

Jazzvokal

Gert Uttenthal Jensen

Flydestemme og akkorder

1. Typer af flydestemmer

Flydestemmer er den 4-stemmige vokale satsteknik, der primært skrives over temaets akkorder. Flydestemmens 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*. Flydestemmens *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 fjerdedele og ottendedele - 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 *bloksatsteknik* 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.

2. Eksempel

Vi ønsker at lave en flydestemme for sopran, alt, tenor og bas (SATB) til følgende akkordfølge:

Dmaj⁷ Ddim Em⁷ F#⁷(b⁹) Hm⁷ E⁷ Em⁷ A⁹

Vi noterer S og A i øverste linie (g-nøglen) og T+B i f-nøglen. Nederste linie er en hjælpelinie 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 hver sin akkordtone.

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:

3. Valg af toner

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

Hvis der i et tema en sjælden gang optræder en treklang så fordobles grundtonen, eller du kan ændre akkorden til en 6'er

Når vi kan fravælge grundtonen i koret er det fordi den jo oftest spilles i den instrumentale bas.

4. Omfang

Tonerne skal ligge indenfor området mellem den midterste linie i G-nøglen og den midterste linie i F-nøglen – altså fra midte til midte. På den måde vil flydestemmerne ikke "overdøve" melodien.

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

Flydestemmens omfang

Omfang for de enkelte stemmer

B T S A

5. Tæt/spredt beliggenhed

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-f-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 nedeunder - 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 beliggenheden 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. Teknikken hedder drop-2 – se senere.

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 tilladt. 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 beliggenhed og Eksempel 6 er i *spredt* – også her er teknikken drop-2.

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 undgåes normalt.

Problem:

Dette eksempel lyder ikke godt. Bl.a. er der for store spring og spredt beliggenhed

Løsning:

Chord progression: Gmaj7 Am7 D7 Gmaj7

Oftentimes flydestemmen is perceived as a bit "boring". The trick is that it's not in the intervals between the chords that we make flydestemmen exciting. It's in other places that we should look for flydestemmen's life.

6. Eksempel

We return to the example from the beginning so we choose to start with putting the choir moderately low in the women's parts and moderately high in the men's parts. We put the *fis* tone on top. The other parts are distributed downwards, so they are close together.

Chord progression: Dmaj7 D#dim Em7 F#7(b9) Hm7 E7 Em7 A9

Parts: S+A, T+B, hjælpelinie

The next chord is D#dim and here we see on the help line that the tones *fis* and *a* are common tones. This means that we let S and B stay. The rest of the tones are distributed appropriately.

In the transition to Em7 there are no common tones, but the parts move so little as possible downwards.

F#7(b9) is a 5-note chord and we omit the root. Between Em7 and F#7(b9) the tone *e* is common. In the F#-chord there is a loose fingering and here you should always be particularly careful about this interval as it is to be sung. It must not be, for example, a *forstørret sekund* that looks very simple, but is so difficult to sing. Here it is the movement *h-ais* - that is easy and that is good. What can we so wish for more.

In the transition F#7(b9) to Hm7 the tone *fis* is actually a common tone, but since we have omitted the root in F#7(b9) there are no common tones. We choose for the reason that we will return later to let S go down to the tone *d* and the others follow so.

Between the last four chords there are many common tones. Look yourself more closely at why they are distributed like this.

7. Lidt om dominanter.

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 durskala er *ledetone* til 8. trin - grundtonen. Der er en halvtoneafstand og *ledetonen h* trækker op mod grundtonen - c. I dominantakkorden 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 er 7'erens opløsning nedad til den efterfølgende terts den absolut vigtigste, bl.a. fordi tonikaen oftest er en maj7 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: **7 til 3**

8. 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.

A musical score illustrating chord resolutions. The top staff is labeled 'S+A' and the bottom 'T+B'. The chords are: A7 Dm7, A7 D7, Em7 Am7, G9 Cmaj7, G7 C6, A7 Dmaj7. Below the staff, the resolutions are labeled: Rigtigt, Rigtigt, Rigtigt, Rigtigt, Forkert, Forkert.

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

Dette indebærer også at en god flydestemmesats ofte vil have en tendens til at bevæge sig nedad 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 nu:

9. Omlægning af akkord

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

A musical score illustrating a chord change. The top staff is labeled 'Gmaj7', 'Am7', 'D7', 'Gmaj7'. The bottom staff is labeled 'Gmaj7', 'Am7', 'D7', 'Gmaj7'. A circled note in the Am7 chord is labeled 'Am7 lægges en omvendning op'.

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

Idéen vil ofte være at løse et problem: enten at stemmelejet ellers ville blive for dybt, eller for at løse stemmeføringsproblemer, men det kan også bare benyttes som et melodisk eller rytmisk virkemiddel.

10. 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 septimakkorder føres f.eks. kromatisk ned. Her vil sekund-sammenstødet altid optræde i samme stemme (se punkt 11).

To eksempler på den almindelige regel:

The first example shows two measures. The first measure has a G7 chord in the treble and a G2 chord in the bass. The second measure has an Em7 chord in the treble and an E2 chord in the bass. A circled interval between G and E in the bass is labeled 'Forkert!'. The second example shows two measures. The first measure has an Am6 chord in the treble and an A2 chord in the bass. The second measure has a D7 chord in the treble and a D2 chord in the bass. A circled interval between A and D in the bass is labeled 'Forkert!'.

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:

The notation shows two staves: S+A (Soprano and Alto) and T+B (Tenor and Bass). The S+A staff has a circled interval between F# and D, and the T+B staff has a circled interval between F# and D. The chords are F#m7 and D9.

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

11.
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:

Em⁷ Eb⁷ Dm⁷

S+A

T+B

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.

Du kan dog undgå den parallelle sekundbevægelse ved at tilføje 9ere til akkorderne.

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.

C⁷ Hm⁷ C⁷ Hm⁷

S+A

T+B

Forkert Rigtigt

12.
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.

Gmaj⁷ Gmaj⁷ Gmaj⁷

NEJ! JA! JA!

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.

13. Formindskede og forstørrede spring

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

Forstørret sekund i S Problemet er løst!

G⁶ D⁺⁷ G⁶ D⁺⁷

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 dim-akkorder ikke så stramme.

En konsekvens af dette bliver at f.eks. b9'eren i en A7(b9) skal videreføres nedad. #5'eren burde videreføres opad og #9'eren opad, men i virkelighedens verden er det ikke regler der overholdes. #5 kan f.eks. fint videreføres nedad til 9eren i næste akkord.

A^{7(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

Både c og ais skal videreføres til h. Fordoblingsfejl!

Vi får et ulovligt spring i B men får lovlig fordobling.

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. En anden løsning er at tilføje 9er til Gmaj7 og videreføre #5 kromatisk nedad – *ais* - *a*.

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.

14. 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 denne note 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 shows a soloist line (Solist (kvinde)) and a four-part harmony (S+A, T+B, Akkord) in 4/4 time. The soloist line has lyrics: "Here I go a - gain", "The artho setrum-pets blow a - gain". The four-part harmony is in 4/4 time and shows the distribution of notes between Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. Chords are Cmaj7, C#dim, Dm7, G9, Dm7, G7(b9), Cmaj7.

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:

**15.
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*.

**16.
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 koret så skal liftet respekteres). Disse steder er markeret med ellipser.

De øvrige steder er der ikke noget krav i melodien om at 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:

**17.
Forsinket intro-
duktion af ak-
korden**

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 forsinker vi akkord-

skiftet 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 forsinke 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 på beatet.

Rytmisk konflikt

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

Forsinket introduktion

18. Undgå sammenstød mellem solist 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 melodien 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 melodien. 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.

19.
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 melodirytmien. 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.

20. Tekst i flydestemme

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

The image shows a musical score for the song "Stars fell on Alabama". It consists of two staves. The top staff is the melody line with lyrics: "Moon-light and mag no-lia Star-light in your hair all the world a dream come true". Above the notes are chords: Cm7, F7, Dm7(b9), G7, Cm7, F7, Bb6. The bottom staff is the flydestemme line with lyrics: "Did it rea-ly hap-pen, was I rea-ly there was I rea-ly there with you?". Above the notes are chords: Cm7, F7(b9), Bbmaj7/D, Gm7, C7, F7.

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

The image shows two examples of flydestemme for the lyrics "was I rea-ly there with you?". The top staff is labeled "Solist kvinde" and shows the melody line with lyrics. The bottom two staves are labeled "Eks. 1:" and "Eks. 2:". The bottom staff of Eks. 1 is labeled "S+A" and "T+B" and shows a flydestemme with lyrics "uh uh uh". The bottom staff of Eks. 2 is also labeled "S+A" and "T+B" and shows a flydestemme with lyrics "was I rea-ly there with you!". Above the notes are chords: Gm7, C7, F7.

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 tekstrytme. Denne teknik kan være god til at fremhæve centrale tekstlinier.

Eks. 3

Eks. 4

I eks. 3 ser vi hvordan vi kan benytte centrale tekststumper og bruge dem i koret. Koret fungerer lige som en almindelig *flydestemme* fordi rytmen i koret er så langsom i forhold til solisten, men samtidig fungerer det anderledes fordi der er tekst på og fordi det dermed kan kommentere det der foregår i satsen.

Eksempel 4 benytter sig af *lyddord*, der giver satsen rytme. Samtidig ser vi hvordan vi i 1. takt laver en omlægning af Gm7 så der bliver mere melodisk profil over koret. Læg mærke til at springene ligger indenfor Gm7-akkorden. Der er ingen spring når vi skifter akkord; her er stemmeføringen doven.

Når man blander tekststumper ind i koret skal man være opmærksom på ikke at få for mange forskellige ord samtidig.

Når koret synger på tekststumper skal der være en stor overensstemmelse mellem ordene i koret og hos solisten. Hvis koret synger med længere nodeværdier betyder det ikke så meget. Der er ingen problemer i at ordene bliver forskudt, men problemet er hvis der siges forskellige ord samtidig. I et vist omfang er det ikke noget problem, men det kan hurtigt blive det.

Det er vigtigt at korets tekst har et minimum af mening. Det er at foretrække at korets tekst har mening i sig selv, men vi kan sagtens have at koret forstærker et enkelt ord hos solisten. Koret skal ikke synges løse stavelser.

Endelig er det vigtigt at tekstbetoningen – prosodien – er korrekt i flydestemmen.

Eks 5/Eks 6

The image shows two musical examples, 5 and 6, in 4/4 time with a key signature of one flat. Example 5 (top) features a soloist (female) and a choir (S+A and T+B). The soloist's melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (half). The lyrics are "was I rea-ly there with you?". The choir's accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Example 6 (bottom) features the same soloist and choir. The soloist's melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (half). The lyrics are "Was I rea - ly there with you". The choir's accompaniment is similar to Example 5 but with a different rhythmic pattern.

Det øverste eksempel - eksempel 5 - er på alle måder dårligt. Tekstbetoningen er forkert på ordet *really*, 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

The image shows three musical examples, 7a, 7b, and 7c, in 4/4 time with a key signature of one flat. Example 7a (top) features a soloist (female) and a choir (S+A and T+B). The soloist's melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (half). The lyrics are "was I rea - ly there with you?". The choir's accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. Example 7b (middle) features the same soloist and choir. The soloist's melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (half). The lyrics are "was rea there you". The choir's accompaniment is similar to Example 7a. Example 7c (bottom) features the same soloist and choir. The soloist's melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (half). The lyrics are "dup dup du a!". The choir's accompaniment is similar to Example 7a.

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. 7b 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

21. Eksempel

Et eksempel mere på forskydninger mellem solist og kor:

The musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves: Melodi (Melody), S + A (Soprano and Alto), and T + B (Tenor and Bass). Above the staves are four chords: G^b, Em⁷, Am⁷, and D⁹. The Melodi staff shows the vocal line with lyrics 'MEAN TO ME' and 'why must you be'. The S + A staff shows the choir line with lyrics 'MEAN TO ME' and 'Why must you be'. The T + B staff shows the bass line. The lyrics are staggered between the soloist and the choir.

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* 1/8 tilbage. Bemærk at hvis vi havde forskudt *me* 1/8 tilbage ville vi få en rytmisk konflikt omkring akkordskiftet til E7, og på samme måde hvis vi havde forskudt *why* 1/8 frem ville vi få en tilsvarende konflikt omkring akkordskiftet til Am7.

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.

Korsvar

22. 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 sidst 1/8-del i takten på 4-og 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 korsvar. 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.

Eks. 1/2

The musical score for Example 1/2 is set in 4/4 time and features three parts: a soloist and two vocal groups. The soloist part is for a female voice (Solist kvinde) and has the lyrics "was I rea-ly there with you?". The two vocal groups, labeled "S+A T+B", have lyrics "uh uh uh WITH YOU!" and "uh uh uh WAS I THERE". The chords are Gm⁷, C⁷, and F⁷. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Disponering af flydestemme

23. 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

$\text{♩} = 100$

Solist (kvinde)

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 100. It consists of four staves of music. The first staff is for the soloist (female) and contains the lyrics: 'Here I go a - gain I hear those trum - pets blow a - gain'. The second staff contains the lyrics: 'All a - glow a - gain tak - ing a chance on love'. The third staff contains the lyrics: 'Here I slide a - gain a - bout to take that ride a - gain'. The fourth staff contains the lyrics: 'Star - ry eyed a - gain tak - ing a chance on love'. Chord symbols are placed above the notes: 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 nodeværdier. 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.

Nu om dage er opgavemelodierne i skriftlig musik, jazzarrangement, ganske vist forkortet til en A-B-A form - dvs der er ikke to A-stykker til at starte med, men i det følgende gennemgås idéer til to forskellige A-stykker alligevel. Så må man bare plukke de bedste idéer, og huske ikke at lave alt for lidt i det første A-stykke.

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 ellipse.

Taking a chance on Love

♩ = 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

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

24. Doven flydestemme

A1 - doven flydestemme

Vi starter med at disponere det første kor så flydestemmen er doven - dvs så der stort set kun er en tone pr 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:

♩ = 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

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 *yeah!*
- ... 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:

$\text{♩} = 100$
Medswing

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

- I takt 4 er der lagt et udråb *YEAH!* ind.
- I takt 6 er der lagt et *(du)-a* ind på 3-og.
- I takt 8 er det 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!

25. 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* lifies.

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.

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

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

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

Chords: Am7 D9 Dm7 G7(b9) C6

Lyrics: Star - ry eyed a - gain tak - ing chance i 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 "taler" koret, så du kan høre hvordan din rytmiske idé fungerer.

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

Bloksats

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

I denne sammenhæng siger vi kort at vi *harmoniserer* melodien, når vi lægger understemmerne på. Det kaldes også *thickened line*.

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.

26. 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. Tenor skal ikke over g og Bas skal helst ikke over tonen d og aldrig over tonen e. Sopran springer som melodien. De øvrige stemmer skal ikke springe mere end en kvart eller evt en kvint.

27. 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 forbuddet mod f.eks. forstørrede tertser kan vi ikke overholde.

28. 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.

solist

S+A

T+B

Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷(b⁹) Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

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

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 ligesom 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 liftes eller ej. Vi vælger ikke 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 "fed" udgave af melodien, og når melodien går op så følger understemmerne. Den enkelte stemmes stemmeføring skal ikke være naturlig "i sig selv", men ses i forhold til melodien.

29. 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 nedenunder.

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 præcis 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

30. 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.

The image shows a musical score for the beginning of 'Satin Doll'. It features a piano accompaniment for S+A (Soprano and Alto) and T+B (Tenor and Bass). The score is in 4/4 time and includes the following chords: Gm7, C7, Gm7, C7, and Fmaj7. The lyrics are: "She's no - bo - dy's fool so I'm play - ing it cool as can be".

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:

The image shows a musical score for the beginning of 'Satin Doll', similar to the previous one, but with asterisks (*) placed above the Gm7 and C7 chords to indicate specific tonal adjustments. The lyrics are: "She's no - bo - dy's fool so I'm play - ing it cool as can be".

De steder hvor den almindelige regel for akkordfremmede toner (punkt 29) 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 28) 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 veksellende 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.

31. Kromatiske nabotoner og Parallelreglen

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 32).

The image shows a musical score for the phrase "It's not just sentimental". It consists of three staves: Melodi (Melody), S+A (Soprano and Alto), and T+B (Tenor and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody starts on G4 in the first measure. In the second measure, the melody moves to A4, which is a chromatic neighbor tone to G4. This A4 is marked with a box and the text "Kromatisk nabotone". The accompaniment (S+A and T+B) is in F major 7 (Fmaj7) in the first measure and E7 in the second measure. The lyrics are "It's not just sentimental".

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!

32. Skalaegne nabotoner og Dim-reglen

Uden punkt 29 så vi en generel regel for hvordan akkordfremmede toner kan harmoniseres. I punkt 31 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 de øvrige regler. Den kan bruges hvis satsen bliver lidt for stillestående i understemmerne.

33. "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.

34. Tilbage til eksemplet fra §30

Hvis vi ser på eksemplet fra punkt 30 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.

35. Drop-2

I flydestemme arbejde vi konsekvent med tæt beliggenhed, men det 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 *sekst* (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 *sekst* 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:

tæt drop-2 drop-2+3 drop 2+4

**36.
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 sekst (*drop-2+3*) men hvis det er muligt at undgå det, skal man gøre det.

Ser vi på eksemplet fra Satin Doll B-stykket så nåede vi før til at satsen er god, men at lejet generelt er højt for T og B. Derfor vælger vi at lave drop-2 i alle 3 takter. Det betyder at anden tone i hver akkord (dvs Alten) 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:

37. 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:

The image shows two musical examples for a chord change from G6 to Am7 in 4/4 time. The left example, labeled 'Løsning uden skift tæt/spredt', shows a close voicing for G6 in the first measure and a close voicing for Am7 in the second measure. This results in a large interval (a sixth) in the bass line between the two chords. The right example, labeled 'Løsning med skift tæt/spredt', shows a close voicing for G6 in the first measure and a spread voicing for Am7 in the second measure. This results in a smaller interval (a fourth) in the bass line, which is more musically pleasing.

Vi ser hvordan *sekst*-spring i melodien giver *sekst*- 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:

The image shows two musical examples for a chord change from G6 to Am7 in 4/4 time. The left example, labeled 'Løsning uden skift tæt/spredt', shows a close voicing for G6 in the first measure and a close voicing for Am7 in the second measure. This results in a large interval (a sixth) in the bass line. The right example, labeled 'Løsning med skift tæt/spredt', shows a close voicing for G6 in the first measure and a spread voicing for Am7 in the second measure. This results in a large interval (a sixth) in the melody line, which is less desirable.

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 kan være at melodibevægelsen fra *h* til *g* harmoniseres med en modsat rettet bevægelse i bassen. Idealet om at blokstemmen skal være en "fed" udgave af melodien er således ikke til stede.

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.

Bloksats i B-stykket

38. Takin a Chance on Love

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 bloksats. Melodien er som følger:

Chords: Gm⁷ C⁹ F⁶ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷
 I thought the cards were a frame - up I new er would try But
 Fm⁷ Eb⁹ Eb⁶ Fm⁷ Ab⁷ G⁷
 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 om udeladelse af underliggende akkordtone, 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:

Spredt Tæt Spredt Tæt Spredt Tæt
 S+A Gm⁷ C⁹ F⁶ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷
 I thought the cards were a frame - up I new er would try But
 T+B 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:

Tæt Spredt Tæt Spredt Tæt Spredt
 Fm⁷ Eb⁹ Eb⁶ Fm⁷ Ab⁷ G⁷
 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 dimakkord?
 Er der kromatiske nabotoner der skal harmoniseres med en kromatisk ført blok-akkord?

Skal vi for nogle af 7- eller maj7-akkorderne anvende reglen om "9 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:

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.

39. Rytmen i blokstemmen og korsvar

Rytmen i blokstemmen er som udgangspunkt 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*r fra grundrytmen. Den kunne for det B-stykke vi lige har arbejdet med se ud som følger:

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

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.

Løsningerne kan være at ændre akkorden til F6 når vi lægger den ned (eks. 3) eller at ændre den til Fmaj9 (eks. 4). Det sidste er det vi kort kalder 9 for 1.

Opgaver til bloksats

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 (punkt 31).

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.