

Förord

Denna lärobok är ett försök att angripa notläsningsproblem i samband med 1900-talets icke dur/molltonala musik. Den har vuxit fram ur författarens praktiska erfarenheter i gehörsutbildning vid Kungl. Musikhögskolan, Stockholm. En god notläsningskunskap inom dur/moll-tonaliteten är önskvärd innan arbetet med följande material påbörjas. Författaren har i skriften "Om gehörsutbildning" (Nr 3 i serien Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademien med Musikhögskolan, Stockholm 1963) kortfattat redogjort för det studium, som helst bör föregå det fritonala gehörs-studiet. I viss utsträckning och med vissa elever torde dock läroboken kunna studeras parallellt med dur/moll-tonalt gehörsarbete.

Denna bok tillägnas mina elever.

Lars Edlund

Vorwort

Diese lehrbuch ist ein versuch, das Problem des Notenlesens in Zusammenhang mit der nicht dur/moll-tonalen Musik des 20. Jahrhunderts in Angriff zu nehmen. Es ist direkt aus den praktischen Erfahrungen des Autors als Lehrer für Gehörsausbildung an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm hervorgegangen. Eine gute Kenntnis des Notenlesens innerhalb der Dur/Moll-Tonalität ist wünschenswert, ehe die Arbeit mit dem folgenden Material begonnen wird. Der Autor hat in der Schrift "Om gehörsutbildning"* (Nr 3 in der Serie Publikationen utgivna av Kungl. Musikaliska Akademien med Musikhögskolan, Stockholm 1963) kurz über das Studium berichtet, das dem freitonalem Gehörstudium am besten vorausgehen soll. In gewissem Ausmass und mit bestimmten Schülern dürfte jedoch das Lehbuch parallel mit der dur/moll-tonalen Gehörsarbeit studiert werden können.

Dieses Buch ist meinen Schülern gewidmet.

*) Über Gehörsausbildung.

Lars Edlund

Foreword

This text-book is an attempt to tackle the problems connected with the reading of 20th-century music that is not major(minor-tonal). It has been evolved out of the author's practical experience as a teacher in aural training at the Royal Academy of Music in Stockholm. It is desirable that the student should be proficient in reading major/minor-tonal music before he starts working with the following material. In my booklet "Om gehörsutbildning"* (No. 3 in the serie Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademien med Musikhögskolan, Stockholm 1963), I gave a brief account of the studies which should preferably precede the aural training for atonal music. To some extent, however, and by some students, the book can be studied at the same time as aural training for major/minor-tonal music.

I dedicate this book to my pupils.

*) Concerning Aural Training.

Lars Edlund

Innehållsförteckning

	Sida
Inledning	6
Studieanvisningar	7
Absolut gehör	8
Kapitel:	
I Stor och liten sekund, ren kvart .	17
II Ren kvint	25
III Stor och liten ters	31
IV Melodiexempel från litteraturen. (Tillämpningsövningar på kap. I—III)	40
V Tritonus	49
VI Liten sext	56
VII Stor sext	63
VIII Melodiexempel från litteraturen. (Tillämpningsövningar på kap. V—VII)	68
IX Liten septima	81
X Stor septima	87
XI Melodiexempel från litteraturen. (Tillämpningsövningar på kap. IX—X)	92
XII Intervall större än oktaven. Vidmelodik	105

Inhalt

	Seite
Einleitung	9
Studienanweisungen.....	10
Absolutes Gehör	12
Kapiteln:	
I Grosse und kleine Sekunde	17
II Reine Quint	25
III Grosse und kleine Terz	31
VI Melodienbeispiele aus der Lite- ratur. (Übungsstücke zu Kapitel I—III)	40
V Tritonus	49
VI Kleine Sext	56
VII Grosse Sext	63
VIII Melodienbeispiele aus der Lite- ratur. (Übungsstücke zu Kapitel V—VII)	68
IX Kleine Septime	81
X Grosse Septime	87
XI Melodienbeispiele aus der Lite- ratur. (Übungsstücke zu Kapitel IX—X)	92
XII Intervalle grösser als die Oktave. Weitmelodik	105

Register

	Page
Introduction	13
Directions for Study	14
Absolute Pitch	15
Chapters:	
I Major and minor second	17
II Perfect fifth	25
III Major and minor thirds	31
IV Examples of melodies from the repertoire. (Application exercises for Chapters I—III)	40
V The Tritone	49
VI Minor sixth	56
VII Major sixth	63
VIII Examples of melodies from the repertoire. (Application exercises for Chapter VIII)	68
IX Minor seventh	81
X Major seventh	87
XI Examples of melodies from the repertoire. (Application exercises for Chapter IX—X)	92
XII Compound intervals. "Weit- melodik"	105

Inledning

Gehörsutbildningens huvudmål bör vara att utveckla musikalisk receptivitet. De olika övningsmomenten, läsning (avista-sång), diktat m. m., bör inte betraktas som mål i sig själva, utan som medel i strävan mot denna musikaliska receptivitet. Det rör sig om ett konkret studium: att utveckla förmågan till medveten och klar uppfattning av musikaliska strukturer. Denna uppfattningsförmåga är visserligen primärt beroende av snabb och exakt lästeknik och av de färdigheter som övas i det exakta diktatet, men den inkluderar även musikaliskt-emotionella moment. Det är viktigt att dessa moment ej går förlorade i gehörsstudiet. Den musikaliske yrkesmannen bör visserligen mera detaljerat än musiklyssnaren kunna redogöra för det *konstruktiva* i den musikaliska gestalten, den musikaliska gestiken, men viktigast båda är det att äga känsla för nyanserna i uttrycket. För de människor betyder väl också känslan för det musikaliska nyanser mera än behärsknigen av dess grammatik.

Denna bok vänder sig främst till musikstudenter och handlar i första hand melodiläsningen i samband med musik. Den traditionella gehörsutbildningar sättnings i dur/moll-tonaliteten och har haft sig behärskning av dur/moll-tonal musik alltså bestämts av det musikaliska stoffet. Den epok grundats på den tonala kader tonalitetens »sammanbrott» står i en helt ny situation. Den traditionella 1900-talets musik. I och för några, försök har gjorts i samband med musik efter sätter sanningen i behärskning bestäms av studiestoffets aspektiv på de goda metodologiska förslagen. Vi har upptäckt de stoffets strukturer, r

När den musik, som hittills komponerades, sådana logiska struktureringsprinciper som utgör grundlag för en gehörsmetodik? Tidigare

var metodiken grundad på klangligt fundament som lika klar tonalitet som lik fundament fråga med nertid utför som, er undv sig! klangen som någon annan, uppfattbar klang- etvis besvara denna ar överlämnas, har emel- ga och melodiska gestalter, g, har spelat en viss roll vid bindningar inom 1900-talets mu- et, så underförstås ungefär »första orsmetodologiska problem i samband ikala musiken behandlas icke.) Dessa syn till vilka intervall de innehåller, grup- ed stigande svårighetsgrad. Varje kapitel kan adla ett eller flera särskilda intervall. Men en av vad det är, att stor säkerhet i avläsandet och av- av enskilda intervall inte alltid är en garanti för sä- ritonal melodiläsning. Detta beror på, att de flesta elever ande upplever intervallen med dur/moll-tonala tydningar, et givetvis i sin tur sammanhänger med att den faktor, som sedan barndomen mest verksamt utformar vårt gehör, vår känsla för tonsammanhangen, ännu alltjämt är den dur/moll-tonala musiken.

Den gehörsmetodiskt viktigaste uppgiften blir alltså nu, att öva sådana kombinationer av intervall, som står den dur/moll-tonala tydningen av varje enskilt intervall. Det står klart att det enskilda intervall som självständig, »atonal» gestalt har stor betydelse i detta arbete. Men elevens behärskning (med öga och öra!) av intervall-läran i absolut mening är här bara en förut-sättnings för det fortsatta studiet, som författaren skulle vilja beteckna med ord som »gehörsmässigt gestalt-studium» eller dylikt!

Notläsningen är en svår konst och dess mekanik är en mycket komplicerad process. Tänk, som en jämförelse, på barnets möda att i sina första läsövningar föra samman bokstäver och stavelser till gestalter, som är språkliga symboler inte bara för konkreta ting utan även för abstrakta begrepp, kända eller okända för

barnet. Notskriften står i ännu oklarare förhållande till det som den är symbol för: den klingande musiken, den mest abstrakta och begreppslösa av konstnar! Färdighet i notläsning kräver mycket arbete, särskilt efter de väldiga omvandlingar vår mu-

sikaliska samtid har bevittnat. Denna bok är ett försök att sätta ord på detta arbete. Det är författarens förhoppning att komplettera material

ade. Detta arbete stimuleras av gåvor!

Studieanvisningar

Innehållet i bokens kapitel är principiellt uppbyggt kring följande rubriker:

1. Presentation av intervall-materialet.
2. Förövningar.
3. Melodier.
4. Ackord-serier.

Dessutom finns kapitel med »Melodiexempel från litteraturen» inlagda på fyra olika stadier i kapitelföljden.

Här ges några anvisningar på materialets pedagogiska användning:

Förövningar. Dessa består av ett 30-tal korta fraser på det aktuella intervallmaterialet. Fraserna kan användas på följande sätt:

- (a) Frasen sjunges efter noterna.
- (b) Eftersjungning. Eleven ser ej notbilden. Läraren spelar första tonen, spelar frasen. Eleven spelar sedan på tonnamn utan instrumentalt.
- (c) Efterspelning. Samma som i (b) men eleven spelar på sitt instrument.
- (d) Lokalisera avvikelser i fraserna. Läraren spelar eller sjunger noterna. Eleven spelar eller sjunger sedan frasen eller några toner fel. Eleven ska kunna lokalisera avvikelserna.
- (e) Diktat. Läraren sjunger fraserna (och event. även ackord) i en bestämd taktart, strömmad i en bestämd rhytm (och eventuellt i en bestämd stavelse). Eleven ska kunna sjunga (och eventuellt spela) fraserna (och eventuellt ackorden), varefter den noterades.
- (f) Eftersjungning i transponerat läge. Detta innebär att eleven ska kunna sjunga (och eventuellt spela) fraserna i ett annat viktigt för elever med olika röstläge. Detta behandlas i särskild rubrik sid. 8.

Nu gör du först arbetar med förövning nr 1. Då bleve exempelvis dikttatet efter den första tonen. Principen bör i stället vara att eleven sjunger ett flertal av förövningarna efter läraren. Exempelvis enligt (a), varefter man kan gå vidare till (b), (c) eller dylikt. Fraserna ska vara så ofta tillräckligt lika varandra för att eleven ska kunna utantill efter ett övningsmoment. Förövningarna är noterade med enbart svarta noter. Eleven ska vara beredd på att de skall sjungas på tonnamn från olika stavelser och med olika rytmiseringar, exempelvis enligt följande exempel:



Melodier. Melodierna skall sjungas av eleven på lämplig stavelse, ej på tonnamn. De skall av läraren ges som läxor, som kontrolleras! Instuderingen får självfallet inte ske med stöd av piano e.d., men däremot bör man ibland kontrollera sig vid ett välstämt piano. Stor vikt lägges vid avläsandet och upplevandet av de melodiska gestalterna och deras organiska sammanhang i det melodiska skeendet. Se kommentaren till melodi nr 1, Kap. I, (sid. 22). Vid kontrollen av elevernas sång bör läraren klart

skilja emellan sådana felsjungningar som beror på osäkerhet på intervallet som sådant och sådana som har med intonationen att göra. Båda felen skall givetvis angripas. Beträffande intonationen: Om man önskar att melodiernas slutton skall överensstämja med motsvarande ton på ett välstämt klaver, så måste man sjunga »vältempererat»!

I metodologiskt hänseende finns ingen anledning att hysa överdriven rädsla för elevens eventuella benägenhet att avläsa och uppleva dur/moll-tonala celler i melodierna. Om eleven bara vänjer sig vid de täta »mutationerna» dessa celler emellan, så främjas notläsnings-rutinen, trots denna dur/moll-tonala intolkning. Med större erfarenhet försvinner behovet av den.

Melodierna har komponerats av författaren.

Ackordserier. Känslan för klang spelar en mycket stor roll i vår tids musik. Detta gäller såväl harmoniken som den klangliga koloriten. Särskilt den allra senaste, på klangen starkt koncentrerade musiken, kräver nya initiativ inom gehörsutbildningen.

De här meddelade ackord-serierna kan bl. a. användas på följande sätt:

(a) Ackord-diktat. Eleven ser ej noterna. Läraren

Särskilda problem möter i samarbetet mellan lärare och elev när det gäller notläsning. Den absoluta hörselkänslan har ofta en passivt absolut gehör, som inte lika säkert kan sjunga eller anslås på pianon. Dessa elever befinner sig ofta i en situation som gör fritonal notläsningsuppgifter till en svår uppgift. Dur/moll-funktionell melodik är för dem ofta en svår uppgift. Det absoluta gehör är ofta av en form av *minne*, och här utgör minnet ofta en absolut tonhöjd och en absolut tonfärg. Klart är dock, att elever med en passivt absolut gehör, mera sällan tänker på vilket ackord som uttrycker den tonala funktion ifrågasatt. När de så ställs inför uppgifter

tonen, spelar sedan varje ackord i sig själv med c:a 5 sek. mellanrum. Läraren går igenom ackordet genomgående och konstaterar ackordtonerna.

- (b) Eleven ser noterna. Läraren spelar ett och ett, eleven konstaterar ackordtonerna.
- (c) Eleven ser noterna. Läraren spelar ett och ett. Medan eleven spelar sjunger eleven på tonnamnen. Han kontrollerar sig.

Melodiläsning. Litteratur-exemplen kan användas till förövningarna och melodierna. Många elever har svårt att få rätt infång och läge inte möjliga att sjunga. Förövningarna, sid. 7, ger förslag på hur detta kan göras. Läraren bör om möjligt ge eleven en övning som ger en fullständig kompositoriska situation, varigenom svårigheter ofta föregår. Av denna anledning inleds varje övning med citat av en källförteckning med exakta sidhänvisningar till tillgängliga utgåvor. — Citaten är hämtade från ett urval av 1900-talets klassiker och från några svenska klassiska författare.

a) melodiläsning

i melodiläsning där de dur/molltonala-funktionerna är störda och försvagade, visar det sig ofta att de även har föga hjälp av sitt minne för tonhöjder (av »tangenter»!) och i denna situation blir också deras bristfälliga intervallkunskap uppenbar. Dessa elever, som kan berömma sig av s.k. absolut gehör, är alltså inte sällan svaga i fritonal melodiläsning. De är dåliga »gestaltavläsare». Samma elever kan emellertid ofta med stor säkerhet reagera inför gjorda felpelningar i ett fritonalt exempel. Det är mycket viktigt att denna typ av elever medvetet övar sig att producera de intervallkombinationer och melodiska gestalter som är av grundläggande betydelse i denna lärobok. *Därvid bör de tänka mera på intervallen och deras melodiska funktion än på de absoluta tonnamnen.* För dessa elever är transponeringsuppgifter, sjungna utifrån gestaltupplevelsen och utan tonnamn!, särskilt viktiga övningar. Se sid. 7, moment (e) och (f)!

Rytm-studiet

Denna bok upptar inga särskilda rytm-övningar. Många av melodierna och litteratur-citaten har emellertid en ganska komplicerad rytm. Det är av vikt att denna utförs med omsorg. För en

systematisk träning i rytm-läsning till Jørgen Jersild: *Laereb*

nänvisas
(Lund 1962).

*

Einleitung

Das Hauptziel der Gehörausbildung soll die Entwicklung der musikalischen Rezeptivität sein. Die verschiedenen Übungsmomente, Lesen (Avista-Gesang), Diktat usw. sollen nicht als Ziel an sich betrachtet werden, sondern als Mittel im Streben nach dieser musikalischen Rezeptivität. Es handelt sich um ein konkretes Studium: das Vermögen der bewussten und klaren Auffassung der musikalischen Strukturen zu entwickeln. Dieses Auffassungsvermögen ist allerdings primär von schneller und Lesetechnik abhängig und von der im exakten Diktat-Fertigkeit; doch es schliesst auch musikalisch-erfahrene Momente ein. Es ist wichtig, dass diese Momenten nicht verlorengehen. Der Berufsmusiker geht weiter als der Musikhörer über das musikalische Gestalt, der musikalischen Form, aber am wichtigsten für beide ist es, sie im Ausdruck zu besitzen. Für den Musiker ist dies wohl auch das Gefühl für die Nuancen der Sprache mehr als die technische Beherrschung.

Dieses Buch wendet sich an die Schüler der Musik und behandelt in einem Zusammenhang mit der Methodik der Gehörausbildung die traditionelle Methodik der Dur/Moll-Tonalität und hat die Entwicklung der dur/moll-tonalen Musik in der Methodik dieser Epoche auf die Geschichte der Musik. Aber mit dem »Zusammenhang« befinden wir uns mit der Gehör-

aus-

ausbildung. Die traditionelle Gehörbildung der Musik des 20. Jahrhunderts. An und für sich wenig, wenn überhaupt einige methodologische Ebene im Zusammenhang mit der Dur/Moll-Epoche gemacht wurden. Wenn wir die Methode voraussetzen, dass die Methodik weitgehend von der Art des Studienstoffes bestimmt wird, so folgt daraus, dass wir eine gewisse Perspektive über diesen Stoff besitzen, ehe wir gute methodologische Vorschläge finden können. Wir müssen diese Perspektive haben, um jene Strukturen des Studienstoffes zu entdecken, auf die unsere Methodik aufgebaut werden soll.

Nun fragen wir: gibt es in der Musik, die bisher im 20. Jahrhundert komponiert wurde, einige solche logische Strukturierungsprinzipien, die als Unterlage für eine Gehörmethodik dienen können? Früher war die Methodik auf die Dur/Moll-Tonalität mit dem Dreiklang als klanglichem Fundament gegründet. Gibt es in der Musik des 20. Jahrhunderts ein anderes, ebenso klares Tonalitätsprinzip und eine ebenso klar erfassbare klangliche Fundamentgestalt? — Wir müssen selbstverständlich diese Frage mit Nein beantworten! Das hier vorgelegte Studienmaterial wurde jedoch um eine Anzahl klanglicher und melodischer Gestalten geformt, die nach Ansicht des Autors eine gewisse Rolle beim Vermeiden von dur/moll-tonalen Bindungen in der Musik des 20. Jahrhunderts gespielt haben. (Wenn hier vom 20. Jahrhundert gesprochen wird, so ist etwa »die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts« gemeint! Gehörmethodologische Probleme

in Verbindung mit der neusten sog. Radikalmusik werden nicht behandelt.) Diese Gestalten sind mit Rücksicht darauf, welches Intervall sie enthalten, in Kapitel mit steigendem Schwierigkeitsgrad gruppiert. Man kann auch sagen, jedes Kapitel behandelt ein oder mehrere besondere Intervalle. Aber eine der Hauptthesen des Autors ist die, dass grosse Sicherheit im Ablesen und Absingen von *besonderen* Intervallen nicht immer eine Garantie für die Sicherheit im freitonalem Melodienlesen ist. Das beruht darauf, dass die meisten Schüler das Intervall noch immer mit dur/moll-tonalen Deutungen erleben, was natürlich mit jenem Faktor zusammenhängt, der von Kindheit an unser Gehör am wirksamsten formt: dass das Gefühl für den Tonzusammenhang noch immer in der dur/moll-tonalen Musik wurzelt.

Die gehörmethodisch wichtigste Aufgabe wird es nun also sein, solche *Intervallkombinationen* zu üben, die die dur/moll-tonale Deutung jedes einzelnen Intervalls *stören*. Es ist also das einzelne Intervall als selbständige »atonale« C-dieser Arbeit grosse Bedeutung hat. Dass aber der Intervall-Lehre im absoluten Sinn beherrscht (mit A

Der Inhalt der Kapitel des Buches
Rubriken aufgebaut:

1. Darlegung des Intervallm...
2. Vorübungen.
3. Melodien.
4. Akkordserien.

Ausserdem gibt es *...* spielen aus der *...* in die Kapitelfolge eingeschoben sind.

Hier werden *...* die pädagogische Anwendung *...*

Vor *...* als etwa dreissig kurzen Phrasen, die *...* Material aufgebaut sind. Die Phrasen *...* angewendet werden:

stellt hier nur eine *Voraussetzung* dar, das der Autor mit *...* studium« oder dergleichen

Das Notenlesen ist *...* die Mechanik ein sehr komplizierte *...* zum Vergleich die Mühe des Kindes *...* Buchstaben und Silben zu C *...* nicht nur für konkrete Dinge sondern *...* griffe — dem Kind bekannt oder un *...* anbole sind. Die Notenschrift steht *...* Verhältnis zu dem, für das sie S *...* Musik, die abstrakteste und begrifflichste Fertigkeit im Notenlesen erfordert nach den gewaltigen Veränderungen, für die Gegenwart u.a. auf dem Gebiet der Tonkunst. Dieses Buch ist ein Versuch, Studienmaterial zu sammeln. Der Autor hofft, dass andere dazu angeregt werden, das Material mit neuen Ideen und neuen Änderungen zu vervollständigen!

Lösungen

- (a) Die Phrase wird nach den Noten gesungen.
- (b) Nachsingen. Der Schüler sieht das Notenbild nicht. Der Lehrer gibt den ersten Ton an und spielt die Phrase. Der Schüler singt sie auf dem Tonnamen ohne instrumentale Unterstützung nach.
- (c) Nachspielen. Das gleiche wie (b), doch wiederholt der Schüler die Phrase auf seinem Instrument.
- (d) Das Lokalisieren der Abweichungen vom Notenbild. Der Schüler sieht die Noten. Der Lehrer spielt oder singt die Phrase mit einem oder mehreren falschen Tönen. Der Schüler analysiert das »Falschspielen«.
- (e) Diktat. Der Lehrer gibt den Namen des ersten Tones an (eventuell auch die Taktart), spielt die Phrase durch, wenn nötig mehrere Male. Der Schüler singt die Phrase (nicht auf dem Tonnamen!), worauf sie notiert wird.

- (f) Nachspielen oder Nachsingen in transponierter Lage. Dieses ist ein besonders wichtiges Moment für Schüler mit verschiedenen Formen absoluten Gehörs. (Siehe besonders die Rubrik Seite 12).

Man macht es nun natürlich *nicht* so, dass man zuerst mit der Vorübung Nr. 1 nach den Momenten (a) bis (f) arbeitet. Da würde beispielsweise das Diktat eine sehr wohl vorbereitete Aufgabe sein. Das Prinzip soll statt dessen sein, alle oder eine Mehrzahl der Vorübungen nach *einem* der Momente durchzugehen, z.B. nach (a), worauf man von Anfang an beginnt und sie wie (d), (e) oder dergleichen ausführt. Es sind genügend viele und oft einander genügend ähnliche Phrasen vorhanden, um sie nicht nach einem Übungsmoment auswendig lernen zu können.

Ein Teil der Vorübungen ist nur mit schwarzen Notenköpfen notiert. Es ist beabsichtigt, sie auf den Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus mit verschiedenen Rhythmsierungen, beispielsweise nach folgenden Formeln zu singen:



Melodien. Die Melodien sollen auf geeigneten Silben, nicht auf demselben Ton, notiert werden. Sie sollen vom Lehrer als Aufsatz diktiert werden! Die Einstudierung der Melodien soll mit Unterstützung eines Klaviers geschehen, doch soll man sich bisweilen ohne Klavier kontrollieren. Grosses Gewicht soll auf das Erleben der melodischen Phrasen und ihren harmonischen Zusammenhang gelegt werden. Siehe die Kommentare zu Melodien und die Beispiele der Kontrolle des Gesanges zwischen einem Falschsinger, das

auf Unsicherheit des Intervalls unterscheiden, das mit der Intonation fehlerhaft sein muss natürlich angegriffen werden. Wenn man wünscht, dass die Intonation mit dem entsprechenden Ton übereinstimmt, so muss man

In methodologischer Hinsicht ist ein Anlass zu übertriebener Angst vor dem Singen des Schülers, durch den er die Intonation des Gesanges zu erleben und zu kontrollieren muss. (s. »Mutationen« zwischen diesen beiden Momenten, die die Routine des Notenspielens durchbrechen sollen. Bei grösserer Erfahrung des Schülers kann der Autor komponiert.

Klanggefühl spielt in der Musik unserer Zeit eine grosse Rolle. Das gilt sowohl der Harmonik als auch der Melodik. Besonders die letzte Musik erfordert in der Ausbildung neue Initiativen in der Gehörbildung. Die folgenden mitgeteilten Akkordserien können u.a. auf folgende Weise angewendet werden:

- Das Akkorddiktat. Der Schüler sieht die Noten nicht. Der Lehrer gibt den ersten Ton an, spielt sodann jeden Akkord, vorschlagsweise zweimal mit etwa fünf Sekunden Zwischenraum. Der Schüler notiert. Die Aufzeichnungen werden besprochen und kontrolliert.
- (b) Der Schüler sieht die Noten. Er schlägt die Akkorde einzeln an, lässt jeden Klang tönen, während er die Akkordtöne mit Tonnamen von unten nach oben singt.
- (c) Der Schüler sieht die Noten. Er schlägt die Akkorde einzeln an. Während ein Akkord tönt, nimmt er sich vor, dass er auf dem Tonnamen einen bestimmten Ton aus dem klingenden Akkord singt. Er kontrolliert sich.

Melodienbeispiele aus der Literatur. Die Literaturbeispiele können auf die gleiche Weise wie die Vorübungen und die Melodien verwendet werden. Viele von ihnen kann man auf Grund ihres Umfangs und ihrer Lage nicht singen. Das Arbeitsmoment

unter »Vorübungen« Seite 10 bringt Vorschläge wie diese Zitate verwendet werden können. Der Lehrer soll dem Schüler nach Möglichkeit eine Vorstellung von der vollständigen kompositorischen Situation geben, worin die Zitate ursprünglich vorkommen. Deshalb werden diese Kapitel mit Zitaten aus einem Quellen-

verzeichnis mit exakten Seitenangaben eingeleitet. — Die Auswahl von Klassikern der schwedischen Komponisten

ne Ausgaben
anzten Ausgaben
gen schwedischen

Absolutes Gehör und Melodie

Besondere Probleme entstehen im Zusammenhang mit dem *absoluten Gehör*. Schüler mit einem perfekten sog. *aktiven* absoluten Gehör haben in der Regel geringe Schwierigkeiten beim Gehörstudium, wenn es sich um Melodik und Harmonik handelt. Schüler, die sog. *passives* absolute Gehör besitzen, d.h. die hören können, welche Töne gesungen oder auf dem Klavier oder einem anderen Instrument angeschlagen werden, aber nicht so sicher den notierten oder verlangten Ton singen können. Schüler befinden sich oft in einer schwierigen Mittelposition bei den freitonalem Notenleseaufgaben. Solange die Aufgaben nicht moll-funktionelle Melodik betreffen, kann dieser Typus ausgezeichnet funktionieren. Das absolute Gehör ist der grössten Teil eine *Gedächtnisform*, und das Gehörungsobjekt vermutlich sowohl absolute als auch relative. Der Formelvorrat der Dur/Moll-Tonalität ist für Schüler mit dieser passiven Form des Gehörs nicht so leicht zu denken, welche Intervalle sie enthalten, und welche tonale Funktion das

hat. Der Schüler hat Schwierigkeiten beim Melodienlesen gestellt werden. Die Funktionen gestört und abgeändert sind. Es ist oft, dass sie nur geringe Hilfe von den Intervallen (für »Tangenten«!) haben, und in der Regel auch ihre mangelhafte Intervallkenntnis. Die Schüler, die sich eines sog. absoluten Gehörs rühmen, sind oft schwach im freitonalem Melodienlesen. Sie sind oft »Gestaltleser«. Die gleichen Schüler können jedoch mit grosser Sicherheit auf absichtlichem Falschspielen in freitonalem Beispiel reagieren. Es ist sehr wichtig, dass sich dieser Schülertypus darin übt, die Intervallkombinationen und die melodischen Gestalten zu produzieren, die in diesem Lehrbuch von grundlegender Bedeutung sind. *Dabei soll mehr an das Intervall und dessen melodische Funktion als an die absoluten Tonnamen gedacht werden.* Für diese Schüler sind die Transponierungsaufgaben, aus dem Gestalterlebnis heraus und *ohne Tonnamen!* gesungen, besonders wichtige Übungen. Siehe Seite 10, Moment (e) und (f)!

Rhythmusstudium

Dieses Buch enthält Melodien und plizierten

hythmusübungen. Viele dieser sorgfältig ausge-

führt wird. Für ein systematisches Üben im Rhythmuslesen und in der Rhythmusgestaltung wird auf Jørgen Jersild: *Laerebog i Rytmelæesning* (Kopenhagen 1962) hingewiesen.

Introduction

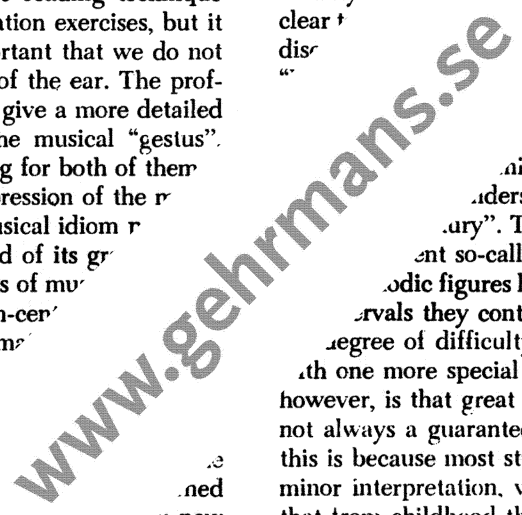
The main object of aural training should be to develop musical sensitivity. The different exercises—sight-reading (sight-singing), dictation etc., should not be regarded as an end in themselves but as a means to attain this sensitivity. It is a concrete study to develop the power of obtaining a conscious and clear comprehension of musical structures. This power of comprehension depends primarily, it is true, on a fast and accurate reading technique and on the proficiency acquired in the dictation exercises, but it also includes emotional elements. It is important that we do not lose sight of these elements in the training of the ear. The professional musician should indeed be able to give a more detailed account of the *constructive* elements of the musical “gestus” than the listener, but the most essential thing for both of them is to have a feeling for the nuances in the expression of the music. After all, a feeling for the nuances of the musical idiom means more than a mere technical command of its grammar.

This book is addressed primarily to students of music. In the first instance with the reading of 20th-century music. Traditional aural training was based on the major/minor system and its object was to acquire an aural command of the major/minor-tonal music. The methods applied have thus been dictated by the musical material. In the 20th century it has been based on the laws of atonality. The “collapse” of the major/minor tonality has been compensated with aural training have been developed. A new situation. The conventional methods do not meet the requirements of 20th-century music. It is quite natural that only a few attempts have been made in ear-training-techniques in contrast to the traditional methods. As emerged after the major/minor system, the truth that the method is based on the nature of the material studied, it is to obtain some perspective of this material as a sound method. We must

have this perspective in order to obtain a clear understanding of the structure of the material or to be able to understand the structural principles.

We ask ourselves: How far has the ear so far composed? What structural principles are involved in the ear? Hitherto the ear has been trained on the major/minor tonality. Is there any other equally clear method of training the ear? The answer to this, of course, is that the method presented in this book, however, has been based on the study of tonal and melodic figures which have played some part in avoiding the dissonances in 20th-century music. (The 20th century understood here as approximately “the first half century”). The sight reading problems connected with the so-called radical music are not dealt with here.) Melodic figures have been grouped together, according to the intervals they contain, in different chapters with an increasing degree of difficulty. Each chapter may also be said to deal with one more special interval. One of the author’s main thesis, however, is that great accuracy in singing individual intervals is not always a guarantee of accuracy in *reading atonal melodies*; this is because most students still feel the interval with a major/minor interpretation, which in turn can be ascribed to the fact that from childhood the factor that most actively influences our ear and our instinct for the harmonic relation of the tones is still the major/minor music.

From a point of view of sight reading training, therefore, the most important thing now is to practice *combinations of intervals* that will break the bonds of the major/minor interpretation of each individual interval. It is clear that the individual interval as an “atonal” figure is of great importance in this training. The student’s command (visual and aural) of the theory of intervals



in the absolute sense of the word, however, is here merely a *pre-requisite* for the further study of what I would like to call "the aural study of the musical patterns".

Reading music is a difficult art to master, and its mechanism is a very complicated process. Take, by way of comparison, the difficulty a child has in learning to read by putting together letters and syllables into forms that are lingual symbols not only of concrete things but also of abstract concepts, known or unknown to the child. Still less clear is the relation of the written

music to that for which it stands. The most abstract and the most difficult to acquire proficiency in reading music is this even more so after the fashion of contemporary music. This book is an attempt to help the pupil to hope that it will be of some use in presenting

standing and acquire work, and have occurred of tonality. This work. It is my add to the material by ons!

Directions

The contents of the chapters of this book are in principle up around the following headings:

1. Presentation of the interval material to be used
2. Preparatory exercises.
3. Melodies.
4. Chord series.

There are also chapters containing "Exercises in the Repertoire" at four different stages.

Some directions for the use of

Preparatory Exercises. built up on the interval in the following way:

- (a) The phrase is built up on the interval.
- (b) The teacher plays the phrase. The pupil repeats the phrase without looking at the instrument.
- (c) The pupil plays the phrase as in (b), except that the pupil sees the notation. The pupil sees the

teacher plays or sings the phrase with a few notes. The pupil analyses the wrong notes.

- (d) The teacher gives the name of the first note (possibly also the time), plays the phrase (several times, if required). The pupil sings the phrase (but not on the names of the notes), and writes it down.
- (f) Sing or play the phrase again at a different pitch. This exercise is of special importance in the case of pupils with different forms of absolute pitch. (See "Absolute Pitch" on p. 15.)

Needless to say one should *not* first of all work through each preparatory exercise from (a) to (f), for in that case the dictation exercise, for instance would be rather too well prepared. Instead, the principle should be to go through all off the preparatory exercises according to one of them, e.g. as in (a), and then start from the beginning again and practise them as in (d), (e) etc. There are enough phrases, and they are often sufficiently alike to prevent their being learned by heart after practising them once.

Some of the preparatory exercises have been written with black notes only. The idea is that they are to be sung on the names of the notes from different starting points and with different rhythms, e.g. according to the following formulae:



Melodies: The melodies are to be sung by the pupil on a suitable vowel. The teacher should give them as home-work, which is to be supervised. It goes without saying that they should not be practised with the aid of an instrument, but on the other hand the pupil may check up occasionally on a *well-tuned* piano. Great importance is attached to the reading and understanding of melodic figures and their organic context in the melodic progression. See the comments on Melody No. 1, Chap. I. In controlling the pupil's singing the teacher should be clearly between faults due to uncertainty regarding intonation as such, and those due to faulty intonation. None of these faults have to be dealt with. Regard to intonation. If one wants the final note of the melody to correspond to the corresponding note on a well-tuned "concert" piano, a "well-tempered" tone of voice.

From the point of view of melodic intonation, the great anxiety because of a pupil's poor intonation cells in to the melodies, or the fact that they will only accustom themselves to "rough" intonation between these cells, it will promote a "well-tempered" tone of voice.

great anxiety because of a pupil's poor intonation cells in to the melodies, or the fact that they will only accustom themselves to "rough" intonation between these cells, it will promote a "well-tempered" tone of voice.

Stute pitch and Reading the melody

Special preparation for connection with *absolute pitch*. Pupils who generally have little difficulty in distinguishing between melody and harmony are concerned with accurate pitch, i.e. those who can hear

connection with *absolute pitch*. Pupils who generally have little difficulty in distinguishing between melody and harmony are concerned with accurate pitch, i.e. those who can hear

feeling of major/minor tonality. The need for it will disappear.

The melodies have been

Chord Series. The first part in contemporary music is the colour of the tonality. The chor

ways:

a)

, the

important part of the harmony and a particular in this training.

used in the following

does not see the music. The teacher, and then plays each chord, say, approx. 5 seconds. The pupil writes down the chord, which are then checked. The teacher plays the chords one by one. If the chord is still sounding he sings the name of a note in the sounding chord. He checks up whether it is correct.

Examples of Melodies from the Repertoire. These examples from the Repertoire can be used in the same way as in the preparatory exercises and melodies. Many of them are impossible to sing because of their compass and pitch. The exercises under "Preparatory Exercises", p.14, give an idea of how these examples can be used. If possible the teacher should give the pupil an idea of the entire compositional situation in which the example originally occurs. The chapters containing examples have therefore been prefaced with a list of the sources and the pages on which they occur in the publications available. The examples have been taken from a limited selection of 20th-century classics and from the works of some Swedish composers.

which notes are being sung or played on the piano or some other instrument, but cannot with equal accuracy sing the written or heard note, often find themselves in a difficult "in-between" position when it comes to reading atonal music. As long as the exer-

cises are limited to major/minor melodies, this passive absolute pitch may function perfectly, since absolute pitch is largely a form of *memory*, and in this case the objects to be remembered probably consist of both absolute note pitches and the major/minor tonality's supply of formulae. It is clear, however, that pupils with this passive form of absolute pitch only rarely give any thought to the interval they are singing, and still less do they think of the tonal function of that interval in the musical context. When they are then confronted with the exercises in melody-reading in which the major/minor tonal functions have been disrupted and weakened, it is often found that their memory for the pitch of notes (on the keyboard) is of little avail, and in this situation their insufficient knowledge of intervals is also revealed.

This book does not contain any special studies in many of the melodies and examples quoted from however, the rhythm is fairly complicated. In this rhythm should be carefully observed. F

Those who can boast of having often deficient in atonal in reading the melody. These same pupils, to wrong notes in this type of pitch-val combination important the in nar

are thus the difficulty of rate intervals, in great accuracy very important that producing the interval that are of fundamental they should think more of function than of the actual pupils the exercises on transposition own comprehension of the melodic lines of the notes, are of special importance (e) and (f)!

ing and performance of rhythm students are referred to Jersild's: "Laerebog i Rytmeläsning" (Text-book on the teaching of Rhythm), Copenhagen, 1962.)

*

Kapitel I

Intervallmaterial: Stor och liten sekund
Ren kvart

Intervallmaterialet erbjuder följande grundtyper av melodisk rörelse (förutom de traditionella tonartsbundna diatoniska skalorna):

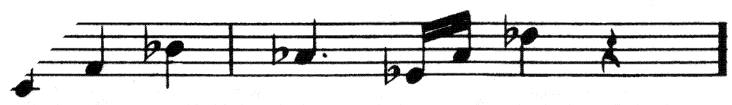
a) Kromatik i högre eller mindre grad:



b) Heltonsrörelse:



c) Kvartstaplingar:



Kapitel I

Intervallmaterial: Grosse und kleine Sekunde
Reine Quart

Das Intervallmaterial bietet folgende Grundtypen melodischer Bewegung (außer den traditionellen tonartgebundenen tonischen Skalen):

a) Chromatik in höherem oder niedrigerem Grad:



b) whole tone movement.



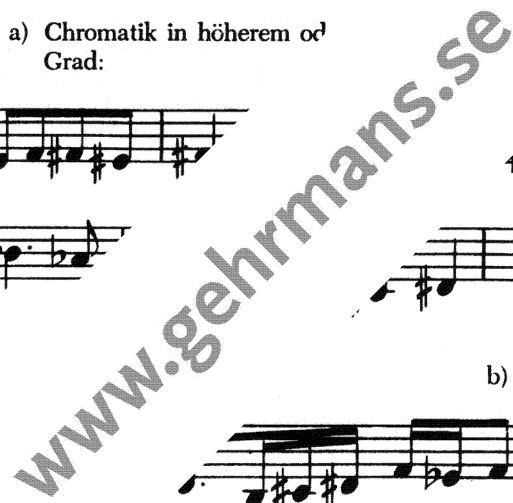
c) Vierstimmige Quartstapfungen:

c) Superimposed fourths.

Intervallmaterial: Grosse und kleine Sekunde
Reine Quart

Das Intervallmaterial bietet folgende Grundtypen melodischer Bewegung (außer den traditionellen tonartgebundenen diatonischen Skalen):

Chromatik in einem höheren oder niedrigeren Grad:



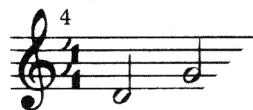
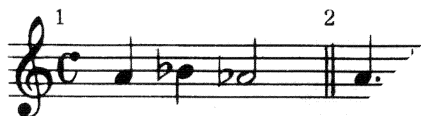
Arbetet består nu i

a) att träna *ögat* att snabbt uppfatta dessa melodiska strukturer i nottexten. D.v.s. att snabbt *se* om ett steg är helt eller halvt, snabbt kunna *känna igen* bilden av kvartstapling etc.,

b) att med *örat* uppfatta de olika melodistrukturerna. Här sker övningen på flera sätt: man sjunger noterna i de följande fraserna, man övar eftersjungning och efterspelning, lokaliserar lärarens »förspejlingar» i övningarna, använder dem som diktat etc. (se Studieanvisningar sid. 7).

Förövningar

(Se studieanvisningarna, sid 7).



Die Arbeit besteht nun darin,

a) das *Auge* zu üben, diese melodischen Strukturen im Notentext schnell aufzufassen, d.h. schnell zu *sehen* ob ein Schritt ganz oder halb ist und schnell das Bild einer Quartentapfelung etc. wiederzuerkennen

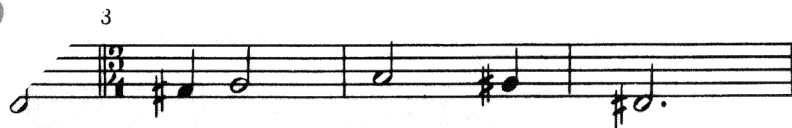
b) mit dem *Ohr* die verschiedenen Melodiestrukturen aufzunehmen. Hier Übung eine mehrfache: man ten in den einander folgenden Phrasen übt das Nachsingen und lokalisiert das »Falsch-singen» in den Übungen, verwendet sie für Diktation (siehe Studienan

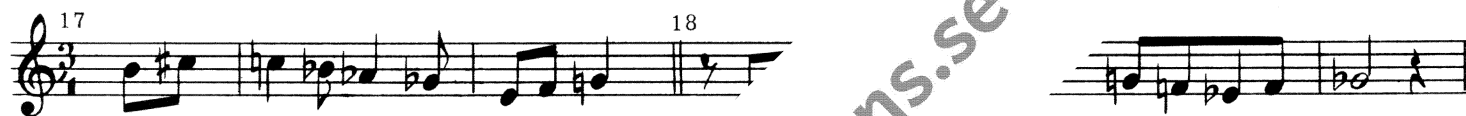
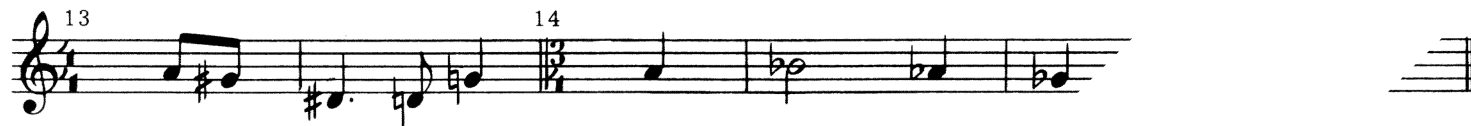
T)

to perceive in the written whether an interval is a minor second, and to note the appearance of superlatives, etc., the ear to hear the different structures. This exercise should be done in different ways: Sing the notes in the following phrases; repeat as in b) and in the directions for study, p. 14; locate the teacher's "wrong notes" in the exercises; use them for dictation etc. (see "Directions for Study", p. 14).

Preparatory exercises

(See "Directions for Study" on p. 14).





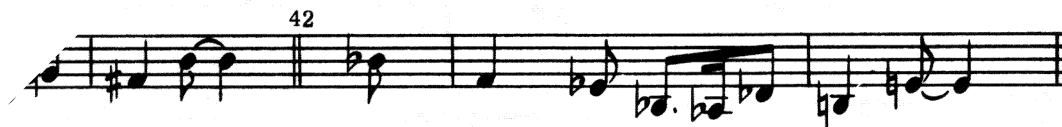
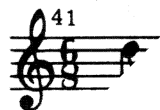
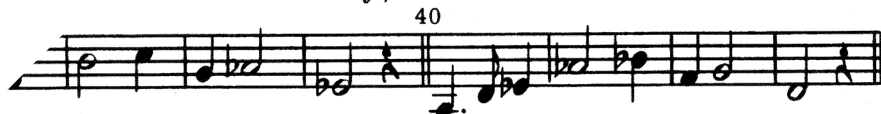
www.gehrmans.se



(Se studieanvisningar - Siehe r



e Directions for study)



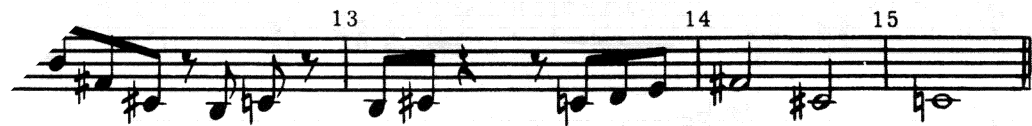
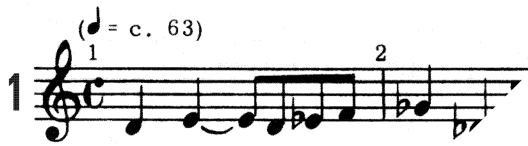
Melodier

Observera: Det är viktigt att arbetet med följande melodimaterial tar sikte på överblick och förståelse för de musikaliskt strukturella elementen. Denna läsfärdighet, som inkluderar strukturell förståelse, spelar ofta själva tonträffningen i händerna (se kommentaren till Melodi nr 1 nedan!) och förhindrar att eleven blir mera inriktad på mekanisk intervalladdition än på avläsandet av melodiska sammanhang. Det kommer på lärarens lott att hjälpa eleven fram till blick och öra för dylika sammanhang.

Melodien

Beachte: Es ist wichtig, dass die Arbeit mit dem folgenden Melodienmaterial den Überblick und das Verständnis für die musikalisch strukturellen Elemente anstrebt. Diese Lesefertigkeit, die strukturelles Verständnis einschliesst, erleichtert oft das Treffen selbst (siehe die Kommentare zur Melodie Nr. 1 unten!) und verhindert, dass Schüler mehr auf die mechanische Addition als auf das Ableserische Zusammenhängen eingehen. Die Aufgabe des Lehrers ist es, den Blick und Ohr derart zu verhelfen.

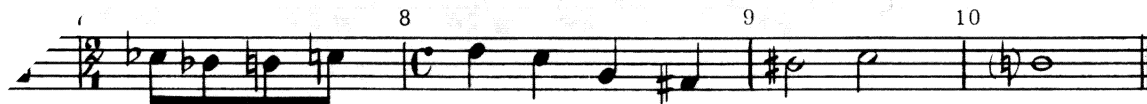
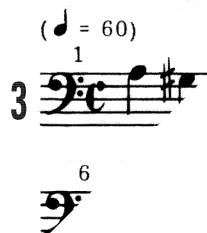
Note: It is important that the work with the following melodic material should be directed towards an overview and understanding of the structural elements. This reading skill, which includes an understanding of the structure, often makes the actual note correct (see the comment to Melody No. 1 below). It also prevents the pupil from tending to add intervals mechanically rather than to read the melodic design in the music. It is upon the teacher to help the pupil acquire an eye and an ear for such connections.



Kommentar: I takterna 7, 8 och 10 möter vi intervall, som först senare upptages till specialbehandling. Förutsatt att man förstår den melodiska gestaltningen, så är det ändå lätt att sjunga detta avsnitt. C² i den melodiska gestalten *takt 8 med upptakt* sjunger man lika säkert utifrån *minnet* av C² i *takt 7 med upptakt* som genom att helt tänka liten sext! D.v.s. denna lilla sext har här ingen *självständig* melodisk betydelse, och det gäller att *se* och *förstå* detta. Det samma gäller den lilla septiman i takt 8 och den förminskade oktaven i takt 10. *Minnet* och förståelsen av den närmast föregående melodiska gestalten är här alltså även ur tonträffningssynpunkt det väsentligaste!

Kommentar: In den Takten 7, 8 und 10 begegnen wir Intervallen, die erst später zur Spezialbehandlung herangezogen werden. Vorausgesetzt, dass man die melodische Gestaltung versteht, ist es jedoch leicht, diesen Abschnitt zu singen. C² in der melodischen Gestalt *Takt 8 mit Auftakt* singt ebenso sicher aus dem *Gedächtnis* im *Takt 7 mit Auftakt*, wie da^r man die kleine Sext denkt, d.h. Sext hat hier keine *selbständige* Bedeutung und man muss *verstehen*. Das gleiche gilt für die kleinen Septime in der minderten Oktave in *takt 10*. Das *Minnet* und die *Verständnis* der unmittelbar vorhergehenden melodischen Gestaltung ist hier ebenfalls von wesentlicher Bedeutung.

Com find ' d' 10 we
alt with in-
provided one
design, however,
altly in singing this
odic figure in bar No.
can be sung from the
a bar No. 7 with up-beat
accuracy as by thinking
or sixth, i.e. this minor sixth has
endent melodic significance, and it
atter of seeing and understanding this.
same applies to the minor seventh in
bar No. 8 and the diminished octave in bar
No. 10. Thus the *memory* and comprehension of the immediately preceding melodic figure is of great importance in pitching the right note.



(♩ = 92)

1 2 3 4

6 7 8 9

(♩ = c. 80)

1 2 3 4

5 6 8

(♩ = c. 100)
Alla gavotta

1 3 4 (1)

5 7 8 9

(♩ = 152)

1 2 3 4

Musical notation for bass clef, measures 5-13. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, and 13 are indicated above the staff.

Musical notation for treble clef, measures 9-10. The text *ss* is written above measure 9, and *Da capo al* with a repeat sign is written below measure 10.

Seven systems of chord series for guitar, numbered 1 through 7. Each system consists of two staves (treble and bass clef) showing chord voicings. The systems are labeled as follows:

- System 1: **Akkordserier** (measures 1-6)
- System 2: **Akkordserier** (measures 7-10)
- System 3: **Akkordserier** (measures 1-4)
- System 4: **Akkordserier** (measures 1-3)
- System 5: **Akkordserier** (measures 1-2)
- System 6: **Akkordserier** (measures 1-2)
- System 7: **Akkordserier** (measures 1-2)

Additional chord series are shown in the right column, numbered 8 through 10. A large watermark www.gehrmans.se is overlaid diagonally across the page.

Kapitel II

Intervallmaterial: Ren kvint
Det föregående

Bland de nya melodiska möjligheter som detta intervallmaterial erbjuder, bör ur gehörs-metodisk synpunkt följande kombinationer övas särskilt omsorgsfullt. De sjunges på tonnamn från olika utgångspunkter:

a) Kvintstaplingar:



b) Kvart och kvint, skilda av liten sekund:



Observera: I det följande intervallkombinationer enligt serietechniker i originalform, grundform, R = retrograd, RI = retrograde inversion.

Kapitel II

Intervallmaterial: Reine Quint
Das Vorhergehende

Unter den neuen melodischen Möglichkeiten, die dieses Intervallmaterial bietet, sollen aus gehörmethodischem Gesichtspunkt folgende Kombinationen besonders sorgfältig geübt werden. Sie werden dem Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus gesungen:

a) Quintenstaffelungen:



b) Quart
ne

er klei-

b) Fourth and fifth, separated by a minor second:



Note: Im folgenden werden oft die Intervallkombinationen und die Melodienformeln nach den Prinzipien der Serientechnik aufgestellt. O = Originalform, Grundform, I = Inversion, Umkehrung, R = retrograde Krebsbewegung, RI = retrograde Inversion, umgekehrte Krebsbewegung.

Inter

g material

possibilities this the following combinations. methodical training should be used with special care. Attention should be paid to the names of the different bass positions:

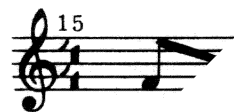
erimposed fifths:

Note: In the following, the interval combinations and melody formulae have in many cases been arranged according to the principles of the serial technique. O = original form; I = inversion; R = retrograde; RI = retrograde inversion.

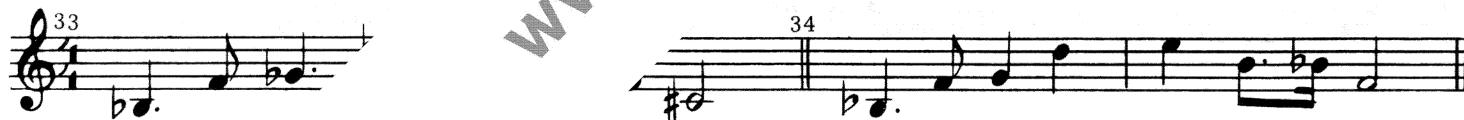
Förövningar

Vorübungen

r

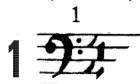


www.gehrmans.se



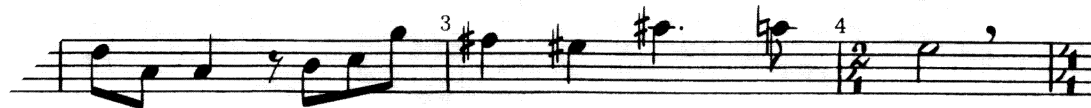
www.gehrmans.se

(♩ = 72)



Melodien

Melodies



5 6 7 8

(♩ = c. 132)

1 2 3 4 7 8 9 10 11 13 14 15 16 17 18 20 21

(♩ = c. 72)

1 2 3 5 6 7 8 10 11 12

(♩ = c. 60)

1 3 4 5 6 8 9

www.gehrmans.se

5

1 ($\text{♩} = 84$)

2 3 4 5

7 8 9

11 12 13

15

6

($\text{♩} = \text{c. } 76$)

1 3

4 5

7 8

7

1

4 5

6 8 9 10 11

www.gehrmans.se

1 (♩ = c. 70)

8

3

2

3

4

3

3

5

7

3

3

8

10

Ackordserier

1

2

3

4

1

2

3

1

2

1

Chord series

7

8

6

7

8

5

6

7

8

9

Kapitel III

Intervallmaterial: Stor och liten ters
Det föregående

Intervallförrådet tillåter bl. a. staplingar av små och stora terser. Stapling av små terser ger bl. a. följande gestalter: :

d.v.s. förminskad treklans septimakord. Dessa förvärfektiv behandling vid gehörsstudiet. Det lagts kommer han möter tonala och

K?

Intervallmater:

Der lun S

minderten Dreiklang und verminderseptimakkord. Von diesen wird vorausgesetzt, dass sie eine effektive Behandlung beim dur/moll-tonalen Gehörstudium erhalten haben. Die dabei geleistete Arbeit kommt natürlich dem Schüler dann zugute, wenn er diesen zwei Gestalten in neuerem, freitonalem und atonalem Zusammenhang begegnet.

Chapter III

Interval material: Major and minor thirds
The preceding material

The supply of intervals permits the superimposition of minor and major thirds. By adding minor thirds one above the other we get the following figures:

i.e. a diminished triad and a diminished seventh. These chords are assumed to have been effectively dealt with in the major/minor-tonal studies. Work on these studies will obviously be of benefit to the pupil when he encounters these two features in the more modern atonal connections.

www.gehrmans.se

Det kanske det väsentligaste i detta kapitel är emellertid övningar med stapling av stora terser. Utgångspunkten är den överstigande treklängen, välbekant från dur/moll-studiet, men här uppfattad och övad, inte som en kromatiskt förändrad dur-trekläng, exempelvis:



utan som en *självständig* klanggestalt, frigjord från denna entydiga ledtonsspänning. Arbetat tar som vanligt sikte på

a) *ögats funktion*: att i nottexten snabbt känna igen den grafiska bilden av överstigande trekläng:



b) *örats funktion*: denna klanggestalt ska snabbt kunna prövas på olika utgångspunkter

Das vielleicht wesentlichste in diesem Kapitel sind jedoch Übungen mit Stapelung grosser Terzen. Ausgangspunkt ist der übermässige Dreiklang, vom Dur/Moll-Studium her wohl bekannt, hier aber nicht ein chromatisch veränderter Durdreiklang aufgefasset und geübt, wie zum Bei-

spendern als *alt*, sondern als *gewöhnlich* freit. Übungsübungen sind gewöhnlich

a) *die Funktion des Auges*: im Notentext soll ein übermässiger Dreiklang wiederzuerkennen:

b) *die Funktion des Ohres*: diese Klanggestalt schnell aufzufassen und sie ohne Schwierigkeit selbst zu produzieren, d.h. sie auf dem Tonnamen nach oben und unten von verschiedenen Ausgangspunkten aus singen zu können.

exercise in adding *major* as the augmented triad the major/minor triad and practised here ally converted triad, e.g.:



but as an *independent* chord, free of the former's univocal leading-note tension. As usual the exercises are aimed at

a) *the function of the eyes*: To be able to recognise at a glance the graphical picture of an augmented triad in the written music:

b) *the function of the ear*: To be able to hear this sound figure quickly, and to sing it without difficulty, i.e. to sing the names of the notes up and down from different bass positions.

Förövningar

Vorübungen

P



Utifrån sin klangföreställning om den överstigande treklngen som en *helhet* övar man även att sjunga klangens toner i annan ordning:

Aus der Klangvorstellung vom über-
sigen Dreiklang als ein *Ganzes* ü-
auch das Singen der Töne des *V*
anderer Ordnung:

own tonal conception
riad as a *whole*, one also
the notes of the triad in a
r:

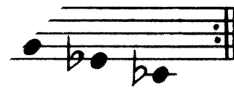
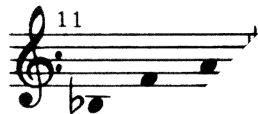


Man bör här tänka klangens ramintervall, den lilla sexten (eller överstigande kvint), mera i sammanhang med *själva ackordet* än som ett självständigt melodiskt intervall.

Öva även följande kombinationer med överstigande treklang plus rena kvarter och kvinter:

Man soll hier
Klanges, die
Quint), m
Akkord
lodisc
"

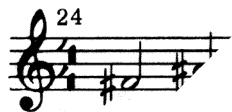
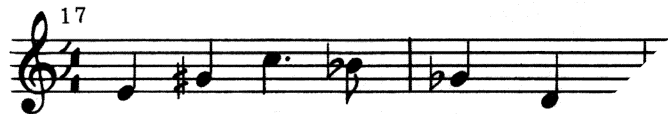
Here one should think of the "frame" interval (the extreme notes of the chord), the *ge* minor sixth (or augmented fifth), in connection with the *dem* chord itself rather than as an independent melodic interval.
Practise also the following combinations of augmented triad and superimposed fourths and fifths:

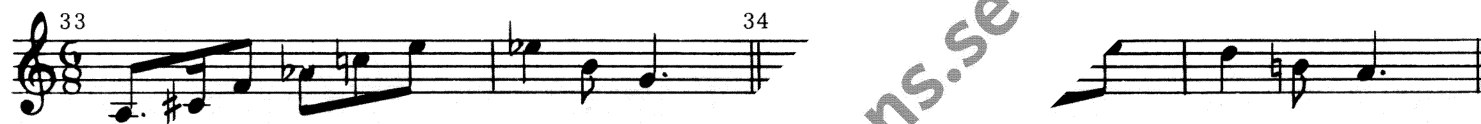


Formlerna 1—14 sjunges, enl. studieanvisningarna, på tonnamn från olika utgångspunkter. Det har visat sig, att just detta moment är oerhört viktigt för det fortsatta arbetet, varför elever rekommenderas att ägna avsevärt arbete åt just detta avsnitt.

Die Formeln 1 — 14 werden nach den Studienanweisungen auf dem Tonnamen cor gesungen. Es hat sich gezeigt, dass gerade dieses Moment ungeheuer wichtig für die weitere Arbeit ist, weshalb den Schülern empfohlen wird, gerade diesen Abschnitt besonders durchzuarbeiten.

Th... sung, ac-
study, on the
from different
and that this exer-
tance for the subse-
pupils are therefore re-
in a considerable amount
articular section.





www.gehrmans.se

Melodier

Melodien

(♩ = c. 70)

1

2

3

5

6

7

8

(♩ = c. 70)

1

2

3

4

5

7

8

9

10

11

14

15

16

(♩ = 96)

1

2

4

7

8

9

(♩ = 72)

1

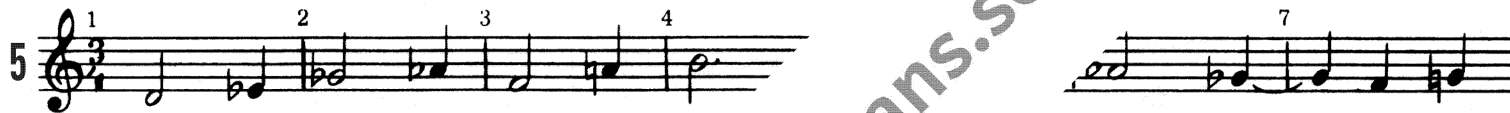
3

4

The image displays a musical score for two pieces, 'Melodier' and 'Melodien'. The score is organized into four systems, each with a different tempo and time signature. The first system, 'Melodier', is in 4/4 time with a tempo of approximately 70 beats per minute. It consists of two staves: a treble clef staff (labeled '1') and a bass clef staff (labeled '2'). The melody in the treble staff is numbered 1 through 8, and the bass staff is numbered 1 through 8. The second system, 'Melodien', is in 8/8 time with a tempo of 96 beats per minute. It consists of two treble clef staves. The first staff is numbered 1 through 4, and the second staff is numbered 7 through 9. The third system, 'Melodier', is in 4/4 time with a tempo of approximately 70 beats per minute. It consists of two bass clef staves. The first staff is numbered 9 through 11, and the second staff is numbered 14 through 16. The fourth system, 'Melodien', is in 4/4 time with a tempo of 72 beats per minute. It consists of two treble clef staves. The first staff is numbered 1, and the second staff is numbered 3 and 4. A large watermark 'www.gehrmans.se' is overlaid diagonally across the center of the page.



(♩ = c. 140)



(♩ = 66)



(♩ = 76)

7

1 2 3

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

(♩ = 63)

8

1 2 3

4 5 6

7 8

9 10 11

12 13 14 15 16 *rit.* - - -

17 18 19 20 21 22

www.gehrmans.se

Akkordserier

Akkordserien

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 8 9 10

1 2 3 7 8 9

1 2 5 6 7 8 9

1 4 5 6 7 8

www.gehrmans.se

Kapitel IV

Melodi-exempel från litteraturen
(Tillämpningsövningar till kap. I—III.
Se studieanv. sid.8).

Källförteckning

1. Béla Bartók: Konsert för orkester. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 1.
2. Béla Bartók: Konsert för orkester. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 18.
3. Béla Bartók: Konsert för orkester. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 17.
4. Béla Bartók: Konsert för orkester. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 47.
5. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaverutdrag, Schott, s. 161.
6. Béla Bartók: Stråkkvartett II. Fickpart. Universal-Ed., s. 15.
7. Béla Bartók: Stråkkvartett II. Fickpart. Universal-Ed., s. 13.
8. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Fickpart. Philharmonia.
9. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Fickpart. P.
10. Béla Bartók: Stråkkvartett VI. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 1.
11. Béla Bartók: Stråkkvartett I. Fickpart. Ed. EMB Musica, Budapest, s. 15.
12. P. (se nr 10),

Kapitel IV

Melodienbeispiele aus der Literatur.
(Übungsstücke zu Kapitel I—III.
Siehe Studienanweisungen Seite 11).

Quellenverzeichnis.

1. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Boosey and Hawkes, s. 1.
2. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Boosey & Hawkes, s. 18.
3. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. P. Universal-Ed., Seite 15.
4. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. P. Universal-Ed., Seite 13.
5. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klavierauszug, Schott, s. 161.
6. Béla Bartók: Streichquartett II. Taschenpart. Universal-Ed., Seite 15.
7. Béla Bartók: Streichquartett II. Taschenpart. Universal-Ed., Seite 13.
8. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Taschenpart. Philharmonia, s. 1.
9. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Taschenpart. Philharmonia, s. 1.
10. Béla Bartók: Streichquartett VI. Taschenpart, Seite 2.
11. Béla Bartók: Streichquartett I. Taschenpart. Ed. EMB Musica, Budapest, Seite 15.
12. Béla Bartók: Streichquartett VI (siehe Nr. 10), Seite 1.

Exar
(A)

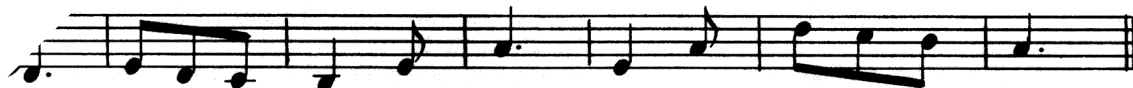
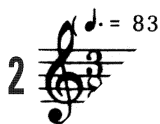
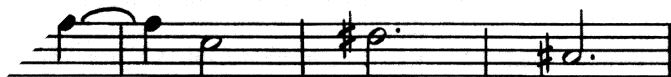
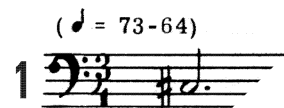
répertoire.
apters I—III.
udy, p. 15).

Sources.

1. Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 1.
2. Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 18.
3. Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 17.
4. Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 47.
5. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Piano score, Schott, page 161.
6. Béla Bartók: String Quartet II. Pocket edition. Universal-Ed., page 15.
7. Béla Bartók: String Quartet II. Pocket edition. Universal-Ed., page 13.
8. Frank Martin: Petite Symphonie Concertante, Pocket edition. Philharmonia, page 1.
9. Frank Martin: Petite Symphonie Concertante, Pocket edition. Philharmonia, page 1.
10. Béla Bartók: String Quartet VI. Pocket edition, page 2.
11. Béla Bartók: String Quartet I. Pocket edition. Ed. EMB Musica, Budapest, page 15.
12. Béla Bartók: String Quartet VI. (See No. 10), page 1.

13. Arnold Schönberg: Sträckkvartett IV. Fickpart. G. Schirmer, s. 17.
14. Arnold Schönberg: Sträckkvartett IV. Fickpart. G. Schirmer, s. 10.
15. Béla Bartók: Sträckkvartett II (se nr 6), s. 47.
16. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, Wilh. Hansen, s. 66.
17. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 5), s. 3.
18. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (se nr 16), s. 22.
19. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 5), s. 78.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 5), s. 51.
21. Igor Strawinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 45.
22. Igor Strawinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 41.
23. Igor Strawinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 2.
24. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 5), s. 10.
25. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Fickpart, s. 13.
26. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Fickpart, s. 51.
27. Karl-Birger Blomdahl: Kleines Thema mit Variationen. Pepparlaget, s. 28.
28. Paul Hindemith: Ludus Tonalis (se nr 25), s. 13.
29. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (se nr 13), Seite 33.
13. Arnold Schönberg: Streichquartett IV. Taschenpart. G. Schirmer, Seite 17.
14. Arnold Schönberg: Streichquartett IV. Taschenpart. G. Schirmer, Seite 10.
15. Béla Bartók: Streichquartett II (siehe Nr. 6), Seite 47.
16. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern. Klavierauszug, Wilh. Hansen, Seite 66.
17. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se Nr. 5), Seite 3.
18. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 16), Seite 22.
19. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se Nr. 5), Seite 78.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se Nr. 5), Seite 51.
21. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 45.
22. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 41.
23. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 2.
24. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 10.
25. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, page 13.
26. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, page 51.
27. Karl-Birger Blomdahl: Kleines Thema mit Variationen. Pepparrot, Nord. Musikförlaget, Seite 28.
28. Paul Hindemith: Ludus Tonalis (see No. 25), page 10.
29. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 13), page 33.
13. Arnold Schönberg: Streichquartett IV. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 17.
14. Arnold Schönberg: String Quartet IV. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 10.
15. Béla Bartók: String Quartet II (see No. 6), page 47.
16. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern. Piano score, Wilh. Hansen, page 66.
17. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 3.
18. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (see No. 16), page 22.
19. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 78.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 51.
21. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 45.
22. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 41.
23. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 2.
24. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 10.
25. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, page 13.
26. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, page 51.
27. Karl-Birger Blomdahl: Little theme with variations (Theme with variations). Pepparrot (Horse-radish). Nord. Musikförlaget, page 28.
28. Paul Hindemith: Ludus Tonalis (see No. 25), page 10.
29. Arnold Schoenberg: String Quartet IV (see No. 13), page 33.

- | | | |
|---|---|---|
| 30. Alban Berg: Lyrisk svit. Fickpart. Philharm., s. 11. | 30. Alban Berg: Lyrische Suite. Taschenpart. Philharm., Seite 11. | 30. Alban Berg: Lyrische Suite. Taschenpart. Philharm., Seite 11. |
| 31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (se nr 8), s. 91. | 31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 91. | 31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 91. |
| 32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (se nr 8), s. 10. | 32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 10. | 32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 10. |
| 33. Arnold Schönberg: Stråkkvartett II. Fickpart. Philh., s. 49. | 33. Arnold Schönberg: Streichquartett Taschenpart. Philharm., Seite 49. | 33. Arnold Schönberg: String Quartet II. Taschenpart. Philharm., page 49. |
| 34. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 13), s. 32. | 34. Arnold Schönberg: Streichquartett (siehe Nr. 13), Seite 32. | 34. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 13), page 32. |
| 35. Béla Bartók: Musik f. stråkinstrument, slagverk och celesta. Fickpart. Philharmonia, s. 57. | 35. Béla Bartók: Musik für Schlagwerk und Celesta. Taschenpart. Philharmonia, Seite 57. | 35. Béla Bartók: Music for string instruments, percussion and celesta, Pocket edition. Philharmonia, page 57. |
| 36. Alban Berg: Wozzeck, Three excerpts from ... Fickpart. Philharmonia, s. 54. | 36. Alban Berg: Wozzeck, three excerpts from ... Taschenpart. Philharmonia, Seite 54. | 36. Alban Berg: Wozzeck, three excerpts from ... Pocket edition. Philharmonia, page 54. |
| 37. Béla Bartók: Stråkkvartett VI (se nr 10), s. 4. | 37. Béla Bartók: String Quartet VI (siehe Nr. 10), Seite 4. | 37. Béla Bartók: String Quartet VI (see No. 10), page 4. |
| 38. Béla Bartók: Musik f. stråkinstrument etc. (se nr 35), s. 1. | 38. Béla Bartók: Musik für Stringinstrumente, etc. (siehe Nr. 35), Seite 1. | 38. Béla Bartók: Music for String Instruments, etc. (see No. 35), page 1. |
| 39. Béla Bartók: Konsert för orkester (se nr 1), s. 5. | 39. Béla Bartók: Konzert für Orchester (siehe Nr. 1), Seite 5. | 39. Béla Bartók: Concerto for Orchestra (see No. 1), page 5. |
| 40. Béla Bartók: Stråkkvartett IV. Fickpart. Philharm., s. 16. | 40. Béla Bartók: Stringquartett IV. Taschenpart. Philharm., Seite 16. | 40. Béla Bartók: String Quartet IV. Pocket edition. Philharmonia, page 16. |



9 

10  *gliss.*

11 

12 

14 

16 

Pengar, r
Geld und

17 

ar. Var-för vill ni ha så myck - et peng - ar?
Was wollt ihr denn mit so viel Geld be - gin - nen.

18 

jor - den, Do - ris land, kle-no-den i vårt sol - sys - tem.
Er - de, Do - ris' Land, das Klei-nod der Pla-ne - ten - wald,

18

En vack - er dag var hon där ba - ra
 Mit ei - nem Mal war sie da, und

dess har han ald - rig be - ta.
 Tag ist's ihm glän - - - zend gen.

19

(♩ = c. 44)

På sam - ma sätt i en o - änd där svalg av ljus - års
 Ge - nau so ist es in dem er , wo licht - jahr - tie - fer

djup sin välv - ning slår Ab - grund wölbt sein slår A - ni - a - ra där hon går.
 A - ni - a - ras stil - len Pfad.

20

(♩ = c. 88)

Ah ——— Oh! — Dem

— ver - läm - na - de åt skräck - stel rymd
 — me aus - ge - liefert, steif von Schreck

21

(♩ = 90)

præ - da - - - tus est a - ni - mam me - - am

www.gehrmans.se

(♩ = c. 84)

35 

36 
 Ringel, Rin-gel, Rosenkranz, Rin - - - gel-reihn! .o-senkranz, Rin - -

(♩ = 120)

37 

(♩ = c. 116-112)

38 
pp 

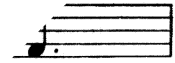


(♩ = 83)

39 



www.gehrmans.se

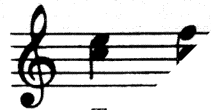


Kapitel V

Intervallmaterial: Tritonus (överstigande kvart, förminskad kvint)

Det föregående

De vanligaste dur/moll-tonala tydningarna av tritonusintervallet är följande:



T



T

och und and

Chapter V

Interval material: The Tritone (augmented fourth, diminished fifth).

The preceding material

De vanligaste dur/moll-tonala tydningarna av tritonusintervallet är följande:

The most common major/minor-tonal interpretations of the tritone interval are as follows:



T

S⁶

D+

T

www.gehrmans.se

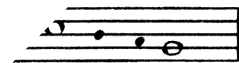
Det gäller nu att finna övningar, som gör färdigheten att sjunga tritonus oberoende av dessa traditionella harmoniska tydningar.

Intervalllet förberedes genom övning att sjunga avsnitt ur heltonsskalor, ett tritonus-tetrakord. Övningen sjunges på tonnamn från olika utgångspunkter:

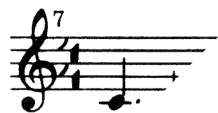
Es kommt nun darauf an Übungen zu finden, die die Fertigkeit ausbilden, den Tritonus unabhängig von diesen traditionellen harmonischen Deutungen zu singen.

Das Intervall wird durch die Übung vorbereitet, Abschnitte aus Ganztonskalen Tritonus-Tetrachord zu singen. Übung wird auf dem Tonnamn von verschiedenen Ausgangspunkten

It is now necessary to find exercises for training the independence of the tritone from the conventional harmonic interpretations. The interval is prepared by singing sections of diatonic scales, a tritone exercise should be sung from different starting notes.



Förövningar



Preparatory exercises





Musical score for measures 38-44. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 38 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 39 continues the melody. Measure 40 ends with a double bar line. Measure 41 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 42 continues the melody. Measure 43 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 44 ends with a double bar line. There are three smaller musical fragments on the right side of the page, corresponding to measures 38, 41, and 43.

Melodier

1 (♩ = c. 63)

Musical score for Melodier 1, measure 1. The melody is written in treble clef with a common time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 2 continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.

5

Musical score for Melodier 1, measure 5. The melody is written in treble clef with a common time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

2 (♩ = c. 72)

Musical score for Melodier 2, measure 1. The melody is written in treble clef with a common time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

7 8

Musical score for Melodier 2, measures 7 and 8. The melody is written in treble clef with a common time signature. Measure 7 consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 8 consists of a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.

4

Musical score for Melodier 2, measure 4. The melody is written in treble clef with a common time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

3 5 6

Musical score for Melodier 2, measures 3, 5, and 6. The melody is written in treble clef with a common time signature. Measure 3 consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 5 consists of a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. Measure 6 consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Melodies

4

Musical score for Melodies 4, measure 4. The melody is written in treble clef with a common time signature. It consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

7 8

Musical score for Melodies 4, measures 7 and 8. The melody is written in treble clef with a common time signature. Measure 7 consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Measure 8 consists of a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5.

(♩ c. 152)

3

1 2 3 4 5 6

9 10 11 12 13 15

This exercise is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of 15 measures. The first six measures are on a single staff, and the last six measures are on a second staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as approximately 152 quarter notes per minute.

(♩ = 69)

4

1 2 3 5 6

7 8 10 11

This exercise is written in treble clef with a 3/2 time signature. It consists of 11 measures. The first three measures are on a single staff, and the last four measures are on a second staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as approximately 69 quarter notes per minute.

(♩ = c. 126)

5

1 2 3 4 5 6 8 9 10

This exercise is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of 10 measures. The first two measures are on a single staff, and the remaining eight measures are on a second staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as approximately 126 quarter notes per minute.

www.gehrmans.se

(♩ = 66)

1 2 3 3 3

6 7 9 10

(♩ = c. 168)

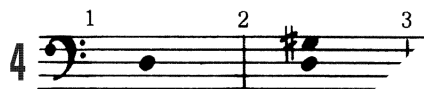
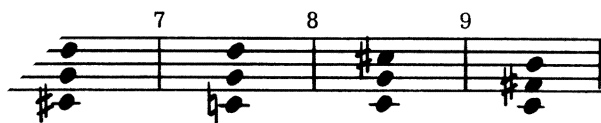
1 2 4 5 6 7 9 10 11 13 14 15 16 18 19 20

www.gehrmans.se

Detailed description: The page contains two musical pieces. The first piece, measures 1-10, is in treble clef with a tempo of 66 quarter notes per minute. It features a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. Measures 1-5 contain a melodic line with triplets and slurs. Measures 6-10 continue the melody with some chromaticism. The second piece, measures 11-20, is in bass clef with a tempo of approximately 168 quarter notes per minute. It features a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. Measures 11-15 show a melodic line with some chromaticism and slurs. Measures 16-20 continue the melody with some chromaticism and slurs. A large watermark 'www.gehrmans.se' is oriented diagonally across the page.

Ackordserier

Akkordserien



www.gehrmans.se

Kapitel VI

Intervallmaterial: Liten sext
Det föregående.

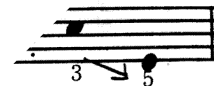
Inom dur/moll-tonaliteten har den lilla sexten vanligast sin förankring i treklangen, emellan durtreklängens ters och grundton:



och emellan molltreklängens kvint och ters:



und zwischen
Molldreieck



I det följande meddelas övningar, så ut på att störa denna traditionella niska tydning av den lilla sexten. I dessa övningar berövas samma rörelseriktning övas ordentligt från tonerna.

Kapitel VI

Intervallmaterial: Kleine Sext
Das Vorhergehende

Innerhalb der Dur/Moll-Tonalität hat kleine Sext zumeist ihre Verankerung im Dreiklang, zwischen der Terz des Dreiklangs und dem Grundton:



Die folgenden Übungen werden mitgetraditionelle harmonische Verankerung der kleinen Sext stören sollen. Die Aufgabe dieser Übungen besteht in einer Reihe von Kombinationen kleine Sext — kleine Terz in derselben Bewegungsrichtung. Folgende Formeln werden eingehend von verschiedenen Ausgangspunkten aus geübt. Sie werden auf den Tonnamen gesungen. Der erste Ton wird angegeben.



des
preceding material

and between the minor triad's fifth and third:

des
and between the minor triad's fifth and third:

The object of the following exercises is to disrupt this conventional harmonic interpretation of the minor sixth. The most important of these exercises consists of a series of combinations of minor sixth and minor third moving in the same direction. The following formulae should be practised thoroughly, from different starting notes. They are to be sung on the names of the notes from the first note indicated:

Formlerna ges även som klangövningar. Klängen spelas på pianot, eleven sjunger ackordet på tonnamn från namngiven lägsta ton. Ges även som notationsuppgifter. (Jmf *Akkord-serier*, sid.62).

Die Formeln werden auch als Klangübungen gegeben. Der Klang wird auf dem Klavier gespielt, der Schüler singt den Akkord auf dem Tonnamen vom angegebenen tiefsten Ton. Werden auch als Aufgaben zum Notieren gegeben. (Vgl. *Akkord-serien*, Seite 62).

The form exercises the piano starts

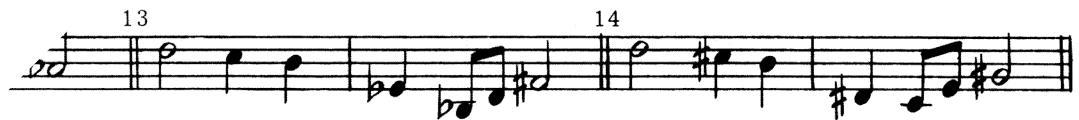
word piano, the notes, .ted. Also to use (Cf. chord



Förövningar

Vor

Preparatory exercises



www.gehrmans.se

15 3 16

18 19

20 21

23 3

25

26 27

28

29

30

31 32

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, numbered 58. The score is written in 4/4 time and consists of 18 measures, numbered 15 through 32. The notation is split across two systems: the left system contains measures 15-25, and the right system contains measures 16-32. Measures 15-25 are written in treble clef, while measures 26-32 are written in bass clef. Measure 15 features a triplet of eighth notes. Measure 23 also features a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The score includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and slurs. A large, semi-transparent watermark 'www.gehrmans.se' is oriented diagonally across the center of the page.

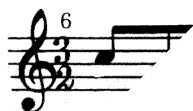


Melodier

Liedern

Melodies

(♩ = c. 66)



(♩ = c. 72)

1 2 3

4 5 6

8 9 11

(♩ = c. 72)

1 2 3 5

6 9 10

www.gehrmans.se

(♩ = c. 80)

1 3 4

5 7 8 9

(♩ = c. 126)

5 1 2 3

5 6 7

(♩ = c. 116)

6 1 2 3

6 7 10 11

(♩ = c. 100)

7 1 2

5 7 8

9 11 12

www.gehrmans.se



Akkordserier

Akkordserie

Chord series

Five staves of chord series for measures 13-17:

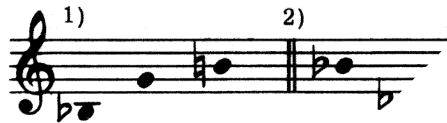
- Staff 1 (Bass clef): Shows chords for measures 13-17. Measure 13: G4, B4. Measure 14: B4, C5, D5. Measure 15: C5, D5, E5. Measure 16: D5, E5, F#5. Measure 17: E5, F#5, G5.
- Staff 2 (Treble clef): Shows chords for measures 13-17. Measure 13: A4, B4. Measure 14: B4, C5, D5. Measure 15: C5, D5, E5. Measure 16: D5, E5, F#5. Measure 17: E5, F#5, G5.
- Staff 3 (Treble clef): Shows chords for measures 13-17. Measure 13: G4, B4. Measure 14: B4, C5, D5. Measure 15: C5, D5, E5. Measure 16: D5, E5, F#5. Measure 17: E5, F#5, G5.
- Staff 4 (Bass clef): Shows chords for measures 13-17. Measure 13: G4, B4. Measure 14: B4, C5, D5. Measure 15: C5, D5, E5. Measure 16: D5, E5, F#5. Measure 17: E5, F#5, G5.
- Staff 5 (Treble clef): Shows chords for measures 13-17. Measure 13: G4, B4. Measure 14: B4, C5, D5. Measure 15: C5, D5, E5. Measure 16: D5, E5, F#5. Measure 17: E5, F#5, G5.

www.gehrmans.se

Kapitel VII

Intervallmaterial: Stor sext
Det föregående

Den stora sexten har *principiellt* samma förankring i dur/moll-systemet som den lilla sexten. Se föregående kap., sid. 56. För att arbeta fram en snabb uppfattning av stor sext utan dur/moll-funktionell tydning övas den tillsammans med stor ters i följande formler, som sjunges på tonnamn från olika utgångspunkter med uppgiven första ton:



Formlerna användes även som klangövningar på sätt som beskrevs i föregående kap., sid. 56.



De övas även i följande v



Kapitel VII

Intervallmaterial: Grosse Sext
Das Vorhergehende

Die grosse Sext hat *prinzipiell* die gleiche Verankerung im Dur/Moll-System wie die kleine Sext. Siehe das vorhergehende Kapitel Seite 56. Um eine schnelle Auffassung der grossen Sext ohne dur/moll-funktionelle Deutung herauszuarbeiten, wird empfohlen, die Formeln mit der grossen Terz geübt, die auf verschiedenen Ausgangspunkten gegebenem ersten Ton



als Klangübungen im vorhergeschriebenen



werden auch in folgenden Versionen



They should also be practised in the following versions:

Intervallmaterial: Grosse Sext
Das Vorhergehende

Das Intervallmaterial ist *prinzipiell* das gleiche wie im Dur/Moll-System wie im vorhergehenden Kapitel, p. 56. Um eine schnelle Auffassung der grossen Sext ohne dur/moll-funktionelle Deutung herauszuarbeiten, wird empfohlen, die Formeln mit der grossen Terz geübt, die auf verschiedenen Ausgangspunkten gegebenem ersten Ton



The formulae are also to be used as chord exercises as described in the preceding chapter, p. 56.

Förövningar

Vorübungen

P.

1 2

3 4

6 7

9 10 3

12 13

14 15

16 17 18

www.gehrmans.se

19 20

21 22 23

24 25

27 28 30

Melodier

Melodies

1 (♩ = c. 69) 2 3

(♩ = c. 96)

1 2

8

6 7 8

4 5 6 7

10 11 12 13

3 $(\text{♩} = \text{c. } 126)$

1 2 3

5 6 7 9

4 $(\text{♩} = \text{c. } 80)$

1 2 3 5 6 7 9 10 11 13 14

5 $(\text{♩} = \text{c. } 120)$

1 2 4 5 6 7 10 11 12 13 16 17 18 19

www.gehrmans.se

1 ($\text{♩} = \text{c. } 70$)

2 3

4 5 6

7 8 9

11

Ackordserier

Ak⁷

Chord series

1 2 3 4

1 2 3

1 2

1

4 5 6 7

6 7 8

7 8 9

5 6

4 5 6 7

Kapitel VIII

Melodi-exempel från litteraturen
(Tillämpningsövningar till kap. V—VII.
Se studieanv. sid.8).

Källförteckning

1. Béla Bartók: Stråkkvartett II. Fickpart. Universal-Ed., s. 34.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, W. Hansen, s. 30.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, W. Hansen, s. 43.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, W. Hansen, s. 50.
5. Béla Bartók: Konsert för orkester. Fickpart. Philharmonia, s. 15.
6. Béla Bartók: Stråkkvartett IV, Fickpart. Philharmonia, s. 8.
7. Paul Hindemith: Das Marienleben (Pietà), Ed. Schott.
8. Hilding Rosenberg: Symfoni I^r satsen.
9. Hilding Rosenberg: Rifler stråkorkester.
10. Hilding Rosenberg: Symfoni III, 3rd satsen.
11. Béla Bartók: String Quartet II (see No. 1), page 16.
12. Alban Berg: Lyrical Suite, Pocket edition, Philharmonia, page 19.
13. Igor Stravinsky: A Sermon, a Narrative and a Prayer. Taschenpart. Boosey & Hawkes, Seite 30.

Kapitel VIII

Melodienbeispiele aus der Literatur.
(Übungsstücke zu Kapitel V—VII.
Siehe Studienanweisungen Seite 11).

Quellenverzeichnis

1. Béla Bartók: Streichquartett II Taschenp. Universal-Ed., Seite 34.
2. Sven-Erik Bäck: Die Kranen. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 30.
3. Sven-Erik Bäck: Die Kranen. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 43.
4. Sven-Erik Bäck: Die Kranen. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 50.
5. Béla Bartók: Concerto for Orchestra. Taschenpart. Philharmonia, Seite 15.
6. Béla Bartók: String Quartet IV, Taschenpart. Philharmonia, Seite 8.
7. Paul Hindemith: Das Marienleben (Pietà), Ed. Schott.
8. Hilding Rosenberg: Symfoni III, dritter Satz. Taschenpart. Boosey & Hawkes, Seite 30.
9. Hilding Rosenberg: Riflessioni Nr. I für Streichorchester. Taschenpart. Boosey & Hawkes, Seite 19.
10. Hilding Rosenberg: Symfoni III, erster Satz. Taschenpart. Boosey & Hawkes, Seite 30.
11. Béla Bartók: Streichquartett II (siehe No. 1), Seite 16.
12. Alban Berg: Lyrische Suite, Taschenpart. Philharmonia, Seite 19.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative and a prayer. Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 30.

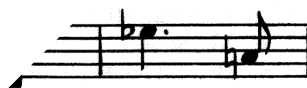
Melodienbeispiele aus der Literatur.
(Übungsstücke zu Kapitel V—VII.
Siehe Studienanweisungen Seite 11).

List of Sources.

1. Béla Bartók: String Quartet II. Pocket edition, Universal Ed., page 34.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers). Pianoscree, W. Hansen, page 30.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers). Pianoscree, W. Hansen, page 43.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers). Pianoscree, W. Hansen, page 50.
5. Béla Bartók: Concerto for Orchestra, Pocket edition. Philharmonia, page 15.
6. Béla Bartók: String Quartet IV, Pocket edition. Philharmonia, page 8.
7. Paul Hindemith: Das Marienleben (Pietà), Ed. Schott.
8. Hilding Rosenberg: Symphony III, 3rd movement.
9. Hilding Rosenberg: Riflessioni No. 1 for string orchestra.
10. Hilding Rosenberg: Symphony III, 1st movement.
11. Béla Bartók: String Quartet II (see No. 1), page 16.
12. Alban Berg: Lyrical Suite, Pocket edition, Philharmonia, page 19.
13. Igor Stravinsky: A Sermon, a Narrative and a Prayer. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 30.

14. Ingvar Lidholm: Laudi för kör a cappella. Gehrmans musikförlag, Stockholm, s. 5.
15. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaverutdrag, Schott, s. 15.
16. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaverutdrag, Schott, s. 153.
17. Lars-Erik Larsson: Missa brevis, Gehrmans musikf., Stockholm, s. 2.
18. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 15), s. 87.
19. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from . . . Fickpart. Philh., s. 25.
20. Lars-Erik Larsson: Missa brevis (se nr 17), s. 9.
21. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Philharm., s. 33.
22. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Philharm., s. 41.
23. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV. Fickpart. Schirmer, s. 76.
24. Arnold Schönberg: Kammarsymfoni. Fickpart. Universal-Ed., s. 68.
25. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 23), s. 1.
26. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarr (se nr 2), s. 55.
27. Ingvar Lidholm: Laudi (se nr 14), s. 10.
28. Béla Bartók: Stråkkvartett I. Fickpart. Ed.EMB Musica, Budapest, s. 19.
29. Béla Bartók: Stråkkvartett II (se nr 1), s. 33.
30. Béla Bartók: Stråkkvartett III. Fickpart. Philharm., s. 5.
14. Ingvar Lidholm: Laudi für Chor a cappella, Gehrmans Musikförlag, Stockholm, Seite 5.
15. Karl-Birger Blomdahl: Aniara, Klavierauszug, Schott, Seite 15.
16. Karl-Birger Blomdahl: Aniara, Klavierauszug, Schott, Seite 153.
17. Lars-Erik Larsson: Missa brevis, Gehrmans Musikförlag, Stockholm, Seite 2.
18. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (Nr. 15), Seite 87.
19. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from . . . Taschenpart. Philharm., Seite 25.
20. Lars-Erik Larsson: Missa Brevis (Nr. 17), Seite 9.
21. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Philharm., page 33.
22. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Philharm., page 41.
23. Arnold Schönberg: String Quartet IV, Fickpart. Schirmer, page 76.
24. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony. Fickpart. Universal-Ed., Seite 68.
25. Arnold Schoenberg: String Quartet IV (see No. 23), page 1.
26. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (Nr. 2), Seite 55.
27. Ingvar Lidholm: Laudi (siehe Nr. 14), Seite 10.
28. Béla Bartók: Streichquartett I, Taschenpart. Ed.EMB Musica, Budapest, Seite 19.
29. Béla Bartók: Streichquartett II (siehe Nr. 1), Seite 33.
30. Béla Bartók: Streichquartett III, Taschenpart. Philharm., Seite 5.
14. Ingvar Lidholm: Laudi für Chor a cappella, Gehrmans Musikförlag, Stockholm, Seite 5.
15. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Pianoauszug, Schott, Seite 15.
16. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Pianoauszug, Schott, Seite 153.
17. Lars-Erik Larsson: Missa Brevis, Gehrmans Musikförlag, Stockholm, page 2.
18. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 15), page 87.
19. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from . . . Pocket ed. Philh., page 25.
20. Lars-Erik Larsson: Missa Brevis (see No. 17), page 9.
21. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition, Philharm., page 33.
22. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition, Philharm., page 41.
23. Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. Schirmer, page 76.
24. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony. Pocket edition. Universal-Ed., page 68.
25. Arnold Schoenberg: String Quartet IV (see No. 23), page 1.
26. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No. 2), page 55.
27. Ingvar Lidholm: Laudi (see No. 14), page 10.
28. Béla Bartók: String Quartet I, Pocket edition, Ed. EMB Musica, Budapest, page 19.
29. Béla Bartók: String Quartet II. (See No. 1), page 33.
30. Béla Bartók: String Quartet III. Pocket edition. Philharm., page 5.

31. Alban Berg: Lyrisk svit (se nr 12), s. 36. 31. Alban Berg: Lyrische Suite (siehe Nr. 12), Seite 36. 31 (see No. 12),
32. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV 32. Arnold Schönberg: Streichquartett IV String Quartet IV
(se nr 23), s. 22. (siehe Nr. 23), Seite 22. 22.
33. Arnold Schönberg: Kammarsymfoni 33. Arnold Schönberg: Kammersymph Chamber Sym-
(se nr 24), s. 22. (siehe Nr. 24), Seite 22. (no. 24), page 22.
34. Igor Stravinsky: Psalmsymfoni. Fick- 34. Igor Stravinsky: Psalmsymph Taschenpart. Boosey and P' msky: Symphony of Psalms.
part. Boosey & Hawkes, s. 23. Seite 23. edition. Boosey & Hawkes,
23.
35. Alban Berg: Lyrisk svit (se nr 12), s. 36. 35. Alban Berg: Lyrische L. van Berg: Lyrical Suite (see No. 12),
12), Seite 36. 12), page 36.
36. Arnold Schönberg: Kammarsymfoni (se 36. Arnold Schönber J. Arnold Schoenberg: Chamber Sym-
nr 24), s. 56. (siehe Nr. 24) phony (see No. 24), page 56.
37. Igor Stravinsky: Threni (se nr 21), s. 22. 37. Igor Stravi 37. Igor Stravinsky: Threni (see No. 21),
Seite 22 page 22.
38. Anton Webern: II. Kantate. Fickpart. 38. Anton Webern: Cantata II. Pocket ed. 38. Anton Webern: Cantata II. Pocket ed.
Universal-Ed., s. 33. par Universal Ed., page 33.
39. Anton Webern: Das Augenlicht. Fick- 39. 'cht, 39. Arnold Webern: Das Augenlicht. Poc-
part. Universal-Ed., s. 15. d., Seite 15. ket edition. Universal-Ed., page 15.
40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23. 40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23, 40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23,
Universal-Ed., s. 2. 2. Universal-Ed., page 2.



ag är Un - zu från byn här in - till.
Ich bin Un - zu vom Dorf ne - ben - an.

3

Men två - hund-ra kan du nog räk - na med.
 Doch zwei-hun-dert wer-den es sich - er sein.

4

Och mi - na ö - ron får ing-en-ting hö
 Und ich, ich Ar - me, darf nichts da-von h'

(♩ = 76-70)

5

6

(♩ = 110)

7

(♩ = c. 38)

a E - lend voll, und na - men - los er -

6

fv'

Ich star — re, wie des Steins In - - neres starrt.

www.gehrmans.se

8 *Allegro con fuoco*

9 *Andante con moto*

10 *Moderato*

11 ($\text{♩} = 54$)

12 ($\text{♩} = 1^r$)

(♩ = 69)

13 Oh — My God, — if it Bee Thy P^r to
cut, to cut me off, to cut me off, — fore night

(♩ = 84) *ff*

14 Qui qua - si flos e - gre - - - di
- et con - te - ri - tur,

(♩ = c. 84)

15 med kal - la yr - kes - böd - lar
Ein Heer von Henkern Tag und
vid lås, vid kranar och kon - tak - ter.
an Schössern, Hähnen und Kon - tak - ten.

(♩ = c. 104)

16 Hur väl - -
Ge - wal -
är ej rym - den, hur mäk - tig
g ist der Welt - raum, wie ü - ber -

ei
g
hur li - ten in - te jag. —
wie win - zig a - ber ich. —

(♩ = 56)

17 Ky - ri - e, Ky - - ri - e e - - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - r - on, e - le - i - son —

Chris - t i - son Chris - te e -

le - i - son - le - - i - son, Ky - ri - e,

Ky - ri - — ri - e e - le - i - son Ky - ri - e,

le - i - son, Ky - ri - e, Ky - - ri - e Ky - ri - e e -

www.gehrmans.se

le - i - son, e - le - i - son, e .on.

(♩ = c. 54)

18

Där sy-nes Do-ris nu på sjät-te ä-ret ad³ till en fjär-ran.
Dort sieht man Do-ris, jetzt im sechsten Jah deltin ei-nen fer-nen

stjärna, en sol som gnist' ö - ga och sticker.
Stern in Son-ne die is Aug'brennt und ih - re

in sin änd-löst lång-a g' at genom svindel-klara rym-der.
end-los lan-ge gold-ne sticht durch die schwindelklare Fer - ne.

hon da - re när hon var nä - ra,
Sie ter noch, als sie uns nah war,

pa - re när hon är fjär - ran.
- fer jetzt da sie uns fern ist.

www.gehrmans.se

19 $(\text{♩} = 112)$

Der Bub gibt mir ei - nen Stich ins Herz,

20 $(\text{♩} = 96)$

Sanctus, Do - mi - nus De - us, Sanctus, Domi - nus

mi - nus De - us, Sa - ba - oth

21 $(\text{♩} = 208)$

om - nes vinc - tos t

22 $(\text{♩} = 120)$ *f marc.*

et per - cus - si

-persi - sti

23 $(\text{♩} = 66)$

pp

rit.

24 $(\text{♩} = \text{r})$

pizz.

accel.

cresc. -----

25 $(\text{♩} = 152)$

p

s.f

26

Var in - te dum Yo-hy-o. När hon r
Sei doch nicht dumm, Yo-hy-o. Wenn sie

förtjänar blir hon glad hon med
ann verdienst, dann freut sie sich auch

27 $(\text{♩} = 116)$

Lau - da

eum om nes po - pu - li,

28 $(\text{♩} = 120)$ rubato

29 $(\text{♩} = 96)$

- stro. Vi - de-bunt mul - - - - ti, vi - d ma -

bunt: et spe - ra bunt, s DO - MI - NO.

35 (♩ = 150)

36 (♩ = c. 160)

37 (3/4) (♩ = c. 56)

Ae - d' vit in gy - ro me - o, et cir cum - de -

(2/4) (3/4)

me fel - - - - - le et la - bo - - - - - re.

www.gehrmans.se

38 *(♩ = c. 168)*

Leich - te - ste Bür - de

39 *(♩ = c. 52)*

dann spü - len dei - ne W' die des To - des:

40 *(♩ = c. 48)*

Das dunk-le Her sich lauscht, erschaut den Früh -

ling nicht nur und Duft, der durch das Leuchten blüht:

p calando

es fühlt dunklen Wurz - el-reich, das an die To-ten rührt:

Kapitel IX

Intervallmaterial: Liten septima
Det föregående

För det dur/moll-utbildade gehöret har den lilla septiman sin funktion främst präglad av dominant-septimackordet och eventuellt av septimackordet på andra steget i dur/moll-skalan. Våra övningar syftar nu till att göra örat mindre bundet av denna funktion. Detta innebär bl. a. att man inte ensidigt betraktar liten septima som resultat av tersstapling:

utan lika gärna som resultat av kvartstapling:

Som ramintervall vid den lilla septiman redan i den följande övningen för intervaller byggsten, i vart och ett som dr

Kapitel IX

Intervallmaterial: Kleine Septime
Das Vorhergehende

Für das dur/moll-ausgebildete Gehör ist die Funktion der kleinen Septime vor allem durch den Dominant-Septimakkord und eventuell durch den Septimakkord auf der zweiten Stufe in der Dur/Moll-Skala geprägt. Unsere Übungen gehen davon aus, das Ohr von dieser Funktion unabhängiger zu machen. Das heißt, man nicht einseitig die kleine Septime als Resultat der Terzensstaplung



sonst



sonst

Rahmenintervall bei der Quartensituation begegneten wir schon in Kapitel I der kleinen Septime. Die folgenden Übungen beabsichtigen, das Gefühl für das Intervall als selbständigen melodischen Baustein zu entwickeln, in jedem Fall ohne die Leitton-Funktion, die es in der Dur/Moll-Tonalität besitzt.

Inter-
ingmaterial

ed ear, the function is primarily characterized by the chord of the dominant seventh of the major scale. The purpose of the present exercises is to make the ear less bound to this function. This means, that a minor seventh must not be regarded solely as the result of adding on thirds:

at der Quartensituation but just as well as a result of adding on fourths:

We have already encountered in Chapter I a minor seventh as the "frame" interval (the extreme notes) of superimposed fourths. The object of the following exercises is to develop a feeling for the interval as an independent component in any case free of the leading-note function held in major/minor tonality.

Förövningar

1. Öva att sjunga små septimor uppåt och nedåt med tänkt »mellanlandning» på kvarten (allt på tonnamn!):

sjung: tänk: sjung:

sing: denk: sing:

Sing: Imagine: Sing:



Vorübungen

1. Übe kleine Septimen nach oben und unten mit gedachter »Zwischenlandung« auf der Quart (alles auf Tonnamen!) zu singen:

us

sevenths up and down with intermediate landing on the quart of it sung on the



o.s.v. Övningen skall kunna utföras i snabbt tempo.

usw. Die Übung

can also be performed in a fast tempo. and so on. The exercise should be practised until it can be sung at a fast tempo.



www.gehrmans.se

8 9

10 11

12 13

15

17 18

19 21

22 23 24

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, consisting of 17 measures. The score is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The measures are numbered 8 through 24. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The score is divided into two columns of staves. A large, semi-transparent watermark 'www.gehrmans.se' is overlaid diagonally across the center of the page.

Musical score for three staves, measures 25-32. The first staff (treble clef) contains measures 25 and 26. The second staff (treble clef) contains measures 27 and 28. The third staff (treble clef) contains measures 30, 31, and 32. The music is in 8/8 time and features various rhythmic patterns and accidentals.

Melodier

Melodies

Musical score for three parts, labeled "Melodier" and "Melodies".

Part 1 (Bass clef): (♩ = c. 80). Measures 1-5. Measure 1 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign. Measure 5 has a sharp sign.

Part 2 (Treble clef): (♩ = 112). Measures 1-4. Measure 1 starts with a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Part 3 (Treble clef): (♩ = 112). Measures 1-5. Measure 1 starts with a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign. Measure 5 has a sharp sign.

The "Melodies" section consists of two staves of music, each with measures 3, 7, and 8. The first melody staff (treble clef) has a sharp sign in measure 3. The second melody staff (treble clef) has a sharp sign in measure 7 and a sharp sign in measure 8.

6 7 8 9

10 11 12 14

(♩ = c. 72)

1 2 3 4

5 6 8

9 10 12 13

(♩ = c. 76)

1 Vals (♩ = c. 120) 4 5

6 8 9 10

www.gehrmans.se

11 12 13 14

16 17 18 *rit.* --- 19 *Temp.*

Ackordserier

Akkords

Chord series

1 2 3 4 5

1 2 3 4

1 2 3

6 7

1 2

5 6 7 8

1 4 5 6 7 8

Kapitel X

Intervallmaterial: Stor septima.
Det föregående

Den stora septiman är ett viktigt intervall i 1900-talets musik. Inom dur/molllonaliteten har intervallet en övervägande harmonisk funktion (septimakkord med stor septima). Inom samtida musik har intervallet, tack vara sin spänningsgrad, fått en mera självständigt melodisk funktion än tidigare (vidmelodik, Weitmelodik).

Som *ramintervall* har vi tidigare i denna lärobok mött stor septima i följande intervallkombinationer:



Det kan vara lämpligt att åter öva dessa delningar av den stora septiman. Sjung hörbart endast de toner, som bildar ramintervallet stor septima, men *tänk* de melliggande tonerna på samma sätt som skrevs i kap. IX, sid. 82. Allt på Formlerna övas även i omvändning.

För



Kapitel X

Intervallmaterial: Grosse Septime
Das Vorhergehende

Die grosse Septime ist in der Musik des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Intervall. In der Dur/Moll-Tonalität hat das Intervall eine überwiegend harmonische Funktion (Septimakkord mit grosser Septime). Musik der Gegenwart hat dank seines Spannungsgrades eine stärkere melodische Funktion (Weitmelodik).

Als *Rahmenintervall* haben wir in diesem Lehrbuch in folgender



Abteilung der Vorübungen. Sing nur die extreme Töne des Rahmenintervalls, *denk* aber die dazwischenliegenden Töne in der gleichen Art wie in Kapitel IX Seite 82 beschrieben. Die Formeln auf Tonnamen! Die Formeln auch umgekehrt geübt!

Vorübungen



Intervallmaterial: Grosse Septime
Das Vorhergehende

Das Intervall der grossen Septime ist ein wichtiges Intervall. In der Dur/Moll-Tonalität hat das Intervall eine überwiegend harmonische Funktion (Septimakkord mit grosser Septime). Musik der Gegenwart hat dank seines Spannungsgrades eine stärkere melodische Funktion (Weitmelodik). Als *Rahmenintervall* haben wir in diesem Lehrbuch in folgender

Abteilung der Vorübungen. Sing nur die extreme Töne des Rahmenintervalls, *denk* aber die dazwischenliegenden Töne in der gleichen Art wie in Kapitel IX Seite 82 beschrieben. Die Formeln auf Tonnamen! Die Formeln auch umgekehrt geübt!

Preparatory exercises

etc.



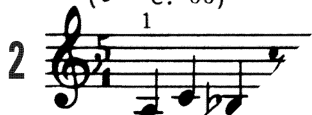


Melodier

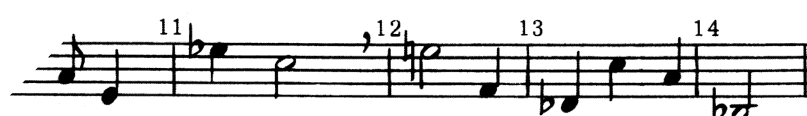
(♩ = c. 104)



(♩ = c. 66)



Melodies



www.gehrmans.se

(♩ = c. 132)

Musical notation for measures 1 through 11 in 3/8 time. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 132 beats per minute. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1 through 11 are indicated above the notes. A large diagonal watermark 'www.gehrmans.se' is overlaid across the middle of the page.

(♩ = c. 76)

Musical notation for measures 1 through 13 in 4/4 time. The piece begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 76 beats per minute. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1 through 13 are indicated above the notes. A large diagonal watermark 'www.gehrmans.se' is overlaid across the middle of the page. Performance directions 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' are present above measures 4 and 5 respectively.

Ackordserier

Akkordserien

The image displays five systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff (labeled 1-5) and a bass clef staff (labeled 1-4). The notation shows a sequence of chords, with some systems including a final chord on a separate staff. A large watermark, www.gehrmans.se, is overlaid diagonally across the center of the page.

System 1: Treble clef (1-6), Bass clef (1-5). Treble clef chords: 1 (F#4, A4), 2 (F#4, A4), 3 (F#4, A4, C#5), 4 (F#4, A4, C#5), 5 (F#4, A4, C#5, E5), 6 (F#4, A4, C#5, E5). Bass clef chords: 1 (F2), 2 (F2, A2), 3 (F2, A2, C3), 4 (F2, A2, C3), 5 (F2, A2, C3, E3). Treble clef chord 6: (F#4, A4, C#5, E5).

System 2: Treble clef (1-4), Bass clef (1-5). Treble clef chords: 1 (F#4, A4), 2 (F#4, A4), 3 (F#4, A4, C#5), 4 (F#4, A4, C#5). Bass clef chords: 1 (F2), 2 (F2, A2), 3 (F2, A2, C3), 4 (F2, A2, C3), 5 (F2, A2, C3, E3). Treble clef chord 7: (F#4, A4, C#5, E5).

System 3: Treble clef (1-4), Bass clef (1-2), Treble clef (7). Treble clef chords: 1 (F#4, A4), 2 (F#4, A4), 3 (F#4, A4, C#5), 4 (F#4, A4, C#5). Bass clef chords: 1 (F2), 2 (F2, A2). Treble clef chord 7: (F#4, A4, C#5, E5).

System 4: Treble clef (1-4), Bass clef (1-2), Treble clef (5-7). Treble clef chords: 1 (F#4, A4), 2 (F#4, A4), 3 (F#4, A4, C#5), 4 (F#4, A4, C#5). Bass clef chords: 1 (F2), 2 (F2, A2). Treble clef chords: 5 (F#4, A4, C#5, E5), 6 (F#4, A4, C#5, E5), 7 (F#4, A4, C#5, E5).

System 5: Treble clef (1), Bass clef (4-7). Treble clef chord 1: (F#4, A4). Bass clef chords: 4 (F2, A2, C3, E3), 5 (F2, A2, C3, E3), 6 (F2, A2, C3, E3), 7 (F2, A2, C3, E3).

Kapitel XI

Melodi-exempel från litteraturen,
(Tillämpningsövningar till Kap. IX—X.
Se studieanv. sid. 8).

Källförteckning: . .

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaver-
utdrag, Schott, s. 57.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaver-
utdrag, W. Hansen, s. 15.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaver-
utdrag, W. Hansen, s. 58.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaver-
utdrag, W. Hansen, s. 18.
5. Paul Hindemith: Das Marienleben.
Schott, s. 49.
6. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8, nr 2.
Universal-Ed.
7. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 1),
s. 99.
8. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr
1), s. 183.
9. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(see No. 2), s. 111.
10. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(see No. 2), s. 51.
11. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(see No. 2), s. 86.
12. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(see No. 2), s. 76.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative
and a prayer, Pocket edition, Boosey &
Hawkes, page 34.

Kapitel XI

Melodienbeispiele aus der Literatur.
(Übungsstücke zu Kapitel IX—X.
Siehe Studienanweisungen Seite 11).

Quellenverzeichnis:

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaver-
auszug, Schott, Seite 57.
2. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
Klavierauszug, W. Hansen, s. 15.
3. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
Klavierauszug, W. Hansen, s. 58.
4. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
Klavierauszug, W. Hansen, s. 18.
5. Paul Hindemith: Das Marienleben.
Schott, s. 49.
6. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8, Nr. 2.
Universal-Ed.
7. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe
Nr. 1), page 99.
8. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe
Nr. 1), page 183.
9. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
(see No. 2), Seite 111.
10. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
(see No. 2), Seite 51.
11. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
(see No. 2), Seite 86.
12. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern
(siehe Nr. 2), Seite 76.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative
and a prayer, Taschenpart. Boosey and
Hawkes, Seite 34.

Exam
(Ar

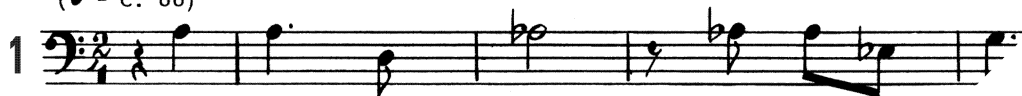
ertoire.
eters IX—X.
, page 15).

Quellenverzeichnis:

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Piano
score, W. Hansen, page 57.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(Crane Feathers) Piano score, W. Han-
sen, page 15.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(Crane Feathers) Piano score, W. Han-
sen, page 58.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna
(Crane Feathers) Piano score, W. Han-
sen, page 18.
5. Paul Hindemith: Das Marienleben.
Schott, page 49.
6. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8: No.
2. Universal-Ed.
7. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No.
1), page 99.
8. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No.
1), page 183.
9. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No.
2), page 111.
10. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No.
2), page 51.
11. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No.
2), page 86.
12. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No.
2), page 76.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative
and a prayer, Pocket edition, Boosey &
Hawkes, page 34.

14. Sven-Erik Bäck: Natten är framskriden, motett. Diakonistyrelsens Förlag, Stockholm.
15. Anton Webern: 5 geistl. Lieder op. 15: nr 5. Universal-Ed.
- 16 a—c: Arnold Schönberg: Stråkkvartett I, första satsen. Fickpart. Philharm.
- 17 a—f: Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV, Fickpart. Schirmer, s. 39—41.
18. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV, Fickpart. Schirmer, s. 7.
19. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV, Fickpart. Schirmer, s. 21.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 1), s. 107.
21. Anton Webern: Zwei Lieder op 8: nr 1. Universal-Ed.
22. Igor Stravinsky: Psalmsymfoni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 16.
23. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (se nr 2), s. 72.
24. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV nr 16), s. 85.
25. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV nr 16) s. 53.
26. Luigi Dallapiccola: Goethe-Lieder. Ed. Suvini Zerboni, s. 13.
27. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes
28. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 101.
29. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 54.
14. Sven-Erik Bäck: Natten är framskriden, Motette, Diakonistyrelsens Förlag, Stockholm. Engl. Version: W. Hansen.
15. Anton Webern: 5 geistl. Lieder op. 15: No. 5. Universal-Ed.
- 16 a—c: Arnold Schönberg: Streichquartett I, erster Satz, Taschenpart Philharmonia.
- 17 a—f: Arnold Schönberg: Streichquartett IV, Taschenpart. Schirmer, s. 39—41.
18. Arnold Schönberg: String Quartet IV, Taschenpart. Schirmer, s. 7.
19. Arnold Schönberg: String Quartet IV, Taschenpart. Schirmer, s. 21.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 107.
21. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8: No. 1, Universal-Ed.
22. Igor Stravinsky: Symphony of Psalms, Taschenpart. Boosey & Hawkes, s. 16.
23. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No. 2), page 72.
24. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 16), page 85.
25. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 16), page 53.
26. Luigi Dallapiccola: Goethe-Lieder, Ed. Suvini Zerboni, Seite 13.
27. Igor Stravinsky: Threni, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 20.
28. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 1), Seite 101.
29. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 1), Seite 54.
14. Sven-Erik Bäck: Natten är framskriden, Motette, Diakonistyrelsens Förlag, Stockholm. Engl. Version: W. Hansen.
15. Anton Webern: 5 geistl. Lieder op. 15: No. 5. Universal-Ed.
- 16 a—c: Arnold Schönberg: String Quartet I, first movement, Taschenpart. Philharmonia.
- 17 a—f: Arnold Schönberg: String Quartet IV, Taschenpart. Schirmer, s. 39—41.
18. Arnold Schönberg: String Quartet IV, Taschenpart. Schirmer, page 7.
19. Arnold Schönberg: String Quartet IV, Taschenpart. Schirmer, page 21.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 107.
21. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8: No. 1. Universal-Ed.
22. Igor Stravinsky: Symphony of Psalms. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 16.
23. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (see No. 2), page 72.
24. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 16), page 85.
25. Arnold Schönberg: String Quartet IV (see No. 16), page 53.
26. Luigi Dallapiccola: Goethe-Lieder. Ed. Suvini Zerboni, page 13.
27. Igor Stravinsky: Threni. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 20.
28. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 101.
29. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 1), page 54.

(♩ = c. 88)



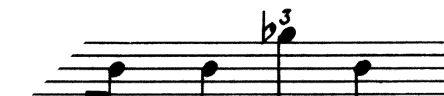
På släk - tets färd har all - tid
Der Mensch - heit Weg war stets an



Men
Doch



ni är gyn - na - de.
Ihr seid bes - ser dran.



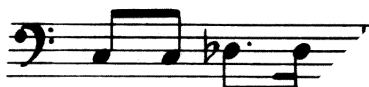
stör - tat mot nå - gon
Ster - ne seid Ihr ge -



stjär - na el - ler dess dra
stürzt, auf kei - ne Sa - te'



I stäl - let har ni
Statt des - sen habt Ihr



här er färd f'
hier die Rei



livs - tid fram e - mot ett slut, som än - då skulle kom -
f Le - bens - zeit, dem En - de zu, das uns vor - ausbestimmt



a, ni är
Ja, ihr seid



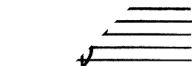
gyn - na - de,
bes - ser dran!

ni har ej stör - tat
Seid nicht ge - stürzt!

2



Nej, först mås - te jag sät - ta sr
 Nein, erst muss ja doch mal die



den.
 su - er.

3



A Yo-hy-o, kommer du änt - li - gen. Låt
 Ach, Yohy-o, endlich zu Haus bei mir! Kom



ko - kat, soppan är fär - dig.
 er Reis und fertig die Sup - pe.

4



Hjort lil - la hjort, hur
 Ja, das wär fein, ach



När jag ber dig kan du väl
 Wenn ich bit - te, kannst du doch



kom - ma. Ri
 kom - men." "



Rin - ge - ling - ring och
 "Jagd ü - berm See" und




Hjort, när jag ber dig, jag ber dig.
 Schnee!" Wenn ich so schön dich bit - te!

(♩ bis 40)

O hast du dies ge-wollt, du hät-test nicht durc
pringen dürfen:

(♩ = c. 44)

Du machst mich al - lein. Dic' kann ich ver - rausch- en.

(♩ = c. 86) parodico

Det kun - ka il - la här.
Das kon - n ge - schehn mit uns!

Men vi är För vi är långt från Do-ris.
Doch wir si wir sind ja weit von Do-ris.

(♩ = c. 44) *p dolce*

at nått till dö-dens dörr står rym - den hård och
te an des To - des Tor, wirkt hart der Raum und

(♩ = ca. 88)

a förr. Vi res-te all - tet runt
, zu - vor. So reisen weit im All!



men kun - de in - te fa - ra
Und nir-gendhin ge - lan - gen!

vi sutto fång-na
in A-ni - a - re

- ra.
,an - gen.



Tsu, vart skall du gå?
Tsu, wo willst du hin?



Som ryck - te pi - ler
Der einst mich von d

eit.



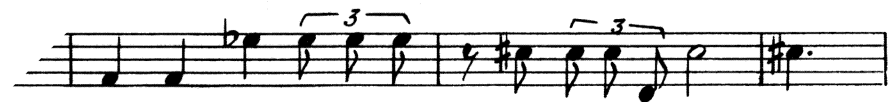
Jag ska vä
Ich werd tr



ett må-ste du lo - va:
ch eins musst du ver-spre-chen:



Ä, Yo
Ach, v



. Du blir allt av-lägs-na-re, allt mindre och mind - re.
∴ Du gehst, entfernst dich von mir, wirst kleiner und klei - ner.



one of those sin-gers who shall cry to Thee Al - lel-lui - a

14 $(\text{♩} = 46)$

Se *din* Ko-nung kommer till dig, se dir
See Thy Lord now co-meth to Thee see T' r till dig
th to The

15 $(\text{♩} = \text{c. } 60)$ *pp*

Fahr hin, o Seel', nem Gott,

p der dich aus nichts ge-
pp r dich er - löst durch sei - nen

p Tod, den Him *p* hal- tet. *p* Fahr hin zu

p dem der die Un - schuld dir ge - ge - ben, er *piu p*

neh - ch barm - - - her - - - zig auf in *pp*

- nes bess' - - - re Le - - - ben.

(♩ = c. 66)

20

Vad är det som står på? Fyrvær-ke - El-ler den
 Na - nu, was ist denn los? Il-lumi- na - Geht uns- rer

stackars Do - ris spö-ke - ri?
 ar - men Do - ris Geist hier um?

ny - a, bätt - re världar?
 land neu - e, bess' - re Wel - ten?

(♩ = c. 50) *mf*

21

Du, der ichs nicht

bei Nacht wei - nend lie - ge,

p

de - ren

de macht wie ei - ne Wie - ge.

(♩ = 60)

22

23  

Mig bryr du dig in - te om. Du äls - kar pr
 Ich bin dir wohl gar - nichts wert? Du liebst das
 än mig.
 er als mich.

Drakfjäl-len klir - ra för di - na ö-ron. Du hör de
 Dra - chen-schuppen, die hörst du klirren, nur zu g
 g bryr du dig in - te om.
 ch bin dir ja gar-nichts wert.

24  

p

25  

(d = 112)

26 *(♩ = 76-80) dolciss, quasi parlato* *piu cantato, ma se'*

pp Komm, dass ich dich wie-der ha-be, Dic' und Lie-derm

la-be, Bist du -- keh -- -- ret;

(interrogando, ma non drammatico!) *ppp* *(non ♩!)*

Was be-ens'rrückt und stö-ret?

27 *(♩ = c. 56) Monodia*

p E-go pau-per ta-men me-am in vir-ga in-

- gna-ti-o-nis e-jus. Me-me-na-vit,



29 $(\text{♩} = 112)$ *f* *secco ma con forza*

Det är in - te första gång det hän - der. en gick en
 Das ge - schieht ja nicht zum er - sten Male. -ren ging ein

stor gon - dol - der med fjor - ton - tu - sen sjö
 Gross - gon - dol - der mit vierzehn tausend S
 J, fick in - stru -
 ter, ein In - stru -
 cresc.

ment - kol - laps i riktnin - gen O - ri - c
 ment zusammenbruch kurz vor dem O - ri
 d snabbt ad - de - rad hastighet mot
 mit ma - gischer Beschleunigung gen

Ju - pi - ter och
 Ju - pi - ter, r
 ess ök - nar be - grovs i jät - te - stjärnans
 sen Wü - sten; zum Grabward so des Rie - sen

tung - a höl
 schwe - re Hv
 - da döds - madrass av ned - kylt vä - te som med ett
 ei - sten Wasser - stof - fes töd - lich Bet - te, das un - ge -

tu - sen mil med köld och he - li - um be - pans - rar
 f^{qj} Mei - len tief den Teu - fels - stern mit He - li - um und

djä - vuls - stjär - nan. Det kun - de varit li - ke
 Eis be - pan - zert. Das konn - te beinah auch as!

Kapitel XII

Intervall större än oktaven. Vidmelodik.

I mycket av 1900-talets s.k. vidmelodik möter vi ofta melodiska språng utöver oktaven:

Cru - cem

Dessa intervall blir i denna föremål för systematisk genomgått på samma sätt som de föregående. Intervaller större än oktaven kan urskiljas och behandlas som oktavförflyttningar inom oktaven. Dessa melodiska språng ger ofta en stark diskantliknande spänning.

Kapitel XII

Intervalle grösser als die melodik.

In vieler sog. Weitmelodik hundertsten Begegnungen mit dem melodischen Sprung über die Oktave.

- ra - mus Do - mi - ne

A. Webern, op. 16

Die Weitmeli - kintervalle sind im vorliegenden Zusammenhang in der gleichen Art systematisch bearbeitet wie die vorhergehenden Intervalle, grösser als die Oktave können aus gehörmethodischem Gesichtspunkt als Oktavenverschiebungen von Intervallen innerhalb der Oktave angesehen werden. Sie stehen natürlich im Dienst der melodischen Spannung und des Ausdrucks.

Chapter XII

Wide intervals. "Weitmelodik".

In a great deal of the 20th-century so-called "Weitmelodik" we find that the melody leaps in intervals greater than an octave:

These intervals will not be dealt with systematically in this book in the same way as the other intervals. For the purpose of aural training compound intervals may be treated as equivalent to their corresponding simple intervals. They obviously serve a useful purpose in giving melodic tension and expression.

Som förövningar till vidmelodik med intervall större än oktaven kan nedanstående »Intervalldiktat över två notsystem» användas. De två notsystemen förses med violinklav resp. basklav. (I övningssyfte kan givetvis även andra klaver användas.) Den som ger diktatet uppger första tonens namn och oktavläge och spelar sedan diktatet med till en början c:a 5 sek. på varje ton, senare något snabbare.

Als Vorübungen zur Weitmelodik mit Intervallen grösser als die Oktave kann das untenstehende »Intervalldiktat über zwei Notensysteme« verwendet werden. Die zwei Notensysteme werden mit Violinschlüssel bzw. Bassschlüssel versehen. (Zu Übungen können natürlich auch andere Systeme Verwendung finden.) Der Diktierende nennt den Namen des ersten Tones und die Oktavenlage an und spielt dann fänglich mit etwa fünf Sekunden auf jeden Ton, später etwas schneller.

As exercises for wide melody with intervals greater than the octave, the following interval dictation on two notation systems should be used. The two systems should be provided with violin and bass clefs respectively and bass clefs can also be used (if appropriate). The person dictating gives the name of the first note and the octave, and then plays the melody, resting for about 5 seconds on each note to begin with, then somewhat faster.

Exempel på intervalldiktat över två system:

Beispiele von Intervalldiktat über zwei Systeme:

Examples of Interval Dictation on two Notation Systems:

The image contains three musical diagrams illustrating interval dictation exercises. Diagram 1 shows a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. A sequence of notes is written on both staves, connected by dashed lines to show intervals. Diagram 2 shows a single treble clef staff with a sequence of notes connected by dashed lines. A large watermark 'www.gehrmans.se' is oriented diagonally across the center of the page.

3

Musical notation for exercise 3. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand plays a piano triad with notes G4, B4, and D5. The left hand plays a bass line with notes G2, B1, D2, G2, B1, D2. Dashed lines connect the notes in the right hand to the notes in the left hand, indicating a specific fingering pattern. The exercise ends with a double bar line.

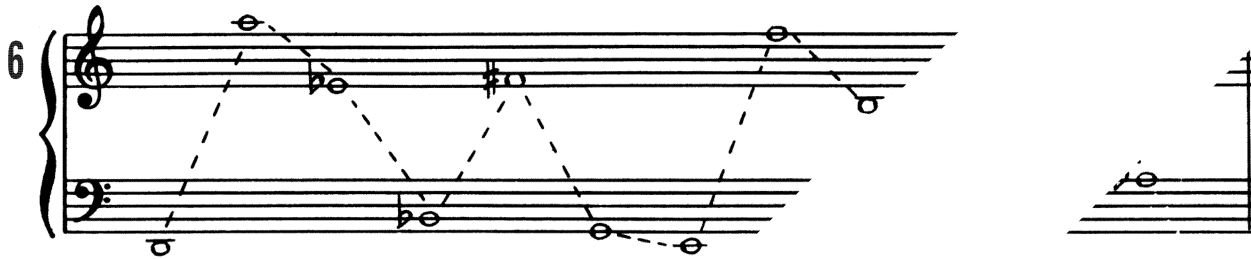
4

Musical notation for exercise 4. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand plays a piano triad with notes G4, B4, and D5. The left hand plays a bass line with notes G2, B1, D2, G2, B1, D2. Dashed lines connect the notes in the right hand to the notes in the left hand, indicating a specific fingering pattern. The exercise ends with a double bar line.

5

Musical notation for exercise 5. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand plays a piano triad with notes G4, B4, and D5. The left hand plays a bass line with notes G2, B1, D2, G2, B1, D2. Dashed lines connect the notes in the right hand to the notes in the left hand, indicating a specific fingering pattern. The exercise ends with a double bar line.

www.gehrmans.se



Som underlag för ytterligare uppgifter kan bl. a. tjäna tolvtonsserier med tonerna spridda över de två klavernas omfång.

Melodiexempel från litteraturen.

Här meddelas ett mindre antal vidmelodiska citat, huvudsakligen hämtade från Anton Weberns verk. Sedan dessa exempel genomarbetats, rekommenderas vidare studier i liknande repertoar (t. ex av Webern, Berg, Dallapiccola, Nono, Lidholm, Bo Nilsson etc.).

1. Ingvar Lidholm: Fyra körer
diska Musikförlaget, Stockholm.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfågeln
utdrag, W. Hansen.
3. Sven-Erik Bäck: Fågeln
utdrag, W. Hansen.
4. Anton Webern: Cantata II
part. Universal-Ed., page 8.
5. Anton Webern: Cantata II (see No. 4),
page 17.
6. Anton Webern: Cantata II (see No. 4),
page 22.

Als Unterlage für weitere Aufgaben können u. a. Zwölftonreihen mit den Tönen über den gesamten Umfang der Klaviere verbreitet.

Melodiebeispiele aus der Literatur.

Hier sind einige melodische Zitate, hauptsächlich entnommen den Werken von Anton Webern. Nachdem diese Beispiele durchgearbeitet sind, wird eine weitere Studie in ähnlichen Repertoaren empfohlen (z. B. von Webern, Berg, Dallapiccola, Nono, Lidholm, Bo Nilsson).

1. Ingvar Lidholm: Fyra körer: Nr. 1.
Musikförlaget, Stockholm.
2. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern.
Klavierauszug. W. Hansen, Seite 34.
3. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern.
Klavierauszug. W. Hansen, Seite 43.
4. Anton Webern: II. Cantata Op. 31.
Taschenpartitur. Universal-Ed., Seite 8.
5. Anton Webern: Cantata II (siehe Nr. 4),
Seite 17.
6. Anton Webern: Cantata II (siehe Nr. 4),
Seite 22.

A twelve tone series with the notes spread over the range of the two keys may serve as a basis for further tasks.

Examples of Melodies from the Repertoire.

Here are presented a few examples of wide melodic quotations, mainly taken from the works by Anton Webern. After you have worked through these examples, a further study is recommended, (i.g. by Webern, Berg, Dallapiccola, Nono, Lidholm, Bo Nilsson).

1. Ingvar Lidholm: Fyra körer, No. 1.
Nordiska Musikförlaget, Stockholm.
2. Sven-Erik Bäck: Crane Feathers.
Piano score. W. Hansen, page 34.
3. Sven-Erik Bäck: Crane Feathers.
Piano score. W. Hansen, page 43.
4. Anton Webern: II. Cantata Op. 31.
Pocket ed., Universal-Ed., page 8.
5. Anton Webern: Cantata II (see No. 4),
page 17.
6. Anton Webern: Cantata II (see No. 4),
page 22.

7. Anton Webern: Kantate II (se nr 4), s. 40. 7. Anton Webern: Kantate II (siehe Nr. 4), Seite 40. 7. Anton Webern: Kantate II (siehe Nr. 4), Seite 40.
8. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8. Universal-Ed., s. 7. 8. Anton Webern: Zwei Lieder Op. 8. Universal-Ed., Seite 7. 8. Anton Webern: Zwei Lieder Op. 8. Universal-Ed., Seite 7.
9. Arnold Schönberg: Stråkkvartett III. Fickpart. Philharm., s. 24. 9. Arnold Schönberg: Streichquartett III, Taschenpartitur, Philharm., Seite 24. 9. Arnold Schönberg: Streichquartett III, Taschenpartitur, Philharm., Seite 24.

1 *(♩ = 72)*

A - ningslöst lu - tar — jag mi' ti-dens pe - la - re

2 *p*

Jag är rädd, So-do, och jag som har på en hel hop peng - ar.
Ich hab Angst, Sodo. Ich ha - be ja o oft um Geld be - tro - gen.

3

Du, Yohy-o, I Kejsar - sta - den den där vä-ven för tu - sen du - ka - ter.
Du, Yohyo, in der Kaiserstadt' die - se Tüch-er an tau - send Du - ka - ten.

4 *(♩ = c. 42) pp*

Sehr hal - ten in — — — — — nerst Le - ben

p *pp*

- nen - korb in stil - ler Mit - ter - nacht,

5 *(♩ = c. 42)* *p* *pp* *f* *f*

der die Sü - - - - sse li - - - - hen

Lie-be, die er ge-währt

6 *(♩ = c. 168)* *ff* *molto ff*

Al - le Glocken, zen, wol - len wir

läu - ten, Nim - mer durch Räu-me

der Zeit ver - stum - me ihr Schlag!

7 *(sehr p)* *molto* *p*

am Kreuz ver - stumm-te müs-sen wir ihm nach,

pp in al - len Ernst der Bit - ter - nis ihm fol - ser Hauch.

f Ach, in den Ar - men hr - le ver - lo - ren,

mp *p* *zart* du nur, du u - ge - bo - ren: weil ich

pp *tempo* ni - mals dich , halt ich dich fest.

f

pp *tempo*

8

9

www.gehrmans.se