

PÅL RUNSJØ

TONETEORI

arrangering og komponering for alle

instruksjon og oppgaver fra start til bachelornivå

Tønsberg: Høgskolen i Vestfold, 2012

Notat 8/2012



HØGSKOLEN
I VESTFOLD

Notat 8/2012 Høgskolen i Vestfold
Copyright: Høgskolen i Vestfold/ Forfatteren
ISSN: 0808-131X

FORORD

Dette er en lærebok for studenter i arrangering og komponering. Den viser ikke bare enkle digitale øvelser hvordan man skaper musikk, men den gir også innsyn i *strategier og læreprosesser* i fagemnet. Boken kalles TONETEORI, i motsetning til "noteteori" eller "musikkteori", med det antyder jeg at *tonene* man lager må være **m**usikalske, **m**usiske, **m**enneskelige og gi **m**ening.

For å ivareta profileringen, innledes boken med en artikkel om arrangering og estetiske læreprosesser. Artikkelen er skrevet på grunnlag av en undersøkelse om hva musikkstudenter sier om å arrangere musikk. Mange studenter kunne knapt noter før de startet med faget, men digitale noteprogram gjør det enkelt å skrive noter. Artikkelen viser også et behov for, selv hos svært dyktige studenter, å arbeide grundig med musikkens elementer på et enkelt strukturert nivå.

Det neste kapitlet om grunnlagstenkning i arrangering, varsler en tenkende innfallsvinkel på praktisk kunnskap og de digitale oppgavene må løses parallelt med at teksten må leses. Det tredje kapitlet om arrangering for klasserommet innledes også med en skjematisk påminnelse om tonenavn, toneverdier, intervaller og akkorder, om man skulle trenge en huskeliste det i arbeidssituasjonen.

Kapitlene om arrangering for klasserommet, ensemblearrangering, firestemmig korsats, blokkarrangering, progresjonsteori og komponering for klasserommet gir en innføring i ulike arrangeringsmetoder. Boken egner seg ikke til grunnopplæring i noteteori, men det siste kapitlet med tidligere eksamensoppgaver gjør det mulig å øve seg.

Jeg har brukt lærestoff av Finn Benestad, Trygve Moe, Øyvind Risa, Roger Jeffs, Bjørn Kruse, Knut Djupdal og Jon Helge Sætre uten at jeg presiserer hvor i teksten dette forekommer. Jeg avslutter med sangen Tung Tids Tale som viser en melodi slik jeg selv komponerer og arrangerer den.

Leseren ønskes herved lykke til med boken.

PÅL RUNSJØ

INNHold

FORORD	1
1 INNLEDENDE ARTIKKEL OM ARRANGERING	5
<i>ARRANGERING OG ESTETISKE LÆREPROSESSER</i>	5
<i>DET MUSIKKFAGLIGE</i>	11
<i>DELTAKELSE</i>	15
<i>DET KUNSTNERISKE</i>	18
<i>OPPSUMMERING</i>	23
2 GRUNNLAGSTENKNING I ARRANGERING	26
<i>DIGITALT NOTEPROGRAM</i>	28
<i>GRUNNTONEN</i>	29
<i>SKALA</i>	32
<i>GRUNNPULS, NOTEVERDIER, PAUSER OG TAKT</i>	36
<i>FORTEGN</i>	38
<i>TONEARTER</i>	41
<i>DESIGN</i>	42
<i>ARRANGEMENTETS OPPBYGNING</i>	43
<i>INTERVALLENE</i>	45
<i>AKKORDER</i>	46
<i>AKKORDER OG MELODISKAPING</i>	49
3 ARRANGERING FOR KLASSEROMMET	52
<i>FIRE PÅMINNELSER</i>	52
<i>GRUNNTONEBASS</i>	54
<i>ANNENSTEMME</i>	54
<i>PENTATON SKALA</i>	55
<i>OSTINAT</i>	55
<i>TRANSPONERING</i>	56

4 ENSEMBLEARRANGERING.....	57
MELODISK FLERSTEMMIGHET	57
BASSENS MULIGHETER	60
FLERSTEMMIGHET MED BASS OG MELLOMSTEMMER	65
5 FIRESTEMMIG KORSATS - GRUNNPRINSIPPER.....	72
6 BLOKKARRANGERING.....	76
7 PROGRESJONSTEORI.....	81
NOEN REGLER	84
STEDFORTREDENDE AKKORDER	85
AKKORDER OG SKALAER	86
8 KOMPONERING FOR KLASSEROMMET	88
RAMMER FOR KOMPONERING	88
Å KOMPONERE EN MELODI	90
Å KOMPONERE MED RYTMER.....	95
KOMPOSISJON FRA "HOW TO WRITE AN OPERA"	98
9 TIDLIGERE EKSAMENSOPPGAVER.....	99
VEKT PÅ RYTMER	99
VEKT PÅ TONENAVN	101
VEKT PÅ SKALAER.....	102
VEKT PÅ TONEARTER	104
VEKT PÅ INTERVALL	104
VEKT PÅ AKKORDER	106
BLANDETE OPPGAVER.....	107
10 TUNG TIDS TALE	109
11 REFERANSER.....	111
KILDER I DEN INNLEDENDE ARTIKKELEN.....	111
KILDER I MUSIKKTEORI.....	112

1 INNLEDENDE ARTIKKEL OM ARRANGERING

ARRANGERING OG ESTETISKE LÆREPROSESSER

”Du har to øyne som du kan se med, og munnen kan du blant annet le med, og du kan smake, og du kan høre ... og du kan lukte en appelsin, og du kan føle med hånden din.” (Holen, 1991: 49)

Jeg har sett Herbert, hørt Ragnar og følt Øystein spille *Fanitullen*. Fanitullen er feleslått som har det norske ”vær deg selv nok” i seg. Det tok meg 20 år å minnes hvordan de spente strengene og rykket i buen, før jeg fikk tak i både Myllargutens og Halvorsens noter og startet selv å øve på fandenskapet. Notene angir rytmer og toner, men det var musikkopplevelsene fra min ungdomstid, det jeg hadde sett, hørt og følt, som ga visshet og kunnskap om hvordan det skulle lyde. Barnesangen ”Du har to øyne” av tekstforfatter Sissel Castberg og komponist Kåre Grøttum, anskueliggjør et slikt kunnskapsperspektiv der det å se, smake, lytte, lukte og føle - er å lære. Det er hva jeg en gang sanset, som formet min Fanitullen - på bratsj.

Jeg underviser musikk i lærerutdanningen med dette læringsperspektivet for øyet, blant annet i fagemnet *arrangering*. Arrangering er teoretisk forankret, men undervisningen er basert på skriftlige oppgavepresentasjoner og fremføringer der vi synger og spiller rett fra bladet. Jeg erfarer to vanskelige dilemmaer når studentene skal lære arrangering. Det ene er en barriere mellom lærestoffet og studentenes motivasjon til å uttrykke seg gjennom dette. Sagt på en annen måte så ”vet” studentene hvordan musikken ser ut, høres ut og føles. De er, som med meg og Fanitullen, eksperter på sin egen musikk, men de er ikke motivert og gode nok med noter til å skrive i den vanskelighetsgraden de klarer å spille på instrumentet.

Det teoretiske lærestoffet i arrangering beskriver håndverksmessige krav til hvordan musikk arrangeres innen ulike sjangre. I tillegg er det et sterkt kreativt

element, ved at man kan komponere inn nye stemmer eller endre rytmer i arrangementet. Innlæringen betinger en god del øvelse, men selv om studentene ikke behersker lærestoffet slik man kunne forvente og ønske, er det et høydepunkt når de fremfører egne arrangementer på en arrangeringskonsert med publikum til stede. Dermed er også det andre dilemmaet nevnt: Studentene arrangerer og fremfører musikken slik de har hørt den på nettsteder som *YouTube*. Deres intuitive musikkforståelse, tilsvarer den originale musikken de har hørt på internett. De vet hvordan de vil ha det, som i *Fanitullen* eller i *Peer Gynt: De er seg selv nok* (Ibsen, 1867). Dilemmaet består i at oppgavene som skal stimulere til å arrangere musikk med personlig kreativitet og signatur, blottlegger og trigger deres innerste anliggender - som handler mer om å *gjenskape*, enn å *skape*.

For et par år siden arrangerte mine musikkstudenter *Fanitullen* og koblet den til en trommeslått fra *Hardanger*. I tøff synthrockstil ble den fremført av "Assistant Professor Chicken Band" (ironisering av "Pål sine høner") med slagverk, lalling, blokkfløyte, keyboards og meg på fiolin. Arrangementet studentene hadde laget, var på den ene siden faglig problematisk, fordi det ikke var formet etter lærestoffets arrangeringsteknikker. På den annen side hørte et par tusen mennesker fremføringene og applauderte, de syntes det var fint, og studentene lærte enormt mye av prosessen. Den rytmisk baserte *Fanitullen* i stemningsskapende synthbekledning ble en musikalsk seier, selv om jeg som studentenes lærer, kunne ha faglige innvendinger. En innvending kunne være at det var for kreativt, vanskelig og omfattende å skrive arrangementer på noter, noe som kunne ha hjulpet oss til å vurdere form, frasering, struktur og balanse i arrangementet, studentenes kreativitet ble her vurdert som viktigere enn et godt håndverk.

Tema og forskningsspørsmål

Spenningen som det kreative elementet skaper, utfordrer studentenes forutsetninger for å arrangere og virker inn på læreprosessene som finner sted i faget. Jeg har derfor gjort en temabasert undersøkelse om *arrangering og estetiske læreprosesser* med

studenter som informanter. Informasjonen fra studentene ble innhentet gjennom intervjuer og gjennom obligatoriske og frivillige refleksjoner.

En begrunnelse for en temabasert undersøkelse, er at studentene eller informantene i prinsippet er få. Dette står i sammenheng med at musikk og læring er et sammensatt felt, og en strengt formulert problemstilling ville medført funn som ikke kan oppfattes som vitenskapelige. På den annen side vil det metodiske valget jeg har gjort, medvirke til at det er vanskelig å skille roller og oppgaver, både for studenter og lærer. Studenter har kanskje strategier, der de responderer slik de tror læreren "forventer". Som lærer står jeg på samme måte i fare for å løfte frem egne oppfatninger fremfor deres.

Undersøkelsens formål er en dypere forståelse av hva som innvirker til læring i fagemnet arrangering, med muligheter for å endre lærestoffet og oppgaver i undervisningen. Siden jeg har analysert både skriftlige og muntlige tekster og opplever svarene som åpne og fabulerende, formulerer jeg min undersøkelse som et åpent forskningsspørsmål:

Hva sier studentene om å lære arrangering når det reflekteres over estetiske læreprosesser?

Metode

Undersøkelsen er en kvalitativ studie basert på gruppeintervjuer og tekster fra tre grupper med studenter. Den første gruppen besto av 14 studenter som studerte "Musikkformidling" med 30 studiepoeng. Formidlingsstudiet er et fordypningsstudium som tilbys etter årsstudiet, og det kreves prøvespill. Noen av studentene er i slutten av en lærerutdanning, noe er musikkfagstudenter, og de er relativt unge. Denne gruppen deltok i et gruppeintervju halvveis i studiet, og de skrev refleksjoner i slutten av studiet. Intervjuet var strukturert rundt temaene estetiske læreprosesser (praktisk og teoretisk læring i arrangering), kulturell praksis (læring i et diskursivt perspektiv) og produktive læreprosesser (gevinster ved bruk av datamaskin), mens den skriftlige

refleksjonen var egentlig en innleveringsoppgave om egen læring i arrangement.

Samtlige 14 studenter deltok i undersøkelsen.

Den andre gruppen besto av 15 studenter på deltidsstudiet "Musikk og Helse" med 30 studiepoeng over to år. "Musikk og Helse" er et tilbud for studenter som har studert minst to år musikk, målet er å forberede og rekruttere dem til musikkterapistudiet. Flere av studentene var godt voksne og hadde arbeidet i ulike typer musikkstillinger i kanskje 20 år. Denne gruppen deltok ikke i et intervju, men de reflekterte skriftlig midtveis i studiet over de samme temaene som forrige gruppe. Bare fem svarte på undersøkelsen, men dette var fylldige besvarelser.

For å kvalitetssikre undersøkelsen og tolkningen av tekstene fra disse to gruppene med studenter, ble et *godt bearbeidet utkast* av denne artikkelen presentert for en fokusgruppe med seks av 20 musikkstudenter fra en annen gruppe i "Musikkformidling". Disse seks ble spurt fordi de ble oppfattet som reflekterte og artikulerte, og det var ønskelig med en respons på undersøkelsen og hvordan den ble presentert her i denne artikkelen. Under fokusgruppens første møte, ble de informert om undersøkelsen og presentert utkastet til denne artikkelen med oppfordring om å lese den. Det andre møtet med fokusgruppen var et strukturert gruppeintervju om artikkelen og undersøkelsen. Jeg var ikke til stede i det tredje møtet, for jeg ville la dem formulere og oppsummere noen hovedtanker i forhold til arrangement og estetiske læreprosesser. Det ble viktig at de samtalte uten min ledelse, og de skrev et notat som ble brukt til å kontrollere hvordan de to første gruppene ble tolket. Det var nyttig at fokusgruppen i denne prosessen var i forkant, underveis og i etterkant av sin egen arrangeringskonsert, de sto midt i en fokusert og engasjert prosess med å skrive, øve og fremføre sine egne arrangementer.

Studentene som har deltatt i undersøkelsen, representerer tre grupper studenter som ikke har noe med hverandre å gjøre. Navnene jeg bruker her i artikkelen er oppdiktet. Det studentene sa i intervjuene ble det gjort opptak av som er transkribert. Jeg erfarte at ikke bare refleksjonsnotater, men også at strukturerte gruppeintervjuer kan ha flyktige og assosiasjonsrike svar. I undersøkelsen ble det spurt om estetiske læreprosesser, kulturell praksis og produktive læreprosesser for å forstå

hva som innvirker på læring av arrangering, men fordi svarene vektla andre ting, fremsto andre kategorier som mer relevant for forskningsspørsmålet. De tre kategoriene kalles i denne artikkelen for *det musikkfaglige*, *deltakelse* og *det kunstneriske*, og de er et resultat av hvordan informasjonen er tolket. Kategoriene danner et naturlig utgangspunkt for inndelingen av artikkelen, og i det første kapittelet som kalles *det musikkfaglige*, presenterer og kommenterer jeg hva studentene sier om bruk av melodi, harmoni, bass, rytme og form som musikalske virkemidler. Det andre kapittelet som er kalt *deltakelse*, handler om hva informantene sier om individuelle og sosiale dimensjoner ved læring. I det tredje kapittelet om *det kunstneriske*, fremheves det dypere engasjementet som kommer til uttrykk i det studentene sier.

Hvert av de tre kapitlene er tredelt med en utfyllende faglig tekst, en redegjørelse for hva studentene sa og en kommentar til det. Den faglige teksten viser til erfaringer, undersøkelser eller teorier som er relevant for det jeg skriver. Det første kapittelet om det musikkfaglige vil for eksempel innledes med hva en pedagog og billedkunstner sier om kreativitet.

Fagemnet arrangering

Hva er arrangering? Lærestoffet i arrangering beskriver estetiske trekk ved musikken, moter, vaner, tradisjoner og personlige valg slik det har vært gjort fra middelalder og renessanse frem til tolvtonemusikk og jazzteori.

Til hverdags "vet" de fleste som har bladd i en sangbok hva som menes med begrepet *arrangering*. Uten at man har reflektert over det, forstår man at den innledende sangen "Du har to øyne" noteres i en sangbok med *tekst* for sangeren, *melodi* for sang eller instrument, *noteverdier* som forteller om sangens grunnpuls som trommer kan spille, *besifring* som viser akkorder for piano og gitar eller grunntone for bass. Vers og omkvad viser *form*. Slik angir "Du har to øyne" elementene melodi, harmoni, bass, rytme og form.

Studentene i denne undersøkelsen har i undervisningen løst oppgaver med lignende sanger fra pop og rock, og de må ta hensyn til de samme elementene enten de skriver i pedagogisk sats for bruk i skolen, i bandstil for trubadurer og rockeband,

med flerstemmighet og triosats for koret, eller "blokk" for storbandet. De må i alle oppgavene ta hensyn til melodiføring, det harmoniske, det rytmiske og musikkens form.

Etter behov lærer de å ta praktiske eller kreative hensyn, slik at koret, korpset, bandet eller artisten kan spille musikken tilpasset seg. Det er viktig med en personlig dimensjon i arrangementene, så jeg motiverer dem til å arrangere sanger de liker for å kunne implementere dypere musikkopplevelser. Musikken må klaffe med deres personlige musikkuttrykk, noe en student uttrykte slik: "... selv om jeg ikke tenkte mye teori, var det godt å vite at det jeg hørte i hodet, også hørtes bra ut når jeg fant dem på gitaren".

Begrepet estetiske læreprosesser

I undersøkelsen brukte jeg begrepet *estetiske læreprosesser*. Estetiske læreprosesser eller *det estetiske som læres*, er hvordan man lærer å bruke elementene *melodi, harmoni, bass, rytme og form*, som er karakteristiske estetiske trekk ved musikk. Begrepet læreprosesser må forstås som både *å sanse, øve, fabulere, skape*, osv.

Som ansvarlig for undersøkelsen om arrangering og estetiske læreprosesser, presenterte og begrunnet jeg innledningsvis et kunnskapssyn der det *å lære* arrangering har sammenheng med *å se, lytte og føle*. Det man ser, hører og føler av musikkens muligheter, skal fabuleres og *øves* før det realiseres eller *imiteres* som noter og oppføres som musikk. Læring skjer ved sansing, imitasjon og utøvelse, tilsvarende fortellingen om "The red rubber ball". Det er professor i musikkvitenskap Jon-Roar Bjørkvold som i boka "Det musiske menneske" forteller om sønnen Kjartan, som etter et halvt års ungdommelig sjenert "taushet" i USA, plutselig snakket, gikk og oppførte seg "amerikansk". (Bjørkvold, 1992: 43-46).

DET MUSIKKFAGLIGE

Jeg ønsker at lærestoffet i arrangering skal fremstå som relevant for studentene, men ikke slik at undervisningen ligner "Fretex", med gamle klær for nye kropper. Det jeg søker, er å slippe løs studentenes kreativitet med å lage nye "klær". Det kan jeg gjøre ved å koble hva studenten tidligere har *sett*, *hørt* og *følt*, til oppgaver og konserter. Først da kan Fanitullen i synthrockstil oppleves av både musikere og publikum som "Haute Couture", og jeg kan undersøke og lære mer om balansen mellom et godt håndverk og studentenes nese, øre og følsomhet for god musikk.

Dette kapittelet som jeg kaller *det musikkfaglige*, handler om det studentene sier om melodi, harmoni, bass, rytme og form. Tradisjonelt oppfattes dette som musikkens elementer, men før jeg presenterer det, vil jeg i den første delen av teksten kort vise hvordan dilemmaet mellom musikkens elementer og kreativitet kan fremkomme.

Ideer og kreativitet

Å arrangere for blåsere, skrive kreativt for piano eller ha følelse for hvilke instrumenter som passer, alt dette er håndverksmessige kvaliteter som man streber etter i oppgave etter oppgave. På den annen side, "less is more", det finnes dessverre både profesjonelle arrangementer som er overlesset og studentfremføringer der man med et dårlig lydbilde dessverre dekker over kvaliteter som detaljer, fremdrift og gjenkjennelse i arrangementet.

Jeg opplever også at det musikkfaglige, eller mangelen på sådan, kan være sperre eller barriere for det kreative. Arrangementet kan virke uforløst, enten fordi studenten ikke makter å uttrykke seg med noter, eller at han ikke forstår lærestoffet. Førstelektor Tollef Thorsnes forteller i artikkelen "Enlightened by the tree" om hvordan han søker å forene ulike materialer i sitt kunstneriske arbeid. En rekke krav må etterkommes, utøveren må beherske både det kunstneriske, idémessige og det å ha noe på hjertet. Thorsnes beskriver seg som var og åpen for nye ideer, og reflekterer

systematisk over mulighetene og vurderer hvilke ideer som kan være realiserbare. (Thorsnes, 2008: 26-45).

På samme måte er personlige ideer og innfall styrende for musikkstudenten, men studentens dilemma er at han kanskje ikke har arbeidet med detaljer, fremdrift og gjenkjennelse. Da kan det løses med høy pulserende lyd som skjuler kvaliteter som ikke er der. Men dog, gode ideer og kreative arrangementer premieres av medstudenter, ikke bare med ovasjoner, men de fungerer som rettesnor for alle i det videre arbeidet.

Hva studentene sier om det musikkfaglige

I denne andre delen av kapittelet vil jeg belyse det studentene beskriver som viktig for læring, og jeg inndeler teksten og omtaler det som *prinsipper for arrangering, lytting, øving, kartlegging og kreativitet*.

Det er mange studenter som sier noe om *prinsipper for arrangering*, svarene fra studentene har et visst omfang. Det første eksemplet fra undersøkelsen som handler om *prinsipper for arrangering*, er fra Mari. Hun reflekterer over hvor fint det er å bruke synkope og skifte instrumenter for å oppnå rikere klang og register. Dette er effekter hun før studiet ikke har tenkt så mye på. Ingvild opplevde å miste fremdriften på melodien, når den originale bassgangen ble endret, men hun liker å bruke uventete toner eller uventete akkorder. Johanne peker på å ha lært struktur på melodiers oppbygning, og Olav forteller om hvordan et stødig komp ga låten et solid preg.

For å fremheve melodien valgte Per å lage andrestemme og tredjestemme i terser, både over og under melodilinja: "... jeg lot stemmene spille rytmiske temaer for å skape spenning og trøkk i låten". Stian kunne ikke noter ved studiestart, men han opplevde at bruk av digitale noter medvirket til at selv en F-nøkkel var greit å forholde seg til. To andre prinsipper som Kåre har fått kjennskap til, er avstanden mellom stemmene og hvordan bevegelse i melodi kan balansere tempo, han sier: "... siden låten går fort, valgte jeg ikke å lage motstemmer til melodien". Grunnleggende prinsipper fra første studieår har endelig blitt snappet opp av Marte: "... jeg har også

fått frisket opp sentrale arrangementsprinsipper som for eksempel doubling av terser, stemmeskred osv.”

Refleksjonene viser at prinsipper for arrangering må læres steg for steg, de må øves og gjentas. Men læreprosessen er ikke bare knyttet til regler, håndverk og tradisjoner. Det studentene sier videre om lytting, øving, kartlegging og kreativitet, viser både at evne til refleksjon og motivasjon for å lære, innvirker på estetiske læreprosesser.

Lytting er en helt sentral aktivitet i læreprosesser i musikk, det lyttes (selvfølgelig) til hver tone som tegnes inn i et arrangement. En student sier at man må bruke tid på å *høre* igjennom arrangementene, for å få oversikt over hva som fungerer og hvordan formen og strukturen på låten blir. Da kan hun skape balanse i musikken og gi musikken et personlig uttrykk. Gode, sangbare stemmer må til, for at *øret* skal tilfredsstilles og musikken fungere. Hun sier at arrangøren må lytte til muligheter, notere seg ideer, vurdere musikalske virkemidler og for eksempel gjøre valg i forhold til det rytmiske kompet eller tonekjønn. Om musikken skal variere mellom dur og moll, er også et av de mange valg arrangøren må lytte seg frem til.

På samme måte som lytting, er *øving* en svært sentral aktivitet i læreprosessen, forhåpentligvis vil *det neste* arrangementet man skriver, være bedre enn *det forrige*. En student sier at arrangering er et fag man må jobbe mye med for å bli god, man må øve mye for å lære å se med ”fagets øyne”.

Kartlegging beskrives som en læringsaktivitet av en student som var kommet lenger enn de andre. Når musikken stilner, er det naturlig for henne å tenke igjennom og analysere musikken. Hun ønsker å finne ”punkter” som hun benytter etter behov, som: ”... reharmonisering, blokkarrangering, lytting, rytmisering, variasjoner, satslæreteknikker, voicingteknikker, kreasjon av mellomspill, ostinat og lignende”. Studentens holdning når hun leter etter melodimotiver, harmonier og rytmer i notebildet, bygger på en pragmatisk tilnærming til stoffet.

I fokusgruppens samtale ble det rytmiske sterkt fokusert. Det begrenser en student at han ikke mestrer å få skrevet kule ting i rytmen. ”Ukule åttendedeler og sekstendedeler” gjør det vanskelig å få til komp som er ”riktige og kule”. Dermed sier

studenten at det ikke handler om *latskap* og manglende kunnskap. Han peker derimot på datamaskinen som en barriere. Det ødelegger musikken å notere rytmisk i programmet. Noteprogrammet kan ikke avspille "swing" slik musikere gjør, fordi det har en matematisk inndelt rytme, mens musikerne følger grunnpulsen som hele tiden varierer på en menneskelig måte i ensemblet. Dette er en konflikt for studentene, fordi de er: "... opptatt av det som kommer ut av musikken", og: "... få det som er i hodet ned på papiret".

Kommentar

Læreprosessen rundt bruken og nytten av de musikalske virkemidlene handler også om *kreativitet*. Studentene må som Thorsnes sier, være åpne for nye ideer og reflektere over hvilke ideer som kan være realiserbare. Melodier og rytmer opptrer som ideer, og en student beskriver dette slik: "... jeg har en del ideer i hodet mitt, men jeg klarer ikke å få det ned på papiret slik som jeg ønsker at det skal være".

DELTAKELSE

Kapittelet som jeg her har kalt *deltakelse*, handler om individuelle og sosiale dimensjoner ved læring. I undersøkelsen har særlig en av studentene reflektert over sosiokulturell læringsteori på en slik måte at jeg synes det er relevant å si noe om det i den første delen av teksten.

Om læringsfellesskap

Som lærer bruker jeg klasserommet som *læringsfellesskap* når jeg lar datamaskinen spille lyd og vise bilde av arrangementene. Datamaskinen oppleves, i motsetning til eksemplet i forrige kapittel, som det motsatte av en barriere, både når det gjelder å formidle lærestoffet og for å kunne samles rundt og oppfatte det komplekse i arrangementene. Om de lærer noe av tilbakemeldingene, nevnes ikke eksplisitt av studentene i undersøkelsen, men det at de bruker digitale arbeidsmetoder, er avgjørende for min vurdering av deres oppgaver. Lydfilene og PDF-filene som studentene har innlevert, ligger i Classfronten. Det går fort å høre om arrangementet er funksjonelt, og på få minutter dannes et godt grunnlag for tilbakemelding. En slik effektivitet er noe man ikke oppnår med håndskrevne arrangementer, da må notene testes ved et klaviatur.

Digitale arbeidsmetoder i arrangering gjør læreprosessen tidsbesparende og produktiv, arrangementet blir tilgjengelig for hele klassen, og studenten får raskt bekreftelser på det han jobber med. Berit Bratholm har undersøkt hvilken betydning bruk av datamaskin hadde for læring. I en artikkel i *Digital kompetanse*, forteller hun om hvordan datamaskinen skapte læringsfellesskap i skolearbeidet. Hun forklarer elevenes økte læringsutbytte med begrepet *produktive læreprosesser*. (Bratholm, 2008: 203).

Det er likevel ikke datamaskinen som er det sentrale, men hvordan *fellesskapet* drar nytte av den. Fredrik Lindstrand drøfter ungdommers estetiske læreprosesser med filmproduksjon. Han hevder at estetiske læreprosesser kjennetegnes gjennom ungdommenes *helhetlige* forståelse av å lage film, at de har lært *estetiske virkemidler*

og *sosiale funksjoner* ved film, og at de har lært gjennom å *delta*. (Lindstrand, 2009: 153-172).

Hva studentene sier om deltakelse

I den videre tekst presenterer jeg utsagn fra undersøkelsen. En student viser til da arrangementet hennes ble delt ut i klassen for gjennomsynging og sier om tilbakemeldingen fra de andre: "... man kan utfordre sine egne evner ved at man kan prøve ut ideer og teknikker man ikke behersker fullt ut, og man får en konstruktiv tilbakemelding som kan hjelpe deg i riktig retning om hvordan trikset skal fungere optimalt". Det er mye bekræftelse, anerkjennelse og læring i en obligatorisk applaus fra klassen, og summen av hele prosessen gir en *helhetlig* læring i faget.

Studenten som drøfter læringsteori i sin refleksjon og trekker inn det sosiokulturelle perspektivet på læring, argumenterer for at ikke bare personer, men også kulturelle artefakter, kan fungere som "stillaser for læring". Læringsmiljøet og åpenheten medfører at den som kan mye, vil støtte og lære den som kan lite, tilbakemeldingene mellom studentene er konstruktive og erfaringsbaserte. Studentene er hverandres hjelpere, de lar seg inspirere og er glade for innblikk i hverandres arrangementer. Studenten som sier dette, viser til teori om kognitive strategier, man lærer gjennom kulturelle betingede former og regler. I arrangering vil dette komme til uttrykk i ulike arrangeringsteknikker, som i vårt samfunn blir kalt "riktige".

Videre skriver han i refleksjonen fra undersøkelsen, at det som kjennetegner det sosiokulturelle perspektivet på læring, er at læringen skjer i en sosial sammenheng, studentene trigger hverandre, får ideer av hverandre, og de kan bruke erfaringene videre i neste oppgave. Det er umulig å delta uten å lære, det pekes på motiverende faktorer: "... det som også er fint med å spille arrangementene i klassen, er at man kan la seg inspirere av de andres arrangementer når man skal komponere og arrangere egne låter".

Flere av studentene sier ulike ting om det å prestere, og dette ble også reflektert av fokusgruppen som drøftet hvordan arrangering medvirker til konkurranse

i klassene. Studentene har lyst til å lage den beste musikken, de har lyst til å hevde seg, de sier at arbeidet appellerer til indre krefter. Samlingen i klassen gir innblikk i de andres erfaringer, og de rangerer hverandre, slik en student sier om en venn: "... en jazzmusiker er ikke nødvendigvis en dyktig korarrangør". En av de viderekomne studentene i undersøkelsen, sa at hun beskyttet seg mot nederlag, ved å sette musikalske løsninger på spissen. Da opplevde hun det ikke så ubehagelig og personlig å bli kommentert av de andre.

Kommentar

Fredrik Lindstrand drøfter ungdommers estetiske læreprosesser med filmproduksjon. Slik jeg ser det, støtter hans konklusjon studenten som reflekterer over sosiokulturell læringsteori. Musikkstudentene viser frem skisser og ferdige løsninger, de vurderer styrke og svakheter i egne og andres arrangementer, de gjennomsynger de ulike stemmene med andre, sender den til "Classfronter", leser mitt innspill i kommentarfeltet, retter opp åpenbare feil, venter spent på mangfoldiggjøring til de andre, lytter sammen med klassen til lydfil og PDF-fil som presenteres, som oftest synges også noten rett fra bladet, og studenten mottar applaus og hyggelige kommentarer. Det er det samme helhetlige og prosessuelle læringsperspektiv som Lindstrand beskriver, studentene *ser, hører og føler* og *øver* seg igjennom arbeidet og lærer i alle deler av prosessen.

DET KUNSTNERISKE

Fokusgruppen drøftet også frykten for det sårbare, man har laget musikken selv og har ikke lyst til å få arrangementet slaktet av de andre. Når studentene i slutten av det foregående kapittelet sier at arbeidet appellerer til indre krefter, minnes jeg en erfaring som utøvende musiker; det er vanskelig å sette ord på det kunstneriske. Det kunstneriske handler tilsynelatende om forfattere, malere, komponister og skuespillere, mens jeg har i motsetning omtalt musikeren slik: "rett finger på rett sted til rett tid", noe som vitner om en utilslørt pragmatisk forståelse av musikerens arbeid (øvelser og repetisjoner).

I dette kapittelet som jeg kaller *det kunstneriske*, vil jeg derfor i første del si noe om hvordan man i kunstpedagogisk tenkning formulerer seg om estetiske læreprosesser. Jeg bruker god plass til å redegjøre for det kunstneriske, men den andre delen av kapittelet vil også her handle om undersøkelsen og hva studentene sier.

Kunstneriske læreprosesser og estetisk oppdragelse

Monika Nerland retter i sin doktoravhandling i musikkvitenskap oppmerksomheten mot undervisning på musikkhøgskolen og hvordan kunstneriske læreprosesser skjer og hva som virker inn på dem. Når undervisning får sin form, settes diskurser i spill. Det hele er et spørsmål om hvilke muligheter kulturell, sosial og musikalsk "historikk" gir for læreprosessene. (Nerland, 2003: 11-13). Min metode med blant annet å gruppeintervjue studentene, frembringer uttalelser som kan forklares i lys av diskurstenkning. I forholdet mellom studenter og kunstneriske "diskurser", kan tidligere hendelser i en persons liv komme til uttrykk og bli gjenstand for refleksjon, også når det gjelder musikalske valg i arrangement. (For ordens skyld, jeg bruker ikke diskursanalyse i undersøkelsen.)

Å omtale studentenes arrangementer som kunst, virker likevel urimelig, kunstbegrepet forbindes som oftest med profesjonelle utøvere. Kunstbegrepet er likevel ikke noe man plutselig kan smykke seg med, en kunstnerisk utvikling må starte

på et tidspunkt. I fagemnet arrangering, oppfatter jeg dette tidspunktet som første gang en student skriver et arrangement i den hensikt å uttrykke seg.

Det er interessant å se nærmere på en definisjon av estetiske læreprosesser formulert av to danske dramapedagoger. Definisjonen ivaretar den symbolske dimensjonen ved det kunstneriske. Austring og Sørensen definerer begrepet estetiske læreprosesser med å gi dypfølte opplevelser et kunstnerisk uttrykk, som reflekteres og kommuniseres med et publikum:

”En æstetisk læreproces er en læringsmåde, hvorved man via æstetisk mediering omsætter sine indtryk af verden til æstetiske formudtryk for herigennem at kunne reflektere over og kommunikere om sig selv og verden.”
(Austring & Sørensen, 2006: 105)

Austring og Sørensen forstår estetiske læreprosesser på tre måter. Den første er empirisk, der man erfarer og sanser situasjoner og hendelser. Den andre er estetisk, der følelser, opplevelser og symbolikk er en vesentlig del av erfaringen. Den siste kaller de diskursiv, og læreprosessen kjennetegnes ved logisk tenkning, analyse og diskursiv språkbruk. Man lærer ved å omsette sanseintrykk til symbolsk form og uttrykk.

Et hovedaspekt ved det kunstneriske er av symbolsk karakter, og definisjonen står derfor i kontrast til populærkulturens fokusering på estetikk, som dyrker det utvendige og underholdningsverdien. Når studentene reflekterer over arrangering og estetiske læreprosesser, erkjenner noen av dem at estetiske læreprosesser er noe som lodder dypere enn det overflatiske. Selv tenker jeg at begrepene *fremføring* og *forestilling* speiler dette ”dypere”, noe bakenforliggende og symbolsk, man ”fremfører” noe som ikke er synlig, og man gir en ”forestilling” av hva dette kan være.

Profeten Jeremias forteller om *pottemakeren*, hans formgivning var preget av repetisjoner og gjentakelser. (Jeremias, 600 f.Kr. / 1985). Men estetiske læreprosesser er ikke bare prosessuelle. Pottemakerens krukke og kar var også nyttige produkter for alle, slik et anvendelig arrangement er målet for studentenes arbeid. På samme måte forteller en student om inspirasjon og at han prøver og prøver, men må forkaste

utkastene og prøve om igjen. Refleksjonen om hvordan han: "... skreiv og skreiv - så ble det dårlig - og så slette, slette, slette", er karakteristisk for prosessen. Studenten som uttrykker nedturen, peker på den personlige og kunstneriske dimensjonen i faget. Når utkast til et arrangement forkastes, så er det likevel ikke negativt på lang sikt. Først blir man "fly forbannet", deretter er det "mye latter".

Profeten Jeremias gir en god forestilling av estetiske læreprosesser og kunstnerisk utvikling. Dette illustrerer at erfaringer dagens studenter har med arrangering, har sin parallell i vår tidlige kulturhistorie, der Jeremias forteller hvor sentralt det var for pottemakeren å øve, gjenta og repetere. Dette handler ikke bare om en pragmatisk tilnærming, men at en personlig kunstnerisk utvikling handler om *øving*. Det å øve er som "å kna" mekaniske og følelsesmessige repetisjoner inn i sentralnervesystemet til utførelsen automatiseres.

Disse aspektene leder til et spørsmål om det kunstneriske åpner for en analytisk og strukturell tilnærming som kan sidestilles med naturvitenskapelig erkjennelse. Bengt Molander, argumenterer for et kunnskapsperspektiv der kunst, estetikk og kultur kan være likeverdig med naturvitenskapelig tilnæringsmåte. (Molander, 2009: 227-249). Det gjør også professor i pedagogikk, Erling Lars Dale, som kritiserer en skole uten estetisk oppdragelse. (Dale, 1990: 84). Estetisk oppdragelse vektlegger *å lære* og *å forstå*, ikke bare gjennom å sanse, men gjennom ferdigheter og utøvelse. Dale viser til John Dewey, når han drøfter estetiske læreprosessene som *primære* og *sekundære*. En primær læreprosess karakteriseres av sanseopplevelser og intuitiv bevissthet. En sekundær læreprosess er kjennetegnet av analytisk bevissthet og evne til refleksjon. John Dewey står for det berømte sitatet *learning by doing*. Han representerte et syn på *estetisk utøvelse* som en forutsetning for læring og utvikling. (Dewey, 1980 / 1934).

Alle som her er nevnt fokuserer på *elevens evner og motivasjon til å lære*, mer enn på det som i dag karakteriseres som *læringsutbytte*. Molanders kunnskapsperspektiv er for eksempel ganske sammenfallende med det Austring og Sørensen foreslår. De tenker at estetiske læreprosesser relanseres som et redskap for kognitiv erkjennelse. Det er viktig å forstå og erkjenne tingenes dypere vesen, fordi

virkeligheten vi sosialiseres inn i er kompleks, og læringsformen gir plass for personlige uttrykksbehov.

Hva studentene sier om det kunstneriske

Det kunstneriske ved estetiske læreprosesser er ikke bare av psykologisk og personlig karakter, kunstnerisk utvikling og læring skjer i dialog med verden omkring. I min undersøkelse drøfter en student "å omsette sine inntrykk av verden gjennom musikk", med referanse til definisjonen. Han spør om hvordan man *formidler* det kunstneriske videre, og drøfter hvordan man kan behandle inntrykk og omsette dem til et estetisk formuttrykk. Studenten filosoferer over hvordan man kan få til en aktiv og god metode som formidler det arrangøren har på hjertet.

I selve undersøkelsen er det likevel ikke lett å tolke hvilke utsagn fra studentene som uttrykker noe kunstnerisk, men det anes en kunstnerisk dimensjon når en student sier at *det spontane* forsvinner, når musikken nedtegnes. Det sanselige *forstyrres* av det konkrete notebildet, og en student sier: "... det ødelegger kanskje lite grann" (å se på notene).

Dette kan oppfattes ulikt, men jeg forklarer "forstyrrelsen" med primære og sekundære læreprosesser, det fremkommer en "konflikt" mellom kunstnerisk intuisjon og analytisk tilnærming. Siden undersøkelsen er liten, nøyer jeg meg med å spørre om ikke læring nettopp skjer ved at man både opplever og analyser det som skjer i arrangementet samtidig. Jeg kan bare vise til hva studenten som skriver noter gir uttrykk for når, han roper henrykt: "... å, ja, det er akkurat det som skjer".

Studentene graderer lytteopplevelsen, en student skiller mellom å høre arrangementene med og uten noter: "... jeg tror jeg hadde fått en større opplevelse av å høre på arrene hvis jeg bare hadde hørt dem - uten å ha sett noe som helst". En student sier at det må skapes en bevissthet rundt hva man skal lære i arrangering, for at man skal oppleve en kunstnerisk utvikling. Han som reflekterer dette, understreker at man må forholde seg analytisk til den kreative prosessen i arrangering, man må gjøres oppmerksom på læringsutbyttet.

I fokusgruppen uttrykkes det enighet om at man uttrykker seg kunstnerisk i arrangering, samtidig med at arrangementet skal få musikerne til å spille best mulig. Det skal gis rom for kunstnerisk frihet for utøveren. En kunstnerisk reflektert student i fokusgruppen forteller om hvor meningsfulle innspill hun fikk, da hun spurte en medstudent om sitt arrangement. Hun ville ikke hatt evne til å etterspørre det samme bare et år tidligere.

Kommentar

Det har vært lettere å si noe om *det kunstneriske* i den teoretiske innledningen, enn ved å finne relevante uttalelser fra studentene. En begavet student peker på et aspekt som kunstnerisk stolthet. Det skal være bra det som kommer fra ham, han blir flau hvis det ikke er bra, men det er flaut for ham selv, ikke for publikum - "kanskje litt".

OPPSUMMERING

I denne artikkelen har jeg presentert en undersøkelse om arrangering og estetiske læreprosesser. Det ble i innledningen gjort rede for metodiske valg, tematikk og aktører som gjaldt undersøkelsen, og artikkelen er skrevet i tre hovedkapitler som gjenspeiler funn i undersøkelsen.

Hvert av de tre hovedkapitlene inneholdt en innledning med redegjørelse for begrepene det musikalske, deltakelse og det kunstneriske, og det er et poeng at innledningene ble skrevet etter undersøkelsen. Det betyr at de er preget av og har som formål å kaste et forklarende lys over den andre delen av hvert kapittel, som beskriver undersøkelsen og det som studentene sier.

Svakheten ved denne måten å gjøre det på, er at andre kunne kategorisert annerledes og tolket utsagnene med sine briller. Jeg tror likevel at intervjueffekten er en større svakhet, metoden påvirker svarene, fordi studentene er sosialisert inn i min måte å undervise på i arrangering og uttaler seg deretter.

På den annen side er dagens studenter effektive, de gjør ikke mer enn de må, og de sier ifra hvis de ikke finner mening i lærestoffet. Det de sier i undersøkelsen er til dels selvfølgelig og bekrefter kanskje en allmenn musikkpedagogisk oppfatning av arrangering og estetiske læreprosesser, til dels setter de også ord på mange sider ved fagemnet jeg ikke selv vektlegger.

Formålet med undersøkelsen var en dypere forståelse av hva som innvirker til læring i arrangering, og slik sett kan undersøkelsen ha generell interesse, så fremt man erkjenner estetiske dimensjoner i sitt fag. I skolen er for eksempel muntlighet enn del av grunnleggende ferdigheter, og elevene blir vurdert på *hvordan* de uttrykker seg. I så måte kan man jo trekke paralleller med det jeg skrev om *deltakelse* og *det kunstneriske*.

Hva studentene sa om arrangering og estetiske læreprosesser

I kapittelet om *det musikalske*, samlet jeg først 8-9 ulike utsagn som peker på hvordan musikkteoretisk grunnkunnskap virker inn på læreprosessen. Deretter siterte jeg en av

studentene om evnen til å høre, en annen om arrangering som en analytisk prosess og en siste om kreativitet og musikken som ideer. Disse utsagnene er relevante for undersøkelsens tema, og jeg konkluderer med at både kreativitet og lærestoff virker inn på studentens læring.

I kapittelet jeg kalte *deltakelse*, peker studentene på hvordan fellesskapet former musikken de arrangerer, og at de lærer av det. Det ble også nevnt hvordan man i læreprosessen streber mot å forme arrangementene i retning av det som i vårt samfunn blir kalt "riktig". Studentene lærer dog av hverandres ideer, og de kan bruke de andres erfaringer i neste oppgave. Konkurranseselementet i læreprosessen ble også løftet frem når en student trakk frem gode utøveres forhold til musikkteoretisk lærestoff: "... en jazzmusiker er ikke nødvendigvis en dyktig korarrangør". Man kan med andre ord ikke flyte på et godt musikalsk rykte når det gjelder å lære noe i arrangering.

Studentenes sårbarhet artikuleres av hun som fryktet at arrangementet skulle slaktes av de andre i klassen, og hun lærte kanskje hva som ikke låter bra, ved å arrangere inn falske ideer for å beskytte seg selv. Min konklusjon i dette kapittelet er at studentene mobiliserer mange læringsstrategier i møte med klassefellesskapet.

Sårbarheten og frykten for slakt, henspeiler også på det siste kapittelet som ble kalt *det kunstneriske*, der jeg drøfter et dypere engasjement i arrangering og hvordan det virker inn på læring. Studentene sier både noe om *det spontane* og opplevelsen av å skape som forsvinner når musikken nedtegnes, eller når man ser ideene på trykk: "... å, ja, det er akkurat det som skjer". Dette handler på et vis om primære læreprosesser, man opplever i øyeblikket, det er det intuitive i situasjonen man lærer noe av. Jeg konkluderer dette kapittelet med at studentenes uttalelser ikke skaper en mer artikulert forståelse av det kunstneriske, annet enn at de opplever seg selv som skapende og kreative.

Det som har bekymret meg i undervisningen, er at studentenes musikalske løsninger ofte ble begrunnet med personlig smak. Dilemmaene jeg beskrev innledningsvis medvirket til at jeg har trodd at studentene undervurderer lærestoffet. Men det er ikke sikkert at spenningen mellom personlig kreativitet og lærestoffet er

vesentlig, jeg kan ikke konkludere på en slik måte som jeg tematiserte innledningsvis. De svarene jeg har valgt å sitere, gjenspeiler frie selvstendige erfaringer og opplevelser med faget. For eksempel gleder det meg at studentene forteller om draging mot musikken "i seg selv", og at de har en sterk opplevelse av å arrangere musikk. Jeg tror likevel undersøkelsen bekrefter, at prosesser som øving, lytting, større oppmerksomhet om klassefellesskapet osv., kunne gjort arrangementene bedre.

Assistant Professor Chicken Band

Undersøkelsen har et tilgrunnliggende kunnskapssyn som ikke bare aksepterer at å sanse er å lære, men legger til at å trene utøvelse og ferdigheter er viktig i læreprosessen. Historien om hvordan jeg lærte Fanitullen, er meningsløs uten denne måten å forstå læring på. Publikum syntes studentarrangementet med Fanitullen var fint. Det ble en flott musikalsk erfaring for studentene, hele fire-fem ganger fikk de oppdrag som *kunstnerisk innslag* på ulike konferanser. For meg å få delta i ensemblet, oppfylte på sitt vis det jeg har *sett, hørt og følt* i min ungdomstid. Det er dessverre altfor få som har klikket seg inn på *YouTube*, for stor var overraskelsen, da jeg ganske nylig oppdaget at noen i "Assistant Professor Chicken Band" for lengst hadde lastet opp Fanitullen.

2 GRUNNLAGSTENKNING I ARRANGERING

Boka "TONETEORI" baserer seg på en musisk ide, som er gjenspeilet i den innledende artikkelen. Ideen er at alle som ønsker å uttrykke seg gjennom musikk kan lære å arrangere. I musikkstudiet på bachelornivå har mange studenter kanskje aldri vært komfortable med noter, men i den digitale verden kan man i arrangering fabulere med melodier, harmonier og rytmer og arrangere musikk etter egen fantasi og smak.

"TONETEORI" har således en digital ide, du må disponere digitale pianotangenter som avgir lyd og et noteprogram, for å ha full glede av oppgavene. Og oppgavene må gjøres mens du leser, fordi de er tenkt instruerende for å utfylle teksten. Både pianotangenter og et noteprogram finnes gratis på nettet.

Å arrangere er mer enn å tilrettelegge funksjonell musikk for et ensemble. Å arrangere er å ha det litt moro med noter, der man kan utfordrer sin musikalske kreativitet. Det er som Thorsnes ble sitert på i artikkelen, viktig med det kunstneriske kreative og at man har "noe å si". Av mange de ting du må ta hensyn til, legger denne boka vekt på enkle måter å disponere melodi, harmoni, rytme og form på.

1 Det første er *melodien*. Melodien er like enkel som den står i en sangbok, men den skal i et arrangement gi klanglige og tekniske utfordringer for sangerne eller musikerne. Du må forestille deg i hvilken situasjonen musikken skal brukes, om rommet er en gymnastikksal eller et øverom og om utøveren har musikalske egenskaper du kan utfordre.

2 Det neste er det *harmoniske*. Det kan hende at du foretrekker komplekse akkordrekker fremfor enkle akkordløsninger, er arrangementet for et storband eller for sang med bassgang på en kassegitar? Du kan velge å la det harmoniske dekkes av få fremtredende instrumenter, fremfor å formes av elgitar, blåsere og strykere som en

massiv klangflate. Musikernes tekniske nivå har også en betydning for harmoniske valg, det er forskjell på om et ungdomskorps eller profesjonelle musikere skal fremføre musikken.

3 Så er det *bass og rytme*. Bass er et harmonisk virkemiddel, men særlig i rock og pop arrangeres bass i et rytmisk perspektiv. Et raskt nettsøk viser hvordan det rytmiske fungerer og noteres i ulike sjangre, men hvordan bass kan gi fremdrift i musikken, er arrangørens utfordring. I rytmisk musikk overlates ofte ansvaret for bass og rytme til musikerne, men bevisste valg hos arrangøren, medvirker til mer kreativitet i musikken før musikerne tar fatt i stoffet.

4 Musikkens *form* handler kort sagt om hvordan musikken skal starte, utvikle seg og avsluttes. Alle andre virkemidler som dynamikk, tempo, tekstur og eventuell dramaturgi skal underlegges dette.

Om du skal arrangere sanger til bruk i klasserommet, må du spesielt tenke på hvem skal synge verset, hvem som skal synge refrenget, hvor mange vers de skal synge, hvor elevene skal puste, hvilket tempo som passer, om hvilke instrumenter du skal ha med, om musikken skal fremføres sterkt eller svakt, hvilken toneart som passer sangstemmene og barnas nivå på instrumentene. Skal rytmeinstrumentene være av tre, metall, skinn eller ha strenger med bløt/skarp, mørk/lys, klar/ullen, lang/kort klang, og hvem skal bruke instrumentene?

Med en slik mangfoldig beslutningsprosess, må du kanskje velge virkemidler ikke bare ut fra melodi, harmoni, rytme og form, men også ut fra sangens tekst, strofer, vers og rytmiske motiver i teksten, du må investere det du har av kunnskap, smak og erfaringsbakgrunn i å gjøre det enkelt, virkningsfullt og funksjonelt. Musikken du arrangerer vil gjenkjennes, en trenet lytter kan høre hvem som har arrangert eller komponert musikken. Det er moro å oppleve at venner, musikere eller musikklassen din kan gjenkjenne lydbildet.

Å arrangere musikk for konsertsal, klasserom eller av rent kreative årsaker, handler om både å ville og kunne. Alle kan lære å arrangere, noen må lære det fra bunnen, andre har et intuitivt forhold til strukturer i musikk og kan starte på et viderekomment nivå. For å komme i gang, må du ha tro på at du kan tilpasse musikken og kunnskap om noen musikalske prinsipper. Det er ellers bare å sette i gang med et snev av ydmykhet, ved fremførelser står arrangementet i skyggen av utøveren. Dog er utøvernes innsats avhengig av et godt og funksjonelt arrangement.

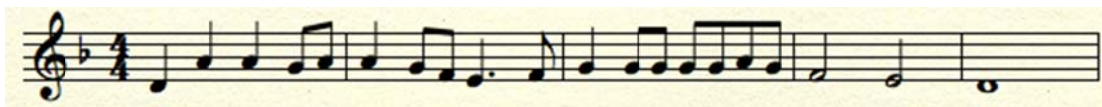
DIGITALT NOTEPROGRAM

I den innledende artikkelen ble digitale læreprosesser belyst. Man lærer arrangering ved å lese musikkteori, gjøre oppgaver og lytte til hvordan ideene høres ut. Til det siste trenger et digitalt noteprogram, om du bruker det kan du umiddelbart lytte til musikken ved avspilling. Gjør deg kjent med et noteprogram, det er nok med mus og vanlig tastatur, du trenger ikke et tangentbrett koblet til computeren.

I skrivende stund finner du et gratis program som heter "Musescore" ved å bruke søkeordene *free composition notation software*, og et digitalt piano finner du ved å bruke ordene *virtual piano og keyboard* i søketeksten. Noen begreper og musikkteoretiske emner medfører behov for utdyping, det oppfordres til å lese mer om alle ord og begreper som er *kursivert* i teksten, et nettsøk på *musikkteori* eller *notelære*, er å anbefale.

En god læremetode for deg som er usikker på noteverdier og tonearter, er *digital avskrift*. Finn for eksempel Evert Taubes "Byssan Lull" i en sangbok, start det digitale noteprogrammet, bruk "fil" i filmenyen for å åpne en ny fil (på samme måte som i Word). Du vil da få et valg om å definere et noteark der du skal fylle inn opplysninger som sangtittel, komponist, instrument, toneart og taktart.

OPPGAVE: Skriv av og lytt til Byssan Lull i D-moll



I oppgaven skriver du Byssan Lull, Evert Taube, taktarten 4/4, keyboard/piano eller voice/stemme i oppsettet i det digitale noteprogrammet – velg dobbelt notelinje som i pianonoter eller enkelt notelinje som i en sangbok.

I oppgavens eksempel står Byssan Lull i D-moll, da skal du velge én *b* som fast fortegn i programmets oppsett. Når det tomme notearket er klargjort, skal du umiddelbart lagre det. Du skriver notene ved å velge riktig notesymbol og drar noten ned til riktig plassering slik den står i sangboken, se om du kan forstørre notebildet fra filmenyen, da er det lettere å plassere tonene riktig. Om du slipper tonen på feil sted, kan dette som regel korrigeres med piltast opp eller ned.

Noen takter er rytmisk like, men ulike melodisk. Det går an å markere en hel takt, kopiere og lime den inn som en ny takt og korrigere tonehøyden med piltast, slik at noteskrivingen går hurtigere unna. Under "sett inn" i filmenyen, har du en del andre muligheter, som for eksempel sangtekst og besifring/akkorder, i filmenyen kan du også velge avspillingsmuligheter, hastighet og volum.

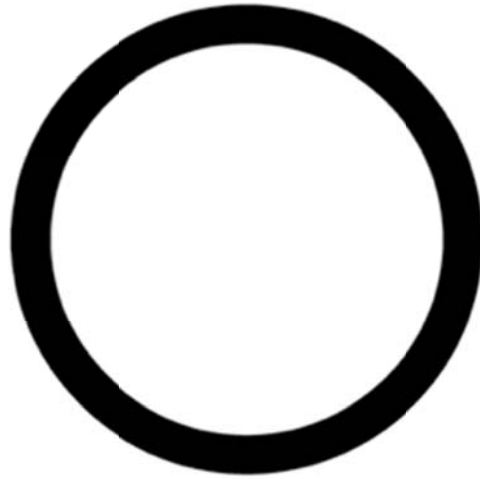
GRUNNTONEN

I musikk finnes *grunntonen*, den slår an stemningen i musikken. Det teksten sier om grunntonen, er mitt personlige bidrag til arrangering - ved siden av å kalle boken TONETEORI fremfor å fokusere på noter.

Grunntonen er et konkret begrep og er som oftest *melodiens* siste tone - og slik gir grunntonen musikken en retning. Sammen med antallet *faste fortegn*, bestemmer

grunntonen også
musikkens *toneart* og
tonekjønn.

Det finnes flere
betraktninger om
grunntonen. Den nederste
tonen i en *grunnstilt*
akkord er en grunntone, og
den gir musikken fylde og
energi. *Rytmene* utløser
grunntonens energi og gir
musikken hjerte og puls.



grunntonen

OPPGAVE: Skriv av begge versjonene av Byssan Lull

Oppgaven viser først en harmonisk og deretter en rytmisk bruk av grunntonen i Byssan Lull. Lytt til hvordan grunntonens harmoniske og rytmiske funksjon endrer visens karakter.



ulik rytmisk karakter

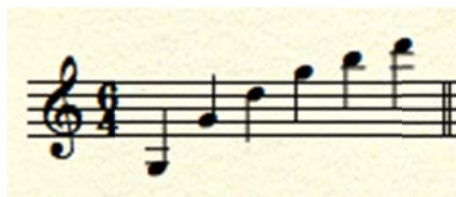
I det første eksempelet klinger grunntonen D som helnoter sammen med melodien, og selv om det harmoniske varierer i de fem taktene, brukes grunntonen som *bordun*. I det andre eksempelet er grunntonen rytmisert og tilfører musikken energi. Hvis du vil forankre musikken i grunntonen og få frem detaljer i melodier, harmonier og puls, vil musikeren respondere med å skape klang, frasering og fremdrift.

VERTONER

I grunntonen og alle andre toner finnes overtoner, de klinger samtidig med tonen som blir spilt. Som et rent fysisk fenomen, vil for eksempel *kammertonen A* som beveger seg med *440 svingninger* i sekundet, ha de første overtonene på 880, 1320 og 1760 svingninger. Som opplevelsesfenomen kan man mer poetisk si, at overtonene lager klang og farve til musikken. På strenginstrumenter kan du skille overtonene fra grunntonen hvis du deler en streng i to eller tre, demper strengen med lett berøring og slår an strengen på nytt. På blåseinstrumenter finner du overtonene ved å regulere lufttrykket. Valg av toneart, instrument og stemmers ulike resonans reflekterer klangfarver og overtonerikdom. Et søk på overtoner på internett vil vise flere overtoner og hvor matematisk disse tonene står i forhold til hverandre.

OPPGAVE: Skriv av og lytt til de seks notene nedenfor.

Den første "lille" g i eksempelet er grunntonen, den andre tonen er enstrøken g, og den er den første overtonen. Overtonen som følger er kvinten tostrøken d, deretter følger overtonene en ny oktav, ters og kvint opp i forhold til grunntonen G osv.



overtoner

SKALA

Tonene mellom en grunntone og den første overtonen er en *skala* med 8 *stamtoner*, som du finner på de *hvite tangentene* på et piano. Hvis grunntonen er C, heter stamtonene heter *C-D-E-F-G-A-H-C*, og stamtonerekken fra C-C heter *C-durskala*.

Trinnet mellom hver stamtone kalles et *intervall* som er stort eller lite, således består en skala av *hele tonetrinn* og *halve tonetrinn*. Dette vises tydeligst på et piano, trinnet mellom to hvite tangentene som har en sort tangent mellom seg, kalles hele tonetrinn. Dette gjelder mellom *C-D, D-E, F-G, G-A og A-H*. Tilsvarende er *E-F* og *H-C* halve tonetrinn.

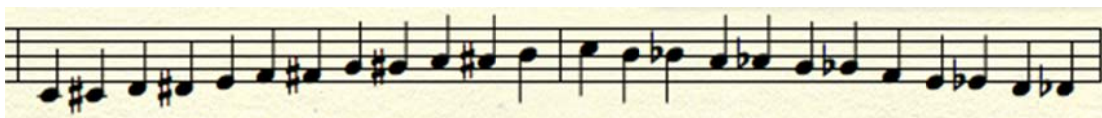


stamtonene og hele og halve tonetrinn

En gitarhals er delt inn med bånd som er markert med metallinnlegg, hvorav hvert av båndene markerer et halvt tonetrinn. En skala som spilles på hvert av båndene på én streng, kalles en *kromatisk skala*. Du finner en kromatisk skala på et piano hvis du spiller på alle de sorte og hvite pianotangentene etter hverandre.



OPPGAVE: Skriv av og lytt til den kromatiske skalaen .



kromatisk skala

TONEHØYDE

Melodier, rytmer og harmonier skrives med *noter*. Notealfabetet bruker de syv bokstavene *A-H-C-D-E-F-G*, og eneste forskjell fra stamtonene er at de starter med A. Bokstaven *H* brukes i stedet for *B*, noe som skyldes en europeisk tradisjon.

Syv bokstaver er langt færre enn skriftalfabetets, men hvis du studerer de hvite tangentene på pianoet, så ser du at de 7 tonene gjentar seg over 7 ganger eller over 7 *oktaver*. Sangboka og vanlige instrumenter bruker mest *lille oktav*, *enstrøken oktav* og *tostrøken oktav*: *c-d-e-f-g-a-h-C'-D'-E'-F'-G'-A'-H'-C''-D''-E''-F''-G''-A''-H''-C'''*



oktavene

I en sangbok og notebøker for soloinstrumenter brukes et *linjesystem* på fem linjer, mens pianonoter bruker to fem-linjesystemer. Notene plasseres på, over eller under linjene. Symbolet først på linjen er en *nøkkel* som definerer tonehøyden. Den vanligste nøkkelen er *G-nøkkel*. I sangbøker er nøkkelen formet som en kunstferdig G, og den definerer at tonen på den andre linjen nedenfra heter G. I forhold til stamtonene vil

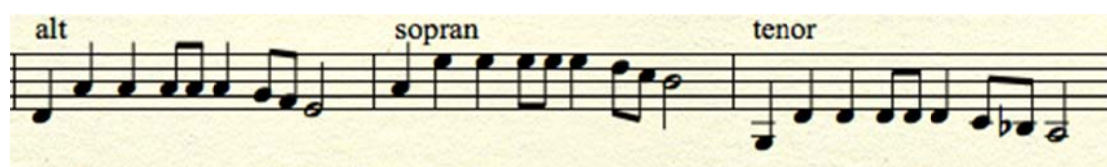
tonen i mellomrommet nedenfor G-linjen hete F, og tonen i mellomrommet over G være A.



Over ser du en C-durskala, legg merke til de fem linjene, G-nøkkelen og at notehalsen snur mellom A og H. Man markerer enstrøken og tostrøken med henholdsvis en eller to streker etter notenavnet.

Den fremtredende melodien ligger i enstrøken og tostrøken oktav. Det harmoniske som også inkluderer bass, bygges opp fra lille oktav, bass kan ligge dypere, men det kan være klokt å ikke la for mange toner ligge i bassleiet samtidig. Det firestemmige koret bruker de fire stemmene bass, tenor, alt og sopran, for å dekke hele frekvensområdet fra bass til diskant, det samme gjelder for en strykekvartett eller blåseensemble. Oppgaven nedenfor viser naturlige leier for altstemme, sopran og tenor.

OPPGAVE: Skriv av og lytt til Byssan Lull i toneleiet som passer for alt, sopran og tenor.



tre stemmeleier

DUR OG MOLL

I vestlig musikk brukes *tonekjønnene* dur og moll. En *durskala* og en *mollskala* består av både hele og halve tonetrinn. En durskala består av syv tonetrinn, hvorav *to hele, ett halvt, tre hele og ett halvt* tonetrinn. En ren mollskala består tilsvarende av *ett helt, ett halvt, to hele, ett halvt og to hele* tonetrinn, men les videre om harmonisk moll, melodisk moll og romfolkets moll.

Melodier med grunntonen C og som bruker tonene i stamtonerekka går i *C-dur*.

Tilsvarende vil melodier med grunntonen A og som bruker stamtonerekka, gå i *A-moll*.



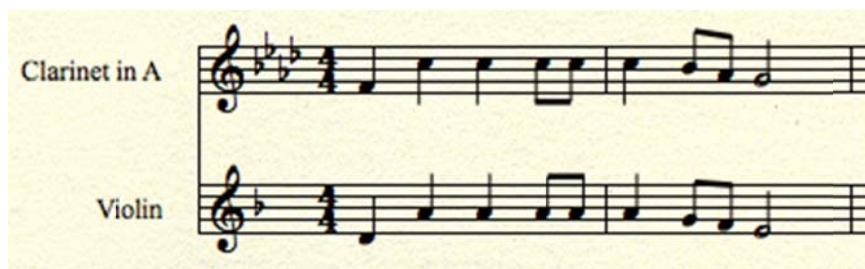
Toneartene C-dur og A-moll kalles *parallele tonearter* og ligger halvannet tonetrinn fra hverandre.

En arrangør som ønsker å arrangere en sang for instrumenter med forskjellige grunntone eller stemning, kan få et problem med hvilken skala og toneart som skal brukes. Da må arrangøren *transponere* toneleiet opp eller ned og holde orden på hele og halve trinn. Noteprogram gjør dette på en grei måte, men det av og til må man mestre ting på sparket, uten en computer i nærheten.

(Man kan ikke transponere fra dur og moll, men man kan arrangere en melodi i dur til å bli fremført i moll ved å endre toner.)

OPPGAVE: Skriv av og lytt.

Når du velger A-klarinetten noteres den automatisk opp i noteprogrammet med fire b, slik du ser i eksempelet. Klarinetten og fiolinen lyder likevel unisont.



The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in A and Violin. Both are in the treble clef and 4/4 time. The Clarinet part starts with a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and plays a sequence of notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5. The Violin part starts with a key signature of one flat (B-flat) and plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are aligned vertically, demonstrating unison despite the different key signatures and rhythmic patterns.

unisont med ulike fortegn

GRUNNPULS, NOTEVERDIER, PAUSER OG TAKT

Musikk har *grunnpuls*. Grunnpulsen er et karaktertrekk ved musikk og uttrykkes som et *temperament* eller en *stemning*, som for eksempel *vivace* (livlig) og *andante* (rolig gående). Likevel oppfatter vi grunnpuls som en *tempobetegnelse*, og *tempobetegnelsen* angir hvor mange grunnpulsslag det er i et minutt. En sangtekst har sin egen *tekstrytme* eller *melodirytm*e, men den synges eller spilles i grunnpulsens hastighet. *Noteverdiene* viser melodirytm

I middelalderen ble *taktstreker* innført for å angi hvilke toner og stavelser i teksten som skulle betones. De siste århundre har taktene vært matematisk inndelt. I en vanlig sangbok noteres grunnrytmen oftest i firedelsnoter eller åttedeler, med tre, fire eller seks grunnpulsslag i hver takt. Perioden mellom to *taktstreker* kalles en *takt*.

Brøken etter G-nøkkel angir hvor mange *grunnpulsslag* det er plass til i hver takt. I en takt med 4/4 er det plass til fire grunnpulsslag, i en takt med 3/4 er det plass til tre grunnpulsslag.



fire fire delstakt



tre fire delstakt

Åttedelsnoter går dobbelt så fort som fire delsnoter, og det er plass til åtte åttendedelsnoter i en takt på 4/4 og seks i en takt på 3/4. En *helnote* eller to *halvnoter* kan også fylle en takt på 4/4, og en halvtone med et punkt etter seg fyller en takt på 3/4. Punkt etter en note forlenger varigheten med 50 prosent.

Når det ikke er nok noter til å fylle en takt, eller når melodien eller akkompagnementet ikke skal spille, fylles takten med *pausetegn*, for at takten skal være matematisk riktig.

Rytmeoversikten viser et matematisk delingsforhold mellom helnotene, halvnotene, fire delene, åttedelene, sekstendelene og tilhørende pausetegn som helpause osv.



rytmeoversikten

OPPGAVE: Skrive av "The Rose" nedenfor.

Legg merke til at det er lagt vekt på rytmikk i det harmoniske mellom fløytene. Når du lytter til arrangementet, vil du legge merke til at det rytmiske motivet i opptakten gjentas i den ene fløytstemmen, og den andre fløytstemmen er rytmisk aktiv når sangrytmen står stille og motsatt.

The image shows a musical score for the song "The Rose". It consists of five staves: Voice, Flute 1, Flute 2, Contrabass, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Voice part starts with a vocal line. Flute 1 and Flute 2 have parts that are rhythmically active in different measures. The Contrabass part provides a harmonic foundation with a steady bass line. The Drum Set part has a consistent rhythmic pattern.

rytmikk i det harmoniske og rytmiske

FORTEGN

Et tonetrinnet kan endres opp eller ned et *halvt tonetrinn*, man bruker \sharp (kryss) hvis tonen skal forstørres opp og \flat (be) hvis den skal forminskes ned. Man skriver for eksempel A^\sharp eller A^\flat , og kaller tonene henholdsvis Aiss (opp) og Ass (ned).

The image shows a musical staff with seven notes, each with a sharp symbol (#) above it. The notes are labeled below the staff as follows: C[#]/Ciss, D[#]/Diss, E[#]/Eiss, F[#]/Fiss, G[#]/Giss, A[#]/Aiss, and H[#]/Hiss.

når du hever en tone, skal du bruke \sharp .

C^b/C^{ess} H^b/BforH A^b/Ass G^b/Gess F^b/Fess E^b/Ess D^b/Dess

når du senker en tone, skal du bruke ^b

Mellom tonene E-F og H-C er det kun et *halvt tonetrinn*, og hever du E eller H, får du tonen F eller C. I motsatt tilfelle får du tonen E når du senker F et halvt tonetrinn og tilsvarende mellom H og C. Betegnelse *fess, eiss, hiss* og *cess* brukes sjelden. Alle toner kan heves eller senkes, og det gir musikken ulik melodisk og harmonisk karakter.

Det sterkeste virkemiddel er endring av den tredje tonen i skalaen, og i kapittelet om intervaller vil du kunne lese om at dur skapes med *stor ters* og moll med *liten ters*. Det er også halve og hele tonetrinn som skaper karaktertrekk som definerer *kirketonearter* og skaper *blues* og "*sigøynermoll*".

OPPGAVE: Skriv av og lytt til Vem kan segla.

I oppgaven er melodien endret fra originalen i tredje takt, lytt til hvordan arrangøren har vurdert endringen, og hvordan endringen preger den harmoniske karakteren i sangen. Bruk riktig fortegn, slik at ikke en G[#] noteres som en A^b.

Vem kan se gla for ut en vind Vem kan ro ut en åror

variasjon av Vem kan segla

FASTE OG LØSE FORTEGN

To faste fortegn kombinert med grunntonen D, gir *tonearten* D-dur. De *faste* fortegnene markeres med to kryss, det første på linjen for F'' og det andre i mellomrommet for C''. Det medfører at alle F og C spilles som F# og C#. De faste fortegnene gjelder for alle taktene i musikken.



to kryss og d som siste tone, gir D-dur

Det neste eksempelet viser tonearten G-dur med ett fast fortegn kombinert med et løst fortegn i tredje takt. Det løse fortegnet gjelder bare for notene frem til første



ett fast fortegn og et løst fortegn

taktstrek, og begge C-ene skal spilles som C#. Vi bruker *opløsningstegn* (kvadrat) når vi vil tilbakeføre en tone, i eksempelet over kommer tonen C i fjerde takt (etter to cisser i tredje takt), og den trenger ikke oppløsningstegn. I eksempelet under kommer skiftet i samme takt, og da trenges oppløsningstegnet.

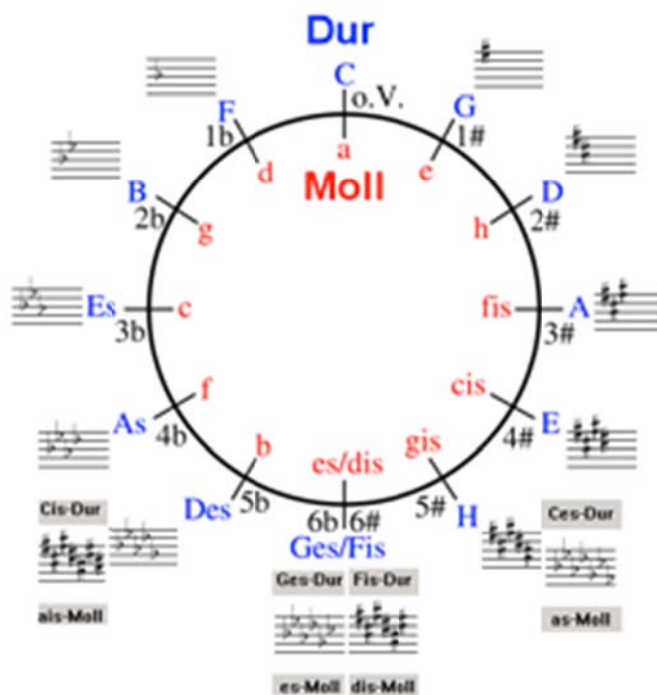


G A C# C

opløsningstegn

TONARTER

Kvintsirkelen viser at det er en *kvint opp* mellom toneartene hver gang man ”går med klokken” og øker med et \sharp . Mot klokken er det en *kvint ned* mellom toneartene hver gang man legger til en \flat . Hvis ingen \flat og \sharp brukes, er tonearten en av de to *parallele toneartene* C-dur eller A-moll. Bruker man ett \sharp , kalles de parallelle toneartene G-dur eller E-moll, to \sharp gir D-dur eller H-moll.



kvintsirkelen

Tilsvarende gir en \flat de parallelle toneartene F-dur og D-moll og to \flat gir B-dur og G-moll. Det er melodis siste tone som endelig avgjør tonearten.

OPPGAVE: Transponer Byssan Lull nedenfor fra A-moll til E-moll.

Skriv av og la noteprogrammet transponere sangen til molltonearter med opptil fire faste fortegn. Lær deg hvor de faste fortegnene plasseres på notelinjene.



Byssan lull

DESIGN

G-nøkkel skrives først på notelinjen, så riktige antall # eller b , deretter taktart for eksempel 4/4 eller C som i sangen nedenfor. Å bruke *den åpne sirkelen C* som taktart, er en tradisjon fra senmiddelalderen, der *den lukkede sirkelen O* (som ikke lenger er i bruk) sto for den fullkomne rytmen 3/2 eller 3/4, og den åpne sirkelen C anga den ufullkomne 4/4 rytme.

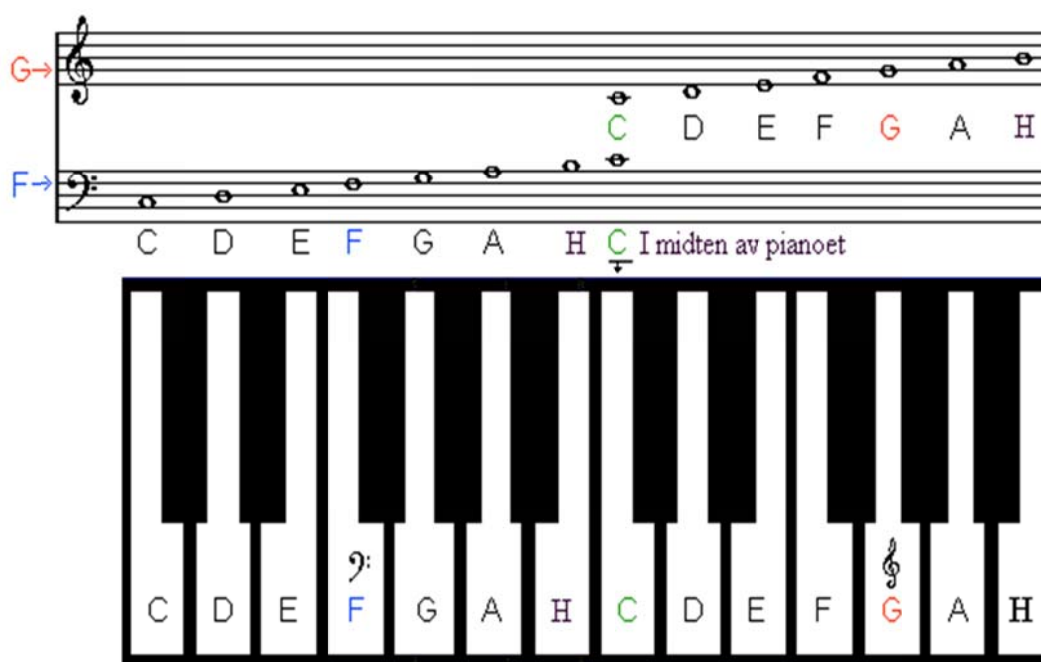
I en sangbok står *akkordene* for gitar eller piano over notelinjen og sangens tekst under notelinjen. Akkordene angir også hvilken grunntone bass skal spille, og er til hjelp når arrangøren arbeider med mellomstemmer.

BYSSAN LULL

Tekst: Evert Taube Gammel melodi Med tillatelse av Elkan & Schildknecht

fra Den store barnesangboka

I pianonoter er det to linjesystemer med 5 linjer. Det øverste systemet spilles med høyre hånd og uttrykker for eksempel melodien, som i en sangbok. Det nederste er ment for venstre hånd og bass.



sammenhengen mellom G-nøkkel og F-nøkkel

Harmoniene fordeles på begge systemene. Det nederste linjesystemet er notert med en kunstferdig F-nøkkel, og den definerer at den nest øverste linjen er en tonen F i lille oktav. I tillegg til de to linjesystemene med fem linjer hver, brukes også hjelpestreker, hvis tonene er ekstra dype eller høye. Modellen nedenfor viser hvor tonen C ligger i forhold til de to fem-linjesystemene.

ARRANGEMENTETS OPPBYGNING

Melodiens og harmoniens bevegelser i stemmene vises nedenfor. De fire eksempler nedenfor viser hvordan en understemme kan bevege seg i forhold til melodistemmen. Melodien skal flytte og har et tidsperspektiv, den er en horisontal bevegelse fra start til

slutt. Samtidig har den en vertikal form, der dypeste tone, øverste toppunkt, ulike sprang og grafisk profil skaper harmoni og klang.

En melodi er bygget opp av variasjoner, der hver strofe er en videreføring av forutgående strofe. En melodi består også av gjentakende motiver eller ta nye retninger.



likebevegelse



motbevegelse



parallellbevegelse



sidebevegelse

Eksempel på melodistrukturer er *Lisa gikk til skolen*. Melodien er en bevegelse opp, der den påfølgende nedadgående strofen står i forhold til den oppadgående. Det er mer fysisk energi i lyse toner enn dype, så melodien er et godt eksempel på hvordan spenning øker og avtar.

Det melodiske står ofte i forhold til en tekst, i tilfelle må det skje en prioritering mellom de litterære og musikalske utfordringene. Skal teksten styre melodiers form, eller skal tekstens innhold og form underlegges melodiers flyt. Små motivfragmenter, variasjoner i klang, dynamikk og rytme i melodien eller speilbilder av melodiers form forekommer i mange gode arrangementer.

Med tanke på musikkens form er formen ABC, med forspill, mellomspill og etterspill

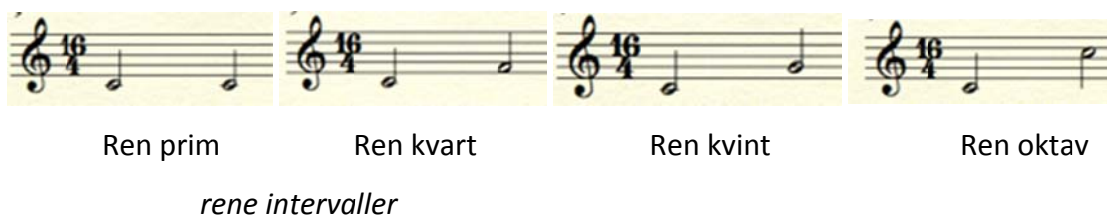
sentralt, andre former er for eksempel AABB som er mye brukt i jazz, der man repeterer både del A og del B. ABABAB er et typisk format for popmusikk med vers og refreng og ABACADAE kalles rondoform, en gammel danseform med et omkvad og ulike mellomspill.

INTERVALLENE

Avstand eller trinnet mellom tonene kalles *intervaller*. Intervallene heter i rekkefølge fra grunntonen C': *prim* (C'-C'), *sekund* (C'-D'), *ters* (C'-E'), *kvart* (C'-F'), *kvint* (C'-G'), *sekst* (C'-A'), *septim* (C'-H') og *oktav* (C'-C''). Intervallet beskriver både hele og halve tonetrinn, og vi trenger to spesifiserte betegnelser for intervallet. Prim, kvart, kvint og oktav kalles for *rene intervaller*.



De rene intervallene kan heves eller senkes med et halvtonetrinn, og kalles da forstørret eller forminsket, men det er bare *tritonus*-intervallet mellom grunntonen og den forminskede kvinten som er av musikalsk interesse. I vanlig "dagligtale" bruker musikerne helst bare prim, kvart, kvint og oktav.



Sekund, ters, sekst og septim regnes som *små* eller *store intervaller*. De kan også forstørres og forminskes, men det forekommer sjeldent. Tilsvarende sier vi bare stor og liten sekund, stor og liten ters, stor og liten sekst og stor og liten septim i vanlig "dagligtale".

Stor sekund Liten sekund Stor ters Liten ters

Stor sekst Liten sekst Stor septim Liten septim

store og små intervaller

Intervallene kan huskes med starten på barnesanger. "Gubben Noah" starter med ren prim, "Lille Postbud" med liten sekund, "Lisa gikk til skolen" med stor sekund, "Mikkel Rev" med liten ters, "Alle fugler" med stor ters, "Jeg er så glad hver julekveld" med ren kvart, "Maria" fra West Side Story med tritonus, "Bæ bæ lille lam" med ren kvint, "Go down Moses" med liten sekst, "Julekveldsvisa med stor sekst", "Somewhere" med liten septim, "Take on me" med stor septim og "Kanskje kommer kongen" med oktav.

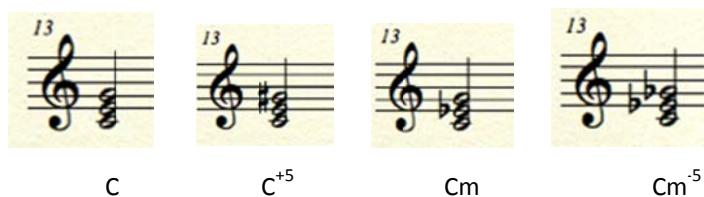
AKKORDER

Slik vi bruker ordet akkord, mener vi tre eller flere toner som klinger samtidig. I en sangbok finner du akkordene over notene eller teksten. I sangboka kalles akkordene for *besifring*, og besifringen er alltid variasjoner av *treklanger* eller *firklinger* i moll eller dur.

TREKLANGER

Treklanger består av grunntonen, tersen og kvinten. Durtreklanger bygges med en stor ters og kvint på grunntonen, molltreklanger med liten ters og kvint på grunntonen. Man kan også si at en durtreklanger består av en stor ters pluss en liten ters, og en molltreklanger består av en liten ters pluss en stor ters.

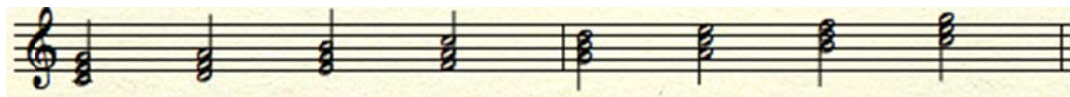
En durtreklanger noteres med stor bokstav, for eksempel C, og en molltreklanger noteres med en stor bokstav og en liten m, som for eksempel Cm. Durtreklanger og molltreklanger er to viktige treklanger, men det finnes variasjoner over dem. En durtreklanger kalles *forstørret treklanger*, det er durtreklanger med forstørret kvintintervall, C-durtreklanger noteres C⁺⁵. Tilsvarende kalles en molltreklanger med forminsket kvintintervall for *forminsket treklanger*, og C-molltreklanger noteres Cm⁻⁵.



fire alternativer for treklanger

Forminsket og forstørret treklanger er vanligere i jazz og klassisk musikk enn i et utvalg sanger fra en sangbok. Når tonen senkes eller heves, brukes minus eller pluss foran trinnet som endres. Betegnelsen *min* brukes også i stedet for minustegnet. *Min* er en forkortelse av *minor* som indikerer at kvinten i en forminsket molltreklanger er forminsket: Cm⁻⁵ kan også noteres som Cm^{min5}.

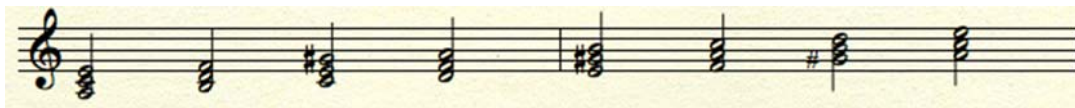
Treklanger som brukes i C-dur er C, Dm, Em, F, G, Am og den forminskede akkorden H^{dim}. *Dim* er en engelsk forkortelse for *forminsket*, og som treklanger er H^{dim} det samme som Hm⁻⁵.



C Dm Em E G Am Hm-5 C

hovedtreklangene i C-dur

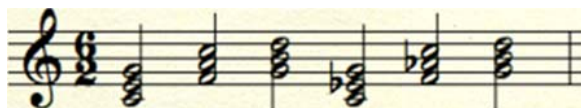
Tre av treklangene kalles hovedtreklanger, med navnene tonika, subdominant og dominant. De ligger på første, fjerde og femte intervalltrinn og i tonearten C-dur er akkordene C, F og G.



Am Hm⁻⁵ C⁺⁵ Dm E F G^{#dim} Am

hovedtreklangene i A-moll

De tilsvarende hovedtreklangene som brukes i parallelltoneartene A-moll er Am, Dm og E. Det er den *harmoniske mollskalaen* A, H, C, D, E, F, G[#] og A som danner strukturen og forklarer bruken av E-durakkord i tonearten A-moll. E-durakkorden har tone G[#] som ters.



C-dur F-dur G-dur C-moll F-moll G-dur

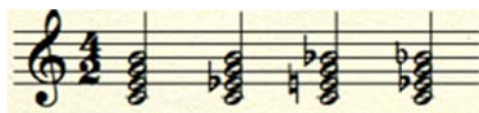
hovedtreklangene i C-dur og C-moll

I figuren over sammenlignes hovedtreklanger i C-dur og C-moll. Legg merke til at dominanttreklangeren G, med tonene G, H og D er lik i både C-dur og C-moll. Det skyldes at harmonisk mollskala ligger til grunn for akkordene, H er *ledetone* i C-mollskala.

FIRKLANGER

En firklanger er en treklanger pluss en fjerde tone, som ligger en ters over treklangeren. Firklangerne kalles septimakkorder, fordi den fjerde tonen ligger en stor eller liten septim fra grunntonen i akkorden.

Alle akkorder bygges med terser (gjelder både treklanger og firklanger), og det finnes for ordens skyld svært mange akkorder. Firklangerne med stor septim noteres: C^{maj7} eller Cm^{maj7}. *Maj* er forkortelser for *major* og indikerer at vi bruker stor septim i firklangeren. Firklangerne med liten septim noteres: C⁷ eller Cm⁷.



Cmaj7 Cmmaj7 C7 Cm7

fire muligheter for firklanger

Firklangerne i C-dur brukes også i parallelltonearten A-moll: C^{maj7}, Dm⁷, Em⁷, F, G⁷, Am⁷ og H^{dim}, men E7 erstatter G7 og H^{dim}. H^{dim} består som firklanger av bare små terser over hverandre, eller treklangeren Hm⁻⁵ pluss en liten ters.

AKKORDER OG MELODISKAPING

På det femte trinn i skalaen ligger akkorden som dominerer og kalles derfor dominantseptim. I C-dur er det firklangeren G⁷, i parallelltonearten A-moll er det firklangeren E⁷. Tilsvarende er det D⁷ i G-dur, H⁷ i E-moll, C⁷ i F-dur og A⁷ i D-moll.

Dominantseptimakkorden regnes som viktig i lydbildet, den er gjerne den nest siste akkorden i en avsluttende melodifrase, og akkorden skaper spenning som løses opp med tonikaakkorden, slike avslutninger kalles *kadenser*.

OPPGAVE: Skriv av og lytt til akkordrekken under.

Den øverste tonen i akkordene fremtrer som melodi, fordi den høres best. Legg merke til at kvint ofte kan utelates i akkordene, og at rekkefølgen på grunntonen, tersen, kvinten og septim kan endres. Dette kalles for omvendinger av akkorden.

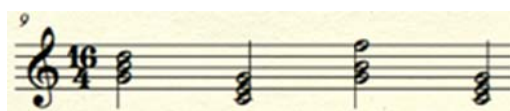
stemmeføring med melodi øverst

En treklang eller firklang med grunntonen nederst, står i *grunnstilling*, en akkord med tersen nederst ligger i *første omvendning*, med kvinten nederst i *andre omvendning*. Firklinger med septimen nederst ligger i *tredje omvendning*. I eksempelet over er tonen D utelatt i G⁷, og i den neste akkorden C starter tonerekkefølgen nedenfra med tonen G, tilsvarende for D⁷-G og C⁷-F.

Å velge riktige omvendinger av akkordtonene er viktig for *stemmeføring*, hvis akkordene over skulle synges av tre sangere eller spilles av tre fiolinister, ville melodien øverst profileres på en musikalsk måte. Du skal også bruke omvendinger når du akkompagnerer på piano eller arrangerer, du "hopper" ikke med akkorder som står i *grunnstilling*. Du legger akkordene slik at de skjulte stemmene mellom akkordene flyter fra tone til tone.

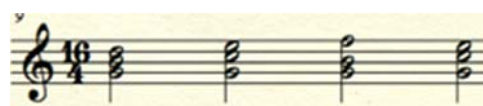
OPPGAVE: Skriv av og lytt til akkordrekken under.

Den første figuren under viser en rekke med fire grunnstilte akkorder, og man kan skjønne at det er vanskelig både å spille akkordene og å lage nye melodier med dem som utgangspunkt.



G C G⁷ C

ikke hoppe



G C G C

men slik

Omvendingene i den andre figuren gir et bedre grunnlag for å lage nye stemmer, og det er lettere å spille dem. Først og fremst fremstår musikken med større flyt, og man kan skape muligheter for *frasering* og lange *linjer*.

Velg løsninger der man velger en hensiktsmessig bruk av grunnstillinger og omvendinger. Du kan også spre tonene i akkordene, vær oppmerksom på regler som forteller hvordan det kan gjøres på en bra måte.

3 ARRANGERING FOR KLASSEROMMET

FIRE PÅMINNELSER

STAMTONER MED KRYSS OG B

Two musical staves showing the C major scale. The first staff shows the ascending scale: C, Ciss, D, Diss, E, F, Fiss, G, Giss, A, Aiss, H, C. The second staff shows the descending scale: C, H, B, A, Ass, G, Gess, F, E, Ess, D, Dess, C.

NOTEVERDIER OG PAUSER

A collection of musical symbols for note values and rests. On the left, there is a whole note (O), two half notes, four quarter notes, and two groups of eighth notes. On the right, there is a vertical list of rests: a whole rest, a half rest, a quarter rest, an eighth rest, and a sixteenth rest.

INTERVALLER, RENE, SMÅ OG STORE

Ren prim

Liten sekund Stor sekund

Liten ters Stor ters

Ren kvart

Tritonus

Ren kvint

Liten sekst Stor sekst

Liten septim Stor septim

Ren oktav

Detailed description: This image displays ten musical staves, each illustrating a specific interval. The intervals are: 1. Ren prim (C to C), 2. Liten sekund (C to D) and Stor sekund (C to E), 3. Liten ters (C to D) and Stor ters (C to E), 4. Ren kvart (C to F), 5. Tritonus (C to F#), 6. Ren kvint (C to G), 7. Liten sekst (C to A) and Stor sekst (C to B), 8. Liten septim (C to Bb) and Stor septim (C to B), and 9. Ren oktav (C to C'). Each staff shows the interval in a treble clef with a C-clef on the first line, and the second measure contains a whole rest.

AKKORDER

C Cmaj7 C7 C6

Cm CmMaj7 Cm7 Cm6

Detailed description: This image shows two staves of musical notation. The first staff contains four chords: C (C-E-G), Cmaj7 (C-E-G-B), C7 (C-E-G-Bb), and C6 (C-E-G-A). The second staff contains four chords: Cm (C-Eb-G), CmMaj7 (C-Eb-G-B), Cm7 (C-Eb-G-Bb), and Cm6 (C-Eb-G-A). Each chord is represented by a vertical stack of notes on a treble clef staff.

GRUNNTONEBASS

Det gir fremdeles mening å gjøre oppgaver mens man leser denne teksten, oppgavene er formulert som instruerende eksempler.

Til sang i klasserommet kan bass spilles av en kontrabass, elbass, piano, tuba eller bassxylofon. I en klasse kan elever spille bass som på grunntonen i akkorden.

OPPGAVE: Velg en melodi i sangboka, skriv den digitalt med pianonotasjon.

Med pianonotasjon kan man lage en basstemme. I linjen med G-nøkkel skrives melodien med akkorder over notene. I linjen med F-nøkkel skrives bass som helnoter og halvnoter på grunntonen. Lytt til sammenhengen mellom melodi og bass. I noen tilfeller kan det være fint å velge en basstone en oktav opp eller ned. Da skal du ta hensyn til melodis retning oppover eller nedover i tonehøyde, skriv bass i motsatt



retning, hvis det er mulig. I se min kjole ble dette vanskelig i første takt, men i andre takt ble bass valgt i motsatt bevegelse av melodien.

ANNENSTEMME

For å synge enstemmige sanger med elever trenger man en sangbok med sanger elevene vil like å lære seg. Flerstemmig sang utføres derimot med å synge de mange *kanons* som finnes, og i klasser som synger mye, eller har elever som klarer utfordringen sanglig eller instrumentalt, kan man lage en enkel annenstemme med utgangspunkt i akkordene.

OPPGAVE: Velg en melodi i sangboka, skriv den digitalt med dobbel pianolinje.



På den øverste notelinjen skrives melodien med akkorder over notene. Sett inn notene som tilhører akkorden rett under melodinotene og lytt deg frem til en mulig stemme som kan fungere sammen med melodien. Om du er usikker, velger du stemmen som beveger seg minst, den er lettere å synge. Du skal ta hensyn til melodiens retning oppover eller nedover i tonehøyde, skriv annenstemme i motsatt retning, der du føler at du kan velge.

PENTATON SKALA

Pentaton skala er en skala på fem toner som har andre egenskaper enn dur og moll. Stamtonene C, D, E, G og A utgjør en pentaton skala, og stamtonene G, A, H, D og E gir en pentaton skala for lysere toneleie. Den pentatone skalaen egner seg til komposisjon og improvisasjon. Bruk skalaen til å lage melodier til rytmiserte rim og regler. Når melodien synges, kan man spille ved siden av på de pentatone notene, og det låter riktig fint uansett hvilken av de fem tonene man treffer.

Eksempelet viser den pentatone "morgenstemning" av E. Grieg.



OSTINAT

Ostinat kan være en liten melodi på for eksempel 3-5 toner som gjentar seg flere ganger, og teknikken egner seg i pentatonisk musikk. Oppgaven med ostinat er derfor en videreføring av oppgaven med pentaton skala. Eksempelet viser et ostinat med bare to toner, lagt i venstre hånd på piano.



morgenstemning

OPPGAVE: Lag et 3-5 toners ostinat til den pentatone melodien av Grieg.

TRANSPONERING

Transponering er å endre tonehøyde, hvis sangen går for lyst, legger man den dypere og omvendt. I det digitale noteprogrammet gjøres det med noen tastetrykk, men du bør også lære deg den analoge metoden.

OPPGAVE: Transponer en sang fra D-dur til C-dur

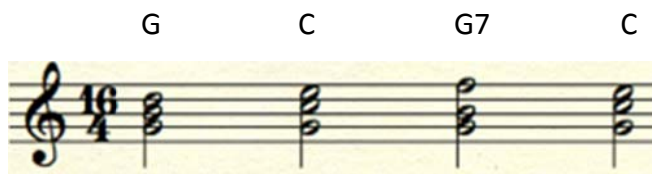
Skriv en C-durskala og en D-durskala på et ark, med faste fortegn. Sett på tallene 1-8 for tonene C-C i C-durskalaen og tilsvarende fa D-D i D-durskalaen. Velg en sang fra sangboken i D-dur for eksempel "Se min kjole" og skriv den i C-dur. Du må skjule til tallene du har skrevet på notene.

4 ENSEMBLEARRANGERING

Arrangeringsinstruksjonen er ment for viser, sanger fra sangboka og enkle former for rytmisk arrangering som kan brukes av popband.

MELODISK FLERSTEMMIGHET

Den enkleste form for flerstemmighet er tostemt sang. Mange har opplevd under allsang at å synge en ters lysere enn melodien låter fint. Et velskrevet arrangement for flere stemmer muliggjøres av akkordens grunnstilling og første, andre og tredje omvending, slik det ble vist i denne modellen:



Med akkordens grunnstilling menes slik akkordene G og G7 er skrevet i eksempelet med grunntonen nederst. I første omvendingen er tersen nederst, tilsvarende er kvinten nederst i andre omvending. C-durakkordene i eksempelet er notert i andre omvending.

I eksempelet er hovedmelodien den øverste stemmen d-e-f-e. Den mellomste stemmen fremfører h-c-h-c, og den nederste stemmen g-g-g-g skal fremføres av tredjestemmen. Man kan velge å transponere andrestemmen h-c-h-c ned en oktav, *stemmespredning* profilerer hver enkeltstemme og kan passe instrumentene bedre.

Teknikken baserer seg på å la melodien ligge øverst, skriv den først. Deretter noterer du besifring over melodinotene, og skriver inn resten av akkorden som

understemmer. Som du vil oppleve i oppgaven, fremkommer det flere nesten like varianter man må velge imellom.

OPPGAVE: Skriv av og lytt til Nisser og Dverge.

Metoden som brukes her med tre stemmer kalles triosats, slik ser to nesten like muligheter for triosats ut i to takter av Nisser og Dverge:

C F C F G C C G F C F G C

1 2 3 4

Triosats er fint å bruke i tett leie med tre damestemmer, tre lyse herrestemmer eller to damestemmer og en mannsstemme. Å synge *tett toneleie* for tre mørke stemmer, medfører risiko for intonasjonssvikt, og sangen bør i tilfelle profileres i lydbildet ved at de andre demper seg.

Prinsippet i triosats er å lage to understemmer til melodien, som skal bevege seg rytmisk, dynamisk og fraseringsmessig likt med melodien. Understemmene er nesten å betrakte som en "utvidet" melodi.

Melodien består noen steder av akkordfremmede toner, og en triosats har tradisjoner for å løse dette musikalsk. Over ble to forskjellige triosatser av *Nisser og Dverge* vist, det harmoniske kan løses ulikt der melodien ligger på akkordfremmede toner.

Tradisjonene åpner for at både akkorden før og etter den akkordfremmede tonen kan bestemme akkorden som bør brukes for den akkordfremmede tonen. Når tonen i melodien etter en akkordfremmed tone er en akkordtone (1), lar vi den akkordfremmede tonen erstatte akkordtonen den oppløses til. Når tonen før den

akkordfremmed meloditone er en akkordtone (2), lar vi den akkordfremmede tonen opptre som erstatning for den tonen den kommer fra.

Man kan også med hjelp av kvintsirkelen finne nye akkorder til de akkordfremmede tonen (3), eller man kan parallellføre hele akkorden mellom akkordtonen og den akkordfremmede tonen (4). Triosats egner seg godt når melodier beveger seg *trinnvis* og kan i prinsippet brukes i vise-bandensembler som benytter en korgruppe ved siden av solist og resten av ensemblet.

OPPGAVE MED TO STEMME: *Bruk sangen Du har to øyne og lag en annenstemme.*

Skriv ned melodien i noteprogrammet, sett på besifring og prøv deg frem på to følgende måter:

DU HAR TO ØYNE
© Tekst: Sissel Castberg © Melodi: Kåre Grøttum

Du har to øyne som du kan se med, og munnen

Lag a) en annenstemme som beveger seg under melodien og som tar i seg akkordtoner som er ledige og b) en annenstemme som beveger seg fritt over og under melodistemmen. Vurder de to stemmene i forhold til hverandre.

OPPGAVE MED TRE STEMME: *Arranger Du har to øyne med to andrestemmer*

Skriv ned melodien i noteprogrammet, sett på besifring, skriv akkordtonene under melodistemmen og bruk triosats.

BASSENS MULIGHETER


Bass er nederste tone i det harmoniske og lager støtte for melodien og det rytmiske. Ulike sjangre i populærmusikk kjennetegnes av den rytmiske pulsen i slagverk og bass, men en god basstemme kan også være kreativ og benytte seg av melodiske passasjer og brutte akkorder.

OPPGAVE MED GRUNNTONEBASS: Lage en basstemme med lange noteverdier

Bruk grunntonen i akkorden. Velg en sang med enkle akkorder, som for eksempel The Rose. Det digitale notearket kan lages for piano, med en diskantnotelinje med G-nøkkel og for bass med F-nøkkel. Skriv ned melodien med besifring på diskantlinjene og basstemme som helnoter.

Du skal bruke akkordens navn som bass, uansett om akkorden er en durakkord eller mollakkord, en treklang eller firklang.

C G⁷

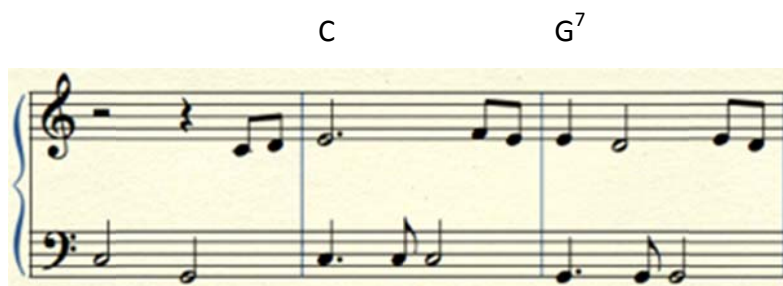


The image shows a musical score for 'The Rose'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of long notes (half notes). Above the first two measures of the bass line are the chord symbols 'C' and 'G⁷'.

the Rose - lange noteverdier i bass

OPPGAVE MED RYTMISERT GRUNNTONEBASS: Lage en rytmisert basstemme.

Bruk grunntonen i akkorden. Det er mange som velger denne måten å spille på i popballader. Velg gjerne The Rose. Det digitale notearket kan lages for piano, med en diskantnotelinje med G-nøkkel og for bass med F-nøkkel.



the Rose med rytmisert "amsterdamrytme" i bass

Skriv ned melodien med besifring på diskantlinjene og basstemmen rytmisert som en punktert firedel + en åttedelstone som vist i eksempelet ovenfor. Du skal bruke akkordens navn som basstone, uansett om akkorden er en durakkord eller mollakkord, en treklang eller firklang.

OPPGAVE MED BORDUNTONE/ORGELPUNKT/SEKKEPIPEBASS: *Skriv en bass.*

I oppgaven som følger, skal du lage en basstemme som ikke endrer tonehøyde. Dette er et virkemiddel som brukes for eksempel i folkemusikk. Mange akkorder har felles toner, og det betyr at om akkordene skifter, kan bassen ligge på samme tone.

Sekkepiper har ekstra fløyter som ligger på samme toner hele tiden, fenomenet kalles for bordunbass eller orgelpunkt.

Bruk The Rose eller en sang som Blowin in the wind. Det digitale notearket kan lages for piano, med en notelinje for G-nøkkel og en for F-nøkkel. Skriv ned melodien med besifring på diskantlinjene og en basstemme som ligger rolig på en borduntone.

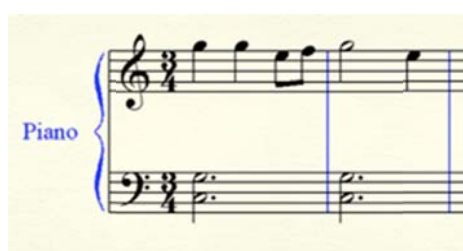
Du skal bruke akkordens navn som bass, uansett om akkorden er en durakkord eller mollakkord, en treklang eller firklang.



the Rose - med bordunbass/orgelpunkt

OPPGAVE MED KVINTBASS: *Skriv en kvintbass på Kjerringa med staven.*

Bass skrives som en stemme, akkorder eller flerstemmighet i basstoneleiet kan virke grøtete. Et sterkt musikalsk virkemiddel å utelate stemmer midlertidig, prinsippet gjelder også bass. På den måten retter man *oppmerksomheten mot noe annet i musikken*. På noen sanger passer det likevel å bruke grunntone og kvint samtidig, dette er et virkemiddel som brukes for eksempel i folkemusikk. Et kjent musikkstykke med kvinter i bass er starten på Den rosa panteren, som spilles med en kromatisk kvintbass. Det digitale notearket kan lages for piano, med en notelinje for G-nøkkel og en for F-nøkkel.

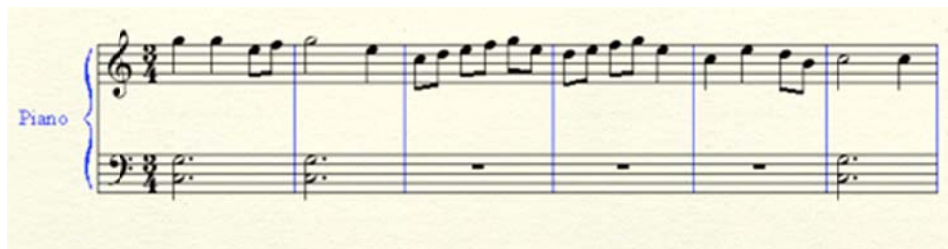


Kjerringa med staven med kvintbass

OPPGAVE MED TACETBASS: *Skriv tacetbass på Kjerringa med staven.*

I prinsippet kan alle stemmer og instrumenter ha tacet i perioder, og det er et vanlig virkemiddel i jazzarrangering og i klassisk musikk. Det digitale notearket kan lages for

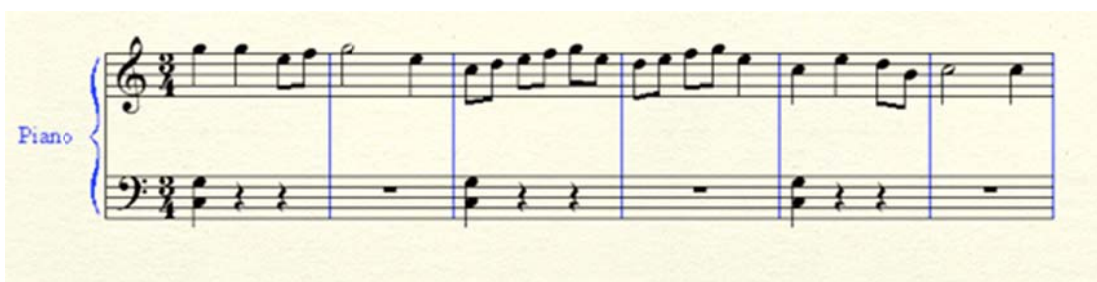
piano, med en notelinje for G-nøkkel og en for F-nøkkel. Skriv ned Kjerringa med staven med innslag av tacet.



Kjerringa med staven med tacet

OPPGAVE MED STOPPKOR: Skriv ned Vem kan segla med innslag av stoppkor.

Stoppkor er en rytmisk variant av tacetbass. Noen ganger hører man en variasjon i musikken der bass, rytme og akkord kun spilles på første slag i takten. Det er vanlig i jazzsammenhenger, men kan være fint i vise-bandsjangeren også. Det digitale notearket kan lages for piano, med en notelinje for G-nøkkel og en for F-nøkkel. Det er ikke sikkert du synes det er fint med stoppkor på denne visen, men kanskje du finner en mer rocka låt?



Kjerringa med staven med stoppkor

OPPGAVE MED FORTETTET BASS: Skriv ned the Rose med fortettet bass

Noen virkemidler kan skape driv, uro og bevegelse i musikken. Det vanligste er hyppige akkordvekslinger og mye aktivitet i bass og rytme. Mulighetene til å bruke fortetting i bass kan forsterke en vise som ellers er rolig. Basstemmen kan arrangeres trinnvis lik

en skala som i første takt, som ostinat, som sekvens, som sekvens eller "brutt" med i arpeggio og brutte akkorder i andre takt.

Musical score for 'the Rose' showing a piano accompaniment. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Vertical lines separate the measures. Above the treble staff, the chord 'C' is written above the second measure, and 'G7' is written above the third measure. The word 'Piano' is written in blue on the left side of the score.

the Rose, trinnvis og med arpeggio

Her følger tre eksempler der bass brukes som et repeterende *ostinat* eller som *sekvens*, slik at samme notegruppe "forskyves" fra takt til takt, på samme noter eller forskjøvet et trinn opp eller ned hver gang. Speilvending er også en teknikk for å arrangere en spennende basstemme.

Musical score for 'the Rose' showing a piano accompaniment. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Vertical lines separate the measures. Above the treble staff, the chord 'C' is written above the second measure, and 'G7' is written above the third measure. The word 'Piano' is written in blue on the left side of the score.

the Rose med ostinat

Musical score for 'the Rose' showing a piano accompaniment. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a whole rest in the first measure, followed by a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Vertical lines separate the measures. Above the treble staff, the chord 'C' is written above the second measure, and 'G7' is written above the third measure. The word 'Piano' is written in blue on the left side of the score.

the Rose med sekvens



the Rose med speilvending

OPPGAVE: Lag en fantastisk basstemme, og prøv ut med andre studenter.

Velg en vise eller låt du liker, som du noterer ned med melodi, besifring og bass.

FLERSTEMMIGHET MED BASS OG MELLOMSTEMMER

Bass kan ligge på grunntonen, veksle mellom grunntonen og oktaven eller grunntonen og kvinten. Bass kan spille rytmisk eller melodisk, det er arrangøren som bestemmer. Arrangementstipsene for bass som vises her, kan også brukes både i bass og de andre stemmene som ligger mellom bass og melodien.

I oppgavene som følger, kan oktavbass, vekselsbass eller andre basstrukturer brukes etter behov. Oktavering i bass skaper stor overtonerikdom, og vekselsbass gir fremdrift i musikken og brukes i alt fra danseband til Mozart.

SØYLEAKKORDER

I eksempelet er etterslaget i piano organisert vertikal (i høyden) og kalles søyleakkord. De tre tonene i akkorden skal føres "korteste vei" til tilsvarende tre toner i neste akkord.

OPPGAVE MED SØYLEAKKORDER OG GRUNNTONEBASS: Skriv ned The Rose

Skriv først melodien med besifring. Lag en pianostemme der bass skrives på

grunntonen i taktens første og tredje grunnslag og akkorden skal plasseres i andre og fjerde grunnslag.



The image shows a musical score for 'The Rose'. It consists of two staves: 'Voice' (top) and 'Piano' (bottom). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C). The piano part features columnar chords: a C major chord in the second measure and a G7 chord in the fourth measure. The voice part has a melody that starts with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

the Rose med søyleakkorder og grunntonebass

VEKSELBASS

I vekselbass lar komponisten grunntonen og kvinten veksle, og da brukes underkvinten som ligger en kvart under grunntonen.

OPPGAVE MED SØYLEAKKORDER OG VEKSELBASS: *Skriv ned The Rose*

Skriv først melodien med besifring. Lag en pianostemme i firedeler, bass skal være på grunntonen i taktens første grunnslag og "underkvint" i taktens tredje slag, og akkorden skal plasseres i andre og fjerde grunnslag. I eksempelet fokuseres det bare på pianolinjen.



The image shows a musical score for 'The Rose' focusing on the piano part. It consists of two staves: 'Piano' (treble and bass clefs). The music is in common time (C). The piano part features alternating bass: a C major chord in the second measure and a G7 chord in the fourth measure. The bass line starts with a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G2, a quarter note B2, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

the Rose med vekselbass

BRUTTE AKKORDER

Brutte akkorder er å spille akkordene som en harpist, man bryter akkorden med en tone av gangen.

OPPGAVE MED BRUTTE AKKORDER: *Skriv ned The Rose*

Skriv først melodien med besifring. Lag en pianostemme der flere former og mønstre for brutte akkorder synliggjøres som ostinat, arpeggio, sekvens og speil. I eksempelet fokuseres det bare på pianolinjen.



the Rose med brutte akkorder

LIGGESTEMMER

Liggestemmer skal ha lange noteverdier. Unngå lange tonesprang, på samme vis som akkordene i høyre hånd piano

OPPGAVE MED LIGGESTEMMER: *Skriv ned The Rose*

Notearket kan lages med en notelinje for piano, en notelinje for fløyte og en for klarinett. Skriv ned *The Rose*, med stemmer for fløyte og klarinett. Skriv inn melodien med besifring i diskant på piano. Bruk vekselsbass i piano, sangen skal være i forgrunnen. Fløyte og klarinett skal ha hver sin liggestemme. Det betyr at de skal endre noter i melodien så tett som mulig i forhold til akkordene.

A musical score for three instruments: Flute, Clarinet in A, and Piano. The Flute and Clarinet parts are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The score consists of five measures. In the first measure, all instruments have a whole rest. In the second measure, the Flute and Clarinet play a whole note G-flat. In the third measure, the Flute and Clarinet play a whole note A-flat. In the fourth measure, the Flute and Clarinet play a whole note B-flat. In the fifth measure, the Flute and Clarinet play a whole note C. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, starting with a whole rest in the first measure and then playing a sequence of notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C.

the Rose - liggestemmer

OSTINAT

Ostinat er en melodisk eller rytmisk figur som repeteres. Det digitale notearket kan lages med en notelinje for fløyte og en notelinje for piano.

OPPGAVE MED OSTINAT: *Skriv ned The Rose*

Skriv inn melodien med besifring i diskant på piano. Bruk vekselbass i piano. Fløyta skal ha et repeterende motiv.

A musical score for three instruments: Flute, Clarinet in A, and Piano. The Flute and Clarinet parts are in treble clef with a key signature of two flats. The Piano part is in grand staff. The score consists of five measures. In the first measure, all instruments have a whole rest. In the second measure, the Flute plays a quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note A, quarter note G. The Clarinet and Piano have whole rests. In the third measure, the Flute plays a quarter note A, quarter note B, quarter note A, quarter note G. The Clarinet and Piano have whole rests. In the fourth measure, the Flute plays a quarter note B, quarter note A, quarter note G, quarter note F. The Clarinet and Piano have whole rests. In the fifth measure, the Flute plays a quarter note A, quarter note G, quarter note F, quarter note E. The Clarinet and Piano have whole rests.

the Rose – ostinat

FOKUSVEKSLING

Med fokusveksling menes en melodi som flere instrumenter "deler". Instrumentene kan komme inn annenhver gang, de kan spille ekko til hverandre eller være to helt selvstendige stemmer.

The image shows a musical score for the song 'The Rose' illustrating focus switching. It consists of three staves: Flute (top), Clarinet in A (middle), and Piano (bottom). The Flute and Clarinet parts play the melody alternately, while the Piano provides accompaniment. Vertical blue lines indicate the points where the focus shifts between the instruments. The piano part includes chords and a bass line.

the Rose - fokusveksling

Det digitale notearket kan lages med en notelinje for fløyte, en for klarinett og en notelinje for piano.

OPPGAVE MED FOKUSVEKSLING: Skriv inn The Rose

Husk besifring i diskant på piano. Bruk vekselbass i piano, sangen skal være i forgrunnen. La fløyte og klarinett veksle om å ha melodien, om å være i "forgrunn".

Hvis fløyte og klarinett skal være i "forgrunn" samtidig, betyr det at du må lage en andrestemme som er underlagt melodistemmen. Eksempler er sanger der man ligger på tersen over, folketoner man synger i kvarter eller gamle "disneyfilmer" der sangen og akkordene ligger i tett leie som en utvidet melodilinje. Det digitale notearket i neste oppgave kan lages med en notelinje for fløyte, en for klarinett og en notelinje for piano.

SKYGGESTEMMER

Den ene stemmen har hovedmelodien, den andre stemmen fyller ut og brukes som virkemiddel for å forsterke melodien.



The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet in A, and Piano. The Flute and Clarinet in A parts are written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The score consists of five measures. The Flute and Clarinet parts play a melodic line, while the Piano provides harmonic support with chords and a bass line.

the Rose - skyggestemmer

OPPGAVE MED SKYGGESTEMMER: *Skriv inn The Rose*

Husk med besifring i diskant på piano. Bruk vekselbass i piano, sangen skal være i forgrunnen. La fløyte ha hovedmelodien og klarinett en skyggestemme.

OBLIGAT

En annenstemme og en obligatstemme er ikke det samme. Melodistemmen er "hovedmelodien". Obligatstemme er en tilleggs melodi med for eksempel kontrasterende rytme og melodi. Eksempel kan være Matteuspasjonen der altsangeren synger arien "erbarme dich", og fiolinen ligger med en selvstendig solistisk stemme ved siden av sangeren. Hvis man skriver musikk for to melodistemmer kan det være bra å introdusere en melodi / instrument av gangen.

The image shows a musical score for the song 'The Rose'. It consists of three staves. The top staff is for the Flute, the middle for the Clarinet in A, and the bottom for the Piano. The Flute and Clarinet parts are in treble clef, and the Piano part is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Flute part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Clarinet part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Piano part starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet part has a melodic line with quarter notes. The Piano part has a bass line with quarter notes and chords.

the Rose – obligat

OPPGAVE MED OBLIGAT: Skriv inn *The Rose*

Det digitale notearket kan lages med en notelinje for fløyte og en notelinje for piano. Skriv inn *The Rose* med besifring i diskant på piano. Bruk vekselbass i piano, sang og fløyte skal være i "forgrunn" samtidig, men du er fri til å komponere fløytstemmen selvstendig i forhold til melodistemmen. Husk at det skal være samhörighet mellom stemmene. La klarinett ha melodien og fløyte en obligatstemme.

5 FIRESTEMMIG KORSATS - GRUNNPRINSIPPER

I *Sicut Cervus* av Palestrina (under) og *Ave verum corpus* av Mozart (neste side) fremkommer to måter å arrangere på for kor. I *Sicut Cervus* imiteres et melodisk motiv i de andre stemmene. Legg merke til hvordan den starter på grunntonen i tenor, kvinten i alt og grunntonen i sopran og bass (som vi ikke ser i bildet nedenfor).



The image shows a musical score for the piece "Sicut Cervus" by Palestrina. It consists of four staves. The top staff is the soprano line, the second is the alto line, the third is the tenor line, and the bottom is the bass line. The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fo - ntes a - qua -". The lyrics are distributed across the staves: the soprano line has "Si - cut", the alto line has "Si - cut cer - vus de - si - de -", and the tenor line has "Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fo - ntes a - qua -". The bass line is mostly empty.

Sicut Cervus

I *Ave Verum* synger man teksten samtidig. Det er mange muligheter til å arrangere for firestemmig kor eller ensembler, men en form for "enstemmig" tekst/melodi som støttes harmonisk, er hovedprinsippet for den videre tekst her. Det er mange regler for god arrangering for fire stemmer, i denne teksten er de mest hensiktsmessige og overførbare nevnt.

Melodien skal for eksempel ligge øverst og alle synger samme rytme. Prinsippet med melodien øverst, gjelder også strykekvartetten, treblåsergruppen, messingblåsere og andre tilsvarende ensembler. Å lære å skrive "enstemmig" for fire stemmer i klassisk stil, handler om å trene, gjerne med avskrift av korsatser man liker godt.

Ave Verum

The image shows a musical score for the hymn 'Ave Verum' in SATB format. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five staves: Soprano (S), Alto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'A - ve A - ve Ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ri - a'. The melody is primarily in the soprano part, with the other parts providing harmonic support. The lyrics are written below the notes on each staff.

Vær likevel oppmerksom på at kornoter "ser" annerledes ut og oppleves friere både rytmisk og harmonisk, de har likevel fulgt harmoniske grunnprinsipper før de er blitt utviklet og tilpasset.

Til å begynne med skal notarket ha fire linjer med sopran/alt/tenor/bass (ikke pianonotasjon). Melodien skal ligge i sopran. De tre andre stemmene skal ha lik rytme som sopran – som i Ave Verum. De tre andre stemmene skrives med utgangspunkt i hovedtreklangene: Tonika, dominantseptim og subdominant. I C-dur er tonika C-durtreklangen (CEG), dominantseptim er G7-treklangen (GHF) og subdominant er F-durtreklangen (FAC). I A-moll er tonika A-molltreklangen (ACE), dominantseptim er E7-durtreklangen (EG#D) og subdominant er D-molltreklangen (DFA).

I oppgavene her kan man bruke firklangen dominantseptim når det er naturlig, hver eneste note i melodien/sopran skal defineres som tonika, dominant og subdominant før du skriver bass - og mellomstemmene. Når melodien er notert i sopran og akkordene er bestemt, er det en god regel å skrive basstemme.

GOD ARBEIDSPROSEDYRE

I kortsatser skriver du melodien først, akkordene, basstemmen og deretter alt og tenor. Dette betyr at du må korrigere basstemmen samtidig med mellomstemmene, etterstrebe en basstemme som beveger seg i kontrast til melodien.

Som bass fyller du først inn treklangens grunntone - for hver eneste note. Når du skriver mellomstemmene vil du kanskje måtte endre basstemmen, men gjør de likevel.

Alt - og tenorstemmene skal være uten store sprang og ligne det som kalles liggetoner i ensemblearrangering. Alt og tenor skal støtte sopranstemmen både melodisk og harmonisk. Se etter stemmeskred, tersdobliger og at du bruker riktige akkorder. Stemmeskred er når alle stemmene går samme vei, tersdobling betyr at tersen forekommer to steder samtidig i stemmen. Unngå intervaller over oktav i stemmene og ingen tone eller stemme skal skille seg spesielt ut, man ønsker å fremheve både det melodiske, harmoniske og rytmiske.

I kontrast til dette er det også spennende å prøve seg frem med pauser i stemmene som reduserer harmonisk fylde, men som profilerer og øker opplevelsen av andre elementer i musikken. Slike effekter oppnås også ved fremføring, der dirigent kan legge vekt på dynamikk, tempo, klang, ornamentikk, rytmiske betoning og timing. Fyldig flerstemmighet vises for øvrig også i den innledende Palestrinasatsen, og det eksempelet viser hva man har å strekke seg etter

En digital arbeidsprosedyre anbefales i arrangering for alle ensembler, det er et godt kreativt utgangspunkt å ha melodi, bass og rytme notert på notearket. Da kan man lytte til og fornemme mulige solistiske innslag, harmoniske endringer, rytmiske variasjoner eller andre ting man ønsker å endre.

OPPGAVER

OPPGAVE 1 FIRESTEMMIG KORSATS: Arranger Lisa gikk til skolen

Bruk en melodi med de tre hovedakkordene for eksempel Lisa gikk til skolen. Skriv inn akkorder på hver note i melodien og deretter grunntonebass. Ha som mål at bassen går i motsatt retning av melodien og at den er sangbar, og du kan bruke ters og kvint i treklangen ettersom det passer. Hvis treklangens ters er i melodien kan du ikke bruke tersen i bassen.

OPPGAVE 2 FIRESTEMMIG KORSATS: Utvikle oppgave 1

Bruk oppgave 1 og endre bassen der det er naturlig å bruke ters eller kvint i stedet for grunntonen. Det er ikke lov å bruke to terser samtidig, det kalles tersdobling.

OPPGAVE 3 MED FIRESTEMMIG KORSATS: Utvikle øvelsesoppgave 2

Skriv inn alt og tenorstemme. Det kan hende du må justere basstemmen enda en gang, for å finne en god løsning. Det bare er tre toner i treklangen, og du må for disse to stemmene være oppmerksom på at tersen ikke skal brukes to ganger (tersdobling). Kun hvis den er ledig i melodi og bass kan den brukes.

OPPGAVE 4 MED FIRESTEMMIG KORSATS: Sjekk oppgave 3

De tre øverste stemmene bør ligge tett, mellom prim og sekst (max oktav), bass kan ligge dypere, helt opp til en oktav + kvint under tenor, alt og tenorstemmen bør beveges minst mulig, de fire stemmene skal ikke krysse hverandre og fra en tone til neste skal de fire stemmene aldri gå samme vei, det kalles stemmeskred. En stemme må alltid gå i en annen retning eller ligge stille.

6 BLOKKARRANGERING

Blokkarrangering er skrevet med grunnlag i Bjørn Kruses *Jazzteori*. Selve prinsippet kan ligne triosats og korsats som Ave Verum, det er melodien som ligger øverst i akkorden. Akkordens toner plasseres vertikalt under hver meloditone. Teknikken brukes mye i jazz, men forekommer også i klassisk og innslag med strykere eller sangere i popmusikk.

Man bruker firklanger eller femklanger, sekstakkorder eller septimakkorder, med melodistemmen som en femte stemme oktavert nederst i akkorden. Kruse bruker *Anthropology* av Charlie Parker som eksempel. Melodien i *Anthropology* er en vakker



linje som bygger seg opp til et septimsprang.

Man finner først de meloditonene som er med i akkorden og "fyller dem ut" med akkordtonene i melodien.

Du skal "henge" de øvrige tonene i sekstakkorden i tett leie under denne, som i triosats. Neste fase er å "fylle ut" melodinotene som er ikke tilhører akkorden i strofen, i første halvdel av første takt av *Anthropology* er tonene *C* og *Ciss* akkordfremmede i forhold til *B-durakkorden*. De akkordfremmede tonene i melodien erstatter nærmeste underliggende akkordtone, her erstatter *C* og *Ciss* grunntonen *B* i *B-durakkorden*, også her som i triosatsen.

Det hender at melodien har toner tilhørende akkorden som kommer en åttedel etterpå. I *Anthropology* tilhører den siste åttedelen i første takt akkorden Cm7 i takten

The first system of the musical score for 'Anthropology' consists of three staves. The top staff is the treble clef with a piano dynamic marking. The bottom two staves are the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first measure contains a triplet of eighth notes in the treble clef. Chord symbols are placed above the staves: Bb, G7, Cm7, F7, Bb, and Gm7. The second system continues with chords Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, and G7. The third system shows Cm7 and F7.

The second system of the musical score for 'Anthropology' consists of three staves. The top staff is the treble clef with a piano dynamic marking. The bottom two staves are the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first measure contains a triplet of eighth notes in the treble clef. Chord symbols are placed above the staves: Bb, G7, Cm7, F7, Bb, Gm7, Cm7, Fm7, Bb7, Eb7, Ab7, Dm7, G7, Cm7, and F7. Some chords are marked with an asterisk and 'Ant', such as *Ant* G7, *Ant* F7, *Ant* Fm7, and *Ant* G7.

etter. Dette er kjent i alt fra jazz til 1600talls musikk. Fenomenet fremhevet både rytmen og melodien. De fire-fem stemmene i *blokken*, må oppfattes som en

”utvidet” melodistemme – ikke som flerstemmighet. Ved fem stemmer inkluderes oktaven, og både første og femte stemme er melodi.

Ved kromatikk i melodistemme har man tre valg. De tre midtre akkordtonene kan være like som den foregående eller kommende akkord, eller man kan parallellføre alle fem akkordtonene kromatisk til neste akkord.

Akkordene ligger slik som her beskrevet, i tett leie. Det finnes regler for hvordan man kan spre den tette akkorden, ved å føre først andrestemmen eller både andrestemmen og fjerdestemmen ned en oktav. Hvis musikken er stillestående og trenger bevegelse og energi, kan man la mellomstemmene krysse hverandre, og hvis melodien i noen tilfeller ligger bare på en tone, kan man la blokken bevege seg ved å skifte mellom tett og spredt leie eller bruke andre akkorder.

OPPGAVE: Lag en "improvisert" melodi på akkordprogresjonen

Bruk akkordene C^6 , Am^6 , Em^{7-5} , A^{7+5} , Dm^7 , G^7 og C^6 . Lag en improvisasjon med enkel rytme, gjerne melodiske små strofer. Bruk de ulike skalatypene som hører til ulike akkorder. Hver akkord varer i to takter:

C^6 Am^6 Em^{7-5} A^{7+5} Dm^7 G^7 C^6

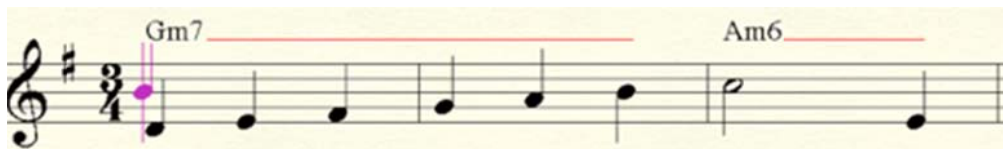


OPPGAVE: Skriv blokker på fem toner i "The Way You Are"

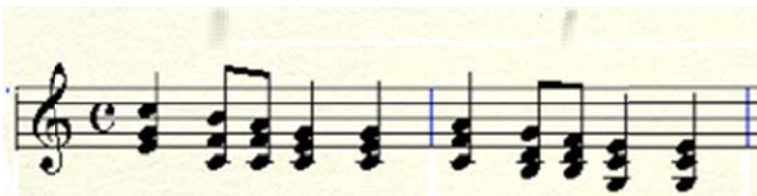
Skriv også en annenstemme



OPPGAVE: Skriv en blokk på fem toner i "Bluesette", og arranger en annenstemme



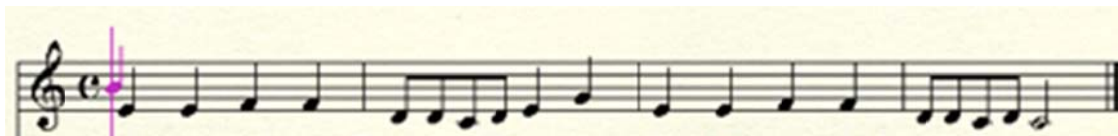
OPPGAVE: Arranger "Nisser og dverge" for blåsekvintett (fløyte, obo, klarinett, horn og fagott) eller strykekvintett (to fiolin, bratsj, cello, kontrabass). Her er den som triosats, skriv en ny i blokk med fem stemmer.



OPPGAVE: Blokkarranger "Ola Glomstulen" for en firestemmig vokalgruppe med to sopraner, en alt og en bass



OPPGAVE: Blokkarranger "Se min kjole" for skolekorps



OPPGAVE: Arranger en melodi der tonal kvintskrittsekvens skal gjøre seg gjeldende

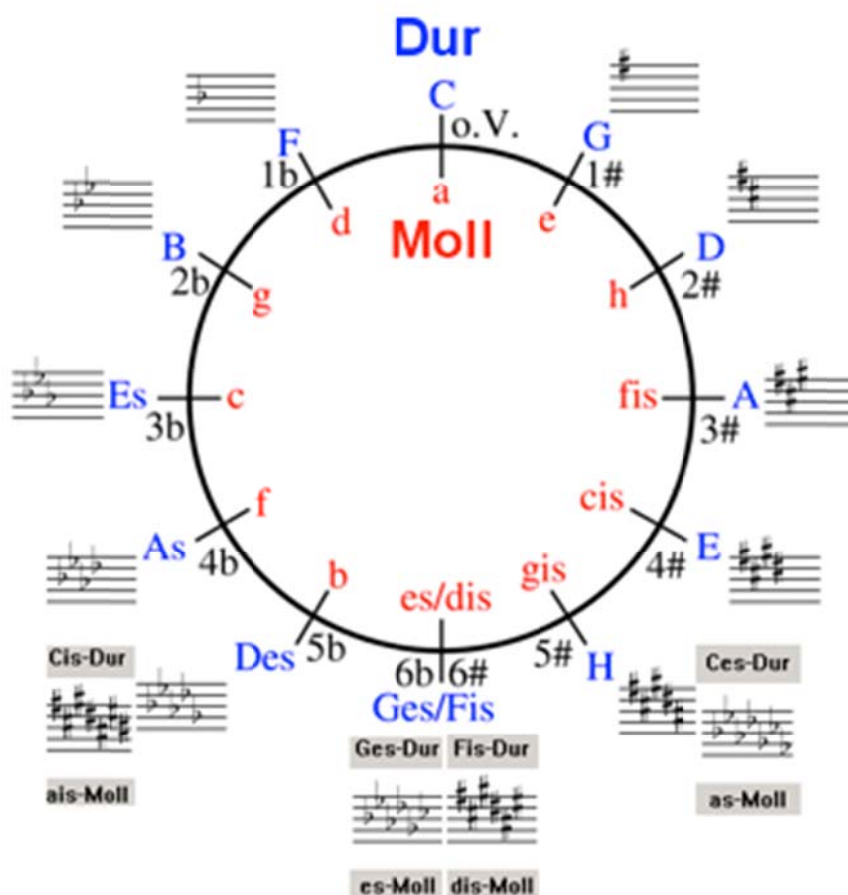
OPPGAVE: Arranger en melodi med tydelig kvintskrittsekvens for selvvalgt trio i klassen

OPPGAVE: Arranger en melodi med tydelig progresjon for et eksternt ensemble

7 PROGRESJONSTEORI

Akkordene hører sammen og de fungerer sammen i et strukturert system. Akkordene bygges opp av en grunntone og terser. Tonekjønnene dur og moll bestemmes av stor og liten ters, er dominerende. Kvintsirkelen gir oversikten over tonearter, faste fortegn og funksjonell bruk av akkorder.

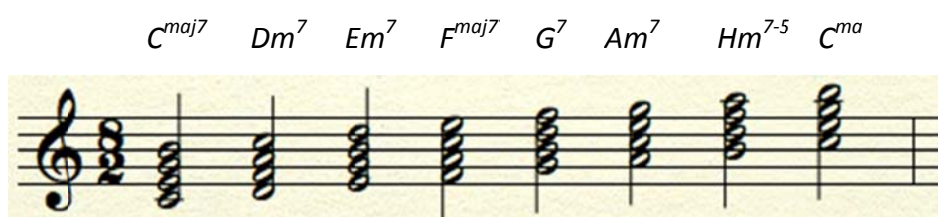
Det er tidligere nevnt at man leser kvintsirkelen med utgangspunkt i at C-dur og A-moll ikke har faste fortegn. Følger man modellen "med klokka" opp en kvint, har tonearten G-dur et kryss og D-dur to kryss. Går man "mot klokka" ned en kvint, har tonearten F-dur et kryss og B-dur to kryss. Går man "mot klokka" ned en kvint, har tonearten F-dur en *b*, B-dur to *b*.



I tillegg hjelper kvintsirkelen til med å huske akkordene. For akkorder leser man modellen slik at i tonearten C-dur fungerer akkorden C som *tonika*, G⁷ som ligger til høyre er *dominant* og F-durakkorden som ligger til venstre er *subdominant*. Kvintsirkelen viser også at A-mollakkorden, D-mollakkorden og E-mollakkorden brukes i tonearten C-dur, de er parallellakkorder til tonika, subdominant og dominant.

I A-moll er akkordene som fungerer som tonika, subdominant og dominant mer komplisert, fordi det er forskjell på 6. og 7. skalatrinn i ulike mollskalaer, og det påvirker akkordene. Det er tonearten *harmonisk moll* som bestemmer akkordene, og Am er tonika, E⁷ er dominant og Dm subdominant. I tonearten A-moll bruker man i tillegg C-durakkorden, G-durakkorden og F-durakkorden når man besifrer en sang.

I musikk modulerer toneartene, det betyr at de midt i sangen kan skifte nesten umerkelig eller såpass tydelig som i julesangen *På låven sitter nissen*. Da kan det være utfordrende å sette akkorder til musikken, men det er kvintsirkelen som kan vise hvilke akkorder som brukes i tonearten. Nedenfor ser du for eksempel hvilke firklanger som hører med i tonearten C-dur. Akkordene som tar utgangspunkt i C-durskalaens toner, kalles toneartens skalaakkorder eller diatoniske akkorder.



diatoniske akkorder i C-dur

Ovenfor vises akkordene som gjelder i C-dur og navnet på disse akkordene, men hvis man ønsker å være nøytral i forhold til toneart eller transponere, bruker man romertall + liten ettertekst: I^{maj7} – II^{m7} – III^{m7} – IV^{maj7} – V⁷ – VI^{m7} – VII^{m7-5}.

Dette er et fornuftig utgangspunkt i søket etter gode akkorder. I musikk bærer både rytme, harmoni og melodi preg av spenning versus avspenning. I harmoniske løp forekommer en slik følelse av "uro versus ro", det er særlig det viktige *akkordskiftet mellom dominantseptimakkorden og tonika* $\rightarrow G^7 - C$ som viser dette.

I praksis kan du finne *akkorden forut* ved å prøve deg med akkorden som ligger i kvintposisjon i forhold til akkorden, og noen velger derfor å besifre en melodi fra slutten. G^7 er i noen tilfeller også stedfortreder for akkorden Hm^{7-5} og fenomenet kalles tonal kvintskrittsekvens. Hvordan akkordene er avhengig av hverandre, kan regnes som grunnlaget for all tonal musikk, jazz, klassisk, rock, etnisk: $C^{maj7} / F^{maj7} - Hm^{7-5} / Em^7 - Am^7 / Dm^7 - G^7 / C^{maj7}$

Dominantseptimakkorden er alltid en durakkord, og akkordene står i dominantisk forhold til hverandre $\rightarrow G^7$ -akkorden har en dominantisk funksjon til C-durakkorden. Det betyr at i trinnet II-V eller for eksempel $Dm^7 - G^7$, kalles ikke Dm^7 dominant, den kalles bidominant eller *vekseldominant*. I følge Kruse kan andre harmoniske bevegelser endres for eksempel slik:

$Em^7 - Am^7 / Dm^7 - G^7 / C$

kan bli \rightarrow a) $E^7 - A^7 / D^7 - G^7 / C$

eller \rightarrow b) $Em^7 - E^7 / Am^7 - A^7 / Dm^7 - D^7 - G^7 / C$

eller \rightarrow c) $Em^7 - A^7 / Dm^7 - G^7 / C$.

NOEN REGLER

Kruse har satt opp fire regler som det er smart å beherske.

G⁷ C D⁷ G⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

regel 1 regel 2 regel 4 regel 3

- 1) En hvilken som helst tonikaakkord kan ha dominantakkord foran seg, ubetont foran taktstrek.
- 2) En hvilken som helst dominantakkord kan ha sin vekseldominant foran seg, ubetont foran taktstrek.
- 3) En hvilken som helst dominantakkord kan ha sin IIm⁷akkord foran seg, betont etter taktstrek.
- 4) En hvilken som helst IIm⁷ - akkord kan ha sin V⁷ - akkord foran seg, ubetont foran taktstrek.

En tilsynelatende vanlig og enkel harmonisk progresjon kan ved hjelp av kvintsirkelen,

Em ⁷ A ⁷ Dm ⁷ G ⁷ C	Em ⁷⁻⁵ A ⁷ Dm ⁷⁻⁵ G ⁷ C
Em ⁷ A ⁷⁻⁹ Dm ⁷ G ⁷⁻⁹ C	Em ⁷⁻⁵ A ⁷⁻⁹ Dm ⁷⁻⁵ G ^{7min9} C

et godt øre, kreativitet og disse fire reglene raskt få et mer sofistisert uttrykk. Her vises hvordan forminsket kvint (-5) og sekund (-9) lager kjente harmoniske jazzfarver.

Utgangspunktet er akkordrekka Em^7, A^7, Dm^7, G^7 og Cm , og hvordan akkordene er avhengige av hverandre og kan varieres.

STEDFORTREDENDE AKKORDER

Hvilken som helst akkord kan komme etter I-akkord, og det gir mulighet for modulasjoner. I dette eksempelet er *tonika* i tredje pulsslag byttet ut med III^m^7 , det betyr at Em^7 spilles i stedet for C som tredje akkord.

C G⁷ C Am F G⁷ C

C G⁷ Em⁷ Am F G⁷ C

I første eksempel nedenunder er IV^m byttet ut med $VII^b m^7$, det er $B^b m^7$ som erstatter Fm . I andre er V^7 byttet ut med $^{b}II^7$, det er forminsket D^{b7} som erstatter G^7 .

F Fm C F B^bm⁷ C

Dm⁷ G⁷ C Dm⁷ D^{b7-5} C

AKKORDER OG SKALAER

Melodiers bevegelser gir muligheter for ulike sammenhenger mellom akkorder og skalaer i både dur, moll og kirketonearter. Innen jazz og orkestermusikk skriver arrangør eller komponist melodi på ulike skalaer knyttet til akkordtypen.

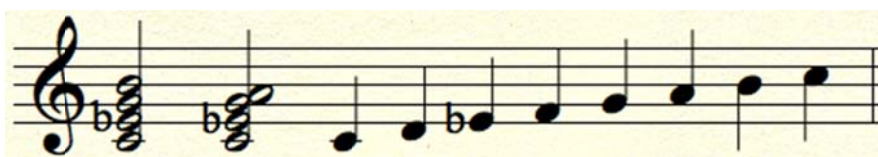
Dette betyr at hvis man leter etter riktig akkord til en melodi eller strofe, kan man se på skalaen melodien er bygget over og prøve seg frem med akkorder som kan passe. På samme måte, hvis man kjenner akkordene og skal improvisere, er skalaen som du skal improvisere med gitt på grunnlag av akkordene. Den første figuren under viser at når du har C-firklinger, en septim og en sekst, kan du spille over en C-durskala.

Hvis akkordene er C^6 og C^{maj7} , kan du føre melodien i C-durskala.



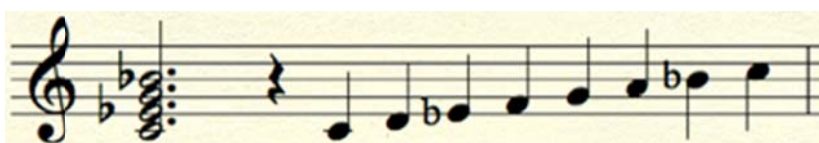
C^{maj7} og C^6 og C-durskala

Hvis akkordene er Cm^6 og Cm^{maj7} , kan du bruke melodisk C-mollskala.



Cm^{maj7} og Cm^6 og melodisk C-mollskala

Til en melodi på en dorisk skala fra C, kan man bruke Cm^7 akkord.



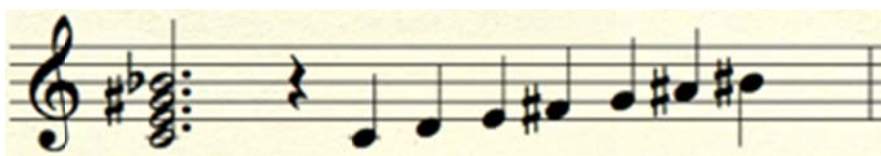
Mollseptimakkord (Cm^7) med dorisk skala

Til en mixolydisk melodi kan man bruke dur^7 -akkord.



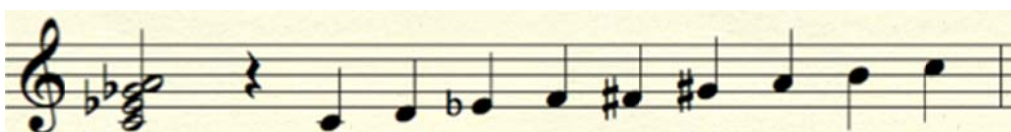
Septimakkord (C^7) og mixolydisk skala

Til en melodi på heltoneskala kan man bruke forstørret septimakkorder.



Forstørret septimakkord (C^{7+5}) og heltoneskala

Til en forminsket akkord eller "dimakkord", kan man bruke en "dimskala".



Forminsket septimakkord (dimakkord) og dimskala

Det er i følge Kruse flere harmoniske betraktninger som kan passe for jazz, viser og fine melodier. Man kan man la en diatonisk akkord bevege seg helt fritt til en annen diatonisk akkord for eksempel $Dm^7 \rightarrow Em^7$. Velg moll⁷-akkord hvis akkorden går til dominant⁷ intervallet kvart over $Dm^7 \rightarrow G^7$. Velg moll⁶-akkord hvis den går til stor sekund over eller stor ters under for eksempel $Dm^6 \rightarrow E$ eller B^b . Hvis du kan velge mellom dimakkord og en m^{7-5} akkord, velger du dimakkord hvis kun de tre tonene i forminsket treklang er tilstede. Du er fri til å for eksempel la $C^{\#dim}$ erstatte C^{7-9} eller omvendt. Til slutt noen polyakkordiske betraktninger for spesielt interessert: C^{13} kan også spilles som $C+B^{maj7}$ eller som C^7+Dm . C^{11} kan også spilles som $C+Gm^7$ eller Gm^7/C .

8 KOMPONERING FOR KLASSEROMMET

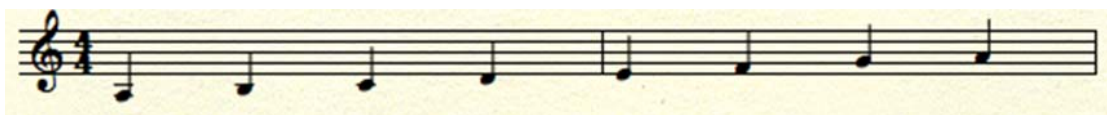
RAMMER FOR KOMPONERING

MELODISKE RAMMER

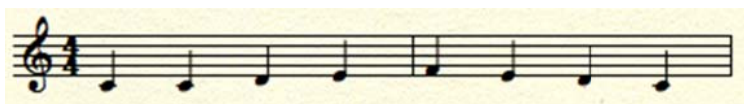
1. Man kan benytte seg av durskala



2. Man kan benytte seg av mollskala



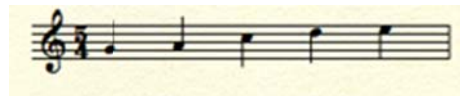
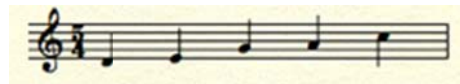
3. Det blir balanse når man begynner og ender melodien på grunntonen.



4. Det blir balanse når man balanser melodien ved bruk av tonehøyde.



5. Man kan benytte seg av de fem pentatone skalaene man får med utgangspunkt i de fem ulike tonene som danner en pentaton skala. Den ulike rekkefølgen mellom helt og halvannet trinn, skaper ulike stemninger i de fem skalaene.



RYTMISKE OG HARMONISKE RAMMER

6. Tenk energi, og skap spenning/avspenning i bruk av noteverdiene (helnoter, halvnoter, firedelsnoter og åttedelsnoter og tilsvarende pausetegn).
7. Bevisstgjør valg av antall akkorder, to og tre akkorder passer for barnesanger som "Hjulene på bussen" (C G7) og "Bæ, bæ, lille lam" (C F G7), fire akkorder som repeteres (vamp) gir større musikalske muligheter, som for eksempel å improvisere (C-am-dm-G7).

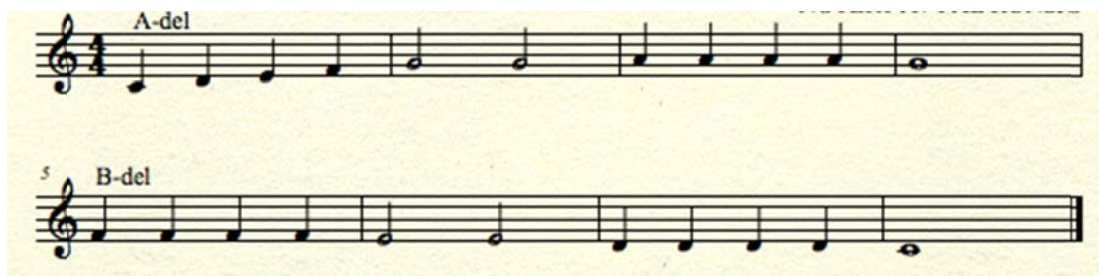
Å KOMPONERE EN MELODI

FORM A B

Gode melodier må formes, melodienes noteverdier og tonehøyder har *fysisk energi* som skal balanseres. I "Lisa gikk til skolen" blir *noteverdienes energi* balansert mellom firedelene og halvtonene i annenhver takt, firedelene avgir energi og halvnotene og helnotene samler energi.

Tonehøydenes energi blir *balansert* mellom stigende bevegelse i A-delen og den fallende bevegelsen i B-delen, en stigende melodi avgir energi som samles i den fallende strofen.

Denne rytmiske og melodiske *dualismen* utgjør hovedelementene når man utformer melodiers form.

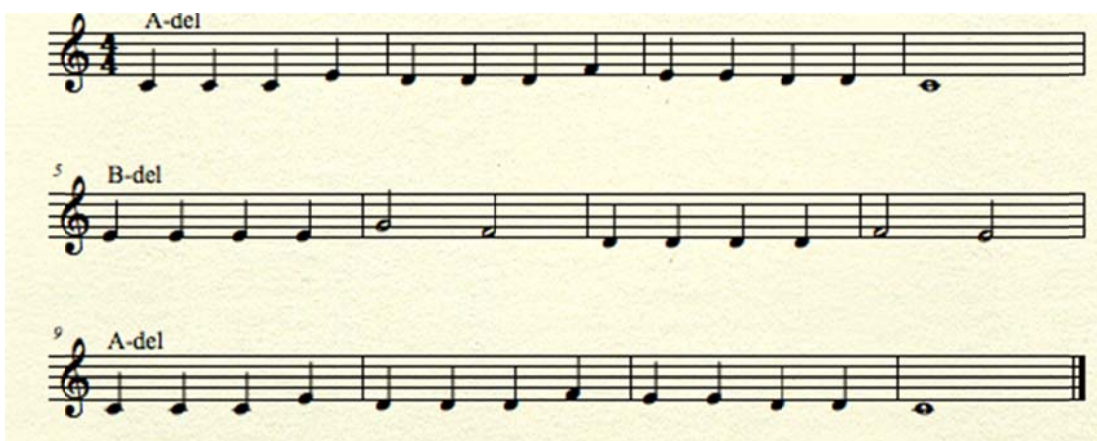


OPPGAVE: Komponer en melodi i todelt form A B

FORM A B A

Slik "Gubben Noa" er formet, *balanseres* A-delens melodilinje i takt 1-2' med taktene 3-4, og melodien kunne vært avsluttet etter fire takter. Melodiens B-del i takt 5-8 er rytmisk balansert i annenhver takt og melodisk *balansert* i forhold til tonen første og siste tone e¹.

Melodien "Gubben Noa" har i enda større grad enn "Lisa gikk til skolen" et dualistisk preg, A-delen må gjentas som en avslutning for å skape balanse i forhold til B-delen.



I musikk som varer lenger enn 12 takter, kan B-delen være forskjellig fra A-delen ved for eksempel å modulere B-temaet til en annen toneart. Det gjøres i "Musevisa" og "På låven sitter nissen", som begge modulerer til tonearten som ligger en kvart opp.

OPPGAVE: Komponer en melodi i tredelt form A B A

FORM A B A C A D A E A

Eksempelet nedenfor er en konstruert *vekselsang* der for eksempel klassen spiller et fast tema på to takter, som her er notert som A-del. Elevenes "tenkte" improvisasjoner er notert som B-del, C-del, D-del og E-del. Formen er gammel og kalles *rondoform*.

NOTERT AV PÅL RUNSJØ

A-del B-del

5 A-del C-del

9 A-del D-del

13 A-del E-del

17 A-del F-del

21 A-del

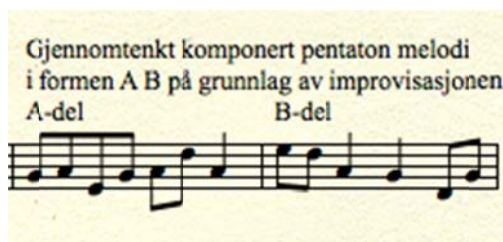
OPPGAVE: Komponer en melodi i rondo form

FRA IMPROVISASJON TIL MELODI I A B FORM

Eksempelet nedenfor viser en tilfeldig improvisert fabulering som ble nedskrevet for videre bearbeidelse.



Bearbeidelsen kunne endt med mange mulige melodier, her har den tilfeldigvis medført en pentaton melodi med en A-del og B-del.



Den rytmiske energien utløses i åttedelene og samles i firedelene, slik sett åpner denne melodien for en videreføring. Den kan for eksempel repeteres og avsluttes med en halvtone g^1 for å samle energien og skape balanse.

OPPGAVE: Komponer en fri melodi

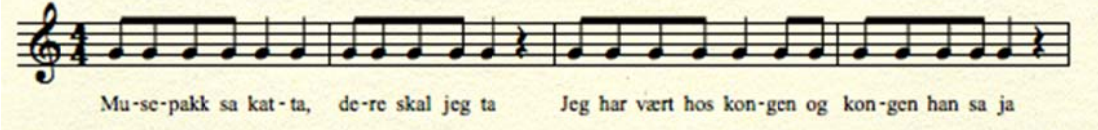
Ta utgangspunkt i at du fabulere fritt på et instrument, skriver ned det du spiller og bearbeider melodimaterialet.

FRA TEKST TIL MELODI

I norsk muntlig tradering finnes det mange regler, rim og vers som kan brukes i musikkpedagogisk virksomhet, men også diktere som Andre Bjerke og Inger Hagerup er elsket av mange for sine diktskatter for småtroll. Verselinjen nedenfor er fra et barnedikt Anne-Lise Gjerdrum har skrevet:

*Musepakk sa katta, dere skal jeg ta
Jeg har vært hos kongen, og kongen han sa ja*

Et slikt vers er glimrende for komponering. Måten man gjør det på er å rytmisere verset for eksempel på denne måten:



Mu-se-pakk sa kat-ta, de-re skal jeg ta Jeg har vært hos kon-gen og kon-gen han sa ja

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of a series of eighth notes with a consistent rhythm, illustrating the rhythmic structure of the text below it.

Neste fase er å fabulere seg frem til utallige fine melodier, som for eksempel denne:



Mu-se-pakk sa kat-ta, de-re skal jeg ta Jeg har vært hos kon-gen og kon-gen han sa ja

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody is more varied than the previous one, with some notes beamed together and others standing alone, illustrating a more developed melodic line.

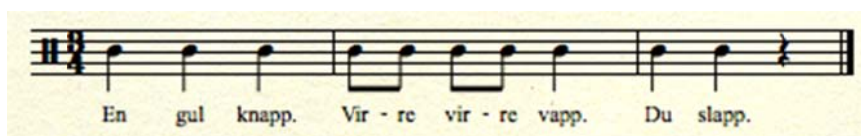
OPPGAVE: Komponer en melodi til et rytmisert vers.

Å KOMPONERE MED RYTMER

I musikksamlinger med barn er det naturlig med rytmiske aktiviteter. Aktivitetene er knyttet til tekst, ofte navn, rim eller nonsenssetninger. Man kan flette inn andre musikalske elementer som språklyder, styrkegrader, lyst og mørkt stemmeleie, varierende tonelengder og andre rytmefigurer. I oppgavene er det utallige muligheter for variasjoner.

UNISONT TALEKOR

Et unisont talekor er en vers som har en grunnrytme og en tekstrytme og som leses helt likt av flere. Ellerimet er notert i 3-takt, men det leses ofte i 2-takt:



Grunnrytmen markeres med jevne slag på kropp eller med instrument, tekstrytmen er bokstavelig talt den måten teksten leses på. Målet med aktiviteten er å tilpasse tekstrytmen til grunnrytmen, da svinger det.

OPPGAVE: Rytmiser et vers eller for eksempel navnene til deltakerne i gruppen.

Fremfør det svingende rytmisk.

FLERSTEMMIGE TALEKOR

Et flerstemmig talekor kan bygges opp mellom to eller flere grupper. Talekoret bygges opp som et "vekselkor" mellom gruppene ved at de imiterer hverandre eller utfyller hverandre med teknikker som :

antifoni

En gul knapp. En gul knapp.
Vir-re vir-re vapp. Du slapp.

ekko

En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.
En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.
En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.

kanon

En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.
En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.
En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.

ostinat

En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp. En gul knapp. Vir-re vir-re vapp. Du slapp.

Du slapp. Du slapp. Du slapp. Du slapp. Du slapp.

vir-re vapp. vir-re vapp. vir-re vapp. vir-re vapp. vir-re vapp. vir-re vapp.

OPPGAVE: Lag et talekor med to stemmer. Fremfør det svingende rytmisk.

OPPGAVE: Lag et talekor med tre stemmer. Fremfør det svingende rytmisk.

KOMPOSISJON FRA "HOW TO WRITE AN OPERA"

1. KOMPOSISJONSMETODE

- Velg et tema som kjærlighet eller lidelse
- Lag en sangtekst med 30 ord. Bruk 30 minutter.
- Ordene trekkes fra en pose. Ordene er klippet fra ulike litteratur.
- Lag en melodi over en akkordrekke.
- Akkordrekken bestemmes av 8 kort trukket fra en kortstokk. Sorte kort er durakkorder. Røde kort er mollakkorder
- Ess → C, 2 → Ciss, 3 → D osv

2. KOMPOSISJONSMETODE

- Velg tema som dyr, yrker eller matretter
- Alle rytmiserer "sitt" dyrenavn, yrke eller rett
- Komposisjonen består i å lage samspill med ulike rytmekombinasjoner
- Formgi komposisjon med introduksjon, bearbeiding og avslutning

3. KOMPOSISJONSMETODE

- Finn klanger, velg mellom skinn, tre, metall, stemme, kropp, osv.
- Komposisjoner består i å sette sammen klanger og rytmer og skape endringer i styrke og sammensetninger
- Velg tema

9 TIDLIGERE EKSAMENSOPPGAVER

VEKT PÅ RYTMER

OPPGAVE: Fyll ut taktene med pauser

3/4



4/4



6/8

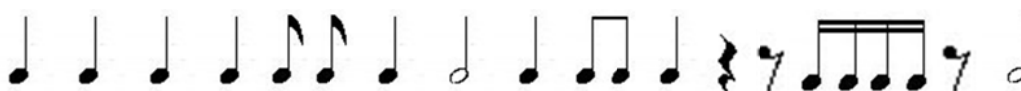


OPPGAVE: Sett inn taktstreker

3/4



4/4



OPPGAVE: Klapp begge rytmer samtidig

4/4

OPPGAVE: Fyll inn noteverdien som mangler

OPPGAVE: Fyll inn pausene som mangler

OPPGAVE: Hvilke taktarter er dette

OPPGAVE: Utfør rytmen med en hånd, utfør pulsen med den andre, og bytt om



OPPGAVE: Skriv ned rytmen på følgende vers

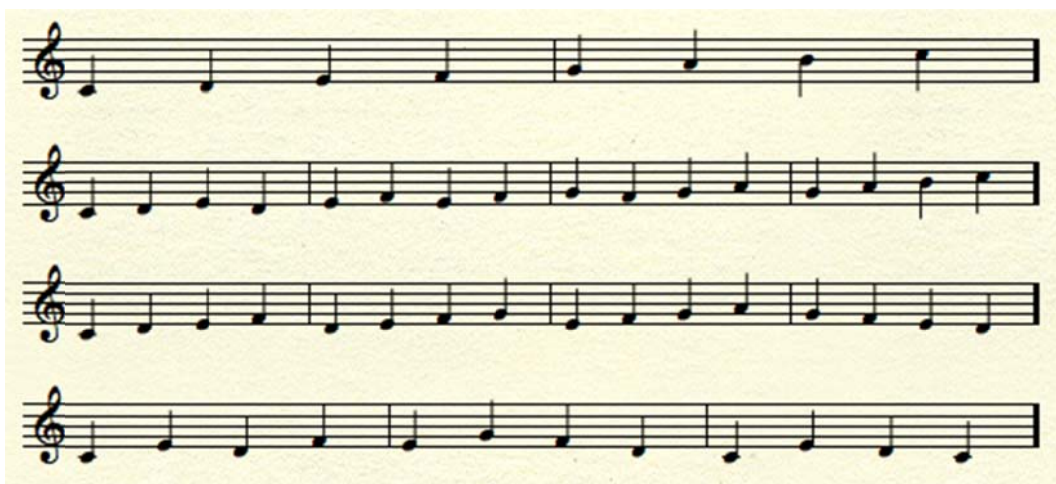
Elle melle deg fortelle, skibet går ut i år

Rygg i rand, to i spann, snipp snapp snute, du er ute

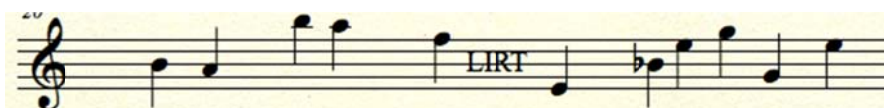
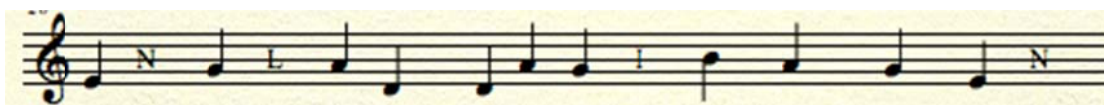
VEKT PÅ TONENAVN

OPPGAVE: Melodidiktat

- Skriv hva tonene heter
- Spill tonene som et melodidiktat for en annen person.



OPPGAVE: Tonerebuser



OPPGAVE: Se notelinjen under, og sett notenavn under notene



OPPGAVE: Skriv E', D', C', lille H, lille A, lille G og F''



VEKT PÅ SKALAER

OPPGAVE: Sett inn faste fortegn for G-moll, og skriv G-mollskala og sett navn under



OPPGAVE: Sett inn faste fortegn for G-dur, og skriv G-durskala og sett navn under



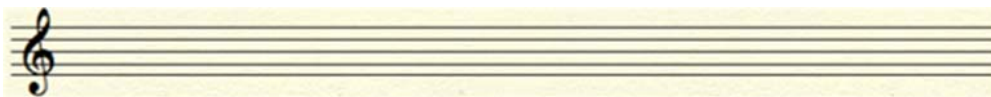
OPPGAVE: Sett inn faste fortegn for E-moll, og skriv E-mollskala og sett navn under



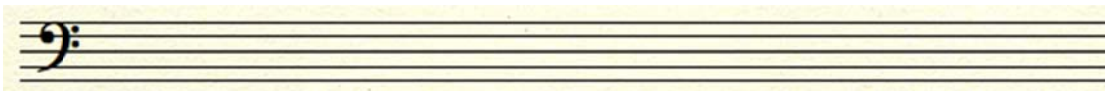
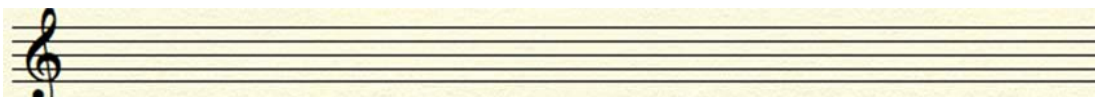
OPPGAVE: Sett inn faste fortegn for F-dur, og skriv F-durskala og sett navn under



OPPGAVE: Sett inn faste fortegn for D-moll, og skriv D-mollskala og sett navn under



OPPGAVE: Skriv durskala fra lille C til trestrøken C sammenhengende



VEKT PÅ TONEARTER

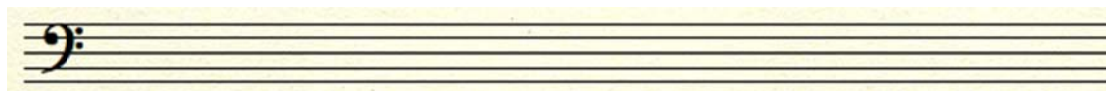
OPPGAVE: Hvilken toneart går "Se min kjole i", og hva heter parallelltonearten



OPPGAVE: Hvilken toneart går "Se min kjole i", og hva heter parallelltonearten



OPPGAVE: Skriv "Gubben Noa" i 4/4 takt i F-nøkkelsystem. Starten ser slik ut:



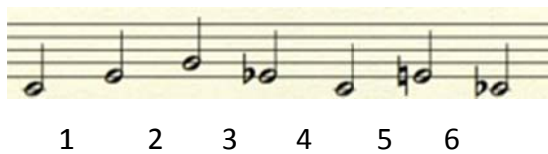
VEKT PÅ INTERVALL

OPPGAVE: Hva heter intervallene der det står tall?

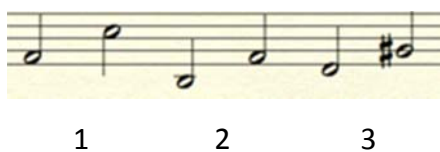


1 2 3 4 5 6 7 8

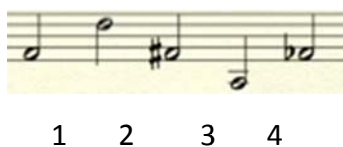
OPPGAVE: Hva heter tersene ved de seks tallene



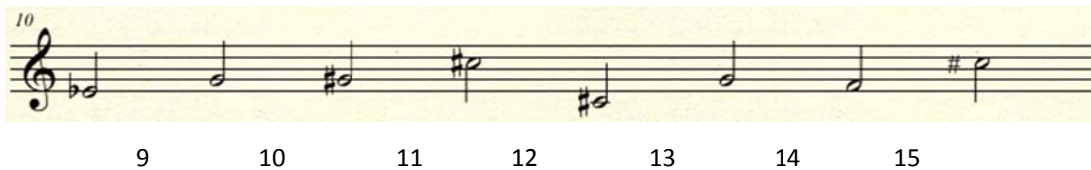
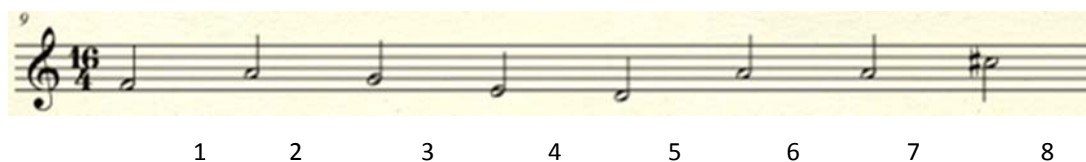
OPPGAVE: Hva heter kvintene ved de tre tallene



OPPGAVE: Hva heter sekstene ved tallene

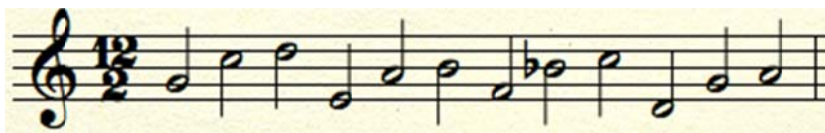


OPPGAVE: Hva heter intervallene ved tallene



VEKT PÅ AKKORDER

OPPGAVE: Tegn hovedtreklangene i G-dur, E-moll, F-dur og D-moll med løse fortegn



G-dur E-moll F-dur D-moll

OPPGAVE: Skriv følgende septimakkorder. Bruk løse fortegn.



Cmaj7 C7 Cm7 Dmaj7 D7 Dm7 Emaj7 E7 Em7 Fmaj7 F7 Fm7



Gmaj7 G7 Gm7 Amaj7 A7 Am7 Hmaj7 H7 Hm7 C+5 C-5 C9

OPPGAVE : Bestem akkordene som brukes



1 2 3 4 5 6 7

Akkordene er i ulike omvendinger og akkord 6 er en septimakkord uten kvint

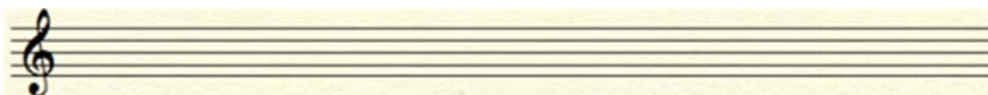
BLANDETE OPPGAVER

OPPGAVE: Pass på korrekte noteverdier og skriv C-durskala i følgende taktarter

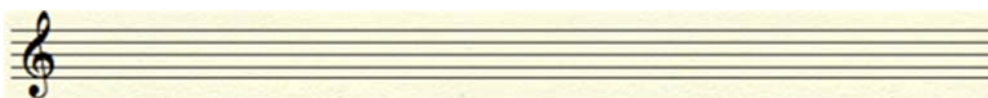
- a) 2/4 takt
- b) 3/4 takt
- c) 4/4 takt



OPPGAVE: Skriv resten av "Gubben Noa" i 4/4 takt



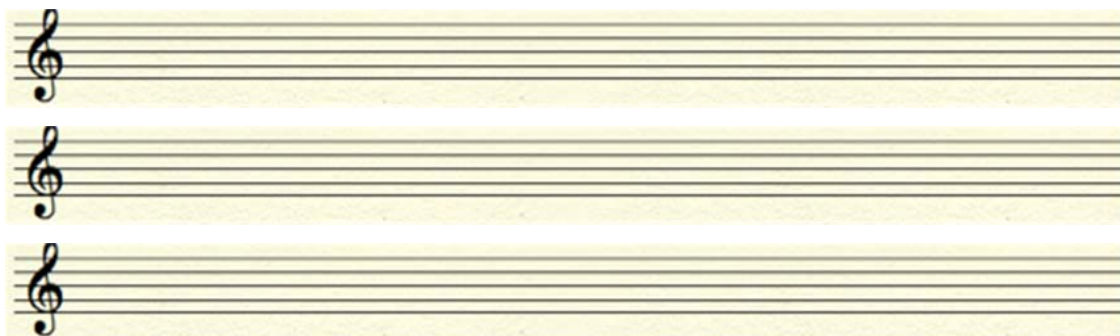
OPPGAVE: Skriv resten av "Lisa gikk til skolen" i 4/4 takt



OPPGAVE: Melodiuspill

Hver av de 11 taktene er et selvstendig motiv. Lag en melodi til verset med å sette sammen motivene i en rekkefølge du liker.

*Ser du barna skvalpe vann,
på en liten valpemann
Denne valpen heter pjokk,
og kan aldri vaskes nok*



10 TUNG TIDS TALE

Til minne om 22.07.11 fremført ved Høgskolen i Vestfold 16.aug 2011

Tung Tids Tale

Pål Runsjø 1978
Tekst: H.M.Vesaas

Dm Gm6 Dm Fmaj7 Em E7 Am

det hei ter ikkje eg no len ger Her et ter hei ter det vi eig du

Viola

Double Bass

Gm6 C7 Fmaj7 A7sus4 - A7 Dm Gm6

luk ka så er ho ikkje len ger ber re di alt det som bror din kan ta i

Vla.

D.B.

Am Gm6 Am6 Dm7 Am6 Dm7 Dm Am Fmaj7

motav luk ka di må du gi alt(at) du kan løf-te (av) bø ra til

Vla.

D.B.

©Pål Runsjø

18 F#dim Em F#dim Em F#dim Adim Em G#dim

bror din må du ta på deg det er man ge i kring deg som frys

Vla.

D.B.

24 Am Am7 Hsus H7 Am Am7 C7min5 H7 Em

vær du eit bål strål var me i frå deg vær du eit bål strål var me i frå deg hen der finn

Vla.

D.B.

29 A G A G A Em A G A G A

hen der herd stør herd barm slår varmt i mot barm

Vla.

D.B.

36 Dm Gm6 Am Gm6 Am6 G#dim Hdim Dm7

det hjel per då litt nok re få for fros ne at du er varm

Vla.

D.B.

11 REFERANSER

KILDER I DEN INNLEDENDE ARTIKKELEN

- Austring, B.D. og Sørensen M. (2006). *Æstetik og læring. Grundbog om æstetiske læreprocesser*. København: Hans Reitzels forlag.
- Bjørkvold, J.R. (1992). *Det musiske menneske*. Oslo: Freidig forlag.
- Bratholm, B. (2008). Om bruk av digitale mapper på to grunnskoler. *Digital kompetanse 3*, 202-221. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dale, E. L. (1990). *Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet*. Oslo: Gyldendal
- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. New York: Penguin group. (Først utgitt i 1934).
- Holen, A. (1991). *Den store barnesangboka*. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, H. (1867). Peer Gynt. København: Gyldendalske Boghandels Forlag.
- Jeremias. (1985). Profeten Jeremias. *Bibelen*. Oslo: Bibelselskapet/Verbum forlag.
- Lindstrand, F. (2009). "Lärprocesser i den rörliga bildens gränsland". Lindstrand, F. & Selander, S. (Red). *Estetiska lärprocesser*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Molander, B. (2009). "Estetiska lärprocesser - några kunskapsteoretiska reflektioner". Lindstrand, F. & Selander, S. (Red). *Estetiska lärprocesser*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Nerland, M. (2003). *Instrumentalundervisning som kulturell praksis*. Universitetet i Oslo.
- Thorsnes, T. (2008). Enlightened by the tree - learning environmental management and responsible practices. *Designs for learning*, vol. 1, nr.2. Stockholm: Department of Didactic Science and Early Childhood Education
- YouTube. *Fanitullen*. Lastet ned 3.desember 2010 fra:
<http://www.youtube.com/watch?v=B-HTuGBbmdY>

KILDER I MUSIKKTEORI

- Benestad, Finn. (2009) *Musikklære*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Djupdal, Knut. (1993) *Musikkteori*. Oslo: Ad Notam forlag Gyldendal
- Jeffs, Roger. (1996) *Arrangering og komponering*. Gyldendal, Oslo
- Kruse, Bjørn. (1987) *Jazzteori*. Forst Music, Oslo
- Lavik, Babben og Krognnes, Astrid (1998). *La det klinge*. Oslo: Norsk Musikforlag.
- Moe, Trygve. Undervisningsmateriell.
- Risa, Øyvind. (2001) *Musikkteori og arrangering*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sætre, Jon Helge. Nettsted for musikkteori, lastet ned 20/3-2012:
<http://www.lu.hio.no/ALU/musikk/Musikkteori/notelaere.htm>
- Bilder fra nettsted, lastet ned 20/3-2012
 - <http://no.wikipedia.org/wiki/Kvintsirkel>
 - http://www.google.com/search?q=circle+image&hl=en&client=safari&rls=en&prmd=imvns&source=lnms&tbn=isch&ei=529zTsWYGqHh4QTsvrSwDQ&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&ved=OCAsQ_AUoAQ&biw=1338&bih=704

