



Uit

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Det kunstfaglige fakultet - Musikkonservatoriet

Flerstemte prima vista-oppgaver

Grete Vargeid

Masteroppgave i hørelære med didaktikk og praksis, MUS-3902

Juni 2014



Forord

Jeg vil takke alle som har gjort det mulig for meg å gjøre dette utviklingsarbeidet.

Takk til informantene mine: musikklinjeelevne, dirigenten og korsangerne som stilte opp og prøvde ut øvelsessamlinga.

Jeg har vært så heldig å ha to dyktige veiledere. Med hvert sitt blikk og sine innspill har de ledet meg til større innsikt og dypere forståelse. Tusen takk til Hilde Synnøve Blix for konstruktive råd og oppmuntring underveis i skriveprosessen. Niels Eskild Johansen har veiledet meg på den notebaserte delen av oppgaven. Tusen takk til deg for ypperlig veiledning og inspirerende undervisning – jeg kunne ikke hatt en bedre lærer!

De gode kollegaene mine på Vinstra har tatt hånd om klassene mens jeg har vært i Tromsø på studier – tusen takk til Tom Willy, Åshild, Vegard, Morten og Vidar. Takk til Tor for korrekturlesing.

Jeg ville aldri ha klart å komme i mål med studiene uten støtte fra familien: takk til Mio for hjelp med husarbeid og barnepass i travle perioder. Takk til Hallvard og Sofie for at dere har vært tålmodige mens jeg har vært så opptatt med å skrive. Tusen takk til Kay for å ha tatt alt ansvaret hjemme, slik at jeg kunne gå inn i min egen verden og fordype meg i studiene.

Vinstra, 13.5.2014

Grete Vargeid

INNHold

DEL 1.....	5
1. INNLEDNING	7
1.1. Bakgrunn for valg av oppgave	7
1.2. Problemstilling.....	8
1.2.1. Avgrensning.....	8
1.3. Definisjon av sentrale begreper	9
2. TIDLIGERE FORSKNING OG UTVIKLINGSARBEID.....	12
2.1. Lærebøker i flerstemt prima vista-sang	12
2.1.1. Eksempel på lærebok i flerstemt prima vista-sang	14
2.2. Forskning om notelesing	16
2.2.1. Hvordan leser man noter?.....	16
2.2.2. Spilling kontra synging av leste noter.....	17
2.2.3. Vanlige utfordringer	18
2.2.4. Hva kjennetegner en god noteleser?	18
2.2.5. Hvilke ferdigheter trenger man for å synge flerstemt?.....	19
2.3. Konsekvenser for noteopplæring	20
2.3.1. Bevisstgjøring av musikalske strukturer.....	20
2.3.2. Eksempel på læreverv i notelesing.....	20
2.3.3. Sang, gehørspill og skriving	21
2.3.4. Alder	21
3. FORSKNINGSMETODE.....	23
3.1. Deltagende observasjon	24
3.1.1. Valg av deltagende observasjon som metode	24
3.1.2. Valg av informanter til deltagende observasjon	26
3.1.3. Utprøving av øvelsessamlinga på musikklinjeelever	27
3.2. Intervju	28
3.2.1. Valg av intervju som metode	28
3.2.2. Valg av informant til intervju.....	28
3.2.2.1. Første kontakt med koret.....	29
3.2.3. Forberedelser til intervjuet	30
3.2.4. Transkripsjon	30

3.3. Pålitelighet og gyldighet	31
4. OM ØVELSESSAMLINGA	32
4.1. Beskrivelse av øvelsessamlinga	32
4.1.1. Kort redegjørelse om innhold.....	32
4.1.2. Mål og målgruppe	33
4.2. Didaktiske begrunnelser	33
4.2.1. Pedagogisk fundament.....	33
4.2.2. Ei øvelsessamling uten musikkteori	34
4.2.3. Pedagogiske anvisninger	34
4.2.4. Øvelsenes utforming	35
4.2.4.1. Antall øvelser, og øvelsenes lengde	35
4.2.4.2. Veksling mellom typiske roller i flerstemt sang	36
4.2.4.3. Progresjon innad i hvert kapittel.....	36
4.2.4.4. Egenkomponerte øvelser	39
4.2.4.5. Valg av musikalsk stil	39
4.2.5. Prima vista	40
4.3. Inspirasjon	40
5. RESULTATER	42
5.1. Erfaringer fra utprøving av øvelsessamlinga på musikklinjeelever	42
5.2. Erfaringer fra utprøving av øvelsessamlinga i amatørkor for voksne	45
5.2. Generelle erfaringer fra prosessen med å lage øvelsene.....	47
5.4. Oppsummering.....	49
6. AVSLUTNING.....	51
6.1. Muligheter for videreutvikling av øvelsessamlinga.....	51
6.2. Til slutt	51
DEL 2: ØVELSESSAMLINGA – Flerstemte prima vista-øvelser	53
LITTERATURLISTE.....	54
VEDLEGG.....	56

DEL 1

1. INNLEDNING

1.1. Bakgrunn for valg av oppgave

Som lærer i faget gehør på musikklinje i videregående skole lager jeg ofte øvingsmateriale til elevene. Selv om elevene har lærebøker, dukker det ofte opp behov for ekstra materiale som belyser spesielle emner. Gjennom de årene jeg har undervist i gehør, har jeg samlet på mye av dette materialet og tar det fram ved behov. Noen av øvelsene blir mye brukt, mens andre går i glemmeboka – kanskje fordi jeg ikke synes de var gode nok lenger, men også fordi det ikke har vært noe system i verken tilblivelsen av, eller progresjonen i, øvelsene. De fleste er laget med ujevne mellomrom akkurat da jeg hadde behov for dem.

Da jeg startet på masterstudiet i hørelære og fikk rede på at masteroppgaven kunne være et utviklingsarbeid, fikk jeg lyst til å lage et øvingsmateriale av større omfang enn det jeg hadde gjort tidligere. Det skulle være noe jeg hadde bruk for til daglig i jobben på musikklinja, og det skulle være innenfor et felt der jeg manglet øvelser.

Valget falt på flerstemt melodilesing. Det er et spennende tema, og relevant for musikklinjeelever. På musikklinja der jeg underviser, jobber vi ofte tverrfaglig mellom kor- og gehørfaget. I gehørtimene gjennomgår vi repertoar før det tas fatt på i kortimene. Vi bruker korstoffet enten som prima vista eller som øving på spesielle emner. Dette er nyttig for både kor- og gehørfaget fordi elevene er litt forberedt når de stiller på korøvelse, innøvinga går litt raskere, og nytteverdien av gehørfaget blir belyst.

Likevel er mye av korstoffet for vanskelig å synge prima vista, og når elevene tar det med seg på korøvelse, går det fort over i terping på stemmer. Elevene uttrykker at de synes korfaget er morsomst når de kan stemmene godt og dirigenten kan jobbe med musikalsk forming av korstykkene – da er sanggleden stor. Å sitte og vente mens dirigenten lærer bort stemmer til en og en stemmegruppe, kan derimot være temmelig kjedelig. Både elever og lærere ville synes det var en stor fordel hvis elevene var flinkere til å bladlese noter, men tidspress for å få korstykkene framføringsklare, gjør at dirigenten som regel må prioritere innlæring av stemmer og musikalsk forming av stykkene framfor øving på prima vista-lesing.

Valg av oppgave er sprunget ut fra et ønske om at elevenes prima vista-ferdigheter skal forbedres, samt at jeg ser behovet for å ha ei samling med øvingsmateriale tilgjengelig som kan bidra til dette.

1.2. Problemstilling

Denne masteroppgaven er et pedagogisk utviklingsarbeid som består av to deler:

Øvelsessamlinga (del 2) består av et notemateriale som jeg har komponert. Det er ei samling flerstemte prima vista-øvelser som er et supplement til boka *Hørelære. Med på notene* av Niels Eskild Johansen (2006). *Øvelsessamlinga* følger kapittel for kapittel samme progresjon som Johansen lærebok.

Målgruppa er i utgangspunktet elever som går musikklinje på videregående skole. *Øvelsene* kan brukes i gehørundervisninga, samt kor og ensembleledelse.

Da jeg startet å lage *øvelsessamlinga*, så jeg for meg muligheten for at den kunne brukes av amatørkor som ikke bruker boka *Hørelære. Med på notene*, og dette har jeg undersøkt i løpet av arbeidet med masteroppgaven.

Den andre delen (del 1) beskriver og begrunner *øvelsene* mer generelt. I tillegg undersøker jeg hva som finnes av tidligere forskning omkring notelesing. Denne delen tolker også empirien etter at *øvelsessamlinga* har blitt prøvd ut på musikklinjeelever og i et voksen-amatørkor.

Temaet for oppgaven er *flerstemte prima vista-øvelser*. Hovedproblemstillinga¹ er:

- 1) Hva slags utforming er det hensiktsmessig at flerstemte prima vista-øvelser har når målet er fortrolighet med flerstemte musikalske forløp?

Ei underproblemstilling knyttet til temaet i oppgaven er:

- 2) I hvilken grad kan den utviklede *øvelsessamlinga* være egnet for bruk i voksen-amatørkor?

1.2.1. Avgrensning

Hovedfokuset i *del 1* av oppgaven er utvikling av ferdigheter som er gode å ha når man skal synge flerstemt etter noter, som notelesingsferdigheter, trinnfølelse² og evnen til å innrette seg både rytmisk og intonasjonsmessig til de man synger sammen. Viktige sider ved korsang som klangarbeid og sangteknikk vil jeg ikke gå inn på i denne oppgaven.

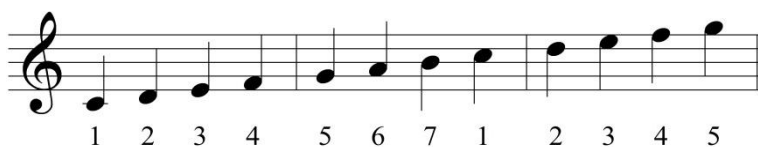
¹ I oppgaven kaller jeg hovedproblemstillinga for problemstilling 1, og underproblemstillinga problemstilling 2.

² Det samme som tonalitetsfølelse, se definisjon i fotnote s.9.

1.3. Definisjon av sentrale begreper

Med *melodilesing* mener jeg evnen til å kunne avkode et notebilde og omsette det til lyd, i dette tilfellet sang. Øvelsessamlinga jeg har laget, bygger på Niels Eskild Johansens metodikk innenfor melodilesing. Noe av det som kjennetegner hans metodikk er at han bruker *trinnsystemet* og *melodiske formler*.

Trinnsystemet benevner tonene i en skala med hvert sitt tall. Grunntonen er 1.trinn. Når man overstiger oktaven begynner tallrekka på nytt.



Noteeksempel 1

Tonene leses ut fra en tonal sammenheng, og tonalitetsfølelsen³ er grunnlaget for lesinga (Johansen 2006:7). Denne type metodikk kalles top-down; fra helheten og deretter ned til detaljene. Den legger til grunn at elevene som skal lære seg å lese melodier fra noter, allerede har et musikalsk språk, på samme måte som barn som skal lære å lese allerede har et velutviklet talespråk (Johansen i Blix og Bergby 2007:78).

Trinnsystemet er relativt. Med det menes at det ikke kreves at man synger i en absolutt klingende toneart, men man kan transponere. Tonene kalles for samme trinntall enten det er dur og moll, selv om noen av dem klinger ulikt etter som hvilket tonekjønn det er.



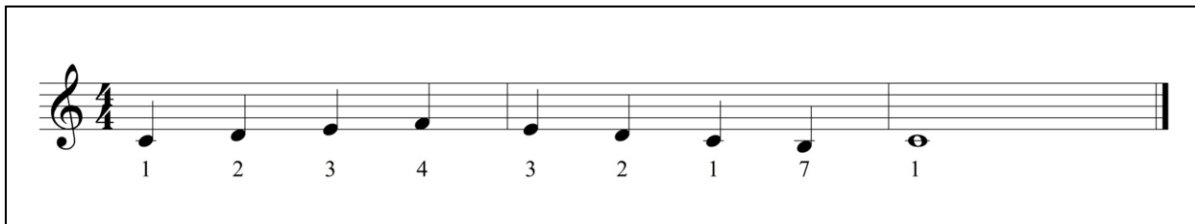
Noteeksempel 2: trinntall i C-dur



Noteeksempel 3: trinntall i F-moll

³ Tonalitetsfølelse: en auditiv forestilling om hvordan tonene klinger i relasjon til grunntonen og til hverandre (Johansen 2006:6)

Melodiske formler er korte melodier som inneholder det utvalget av toner som skal øves på. Hensikten er å innstille øret på tonearten man skal synge i, og få øvd inn bestemte melodiske vendinger⁴.



Noteeksempel 4: durformel 1 fra Hørelære. Med på notene av Niels Eskild Johansen.

Bruken av musikk, både originalmusikk og tilpassede strofer, som referanse når man skal utvikle tonalitetsfølelsen, er ikke ny. I 1026 introduserte Guido av Arezzo *solmisasjon*, der han brukte starttonen i hver frase av en hymne til døperen Johannes til å representere tonene fra C til A⁵:

Ut Queant Laxis
Reading Chant

Second Mode

The syllables surrounded by rings were used by the monk Guido of Arezzo (+ 1050) to teach the scale. The melody is given in the original position.

O Saint John, loose the
sinfulness of our polluted
lips, that thy servants may
be able to sing thy wondrous
deeds with free voices.

rit.

(Nativity of St. John the Baptist)

Noteeksempel 5

⁴ Om bruken av formler, se Johansen 2006:17-18

⁵ http://no.wikipedia.org/wiki/Guido_av_Arezzo, hentet 21.10.13

I nyere tid har også pionérer innen hørelærefaget som Jørgen Jersild og Lars Edlund (1966) tatt i bruk melodiske formler. Jersild (1959) bruker *tetrakorder*⁶. Han gir de ulike tetrakordene navn som beskriver hvilken *kvalitet* eller *funksjon* de har; for eksempel dominant-, ledetone- og tritonus-tetrakord. Jersild understreker viktigheten av å kunne gjenkjenne de ulike mønstrene hurtig og kunne skifte raskt mellom dem, noe som forutsetter en god teoretisk kunnskap om tonearter hos studentene.

Edlund starter hvert kapittel med å definere tonematerialet som skal øves på, og dette kan brukes som en formel. Han anbefaler at man synger dette utsnittet av skalaen på tonenavn i alle tolv tonearter som forøvelse til melodiene han har laget.

I Niels Eskild Johansens *Hørelære. Med på notene* har den første durformelen *ledetoner*⁷ (se noteeksempel 4, side 10) på begge ytterpunkt av toneomfanget (trinnkoplingene 7-1 og 4-3). De innbyrdes forholdene mellom tonene i dette skalautsnittet finner man bare mellom 7.trinn under og 4.trinn over grunntonen. Formelen er derfor utvetydig, og godt egnet til å innstille øret på durtonalitet og å finne grunntonen ved hjelp av den.

Melodiske formler en vesentlig del av Johansens metodikk innenfor melodilesing. De skal synges som innledning til melodiøvelsene. Formlene utvides etter hvert med en eller noen få toners omfang for hvert kapittel, og de veksler mellom dur og moll.

Flerstemthet: I øvelsene jeg har laget, møter brukerne ulike typer *flerstemthet*. Øvelsene er *to-*, *tre-* og *firestemte*. De er notert på ulike måter, fra ett til fire notesystemer, og med ulike kombinasjoner av G- og F-nøkkel. Stilen er også variert, det er både enkel homofon tostemmighet og firestemmige satser med større vanskelighetsgrad.

Prima vista betyr å kunne spille eller synges fra bladet, uten forberedelse⁸. Jeg bruker begrepene *prima vista* og *bladsang* synonymt i denne oppgaven.

⁶ Tetrakord: en tonerekke på fire toner med en kvart som rammeintervall (Kruse 2006:137)

⁷ Ledetone: tone som av funksjonelle årsaker har tendens til å gå trinnvis videre til nærmeste nabotone i opp- eller nedadgående bevegelse <http://snl.no/ledetone>, hentet 8.4.14

⁸ http://snl.no/a_prima_vista, hentet 8.4.14

2. TIDLIGERE FORSKNING OG UTVIKLINGSARBEID

2.1. Lærebøker i flerstemt prima vista-sang

Da jeg skulle orientere meg om hva som finnes av lærebøker i flerstemt prima vista-sang, fant jeg ingen bøker med dette temaet som var rettet spesielt mot gehørundervisning.

Derimot fant jeg flere bøker skrevet for kor, både for dirigenter og korsangere. Flere av disse bøkene inneholder prima vista-øvelser, men de er i stor grad også rettet mot andre områder som angår korsang. *Notelære for korsangere* (1986) av Else Berntsen Aas inneholder som tittelen røper mest musikkteori. Den opprinnelig svenske boka *Korsangere – ta tonen. Riktig tone på riktig måte* (1980) av Ingrid Haking Raaby og Ingegerd Idar fokuserer på sangteknikk.

Inger Elise Reitans *Finn tonen – hold takten. Lærebok i melodilesning og musikkteori for korsangere* (1998) går grundig gjennom musikkteori, men inneholder også gehørøvelser, både en- og flerstemte. De enstemte øvelsene står notert med både G- og F-nøkkel, slik at man kan lese den nøkkelen man er mest vant til, eventuelt bruke det som trening i å lese en ny nøkkel. Boka har skriftlige oppgaver med fasit, og en øvings-cd, slik at man kan bruke opplegget til sjølstudium. I gehørøvelsene refereres det til trinntall.

Serien *Körsång från bladet 1 og 2* (1982) av Ingegerd Idar inneholder mange flerstemte prima vista-øvelser i stigende vanskelighetsgrad. På grunn av bøkens fokus på øvelser, var det disse blant de skandinaviske bøkene som var mest relevant for mitt øvingsmateriale.

I den amerikanske korlitteraturen fant jeg mange bøker om prima vista for kor, og selv om også disse bøkene er fulle av tips om både sangteknikk, framføringspraksis og noteteori, inneholder de likevel flere prima vista-øvelser og var derfor relevante for meg.

Av disse kan nevnes *The Choral Approach to Sight-Singing for 3-part Mixed Voices* av Emily Crocker og Joyce Eilers, bok 1 og 2 (1990), *Essential Musicianship – A Comprehensive Choral Method* av Emily Crocker og John Leavitt (1995), og *Sing on Sight, A Practical Choral Sight-Singing Course* av Audrey Snyder (2007).

Disse bøkene inneholder korte korsatser i stigende vanskelighetsgrad, og mye av musikken er komponert av forfatterne. Flere av de amerikanske lærebøkene bruker solfa-metoden⁹. Det følger øvings-cd med noen av bøkene.

Soila Jaakkola har i sin doktorgradsavhandling fra 2012 undersøkt lærebøker i prima vista-sang skrevet for voksne amatørkorsangere. Hennes funn bekrefter inntrykket jeg har, nemlig at mange av lærebøkene legger mer vekt på musikkteori og ikke så mye på selve prima vista-øvelsene. Slik beskriver Jaakkola innholdet i de 41 bøkene hun undersøkte:

The majority of them share almost identical pedagogical choices and conceptions about the contents of music theory and sight singing, and concentrate on presenting basic notation put into practice with unison singing exercises. [...] The main elements (or fundamentals) of music featured in these books are rhythm, melody and dynamics. Harmony, structure and timbre are seldom mentioned. Although these sight-singing books were supposedly intended for choral singers, they infact touch very little upon choral singing, choral music or polyphonic music in general (Jaakkola 2013:135).

Selv om det kan virke underlig at bøker skrevet for å lære korsangere prima vista-sang inneholder så mye musikkteori, kan jeg tenke meg grunner til at har blitt slik. Medlemmer i voksen-amatørkor ingen ensartet gruppe. Det er sannsynlig at man i ett og samme kor vil finne personer med vidt forskjellige kunnskaper og ferdigheter innen notelesing og musikkteori. I motsetning til profesjonelle kor¹⁰, og kor knyttet til utdanningsinstitusjoner innenfor musikk, stilles det som regel ikke noen krav om teoretiske forkunnskaper når man vil melde seg inn i et voksen-amatørkor. De korene som holder opptaksprøve, hører etter min erfaring først og fremst etter stemmeklang og evne til god intonasjon.

Det er derfor ikke så rart om det i mange kor er et behov for bedre notekunnskaper blant sangerne. Dette kan være ei utfordring som både korsangerne og dirigenten føler som problematisk, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 5. De aller fleste forfattere av lærebøkene for kor har lang erfaring fra kor¹¹, enten som sangere og/eller dirigenter, og

⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Solf%C3%A8ge> , hentet 10.4.14

¹⁰ Kor der sangerne har et ansettelsesforhold, og de fleste medlemmene har musikkutdanning, som for eksempel Det norske solistkor <http://solistkoret.no/> og Operakoret <http://operaen.no/om-dnob/operakoret/>

¹¹ I følge omtale av forfatterens bakgrunn i bøkene

kjenner derfor til denne problematikken. Dette kan forklare hvorfor de har valgt å ta med så mye teoristoff.

2.1.1. Eksempel på lærebok i flerstemt prima vista-sang

Et av de amerikanske læreverkene som fanget min oppmerksomhet, har fungert som inspirasjon for meg når jeg skulle lage øvelsessamlinga, både i forhold til hva jeg ønsket å ha med og hva jeg ikke ville ha med. Det er Nancy Telfers *Successful Sight-Singing, A Creative, Step by Step Approach* (1992/1993). Læreverket består av to bøker, og hver av bøkene kommer i to utgaver; Teacher's Edition og Vocal Edition. Teacher's Edition inneholder i tillegg til det samme som Vocal Edition, mange tips til hvordan man kan bruke øvelsene. Målgruppa er elever fra *grade four*¹², 9 - 10 år, til universitetsnivå, samt voksne i kor, kort sagt alle som vil forbedre bladlesingsferdighetene sine.

Telfers bøker bygger på den relative solfametoden, og de første øvelsene er konsentrert omkring tonene *do-so*¹³. Forfatteren begrunner med at den visuelle avstanden mellom *do-so* er mye tydeligere enn *do-re* eller *so-mi* (Telfer 1992:5). Hun skriver også at forholdet mellom tonika og dominant, både i dur og moll, er et svært viktig element i vestlig musikk, og at en sterk auditiv forestilling av disse vil fungere som en ramme for alt som kommer seinere i boka.

I tillegg til en *sikker tonika/dominant-følelse* trekker Telfer også fram *stødig puls- og rytmefølelse* som det andre av de to viktigste elementene i vestlig musikk (ibid. 1992:5). Telfer mener at korsangeres notelesingsferdigheter forbedres best gjennom å arbeide med *uforutsigbar og ukjent musikk* (Jaakkola 2013:140, Telfer 1992:9). Med dette som utgangspunkt har hun komponert alle øvelsene selv, i en moderne stil der både vekslende og skjeve taktarter, samt uvanlige fraselengder er jevnlig brukt.

I bok 1 er øvelsene trestemte. Noe er skrevet ut som trestemt, men her doubler basstemmen en av de andre stemmene over, og den er valgfri å ta med. Noen av øvelsene har pianoakkompagnement. I bok 2 er det både to- og trestemte øvelser. I begge bøkene er det satt på tekst på sangene, og man instrueres til å ta med teksten første gang man synger.

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Education_in_the_United_States, hentet 26.4.2014

¹³ I motsetning til for eksempel Audrey Snyders bok (se s.12), der toneomfanget utvides med en og en tone oppover fra do.

Forfatteren utvider gradvis toneomfang og innfører stadig vanskeligere noteverdier. Det innføres musikkuttrykk etter hvert, og det blir forklart en del teori, som noteverdier, notesystem, fortegn, og hvordan man kan se hvilken toneart øvelsene går i.

Sangerne læres opp til å se etter mønstre i notebildet, som sekvenseringer og imitasjoner, og de nye musikalske fenomenene er både demonstrert gjennom noteeksempler og forklart med tekst. Sangerne oppfordres til å gjøre markeringer i notene, som å sette streker til egne innsatser fra *cue notes* i akkompagnement eller andre stemmer, eller notere spesielle ting man må huske (for eksempel at man må bla fort om).

Telfer har bevisst lagt inn mange fallgruver i øvelsene. Sangerne får mange anledninger til å måtte takle blant annet disse utfordringene:

- innsatser etter pauser
- finne *cue* fra piano eller andre stemmer
- finne *cue* fra en annen nøkkel
- plutselige endringer i tempo
- plutselige endringer i tekstur (polyfoni/homofoni/unisont)
- *choral publishing format*: Hver frase slutter ikke nødvendigvis på slutten av ei linje, og hver øvelse slutter heller ikke alltid nederst på ei side. Dette er vanlig i kormusikk, og kan være utfordrende, men fører til at sangerne må holde øyebevegelsen i gang og hele tida lese videre

Dirigenten oppfordres til *ikke å sette inn* de ulike stemmene med pust eller annen bevegelse, slik at sangerne selv må ta ansvar for å komme inn riktig, og gjennom det blir selvstendige.

Bøkene er altså fulle av utfordringer for sangerne, og læringskurven er etter min mening bratt, særlig når skjeve og vekslende taktarter introduseres tidlig, og skal bladsynges i. Jeg synes det kan bli litt masete at nesten alle øvelsene inneholder "overraskende" rytmiske vendinger, men dette er en stil Telfer har valgt, og hun gjennomfører den uten at det tipper over i det alt for konstruerte. Ved å synges så krevende øvelser som disse, der man ikke kan ane hvordan musikken utvikler seg, holdes sangerne fullt skjerpet, og de tvinges til å bruke teknikkene de har lært i stedet for å gjette. Dette har vært Telfers intensjon (Telfer 1992:9).

Jeg har mye positivt å si om dette læreverket. Det er omfattende, og tar for seg svært mange sider av det som er nødvendig å kunne for å bli en god korsanger. I tillegg har bøkene fin layout, med bruk av farger for å tydeliggjøre skillet mellom de flerstemte prima vista-øvelser og de korte teorileksjonene med noteeksempler.

Grunnen til at jeg trekker fram akkurat Telfers bøker skyldes først og fremst at de inneholder så mange øvelser, og at disse øvelsene har en tydelig progresjon (selv om jeg synes det går litt fort fram). Nettopp disse kvalitetene var de jeg ville prioritere i utviklingsarbeidet mitt. Dermed var Telfers bøker de mest relevante for meg som modell for ei øvelsessamling, selv om det er mye som er ulikt, blant annet at hun bruker solfa og jeg trinntall. I kapittel 4 skal jeg komme tilbake til hvordan disse to bøkene har inspirert meg i forbindelse med utviklinga av øvelsessamlinga mi.

2.2. Forskning om notelesing

Helga Rut Gudmundsdottir skriver i sin artikkel *Advances in Music Reading Research* (2010) at notelesing er et viktig, men neglisjert område innen musikkforskning. Hilde Blix skriver i *Øre for musikk* at det gjenstår mange områder å utforske om notelesing (Blix 2007:59). Selv om forskningen omkring notelesing ennå kan hevdes å være mangelfull, har man likevel funnet ut en del om blant annet hvilke prosesser som foregår når man leser noter. I det følgende vil jeg se på noe av det man vet om notelesing.

2.2.1. Hvordan leser man noter?

I boka *Notelesing, hva slags lesing er det?* fra 2004 trekker Hilde Blix fram denne ligninga fra språkopplæringa:

lesing = avkoding x forståelse (Blix 2004:13)

Dette kan overføres til å gjelde notelesing. *Avkoding* betyr i musikalsk sammenheng å gjenkjenne notene og vite hva slags lyd de representerer (Blix 2007:62). I denne første delen av leseprosessen beveger øynene seg over notebildet, og stopper opp i såkalte *fikseringer*. Øynene flytter seg rykkvis mellom fikseringene i det som kalles *sakkadiske bevegelser*. Fikseringstilstanden utgjør størsteparten av tida når man leser, og det er under fikseringene man tar inn visuell informasjon, ikke under de sakkadiske bevegelsene (Sloboda 1985:69). Fikseringene opptrer ikke i en jevn strøm fra venstre mot høyre, men øynene kan foreta både vertikale og horisontale forflytninger og hoppe over større områder, for så å hoppe

bakover i notebildet igjen. Jo mer erfaring en utøver har med notelesing, jo mer informasjon kan hun få ut av hver fiksering. Dette betyr at det er en fordel å ha lest relevante og sjangertypiske notebilder en rekke ganger for å kunne bli en kompetent noteleser.

Hva ordet *forståelse* rommer i en musikalsk sammenheng kan diskuteres men mange vil nok være enige i at det for eksempel kan bety at man deler notene inn i meningsfulle fraser. I motsetning til i språk, der symbolene (bokstavene) allerede er inndelt i ord, må notelesere foreta denne inndeling av symbolene (notene) sjøl. Ord har som regel en ganske klar betydning, mens noter ikke kan sies å ha en like åpenbar mening for alle. Man kan derfor argumentere for at notelesing er en mer kompleks aktivitet enn vanlig lesing. Når det likevel er slik at mange erfarne musikere vil være enige om hva som er meningsfulle fraser å dele notene inn i, skyldes det at mye av den vestlige kunstmusikken består av kjente strukturer som er kodet som et "språk" i øret. (Blix 2007:63).

For å kunne kjenne igjen disse strukturene, må man ha både sett og hørt dem gjentatte ganger, og ha bevisstgjort seg logikken som ligger til grunn for dem (Blix 2007:67). Jeg mener at trinnsystemet er et godt hjelpemiddel på veien mot denne forståelsen, fordi tonene har bestemte *roller* eller *funksjoner*. Å synge gir ekstra innsikt fordi det krever ei indre lydlig forestilling.

2.2.2. Spilling kontra synging av leste noter

Noen av prosessene som foregår når man spiller etter noter skjer også når man synger etter noter. I begge tilfeller må man identifisere både tonehøyde og rytme. Men det å synge etter noter skiller seg fra det å spille etter noter ved at man er avhengig av en indre forestilling om hvordan notene skal klinge (Fine, Berry og Rosner 2006:432). Denne indre forestillingen om tonehøyde, *tonalitetsfølelsen*, er en ferdighet det tar tid å tilegne seg.

Om spilling kontra synging av noter skriver Gudmundsdottir:

Successful music reading on an instrument does not necessarily require internal representations of pitch as sight-singing does and fluency in one is neither necessary nor sufficient for fluency in the other (Gudmundsdottir 2010:3)

2.2.3. Vanlige utfordringer

Det er vanligere å ha problemer med å lese noter enn man skulle tro. Mange oppnår ikke tilfredsstillende ferdigheter i notelesing selv etter mange år med studier. Samtidig er det mange som oppnår utmerkede ferdigheter uten noen tilsynelatende stor bevisst innsats (Mills og McPherson i Gudmundsdottir 2010:5-6).

En vanlig utfordring med notelesing er å lese hurtig nok til å få med seg både riktige tonehøyder og rytme. En svak noteleser kan klare å identifisere en enkelttone like godt som en god noteleser, men kan ha problemer med å utføre den hurtig og med god flyt når den inngår i et melodisk forløp.

Helga Rut Gudmundsdottir skriver om sammenhengen mellom avkodning og fysisk utførelse:

This means that the decoding ability and the motor response are important in music reading but the integration of these abilities may be the key to a successful execution.
(Gudmundsdottir 2010:3).

Jeg mener at det å kunne lese noter ikke er spørsmål om å kunne eller ikke kunne, det finnes mange nivåer mellom den fullt utlærte eksperten og nybegynneren. Min erfaring med både musikklinje- og voksenkor er at sangere som ikke er gode nok notelesere til å kunne lese og utføre det som står i notene helt sjølstendig, likevel får noe ut av å bruke noter. Det kan for eksempel være at de ser om melodilinja går oppover eller nedover, om det er korte eller lange noteverdier, eller at de forbinder noe med egne notater (hvis dirigenten har bedt dem skrive inn i notene noe spesielt de skal huske). Tekst i sanger gir også en slags musikalsk informasjon når stavelsene er fordelt under rytmen og de ulike taktene. På dette lesenivået blir notene brukt som et slags støttenotat, som i kombinasjon med hukommelsen av melodier eller stemmer de har lært, gjør dem i stand til å synge bedre enn om de ikke hadde hatt notene foran seg. De vil likevel være helt avhengige av dirigenten når de skal innstudere nytt repertoar.

2.2.4. Hva kjennetegner en god noteleser?

Studier av gode notelesere viser at de ser lenger framover i notebildet når de leser enn svakere notelesere. Dette mener man skyldes deres evne til å dele notene inn i større enheter. Disse enhetene kan være for eksempel tonale eller rytmiske mønstre, eller akkorder (Bjarke 2009, Blix 2007, Gudmundsdottir 2010).

I tillegg til å strukturere notene i relevante enheter, har gode notesesere et tydelig indre auditivt bilde av hvordan den leste musikken skal lyde (Blix 2012).

2.2.5. Hvilke ferdigheter trenger man for å synge flerstemt?

Å synge flerstemt byr på en del andre utfordringer enn å synge unisont eller alene. Hvis man er vant til å bruke melodiske formler som metode, vil vendinger fra de ulike formlene kunne oppleves annerledes å synge når de opptrer i en flerstemt sammenheng enn når man synger dem alene.

Mange elever har blitt instruert til å ta seg god nok tid når de øver på melodilesing, slik at de er sikre på at de synger riktig. For dem kan overgangen til flerstemt sang, der man må *forholde seg til et felles tempo*, virke stressende. Det at man må forholde seg til felles tempo kan føre til at man må *ta flere sjanser* enn når man synger alene. Jo mer trening man får i å synge flerstemt, desto mer *kvalifiserte gjetninger* gjør man, fordi man har fått *musikalske forventninger* gjennom erfaring.

Jaakkola (2013) trekker blant annet fram det å kunne *tilpasse seg både vertikale og horisontale linjer* i musikk som en avgjørende ferdighet hos korsangere. De må også være i stand til å *lese partituret og høre harmoniene* for å kunne intonere godt. Gjennom å ha overskudd til å *rette oppmerksomheten mot de andre stemmene*, og overskue hva som skjer i dem, kan man få viktig informasjon om musikalske strukturer som form og harmonikk. I tillegg kan man finne ut fra hvilke stemmer man kan få *cue*, slik at man kan *synge seg innpå igjen* hvis man kommer ut av det.

Å *ta ansvar for musikalsk framdrift*, å *tørre og synge ut*, samt å stå på sitt selv om de andre synger feil, ligger vel i grenselandet mellom musikalske og sosiale ferdigheter. Disse er også viktige for at samsangen skal bli vellykket.

Det er fullt mulig å synge flerstemt uten å kunne alt som er nevnt over. I korsammenheng kan man nå langt med en pen stemme og god hukommelse. Men hvis man ønsker å være i stand til å innstudere musikkstykker mer sjølstendig, krever det at man øver opp en del notesesingsferdigheter. Flere av punktene jeg har nevnt over er også viktige i en *instrumental samspillsituasjon*, derfor påstår jeg at både sangere og instrumentalister vil ha stor nytte av å øve opp disse ferdighetene. Målet mitt med øvelsessamlinga er at den skal kunne bidra til dette.

2.3. Konsekvenser for noteopplæring

2.3.1. Bevisstgjøring av musikalske strukturer

Når man vet at en av nøklene til å bli en god noteleser er å kunne strukturere notene i relevante enheter, er dette noe man bør fokusere på i undervisninga. Tester har vist at hvis man lærer elever bevisst å søke slike strukturer, vil det gjøre dem til bedre notelesere (Gudmundsdottir 2010:7-8). De flerstemte prima vista-øvelsene jeg har komponert, inneholder mange av de vanligste strukturene i tonal musikk, slik at elevene gjennom mengdetrening skal ha en mulighet til å bli fortrolig med disse strukturene.

2.3.2. Eksempel på læreverk i notelesing

Et læreverk som tar sikte på nettopp oppøving av *lesehurtighet, memorering og lesing i musikalske helheter* er Inge Bjarkes bok *Snapshot* (2009). I forordet trekker forfatteren fram noen av de musikalske elementene man må være bevisst på for raskt å kunne få et så godt overblikk at man kan lese i musikalske enheter:

- hvordan melodien er strukturert rytmisk og metrisk
- spenning og avspenning i det harmoniske og melodiske
- sekvenser

Tanken er at man skal bli bevisst på musikkens “grammatikk”, og lære seg raskt å kjenne igjen en del av de vanligste strukturene som går igjen. Noe av denne teorien blir demonstrert ved at man skal prøve å spille både *gode og dårlige eksempler* (Bjarke 2009). Gjennom øvelsene får man blant annet *oppleve* hvor mye lettere det er å memorere melodier med god rytmisk struktur, samtidig som man får oppleve ulempen ved det motsatte.

Bokas tittel henspiller på måten øvelsene skal utføres på; man skal feste blikket på en frase og lære seg den stumt (innenat) – “ta et snapshot” – deretter skal man spille frasen utenat. Å lære seg frasen innenat inkluderer å ha en forestilling av hvordan den høres ut. Denne fremgangsmåten ligner på *Les innenat*-øvelsene i *Høre lære. Med på notene* (Johansen 2006). Øvelsen er den samme, forskjellen i utførelse er om man spiller eller synger frasen.

Bjarke ber også om at eleven *setter ord på* hva man ser for å bevisstgjøre seg det. En frase kan for eksempel beskrives slik: “brutt akkord oppover, trinnvis melodi nedover”.

2.3.3. Sang, gehørspill og skriving

Sang er en viktig arbeidsmetode i hørelære (Blix 2007:70). Som tidligere nevnt vil man gjennom å *syng*e etter noter vise om man har en indre forestilling av hvordan notene klinger. Det kommer ikke fram for læreren om man har denne forestillinga hvis man bare bruker instrumentet til å uttrykke de leste notene, men gjennom å syng e vil det avdekkes hvor god trinnfølelsen er. Derfor mener jeg at sang er en viktig arbeidsmetode når man skal lære seg å lese noter.

Men det er ikke utelukkende gjennom å syng e at man utvikler den indre forestillingsevnen. Gjennom å *spille på øret* gjør man seg ikke bare kjent med instrumentet sitt, men også ulike tonale forhold. Å *transkribere* musikk vil også ha en positiv effekt på notelesingsferdighetene (Blix 2004:67). Det å *plukke* låter er også nyttig i denne sammenhengen.

2.3.4. Alder

Når man skal undervise i notelesing bør man ta elevenes alder med i betraktning, og forsøke å finne ut hvilke metoder som fungerer best for ulike aldersgrupper. Gudmundsdottir nevner et eksempel som gjelder rytmelesing:

Methods using foot tapping to mark the beat and counting or clapping the rhythm can be highly effective with older children and teenagers (Boyle 1970, Salzberg and Wang 1989 i Gudmundsdottir 2010:10) *while the same method proves ineffective and distracting with 3rd and 4th graders* (Palmer 1976, Salzberg and Wang 1989 i Gudmundsdottir 2010:9).

En annen diskusjon vedrørende notelesing dreier seg om når noteopplæringen ideelt sett bør starte. Der man har muligheten, for eksempel i instrumentalopplæring, korps og barnekor, vil det være en god idé å starte tidlig med noteopplæring for å prøve å unngå at det blir et gap mellom hva eleven kan spille på instrumentet eller syng e, og hva hun kan innstudere av nytt stoff på egen hånd. Mange elever blir umotiverte og gir opp spillingsnettopp når dette skjer (McPherson i Blix 2007:74).

Personene i målgruppa for utviklingsarbeidet mitt er personer over 15 år. Å lære seg å lese språktekst er for dem et for lengst tilbakelagt kapittel, og da kan det å skulle starte helt fra grunnen av og lære en ny måte å lese på være umotiverende. Det gjelder kanskje særlig hvis de utelukkende er vant til å spille et instrument uten å bruke noter. Da kreves det at

læreren/dirigenten er god til å motivere, og klarer å få elevene/korsangerne til å se hvilke fordeler de vil oppnå gjennom å bli gode notelesere.

Jeg har nå presentert noe av det man i dag vet om notelesing og ulike metodiske innfallsvinkler til hvordan man lærer å lese noter. Øvelsessamlinga jeg har laget, bygger på denne kunnskapen. Studiene mine av tidligere utviklingsarbeid har også direkte innvirkning på utforminga av øvelsessamlinga.

I det følgende vil jeg presentere *metodene* jeg valgte for å nærme meg tematikken og problemstillingene knyttet til utviklingsarbeidet.

3. FORSKNINGSMETODE

Masteroppgaven min er et utviklingsarbeid. Universitets- og høgskolerådet definerer utviklingsarbeid slik¹⁴:

Utviklingsarbeid: Systematisk arbeid, utledet fra eksisterende kunnskap oppnådd gjennom forskning og/eller praktisk erfaring, som er rettet mot å produsere nye materialer eller produkter, innføre nye prosesser, systemer og tjenester, eller mot å forbedre substansielt de som allerede er produsert eller innført.

Dette beskriver arbeidet jeg har gjort. Jeg har produsert nytt materiale, *øvelsessamlinga*. Den er utledet fra eksisterende kunnskap, boka *Hørelære. Med på notene* (2006) og andre læreverker nevnt i kapittel 2 og 4, samt tidligere forskning om notelesing. Jeg har arbeidet systematisk i den forstand at *øvelsessamlinga* har vært gjennom flere omganger med utprøving og redigering før det ferdige resultatet forelå. Endringene underveis er blitt gjort på bakgrunn av tilbakemeldinger jeg har fått, samt praktiske og teoretiske erfaringer jeg har gjort meg underveis i prosessen.

Både tilbakemeldingene og erfaringer utgjør til sammen informasjon som vil kunne belyse problemstillingene i oppgaven, og i det følgende vil jeg beskrive hvilke *metoder* jeg har brukt for å skaffe meg denne informasjonen.

Problemstillinga i denne oppgaven er som tidligere nevnt todelt:

- 1) *Hva slags utforming er det hensiktsmessig at flerstemte prima vista-øvelser har når målet er fortrolighet med flerstemte musikalske forløp?*
- 2) *I hvilken grad kan den utviklede øvelsessamlinga være egnet for bruk i voksen-amatørkor?*

De to problemstillingene henger sammen på den måten at problemstilling 2 (i hvilken grad øvelsessamlinga egner seg for bruk i voksen-amatørkor) kan avhenge av øvelsenes utforming (problemstilling 1).

Noe av det jeg har presentert av tidligere forskning om notelesing, har gitt meg viktige ledetråder til svar på det første spørsmålet. Det samme har studier av læreverker. I tillegg har

¹⁴ http://www.uhr.no/documents/utdanningogfou_ferdigrapport_260810.pdf, s.17, hentet 26.4.2014

tilbakemeldinger fra den ene veilederen min, Niels Eskild Johansen, hatt stor betydning for utviklinga av øvelsessamlinga¹⁵.

For å få undersøkt kvaliteten på øvelsene underveis i prosessen med å komponere dem, valgte jeg å prøve øvelsene ut på musikklinjeelever. De erfaringene jeg gjorde meg i denne perioden med utprøving, ble dokumentert ved at jeg skrev notater etter hver time, og gjorde endringer i øvingsmaterialet basert på det jeg observerte i timene. En slik metode for innsamling av kvalitative data kalles *deltagende observasjon*.

For best å kunne besvare det andre spørsmålet, gjorde jeg en avtale med et voksen-amatørkor om at de skulle prøve ut øvelsessamlinga. Jeg har valgt å bruke *intervju* som metode for å sette meg inn i erfaringene fra prøveperioden i koret.

Siden forskningsmetodene jeg har brukt er så vidt forskjellige, vil jeg i det følgende presentere dem hver for seg.

3.1. Deltagende observasjon

3.1.1. Valg av deltagende observasjon som metode

Når det gjelder den første problemstillinga, er det viktig å ha i mente motivasjonen min for å sette i gang med utviklingsarbeidet, nemlig at jeg ønsket å lage gode prima vista-øvelser til elevene mine på musikklinja. Disse øvelsene skulle kunne bidra til å forbedre elevenes ferdigheter innen flerstemt sang. Med det som utgangspunkt, synes jeg det var naturlig å prøve ut øvelsene i akkurat den gruppa de er skrevet for. Utprøvinga av øvelsene inngikk som en del av timene i den ukentlige gehørundervisninga jeg hadde med elevene.

Denne framgangsmåten passer til beskrivelsen av metoden *deltagende observasjon*, og er en *kvalitativ forskningsmetode*¹⁶. I boka *Deltagende observasjon* (2010) skriver Katrine Fangen:

Når du utfører deltagende observasjon, utfører du to former for handling på samme tid: Du involverer deg i samhandling med andre, samtidig som du iakttar hva de foretar seg (Fangen 2010:13).

Det finnes mange måter å utføre deltagende observasjon på (Fangen 2010:12), og en faktor som variere, er i hvor stor grad man involverer seg i situasjonen som observeres (Fangen

¹⁵ Dette beskriver jeg i kapittel 4.

¹⁶ http://no.wikipedia.org/wiki/Kvalitativ_metode hentet 29.4.14

2010:72). I mitt tilfelle var jeg en *aktiv observatør* fordi jeg underviste elevene samtidig som vi prøvde ut øvelsene.

En fordel med å bruke denne metoden i forbindelse med undervisning var at elevene var i en situasjon de var vant til, og derfor var de kanskje mer avslappet enn om det skulle kommet en fremmed person inn og observert.

Både praktisk og faglig fant jeg gode grunner til å velge denne måten å gjennomføre utprøvinga av øvelsessamlinga på. Det lå fint til rette for at jeg kunne ta jobben sjøl med å prøve ut øvelsene. Jeg underviser alle tre klassene på musikklinja i gehør, og det var enkelt å legge inn noen minutter med flerstemt prima vista-sang som en del av undervisningstimene. Jeg bestemte sjøl når og hvor ofte jeg ville ta med nye øvelser på timene. Ved å observere og styre utprøvinga sjøl fikk jeg direkte informasjon om hvordan øvelsene fungerte. Det hadde vært langt mer tungvint å la en annen gehørlærer prøve ut øvelsene, for deretter å måtte tolke hennes erfaringer.

Men det kan være en ulempe for forskeren å ha to roller i en og samme situasjon. Anne Haugland Balsnes beskriver i sin doktorgradsavhandling *Lære i kor. Belcanto som praksisfelleskap* (2009) hvor utfordrende det kunne være å ha rollen som dirigent og forsker samtidig:

For meg betegner begrepet dobbelt schizofreni godt opplevelsen jeg har hatt av å skulle være dirigent og forsker i samme situasjon. På en og samme tid har jeg tenkt "hvordan skal jeg få koret til å synge rent her?" og "den kommentaren må jeg huske å notere etterpå!" I det ene øyeblikket observerte jeg egne valg og handlinger, i det neste øyeblikket observerte jeg kormedlemmenes adferd, respons og kommentarer (Balsnes 2009:55).

Dette var noe jeg kjente meg igjen i fra utprøvinga på musikklinja. Det krevde full konsentrasjon å undervise elevene, og i tillegg forsøke å observere hva som fungerte, og hva som eventuelt ikke fungerte godt med øvelsene. En fordel var likevel at utprøvinga bare utgjorde en del av undervisningstimene, slik at det jeg skulle observere var dermed en nokså avklart og overskuelig del av timene.

3.1.2. Valg av informanter til deltagende observasjon

Jeg har allerede vært inne på at jeg gjennom å velge mine egne musikklinjeelever som informanter hadde en unik tilgang til førstehånds kunnskap. Katrine Fangen skriver om valg av informanter til deltagende observasjon: "Det er viktig å velge enheter som kan gi viktig informasjon om det temaet du er ute etter å utforske" (Fangen 2010:57). *Enheter* kan i mitt tilfelle være hele elevgruppa eller bestemte klasser fra musikklinja.

Fangen skriver også at utvalgsprosedyrer i kvalitativ forskning følger andre regler enn i kvantitativ forskning:

Du vil aldri kunne oppnå noe representativt utvalg i statistisk forstand, og det gir liten mening å benytte utvalgsprinsipper som tilfeldig utvalg. Poenget er ikke å oppnå statistisk representativitet, men snarere å finne et godt eksempel, enten et ekstremtilfelle som setter forskningsspørsmålene dine på spissen, eller et mer typisk tilfelle, som kanskje vil kunne finnes i tilsvarende varianter andre steder (Fangen 2010:55).

Dette tolker jeg som at utprøvinga ikke nødvendigvis behøver å omfatte veldig mange personer. Jeg bestemte meg likevel for å prøve ut øvelsessamlinga på alle tre klassetrinn. Hver klasse har sitt læringsmiljø og er på ulikt nivå. Slik ville jeg få bredest mulig erfaringsgrunnlag.

Jeg forventet ikke at elevene skulle være i stand til å gjøre kvalifiserte vurderinger av kvaliteten på øvelsene, og la heller ikke opp til at det skulle skje. Elevenes oppgave som informanter¹⁷ var å prøve øvelsene, mens jeg som observatør skulle finne ut noe om øvelsenes kvalitet basert på hvordan utprøvinga gikk.

Det er viktig å være oppmerksom på at enkelte deltagerroller¹⁸ kan være etisk problematiske. Det gjelder situasjoner der deltagerrollen påvirker dem man studerer, særlig grupper som vanskelig kan forsvare sine interesser (Fangen 2010:86-87). Dobbeltrollen min som lærer og forsker representerer et slikt dilemma, siden jeg som lærer både setter dagsorden for undervisningstimene og vurderer elevenes prestasjoner i form av karakterer.

¹⁷ I deltagende observasjon ofte kalt for *deltager* (Fangen 2010:9)

¹⁸ Med *deltager* refererer jeg her til forskeren, observatøren.

Dette var noe jeg tenkte grundig gjennom før jeg startet med utprøvsperioden på musikklinja. For å opptre mest mulig etisk korrekt, bestemte jeg meg for *ikke* å ta med elevenes prestasjoner i forbindelse med utprøving av øvelsessamlinga i vurderingsgrunnlaget når jeg skulle sette karakterer. Det var en fordel for meg å slippe å tenke på vurdering mens vi prøvde ut øvelsene. Det frigjorde oppmerksomhet til å fokusere fullt ut på hvordan bruken av øvelsene fungerte i praksis.

3.1.3. Utprøving av øvelsessamlinga på musikklinjeelever

Øvelsessamlinga har blitt prøvd ut på musikklinjeelevne over en periode på fem måneder. Det har foregått med ujevne mellomrom. Enkelte ganger har jeg brukt to uker på rad i samme klasse til utprøving, men for det meste har det vært flere ukers opphold mellom timene der øvelsene har blitt utprøvd. Utprøvinga har vært en del av undervisningstimen og har tatt omkring 10 -15 minutter hver gang.

Omfanget har ikke vært så stort, klassene har brukt fra tre til seks ganger på utprøving. Øvelsene som har blitt brukt på musikklinjeelevne, er fra kapittel 2, 3, 4, 7, 9 og 10. Jeg har i hovedsak brukt øvelser fra samme kapittel som elevene jobber med i *Hørelære. Med på notene*, men i tredje klasse gjorde jeg i tillegg et lite eksperiment med å la dem prøve øvelser fra de to første kapitlene. Av "lytt og bytt"-øvelsene¹⁹ har jeg bare fått prøvd ut én øvelse fra kapittel 10²⁰.

Elevene har fått en kort informasjon om utviklingsarbeidet mitt, og at jeg ville prøve det ut som en del av gehørundervisninga. Ut over det har det vært lite fokus på det, i den forstand at jeg ikke har "gjort noe stort nummer ut av det". Det har gått inn som en naturlig del av timene, dermed har jeg grunn til å tro at elevene ikke oppfattet akkurat disse øvelsene som mer spesielle enn andre tilleggsøvelser de har fått utdelt tidligere.

¹⁹ Se beskrivelse i kapittel 1 i øvelsessamlinga.

²⁰ Denne typen øvelse har vi brukt an del i hørelæretimene på masterstudiet. Studentene har laget oppgaver til hverandre, og i den forbindelse har jeg fått en del erfaring med hva slags utforming slike øvelser bør ha.

3.2. Intervju

3.2.1. Valg av intervju som metode

I den andre problemstillinga ønsket jeg å finne ut i hvilken grad øvelsessamlinga egnet seg for bruk i voksen-amatørkor. Jeg ønsket også å få noen begrunnelser for hvorfor øvelsene passet, eller eventuelt ikke passet til denne bruken. Disse begrunnelsene skulle være basert på erfaringer koret og dirigenten hadde gjort seg etter utprøvsperioden. Derfor valgte jeg å bruke intervju som metode, fordi jeg mener at man gjennom intervjuformen ville kunne gå mer i dybden og få fram flere nyanser i svarene enn for eksempel gjennom å bruke spørreskjema. Om dette skriver Kvale og Brinkmann: "Det kvalitative forskningsintervju gir en enestående mulighet til å få tilgang til og å kunne beskrive [den intervjuedes] daglige livsverden" (Kvale og Brinkmann 2010:48). I denne sammenhengen betyr livsverden informantens virke i koret.

Det kvalitative forskningsintervjuet er en faglig samtale om et tema som opptar begge parter, men det er forskeren som setter rammene for samtalen. Intervjuet er i denne oppgaven *semistrukturert* – "det er verken en åpen samtale eller en lukket spørreskjemaundersøkelse" (Kvale og Brinkmann 2010:47).

Jeg ønsket å la utprøvsituasjonen være så realistisk som mulig, derfor ville jeg la kordirigenten prøve ut øvelsene i koret i ro og mak uten at jeg satt på sidelinja og observerte.

3.2.2. Valg av informant til intervju

Valg av informant til intervju henger sammen med hva slags type svar jeg ønsket. Siden problemstillingene til en viss grad henger sammen²¹, ønsket jeg å få faglig begrunnede svar som jeg kunne lære mest mulig av. Derfor synes jeg det var viktig at informanten og jeg har felles begrepsforståelse. Det ble klart at det var dirigentens perspektiv jeg ønsket, ikke kormedlemmenes.

Siden materialet mitt baserer seg på *Hørelære. Med på notene* (2006), mener jeg at den som skulle lede utprøvinga i koret må kjenne til trinnmetoden og helst også Johansens metode med melodiske formler. Heldigvis er det tilfellet når det gjelder dirigenten for koret som

²¹ Se side 23

prøvde ut øvelsessamlinga mi. Kormedlemmene hadde derimot ikke erfaring med disse metodene før utprøvsperioden satte i gang, og fra mitt synspunkt var dette en ideell situasjon for å få belyst problemstillinga.

Jeg valgte en informant med høyere utdanning i musikk, og som etter min vurdering er reflektert, slik at hun har grunnlag for å uttale seg om hun synes øvelsessamlinga egner seg til bruk i voksen-amatørkor. Ettersom hun har mye erfaring innen sitt felt, kordirigering, har jeg grunn til å tro at en del av hennes kompetanse er å kunne vurdere om forskjellig materiale er noe koret vil bruke eller forkaste, og å kunne begrunne dette.

Det at jeg kjenner dirigenten godt, gjør at det er grunn til å stille spørsmål om dette påvirker påliteligheten i undersøkelsen omkring utprøvsingen av materialet mitt. Man kan tenke seg at informanten i frykt for å skuffe meg holdt tilbake negative tilbakemeldinger, og dermed framsto som mer positiv til materialet enn det som var tilfelle.

På den annen side kan man også se fordeler ved å intervju noen man kjenner; man er kanskje mer avslappet helt fra starten av intervjuet fordi man slipper å måtte presentere seg for en fremmed. Kjenner man godt til hverandres måte å kommunisere på, flyter gjerne samtalen lettere. Jeg mener at vi har klart å forholde oss til hverandre på en profesjonell måte under samarbeidet.

3.2.2.1. Første kontakt med koret

Jeg tok kontakt per mail med dirigenten for et lokalt voksen-amatørkor. I mailen beskrev jeg utviklingsarbeidet jeg var i gang med og spurte om koret kunne tenke seg å prøve ut øvelsessamlinga i koret. Dirigenten rådførte seg med styret i koret, og de takket ja. Vi planla opprinnelig en prøveperiode på 13-15 uker, men på grunn av avvikling av en konsert, endte det opp med å vare i 11 uker.

Som innledning til prøveperioden tilbød jeg meg å komme og presentere utviklingsarbeidet mitt for koret, noe dirigenten takket ja til. Jeg synes det var greit å være tilstede når utprøvsinga startet i tilfelle det dukket opp spørsmål. Når jeg først var der, ledet jeg også den første økta koret hadde med øvelsene. Gjennom å bruke tavle og peke på trinnene, demonstrerte jeg for kormedlemmene hvordan trinnsystemet fungerer. Jeg delte ut de første flerstemte øvelsene jeg hadde laget, og jobbet med å få koret til synge dem. På den måten fikk jeg antydning for dirigenten en mulig måte å jobbe med øvelsene på, uten at det

skulle være styrende. Presentasjonen og gjennomføringa av de første øvelsene tok omkring 20 minutter. Jeg anbefalte dirigenten å bruke 5-10 minutter av hver korøvelse på å prøve ut øvelsessamlinga, gjerne mot slutten av oppvarminga. Etter min erfaring er sangerne ofte mest opplagt og klar for å ta i mot ny lærdom i starten av korøvelsen.

3.2.3. Forberedelser til intervjuet

Før intervjuet fikk dirigenten tilsendt *informasjonsskriv med samtykkeerklæring* (vedlegg 1). Hun ble også gjort oppmerksom på at både hun og koret ville bli anonymisert i oppgaveteksten. Dette kan for noen føre til at de uttaler seg friere, uten å måtte bekymre seg for eventuelle konsekvenser av uttalelsene.

Som en forberedelse laget jeg en *intervjuguide* (vedlegg 2). Den fungerte som et utgangspunkt for samtalene, men var ikke en liste med spørsmål jeg måtte følge til punkt og prikke. Ut i fra hva som kom fram av informasjon, kunne jeg stille oppfølgingsspørsmål underveis, og kontrollspørsmål for sjekke om jeg hadde forstått dirigenten riktig.

Intervjuguiden ble sendt til dirigenten før intervjuet, slik at hun hadde anledning til å forberede seg. Kvale og Brinkmann skriver om forberedelser til intervju: *“Jo mer strukturert intervjusituasjonen er, desto lettere vil den senere begrepsmessige struktureringen av intervjuet i analysen være”* (Kvale og Brinkmann 2010:144).

3.2.4. Transkripsjon

Etter intervjuet transkriberte jeg alt innholdet, deretter foretok jeg ei såkalt *meningsfortetning* (Kvale og Brinkmann 2010:212). Det innebærer å forkorte lange setninger til kortere formuleringer, der meningen i det som er sagt gjengis med få ord. I tillegg til å fjerne muntlig “fyll-stoff” som “eh...” og “mmm” og lignende, har setningsoppbygginga i noen tilfeller blitt endret for å kunne tilpasses skriftlig språk. Om dette sier Kvale og Brinkmann:

Det ordrett transkriberte muntlige språket kan framstå som usammenhengende og forvirret tale, og også som en indikasjon på svakt intellektuelt nivå. Intervjupersonene føler seg kanskje fornærmet, nekter videre samarbeid og forbyr forskeren å bruke hans eller hennes uttalelser (Kvale og Brinkmann 2010:195).

3.3. Pålitelighet og gyldighet

Etter at jeg har transkribert og tolket intervjuet, sitter jeg ikke igjen med noen "sannhet" om hvor godt øvelsessamlinga egner seg for bruk i voksen-amatørkor. Gjennom intervjuet med dirigenten har jeg blant annet fått innblikk hennes vurderinger av materialet mitt, men det er både fullt mulig og sannsynlig at andre vil vurdere det annerledes. Den kvalitative forskningen er ikke ute etter å finne fasitsvar eller ufravikelige fakta, men "søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side" (Kvale og Brinkmann 2010:21).

Som jeg allerede har vært inne på, er det en fare for at dirigenten har blitt påvirket av at det er *øvelser jeg har komponert* hun skulle uttale seg om, at hun ville virke mer positiv enn hun egentlig var for ikke å skuffe meg. Det er også en mulighet for at min egen nærhet til øvelsessamlinga kan gjøre at jeg tolker uttalelsene fra dirigenten feil. Jeg mener at jeg har klart å unngå dette, og at den første problemstillinga viser at ønsket om å lære hvordan jeg kan lage best mulige øvelser, også signaliserer at jeg tåler å få kritikk for det jeg lager.

Man har aldri noen garanti for at man tolker andres utsagn nøyaktig slik de er ment, men jeg har forsøkt å ivareta påliteligheten blant annet gjennom at dirigenten har lest sammendrag av intervjuet og godkjent det, og hun har dermed hatt muligheten til å rette opp eventuelle misforståelser. Anonymitet er også med på sikre pålitelighet.

Når det gjelder observasjonen jeg utførte, har jeg skrevet en kort logg umiddelbart etter hver time med utprøving for ikke å glemme hva som hadde skjedd. Dette mener jeg er med å styrke påliteligheten i observasjonen.

I den grad konklusjonene i oppgaven kan beskrives som reliable, er dette avhengig av kvaliteten på øvelsessamlinga. Omfanget av utprøvinga er relativt lite. Den ene delen av utprøvinga står jeg for sjøl, noe som innebærer at øvelsessamlinga bør undersøkes videre hvis den brukes av andre. Utviklingsarbeidet er likevel av en slik karakter at argumentene for innhold og utforming er basert på grundige refleksjoner om både prosess og resultat, noe som jeg mener ivaretar pålitelighet og gyldighet på en forsvarlig måte.

Før jeg går inn på resultater fra utprøvsperioden, vil jeg i neste kapittel beskrive øvelsessamlingas innhold, mål og pedagogiske fundament. Jeg vil også gi mine didaktiske begrunnelser for øvelsenes utforming.

4. OM ØVELSESSAMLINGA

4.1. Beskrivelse av øvelsessamlinga

4.1.1. Kort redegjørelse om innhold

Øvelsessamlinga (del 2 i masteroppgaven) har 13 kapitler. Kapittel 1 er et forord med pedagogiske anvisninger og forslag til ulike måter å bruke øvelsene på. Kapittel 2 til 13 inneholder flerstemte prima vista-øvelser. Progresjonen følger *Hørelære. Med på notene* (Johansen 2006) ved at toneomfanget som arbeides med i hvert av kapitlene er det samme som i tilsvarende kapittel i *Hørelære. Med på notene*.

Hvert kapittel, med unntak av kapittel 1, inneholder omkring 12 flerstemte øvelser i flere ulike tonearter. I tillegg inneholder hvert kapittel 5 - 6 såkalte "Lytt og bytt"-oppgaver²². Kapittel 4 og 13 har flere øvelser enn de andre kapitlene, noe som skyldes at lærestoffet i disse kapitlene er mer omfattende enn i de andre kapitlene; i kapittel 4 øves det sikker omstilling mellom dur og moll, i tillegg til at 5.trinn under grunntonen innføres, og kapittel 13 tar for seg tre ulike typer skalafremmede toner.

Øvelsene er to-, tre- og firestemte, og de er notert i ulike kombinasjoner av G- og F-nøkkel på to, tre eller fire notelinjer. På grunn av at kapittel 2 og 3 tar for seg et relativt lite toneomfang, inneholder disse kapitlene bare tostemte øvelser. Stemmene har ikke alltid de vante rollene. Med det mener jeg at melodien ikke utelukkende opptre i sopranstemmen, og bassen har ikke alltid "bassfunksjon". I et par av de firestemte øvelsene har jeg tatt utgangspunkt i regler for koralsats. Generelt har jeg hatt som mål å lage så god stemmeføring som mulig.

Taktartene er i hovedsak 4/4 og 3/4, med noen få innslag av 6/8 og alla breve. Siden hovedfokuset i øvelsessamlinga er tonale strukturer, er rytmikken relativt enkel. Øvelsene er komponert i en tonal klassisk vestlig stil, og er varierte innenfor rammene av denne stilen.

Som et vedlegg bakerst i øvelsessamlinga har jeg tatt med et forslag til en måte å bruke stemmegaffel på²³. Dette er ikke en viktig del av øvelsessamlinga, kun et supplement til hjelp

²² "Lytt og bytt"-oppgavene beskrives i kapittel 1 i øvelsessamlinga

²³ Lignende forslag finnes i *Hører du? – 1* (Kruse 2006) og *Finn tonen, hold takten. Lærebok i melodilesing og musikkteori for korsangere* (Reitan 1998). Kruse foreslår mange forskjellige framgangsmåter, mens Reitans oppsett følger prinsippet om å gå nærmeste vei til en akkordtone. Jeg foretrekker sistnevnte metode, og dette begrunner jeg på side 97 i øvelsessamlinga.

for de som ønsker en introduksjon til, eller repetisjon av stemmegaffelbruk. Det er ikke nødvendig å synge øvelsene i absolutt klingende toneart, men man må ta hensyn til registeret i alle stemmene når man velger hvilket stemmeleie man vil synge i.

4.1.2. Mål og målgruppe

Målgruppa er som sagt elever på musikklinje i videregående skole. I *Notelesing – hva slags lesing er det?* skriver Hilde Blix:

I hørelærefaget er et av hovedmålene å oppfatte musikalske strukturer i hodet, å kunne forestille seg, og høre for sitt indre øre, hvordan det klingende resultat vil være (Blix 2004:64).

Et av målene med øvelsessamlinga er nettopp å utvikle elevenes auditive forestilling, også av *flerstemte musikalsk forløp*. Et annet mål er at elevene skal få erfaring med de sidene ved å synge flerstemt som går på å måtte tilpasse seg andres intonasjon og puls. I tillegg skal øvelsessamlinga gi trening i rask avkoding av notebilder med flere notesystem. Gjennom "Lytt og bytt"-øvelsene ønsker jeg å stimulere til fokusert lytting, samt memorering av musikalske forløp.

4.2. Didaktiske begrunnelser

4.2.1. Pedagogisk fundament

Resultatet av et utviklingsarbeid skal i følge beskrivelsen²⁴ være at det er produsert noe nytt. I mitt utviklingsarbeid er det nye representert ved at et større antall flerstemte prima vista-øvelser er laget spesielt for gehørundervisning. Øvelsene er ordnet etter et gradvis økende toneomfang, og basert på en gjennomgående metode. Etter det jeg kjenner til, har ikke dette vært gjort før²⁵.

Valget av Johansens metode for melodilesing som pedagogisk fundament for øvelsessamlinga er tatt av flere grunner. En av dem er praktisk: en masteroppgave har et begrenset omfang, og når temaet er flerstemt prima vista-sang²⁶, synes jeg det var naturlig å lage øvelsessamlinga som *et tillegg* til allerede eksisterende materiale. Den andre og

²⁴ Se side 23.

²⁵ Flere lærebøker som omhandler melodilesing inneholder et mindre antall flerstemte øvelser, blant andre Kruse (2006), Johansen (2005) og Reitan (1998).

²⁶ Flerstemt prima vista-sang utgjør ikke *basis* i opplæringa i melodilesing, men kan heller ses på som et verdifullt tilskudd. I arbeidet med melodilesing mener jeg at de flerstemte øvelsene bør komme *etter* at det aktuelle tonematerialet er jobbet med i trinnøvelser og enstemte prima vista-øvelser.

viktigste grunnen er at jeg har god kjennskap til Johansens metode. Det har jeg fått gjennom utdanninga mi, og ved at jeg har brukt *Hørelære. Med på notene* og *Hørelære. Melodi i dur og moll* (Johansen 1983) i gehørundervisning i mer enn 15 år.

Det at jeg har valgt *Hørelære. Med på notene* som hovedlærebok i melodilesing, skyldes at den harmonerer best med mitt faglige ståsted. Jeg liker idéen med å ta utgangspunkt i den musikalske helheten, og synes trinnlesing i kombinasjon med melodiske formler er en god metode som fremmer forståelse. Jeg synes det er ryddig at det i hovedsak er én gjennomgående metode. Det er også praktisk at boka dekker alt i læreplanen innenfor melodilesing, slik at den kan brukes på alle tre klassetrinn. Det eneste jeg har savnet, er flere flerstemte øvelser, og derfor ble dette tema for oppgaven min.

4.2.2. Ei øvelsessamling uten musikkteori

I teorikapitlet har jeg skrevet om hva jeg tror kan være grunnen til at det er så mye musikkteori i lærebøker for kor (se s.13-14). Denne problematikken er ikke relevant i forhold til øvelsessamlinga mi, fordi musikklinjeelevne lærer grunnleggende musikkteori det første året. Selv om elevene kan være på ulikt kunnskapsnivå, har de i mange fag anledning til å få både utdypet og holdt ved like teorikunnskapene sine. Siden øvelsessamlinga er ment å brukes som et tillegg til *Hørelære. Med på notene*, kan jeg ved behov henwise til relevant teori som står i den, eventuelt andre bøker som omhandler musikkteori. Jeg har derfor ikke hatt noe behov for å inkludere noen forklaring av musikkteoretiske emner i øvelsessamlinga. Jeg har imidlertid valgt å knytte noen spørsmål til noen av øvelsene, og disse kan fungere som en repetisjon eller bevisstgjøring av teori man trenger for å kunne utføre øvelsene korrekt (se neste kapittel).

4.2.3. Pedagogiske anvisninger

Det skjer dessverre ofte at instrumentallærere ikke leser forordet i lærebøker, og dermed går glipp av forfatterens intensjoner (Blix 2007:60). Jeg antar at dette også gjelder lærebøker i hørelære. For å unngå dette problemet har jeg derfor valgt å skrive inn pedagogiske anvisninger i hvert kapittel i øvelsessamlinga.

En av de viktigste anvisningene går på *bruk av formler*. Formlene har en like viktig funksjon i de flerstemte øvelsene mine som i *Hørelære. Med på notene*, siden øvelsessamlinga bygger på metodikken i den. Derfor har jeg valgt å minne om å bruke dem i hvert kapittel.

En annen anvisning jeg har valgt å gjenta ofte, går på det at man skal *bytte stemmer*. Dette er et viktig poeng med øvelsene, og noe som skiller øvelsessamlinga mi fra måten det er mest vanlig å jobbe på i kor.

Resten av anvisningene er å betrakte som forslag og tips i forbindelse med øvelsene, og er ikke like vesentlige som de første anvisningene jeg har omtalt. De kommer ofte i form av spørsmål, og handler blant annet om å gjenkjenne melodiske mønstre i partituret, hvordan man finne ut hvilken toneart en øvelse går i, eller forslag om å bruke stemmegaffel og dele ut toner til de ulike stemmene.

4.2.4. Øvelsenes utforming

4.2.4.1. Antall øvelser, og øvelsenes lengde

For at elevene skal få nok erfaring med de nye musikalske elementene i hvert kapittel, må det være *mange nok øvelser* (Johansen 2006:9). Jeg mener at dette kravet er ivaretatt i øvelsessamlinga mi. Som tidligere nevnt er det et viktig poeng at man skal bytte stemmer, så på den måten inneholder øvelsessamlinga mer enn det først kan se ut som.

Når det gjelder lengde på øvelsene, har jeg valgt å holde dem relativt korte. Slik blir de mer gjennomførbare, noe som forhåpentligvis gir elevene mestringsfølelse.

Jeg mener at en nøkkelferdighet hos gode prima vista-sangere er at de raskt etablerer ei forestilling av toneart²⁷ og rytmisk forløp. For å kunne gjøre det må man ha erfaring med hva man må ta stilling til for sitt indre øre før man begynner å synge et nytt stykke musikk. I det man synger formelen, foretar man ei indre etablering av grunntone og de omkringliggende tonenes relasjon til den. Hvis det ikke trenger klinge i en absolutt toneart, hører det ofte med til oppstartsprosessen å finne et behagelig stemmeleie å synge i, beregnet ut fra melodiens omfang. For å kunne høre for seg melodiens rytmisk forløp, må man forestille seg en metrisk struktur, der noen taktdeler er mer betont enn andre.

Med dette i tankene har jeg laget mange, men korte øvelser. På denne måten må elevene gå gjennom innstillinga av det indre øret i forkant av utøvinga mange ganger²⁸, noe jeg mener

²⁷ Her refererer jeg ikke til absolutt klingende toneart, men riktig tonekjønn

²⁸ Dette får ikke korsangere så ofte anledning til å øve på, fordi dirigenten som regel deler ut toner og tar ansvar for å sette i gang i riktig tempo.

kan virke bevisstgjørende på elevene, og hjelpe dem på veien mot å gjøre seg uavhengig av andre når de skal innstudere nytt repertoar.

For at det skal finnes utfordringer knyttet til å forestille seg rytmiske forløp, har jeg plassert øvelser i to- og tredelt takt slik at man må omstille seg ofte mellom disse.

4.2.4.2. Veksling mellom typiske roller i flerstemt sang

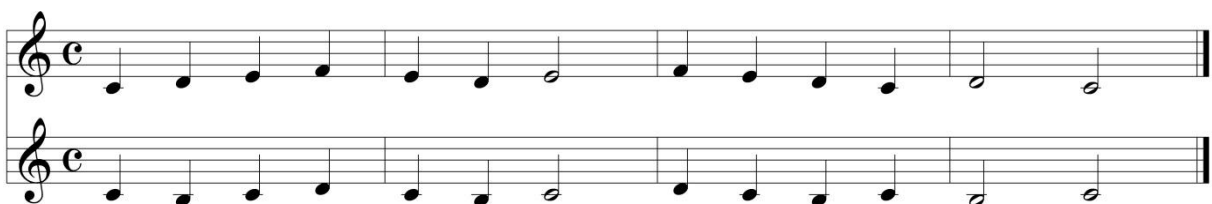
I et kor har stemmegruppe hver sine musikalske roller. Erfarne korsangere kan være “eksperter” på sin rolle, mens de kanskje aldri har blitt utfordret på noen av de andre rollene. Et eksempel på det er at mange sopraner har problemer med å synge en understemme, fordi de er vant til å lytte etter det som ligger i det øverst sjiktet i musikken, og som øret som regel har lettest for å oppfatte.

Hensikten min med bytting av stemmer i øvelsessamlinga, er at elevene skal få prøvd å synge i ulike sjikt i flerstemte satser, for å oppleve hvilke utfordringer de ulike stemmene gir. De ulike vendingene som øves på, er i de aller fleste øvelsene med i *begge stemmer*, slik at man ved å bytte stemmer får erfaring med vendinga både som melodi og akkompagnerende stemme.

Jeg tror at det å bytte stemmer kan utvide den auditive forestillingsevnen, og blant annet gi bedre *harmonisk oversikt*. Å være bevisst stemmegruppenes typiske roller har stor overføringsverdi til både arrangering og komponering, og kan også være nyttig når man er dirigent eller ensembleleder.

4.2.4.3. Progresjon innad i hvert kapittel

Underveis i prosessen med å komponere øvelsene har jeg vært bevisst på å plassere dem i en rekkefølge som gir gradvis større utfordringer. I kapittel 2 og 3 er første øvelse trinnvis, og rytmen homofon. Det er laget så enkelt som mulig for at elevene skal ha overskudd til å lytte og tilpasse seg hverandres intonasjon og puls.



Noteeksempel 6: øvelse 1 fra kapittel 2

I likhet med i *Hørelære*. Med på notene presenteres en ny formel i starten av hvert kapittel. Alle formlene står notert i C-dur eller C-moll, og for at det skal være enkelt å kjenne den igjen i øvelsene, går første øvelse i samtlige kapitler også i C-dur eller C-moll.

I kapittel 2-10 inneholder den første øvelsen et utdrag av formelen i minst en av stemmene. I starten av kapitlene markeres vendinga med trinntall under notene:

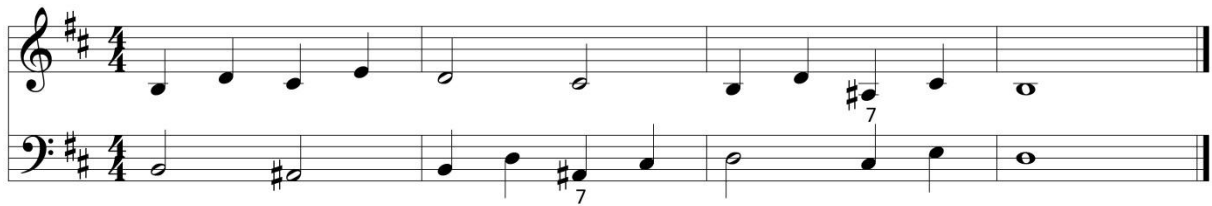
Noteeksempel 7: øvelse 1 fra kapittel 5

Hvert kapittel er innoom mange tonearter, slik at man får erfaring med å kjenne igjen den aktuelle vendinga i flere sammenhenger.

Innad i hvert kapittel gir øvelsene gradvis større utfordringer, blant annet i form av at det innføres stadig vanskeligere sprang. Her illustreres progresjonen gjennom fire øvelser fra samme kapittel:

Noteeksempel 8: øvelse 3 fra kapittel 3. Den største utfordringa er terssprangene.

Noteeksempel 9: øvelse 4 fra kapittel 3. Vendinga 1- 4 er den største utfordringa



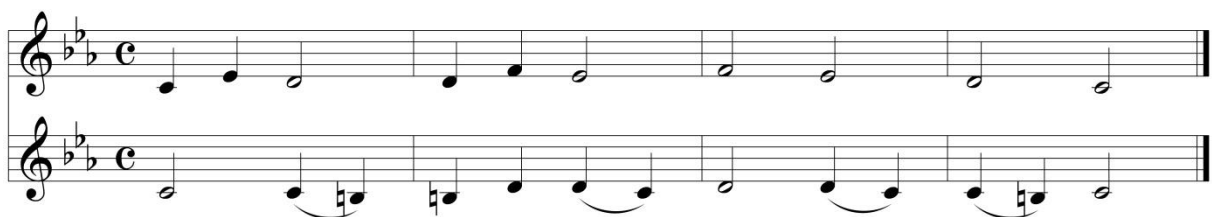
Noteeksempel 10: øvelse 7 fra kapittel 3. Vendinga 3 - 7, det forminskede intervallet, innføres.



Noteeksempel 11: øvelse 11 fra kapittel 3. Her er både vendinga 3 - 7 og 7 - 4 utfordrende. For å lette leseprosessen er trinnkoplingene markert i notebildet.

En mulig logisk brist i progresjonen er at jeg bevisst har valgt å plassere alle de tostemte øvelsene først i kapitlene, selv om noen av de vanskeligste tostemte øvelsene byr på større utfordringer enn de første trestemte som følger rett etter. Jeg valgte å sortere øvelsene etter antall stemmer fordi jeg synes det ser mest ryddig ut.

I de første kapitlene kommer øvelsene som inneholder *forholdninger* til slutt, i resten av samlinga er de mer spredt. Det begrunner jeg med at øvelsene som inneholder dissonanser, kan oppleves utfordrende å synge selv om hver stemme for seg er enklere enn i de foregående øvelsene.



Noteeksempel 12: øvelse 12 fra kapittel 3. Selv om stemmene hver for seg ikke er så vanskelig, representerer dissonansene ei utfordring.

Et viktig element som også gradvis utvider elevenes erfaringer med det nye tonematerialet, er når det opptrer på *ulik takt del*, som for eksempel både på *betont og ubetont tid*, og som *del av opptakt*. Vendingene vil kunne oppleves forskjellig etter som *hvor i takta de står*. Her følger tre eksempler på det fra kapittel 9, der vendinga 6-5 over grunntonen i moll øves på:

Noteeksempel 13: øvelse 2 fra kapittel 9. Vendinga starter på betont tid etter opptakt i begge stemmer.

Noteeksempel 14: øvelse 3 fra kapittel 9. Vendinga starter på ubetont tid i den øverste stemmen.

Noteeksempel 15: øvelse 4 fra kapittel 9. Vendinga er del av opptakt i begge stemmer.

4.2.4.4. Egenkomponerte øvelser

Hørelære. Med på notene inneholder et stort antall sitater fra originalmusikk. Ut fra den første problemstillinga mi, "Hva slags utforming er det hensiktsmessig at flerstemte prima vista-øvelser har når målet er fortrolighet med flerstemte musikalske forløp?", kom jeg tidlig i prosessen fram til at jeg nok ville lære mest om dette gjennom å komponere alle øvelsene sjøl. En annen grunn til å velge dette er at det er vanskelig å finne eksempler på flerstemt satser der alle stemmene holder seg innenfor det toneomfanget som øves på.

4.2.4.5. Valg av musikalsk stil

I *Hørelære.* Med på notene skriver Johansen at dersom oppgavene²⁹ skal gi erfaringer om lesing av melodier, må de ha karakter av melodier (Johansen 2006:9). Dette prinsippet er

²⁹ Refererer her til melodioøvelsene i *Hørelære. Med på notene.*

jeg enig i, og som jeg skrev i kapittel 2.3.1. inneholder øvelsene mine mange av de vanligste strukturene i tonal musikk. Etter mi vurdering har øvelsene en god balanse mellom forventet forløp og utfordringer.

Jeg opplevde at komponeringsprosessen ble påvirket både av at jeg hadde et begrenset utvalg av toner til rådighet, og valget jeg hadde tatt om å lage øvelser der det skal være mulig å identifisere musikalske mønstre. Jeg var klar over risikoen for å ende opp med en veldig ensartet stil på melodiene, og har derfor forsøkt å være kreativ og utnytte mulighetene som finnes for variasjon.

Ettersom øvelsessamlinga er et tillegg til *Hørelære. Med på notene*, mener jeg at det er naturlig at øvelsene ikke avviker alt for mye fra den typen melodier som den boka inneholder.

I kapittel 4.1.1. skrev jeg at øvelsene er komponert i en tonal klassisk vestlig stil, men jeg synes det er vanskelig å gi en god definisjon på hva det egentlig er. Det er et mål at elevene skal ha en opplevelse av at det er *musikk* de synger når de bruker øvelsessamlinga, selv om øvelsene er nokså korte. Etter mi vurdering har øvelsene en god balanse mellom forventet forløp og utfordringer.

4.2.5. Prima vista

Øvelsene er laget som *prima vista-øvelser*, det er altså ikke repertoar som er ment for å innstudies og framføres. Det er ikke dermed sagt at de bare kan synges en eneste gang. (Et viktig poeng når det gjelder bruken av øvelsene er at man skal bytte stemmer). Det får være opp til læreren å se an når en øvelse er har utspilt sin funksjon. Man bør som regel gi seg før elevene begynner å repetere stemmen sin etter hukommelsen. Samtidig må man ikke gå så fort fram at mestringsfølelsen uteblir.

4.3. Inspirasjon

Flere lærebøker har fungert som inspirasjonskilder for meg i prosessen med å lage øvelsessamlinga. Jeg opplevde det å studere andres undervisningsmateriale som bevisstgjørende, og det var like avklarende for jeg *ikke* ønsket å ha med, som for hva jeg ønsket å ha med.

Som tidligere nevnt fant jeg mye positivt i Nancy Telfers *Successful Sight-Singing, A Creative, Step by Step Approach* (1992/1993). Selv om Telfer metodevalg skiller seg klart fra mine³⁰, har jeg likevel hentet inspirasjon på viktige områder: hun har mange øvelser og en tydelig progresjon. Et tips jeg har tatt med meg fra Telfers bøker, er blitt en viktig del av øvelsessamlinga, nemlig det at man skal bytte stemmer.

Jeg er også blitt inspirert av Telfers velfungerende layout. Det ser ryddig og oversiktlig ut. Det gjør det også i *Akkordrekker på gehør. Øvelser med funksjonsanalyse* (Reitan 2010). Et eksempel på mindre god layout er Jersilds *Lærebog i Melodilæsning* (1959), der notene etter min mening er skrevet alt for tett.

Både Telfer og flere andre forfattere av lærebøker i notelesing for kor har satt *tekst* til korsatsene sine. Siden det aller meste av kormusikk har tekst, vil det være en fordel for korsangere å ha overskudd i notelesinga til også å få med seg tekst når de synger prima vista. Selv om jeg absolutt ser poenget med å øve på dette, har jeg valgt ikke å ta det med i øvelsessamlinga. I forhold mål og målgruppe (se kapittel 4.1.2.) synes jeg dette med tekst blir litt på siden av det jeg ønsker å fokusere på, nemlig auditiv forestilling av flerstemte forløp og fortrolighet med flerstemthet i seg sjøl.

Som nevnt har jeg skrevet en del pedagogiske anvisninger, forslag til arbeidsmetoder og tips til for eksempel notelesing inn i øvelsessamlinga. Her har jeg fått idéer fra mange bøker, men jeg vil trekke fram *Hørelære. Med på notene* (Johansen 2006), *Hører du?* (Kruse 2000) og *Hører du? – 1* (Kruse 2006) som de viktigste.

³⁰ Telfer bruker den relative solfa-metoden. Hun vektlegger det rytmiske elementet i øvelsene, og mener at korsangerne lærer best av å jobbe med uforutsigbar musikk, gjerne i moderne stil.

5. RESULTATER

Ettersom denne oppgaven har to delproblemstillinger, og jeg har brukt ulike metoder for å nærme meg disse, vil jeg presentere resultatene i tre deler:

Jeg vil først presentere resultatene fra utprøving av øvelsessamlinga på musikklinjeelever. Det er viktig å understreke at det ikke bare er denne utprøvinga, tidligere forskning og studier av lærebøker som har gitt meg svar på den første delproblemstillinga. Prøving og feiling, samt tilbakemeldinger fra veileder har også vært en viktig del av prosessen. Derfor vil jeg også innlemme et kapittel om erfaringene fra prosessen med å lage øvelsene i dette kapitlet. Videre vil jeg presentere resultatene av intervjuet, og til slutt i dette kapitlet vil jeg oppsummere mine funn.

5.1. Erfaringer fra utprøving av øvelsessamlinga på musikklinjeelever

Som nevnt i metodekapitlet prøvde elevene i hovedsak ut øvelser fra de kapitlene de til en hver tid jobbet med i gehørfaget. Elevene presterte bedre for hvert klassetrinn, altså gjorde 3.klassingene det best. Dette funnet var ikke overraskende, jeg hadde på forhånd antatt at elevene med mest erfaring fra gehørfaget ville takle utfordringene med flerstemte forløp best. I tillegg til å ha sunget lengst i kor³¹, har 3.klassingene også faget ensembleledelse, der de får trening i å lese korpartitur.

I forbindelse med 3.klassingenes prestasjoner virket det som om musikalsk selvtillit var en faktor som spilte inn. Som 3.klassing på musikklinje har man som regel vært gjennom en del musikalske utfordringer. Hvis dette har vært positive opplevelser, kan det gi elevene en tro på egne evner som kommer til uttrykk gjennom at de tør kaste seg ut i nye utfordringer. I løpet av utprøvsperioden synes jeg å merke forskjell mellom klassene når det gjaldt holdning til å prøve noe nytt, og 3.klassingene var de modigste når det gjaldt å kaste seg utpå og prøve. Som jeg nevnte i teorikapitlet er det å *ta ansvar for musikalsk framdrift, og å tørre å syng ut* også viktige egenskaper å ha for at samsangen skal bli vellykket.

I 1.klasse var det ei utfordring at guttene intonerte merkbart dårligere enn jentene. Etter min erfaring som lærer på musikklinje er mange gutter i 15-årsalderen uvante med å syng.

³¹ Her i betydninga faget kor på musikklinja.

De det gjelder, blir ofte mye bedre til å kontrollere stemmen i løpet av 1.klasse³². Jeg erfarte at valg av stemmeleie påvirket resultatet. De guttene som er mest uvant med å bruke sangstemmen, er ofte ukomfortable med å synge i et lyst register. Ved å legge øvelsen i et relativt dypt leie, var det lettere å få dem til å synge ut.

I en time der 1.klassingene strevde med å fullføre en øvelse, benyttet jeg anledningen til å finne ut hvor problemet lå: Var det flerstemt-situasjonen som var uvant, eller var øvelsen for vanskelig? Jeg ba elevene synge stemme sine hver for seg, og det viste seg at de ikke var sikre nok på trinnene til å klare det. I det tilfellet ville det være umulig for elevene å holde felles tempo, altså var øvelsen for vanskelig i forhold til nivået elevene var på akkurat da. Dette bekrefter for meg at bruken av de flerstemte øvelsene bør starte etter at man har jobbet ei stund med nytt lærestoff.

I de første timene med utprøving i 2.klasse, hadde de også for lite overskudd til å forholde seg til hverandres tempo og intonasjon. Men i denne klassen var framgangen raskere. Imidlertid kunne prestasjonene deres variere så mye i løpet av 10 minutter at det var nødt til å være *konsentrasjonen* som gjorde forskjellen på bra og dårlig resultat.

Jeg prøvde ut ulike måter å bruke øvelsene på, både med en elev på hver stemme, og å dele gruppa slik at det ble flere på hver stemme. Når jeg delte i grupper, var det tydelig at de flinkeste ledet an, og at resten av gruppa hang seg på. Da jeg testet ut enkelt stoff fra kapittel 2 og 3 i 3.klasse, hadde de stort overskudd, siden de melodiske vendingene fra starten av boka for lengst var internalisert.

Den ene gangen jeg prøvde ut en "Lytt og bytt"-øvelse (fra kapittel 10, i 3.klasse), fungerte det ikke etter planen, fordi den ene stemmen ikke ble sunget riktig. Dette ble vanskelig å gjøre noe med uten å "røpe" noe for de som sang den andre stemmen³³. Gjennom denne erfaringa fikk jeg en bekreftelse på at det er riktig å plassere "Lytt og bytt"-øvelsene i slutten av hvert kapittel, slik at det å synge sin egen stemme ikke blir hovedutfordringa.

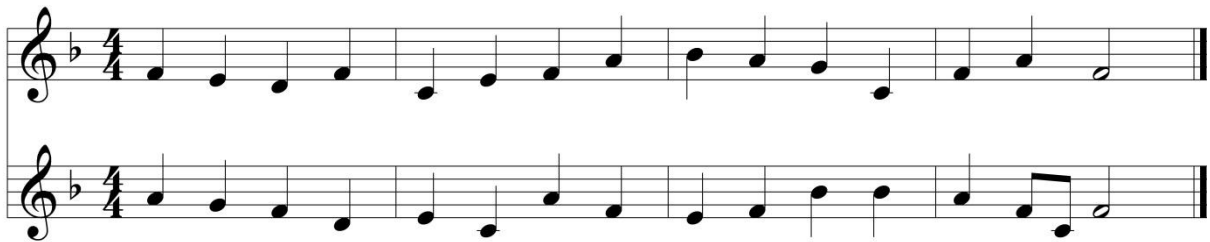
³² Alle førsteklassingene har sang som biinstrument (med mindre de har det som hovedinstrument), og de har også kor som fag.

³³ Poenget med denne øvelsetypen er at man skal plukke opp hva den andre stemmen synger *samtidig* som man synger sjøl, og deretter skal de to stemmegrupperne bytte stemmer. Ingen av stemmene skal på noe tidspunkt synge sin stemme alene. Se også beskrivelse i kapittel 1 i øvelsessamlinga.

Den mest lærerike erfaringa fra utprøvingsperioden på musikklinja var at jeg på et tidspunkt registrerte at noen av øvelsene ikke fungerte så godt. Det klang rett og slett dårlig. Da jeg satte meg ned rett etter timen og tenkte over det, skjønnte jeg hvorfor:

- 1) Det fungerte ikke å ha så mye stemmekryss.
- 2) Det ble for anonymt med homofon rytme hele satsen gjennom. Hver stemme ble for lite karakteristisk.
- 3) Det ble for liten framdrift i satsen. Jeg kom fram til at jeg hadde tenkt for mye ut i akkorder, i dette tilfellet en harmonisk puls på halvnoten.
- 4) Jeg innså at jeg hadde lagt alt for lite arbeid i satsen.

Dette er et bilde av den øvelsen som fikk meg til å trekke disse slutningene. Da den ble prøvd ut i 2.klasse, fikk jeg en aha-opplevelse i forhold til hva som fungerer og ikke fungerer i tostemt sats.



Noteeksempel 16: utkast til kapittel 7, en av de første øvelsene jeg lagde. Den ble forkastet etter å ha blitt prøvd ut på musikklinjeelevne.

I alle gruppene presterte elevene (i snitt) litt bedre for hver gang. I mine øyne bekrefter dette at øvelsessamlinga bør inneholde mange øvelser, slik at elevene har mange nok øvelser på hvert nivå, og langsomt kan utvide erfaringene sine med det aktuelle lærestoffet i en flerstemt sammenheng.

Det var store variasjoner mellom de ulike gruppene, men det er representativt for hvordan det er på musikklinjer. Det er vanlig med store forskjeller blant elevene, både i forkunnskaper, evner og hvilket tempo de utvikler seg i. Det er også viktig å merke seg at det kan være store forskjeller fra kull til kull.

Jeg opplevde utprøvinga av øvelsessamlinga som mer krevende enn når jeg tidligere har prøvd ut annet undervisningsmateriale jeg har laget. Det kan skyldes at jeg var så opptatt av

at jeg skulle observere systematisk, men jeg tror også at det kan skyldes at flerstemte forløp er kompliserte og krever at læreren retter oppmerksomheten mot flere elever samtidig.

5.2. Erfaringer fra utprøving av øvelsessamlinga i amatørkor for voksne

Etter den innledende økta med koret (se kapittel 3.2.2.1.) tok dirigenten ansvar for utprøvinga. Dirigenten og jeg hadde jevnlig kontakt per mail. Jeg sendte nye øvelser hver uke og fikk tilbakemeldinger på hvordan det gikk. Dette påvirket utprøvinga, for eksempel fikk jeg på et tidspunkt beskjed om at kormedlemmene var litt frustrerte fordi de synes det gikk for fort fram. Da gikk jeg ned i vanskelighetsgrad, og ga koret øvelser som hørte til kapitlene *før* de fikk problemer.

For å få innsikt i korets erfaringer med øvelsene, intervjuet jeg korets dirigent etter avsluttet prøveperiode. Intervjuet varte i 47 minutter, og opptaket ble gjort med video. Jeg merket at det var en fordel å ha sendt intervjuguiden på forhånd, for dirigenten var svært godt forberedt og hadde velformulerte svar.

Under intervjuet tok jeg utgangspunkt i intervjuguiden. Samtalen fløt lett siden vi kjenner hverandre godt, og fordi vi snakket om et fagfelt som vi begge er engasjert i. Når jeg i det følgende skal gjengi noe av informasjonen som kom fram i intervjuet, bruker jeg forkortelsene G for Grete og D for dirigenten.

Jeg fikk vite at prima vista-sang ikke hadde vært en del av korøvelsene før utprøvsperioden. Siden mye av korstoffet de innstuderer har relativt høy vanskelighetsgrad, er det heller ikke naturlig å synge dette prima vista.

D: *Det blir jo litt prima vista for en og en stemme å prøve å synge stemmen sin, men da er det ofte støttet av piano, og jeg har ofte spilt det for dem først. Det er mest effektivt.*

Dirigenten fortalte at hun synes stemmeøving tar for mye tid, og at koret ville fått mer ut av øvingstida si hvis innstudering av stemmene hadde gått raskere. Hun mente at korets medlemmer også er enige om dette:

D: *Dette koret ønsker å komme forttere fram til samsangen og å jobbe med musikken, så de er egentlig ikke så glad i innstuderingsfasen. Det hender at stemmegruppene har øvinger på egenhånd for å være bedre forberedt til felles jobbing.*

G: *Hva ønsket du at koret skulle oppnå ved å bruke notematerialet?*

D: *Jeg tenkte at det kunne være med å gi litt økt bevissthet rundt både notelesing og bruk av øret sitt.*

Utprøving av øvelsene har tatt 8-10 minutter av hver korøvelse på utprøving av øvelsene. Det gikk ganske greit de to første gangene, men så dukket det opp utfordringer:

D: *Den tredje gangen gikk det ikke så fint. Da oppsto det frustrasjon hos enkelte av kormedlemmene, fordi noen av dem ikke forsto hva det var vi holdt på med. Det var ikke alle som raskt nok klarte å avkode notebildet og se hvilke trinn de ulike tonene var. [...]. I denne gruppa er folk ganske forskjellige. Noen har litt musikkbakgrunn, så for dem uten musikkbakgrunn føles det som om de med litt musikkbakgrunn har mye musikkbakgrunn. Det ble nok et sprik mellom noen "flinke elever i klassen" og enkelte andre som følte seg mye dårligere.*

Jeg ble overrasket over at det å avkode notebildet var problemet, for min erfaring fra musikklinje er at det stort sett går greit å se hvilke trinn notene blir, men at det ikke er like lett å *treffe* dem når man skal synge. Dette *kan* skyldes at koret ikke kom lenger enn til kapittel 5 i utprøvsperioden, og at det ville vært mer utfordrende å synge riktig fra for eksempel kapittel 7 og utover.

Dirigenten var tydelig på at det som var utfordringa for koret i prøveperioden, ikke var å synge trinnene riktig, men å koble trinntallene til notene. Så kom hun med ei opplysning som ble et verdifullt innspill til utforminga av øvelsene:

D: *Midtveis uti prøveperioden fikk korsangerne lov til å notere trinntall under notene før de sang. Jeg synes å huske at jeg sa trinntallene. Det hjalp veldig. De sang riktig tone da de så tallet.*

Selv om det står trinntall under en del av øvelsene i *Hørelære. Med på notene*, hadde jeg i utgangspunktet ikke tenkt å ha med det i øvelsessamlinga. Men etter denne tilbakemeldinga forandret jeg mening og kom til at det ville være en god idé å ha det på enkelte av øvelsene.

I følge dirigenten hang alle kormedlemmene med da hun pekte på noen trinnrekker³⁴ hun hadde skrevet opp på en plakat. Hun mente at i denne situasjonen følte kormedlemmene at de startet mer på likefot, fordi å synge etter trinn var nytt for alle, mens noen kunne en del om noter fra før.

Dirigenten fortalte at hun fortsatt refererer til trinntall og begreper som *grunntone* og *ledetone* etter prøveperioden, og at noen av korsangerne har hatt god nytte av å ha fått et slikt hjelpemiddel. Hun mener at alle i koret har skjønnt hva trinnmetoden er, men at ikke alle klarte å bruke det til noe.

D: *Hvis jeg er flink til å minne dem på trinnmetoden i problematiske situasjoner, er det til hjelp. I mye av repertoaret kan vi finne igjen kjente [trinn]vendinger, eller så kan de få hjelp til å finne igjen en tone på. Men de fleste kommer ikke på det sjøl, så det blir opp til meg å holde det varmt.*

G: *Har bruken av øvelsene ført til noen endringer i måten du legger opp korøvelsen på?*

D: *Det har kanskje vært med og gitt litt større legitimitet til å gjøre andre ting enn bare å synge på sanger. [...]. At det er en del av korøvelsen å jobbe med grunntrening, det har jeg gitt meg sjøl litt mer lov til å gjøre. Og jeg vet at jeg kan gjøre det, og de vil ikke protestere så fort, de vil tenke at dette er det sikkert en god grunn til at vi gjør.*

5.2. Generelle erfaringer fra prosessen med å lage øvelsene

I utgangspunktet hadde jeg planlagt å komponere øvelser som supplerte *alle* kapitlene i *Hørelære. Med på notene*, men det tok lengre tid enn jeg hadde forutsett å lage øvelsene, og i løpet av prosessen ble det klart at jeg ikke ville rekke å fullføre den opprinnelige planen. Jeg kom fram til at jeg ville stoppe etter kapittel 13, slik at jeg fikk med alle kapitlene som inneholder en utvidelse av toneomfanget.

³⁴ Trinnsrekker notert med bare tall etter hverandre, ikke noter.

Det viste seg å være mye vanskeligere enn jeg hadde trodd å lage tre- og firestemte satser med bare et begrenset toneomfang til rådighet. Noen av de firestemte satsene jeg lagde, inneholdt en del nødløsninger og var av dårlig kvalitet. Noe løste seg ved at jeg gjorde øvelsene kortere, men jeg endte opp med færre tre- og firestemte øvelser enn jeg først hadde sett for meg. Jeg hadde ikke helt oversikt over hva som var mulig å få til, og er fornøyd med at hvert av kapitlene 4 til og med 13 inneholder 3-4 øvelser som er enten tre- eller firestemte.

Da jeg gikk i gang med å komponere øvelsene, hadde jeg nettopp fått nytt noteskrivingsprogram. Å sette seg inn i det var mye mer tidkrevende enn jeg hadde forutsett, og til tider også veldig frustrerende. Jobben med å få til en layout jeg var fornøyd med i øvelsessamlinga, har også tatt mye mer tid enn beregnet.

Øvelsene ble redigert flere ganger underveis i prosessen. Dette skyldtes blant annet at jeg gjennom utprøving på elever oppdaget svakheter med måten de var komponert på. Jeg gjorde også endringer basert på tilbakemeldinger fra dirigenten for koret som prøvde ut øvelsene. Mens jeg var midt inne i komponeringsprosessen, opplevde jeg ofte at jeg var misfornøyd med øvelsene, uten helt å kunne sette fingeren på hva det var som ikke fungerte. Det hjalp å legge bort øvelsene i noen uker eller måneder. Når jeg så tok dem fram igjen, så jeg dem i et helt annet lys, og kunne lettere gjøre de nødvendige endringene.

Jeg har også fått tilbakemeldinger på øvelsene fra Niels Eskild Johansen. Han har fungert som veileder for meg på den notebaserte delen av masteroppgaven. Jeg har sendt han utdrag av øvelsessamlinga i flere omganger. En av de viktigste tilbakemeldingene jeg fikk på førsteutkastet av øvelsessamlinga, var at jeg måtte bevisstgjøre meg hva som er nytt i hver enkelt oppgave. Han nevnte eksempelvis at ikke alle oppgaver behøver representere noe nytt, men at jeg måtte tenke gjennom begrunnelsene for rekkefølge og antall oppgaver.

Dette påvirket måten jeg komponerte på. Etter at jeg hadde stokket om på de øvelsene jeg allerede hadde laget, oppdaget jeg at det var nødvendig å gjøre endringer i mange av dem. Det skyldtes for eksempel at en av stemmene i øvelsen inneholdt ei utfordring som kom for tidlig i kapittelet, selv om den andre stemmen gjorde at øvelsen virket riktig plassert. Da jeg komponerte nye øvelser, var jeg bevisst på progresjonen dem i mellom helt fra starten.

Jeg fikk også tips om at det er greit å lage oppgaver som er ikke nødvendigvis kan løses av alle, men som er tiltenkt de mest erfarne elevene. Det gir læreren en fin mulighet for differensiering i grupper med ujevnt nivå. Det samme gjelder hvis man lager øvelser der den ene stemmen har langt større utfordringer enn den andre.

Gjennom å vise meg noen eksempler på hvor lite som skal til for å gjøre en øvelse bedre, har veiledninga gjort meg i stand til sjøl å oppdage hvor det var behov for endringer. Denne måten å bli veiledet på har vært veldig lærerik for meg. Jeg har fått en dytt i riktig retning, men har måttet jobbe hardt for å komme fram til svarene sjøl.

5.4. Oppsummering

I forhold til å kunne svare på *problemstilling 2*, har omfanget av utprøvinga i koret vært for lite til at jeg kan trekke en entydig konklusjon. Utprøvsperioden i koret har vist at en del av kormedlemmene har hatt utbytte av å bruke øvelsene, og er interesserte i å lære mer. Men det kom også tydelig fram at for å ha fullt utbytte av øvelsene, må kormedlemmene ha grunnkunnskaper i musikkteori.

I kapittel 4 skrev jeg at man i arbeidet med melodilesing bør innføre de flerstemte øvelsene *etter* at det aktuelle tonematerialet er jobbet med ei stund i trinnøvelser og enstemte prima vista-øvelser. Da hadde jeg musikklinjeelevne i tankene, som brukte øvelsene slik de opprinnelig var ment, som et supplement til *Hørelære. Med på notene*. Slik *problemstilling 2* var formulert, ville jeg undersøke om øvelsessamlinga kunne "stå på egne ben" i korskammenheng. Det har jeg som sagt ikke noe entydig svar på, selv om jeg nok mener at svarene peker mest i negativ retning, noe jeg først og fremst mener skyldes de ujevne forkunnskapene i musikkteori.

Men man trenger ikke utelukkende jobbe med å utvikle notesingsferdighetene i en flerstemt sammenheng når man synger i kor. Med erfaringene fra begge utprøvsperiodene i bakhodet vil jeg i dag anbefale kor som ønsker å heve sangernes notesingsferdigheter å bruke *både* øvelsessamlinga og *Hørelære. Med på notene*. Da kan man øve både unison og flerstemt prima vistasang på korøvelsen, og i tillegg kan kormedlemmene øve litt hjemme i *Hørelære. Med på notene*. I et kor vil som regel noen være mer frampå enn andre, og ved å ha øvelser man kan øve på hjemme, kan alle bruke den tida de trenger til å utvikle den auditive forestillingsevnen.

Problemstilling 1 har vært hovedfokuset mitt i denne oppgaven. En kombinasjon av veiledning, studier av tidligere forskning og utviklingsarbeid, erfaringer fra utprøvningsperiodene og prøving og feiling har gitt meg en del svar på hva som kjennetegner en god øvelse og god progresjon. Kort oppsummert vil jeg si det slik:

- Det må være mange nok øvelser, slik at nye utfordringer kan innføres i et langsomt tempo.
- Øvelsene bør ha innslag av enkel polyfoni, slik at hver stemme blir musikalsk karakteristisk og lettere å oppfatte.
- Øvelsene må ha god harmonisk framdrift.
- Øvelsene bør være varierte, slik at det nye lærestoffet møtes i ulike omgivelser.
- Det bør være god balanse mellom forventet forløp og nye utfordringer i øvelsene.

Prosesen med å utvikle øvelsessamlinga har vært lang, og mange endringer ble gjort underveis, basert på tilbakemeldinger fra dirigenten og veileder, samt egne erfaringer med utprøving på elevene. I tillegg til å finne ut noe om hvordan øvelsenes utforming bør være, har jeg også fått reflektert omkring *bruken* av øvelsessamlinga.

Sjøl om de ulike erfaringene jeg har beskrevet i dette kapittelet er å regne som resultater i forhold til å svare på problemstillingene, betrakter jeg *øvelsessamlinga* som hovedresultatet i masteroppgaven. Gjennom øvelsessamlinga viser jeg i praksis hvordan jeg svarer på problemstilling 1.

6. AVSLUTNING

6.1. Muligheter for videreutvikling av øvelsessamlinga

En mulighet for videreutvikling av øvelsessamlinga er å fullføre den opprinnelige planen om å lage oppgaver til de siste kapitlene som handler om modulasjon, fritonal melodilesing, skalaer og intervaller. Da vil øvelsessamlinga dekke mer av læreplanmålene i faget musikk fordypning 2, der elevene skal jobbe med *sammensatte musikalske strukturer*³⁵.

Å øve på å synge i en flerstemt sammenheng behøver ikke nødvendigvis å foregå i samsang med andre. Sjørl har jeg hatt stor nytte av å synge ved siden av cd-innspillinger for å øve inn korstemmer. Flere lærebøker i gehør har cd med, blant annet *Finn tonen – hold takten. Lærebok i melodilesning og musikkteori for korsangere* (Reitan 1998). Uansett hvilket musikalsk tema det dreier seg om, synes jeg det en stor fordel at elevene har noe lydlig å forholde seg til når de skal øve. I den forbindelse har jeg tenkt at en mulighet for videreutvikling av øvelsessamlinga kan være å lage lydfiler der en av stemmene mangler. Det kan være midi-filer eller opptak av stemmer som synger.

Når det gjelder spredning av materialet, kan en mulighet være å legge ut øvelsessamlinga på internett, eventuelt med lydfiler.

6.2. Til slutt

Veldig mange faktorer har påvirket utforminga av øvelsessamlinga. Noe av det jeg har lært mest av, var den veiledninga jeg fikk av Niels Eskild Johansen om hva som kunne gjøre øvelsene bedre. Tankegangen min har endret seg i forhold til hvordan jeg tenker progresjon. Jeg har merket effekten av den kompetansehevinga når jeg lager annet ekstramateriale til elevene på musikklinja.

Gjennom arbeidet med øvelsessamlinga har jeg fått oppfylt flere av ønskene mine for hva jeg håpet å få ut av masterstudiet: Jeg har fått faglig påfyll og inspirasjon, og jeg har blitt utfordret på andre områder enn de jeg møter til daglig i jobben på musikklinja. Samtidig er det for å bli en enda bedre gehørlærer at jeg ønsket å ta denne utdanninga. Det oppleves som en fin bonus å ha et håndfast resultat, øvelsessamlinga, med seg tilbake til elevene mine.

³⁵ <http://www.udir.no/k106/MUS8-01/Hele/Kompetansemaal/Musikk-fordypning-2/> hentet 8.5.2014

Hvis det er en ting jeg skulle ønske jeg hadde hatt bedre tid til i arbeidet med øvelsessamlinga, så er det å få layouten enda finere. Jeg er tålelig fornøyd, men jeg kunne godt tenke meg å perfeksjonere den enda litt mer.

Proessen med å utvikle øvelsessamlinga har vært både interessant, lærerik og slitsom. Jeg har lært mye om hvor lang tid det tar før man blir fornøyd når man skal lage materiale som skal brukes om og om igjen. Jeg håper at andre kan bli inspirert av oppgaven min, og få lyst til å lage lignende utviklingsarbeid.

DEL 2: ØVELSESSAMLINGA – Flerstemte prima vista-øvelser

Her følger øvelsessamlinga; *Flerstemte prima vista-øvelser*.

Siden øvelsessamlinga er utformet som et hefte som skal brukes i undervisning, har den egen paginering. Det vil altså bli nye sidetall fra neste side.

Etter at øvelsessamlinga er presentert, tar de gamle sidetallene til igjen, slik at man ut fra innholdsfortegnelsen skal kunne finne litteraturliste og vedlegg til masteroppgaven.

FLERSTEMTE PRIMA VISTA-ØVELSER



av

Grete Vargeid

INNHold

1. kapittel – forord.....	4
2. kapittel.....	7
3. kapittel.....	13
4. kapittel.....	19
5. kapittel.....	25
6. kapittel.....	31
7. kapittel.....	37
8. kapittel.....	43
9. kapittel.....	49
10. kapittel.....	55
11. kapittel.....	61
12. kapittel.....	67
13. kapittel.....	73
Oversikt: lytt og bytt-øvelser.....	83
Om bruk av stemmegaffel.....	97
Oversikt: stemmegaffelvinger.....	98

1. kapittel – forord

Om øvelsene:

Denne øvelsessamlinga er laget som et tillegg til *Hørelære. Med på notene* av Niels Eskild Johansen (2006), og følger progresjonen i denne fra kapittel 2 til 13. Øvelsene skal gi elevene mulighet til å øve toneutvalget i hvert kapittel i en flerstemt sammenheng.

Et mål med øvelsessamlinga er å utvikle elevenes auditive forestilling av flerstemte musikalske forløp. Et annet mål er at elevene skal få erfaring med de sidene ved å synge flerstemt som går på å måtte tilpasse seg andres intonasjon og puls. I tillegg skal øvelsessamlinga gi trening i rask avkodning av notebilder med flere notesystem. *Lytt og bytt-øvelsene* skal stimulere til fokusert lytting og memorering av musikalske forløp.

Ettersom øvelsessamlinga bygger på metodikken i *Hørelære. Med på notene*, er bruken av melodiske formler vesentlig for læringsutbyttet. Derfor minner jeg ofte om å bruke formlene. I noen av øvelsene er trinnkoblingene (som 7-1 og 6-5) markert under notene.

En viktig del av måten å bruke øvelsene på, er at man skal bytte stemmer. Hensikten med dette er at elevene skal få prøvd å synge i ulike sjikt i flerstemte satser for å oppleve hvilke utfordringer de ulike stemmene gir. Det kan oppleves annerledes å synge en akkompagnerende stemme enn å synge melodien. De ulike vendingene som øves på, er i de aller fleste øvelsene med i flere av stemmene, slik at man ved å bytte stemmer får erfaring med vendinga både som melodi og akkompagnerende stemme. Øvelsene er laget i et stemmeleie som gjør at de fleste skal kunne synge alle stemmene.

Resten av anvisningene er å betrakte som forslag og tips i forbindelse med øvelsene, og er ikke like viktige som å synge formlene og bytte stemmer.

På grunn av at kapittel 2 og 3 tar for seg et relativt lite toneomfang, inneholder disse kapitlene bare tostemte øvelser. I resten av kapitlene er øvelsene sortert i stigende vanskelighetsgrad for hver type øvelse. Det betyr at de siste tostemte øvelsene i hvert kapittel kan inneholde større utfordringer enn de første trestemte øvelsene. I de første kapitlene er øvelser som inneholder forholdninger plassert mot slutten. Selv om noen av disse øvelsene har enkeltstemmer som er lettere å synge enn de foregående, er det mer utfordrende å holde fast på sin stemme når det opptrer dissonanser.

Ikke alle oppgaver trenger å brukes av alle. Læreren har mulighet for å differensiere dersom det er ujevne grupper. Også innad i en øvelse finnes det ulike utfordringer: en stemme kan være lettere enn den andre, og læreren kan fordele stoffet etter elevenes nivå.

Det er mange måter å bruke øvelsene på. Det kan være enten én elev eller ei gruppe på hver stemme. Det er også en mulighet å la en elev spille en av stemmene på piano eller et annet instrument mens den eller de andre stemmene synges. Slik får man øvelse i å intonere i forhold til et instrument. De elevene som sitter og venter mens andre synger, kan lytte aktivt mens de følger med på notene og sjekke om det blir sunget riktig.

Om Lytt og bytt-øvelsene:

I slutten av hvert kapittel er det 5-6 korte tostemte øvelser der man bare ser en stemme om gangen. A-stemmen (den øverste stemmen) og B-stemmen (understemmen) er notert på hver sin side. Øvelsen brukes slik: Les stemmene uten å synge dem høyt. Deretter legges notene vekk, og de to stemmene synges sammen. Mens man gjør det, skal man forsøke å oppfatte den andre stemmen. Man må sannsynligvis synge øvelsen flere ganger før man får tak i hvordan den andre stemmen er. Når begge parter er klare, bytter man stemmer og synger de nye stemmene høyt sammen. Dette er en utfordrende øvelse som krever mye konsentrasjon. Hvis man blir usikker, må man gjenta de opprinnelige stemmene til man er klare for å bytte igjen.

I slutten av heftet finnes en oversikt over Lytt og bytt-øvelsene der begge stemmer kan ses samtidig. Denne oversikten kan være praktisk å ha for læreren, men kan også brukes av elevene. De kan for eksempel ha rollen som ensembleledere og dele ut toner, sette i gang og kontrollere at det synges riktig.

Muligheter for hjemmearbeid:

Selv om øvelsene i dette heftet er laget for at man skal utføre dem sammen med andre, er det også mulig å jobbe med øvelsene mellom timene. Elevene kan få i lekse å synge en stemme og spille den eller de andre. Lytt og bytt-øvelsene kan også brukes til dette: man kan for eksempel memorere A-stemmen, og deretter bla om og synge den samtidig som man spiller B-stemmen.

Bruk av stemmegaffel:

Det er ikke nødvendig å synge øvelsene i dette heftet i riktig klingende toneart, men man må tilpasse toneartene slik at alle stemmene ligger innenfor et komfortabelt stemmeleie. For de som ønsker å bruke stemmegaffel har jeg laget et forslag til framgangsmåte (se side 97-98).

2. kapittel

1 2 3 4 3 2 1 7 1

Durformel 1

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

1 Lytt, og intoner godt når dere møtes på siste tone.

2 Del ut toner før dere starter.

3 Syng øvelsen to ganger rett etter hverandre, bytt stemmer andre gang.

Husk å synge formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

4 Hvordan beveger stemmene seg i forhold til hverandre?

Musical notation for exercise 4, 3/4 time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

5

Musical notation for exercise 5, common time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingering numbers are indicated below the notes: 7 - 1 4 in the upper staff and 7 - 1 in the lower staff.

6

Musical notation for exercise 6, 4/4 time signature, key of Bb major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb3. The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2. Fingering numbers are indicated below the notes: 4 - 3 7 - 1 in the upper staff and 4 - 3 in the lower staff.

7 Beskriv hvordan stemmene beveger seg i forhold til hverandre.

Musical notation for exercise 7, common time signature, key of Bb major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb3. The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2. A fingering number 4 - 3 is indicated below the notes in the lower staff.

8

Musical notation for exercise 8, common time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Fingering numbers are indicated below the notes: 4 - 3 7 - 1 in the lower staff.

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

9

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated as 4-3 in the treble and 7-1 in the bass.

10 Del ut toner.

Musical notation for exercise 10, consisting of two staves in common time (C) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated as 7-1 in the treble and 4-3, 4-3 in the bass.

11 Hvor mange deler er det i øvelsen, hvor er det naturlig å puste?

Musical notation for exercise 11, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated as 4-3, 7-1 in the treble and 7-1 in the bass.

12

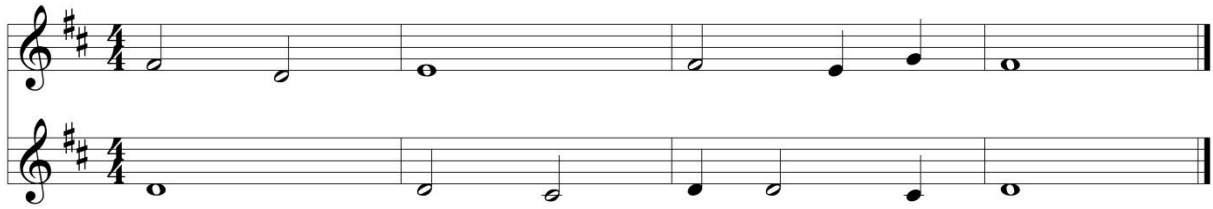
Musical notation for exercise 12, consisting of two staves in common time (C) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated as 7-1 in the treble and 4-3 in the bass.

13

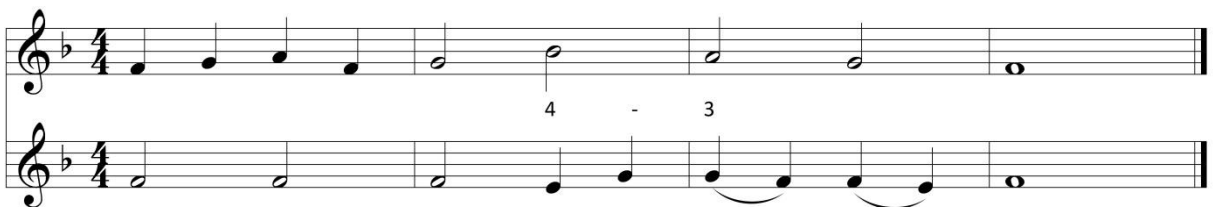
Musical notation for exercise 13, consisting of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a bass line with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Fingerings are indicated as 4-3, 7-1, 7-1 in the treble and 7-1, 7-1 in the bass.

I de neste øvelsene ligger stemmene tett og dissonerer enkelte steder. Se om du kan finne disse forholdningene, og hvor de løses opp. Syng formelen først, og bytt stemmer.

14



15



På neste side møter du en type øvelse som kan være krevende. De to ulike stemmene står notert på hver sin side. Målet er å oppfatte hva den andre eleven (eller gruppa) synger, og deretter bytte stemmer. Øvelsen skal utføres slik:

- Bestem hvem som synger A- og B-stemmen. Det kan være en elev, eller ei gruppe på flere elever på hver stemme
- Begge elever (eller grupper) synger formelen sammen. Da blir det enklere å starte i samme toneart første gang dere synger høyt.
- Les melodiene innenat, ikke syng den høyt! Du skal memorere melodien, så du kan syng den uten noter. (Ikke vis notene dine til de som synger den andre stemmen).
- Legg vekk notene, og syng de to stemmene samtidig. Ikke syng for svakt, da vil ikke de andre kunne oppfatte din stemme.
- Lytt oppmerksomt til den andre stemmen.
- Når begge elever (eller grupper) har oppfattet den andre stemmen skal dere bytte stemmer. Det kan hende at dere blir usikre, gå i så fall tilbake til å syng de gamle stemmene før dere bytter igjen.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

16 A



17 A



18 A



19 A



20 A



21 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

16 B



17 B



18 B



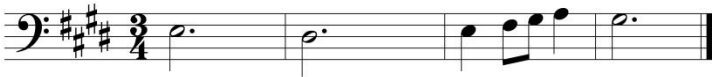
19 B



20 B



21 B



3. kapittel

1 2 3 4 3 2 1 7 1

Mollformel 1 med løse fortegn

1 2 3 4 3 2 1 7 1

Mollformel 1 med faste fortegn

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

1 Lær utenat, og lytt til hvordan stemmene følger hverandre.

2

Syng formelen før alle øvelser. Bytt stemmer.

3 Se på begge stemmer, beskriv øvelsens form. Hva skjer når dere bytter stemmer?

Musical notation for exercise 3, featuring two staves in 3/4 time with a key signature of two flats. The melody is written in both treble and bass clefs, showing a crossover between the two parts.

4

Musical notation for exercise 4, featuring two staves in 3/4 time with a key signature of three flats. The melody is written in both treble and bass clefs, showing a crossover between the two parts.

5 Overstemmen synger formel fra enstrøken A, understemmen fra lille A.

Musical notation for exercise 5, featuring two staves in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written in both treble and bass clefs, showing a crossover between the two parts.

6

Musical notation for exercise 6, featuring two staves in 3/4 time with a key signature of two flats. The melody is written in both treble and bass clefs, showing a crossover between the two parts.

7 Hva er likt, og hva er ulikt i stemmene?

Musical notation for exercise 7, featuring two staves in 4/4 time with a key signature of two sharps. The melody is written in both treble and bass clefs, showing a crossover between the two parts.

Syng formelen før alle øvelser. Bytt stemmer.

8

7 - 1
7 - (2) - 1

9 Finn ut hvor stemmene imiterer hverandre. Lytt etter dette når dere synger.

7 - 1

10

4 - 3 7 - 1
4 - 3

11 Beskriv hvordan stemmene forholder seg til hverandre rytmisk og melodisk.

7 4 - 3 4 - 3 7 - 1
4 - 3 4 - 3

Syng alltid formelen før du synger øvelsene. I de neste to øvelsene møter du forholdninger igjen. Les notene, og se om du finner dissonansene. Bytt stemmer.

12

13

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

14 A



15 A



16 A



17 A



18 A

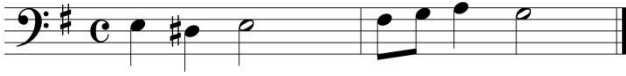


LYTT OG BYTT-ØVELSER B

14 B



15 B



16 B



17 B



18 B



4. kapittel

The image shows two musical staves within a rectangular frame. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a scale of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are the fingering numbers: 1 2 3 4 3 2 1 7 1 5 1. Below the staff is the text "Durformel 2". The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains a scale of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are the fingering numbers: 1 2 3 4 3 2 1 (#)7 1 5 1. Below the staff is the text "Mollformel 2".

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

1 Se over øvelsen og sammenlign stemmene før dere synger.

Exercise 1 consists of two staves in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of eighth notes. The notes in the top staff are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes in the bottom staff are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the notes are the fingering numbers: 5 - 1 for the top staff and 5 - 1 for the bottom staff.

2

Exercise 2 consists of two staves in common time (C). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of eighth notes. The notes in the top staff are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes in the bottom staff are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the notes are the fingering numbers: 5 - 1 for the top staff and 5 - 1 for the bottom staff.

Syng formel først, bytt stemmer.

3 Hvilken toneart går øvelsen i? Hvordan ser du det?

Musical score for exercise 3, 4/4 time signature, one flat (B-flat major). The score consists of two staves. The treble staff has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are 5-1, 4-3, 5-1. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Fingering is 5.

4 Se over form, hva er likt og ulikt mellom stemmene?

Musical score for exercise 4, 6/8 time signature, two sharps (D major). The score consists of two staves. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are 5-1, 7-1. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Fingering is 5-1.

5

Musical score for exercise 5, common time signature, one sharp (D major). The score consists of two staves. The treble staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are 5-1, 4-3. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Fingerings are 5-1, 7-1.

6 Form: gi understemmen et tips til å synge riktig i innsatsene.

Musical score for exercise 6, 4/4 time signature, one flat (B-flat major). The score consists of two staves. The treble staff has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are 5-1, 7-1, 4-3, 5-1. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Fingerings are 5-1, 4-3, 7-1.

7

Musical score for exercise 7, common time signature, three flats (E-flat major). The score consists of two staves. The treble staff has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are 5-1, 4-3, 5-1. The bass staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. Fingerings are 5-1, 5-1.

Syng formel først, bytt stemmer.

8 Form: hva er likt i de to stemmene?

Musical notation for exercise 8, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time and A major. Fingerings are indicated below the notes: 5-1, 7-1, 4-3 on the top staff; 7-1, 5-1 on the bottom staff.

9 Syng med repetisjon, bytt stemme andre gang. Vær oppmerksom i overgangen.

Musical notation for exercise 9, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 3/4 time and B-flat major. Fingerings are indicated below the notes: 5-1, 7-1, 5-7-1 on the top staff; 7-1, 5-1 on the bottom staff.

10 Hvilken besifring passer det å skrive over de fire siste taktene?

Musical notation for exercise 10, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time and B-flat major. Fingerings are indicated below the notes: 5-1, 5-1, 4-3 on the top staff; 4-3, 5-1, 4-3, 7-1 on the bottom staff.

11

Musical notation for exercise 11, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time and A major. Fingerings are indicated below the notes: 5-1, 5-7-1 on the top staff; 5-1, 5-1, 7-5-1 on the bottom staff.

12

Musical notation for exercise 12, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time and A major.

Syng formel før hver øvelse. Bytt stemmer.

13 Ser du forholdningene?

TRESTEMTE ØVELSER:

I de trestemte øvelsene kan dere gjerne bytte stemmer flere ganger, så alle får prøvd å synge alle stemmene. I tillegg til å synge alle tre stemmene, kan man øve med instrument: en av stemmene spilles på et instrument, de to andre synges.

14 Bruk stemmegaffel, del ut toner.

15 Se over alle stemmene. Hvilke vendinger går igjen? Bruk dem som forøvelse.

16

17 Form: Hvor ligger melodien? Hva er likt og ulikt i stemmene? Hvor er det naturlig å puste?

Musical score for exercise 17, consisting of two systems of two staves each. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

18 A

Musical score for exercise 18 A, a single staff in treble clef with a 3/4 time signature.

19 A

Musical score for exercise 19 A, a single staff in treble clef with a common time signature.

20 A

Musical score for exercise 20 A, a single staff in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp.

21 A

Musical score for exercise 21 A, a single staff in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp.

22 A

Musical score for exercise 22 A, a single staff in treble clef with a common time signature.

23 A

Musical score for exercise 23 A, a single staff in treble clef with a 4/4 time signature and a key signature of two flats.

LYTT OG BYTT-ØVELSER B

18 B



19 B



20 B



21 B



22 B



23 B



5. kapittel

Durformel 3

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før alle øvelsene. Bytt stemmer.

1 Finner du deler av formelen i øvelsen? Hva skjer når dere bytter stemmer?

6 - 5

6 - 5 7 - 1

1. 2.

2 Hvor mange fraser vil du dele inn øvelsen i, og hvor lange er de? Start med formelen.

5 - 1 7 - 1 6 - 5 7 - 1

5 - 1 6 - 5 5 - 1

3

6 - 5

6 - 5 7 - 1

Start med å synge formelen. Bytt stemmer.

4

Musical score for exercise 4. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (half). Fingerings are indicated below the notes: Treble: 6-5 7-1 4-3 7-1. Bass: 4-3 6-5 7-1 6-5 7-1 6-5 7-1 5-1.

5 Bruk stemmegaffel, del ut toner. Hvordan setter dere i gang? Bytt stemmer.

Musical score for exercise 5. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is C major. The time signature is common time (C). The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (half). Fingerings are indicated below the notes: Treble: 6-5 7-1. Bass: 5-1.

6 Form: hvor ligger melodien? Forsøk å flytte blikket mellom stemmene når dere synger, og 'ta over stafettpinnen' fra forrige frase.

Musical score for exercise 6. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The melody in the treble staff is: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4-E4 (beamed eighth notes), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The bass staff accompaniment is: D3 (quarter), C#3 (quarter), B3 (quarter), A3 (half), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). Fingerings are indicated below the notes: Treble: 5 6-5 7-1. Bass: 4-3 6-5.

7

Musical score for exercise 7. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (D major). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff is: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), F#4-E4 (beamed eighth notes), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The bass staff accompaniment is: D3 (quarter), C#3 (quarter), B3 (quarter), A3 (half), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). Fingerings are indicated below the notes: Treble: 6-5 4-3 6-5 6-5 7-1. Bass: 4-3 6-5.

Syng formelen først. Prøv å syng alle stemmene i de tre- og firestemte øvelsene.

8 Syng med repetisjon, og bytt stemmer når dere repeterer.

6 - 5 4 - 3
4 - 3

TRESTEMTE ØVELSER:

9

6 - 5 7 - 1 5 - 1

10

5 - 1 6 - 5 6 - 5 7 - 1

FIRESTEMT ØVELSE:

11 Melodien deler seg over to stemmer, finner du den? Prøv å syng alle stemmene.

6 - 5
5 - 1 7 - 1 6 - 5
4 - 3
6 - 5

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

12 A



13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

12 B



13 B



14 B



15 B



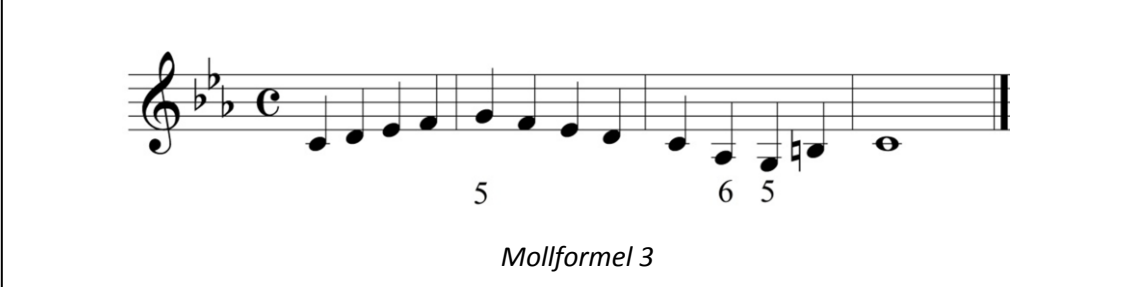
16 B



17 B



6. kapittel



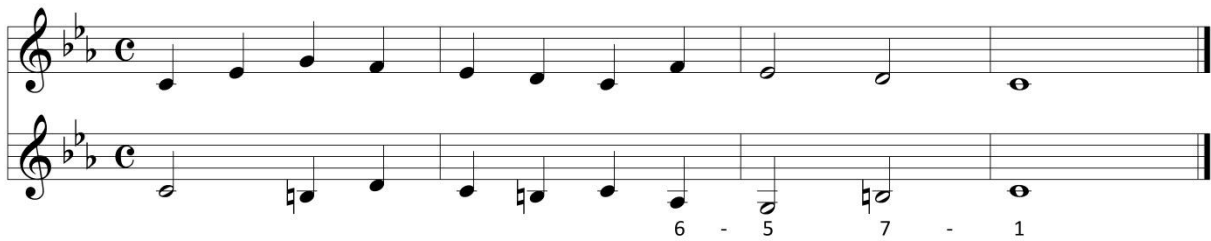
Mollformel 3

A single staff of music in G minor (two flats) and common time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 5, 6, and 5 are placed below the notes G4, F4, and E4 respectively.

TOSTEMTE ØVELSER:

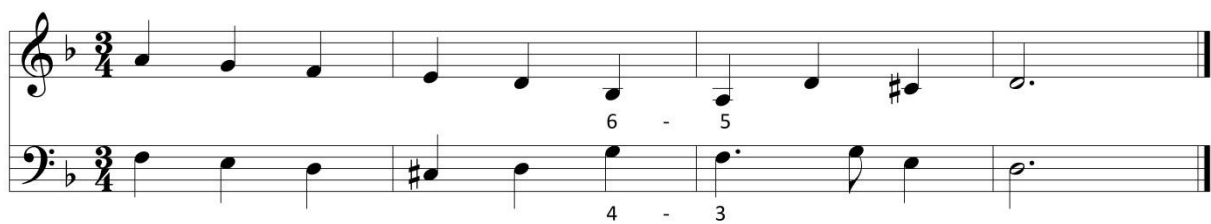
Syng formelen før alle øvelsene. Bytt stemmer.

1



Exercise 1: Two staves of music in G minor and common time. The top staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 6 - 5 and 7 - 1 are placed below the notes G4 and F4 in the bottom staff.

2 Bruk stemmegaffel og del ut toner.



Exercise 2: Two staves of music in G minor and 3/4 time. The top staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 6 - 5 and 4 - 3 are placed below the notes G4 and F4 in the bottom staff.

3



Exercise 3: Two staves of music in G minor and common time. The top staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff contains a sequence of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingering numbers 6 - 5, 7 - 1, 4 - 3, 7 - 1, 5 - 1, and 6 - 5, 7 - 1 are placed below the notes G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4 in the bottom staff.

Syng formelen før alle øvelsene. Bytt stemmer.

4

Musical notation for exercise 4, 3/4 time signature. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. Fingerings are indicated below the notes: 6-5 for the first two notes in the treble, 7-1 for the next two notes; 6-5, 7, and 1 for the first three notes in the bass line, and 5-1 for the last two notes.

5

Musical notation for exercise 5, common time signature. The piece is in a key with one sharp (F#). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. Fingerings are indicated above the notes: 6-5 for the first two notes in the treble, and 6-5, 7, and 1 for the next three notes.

6 Hvordan setter dere i gang når det er opptakt?

Musical notation for exercise 6, 4/4 time signature. The piece is in a key with two flats (B-flat, E-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. A fingering of 6-5 is indicated above the fourth note in the treble line.

7 Hvilke intervall finner du mellom 2. og 3.slag i først og andre takt i øverste stemme?

Musical notation for exercise 7, 4/4 time signature. The piece is in a key with two flats (B-flat, E-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. Fingerings are indicated below the notes: 7-1 for the first two notes in the treble, 6-5 for the next two notes; 7, 1, and 6-5 for the first three notes in the bass line.

Syng formelen før alle øvelsene. Bytt stemmer.

8 Beskriv hvordan stemmene beveger seg. Finn forholdninger. Prøv begge stemmer.

4 - 3
6 - 5 7 - 1

TRESTEMTE ØVELSER:

Prøv å synge alle stemmene i de trestemte øvelsene. Husk å synge formelen først.

9 Bruk stemmegaffel og del ut toner.

6 - 5
6 - 5

10

6 - 5
6 - 5

11

6 - 5
6 - 5 7 - 1 4 - 3

FIRESTEMTE ØVELSER:

Husk å starte med å syng formelen.

- 12** Sopran/tenor synger formelen i det lyse leiet, alt/bass i det dype leiet. Forestill dere tonen dere skal starte på. Syng gjerne bare første tone (fermate) og lytt til hverandre slik at dere intonerer godt. Bytt stemmer, først mellom sopran/alt og tenor/bass, men prøv gjerne å syng alle de fire stemmene.

Musical score for exercise 12, 4/4 time signature, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff (Soprano/Tenor) and a bass clef staff (Alto/Bass). The melody in the treble staff starts on D4 and moves up stepwise to A4, with a fermata on the final note. The bass staff provides harmonic support with chords. Fingerings are indicated as 6-5 and 7-1 for the final notes of the melody.

- 13** Finn forholdninger. Bruk stemmegaffel, del ut toner.

Musical score for exercise 13, common time signature, key of Bb major. The score consists of two staves: a treble clef staff (Soprano/Tenor) and a bass clef staff (Alto/Bass). The melody in the treble staff starts on Bb3 and moves up stepwise to G4, with a fermata on the final note. The bass staff provides harmonic support with chords. Fingerings are indicated as 6-5 and 7-1 for the final notes of the melody.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

14 A



15 A



16 A



17 A



18 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

14 B



15 B



16 B



17 B



18 B



7. kapittel

Durformel 4

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formel først. Bytt stemmer.

1 Hva er likt i de to stemmene?

1 - 7 - 6 - 5 - 6 - 7 - 1

1 - 7 - 6 - 5 - 6 - 7

2 Hvilke intervaller er det mellom stemmene? Hva kalles denne måten å skrive tostemt på? Syng med repetisjon, bytt stemmer andre gang.

3

Husk å synge formelen først. Bytt stemmer.

4 Finn hva som er likt og ulikt i stemmene.

Musical notation for exercise 4, featuring two staves in a key signature of three flats and common time. The top staff has a melody of quarter notes, and the bottom staff has a bass line of quarter notes.

5

Musical notation for exercise 5, featuring two staves in a key signature of three flats and 6/8 time. The top staff has a melody of eighth notes, and the bottom staff has a bass line of eighth notes.

6 Beskriv hvordan stemmene beveger seg (trinnvis, brutt akkord).

Musical notation for exercise 6, featuring two staves in a key signature of one flat and common time. The top staff has a melody of quarter notes, and the bottom staff has a bass line of quarter notes.

7 Finn forholdninga. Lytt godt til hverandre når stemmene er unisone til slutt.

Musical notation for exercise 7, featuring two staves in a key signature of one sharp and 3/4 time. The top staff has a melody of quarter notes, and the bottom staff has a bass line of quarter notes.

8

Musical notation for exercise 8, featuring two staves in a key signature of three sharps and common time. The top staff has a melody of quarter notes, and the bottom staff has a bass line of quarter notes.

Start med å synge formelen. Bytt stemmer.

9

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves (treble and bass) in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble staff starts on G4 and moves through a series of eighth and quarter notes, ending on G4. The bass line starts on G2 and moves through a series of quarter notes, ending on G2.

TRESTEMTE ØVELSER:

Syng formelen først. Bytt stemmer to ganger, slik at alle får sunget alle tre stemmer.

10 Hvor mange fraser vil du dele øvelsen inn i? Hvor starter og slutter frasene?

Musical notation for exercise 10, consisting of two staves (treble and bass) in F major (two flats) and common time. The treble staff features a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff features a bass line of quarter notes. The melody is divided into four distinct phrases.

11 Beskriv hvordan stemmene beveger seg. Hvilke stemmer går parallelt, og hvilket intervall er det mellom dem? Bruk stemmegaffel, og del ut toner.

Musical notation for exercise 11, consisting of two staves (treble and bass) in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble staff features a melody of quarter notes, while the bass staff features a bass line of quarter notes. The two staves move in parallel motion.

12

Musical notation for exercise 12, consisting of two staves (treble and bass) in F major (two flats) and common time. The treble staff features a melody of quarter notes, while the bass staff features a bass line of quarter notes. The two staves move in parallel motion.

FIRESTEMT ØVELSE:

- 13 Analyser satsen vertikalt, hvilke akkorder er det? Beskriv formen.
Bruk stemmegaffel, og del ut toner. Bytt stemmer flere ganger.

The musical score is written in B-flat major (one flat) and common time (C). It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The piece is 16 measures long, divided into two systems of 8 measures each. The first system ends with a repeat sign, and the second system starts with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Forslag til ekstrautfordring i Lytt og bytt-øvelsene:

Etter at dere har byttet stemmer i en øvelse, kan en elev av gangen forsøke å spille begge stemmene samtidig på piano. Prøv gjerne flere ulike tonearter.

LYTT OG BYTT-ØVELSER

14 A



15 A



16 A



17 A



18 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER

14 B



15 B



16 B



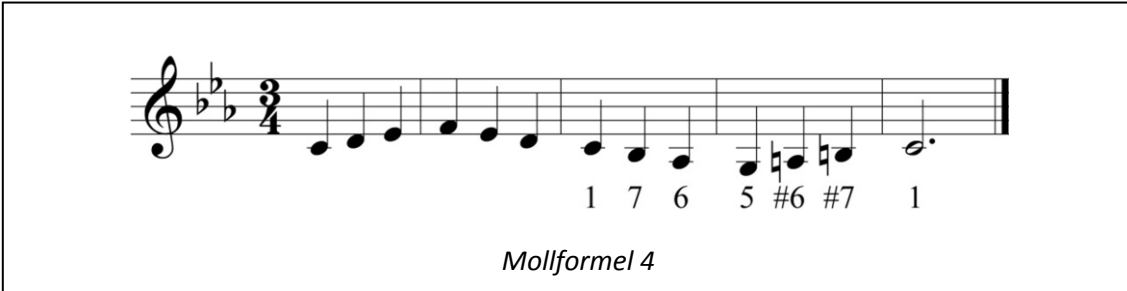
17 B



18 B



8. kapittel



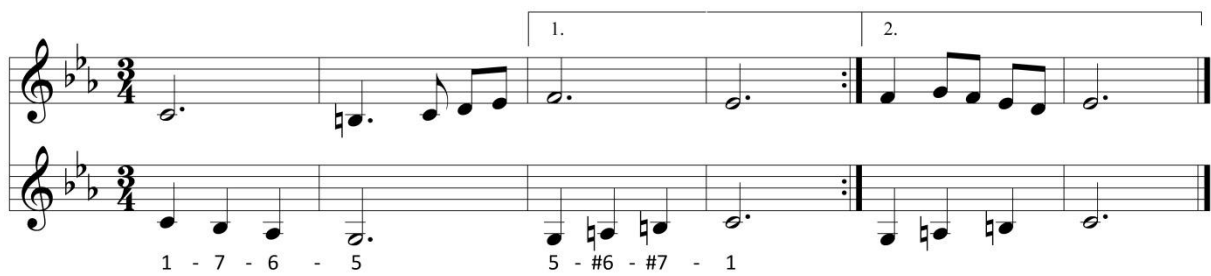
1 7 6 5 #6 #7 1

Mollformel 4

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

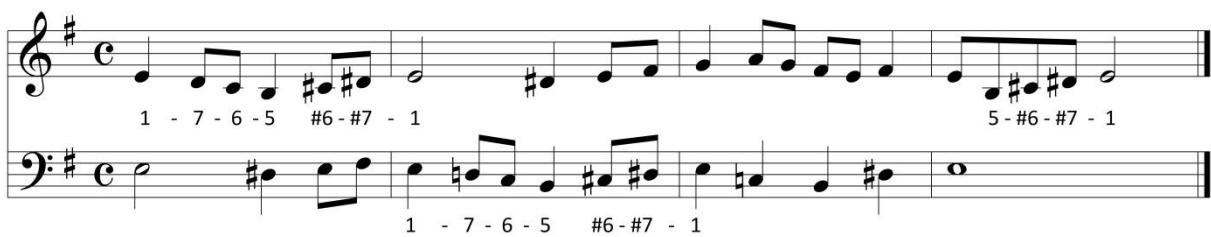
1



1. 2.

1 - 7 - 6 - 5 5 - #6 - #7 - 1

2



1 - 7 - 6 - 5 #6 - #7 - 1 5 - #6 - #7 - 1

1 - 7 - 6 - 5 #6 - #7 - 1

3



Husk å synge formelen før øvelsene. Bytt stemmer.

4

Musical score for exercise 4, featuring a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of three flats. The melody in the treble staff starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and then a series of quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

5 Beskriv formen på øvelsen. Hvordan setter dere i gang?

Musical score for exercise 5, featuring a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of one flat. The piece includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the treble staff. The bass staff has a few rests at the beginning.

6 Hvor finner du deler av formelen? Beskriv resten av melodiføringa i øvelsen.

Musical score for exercise 6, featuring a treble and bass staff in 6/8 time with a key signature of two sharps. The melody in the treble staff is characterized by eighth notes and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

7 Se over øvelsen. Hvor ligger den mest utfordrende vendinga?

Musical score for exercise 7, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two flats. The melody in the treble staff includes a chromatic descent, which is the most challenging part of the exercise.

TRESTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer flere ganger, prøv å syng alle stemmene.

8 Hvor mange fraser finner du, og hvor starter de? Hvor finner du deler av formelen?

Musical score for exercise 8, 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

9

Musical score for exercise 9, 3/4 time, key of B minor. The score consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The top two staves contain a melody with eighth and quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

10 Hvilken type forholdning finner du i denne øvelse? Hva skjer i siste takt?

Musical score for exercise 10, common time, key of B minor. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with eighth and quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

FIRESTEMT ØVELSE:

11 Sopran/tenor synger formelen i det lyse leiet, alt/bass i det dype leiet.

Musical score for exercise 11, 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

12 A



13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

12 B



13 B



14 B



15 B



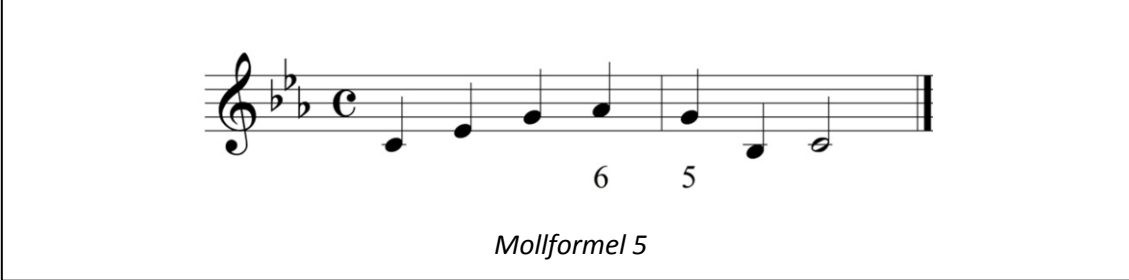
16 B



17 B



9. kapittel



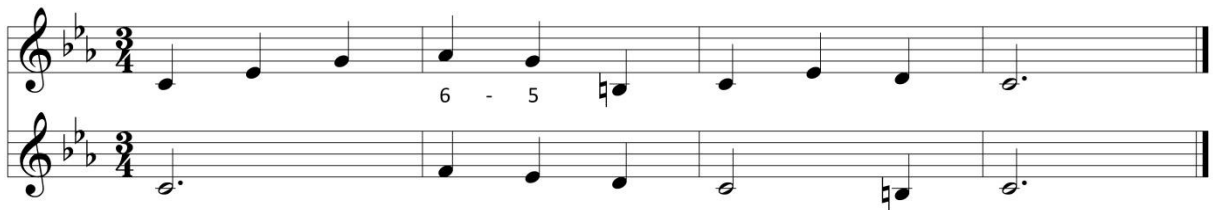
Mollformel 5

The image shows a single musical staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The melody consists of seven notes: G3, A3, B-flat3, C4, B-flat3, A3, and G3. The notes B-flat3 and C4 are marked with the numbers 6 and 5 respectively, indicating their positions on the guitar fretboard.

TOSTEMTE ØVELSER:

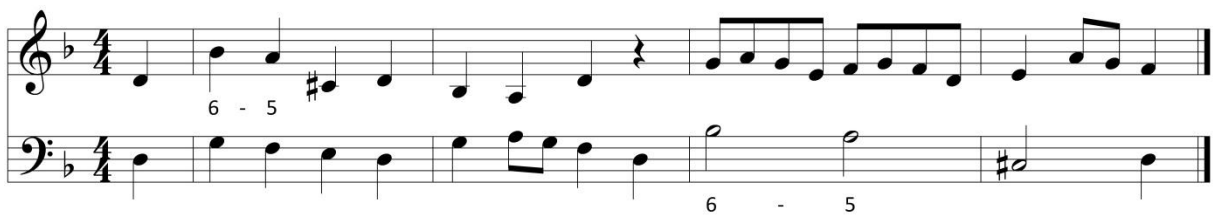
Syng formelen før hver øvelse Bytt stemmer.

1



Exercise 1 consists of two staves in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff is G3, A3, B-flat3, C4, B-flat3, A3, G3. The lower staff provides a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes B-flat3 and C4 in the upper staff are marked with '6 - 5'.

2



Exercise 2 consists of two staves in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody in the upper staff is G3, A3, B-flat3, C4, B-flat3, A3, G3, followed by a sequence of eighth notes: A3, B-flat3, C4, B-flat3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The lower staff provides a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, followed by notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes B-flat3 and C4 in the upper staff are marked with '6 - 5'.

3 Hvor finner du deler av formelen i øvelsen? Finner du andre kjente melodiske mønstre?



Exercise 3 consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The melody in the upper staff is G3, A3, B4, C5, B4, A3, G3, followed by notes A3, B4, C5, B4, A3, G3. The lower staff provides a bass line with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, followed by notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes B4 and C5 in the upper staff are marked with a sharp sign (#).

Syng formelen før hver øvelse Bytt stemmer.

4 Gi et tips til hvordan de som synger understemmen kan komme riktig inn.

Musical notation for exercise 4, showing a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three flats. The treble staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

5

Musical notation for exercise 5, showing a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of four flats. The treble staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

6 Hvilken mollskala er opptakten fra? Hvor er det naturlig å puste? Hvor finner dere den nye vendinga fra formelen?

Musical notation for exercise 6, showing a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

7 Hvor er det naturlig å puste? Syng med repetisjon, bytt stemmer når dere repeterer.

Musical notation for exercise 7, showing a treble and bass staff in 6/8 time with a key signature of two flats. The treble staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass staff contains a bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Syng formelen først. Prøv å syng alle stemmene i de trestemte øvelsene.

8 Finn forholdningene. Hvor ligger den største utfordringa i denne øvelsen?

TRESTEMTE ØVELSER:

9 I hvilke stemmer finner du den nye vendinga fra formelen? Hva slags forholdning finner du i nest siste takt?

10

11 Ekstraoppgave: Prøv å spille en av stemmene på piano eller annet instrument mens dere synger de andre to. Bytt på å spille.

12 Bruk stemmegaffel, del ut toner. Bytt stemmer to ganger.

The first system of musical notation consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Both staves are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The treble staff begins with a half note chord of D4 and F#4. The bass staff begins with a half note chord of D3 and F#3. The melody in the treble staff moves through several chords and notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a dotted quarter note (D5). The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

The second system of musical notation also consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. Both staves are in the key of D major (one sharp) and common time (C). The treble staff begins with a half note chord of D4 and F#4. The bass staff begins with a half note chord of D3 and F#3. The melody in the treble staff moves through several chords and notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a dotted quarter note (D5). The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



18 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

13 B

Musical notation for exercise 13 B: Treble clef, key signature of two flats, common time signature, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

14 B

Musical notation for exercise 14 B: Bass clef, key signature of one flat, 3/4 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

15 B

Musical notation for exercise 15 B: Bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

16 B

Musical notation for exercise 16 B: Bass clef, key signature of one sharp, 4/4 time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

17 B

Musical notation for exercise 17 B: Bass clef, key signature of two sharps, common time signature, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

18 B

Musical notation for exercise 18 B: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

10. kapittel

Durformel 5

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

- 1 Hvilken akkord finner du brutt i begge stemmer i nest siste takt?

- 2 Hvilket intervall er det mellom stemmene? Er det samme intervall hele veien?

- 3 Beskriv hvordan stemmene beveger seg.

Husk å synge formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

4

Musical score for exercise 4, featuring a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of two flats. Fingerings 6-5 are indicated for the first two notes in both staves.

5 Hvilke melodiske mønstre ser du i overstemmen?

Musical score for exercise 5, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three sharps. The exercise focuses on identifying melodic patterns in the upper voice.

6 Hvilke trinnkoplinger finner du i denne øvelsen? Syng disse som forøvelse.

Musical score for exercise 6, featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of three flats. The exercise focuses on identifying stepwise connections between notes.

7

Musical score for exercise 7, featuring a treble and bass staff in 4/4 time with a key signature of two flats. The exercise focuses on the relationship between the two voices.

8 Beskriv hvordan stemmene beveger seg i forhold til hverandre.

Musical score for exercise 8, featuring two treble staves in 4/4 time with a key signature of two flats. The exercise focuses on describing the movement of the two voices relative to each other.

TRESTEMTE ØVELSER:

Syng formelen først. Bytt stemmer.

9

6 - 5

6 - 5

10 Syng med repetisjon, bytt stemmer når dere repeterer.

11 Bruk stemmegaffel, og del ut toner. Prøv også å spille en av stemmene på et instrument. Bytt på å spille, og prøv gjerne med ulike instrumenter.

FIRESTEMT ØVELSE:

12 Start med å syng formelen sammen.. Bytt stemmer flere ganger.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

13 B



14 B



15 B




16 B



17 B



11. kapittel



Durformel 6

The image shows a single staff of music in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of the following notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece ends with a double bar line.

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

1



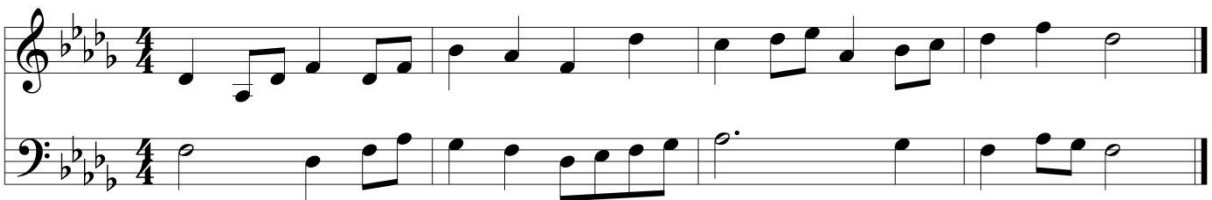
Exercise 1 is a two-staff piece in 4/4 time. The treble staff starts with a C4 and follows the Durformel 6 melody. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

2



Exercise 2 is a two-staff piece in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The treble staff starts with Bb4 and follows the Durformel 6 melody. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, Ab5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4.

3



Exercise 3 is a two-staff piece in 4/4 time with a key signature of three flats (Bbb). The treble staff starts with Bbb4 and follows the Durformel 6 melody. The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes: Bbb4, C5, D5, Ebb5, F5, G5, Ab5, Bbb5, Ab5, G5, F5, Ebb5, D5, C5, Bbb4.

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

4

Musical score for exercise 4, 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts on D4, moves to E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, then descends to C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line starts on D3, moves to E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, then descends to C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

5 Hvordan beveger stemmene seg i forhold til hverandre? Hvordan vil du beskrive melodiføringa i hver av stemmene?

Musical score for exercise 5, 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melody of D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef staff has a melody of D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

6 Hvilke akkorder finner du i de fire siste taktene?

Musical score for exercise 6, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melody of Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass clef staff has a melody of Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3.

7

Musical score for exercise 7, common time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melody of D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef staff has a melody of D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

8

Musical score for exercise 8, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff has a melody of Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass clef staff has a melody of Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3.

TRESTEMTE ØVELSER:

Syng formelen før øvelsene.

9

Musical notation for exercise 9, consisting of two staves in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the top staff consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line in the bottom staff consists of quarter notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

10 Bruk stemmegaffel, og del ut toner.

Musical notation for exercise 10, consisting of two staves in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the top staff consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line in the bottom staff consists of quarter notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

11 Hvor er det naturlig å puste?

Musical notation for exercise 11, consisting of two staves in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, and G#). The melody in the top staff consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line in the bottom staff consists of quarter notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

FIRESTEMT ØVELSE:

12 Analyser vertikalt: hvilke akkorder ser du? Bruk stemmegaffel, og del ut toner. Bytt slik at alle får prøvd alle de fire stemmene.

Musical notation for exercise 12, consisting of four staves in 4/4 time. The top three staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three flats (Bb, Eb, and Ab). The melody in the top staff consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line in the bottom staff consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

13 B



14 B



15 B



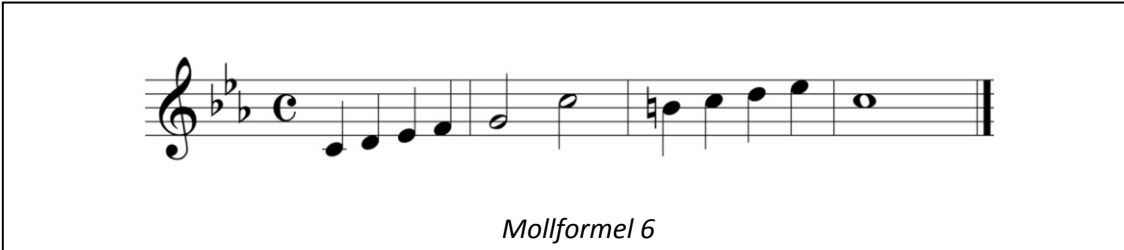
16 B



17 B



12. kapittel



Mollformel 6

A single staff of music in G minor, common time. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The piece ends with a double bar line.

TOSTEMTE ØVELSER:

Syng formelen som innledning til øvelsene. Bytt stemmer.

1 A 1A og 1B er to ulike versjoner av samme øvelse.



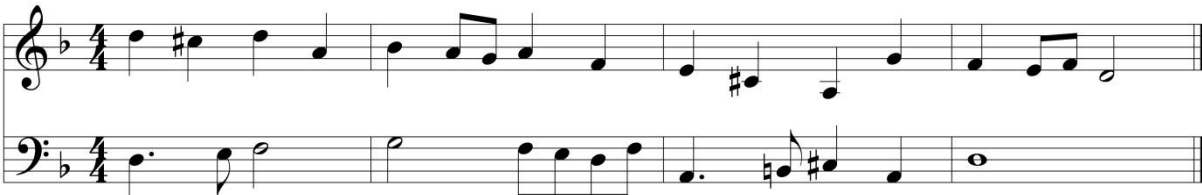
Two staves of music in G minor, common time. The top staff (treble clef) contains the melody: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bottom staff (bass clef) contains the bass line: G3 (half), G3 (half), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter).

1 B Det er mulig å disse to til en trestemt øvelse.



Two staves of music in G minor, common time. The top staff (treble clef) contains the melody: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bottom staff (bass clef) contains the bass line: G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter).

2 Analyser vertikalt, skriv opp et akkordskjema, og akkompagner med piano eller gitar.



Two staves of music in G minor, 4/4 time. The top staff (treble clef) contains the melody: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The bottom staff (bass clef) contains the bass line: G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter), G3 (quarter).

Syng formelen før hver øvelse. Bytt stemmer.

3 Beskriv hvordan stemmene beveger seg i forhold til hverandre. Syng formelen.

Musical notation for exercise 3, 3/4 time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).

4

Musical notation for exercise 4, 4/4 time signature, key of Bb major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), Eb4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: Bb2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), Eb3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), Ab3 (quarter), Bb3 (quarter), C4 (quarter), Bb3 (quarter), Ab3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), Eb3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

5 Bruk stemmegaffel, og del ut toner. Kjenner du igjen utdrag fra formelen i kapittel 8? Hvilken mollskala er det utdrag fra?

Musical notation for exercise 5, 3/4 time signature, key of Bb major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: Bb3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), Eb4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), Ab4 (quarter), Bb4 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter), Ab4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), Eb4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: Bb2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), Eb3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), Ab3 (quarter), Bb3 (quarter), C4 (quarter), Bb3 (quarter), Ab3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), Eb3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

6

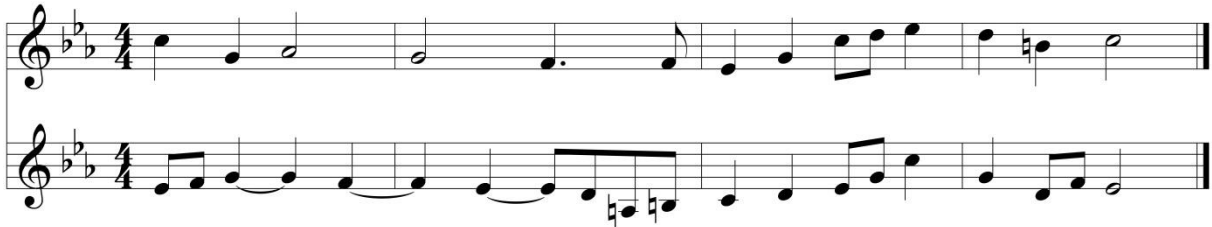
Musical notation for exercise 6, 4/4 time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).

7 Syng formelen fra en dyp A.

Musical notation for exercise 7, 6/8 time signature, key of D major. The exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a sequence of notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff (bass clef) contains a sequence of notes: D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).

Syng formelen først. Bytt stemmer. I øvelse 9 og 10 bør dere nytt to ganger slik at alle får prøvd å synge alle de tre stemmene.

- 8 Se over begge stemmene, og beskriv hvordan de beveger seg i forhold til hverandre. Hvor ligger den største utfordringa?



TRESTEMTE ØVELSER:

- 9 Hva kalles arrangeringsteknikken som er brukt i de to øverste stemmene?



10



FIRESTEMT ØVELSE:

- 11 Hvilket intervall finner du i sopranen i overgangen mellom takt 3 og 4?
Syng formelen først, og bytt stemmer tre ganger.

The musical score consists of four staves, all in 3/4 time and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff is the soprano line, the second and third staves are the alto and tenor lines, and the bottom staff is the bass line. The music is written in a single system. The soprano line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 3, there is a half note G4, and in measure 4, there is a half note F4. The interval between G4 in measure 3 and F4 in measure 4 is a descending second. The alto and tenor lines have similar rhythmic patterns, and the bass line provides a harmonic accompaniment.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

12 A



13 A



14 A



15 A



16 A



17 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

12 B



13 B



14 B



15 B




16 B



17 B



13. kapittel

		
<i>kromatiske drietoner</i>	<i>kromatiske gjennomgangstoner</i>	<i>kromatiske forslagstoner</i>

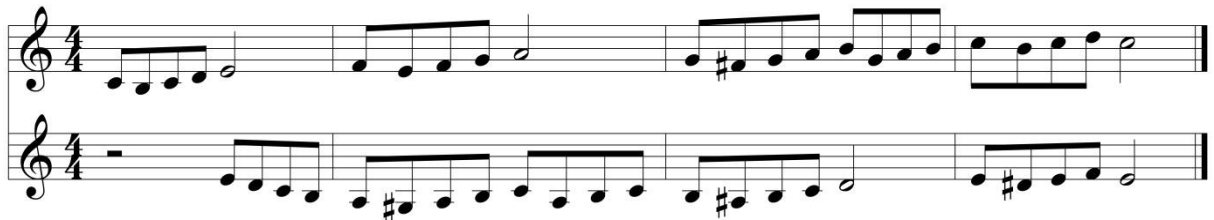
TOSTEMTE ØVELSER:

Kromatiske drietoner Syng en formel først, for eksempel durformel 6. Bytt stemmer.

1



2



3



TRESTEMT ØVELSE:

Kromatiske dreietoner Syng en formel først, for eksempel durformel 6. Bytt stemmer.

4

Exercise 4 consists of three staves of music in C major, 4/4 time. The first staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic descent: B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic ascent: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, B4. The third staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic descent: B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

TOSTEMTE ØVELSER:

Kromatiske gjennomgangstoner Syng en formel først. Bytt stemmer.

5

Exercise 5 consists of two staves of music in C major, 4/4 time. The first staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic ascent: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, B4. The second staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic descent: B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

6

Exercise 6 consists of two staves of music in C major, 3/4 time. The first staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic ascent: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, B4. The second staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic descent: B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

7

Exercise 7 consists of two staves of music in C major, 3/4 time. The first staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic ascent: D4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, A4, B4. The second staff starts with a C4 quarter note, followed by a chromatic descent: B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

TRESTEMT ØVELSE:

Kromatiske gjennomgangstoner Syng en formel først. Bytt stemmer to ganger.

8

Musical score for exercise 8, three-stemmed, 4/4 time signature. The score consists of three staves: Treble clef (top), Treble clef (middle), and Bass clef (bottom). The melody in the top staff starts on G4 and moves chromatically up to D5. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

TOSTEMTE ØVELSER:

Kromatiske forslagstoner. Syng en formel først. Bytt stemmer.

9

Musical score for exercise 9, two-stemmed, 4/4 time signature. The score consists of two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The melody in the top staff starts on G4 and moves chromatically up to D5. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

10

Musical score for exercise 10, two-stemmed, 3/4 time signature. The score consists of two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The melody in the top staff starts on G4 and moves chromatically up to D5. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

11

Musical score for exercise 11, two-stemmed, 4/4 time signature. The score consists of two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The melody in the top staff starts on G4 and moves chromatically up to D5. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

TRESTEMT ØVELSE:

Kromatiske forslagstoner. Syng en formel først. Bytt stemmer to ganger.

12

Musical notation for exercise 12, a three-stemmed exercise in 3/4 time. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is written in the upper two staves, and the bass line is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The exercise features chromatic suggestions and is designed to be sung in three parts.

TOSTEMTE ØVELSER:

Øvelser som inneholder en kombinasjon av kromatiske dreietoner, gjennomgangstoner og forslagstoner. Syng en formel før hver øvelse, og bytt stemmer.

13

Musical notation for exercise 13, a two-stemmed exercise in 4/4 time. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The exercise features chromatic suggestions and is designed to be sung in two parts.

14

Musical notation for exercise 14, a two-stemmed exercise in 6/8 time. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The exercise features chromatic suggestions and is designed to be sung in two parts.

15

Musical notation for exercise 15, a two-stemmed exercise in 4/4 time. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The exercise features chromatic suggestions and is designed to be sung in two parts.

TRESTEMT ØVELSE:

Øvelse som inneholder en kombinasjon av kromatiske dreietoner, gjennomgangstoner og forslagstoner. Syng en formel først. Bytt stemmer to ganger.

16

Musical score for exercise 16, three-stemmed in 3/4 time. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The melody is written in the upper two staves, and the bass line is in the lower staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody starts on G4, moves to A4 (sharp), B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line starts on G2, moves to F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

LYTT OG BYTT-ØVELSER A

Kromatiske dreietoner

17 A

Musical score for exercise 17 A, one-stemmed in 3/4 time. The melody is written in a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody starts on G4, moves to A4 (sharp), B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

18 A

Musical score for exercise 18 A, one-stemmed in common time. The melody is written in a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody starts on G4, moves to A4 (sharp), B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

19 A

Musical score for exercise 19 A, one-stemmed in 3/4 time. The melody is written in a treble clef. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The melody starts on G4, moves to F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. There are two endings: the first ending is G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1; the second ending is G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

20 A

Musical score for exercise 20 A, one-stemmed in 4/4 time. The melody is written in a treble clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab), and the time signature is 4/4. The melody starts on G4, moves to F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

LYTT OG BYTT-ØVELSER B

Kromatiske dreietoner

17 B



18 B



19 B



20 B



LYTT OG BYTT-ØVELSER A

Kromatiske gjennomgangstoner

21 A



22 A



23 A



24 A



LYTT OG BYTT-ØVELSER B

Kromatiske gjennomgangstoner

21 B



22 B



23 B



24 B



LYTT OG BYTT-ØVELSER A

Kromatiske forslagstoner

25 A



26 A



27 A



28 A



Oversikt: lytt og bytt-øvelser

KAPITTEL 2 – PARTITUR LYTT OG BYTT-ØVELSER

16

Exercise 16 consists of two staves in 4/4 time. The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

17

Exercise 17 consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The top staff contains notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4. The bottom staff contains notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4.

18

Exercise 18 consists of two staves in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3. The bottom staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3.

19

Exercise 19 consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3. The bottom staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3.

20

Exercise 20 consists of two staves in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The top staff contains notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4. The bottom staff contains notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4.

21

Exercise 21 consists of two staves in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The top staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3. The bottom staff contains notes: F#3, G#3, A4, B4, C5, B4, A4, G#3.

KAPITTEL 3 – PARTITUR LYTT OG BYTT-ØVELSER

14

Musical notation for exercise 14, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts on G4, moves to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ends on F3. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, and ends on G3.

15

Musical notation for exercise 15, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends on B3. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, and ends on G3.

16

Musical notation for exercise 16, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, and ends on B3. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, and ends on G3.

17

Musical notation for exercise 17, consisting of two staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ends on F4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, and ends on G3.

18

Musical notation for exercise 18, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ends on F4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, D3, E3, F3, and ends on G3.

KAPITTEL 4 – PARTITUR LYTT OG BYTT-ØVELSER

18

Musical notation for exercise 18, consisting of two staves in 3/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has an alto clef. Both staves contain a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

19

Musical notation for exercise 19, consisting of two staves in common time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one flat (Bb). The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4.

20

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves in 3/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

21

Musical notation for exercise 21, consisting of two staves in 3/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4.

22

Musical notation for exercise 22, consisting of two staves in common time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has one flat (Bb). The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4.

23

Musical notation for exercise 23, consisting of two staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The top staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5. The bottom staff contains a sequence of notes: C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4.

KAPITTEL 5 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

12

Exercise 12 consists of two staves in C major and common time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a whole note C4. The lower staff contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, followed by a whole note C3.

13

Exercise 13 consists of two staves in B-flat major and common time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, A4, Bb4, followed by a whole note Bb3. The lower staff contains a sequence of eighth notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, A3, Bb3, followed by a whole note Bb2.

14

Exercise 14 consists of two staves in D major and 3/4 time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, followed by a whole note D4. The lower staff contains a sequence of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, followed by a whole note D3.

15

Exercise 15 consists of two staves in D major and 4/4 time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, followed by a whole note D4. The lower staff contains a sequence of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, followed by a whole note D3.

16

Exercise 16 consists of two staves in F major and 3/4 time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, followed by a whole note F4. The lower staff contains a sequence of eighth notes: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, followed by a whole note F3.

17

Exercise 17 consists of two staves in B-flat major and common time. The upper staff contains a sequence of eighth notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, A4, Bb4, followed by a whole note Bb3. The lower staff contains a sequence of eighth notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, A3, Bb3, followed by a whole note Bb2.

KAPITTEL 6 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

14

Musical score for exercise 14, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with eighth and quarter notes, including some accidentals.

15

Musical score for exercise 15, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests.

16

Musical score for exercise 16, consisting of two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes.

17

Musical score for exercise 17, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests.

18

Musical score for exercise 18, consisting of two staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is common time (C). The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

KAPITTEL 7 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

14

Musical score for exercise 14, consisting of two staves in 3/4 time. The melody in the upper staff is C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4. The bass line in the lower staff is C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-A3-G3-F3-E3.

15

Musical score for exercise 15, consisting of two staves in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staff is C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4. The bass line in the lower staff is C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-A3-G3-F3-E3.

16

Musical score for exercise 16, consisting of two staves in common time (C). The key signature has one flat (Bb). The melody in the upper staff is C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4. The bass line in the lower staff is C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-A3-G3-F3-E3.

17

Musical score for exercise 17, consisting of two staves in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody in the upper staff is C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4. The bass line in the lower staff is C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-A3-G3-F3-E3.

18

Musical score for exercise 18, consisting of two staves in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody in the upper staff is C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4-F4-E4. The bass line in the lower staff is C3-D3-E3-F3-G3-A3-B3-A3-G3-F3-E3.

KAPITTEL 8 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

12

Exercise 12 is written for two staves in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B-flat3, C4, D4, E-flat4, F4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G3-B-flat3, A3-C4, B-flat3-D4, C4-E-flat4, D4-F4, C4-E-flat4, G3-B-flat3.

13

Exercise 13 is written for two staves in common time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F#5, G4-B4.

14

Exercise 14 is written for two staves in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The upper staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B-flat3, C4, D4, E-flat4, F4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G3-B-flat3, A3-C4, B-flat3-D4, C4-E-flat4, D4-F4, C4-E-flat4, G3-B-flat3.

15

Exercise 15 is written for two staves in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The upper staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B-flat3, C4, D4, E-flat4, F4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G3-B-flat3, A3-C4, B-flat3-D4, C4-E-flat4, D4-F4, C4-E-flat4, G3-B-flat3.

16

Exercise 16 is written for two staves in common time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains a melody of quarter notes: G3, A3, B-flat3, C4, D4, E-flat4, F4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G3-B-flat3, A3-C4, B-flat3-D4, C4-E-flat4, D4-F4, C4-E-flat4, G3-B-flat3.

17

Exercise 17 is written for two staves in common time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords: G4-B4, A4-C5, B4-D5, C5-E5, D5-F#5, G4-B4.

KAPITTEL 9 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

13

Exercise 13 consists of two staves in C major and common time. The upper staff contains a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lower staff contains a bass line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

14

Exercise 14 consists of two staves in B-flat major and 3/4 time. The upper staff contains a melodic line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter). The lower staff contains a bass line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter).

15

Exercise 15 consists of two staves in B-flat major and 4/4 time. The upper staff contains a melodic line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter). The lower staff contains a bass line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter).

16

Exercise 16 consists of two staves in D major and 4/4 time. The upper staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff contains a bass line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

17

Exercise 17 consists of two staves in D major and common time. The upper staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff contains a bass line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

18

Exercise 18 consists of two staves in D major and 3/4 time. The upper staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff contains a bass line: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter), D5 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

KAPITTEL 10 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

13

Exercise 13 consists of two staves in C major and common time. The upper staff contains a melodic line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lower staff contains a bass line: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

14

Exercise 14 consists of two staves in B-flat major and common time. The upper staff contains a melodic line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter). The lower staff contains a bass line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter).

15

Exercise 15 consists of two staves in D major and common time. The upper staff contains a melodic line: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lower staff contains a bass line: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

16

Exercise 16 consists of two staves in F major and 3/4 time. The upper staff contains a melodic line: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter). The lower staff contains a bass line: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).

17

Exercise 17 consists of two staves in B-flat major and common time. The upper staff contains a melodic line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter). The lower staff contains a bass line: Bb4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), Eb5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), Ab5 (quarter), Bb5 (quarter), Ab5 (quarter), G5 (quarter), F5 (quarter), Eb5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), Bb4 (quarter).

KAPITTEL 11 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

13

Musical notation for exercise 13, consisting of two staves in C major and common time. The upper staff contains a melody of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lower staff contains a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

14

Musical notation for exercise 14, consisting of two staves in D major and common time. The upper staff contains a melody of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The lower staff contains a bass line of quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

15

Musical notation for exercise 15, consisting of two staves in Bb major and common time. The upper staff contains a melody of quarter notes: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The lower staff contains a bass line of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4.

16

Musical notation for exercise 16, consisting of two staves in D major and 4/4 time. The upper staff contains a melody of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The lower staff contains a bass line of quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

17

Musical notation for exercise 17, consisting of two staves in D major and 3/4 time. The upper staff contains a melody of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The lower staff contains a bass line of quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

KAPITTEL 12 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

12

Exercise 12 consists of two staves in common time (C) and the key of B-flat major (two flats). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4.

13

Exercise 13 consists of two staves in 4/4 time and the key of B-flat major (two flats). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4.

14

Exercise 14 consists of two staves in 3/4 time and the key of D major (two sharps). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4.

15

Exercise 15 consists of two staves in common time (C) and the key of D major (two sharps). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4.

16

Exercise 16 consists of two staves in 3/4 time and the key of D major (two sharps). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, and G4.

17

Exercise 17 consists of two staves in common time (C) and the key of B-flat major (two flats). The upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and Bb4.

KAPITTEL 13 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

Kromatiske dreietoner

17

18

19

20

KAPITTEL 13 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

Kromatiske gjennomgangstoner

21



22



23



24



KAPITTEL 13 – PARTITUR KORTE TOSTEMMIGE ØVELSER

Kromatiske forslagstoner

25

Exercise 25 is a two-staff piece in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of quarter notes: F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3.

26

Exercise 26 is a two-staff piece in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4. The bass line consists of quarter notes: F#3, G#3, A3, B3, C4, B3, A3, G#3, F#3.

27

Exercise 27 is a two-staff piece in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4.

28

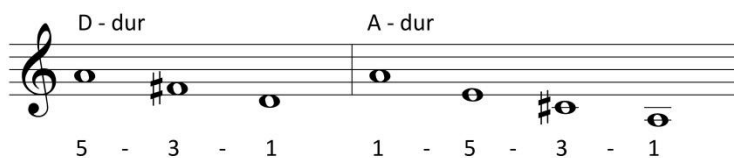
Exercise 28 is a two-staff piece in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4.

Om bruk av stemmegaffel

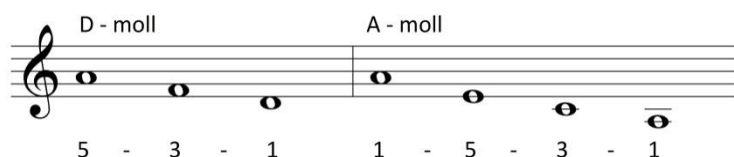
Det finnes mange forskjellige måter å bruke stemmegaffelen på for å finne en bestemt tone, og det er ingen fasit på hva som er riktig eller gal måte. Forslaget som følger er laget slik at det skal være enkelt å huske framgangsmåten, og at man skal komme til tonearten man ønsker å finne så direkte som mulig.

Prinsippet er at man går nærmeste vei fra stemmegaffeltonen til en tone i tonika-akkorden, og synger deretter akkorden brutt nedover. Det man trenger av forkunnskaper er:

- å kunne synge et helt eller halvt tonetrinn både oppover og nedover
- å kunne synge akkorder brutt nedover på disse to måtene:



Vendingene 5 – 3 – 1 og 1 – 5 – 3 – 1 må også øves i moll:



Det kan øves på parallelt med durvendingene, eller man kan eventuelt vente med vendingene i moll til man er sikker på vendingene i dur.

Forslag til bruk:

- 1) Lytt til tonen fra stemmegaffelen, og syng så denne.
- 2) Ta utgangspunkt i tonen A, og syng vendinga man har bruk for fra oversikten på neste side.
- 3) Syng en dur- eller mollformel, og del eventuelt ut toner til de ulike stemmene.

Oversikt: stemmegaffelvinger

5 - 3 - 1

C - dur Db - dur D - dur

Et helt trinn ned: 5 - 3 - 1 Et halvt trinn ned: 5 - 3 - 1 Gå ut fra A, syng 5 - 3 - 1

Detailed description: This block shows three musical staves in treble clef. The first staff illustrates a whole step descent (5-3-1) in C major, D-flat major, and D major. The second staff shows a half-step descent (5-3-1) in D-flat major and D major. The third staff shows a whole step descent (5-3-1) starting from A, with a vocal instruction to sing.

Eb - dur E - dur

Et halvt trinn opp, 5 - 3 - 1 Et helt trinn opp, 5 - 3 - 1

Detailed description: This block shows two musical staves in treble clef. The first staff illustrates a half-step ascent (5-3-1) in E-flat major and E major. The second staff shows a whole step ascent (5-3-1) in E major.

trinnvis nedover

F - dur

To hele trinn ned, (syng så for eksempel durformel 1)

Detailed description: This block shows a single musical staff in treble clef for F major. It contains two musical phrases, each starting with a whole note G4 and descending stepwise to a whole note F4. The first phrase descends from G4 to E4, and the second descends from G4 to D4.

F# - dur

Et halvt + et helt trinn ned, (syng så for eksempel durformel 1)

Detailed description: This block shows a single musical staff in treble clef for F# major. It contains two musical phrases, each starting with a whole note G#4 and descending stepwise to a whole note F#4. The first phrase descends from G#4 to E#4, and the second descends from G#4 to D#4.

1 - 5 - 3 - 1

G - dur Ab - dur A - dur

Et helt trinn ned, 1 - 5 - 3 - 1 Et halvt trinn ned, 1 - 5 - 3 - 1 Gå ut fra A, syng 1 - 5 - 3 - 1

Detailed description: This block shows three musical staves in treble clef. The first staff illustrates a whole step descent (1-5-3-1) in G major, A-flat major, and A major. The second staff shows a half-step descent (1-5-3-1) in A-flat major and A major. The third staff shows a whole step descent (1-5-3-1) starting from A, with a vocal instruction to sing.

Bb - dur H - dur

Et halvt trinn opp, 1 - 5 - 3 - 1 Et helt trinn opp, 1 - 5 - 3 - 1

Detailed description: This block shows two musical staves in treble clef. The first staff illustrates a half-step ascent (1-5-3-1) in B-flat major and B major. The second staff shows a whole step ascent (1-5-3-1) in B major.

LITTERATURLISTE

- Balsnes, A. H. (2009): *Å lære i kor. Belcanto som praksisfellesskap*. NMH-publikasjoner 2009:7, Oslo
- Bjarke, I. (2009): *Snapshot – lærebog i prima vista spil*. Mufo forlag, Aarhus
- Blix, H. S. (2004): *Notelesing, hva slags lesing er det? Didaktiske betraktninger rundt hørelærefaget – sett i lys av språkopplæringsteorier*. Eureka forlag, Tromsø
- Blix, H. S. (2012): *Gryende musikk literacy. Unge instrumentalelevers tilegnelse av musikk literacy i lys av sosiokognitiv teori om læring*. NMH-publikasjoner 2012:5, Oslo
- Blix, H. S. og Bergby, A. K. (2007): *Øre for musikk*. Unipub forlag, Oslo
- Crocker, E. og Eilers, J. (1990): *The Choral Approach to Sight-Singing for 3-Part Mixed Voices, volume 1 & 2*. Hal Leonard Corporation, Bluemond, Milwaukee
- Crocket, E. og Leavitt, J. (1995): *Essential Musicianship. A Comprehensive Choral Method*. Hal Leonard Corporation, Bluemond, Milwaukee
- Edlund, L. (1966): *Modus Vetus*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo
- Fangen, K. (2010): *Deltagende observasjon*. Fagbokforlaget, Bergen
- Fine, P., Berry, A., og Rosner, B. (2006): The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability. *Psychology of Music*, 34(4), 431-447
- Gudmundsdottir, H. R. (2010): *Advances in Music Reading Research*, paper. University of Iceland
- Idar, I. (1982): *Körsång från bladet. För blandad kör. Häfte 1 & 2*. AB Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm
- Jaakkola, S. (2013): Connecting aural training and choral singing i Reitan, I.E., Bergby, A.K, Jakhelln, V.C., Shetelig, G. og Øye, I.F. (red.): *Aural Perspectives. On Musical Learning and Practice in Higher Music Education (s.133-143)*. NMH-publikasjoner, Oslo
- Jersild, J. (1959): *Lærebog i Melodilæsning*. Wilhelm Hansen Musikforlag, København

- Johansen, N. E. (1983): *Hørelære. Melodi i dur og moll*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo
- Johansen, N. E. (2005): *Hørelære. Rytmer fra bladet*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo
- Johansen, N. E. (2006): *Hørelære. Med på notene*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2010): *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal norsk forlag AS, Oslo
- Kruse, G. S. (2000): *Hører du?* Gyldendal forlag, Oslo
- Kruse, G. S. (2006): *Hører du? – 1*. Gyldendal forlag, Oslo
- Raaby, I. H. og Idar, I. (1980): *Korsangere – ta tonen. Riktig tone på riktig måte*. Musikkhusets forlag A/S, Oslo
- Reitan, I.E. (1998): *Finn tonen – hold takten. Lærebok i melodilesning og musikkteori for korsangere*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo
- Reitan, I.E. (2010): *Akkordrekker på gehør. Øvelser med funksjonsanalyse*. Unipub forlag, Oslo
- Sloboda, J. A. (1985): *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press Inc., New York
- Snyder, A. (2007): *Sing on Sight, A Practical Choral Sight-Singing Course*. Hal Leonard Corporation, Bluemond, Milwaukee
- Telfer, N. (1992): *Successful Sight-Singing, book 1 (Vocal Edition + Teacher's Edition)*. Neil A.Kjos Music Company, San Diego, California
- Telfer, N. (1993): *Successful Sight-Singing, book 2 (Vocal Edition + Teacher's Edition)*. Neil A.Kjos Music Company, San Diego, California
- Aas, E. B. (1986): *Notelære for korsangere*. Norsk Musikforlag A/S, Oslo

VEDLEGG

Informasjonsskriv med samtykkeerklæring (vedlegg 1)

Intervjuguide (vedlegg 2)

Forespørsel om deltakelse i prosjektet “Flerstemmige prima vista-øvelser”

Jeg er masterstudent i *hørelære med didaktikk og praksis* ved Universitetet i Tromsø og er nå i gang med den avsluttende masteroppgaven. Masteroppgaven min er et utviklingsarbeid med temaet flerstemte prima vista-øvelser. Målgruppa er i utgangspunktet elever på musikklinje i videregående skole, men jeg ønsker også å finne ut om notematerialet egner seg til bruk i amatørkor for voksne.

For å finne ut av dette, ønsker jeg at notematerialet blir prøvd ut i et kor. Jeg ønsker å finne en kordirigent som er villig til å bruke ca. 8 – 10 minutter av hver korøvelse over en periode på 15 uker til å prøve ut notematerialet i koret sitt. I starten av utprøvsperioden vil jeg komme og presentere prosjektet for koret, og jeg vil selv sette i gang første økt med utprøving.

Etter disse 15 ukene ønsker jeg å gjøre et intervju med deg om hvilke erfaringer du og koret gjorde dere i forbindelse med utprøvingen av notematerialet. Intervjuet blir tatt opp på video. Opptaket vil ikke bli sett av andre enn meg. Intervjuet vil ta omtrent en time, og vi blir enige om tid og sted. Du vil få tilsendt en intervjuguide på forhånd.

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg vil alle innsamlede opplysninger om deg bli slettet. Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt, og vil bli anonymisert slik at ingen enkeltpersoner vil kunne kjenne seg igjen i den ferdige oppgaven. Prosjektet skal etter planen avsluttes i desember 2014, og da vil videoopptaket bli slettet.

Dersom du ønsker å delta i prosjektet, er det fint om du skriver under på samtykkeerklæringen og sender den til meg.

Har du spørsmål om prosjektet kan du ringe meg på telefonnr. 90760822, eller send en e-post til grete.vargeid@oppland.org. Du kan også ta kontakt med min veileder Hilde Synnøve Blix ved Universitetet i Tromsø på telefonnr. 77660532.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Med vennlig hilsen

Grete Vargeid
Brakjev.7
2640 Vinstra

Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt informasjon om prosjektet, og er villig til å prøve ut notematerialet i koret mitt, samt delta i intervju.

Dato..... Signatur.....

Intervjuguide

- Før dere tok i bruk materialet som skulle testes: hvilke erfaringer hadde korsangerne med flerstemte prima vista-øvelser?
- Hva ønsket du å oppnå ved å bruke notematerialet?
- Hvilke forventninger hadde du til prøveperioden?
- Hvilke erfaringer har du gjort seg ved arbeidet med materialet?
- Hvordan var korsangernes holdning til materialet?
- Dukk det opp utfordringer i forbindelse med utprøvingen av materialet, i så fall hvilke?
- Har du merket noen endring i ferdighetene til korsangerne i flerstemt prima vista-sang i løpet av prøveperioden?
- Er dette materialet noe du kunne tenke deg å bruke mer av videre i korarbeidet?
- Har bruken av materialet ført til noen endringer i måten du legger opp korøvelsen på?
- Har du eventuelle forslag til endringer/forbedringer i notematerialet?