

Detta är ett utdrag ur *Intonation i körsång* från Gehrmans Musikförlag AB, Stockholm
<http://www.gehrmans.se/shop/info.asp?cgkod=7143>

Intonation

i körsång

PER-GUNNAR ALLDAHL

INNEHÅLL

INLEDNING

”Den första gång...”	4
Pianot som repetitionsinstrument	6

ENKLANG

Justera tonhöjden	8
Konsonanter	8
Tonupprepning och vokalskifte	9

TONPLATSER

Intonationsbeteckningar	10
-------------------------	----

Tonplatserna 1, 5, 4 och 2

1:a och 5:e skaltonerna – grundtonen och dominanten	11
4:e skaltonen – subdominanten	12
2:a skaltonen – ”skarptonen”	14

Tonplatserna 3, 6 och 7

Durskalans 3:e och 7:e ton – tersen och inledningstonen	16
Durskalans 6:e ton	18
2-4-6 i dur	18
Mollskalans 3:e och 6:e toner	20
Den låga 7:e tonen	21

Lydisk kvart Frygisk sekund Lokrisk kvint

Den höga 4:e tonen	23
Den låga 2:a skaltonen	24
Den låga 5:e tonen	24

Skalor och kadenser

Alla tonplatser – en översikt	25
Skalövningar	26
Samma toner – olika intonation	27
Kadenser	28
Ackordfärgningar	29

Kromatik, alteration och enharmonik

Halvtonsteg	30
Kromatiska skalor	30
Altererade ackord	32
Enharmoniska intervall	32

Liksvävande temperering

TEORIN I PRAKTIKEN

Unison sång (W.A. Mozart: Ave Maria)	37
Fallande melodik (A. Söderman: Jesu Christe)	39
Rena treklanger (C. Monteverdi: Lamento d’Arianna)	40
Kromatik och modulation: (G. Verdi: Ave Maria)	41
Modalitet (Frank Martin: Credo)	43
Ackordfärgningar (J. Kunz: To Be in Love)	44
Mediantik (R. Vaughan-Williams: The Cloud-Capp’d Towers)	46
Friare tonalitet (S-E Johanson: En broder mer)	47
Cluster och tolvton (A. Melnäs: seeker of truth)	48

APPENDIX: LJUDLÄRA

Ljudvågor	50
Deltoner	50
Konsonans och dissonans	51
Svävningar	51
Formanter	52
Ren, pytagoreisk och liksvävande tempererad stämning	52
Cent	53
Teori och praktik	54

Sakregister	55
-------------	----

INLEDNING

EN KÖR, SOM SJUNGER a cappella¹, kan inte på samma sätt som en instrumentalensemble orientera sig bland tonerna med hjälp av tangenter, klaffar, lösa strängar etc. De flesta av oss har inget absolut gehör och då måste vi lita till vårt relativa gehör, vårt tonminne och vårt muskelminne – hur tonerna ”känns i halsen”.

Svårigheten att ”hålla ton” är välkänd för alla korister. Genom forcerad tonbildning kan tonhöjden pressas uppåt, men vanligtvis är problemet det motsatta – tonhöjden sjunker. Orsaken är inte sällan att koristerna är trötta och okoncentrerade. Att växla mellan snabbare och långsammare sånger, att låta kören stå upp ibland eller att tillfälligt sjunga i annan tonart är beprövade motmedel.

En överdriven fokusering på just intonation kan leda till spänningar i rösten och därmed motverka sitt syfte, medan uppmärksamhet på t.ex. puls, rytm, text eller tonbildning ofta kommer även intonationen till del. Här kan inte nog betonas vikten av en funktionell sångteknik – medvetenhet om andning, stöd, luftflöde, resonansutrymmen, vokalfärger etc.

Den här boken erbjuder några vägar för de körer som vill

- hålla ton, d.v.s. börja och sluta ett stycke på samma tonhöjd
- sjunga renare samklanger än dem pianot erbjuder
- medvetet utnyttja intonationen som ett musikaliskt uttrycksmedel.

Låt oss börja med ett praktiskt exempel. Sjung enstämigt utan ackompanjering någon bekant melodi, t.ex. Birger Sjöbergs *Den första gång jag såg dig* (ge ton från pianot, men spela inte pianostämman):

EX. I

Sång

Piano

Den förs-ta gång jag såg dig, det var en som-mar-dag, på för-mid-dan då so-len lys-te

klar och äng-ens al-la blom-mor av mång-a hund-ra slag de

¹ Utan instrumentalt ackompanjering

7 (+) (+)

sto - do bu - gan - de i par vid par. Och vin - den drog så sak - te - lig och

10 (+) (+) (+) (+)

ne - re in - vid stran - den där smög en böl - ja kär - leks - full till snäc - kan ut - i san - den. Den

13 (+) (+) (+)

förs - ta gång jag såg dig, det var en som - mar - dag, den förs - ta gång jag tog dig ut - i han - den.

Jämför sluttonen med motsvarande ton på pianot. Har tonhöjden sjunkit och, i så fall, av vilka orsaker? Ofta kan det vara lämpligt att först uppmärksamma en del andra faktorer än just intonationen. Hur ser koristerna ut? Verkar de trötta? Står de stelt eller sitter alltför bekvämt tillbakalutade? Kan man av deras ansiktsuttryck avläsa spänningar i tunga och käke? Vittnar röstklngen om trånga resonansutrymmen eller högt struphuvud? Grumlas helheten av diffusa vokalfärger?

Låt kören sjunga sången *utan dirigent* men ändå med krav på *rytmisk samtidighet*. Den koncentration och lyhördhet som nu fordras, t.ex. vid övergångarna från lång ton till ny fras (takt 4 och 8), befrämjar även intonationen.

Nästa steg på vägen mot förbättrad intonation kan vara att särskilt uppmärksamma *den aktuella tonartens 2:a och 5:e skaltoner*, i exemplet ovan markerade med (+). Dessa toner är särskilt intonationskänsliga och uppträder dessutom i just den här sången oftast i samband med *fallande melodik* och *mörka vokaler* (*såg, dag, bölja, snäckan...*), faktorer som lätt bidrar till en alltför mörk intonation². Med hjälp av de spelade pianotonerna – alltid en ren kvint under resp. sångton! – kan vi lättare uppfatta ev. orenheter genom de svävningar³ som då uppstår.

Ge nu grundtonen från pianot och sjung sången igen utan ackompanjering. Använd den ”inre föreställningen” dels för att minnas grundtonen och känna igen den varje gång den uppträder, dels också för att intonera de med (+) markerade tonerna som rena kvinter ovanför ”tänkta” pianotoner. Kontrollera sluttonen mot pianot.

Insikten att alla toner inte är lika intonationskänsliga kan kanske dämpa

² Både vid fallande melodirörelse och mörka vokaler låter vi stämbanden lätt slappna av alltför mycket, vilket ger lägre tonhöjd. Intonationsbeteckningen (+) påminner om att vi varje gång måste ”lyfta” sångtonen en aning för att den ska klinga rent (jfr sid. 11f). Ang. uttrycken ”ljus” och ”mörk” intonation i stället för ”hög” och ”låg”, se sid. 10.

³ Se vidare sid. 51.

oron för ”falsksång” och ge möjlighet att fokusera de verkliga fällorna. Vårt tonsystem rymmer en hel del oöverbryggbara motsättningar, t.ex. mellan melodisk och harmonisk intonation⁴, och kunskap om musikens byggstenar kan vara ett kraftfullt verktyg, som hjälper oss att hantera en del av problemen och göra medvetna val.

Pianot som repetitionsinstrument

I körverksamhet används ofta pianot som repetitionsinstrument, något som erbjuder många och uppenbara fördelar. Emellertid innebär det också att vi anpassar oss till pianots stämning och därigenom inte alltid är medvetna om den rika färgpalett som andra intonationsprinciper – i teorin sedan länge väl kända – erbjuder vid a cappella-sång.

Att pianots stämning kan påverka körintonationen på ett inte alltid önskvärt sätt betyder inte att vi ska upphöra att utnyttja pianots fördelar, snarare fundera över hur vi bäst undviker dess nackdelar. Använd pianot effektivt men inte i onödan – aldrig som ersättning för koristernas eget gehör. Reflektera gärna över pianospelets olika funktioner, t.ex.

- ge en vision av den aktuella kompositionen
- förmedla klangkaraktär
- ge rytmiska impulser
- förebilda stämmor och stäminsatser
- ge harmoniskt stöd
- utgöra intonationsreferens.

Några olika exempel på hur pianot kan användas tillsammans med kören:

- Spela *så mycket som möjligt* av partituret.
Ger mycket stöd åt koristerna men gör det svårare för dirigenten att uppfatta såväl helhet som detaljer. Leder till liksvävande temperering⁵.
- Spela en *harmonisk reducering* av körsatsen.
Ger klangligt och rytmiskt stöd men styr fortfarande intonationen mot liksvävande temperering.
- Spela enbart *motstämmor*.
Befrämjar en aktiv notläsning och tillåter en friare intonation. Det är ofta lättare att intonera mot en *annan* ton än den man själv sjunger. De korister som inte sjunger kan lyssna in sina stämmor från pianot.
- Spela enbart *grundton+kvint* i ackorden.
Genom att pianots terser utesluts kan kören sjunga enskilda ackord renare, medan ackordskifte innebär anpassning till pianots stämning.
- Spela bara *referenstoner*⁶, främst tonartens 1:a, 5:e och 4:e – ev. också 2:a – ton.
Ger gott stöd för intonationen, utan den liksvävande temperaturens nackdelar.

⁴ Se vidare sid. 27f, 36.

⁵ Se vidare sid. 33ff, 54.

⁶ Se vidare sid. 37f.

Några tumregler för val av referenstoner:

- behåll *samma referenston* så länge som möjligt
- skifta referenston i första hand genom *kvint- eller kvartsprång*⁷
- *heltonsteg* i referensstämman kan också fungera
- använd *tritonussprång* eller *halvtonsteg* bara i nödfall
- undvik *terser* och *sexter*!

Vid flerstämmig körsats spelas referenstonerna lämpligen i parallella oktaver: med *vänster hand i mellanregistret* och, för tydlighetens skull, med *höger hand en eller två oktaver högre*.

- Spela *inte* *alls*.

Ackompanjemanget i ex. 1, reducerat till några få ackordgrundtoner, kan ses som ett exempel på ett stödjande men inte intonationshämmande piano-spel.

Här är ytterligare förslag på hur piano kan användas:

Vid insuleringen av en homofon⁸ körsats kan det ge flera fördelar att *björja med kassimman*. Inledningvis kan man, om det behövs för tonräkningen, spela basstämman distinkt i vänster hand medan höger hand mer diskret antyder harmoniken. I annat fall sjunger baserna sin stämma medan cbar, tenor, alt och sopranstämorna spelas. Genom att kassimman, som utgör körsatsens harmoniska fundament, omedelbart hamnar i fokus befrämjas en god intonation redan från början och man undviker att basrösterna tynger klangen eller tronskar den rtmiska energin.

Så lägger vi till *tenorstämman*: de båda hestämmorna sjungs medan alt och sopranstämorna spelas. Tenorstämman intonation fokuseras och kassimma befäster sin stämma ytterligare. Alt och sopraner ges samtidigt möjlighet att aktivt lyssna in sina resp. stämmor.

Inästa steg får *altorna* tillfälligt sjunga "melodistämman" ovanför tenor och kassimman, med möjlighet till aktiv intonation. Det enda pianoackompanjemanget är nu den spelade sopranstämman, gärna dubblerad i en högre oktav, som en dykarsstämma.

Sopranerna har nu tillförlitlighet att successivt lyssna in sin stämma och någon särskild stämövning torde knappast behövas. Innan körsatsen sjungs helt och hållet kan den ackompanjeras av en "referensstämman".

Obs! I den text som följer kommer vi successivt att nästa ett antal musikakustiska begrepp. Dessa förklaras närmare i bokens avslutande kapitel. Lärarna (sida 50) Läraren rekommenderas att börja med att bekanta sig med detta kapitel, för att sedan kunna använda det som referens under den fortsatta läsnngen.

⁷ Skifte av referenston på piano medför alltid vissa avvikelser från den stämning, men kvintens/kvartsrens 2 cent är i praktiken försumbara. Se vidare bil. 38, föntor 90.

⁸ Homofon sats = ackordisk sats, ibland med melodistämman, basstämman och mellanstämmor (jfr polyfon sats, med melodiskt självständiga stämmor).

⁹ En följd av referenstoner.

Rena treklanger

Pianots liksvävande temperatur ger ingen rättvisande klangbild av t.ex. Claudio Monteverdis *Lamento d'Arianna*. En referensstämma med enbart skaltonerna 1, 5 och 4 kan ändå ge ett gott stöd för intonationen:

Ex. 68

The musical score for Ex. 68 consists of six staves. The top five staves are for vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom staff is for piano accompaniment (piano). The lyrics are: "La - scia - te mi mo - ri - re, la - scia - te mi mo - ri - re!". Above the vocal staves, there are various intonation markers: '+' above S1 and S2, '(+)' above S2, '30' above S1, '0' above S2, and '-' above S1. The piano accompaniment is marked '(piano)' and features a steady, slightly wavy accompaniment.

För att hålla ton lyssnar vi även här särskilt noga på 5:e och 2:a skaltonerna⁹³, inte minst i samband med fallande melodi, mörk vokal ("la-scia-te", "mo-", "-re") eller tonupprepning med vokalväxling ("-ri-re").

Ljust intonerade 3:e och 6:e skaltoner⁹⁴ gör det lättare att hålla ton och samklangerna blir renare. I det F-durackord⁹⁵ som inleder 4:e taktens slutet spelas referensnoten a (= 5:e ton i d-moll). Denna ton klingar som mörk durters genom att tonerna f och c intoneras ljust⁹⁶.

Tonerna *fiss* och *ciss* måste intoneras mörkt för att ge rena samklanger, något som framför allt sopranerna med sina ljusa röster måste vara extra medvetna om, allra helst om vokalen dessutom är ljus ("-ri-").

Beroende på sammanhanget kan en och samma vokal skapa olika situationer. Slutackordets relativt mörka vokal ("-re") hjälper de ljusa 1:a sopranerna att skapa en ren, mörk durters, men utgör samtidigt en risk att de mörka altrösterna tappar tonhöjd på 5:e skaltonen.

VARFÖR ÄR DET SÅ SVÅRT att hålla ton när man sjunger i kör? Varför låter ackordet inte rent? Vad är melodisk och harmonisk intonation? Vad menas med stora och små heltonsteg? Är inte alla halvtonsteg lika stora? Hur skiljer man på fiss och gess? Kan pianot missbrukas?

INTONATION I KÖRSÅNG ger svar på sådana frågor – och innehåller dessutom andra praktiska tips om hur man kan få kören att intonera medvetet.

INTONATION I KÖRSÅNG vänder sig till körer som vill

- börja och sluta på samma tonhöjd
- sjunga renare än pianot
- utnyttja intonationen som ett musikaliskt uttrycksmedel

P-G ALLDAHL är sedan 1971 lektor i gehörutbildning vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, där han bl.a. undervisar de blivande kördirigenterna och -pedagogerna. Han har varit ledare för sånggruppen Happy Singers samt Lidingö Kammarkör och Stockholms Ungdomskör och vunnit flera priser i internationell konkurrens. För P-G Alldahl har körers och instrumentalensembles intonation blivit ett

specialintresse. Sedan den första utgåvan 1990 har bokens idéer tillämpats i samarbete med en lång rad körer av olika slag, från nybörjarkörer till professionella. Detta har gjort P-G Alldahl till en i Sverige och i utlandet eftersökt och uppskattad föreläsare. P-G Alldahl är också tonsättare och har komponerat körmusik som *Tre svenska trollformler*, *Ljudens dikt*, *Pax (?)*, *Jag ville måla*, *Vinterhat* m fl.

