

# Intonation i korsang – Hvorfor falder det?

PHILLIP FABER

MA i kordirektion fra Kungliga Musikhögskolan,  
Stockholm og Chefdirigent for DR Pige-koret



Foto: Kim Matthäi Leland

Jeg har hørt fra flere, der var tæt på Eric Ericson, at han ofte sad i bussen efter en koncert med høretelefoner på og et lille keyboard, og gennemlyttede indspilningen fra den nyligt afsluttede koncert for at granske intonationen og finde ud af, hvor og hvorfor intonationen i koret faldt. Da jeg hørte denne historie, blev jeg nysgerrig og fik samtidig ro i sindet. Hvis selv kordirigenten over dem alle måtte bryde sit hoved for at blive klogere på intonation i korsang, er der håb for alle os andre.

Selv professionelle ensembler kan få angst i øjnene, når dirigenten blot giver besked om, at intonationen falder – uden samtidigt at fortælle sangerne hvor og hvorfor. Et kor, der forsøger at holde en sats oppe, lyder sjældent godt. Sangerne vil hele tiden være fokuserede på intonation, og vil bruge mindre energi på frasering, udtryk og samklang. De toner, der naturligt skal være afspændt intoneret, vil blive spændt op, og resultatet bliver, at det ikke stemmer.

Indimellem har jeg oplevet intonation behandlet som noget mystisk og uhåndgribeligt. Det behøver det ikke at være. Kilden til god intonation ligger helt enkelt i et lille udvalg af faktorer, som er meget håndgribelige og som det ligger lige for at arbejde med. Dirigent og sangere skal bare kunne lytte og vide, hvad de skal lytte efter. Dette, kombineret med en god sangteknik og kendskab til de typiske faldgruber, udgør værktøjskassen til intonationsarbejdet.

Jeg vil gerne gøre op med den praksis, at koret skal smile sig til bedre intonation. Jeg vil også gerne gøre op med den generelle besked fra dirigenter om, at koret skal “holde musikken oppe”, fordi det falder. Resultatet bliver i bed-

ste fald, at det ikke falder, men rent bliver det ikke. Jeg har tilmed hørt om dirigenter, der, for at finde ud af, hvorfor intonationen falder, beder sangerne synge én efter én, til de har identificeret den eller de sangere, der synger falsk. Ikke et prøveklima, som fordrer tillid og god sangteknik.

Jeg skylder en stor tak for det følgende til professor emeritus ved Kungl. Musikhögskolan i Stockholm Per-Gunnar Alldahl foruden en række af dygtige dirigenter, som jeg har observeret og er blevet inspireret af, for de gode pointer i det følgende, som alle er afprøvet i mit eget arbejde, og som er blevet uundværlige værktøjer for mig. Jeg håber, det kan være til inspiration for andre.

## Tonal tyngdekraft vs. sangteknik

Vi begynder i selve den noterede musik. Der findes en slags tonal tyngdekraft (tak til Alldahl for begrebet), som gør, at nedadgående fraser og mørke vokaler kan have en tendens til at falde. Det er helt logisk: jo lysere tone, jo flere svingninger og dermed større spænding. Jo dybere tonere, jo færre svingninger og større afspænding. Så udførelsen af en nedadgående frase kræver en vis grad af afspænding, som let kan blive for stor og resultere i, at intonationen falder. Herudover er spring, lange fraser, langsomt tempo, tonegentagelser og samme tessitura i en længere passage alle faktorer, der kan være medvirkende til, at det falder.

### **Musikalske faktorer, der kan påvirke intonationen**



mørke vokaler  
nedadgående fraser  
spring  
lange fraser  
langsomt tempo  
tonegentagelser

Det skal der kompenseres for med den rette kropsholdning og med at føre frasen til ende uden at give slip i kroppen. Når det kommer til god intonation, er der meget, som handler om støtte. Det er krævende, især for ikke-professionelle sangere, at holde den rette holdning en hel prøve eller en hel koncert. I arbejdet med amatører og med børn og unge bliver "krop!" et mantra, der skal gentages igen og igen. Også fra tid til anden med rutinerede sangere. Mind dem om at bruge kroppen, selvom der synges svagt, og om at bære fraserne ud.

Den balance mellem afspændthed og støtte, som kræves af sangerne, gælder også for dirigenten. Pas dog på med at tage for stort et ansvar som dirigent. Man kan have stor indflydelse på musikken med sit kropssprog, men der

er grænser. Selv har jeg nærmest danset moderne ballet foran diverse amatørkor, før det gik op for mig, at effekten ikke var stor – kun for publikum. Når vi tager for meget ansvar som dirigenter, kan kroppen også spænde op. Opadgående bevægelser og højtliggende direktion er i mine øjne ikke vejen frem.

Energiniveauet har stor betydning for koncentrationen og for evnen til at opretholde den rigtige sangerholdning. Den gode prøve er en balancegang mellem detalje og helhed, mellem koncentration og inspiration. Jeg lægger altid de krævende satser lige efter pausen, hvor korets energiniveau er højt. Energien i korprøven kan toppe på andre steder i andre kor. Prøv dig frem, til du finder det rette tidspunkt i prøven at skrue op for sværhedsgraden for en stund.

Bemærk også, at korets opstilling kan have stor indflydelse på sangernes mulighed for at høre hinanden. At sidde blandet kan åbne sangernes ører og hjælpe på intonationen, ligesom at akustikken i det rum, koret synger, kan have indflydelse på, hvor nemt eller svært det er at høre hinanden. Er sangerne ikke helt klar til at sidde blandet, kan opstillingen "blandet med en ven ved din side" være en god mellemvej. Endelig spiller brugen af klaver i prøven ind. Et godt tip er at veksle mellem a cappella satser og akkompagnerede satser, både i prøven og ved koncerter. Klaverets brug i prøven vender vi tilbage til.

Det bør også nævnes, at en af de primære årsager til, at intonationen falder, kan være, at koret ikke er sikre på noderne endnu. Sikkerhed og vished om, hvor den aktuelle frase kulminerer, har meget at sige for god intonation.

### **Indre og ydre faktorer, der kan påvirke intonationen**



## Ren stemning

Når vi hører noget som rent, er det fordi, de samklingende toners overtoner mødes, og intervallet bliver svævningsfrit. Selvom det virker som ren matematik, spiller ren stemning en stor rolle i intonation i korsang, især når man benytter klaveret til indstuderingen, hvilket jo er helt selvsagt i vores del af verden.

På det moderne klaver er der nøjagtig samme interval mellem alle halvtoner. Dette interval måler 100 cent. Denne måde at stemme klaveret på gør, at man kan spille i alle tonearter. Til gengæld er det ikke helt rent, eller så at sige lige falsk i alle tonearter. Især tertsen i både dur og mol er henholdsvis for stor og for lille, hvilket har meget at sige i den samklingende musik.

Den rene stemning er desuden en af årsagerne til, at den picardiske terts, altså det fænomen, at et stykke i mol slutter på en durakkord, findes. Man ønskede ganske enkelt, at slutakkorden skulle stemme, og det gør en moltreklang ikke på samme måde. En moltreklangs overtoner mødes slet ikke så tidligt i overtonerækken, som en durtreklangs gør, og vil aldrig kunne opleves lige så ren. Moltertsen skal derfor typisk være en anelse kraftigere end de andre toner for at give oplevelsen af en ren og velbalanceret akkord. Vi kommer mere ind på balance senere.

I forskellen mellem måden, klaveret er stemt på (ligesvævende) og det, som vi hører og oplever som rent (ren stemning eller i visse melodiske tilfælde pythagoræisk stemning) ligger nøglen til intonation i korsang. Detaljerne kan læses hos Alldahl. Her skal blot opridses nogle pointer.

## Kvinten

Den store genvej til god intonation ligger først og fremmest to steder: på kvinten og andet trin. Selvom kvinten (*so* i dur, *mi* i mol) kun er 2 cent lysere i ren stemning end på klaveret, er den som dominantens grundtone og skalaens femte tone en så central del af skalaens fundament, at en tilstrækkeligt stor (dvs. lys) kvint kan gøre underværker. Det gælder i både dur og mol. Hvis man oplever problemer med intonationen i en sats med mange gentagne kvinter, vil nøglen – udover at sikre sig, at sangerne er “på” – med garanti være, at kvinterne skal opleves som lyse og nye hver gang. Specielt, når man lander på kvinten ovenfra, har den tendens til at blive for lav. Det gælder fx i *Men det bliver atter stille*:

Povl Hamburger  
Tekst Halldan Rasmussen

Men det blir at - ter stil - le ef - ter stor - men. Og det blir godt at le - ve her på ny.

Teksten spiller naturligvis også ind, hvor mørke vokaler trækker intonationen nedad, og lyse kan hjælpe med at lysne. Vi vender tilbage til vokalfarver senere.

## Andet trin

Den anden genvej til god intonation ligger på andet trin (*re* i dur, *ti* i mol), som skal være lys. Bemærk dog hele tiden, at der intoneres ud fra en given grundtone, altså vertikalt. Hvis andet trin optræder som dominantens kvint eller som tonikaparallels grundtone, skal den være lys. Hvis den optræder subdominantisk, altså som tilføjlet sekst til subdominanten, skal den intoneres mørkere end klaveret.

Prøv at synge det nedenstående eksempel. Tonen *g* skal intoneres forskelligt i de to eksempler. I eksempel *a* skal den intoneres lyst, da den er dominantens kvint (4 cent over klaveret). I *b* skal den intoneres mørkt, da den er subdominantens sekst (16 cent under klaveret). Bemærk, hvor stor indflydelse teksten har på intonationen. "Puccini" med det lyse *I* gør, at tonen *g* i eksempel *a* bliver ren helt automatisk. Med det mørke *A* i "Vivaldi" bliver *g*'et alt for lavt i eksempel *a* og skal lysnes meget. Det omvendte gør sig gældende i *b*. (Eksemplet er direkte inspireret af Alldahl).

The image shows two musical examples, a) and b), on a grand staff (treble and bass clefs). Example a) is marked with a '+' sign above the first measure. The lyrics are 'Puc - ci - ni' on the first line and 'Vi - val - di' on the second line. Example b) is marked with a '÷' sign above the first measure. The lyrics are 'Vi - val - di' on the first line and 'Puc - ci - ni' on the second line. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of one flat (B-flat). The notes are quarter notes, and there are rests in the second and third measures of each example.

## Tertsen

Bemærk herudover, at durtertsen (*mi*) skal intoneres mørkere end på klaveret, mens moltertsen (*do*) skal intoneres overraskende lyst. Det kan meget nemt illustreres for koret og være med til at åbne deres ører.

Få nogle af sangerne til at synge grundtonen (*do*) og andre til at synge en lys kvint derover (*so*). Meget gerne med håndtegn, så at kropslighed bliver en del af øvelsen. Læg nu tertsen (*mi*) til, og bed dem intonere tertsen lyst – det er jo dur. Sørg for, at alle lytter efter samklangen, som ikke er ren. Tag tertsen væk igen og bed dem intonere afspændt eller mørkere. Nu stemmer det.

Lav samme øvelse i mol med *la* som grundtone og *mi* som kvint. Her hjælper I'et i "mi" til automatisk at lysne kvinten. Begynd med en mørk terts (*do*), der er nærliggende, når man tænker mol, men ikke desto mindre ikke ren, og dernæst med en lyst intoneret terts, så at det stemmer.

## Klaverets rolle

Når vi arbejder med ren intonation, må brugen af klaveret i korprøven tilpasses derefter, da klaveret ikke er rent men ligesvævende stemt. Prøv at nøjes med at spille toneartens grundtone og kvint, hvor de optræder, og hør, hvordan det hjælper koret. Spil gerne en eller to oktaver over koret, hvor overtonerne mødes. Bemærk, at man ikke behøver at spille hele tiden. Undgå toneartens tert og sekst, som er længst fra den rene intonation (hhv. 14 og 16 cent for lyse på klaveret i dur og 16 og 14 cent for lave på klaveret i mol).

Prøv ligefrem at udelade kvinten, der ikke er langt fra klaveret (2 cent), men som sagtens kan tåle at være lysere endnu. Man kan hjælpe meget ved kun at spille grundtonen de steder, hvor den forekommer, og ikke spille ellers. Det giver rum til at intonere og lytte, og giver en rettesnor, som er ren. Samtidig forhindrer det sangerne i at lade klaveret trække læsset, og tvinger dem til at tage musikalsk ansvar og lytte.

Andre idéer kunne være at indstudere helt uden klaver eller ved at spille modstemmerne til den stemme, der synger lige nu, for at give dem en klingende kontekst at intonere efter – samtidig kan de ventende stemmegrupper høre deres stemmer spillet.

Prøv også at vænne koret til, at de kun får én tone (grundtonen), inden de skal synge. Det vænner sangerne til at forestille sig klangen på forhånd, og kan give en meget renere begyndelse, end når de får alle toner fra klaveret eller sunget af dirigenten.

## Egalitet

For at musikken kan blive ren, skal vokalerne være ens. Det vigtige er ikke, hvilken udtale man vælger, men at alle synger det samme. Også i danske tekster opstår der steder, hvor man skal træffe et valg. Hvor korrekt dansk skal man synge? Efter min mening ligger det sungne et sted på akse mellem det skrevne og det talte.



Forskellen mellem dansk skrift og tale har vokset sig så stor, at vores nordiske naboer i det store hele kun forstår det skrevne dansk, ikke det talte. Og da vi ikke synger som vi taler, bliver det sungne dansk til en slags mellemting mel-

lem et meget tydeligt, lidt affekteret eller gammeldags dansk på den ene side og et dialektbetonet og mere eller mindre utydeligt dansk på den anden. Igen er der intet rigtig og forkert, det er et spørgsmål om smag. Det vigtigste er, at alle synger det samme på samme tid, så at det kan blive rent.

Sørg for, at diftoner afvikles på samme tid, efter min smag så sent som muligt. Yndlingseksemplet er "Og lad os gå med stille sind / som hyrderne til barnet ind" (Det kimer nu til julefest, vers 3), hvor jeg hvert år må minde koret om at forlænge Y'et i "hyrderne". Sørg også for at vokalfarver og -placering er ens. Tricket til ensartede u'er er at bede sangerne trutte med munden. Det virker hver gang, selvom især voksne sangere skal overtales først. A'er kræver også opmærksomhed, ligesom I'er efter min mening skal være så vertikale som muligt, så ikke de stikker ud, og – igen – så alle synger det samme. Jo mere enslydende sangernes vokaler og klang er, jo nemmere er det for koret at synge rent.

## Balance

Hver stemmegruppe skal have en homogen klang. Har man én sanger med en kraftig stemme, er opgaven at få denne til at favne de andre med sin klang. Alle skal i princippet give lige meget. Det med sangere, der holder tilbage eller synger med deres "korstemme", er ikke godt for balancen, og kan resultere i, at det bliver næsten umuligt at få en samklang til opfattes som helt ren.

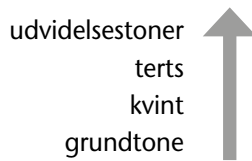
Balancen mellem stemmegrupperne er også meget interessant. I akkorder, hvor grundtonen ikke ligger i bunden, kan det være nødvendigt at pege grundtonen ud og lade koret intonere efter den for at få akkorden til at balancere. Også ved akkorder med udvidelser (sekst, septim, none osv.) kan man med fordel intonere den rene akkord først og derefter lægge udvidelsestonen til. Udvidelsestonen skal typisk synges lidt svagere (eller "blødere") for at få akkorden til at balancere helt. Begge tilfælde kan illustreres af Niels la Cours *Fred hviler over land og by*.

Med ro og udtryk ♩ = 88 Niels la Cour

S  
S  
Fred hvi - ler o - ver land og by, ej ver - den lar - mer mer,  
A  
A

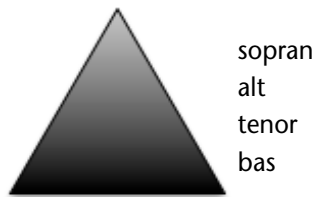
I eksemplets sidste takt hviler frasen på en F-durakkord med tilføjet none og kvinten i bassen. Hvis andenalterne synger deres c med grundtonefornem-

melse, dvs. kraftigt, bliver det meget svært at få akkorden til at balancere. Intoner akkorden med grundtonen først, dernæst den lyse kvint, en afspændt durterts og en blød none. Så bliver balancen god, og så stemmer det.



Hvis en akkord driller intonationsmæssigt, så sæt fermat på den og intoner den i rækkefølgen anført ovenfor. Husk tommelfingerreglerne tydelig grundtone, lyst intoneret kvint, afspændt intoneret durterts, lyst intoneret og relativt kraftig molterts og knap så kraftig tilføjet sekst, septim eller none. Når det lykkes, bliver opgaven at synge akkorden lige så rent i sammenhæng, uden fermat.

Når det kommer til balancen i koret som helhed, er pyramideformen efter min mening det balanceringsprincip, der fungerer bedst i homofon musik: let i toppen og bredere i bunden.



Især i kraftige passager kan det være meget virkningsfuldt og frem for alt meget smukkere, at klangen ikke er tung i toppen, men at sopranerne synger en anelse mindre kraftigt end resten af koret – dog med samme krop og klang som resten. I store dele af korlitteraturen ligger melodien øverst. Prøv at eksperimentere med hvor lidt kraft, melodien faktisk behøver, så længe den er musikalsk fraseret og kropsligt båret. Det kan være en smuk effekt.

Husk at være opmærksom på mellemstemmerne. Her er der ofte tonegentagelser og linjer, der ligger knap så eksponeret som melodistemmen, hvilket har stor betydning for både intonation og balance. Tag sopranen væk og få resten af koret til at synge, så den næstunderste stemme føler sig som melodien. Hvis ikke det hjælper, så få sopranerne til at synge melodien alene og få derefter fx alterne til at synge deres stemme det pågældende sted med samme klang og frasing, som de lige har hørt hos sopranerne.

Husk endvidere altid selv at synge for. En sunget linje siger så meget om klang, frasing, dynamik, tempo og udtale, at det vil tage flere minutter at



forklare det hele med ord. Og så kan det også være et intonationsredskab. Især unge sangeres evne til at efterligne det gode eksempel er helt formidabel, og er en rigtig god genvej til ren intonation.

## Solfa som redskab

Solfa er et vidunderligt redskab til ren intonation, da håndtegnene viser intonationen i dur:



Kvinten (*so*) er lys og åben, fjerde trin (*fa*) er mørk og peger nedad mod durtertsen (*mi*), som hviler. Andet trin (*re*) er lyst og peger opad, og grundtonen (*do*) er afspændt. Sørg for, at den lyse vokal i “mi” ikke strider mod intonationen.

Også i mol hjælper både håndtegn og tonenavne til en lys kvint (*mi*) og et lyst andet trin (*ti*). Husk, at tertsen (*do*) skal være lys og fjerde trin (*re*) mørk. Her hjælper håndtegnene ikke, til gengæld hjælper det mørke E i “re”



Det er en smal sag for sangerne at huske, at kvinten og andet trin i både dur og mol skal være lyse. Selv stopper jeg op og spørger: “Den tone, hvilken solfa er det?” Hvis svaret fx er kvinten, spørger jeg: “Og hvad er der med kvinten?” “Den skal være lys” svarer de. Og så synger vi frasen på solfa med et lyst *so*.

Det bliver som regel rent med det samme. Dernæst hedder øvelsen at synge samme frase ligeså rent, bare på tekst. Solfa er den gode intonations bedste ven.

## Afslutning

Når alt dette er sagt, handler intonation, ligesom resten af arbejdet med korskang, om at lytte. Redskaberne, som er blevet præsenteret her, er meget anvendelige, men skal kombineres med en lydhørhed over for det, som sker i nuet. Teorien er en ballast, som man kan trække på, men når man står foran koret, er ørerne altid den bedste ven.

Kommunikationen omkring intonation kan sagtens være klar og præcis. At intonationen falder er en fin iagttagelse, men det er ikke en nyttig oplysning for koret. Det, sangerne har brug for, er tydelig besked om, hvad de skal gøre og hvor. Og har man ikke en løsning på rede hånd, er en lydoptager (jeg bruger den på min telefon) efter min mening det mest oplagte redskab.

Ericsons trick med at optage sine prøver og koncerter og lytte til dem bagefter er enormt lærerigt. Der kan man i ro og mag sidde og lytte og spille efter på klaveret. Hvis intonationen falder jævnt, er det som regel svært at detektere præcis hvor, og løsningen har med energi og kropsholdning at gøre – det kan være hos både sangere og dirigent. Men lur mig, om ikke der er en kvint eller et andet trin et sted, som er alt for lavt intoneret, og som fungerer som skiftepunkt til tonearten en kvart tone under udgangspunktet. Den er sikker næsten hver eneste gang. Og jo oftere man har siddet med en indspilning bagefter og lyttet til, hvor faldgruberne ligger, jo nemmere bliver det efterfølgende at høre og udpege dem i praksis. God fornøjelse med intonationsarbejdet.

## Videre læsning

Alldahl, Per-Gunnar (2004). *Intonation i körsång*, Gehrmans musikförlag, Stockholm.

Dahl, Tone Bianca (2002). *Korkunst: en bok for dirigenter om sang, korarbeid og kommunikasjon*, s. 60-70, Cantando Musikkforlag, Stavanger.