

MODUS NOVUS

Lärobok i
fritonal melodiläsning

Lehrbuch in
freitonaler Melodielesung

Studies in
reading atonal melodies

Lars Edlund

Lars Edlund

MODUS NOVUS

Lärobok i
atritonal melodiläsning

Lehrbuch in
freitonaler Melodielesung

Studies in
reading atonal melodies

AB NORDISKA MUSIKFÖRLAGET/
EDITION WILHELM HANSEN STOCKHOLM

Wilhelm Hansen, Musik-Forlag
København

Norsk Musikforlag A/S
Oslo



J. & W. Chester Ltd.
London

Edition Wilhelm Hansen
Frankfurt a. M.

Edition Wilhelm Hansen/Chester Music New York Inc.
Distribution: Magnamusic-Baton Inc.

FÖRORD.

Denna lärobok är ett försök att angripa notläsningsproblem i samband med 1900-talets icke dur/molltonala musik. Den har vuxit fram direkt ur författarens praktiska erfarenheter som lärare 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 gehörsstudiet. I viss utsträckning och med vissa elever torde dock läroboken kunna studeras parallellt med dur/moll-tonalt gehörsarbete.

Denna bok tillägnas mina elever.

Södertälje i maj 1963.
Lars Edlund.

VORWORT.

Dieses Lehrbuch ist ein Versuch, das Problem des Notenlesens im 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 Gehörausbildung 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 Publikationer 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 Lehrbuch parallel mit der dur/tonalen Gehörarbeit studiert werden können.

Dieses Buch ist meinen Schülern gewidmet.

*) Über Gehörausbildung.

Södertälje im Mai 1963.
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.

Södertälje, May, 1963.
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 (aviståång), 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 för båda är det att äga känsla för nyanserna i uttrycket. För de flesta människor betyder väl också känslan för det musikaliska språkets nyanser mera än behärsknigen av dess grammatik.

Denna bok vänder sig främst till musikstuderande och den behandlar i första hand melodiläsningen i samband med 1900-talets musik. Den traditionella gehörsutbildningen har haft sin förutsättning i dur/moll-tonaliteten och har haft som mål gehörsmissig behärskning av dur/moll-tonal musik. Gehörsmetodiken har alltså bestämts av det musikaliska stoffet och den har under denna epok grundats på den tonala kadensens lagar. Men med dur/moll-tonalitetens »sammanbrott» står vi inom gehörsutbildningen i en helt ny situation. Den traditionella gehörsmetodiken täcker inte 1900-talets musik. I och för sig är det naturligt, att få, om ens några, försök har gjorts på det gehörsmetodologiska planet i samband med musik efter dur/moll-epoken. Om vi nämligen förutsätter sanningen i att metodiken i stor utsträckning bestäms av studiestoffets art, så följer härav, att vi måste ha ett visst perspektiv på detta stoff, innan vi kan finna goda metodologiska förslag. Vi måste ha perspektivet för att upptäcka de stoffets strukturer, på vilka vår metodik skall byggas.

Nu frågar vi: finns det inom den musik, som hittills komponerats under 1900-talet, några sådana logiska struktureringsprinciper, som kan tjäna som underlag för en gehörsmetodik? Tidigare

var metodiken grundad på dur/moll-tonalitet med treklangen som klangligt fundament. Finns det i 1900-talets musik någon annan, lika klar tonalitetsprincip och någon lika klart uppfattbar klanglig fundamental-gestalt? — Vi måste givetvis besvara denna fråga med nej! Det studiematerial, som här överlämnas, har emellertid utformats kring *ett antal* klangliga och melodiska gestalter, som, enligt författarens uppfattning, har spelat en viss roll vid undvikandet av dur/moll-tonala bindningar inom 1900-talets musik. (När här talas om 1900-talet, så underförstås ungefär »första hälften av 1900-talet!» Gehörsmetodologiska problem i samband med den nyaste s.k. radikala musiken behandlas icke.) Dessa gestalter är, med hänsyn till vilka intervall de innehåller, grupperade i kapitel med stigande svårighetsgrad. Varje kapitel kan även sägas behandla ett eller flera särskilda intervall. Men en av författarens huvudteser är, att stor säkerhet i avläsandet och avsjungandet av *enskilda* intervall inte alltid är en garanti för säkerhet i fritonal *melodiläsning*. Detta beror på, att de flesta elever fortfarande upplever intervallen med dur/moll-tonala tydningar, vilket givetvis i sin tur sammanhänger med att den faktor, som sedan barndomen mest verksamt utformar vårt gehör, vår känsla för tonsammanhången, ännu alltjämt är den dur/moll-tonala musiken.

Den gehörsmetodiskt viktigaste uppgiften blir alltså nu, att öva sådana *kombinationer av intervall*, som stör den dur/moll-tonala tydningen av varje enskilt intervall. Det står klart att det enskilda intervallet 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 *förutsättning* för det fortsatta studiet, som författaren skulle vilja beteckna med ord som »gehörsmissigt 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 konstater! Färdighet i notläsning kräver mycket arbete, särskilt efter de väldiga omvandlingar vår mu-

sikaliska samtid har bevittnat, bl. a. på tonalitetens område. Denna bok är ett försök att samla ett studiematerial för detta arbete. Det är författarens förhoppning att andra skall stimuleras att komplettera materialet med nya idéer och nya utgåvor!

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.

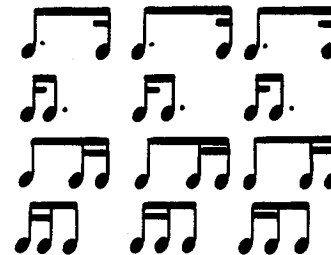
Här ges några anvisningar på materialets pedagogiska användning:

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

- (a) Frasen sjunges efter noterna.
- (b) Eftersjungning. Eleven ser ej notbilden. Läraren namnger första tonen, spelar frasen. Eleven upprepar den med sång på tonnamn utan instrumentalt stöd.
- (c) Efterspelning. Samma som (b), men eleven upprepar frasen på sitt instrument.
- (d) Lokalisera avvikelser från notbilden. Eleven ser noterna. Läraren spelar eller sjunger frasen med någon eller några toner fel. Eleven analyserar »felspelet».
- (e) Diktat. Läraren uppger första tonens namn (och event. även taktart), spelar igenom frasen (vid behov flera gånger). Eleven sjunger frasen (ej på tonnamn!), varefter den noteras.
- (f) Efterspelning eller eftersjungning i transponerat läge. Detta är ett moment som är särskilt viktigt för elever med olika former av absolut gehör. Se särskild rubrik sid. 8.

Nu gör man givetvis *inte* så, att man först arbetar med förövning nr 1 enligt momenten (a)—(f). Då bleve exempelvis diktatet en nog så väl förberedd uppgift. Principen bör i stället vara den, att man går igenom alla (eller ett flertal av) förövningarna enligt *något* av momenten, exempelvis enligt (a), varefter man börjar från början och utför dem som (d), (e) eller dylikt. Fraserna är tillräckligt många och ofta tillräckligt lika varandra för att man inte skall lära dem utantill efter ett övningsmoment.

En del av förövningarna är noterade med enbart svarta not-huvuden. Meningen är att de skall sjungas på tonnamn från olika utgångspunkter och med olika rytmiseringar, exempelvis enligt följande formler:



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 överensstämma 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 gehoarsutbildningen.

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

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

tonen, spelar sedan varje ackord, förslagsvis två gånger med c:a 5 sek. mellanrum. Eleven noterar. Det noterade genomgås och kontrolleras.

- (b) Eleven ser noterna. Eleven anslår ackorden ett och ett, låter varje klang ljuda medan han sjunger ackordtonerna på tonnamn nedifrån och upp.
- (c) Eleven ser noterna. Han anslår ackorden ett och ett. Medan ett ackord ljuder förutsätter han sig sjunga på tonnamn en viss ton ur det ljudande ackordet. Han kontrollerar sig.

Melodiexempel från litteraturen. Litteratur-exemplen kan användas på samma sätt som förövningarna och melodierna. Många av dem är på grund av omfång och läge inte möjliga att sjunga. Arbetsmomenten under »Förövningar», sid. 7, ger förslag på hur dessa citat kan användas. Läraren bör om möjligt ge eleven en föreställning om den fullständiga kompositoriska situation, vari citaten ursprungligen förekommer. Av denna anledning inleds dessa kapitel med citat av en källförteckning med exakta sidhänvisningar till tillgängliga utgåvor. — Citaten är hämtade från ett begränsat urval av 1900-talets klassiker och från några svenska tonsättare.

ABSOLUT GEHÖR OCH MELODILÄSNING

Särskilda problem möter i samband med *absolut gehör*. Elever med ett perfekt s.k. *aktivt* absolut gehör har i regel få svårigheter i gehoarsstudiet, när det gäller melodik och harmonik. De som har s.k. *passivt* absolut gehör, d.v.s. de, som kan höra vilka toner som sjungs eller anslås på piano eller annat instrument, men som inte lika säkert kan sjunga noterad eller begärd ton, dessa elever befinner sig ofta i en besvärlig mellanställning inför fritonala notläsningsuppgifter. Så länge uppgifterna gäller dur/moll-funktionell melodik kan detta passiva gehör fungera utmärkt. Det absoluta gehoaret är ju till största delen en form av *minne*, och här utgör minnesobjekten förmodligen både absoluta tonhöjder och dur/moll-tonalitetens formelförråd. Klart är dock, att elever med denna passiva form av absolut gehör, mera sällan tänker på vilket intervall de sjunger och än mindre på den tonala funktion ifrågasvarande intervall för tillfället har. När de så ställs inför uppgifter

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 fospelningar 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 och rytm-gestaltning hänvisas till Jørgen Jersild: Laerebog i Rytmelæsning (Köpenhamn 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 exakter Lesetechnik abhängig und von der im exakten Diktat geübten Fertigkeit; doch es schliesst auch musikalisch-emotionelle Momente ein. Es ist wichtig, dass diese Momente beim Gehörstudium nicht verlorengehen. Der Berufsmusiker soll allerdings eingehender als der Musikhörer über das *Konstruktive* in der musikalischen Gestalt, der musikalischen Gestik, berichten können; aber am wichtigsten für beide ist es, ein Gefühl für die Nuancen im Ausdruck zu besitzen. Für die meisten Menschen bedeutet wohl auch das Gefühl für die Nuancen der musikalischen Sprache mehr als die technische Beherrschung ihrer Grammatik.

Dieses Buch wendet sich vor allem an Studierende der Musik und behandelt in erster Linie das Melodienlesen im Zusammenhang mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Die traditionelle Gehörausbildung hatte ihre Voraussetzung in der Dur/Moll-Tonalität und hatte die gehörmässige Beherrschung der dur/moll-tonalen Musik zum Ziel. Die Gehörmethodik wurde also vom musikalischen Stoff bestimmt und in dieser Epoche auf die Gesetze der tonalen Kadenz gegründet. Aber mit dem »Zusammenbruch« der Dur/Moll-Tonalität befinden wir uns mit der Gehör-

ausbildung in einer völlig neuen Situation. Die traditionelle Gehörmethodik deckt nicht die Musik des 20. Jahrhunderts. An und für sich ist es natürlich, dass wenige, wenn überhaupt einige Versuche auf der gehörmethodologischen Ebene im Zusammenhang mit Musik nach der Dur/Moll-Epoche gemacht wurden. Wenn wir nämlich als Wahrheit voraussetzen, dass die Methodik weitgehend von der Art des Studienstoffes bestimmt wird, so folgt daraus, dass wir eine gewisse Perspektive über diesen Stoff besitzen müssen, ehe wir gute methodologische Vorschläge finden können. Wir müssen diese Perspektive haben, um jene Strukturen des Stoffes 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 Fundamentalgestalt? — 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 freitonalen 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*. Est ist klar, dass das einzelne Intervall als selbständige »atonale« Gestalt bei dieser Arbeit grosse Bedeutung hat. Dass aber der Schüler die Intervall-Lehre im absoluten Sinn beherrscht (mit Auge und Ohr!)

STUDIENANWEISUNGEN.

Der Inhalt der Kapitel des Buches ist prinzipiell um folgende Rubriken aufgebaut:

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

Ausserdem gibt es Kapitel mit »Melodienbeispielen aus der Literatur«, die in vier verschiedenen Stadien in die Kapitelfolge eingeschoben sind.

Hier werden einige Anweisungen über die pädagogische Anwendung des Materials gegeben:

Vorübungen. Diese bestehen aus etwa dreissig kurzen Phrasen, die auf dem aktuellen Intervallmaterial aufgebaut sind. Die Phrasen können in folgender Weise angewendet werden:

stellt hier nur eine *Voraussetzung* für das fortgesetzte Studium dar, das der Autor mit den Worten »gehörmässiges Gestaltstudium« oder dergleichen bezeichnen möchte.

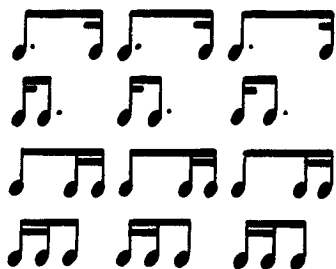
Das Notenlesen ist eine schwere Kunst und ihre Mechanik ein sehr komplizierter Vorgang. Man bedenke zum Vergleich die Mühe des Kindes bei seinen ersten Leseübungen, Buchstaben und Silben zu Gestalten zu verbinden, die nicht nur für konkrete Dinge sondern auch für abstrakte Begriffe — dem Kind bekannt oder unbekannt — sprachliche Symbole sind. Die Notenschrift steht in einem noch unklarerer Verhältnis zu dem, für das sie Symbol ist: die klingende Musik, die abstrakteste und begriffloseste aller Künste! Die Fertigkeit im Notenlesen erfordert viel Arbeit, besonders nach den gewaltigen Veränderungen, für die unsere musikalische Gegenwart u.a. auf dem Gebiet der Tonalität Zeuge war. Dieses Buch ist ein Versuch, Studienmaterial für diese Arbeit zu sammeln. Der Autor hofft, dass andere dadurch angeregt werden, das Material mit neuen Ideen und neuen Veröffentlichungen zu vervollständigen!

- (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 Rhythmisierungen, beispielsweise nach folgenden Formeln zu singen:



Melodien. Die Melodien sollen vom Schüler auf einer geeigneten Silbe, nicht auf dem Tonnamen gesungen werden. Sie sollen vom Lehrer als Aufgaben gestellt und kontrolliert werden! Die Einstudierung darf selbstverständlich nicht mit Unterstützung eines Klaviers oder dergleichen geschehen, doch soll man sich bisweilen mit einem *gut gestimmten* Klavier kontrollieren. Grosses Gewicht wird auf das Ablesen und das Erleben der melodischen Gestalten und deren organischen Zusammenhang im melodischen Geschehen gelegt. Siehe die Kommentare zu Melodie Nr. 1, Kap. I (Seite 22). Bei der Kontrolle des Gesanges der Schüler soll der Lehrer klar zwischen einem Falschsingen, das

auf Unsicherheit des Intervalls als solchem beruht und jenem unterscheiden, das mit der Intonation zu tun hat. Beide Fehler müssen natürlich angegriffen werden. Bezüglich der Intonation: Wenn man wünscht, dass der Schlussston der Melodien mit dem entsprechenden Ton auf einen gut gestimmten Klavier übereinstimmt, so muss man »wohltemperiert« singen!

In methodologischer Hinsicht gibt es keinen Anlass zu übertriebener Angst vor der eventuellen Neigung des Schülers, dur/moll-tonale Zellen in den Melodien abzulesen und zu erleben. Wenn sich der Schüler nur an die dichten »Mutationen« zwischen diesen Zellen gewöhnt, so fördert das die Routine des Notenlesens, trotz dieser dur/moll-tonalen Auslegung. Bei grösserer Erfahrung verschwindet das Bedürfnis danach.

Die Melodien wurden vom Autor komponiert.

Akkordserien. Das Klanggefühl spielt in der Musik unserer Zeit eine sehr grosse Rolle. Das gilt sowohl der Harmonik als dem klanglichen Kolorit. Besonders die letzte Musik erfordert in diesen Bemerkungen neue Initiativen in der Gehörausbildung. — Die hier mitgeteilten Akkordserien können u.a. auf folgende Weise angewendet werden:

- (a) 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 Seitenhinweisen auf zugängliche Ausgaben eingeleitet. — Die Zitate sind aus einer begrenzten Auswahl von Klassikern des 20. Jahrhunderts und einigen schwedischen Komponisten geholt.

ABSOLUTES GEHÖR UND MELODIENLESEN.

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 ebenso sicher den notierten oder verlangten Ton singen können, diese Schüler befinden sich oft in einer schwierigen Mittelstellung vor den freitonalen Notenleseaufgaben. Solange die Aufgaben dur/moll-funktionelle Melodik betreffen, kann dieses passive Gehör ausgezeichnet funktionieren. Das absolute Gehör ist ja zum grössten Teil eine *Gedächtnisform*, und hier bildet das Erinnerungsobjekt vermutlich sowohl absolute Tonhöhen als auch einen Formelvorrat der Dur/Moll-Tonalität. Klar ist jedoch, dass Schüler mit dieser passiven Form des absoluten Gehörs seltener daran denken, welche Intervalle sie singen und noch weniger daran, welche tonale Funktion das fragliche Intervall im Augenblick

hat. Wenn sie vor die Aufgabe des Melodienlesens gestellt werden, wo die dur/moll-tonalen Funktionen gestört und abgeschwächt sind, zeigt es sich oft, dass sie nur geringe Hilfe von ihrer Erinnerung für Tonhöhen (für »Tangenten«!) haben, und in dieser Situation wird auch ihre mangelhafte Intervallkenntnis offenbar. Schüler, die sich eines sog. absoluten Gehörs rühmen, sind also nicht selten schwach im freitonalen Melodienlesen. Sie sind schlechte »Gestaltleser«. Die gleichen Schüler können jedoch oft mit grosser Sicherheit auf absichtlichem Falschspielen in einem freitonalen Beispiel reagieren. Es ist sehr wichtig, dass sich dieser Schülertypus darin übt, die Intervallkombinationen und 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 keine besonderen *Rhythmusübungen*. Viele Melodien und Literaturzitate haben jedoch einen ziemlich komplizierten Rhythmus. Es ist wichtig, dass dieser sorgfältig ausge-

führt wird. Für ein systematisches Üben im Rhythmuslesen und in der Rhythmusgestaltung wird auf Jørgen Jersild: *Laerebog i Rytmelesning* (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 probably means more than a mere technical command of its grammar.

This book is addressed primarily to students of music, and deals in the first instance with the reading of 20th-century music. The traditional aural training was based on the major/minor tonality, and its object was to acquire an aural command of the major/minor-tonal music. The methods applied in aural training have thus been dictated by the musical material, and during this epoch, it has been based on the laws of the tonal cadence. With the “collapse” of the major/minor tonality, however, those concerned with aural training have been confronted with an entirely new situation. The conventional aural training does not meet the requirements of 20th-century music. Indeed, it is quite natural that only a few attempts, if any, have been made in ear-training-techniques in connection with the music that has emerged after the major/minor epoch, for if we postulate the truth that the method is largely determined by the nature of the material studied, it follows that we have to obtain some perspective of this material before we can produce a sound method. We must

have this perspective in order to be able to understand the structure of the material on which our method is to be based.

We ask ourselves, therefore: Does the music so far composed in the 20th century contain any such logical structural principles which could serve as a basis for a method of training the ear? Hitherto the methods have been based on the major/minor tonality with the triad as tonal basis. Is there any other equally clear tonal principle in 20th-century music, and any just as clearly discernible basic tonal design? The answer to this, of course, is “No”! The study material presented in this book, however, has been built up on a *number* of tonal and melodic figures which in the author’s opinion have played some part in avoiding the major/minor-tonal limitations in 20th-century music. (The 20th century is to be understood here as approximately “the first half of the 20th century”. The sight reading problems connected with the most recent so-called radical music are not dealt with here.) These 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 as a symbol—the sounding music, the most abstract and intangible of the arts! To acquire proficiency in reading music demands a great deal of work, and this even more so after the great revolutions that have occurred in contemporary music, specially in the domain of tonality. This book is an attempt to assemble material for this work. It is my hope that it will also stimulate others to add to the material by presenting new ideas and new publications!

DIRECTIONS FOR STUDY.

The contents of the chapters of this book are in principle built 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 "Examples of Melodies from the Repertoire" at four different stages in the consecutive chapters.

Some directions for the use of the material are given below:

Preparatory Exercises. These consist of some 30 short phrases built up on the intervals in question. These phrases may be used in the following ways:

- (a) The phrase is sung from the music:
- (b) The teacher gives the first note and plays the phrase. The pupil sings it on the names of the notes without looking at the music and without accompaniment.
- (c) Play the phrase. The same as (b), except that the pupil repeats the phrase on his instrument.
- (d) Locate deviations from the notation. The pupil sees the

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

- (e) Dictation. 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 the melodic figures and their organic context in the melodic progression. See the comments on Melody No. 1, Chap. I, (p. 22). In controlling the pupil's singing the teacher should distinguish clearly between faults due to uncertainty regarding the interval as such, and those due to faulty intonation. Needless to say both of these faults have to be dealt with. Regarding the intonation: If one wants the final note of the melodies to agree with the corresponding note on a well-tuned "clavier", one has to sing in a "well-tempered" tone of voice.

From the point of view of method there is no cause for great anxiety because of a pupil's possible tendency to read major/minor cells in to the melodies, or to feel them. If the pupils will only accustom themselves to the frequent "mutations" between these cells, it will promote their routine music-reading in spite of this

ABSOLUTE PITCH AND READING THE MELODY

Special problems are encountered in connection with *absolute pitch*. Pupils with active absolute pitch generally have little difficulty in training the ear as far as melody and harmony are concerned. Those with *passive* absolute pitch, i.e. those who can hear

feeling of major/minor tonality. With increased experience, the need for it will disappear.

The melodies have been composed by the author.

Chord Series. The feeling for tone plays a very important part in contemporary music. This applies both to the harmony and colour of the tone. The most recent music, in particular in this respect, calls for a new approach to aural training.

The chord series given here may be used in the following ways:

- a) Chord dictation. The pupil does not see the music. The teacher plays the first note, and then plays each chord, say, twice, at an interval of approx. 5 seconds. The pupil writes down the notes of the chord, which are then checked.
- b) The pupil sees the music. He plays the chords one by one. While the chord is still sounding he sings the name of a certain 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.

Those who can boast of having so-called, absolute pitch are thus often deficient in atonal melody-reading. They have difficulty in reading the melodic patterns, apart from separate intervals. These same pupils, however, may often react with great accuracy to **wrong notes** in an atonal example. It is very important that this type of pupil should consciously practise producing the interval combinations and melodic designs that are of fundamental importance in this book. *In doing so they should think more of the intervals and their melodic function than of the actual names of the notes.* For these pupils the exercises on transposition sung according to their own comprehension of the melodic design, and *not on the names of the notes*, are of special importance. See p. 14, exercise (e) and (f)!

RHYTHM

This book does not contain any special studies in rhythm. In many of the melodies and examples quoted from the repertoire, however, the rhythm is fairly complicated. It is important that this rhythm should be carefully observed. For systematic training

in the reading and performance of rhythm students are referred to Jørgen Jersild's: "Laerebog i Rytmelæsning" (Text-book on the Reading 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 diatonischen Skalen):

a) Chromatik in höherem oder geringerem Grad:

b) Ganztonbewegung:

c) Quartenstaffelungen:

CHAPTER I.

Interval material: Major and minor second
Perfect fourth

The interval material offers the following basic types of melodic movement (besides the conventional key-bound diatonic scales):

a) Chromatics in a greater or lesser degree:

b) whole tone movement.

c) Superimposed fourths.

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 melodiestrukturerna. Här sker övningen på flera sätt: man sjunger noterna i de följande fraserna, man övar eftersjungning och efterspelning, lokaliserar lärarens »felspelningar» i övningarna, använder dem som diktat etc. (se Studieanvisningar 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 Quartentaffelung etc. wiederzuerkennen,

b) mit dem *Ohr* die verschiedenen Melodi-
diestrukturen aufzunehmen. Hier ist die Übung eine mehrfache: man singt die Noten in den einander folgenden Phrasen, man übt das Nachsingen und Nachspielen, lokalisiert das »Falschspielen« des Lehrers in den Übungen, verwendet sie als Diktat etc. (siehe Studienanweisungen Seite 10).

The work consists of:

a) training the *eye* quickly to perceive these melodic structures in the written music, i.e. to *see* quickly whether an interval is a major or a minor second, and to recognise quickly the appearance of superimposed fourths, etc.,

b) training the *ear* to hear the different melodic structures. This exercise should be carried out in different ways: Sing the notes of the following phrases; repeat as in b) and c) 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).

FÖRÖVNINGAR

(Se studieanvisningarna, sid 7).

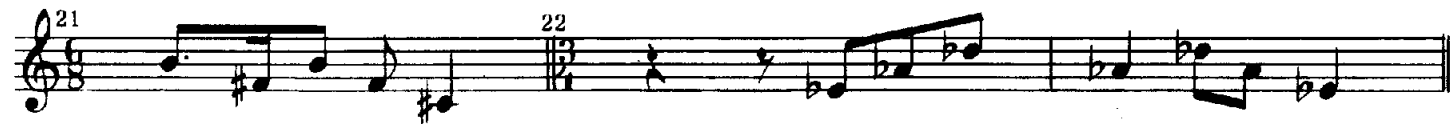
VORÜBUNGEN

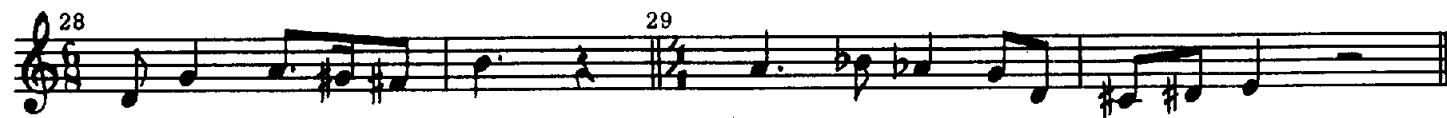
(Siehe Studienanweisungen Seite 10).

PREPARATORY EXERCISE

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

The image shows 12 numbered musical phrases on a single staff. The first row contains phrases 1, 2, and 3. The second row contains phrases 4, 5, 6, and 7. The third row contains phrases 8, 9, 10, 11, and 12. Each phrase is a short melodic sequence of notes and rests, often with accidentals (sharps and flats) and bar lines. The notation is in a standard musical staff with a treble clef.





(Se studieanvisningar - Siehe Studienanweisungen - See 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 Ton treffen selbst (siehe die Kommentare zu Melodie Nr. 1 unten!) und verhindert, dass der Schüler mehr auf die mechanische Intervalladdition als auf das Ablesen von melodischen Zusammenhängen eingestellt ist. Aufgabe des Lehrers ist es, dem Schüler zu Blick und Ohr derartiger Zusammenhänge zu verhelfen.

MELODIES.

Note: It is important that the work on the following melodic examples should be directed towards obtaining a survey and understanding of the musical structure. Proficiency in reading, which includes an understanding of the structure, often makes it easier to place the note correctly (see the comments on Melody No. 1 below). It also prevents the pupil from tending automatically to count the intervals rather than to read the melodic *design* in the music. It devolves upon the teacher to help the pupil to acquire an eye and an ear for such connections.

(♩ = c. 63)

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

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 Spezialbehandling 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 man ebenso sicher aus dem *Gedächtnis* von C² im *Takt 7 mit Auftakt*, wie dadurch, dass man die kleine Sext denkt, d.h. diese kleine Sext hat hier keine *selbständige* melodische Bedeutung und man muss das *sehen* und *verstehen*. Das gleiche gilt hinsichtlich der kleinen Septime im Takt 8 und die Verminderte Oktave im Takt 10. Das *Gedächtnis* und das Verständnis der vorhergehenden melodischen Gestalt ist also auch hier aus dem Gesichtspunkt des Tontreffens das wesentlichste!

Comment: In bars Nos. 7, 8 and 10 we find intervals that will not be dealt with individually until later on. Provided one understands the melodic design, however, there should be no difficulty in singing this exercise. C² in the melodic figure in *bar No. 8 with an up-beat* can be sung from the *memory* of C² in *bar No. 7 with up-beat* with the same accuracy as by thinking entirely minor sixth, i.e. this minor sixth has no *independent* melodic significance, and it is a matter of *seeing* and *understanding* this. The 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.

(♩ c. 69)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

rit. - - - - -

(♩ = 60)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(♩ = 92) 23

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Musical notation for measures 1-11. The piece is in 5/4 time. Measures 1-5 are in G major, and measures 6-11 are in G minor. Measure numbers 1 through 11 are indicated above the staff.

(♩ = c. 80)

1 2 3 4 5 6 7 8

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 5/4 time. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staff.

(♩ = c. 100)
Alla gavotta

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Musical notation for measures 1-9. The piece is in 5/4 time. Measure numbers 1 through 9 are indicated above the staff.

(♩ = 152)
(a tempo)

1 2 3 4

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 5/4 time. Measure numbers 1 through 4 are indicated above the staff.

Musical notation for measures 5 through 14. The notation is on a single staff with a bass clef. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. At the end of measure 14, there are performance instructions: *meno mosso*, *rit. - - - - -*, and *Da capo al* with a repeat sign.

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

Seven staves of chord series, numbered 1 through 7. Each staff contains ten numbered chords (1-10) with various accidentals. The chords are written in different clefs: Staff 1 (treble), Staff 2 (bass), Staff 3 (treble), Staff 4 (bass), Staff 5 (treble), Staff 6 (treble), and Staff 7 (treble). The chords are represented by groups of notes on a five-line staff.

KAPITEL II.

Intervallmaterial: Ren kvint
Det föregående

Bland de nya melodiska möjligheter som detta intervallmaterial erbjuder, bör ur gehörsmetodisk 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 uppställs ofta intervallkombinationer och melodiformler enligt serietechnikens principer. O = originalform, grundform, I = inversion, omvändning, R = retrograd, kräfterörelse. RI = retrograd inversion, omvänd kräfterörelse.

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 auf dem Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus gesungen:

a) Quintenstaffelungen:

b) Quart und Quint, getrennt von der kleinen Sekunde:

Beachte: 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.

CHAPTER II.

Interval material: Perfect fifth
The preceding material

Among the new melodic possibilities this interval material offers, the following combinations should, for a methodical training of the ear, be practised with special care. They are to be sung on the names of the notes from different bass positions:

a) Superimposed fifths:

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

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

PREPARATORY EXERCISES

Musical score for preparatory exercises, numbered 1 to 18. The exercises are arranged in seven staves, each containing two exercises. The notation includes treble clefs, various key signatures (C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# major), and time signatures (2/4, 3/4, 4/4). Exercises 1-4 are in 2/4 time, 5-7 in 3/4, 8-11 in 4/4, and 12-18 in 3/4. Exercises 1-4 are in C major, 5-7 in G major, 8-11 in D major, 12-14 in A major, 15-16 in E major, and 17-18 in B major. Each exercise is marked with its number at the beginning of the staff.

16, 27, 31

19 20 21

Musical staff 19-21: Treble clef, 4/4 time. Measure 19: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 20: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 21: quarter notes E4, D4, C4, B3.

22 23 24

Musical staff 22-24: Treble clef, 4/4 time. Measure 22: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 23: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 24: quarter notes E4, D4, C4, B3.

25 26 27

Musical staff 25-27: Treble clef, 4/4 time. Measure 25: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 26: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 27: quarter notes E4, D4, C4, B3.

28 29

Musical staff 28-29: Treble clef, 4/4 time. Measure 28: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 29: quarter notes B4, A4, G4, F4.

30 31 32

Musical staff 30-32: Treble clef, 4/4 time. Measure 30: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 31: quarter notes B4, A4, G4, F4. Measure 32: quarter notes E4, D4, C4, B3.

33 34

Musical staff 33-34: Treble clef, 4/4 time. Measure 33: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 34: quarter notes B4, A4, G4, F4.

MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

(♩ = 72)

1 2 3 4

Musical staff 1-4: Bass clef, 4/4 time. Measure 1: quarter notes G3, F3, E3, D3. Measure 2: quarter notes C3, B2, A2, G2. Measure 3: quarter notes F2, E2, D2, C2. Measure 4: quarter notes B1, A1, G1, F1.



(♩ = c. 132)

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

Staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-21. Measure 1: G4, A4, B4, C5. Measure 2: D5, E5, F5, G5. Measure 3: A5, B5, C6, D6. Measure 4: E6, F6, G6, A6. Measure 5: B6, C7, D7, E7. Measure 6: F7, G7, A7, B7. Measure 7: C8, D8, E8, F8. Measure 8: G8, A8, B8, C9. Measure 9: D9, E9, F9, G9. Measure 10: A9, B9, C10, D10. Measure 11: E10, F10, G10, A10. Measure 12: B10, C11, D11, E11. Measure 13: F11, G11, A11, B11. Measure 14: C12, D12, E12, F12. Measure 15: G12, A12, B12, C13. Measure 16: D13, E13, F13, G13. Measure 17: A13, B13, C14, D14. Measure 18: E14, F14, G14, A14. Measure 19: B14, C15, D15, E15. Measure 20: F15, G15, A15, B15. Measure 21: C16, D16, E16, F16.

(♩ = c. 72)

3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-12. Measure 1: G4, A4, B4, C5. Measure 2: D5, E5, F5, G5. Measure 3: A5, B5, C6, D6. Measure 4: E6, F6, G6, A6. Measure 5: B6, C7, D7, E7. Measure 6: F7, G7, A7, B7. Measure 7: C8, D8, E8, F8. Measure 8: G8, A8, B8, C9. Measure 9: D9, E9, F9, G9. Measure 10: A9, B9, C10, D10. Measure 11: E10, F10, G10, A10. Measure 12: B10, C11, D11, E11.

(♩ = c. 60)

4

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-9. Measure 1: G4, A4, B4, C5. Measure 2: D5, E5, F5, G5. Measure 3: A5, B5, C6, D6. Measure 4: E6, F6, G6, A6. Measure 5: B6, C7, D7, E7. Measure 6: F7, G7, A7, B7. Measure 7: C8, D8, E8, F8. Measure 8: G8, A8, B8, C9. Measure 9: D9, E9, F9, G9.

5

1 ($\text{♩} = 84$)

2 3 4 5 6

7 8 9 10

11 12 13 14 15

6

($\text{♩} = \text{c. } 76$)

1 2 3

4 5 6 7 8

7

($\text{♩} = \text{c. } 90$)

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10 11

1 (♩ = c. 70)

2 3 4 5 6 7 8 9 10

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8



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 treklang och förminskat septimakord. Dessa förutsättes ha fått en effektiv behandling vid det dur/moll-tonala gehörsstudiet. Det arbete som därvid nedlagts kommer givetvis eleven till godo när han möter dessa två gestalter i nyare, fritonala och atonala sammanhang.

KAPITEL III.

Intervallmaterial: Grosse und kleine Terz
Das Vorhergehende

Der Intervallvorrat erlaubt u.a. Staffellungen von kleinen und grossen Terzen. Die Staffellung von kleinen Terzen ergibt u.a. folgende Gestalten:

d.h. verminderten Dreiklang und verminderten Septimakkord. 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.

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*: att snabbt uppfatta denna klanggestalt och att utan svårighet själv kunna producera den, d.v.s. sjunga den på *tonnamn* uppåt och nedåt från olika utgångspunkter.

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

sondern als eine *selbständige* Klanggestalt, von dieser eindeutigen Leittonspannung befreit

Die Arbeit richtet sich wie gewöhnlich auf

a) *die Funktion des Auges*: im Notentext das graphische Bild eines übermässigen Dreiklangs schnell 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.

Perhaps the most important exercise in this chapter is to practise adding *major* thirds. The starting point is the augmented triad, well-known from the major/minor studies, but understood and practised here not as a chromatically 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

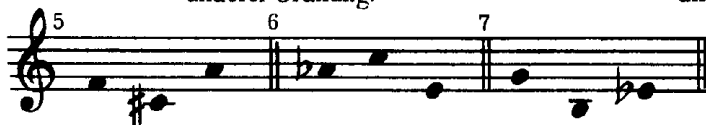
PREPARATORY EXERCISES



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

Aus der Klangvorstellung vom übermäßigen Dreiklang als ein *Ganzes* übt man auch das Singen der Töne des Klanges in anderer Ordnung:

According to one's own tonal conception of the augmented triad as a *whole*, one also practises singing the notes of the triad in a different order:



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

Man soll hier an das Rahmenintervall des Klanges, die kleine Sext (oder *übermäßige Quint*), mehr im Zusammenhang mit dem *Akkord selbst* als an ein selbständiges melodisches Intervall denken.

Here one should think of the "frame" interval (the extreme notes of the chord), the minor sixth (or augmented fifth), in connection with the *chord itself* rather than as an independent melodic interval.

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

Übe auch folgende Kombinationen mit übermäßigem Dreiklang plus reinen Quarten und Quinten:

Practise also the following combinations of augmented triad and superimposed fourths and fifths:

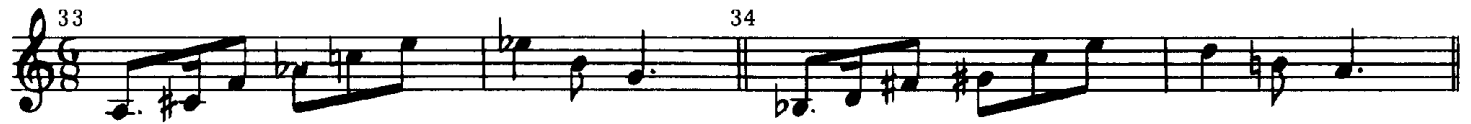


Formlerna 1—14 sjunges, enl. studieanvisningarna, på tonnamn från olika utgångspunkter. Det har visat sig, att just detta moment är oerhört viktigt för det fortsatta arbetet, varför elever rekommenderas att ägna avsevärt arbete åt just detta avsnitt.

Die Formeln 1 — 14 werden nach den Studienanweisungen auf dem Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus 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.

The examples 1—14 should be sung, according to the directions for study, on the names of the notes, starting from different positions. It has been found that this exercise is of special importance for the subsequent studies, and pupils are therefore recommended to put in a considerable amount of work this particular section.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different exercise. The exercises are numbered 15 through 26. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a sequence that generally moves from lower to higher pitches across the staves. Exercises 15, 17, 19, 21, 23, and 25 consist of a single line of notes. Exercises 16, 18, 20, 22, 24, and 26 consist of two lines of notes, with the second line continuing the sequence from the first. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, along with sharp and flat accidentals.



MELODIER

MELODIEN

MELODIES

1

(♩ = c. 70)

1 2 3 4

5 6 7 8

2

(♩ = c. 70)

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

3

(♩ = 96)

1 2 3 4

5 6 7 8 9

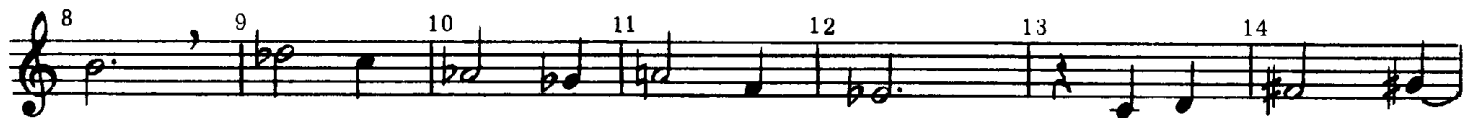
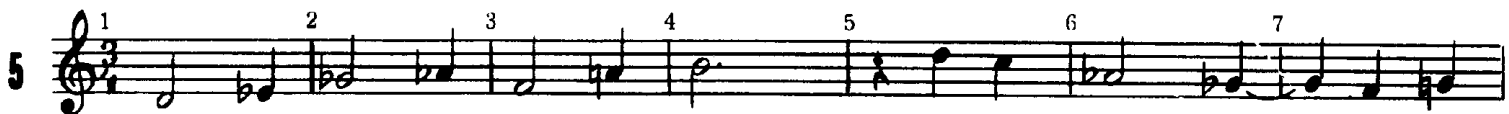
4

(♩ = 72)

1 2 3 4



(♩ = c. 140)



(♩ = 66)



7 $(\text{♩} = 76)$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12 13

8 $(\text{♩} = 63)$

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 $\text{♩} = \text{♩}$

12 13 14 15 16 $\text{♩} = \text{♩}$ rit. - - - -

17 *a tempo* 18 19 20 21 22

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8

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: Anlara. 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, s. 1.
9. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Fickpart. Philharmonia, s. 1.
10. Béla Bartók: Stråkkvartett VI, Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 2.
11. Béla Bartók: Stråkkvartett I, Fickpart. Ed.EMB. Musica, Budapest, s. 15.
12. Béla Bartók: Stråkkvartett VI (se nr 10), s. 1.

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, Seite 1.
2. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 18.
3. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 17.
4. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 47.
5. Karl-Birger Blomdahl: Anlara. Klavierauszug. Schott, Seite 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, Seite 1.
9. Frank Martin: Petite Symphonie concertante. Taschenpart. Philharmonia, Seite 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.

CHAPTER IV.

Examples of Melodies from the Repertoire.
(Application exercises for Chapters I—III,
See the Directions for Study, p. 15).

List of 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: Anlara. 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: Stråkkvartett IV. Fickpart. G. Schirmer, s. 17.
14. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV. Fickpart. G. Schirmer, s. 10.
15. Béla Bartók: Stråkkvartett 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 Stravinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 45.
22. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 41.
23. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 2.
24. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 5), s. 10.
25. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, s. 13.
26. Paul Hindemith: Ludus Tonalis. Schott, s. 51.
27. Karl-Birger Blomdahl: Litet tema med variationer. Pepparrot, Nord. Musikförlaget, s. 28.
28. Paul Hindemith: Ludus Tonalis (se nr 25), s. 10.
29. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 13), s. 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 (siehe Nr. 5), Seite 3.
18. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 16), Seite 22.
19. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 5), Seite 78.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 5), Seite 51.
21. Igor Stravinsky: Threni, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 45.
22. Igor Stravinsky: Threni, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 41.
23. Igor Stravinsky: Threni, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 2.
24. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 5), Seite 10.
25. Paul Hindemith: Ludus Tonalis, Schott, Seite 13.
26. Paul Hindemith: Ludus Tonalis, Schott, Seite 51.
27. Karl-Birger Blomdahl: Kleines Thema mit Variationen. Pepparrot, Nord. Musikförlaget, Seite 28.
28. Paul Hindemith: Ludus Tonalis (siehe Nr. 25), Seite 10.
29. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (siehe Nr. 13), Seite 33.
13. Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. G. Schirmer, page 17.
14. Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. G. Schirmer, page 10.
15. Béla Bartók: String Quartet II (see No. 6), page 47.
16. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers) Piano score, Wilh. Hansen, page 66.
17. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (see No. 5), page 3.
18. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (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: Litet tema med variationer (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.
31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (se nr 8), s. 91.
32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (se nr 8), s. 10.
33. Arnold Schönberg: Stråkkvartett II. Fickpart. Philh., s. 49.
34. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 13), s. 32.
35. Béla Bartók: Musik f. stråkinstrument, slagverk och celesta. Fickpart. Philharmonia, s. 57.
36. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from ... Fickpart. Philharmonia, s. 54.
37. Béla Bartók: Stråkkvartett VI (se nr 10), s. 4.
38. Béla Bartók: Musik f. stråkinstrument etc. (se nr 35), s. 1.
39. Béla Bartók: Konsert för orkester (se nr 1), s. 5.
40. Béla Bartók: Stråkkvartett IV. Fickpart. Philharm., s. 16.
30. Alban Berg: Lyrische Suite. Taschenpart. Philharm., Seite 11.
31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 91.
32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (siehe Nr. 8), Seite 10.
33. Arnold Schönberg: Streichquartett II, Taschenpart. Philharm., Seite 49.
34. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (siehe Nr. 13), Seite 32.
35. Béla Bartók: Musik für Saiteninstr., Schlagwerk und Celesta. Taschenpart. Philharmonia, Seite 57.
36. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from ... Taschenpart. Philharmonia, Seite 54.
37. Béla Bartók: Streichquartett VI (siehe Nr. 10), Seite 4.
38. Béla Bartók: Musik für Saiteninstr. etc. (siehe Nr. 35), Seite 1.
39. Béla Bartók: Konzert für Orchester (siehe Nr. 1), Seite 5.
40. Béla Bartók: Streichquartett IV, Taschenpart. Philharm., Seite 16.
30. Alban Berg: Lyrical Suite. Pocket edition. Philharm., page 11.
31. Frank Martin: Petite symphonie concertante (see No. 8), page 91.
32. Frank Martin: Petite symphonie concertante (see No. 8), page 10.
33. Arnold Schoenberg: String Quartet II. Pocket edition. Philharm., page 49.
34. Arnold Schoenberg: String Quartet IV (see No. 13), page 32.
35. Béla Bartók: Music for string instruments, percussion and celesta, Pocket edition. Philharmonia, page 57.
36. Alban Berg: Wozzeck, three excerpts from ... Pocket edition. Philharmonia., page 54.
37. Béla Bartók: String Quartet VI (see No. 10), page 4.
38. Béla Bartók: Music for String Instruments, etc. (see No. 35), page 1.
39. Béla Bartók: Concerto for Orchestra (see No. 1), page 5.
40. Béla Bartók: String Quartet IV. Pocket edition. Philharmonia, page 16.



(♩ = 83-90)



(♩ = 73-64)



(♩ = c. 56) (Agitato)



A — det-ta ljus och sken, A — det-ta ljus och sken, hon skå-dar himlens stad.
 Oh, dieser hel - le Schein, Oh, dieser hel - le Schein, Sie schaut die Himmelstadt.

(♩ = 58)

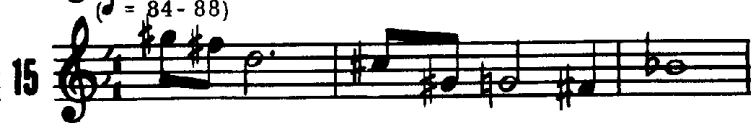
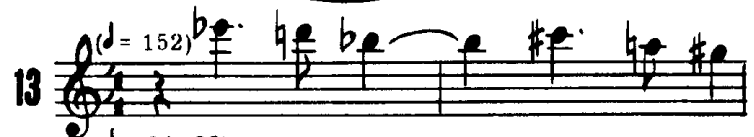
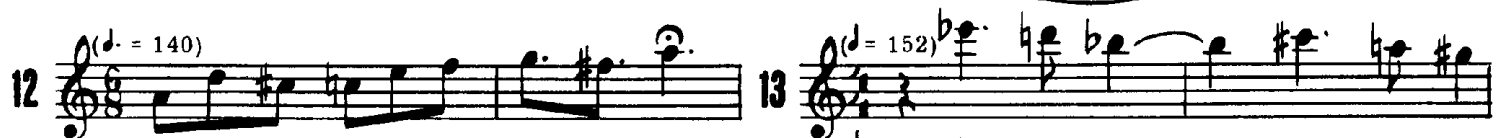


(♩ = 58-56)



(♩ = 56)





Pengar, pengar. All-tid pengar. Var-för vill ni ha så myck-et peng-ar?
 Geld und Geld und wie-der Geld! Was wollt ihr denn mit so viel Geld be-gin-nen.



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

18

En vack - er dag var hon där ba - ra och sen
 Mit ei - nem Mal war sie da, und seit die - sem

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

19

(♩ = c. 44)

På sam - ma sätt i en o - änd - lig rymd där svalg av ljus - års
 Ge - nau so ist es in dem ew' - gen Raum, wo licht - jahr - tie - fer

djup sin välv - ning slår kring blå - san A - ni - a - ra där hon går.
 Ab - grund wölb't sein Rad um Bläschen A - ni - a - ras stil - len Pfad.

20

(♩ = c. 88)

Åh — — — — — ö — — — — — ver - läm - na - de åt skräck - stel rymd
 Oh! - Dem Rau — — — — — me aus - ge - liefert, steif von Schreck

21

(♩ = 90)

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

22 $(\text{♩} = 120)$

ne tran - se - al o - ra - ti - - - o

23 $(\text{♩} = 60)$

In - - - ci - - - pit, in - ci - pit la - men - ta - ti -

o Je - re - mi - æ Pro - phe - - - tæ - - -

24 $(\text{♩} = \text{c. } 88)$

Än - - - kän - nas min - ne - - na som öm - - - ma sår:
Gleich off - nen Wun - den brennt Er - in - ne - - rung da - ran:

25 $(\text{♩} = \text{c. } 96)$

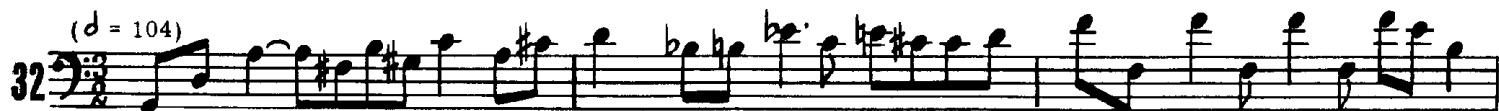
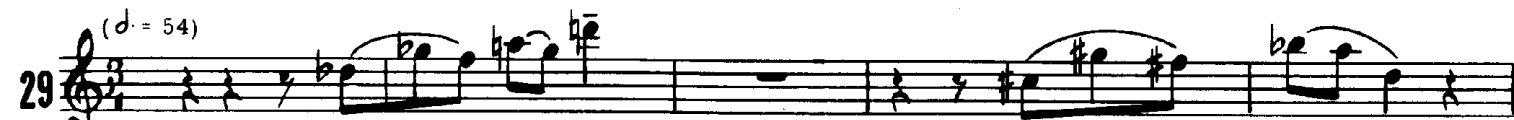
Än - - - kän - nas min - ne - - na som öm - - - ma sår:
Gleich off - nen Wun - den brennt Er - in - ne - - rung da - ran:

26 $(\text{♩} = \text{c. } 54)$

Än - - - kän - nas min - ne - - na som öm - - - ma sår:
Gleich off - nen Wun - den brennt Er - in - ne - - rung da - ran:

27 $(\text{♩} = \text{c. } 54)$

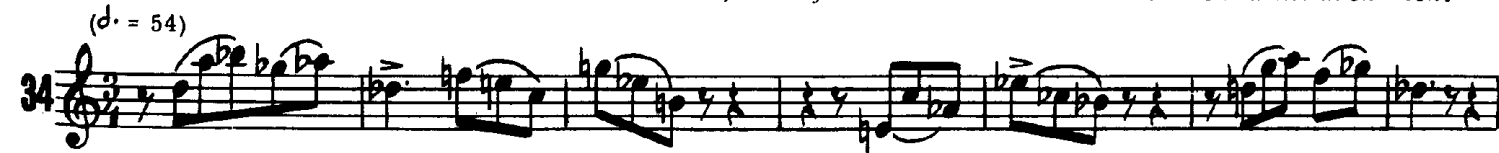
Än - - - kän - nas min - ne - - na som öm - - - ma sår:
Gleich off - nen Wun - den brennt Er - in - ne - - rung da - ran:



Mässige Viertel



Mir bla-sen durch das Dun- kel die Gesich- ter, die freundlich e - ben noch sich zu mir dreh- ten.



(♩ = c. 84)

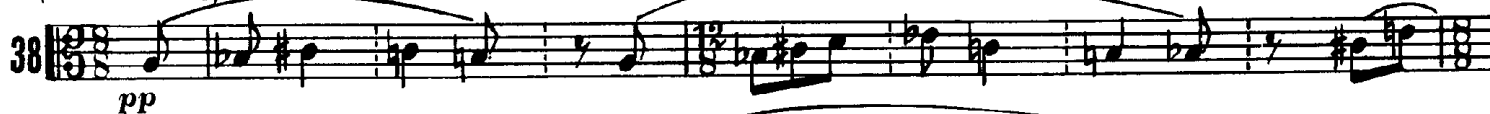


Ringel, Rin-gel, Rosenkranz, Rin - - - gel-reihn! Rin-gel, Ringel, Ro-senkranz, Rin - -

(♩ = 120)



(♩ c. 116-112)

*pp*

(♩ = 83)





KAPITEL V.

Intervallmaterial: Tritonus (överstigande kvart, förminskad kvint)

Det föregående

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



KAPITEL V.

Intervallmaterial: Tritonus (övermässige Quart, verminderte Quint)

Das Vorhergehende

Die gebräuchlichsten dur/moll-tonalen Deutungen des Tritonusintervalles sind folgende:

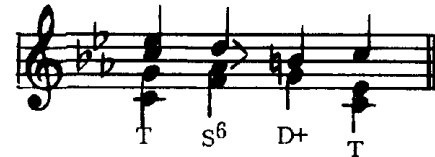
och und and

CHAPTER V.

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

The preceding material

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



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

Intervallt 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, einen Tritonus-Tetrachord zu singen: Die Übung wird auf dem Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus gesungen:

It is now a question of finding exercises that will give proficiency in singing the tritone free of the bonds of the conventional major/minor-tonal interpretations.

The interval is prepared by singing sections of the whole-tone scales, a tritone-tetrachord. The exercise should be sung on the names of the notes, from different starting-notes:



FÖRÖVNINGAR

VORÜBUNGEN

PREPARATORY EXERCISES

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12 13 14



Musical score for three staves, measures 38-44. The first staff contains measures 38, 39, and 40. The second staff contains measures 41 and 42. The third staff contains measures 43 and 44. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

Musical score for two staves, measures 1-8. The first staff is labeled '1' and contains measures 1 through 4. The second staff is labeled '2' and contains measures 5 through 8. The tempo is marked as $(\text{♩} = \text{c. } 63)$ for the first staff and $(\text{♩} = \text{c. } 72)$ for the second staff. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

(♩ = c. 152)

3

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15

(♩ = 69)

4

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

(♩ = c. 126)

5

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

(♩ = 66)

6

1 2 3 3 4 5

6 7 8 9 10

Detailed description: This musical exercise is written on a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 66. The key signature has one sharp (F#). The piece consists of ten measures. Measures 1-3 contain a triplet of eighth notes. Measures 4-5 contain a triplet of eighth notes. Measures 6-10 continue with eighth and sixteenth note patterns, ending with a whole note chord.

(♩ = c. 168)

7

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

Detailed description: This musical exercise is written on a single bass clef staff. It begins with a tempo marking of quarter note = c. 168. The key signature has one flat (Bb). The piece consists of twenty measures. Measures 1-5 are eighth notes. Measures 6-10 are quarter notes. Measures 11-15 are eighth notes. Measures 16-20 are quarter notes. The exercise features various rhythmic patterns and rests throughout.

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 7 8 9

KAPITEL VI.

Intervallmaterial: Liten sext
Det föregående.

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

KAPITEL VI

Intervallmaterial: Kleine Sext
Das Vorhergehende

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



och emellan molltreklangens kvint och ters:

und zwischen der Quint und der Terz des Molldreiklangs:



CHAPTER VI.

Interval material: Minor sixth
The preceding material

In the major/minor tonality, the minor sixth is mostly anchored in the triad, between the major triad's third and root note:

and between the minor triad's fifth and third:

I det följande meddelas övningar, som går ut på att störa denna traditionella harmoniska tydning av den lilla sexten. Den viktigaste av dessa övningar består av en serie kombinationer av liten sext — liten ters i samma rörelseriktning. Följande formler övas ordentligt från olika utgångspunkter. De sjungs på tonnamn från uppgiven första ton:

Im folgenden werden Übungen mitgeteilt, die diese traditionelle harmonische Deutung der kleinen Sext stören sollen. Die wichtigste dieser Übungen besteht in einer Serie von Kombination 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.

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 formulae are also to be used as chord exercises. The chord is played on the piano, the pupil sings it on the names of the notes, starting on the bass note indicated. Also to be given as a notation exercise (Cf. *chord exercises*, p. 62).



FÖRÖVNINGAR

VORÜBUNGEN

PREPARATORY EXERCISES

Musical score for measures 15 through 32. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff (measures 15-25) and a bass clef staff (measures 26-32). The key signature is one sharp (F#).

Measures 15-17 (Treble Clef):
Measure 15: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked above the first three notes.
Measure 16: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4.
Measure 17: Quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4.

Measures 18-19 (Treble Clef):
Measure 18: Quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4.
Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.

Measures 20-22 (Treble Clef):
Measure 20: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4.
Measure 21: Quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4.
Measure 22: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.

Measures 23-25 (Treble Clef):
Measure 23: Quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3.
Measure 24: Quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. A slur covers the last two notes.
Measure 25: Quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. A slur covers the last two notes.

Measures 26-28 (Bass Clef):
Measure 26: Quarter note F#3, quarter note E3, quarter note D3.
Measure 27: Quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2.
Measure 28: Quarter note G2, quarter note F#2, quarter note E2.

Measures 29-30 (Bass Clef):
Measure 29: Quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. A slur covers the last two notes.
Measure 30: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F#1. A slur covers the last two notes.

Measures 31-32 (Bass Clef):
Measure 31: Quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. A slur covers the last two notes.
Measure 32: Quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0. A slur covers the last two notes.

Musical score for measures 33-46. The score is written in a single system with four staves. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp) at measure 34. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated above the staves.

MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

(♩ = c. 66)

Musical score for measures 1-9. The score is written in a single system with two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), then changes to a key signature of one sharp (F-sharp) at measure 3. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 are indicated above the staves.

(♩ = c. 72)

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Musical score for part 2, measures 1-11. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as (♩ = c. 72). The music consists of 11 measures, with measure numbers 1 through 11 indicated above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps and naturals). There are some complex rhythmic patterns, including a triplet in measure 7.

(♩ = c. 72)

3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Musical score for part 3, measures 1-10. The score is written on a single bass clef staff. It begins with a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as (♩ = c. 72). The music consists of 10 measures, with measure numbers 1 through 10 indicated above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, and naturals). There are some complex rhythmic patterns, including a triplet in measure 7.

(♩ = c. 80)

4

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Musical score for part 4, measures 1-9. The score is written on a single treble clef staff. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as (♩ = c. 80). The music consists of 9 measures, with measure numbers 1 through 9 indicated above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, and naturals). There are some complex rhythmic patterns, including a triplet in measure 7.

5 $(\text{♩} = \text{c. } 126)$

1 2 3 4 5 6 7 8

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 126 quarter notes per minute. The exercise consists of eight measures. Measures 1-4 are marked with numbers 1, 2, 3, and 4 respectively. The melody features eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. Measure 8 ends with a double bar line.

6 $(\text{♩} = \text{c. } 116)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 116 quarter notes per minute. The exercise consists of eleven measures. Measures 1-5 are marked with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measures 6-11 are marked with numbers 6, 7, 8, 9, 10, and 11. The melody is more complex, featuring sixteenth and thirty-second notes, with various slurs and ties. Measure 11 ends with a double bar line.

7 $(\text{♩} = \text{c. } 100)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 100 quarter notes per minute. The exercise consists of twelve measures. Measures 1-4 are marked with numbers 1, 2, 3, and 4. Measures 5-12 are marked with numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with many slurs and ties. Measure 12 ends with a double bar line.



ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES



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 versioner:



KAPITEL VII

Intervallmaterial: Grosse Sext
Das Vorhergehende

Die grosse Sext hat *principiell* 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 sie zusammen mit der grossen Terz in folgenden Formeln geübt, die auf Tonnamen von verschiedenen Ausgangspunkten aus mit angegebenem ersten Ton gesungen werden:

Die Formeln werden auch als Klangübungen angewendet, wie es im vorhergehenden Kapitel Seite 56 beschrieben worden ist.

Sie werden auch in folgenden Versionen geübt:

CHAPTER VII.

Interval material: Major sixth.
The preceding material

The major sixth has *in principle* the same anchorage in the major/minor system as the minor sixth. See the preceding chapter, p. 56. In order to develop a quick recognition of a major sixth, free of any major/minor-functional interpretation, it should be practised together with a major third in the following formulae, which are to be sung on the names of the notes from different starting notes.

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

They should also be practised in the following versions:

FÖRÖVNINGAR

VORÜBUNGEN

PREPARATORY EXERCISES

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

The image displays a musical score for preparatory exercises, numbered 1 through 18. The exercises are arranged in seven horizontal staves. Each exercise is written in a single treble clef staff. The key signature and time signature vary by exercise: Exercises 1-5 are in 4/4 time with one sharp (F#); Exercises 6-11 are in 4/4 time with two sharps (F# and C#); Exercises 12-15 are in 6/8 time with one sharp (F#); Exercises 16-18 are in 6/8 time with two sharps (F# and C#). The exercises consist of various melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Exercises 10 and 11 feature triplets. Exercises 12, 13, 14, and 15 include slurs over groups of notes. Exercises 16, 17, and 18 feature slurs over groups of notes, with exercise 17 including a triplet. The exercises are numbered 1 through 18, with the numbers placed above the first measure of each exercise.

Musical score for a melody, measures 19-30. The score is written on four staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

Musical score for a melody, measures 1-13. The score is written on three staves. The first staff is in treble clef and the second and third staves are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = \text{c. } 69$ for the first staff and $\text{♩} = \text{c. } 96$ for the second and third staves. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals.

3 $(\text{♩} = \text{c. } 126)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Detailed description: This musical exercise is written for a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of approximately 126 beats per minute. The piece consists of nine measures. Measure 1 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 2 contains a half note chord of G4 and B4. Measure 3 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 4 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 5 has a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 6 contains a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Measure 7 has a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. Measure 8 contains a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. Measure 9 ends with a whole note chord of G2 and B2.

4 $(\text{♩} = \text{c. } 80)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Detailed description: This musical exercise is written for a single bass clef staff. It begins with a tempo marking of approximately 80 beats per minute. The piece consists of 14 measures. Measure 1 starts with a quarter rest followed by a quarter note G2. Measure 2 contains a half note chord of G2 and B2. Measure 3 has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 4 contains a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. Measure 5 has a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. Measure 6 contains a quarter note G1, a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. Measure 7 has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 8 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 9 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 10 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 11 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 12 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 13 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 14 ends with a whole note chord of G0 and B0.

5 $(\text{♩} = \text{c. } 120)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Detailed description: This musical exercise is written for a single treble clef staff. It begins with a tempo marking of approximately 120 beats per minute. The piece consists of 19 measures. Measure 1 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 2 contains a half note chord of G4 and B4. Measure 3 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 4 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 5 has a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Measure 6 contains a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. Measure 7 has a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. Measure 8 contains a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. Measure 9 has a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. Measure 10 contains a quarter note G1, a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. Measure 11 has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 12 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 13 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 14 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 15 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 16 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 17 has a quarter note C0, a quarter note B0, and a quarter note A0. Measure 18 contains a quarter note G0, a quarter note F#0, a quarter note E0, and a quarter note D0. Measure 19 ends with a whole note chord of G0 and B0.

6

A single melodic line in 5/4 time, marked with a tempo of $\text{♩} = \text{c. } 70$. The piece consists of 11 numbered measures. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in a treble clef and features a variety of rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties.

AKKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

Five staves of chord series, numbered 1 through 5, corresponding to the 11 measures of the melody. Each staff shows the chord structure for a specific measure, with notes placed on a five-line staff. The chords are primarily triads and dyads, often with accidentals. The sequence of chords across the five staves is as follows:

- Staff 1: Measures 1-6
- Staff 2: Measures 1-8
- Staff 3: Measures 1-9
- Staff 4: Measures 1-6
- Staff 5: Measures 1-7

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 III, 3-dje satsen.
9. Hilding Rosenberg: Riflessioni nr. I f. stråkorkester.
10. Hilding Rosenberg: Symfoni III, 1-sa satsen.
11. Béla Bartók: Stråkkvartett II (se nr 1), s. 16.
12. Alban Berg: Lyrisk svit. Fickpart. Philharmonia, s. 19.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative and a prayer. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 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 Kranichfedern. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 30.
3. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 43.
4. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern. Klavierauszug, W. Hansen, Seite 50.
5. Béla Bartók: Konzert für Orchester. Taschenpart. Philharm., Seite 15.
6. Béla Bartók: Streichquartett IV, Taschenpart. Philharm., Seite 8.
7. Paul Hindemith: Das Marienleben (Pietà), Ed. Schott.
8. Hilding Rosenberg: Symfoni III, dritter Satz.
9. Hilding Rosenberg: Riflessioni Nr. I für Streichorchester.
10. Hilding Rosenberg: Symfoni III, erster Satz.
11. Béla Bartók: Streichquartett II (siehe Nr. 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.

CHAPTER VIII.

Examples of Melodies from the Repertoire.
(Application exercises for Chapters V—VII.
See directions for study, page 15).

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. I 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: Kammersymfoni. Fickpart. Universal-Ed., s. 68.
25. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 23), s. 1.
26. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (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 (siehe Nr. 15), Seite 87.
19. Alban Berg: Wozzeck. Three excerpts from . . . Taschenpart. Philharmonia, Seite 25.
20. Lars-Erik Larsson: Missa brevis (siehe Nr. 17), Seite 9.
21. Igor Stravinsky: Threni, Taschenpart. Philharmonia, Seite 33.
22. Igor Stravinsky: Threni. Taschenpart. Philharmonia, Seite 41.
23. Arnold Schönberg: Streichquartett IV, Taschenpart. Schirmer, Seite 76.
24. Arnold Schönberg: Kammersymphonie, Taschenpart. Universal-Ed., Seite 68.
25. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (siehe Nr. 23), Seite 1.
26. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe 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 for Choir a cappella, Gehrmans Musikförlag, Stockholm, page 5.
15. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Piano score, Schott, page 15.
16. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Piano score, Schott, page 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. Alban Berg: Lyrical Suite (see No. 12), page 36.
32. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 23), s. 22. 32. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (siehe Nr. 23), Seite 22. 32. Arnold Schoenberg: String Quartet IV (see No. 23), page 22.
33. Arnold Schönberg: Kammarsymfoni (se nr 24), s. 22. 33. Arnold Schönberg: Kammersymphonie (siehe Nr. 24), Seite 22. 33. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony (see No. 24), page 22.
34. Igor Stravinsky: Psalmsymfoni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 23. 34. Igor Stravinsky: Psalmsymphonie, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 23. 34. Igor Stravinsky: Symphony of Psalms. Pocket edition. Boosey & Hawkes, page 23.
35. Alban Berg: Lyrisk svit (se nr 12), s. 36. 35. Alban Berg: Lyrische Suite (siehe Nr. 12), Seite 36. 35. Alban Berg: Lyrical Suite (see No. 12), page 36.
36. Arnold Schönberg: Kammarsymfoni (se nr 24), s. 56. 36. Arnold Schönberg: Kammersymphonie (siehe Nr. 24), Seite 56. 36. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony (see No. 24), page 56.
37. Igor Stravinsky: Threni (se nr 21), s. 22. 37. Igor Stravinsky: Threni (siehe Nr. 21), Seite 22. 37. Igor Stravinsky: Threni (see No. 21), page 22.
38. Anton Webern: II. Kantate. Fickpart. Universal-Ed., s. 33. 38. Anton Webern: II. Kantate. Taschenpart. Universal-Ed., Seite 33. 38. Anton Webern: Cantata II. Pocket ed. Universal Ed., page 33.
39. Anton Webern: Das Augenlicht. Fickpart. Universal-Ed., s. 15. 39. Anton Webern: Das Augenlicht, Taschenpart. Universal-Ed., Seite 15. 39. Arnold Webern: Das Augenlicht. Pocket edition. Universal-Ed., page 15.
40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23. Universal-Ed., s. 2. 40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23, Universal-Ed., Seite 2. 40. Anton Webern: Drei Gesänge op. 23, Universal-Ed., page 2.

1 

2 

Jag 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 - ra
Und ich, ich Ar - me, darf nichts da-von hö - ren

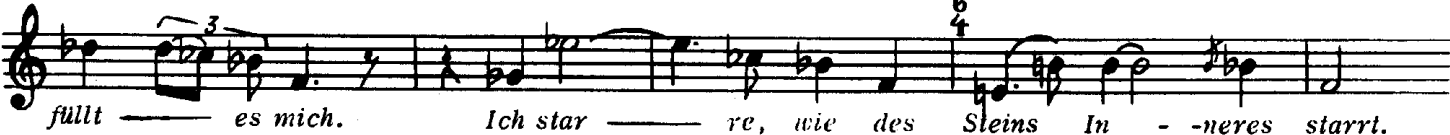
5 

6 

7 

8 

Jetzt wird mein E - lend voll, und na-men-los er -

9 

füllt es mich. Ich star - re, wie des Steins In - -neres starrt.

8 *Allegro con fuoco*

9 *Andante con moto*

10 *Moderato*

11 *(♩ = 54)*

12 *(♩ = 100)*

(♩ = 69)

13

Oh — My God, — if it Bee Thy Plea- sure to
cut, to cut me off, to cut me off, to cut me off be - fore night

(♩ = 84) *ff*

14

dim. e molto rit.
Qui qua - si flos e - gre - - - di - tur — et con - te - ri - tur,

(♩ = c. 84)

15

med kal - la yr - kes - böd - lar dag - ligen i tjänst vid lås, vid kranar och kon - tak - ter.
Ein Heervon Henkern Tag und Nacht am Werk an Schlössern, Hähnen und Kon - tak - ten.

(♩ = c. 104)

16

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

ej dess gå - ta, hur li - ten in - te jag. _____
gross sein Rät - sel, wie win - zig a - ber ich. _____

(♩ = 56)

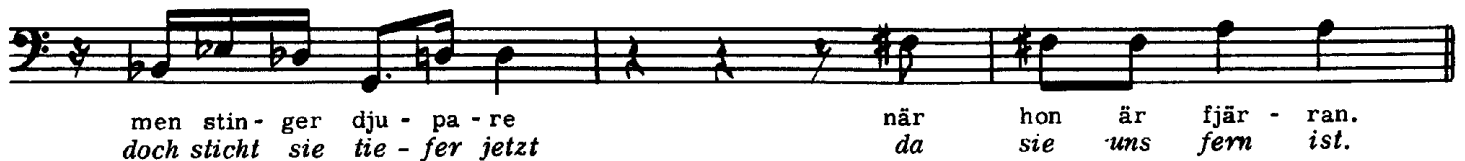
17



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



(♩ = c. 54)



19  *Der Bub gibt mir ei - nen Stich ins Herz,*

20  *Sanc-tus, Do-mi-nus De-us, Sanctus, Domi-nus De-us, Sanctus, Do-mi-nus De-us, Sa-ba-oth*

21  *om - nes vinc - tos ter - ræ;*

22  *et per-cus-si - - sti nos, nec pe-persi - sti*

23  *rit. ---*

24  *pizz.*



Var in - te dum Yo-hy-o. När hon mär-ker hur mycket du förtjänar blir hon glad hon med
Sei doch nicht dumm, Yo-hy-o. Wenn sie merkt wieviel Geld du dann verdienst, dann freut sie sich auch



Lau - da ————— te, Lau - da-te eum om ————— nes ————— po - pu - li,



30 $(\text{♩} = 88)$

31 $(\text{♩} = 150)$

32 $(\text{♩} = 152)$

33 sehr gesanglich

34 $(\text{♩} = 60)$ *ff*

Et im-mi-si in os me-um can-ti-cum no-vum, car-men DE-O no-

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

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

35 $(\text{♩} = 150)$

36 $(\text{♩} = \text{c. } 160)$

37 $(\frac{3}{2}) (\text{♩} = \text{c. } 56)$

Ae - di - fi - ca - vit in gy - ro me - o, et cir - cum - de -

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

38 $(d = c. 168)$

Leich — te — ste Blü — ren der Büu — me

39 $(d = c. 52)$

dann spü — len dei — ne Was — ser an die des To — des:

40 $(d = c. 48)$

p Das dunk — le Herz, das in sich lauscht, erschaut den Fröh —

f — ling nicht nur am Hauch *p* und Duft, *p calando* — der durch das Leuchten blüht:

tempo es fühlt ihn an dem dunklen Wurz — el — reich, *p rit.* 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 kvartstapling mötte vi liten septima redan i Kap. I. Avsikten med de följande övningarna är att utveckla känslan för intervallet som självständig melodisk byggsten, i varje fall utan den ledtons-funktion som det har inom dur/moll-tonaliteten.

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 nun darauf aus, das Ohr von dieser Funktion unabhängiger zu machen. Das bedeutet u.a., dass man nicht einseitig die kleine Septime als Resultat der Terzenstaffelung betrachtet:



sondern ebensowohl als Resultat der Quartstaffelung:



Als Rahmenintervall bei der Quartstaffelung 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.

CHAPTER IX.

Interval material: Minor seventh
The preceding material

To the major/minor-trained ear, the function of the minor seventh is primarily characterised by the chord of the dominant seventh, and possibly also by the chord of the secondary dominant seventh of the major/minor 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:

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:



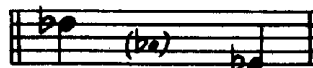
VORÜBUNGEN

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

sjung: tänk: sjung:

· sing: denk: sing:

Sing: Imagine: Sing:



PREPARATORY EXERCISES

1. Practise singing minor sevenths up and down with an imagined "intermediate landing" on the fourth (all of it sung on the names of the notes!):

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

usw. Die Übung soll in raschem Tempo ausgeführt werden können.

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



etc.



etc.

Musical score for a piece on page 83, consisting of seven staves of music numbered 8 through 24. The score is written in treble clef and 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes accidentals (sharps and flats) and dynamic markings (accents). The staves are numbered 8 through 24, with some numbers appearing at the beginning of a staff and others at the end of a measure. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

Musical score for three staves, measures 25-33. The first staff (measures 25-26) is in 6/8 time. The second staff (measures 27-29) is in 6/8 time. The third staff (measures 30-33) is in 4/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between measures 29 and 30.

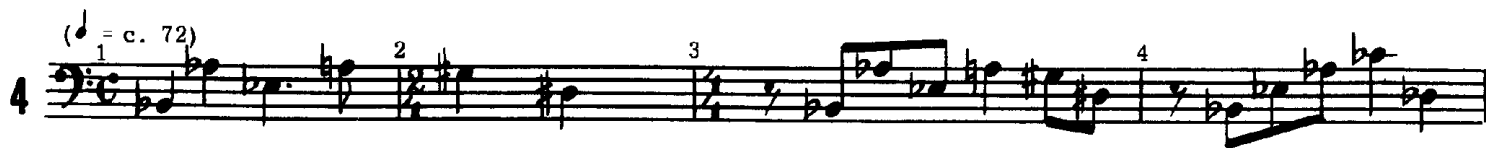
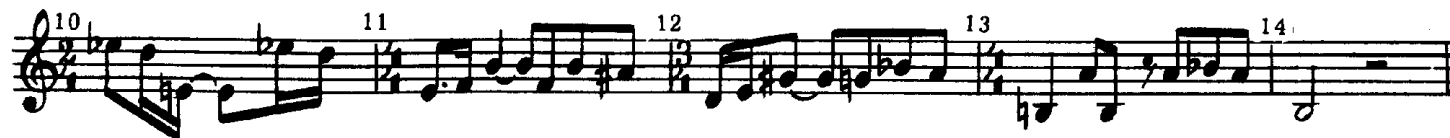
MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

Three numbered exercises:

- Exercise 1: Bass clef, 4/4 time, tempo $(\text{♩} = \text{c. } 80)$. Measures 1-8.
- Exercise 2: Treble clef, 6/8 time, tempo $(\text{♩} = 112)$. Measures 1-8.
- Exercise 3: Treble clef, 4/4 time, tempo $(\text{♩}_1 = \text{c. } 72)$. Measures 1-5.



Musical notation for measures 11 through 20. Measures 11-15 are on the first staff, and measures 16-20 are on the second staff. Measure 18 is marked *rit. ---* and measure 19 is marked *Tempo I*.

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

Five staves of chord series, numbered 1 through 5. Each staff shows a sequence of chords across measures 1 to 9 (or 8 for staff 5). Staff 1 is in treble clef, staff 2 in bass clef, staff 3 in treble clef, staff 4 in bass clef, and staff 5 in bass clef.

KAPITEL X.

Intervallmaterial: Stor septima.
Det föregående

Den stora septiman är ett viktigt intervall i 1900-talets musik. Inom dur/molltonaliteten har intervallet en övervägande harmonisk funktion (septimackord 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 mellanliggande tonerna på samma sätt som beskrevs i kap. IX, sid. 82. Allt på tonnamn! Formlerna övas även i omvändning!

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 (Septimackord mit grosser Septime). In der Musik der Gegenwart hat das Intervall dank seines Spannungsgrades eine selbständigere melodische Funktion als früher erhalten (Weitmelodik).

Als *Rahmenintervall* begegneten wir früher in diesem Lehrbuch der grossen Septime in folgenden Intervallkombinationen:

Es ist zu empfehlen, diese Teilungen der grossen Septime wieder zu üben. Sing nur die Töne hörbar, die das Rahmenintervall grosse Septime bilden, *denk* aber die dazwischenliegenden Töne in der gleichen Art wie es in Kapitel IX Seite 82 beschrieben wurde. Alles auf Tonnamen! Die Formeln werden auch umgekehrt geübt!

CHAPTER X.

Interval material: Major seventh
The preceding material

The major seventh is an important interval in 20th-century music. In the major/minor tonality the function of this interval is mostly harmonic (the chord of the seventh with a major seventh). In contemporary music this interval, because of its tensional character, has acquired a more independent function than before ("Weitmelodik").

We have encountered earlier in this book a major seventh as a "frame" interval in the following interval combinations:

It might be advisable to practise these intervals of the major seventh once again. Sing only the extreme notes of the major seventh, but *imagine* the intermediate notes in the same way as described in chapter IX, p. 82. Always sing the names of the notes! These formulae should also be practised in inversion.

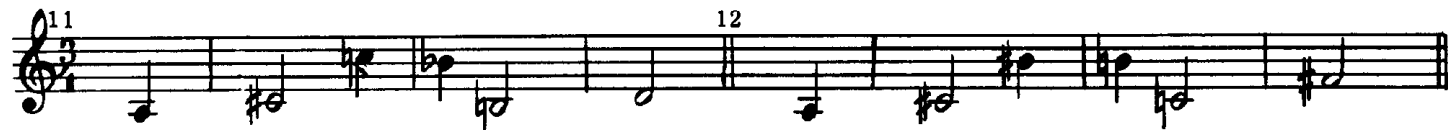
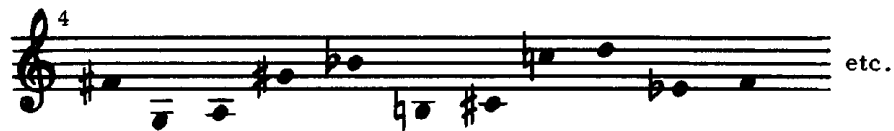
FÖRÖVNINGAR

VORÜBUNGEN

PREPARATORY EXERCISES



etc.





MELODIER

MELODIEN

MELODIES.

(♩ = c. 104)



(♩ = c. 66)



(♩ = c. 132)

3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(♩ = c. 76)

4

1 2 3 4 rit ----- 5 a tempo 6 7 8 9 10 11 12 13

ACKORDSERIER

AKKORDSERIEN

CHORD SERIES

1

2

3

4

5

5

KAPITEL XI.

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

Källförteckning: . .

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klaverutdrag, Schott, s. 57.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, W. Hansen, s. 15.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, W. Hansen, s. 58.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag, 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 (se nr 2), s. 111.
10. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (se nr 2), s. 51.
11. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (se nr 2), s. 86.
12. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (se nr 2), s. 76.
13. Igor Stravinsky: A sermon, a narrative and a prayer. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 34.

KAPITEL XI.

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

Quellenverzeichnis:

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Klavierauszug, Schott, Seite 57.
2. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern, Klavierauszug, W. Hansen, Seite 15.
3. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern, Klavierauszug, W. Hansen, Seite 58.
4. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern, Klavierauszug, W. Hansen, Seite 18.
5. Paul Hindemith: Das Marienleben, Schott, Seite 49.
6. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8, Nr. 2, Universal-Ed.
7. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 1), Seite 99.
8. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 1), Seite 183.
9. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 2), Seite 111.
10. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 2), Seite 51.
11. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 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.

CHAPTER XI.

Examples of Melodies from the Repertoire.
(Application exercises for Chapters IX—X.
See directions for study, page 15).

List of Sources.

1. Karl-Birger Blomdahl: Aniara. Piano score. Schott, page 57.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers) Piano score, W. Hansen, page 15.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers) Piano score, W. Hansen, page 58.
4. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna (Crane Feathers) Piano score, W. Hansen, 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. Diakonistyrrelsens 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 (se nr 16), s. 85.
25. Arnold Schönberg: Stråkkvartett IV (se nr 16) s. 53.
26. Luigi Dallapiccola: Goethe-Lieder. Ed. Suvini Zerboni, s. 13.
27. Igor Stravinsky: Threni. Fickpart. Boosey & Hawkes, s. 20.
28. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 1), s. 101.
29. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (se nr 1), s. 54.
14. Sven-Erik Bäck: Natten är framskriden, Motette, Diakonistyrrelsens 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, Seite 39—41.
18. Arnold Schönberg: Streichquartett IV, Taschenpart. Schirmer, Seite 7.
19. Arnold Schönberg: Streichquartett IV, Taschenpart. Schirmer, Seite 21.
20. Karl-Birger Blomdahl: Aniara (siehe Nr. 1), Seite 107.
21. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8 Nr. 1, Universal-Ed.
22. Igor Stravinsky: Psalmsymphonie, Taschenpart. Boosey and Hawkes, Seite 16.
23. Sven-Erik Bäck: Die Kranichfedern (siehe Nr. 2), Seite 72.
24. Arnold Schönberg: Streichquartett IV (siehe Nr. 16), Seite 85.
25. Arnold Schönberg: Streichquartett IV, (siehe Nr. 16), Seite 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, Motet, Diakonistyrrelsens Förlag, Stockholm. Engl. version: W. Hansen.
15. Anton Webern: 5 geistl. Lieder op. 15, Nr. 5, Universal-Ed.
- 16 a—c: Arnold Schoenberg: String Quartet I, first mov. Pocket ed. Philharmonia.
- 17 a—f: Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. Schirmer, page 39—41.
18. Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. Schirmer, page 7.
19. Arnold Schoenberg: String Quartet IV. Pocket edition. 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 Schoenberg: String Quartet IV (see No. 16), page 85.
25. Arnold Schoenberg: 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 of - fer krävts! Men
 Der Mensch - heit Weg war stets an Op - fern reich! Doch



ni är gyn - na - de. Ni har ej stör - tat mot nå - gon
 Ihr seid bes - ser dran. Auf kei - ne Ster - ne seid Ihr ge -



stjär - na el - ler dess dra - ban - ter. I stäl - let har ni
 stürzt, auf kei - ne Sa - tell - i - ten. Statt des - sen habt Ihr



här er färd fram - för er, en livs - tid fram e - mot ett slut, som än - då skulle kom -
 hier die Rei - se vor Euch, auf Le - bens - zeit, dem En - de zu, das uns vor - ausbestimmt



ma. Ja, ni är gyn - na - de, ni har ej stör - tat
 ist. Ja, ihr seid bes - ser dran! Seid nicht ge - stürzt!

2

Nej, först mås - te jag sät - ta sop - pan på el - den.
 Nein, erst muss ja doch mal die Sup - pe aufs Feu - er.

3

Å Yo-hy-o, kommer du änt - li - gen. Låt oss ä - ta. Ri-set är ko - kat, soppan är fär - dig.
 Ach, Yohy-o, endlich zu Haus bei mir! Komm jetzt es - sen! Fertig der Reis und fertig die Sup - pe.

4

Hjort lil - la hjort, hur mån - ga horn? När jag ber dig kan du väl
 Ja, das wär fein, ach spiel doch mit. Wenn ich bit - te, kannst du doch

kom - ma. Rin - ge - li - ring. Rin - ge - ling - ring och
 kom - men. "Flie - gen - der Ball." "Jagd ü - berm See" und

Hjort lil - la hjort, när jag ber dig, jag ber dig.
 "Spu - ren im Schnee." Wenn ich so schön dich bit - te!

(♩ bis 40)

O hast du dies ge-wollt, du hät-test nicht durch ei-nes Weibes Leib entspringen dürfen:

(♩ = c. 44)

Du machst mich al - lein. Dich ein - zig kann ich ver - rausch - en.

(♩ = c. 86) *parodico*

Det kun - ne va-rit li - ka il - la här.
Das konn - te bei-nah auch ge - schehn mit uns!

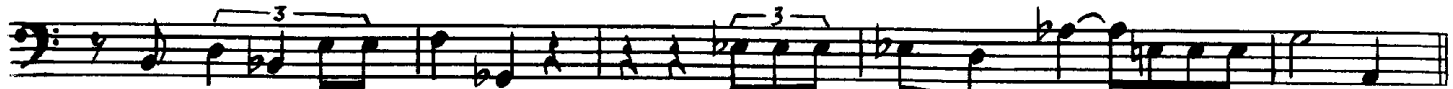
Men vi är gyn - na - de. För vi är långt från Do-ris.
Doch wir sind bes-ser dran, wir sind ja weit von Do-ris.

(♩ = c. 44) *P dolciss.*

När den man äls - kat nått till dö-dens dörr står rym - den hård och
Steht die Ge - lieb - te an des To - des Tor, wirkt hart der Raum und

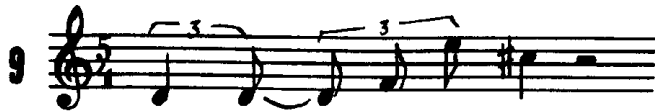
(♩ = ca. 88)

grym-ma-re än förr. Vi res-te all - tet runt
grau-sa-mer als zu - vor. So reisen weit im All!



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

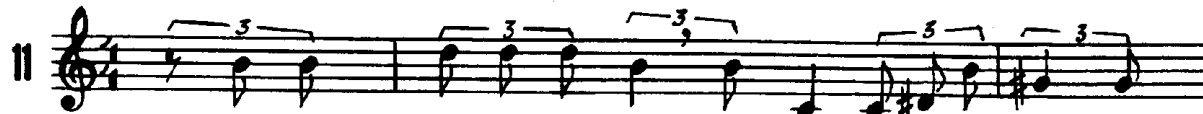
vi sutto fång-na här i A-ni - a - ra.
in A-ni - a - ra sas - sen wir ge-fan - gen.



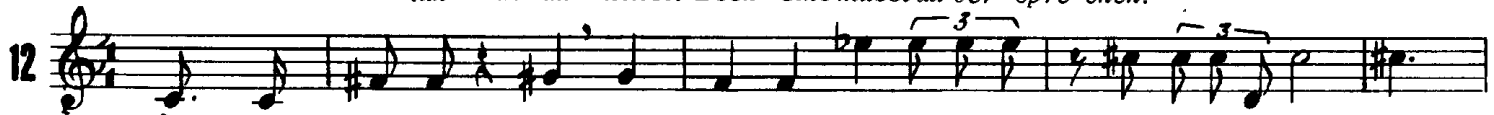
Tsu, vart skall du gå?
Tsu, wo willst du hin?



Som ryck - te pi - len ur min rygg.
Der einst mich von dem Pfeil be - freit.



Jag ska vä - va din väv. Men ett må - ste du lo - va:
Ich werd tun was du willst. Doch eins musst du ver - spre - chen:



A, Yo - hy - o, hjälp. Du blir allt av - lägs-na-re, allt mindre och mind - re.
Ach, Yo - hy - o. hilf! Du gehst, entfernst dich von mir, wirst kleiner und klei - ner.



That I may be one of those sin - gers who shall cry to Thee Al - lel-lui - a

(♩ = 46)

14

Se din Ko-nung kommer till dig, se din Ko-nung kom-mer till dig
See Thy Lord now co-meth to Thee see Thy Lord now co-meth to The

(♩ = c. 60)

15

Fahr hin, o Seel', zu dei - nem Gott,
der dich aus nichts ge - stal-tet, der dich er - löst durch sei - nen
Tod, den Him - mel of - fen hal-tet. Fahr hin zu
dem der in der Tauf' die Un - schuld dir ge - ge - ben, er
neh - - - me dich barm - - - her - - - zig auf in
je - - - nes bess' - - - re Le - - - ben.

16 a) $(d = 100)$

b) $(d = 100)$

c) $(d = 100)$

17 a) $(d = 152)$

b)

c)

d)

e)

f)

18 $(d = 152)$

19 $(d = 152)$

(♩ = c. 66)

20 

Vad är det som står på? Fyrvär-ke - ri?
 Na - nu, was ist denn los? Il-lumi- na - tion?

3

El-ler den
 Geht uns- rer



stackars Do - ris spö - ke - ri?
 ar - men Do - risGeisthier um?

El-ler ett bud om ny - a, bätt - re världar?
 Versprach gar Je - mand neu - e, bess' - re Wel - ten?

(♩ = c. 50) *mf* 

21 Du, der ichs nicht sa - ge, dassich bei Nacht wei - nend lie - ge,

p

p 

de - ren We - sen mich mü - de macht wie ei - ne Wie - ge.

pp rit.

(♩ = 60) 

22

23  *Mig bryr du dig in - te om. Du äls - kar peng - ar - na mer än mig.
Ich bin dir wohl gar - nichts wert? Du liebst das Geld ja viel mehr als mich.*

 *Drakfjäl-len klir - ra för di - na ö - ron. Du hör dem klir - ra. Mig bryr du dig in - te om.
Dra - chen - schuppen, die hörst du klirren, nur zu gern hörst dus. Ich bin dir ja gar - nichts wert.*

24  *(♩ = 128)*



25  *(♩ = 112)*

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

Komm, dass ich dich wie - der ha - be, Dich mit Kuss und Lie - dern
 la - be, Bist du still in dich ge - - keh - - - ret;
(interrogando, ma non drammatico!) Was be - engt und drückt und stö - ret? *(non !)*

27 *(♩ = c. 56) Monodia*

E - go vir vi - dens pau - - per ta - men me - am in vir - ga in -
 di - - - - gna - ti - o - - nis e - jus. Me - me - na - vit,

et ad - du - xit in te - ne-bras, et non in lu - - - cem et non in lu-cem.

28 (♩ = c. 112)

Så ta - la - de den Dö - ve som var stum. Men då det
So sprach zu uns der Tau-be, er war stumm. Doch da man

sagts att ste-nar sko-la ro - pa, så ta - la - de de dö - da i en sten.
sag - te, Stei-ne wer-den schrei-en, so sprachen drum die To-ten aus dem Stein.

Han ro - pa - de ur ste-nen: Kan ni hö - ra? Han
Sein Schrei erhör aus Stei-nen: Kömmt Ihr's hö - ren? Sein

ro - pa - de ur ste-nen: Hör ni in - te? Jag kom-mer i - från sta-den Do - risburg.
Ruf-er-tönt aus Steinen: Hört Ihr denn nicht? Ich kom-me aus der Erdstadt Do - risburg.

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

Det är in - te första gång det hän - der. För sex - ti år sen gick en
Das ge - schieht ja nicht zum er - sten Male. Vor sechzig Jah - ren ging ein

stor gon - dol - der med fjor - ton - tu - sen själar helt för - lo - rad, fick in - stru -
Gross - gon - dol - der mit vierzehn tausend See - len spurlos un - ter, ein In - stru -

p *cresc.*

ment - kol - laps i riktnin - gen O - ri - on och dök med snabbt ad - de - rad hastighet mot
ment zusammenbruch kurz vor dem O - ri - on. Man saust' mit ma - gischer Beschleunigung gen

f

Ju - pi - ter och uppslöks av dess ök - nar be - grovs i jät - te - stjärnans
Ju - pi - ter, ver - schwand in des - sen Wü - sten; zum Grab ward so des Rie - sen

dim *3*

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

djup av nä - ra tu - sen mil med köld och he - li - um be - pans - rar
föhr zehn - tau - send Mei - len tief den Teu - fels - stern mit He - li - um und

Musical score for a vocal line. The melody starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), Bb5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter), Bb6 (quarter), C7 (quarter). Dynamics include *p*, *ff*, and *pp*. There is a triplet of notes (E5, F5, G5) and a fermata over the final note (C7).

djä - vuls - stjär - nan. Det kun - de varit li - ka il - la här.
Eis be - pan - zert. Das konn - te beinah auch ge - schehn mit uns!

KAPITEL XII.

Intervall större än oktaven. Vidmelodik.

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

KAPITEL XII.

Intervalle grösser als die Oktave. Weitmelodik.

In *vieler* sog. Weitmelodik des 20. Jahrhunderts begegnen wir häufig dem melodischen Sprung über die Oktave hinaus:

CHAPTER XII.

Compound 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:

Musical score for a vocal line. The melody starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), Bb5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter), Bb6 (quarter), C7 (quarter). Dynamics include *p*, *ff*, and *pp*. There is a triplet of notes (E5, F5, G5) and a fermata over the final note (C7).

Cru - cem tu - am a - do - ra - mus Do - mi - ne

A. Webern, op. 16

Dessa intervall blir i denna lärobok inte föremål för systematisk genomgång på samma sätt som de föregående. Intervall större än oktaven kan ur gehörsmetodisk synpunkt ses som oktavförflyttningar av intervallen inom oktaven. De står givetvis i den melodiska spänningens och uttryckets tjänst.

Diese Intervalle sind im vorliegenden Lehrbuch nicht in der gleichen Art systematisch durchgearbeitet wie die vorhergehenden. Intervalle, grösser als die Oktave können aus gehörsmethodischem Gesichtspunkt als Oktavenverschiebungen von Intervallen innerhalb der Oktave angesehen werden. Sie stehen natürlich im Dienst der melodischen Spannung und des Ausdrucks.

These intervals will not be dealt with systematically in this book in the same way as the other intervals. For 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 violin-klav 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 Vorbungen zur Weitmelodik mit Intervallen grösser als die Oktave kann das untenstehende »Intervalldiktat über zwei Notensysteme« verwendet werden. Die zwei Notensysteme werden mit Violinschlüssel bzw. Basschlüssel versehen. (Zu Übungszwecken können natürlich auch andere Schlüssel Verwendung finden.) Der Diktierende gibt den Namen des ersten Tones und die Oktavenlage an und spielt dann das Diktat anfänglich mit etwa fünf Sekunden auf jedem Ton, später etwas schneller.

As preparatory exercises in "Weitmelodik" with compound intervals, the following "Interval Dictation on two Notation Systems" may be used. The two systems should be provided with treble and bass clefs respectively. (Other clefs can also be used for purposes of practise). The person dictating gives the name of the first note and the pitch of the octave, and then plays the music dictated, resting for about 5 seconds on each note to begin with, then somewhat faster.

Exempel på intervalldiktat över två system :

Beispiele von Intervalldiktaten über zwei Systeme:

Examples of Interval Dictation on two Notation Systems:

The image contains two musical examples, labeled 1 and 2, each consisting of two staves (treble and bass clefs) connected by a brace on the left. The notes are connected by dashed lines, indicating intervals. Example 1 starts with a treble clef and a bass clef. The notes are: Treble (B4), Bass (E3), Treble (G4), Bass (A2), Treble (B4), Bass (D3), Treble (D5), Bass (E3), Treble (F5), Bass (G3), Treble (G5), Bass (A3), Treble (A5), Bass (B3), Treble (B5), Bass (C4). Example 2 starts with a treble clef and a bass clef. The notes are: Treble (C5), Bass (E3), Treble (D5), Bass (F3), Treble (E5), Bass (G3), Treble (F5), Bass (A3), Treble (G5), Bass (B3), Treble (A5), Bass (C4), Treble (B5), Bass (D3), Treble (A5), Bass (E3).

3

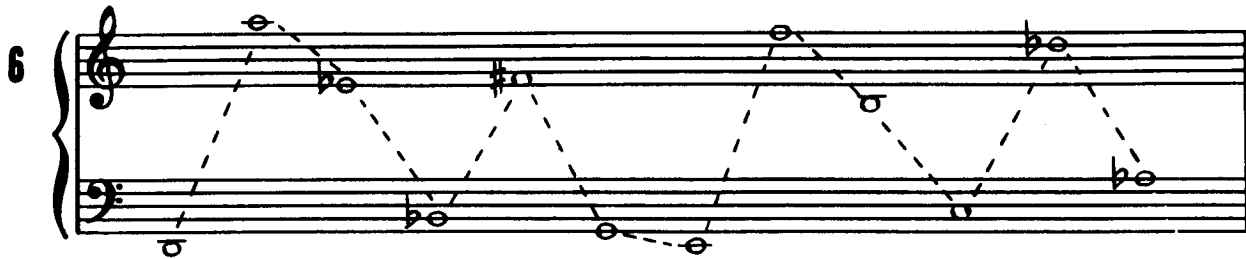
Exercise 3 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on C5. The bass line starts on Bb3, moves to C4, then D4, and ends on E4. The second measure continues the melody in the treble clef from C5 down to B4, A4, and G4. The bass line continues from E4 down to D4, C4, and Bb3. Dashed lines connect the notes between the two staves to show the intervallic relationship.

4

Exercise 4 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on C5. The bass line starts on Bb3, moves to C4, then D4, and ends on E4. The second measure continues the melody in the treble clef from C5 down to B4, A4, and G4. The bass line continues from E4 down to D4, C4, and Bb3. Dashed lines connect the notes between the two staves to show the intervallic relationship.

5

Exercise 5 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on C5. The bass line starts on Bb3, moves to C4, then D4, and ends on E4. The second measure continues the melody in the treble clef from C5 down to B4, A4, and G4. The bass line continues from E4 down to D4, C4, and Bb3. Dashed lines connect the notes between the two staves to show the intervallic relationship.



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

Als Unterlage für weitere Aufgaben können u.a. Zwölftonreihen dienen, mit den Tönen über den Umfang der beiden Schlüssel verbreitet.

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

Melodixempel 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: nr 1. Nordiska Musikförlaget, Stockholm.
2. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag. W. Hansen, s. 34.
3. Sven-Erik Bäck: Tranfjädrarna. Klaverutdrag. W. Hansen, s. 43.
4. Anton Webern: II. Kantate op. 31. Fickpart. Universal-Ed., s. 8.
5. Anton Webern: Kantate II (se nr 4), s. 17.
6. Anton Webern: Kantate II (se nr 4), s. 22.

Melodienbespiele aus der Literatur.

Hier wird eine geringere Anzahl von weitmelodischen Zitaten gegeben, hauptsächlich aus den Werken von Anton Webern genommen. Nachdem diese Exempel durchgearbeitet worden sind, werden weitere Studien in einem ähnlichen Repertoire empfohlen (z.B. von Webern, Berg, Dallapiccola, Nono, Lidholm, Bo Nilsson).


1. Ingvar Lidholm: Fyra körer: Nr. 1. Nordiska 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. Kantate Op. 31. Taschenpartitur. Universal-Ed., Seite 8.
5. Anton Webern: Kantate II (siehe Nr. 4), Seite 17.
6. Anton Webern: Kantate II (siehe Nr. 4), Seite 22.


Examples of Melodies from the Repertoire.

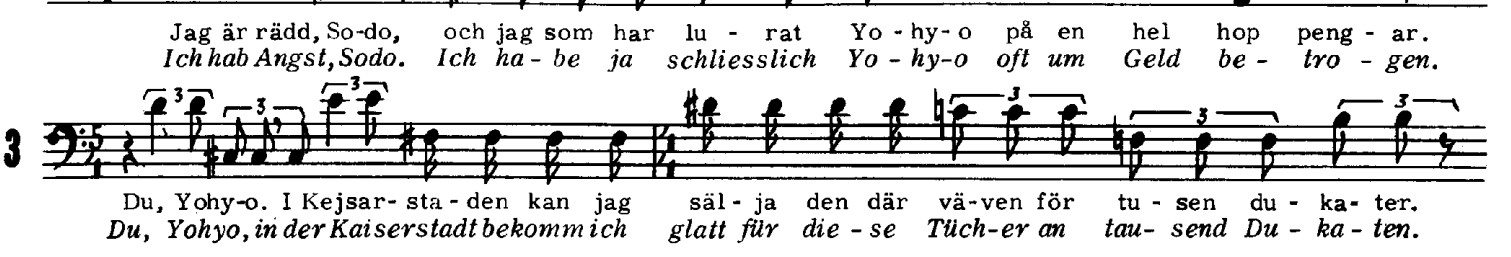
Here are presented a few examples of wide melodic quotations, mainly taken from the works by Anton Webern. After you have worked through these examples, a further study is recommended, (i.g. by Webern, Berg, Dallapiccola, Nono, Lidholm, Bo Nilsson).


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.

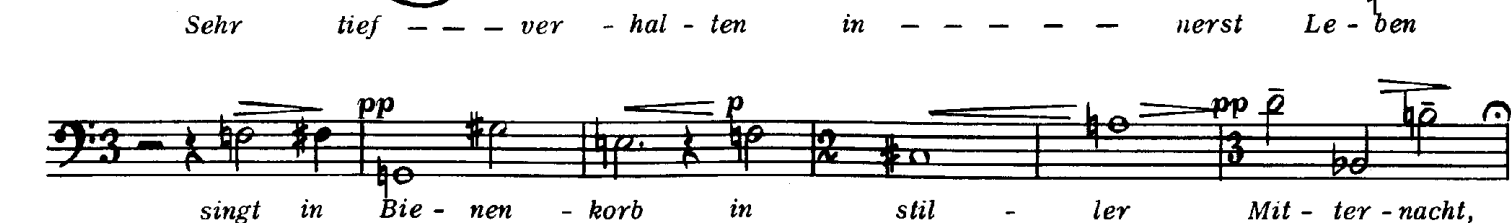
7. Anton Webern: Kantate II (se nr 4), s. 40. 7. Anton Webern: Kantate II (siehe Nr. 4), Seite 40. 7. Anton Webern: Cantata II (see No. 4), page 40.
8. Anton Webern: Zwei Lieder op. 8. Universal-Ed., s. 7. 8. Anton Webern: Zwei Lieder Op. 8. Universal-Ed., Seite 7. 8. Anton Webern: Zwei Lieder Op. 8. Universal-Ed., page 7.
9. Arnold Schönberg: Sträckvartett III. Fickpart. Philharm., s. 24. 9. Arnold Schönberg: Streichquartett III, Taschenpartitur, Philharm., Seite 24. 9. Arnold Schönberg: String quartet III, Pocket ed., Philharm., page 24.

1 
A - ningslöst lu - tar jag mitt hu - vud mot ti - dens pe - la - re

2 
Jag är rädd, So-do, och jag som har lu - rat Yo - hy-o på en hel hop peng - ar.
Ich hab Angst, Sodo. Ich ha - be ja schliesslich Yo - hy-o oft um Geld be - tro - gen.

3 
Du, Yohy-o. I Kejsar - sta - den kan jag säl - ja den där vä - ven för tu - sen du - ka - ter.
Du, Yohyo, in der Kaiserstadt bekomm ich glatt für die - se Tüch - er an tau - send Du - ka - ten.

4 
Sehr tief ver - hal - ten in nerst Le - ben


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

5 *(♩ = c. 42)* *pp* *pp* *f* *ff*

der die Sü - - - sse liebt der rei - hen
Lie-be, die er voll ge-währt

6 *(♩ = c. 168)* *ff* *molto ff*

Al - le Glocken, die Her - zen, wol - len wir
lhu - ten, o, Men - schen! Nim - mer durch Räu-me
der Zeit, nim - mer ver - stum - me ihr Schlag!

7 *(sehr getragen)* *molto f* *p*

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

pp *f* *p* *pp*

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

f *mf*

(♩ = c. 44)

Ach, in den Ar - men hab ich sie al - le ver - lo - ren,

mp *p zart* *p* *rit.*

du nur, du ——— wirst immer wie - der - ge - bo - ren: weil ich

pp *tempo* *rit.* *pp* *tempo*

ni - mals dich an - hielt, halt ich dich fest.

(♩ = 60)

Lars Edlund

MODUS NOVUS

Studies In Reading Atonal Melodies

An attempt to tackle the problems connected with the reading of 20th century music which is not major/minor tonal.

NMS 5936 (Swedish, German and English).

MODUS VETUS

Sight Singing and Ear-Training in Major/Minor Tonality

The main aim with ear training is to develop complete familiarity with the melodic rhythmic and harmonic sense of musical tones.

The book is divided into four sections:

- I Melody reading exercises
- II Rhythm exercises
- III Figured bass exercises
- IV Keyborad harmony exercises

NMS 6150 Swedish text.

NMS 6399 English text.

CHORAL STUDIES

This booklet points out aspects of choral training in the field of new music. It develops sight singing, the ability to pitch notes exactly, proficiency in intonation, understanding of sonority in the repertoire area, which is not completely dominated by the »classical« major/minor tonality. Except exercises the booklet also contains compositions of which both »Scherzo« and »Meditation« have become repertoire pieces among choirs.

NMS 6681 (Swedish, German and English).

AB NORDISKA MUSIKFÖRLAGET/EDITION WILHELM HANSEN STOCKHOLM

Distributed by
BEEKMAN PUBLISHERS, INC.

PO Box 888 Woodstock, NY 12498-0888 USA

(845) 679-2300 • (888) BEEKMAN

www.beekmanpublishers.com

DYNAMIC BOOKSTORE

WEST CHESTER PA 19380

0-8464-4156-X

EDLUND MODUS NOVUS

1st NA PB

MTC/215



EDL0003U

UBKS

BEEKMAN

05/09/07

PLEASE DO NOT REMOVE FOR
BUYBACK OR REFUND PURPOSES

03

NMS 5936