on (love)*. Rytmisk er det lidt svært at genbruge rytmen fra takt 7 (det vil give en rytmisk konflikt) og derfor vælger vi bare at lægge en spændende rytme ind over ordene. Der er fire akkorder i takten og vi vælger at skifte G7 lige på slaget og lifte de to sidste.
- \$ Endelig må man sige at det liftede akkordskift til takt 2 faktisk fungerer som et simpelt korsvar.

Bemærk at placeringen af korsvar ofte fremhæver nummerets form: Det store korsvar ligger i takt 8 hvor perioden slutter. Det næststørste ligger der hvor første halvdel af perioden slutter i takt 4 og de sidst to ligger midt i de to periode dele.

Selvom vi ofte ser korsvar optræde i takt 4 og 8 så kan vi sagtens møde temaer der er lavet så hullerne ligger andre steder i 8-taktsperioden.

Bemærk i øvrigt at akkorderne er ændret et enkelt sted. I takt 7 har jeg lagt en G9 ind i stedet for en G7. Det har jeg gjort fordi 9'eren allerede ligger i melodien. Hvis vi *ikke* havde gjort det ville takten have set ud som følger:

Ordet *on* vil her blive lidt *mudret* fordi der på denne tone optræder et *a*, et *g* og et *f* ved siden af hinanden. Ved at ændre S til tonen *a* fremhæves den spændende tone i klangen nemlig 9'eren i stedet for at vi som ovenfor fremhæver den uinteressante tone i klangen - grundtonen *g*.

Generelt skal man passe på at flydestemmen ikke ligger alt for tæt på melodien. Hvis den gør det skal vi enten flytte den til et andet leje, forenkle den eller gøre det som vi skal se i næste kapitel nemlig at lade koret følge solistens melodi ... men det er en helt anden historie, og den begynder først lidt senere!

41. Rytmiseret flydestemme

A2 – rytmiseret flydestemme

I den rytmiserede flydestemme skal vi have mere melodi, mere rytme og flere korsvar. Vi starter med at planlægge rytmen i korsvarene og fylder så ud bagefter. Det gør vi ved at disponere stemmen rytmisk.

Under melodien er korsvar med tekst og rytme noteret. Da det kun er rytmen vi er interesseret i på nuværende tidspunkt er det noteret på tonen *g*. Det skal *ikke* læses som toner, men kun som rytme. I første takt står *love* som er afslutningen på det korsvar vi lavede i slutningen af A1.

Når der ikke er lavet noget i sidste takt i A2 er det fordi at dette korsvar skal laves ud fra B-stykket i lige så høj grad som ud fra A2 - vi venter med det.

Nu fylder vi ud mellem korsvarene i A2. Stadigvæk handler det kun om rytmen.

Det kan være en god ide at skrive akkorder på rytmelinien - især der hvor akkordskiftet er liftet for at huske det.

Husk at den rytmiserede flydestemme heller ikke må lave rytmiske konflikter med melodien. Derfor er akkordskiftet kun liftet de steder hvor melodien *skal* eller *må* liftes.

Det er svært at sige hvor meget rytmen i koret skal gå på tværs af melodirytmen og hvor meget den skal doble melodirytmen. Svaret er nok *både-og*. Hvis koret doubler melodirytmen hele tiden bliver koret kedeligt og tungt. Hvis den hele tiden går på tværs bliver koret forvirrende som baggrund for melodien.

Cmaj7 C#dim Dm7 G9 Dm7 G7(b9) Cmaj7

Here I slide a - gain a-bout to take that ride a - gain

(love) dup du bi du du - a slide a - gain dap da du a ride a - gain

Am7 D9 Dm7 G7(b9) C6

Star - ry eyed a - gain tak-ing chance a on love I

ba - ba-ba bap ba cause I'm tak ing a chance on - love

Prøv hvis det er muligt at nogle synger melodi mens andre Ataler" koret.

Når man har lavet sin rytmelinie lægges flydestemmerne på - i første omgang kan man godt bare lægge flydestemmen med så doven stemmeføring som muligt:

Cmaj⁷ C[#]dim Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁷(b⁹) Cmaj⁷
 Here I slide a - gain about to take that ride a - gain
 love du bi bi du du - a slide a - gain dap da du - a ride a - gain
 Am⁷ D⁹ Dm⁷ G⁷(b⁹) C⁶
 Star - ry eyed a - gain tak - ing chance a on love I
 ba - ba - ba bap ba cause I'm tak ing a chance on - love On love

Som færdig løsning er den ikke god. Flydestemmen bliver for dyb til sidst og det er lidt stillestående med alle disse tonegentagelser. Endelig har vi heller ikke gjort noget ud af at skæve til melodien. Hvor ligger flydestemmen uheldigt i forhold til melodien?

Derfor starter vi forfra nu og ser på hvor vi skal lægge flydestemmen en eller flere omlægninger op (eller ned men det bliver nok ikke aktuelt her)?

Cmaj⁷ C[#]dim Dm⁷ G⁹ Dm⁷ G⁷(b⁹) Cmaj⁷
 Here I slide a - gain about to take that ride a - gain
 love du bi bi du du - a slide a - gain dap da du - a ride a - gain
 Am⁷ D⁹ Dm⁷ G⁷(b⁹) C⁶ 1/4-dele
 Star - ry eyed a - gain tak - ing chance a on love I
 ba - ba - ba bap ba cause I'm tak ing a chance on - love On love

Blokstemme

Blokstemmer er den 4-stemmige vokal satsteknik, hvor melodien ligger i kor-sopranen, og hvor de andre stemmer som udgangspunkt tilstræber at følge melodien så parallelt som muligt.

I denne sammenhæng siger kort at vi *harmoniserer* melodien, når vi lægger understemmerne på. Dette udtryk bruges generelt om det at tilføje en melodi akkorder, men vi vil altså også bruge det her hvor det beskriver det at vi lægger en korklang under selve melodien.

I dette kapitel vil vi i starten gå ud fra at solisten synger melodien sammen med koret og at solisten er en kvinde. Vi vil senere vende tilbage til denne diskussion.

42. Stemmernes omfang

Alt, tenor og bas skal ligge indenfor det tilladte område for flydestemmer, dvs mellem den midterste linie i g-nøglen og den midterste linie i f-nøglen. Sopranen følger melodien. T skal ikke over g og B skal helst ikke over tonen d og aldrig over tonen e. S springer som melodien. De øvrige stemmer skal ikke springe mere end en kvart eller evt en kvint.

43. Spring

S springer som melodien. De øvrige stemmer skal ikke springe mere end en kvart eller evt en kvint.

Vi ønsker sangbare understemmer men eftersom melodien styrer stemmeføringen så stiller vi ikke nær de samme krav som ved flydestemmer. Her er ikke krav om korrekt opløsning af 7'er, og forbudet mod f.eks. forstørrede tertser kan vi ikke overholde.

44. Harmonisering af akkordtoner

Når melodien har en akkordtone anbringes de øvrige toner i stemmerne under så vidt det er muligt i tæt beliggenhed.

Lad os forsøge os med nedenstående melodi.

Chords indicated above the staff: Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷(b⁹) Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Staves: solist, S+A, T+B

Vi har allerede noteret S ind i skemaet. Derefter fylder vi toner på nederunder.

Vi skal huske at i A7(b9) har vi fravalgt grundtonen.

Vi skal også huske at de steder hvor akkordskiftet er liftet, her skal blokstemmen selvfølgelig også lifte akkordskiftet lige som vi ville have gjort i en flydestemme.

Vi skal også huske at i 3. takt skifter akkorden selvom melodien bliver liggende. Vi må selv vælge om akkordskiftet skal liffes eller ej. Vi vælger at lifte.

Resultatet bliver følgende:

Bemærk i øvrigt at i overgangen Em7-A7 opløses 7'eren ikke som vi kræver for flydestemmer. Understemmerne er nemlig her styret af melodien. Vi ønsker at skabe en "Afed" udgave af melodien, og når melodien går op så følger understemmerne. Den enkelte stemmes stemmeføring skal ikke være naturlig "Ai sig selv" men ses i forhold til melodien.

45. Akkordfremmede toner og den almindelige regel

Hvis vi har en akkordfremmed tone kan vi altid harmonisere den ved at udelade den akkordtone der er nærmest nederunder.

Ofte vil der være tale om gennemgangstoner og ikke stillestående klange som her, men princippet er det samme.

I første eksempel ligger tonen *a* under en G6-akkord. Tonerne i en G6-akkord er

g - h - d - e

Den tone der ligger nærmest under meloditonen *a* er *g* så den udgår, og vi anbringer dermed tonerne *h d* og *e* under tonen *a*.

I Eksempel 2 er det tonen *h* der er den akkordfremmede. Vi fravælger den nærmeste akkordtone under nemlig tonen *a*.

(Vi ville i øvrigt få samme resultat, hvis vi havde valgt at "tænke" *h* ind i

akkorden - Am7 med tilføjet *h* bliver Am9 og ved 9'erakkorder fravælges som regel grundtonen.)

I eksempel 3 har vi tonen *fis* og akkorden A9. Af akkordtonerne *cis e g* og *h* fravælger vi tonen nærmest under *fis*. Det bliver tonen *e* der fravælges.

I eksempel 4 udgår tonen *a* i D7-akkorden

46. Eksempel

Lad os se på et "rigtigt" eksempel: Starten af B-stykket fra *Satin Doll*.

Under alle akkordtoner er anbragt de øvrige akkordtoner i tæt beliggenhed. Vi arbejder stadigvæk kun med tæt beliggenhed og derfor kan vi let komme på kanten af kravene om hvor højt herrestemmerne må gå. Det vender vi tilbage til senere.

Ser vi bort fra optakten, så ligger der tonen *c* under en Gm7-akkord. Det betyder at tonen *Bb* i Gm7 udelades.

På to-slaget ligger tonen *a* under Gm7-akkorden. Her udgår grundtonen *g*.

Under C7 ligger tonen *a* og det betyder at tonen *g* udgår her.

Resultatet bliver dermed:

De steder hvor den almindelige regel for akkordfremmede toner (punkt 4) er brugt er markeret med *).

Dette er et udmærket resultat med de få virkemidler vi har ved hånden. En svaghed er de mange tonegentagelser der er i understemmerne.

Som udgangspunkt harmoniserer vi altid blokstemmer ved de almindelige regler for akkordtoner (punkt 3) og den almindelige regel for akkordfremmede toner.

Når vi har gjort det har vi tre regler vi kan benytte til at gøre stemmeføringen bedre. Det er regler der bruges i forskellige situationer og vel vekslede succes. Det er helt nødvendigt at vi i hvert tilfælde lytter mulighederne igennem og vurderer om løsningen er bedre end standard-løsningen efter de almindelige regler. De to første regler gælder for akkordfremmede toner:

47. Kromatiske nabotoner og Parallel-reglen

Vi siger at en tone er *kromatisk nabotone* til en anden tone, hvis tonen ligger en lille sekund fra den næste tone og hvis samtidig den næste tone er en akkordtone.

En *kromatisk nabotone* er så at sige en der "glider på plads" umiddelbart efter.

Ved en *kromatisk nabotone* kan man prøve at føre alle stemmerne kromatisk i samme retning til den efterfølgende akkordtone-blok.

Denne regel benyttes ofte ved *kromatiske nabotoner* der ikke samtidig er *skala-egne nabotoner* (se under punkt 6)

The musical score is for the song "It's not just sentimental". It is written in 4/4 time and features three staves: Melodi (Melody), S + A (Soprano and Alto), and T + B (Tenor and Bass). The melody starts on a whole note G4 in the first measure, followed by a half note A4 in the second measure, and then a quarter note B4 in the third measure. The lyrics "It's not just sen-ti-men-tal" are written below the melody. Above the melody, the chords Fmaj7 and E7 are indicated. A box labeled "Kromatisk nabotone" points to the half note A4, which is a chromatic neighbor tone to the G4. The S + A and T + B staves show the harmonic accompaniment for each measure.

Tonen *gis* er kromatisk nabotone fordi den føres en halv tone op til tonen *a* - der er den sidste tone i 1. takt.

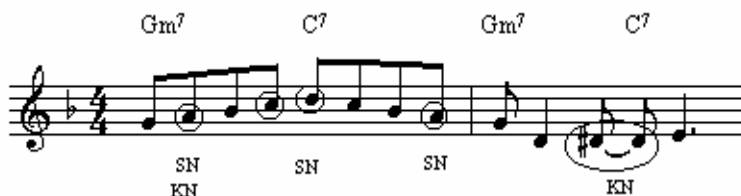
Derfor lægger vi samtlige stemmer på tonen *gis* en halv tone under den Fmaj7-klang der ligger på sidste 1/8-del.

Bemærk stemmeføringen i A fra 1. til 2. takt. Her springer vi fra *f* til *gis* - en forstørret sekund. Det er tilladt hvis det ikke kan være anderledes. Det vil senere vise sig, at det godt kunne være anderledes, men at det vist ikke bliver nemmere at synge af den grund. Det er nok bare sådan det er!

48. Skala-egne nabotoner og Dim-reglen

Uden punkt 6 så vi en generel regel for hvordan akkordfremmede toner kan harmoniseres. I punkt 7 så vi en regel der i specielle tilfælde kunne bruges i stedet, og her følger endnu en teknisk lidt sværere regel for hvordan man i nogle tilfælde kan harmonisere akkordfremmede toner. Det er en regel der gælder for *skala-egne nabotoner*.

En *skalaegen nabotone* er en tone der videreføres med en lille eller stor sekund til næste tone indenfor den skala vi befinder os i



Vi har her markeret alle akkordfremmede toner med en cirkel.

Den første akkordfremmede tone er *a*, og den videreføres til en akkordtone med en *lille sekund*. Derfor er det en *kromatisk nabotone* (KN). Samtidig passer den ind i skalaen og er derfor også *skala-egen nabotone*. (SN)

Den næste indrammede tone *c* efterfølges ikke af en akkordtone og derfor er den hverken *skalaegen* eller *kromatisk nabotone*.

Næste tone - *d* - tilhører skalaen og ligger som nabotone. Derfor er den SN.

Sidste tone i første takt er en SN men det er ikke en KN idet der er en stor sekund til den efterfølgende tone *g*.

Tonen *dis* i 2. takt er tydeligvis ikke *skalaegen*. Da den føres kromatisk op til *e* er det en KN.

Hvis de foregående regler giver et for stillestående resultat kan man ved en *skalaegen-nabotone* altid forsøge at harmonisere akkorden med en *dim-akkord*, så meloditonen bliver øverste tone i *dim-akkorden*. Om det fungerer må man lytte sig til.



Denne regel skal betragtes som et supplement til regel nr 4. Den kan bruges hvis satsen bliver lidt for stillestående i understemmerne.

49.
"9 for 1"

Vi har tidligere talt om at dur 7'er akkorder, mol-7'er akkorder og maj7 akkorder kunne udvides til 9'erakkorder. I praksis vil det betyde at 9'eren skal med i klangen i stedet for grundtonen. Det kan vi gøre hvis grundtonen ikke ligger i melodien:

Hvis vi har en dur-7'er akkord, en mol-7'er akkord eller en dur-maj7'er kan vi - hvis grundtonen ikke ligger i melodien - erstatte grundtonen med 9'eren.

50.
Tilbage til eksemplet fra s.

Hvis vi ser på eksemplet fra s. 5????? så er alle de akkordfremmede toner skalaegne og derfor kan vi alle steder forsøge os med dim-akkorder.

Man skal altid lytte efter hvor dim-akkorderne fungerer godt. Her er et forslag:

Da der ikke er tale om at vi ændrer akkorden men bare harmoniserer en gennemgangstone skal akkorden ikke noteres som en ændret akkord. Man kan vælge at notere den i parentes.

Vi har flere gange haft problemer med at T og B blev meget høje. Vi skal nu se nærmere på hvordan vi kan løse dette problem.

51.
Drop-2

I flydestemme arbejde vi konsekvent med tæt beliggenhed, men er ikke muligt eller hensigtsmæssigt i blokstemmen, hvor understemmerne skal forsøge at følge med en melodistemme, der kan indeholde store spring.

Derfor skal vi se på forskellige former for spredt beliggenhed

Den første akkord er lagt i *tæt beliggenhed*. I det følgende vil vi referere til akkordtonerne i rækkefølge oppefra. Med denne beliggenhed af Em7 er tone nr 1 altså *h*, tone nr 2 er *g* osv.

Det andet eksempel kaldes *drop-2*. Det er *spredt beliggenhed* hvor tone nr 2 er lagt en oktav ned. Det betyder at tone nr 2 ligger i bassen og at der bliver et hul mellem S-A og mellem T-B. Derved bliver afstanden mellem to toner højst en kvint.

Det tredje eksempel kaldes *drop 2+3*, fordi vi her både har lagt tone nr 2 og nr 3 en oktav ned. Det betyder at tone nr 3 er i B og at der er et *stort* hul mellem S-A på en *seks*t (det kan blive en *septim*).

Det sidste eksempel kaldes *drop 2+4* og her er tone nr 2 og nr 4 lagt en oktav ned. Dermed er tone nr 4 i bassen og der er hul mellem alle tonerne. Mellem A-T er der her en *seks*t men der kan også være en *septim*.

Ud fra en G7-akkord beliggende med tertsen øverst ville det komme til at se ud som følger:

Diagram illustrating the G7 chord structure and its variations (tæt, drop-2, drop-2+3, drop 2+4) across two staves (S+A and T+B).

52. Tæt beliggenhed eller drop-2

Som udgangspunkt tilstræbes at stemmerne ligger tæt, men når melodien ligger højt eller når melodien har store spring, kan det ofte være nødvendigt at lægge stemmerne spredt. Disse steder anvendes så *drop-2*, hvor akkordtonen under sopranen lægges en oktav ned. Derved opstår der et "hul" mellem S-A og mellem T-B. Større afstand end *drop-2* anvendes meget nødig.

En anden måde at udtrykke dette på er ved at sige at der ikke må være større afstand end en kvint mellem to stemmer i en blokstemme.

Vi kan i specielle situationer komme ud for at afstanden mellem S og A bliver en seks (drop-2+3) men hvis det er muligt at undgå det, skal man gøre det.

Diagram illustrating a musical example with chords (Gm7, C7, Gm7, C7, Fmaj7) and lyrics (She's no-body's fool so I'm play-ing it cool as can be) across two staves (S+A and T+B).

Ser vi på eksemplet fra Satin Doll B-stykket så nåede vi før til

Satsen er god men lejet er generelt højt for T og . Derfor vælger vi at lave drop-2 alle 3 takter. Det betyder at anden tone i hver akkord (dvs A-stemmen) bliver lagt en oktav ned og bliver dermed til B. A går så ned og synger T-stemmen, der så skal noteres i øverste nodelinie og T synger den stemme der før var B-stemmen. Resultatet bliver:

53.
Ikke for mange
skift mellem
tæt og spredt

Vi benytter også skift mellem tæt og spredt til at udligne store spring i understemmerne:

	Løsning uden skift tæt/spredt:	Løsning med skift tæt/spredt:
S+A		
T+B		

Vi ser hvordan *seks* spring i melodien giver *seks* og *septim*-spring i understemmerne hvis vi holder stemmerne tæt, mens springene bliver "glattet ud" til *kvart* og *kvint*-spring hvis vi benytter skift mellem tæt og spredt.

Men i nedenstående eksempel ser vi også problemer ved at skifte mellem tæt og spredt:

	Løsning uden skift tæt/spredt:	Løsning med skift tæt/spredt:
S+A		
T+B		

Igen er der ingen tvivl om at løsningen uden skift fra tæt til spredt ikke fungerer. Understemmerne springer meget mere end den tilladte kvint. Men svagheden i denne løsning er at melodi bevægelsen fra *h* til *g* harmoniseres med en modsat rettet bevægelse i bassen. Idealet om at blokstemmen skal være en "fed" udgave af melodien er

Samtidig vil mange skift mellem tæt og spredt ofte sløre melodien og derfor skal det kun bruges til at løse stemmeføringsproblemer når det er nødvendigt.

Undgå unødige skift mellem tæt og spredt beliggenhed.

54. Takin a Chance on Love

Blokstemme i B-stykket

Lad os nu vende tilbage til det nummer vi har arrangeret A1 og A2 som flydestemmer -Taking a chance on Love. Vi vil i dette nummer arrangere B-stykket i blokstemme. Melodien er som følger:

I thought the cards were a frame - up I nev er would try But
now I'm tak - ing the game up and the ace of hearts is high

Vi harmoniserer det i første omgang ved at harmonisere alle akkordfremmede toner ud fra den generelle regel (pkt 4) mens akkordtoner harmoniseres med de manglende akkordtoner. Samtidig benytter vi skift mellem tæt og spredt de steder hvor melodien springer meget og der hvor melodien går højt. De første 4 takter bliver således:

S+A
T+B

Spredt Tæt Spredt Tæt Spredt Tæt

I thought the cards were a frame - up I nev er would try But

AF AF

Der er to akkordfremmede toner her markeret med AF.

Vi har en del skift mellem tæt og spredt her fordi melodien springer en del. Det høje leje i starten kræver at vi starter spredt mens lejet i slutningen passer bedre til tæt beliggenhed.

Sidste halvdel af B-stykket bliver således:

S+A
T+B

Tæt Spredt Tæt Spredt Tæt Spredt

now I'm tak - ing the game up and the ace of hearts is high

AF AF AF

Herefter må vi overveje om nogle af de alternative regler skal anvendes for harmonisering:

Skal nogle af de akkordfremmede toner harmoniseres med en dim-akkord?

Er der kromatiske nabotoner der skal harmoniseres med en kromatisk ført blok?

Skal vi for nogle af 7'er eller maj7'er-akkorderne anvende reglen om A9 for 1?

Svaret på disse spørgsmål er at der ikke er nogle kromatiske nabotoner og reglen om "9 for 1" er heller ikke oplagt. En af de akkordfremmede toner bliver flottere med *dim-reglen* (den kunne være brugt flere gange) og det færdige resultat bliver:

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff (S+A) and a piano staff (T+B). The vocal staff has lyrics: "I thought the cards were a frame-up I never would try But". The piano staff has chords: Gm7, C9, F6, Gm7, C7, Fmaj7. There are markings "AF" under the piano staff. The second system also has a vocal staff and a piano staff. The vocal staff has lyrics: "now I'm tak-ing the game up and the ace of hearts is high". The piano staff has chords: Fm7, Eb9, Eb6, Fm7, Ab7, G7. There are markings "AF", "Dim", and "AF" under the piano staff.

Hermed har vi udarbejdet en standard bloksats af B-afsnittet. Inden vi slutter kapitlet skal vi se hvordan vi kan kombinere nogle af de teknikker vi lærte i flydestemmeafsnittet med blokstemmeteknikken så den kan udvikles og varieres yderligere:

55. Rytmen i blok- stemmen og korsvar

Rytmen i blokstemmen er som udgangspunkt den samme som melodirytmen.

Hvis vi lader solisten synge melodien kan vi lave de samme tekstlige forskydninger og indarbejde korsvar i satsen som man kan i flydestemmer.

Vi kan lave en rytmisk disponering af blokstemmesatsen hvor vi blot noterer alle *afvigelse* fra grundrytmen. Den kunne for det B-stykke vi lige har arbejdet med se ud som følger:

solist

kor

Gm7 C9 F6 Gm7 C7 Fmaj7

I thought the cards were a frame - up I never would try

Som melodi

Korsvar

Fm7 Bb9 Eb6 Fm7 Ab7 G7

now I'm tak - ing the game up and the ace of hearts is high

Forskydning Forskydning Som melodi Korsvar

now I'm tak - ing the game up and the high So high!

Indarbejdes dette i melodien efter de principper vi allerede har gennemgået for korsvar så kunne resultatet f.eks. blive:

solist

S+A

T+B

Gm7 C9 F6 Gm7 C7 Fmaj7

I thought the cards were a frame - up I never would try But

I thought the cards were a frame - up I never would try I never would BUT

I thought the cards were a frame - up I never would try I never would BUT

Fm7 Bb9 Eb6 Fm7 Ab7 G7

now I'm tak - ing the game up and the ace of hearts is high

now I'm tak - ing the game up and the ace of hearts is high So high!

Bemærk at jeg i korsvaret i 4. takt ændrer akkorden til Fmaj9. Fmaj7 er vanskelig at arbejde med fordi hvis vi lægger den en omlægning ned (eks 2) får vi en lille sekund mellem S og A hvilket lyder grimt og derfor er forbudt.

1) 2) 3) 4)

Fmaj7 Fmaj7 F6 Fmaj9

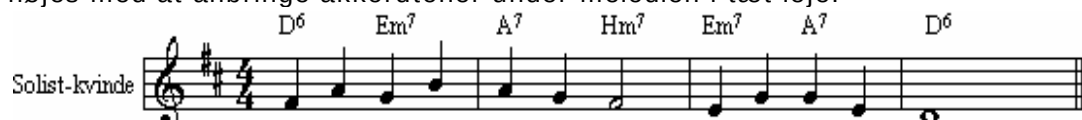
Løsningerne kan være at ændre akkorden til F6 når vi lægger den ned (eks 3) eller at ændre den til Fmaj9 (eks4) . Det sidste er det vi kort kalder 9 for 1.

Opgaver til blokstemmer:

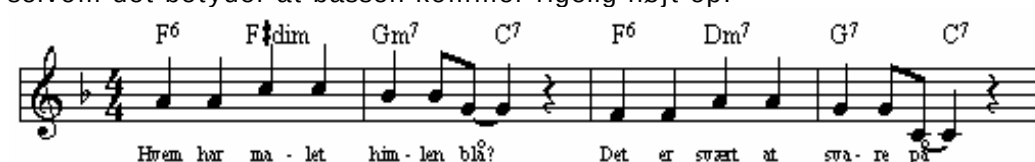
Opg 1: Lav en blokstemme til følgende melodi. Da alle meloditoner er akkordtoner kan vi nøjes med at anbringe akkordtoner under melodien i tæt leje. Husk at kor-sopranen - S - har melodien. Syng den sammen når I er færdige.



Opg 2: Lav en blokstemme til følgende melodi. Da alle meloditoner er akkordtoner kan vi nøjes med at anbringe akkordtoner under melodien i tæt leje.



Opg 3: Lav en bloksats på starten af *Hvem har malet himlen blå*. Læg stemmerne tæt selvom det betyder at bassen kommer rigelig højt op.



Opg 4: Lav en bloksats. Ved *akkordfremmede toner* udelader vi den akkordtone der ligger nærmest under den akkordfremmede tone.



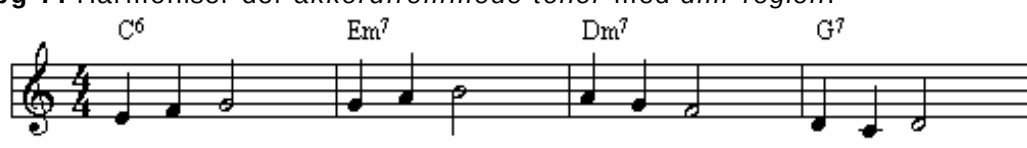
Opg 5: Lav en bloksats. Ved *akkordfremmede toner* udelader vi den akkordtone der ligger nærmest under den akkordfremmede tone.



Opg 6: I nedenstående eksempel er alle akkordfremmede toner *kromatiske nabotoner*. Harmoniser disse efter reglen om at samtlige stemmer skal føres parallelt her (afsnit 47).



Opg 7: Harmoniser der *akkordfremmede toner* med *dim-reglen*.



Opg 8: Nedenfor er der en bloksats som er kommet til at ligge for højt. Læg stemmerne ned vha *drop-2*. Det betyder at A-stemmen lægges en oktav ned så den ligger i bassen. Dermed overtager A så T-stemmen, der nu bare skal noteres i nodelinien for S+A.



Opg 9: Se på den blokstemmesats du lavede i opgave 3. Prøv at lægge stemmerne ned vha *drop-2* i de to første takter, og så beholde det tætte leje i takt 3-4.