

Perttis saxofoncirkus

En processbeskrivning av gjorda val vid skapandet av ett läromedel för nybörjarsaxofonister

Pertti Ahonen

Examensarbete för musikpedagog (högre YH)-examen

Yrkeshögskolan Novia

Jakobstad 2021

EXAMENSARBETE

Författare: Pertti Ahonen
Utbildning och ort: Högre yrkeshögskoleexamen inom kultur, Jakobstad
Inriktning: Musikpedagog
Handledare: Camilla Cederholm

Titel: Perttis saxofoncirkus. En processbeskrivning av gjorda val vid skapandet av ett läromedel för nybörjarsaxofonister

Datum: 17.12.2021 Sidantal: 101 Bilagor: 3

Abstrakt

Syftet med studien är att utforska hur ett systematiskt strukturerat läromedel i praktiken kunde utformas för att studierna skulle kunna avancera i snabb takt. Det läggs en vikt vid att bygga upp en förståelse för saxofonens speltekniska väsen, för att därigenom kunna presentera speltekniska fenomen på ett pedagogiskt sätt. Ett undersyfte är att komponera övningsstycken som kunde användas som seriösa konsertstycken fastän de egentligen är finger- och blåstekniska övningar.

Hypotesen utgår ifrån att det inte skulle kännas svårt för en nybörjarsaxofonist att hantera ett flertal höjnings- eller sänkningstecken, bara förtecken konsekvent, ända ifrån inledningen tillämpas i notmaterialet. Vidare föreslås att ifall inlärd musikala fenomen av vana skulle repeteras i ett efterföljande övningsstycke, skulle inläringen avancera snabbt eftersom inlärd kunskaper i praktiken inte skulle kunna glömmas bort under studierna. Även cirkustemat med roliga låtnamn och tillhörande programmusik föreslås bidra till att påverka motivationen positivt. Likväl föreslås de som seriösa konsertstycken kamouflerade, finger- och blåstekniska övningarna bidra till att påverka motivationen i positiv riktning.

Lärostoffet utprövas på 13 saxofonister som precis hade inlett sina saxofonstudier eller redan hade spelat ungefär fem till sju månader. Under processen intervjuas saxofonisterna efter att de övat in en komposition. Åsikter analyseras kvalitativt och behövliga redigeringar görs utifrån den influerade informationen. Ett nytt musikstycke komponeras i takt med att det föregående utprövas på eleverna.

Med tanke på att en systematisk och effektiv pedagogisk metod skall kunna konstrueras, väljs *learning study* som forskningsansats. Detta är en form av aktionsforskning, framtagen av Mun Ling Lo och Wing Yan Pong, där fokus är på det som eleverna skall lära sig, vad det innebär att lära sig detta samt hur lärandet kan möjliggöras. Inom *learning study* utgör *variationsteorin* det teoretiska verktyget.

Resultatet visar på att då saxofonisten redan tidigt under sina studier får bekanta sig med en mängd höjda och sänkta toner, lära sig den kromatiska skalans alla toner samt att använda flera fasta förtecken, blir det enkelt att musicera oberoende tonartens art eller använda tonkombinationer. Detta möjliggörs genom att fördomsfritt ända från studieinledningen presentera ett blandat tonmaterial i en instrumenttekniskt motiverad följd och därefter jämt repetera det inlärd.

Språk: svenska
Nyckelord: saxofon, läromedel, nybörjarskola, nybörjare, undervisning, grunderna, inledande, learning study

MASTER'S THESIS

Author: Pertti Ahonen
Degree Programme: Master of Culture and Arts
Specialisation: Music Education
Supervisor(s): Camilla Cederholm

Title: Pertti's saxophone circus. A process description based upon the made choices whilst developing educational materials for saxophonists at the elementary level

Date: 17.12.2021 Number of pages: 101 Appendices: 3

Abstract

The aim of the study is to research how systematically structured educational materials could be modelled in a way so the studies would be carried on effectively. There is an aim to truly understand the playing technics of the saxophone and to use this knowledge for introducing new playing techniques in a pedagogic way. An secondary aim is to compose practice pieces which could be used as concert pieces, even though these really were about finger and blowing exercises.

The hypothesis is based on the assumption that it would not be seen difficult for a entry level saxophonist to handle several sharps and flats if these were consistently carried on and rehearsed all the way from the introduction. Furthermore it is suggested that if musical phenomena are used to be rehearsed by following pieces, then the knowledge would not be forgotten during the studies and the learning would be fast. Also the used circus theme with its silly song names and the use of program music is suggested to affect the motivation in a positive way. As well, it is suggested that finger and blowing exercises disguised as concert pieces should increase the motivation of the student.

The method is tried out on 13 saxophone players who were about to begin their studies or already had played for about five to seven months. The saxophonists are interviewed after each rehearsed composition. The thoughts of the students are analyzed and needed editing is made upon the gathered information. A new musical piece is composed during the previous one is tested by the students.

As a research approach, the *learning study* was chosen as a tool for constructing a systematic and effective pedagogic approach. This is a kind of action research was presented by Mun Ling Lo and Wing Yan Pong. It has its focus on what the students shall learn, what this learning implies and how the learning can be done. The *learning study* uses the *variation theory* as a theoretical tool.

The result shows that if the saxophonist already in his early stage of studies gets accustomed to a lot of sharps and flats, to the tones of the chromatic scale and to the use of key signatures, it will feel easier to make music despite different keys or tone combinations. This is made possible through using mixed tone materials already from the introduction of the studies in a suitable way for the saxophone, taking its technical build into consideration.

Language: swedish
Key words: saxophone, educational materials, method for beginners, beginner, education, basics, introductory, learning study

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
2	Forskningssyftet	3
3	Forskningsfrågor	10
4	Synpunkter om befintliga läromedel för nybörjarsaxofonisten.....	11
5	Forskningsmetoder	16
5.1	Valet av vetenskaplig forskningsmetod	16
5.1.1	Motivationens roll vid inläringen.....	18
5.2	Praktiska metoder	22
5.2.1	Aktionsforskningen som pedagogisk forskningsmetod.....	22
5.2.2	Learning study som pedagogisk forskningsmetod.....	26
5.2.3	Att lära genom att göra som pedagogisk forskningsmetod.....	29
5.2.4	Val av tonomfång för melodin i saxofonstämman	30
5.2.5	Val av intervall för melodipassager i saxofonstämman	31
6	Genomförande	32
7	Processbeskrivning och analys av Perttis saxofoncirkus	34
7.1	Övningsstycken nummer 1-8	34
7.2	Övningsstycken nummer 9-15	40
7.3	Övningsstycken nummer 16-18.....	41
7.4	Övningsstycken nummer 19-22.....	42
7.5	Övningsstycken nummer 23-24.....	43
7.6	Övningsstycken nummer 25-33.....	46
7.7	Övningsstycken nummer 34-39.....	49
7.8	Övningsstycken nummer 40-42.....	54
7.9	Övningsstycken nummer 43-51.....	58
7.10	Övningsstycken nummer 52-55.....	69
7.11	Övningsstycket nummer 56	74
7.12	Övningsstycket nummer 57	75
7.13	Övningsstycket nummer 58	76
7.14	Övningsstycken nummer 59-60.....	78
7.15	Övningsstycken nummer 61-63.....	80
8	Resultat och sammanfattande diskussion.....	83
8.1	Förslag på fortsatt forskning.....	92
	Källförteckning	95
	Bilagor: Perttis saxofoncirkus med två tillhörande ackompanjemangshäften	102

1 Inledning

Under de femton senaste åren har jag gått omkring och funderat på att förverkliga mina tankar om hur ett inledande läromaterial för en nybörjarsaxofonist kunde utformas. Orsaken till dessa tankar har varit de brister jag funnit i de tillgängliga läromedel jag under årens lopp använt som undervisningsmaterial för saxofonister som inlett sina saxofonstudier. Eftersom viljan att göra slag i saken bara växte under åren, kände jag det glädjande att äntligen komma igång och få en möjlighet att utforma ett nytt läromedel i och med denna studie.

Enligt mina erfarenheter är den mest betydande bristen med existerande nybörjarläromedel för saxofonister att övningsstycken i regel skrivs i tonarter som C-, G- och F-dur samt deras parallelltonarter. Mot slutet av ett inledande läromedel kan enstaka övningar med två stycken förtecken förekomma. I påföljande, för den redan ett par år musicerade saxofonisten skrivna läromedel kan dock typ tre stycken förtecken i förbifarten hittas. Ofta används flertalet förtecken inte överhuvudtaget i specifikt för saxofonen komponerade musikverk. Då även kromatik och utanför tonarten inhämtade ledtoner sällan används, blir notmaterialet per automatik rätt enkelspårigt.

Eftersom huvuddelen av övningstiden i årtal används till att musicera i ovan nämnda tonarter, behöver vi inte överraskas av att ett musicerande med ett flertal förtecken eller ett material med mycket kromatik ofta kan kännas väldigt besvärligt. Då vi ser till olika stämningar av saxofonmodeller och således deras transponerande natur, ter sig den ovan beskrivna traditionen än mer avig. Av dessa är den i ess stämnda altsaxofonen den populäraste saxofonmodellen. Detta har obevekligen att göra med dess fysiska storlek, som passar för barn och ungdomar.

Då jag under mitt 29 år långa yrkesliv följt upp och nära studerat min musikaliska omgivning, kan jag utan tvekan konstatera att den absoluta majoriteten av saxofonister redan inlett sina studier under barn- eller ungdomen. Då individen växer upp, håller sig de flesta fortfarande av bekvämlighetsskäl till den saxofonmodell de i tiden börjat spela på. En annan praktisk orsak är att det finns ovilja till att byta bort ett redan möjligen införskaffat instrument eller köpa på sig flera.

Nutida saxofonister musicerar trots allt ofta i rytmiskaliska sammanhang där de flesta instrumenten är stämde i c. Eftersom musikstycken i största allmänhet komponeras i tonarter med få förtecken, betyder detta att speciellt altsaxofonisten behöver behärska tonarter med flera förtecken. Om musikstycket således som exempel är skrivet i D-dur, trakterar altsaxofonisten en stämma i B-dur (även H-dur). Om stycket är skrivet i G-dur, spelar altsaxofonen i E-dur och ifall bandet spelar i A-dur, spelar altsaxofonen i Fiss-dur. Då det verkliga livet ofta utformas såhär, känns det verkligen avigt att såväl nybörjar- som avancerande läromedel för saxofonister i det närmaste väljer att framskrida i så kallade "lätta" tonarter.

Denna studie undersöker hur en saxofonskola för nybörjare systematiskt kunde utformas för att studierna skulle kunna uppbyggas och avancera i snabb takt. Själva undersökningen består av ett notmaterial som sammanställdes under våren, sommaren och hösten år 2021. Notmaterialet kom att forma ett nytt, inledande läromedel för blivande saxofonister. Läromedlet har ett spann för att täcka läromedelsbehovet under de första 12 till 15 månaderna. En analyserande och förklarande processbeskrivning utav läromedlet stärker förståendet av de valda riktlinjerna. Undervisningsmaterialet bygger på ett konkretiserande av de 29 år av erfarenhet jag har som saxofonpedagog. Även en del redan existerande, inledande läromedel för saxofonspel analyseras för att framta de styrkor och svagheter som jag funnit då jag använt olika läromedel under årens lopp.

Eftersom människan gärna lär sig tillsammans med andra människor, har det brukade språket en stor vikt. Då målgruppen för studien är den finlandssvenska och rikssvenska gemenskapen, tänker jag att det är viktigt att välja svenska som språk för det nybörjarläromedel som skrivs. Då läromedlets texter skrivs på svenska, förstärks identitetskänslan för den svenskspråkiga individen som använder läromedlet, vilket även kan tänkas höja motivationen för studierna. Läromedlet kan användas av vilken språkgrupp som helst, till exempel finskspråkiga människor. Den svenska versionen innehåller trots allt en del språkliga detaljer som åstadkommer musikteoretiska feluppfattningar för den finskspråkiga eleven. För att till exempel finskspråkiga nybörjarsaxofonister skulle kunna ta del av ett läromedel med musikteoretiskt rätt presenterat material, borde materialet översättas och omskrivas så att det beaktar det finska språkets särdrag och traditioner.

2 Forskningssyftet

Syftet med studien var att ta fram ett systematiskt och pedagogiskt framskridande läromedel som skulle göra det möjligt för en nybörjarsaxofonist att snabbt utveckla sina kunskaper i att musicera. Detta förverkligades genom att framta ett nytt, inledande studiematerial som effektiverar inläringen, ökar motivationen för den studerande och stimulerar kännedomen av genrer och det egna skapandet. Studien behövde genomföras för att ett metodiskt nytänkande skulle uppstå i hur ett nybörjarmaterial kan skräddarsys för ett specifikt instrument. Redan beprövade, fungerande tankegångar kan tillvaratas för att kombineras med nya tillvägagångssätt.

Samhällsrelevansen i denna studie kan anses ligga i betydelsen av att framta en metod som skulle minska på sådana saxofonister som avbryter sina saxofonstudier under de första studieåren. Studien önskades även sporra befintliga, av läromedlet motiverade saxofonstuderande att sprida ett positivt glädjebudskap om den positiva bekantskap de stiftat med saxofonen. Detta kunde öka på viljan bland människor i samhället att uppta saxofonen som en hobby.

Eftersom saxofonen och klarinetten har samma slag av munstycke och rätt liknande fingersättning, kunde en ökad popularitet av saxofonen även återspegla sig i en ökande skara klarinettister. Varför kunde detta då anses vara av största vikt? Jo, under senaste årtionden har populariteten i att traktera saxofon eller klarinett synbart sinat i Finland. Nedgången av utövare har i upprepade sammankomster upptagits som ett brännande diskussionsämne bland pedagoger och yrkesmusiker. Rent konkret har svinnet av såväl klarinettister som saxofonister återspeglat sig i att det blivit allt mödosammare för aktörer inom den tredje sektorn att driva fungerande big band- och blåsorkestersammansättningar. Under de senaste åren har detta vidare återspeglat sig i en betydlig svacka i den mängd människor som sökt sig till yrkesstudier och professionella blåsorkestrar.

Med hjälp av min 29 år långa yrkeserfarenhet inom saxofonpedagogiken samt ett musicerande i 36 år kände jag mig mogen för att genomföra denna studie. Uppgiften motiverade mig eftersom jag således även skulle kunna utveckla mitt kunnande som saxofonpedagog. Även andra saxofoninstruktörer skulle få en möjlighet ta del av dessa nya medel som stöd för deras saxofonpedagogik.

Det till denna studie bifogade läromedlet skapades för att en av saxofonen intresserad individ, oberoende sin ålder skulle spurras till att våga inleda studier i saxofonspel, speciellt ifall inläringen skulle stödas av ett progressivt framskridande stoff, presenterat i en för saxofonens tekniska natur lämplig ordning. Läromedlet planerades inte i första hand med tanke på att stöda existerande läroplaner. Ifall jag valt att tillfredsställa en läroplan, borde jag ha valt vilken läroplan jag följer. Eftersom läroplaner nu och då förnyas, skulle läromedlet föråldras, vilket skulle kräva kontinuerlig uppföljning av en rådande trend. Med detta i åtanke tänkte jag att en saxofonskola inte i första hand behöver planeras för att tillfredsställa ofta rätt allmänt riktade läroplaner, utan för att i det närmaste på ett mera allmänt plan bjuda på en effektiv pedagogisk lösning, specifikt inriktat på att lösa de till saxofonen relaterade, speltekniska problemen.

Det under processen producerade läromedlet ansågs också delvis vara upplagt för att vara lämpligt för självstudier. Med "delvis" menar jag att blåsinstrumentala studier, åtminstone ännu en lång tid framöver, mest effektivt och resultatorienterat utförs under en tillsyn av en god mänsklig pedagog. Enligt min egen erfarenhet och ett betraktande av omvärlden har ett framtagande av en god blåsteknik nästan utan undantag krävt tillsyn av en god blåspedagog. En blivande saxofonist uppnår en god blåsteknik väldigt mycket snabbare under uppföljande vägledning där en verklig tvåvägskommunikation råder. Ett självständigt kämpande utan tillsyn leder ofta till att motivationen inom några år totalt tryter. Under 2010-talet har det t.ex. på Youtube uppladdats otaliga instruktionsfilmer som utan kostnad kan användas för studier inom blås-, finger- och improvisationsteknik samt musikteori. Av dessa bildar blåstekniken ett specifikt ämne som kan sägas behöva en aktiv diskussion mellan eleven och den part som bjuder på informationen. Envägskommunikation i form av en video eller ett textmaterial kan naturligtvis i vissa lyckliga fall genom rätt tolkning och självspelande problematisering leda till att en fungerande blåsteknik även självmant kan uppbyggas. Enligt min erfarenhet sker detta ändå sällan. Däremot leder en öppen diskussion mellan eleven och den närvarande pedagogen till att inläringssituationen i det bästa fallet kan ordnas så att läraren även har möjlighet till att lyssna på tonbildningen, artikulationen, betrakta mungreppet, muskelspänningen, stödet, styrkan av anblåsningen, tungans rörelser och kroppens ställning. Detta för att korrigera behövliga delområden och således kunna bidra med en mera fungerande, harmonisk

helhet, avslappnad kroppshållning, snabba tung- och fingerrörelser samt en bra tonkvalité.

Förutom blåstekniken finns även ett annat delområde som skapar betydliga hinder för en inläring och förståelse av saxofonen: principerna med rörblad och munstycke. Att lära sig förstå hur ett rörblad fungerar och framför allt hur man kunde göra för att få det att fungera är något som visat sig vara väldigt svårt att finna svar på utgående från envägs-kommunikativa lösningar. En aktivt agerande, lyssnande pedagog kan däremot snabbt fastställa var problemet ligger och därefter undervisa i hur enkla rörblad skall behandlas, bearbetas och placeras på munstycket så att ett önskat resultat kunde nås. En god pedagog kan också utgående från sin erfarenhet effektivt vägleda vilken styrka och profil rörbladet borde ha för att bäst fungera ihop med elevens munstycke. Därtill kan den erfarna pedagogen även utgående från elevens anblåsning och önskemål av tonkvalitet lyssna in sig på vilket slag av munstycke som bäst kunde lämpa sig för denna elev. Genom att åtgärda instrumenttekniska problem åstadkoms något som utåt ser ut som ett snabbt kunskapslyft. Då instrumentets olika beståndsdelar kombinerats ihop till en fungerande helhet medför detta naturligtvis i sin tur att inläringen även i fortsättningen kan ske allt snabbare.

Eftersom en god pedagog innehar en viktig roll i att hjälpa fram en saxofonist på den musikaliska stigen, påverkar valet av goda pedagoger obevekligen positivt på att nya, kunnande saxofonister även i framtiden skulle kunna uppläras. Således skulle syftet av denna studie, framtagandet av ett systematiskt och pedagogiskt framskridande läromedel, enligt mig främst uppfattas som ett kompletterande verktyg för en pedagog. Därmed gjordes ett val att läromedlet inte skulle förses med föreskrifter eller bilder av hur blåstekniken kunde utvecklas. Sådana envägskommunikativa rättesnören nås bekvämt på internet genom en brokig skara av instruktionsvideon till exempel på Youtube eller Vimeo.

Eftersom saxofonisten inte ännu under inledningen av sina studier har en skaplig blås- och fingerteknik, beslöt jag att elevens fria skapande och självförverkligande skulle över-skuggas av en pedagogiskt genomtänkt effektivitet med mål i att så snabbt som möjligt lyfta elevens blås- och fingertekniska kunnande och förståelse för notnotation till en sådan nivå där valbarheten och det fria skapandet faktiskt skulle kunna anses vara till glädje för eleven. Därmed gjordes ett val där möjligheten till improvisation endast gavs

under ett par övningsstycken under den senare delen av läromedlet. Ett fokus skulle alltså i första hand läggas på att lära ut grundfingeringar, bygga ut ett hjälpligt tonomfång och en fungerande blås- och tungeringsteknik, samt lära nybörjaren hantera höjnings-, sänkings- och fraseringsstecken samt styrkegrader.

Jag anser det vara av en väsentlig betydelse att musikern lär sig notskrift ifall denna önskar kunna musicera tillsammans med andra människor utifrån färdigt skrivna arrangemang. Med tanke på den oerhört stora mängden av genomkomponerad musik som existerar kan behovet av att kunna läsa notskrift anses vara väl befogat, åtminstone ifall saxofonisten bekvämt skall kunna musicera tillsammans med andra musikanter. Därmed utgick jag ifrån att ett naturligt undersyfte för läromedlet var att nybörjaren skulle lära sig att läsa i notskrift noterad musik.

Läromedlet för nybörjarsaxofonister planerades omfatta tillräckligt med material för ett spann på ungefär 12 till 15 månader. När på allt existerande nybörjarmaterial för saxofonister jag stött på har i det närmaste gått ut på att man valt ut trevliga låtar, placerat dessa efter varandra och således sammanställt en någorlunda pedagogiskt framskridande lärobok. Mitt mål var att komponera varje musikstycke endast med ett pedagogiskt mål i sinnet, där det konstnärliga skulle få ge vika för det funktionella. Detta innebar att varje stycke skulle presentera nya noter och fingersättningar utifrån en ordning som kunde tänkas vara naturlig för saxofonen. Tonmaterial, melodislingor och fingersättningar skulle väljas enligt behov, så att specialkomponerade övningsstycken skulle kunna underordnas ett utvecklande av finger- och blåstekniken. Tanken var att varje komponerat stycke skulle innehålla alla de under läromedlets gång redan inlärd, nya tonerna (fingersättningarna) och även presentera notvärden och rytmfigurer i en pedagogisk ordning. Min strävan var att förverkliga detta, fastän det sunda förnuftet talade för att dessa mål även skulle behöva frångås tidvis för att forma melodiskt och rytmiskt fungerande musikstycken med starka melodier. För att det i praktiken skulle vara möjligt att uppnå de uppsatta målen krävdes det att jag själv komponerade behövliga övningsstycken. Ett undersyfte för processen var att dessa övningsstycken skulle utformas så att de skulle kunna användas som seriösa konsertstycken, fastän de egentligen representerade finger- och blåstekniska övningar.

Dur- och moll-tonaliteten genomsyrar vår västerländska musikkultur. I princip borde alla tonarterna tekniskt sett vara lika lätta att musicera med. För att saxofonisten skulle kunna känna sig självsäker oberoende använd tonart, kräver det att tonarterna upptas för övning redan under ett väldigt tidigt skede av saxofonstudierna. Ofta brukar den klassiskt inriktade saxofonisten välja att utveckla en stärkt fingerteknik samt driven notläsningsförmåga, medan den inom rytmisk förkovrade saxofonisten tidigt behöver lära sig att behärska den för improvisationen behövliga harmoniken med tillhörande tonmaterial. Denna studie har som avsikt att kombinera dessa två behov för att stärka helhetskunnandet för den godtyckliga saxofonisten. Det komponerade läromedlet skall i rask takt presentera nya toner så att halvtonsskalans toner och fingeringar skall bli bekanta, men samtidigt skall saxofonisten även bli bekväm med att musicera oberoende mängd och art av fasta förtecken. Nytankandet är betydande eftersom de allra flesta nybörjarläromedel jag bekantat mig med bygger på kompositioner i C-, G- och F-dur med parallelltonarter. Mera sällan förekommer övningar med två förtecken och användningen av tre förtecken kan redan betraktas vara en någorlunda sällsynt företeelse. I det till denna studie bifogade läromedlet skulle däremot närapå alla fasta förtecken upp till sex förtecken behandlas.

Alla saxofonstämmorna i läromedlet *Perttis saxofoncirkus* skulle förses med tillhörande pianoackompanjemang. Pianoackompanjemanget skulle förverkligas så att pianisten i det stora hela skulle klara sig med positionsspel. Ackompanjemangen skulle noteras i notskrift, men även så att pianisten enligt tycke, mera fritt, utifrån ackordbeteckningar kunde lägga upp sitt ackompanjemang i en mera improviserad anda. Vidare skulle den noterade notbilden skrivas så pass enkel att pianister med önskan om att hålla sig till noter lätt kunde anta sig ackompanjemanget, trots en avsaknad av goda tekniska färdigheter. Tanken var att ett lättskrivet ackompanjemang skulle bidra till att saxofonläraren själv skulle våga sig på att ackompanjera eleven. Bruket av ackordbeteckningar skulle även medföra att instrumentläraren gavs möjlighet till att välja något annat instrument för genomförandet av ackompanjemanget, t.ex. en gitarr. Således skulle saxofonisten kunna beredas en möjlighet till att få spela samma övningsstycke till olika slag av ackompanjemang, allt enligt tycke, behov, situation och krav på omväxling.

Pianoackompanjemangen planerades utgöra ett separat häfte vid sidan av det med endast melodier försedda läromedlet för saxofon. Eftersom de vanligaste saxofonerna stämmer i *ess* eller *bess* bestämde jag mig för att häftet med pianoackompanjemang

skulle utformas i två olika versioner. En för saxofoner stämnda i *ess* och en annan för saxofoner stämnda i *bess*. Således kunde själva saxofonskolan skrivas likadan, oberoende stämning av saxofon. Denna utformning följer den redan av Peter Wastall (1983) utgivna metoden *Learn as you play saxophone*, där melodihäftet för saxofoner är det samma, oberoende av om saxofonisten i fråga trakterar sopran-, alt-, tenor- eller barytonsaxofon. Ackompanjemangshäften för piano förekommer däremot i två versioner, för instrument stämnda i *ess* eller *bess*.

Ackompanjemanget, *Learn as you play saxophone – Piano Accompaniment Concert Pieces*, är utgivet redan år 1979, vilket betyder att Peter Wastall komponerat en samling musikstycken skilt för konsertbruk. Han har senare skrivit en saxofonskola där dessa självständiga kompositioner sedan inlemmats i lämplig ordning. Med tanke på nybörjarsaxofonistens inläring kunde läromedlet ha framskridit mera effektivt och även mindre mödosamt eftersom det pedagogiska konceptet, alltså presentationen av nya musikaliska fenomen nu formats enligt de behov varje inlemmat musikstycke krävt för att de skulle kunna genomföras. Peter Wastalls läromedel kan beskrivas vara ett av de bästa läromedel som marknaden för tillfället erbjuder. I kapitel 4 presenteras även några andra läromedel som allmänt anses tillhöra de mera användarvänliga och resultatbringande.

Under 2000-talet har det blivit en något standardiserad trend i att musikaliska läromedel och notsamlingar börjat utkomma tillsammans med ett inspelat ackompanjemang. Läromedlet *Perttis saxofoncirkus* planerades att inte stödas av inspelade ackompanjemang. Detta är ett val som delvis gjordes med tanke på att reducera omfattningen av denna studie. I framtiden är det dock möjligt att läromedlet även förses med inspelade ackompanjemang. Varför skulle då ackompanjemangen för läromedlets övningsstycken i första hand förverkligas i notskrift istället för inspelningar? Jo, enligt mina pedagogiska erfarenheter är det mera praktiskt med att använda en ackompanjator när det handlar om att stöda en nybörjare. Således kan ett övningsstycke under de första trevande genomspelningarna först genomföras i ett långsamt tempo och småningom ökas enligt det avance-mang nybörjarsaxofonisten gör. Men, något av det finaste med en ackompanjator är att denna med glans kan följa en nybörjare som räknar notvärden fel eller inte förmår hålla takten. Ett i notskrift utskrivet ackompanjemang gör det även möjligt att i full utsträckning uppträda med levande musik.

För självstudier ter det sig praktiskt med inspelade ackompanjemang fastän dessa inte kan följa eller korrigeras efter en felsepelande solist. Däremot kan helhetstempot nog justeras utan att stämningen ändras. Detta kan åstadkommas genom att ljudspåret behandlas med för uppgiften programmerade mjukvaror. Stämningen kan även sänkas eller höjas. Detta till trots ämnades läromedlet *Perttis saxofoncirkus* i första hand fungera som en metod eller ett hjälpmedel för instrumentlärare, vilket förespråkade att ackompanjemangen i första hand förverkligades i notskrift. Då notskrift finns att tillgå, kan ett ackompanjemang även för hemmabruk snabbt produceras genom att ackompanjatören till exempel spelar in ackompanjemanget med elevens mobiltelefon.

3 Forskningsfrågor

Den huvudsakliga, bärande hypotesen i denna studie formades av min uppfattning om att ett digert, metodiskt och konsekvent bruk av flertalet fasta och tillfälliga förtecken genast från och med inledningen av saxofonstudierna märkbart skulle bidra till att nybörjaren skulle lära känna sig bekväm oberoende mängden använda förtecken. Med hjälp av studien vill jag ta reda på ifall det verkligen kunde vara så.

En konsekvent repetition av det inlärdade kunde möjligen göra det svårt att glömma bort sådana fenomen som jämt används och bearbetas. Därmed ville jag vidare utreda huruvida inläringen av nya musikaliska fenomen skulle kunna drivas på att avancera i snabb takt ifall redan inlärd fenomen konsekvent skulle repeteras i efterföljande övningsstycken, utan att bjuda nybörjaren på tillfällen att glömma bort det redan inlärdade.

Som en underliggande hypotes ville jag även utreda ifall cirkustemat med roliga låtnamn och tillhörande programmusik skulle kunna påverka motivationen positivt. Vidare tänkte jag att ifall blås- och fingertekniska övningar komponerades som kamouflerade, seriösa konsertstycken, skulle detta öka motivationen. Detta skulle utredas.

Nybörjarläromedlet för saxofonister uppbyggdes runt ett cirkustema. Därmed döptes saxofonskolan till *Perttis saxofoncirkus*. Valet av tema gjordes utav flera skäl. För det första ville jag hitta ett tema som var tillräckligt specifikt och enkelt för individen att uppfatta, men samtidigt skulle temat även bjuda på en möjlighet till att få fantasin att flöda. För det andra krävde jag att temat skulle inspirera mig till att komponera i en programmusikalisk anda. För det tredje ville jag behålla en lättsam och humoristisk ton i det hela. Med ett cirkustema skulle det bli lätt och underhållande att hitta roliga namn på kompositionerna och samtidigt skulle namnen sporra till programmusikaliska tongångar. Med hjälp av dessa val ville jag undersöka ifall rentav förvridet tokiga namn skulle frambringa ett leende hos både yngre och äldre individer. Barn och unga tänktes finna de något oseriösa namnen roliga och spännande. Samtidigt tänktes ett starkt tema bidra till att motivera den utövande saxofonisten att söka sig framåt i läromedlet och med hjälp av fantasiflödet uppleva nya gestalter och stämningar utifrån kompositionerna. Enligt hypotesen skulle alltså namnvalet och programmusiken kunna motivera saxofonisten till att nyfiket dyka in i musiken och ta del av de inkomponerade händelser mitt läromedel har att bjuda på.

4 Synpunkter om befintliga läromedel för nybörjarsaxofonisten

Trots flera goda försök, denna studie medräknat, behöver det noteras att det knappast går att producera ett läromedel i tryckt form som skulle vara optimalt lagt för varje enskild individ som vill lära sig att spela saxofon. Ett för varje individ någorlunda optimerat läromedel skulle förmodligen gå att uppbyggas genom användningen av en digital mjukvara, försedd med en stor databank av alternativa stigar till olika slags övningar.

Läromedlet *Perttis saxofoncirkus* fokuserar på att i rask takt presentera nya speltekniska och musikteoretiska fenomen. Detta innebär att nybörjarsaxofonisten förväntas spendera tid tillsammans med sitt instrument för att åter och åter igen öva in nytt notmaterial, så att det i en anseelig takt vore möjligt att framskrida till nästa övningsuppgift. Med ”en anseelig takt” avser jag att saxofonisten i genomsnitt skulle vara beredd att öva ungefär 15-20 minuter per dag. Om inlärningstakten på grund av ringa övning eller till exempel motoriska eller gestaltningssvårigheter tenderar att bli långsam, kan det även uppstå en situation där motivationen småningom tryter. För att undvika detta bör det finnas ett förstående hos instruktören till att kunna inflika med komplementerande material och läromedel för att studietakten med hjälp av lämpliga tilläggsövningar skulle kunna göras mera motiverande. Förutom det på sidan 8 presenterade läromedlet har jag här under valt att presentera mera sådant kompletterande material som allmänt används av saxofonpedagoger i Finland och således kan antas vara något av de mest användbara materialen i landet.

Ofta använda läromedel som strävar till att lära ut grundfärdigheter i att spela saxofon har till exempel färdigställts av Roger Norén m.fl. (2004), Lennart Pettersson m.fl. (1992) och Jan Utbult (2013; 2013). Dessa är *Altsax.nu*, *Saxofonen och jag 1*, *Blåsbuss 1* och *Startklart 1*. Alla dessa läromedel för påbörjande saxofonister är utgivna under 2000-talet och utgör ett allmänt använt och beprövat notmaterial som ofta används inom nybörjarpedagogiken i Finland.

Altsax.nu bygger på att någorlunda kända låtar inom rytmusiken samlats ihop för att utgöra en saxofonskola. Låtarna är rätt allmänt kända för individer födda under 1970-talet eller tidigare, men för senare födda kan kompositionerna te sig rätt okända. Konceptet gör att det blir svårt att finna någon logik i hur ett sammanhållande pedagogiskt avsnitt uppbyggs. Det handlar om en bok med melodier som är försedda med ackord-

beteckningar ovanför melodilinjen. Ackorden är noterade i samma tonart som melodin, vilket gör att ackompanjatören alltid måste transponera. Läromedlet bjuder inte på någon förklaring till varför ackorden följer samma tonart som ett övningsstycke. Möjligtvis är det tänkt att det skulle vara lättare för ackompanjatören att utgå ifrån ackord stämnda i c då ackorden utgående från brukad saxofonmodell ändå behöver transponeras antingen enligt *ess* eller *bess*. Den gemensamma tonarten för både melodi och ackord underlättar däremot jobbet för en andra saxofonist i samma stämning ifall denna får för sig att improvisera fram en beledsagande stämning utgående från ackorden. Förutom möjligheten att styra upp ett ackompanjemang utifrån ackordbeteckningar innehåller läromedlet även en bifogad CD-skiva med bandackompanjemang. Ifall nybörjarsaxofonisten spelar tenorsaxofon kan skivan inte användas, eftersom skivans ackompanjemang är skrivna för instrument stämnda i *ess*.

Saxofonen och jag 1 är ett läromedel för nybörjare som består av ihopsamlade barnsånger och korta visor. Sannolikt har målet varit att det skulle vara trevligt att lära sig genom att spela traditionella visor som "alla" känner till. Detta till trots verkar få ungdomar i dagens läge känna till de gamla, traditionella visor och sånger som människor gnat på under flera generationer. Visorna i läromedlet saknar såväl utskrivet ackompanjemang som ackordbeteckningar. Intill övningsstycken förekommer tecknade, till låtnamn hänvisande teckningar. Målgruppen för teckningarna verkar vara ämnad för barn under tio år och således kan läromedlet fungera avstötande för äldre användare. Nybörjarläromedlet avancerar väldigt snabbt till sådana toner som är svåra att alstra ton på, vilket gör skolan rörig och kämpig samt gör inläringen långsam.

Enligt mig är avancemanget av nya toner illa genomtänkt i läromedlet *Saxofonen och jag 1*. Detta beror på att pedagogiken starkt styrs av att fingeringar och annat musikaliskt material introduceras i en synbart godtycklig ordning, bara för att underordnas de krav ett påföljande musikstycke har för att det skulle kunna genomföras. Här skiljer sig grundupplägget helt med det till denna studie bifogade läromedlet, *Perttis saxofoncirkus*, där utgångspunkten är att ordningsföljden av toner, fingeringar, notvärden, rytmfigurer och utförandenotation planeras och introduceras ur både en pedagogisk och instrumentteknisk synpunkt. Därefter komponeras övningsstycken med ett mål på att förverkliga de framtagna premisserna. Vad kommer till notvärden, använder sig läromedlet *Saxofonen och jag 1* under hela sitt upplägg av hel-, halv-, fjärdedels- och åttondelsnoter med

motsvarande pauser. Dessa notvärden används som grundrytmer, utan att desto mera invecklade rytmiska figurer konstrueras. Således framskrider inte läromedlet nästan alls i rytmisk väg så att ny kunskap skulle introduceras i snabbare takt mot slutet.

Blåsbuss 1 är ett läromedel för nybörjarsaxofonister och det är skrivet av Jan Utbult (2013). Varje melodi är komponerad av skribenten. Utbult är en lärare i bleckblåsinstrument, men har enligt mina studier av läromedlet trots detta skaffat sig en instrumentteknisk vetskap angående saxofonen samt tagit sig bra med tid för att lägga upp en systematik där musikaliska fenomen blir introducerade i en logisk ordning, varmed även en bra pedagogisk effektivitet kan uppnås. Till skillnad från mitt läromedel, *Perttis saxofoncirkus*, använder sig Utbult av större intervallsprång och ett större omfång i sina kompositioner. Detta skapar problem speciellt för de yngsta eleverna, eftersom det högra lillfingeret har svårt att nå de av Utbult använda tonerna c^{11} och c^1 . Då Utbult vidare valt att skriva melodier upp till tonen d^3 , kan mekaniken under den vänstra handflatan inte mera bortplockas med tanke på att en liten hand bättre skulle nå runt instrumentkroppen. Därtill är de lägsta tonerna blåstekniskt rätt knepiga att alstra. Dessa detaljer gör avancemanget knepigare.

Låtarna i *Blåsbuss 1* är skrivna inom genren rytmisk musik och är välljudande. Varje låt understöds av ett bandackompanjemang från en bifogad CD-skiva, men tyvärr fungerar ackompanjemanget bara för elever som spelar altosaxofon eller andra instrument stämde i *ess*. Det går även att ackompanjera med hjälp av de ovanför melodin placerade ackordbeteckningarna. Dessa är dock transponerade för ett instrument stämt i *c*, i relation till den underliggande melodin som är skriven för instrument stämde i *ess*. Om eleven spelar tenorsaxofon måste ackompanjatören transponera ackorden antingen en ren kvart uppåt eller en ren kvint nedåt. Trots att *Blåsbuss 1* nu och då avancerar något osystematiskt och godtyckligt vad gäller presentationen av nya toner och rytmer, lär detta möjligen vara den bästa läroboken på marknaden just nu. Detta trots att det rätt ofta förekommer större språng i melodin samt tonkombinationer som kan vara rätt besvärliga att alstra. Låtarna har en stark formkänsla, oftast en stark melodibildning och låter fräscha. I motsats till läromedlet *Perttis saxofoncirkus* verkar pedagogiken däremot ofta ha fått ge vika för trevliga melodibildningar och konstnärliga synpunkter. *Blåsbuss 1* framstår trots allt som ett rätt konventionellt läromedel för nybörjare, eftersom även detta material starkt

undviker så kallade "besvärliga" tonarter, med flera fasta förtecken. Även användningen av kromatik är sparsamt.

Nybörjarläromedlet *Startklart 1 Altsaxofon* är skriven av Jan Utbult (2013). Läromedlet är upplagt för nybörjarsaxofonister som är i behov av ett enkelt notmaterial med flera övningar i upprepande stil, förrän nya noter och andra musikaliska fenomen åter introduceras. Notmaterialet brukar uppfattas motiverande bland elever, eftersom en kort och väldigt enkel låt snabbt kan inövas, varefter nästa, fräscha stycke igen därefter kan upptas för övning. Läromedlet innehåller 34 kompositioner och det avklaras genom att endast fyra olika toner behöver inläras. Tonomfånget har ett spann på en ren kvint och läromedlet använder mycket grundläggande rytmer bestående av hel-, halv-, fjärdedels- och åttondelsnoter samt motsvarande pauser. Huvudvikten har lagts på rytmhanteringen samt en utveckling av blåstekniken med tillhörande tungering.

De i läromedlet använda tonerna introduceras i ordningen b^1 , c^2 , d^2 , a^1 och g^1 . Det mest logiska vore nog att tonerna skulle introduceras så att saxofonisten inleder med att trycka ned ett finger, varefter flera fingrar tilläggs, en och en. Det kunde anses vara en smaksak huruvida tonerna skulle introduceras i ordningen b^1 , c^2 , a^1 , g^1 och d^2 eller c^2 , b^1 , a^1 , g^1 och d^2 . Tonen d^2 borde i varje fall introduceras sist av dessa, eftersom det sker ett registerbyte mellan tonerna c^2 och d^2 . Eftersom tonen c^2 fingeras med vänster mittfinger och d^2 kräver alla fingrar, förutom höger lillfinger, blir det besvärligt ur fingermotorisk synpunkt då Utbult introducerar registerbytet så pass tidigt som han gör.

Enligt mig är *Startklart 1 Altsaxofon* rentav ett perfekt läromedel för de något långsammare avancerande nybörjarna, eftersom inläringen är snabb, lätt och sålunda även effektiv och sporrar nybörjaren till att studera vidare. Rytterna behålls enkla och boken kan sägas framskrida pedagogiskt och i en lämplig fart med dess enkla låtar. Det hela görs roligt av den bifogade kompskivan, där ett band bjuder på fylliga arrangemang och fina syntlandskap. Nackdelen med läromedlet är däremot att alla de 34 låtarna är skrivna utan fasta förtecken. Höjda och sänkta toner förekommer inte. Därtill går det inte att erhålla något ackompanjemang i notskrift. Då inga ackordbeteckningar heller går att finna, är ackompanjemanget tyvärr helt bundet till den medföljande kompskivan.

Andy Hampton (2000) har skrivit ett nybörjarläromedel, *Saxophone basics*, som är användbart för saxofoner stämnda i både *ess* och *bess*. Då saxofonhäftet är gemensamt för

saxofoner, oberoende stämning, är pianoackompanjemanget skrivet i två versioner, för beledsagning av instrument stämnda i *ess* eller *bess*. Under de elva första sidorna väljer Hampton att presentera fingeringar till toner i ordningsföljden g^1 , a^1 , b^1 , c^2 , f^1 , e^2 , $fiss^1$, d^2 , d^1 och $ciss^2$. Behandlade notvärden är helnot, punkterad halvnot, halvnot och fjärdedelsnot. Därefter presenteras e^1 , f^1 och åttondelsnoten. De 25 första sidorna utmynnar i att även tonerna b^1 , $fiss^2$, g^2 och a^2 presenteras. Med tanke på ett blåstekniskt avancemang menar jag att introduktionen av toner kunde väljas med större omsorg vad kommer till logik och vilka toner som är de lättaste att fingera och anblåsa.

James Rae (1989) har komponerat ett jazz-inriktat repertoarhäfte, *Jazzy Saxophone 1*, för saxofon med pianoackompanjemang. Här finner jag inget pedagogiskt eller progressivt avancerande, utan läromaterialet verkar i sin enkelhet handla om en samling svängiga låtar. Pianoackompanjemanget har även här blivit tryckt i två versioner, för ett bruk tillsammans med instrument stämnda i antingen *ess* eller *bess*.

5 Forskningsmetoder

Målet eller meningen med studien får sitt svar utav den vetenskap som frambringas av att den huvudsakliga forskningsfrågan med dess underfrågor kan besvaras. Studiens mål eller mening styr således medvetet de under undersökningen uppgjorda valen och riktlinjerna. Valet av rätt slags forskningsmetod eller kombinationen av flera sinsemellan sammankopplade metoder som kompletterar och stöder varandra är avgörande för att forskaren skulle kunna förse med reliabla och valida svar på forskningsfrågorna.

5.1 Valet av vetenskaplig forskningsmetod

Hirsjärvi m.fl. nämner fyra sätt att dela in syftet på undersökningen. En studie kan vara kartläggande, förklarande, beskrivande eller förutseende. En kartläggande forskning kan ge nya synvinklar, förklara fenomen och bidra till att utveckla hypoteser. Med förklarande forskning kan förhållandet mellan orsaker dokumenteras och situationer eller problem kan förklaras. Med hjälp av en beskrivande forskning kan olika fenomen kartläggas och exakta beskrivningar göras av såväl personer, händelser eller situationer. Förutseende forskning kan däremot användas till att fenomen eller företeelser skulle kunna förutspås. (Hirsjärvi m.fl. 1997, 136.)

Uusitalo skriver om såväl teoretisk som empirisk forskning. Den teoretiska forskningen tar upp olika begrepp, synpunkter eller teoretiska problemställningar och forskningen grundar sig på befintligt material som redan sökt svar på liknande frågor. Den empiriska forskningen skiljer sig åt genom att undersöka verklighetsbaserade händelser, med ett mål i att hitta ny kunskap med hjälp av nya tillvägagångssätt. Den empiriska forskningen kan vidare indelas enligt dess syfte. Då okända fenomen eller empiriska iakttagelser behöver beskrivas, handlar det om en undersökande forskning. Då frågorna hur eller vad skall beskrivas, handlar det däremot om en beskrivande (eller explorativ) forskning, medan frågan varför igen kan besvaras genom en förklarande (eller diagnostisk) forskning. Då det igen handlar om att försöka räkna ut och bygga alternativa scenarion om vad som sannolikt händer i framtiden, handlar det om en förutsägande forskning. Med hjälp av en kartläggande eller utvecklings- och verksamhetsforskning kan däremot resultat av redan gjorda beslut, åtgärder, politik eller verksamhet mätas, för att därefter korrigeras. Då nya synsätt används för att lösa problem, handlar det igen om konstruktiv eller anpassad forskning. Även

Harisalo m.fl. indelar forskningen efter syftet och presenterar olika typer av forskning i samma tankebanor som Uusitalo. (Harisalo m.fl. 2002, 22-25; Uusitalo 1991, 60, 62-69.)

Förklarande (eller diagnostisk) forskning kan behandlas ur två synhåll, det kausala och det teleologiska. Med hjälp av ett kausalt förklarande går det att finna skäl till varför olika förhållanden uppstått. Med hjälp av ett teleologiskt förklarande går det däremot att beskriva varför ett fenomen existerar eller att hitta en orsak till varför något egentligen skedde. (Niiniluoto 1983, 254.)

Det teleologiska förklarandet kan vidare indelas i ett funktionellt och intentionellt förklarande. Det funktionella förklarandet söker svar på frågan varför. En målinriktad verksamhet som driver något slag av en funktion kan gå att förklaras funktionellt, steg för steg. En medveten och målmedveten verksamhet i sig självt drivs av ett intentionellt tänkande. Vidare menar Niiniluoto (1983, 306) enligt von Wright (1971) att ett intentionellt förklarande kan användas som redskap för att tolka ett handlande. Således kan ett tolkande uppfattas vara en handling och beskrivas som en målfokuserad verksamhet. (Niiniluoto 1983, 258, 302-307.)

Det vetenskapliga målet i denna studie är att undersöka hur man på det mest motiverande sättet kunde skriva ett läromedel för nybörjarsaxofonister, så att det målmedvetet skulle framskrida i en systematisk och pedagogisk anda och att inläringen till sin karaktär skulle göras enkel, logisk och repeterande, trots tätt infallande presentationer av nya musikaliska fenomen. Vidare ämnar jag undersöka huruvida en nybörjarsaxofonist kunde fostras till att inte utveckla någon rädsla för att musicera oberoende den tonart musiken rör sig i. Nybörjarläromedlets uppbyggnad och innehåll skulle underkastas ett pedagogiskt tänkande där ett bruk av medel bra skulle svara mot nybörjarsaxofonistens behov så att denna obehindrat, oberoende utvecklingsskede kunde avancera vidare. Detta innebär till exempel att introduceringen och en vidare, upprepanande användning av noter, rytmer, tonarter, dynamik-, tempo-, fraserings- och artikuleringsbeteckningar skulle styras av existerande, verkliga behov.

Utifrån det ovan beskrivna kan denna studie konstateras bedrivas som en *empirisk forskning* där den *explorativa forskningen* samt den *teleologiskt funktionellt förklarande forskningen* framhålls. Den explorativa forskningen besvarar huvudfrågan "hur" eller "vad", medan den teleologiskt funktionella forskningen besvarar huvudfrågan "varför". Den

explorativa forskningen används för att beskriva ett fenomen, varefter funna, till varandra relaterade förhållanden kan förklaras med hjälp av ett kausalt förklarande. Uusitalo (1991) använder termen sökande eller explorativ forskning, medan Hirsjärvi m.fl. (1997) brukar termen kartläggande forskning för att beskriva samma tillvägagångssätt. I den explorativa forskningen sammanvävs således ett beskrivande med ett villkorligt förklarande. Det kan således konstateras att den explorativa forskningen i denna studie genomförs så att forskaren samlar in information genom elevintervjuer och iakttagelser. Efter att den insamlade responsen beaktats, vägs de påtalade styrkorna och bristerna mot varandra, varefter läromaterialet omformas enligt en gyllene medelväg för att passa de flesta av eleverna. Det omformade läromaterialet utgör således resultatet, vilket genom ett förklarande och förstående kan härledas. De för den explorativa forskningen typiska frågorna "hur" och "vad" vägleder forskaren så att det skall gå att bygga upp en förståelse om riktningen och behovet inom forskningsprocessen.

Frågorna "hur" och "vad" behöver trots detta ännu sammanvävas med frågan "varför", som styr den teleologiskt funktionella forskningsinriktningen. Under forskningsprocessens gång behövs frågan "varför" jämt ställas för att skrivprocessen av det nya läromedlet skall underställas de slutliga målen, för att alla de under forskningsprocessens gång planerade etapperna skulle kunna nås och sammanbindas i en naturlig ordning samt att detaljer skulle kunna framtas på ett logiskt sätt. Frågan "varför" utgör därmed det mest betydande verktyget för hela forskningsprocessen, då forskaren således kan utmana sig själv med att ställa sig de mest grundläggande frågeställningarna; varför behövs detta läromedel överhuvudtaget, varför skall det utformas så som det nu är på väg att utformas och varför utformas övningsstycken på detaljnivå så som de görs?

5.1.1 Motivationens roll vid inläringen

Motivationen kan indelas i en yttre och inre motivation. Enligt Byman (2002, 26-29) kännetecknas en inre motivation av att individen är villig av att införskaffa sig information och lära sig därav, utan någon yttre kontroll eller belöning. Den inre motivationen uppstår således genom att individen själv har funnit nyfikenhet i att undersöka något för att lära sig. Goda resultat belönar och motiverar individen. En individ med en stark inre motivation åtar sig intressanta utmaningar som ger personlig belöning, vilket starkt förbinder individen till sina mål. Belöningen fås genom att en ny sak blev inlärd. Samtidigt kommer

glädjen av att ett utmanande problem löstes. Den yttre motivationen byggs däremot upp genom belöningar, straff och nyttobaserade måluppsättningar. Således ligger den rätt nära behaviorismen, som även den tangeras av termer som belöning och straff.

Med det som en del av denna studie komponerade nybörjarläromedlet för saxofon vill jag med hjälp av det valda upplägget driva fram den inre motivationen hos eleven och bidra till att den positiva inställningen för musicerandet och saxofonen upprätthålls. Inställning och motivation kan påstås ligga nära varandra och graden av motivation kan tolkas utifrån inställningen. Motivationen kan skifta på rätt kort varsel och den är ofta situationsrelaterad. Inställningar är däremot rätt långvariga och ihållande fenomen. Enligt Peltonen och Ruohotie (1992, 17) påverkar inställningen verksamhetens kvalitet, medan motivationen inverkar på hur aktiv och pigg en verksamhet är till sin art. Det till denna studie knutna läromedlet bör således till sin uppbyggnad och till sitt innehåll i främsta hand sträva till att skapa en god inställning hos eleven genom att effektivt tillgodose denna med meningsfulla och effektiva, om än roliga uppgifter, för att eleven synligt skulle kunna uppleva sina goda framsteg.

Graden av motivation kan tänkas påverka effektiviteten av inläringen. Inom humanismen betonas den självstyrda inlärningsprocessen och att ett huvudansvar för inläringen läggs på eleven. Enligt Rauste-von Wright och von Wright (1997, 140) förblir lärarens roll således att i det närmaste agera som en förmedlare och stödperson samt att bjuda på bakgrundsstöd. Även Sahlberg och Leppilampi (1984, 31, 71) menar att eleven jobbar sig framåt med hjälp av sin inre motivation och tar därmed ansvar för sina egna val.

Enligt den konstruktivistiska inlärningsuppfattningen har inläring att göra med det hur en individ uppfattar och tolkar sina erfarenheter och ger dessa en mening. Inläringen sker inte enbart genom att lyssna, se och känna. Istället är det frågan om en helhetsprocess där eleven bygger upp sin uppfattning utgående från en kombination av egna uppfattningar och redan tidigare inlärd ting. Inläringen bygger alltså på ett aktivt byggande, ett förfinande av information och av nyformuleringar av det redan inlärd. Inlärningsmiljön och arten av informationen styr inlärningsprocessen åt ett visst håll. Eleven styr således sin inläring genom en egen, aktiv tolkning. (Ruohotie 2000, 118-122.)

Enligt Dewey (1957, 7) kan inläringen ske genom ett bruk av problemlösning samt genom att nya livserfarenheter och vanor anammas under konkret uppkomna livssituati-

oner. Ett samspel med en lärare kan således effektivisera inläringen. Enligt Uusitalo (2001, 24) är inläringen något som både individer och grupper använder sig av för att ge mening åt erfarenheter, fenomen och händelser. Inläringen är således en social företeelse som bygger på vardagsupplevelser. Helakorpi (2005, 9) påpekar att eleven kunde få framstå som den synliga och aktiva aktören, meddetsamma som läraren i det närmaste skulle hålla sig i bakgrunden, för att därifrån verka som en motivator och anordnare av inläringstillfällen.

Rauste-von Wright och von Wright (1997, 71-73) konstaterar att inläringen alltid är bundet till ett behandlat ämne. Således är det inte endast teoretisk eller praktisk kunskap som kan anammas, utan även verksamhetsformer, normer och värden överförs. Då jag knyter ihop detta med skrivandet av ett läromedel för nybörjarsaxofonisten, inser jag hur viktigt det är att finna och förverkliga sådana medel som väcker nybörjarsaxofonistens nyfikenhet och intresse till att ta i bruk läromedlet. Den nyfikenhet som en nybörjarsaxofonist har samlat på sig inför inledandet av spelandet påverkar således positivt på effektiviteten av inläringen. Vid självstudier är det nyfikenheten och glöden för inläringen av det nya som åter, gång på gång skall sporra saxofonisten till att finna en behövlig information och hjälpa till med att göra sådana val som leder till goda framsteg. Om nybörjaren däremot har kontakt med en lärare, överförs en betydande del av ansvaret åt läraren. Då nybörjaren överför vägledningen åt läraren, medför detta även att det är läraren som i stor utsträckning genom sina val av undervisningsmaterial och vägledningsmetoder påverkar effektiviteten och motivationen.

Helakorpi (2005, 11) föreslår att en effektiv inläring kan uppnås ifall omständigheterna ordnas så att såväl teoretisk som praktisk kunskap kan komma till nytta. Detta kan enligt mig relateras till att en effektiv musikrelaterad inläring har sin naturliga plats till exempel vid musikläroinrättningar, där eleven ofta bereds en möjlighet till olika alternativ av samspel. Detta kan då till exempel handla om att erhålla pianoackompanjemang eller att få musicera i en mindre eller större instrument- eller vokalgrupp. Honka m.fl. (2000, 124) menar att en aktiv inläring behöver förhållanden där det faktiskt konkret går att jobba och experimentera.

Enligt Pohjonen (2005, 95) påverkas motivationen av den grad en individ kan förbinda sig till något. Denna relation påverkar inlärningsförmågan. Även Repo (2010, 184-185)

konstaterar att intresset och motivationen har en stor betydelse för resultatet av en inlärningsprocess. En elev behöver lägga upp konkreta mål för att kunna motiveras. Malmberg och Todd (2002, 129) menar att en individ genom att bli medlem av en grupp kan åta sig gruppens gemensamma mål och motiveras av detta.

Enligt Tynjälä (1999, 55-56, 61) lägger sociokonstruktivismen tyngd på elevens sociala processer. Därmed kan informationen uppfattas som en kollektiv produkt som skapas av en grupp eller individen själv. Eftersom människan gärna lär sig tillsammans med andra människor, har det brukade språket en stor vikt. Inom den pedagogiska sociokonstruktivismen poängteras en social samverkan, en gemensam inläring, diskussionen samt de gemensamt uppkomna uppfattningarna. Då målgruppen för studien är den finlandssvenska och rikssvenska gemenskapen, tänker jag att det är viktigt att välja svenska som språk för det nybörjarläromedel som skrivs.

Då läromedlets texter skrivs på svenska, förstärks identitetskänslan för den svenskspråkiga individen som använder läromedlet, vilket även kan tänkas höja motivationen för studierna. Då läromedlet beaktar den svenskspråkiga individen så att saxofonstudierna kan bedrivas på det egna modersmålet, upplevs hela konstellationen som något mera " eget" och betydelsefullt, där notmaterialet indirekt relaterar till en större gemenskap och till och med själva saxofonen kan vidkännas vara en del av det "svenska". Läromedlet kan även brukas av individer från andra språkgrupper, till exempel av finskspråkiga människor. Den svenska versionen innehåller trots detta en del språkliga detaljer som åstadkommer musikteoretiska feluppfattningar för den finskspråkiga eleven. I det närmaste tänker jag då på den till saxofonstämman fogade grepptabellen, där en höjd ton till exempel namnges *ciss*, jämfört med ett finskspråkigt *cis*. Likaså skrivs ett svenskspråkigt *cess* som *ces* på finska. Då det inom den svenska gemenskapen är någorlunda lika vanligt att använda sig av tonnamnet *h* eller *b* för att beskriva samma tonhöjd, använder den finska befolkningen sig fortfarande något uteslutande av tonnamnet *h*. Sett från hållet av den finskspråkiga användaren, lär det svenskspråkiga läromedlet således ut felaktig musikteoretisk information. Överlag är det svenskspråkiga läromedlet i sig självt fullt brukbart oberoende språk, men för att till exempel finskspråkiga nybörjarsaxofonister skulle kunna ta del av ett läromedel med musikteoretiskt rätt presenterat material, borde materialet översättas och omskrivas så att det beaktar det finska språkets särdrag och traditioner.

5.2 Praktiska metoder

Då de vetenskapliga forskningsmetoderna i det närmaste behandlar metodval utifrån ett filosofiskt perspektiv, presenterar de praktiska metoderna mera konkreta och greppbara forskningsmetoder, liksom praktiska verktyg, med vilka konkreta resultat kan frambringas.

5.2.1 Aktionsforskningen som pedagogisk forskningsmetod

Den praktiskt inriktade forskningsmetod jag huvudsakligen använde mig av i denna studie bestod av aktionsforskning. Aktionsforskningen utgår ifrån att de yrkesverksamma aktörerna själva innehar behövlig kunskap och erfarenhet av sitt yrkesområde ifråga och således även är de som är mest lämpade för att identifiera olika behov av förändring och utveckling. Processen för insamlingen av information kan liknas vid den kvalitativa forskningen. Enligt Karin Rönnerman brukar de olika stegen i själva processen "liknas vid en spiral av aktiviteter i termer av att planera - agera - observera - reflektera". Det handlar alltså om att utifrån en fråga eller problemställning planera en aktivitet, följa upp denna genom att systematiskt observera fenomenet, för att sedan analysera den insamlade informationen samt diskutera över vad som skett och hur dessa nya insikter kunde utnyttjas. Analysen och reflektionen leder således till nya frågor som kräver nya åtgärder, som i sin tur åter leder till reflektioner som medför nya frågor. Hos läraren genererar processen en återkommande reflektion samt en kritisk granskning av den egna praktiken. Genom en egen aktiv medverkan i forskningen är det således även möjligt för läraren att skapa ny, godtagbar kunskap. (Rönnerman 2011, 51, 53.)

Aktionsforskningen valdes som metod eftersom den av Karin Rönnerman ovan beskrivna forskningsprocessen naturligt passade in som metod för det forskningstema med tillhörande forskningsomgivning som jag jobbade med. Metoden gav en konkret och greppbar modell för ett genomförande av forskningsprocessen samt således en möjlighet till att systematiskt jobba framåt i klart urskiljbara steg och hålla dessa isär från varandra som sinsemellan någorlunda fristående helheter. Detta gav en struktur som gjorde forskningsprocessen enklare att övergripa och således mera kontrollerbar.

Redan vid inledningen av forskningsprocessen stod det klart att det behövdes en tydlig metod så att en målinriktad och resultatorienterad forskning skulle kunna bedrivas. Utan en tydlig metod skulle det ha funnits en överhängande möjlighet till att min närapå tre

decennier långa pedagogiska erfarenhet som saxofonlärare i en allt för subjektiv grad skulle ha styrt forskningsprocessen och även resultatet. Jag kunde naturligtvis ha valt en annan, mycket teoretiskt och filosofiskt uppbyggd teori och därefter själv strävat till att forma ett läromedel enligt den styrning teorin och undersökningen kring den ger. Resultatet skulle trots detta blivit en kraftig avbild av min egen uppfattning av hur saker och ting borde formas för att motsvara teori och tidigare forskning. Reliabiliteten och validiteten skulle således äventyrats.

Då jag som saxofonlärare under årens lopp med mina elever aktivt diskuterat övningsstycken under dess inlärningskedan, har jag ofta funderat över pedagogiska frågor och utvecklingsaspekter. Jag har således under åren lärt mig att lyssna till och även aktivt frågat efter elevers åsikter, tankar och utvecklingsförslag. Därför skulle det ha varit möjligt att genomföra forskningsprocessen även så att nybörjande saxofonister antingen skulle ha intervjuats per blankett eller genom personlig intervju om de förväntningar dessa har om de inledande saxofonstudierna med tillhörande notmaterial. Sedan skulle jag ha skrivit ett läromedel utgående från dessa förväntningar. Ur pedagogisk synvinkel skulle denna infallsvinkel inte förmodligen bjudit på något lukrativt, eftersom nybörjare är som "tomma tavlor" och har svårt att bilda sig någon resonlig uppfattning om studiernas innehåll och utmaningar förrän de överhuvudtaget kommit sig in i musikens och saxofonens värld. Vidare kunde jag ha valt motsvarande infallsvinkel och intervjuat elever som redan spelat ett antal år, för att fråga hur de skulle ha lagt om sina studier med tillhörande läromaterial då de nu ser bakåt i tiden. Utifrån dessa berättelser skulle läromaterialet skrivits. Förmodligen skulle svaren trots allt innehållit allehanda vilda förslag "mellan himmel och jord", vilket gjort det svårt att samla ihop tankarna för ett sammanhållande, pedagogiskt, steg för steg avancerande läromedel. Tillämpningen av aktionsforskning kunde således sammanväva elevernas åsikter med min pedagogiska erfarenhet och förståelse av själva instrumentet. Aktionsforskningen möjliggjorde en planering tillsammans med eleverna om till exempel vilken teknisk nivå ett påföljande övningsstycke kunde ha, i vilken stil det kunde gå, hur det kunde låta melodiskt, hur rytmiskt det kunde skrivas. Utifrån dessa premisser kunde jag komponera ett övningsstycke för utprovning. Under inövningsprocessen kunde jag ställa allehanda frågor, färdig planerade, men även spontana och fria om hur övningsstycket såväl musikaliskt som finger- och blåstekniskt uppfattades. Därtill hade ju eleven alltid möjlighet till ett fritt ord. Det fria ordet tillämpades synnerligen ofta,

eftersom informationsuppsamlingen gjordes under sedvanliga, "hemtrevliga" och som situationer bekanta spelktioner. Förutom diskussionerna kunde jag även samla in synnerligen mycket information genom att bara lugnt sitta och lyssna på elevens musicerande och iakttå kroppsspråket. Således blev det lätt att avgöra vilka partier eller detaljer i övningsstycket som levde upp till de mål och avsikter jag tänkt mig samt vad som fungerade sämre. Den insamlade informationen antecknades och utifrån en jämförelse av respondenternas svar, tankar och mina egna anmärkningar omskrevs notmaterialet, för att åter igen delas ut för en genomspelning och kommentering av eleven samt för att åter ge mig en möjlighet till iakttagelser.

Som det redan framkommit, skrevs det till studien bifogade läromedlet i närmaste medtanke på den något allmänbegåvade nybörjarsaxofonisten. Jag kunde även ha riktat in min forskning för att tillgodose den högt presterande nybörjarsaxofonisten med ett läromaterial. Då skulle jag stött på en utmaning i att finna tillräckligt med högt presterande nybörjarsaxofonister som respondenter och utprövare av det under forskningsprocessen skrivna och vidarearbetade materialet. Likaså kunde jag ha riktat in mig på att skriva ett undervisningsmaterial för nybörjarsaxofonister med särskilda behov. Eftersom individer med särskilda behov enligt allmän vetenskap stadigt ökat under de sista åren, skulle inriktningen säkert uppfyllt ett existerande behov. Det skulle även visat sig vara oproblematiskt att hitta lämpliga nybörjarsaxofonister för rollen som respondenter och utprövare. Jag valde trots allt att ta ett bredare perspektiv och skriva ett läromedel för den något allmänbegåvade nybörjarsaxofonisten med sannolikt normalt utvecklad grov- och finmotorik samt gestaltungsformåga.

Den av Karin Rönnerman ovan beskrivna processen för aktionsforskning användes i denna studie. I planeringsskedet fastställdes målen för de praktiska fenomen som ett nytt övningsstycke skulle behandla för att nå uttänkta framsteg hos nybörjarsaxofonisten. Därefter agerade jag genom att komponera ett övningsstycke enligt de förutsatta premisserna. Det färdiga övningsstycket utprövades därefter på ett antal nybörjarsaxofonister som jag hade möjlighet att jobba med i och med den instrumentlärartjänst jag innehar vid musikinstitutet Kuula-Institutet i Vasa. Eleverna indelades i två grupper. Nybörjargruppen bestod av sju elever och för denna komponerades övningsstycken med en början från inledningen av läromedlet. Den andra elevgruppen bestod av sex stycken elever som redan musicerat ungefär fem till sju månader. För dessa komponerades övningsstycken

med en början ungefär halvvägs in i läromedlet. Varje elev erhöll en enskild lektion en gång per vecka, under en tid på över sju månader. Under så gott som varje lektion fick varje elev spela såväl ett nytt övningsstycke som ett redan under föregående lektion upptaget och därefter reviderat övningsstycke. Under lektionernas gång observerade jag elevens kroppsspråk, vad som var lätt i övningsstycket, vad som orsakade problem samt hur eleven kommenterade musiken och sitt musicerande. Mot slutet av lektionen ställde jag frågor om hur övningsstycket kändes, vad som var lätt, vad som var svårt, hur melodiken och harmoniken föll i smaken, vad eleven skulle ha önskat sig få spela eller öva mera på i övningsstycket, vad denna gärna hade undgått att spela och vad hen önskade sig att få spela i påföljande övningar. Eleven fick även öppet reflektera över dessa frågor samt spontant uppkomna teman. Genom mina frågor vägledde jag diskussionen något, men överlag var ordet fritt. Eftersom informationen insamlades under spellektionernas gång och jag var bekant för eleven, diskuterade och kommenterade eleverna väldigt obesvärat. Då jag även som person är väldigt pratglad, kändes det alltid som om eleven vågade tala ut och fritt uttryckte sina tankar. Det som möjligen inte blev sagt, fick jag vetskap om genom att observera elevens musicerande, varefter jag analyserade detta för mig själv, iakttog vidare elevens kroppsspråk och möjligen frågade om för mig oklara saker, för att klarlägga dessa. Utifrån resultatet av reflektionen godkände jag antingen övningsstycket vara färdigställt eller så återgick jag till att komponera om mindre eller större delar utgående från en jämförelse av de åsikter och tankar jag erhållit av eleverna. Samtidigt som förbättringar gjordes, fortgick alltid ett kompositionsarbete för att färdigställa påföljande övningsstycke för utprovning. Under den påföljande saxofonlektionen spelades således oftast en förbättrad version av det redan under den föregående lektionen genomgångna övningsstycket, varefter en kort reflektion mellan elev och lärare gjordes huruvida de gjorda ändringarna fått önskad effekt. Därefter kunde ett nytt övningsstycke delas ut för genomgång och hemövning.

Clare Rigg har forskat inom aktionsinlärning och påpekar att inlärningen under en aktionsforskning inträffar under åsiktsöverföringen bland de i forskningen deltagande jämlikarna (2014, 11). Då jag således enskilt med mina elever reflekterade över övningsstycken, lyftes även eleverna upp för att tillsammans med mig fungera som forskare, vilket gjorde att inlärningsprocessen blev ömsesidig.

Aktionsforskningen erbjöd mig framför allt en användarvänlig forskningsmetod, men eftersom jag själv komponerade läromedlets alla övningsstycken erbjöds jag samtidigt en möjlighet till att vara kreativ genom att skriva nykomponerat notmaterial. Jag anser det vara viktigt att övningarna tar upp olika musikteoretiska samt blås- och fingertekniska moment. Samtidigt är även ordningsföljden av övningsstycken lika viktig. Som metod inspirerades jag av aktionsforskningen, eftersom jag samtidigt med forskningsprocessen även fick skapa nytt notmaterial för nybörjarsaxofonisten.

5.2.2 Learning study som pedagogisk forskningsmetod

Learning study är en form av aktionsforskning där fokus är på det som eleverna skall lära sig, vad det innebär att lära sig detta samt hur lärandet kan möjliggöras (Lo & Pong 2005). I en *learning study* bedriver läraren ett kunskapsarbete som utgår ifrån den sorten av för- mågor och kapacitet som önskas utvecklas. Läraren fördjupar sig i det som hen uppfattar att eleven har svårt att lära sig och det som är svårt att undervisa i. (Runesson 2011, 15).

Enligt Ulla Runesson (2011, 8) kan *learning study* byggas upp så att en lärare arbetar tillsammans med en forskare, men det är även vanligt att processen sker utan närvaron av en sådan forskare. Läraren väljer forskningsproblemet enligt ett område som medfört inlärningssvårigheter hos eleverna. Läraren arbetar i en cyklisk process med att planera, genomföra, utvärdera samt förändra den egna undervisningen. Detta utförs systematiskt genom datainsamling om vad elever behärskar innan och efter undervisningen. Intresset ligger även i vad och hur eleverna lär sig. Således söker man svar på sådana kritiska faktorer som påverkar inlärningen. Målet är att förbättra undervisningen så att eleverna skall lära sig det som var planerat att de skulle lära sig.

Då man i en *learning study* undersöker kritiska villkor för inlärningen, inriktar man sig inte på organisationen, allmänna metoder eller undervisningens resurser. Istället ställs ett fokus på att utveckla formen av kunnande, förhållningssätt och förmåga hos eleven. Således ställs frågor i stil med "vad är innebörden med detta?" och "vad måste man lära sig för att behärska detta?" Detta sätts vidare i relation till elevens lärande med hjälp av frågor som "vad påvisar eleverna att de lärt sig?", "hur verkar eleverna själva tro sig ha förstått det de lärde sig?" samt "hur skall undervisningen formas för att eleverna skulle ha förstått stoffet på ett annat sätt?". Utgående från detta kan konstateras att *learning study* strävar till att lägga fokus på relationen mellan eleven och det som den skall lära sig.

Elevers lärande inriktas på att bygga upp ett kunnande och en förmåga. Således lär man sig aldrig något bara i största allmänhet, utan man lär sig alltid något specifikt. (Runesson 2011, 8.)

Eftersom studien använder sig av aktionsforskning, fann jag de naturliga, vägledande frågeställningarna genom att använda mig av *learning study*. De ovan beskrivna frågeställningarna kom således att återkommande styra mina val av åtgärder vad gäller skrivandet av läromedlet. Den cykliska processen med att planera, genomföra, utvärdera samt förändra den egna undervisningen togs i bruk. För varje medverkande elev antecknades vad hen behärskar innan och efter undervisningen. Under utprovningarna fäste jag intresset i vad och hur eleven lär sig. Med detta sökte jag svar på vad som påverkar inläringen och vidare hur jag skulle kunna forma läromaterialet så att inläringen skulle underlättas och effektiveras.

Utgångspunkten för *learning study* är att allt lärande skall ha ett innehåll och vara logiskt för eleven. Mun Ling Lo och Wing Yan Pong (2005, 14) benämner detta som "object of learning" eller "lärandets objekt", enligt Ulla Runesson (2011, 8). Det kan finnas ett gap mellan de mål som är formulerade i läro- eller kursplanerna och utvärderingen av det inlärd, i undervisningen använda upplägg eller utförda aktiviteter. Lo och Pong poängterar att eftersom läraren sällan uppfattar läroämnet som besvärligt, kan förklarade fenomen uppfattas självklara, vilket medför att elevens uppfattning inte noteras. För att kunna hjälpa sina elever behöver läraren kunna identifiera dolda aspekter och därefter även få sina elever att uppmärksamma dessa för att lyckas utvidga förståendet. Med *learning study* kan detta gap tacklas. Lo och Pong föreslår att *lärandets objekt* skall uppfattas som en samling möjligheter, inte endast relaterade till förståendet av koncept och teorier, utan även förknippade med kunskap, attityder eller värden. Då vikten vid inläringen läggs i det specifika, istället för det allmänna, skapas möjligheter för individuella olikheter angående det inlärd hos elever. (Lo & Pong 2005, 14, 16, 18.)

Det eleverna har med sig i undervisningen utgör en av grunderna för planeringen. Det som eleverna åsido har lärt sig efter att de undervisats ligger till grund för en revidering av pedagogiken. Revideringen utförs utifrån en analys av vad som eventuellt saknades i undervisningen för att eleven skulle ha haft en möjlighet att lära sig det planerade. Bristerna hittas genom att gå tillbaka och analysera lektionen eller lektionerna. Samtidigt

ställer läraren frågor av formen "var det möjligt att lära sig detta?" eller "vad saknades för att lärandet skulle möjliggöras?". Fastän tyngdpunkten ligger i hur innehållet behandlats under lektionen, behövs emellertid teoretiska redskap för att relationen mellan lärande och undervisning skulle kunna förstås. Den teoretiska grunden i *learning study* grundar sig på *variationsteori*. (Runesson 2011, 9; Lo & Pong 2005, 20-21.)

I studien utnyttjades de precis ovan beskrivna metoderna. Vid utprovningarna analyserades vad som eventuellt hade saknats eller framförts på ett invecklat sätt ifall eleven inte någorlunda smidigt lärde sig det planerade. Genom att analysera läromaterialet och jämföra detta med antecknade, strukturerade intervjuer, diskussioner eller fria diskussioner och kommentarer samt genom iakttagelser insamlad kunskap, kunde läromaterialet omformas mot ett mera gynnsamt håll inför påföljande utprovning. Omskrivningen av läromaterialet behövde sällan ske i en betydande befattning, utan i de flesta fall kunde utformningen ta en smutt annan form, som en variation av samma material. Den med *learning study* precis ovan förknippade *variationsteorin* utgjorde således ett precist verktyg som gav hjälp för genomföringen av dessa nyskrivna variationer.

Variationsteorin fungerar som ett hjälpredskap inom *learning study* då man vill studera vilka faktorer som gör skillnad för lärande och vad som har gjorts möjligt att lära. En inläring sker efter att eleven lärt sig att erfara eller urskilja skillnader. För att erfara något behöver individen förstå att det hen ser även kunde ta en annan form, alltså att det existerar variationer av samma fenomen. Lo och Pong (2005, 21) klarlägger termen variation med hjälp av att som ett exempel beskriva den bruna färgen. För att beskrivningen skall lyckas, bör individen uppleva andra färger inom samma dimension, sådana som inte är bruna. Genom att se rött och gult lär sig individen att uppleva kontrasten mellan dessa och det bruna, men samtidigt även att förstå det gemensamma. Variationsteorins principer kan således användas för att skapa varierade former av samma material för att detta skall leda till en inläring av ett och samma mål. Dessa principer fungerar som redskap för planeringen av undervisningen. (Marton & Booth 2000.)

I denna studie utnyttjades den precis ovan diskuterade variationsteorin så att eleven tillfrågades vilka pedagogiska mål hen själv trodde sig ligga dolda bakom ett i övningsstycket uppkommet musikteoretiskt, blås- eller fingertekniskt problem. Således kunde jag till och med snabbt på plats skriva en varierad version av melodin, utan att frångå den

bakomliggande, pedagogiska övning som legat som grund för den ursprungliga melodin. Ifall melodislingan exempelvis utformats utifrån ett behov för utvecklandet av blåstekniken, kunde det handla om att skriva om vissa intervallsprång, sammanfogningen av vissa tonhöjder, en övning i staccato, tungeringssuppreningar, ett närmande av svårt anblåsbara toner och så vidare. Då det igen handlar om att fingertekniska aspekter omformades, behövde jag till exempel fundera på hur jag skulle kunna kvarhålla en fingerteknisk övning där två till fingersättningen besläktade toner växlade mellan varandra, där övergången mellan registerbytet övades eller där fingermotoriskt besvärliga kombinationer övades.

5.2.3 Att lära genom att göra som pedagogisk forskningsmetod

Denna studie handlar om att skriva ett nytt läromedel för nybörjarsaxofonister. *Att lära genom att göra* kan ses som en pedagogisk syn med filosofisk förankring som till sitt grundläggande förhållningssätt är väldigt nära och naturligt förknippat med denna forskningsprocess. Trots att det ovan beskrivna *learning study* antogs som en huvudsaklig pedagogisk metod för studien, såg jag det naturligt att denna metod kunde kombineras med principerna i *att lära genom att göra*. Denna pedagogiska syn kan kopplas samman med den kompositionsprocess med alla dess revideringar jag utfört som en del av denna studie.

Learn to do by knowing and know by doing, alltså *att lära genom att göra* är ett inlärningssätt som lägger vikt på att verkligen konkret öva på att utföra det man vill lära sig. Detta bygger på John Deweys pragmatism, som poängterar det praktiska som grund för att en kunskap skall uppnås med hjälp av en självreflektion. Dewey (1957, 6-7) framhäver att det är naturligt att försöka sig fram genom misslyckanden och framgångar. Om man misslyckas, försöker man naturligtvis bara på nytt, tills man lyckas. Jag känner att detta tankesätt ligger väldigt nära inlärningen av konst. Inlärningen görs naturligtvis snabbare ifall eleven får teoretisk och historisk vetskap om stil och så vidare, men trots detta bör utformningen av musik sökas fram genom vägning av olika framförda alternativ. Det handlar således alltid om en process där bättre tolkningar och tekniskt mera briljant musicerande uppstår som ett resultat av mot varandra vägda försök. Enligt Salakari (2009, 170-171) sker en inlärning av nya färdigheter genom att en praktisk verksamhet bidragit till upplevelser. Först lär vi av en modell, sedan applicerar vi det inlärd i praktiken. Även

Venkula (2008, 62-63) konstaterar att de praktiska färdigheterna och erfarenheten utvecklas genom ett upprepande av ageranden.

5.2.4 Val av tonomfång för melodin i saxofonstämman

Eftersom denna studie uppbyggs kring en forskningsprocess där målet är att skriva ett nytt nybörjarläromedel för saxofonister, är det av största vikt att bland annat förstå mellan vilka toner saxofonens bruksregister ligger. Det är även viktigt att förstå huruvida det ur instrumentteknisk synpunkt förekommer toner som är besvärliga att anblåsa. Vidare är det av betydelse att känna igen besvärliga fingersättningar och förstå vilka slag av tonväxlingar som är motoriskt krävande. En naturlig avgränsning av forskningsprocessen kunde göras genom att tonomfånget begränsades till att representera tonerna inom det för saxofonen typiska bruksregistret.

Don Ashton har forskat angående den fysiska konstruktionen av saxofonen. Enligt Ashton (1998, 31) utgår konstruktionen ifrån att borrhningen med tillagda tonhål i instrumentkroppen har utformats med tanke på två funktioner. En funktion är att det skall gå att frambringa de kromatiska tonerna inom omfånget av d^1 och $ciss^2$. Den andra funktionen är att det med samma borrhning och placering av tonhål skall gå att frambringa de kromatiska tonerna inom omfånget av d^2 och $ciss^3$. För att det andra registret skall kunna spelas kontrollerat, behövs det en registermekanik där ett litet tonhål placeras uppe i instrumentkroppen, nära munstycket. Placeringen och storleken av detta för kontrollering av registerbyten uppkomna tonhålet har sedan instrumentets uppkomst året 1841 utmynnat i en intensiv utvecklingsprocess (Ashton 1998, 3). Denna utveckling ledde snabbt till att det i själva verket behövdes två, på olika ställen placerade registerhål för att intoneringen register emellan och inom det andra registret skulle kunna göras tillfredsställande. Runt dessa två registerhål uppbyggdes en någorlunda invecklad mekanik som styrs av en för den vänstra tummen placerad registerklaff.

Även Pekka Siponen beskriver saxofonens tekniska väsen i sitt verk *How to write for saxophones*. Angående omfånget och de olika registren konstaterar Siponen (2019) att det "fundamentala registret" sträcker sig som en kromatisk skala mellan tonerna d^1 och $ciss^2$. Vidare konstateras att då samma register spelas med registerklaffen nedtryckt, åstadkoms den kromatiska skalan mellan tonerna d^2 och $ciss^3$.

Eftersom saxofonen på grund av sin konstruktion har ett bruksregister som sträcker sig från tonen d^1 till $ciss^3$ och även klingar och intonerar bäst inom detta omfång, blev det naturligt för mig att skriva läromedlet *Perttis saxofoncirkus* med respekt för detta. Då det därtill handlade om att skriva notmaterial för nybörjarsaxofonister, stärktes uppfattningen om att varken lägre eller högre toner skulle användas. Slutligen utformades läromedlets tonomfång till att innefatta den kromatiska skalan mellan tonerna d^1 och c^3 .

5.2.5 Val av intervall för melodipassager i saxofonstämman

Med tanke på att melodiuppbyggnaden i ett nybörjarläromedel enligt en något allmän uppfattning önskas framskrida melodiöst, ville jag ta reda på hur melodier egentligen tenderar att bli uppbyggda. Niclas Mattsson (2018, 6, 12, 14) har undersökt den musikaliska gestaltningen. Studien genomfördes genom att intervallförekomsten i melodierna i en mängd västerländska kompositioner analyserades. Resultatet visade på att melodiken i melodierna utgjordes av sekundpassager i "ungefär 50% av alla språng i analysmaterialet". Terssprång användes "runt en fjärdedel i snitt". Därmed kan konstateras att sångbara, ihopsittande, melodiska melodislingor sitter människoörat nära. Utifrån detta valde jag att i det till denna studie komponerade läromedlet i det närmaste använda mig av en melodik bestående av mindre intervall, i huvudsak sekunder och terser. Detta skulle väsentligt stöda inlärningen av både blås- och fingertekniken.

6 Genomförande

Det explorativa och teleologiskt funktionella beskrivandet i denna studie gjordes i sam-
språk med skrivprocessen av ett läromedel för nybörjarsaxofonister. Läromedlet utarbe-
tades genom en uppföljande, longitudinell forskning tillsammans med en grupp elever
som inledde sina studier i saxofon samt en grupp något längre komna elever vid musik-
institutet Kuula-Institutet i Vasa. Uppföljningen genomfördes mellan mars och oktober år
2021. De elever som inledde sina studier var sju stycken till antalet. Av dessa befann sig
fem stycken i åldern sju till nio år, medan de två återstående var i en ålder mellan tio till
tolv år. De längre hunna eleverna uppgick till sex stycken. Dessa var i en ålder på 10, 11,
14, 18, 36 respektive 43 år.

Kompositionsarbetet utfördes så att jag komponerade ett material som utgick ifrån de
allra första tonerna. Detta material delades gemensamt ut åt individerna i gruppen med
nybörjarelever för att erhålla en bredare respons om hur materialet fungerade på olika
individer. På basis av den genom intervjuer, diskussioner och iakttaganden insamlade
informationen jag erhållit under de enskilda lektionerna tog jag och omarbetade ton-
materialet för att det någorlunda skulle beakta genomsnittet av elevernas åsikter. Inför
varje påföljande, individuella saxofonlektion komponerades alltid ett nytt material. Det
redigerade notmaterialet kunde således återigen utprovas under följande lektion, tillsam-
mans med det nya, för den lektionen komponerade materialet. Den kvalitativa data-
insamlingen fortgick således för att återigen i påföljande övningsstycke bjuda på vetskap
om hur jag lyckats och vad som borde tas i beaktan inför kompositionsarbetet för det
därpå påföljande övningsstycket.

Den process med respons som jag genomgick med gruppen av nybörjare användes även
för de elever som redan inledningsvis spelat i ungefär fem till sju månader. Skillnaden
utgjordes av att notmaterialet nu inledningsvis komponerades med sådana elever i
åtanke som redan spelat ungefär fem till sju månader. Utgångspunkten var alltså att det
för två elevgrupper med olika kunskapsnivåer samtidigt utarbetades två läromaterial
parallellt. Nybörjargruppen hann alltså i princip spela övningsstycken från läromedlets
början och framskrida i knappa åtta månader, medan de längre komna inledde med att
pröva ut övningsstycken ungefär med start från mitten av läromedlet. Dessa två läro-
material sammanslogs under processens slut till ett läromaterial där det mera avancerade

läromaterialet tog vid där det enklare slutade. Lärostoffet vid stället för sammansvetsningen omarbetades smått för att sudda bort det lilla, existerande glappet i svårighetsgraden mellan slutet av det lättare materialet och början av det svårare materialet. Rent praktiskt sammanfördes de två läromaterialen genom att notmaterialet harmoniserades vid punkten för sammansvetsningen, så att ett par övningsstycken från slutet av den första delen underlättades en aning, medan de två första kompositionerna i den andra delen endast fick några nya toner mera i sin melodik.

Utifrån det färdigt utarbetade läromedlet skrevs därefter en processbeskrivning om varför valda lösningar gjordes. Studien utgick alltså ifrån att beskriva forskningsprocessen kring ett bestämt, praktiskt fall, det nyskrivna läromaterialet för nybörjarsaxofonister. I processbeskrivningen har gjorda lösningar beskrivits samt varför de tagits. Analys bedrivs också utgående från hur undervisningsmaterialet bearbetats i detaljnivå enligt den respons som erhållits av de elever som notmaterialet utprovats på.

Med tanke på att en systematisk och effektiv pedagogisk metod skulle kunna konstrueras, valdes den under aktionsforskningen lydande *learning study* som forskningsansats. Inom *learning study* utgör *variationsteorin* det teoretiska verktyget. De praktiska metoderna bestod till exempel av att varje komposition av princip skulle innehålla i tidigare övningsstycken upptagna detaljer, likt toner, rytmer och utförandebeteckningar. Av ändamålsenliga skäl tillämpades detta inte till fullo vad gäller tempo-, fraserings- och dynamikbeteckningar. Under läromedlets gång introducerades dur- och molltonarter upp till sex stycken höjningstecken samt fem sänkningstecken. Saxofonisten fick lära sig halvtonsskalan inom ett tonomfång av d^1 och c^3 . Eftersom ett nytt övningsstycke rätt strikt byggde på materialet av föregående kompositioner, kom det konstnärliga resultatet att underkastas det pedagogiska målet. I studien används ett *explorativt beskrivande* så att forskningsresultaten skall kunna användas som medel för att möjliggöra ett utvecklande av innehållet för grundläggande musikstudier.

7 Processbeskrivning och analys av Perttis saxofoncirkus

Genom en förklarande processbeskrivning beskrivs forskningsprocessen så att gjorda val även ofta på detaljnivå framgår. Valet av att ofta på detaljnivå gå in på vad, hur och varför något gjorts, togs för att även en läsare utan en mera djupgående förståelse för saxofonisternas tekniska utmaningar skulle kunna bilda sig en uppfattning och förståelse utav skälen av gjorda val.

7.1 Övningsstycken nummer 1-8

Saxofonskolans klingande innehåll inleds med övningsuppgiften 1. Detta sker genom att tonen b^1 introduceras så att musikanten samtidigt får öva på att räkna helnoter och -pauser. En saxofon hålls uppe genom att den upphängs på en sele som ligger runt saxofonistens nacke eller på dennes axlar. Saxofonens spelposition erhålls genom att instrumentalistens vänstra och högra tumme skjuter ut instrumentkroppen från musikerns kropp, vilket även bidrar till att låsa och stabilisera saxofonen med hjälp av ett trepunktsstöd. Tonen b^1 valdes som en första fingering eftersom denna ton kräver att knappen under det vänstra pekfingret trycks ned. Detta medför ett ytterligare, fjärde stöd för att saxofonen stadigare skall hålla sig på sin plats under anblåsningen. Vidare valdes tonen b^1 som introducerande fingersättning eftersom fingersättningen logiskt då inledningsvis kan börja presenteras utifrån den översta knappen, varefter det blir logiskt att småningom pressa ned en knapp åt gången, en efter en, nedåt längs instrumentkroppen. Den tredje orsaken till att inleda med tonen b^1 är för att denna ton blåstekniskt sett tillhör de allra lättaste tonerna vad kommer till att producera en ton.

Tonen b^1 innehar ett lågt blåsmotstånd och den ligger i mitten av bruksregistret, vilket gör att den lätt klingar ut, även en mycket bristfällig blåsteknik till trots. Tonen b^1 ljuder således utan möda, fastän instrumentalisten skulle placera sin anblåsning i alldeles för höga eller låga frekvenser. Eftersom även blåsmotståndet är väldigt lågt för tonen b^1 , orkar instrumentalisten blåsa rätt långa toner. Tonen b^1 är väl vald även ur en motorisk synpunkt, eftersom instrumentalisten inte har andra fingrar att hålla reda på förutom det vänstra pekfingret. Det är även fysiskt lätt att finna den rätta knappen för nedtryckning, eftersom det handlar om den högst placerade, vita knappen av de sex stycken knapparna på instrumentkroppen som är avsedda för att användas vid grundfingeringar.

Det inledande notvärdet, heltonen och -pausen, valdes med tanke på att systematiskt kunna introducera påföljande notvärden utifrån detta grundläggande notvärde, ur vilket namnen på andra notvärden härleds ifrån. Därmed kunde även den mest allmänna taktarten, 4/4, presenteras förståeligt. Genom att använda helnoter och -pauser som turar om, skapas en enkelt uppfattad metrik och form, vilket bidrar till förståelsen av betydelsen för en jämn och stadig puls som grund för ett stabilt framskridande av musiken.

Som en långt ljudande ton ter sig helnoten perfekt med tanke på utlärningen och utvecklandet av en grundläggande blåsteknik. Helnoten bjuder på tanketid för den påbörjande instrumentalisten som kämpar med de olika elementen som tonalstrandet kräver. Vid anblåsningen bör instrumentalisten först tänka på att förbereda attacken. Med munstycket i munnen dras mungiporna åt sidan för att luft skall kunna inandas. Därefter placeras tungspetsen mot undersidan av det enkla rörbladets spets. Sedan fyller instrumentalisten munhålan med ett lufttryck, för att efter behag frigöra tungspetsen ifrån bladet. Detta får tonen att välla fram. Attacken bör ske i början av takten, varefter musiken fortskrider i takt med pulsen. Helnoten avslutas genom att tungspetsen åter placeras mot bladspetsens underkant. Först därefter avslutas anblåsningen. Under påföljande helpaus förbereds åter nästa attack. Under slutdelen av varje takt har noterna försetts med för blåsmusiker allmänt kända andningstecken, kommatecken. Detta har gjorts för att påminna instrumentalisten om behovet av att genomföra den precis ovan beskrivna, förberedande processen förrän attacken av nästa ton. Helpausen är pedagogiskt perfekt för ändamålet med tanke på att saxofonisten skall ha tid att i lugn och ro genomföra de blåstekniska förberedelserna inför nästa attack.

Övningsstycket nummer 1 har försetts med ett i noter utskrivet ackompanjemang. Nothäftet med enbart saxofonstämmor användas som läromedel för saxofoner stämda i *ess*, alltså vanligen alt- och barytonsaxofoner, eller för saxofoner stämda i *bess*, vanligen sopran- och tenorsaxofoner. För att olika stämda saxofoner skulle kunna använda samma nothäfte, behövde läromedlet förses med två olik transponerade häften med ackompanjemang. Ett häfte är avsett för instrument stämda i *ess* och ett annat för instrument stämda i *bess*. I praktiken är dessa ackompanjemangshäften sinsemellan närapå identiska till innehållet, förutom att de innefattar olika transpositioner. Transpositionerna av ackompanjemangshäftet har dock medföljt att små ändringar nu och då behövt göras för att

få satsen att klinga klart. Det kan då handla om oktavförskjutningar eller redigeringar av ackordomvändningar.

I ackompanjemangshäftet har det i notnotation utskrivna ackompanjemanget även försetts med intilliggande ackordbeteckningar i samma tonart som det i noter utskrivna ackompanjemanget. Därtill har den ovan liggande saxofonstämman försetts med transponerade ackordbeteckningar i enlighet med den stämning av saxofon som häftet med ackompanjemang hör ihop med.

Det förekommer en praktisk orsak till varför saxofonstämman i ackompanjemangshäftet är försedd med ackordbeteckningar, transponerade färdigt enligt saxofonens stämning. Ifall nybörjarsaxofonisten har möjlighet att spela ihop med en driven saxofonist, till exempel med en lärare, har det för läraren möjliggjorts att bekvämt improvisera ihop en motstämman utifrån de för instrumentet färdigt transponerade ackordbeteckningarna.

Övningsstycken nummer 1 till 8 understöds alla av ett ackompanjemang utskrivet i fortskridande fjärdedelsnoter. Ackompanjemanget har uppbyggt av fortskridande fjärdedelsnoter så att det skall fungera som ett hjälpmedel för saxofonistens pulshantering. Således torde det vara lätt att följa en jämt framskridande puls med fyra pulslag för varje helton och -paus. Ifall en lärare skulle uppmana saxofonisten att uppehålla en jämn takt genom att trampa pulsen med foten, skulle de jämt framskridande fjärdedelsnoterna i ackompanjemanget stöda och underlätta det jämna fottrampandet.

Värt att notera är även att övningsstycken nummer 1 till 8 alla har ett ackompanjemang där den högst ljudande stämman består av samma ton som saxofonens meloditon, trots att oktavläget är ett annat. Således stöder ackompanjemanget saxofonstämman ypperligt så att saxofonisten skall kunna känna sig säker på att hen alstrar rätt tonhöjd. Därmed kan saxofonisten genast från de första tonerna förväntas lära sig att lyssna och jämföra så att ackompanjemangets melodi överensstämmer med den egna. Därtill kan örat även snabbare vässas till att lyssna på intoneringen. Den eventuella, medverkande pedagogen borde således genast stämma saxofonen på en ungefärlig tonhöjd och sedan kort berätta om hur saxofonisten borde tänka och göra för att påverka intoneringen med hjälp av den egna anblåsningen.

I övningsstycket nummer 2 är saxofonstämman uppbyggd av påföljande helnoter. Här lär sig saxofonisten att i snabbare takt genomföra de ovan beskrivna, blåstekniska förberedelserna med tanke på attacken av påföljande not. Saxofonisten får lära sig av sin pedagog att varje ljudande helnot i själva verket endast hålls ut i tre och ett halvt slag, så att åtminstone den sista åttondelen eller till och med fjärdedelen i takten används för en inandning samt en direkt påföljande blåsteknisk förberedelse inför nästa attack. Kommatecknet i slutet av varje takt påminner saxofonisten om att inandningen och förberedelserna skall göras.

I övningsstycket nummer 3 presenteras halvnoten som ett nytt notvärde och saxofonstämman uppbyggs av påföljande halvnoter och -pauser. Här övar saxofonisten fortfarande på att genomföra en inandning och därefter förbereda den påföljande attacken. Tankekapaciteten belastas något mera genom att noterna och pauserna avlöser varandra i tätare tempo jämfört med de föregående övningarna.

Det tredje övningsstycket är uppbyggt för att saxofonisten skulle lära sig att avsluta tonen med att placera tungspetsen mot det enkla rörbladet, därefter kvickt lyfta bort tungspetsen från det enkla rörbladet, för att genast därpå inleda inandningen och efter denna göra sin blåstekniska förberedelse inför nästa attack. Denna förberedelse innefattar en inandning, en placering av tungspetsen emot rörbladets spets, en anblåsning, varefter attacken kan göras genom att tungspetsen frigörs från det enkla rörbladets spets. Hela denna process borde utföras under taktens sista fjärdedelspaus. Saxofonisten har förberetts inför detta övningsstycke genom att hen fått lära sig fjärdedelsnoten och -pausen samt den punkterade halvnoten med den tillhörande punkterade halvpausen. För att underlätta saxofonistens uppgift i att kunna beräkna rätt längd för fjärdedelspausen och hålla ett jämt tempo, spelar det i stadiga fjärdedelsnoter avancerande ackompanjemanget alltid en avvikande, i melodiken högre klingande fjärdedelsnot under taktens sista slag.

Övningsstycket nummer 5 är i princip identiskt med övningsstycket nummer 4, vilket medför att saxofonisten bör beakta de detaljer övningsstycket 4 har som avsikt att utveckla. Det nya är att saxofonisten spelar tre stycken fjärdedelsnoter innan varje fjärdedelspaus. Detta innebär att saxofonisten nu behöver lära sig att artikulera upprepat, alltså skilja åt tre påföljande noter av samma tonhöjd så att dessa inte låter som en lång, ihop-

sittande ton. Pedagogen lär således saxofonisten att lättsamt tungera med tungspetsens övre sida mot det enkla rörbladets spets för att skilja åt varje fjärdedelsnot. Fjärdedelsnoten börjar alltså ljuda då tungspetsen snabbt dras ifrån det enkla rörbladets spets.

Övningsstycket nummer 6 innehåller de komponenter som övningsstycken 4 och 5 redan lärde ut, men nu behöver saxofonisten upprepa sju fjärdedelsnoter åt gången, innan det bjuds på en möjlighet till att avbryta luftströmmen för den påföljande fjärdedelspausen, för att återigen förbereda nästa attack. Här lär sig saxofonisten att finslipa sin tungering, men även att skapa längre, sammanhållande fraser genom att med ett andetag blåsa i upptill sju slag.

Under övningsstycket nummer 6 lär sig saxofonisten att anblåsningen skall hållas ut för att längre musikaliska bågar med en frasering skulle kunna byggas upp som en del av musiken. I övningsstycket nummer 7 lär sig saxofonisten att en fras inte nödvändigtvis behöver utfyllas med ett jämt klingande tonmaterial för att göra det möjligt att bilda längre, sammanhållande musikaliska bågar. Musiken utgör en naturlig del av människolivet och således har musiken och talet mycket gemensamt. Trots att talaren har korta, funderande uppehåll i sin mening, kan meningen trots detta fraseras så att den väldigt naturligt leder framåt till en punkt eller ett kommatecken. Likväl bör musikern lära sig att uppehålla ett flyt i frasen, fastän den skulle innehålla pauser. I övningsstycket nummer 7 övar saxofonisten att turvis utav fjärdedelsnoter och -pauser bygga upp sammanhängande fraser på två takter. Detta uppnås genom att saxofonisten konstant blåser i två takter åt gången, alltså upprätthåller en fortgående luftström, men placerar alltid tungspetsen mot det enkla rörbladets spets under fjärdedelspauserna för att kväva tonen.

Övningsstycket nummer 8 vidareutvecklar den under föregående övning använda blås- och fraseringstekniken. Här handlar det om en fras på åtta slag, varav två fjärdedelsnoter växlar med två fjärdedelspauser. Luftströmmen uppehålls således under sju slag, varefter en fjärdedelspaus används för en inandning och en blåsteknisk förberedning av nästa attack. Med en blåsteknisk förberedning avser jag att tungspetsen placeras mot undersidan av det enkla rörbladets spets, varefter anblåsningen inleds, tills tungspetsen till slut frigörs från det enkla rörbladets spets den stund då saxofonisten önskar få instrumentet att ljuda.

Vid utprovningen av övningsstycken nummer 1 till 8 uppkom det ett behov av att redigera materialet en aning. Ursprungligen hade jag skrivit en diger introduktion till läromedlet, det vill säga saxofonstämman, där jag med *petitess* gjorde ett tappert försök till att förklara hur saxofonmunstycket med dess enkla rörblad egentligen är uppbyggt för att fungera, vad som bör tänkas på då det enkla rörbladet fästs på munstycket, hur saxofonisten bör greppa munstycket med sina läppar, hur tungeringen skall utföras, hur inandningen skall genomföras, hur det är skäl att lära sig räkna takten med att trampa foten i golvet osv. Jag märkte dock att nybörjarsaxofonisten lätt tolkade informationen fel och trots mycken information egentligen inte riktigt förstod vad hen såg framför sig, för att inte tala om den bristande förmågan att i enlighet med givna föreskrifter kunna övervaka förverkligandet under musicerandet. Således raderade jag hela introduktionen och konstaterade att nybörjaren kan söka sig information på t.ex. Youtube ifall hen inte förmår att finna en lärare annanstans. Därtill märkte jag att frastänkandet och upprätthållandet av det enhetliga, ända tills frasens slut bärande luftflödet från och med övningsstycket nummer 5 betydligt underlättades av att jag drog pilar ovanför noterna. En pil inleds från den tänkta frasens första ton, för att avslutas där inandningen borde göras. Jag bestämde mig även för att försöka hjälpa nybörjarsaxofonisten i att uppnå ett jämt och stadigt tempo genom att skriva ut pulsslag i form av ned- och upptrampande fotslag ovanför notbilden i saxofonstämman. Detta noteras genom bruket av en U-symbol per pulsslag.

De första versionerna av saxofonstämman formades så att den för ett övningsstycke behövliga musikteorin placerades precis före det konkreta övningsstycket. Saxofonisten fick därmed lära sig de nya, behövliga noterna, dess namn, fingeringar, hur länge ett nytt notvärde ska uthållas, förklaringen av italienska dynamikbeteckningar, bindebågar, staccato-punkter samt crescendo- och diminuendo-tecken. Jag märkte dock rätt snabbt att min fina idé om att placera en ny, behövlig musikteori precis innan den i praktiken behövdes, inte egentligen var så framgångsrik. Då eleven inför ett nytt övningsstycke råkade ut för ett tankeavbrott eller fullständigt hade glömt hur till exempel redan tidigare presenterade noter skulle fingeras eller hur länge ett notvärde skulle uthållas, visade det sig i de flesta fall för jobbigt att börja bläddra tillbaka i häftet för att söka svar bland den utspridda informationen. Då eleven till exempel råkade glömma en fingering under hemövningsperioden, väntade denna ofta utav bekvämlighets skull tills påföljande lektion för att jag som pedagog skulle vägleda hur den bortglömda noten fingerades. Effektiviteten

av inlärningen led förstås oerhört av detta. Därmed reviderade jag läromedlet och beslöt mig för att istället samla detta slag av information i början av saxofonhäftet. Detta visade sig framgångsrikt, eftersom eleverna således visste var den musikteoretiska informationen snabbt kunde hämtas i samlad form.

7.2 Övningsstycken nummer 9-15

Övningsstycken nummer 9-11 är alla skrivna i 4/4-taktart och som åtta takter långa kompositioner. Förutom den redan tidigare presenterade tonen b^1 , togs nu även tonen a^1 i bruk. Tonen b^1 valdes som inledande ton eftersom den är en av de absolut enklaste tonerna att alstra ur blåsteknisk synpunkt. Tonen fingeras med vänster pekfinger genom att trycka in den högst belägna, runda knappen på saxofonkroppen. För vänster hand förekommer tre sådana runda knappar och för höger hand förekommer likaså tre stycken. Genom att dessa sex stycken runda knappar kombineras i olika fingerkombinationer, kan de allra flesta toner erhållas med tanke på ett vardagligt musicerande.

Tonen a^1 fingeras genom att vänster pekfinger och vänster mittfinger trycker ned de två högsta, runda knapparna på instrumentkroppen. Tonen a^1 valdes som påföljande ton till tonen b^1 med tanke på att fingeringarna framöver skulle presenteras i en följd där ett finger åt gången skulle läggas till, ned längs med instrumentkroppen.

I tonväg utformades övningsstycken nummer 9-11 i block på två takter. Ett stycke inleds alltid med att melodin under två takter byggs upp av tonen b^1 , för att under två påföljande takter övergå till bruket av tonen a^1 . Detta mönster upprepas fram till styckets slut. En strikt formuppbyggnad vad gäller punkten för byte av tonhöjd hjälper saxofonisten motoriskt, speciellt då notläsningen ännu i detta skede uppfattades som besvärlig.

Övningsstycket nummer 9 formas av enkla rytmer som bygger på hel- och halvnoter. Lätta rytmer underlättar notbilden så att saxofonisten i större grad kan koncentrera sig på att byta fingeringar enligt utskrivna noter. Både övningsstycken nummer 10 och 11 är komponerade för att saxofonisten skulle lära sig att uppehålla lufttrycket under pauser inom frasen och även någorlunda samtidigt kunna beakta byte av fingeringar.

För att saxofonisten bättre skulle lära sig att förstå den av kompositören uttänkta frasuppbyggnaden, placerades kommatecken ovanför notlinjerna på de platser som tänktes

vara lämpliga som andningsställen. Således skulle saxofonisten även förstå att blåsa utan uppehåll tills nästa andningsställe och endast avbryta tonen under de i frasen förekommande pauserna genom att placera och hålla tungspetsen emot rörbladets spets.

Likt tidigare, fortsätter ackompanjemanget att framskrida i fjärdedelsnoter. Dessa bildar ett stadigt tempo med en stark pulskänsla, vilket underlättar för att räkna notvärden rätt. Alla övningsstycken nummer 9-11 använder sinsemellan samma ackompanjemang. Det gemensamma ackompanjemanget underlättar saxofonistens musicerande eftersom denna då inte inför varje övningsstycke behöver lära sig hur ackompanjemanget framskrider.

Det pedagogiska tankesättet följer samma riktlinjer även för undervisningsstycken nummer 12-15. Skillnaden gentemot övningsstycken nummer 9-11 är att fingeringsbyten är tätare upplagda. Saxofonisten använder sig således endast en takt av tonen b^1 , för att redan under påföljande takt övergå till tonen a^1 . Således byter saxofonisten meloditon under varannan takt.

7.3 Övningsstycken nummer 16-18

Övningsstycket nummer 16 komponerades med tanke på att tonen g^1 skulle introduceras. Tonen valdes eftersom fingeringen bygger vidare på de redan tidigare behandlade tonerna b^1 och a^1 . I praktiken trycker saxofonisten ned vänster pek-, mitt- och pekfinger för att alstra tonen g^1 . Förutom att det är motoriskt sett logiskt att avancera nedåt längs instrumentkroppen, utvecklar det gjorda valet blåstekniken rätt, eftersom tonen g^1 redan hamnar så lågt i instrumentregistret att det behövs en riktad anblåsning för att den skulle kunna alstras. Anblåsningen bör riktas i en nedåtvinklad riktning, annars finns det en överhängande chans att saxofonen i stället för den fingerade tonen g^1 producerar ett g^2 .

Övningsstycket nummer 16 är en vidareutveckling av föregående övningar genom att melodin i den första takten består av ett b^1 , för att sedan under den andra takten sjunka till ett a^1 och slutligen till ett g^1 under den tredje och fjärde takten. Således byggs melodiken upp så att det motoriskt blir lätt och logiskt att framskrida genom att alltid lägga till ett finger nedåt längs instrumentkroppen. Den lägsta tonen, g^1 nås alltid sist, vilket bidrar till att saxofonisten lär sig känna i vilken grad denna behöver vinkla anblåsningen nedåt inför nästa, lägre ton.

Vidare använder övningsstycket alla hittills presenterade tonvärden, liksom helnoten, den punkterade halvnoten, halvnoten och fjärdedelsnoten. Saxofonisten bjuds därmed på längre, sammanhållande avsnitt där riktningen av anblåsningen kan sökas, för att den kunde riktas rätt. En rätt riktad anblåsning gör att den eftersökta tonen ljuder rent i sitt rätta register, utan att den istället av misstag ljuder en oktav högre. Takterna fem till åtta uppbyggs enligt samma sjunkande melodiprincip som takterna ett till fyra.

Ackompanjemanget följer tidigare principer om ett framskridande i fjärdedelsnoter, för att således stöda solistens pulsuppfattning. Ackompanjemangets meloditon är skriven unisont med melodin i soliststämman för att saxofonisten skulle kunna stöda sig på ackompanjemangets melodi under genomförandet.

I övningsstycken nummer 17 och 18 uppbyggs melodin enligt en likadan, till melodin sjunkande princip som i musikstycket nummer 16. Därtill övas det pausöverskridande frastänkandet med tillhörande blåsteknik enligt de principer som redan introducerats i ett antal hittills avverkade övningsstycken. Ursprungligen komponerade jag även fyra stycken variationer till av denna övning, men jag slopade dessa, eftersom jag märkte att de tre, här ovan presenterade, räckte till för mina försökselever för att dessa skulle känna sig redo för att skrida vidare. Blåstekniken angående tonen g^1 skulle ju komma att övas i flera repriserna även under kommande övningsstycken.

7.4 Övningsstycken nummer 19-22

Gemensamt för övningsstycken nummer 19-21 är att tonen c^2 introduceras. Varför då just denna ton med sin fingering, istället för att fortsätta skalan nedåt längs instrumentkroppen, vilket ur motorisk synpunkt vore påtagligt och även tankemässigt väldigt logiskt? Som ovan beskrivet, behöver anblåsningen för tonen g^1 riktas nedåt för att tonen skall ljuda rätt. Ifall vi skulle fortsätta skalan nedåt redan nu, för att till exempel åta oss tonen f^1 eller $fiss^1$, skulle dessa toner redan kräva en mycket bättre riktad anblåsning än vad som behövdes för tonen g^1 . Därmed bestämde jag mig för att istället utveckla saxofonistens tonomfång uppåt, åt det motsatta hållet. Således skulle saxofonisten få lära sig att bättre rikta sin anblåsning för tonen g^1 , medan hen på samma gång skulle få chansen att lära sig en ny ton med dess fingering. Tonen c^2 fingeras genom att det vänstra mittfingret trycker ned den nästöversta, runda knappen på instrumentkroppen. Därmed bryts den hittills

använda logiken i att knappar bara i ordningsföljd läggs till utifrån den högst belägna knappen.

För övrigt introduceras inga nya notvärden eller fraserings- och andningstekniska principer. Ackompanjemanget är likt tidigare övningar skrivet i jämt avancerande fjärdedelsnoter för att underlätta pulsuppfattningen och räknandet av längden på notvärden. Återigen används ett och samma ackompanjemang för alla dessa övningsstycken så att solisten skulle ha mindre nya, störande moment då hen efter att ha lärt sig övningsstycket 19 får ta sig an övningsstycken 20-21.

Övningsstycket nummer 22, *Sjöleijonet i sjönöd*, utgör nybörjarläromedlets första, egentliga konsertstycke. Ackompanjemanget fortsätter i en hittills bekant anda, genom att fortskrida i jämna fjärdedelsnoter under de 12 första takterna. Däremot blir det upp till solisten att ta över ansvaret för att uppehålla ett jämnt tempo under de sista, fyra takterna. Solisten inleder först i takt två och får därmed lära sig att räkna in sig utifrån de fyra fjärdedelsnoterna som ackompanjemanget spelar i takt ett. Saxofonstämman utgörs i det närmaste av uppåt- och nedåtgående melodislingor, som uppbyggts utav sekundsprång. Då saxofonisten hittills inlett fraserna genom den högsta tonen inom tonomfånget, för att sedan avancera nedåt, steg för steg, får hen i detta övningsstycke öva på ett motsatt förfarande. Detta innebär att de flesta fraserna inleds med tonen g^1 , för att sedan stegvis vandra uppåt till tonomfångets högsta ton. Orsaken till detta förfarande är att lära saxofonisten till att genast förrän attacken färdigt rikta anblåsningen nedåt så att den ljudande tonen skulle vara ett g^1 , istället för en överblåst variant som skulle medföra ett g^2 . För omväxlingens skull och i ett rent fingertekniskt övningssyfte förekommer det även ett antal terssprång i kompositionen.

De, med kommatecken utmärkta andningstecknen beskriver frasuppbyggnaden för att ett naturligt "flyt" skulle uppnås. I och med detta västerländska konstmusikverk lär sig solisten därtill fermattecknet samt tempobeteckningen "largo".

7.5 Övningsstycken nummer 23-24

I och med övningsstycket nummer 23, *Svindelvals*, introduceras tonen $fiss^1$. Det använda tonmaterialet består av c^2 , b^1 , a^1 , g^1 och $fiss^1$. Tonen $fiss^1$ valdes som ny ton eftersom det fanns ett behov av att utvidga saxofonistens tonomfång nedåt. Valet av tonen $fiss^1$ gjorde

sig naturligt med tanke på att tonarten skulle ligga lägligt för saxofonens bruksskala. Tonen *fiss*¹ lämpade sig således bra eftersom den formar en ledton för grundtonen i G-dur.

I mitt jobb som saxofonlärare har jag under årens lopp kommit underfund med att en fungerande metod för att tidigt finna rätt tonbildning går via elevens upptäckt av hur anblåsningen i det låga registret borde formas. Då det låga registret klingar bra, kan tekniken överföras till att få även andra register att klinga med mjuk och rund klang. Således formades läromedlet så att saxofonisten med hjälp av övningsstycken åter på nytt närmar sig de lägre tonerna genom pedagogiskt konstruerade melodier. Utgångspunkten var att saxofonisten skulle närma sig den lägsta tonen genom sammansittande melodislingor, i det närmaste konstruerade utav sekundpassager. Så är även fallet i övningsstycket *Svindervals*, där tonen *fiss*¹ används tre gånger och i varje fall nås den genom en fallande melodi i sekundintervall, för att melodin genast efteråt åter igen vandrar uppåt i sekundrörelser. Tonen *fiss*¹ har även i alla tre fallen skrivits som en längre not för att saxofonisten skulle ha tid att hitta, låsa, hålla ut och fysiskt förankra den behövliga blåsteknik som behövs för att tonen skulle klinga ut en längre stund. Överlag kan det konstateras att melodibildningen förutom ett terssprång helt uppbyggs av sekundrörelser som närapå utan undantag turvis vandrar uppåt och nedåt längs hela tonomfånget.

I övningsstycket *Svindervals* används inga nya notvärden, men alla de förut presenterade används även här. Förutom tonen *fiss*¹ introduceras ändå även andra musikaliska fenomen. Hittills hade saxofonisten musicerat i enbart 4/4-taktart, men nu skulle denna få bekanta sig med den i 3/4-taktart framskridande valsens. Vad kommer till utförandet, får saxofonisten även bekanta sig med utförandebeteckningen *moderato*, styrkegrader som *piano*, *mezzoforte* och *forte* samt lära sig vad *crescendo* och *diminuendo* innebär. Från och med detta övningsstycke förväntades således saxofonisten börja kontrollera sitt nyansspel enligt tre olika styrkegrader.

Alla komponerade övningsstycken hade hittills skrivits med ett fast höjningstecken. Då tonen *fiss*¹ äntligen framtoogs som en del av stycket *Svindervals*, fick saxofonisten lära sig vad ett fast höjningstecken i praktiken innebär och vilken funktion det har inom musiken.

Ackompanjemanget till *Svindervals* komponerades med en baktanke om att rytmiken fortfarande starkt skulle stöda pulsuppfattningen och hjälpa saxofonisten med att räkna rätt

antal pulsslag per notvärde. Därför valde jag att använda mig av en enkel visvals, där bastonen utgör det första slaget i takten, åtföljt av två bakslag på tvåan och trean. Pianoackompanjemanget framskrider som positionsspel, endast för att avsevärt underlätta ackompanjatörens uppgift. Över huvudtaget har nästan alla pianoackompanjemang i läromedlet skrivits så att de skulle kunna utföras i ett positionsspel. Med detta ville jag säkerställa att saxofonisten ofta skulle få njuta av att spela till ett ackompanjemang, fastän ackompanjatörens färdigheter skulle vara svaga. Rent fingertekniskt sett underlättar bruket av ett positionsspel nämnvärt förverkligandet av ett pianoackompanjemang. Därför ville jag försöka se till att ackompanjemangen skulle bli så enkla att de flesta pianister utan tvekan skulle våga ta sig an ackompanjatörsrollen. Vidare försågs alla övningsstycken i läromedlet med ackordbeteckningar för att underlätta utformningen av mera fritt improviserade ackompanjemang. Således gavs en möjlighet till att ackompanjemanget skulle kunna utformas i egen, lämplig och passande stil enligt de kunskaper som en godtycklig ackompanjator innehar. Med åtanke av detta har ackompanjemangen även försetts med en skriftlig beskrivning av den uttänkta musikstilen.

Ifall ackompanjatören skulle råka ha tillgång till ett enstämmigt instrument, till exempel saxofon, vore det även vara bra att ha tillgång till ackord transponerade enligt elevens instrument. Således försågs varje utskrivet ackompanjemang även med färdigt transponerade ackord ovanför det *c*-stämda ackompanjemanget. De färdigt transponerade ackorden för instrument stämde i *ess* placerades i ackompanjemangshäftet ämnat för saxofoner stämde i *ess*. Motsvarande placerades ackorden för instrument stämde i *bess* i ackompanjemangshäftet ämnat för saxofoner i *bess*.

Efter utprovningen av övningsstycket *Svindelvals* ansåg jag att det behövdes en komposition till med samma tonmaterial förrän det var värt att presentera en ny fingering. För att bättre förankra det hittills inlärd, komponerade jag således övningsstycket nummer 24, som döptes till *Direktörens lyckodag*.

Direktörens lyckodag återgår till att framskrida i en 4/4-taktart. Med tanke på att övningsstycket trots allt även borde introducera något nytt i spel- och blåsteknisk väg, infördes bindebågarna. Likt *Spindelvals* närmar sig melodiken den lägsta tonen inom tonomfånget utifrån ett sekundintervall ovanifrån, för att efter den lägsta tonen *fiss*¹ alltid åter igen vandra uppåt i sekundpassager. Således bereddes saxofonisten en övning där denna fick

möjligheten att närma sig den lägsta tonen ett tonsteg åt gången, med en vidare målsättning i att skapa en ihopsittande melodi där tonen inte sviktar eller avbryts under anblåsningen av den lägsta tonen. För övrigt rör sig melodiken huvudsakligen i sekundpassager med några insatta terssprång. I dynamikväg bestämde jag mig för att låta saxofonisten öva vidare i att skilja på nyanserna *piano*, *mezzoforte* och *forte* genom ett bruk av terrassdynamik.

Övningsstycket *Direktörens lyckodag* beledsagas av ett ackompanjemang i stilen av ett enkelt viskomp. Viskompet konstruerades av jämna fjärdedelsnoter, uppbyggt enligt principen baston, blockackord, kvintbas, blockackord. Det i samma positionsläge utskrivna ackompanjemanget valdes igen enkom med tanke på att vara lättspelt, samtidigt som det planerades utforma en stadig och jämn puls för saxofonisten luta sig emot.

7.6 Övningsstycken nummer 25-33

Gemensamt för övningsstycken nummer 25-33 är att dessa består av tonerna d^2 , c^2 , b^1 , a^1 , g^1 och *fiss*¹. Det nya är att tonen d^2 introducerades. Tonen fingeras genom att pek-, mitt- och ringfingret såväl i vänster som i höger hand trycker ned runda knappar på instrumentkroppen. Därtill trycker vänster tumme ned registerklaffen. Det kan kännas ologiskt att jag presenterade tonen här, då jag även kunde ha gjort ett annorlunda val i att jag skulle ha fortsatt att utveckla omfånget nedåt längs skalan, vilket enbart skulle inneburit att ännu ett till finger tryckts ned. Med stöd av min digra, pedagogiska erfarenhet visste jag dock att det här uppkom ett behov av att vinna mera tid genom att hitta en annan sysselsättning för saxofonisten, istället för att låta denna lära sig lägre, blåstekniskt ännu besvärligare toner än *fiss*¹. Därför komponerade jag nio övningar med ett fokus på att låta saxofonisten förkovra sig i att använda den hittills lägsta tonen, *fiss*¹, samt finjustera sin anblåsning. Under dessa nio stycken övningsstycken ville jag dock även uppehålla ett avancemang. Detta åstadkom jag genom att presentera en hel del andra musikaliska fenomen. Dessa diskuteras här under.

Eftersom fingeringen för tonen d^2 kan vara motoriskt sett något krävande, beslöt jag att genast i och med övningsstycket nummer 25 introducera denna ton. Således kunde denna, motoriskt något krångliga fingering förkovras under alla nio påföljande övnings-

stycken. Mitt motto var att varje komposition skulle innehålla alla tills dess inlärd toner, vilket betydde att såväl *fiss*¹ som *d*² skulle inflikas i alla dessa övningsstycken.

Mellan saxofonens toner *c*² och *d*² sker det ett så kallat registerbyte. Detta innebär att tonen *c*² spelas med ett kort instrument, medan tonen *d*² spelas med ett närapå fullångt instrument. Ur blåsteknisk och fingermotorisk synpunkt är det enklare att binda ihop dessa toner genom att utgå från den övre. Som övning för detta komponerade jag sju övningsstycken i 4/4-taktart och dessa upphängdes över ett och samma ackompanjement. Ackompanjementet skrevs som ett viskomp och det framskred i fjärdedelsnoter. Utgångspunkten för den jämna fjärdedelspulsen var att stöda saxofonisten med en stadig och tydlig puls, likt en metronom. Dessa sju stycken övningsstycken, nummer 25-31, skrevs sju takter långa och formades alla enligt samma modell där den unisona meloditon i saxofonstämman och ackompanjementet bytte tonhöjd efter varje halvnot.

Det pedagogiska temat inleddes med övningsstycket nummer 25. Melodin vid saxofonstämman och ackompanjementet börjar med tonen *d*². Således undviker saxofonisten ett uppåtgående språng från tonen *c*², som fingeras med vänster mittfinger, till tonen *d*², som förutom registerklaffen kräver även vänster och höger pek-, mitt- och ringfinger. Det blir alltså motoriskt lättare för saxofonisten att inleda med flera nedtryckta fingrar, för att sedan övergå till att endast trycka ned vänster mittfinger.

Melodin avancerar i halvnoter. Efter *d*² följer *c*², *b*¹, *a*¹, *g*¹ och *fiss*¹. Därefter stiger melodiken åter baklänges tillbaka till *d*². I slutet av det sju takter långa övningsstycket måste således saxofonisten trots allt försöka ta itu med utmaningen att kombinera tonen *c*² till *d*². Tonen *d*² upprepas därefter ett par gånger på slutet för att saxofonisten skall få mera känsla för att spela säkert på tonen.

Vid övningsstycken nummer 26-31 avancerar melodin fortsättningsvis till en ny tonhöjd efter vartannat pulsslåg, men halvnoterna ersätts med rytmiska variationer, i det närmaste bestående av fjärdedels- och åttondedelsnoter. De olika figurerna bildar smått olika frasmodeller, vilket gör att saxofonisten exempelvis får öva på att andas in innan bakslag av åttondedelsnoter.

Övningsstycket nummer 32, *Akrobatgungan sveper lugnt*, är ett västerländskt konstmusikstycke med en melodi i saxofonstämman som avancerar i halvnoter. Melodibild-

ningen i det 16 takter långa övningsstycket i 4/4-taktart framskrider i sekundpassager, förutom två inflikade ters- och kvartsprång. Tonen d^2 nås undantagsvis underifrån, från tonen c^2 . Detta är komponerat med tanke på att saxofonisten skall få öva på registerbytet från det mera besvärliga hållet. Den lägsta tonen, $fiss^1$ nås ovanifrån, genom en sekundpassage, för att efter detta åter röra sig uppåt till g^1 .

Dynamikhanteringen upptas med tanke på att ge mera övning för det i övningsstycket nummer 23, *Svindervals*, lanserade spelsättet med såväl ökande som avtagande styrkegrader, *crescendon* och *diminuendon*. I övningsstycket nummer 32, *Akrobatgungan sveper lugnt*, övas *crescendot* utifrån styrkegraden *piano*, för att sedan antingen öka i styrka till *mezzoforte* eller *forte*, varefter det åter sker en återgång till styrkegraden *piano*. Således lär sig saxofonisten att bestämma nivån av den styrkegrad som tonstyrkan byggs upp till, för att även efter ett *diminuendo* lära sig att landa på samma styrkegrad som förekom som utgångspunkt för *crescendot*. Därtill konstruerades det även en slags trappa av styrkegrader i övningsstycket. I takt nio inleds denna trappa med styrkegraden *piano*. Under takt tio inleds ett *crescendo* som utmynnar i ett *mezzoforte* i takt elva. Denna styrkegrad förblir konstant under en takt, för att åter igen under nästa takt bilda ett *crescendo* som utmynnar i styrkegraden *forte* i takt 13. Detta *forte* behålls under en takt, varefter styrkegraderna genom ett längre *diminuendo* återgår till styrkegraden *piano*. För saxofonisten är dessa slag av övningar viktiga med tanke på att kontrollen av luftflödet skall kunna finslipas. Det handlar om att en jämn tonkvalité skall kunna behållas under skiftningen av tonstyrkan. Även intonationen ändrar beroende på kraften av anblåsningen, vilket medför att denna behöver justeras genom att strupens och munhålans form och volym påverkas.

Utskrivna andningstecken hjälper saxofonisten att bilda sig en uppfattning om frasuppbyggnaden. Övningsstyckets toner spelas åtskilt så att saxofonisten skulle kunna öva på att kontrollera sin tunga och anblåsning med mål på att ansatserna småningom kunde göras konsistenta.

Ackompanjemangiet i övningsstycket nummer 32, *Akrobatgungan sveper lugnt*, komponerades så att melodin är identisk med melodibildningen i saxofonstämman, vilket torde stöda saxofonistens musicerande. Tack vare de unisona melodistämmorna kan saxofonisten lyssna till att såväl tonhöjden som melodirytmen framskrider rätt. Även intonationen

kan effektivt uppövas då pianot dubblar melodin. Det är långt ifrån det första övningsstycket i läromedlet där jag låtit ackompanjatören dubbla saxofonstämman melodi. De ovan uppräknade fördelarna med detta gäller givetvis för alla de likartade fallen i denna studie. Angående ackompanjemanget för detta övningsstycke kan vidare konstateras att det består av fortgående fjärdedelsnoter. Detta åstadkommer en trygg känsla av en stadig puls, vilket underlättar och stöder saxofonistens hantering av notvärden.

Övningsstycket nummer 33, *Cirkusdirektörens promenad*, kännetecknas av starka fraser som stärker nybörjarens känsla för var fraser börjar och slutar. Melodins byggstenar byggs likt föregående övningsstycken troget upp enligt bruket av alla de tonhöjder och notvärden som blivit presenterade under läromedlets gång. Genom att uppehålla en särskild styrkegrad under längre avsnitt får saxofonisten nu även lära sig att behandla *terassdynamik*. Melodin i den 12 takter långa visan framskrider i sekundpassager med jämt återkommande terssprång. Åter igen söker sig melodin till tonen d^2 via c^2 , varefter melodin återgår tillbaka till c^2 . Detta konstaterades redan tidigare bygga upp en fingermotorisk övning gällande registerbytet. Även *fiss*¹, den lägsta tonen inom tonomfånget, nås ifrån tonen g^2 , för att direkt återvända till g^2 . Således får saxofonisten i små steg lära sig att rikta anblåsningen tillräckligt lågt, i sekundrörelser, för att lyckat kunna anblåsa den lägsta tonen inom tonomfånget. Ackompanjemanget framskrider i jämna och stadiga fjärdedelsnoter för att stöda pulsuppfattningen hos nybörjaren. Däremot dubblas inte melodin, vilket axlar ansvar åt nybörjaren att självmant föra fram saxofonstämman. För att saxofonistens tungering skulle utvecklas och finslipas, framskrider melodin i ett *portato*.

7.7 Övningsstycken nummer 34-39

Det gemensamma för övningsstycken nummer 34-39 är att läromedlet upptar den nya tonen e^1 och bygger övningar med tanke på denna. Därtill får saxofonisten bekanta sig med fjärdedelssynkopen samt rytmiska figurer som bygger på den punkterade fjärdedelsnoten.

Övningsstycket nummer 34, *Sjölejonet i hypnos*, är en 44 takter lång komposition som främst skrevs med tanke på att introducera tonen e^1 . I och med detta övningsstycke upp-

nås ett tonomfång på en oktav, bestående av tonerna e^2 , d^2 , c^2 , b^1 , a^1 , g^1 , $fiss^1$ och e^1 . Kompositionen bygger således på en e-eolisk skala, som i vår tid även kallas naturlig e-moll.

Vid inledandet av skrivandet var min tanke att ett övningsstycke skulle föregås av en presentation av den använda tonarten senast vid det skedet då tonomfånget skulle innefatta skalans alla toner inom en hel oktav. Denna princip kunde för första gången ha använts i samband med övningsstycket nummer 34. Principen valdes dock att frångås, eftersom utprövningarna påvisade att en presentation av det behövliga tonmaterialet i skalform inte kunde påvisas skapa en avgörande nytta. Detta beslut underlättades även av att jag under mina 29 år som saxofonpedagog sällan upplevt att det skulle vara nämnvärt motiverande för påbörjande saxofonister att uppta skalövningar för övning. Denna uppfattning har framkommit genom diskussioner med egna elever, lärarkollegor samt deras elever. Jag ansåg således att ett bruk av uppåt eller nedåt vandrande sekundpassager i övningsstycken kunde göra skilda skalövningar någorlunda onödiga.

Frasbildningen i övningsstycket nummer 34 är tydlig, men trots detta har andningstecken placerats i saxofonstämman för att underlätta nybörjarens val av naturliga andningsställen. Melodiken byggs i det närmaste upp av sekundrörelser, men även av 13 stycken terser, 5 kvarter, 5 kvinter och en oktav. Således rör sig melodiken i rätt mjuka, bågformade passager. Melodislingorna skrevs med tanke på att dessa tillsammans med ett ihållande bruk av bindebågar kunde forma en sjungande melodik som skulle bjuda på en bra övning för saxofonisten i att binda ihop melodin. De två högsta tonerna, e^2 och d^2 , används i det närmaste bara som inledande toner av nya fraslängor, vilket underlättar för att en kvalitativ anblåsning skulle kunna åstadkommas. Med detta övningsstycke får saxofonisten även bekanta sig med musikterminologi som *andante con mosso*, *melancolico*, *da capo al fine* och *fine*. I dynamikväg används *piano*, *mezzoforte*, *forte*. Därtill används *crescendo* och *diminuendo*. Ackompanjemanget framskrider som en traditionell visvals, där de ihållande fjärdedelsnoterna utformar en stadig puls enligt mönstret baston, ackord, ackord.

Övningsstycket nummer 35, *Trapetskonstnärens vardagsklätter*, beledsagas av ett enkelt, men rytmiskt popkomp i 4/4-taktart där basen framskrider enligt ett mönster av en punkterad fjärdedelsnot med efterliggande åttondelsnot. Ackorden läggs som fjärdedelsnoter

på andra och fjärde slaget. För att underlätta saxofonistens rytmiska gestaltning gentemot den starka rytmiken i ackompanjemangets bas, uppbyggs saxofonstämman melodi i det närmaste av jämnt framskridande fjärdedelsnoter. Frasslut kan dock avrundas med halvnoter och ett par fjärdedelsnoter har omformats som två efter varandra liggande åttondelsnoter. Detta för att leva upp till målet att komponera varje stycke så att det i repetitionssyfte innehåller redan använda element.

Melodiken i saxofonstämman formades för att i det närmaste bygga på terssprång. Detta medför att stämman visuellt ser ut att bilda upp- och nedåtgående trappsteg inom tonomfånget. Egentligen formar saxofonstämman således en övning bestående av tersgångar i en harmonisk e-moll. Valet med tersgångarna gjordes enligt ett behov av att nu även börja splittra upp- och nedåtgående sekundpassager för att i ett rent lästekniskt syfte börja bereda saxofonisten för en mera krävande textur. Tersgångarna utmanar nybörjaren även vad gäller det fingermotoriska behärskandet.

Bindebågarna har av avsikt skrivits olika långa och emellanåt förekommer avsnitt utan *legato*. Detta val gjordes för att saxofonisten skulle göra sig uppmärksam för vilka noter som skall tungeras. De korta bindebågarna på två noter användes för att binda ihop terser och således tänkte jag detta visuellt hjälpa till att gestalta var tersgångarna placerats.

I dynamikväg användes hittills presenterade styrkegrader, *piano* och *mezzoforte*. *Crescendon* och *diminuendon* växlar med bruket av terassdynamik. Hittills använda notvärden repeteras, medan tonförrådet utökas med tonen *diss*². Således kunde saxofonisten nu öva med tonerna *e*², *diss*², *d*², *c*², *b*¹, *a*¹, *g*¹, *fiss*¹ och *e*¹.

Övningsstycket nummer 36, *Den finurliga clownen*, använder samma tonmaterial som den föregående kompositionen. Även ackompanjemanget formas igen som ett popkomp. Förutom hittills använda notvärden presenteras nu den punkterade fjärdedelsnoten. Av denna bildas en återkommande rytmisk figur, bestående av den punkterade fjärdedelsnoten som kombineras med en efterliggande åttondelsnot. För enkelhetens skull valde jag till en början att endast introducera ett enda sätt i hur kombinationen av dessa två notvärden kan placeras ut i notturen.

Vad kommer till melodiken, har den skrivits genom ett bruk av varierande intervallsprång och ett strikt funktionstänk har därmed åsidosatts. För det mesta rör sig melodiken i

mindre intervall, typ sekund- och terspassager, men även kvinter och kvarter odlas redan friskt. Även två sextsprång och en oktav förekommer. Avsikten var således att börja vänja den påbörjande saxofonisten i hur anblåsningen bör justeras inför större tonsprång för att få dessa att lyckas. Inför större språng behövs alltså riktningen för anblåsningen samt även volymen i strupen och munhålan omformas så att påföljande not skall kunna utbringas. I dynamikväg får nybörjaren i det närmaste öva på att hålla ut tonstyrkor under längre avsnitt, tills tonstyrkan abrupt åter skall bytas. Förutom styrkegraderna *piano*, *mezzoforte* och *forte* inskrevs även ett *crescendo-diminuendo* för att även öva ökande och avtagande dynamik. Från den föregående kompositionen anammade principen om att blanda förekomsten av olika långa bindebågar med enskilda noter får här en fortsättning. Målet med detta var att nybörjaren skulle lära sig bli extra observant om var tungeringar placeras.

Efter utprovningen av övningsstycken nummer 34-36 visade det sig klokt att komponera flera övningar med samma tonmaterial innan det skulle finnas någon anledning till att utvidga tonomfånget vidare nedåt, till tonen e^1 . Då nybörjarna i medeltal avancerade i en takt av ett övningsstycke per vecka, hade blåstekniken ännu inte under tre veckor stadgats till den grad att tonen e^1 alltid gick att frambringa på det första försöket. Jag kunde således valt att utvidga tonomfånget uppåt, förbi tonen e^2 , men valde istället att vidare bygga ut tonförrådet mellan tonerna e^1 och e^2 så att alla tonerna i halvtonsskalan småningom skulle kunna tillgås. För att uppnå detta mål behövde jag komponera övningsmaterial som inkluderade tonerna $aiss^1$, $ciss^2$ och $giss^1$.

Med övningsstycket nummer 37, *Elefanttango*, introducerades tonen $aiss^1$. Således kom tonförrådet nu att bestå av tonerna e^2 , $diss^2$, d^2 , c^2 , b^1 , $aiss^1$, a^1 , g^1 , $fiss^1$ och e^1 . Samtidigt valde jag att även att introducera en ny rytmisk figur, fjärdedelssynkopen, som bygger på i läromedlet redan tidigare behandlade notvärden. *Elefanttango* komponerades i 4/4-taktart och den blev 25 takter lång. Ur nottexturen framgår tydligt att övningsstycket med sina 13 stycken fjärdedelssynkoper framför allt uppgjordes för att öva ett synkopspel. Gemensamt för alla inskrivna synkopfigurer är att tonerna i varje enskild figur här spelas på samma tonhöjd. Jag gjorde detta val för att saxofonisten under synkopfiguren endast skulle få koncentrera sig på att slipa på rytmiken, istället för att därtill ännu behöva fundera på olika fingersättningar. Detta val gjorde det också lättare för saxofonisten att gestalta var synkopfiguren inleds och var den avslutas. För övrigt skrevs melodiken likt

tidigare övningsstycken i melodiskt framskridande passager. Melodiken och rytmiken skrevs även delvis ur en konstnärlig synvinkel, istället för att materialet uteslutande komponerades med det funktionella och pedagogiska i åtanke.

Min princip i att inkludera det redan inlärd i varje komposition styrde rätt kraftigt utformningen av övningsstycket. Det ända som utelämnades från kompositionen är helnoten och styrkegraden *piano*. Det ihållande bruket av ett starkt, rytmiskt motiv, bestående av en synkopfigur med efterföljande två fjärdedelsnoter presenterar ett exempel av motivtänkande för saxofonisten. Tangon ackompanjeras av en enkel och typisk, men statistiskt framskridande tangorytmik som inte desto mera dekorerades. Detta val gjordes för att saxofonisten snabbt skulle känna sig bekväm med att spela till den punkterade fjärdedelsnot som basen i varje takt inleds med. Naturligtvis kan ackompanjatören dock enligt eget tycke och smak även välja en annorlunda tangorytmik för att vid behov antingen lätta till rytmiken eller också fylla ut med finheter.

Med övningsstycket nummer 38, *Mjuk luftakrobatik*, infördes tonen *ciss*². Detta innebär att tonförrådet nu kom att bestå av tonerna *e*², *diss*², *d*², *ciss*², *c*², *b*¹, *aiss*¹, *a*¹, *g*¹, *fiss*¹ och *e*¹. För övrigt fick saxofonisten åter öva på att musicera i en 3/4-taktart. I ackompanjemangets förtext föreslås att ackompanjatören kan välja mellan en jazz- eller visvals. Den föreslagna nottexturen är dock skriven som en jazzvals. Om saxofonisten verkar ha svårt med att spela emot den synkoperade rytmiken i en jazzvals, kan ackompanjemanget omläggas till att framföras som en visvals.

Alla hittills använda toner, notvärden och styrkegrader användes som material för kompositionen. Endast helnoten utelämnades. Den i föregående övningsstycke introducerade fjärdedelstriolen komponerades in i takt 39 med tanke på att hela takten skulle kunna spelas med endast en fingering och saxofonisten således skulle kunna koncentrera sig på att genomföra synkopfiguren i rätt rytm. I dynamikväg lades tyngd på att saxofonisten skulle få öva på terassdynamik. Bruket av bindebågar fick en framtoning och även större intervallsprång skulle nu utgöra en utmaning. Blåstekniskt sett förbereds större intervallsprång genom att språngets efterföljande ton riktas åt språngets håll så att den påföljande tonen framgångsrikt skulle kunna alstras. Rent praktiskt taget behöver munhålan och strupen således formas mindre vid uppåtriktade språng och vice versa. Samtidigt bör luftströmmen riktas uppåt och påverkas till att strömma snabbare då det handlar om uppåt-

riktade språng och vice versa. Större, tungerade språng behövs i regel inte riktas lika starkt som motsvarande, med bindebågar sammanbundna språng.

För att hjälpa saxofonisten att inse logiken bland fingerkombinationerna mellan tonerna $diss^2$ och e^2 samt $ciss^2$, d^2 och $diss^2$, knöt jag samman dessa antingen genom att bruka små intervallsteg i melodiken eller genom att ordna tonerna som ledtoner till varandra.

Övningsstycket nummer 39, *Clownens lyckodag*, komponerades som svar på ett behov som framkom vid utprovningen av övningsstycken nummer 37 och 38. Det visade sig vara på sin plats att öva mera på synkopfiguren med sin rytmik innan ytterligare musikaliska fenomen skulle introduceras. Övningsstycket *Clownens lyckodag* skrevs i 4/4-taktart och det blev en 32 takter lång dixieland som till ackompanjemanget framskrider i jämna fjärdedelsnoter. I saxofonstämman inkomponerades fyra stycken synkopfigurer för att dessa skulle övas mera. Samtliga synkopfigurer genomförs med sinsemellan samma fingerring och således kan nybörjaren ägna sina tankar åt rytmiken.

Kompositionen skrevs utgående från att den skulle innehålla alla redan förut använda toner och rytmer. *Portaton* skrevs omväxlande med *legaton*, så att nybörjaren omsorgsfullt skulle lära sig att kontrollera var tungeringarna borde placeras. Det huvudsakliga målet för övningsstycket *Clownens lyckodag* var dock att lyckas få saxofonisten att spela i ett mera uppvridet tempo, ett *allegretto*. För att göra detta genomförbart, behövde saxofonistens melodi skrivas så att den skulle innehålla upprepningar av toner, en enkel rytmik att gestalta och en melodik som skulle bygga på mindre intervallsprång, i det närmaste på sekundintervall. Inövningen av snabbare tongångar bidrar till att utveckla en fingerteknisk ledighet, förutom att det förstås alltid bara känns roligt att få "rocka loss".

7.8 Övningsstycken nummer 40-42

Gemensamt för övningsstycken nummer 40-42 är att dessa får ett utökat tonomfång i och med att tonen d^1 introduceras. Tonen d^1 förblev den lägsta tonen som introducerades i läromedlet *Perttis saxofoncirkus*, fastän saxofonens tonomfång tekniskt sett sträcker sig nedåt till lilla registrets *bess*. Det förekommer flera betydande orsaker till varför tonen d^1 kom att förbli läromedlets lägsta, använda ton. För det första är tonhålet för d^1 beläget i mitten av instrumentkroppens nedre båge, precis innan klockstycket. Detta för med sig att följande ton nedåt i skalan har ett tonhål som passerat den nedre bågen och är be-

läget på klockstycket. Vid anblåsningen av en ton som har sitt tillhörande, lägsta och öppna tonhål placerat under den nedre bågen, ökar mottrycket märkbart. Således är tonerna under d^1 betydligt besvärligare att anblåsa. För det andra kräver alla toner under d^1 ett fingertekniskt involverande av saxofonistens båda lillfingrar. Om saxofonisten är under tio år gammal har handens storlek sällan vuxit till sig så att den för lillfingrar byggda fingermekanismen någorlunda bekvämt kunde utnyttjas. Ett introducerande av toner under tonen d^1 skulle således medfört både blås- som fingertekniska problem. Denna vetskap gjorde det lätt för mig att utelämna de lägsta tonerna. Ett starkt stöd för detta beslut fick jag även från den i kapitlet 5.2.4 presenterade, tidigare forskningen, där såväl Ashton (1998, 31) och Siponen (2019) behandlade saxofonens naturliga bruksregister utav instrumentets tekniska utformning. Det "fundamentala registret" hade sin lägsta ton i d^1 .

Förutom blås- och fingertekniska problem bör även nämnas ett ytterligare skäl som kan göra trakteringen av de lägsta tonerna väldigt besvärlig. Ofta utgår vi ifrån att det använda instrumentet är i någorlunda klanderfritt spelskick. Verkligheten är däremot ofta det motsatta, då unga utövare inte trots rådgivning förmår att behandla sin saxofon med den omsorg som instrumentets uppbyggnad kräver. Detta medför att putorna inte ligger tätt emot tonhålen. Även ett minimalt läckage orsakar snabbt situationer där det till och med för en professionell saxofonist ter sig omöjligt att nå de lägsta tonerna. Att då ha nybörjarelever att prompt försöka nå ned med otäta instrument är onödigt, eftersom detta bara orsakar motivationsbrist och avslutade studier. Naturligtvis kan problematiken lösas genom att saxofonen under nybörjarstadiet tas in för reparation en gång per halvår. Då en reparation i medelsnitt kostar från ett par till flera hundra euro, kan det bli besvärligt att få föräldrarna till en barnfamilj med belastad ekonomi att lägga ut pengar på reparationer. Således är det ofta mera resonligt att låta barnet spela vidare och samtidigt lära sig att behandla sitt instrument på ett ansenligt sätt. Efter en sammanhängande spelhistoria på cirka två år kan saxofonen sedan mera som en engångsföreteelse läggas in för reparation. Naturligtvis innebär ett sådant handlings sätt att saxofonen trots allt under den förflutna tiden hållits i ett någorlunda spelbart skick.

Tonen d^1 introducerades i och med övningsstycket nummer 40, *Sjöleijonet bjuder till lek*, och går att finna i takterna nummer 2, 8, 14, 37 och 47. Jag valde att vid varje tillfälle skriva en melodi som närmar sig tonen d^1 ovanifrån, genom sekundintervall. Således kunde saxofonisten lära sig att rikta sin anblåsning nedåt i just behövliga mängder alltmedan

denna sökte sig nedåt i melodin, ett sekundintervall åt gången. *Sjöleijonet bjuder till lek* skrevs 48 takter långt för att nybörjaren skulle få börja hantera större helheter och därmed även per automatik gå in för att jobba på uthålligheten i muskulaturen runt munnen. Vidare uppövas sammanfogandet av toner genom de långa bindebågarna i övningsstycket. Även här används allt det hittills presenterade musikaliska materialet som byggstenar för övningsstycket. Vid byten av styrkegrader används terassdynamik, *crescendon* och *diminuendon*.

Ackompanjemanget framskrider i en rytmisk, synkoperande *bossa nova*. Detta val gjordes för att nybörjarsaxofonisten skulle utmanas till att självmant uppehålla en stadig grundpuls fastän ackompanjemanget ständigt bjuder på rytmiska bakslag. För att saxofonisten skulle få koncentrera sig på att spela ihop med ackompanjemanget, valde jag att skriva en melodi som framskrider melodiskt, i små intervall och har en väldigt enkel rytmik med minimala inslag av punkterade fjärdedelsnoter och synkoper.

Då föregående övningsstycken komponerades med ett fast höjningstecken för saxofonstämman, alltså i G-dur eller e-moll, tar övningsstycket nummer 40 oss in på nya banor. Denna komposition skrevs i D-dur, med två fasta höjningstecken i saxofonstämman. Detta ledde till en ny målsättning där övningsstycken framöver skulle förses med allehanda fasta höjningstecken upp till sex stycken höjningar samt fem stycken sänkningar, innan läromedlets avrundning.

Med tanke på att utveckla fingertekniken, komponerades *Sjöleijonet bjuder till lek* att framföras som ett *allegretto*. Valet av tempo gjordes enligt de önskemål som eleverna framförde efter att de fått spela övningsstycket nummer 39, som framskred i ett *allegretto*. Bland annat var det "roligt" och "häftigt" att få spela snabbt. Således bestämde jag mig för att bjuda på mera av det roliga.

I stället för att i påföljande övningsstycken genast utöka tonomfånget uppåt, valde jag att i övningsstycket nummer 40 bygga ut tonmaterialet inom det existerande tonomfånget för att småningom kunna ta i bruk den kromatiska skalan. För att detta mål skulle uppnås, behövdes ännu tonerna *diss¹*, *f¹* och *giss¹*. I det direkt påföljande övningsstycket nummer 41, *Den snopna elefanten*, introduceras tonen *f¹*. Melodiken framskrider i små intervallsteg för att saxofonisten skulle ha lättare att gestalta de närapå liggande fingeringarna och även få lyssna till halvtonsmelodier. Den kromatiska melodiken kunde göras ännu

mera sjungande genom ett bruk av bindebågar. Den eftersträvade stämningen beskrivs utgående av utförandetexter som *adagio* och *melancolico*.

Ackompanjemanget utgörs av ständigt framskridande åttondelsnoter som bildar figurer av brutna ackord. Tanken med detta var att saxofonisten skulle lära sig hålla ett stadigt tempo i fjärdedelsnoter, fastän ackompanjemanget fortgående rusar fram i dubbelt snabbare notvärden. Då den föregående kompositionen gick i D-dur, skrev jag denna i varianttonarten d-moll. Således fick nybörjaren nu under övningsstyckets lopp koncentrera sig på att komma ihåg att sänka tonen b^1 till $bess^1$.

Efter utprovningen av dessa två ovan beskrivna kompositioner kände jag att de nyligen introducerade två tonerna, d^1 och f^1 , fortfarande behövde mera övning innan nya musikaliska fenomen skulle tas fram. Således komponerade jag övningsstycket nummer 42, *Ormen Habaneros dans*. Jag valde åter att använda ett *bossa nova* som ackompanjemanget, i stil med övningsstycket nummer 40, eftersom eleverna vid utprovningen starkt gillade det rytmiskt svängande ackompanjemanget, trots att de ofta kom av sig på grund av ackompanjemangets synkoperade rytmik. Därför skulle eleverna få öva mera på att spela till takten av en *bossa nova* och därmed igen få öva på att slappna av med fingrarna så att kompositionen skulle kunna drivas upp i ett *allegretto*.

För att hjälpa nybörjaren med rytmiken och räknandet av notvärden gentemot det besvärliga ackompanjemanget, skrev jag en melodi som i det närmaste innehöll små intervallsprång och innehade en enkelt läsbar rytmik med minimala inslag av punkterade fjärdedelsnoter och synkoper. Därtill användes styrkegraden *mezzoforte* under hela övningsstyckets gång. Detta tänktes frigöra tankekapacitet till att kunna handskas med de fingertekniska och rytmiska utmaningarna, vilket skulle bidra till att det utskrivna *allegretto* kunde uppnås snabbare.

Trots avsaknaden av de andra nyanserna förutom *mezzoforte*, komponerades igen allt annat, redan inlärt not- och rytmmaterial in i detta övningsstycke. Likt övningsstycket nummer 40 valde jag även att använda två fasta höjningstecken för saxofonstämman, men istället för D-dur använde jag mig nu av parallelltonarten b-moll. Stycket skrevs avsiktligt 32 takter långt, så att saxofonisten skulle behöva spela i längre pass och således bygga upp sin muskelstyrka runt munområdet.

7.9 Övningsstycken nummer 43-51

Gemensamt för övningsstycken nummer 43-51 är att tonomfånget i saxofonstämman utvidgades till att omfatta även tonen f^2 . Överlag utvidgades tonomfånget endast uppåt vad gäller återstående övningsstycken i läromedlet. Som tidigare nämnt, kom läromedlet inte att introducera lägre toner för saxofonisten än tonen d^1 . Orsaken var att lägre toner blir avsevärt svårare att anblåsa samt att fingermekaniken för lillfingrarna kräver en räckvidd som speciellt barn under tio år har svårt att uppnå. Därtill hamnar dessa toner utanför saxofonens bruksregister.

Med övningsstycket nummer 43, *Cirkushästarnas rundgång*, utvidgas tonomfånget uppåt, genom att tonen f^2 presenteras. I övningsstycket föregås tonen f^2 närapå uteslutande av uppåt vandrande sekundpassager och ett par gånger av ett terssprång. De få tillfällen tonen f^2 spelas utan inledande melodigångar, föregås den av en paus. Pausen bereder tid för saxofonisten att förbereda tonen genom att volymen och formen av munhålan och strupen omformas samt att den fysiska anblåsningen anrikas tillräckligt högt.

Övningsstycket *Cirkushästarnas rundgång* rör sig i både harmonisk och melodisk d-moll, för att mot slutet av kompositionen övergå till F-dur. Därmed får saxofonisten öva mera i tonaliteter som redan presenterats i övningsstycket nummer 41, *Den snopna elefanten*. *Cirkushästarnas rundgång* framskrider i ett *allegretto* och introducerar stilen *beguine*.

För att göra det lättare för saxofonisten att rytmiskt sett hålla på sig gentemot det fullt ut synkoperade ackompanjemanget, skrevs saxofonstämman i väldigt grundläggande och enkla rytmfigurer. I det närmaste användes halv- och fjärdedelsnoter, trots att övningsstycket nog innehöll alla hittills introducerade notvärden och rytmfigurer. Även allt hittills introducerat tonmaterial användes. Eftersom allt material jämt repeterades, kunde jag utgå ifrån att saxofoneleven inte borde kunna glömma bort redan inlärd toner, notvärden eller rytmer. Kunskapen förstärktes således märkbart av det ihärdiga repeterandet.

Med ett rikligt bruk av bindebågar, naturligt utsatta andningstecken och en melodiskt framflytande melodik strävade jag till att väcka elevens uppmärksamhet för hur melodiken kunde föras fram till frasslut genom ett bruk av en jämn och bärande luftström. En vacker och rund tonbildning uppstyrdes vidare genom introduceringen av termerna *dolce* och *cantabile*.

Övningsstycket nummer 44, *Björnen Boogies woogie*, skrevs som en tolv tacters blues och försågs med ett boogie woogie -ackompanjemang där basen framskrider i fjärdedelsnoter, som en gående bas. Saxofonisten får således bekanta sig med en för rytmusiken säregen stil där den på pulsens slag placerade åttondelsnoten skall spelas en aning för lång, medan bakslagets åttondel påbörjas en aning för sent. I stilenlig anda presenterar de tolv första takterna temamelodin. Temat följs av tre genomkomponerade solorunder. Fastän det fasta höjningstecknet i saxofonstämman indikerar på G-dur, framskrider kompositionen som en g-blues. Allt hittills introducerat ton- och rytmmaterial används trots detta fullt ut, för att saxofonisten skall bli påtvingad att repetera och förstärka det redan inlärd.

Enligt min personliga erfarenhet känner sig nybörjarsaxofonister, -klarinetter och -tvärflöjtister sig rätt skygga ifall de hamnar inför en situation där de borde pröva på improvisation. Således ansåg jag det inte vara behövt eller ens meningsfullt att skriva improvisationsövningar i nybörjarläromedel. Min tanke var att lätta improvisationsövningar inte förutsätter användningen av ett separat läromedel. Istället kan en lärare bara skapa ett improviserat ackompanjemang av till exempel ackordmaterialet i en diatonisk skala. Över detta kan eleven sedan enkelt spela melodier uppbyggda av den diatoniska skalan eller delar av den, till exempel en pentatonisk skala. Likaså kan eleven exempelvis improvisera över en mollpentatonisk skala eller en mollbluesskala, samtidigt som läraren ackompanjerar över en tolv tacters blues. Dessutom går det att finna otaliga videon på Youtube, där för improvisation ämnade ackompanjemang även ofta är försedda med tillhörande notmaterial. Det finns således inget skäl att försöka uppfinna hjulet på nytt angående material för den inledande improvisatören, eftersom ypperligt material redan går att finna.

Eftersom jag i och med övningsstycket nummer 44 färdigställde en genomkomponerad tolv tacters blues, fanns det dock inget skäl att låta bli att skriva ut en g-bluesskala i saxofonhäftet, efter själva kompositionen. Därmed bjuds saxofonisten på en möjlighet att även improvisera egna melodier och rytmer över ackompanjemanget, ifall en egen vilja finns. Utgående från de inlärd tonerna, kunde ett tonmaterial på $d^1, f^1, g^1, bess^1, c^2, ciss^2, d^2$ och f^2 väljas ut med tanke på att eleven skulle kunna improvisera i g-blues.

Melodibildningen i *Björnen Boogies woogie* är rytmisk och innehåller ett starkt och tydligt frastänkande, allt för att förstärka saxofonistens gestaltning av hur rytmiskt svängande fraser kan uppbyggas och formas. För att melodiken inte skulle ha blivit tekniskt alltför avancerad, valde jag att hålla fjärdedelsnoten som en slags grundenhet. Denna upplivades ofta genom intilliggande synkoper, två efterliggande åttondelsnoter eller på bakslagen placerade åttondelsnoter. Då rytmiken blev satt i förgrunden, kunde jag vidare förenkla melodin genom att till exempel speciellt vid rytmiskt krävande ställen använda mig av endast en tonhöjd.

För att luckra upp en i rätt liknande tongångar framskridande melodik, skrev jag ett par ställen där rytmiken främst byggde på repeterande åttondelsnoter. Således utfylldes takt 13 nästan helt av åttondelsrepetitioner av tonen d^2 . Därmed lyckades jag hålla texturen fingerteknisk enkel, för att istället få saxofonisten att öva på ett fungerande, repetitivt tungerande. För takterna 25-26 valdes däremot tre, till fingeringarna nära liggande toner och av dessa bildades en figur som upprepades fyra gånger för att takten skulle bli utfylld. I takterna 29-30 valde jag däremot att dribbla mellan två bredvidliggande toner, där skillnaden fingeringar emellan bara skilde ett finger åt. I detalj handlar det om att tonen c^2 fingerades med vänster mittfinger, för att sedan upplyftas så att tonen des^2 kunde alstras.

Det komponerade materialet skulle överlag formas så att det skulle låta mycket mera invecklat och rafflande än vad det skulle kräva av musikern i blås- och fingerteknisk väg. Detta var överlag ett av målen inom kompositionsprocessen, med hela läromedlet i åtanke. Medlen för att uppnå detta mål var att stöda solostämmorna med fint harmoniserade och rytmiserade ackompanjemang samt att för saxofonisten alltid välja en kombination av fingeringar och rytmiska figurer enligt största omtanke. Med detta sagt, bör det påpekas att jag efter elevutprovningar flera gånger behövde förenkla notbilden så att den inte skulle utgöra en alltför stor utmaning för eleverna. Det krävdes således att saxofonstämman melodik fick omformas flera gånger innan den fann sin slutliga, meningsfulla och fungerande form.

Övningsstycket 45, *Den yra clownen*, består av ett tonmaterial inom det hittills presenterade tonomfånget, mellan tonerna d^1 och f^2 . Inom detta tonomfång fattades tillsvidare endast tonerna $diss^1$ och $giss^1$, förrän en kromatisk skala skulle kunna utskrivas. Jag valde att först introducera tonen $giss^1$, eftersom den har en för saxofonisten unik fingering som

inte påminner någon av de redan introducerade. Således skulle saxofonisten ges en möjlighet till att öva denna fingering en lång tid framöver, innan läromedlet skulle nå sitt slut. Tonen *diss*¹ hade däremot i princip redan introducerats från och med övningsstycket nummer 35, där tonen *diss*² togs i bruk. Det enda som skiljer tonerna åt, är att *diss*¹ fingeras utan registerklaff.

Den yra clownen framskrider som en glad och frisk visvals och mellan tonerna *d*¹ och *f*² förekommer alla kromatiska toner, förutom *diss*². I och med övningsstycket introduceras fasta förtecken för tonarten D-dur. Fjärdedelssynkopen användes inte i notmaterialet, eftersom rytmfiguren redan övats så pass mycket i föregående stycken att det inte mera ansågs existera ett behov för att den jämt skulle behöva upptas för övning. Fastän saxofonstämman melodi för det mesta rör sig i sekundpassager med inflikade terssprång, använder sig melodin också av en hel del kvart- och kvintsprång. Den melodiskt framflytande melodiken skrevs så att den framskrider i mjuka linjer, med ett digert bruk av bindebågar. Tanken var således att saxofonisten i detta övningsstycke skulle få utveckla sin blåsteknik i att bilda tätt ihop sittande, sjungande melodipassager, större intervallsprång till trots.

Eftersom det överlag verkade lite trevande för övnings eleverna att göra notis angående de två fasta förtecken som utgjorde D-dur, bestämde jag mig för att komponera ett övningsstycke till med samma fasta förtecken. Eftersom bluesen och boogie woogie i och med övningsstycket 44, *Björnen Boogies woogie*, väckte omtanke, men även skapade svårigheter vad gäller den svängande fraseringen för åttondelsnoter, bestämde jag mig för att eleverna skulle få öva mera på detta. Utifrån dessa premisser komponerades övningsstycket nummer 46, *Den trilskande ankans blues*. Melodin hängdes upp över ett mera ålderdomligt, genuint boogie woogie komp med en bas som rör sig i åttondelsnoter. Melodin komponerades som en d-durblues på tolv takter. Tre genomkomponerade solorundor följer därpå, tills stycket avslutas i en varierad melodirunda. I samma anda med den tidigare presenterade bluesen, *Björnen Boogies woogie*, bestämde jag mig för att förse saxofonhäftet med en utskriven d-durbluesskala intill noterna för *Den trilskande ankans blues*. Således skulle saxofonisten ges en möjlighet till att utföra en egen improvisation över ackompanjemanget. För d-durbluesskalan valdes tonerna *d*¹, *e*¹, *f*¹, *fiss*¹, *a*¹, *b*¹, *d*², *e*² och *f*².

Trots att *Den trilskande ankans blues* har en stark blueskaraktär, lyckades jag trots allt igen en gång använda mig av alla hittills introducerade toner och notvärden för att bygga upp melodiken. Melodibildningen följde samma tankegångar som jag redan här ovan beskrivit i samband med presentationen av övningsstycket nummer 44, *Björnen Boogies woogie*. Kort beskrivet innebar detta att en illusion av mera rafflande, rörlig nottextur uppnåddes genom ett bruk av svängig rytmik, längre upprepningar av samma meloditon samt ett dribblande av fingertekniskt lättkombinerade och varandra närliggande noter.

Fraserna konstruerades utav starka motiv samt en melodisk rytmik som bildade klara frashelheter så att nybörjarsaxofonisten skulle kunna anamma goda exempel på hur hen själv skulle kunna bygga upp liknande fraser genom improvisation. Intressant nog, var det lätt hänt att jag förivrade mig till att komponera för svåra löpningar inför utprovningarna. Efter utförda utprovningar fick jag flera gånger infinna mig att ytterligare förenkla notbilden. Så var ju fallet även vad gäller *Björnen Boogies woogie*. Att komponera i det närmaste utifrån funktionella behov skapade minsann en hel del utmaningar, eftersom en kompositör så gärna skulle komponera utifrån konstnärliga utgångspunkter. Med tanke på att saxofonisten rätt snabbt skulle kunna åta sig övningsstycket, valde jag att låta hela kompositionen genomföras i styrkegraden *forte*.

Övningsstycket nummer 47, *Chimpansens cykelnummer*, komponerades främst för att saxofonisten skulle få bekanta sig i att spela i F-dur med hjälp av det fasta sänknings-tecknet samt för att utveckla saxofonistens kunskaper i att spela kortare notvärden i ett snabbare tempo. Därtill introducerades bruket av *staccato*. Musikstycket kom även att förestå som en gedigen övning i synkopspel. I och med att även *repristecknet* och de numererade *målen* introducerades, gavs saxofonisten nya medel för att hantera formuppbyggnaden.

Ackompanjemanget i *Chimpansens cykelnummer* är skrivet som en tätt synkoperande *bolero*, vilket gör rytmbehandlingen medvetet mera krävande för saxofonisten. Eftersom övningsstycket är försett med ackordbeteckningar, kan ackompanjatören givetvis improvisera ihop ett ackompanjemang i vilken stil som helst. Allt för att på ett bästa sätt stöda saxofonistens musikutövande. Ett beskrivande exempel kunde utgå ifrån att ackompanjatören inledningsvis skulle försöka ackompanjera kompositionen som en *bolero*. Ifall saxofonistens rytmbehandling tydligt skulle störas av rytmfiguren i ackompanjemanget, kunde

ackompanjatören exempelvis övergå till att spela ett viskomp i jämna fjärdedelsnoter, enligt modellen bastonika, blockackord, baskvint, blockackord. Således skulle saxofonisten få spela till ett ackompanjemang med en inbyggd, jämn puls. Efter att ett lyckat samspel småningom uppnåtts, kunde ackompanjatören exempelvis övergå till att använda sig av ett enkelt popkomp. Detta skiljer sig åt från viskompet i att bastonikan istället spelar en punkterad fjärdedel, åtföljt av en åttondelsnot och två fjärdedelsnoter. Ackompanjemangets åttondelsbakslag kunde därefter fungera som en inledning till mera synkoperande versioner av ett ackompanjemang. Småningom kunde ackompanjatören igen försöka sig på det ursprungliga ackompanjemang i bolerorytm. Enligt resultatet från utprovningarna blir ett omväxlande bruk av olika ackompanjemang roligt för saxofonisten, då denna får känna av hur olika melodin sitter gentemot olika slag av rytmik i ackompanjemang.

Övningsstycket *Chimpansens cykelnummer* försågs med en melodi som huvudsakligen framskrider i små intervall, likt sekunder och terser. Av konstnärliga skäl användes det även ett fåtal gånger en kvart. Den i små intervall framflytande melodiken valdes för att instrumentalisten skulle få en finger- och blåstekniskt lätt notbild att spela ifrån och därmed rätt snabbt skulle kunna uppnå ett snabbt och glatt tempo. Med tanke på detta gjordes även ett val där de enskilda synkopfigurernas tre noter skrevs på samma höjd. Vid två synkoper frångicks detta något genom att den sista noten skrevs ett steg under de föregående två. För att underlätta gestaltningen och det fingertekniska, utformades dessa två synkoper enligt samma modell, så att fingeringarna mellan tonhöjderna bara skilde sig åt med ett finger. I den ursprungliga versionen hade synkopfigurerna försetts med en rätt rörlig melodik, men efter utprovningen beslöt jag mig för att betydligt förenkla melodiken.

Chimpansens cykelnummer blev läromedlets första komposition som fortskrider som ett *allegro*. För att därför ytterligare förenkla saxofonistens musicerande, beslöt jag mig för att frångå det för läromedlet genomgående gjorda valet att i varje komposition sträva till att presentera allt tonmaterial och rytmmaterial utgående från föregående musikstycken. Den mest synliga orsaken för att konstant repetera det redan inlärdade var ju att nybörjarsaxofonisten således inte skulle kunna glömma bort redan presenterade byggstenar i takt med läromedlets framskridande. I rytmväg höll jag mig fortfarande till detta, men i notväg valde jag nu att främst skriva i diatonisk F-dur inom ett tonomfång av d^1 till f^2 . Förutom

tonerna i F-dur använde jag därtill $fiss^1$, b^1 , $dess^2$ och ess^2 , eftersom dessa rätt naturligt kunde komponeras in i melodiken på ett sådant sätt att fingeringarna utan möda gick att kombinera med fingeringarna för bredvid liggande toner. Dessa tilläggstoner till trots, blev övningsstycket inte sålunda fingertekniskt svårt att genomföra. Till slut bestämde jag mig även för att hela kompositionen skulle framskrida i styrkegraden *forte*. Detta val gjordes för att saxofonisten fullt ut skulle få koncentrera sig på att läsa melodiken.

Efter komponerandet av övningsstycket nummer 45, *Den yra clownen*, kvarstod endast tonen $diss^1$ för att alla toner inom den kromatiska skalan mellan tonerna d^1 och f^2 äntligen skulle ha introducerats. För att råda bot på detta, komponerades övningsstycket nummer 48, *Livet bakom scenen*. Det valda, programmusikaliska tankesättet framkommer i att tonspråket återger det hektiska livet bakom cirkusscenen. De statiska och samtidigt nervösa tongångarna med den tillhörande harmoniken valdes för att bjuda på ett exempel av modern, västerländsk konstmusik. Det utskrivna ackompanjemanget valdes att fortskrida som ett ihållande flöde av tydligt markerade fjärdedelsnoter, vilket bildar en stadig puls. Allt för att underlätta saxofonistens rytmhantering.

Melodiutformningen i övningsstycket 48, *Livet bakom scenen*, skrevs närmast med tanke på att saxofonisten effektivt skulle få öva upp sin fingerteknik vad kommer till att bemästra den nyintroducerade tonen, $diss^1$. Tonen d^1 fingeras genom att såväl vänster som höger pek-, mitt- och ringfinger trycks ned. Det enda som skiljer åt dessa toner är att tonen $diss^1$ därtill kräver att det högra lillfingret trycks ned. Det vore således naturligt att bygga upp en fingerövning där tonerna d^1 och $diss^1$ växlar mellan varandra. Med detta i åtanke komponerades övningsstycket *Livet bakom scenen*. Det kom att genomsyras av motiv där tonerna d^1 och $diss^1$ växlar sinsemellan i åttondelsnoter. Med hjälp av dessa motiv lyckades jag smyga in mycket rörelse i övningsstycket, vilket fick det att låta virtuost och invecklat, trots att texturen fingermotoriskt sett är rätt lätt att genomföra. Som variation på denna växling av noter, valde jag även att låta saxofonisten växla mellan $diss^1$ och den närliggande, övre tonen, e^1 . Denna växling är motoriskt sett något mera krävande än den ovan presenterade, men trots detta ändå möjligen den nästlättaste. Då tonen $diss^1$ involverar såväl vänster som höger pek-, mitt- och ringfinger samt höger lillfinger, erhålls e^1 genom att det högra ring- och lillfingret lyfts upp från knapparna. Närapå alla brukade åttondelsnoter involverades till att bygga upp motiv tillsammans med dessa toner.

Det borde egentligen vara en självklarhet att bruket av en ny ton först och främst borde övas med de nära intill liggande tonerna. Speciellt då forskningsresultat exempelvis av Mattsson (2018, 6, 12, 14) påvisar att "ungefär 50% av alla språng" i västerländsk musik utgörs av sekundpassager (se kapitel 5.2.5).

En i övningsstycket nummer 48 använd fjärdedelssynkop förverkligades med tre noter av samma tonhöjd för att undvika de fingermotoriska utmaningar som en snabbare rytmfigur kunde förväntas medföra. Detaljer likt denna bidrog till att göra notbilden mera lättläst, med mål på att saxofonisten i en snabbare takt skulle kunna uppnå det rätt kvicka tempot *moderato*.

Eftersom alla halvtoner nu i och med *Livet bakom scenen* presenterats inom tonomfånget av d^1 till f^1 , bestämde jag även att komponera in en övning i övningsstycket som skulle framta den kromatiska skalan inom hela tonomfånget. Resultatet av detta blev en sammanhållande, fallande kromatisk skala i takterna 54-57. I den ursprungliga versionen framskred denna halvtonsskala som åttondelsnoter, men detta visade sig vara onödigt utmanande. Efter utprovningen omkomponerades denna skala till att utföras som fjärdedelsnoter.

Den använda artikuleringen i övningsstycket är mångsidig, då såväl *portaton*, *legaton* som *staccaton* förekommer i en sinsemellan salig röra. Valet har gjorts medvetet för att nybörjarsaxofonisten skulle vänja sig vid att uppmärksamma, skilja åt och beakta dessa som en del av sitt musicerande. Nyanseringen hålls däremot enkel och kompositionen håller samma nyans i långa avsnitt. Fastän detta val även understöder den mekanistiskt statiska karaktären i musikstycket, underlättar det även framförandet då informationsmängden kan avskalats. De använda nyanserna är *pianissimo*, *mezzoforte*, *forte* och *fortissimo*. Därmed får nybörjaren för första gången bekanta sig med motsatserna *pianissimo* och *fortissimo* och även utförandebeskrivningen *poco a poco*.

I tonartsväg fick nybörjarsaxofonisten fortsätta använda sig av ett fast sänkningstecken, enligt den i övningsstycket nummer 47, *Chimpansens cykelnummer*, framtagna kutymen. Istället för F-dur kan *Livet bakom scenen* uppfattas framskrida i d-moll.

Eftersom övningsstycket nummer 47, *Chimpansens cykelnummer*, blev mycket omtyckt av de elever som jag prövade ut den på, beslöt jag mig för att komponera mera rytmiskt och

glatt material i samma anda. Jag valde att åter igen fokusera på att utveckla notläsningsförmågan, fingertekniken och tungeringarna genom att skriva musik i ett snabbare tempo. Kompositionen skulle framförallt fungera som en övning i tungering. Således bestämde jag att melodiken i första hand skulle framskrida i sekundpassager och innehålla mycket tonupprepningar. Ett självklart val var således att inga bindebågar skulle appliceras och likaså skulle nyanseringen hållas enkel, så att den inte skulle behöva tillägnas någon nämnvärd uppmärksamhet under musicerandet. Under dessa premisser komponerades övningsstycket nummer 49, *Jonglören*.

I övningsstycket *Jonglören* skrevs saxofonens melodi att röra sig mellan tonerna d^1 och f^1 och utgående från de diatoniska tonerna i C-dur. Således kunde såväl den visuella notbilden som de fingertekniska utmaningarna utformas så att övningsstycket trots ett *allegretto* kunde inläras under skälig tid, inom två veckor. Eftersom saxofonstämman under mellandelen för en stund modulerar till F-dur, används även tonen $bess^1$. För att i fingerteknisk väg göra bruket av tonen $bess^1$ så lätt som möjlig, planerade jag en melodi där $bess^1$ alltid åtföljs av tonen a^1 . Detta val gjordes eftersom fingeringarna, utgående av val för fingersättning kan göras varandra väldigt besläktade. Tonen $bess^1$ kan fingeras genom att vänster pek- och mittfinger trycks ned tillsammans med en för det högra pekfingeret ämnad knapp. Då denna, av det högra pekfingeret nedtryckta knappen frigörs, fås tonen a^1 .

Ursprungligen skrevs melodiken i övningsstycket nummer 49, *Jonglören*, så att den i det närmaste framskred utan nämnvärda tonupprepningar i samma tonhöjd. Melodiken rörde på sig jämt. Efter utprovningar på mina elever märkte jag att jag förivrat mig till att skriva en alltför invecklad melodik. Således förenklade jag kraftigt melodin genom att sikta in mig på att överlag skriva flertalet upprepningar i samma tonhöjd och därtill förlita mig på att den rytmiska och synkoperade *calypson* genom sin rytmik skulle kunna uppehålla intensiteten i kompositionen. Efter att jag omarbetat övningsstycket i flera omgångar, hittade jag till slut en melodi som gick att inläras i ett fartfyllt tempo inom ett par veckor. Jag lyckades trots revideringarna behålla vissa rytmiska element som jag inte ville slopa. De återkommande åttondelssynkoperna genomsyrar saxofonstämman och därtill får nybörjaren även lära sig att inleda synkopen på en svag takt del. Bindebågarna utelämnades närapå helt, vilket medförde att saxofonisten behövde ta itu med att utveckla en avslappnad och ledig tungering.

Ackompanjemanget till övningsstycket *Jonglören* förverkligades som en typisk klaversats i stilen *calypso*. Stilen med sin starka synkopering valdes för att saxofonisten skulle få öva sig i att bestämt hålla på sin rytmik, trots att ackompanjemanget svänger vidare enligt en annan rytmik. Angående utförandet introducerar *Jonglören* ett bruk av terminologi som *dal segno al coda* samt beteckningar för *segno* och *coda*. Således fick saxofonisten lära sig beteckningar som styr formen.

I övningsstycket nummer 50, *Apan finner sin lycka*, förflyttas tyngdpunkten inom notläsningen från att tolka tillfälliga förtecken till att komma ihåg flertalet fasta förtecken och sedan applicera dessa på tillhörande noter under övningsstyckets gång. Saxofonstämman i *Apan finner sin lycka* skrevs i Ass-dur och har således fyra fasta förtecken. Med tanke på omläggningen till flertalet fasta förtecken beslöt jag att underlätta nybörjarsaxofonistens notläsning och reaktionsförmåga genom att forma *Apan finner sin lycka* som en långsam, melodisk och vacker ballad. Ackompanjemanget vandrar musikstycket igenom i ett stadigt, jämnt och okonstlat flöde av åttondelsnoter, vilket underlättar saxofonistens räkande av notvärden och pauser. Vidare får saxofonisten öva sig i att navigera rätt inom övningsstycket genom att följa beskrivande text som *dal segno al coda* och tecken likt *segno* och *coda*.

Eftersom saxofonisten i och med övningsstycket nummer 50, *Apan finner sin lycka*, för första gången behövde komma ihåg ett flertal fasta förtecken under genomförandet av kompositionen, bestämde jag mig för att endast skriva i diatonisk Ass-dur. Jag tänkte mig att det skulle vara mindre rörigt för saxofonisten ifall tillfälliga förtecken till en början helt kunde undgås. Därtill valde jag att skriva en melodi som i det närmaste framskred i sekundpassager med inflikade terssprång. Detta val gjorde jag utifrån två skäl. Det första skälet var att notbilden skulle vara lättare att gestalta och därtill skulle det även vara enklare att finna en logik i hur fingeringarna närliggande noter emellan egentligen förhöll sig till varandra. Det andra skälet var att övningsstycket således kunde formas som en skalövning där delar av tonarten Ass-dur gång på gång spelades fram och tillbaka mellan styckets lägsta och högsta ton, *diss*¹ och *f*².

Den långsamma melodiken i saxofonstämman utgjorde även en ypperlig möjlighet för nybörjaren att ge sig tid till att lyssna huruvida hen lyckades sammanfoga tonerna inom bindebågarna till en plastiskt flytande melodik. Vidare utnyttjades den långsamma melo-

diken för att bygga upp ett mönster med nyanser av en mera mångskiftande karaktär. Således kom nyanserna friskt att skifta mellan *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* och *forte* samt genom bruket av *crescendon* och *diminuendon*. Då tempot framskred i ett långsamt *largo*, bjöd det på en möjlighet att i rytmväg utnyttja alla hittills använda notvärden och rytmer, utan rädsla om att detta skulle göra kompositionen onödigt krävande att genomföra.

Övningsstycket nummer 51, *Den febriga elefanten*, framskrider som en något moloken vals. Eftersom det föregående övningsstycket introducerade Ass-dur, bestämde jag mig för att hålla kvar samma mängd fasta förtecken så att nybörjarsaxofonisten möjligen skulle kunna börja känna sig någorlunda bekväm med förekomsten av fyra fasta sänkningstecken. *Den febriga elefanten* komponerades således i parallelltonarten f-moll.

För att bygga upp en känsla av ett snabbare flyt, lät jag valsackompanjemanget spela brutna ackord i bågformade passager, bestående av åttondelsnoter. Eftersom övningsstyckets tempobeteckning var ett *allegro*, behövde saxofonstämman melodi skrivas i långsamma notvärden, i det närmaste som fjärdedels-, halv- och punkterade halvnoter. Därtill utformades melodin i en så pass melodisk kutym att den förutom två kvart- och kvintsprång bara bestod av sekundpassager med inflikade terssprång. Då uppbyggnaden av melodiken kombinerades med ett tonmaterial som endast bestod av toner tagna från den harmoniska f-mollskalan, var allt bäddat för att kompositionen även skulle kunna fungera som en bra övning av tonarten. Således skrev jag en melodi som flera gånger om igen rör sig fram och tillbaka mellan tonerna e^1 och f^2 . Därmed uppgav jag åter principen om att varje övningsstycke strikt skulle innehålla alla redan inlärd toner och rytmer. Detta val gjordes alltså med tanke på att jag ansåg att ett material med enbart fasta förtecken var entydigt att läsa och således skulle detta inledningsvis underlätta saxofonistens uppgift i att vänja sig vid att samtidigt använda sig av flera sådana.

Med tanke på att få öva i konsten att slätstruket försöka sammanfoga ihopsittande toner för att skapa en plastisk melodik, använde jag ett flertal bindebågar i kompositionen. Nyanseringen skrevs skiftande så att saxofonisten alltmera skulle fästa uppmärksamhet i de olika styrkegraderna. Förutom styrkegrader såsom *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* och *forte* användes även terminologi som *crescendo* och *diminuendo*.

7.10 Övningsstycken nummer 52-55

Det gemensamma för övningsstycken nummer 52-55 är att tonomfånget utvidgats uppåt till att även innefatta tonen $fiss^2$.

Ett av målen med läromedlet är att lyckas få saxofonisten att obehindrat att läsa, tyda, förstå och använda fasta förtecken. Denna process inleddes på allvar i och med övningsstycken 50-51, då fyra fasta sänkningstecken togs i bruk. Målet var att övningsstycken med höjnings- och sänkningstecken upp till sex förtecken skulle komponeras innan läromedlets färdigställande. För resterande övningsstycken lades därtill ett mål om att tonomfånget skulle utvidgas uppåt, till tonen c^3 , förrän läromedlet skulle kunna anses fullbordat. Vidare önskade jag ännu presentera sextondelsnoten och -pausen.

Övningsstycket nummer 52, *Luftakrobatens drömnummer*, skrevs i E-dur. Således gavs eleven en fortsatt möjlighet till att jobba med fyra fasta förtecken, likt fallet även var i de två föregående kompositionerna. För att hålla utmaningarna på en resonabel nivå för saxofonisten, valde jag att forma en melodi utav durskalans toner. Omfånget sträckte sig från e^1 till $fiss^2$. Förutom den diatoniska E-durskalan användes även tonerna f^1 och c^2 , eftersom dessa ur konstnärlig synpunkt gav ett trevligt, melodiskt mervärde.

I och med *Luftakrobatens drömnummer* introduceras även en ny taktart, nämligen 6/8-taktarten. Denna taktart svänger vanligen med tyngden på första och fjärde åttondelsnoten i takten, vilket betyder att takten brukar delas in i två stycken slagenheter. Om pulsen är långsam, händer det sig även att musikern räknar åttondelar, alltså sex stycken pulsslag per takt. Utifrån detta bestämde jag mig för att välja en puls som är tillräckligt långsam, så att det kändes praktiskt befogat att räkna sex stycken pulsslag per takt, men ändå samtidigt även en tillräckligt snabb puls för att det skulle fungera bra då musikern önskar övergå till att använda två pulsslag per takt. Utifrån dessa premisser valde jag att komponera övningsstycket som ett *largetto*. Notvärden som användes är den punkterade halvnoten, den punkterade fjärdedelsnoten, fjärdedelsnoten och åttondelsnoten. Fjärdedelssynkopen användes inte av naturliga skäl, beroende på valet av taktart.

Min vana troget, komponerades melodin i saxofonstämman till att framskrida i melodiska passager, utan större intervallsprång inom frasen. Denna princip kände jag dock att det var dags att småningom utmana, fastän det handlade om en melodi med exceptionellt

mycket bindebågar. Bindebågarna skulle utmana saxofonisten i att kvalitativt binda ihop här och där förekommande, större intervallsprång. Samtidigt började jag skriva längre fraser, vilket utmanade saxofonisten till att bättre planera mängden av inandningsluft där luftintag möjliggjorts. Ifall luften inandas i för små mängder, räcker den inte till för att spela till nästa andningsställe eller till fraslutet. Ifall för mycket luft inandas, orsakar detta däremot en övermätthet av luft, vilket leder till hyperventilering och en känsla av svindel.

Styrkegraderna *piano*, *mezzoforte* och *forte* används i längre avsnitt under övningsstycket, men för att öva korta *crescendo-diminuendo* -effekter, beslöt jag mig för att komponera in ett flertal sådana.

Det ursprungliga ackompanjemanget för *Luftakrobatens drömnummer* bestod av sextondelsnoter som framskred i brutna ackord och bildade vågformade rörelser. I en anda av programmusik hänförde sig ackompanjemangets utformning till luftakrobater som svingar sig fram och tillbaka i höjderna. Min tanke var att de ihållande sextondelspassagerna skulle utgöra ett precist och jämnt flöde som skulle bjuda saxofonisten på ett bra stöd för ett melodispel. Redan under kompositionsprocessen väcktes mina misstankar om huruvida ackompanjatören utifrån detta ackompanjemang verkligen skulle kunna korrigerade de räknefel och ojämnheter som ett samspel tillsammans med en nybörjarsaxofonist sannolikt skulle medföra. Denna misstanke visade sig vara korrekt. Vid inlärningskedet, då jag bestämde mig för att ackompanjera i en kraftigt nedtagen puls, räknade eleverna ofta fel i sin saxofonstämma och stannade tidvis även helt oberäknat upp för ett ögonblick, för att fundera på nästa fingering eller så. Att ackompanjatören försökte följa och korrigerade saxofonistens något ojämna framskridande ledde till att ackompanjemanget miste sin karaktär. Förutom detta problem hade jag därtill lyckats komponera ett ackompanjemang som fingertekniskt var så krävande att få blåspedagoger förmodligen skulle bemästra detta utan en hel del övning. Ackompanjemangets nivå var även utom räckhåll för de flesta tänkbara medmusiker som kunde tänkas musicera ihop med en nybörjarsaxofonist, exempelvis syskon, vänner och elever. Då ackompanjemanget inte kunde utföras i ett jämnt tempo, orsakade detta vidare att saxofonisten i regel kände sig ännu mera osäker vad gäller rytmiken. Utifrån detta komponerade jag om hela ackompanjemanget och bestämde mig för att behålla de vågformade rörelserna. Jag bytte bort sextondelsnoterna och ersatte dessa med brutna ackord, bestående av åttondelsnoter. Varje enskild åttondelsnot bidrog således till att ackompanjemanget i sig formade en metronom med sex

pulsslag per takt. Eleven fick således stöd av ackompanjemanget, oberoende om denna tänkte pulsen som sex eller två slag per takt. Det nyskrivna ackompanjemanget visade sig vara lätt för saxofonisten att följa och det var mycket enkelt att bemästra från ackompanjatorrens synhåll. Då ackompanjemanget var tekniskt lätt, blev det också naturligtvis mycket förlåtande, eftersom det kort och gott ofta handlar om att leka med tempot för att korrigera den tvekande saxofonistens musicerande.

Övningsstycket nummer 53, *Det spjuveraktiga lejonet*, komponerades ifrån upplagda krav på att jag ville ta fram fem fasta förtecken för saxofonisten och därtill skulle även tonomfånget utvidgas uppåt. Jag kände även att nybörjarsaxofonisten behövde erhålla mera övningsmaterial för att få öva på ett staccato-spel. Ett förbättrat *staccato* skulle kräva en uppövning av diafragman så att ett bra stöd skulle kunna erhållas. Vidare krävde ett snabbare *staccato*-spel att eleven skulle kunna tungera med avslappnad tunga. Med detta som grund lade jag upp en harmoni som framskred i både *bess*-moll och *Dess*-dur och innehöll både ett för- och mellanspel som framskred i *staccaton*. Melodiken skrevs främst i små intervall, sekunder och terser. Tonomfånget sträcker sig från tonen f^1 till $fiss^2$.

Likt precis föregående övningsstycken, nummer 50-52, valde jag medvetet att i det närmaste använda ett diatoniskt tonmaterial i *Dess*-dur. Därtill användes tonerna b^1 och d^2 . Tonen d^2 tillfogades eftersom den lägligt kunde användas som en ledton och dessutom lyckades jag alltid leda den till en besläktad fingering, ess^2 . Tonen d^2 fingeras genom att pek-, mitt- och ringfingret i såväl vänster som höger hand trycks ned, tillsammans med vänster tumme. För tonen ess^2 tilläggs det högra lillfingret. Genom att tonen d^1 användes som ledton, kunde således en bra fingermotorisk övning konstrueras. Likaså utgör även kombinationen av ledtonen b^1 och tonen c^2 en bra fingerövning, eftersom b^1 fingeras med vänster pekfinger och c^2 med vänster mittfinger. Fastän alla inlärdade toner inte användes i övningsstycket, förekom däremot alla hittills inlärdade notvärden.

Principen om att kontinuerligt repetera allt inövat hade delvis lagts åt sidan under de senaste kompositionerna. Detta berodde på att tonarter med flera fasta förtecken introducerades. För att en tydlig notbild skulle kunna uppnås, undgick jag att skriva in en massa tillfälliga förtecken. Som en åtgärd för denna utveckling tog jag till en ny lösning för att det även i fortsättningen skulle vara möjligt att uppehålla en princip om ett kontinuerligt repeterande. I fortsättningen sköttes repeterandet av att det påföljande

övningsstycket i regel byggdes upp av ett tonmaterial som betydligt skilde sig åt från tonmaterialet i det föregående övningsstycket. Detta medförde att saxofonisten alltid under ett par efterföljande övningsstycken hade fått repetera den kromatiska skalans toner inom tonomfånget.

Ackompanjemanget för *Det spjuveraktiga lejonet* skrevs som en *bossa nova*, eftersom eleverna som jag använde för utprovning i regel hade uttryckt sig vara speciellt belåtna då de fick spela i snabbare, rytmiska tongångar. Ett *allegretto* krävde dock att jag inte skulle förivra mig i att skriva för snabba notvärden med tanke på nivåkraven. Detta löste jag genom att upprepa de åttondelsnoter som var skrivna som *staccaton*. Då dessa noter behövde röra på sig, valde jag att föra melodin till närmaste, intelligande not för att såväl notbilden som det tekniska utförandet skulle kunna behållas så enkelt som möjligt. Vid versen och refrängen använde jag mig i det närmaste av fjärdedelsnoter och längre notvärden. Med dessa medel kunde saxofonisterna vid utprovningarna ta till sig musikstycket i en så pass rask takt att de kunde framföra det i planerat tempo inom en till två veckor.

Det är värt att här även fästa uppmärksamhet vid längden av de övningsstycken som här presenterats. Kompositionerna är rätt långa, jämfört med de kompositioner som ofta överlag fyller innehållet i läromedel för nybörjarsaxofonister eller blåsinstrument. Den utökade längden är ett medvetet gjort val. Tanken var att nybörjarsaxofonisten skulle behöva åta sig högst ett nytt övningsstycke för inövning per lektion. Då övningsstycket har en diger längd kan saxofonisten för omväxlings skull välja olika fraser och detaljer att jobba på under inövningsprocessen. Med hjälp av längre övningsstycken kunde jag därtill effektivt få saxofonisten att i snabb takt utveckla muskelstyrkan och uthålligheten i läppmuskulaturen. Längre övningsstycken sköter automatiskt om detta, eftersom saxofonisten behöver knipa om munstycket med läpparna under en längre, sammanhållande tid under genomspelningsen av ett längre övningsstycke.

Efter att jag hade bestämt mig för att nybörjarsaxofonisten skulle få lära sig att hantera sex fasta höjningstecken, bestämde jag mig vidare för att komponera övningsstycket nummer 54, *Sjölejonets sovmorgon*, som ett *largetto*. För att göra det lättare för nybörjaren att komma ihåg alla de toner som skall höjas, valde jag att inga andra toner än diatonisk Fiss-dur skulle användas. Mot slutet av övningsstycket öppnade det sig dock

melodiskt sett en fin möjlighet till att låta saxofonisten öva på tonomfångets lägsta ton, d^1 . Den möjligheten ville jag ta. Tonomfånget i övningsstycket sträckte sig således från d^1 till $fiss^2$ och tonmaterialet bestod av Fiss-dur, med ett tillägg av d^1 .

Trots att pulsen i *Sjölejonets sovmorgon* blev långsam, valde jag trots detta även att skriva en långsam och vacker melodi som huvudsakligen framskred i fjärdedelsnoter. Således tänkte jag mig att saxofonisten alltid skulle kunna få gott med betänketid inför påföljande not och därmed lära sig att spela kompositionen inom en vecka. Tanken var att bygga upp en melodik som i det närmaste skulle framskrida melodiöst, genom att huvudsakligen bruka sekundpassager, med ett tillägg av några terssprång. Resultatet blev tillfredsställande, eftersom jag närapå lyckades med målet, fastän jag även till slut utav konstnärliga ambitioner inflikade två kvarter och en kvint. Bruket av ett fåtal intervallsprång medförde att melodiken kunde formas till att långsamt stiga och sjunka, fram och tillbaka, inom tonomfånget. Detta underlättar en inövning av tonerna i tonarten Fiss-dur. Den vackra melodin torde sporra saxofonisten till att lyssna på tonklangen och till att utveckla en vacker ton. De noggrant övervägda och utskrivna styrkegraderna tänktes i sin tur påminna saxofonisten om hur olika tolkningar kunde utformas.

Övningsstycket *Sjölejonets sovmorgon* försågs med en form där repristecken med olika mål förekom i mångfald, men därtill skulle interpretörerna ännu förmå att tolka och följa beteckningen *dal segno al coda* med dess tillhörande symboler, *segno* och *coda*. Förutom en repetition av dessa formbeskrivande element, ville jag med detta övningsstycke skapa ett mera invecklat exempel i hur dessa beteckningar kunde användas.

För att stöda den lugna atmosfären i övningsstycket komponerades ackompanjemanget att framskrida i fjärdedelsnoter. De fortlöpande fjärdedelsnoterna kom samtidigt att bjuda på en metronompuls för saxofonisten.

I övningsstycket nummer 55, *Tigerns pensionering*, valde jag att delvis fortsätta i samma tankebanor som i det föregående stycket. Kompositionen framskrider i ett *larghetto* och saxofonstämman melodik bygger huvudsakligen på fjärdedelsnoter, så att saxofonisten skall ha tid att fundera och reagera på påföljande fingeringar under styckets gång. Långa, vackert melodiösa melodislingor med bindebågar bjuder till alternativa tolkningar av melodin. Olika kombinationer av musikterminologi, exempelvis *mezzopiano* och *dolce* eller *forte* och *maestoso*, bereder för en tolkning med starka känslor.

I och med *Tigerns pensionering* återgick jag åter till att försöka fylla ut tonomfåget med alla befintliga kromatiska toner. Fastän övningsstycket är skrivet med fem fasta höjnings-tecken, i B-dur, för att närapå fortsätta i samma kutym som det föregående stycket, som var skrivet i Fiss-dur, använder detta stycke alla kromatiska toner mellan tonerna f^1 och $fiss^2$, med undantag av tonen g^1 . Det vore även ha varit möjligt att använda tonen g^1 , men eftersom läromaterialet redan nådde mot sitt slut, ansåg jag det inte mera vara så viktigt att varje komposition kompromisslöst skulle repetera alla detaljer. Därför bortlämnades även fjärdedelssynkopen här.

Ackompanjemanget för *Tigerns pensionering* skrevs i en statisk, men något flyktig form, genom att det flyter fram i åttondelsnoter som bygger på brutna ackord. Utprövningen av övningsstycket visade på att saxofonisterna tog åt sig informationen lika bra som det var hänt i det föregående övningsstycket som använde sig av de flesta fasta förtecken som läromedlet över huvudtaget kom att uppta för övning. Det verkade som om tiden i och med detta övningsstycke var mogen att igen blanda in tillfälliga förtecken i notturen, trots att en hel del fasta förtecken nog i en ansenlig mängd redan belastade tankekapaciteten.

7.11 Övningsstycket nummer 56

I och med övningsstycket nummer 56, *Pudlarnas dans*, utvidgas tonomfåget uppåt i saxofonstämman. De nyintroducerade tonerna är g^1 och $giss^1$. Det använda tonomfåget sträcker sig från $diss^1$ till $giss^2$ och använder alla kromatiska toner, förutom tonerna g^1 och f^2 . Alla redan tidigare använda notvärden och rytmfigurer används och speciellt fjärdedelssynkopen förekommer ofta. Med bindebågar försedda, större melodisprång i sexter och septimer har med avsikt komponerats in i notturen så att saxofonisten upprepat skall behöva öva på att rikta om anblåsningen precis stunden förrän det större språnget. Detta är förutsättningen för att noten efter det större språnget överhuvudtaget skall kunna ljuda.

Den för *Pudlarnas dans* valda tonarten är A-dur. Då denna durskala har färre fasta höjningstecken än senaste övningsstycken, bestämde jag mig för att börja blanda in ordentligt med tillfälliga förtecken. Således skulle nybörjarsaxofonisten vänjas vid att komma

ihåg några fasta förtecken, men samtidigt även förmå tolka en hel del tillfälliga förtecken under övningsstyckets gång.

Kompositionen framskrider som en *bolero*, vilket innebär ett synkoperat ackompanjement med start på basens grundton. Då saxofonisten lärt sig att lyssna till ackordets grundton, som inleder basgången i varje takt, kan hen även förmå att placera melodin rätt ovanpå ackompanjemanget.

7.12 Övningsstycket nummer 57

I övningsstycket nummer 57, *Clownen*, utvidgas tonomfånget åter genom att saxofonisten lär sig att nå upp till tonen a^2 . Mitt mål var att skriva en långsamt framflytande melodi och att stundvis försöka komponera melodin till att kretsa runtom de högsta tonerna av det inlärdas tonomfånget. Eftersom det är tungt för muskulaturen runtom läpparna att jämt spela höga toner, bestämde jag mig för att de höga partierna behövde få en motvikt av lägre placerade melodiavsnitt. Med tanke på att lyckas alstra de högsta tonerna och att lära sig kontrollera tonfärgen, attackerna och intonationen under anblåsningen av dessa högt belägna toner, skrev jag en melodi som nästan utan undantag framskred i sekund- och tersintervall. Då kompositionen därtill uppbyggdes kring *legaton*, kunde saxofonisten uppehålla ett mera fortlöpande lufttryck och således bättre lyckas med att få de översta tonerna att klinga ut. Styrkegraderna åsidosatts så att saxofonisten mera fullt ut kunde få koncentrera sig på att alstra kvalitativa toner. Nyanseringen verkställdes genom ett bruk av terrasdynamik och genom att endast använda styrkegraderna *mezzopiano*, *mezzoforte* och *forte*.

Då det föregående övningsstycket, *Pudlarnas dans*, komponerades i A-dur, bestämde jag mig för att genast därpå även introducera parallelltonarten fissa-moll i övningsstycket *Clownen*. Således fick nybörjaren ännu tills vidare hålla sig till att använda tre fasta höjningstecken som grund för sitt musicerande. För att få interpretören att behöva fundera mera under övningsstyckets gång, komponerade jag in ett avsnitt i g-moll i mitten av stycket. Modulationen genomfördes genom att för ett avsnitt byta fasta förtecken för saxofonisten.

Tonomfånget byggdes upp mellan tonerna f^1 och a^1 . Inom tonomfånget lyckades jag använda mig av alla toner i halvtonsskalan, vilket utgjorde en utmärkt repetition av alla

inlärda toner. Vad kommer till rytmer, användes inte fjärdedelssynkopen nu alls, eftersom denna var väl representerad i det föregående övningsstycket.

Tack vare de långsamma meloditonerna i saxofonstämman kunde valstaktarten planeras som en snabbare *jazzvals* och således framskrida som ett *allegretto*. I ackompanjemangshäftet presenteras ackompanjemanget med föreskriften "jazzvals eller visvals". Avsikten med detta var att övningsstycket under ett tidigt övningsskede även skulle kunna ackompanjeras i ett långsammare tempo, som en stadig *visvals*, medan *jazzvalsen* bekvämt kunde användas då saxofonisten hade uppnått ett mera flytande tempo.

7.13 Övningsstycket nummer 58

I och med övningsstycket nummer 58, *Lejontämjaren intar scenen*, vidgades tonomfånget genom att tonen *bess*² introducerades. För saxofonstämman del består tonomfånget av alla de kromatiska tonerna mellan *g*¹ och *bess*², förutom de utelämnade tonerna *d*² och *a*². Dessa två toner utelämnades av det enkla skälet att jag inte lyckades skriva naturligt låtande fraser där dessa toner skulle ha ingått.

Lejontämjaren intar scenen blev det första övningsstycket i läromaterialet som använder sig av taktarten 2/4. Då ackompanjemanget valdes att framskrida som en *tango*, blev accentueringen givetvis något fel då taktens tredje slag med tillhörande accent fattas. Däremot framtas taktens första ton kraftigt, vilket underlättar rytmhanteringen för saxofonisten då denna under sitt musicerande lätt kan finna taktens första slag. Det utskrivna ackompanjemanget valdes att under övningsstyckets första halva framskrida som en finsk *tango*, vilket medförde en textur av jämna och bryska åttondelsnoter. Dessa tänktes stöda saxofonisten likt en metronom. Under den senare delen av övningsstycket övergår det utskrivna ackompanjemanget till att stilistiskt använda sig av ett slag av argentinsk *tango*, där den starka tyngden på taktens första slag tänktes hjälpa saxofonisten att hålla taktens innehåll rätt placerat gentemot ackompanjemanget.

Förutom introduceringen av tonen *bess*² och 2/4-taktarten, framtogs även sextondelsnoten. Jag valde att inte kombinera enskilda sextondelsnoter med pauser, utan använde mig av olika rytmfigurer för att alltid fylla ut en fjärdedelsnot åt gången, eftersom denna utgör pulsenheten i den för övningsstycket valda taktarten 2/4. Således följde jag ett slags tankesätt där varje fjärdedelsnot bildade en självständig enhet, en "låda", som skulle

fyllas ut med en rytmfigur. Därmed skulle det bli lättare för saxofonisten att kunna gestalta hur en rytmfigur inom ett pulsslags skulle utföras. För att göra utförandet av figurerna med sextondelsnoter någorlunda lätta, valde jag att fylla ut ett pulsslags med fyra på varandra följande sextondelsnoter, således att alla noterna skrevs på samma tonhöjd. Jag lyckades placera in 21 stycken sådana rytmfigurer i övningsstycket på 40 takter. Därtill använde jag mig av en lite svårare variant, där pulsslagets två första sextondelar skrevs på samma tonhöjd, medan de därpå följande två sextondelarna skrevs ett tonsteg nedanför. Detta medförde naturligtvis att fingersättningen behövde ändras halvvägs in i rytmfiguren. Således konstruerades en mindre utmaning i vad gäller att få ihop motoriken för tungering och fingering. Rytmfigurer av detta slag finner vi på fyra ställen inom övningsstycket.

Även en annan typ av rytmfigur användes för att fylla ut ett pulsslags. Denna rytmfigur bestod av en åttondelsnot med två påföljande sextondelsnoter. Alla dessa tre noter skrevs på samma tonhöjd så att saxofonisten fullt ut skulle få koncentrera sig på utförandet av själva rytmen. I övningsstycket återfinns en sådan här rytmfigur. Däremot hittas fyra, nära besläktade rytmfigurer, där den inledande åttondelsnoten ersattes med en åttondelspaus. De två påföljande sextondelsnoterna skrevs sinsemellan på samma tonhöjd.

Eftersom synkopen som fenomen redan övats i de flesta kompositioner som läromedlet bjuder på, ansåg jag det vara naturligt att även introducera åttondelssynkopen som en del av övningsstycket. Fem stycken åttondelssynkoper går att finna i övningsstycket och alla dessa är igen uppbyggda så, att alla tre noter i rytmfiguren är skrivna på samma tonhöjd.

Förutom ovanstående rytmfigurer använde jag mig därtill av sju stycken rytmfigurer där pulsslaget utfylldes av en punkterad åttondelsnot med efterföljande sextondelsnot. Angående denna rytmfigur var jag mindre sträng angående principen om att alla tonerna inom rytmfiguren skulle skrivas på samma tonhöjd. Fastän fyra av sju rytmfigurer nog följde principen, ansåg jag det inte utgöra ett problem att den på åttondelsnoten påföljande sextondelsnoten i tre rytmfigurer placerades ett tonsteg under åttondelsnoten. Denna rytmfigur brukar nämligen enligt min erfarenhet rätt snabbt gå att lära in. Det brukar räcka med att läraren ber eleven placera sextondelen så sent som möjligt inom pulsslaget, tätt intill följande pulsslags. Denna tankebild hjälper till för att till en början åstadkomma ett tillräckligt verklighetstroget utförande.

För att rytmhanteringen och såväl de blås- som fingertekniska utmaningarna skulle kunna underlättas, komponerades saxofonmelodin mestadels i sekund- och terspassager. För att hålla notbilden entydig och enkel att läsa, valde jag att skriva en melodik för saxofonen där tonmaterialet i det närmaste bestod av de diatoniska tonerna i såväl dur- som mollskalan. Hur lyckades jag då använda mig av närapå alla halvtonsskalans toner inom det befintliga tonomfånget? Jo, jag valde att inleda övningsstycket i giss-moll, varefter det ungefär halvvägs in i kompositionen skedde en övergång till en tonart som representerar en hel del annat tonmaterial, nämligen Ass-dur. Dessa två tonarter presenterades för första gången i detta läromedel. Parallelltonarten till giss-moll presenterades redan i övningsstycket nummer 55, medan parallelltonarten till Ass-dur användes i övningsstycket nummer 51.

I repetitionssyfte valde jag att i saxofonstämman melodi utöver ett sedvanligt *portato* även använda *legato* och *staccato*. Nytt för läromedlet blev att bindebågarnas sista ton nu även emellanåt försågs med ett *staccato*, vilket åstadkommer att tonen klingar kortare. Då nottexturen således genom alla ovan uppräknade detaljer kom att innehålla mycket information, valde jag som motvikt att drastiskt underlätta bruket av styrkegrader. Således beslöt jag att använda *forte* som styrkegrad för hela kompositionen.

Trots att övningsstycket *Lejontämjaren intar scenen* kom att innehålla en hel del nya musikteoretiska fenomen och att notbilden således ställvis kunde se invecklad ut, visade utprovningarna att eleverna i detta skede av studierna inte hade några som helst problem att ta an utmaningen och ro detta i hamn. Inlärandet underlättades naturligtvis även av att melodin inte behövde utföras i en snabbare takt än ett *lento*. Tidigare inlärd rytmfigurer som inkluderar den punkterade fjärdedelen eller fjärdedelssynkopen utelämnades från detta övningsstycke.

7.14 Övningsstycken nummer 59-60

Övningsstycket nummer 59, *Lindansaren som föll*, utvidgar tonomfånget upp till tonen b^2 . Tonmaterialet innefattar en naturlig mollskala i ciss-moll och sträcker sig från tonen e^1 till b^2 . Även tonerna $aiss^1$, $hiss^1$ och g^2 används några gånger som ett tillägg. Melodiken i saxofonstämman formades så att tonen b^2 inte skulle få föregås av större intervallsprång

än en ters. Således blev det blåstekniskt lättare att nå den högsta tonen då anrikningen av anblåsningen inte kom att skilja sig för mycket från föregående not.

I det precis föregående övningsstycket 58 lanserades ett antal rytmfigurer, i huvudsak bestående av sextondelsnoter. Av dessa repeteras tre stycken i övningsstycket *Lindansaren som föll*. Mera exakt handlar det om rytmfiguren som uppbyggs av en punkterad åttondelsnot med efterföljande sextondelsnot. Även åttondelsnoten med två efterliggande sextondelsnoter förekommer. De nämnda rytmfigurerna förekommer här i en form där rytmfigurens alla noter är skrivna på samma tonhöjd. Således kunde saxofonisten rikta sin koncentration på att genomföra själva rytmen, istället för att även behöva byta fingeringar under den. Förutom dessa rytmfigurer repeterades även redan tidigare inlärda rytmer, såsom åttondelssynkopen samt den punkterade fjärdedelsnoten med den efterliggande åttondelsnoten.

Målet med den väldigt melodiskt utformade melodistämman var att behålla den finger-tekniskt enkel genom att använda långa notvärden i ett långsamt *largo*. Den nya, rytmiska utmaningen för saxofonisten var att det i 4/4-taktart utskrivna ackompanjemanget framskrider som ett flöde av åttondelstrioler. Saxofonisten behövde lära sig att lyssna till åttondelstriolens första not och sedan kunna stå på sig genom att försöka spela jämnt indelade notvärden gentemot dessa åttondelstrioler.

För övrigt repeterade *Lindansaren som föll* utförandebeskrivningar såsom *dal segno al coda*, med tillhörande symboler, samt användningen av ett första och ett andra mål, med tillhörande repristecken. Därtill introduceras termen *diminuendo e ritardando*. De redan tidigare, under flera övningsstycken använda beteckningarna *mezzopiano*, *mezzoforte*, *forte* samt *crescendo* och *diminuendo* repeterades.

Övningsstycket nummer 52 introducerade tonarten E-dur med fyra fasta höjningstecken och därtill även ett bruk av 6/8-taktarten. Övningsstycket nummer 59, *Lindansaren som föll*, repeterar således dessa förtecken genom att använda parallelltonarten ciss-moll. Det påföljande övningsstycket nummer 60, *Valrossens tandvård*, komponerades däremot med avsikten att 6/8-taktarten skulle repeteras. Därtill introducerades parallelltonarten till övningsstycket nummer 55 i B-dur och den i övningsstycket nummer 59 introducerade tonen b^2 skulle repeteras.

Tonomfånget för *Valrossens tandvärk* uppbyggdes av en kromatisk skala mellan tonerna f^{11} och b^2 , med undantag för att tonen a^1 inte användes eftersom det kändes onaturligt att placera in den i melodiken för saxofonstämman. Likt principen i det föregående övningsstycket skulle intervallsprånget förrän tonen b^2 inte få vara större än en ters.

Melodiken i *Valrossens tandvärk* skrevs sångbar och den lyfter fram betydelsen av ett gott sammanfogande av meloditonerna inom bindebågarna. Den långsamt framflytande melodin ackompanjeras av ett för varje takt återkommande mönster där bastonen läggs i början av takten och färgas av i åttondelsnoter framskridande, brutna ackord. Den fördubblade, djupa bastonen hjälper saxofonisten att hitta början på varje takt, medan de löpande åttondelsnoterna formar en slags metronom för att melodistämmans innehåll lättare skulle kunna placeras rätt inom takten.

Kompositionen använder sig av endast två styrkegrader, *mezzoforte* och *forte*. Dessa alternerar sällan, vilket minimerar saxofonistens behov till att behöva fästa överlopps uppmärksamhet på dessa. Istället kan koncentrationen läggas på att läsa notbilden. Förutom fyra fasta höjningstecken innehåller melodiken en hel del tillfälliga förtecken. Således får saxofonisten öva sig i att tyda återställningstecken.

7.15 Övningsstycken nummer 61-63

Tonarten g-moll introducerades i och med övningsstycket nummer 57. Parallelltonarten Bess-dur togs i bruk för övningsstycket nummer 61, *Cirkusdirektörens hemlängtan*. Det högst prioriterade målet för övningsstycket nummer 61 var att komponera ett material som utvidgar saxofonstämmans tonomfång uppåt till tonen c^3 . Tonomfånget kom således att sträcka sig som en kromatisk skala från tonen e^{11} till c^3 , med undantag av att tonerna e^1 , a^{11} , b^1 och b^3 utelämnades. Orsaken till utelämnandet var av en konstnärlig natur. Eftersom dessa toner inte någorlunda naturligt verkade finna sin plats i melodiken, utelämnades de. I detta skede av inlärningsprocessen ansåg jag detta inte mera vara av avgörande natur, eftersom den anammade principen för slutdelen av läromedlet var att precis före- eller efterliggande övningsstycken i regel komponerades så att de i sin tur innehöll dessa bortlämnade toner. Därmed repeterades alla tonerna tätt återkommande och bedömdes således inte kunna bli bortglömda av nybörjarsaxofonisten. Samma principer gällde även för inlärd rytm och repeteringen av dessa. I *Cirkusdirektörens*

hemlängtan användes all tidigare introducerad rytmik, förutom de av sextondelsnoter konstruerade rytmer som användes i övningsstycket nummer 58.

Cirkusdirektörens hemlängtan är en popballad som framskrider som ett *andante*. Melodin i saxofonstämman skrevs i åttondelsnoter, men även i långsammare notvärden för att en lugnt liggande melodik skulle kunna konstrueras. Tonen c^3 föregås alltid av ass^2 och $bess^2$, vilket i avsevärd grad underlättar för att tonen c^3 skall lyckas utbringas. Det är nämligen så att de nära liggande tonerna oftast sinsemellan kräver en liknande anblåsning och således är det sannolikt att saxofonisten även lyckas nå c^3 ifall de precis underliggande tonerna, $bess^2$ och ass^2 framgångsrikt kan utbringas.

Utprovningen av *Cirkusdirektörens hemlängtan* visade förväntat att en så pass hög ton som c^3 skulle behöva övas med hjälp av flera lätta övningsstycken. Eleverna nådde nog upp till c^3 , men för att ljudkvalitén skulle utvecklas, behövdes det skrivas en hel del tonmaterial som tangerade denna. Utifrån dessa krav komponerades övningsstycket nummer 62, *Björnen övar enhjuling*. Som motvikt till de senaste, i ett rätt långsamt tempo framskridande kompositionerna bestämde jag mig nu för ett mera rörligt *moderato* samt för att ackompanjemanget skulle framskrida som en *bossa nova*.

Tonomfånget i övningsstycket *Björnen övar enhjuling* sträcker sig mellan tonerna ess^1 och c^3 . Alla toner i den kromatiska skalan används, förutom $e1$ och $a1$. Saxofonstämman är skriven i c-moll och det är således första gången läromedlet använder tre stycken fasta sänkningstecken i ett övningsstycke. För att saxofonstämman skulle vara blåstekniskt lätt att genomföra uppbyggdes dess melodi i det närmaste av sekundpassager och terssprång. Angående rytmiken har rytmfigurer med sextondelsnoter bortlämnats på grund av det snabba tempot. Däremot repeteras tidigare inlärd rytm som exempelvis bygger på den punkterade fjärdedelsnoten och fjärdedelssynkopen. Alla förut använda styrkegrader är i bruk och de växlar ibland rätt ofta för att den nu redan avancerande saxofonisten verkligen skulle få känna av hur mycket variation ett aktivt bruk av styrkegrader kan tillföra ett genomförande.

Det verkligen nya för övningsstycket var att saxofonisten fick bekanta sig med en mera invecklad formuppbyggnad i och med bruket av *dal segno al coda* samt *dal segno segno al coda II* med tillhörande enkla och dubbla *segno*- och *coda*-tecken.

Läromedlet för nybörjarsaxofonisten avrundas med övningsstycket nummer 63, *Ankornas limbo*. Orsaken till varför övningsstycket komponerades hade främst att göra med att saxofonisten skulle få förstärka sina kunskaper i att traktera de allra översta tonerna inom det befintliga tonomfånget. Därtill tog jag som ett mål att konstruera en övning med tanke på att kunna öva upp en snabb, ”rullande” tungering. För att öva dessa snabba och spänstiga tungupprepningar behövdes ett läromaterial som inte skulle orsaka onödiga fingertekniska utmaningar och därmed urvattna avsikten. Detta krav löste jag genom att utarbeta en melodi för saxofonen där tonrankorna bestod av tonupprepningar i samma tonhöjd. För att framhäva en spänstig tungering, försågs tonerna med *staccato*-punkter. Den slutliga utformningen av melodiken tog ordentlig fart efter att jag fann att skriva ackompanjemanget som en *cha-cha-cha*.

Tonarten för *Ankornas limbo* valdes att framskrida i en harmonisk a-moll. Detta val gjordes i det närmaste för att undgå en hel del fasta eller tillfälliga förtecken. Förutom den tillfälligt höjda, sjunde tonen (g^{1} , g^{2}) användes även ess^{2} och de för en naturlig a-moll förknippade tonerna g^{1} och g^{2} . Då tonarten valdes som a-moll, lyckades jag därmed introducera parallelltonarten för tonarten i övningsstycket nummer 49, C-dur.

De i *staccaton* noterade avsnitten i *Ankornas limbo* komponerades närapå uteslutande att framskrida i sekundpassager. Under första hälften av övningsstycket uppbyggs denna melodi endast utav de högsta tonerna inom tonomfånget. Mot mitten av notmaterialet övergår melodiken till ett synkoperat spel med bindebågar. I denna sångbara mellandel övergår det valda tonmaterialet till att representera de lägre tonerna, precis ovanför saxofonens registerbyte. Eftersom munstycket behöver knipas om hårdare ju högre toner det är frågan om, får saxofonisten vila sina läppar en aning under de lägre tonerna. Med avsikt för att vidare underlätta den fysiska påfrestningen, skrevs det i *staccaton* framskridande notmaterialets slutdel något lägre än vad som var fallet mot början av övningsstycket. Fastän övningsstycket planerades att framskrida som ett *allegro*, lyckades saxofoneleverna i regel jobba sig fram till det slutliga tempot inom en vecka, vilket betydde att jag inte behövde omarbete och förenkla övningsstycket.

8 Resultat och sammanfattande diskussion

Då kompositionsarbetet av läromedlet för nybörjarsaxofonister inleddes kände jag att det vore underlättande för processen ifall jag kunde hitta en programmusikalisk utgångspunkt för att knyta samman läromedlet och dess innehåll till en helhet. Cirkustemat valdes eftersom temat är glatt, kan tänkas innehålla flera intressanta djurraser och det är lätt att binda samman tankebilder kring cirkusscenen med akrobater, clowner, trollkarlar, dressörer, djur och musik. Vanligen förknippas cirkusen med positiva, glada, spännande och fartfyllda minnesbilder. Utav de under kompositionsprocessen genomförda utprovningarna av 63 färdigställda övningsstycken kunde det konstateras att jag hade valt ett glatt och rentav motiverande tema. Programmusiken uppskattades eftersom nybörjarsaxofonisten hade lätt att leva in sig i temat och kunde därigenom hitta en innebörd och tolkning av musiken.

De elever jag använde för utprovning sade sig ofta fantisera fritt och se tredimensionella, tematiska scener och händelser framför sig efter att de läst namnet på övningsstycket och spelat igenom den tillhörande musiken. Elevernas tankar om övningsstyckens olika delar medförde därtill att jag rätt ofta fick lyssna till noggranna beskrivningar av händelser från cirkusscenen eller av vardagslivet i en cirkus. Den humoristiska och underhållande undertonen i namnvalen och innehållet i övningsstycken sades bland annat vara "uppiggande", "avkopplande", "tokroligt", "vrickat", "ledigt" och "avstressande".

De äldre eleverna använde sig däremot mera av helhetsbeskrivningar angående det använda notmaterialet. Cirkustemat beskrevs i ett positivt tonfall och låtnamnen tillsammans med de programmusikaliska innehållen beskrevs som "roande", "glada", "humoristiska", "avkopplande", "småtokiga", "halvtokiga", "lugnande" och "fantasiframkallande". Vidare hörde jag kommentarer som "det är roligt att spela de här låtarna, så allt i livet inte jämt behöver vara så dödsallvarligt" och "nog måste ju en mera vuxen också få kasta loss ibland".

Oberoende unga eller vuxna, ansåg ingen att konstellationen var löjlig, vilket var oväntat. Således kan det konstateras att ett starkt, roligt, glatt och lite tokigt cirkustema i sig självt verkade ha en synbart motiverande effekt hos den musicerande. Min hypotes angående detta höll således. I själva verket blev jag överraskad av hur viktigt det verkade vara för eleverna att de hade notmaterial framför sig som sporrade till associationer och

tankebilder. Jag fann således ett något oplanerat resultat i att bruket av programmusik redan i sig självt verkar stimulera och motivera individen under påbörjandet av musikstudierna. Detta verkar gott stå i linje med de av Peltonen och Ruohotie (1992, 17) i kapitel 5.1.1 utfärdade tankarna om att inställningen påverkar verksamhetens kvalitet och motivationen inverkar på hur aktiv och pigg en verksamhet är till sin art. Att motivationen kan sporras, påverkar således positivt på effektiviteten i studierna.

Vidare hade jag framlagt en hypotes där blås- och fingertekniska övningar som komponerats i form av konsertstycken skulle motivera saxofonisten mera än rena teknikövningar. Resultatet tydde tydligt på att hypotesen höll, eftersom jag av de i utprövningen deltaga eleverna fick höra flera positiva kommentarer. Bland annat hörde jag "roligt att jag bara får spela på riktigt, fastän min kompis som spelar - - måste spela en massa tråkiga fingerövningar", "vad roligt då man inte behöver spela sådana där... hette det nu skalor", "min kompis slutade då han inte fick spela riktig musik som jag får" och "jag hade hört att i musik ska man spela mycket övningar och sådana där skalor, men bra att inte jag behöver".

Den huvudsakliga hypotesen i denna studie byggde på att det inte skulle kunna kännas svårare för en nybörjarsaxofonist att hantera flertalet höjnings- och sänkningstecken, bara förtecken metodiskt ända från inledningen skulle tillämpas i notmaterialet. Enligt hypotesen tänktes nybörjarsaxofonisterna inleda sina saxofonstudier som "tomma tavlor" som saknade föruppfattade fördomar om vilka slag av läs- och speltekniska helheter och detaljer som någorlunda traditionellt sett skulle uppfattas vara svåra och invecklade. Under den longitudinellt utförda forskningsprocessens gång blev det allt klarare att hypotesen vann sig stöd. Med närmare eftertanke är detta dock ingen överraskning, snarare ett logiskt resultat av ett systematiskt utarbetat material som styrde saxofonisten till att fokusera sina insatser på att öva i önskade banor. Ordspråket "övning ger färdighet" spelade in även här. Den insamlade responsen bestod i det närmaste av de anmärkningar jag gjorde angående elevernas förmåga att framskrida i läromaterialet, men den byggde även på ett uppföljande av elevernas kroppsspråk och på resultatet av verbala frågor. Frågor som ställdes var av enkel och diskuterande karaktär, typ "känns det här stycket enkelt eller svårt?" eller "känns den här låten jobbig att spela?". Eftersom nybörjare överlag sällan har något att jämföra med, besvaras sådana här frågor i det närmaste ur en väldigt personlig och subjektiv vinkel. Om eleven någon gång spelat ett

annat instrument, ställdes dessa instrument ofta mot varandra vid ett försök till att svara. Därför litade jag mera på mitt iakttagande av eleverna samt min tolkning av det allmänna kroppsspråket och de spontana, fritt formulerade kommentarerna. Efter att läromedlet utprovats på de försökselever jag tillfogade, bör det konstateras att detta okonventionella lärostoff med sitt innehåll av ovanligt mycket höjda, sänkta och återställda toner medförde minimalt med klagomål bland nybörjarna. Materialet lärdes in i samma takt som mera konventionella nybörjarskolor, ofta med en till synes mycket enklare notbild.

Perttis saxofoncirkus var det första nybörjarläromedlet som användes av de nybörjar-elever som av mig utsågs till att pröva ut dessa nyskrivna övningsstycken. Dessa elever hade överlag inga problem med att framskrida enligt det nyskrivna notmaterialet. Förmodligen handlar fenomenet mycket om att eleverna inte hade några förutfattade uppfattningar om hur saxofonstudier överlag kunde uppläggas. Därför kunde ingen av dessa förstå att läromedlet *Perttis saxofoncirkus* även kunde uppfattas som ett invecklat material för nybörjare. Detta i sin tur möjliggjorde en aktiv inläring, utan störande attityder av vad som anses vara lätt eller svårt. Liknande anmärkningar kunde även göras angående de elever som redan musicerat i fem till sju månader och fick som uppgift att pröva ut de senare avsnitten i läromedlet *Perttis saxofoncirkus*. Således kunde det konstateras att vi människor ofta styrs och begränsas av våra uppfattningar av hur saker och ting förväntas göras, eftersom de "alltid" gjorts på ett visst sätt och således även i fortsättningen förväntas utföras likadant. Nya tankesätt är ofta svåra att acceptera och skjuts gärna ned, utan någon som helst eftertanke. Så verkar det även förhålla sig med hanteringen av ett flertal förtecken. Det verkar förekomma en slags överenskommen uppfattning, speciellt bland den fullvuxna befolkningen om att speciellt barn och unga inte kan förväntas hantera flertalet förtecken. Således uppehålls en ond cirkel där det aldrig kan ske någon förändring i tankesättet, eftersom de unga fortsätter uppehålla mantran den dagen de vuxit till sig.

För att jämföra hur det färdigställda materialet förhöll sig gentemot existerande nybörjarläromedel, delade jag ut notmaterialet åt 7 stycken saxofonelever som redan inlett sina saxofonstudier med hjälp av mera traditionella läromedel. Dessa elever hade en studietid mellan 13 till 25 månader och befann sig i olika åldrar, mellan 12 till 15 år. Med "traditionella" läromedel avses införstått sådant material där tonarterna nästan omgående består av högst två fasta förtecken samt en minimal mängd tillfälliga förtecken. Notavsnitt från

mitt nykomponerade material delades ut enligt den individuella kunskapsnivå som eleven befann sig på. Till min stora förvåning upplevdes materialet nästan uteslutande väldigt besvärligt. Jag försökte lösa detta genom att som påföljande uppgifter dela ut övningsstycken som befann sig flera sidor tidigare i mitt läromedel. Till min överraskning uppfattades även dessa överlag svåra. Ja, till och med så svåra att ett antal elever rakt ut sade att de inte ville spela vidare i materialet. Min teoretiska hypotes förstärktes således av att jag tydligt kunde konstatera att dessa elever som inlett sina studier med "traditionella" läromedel redan i ett väldigt tidigt skede hade format en slags avsky gentemot förtecken, eftersom dessa inte vanligen användes i de material eleverna använt. För att en sådan här avsky skall uppstå, verkar det dock behövas en längre studietid än sju månader, eftersom de ovan beskrivna eleverna som redan spelat i fem till sju månader förrän utprovningen inte ännu hade utvecklat någon antipati för notmaterialet jag bjöd ut. Ur rent bondförnuft sett är det ingen överraskning att resultatet blev som förväntat. Det är ju resonligt att en människa blir bekväm närmast med en sådan notbild hen i det närmaste lär sig att musicera ifrån.

En vidare hypotes jag framlade i och med forskningsfrågorna var att ifall inlärd musikalska fenomen jämt skulle repeteras i ett efterföljande övningsstycke, skulle inläringen avancera snabbt då inlärd kunskaper i praktiken inte kunde bli bortglömda. Även här kunde hypotesen styrkas, eftersom det synliga resultatet i sig självt gav svar på påståendet. Eleverna glömde inte bort redan inlärd, musikalska fenomen eftersom dessa repeterades, gång på gång. Den digra mängden toner och rytmer med tillhörande utförandebeteckningar kunde bra inläras. Resultatet framkom alltså redan under forskningsprocessens gång, då jag iakttog eleverna under deras musicerande för att söka svar på hur musiceringen förlöpte. För att få en trovärdig bild av hur bra eleverna verkligen kom ihåg det introducerade materialet, jämförde jag detta med minnesbilderna av den otaliga mängd elever som under min undervisningskarriär undervisats med hjälp av mera "konventionella" läromedel. Således vågar jag friskt dra den slutsatsen att inlärd kunskaper mera sällan glömdes bort under användningen av *Perttis saxofoncirkus*, vilket även logiskt tänkt måste ha effektiverat inläringstakten.

Det kan konstateras att förutom bruket av tonarterna C-dur och a-moll lyckades jag under läromedlets gång komponera övningsstycken med upptill sex fasta höjningstecken och upptill fem sänkningstecken. Med varje antal förtecken komponerades minst ett stycke i

dur och ett i moll. Endast Ess-dur och diss-moll lämnades utan tillhörande övningsstycken. Jag kunde naturligtvis ha skrivit några övningsstycken till för att dessa två tonarter samt parallelltonarterna Gess-dur och ess-moll skulle ha fått sig sina egna kompositioner, men eftersom det kändes naturligt att avrunda läromedlet i och med övningsstycket nummer 63, *Ankornas limbo*, lät jag bli.

Övningsstycken nummer 61-63, hade ett tonomfång som nådde upp till tonen c^3 . Efter detta fanns det inget behov av att prompt skriva vidare på läromedlet, utan det kunde rundas av. Tonen $ciss^3$ kunde naturligtvis ännu ha introducerats, men däremot kändes det inte alls ändamålsenligt att tonen d^3 skulle ha upptagits i en nybörjarskola. Orsaken är av fingerteknisk natur. Tonen d^3 fingeras nämligen genom att vänster tumme trycker ned oktavklaffen, samtidigt som vänster handflata trycker ned den yttersta av de tre, under handflatan uppstickande klaffarna. Eftersom åldern för inledandet av musikstudier under 2000-talets gång stadigt sjunkit, inleder barn numera sina saxofonstudier i ungefär 5-8 års ålder. I denna ålder är handstorleken fortfarande outvecklad. Då saxofonens mekanik i det närmaste är utarbetad för en fullt utvuxen hand, medför detta flera problem för barn vad kommer till handens räckvidd. Som exempel kan nämnas de tre, under den vänstra handflatan uppstickande klaffarna. Dessa är närapå utan undantag för långa för unga barn, vilket medför att det blir svårt att nå registerklaffen med vänster tumme samt de tre vita knapparna på ovansidan av saxofonkroppen. Vissa instrumentfabrikatörer tillverkar saxofonmodeller där höjden på de tre, under vänster handflata uppstickande klaffarna går att justeras. Sådana saxofoner är dock rätt ovanliga. Problemet kan även lösas genom att dessa tre klaffar plockas bort och tonhålen täpps igen. Nackdelen med ingreppet är att saxofonen därefter saknar tonerna d^3 , $diss^3$ och f^3 . Därmed ansåg jag att det fanns ett bra skäl till att begränsa tonomfånget så att tonen c^3 skulle förbli läromedlets högsta, introducerade ton.

Mekanikens utformning är även orsaken till varför tonen d^1 förblev den lägsta tonen som användes. Saxofonen är uppbyggd således att lillfingrarna behövs för att fingera lägre toner än d^1 . För saxofonens lägsta, utskrivna toner, $dess^1$, c^1 , b och $bess$, finns en mekanik som styrs med hjälp av lillfingrarna. För små händer är det svårt att nå denna mekanik utan möda. Därmed gjorde jag ett medvetet val att inte introducera lägre toner än d^1 .

Läromedlet avslutas efter att saxofonisten lyckats lära sig att spela tonen c^3 . Jag kunde ha fortsatt att utvidga tonomfånget uppåt, men även nedåt, lägre än tonen d^1 . Det fundamentala skälet till att helheten slutligen begränsades till ett tonomfång mellan tonerna d^1 och c^3 hade att göra med att målet var att skriva en inledande saxofonskola för nybörjare. Således gjordes gränsdragningen där jag uppfattade att nivån av nybörjaren hade lyfts upp till en sådan grad att det inte mera kunde anses vara ändamålsenligt att komponera vidare. Vid läromedlets utgång möjliggjorde kunskapsnivån redan ett val mellan flertalet alternativa läromedel, notsamlingar och lösmaterial. Allt enligt de personliga krav saxofonisten hade för att finna fortsatt spelglädje. De fortsatta studierna handlar alltså om att fortskrida enligt sådana teman och innehåll som enskilt eller tillsammans påverkar upphöjande av motivationen. Sådana teman kan byggas upp rätt allmänt eller kring väldigt specifika önskemål. Ett exempel på ett specifikt tema vore att saxofonisten skulle vilja fortsätta sitt musikskapande genom att tolka de enskilda temakompositionerna förknippade med James Bond -filmer. Mera allmänna teman kunde handla om att förkovra sig i en genre likt västerländsk konstmusik, populärmusik, blues, jazz, funk, soul, reggae, spelmusik etc. Vidare kunde det framkomma ett önskemål om att få spela musik antingen av en enskild kompositör eller en artist, vilket skulle bidra till att saxofonisten drivs till att förkovra sig i en hel skara olika genrer. Kort sagt kan den personliga motivationen triggas av väldigt individuella behov och krav. De miljarder kompositioner som musikhistorien bjuder på, kombinerat med den smidiga informationsökning vi har att tillgå i dagens läge, medför en möjlighet för den något avancerande saxofonisten att enkelt finna notmaterial på en lämplig nivå.

Ett av målen för det nya läromedlet var att komponera ett notmaterial som skulle låta häftigt och virtuost i förhållande till den mängd övning som krävdes för inläringen. Detta mål skulle huvudsakligen under processens gång nås genom att göra rätt val av tonkombinationer för utformningen av melodin. Strävan var försöka favorisera tonkombinationer som både blåstekniskt och fingermotoriskt skulle vara lätta att genomföra. Därtill lades en vikt på att finna en intressant harmonik som skulle lyfta upp kompositionerna till en betydligt högre konstnärlig nivå än vad som vanligtvis förknippas med musik för nybörjare. De elever som jag prövade ut materialet på, verkade känna sig stolta över den musik de spelade. Även en del av föräldrarna passade på att under processens gång exempelvis kommentera "det är roligt att se hur - - redan spelar så svåra och fina stycken" eller att

”jag har redan tänkt att - - gått riktigt snabbt framåt då hon redan spelar såhär fina stycken. De är ju redan riktigt riktig musik”.

Fastän det är inne i tiden att förse nybörjarmaterial med ackompanjemangsskivor, valde jag att istället skriva ut ett levande ackompanjemang i notbild och med överliggande ackordsymboler. Detta visade sig vara ett framgångsrikt val, eftersom ackompanjatören utgående från ackordsymbolerna kunde omforma ackompanjemanget såväl rytmiskt som stilistiskt för att på bästa sätt understöda olika utvecklingssteg inom inövningsskedet. Rent praktiskt betydde detta att jag under utprovningen kunde ackompanjera i ett för elevens kunskaper passande tempo, beledsaga genom att bruka ett avsevärt rubato direkt under saxofonistens första, trevande genomspelningar, byta rytmik för att bättre stöda en rytmiskt osäker elev, samt pröva på att ackompanjera i olika genrer för att låta saxofonisten pröva på hur olika övningsstycken kan låta med olika komp.

Eftersom läromedlet främst skrevs utgående från att saxofonisten skulle söka sig till en sakkunnig angående blåstekniken, blev det naturligt att tänka sig att denna lärare även skulle kunna bidra med att ackompanjera, bara de utskrivna ackompanjemangen inte skrevs för invecklade. Därför föredrog jag ett positionsspel, vilket inte kräver någon anmärkningsvärd fingerteknik av pianisten. Ackompanjemanget kan trots detta anpassas för att genomföras med ett godtyckligt instrument. Bara fantasin utgör ett hinder. Värdet av ett levande ackompanjemang framkommer senast vid det skedet då nybörjarsaxofonisten börjar uppträda offentligt.

I kapitlet 5.2.1 nämndes aktionsforskningen utgöra kärnan som praktisk forskningsmetod. Den intressanta frågan lär vara huruvida en annan pedagog skulle ha fått samma svar på de ställda intervjufrågorna ifall denna använt sig av mitt forskningsmaterial? Kunde det förutom detta även vara möjligt att mina elever förvrängde sina svar och kommentarer för att försöka svara ”rätt” på mina frågor, enligt det de trodde att jag ville höra? Eftersom utprovningen skedde under vanliga, individuella spellektioner och jag uppstod som en bekant person inför eleverna, verkade stämningen inte nervös eller beklämd. Då jag dessutom är en pratglad personlighet, var det lätt för eleverna att öppna sig för diskussioner och kommentarer. Därtill ställde jag inte frågorna så vägledande att eleverna skulle ha känt på sig hur de borde svara för att svara ”rätt”. Överlag tror jag inte att eleverna skulle ha svarat eller kommenterat märkbart annorlunda ifall frågorna skulle ha ställts av

en annan pedagog. Däremot skulle säkert de fria diskussionerna förmodligen tagit andra riktningar. Mera väsentligt är ju hur annorlunda utformning ett läromedel skrivet av en annan pedagog skulle ha tagit, trots ett bruk av samma elever för en utprovning av det komponerade notmaterialet? Det ter sig självklart att läromedlet skulle ha tagit sig en något annan form, fastän samma mål angående innehållet skulle ha tagits. Varje individ har en egen personlighet, ett eget lynne, livssyn och levnadserfarenhet. Dessa påverkar obevekligen på hur ett läromedel skulle uppläggas. Det mest väsentliga ligger trots allt i huruvida resultatet skulle ha formats annorlunda ifall forskningsprocessen genomförts av en annan pedagog. Efter en granskning av de som forskningsfrågor framtagna hypoteserna tror jag mig kunna konstatera att resultatet inte nämnvärt skulle ha ändrats. De bekräftade hypoteserna fastställde i det närmaste resultat som ofta kan härledas utifrån sunt bondförnuft. Till exempel kan det väl knappast anses vara något häpnadsväckande i konstaterandet att en metodisk, återkommande övning i att använda sig av flertalet förtecken utmynnar i en situation där det känns obehindrat att musicera oberoende mängden förtecken.

Till slut ägnar jag några rader till att diskutera den genomförda forskningsprocessen. Hur uppfattades processen av de elever som deltog i att skapa det nya läromedlet genom att de användes för utprovning, bads om kommentarer, utvecklingsförslag, intervjuades och betraktades med ett anteckningshäfte i hand? Överlag verkade det som om eleverna inte egentligen upplevde att de agerade som försökskaniner, åtminstone så det skulle ha stört dem eller känts beklämmande på något sätt. Detta har säkerligen mycket att göra med att forskningsprocessen utfördes under de sedvanliga, enskilda undervisningslektionerna och ingenting egentligen förhöll sig annorlunda jämfört med ett vanligt undervisningstillfälle. Ur elevens synpunkt kunde verksamheten te sig något annorlunda i och med att läraren var extra intresserad av hur notmaterialet upplevdes och att det som hemläxa spelade övningsstycket så gott som varje vecka ersattes med en något reviderad version, varefter jämförande kommentarer bads. Eftersom jag öppet talade om att "vi här tillsammans" hjälps till för att komponera nya låtar, förekom det några elever som kände sig entusiastiska över det hela, då de fick ta del i en kreativ process. För hälften av eleverna utgjorde detta trots allt den första kontakten med saxofonen och musikskapandet, varför de inte hade någon verksamhet att jämföra med och således smälte låtskrivandet in i undervisningen som en helt normal företeelse.

Det kreativa forskningsprojektet har igångsatt en hel del självreflektiva tankar under processens gång, vilket utvecklat mig som pedagog. Framför allt har jag i och med processen utvecklat ett intresse för att komponera musik för nybörjare. Därför kommer jag högst sannolikt att även i fortsättningen skriva musik för elevbruk. Denna kompositionsiver kommer inte att avgränsa sig till enbart sololitteratur för saxofonen. Eftersom det råder en brist på fungerande notmaterial för blåsorkester på låg nivå, kommer jag säkerligen att komponera en hel del lätt blåsorkestermusik i framtiden. Vad kommer till detta nyskrivna läromedel, tror jag bestämt att det även kommer att tas i bruk av en hel del saxofonpedagoger som ett gott alternativ för nybörjarsaxofonisten.

Då kompositionsprocessen nu är slutförd, kan jag även reflektera över hur forskningsprocessen förlöpte. Överlag känner jag att upplägget fungerade bra. Detta är i och för sig ingen överraskning, eftersom det hör till mina styrkor att kunna planera, agera proaktivt och lägga olika scenarion mot varandra, för att välja det bästa av givna alternativ. Eftersom denna studie behövde genomföras under en tidspress, skulle jag trots allt även göra saker annorlunda ifall jag kunde ha jobbat utan en snäv tidsram. Fastän utprovningen av det komponerade tonmaterialet under denna forskningsprocess genomfördes under en längre tid och en longitudinell studie kunde uppbyggas, behövde jag förutom nybörjargruppen involvera en överlopps grupp elever som redan spelat saxofon i fem till sju månader. Denna grupp fick som uppgift att pröva ut övningsstycken med start från ungefär hälften av det planerade läromedlet. Denna strategi gjorde det möjligt att genomföra forskningsprojektet inom given tidsram. Det positiva var således att läromedlet kunde färdigställas inom hälften av den tid som hade krävts ifall jag endast använt mig av en grupp nybörjare som skulle ha prövat ut alla övningsstycken. Valet av två samtidigt existerande elevgrupper medförde dock att jag behövde jobba i dubbel arbetstakt då båda grupperna väntade sig ett nytt notmaterial inför påföljande lektion. Därtill behövde redan utprovade övningsstycken samtidigt redigeras för att åter utprovras.

Det andra som även krävde en hel del tankearbete, var att jag jämt behövde fundera på hur jag komponerade för elevgruppen som redan spelat fem till sju månader förrän inledandet av forskningsprocessen. Dessa elever hade ju inte inlett sina saxofonstudier med det nya läromedlet, utan hade använt mera "konventionella" läromedel. Kunde jag kräva lika mycket av dessa elever som jag skulle ha gjort ifall jag skrivit dessa övningsstycken för de nybörjarelever som användes för utprovningen av den första hälften av läromedlet?

Till all lycka hade den andra gruppen trots allt en spelhistoria på endast fem till sju månader förrän inledningen av utprovningen, vilket inte kan anses vara en avgörande tid för att den av samma lärare genomförda undervisningen skulle ha tagit helt andra former, olika läromedel till trots. Detta framkom ju även under forskningsprocessen, där skillnader i elevens tankesätt hade börjat uppstå mellan 7-13 månader av studier. Hur som helst lyckades jag bra lokalisera det skarvställe där den första och den senare delen av läromaterialet senare sammanfogades. Detta genomfördes i huvudsak genom att slutet av den första delen smått underlättades för att den osynligt skulle flyta över till den senare delen.

Det tredje som krävde extra insatser, var att forskningsprocessen genomfördes även under sommartid, vilket innebar att de för utprovning använda eleverna gick på saxofonlektioner under hela sommaren. För mig handlade det om oavlönat jobb, men vad gör man inte för konsten och vetenskapen. Här kan inflikas att eleverna inte hade något emot att få undervisning under sommarmånaderna. Speciellt föräldrarna uppskattade detta. Som slutkläm kan således konstateras att det vore ha varit idealt att endast komponera allt material för en enda grupp elever och att forskningsprocessen skulle ha inletts i början av höstterminen, varmed processen kunde ha framskridit under ett läsår.

8.1 Förslag på fortsatt forskning

Det går knappast att bygga upp ett perfekt nybörjarläromedel i tryckt form med en fulländad pedagogik och studietakt som passar varenda individ lika bra. För att individen skulle kunna lyckas inhämta kunskap på ett möjligt effektivt sätt, behöver det uppstå något slag av interaktiv dialog mellan studenten och läromedlet.

En sådan interaktiv dialog kunde uppnås genom att läromedlet skulle framställas i en helt elektronisk form. Läromedlet skulle således bestå av en mjukvara där en lärostig kunde bjuda på åtskilliga tillfällen till olika val under läromedlets framskridande. I praktiken kunde detta konstrueras så att varje påföljande övningsuppgift skulle bjuda på alternativa stigar till en fortsättning. Dess valmöjligheter kunde utgöra val av musikstil, låtbank, fingerteknisk svårighetsgrad, blåsteknisk svårighetsgrad, temaövningar (bindebågar, staccato, dynamik, stora språng, improvisation, fingerteknik, blåsteknik osv.), musikteoretiska

redskap samt val av tillhörande, inspelat ackompanjemang. Även ackompanjemang med olika instrumentsammansättningar kunde väljas.

Skapandet av ett läromedel med denna digra omfattning skulle sannolikt kräva ofantligt mycket arbete. Arbetet kunde inledas genom att en programmeringskunnig individ med brinnande förkärlek för musikpedagogik skulle fösa igång helheten genom att programmera en plattform med hjälp av en öppen källkod. Därefter kunde övriga intresserade kunna ta vid och utveckla och utvidga plattformen med dess innehåll intill det oändliga. Med tiden skulle således ett helt ekosystem uppstå. Detta ekosystem kunde fritt växa enligt uppkomna behov och även nu och då ta nya riktningar för att motsvara tidens anda.

Ett sådant här ekosystem, läromedel, skulle naturligtvis inte enbart programmeras med tanke på nybörjarsaxofonisten, utan motsvarande, separata ekosystem kunde även konstrueras för andra instrument. Alternativt skulle ekosystemen inte alls produceras som skilda enheter, utan ett enda ekosystem skulle svara för behovet av alla instrument. Användaren skulle således inleda med att välja vilket instrument läromedlet skulle vara konstruerat för. Om ekosystemet skulle bestå av en gemensam plattform för alla instrument, skulle läromedlet även kunna programmeras till att under studiernas framskridande jämt påminna om befintliga och till nivån lämpliga samspelsstycken för olika instrumentsammansättningar. Konstruerandet av ett sådant här ekosystem skulle förutom en fortsatt forskning även i framtiden kunna utgöra en helt egen forskningsinriktning.

Som fortsatt utvecklingsforskning kunde det även vara intressant att fundera över hur ackompanjemangsskivor kunde utvecklas och utformas vidare för att möta ett mera flexibelt och mångfacetterat behov av ackompanjemang.

Fortsatt forskning kunde även bedrivas i att skriva ett undervisningsmaterial för nybörjarsaxofonister med särskilda behov. Eftersom individer med särskilda behov enligt allmän vetenskap stadigt ökat i antal 2000-talet, skulle forskningen säkerligen uppfylla ett existerande behov.

I denna studie framkom det att elever som spelat saxofon i minst 13 månader hade utvecklat något som jag kallade "en slags avsky gentemot förtecken". Detta framkom då

jag delade ut övningsstycken från det nyskrivna läromedlet för utprövning åt något längre komna elever. Dessa övningsstycken uppfattades vara svåra att lära in, fastän de till nivån borde ha varit enklare än det material dessa elever redan spelat ifrån. Det uppstod något slag av ett mentalt lås då det nyskrivna materialet innehöll en hel del fasta eller tillfälliga förtecken. De elever som spelat under högst 7 månader förrän de tilldelades notmaterial ur mitt nya läromedel, visade inte på någon rädsla angående det nya materialet. Något hade alltså hänt under påföljande 7 till 13 månader. Här skulle det finnas ett belägg för en intressant fortsatt forskning. Vilka omständigheter verkar utlösa denna avsky gentemot förtecken och varför verkar motvilligheten utvecklas någonstans mellan 7-13 månader efter spelstart?

Ett starkt, roligt, glatt och lite tokigt cirkustema verkade i sig självt ha en synbart motiverande effekt hos de musicerande eleverna i denna studie. Likaså var det överraskande att inse hur viktigt det var för eleverna att få spela från notmaterial som sporrade till associationer och tankebilder. Bruket av programmusik kunde redan i sig självt stimulera och motivera individen under inledningen av musikstudierna. Fortsatt forskning kunde bedrivas på hur utommusikaliska faktorer kan påverka motivationen i att studera musik.

Källförteckning

Ashton, Don. 1998. 2. In the twentieth century. Ingham, Richard (red.): The Cambridge Companion to the Saxophone, 23-42. ISBN 978-0-521-59666-4. Cambridge: Cambridge University Press.

<https://www.pdfdrive.com/the-cambridge-companion-to-the-saxophone-e196803839.html> (16.10.2021)

Bell, J. 2000. Introduktion till forskningsmetodik. Tredje upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Bennett, Ned. 2006. A New Tune A Day for Alto Saxophone. ISBN: 1-84609-136-5. Boston Music Company, BM11517.

Bennett, Ned. 2006. A New Tune A Day for Tenor Saxophone. ISBN: 1-84609-622-7. Boston Music Company, BM12045.

Byman, R. 2002. Voiko motivaatiota opettaa? I artikeln: Kansanen, P. & Uusikylä, K. (red.). Luovuutta, motivaatiota, tunteita. Opetuksen tutkimuksen uusi suunta. Ps-kustannus, 25-41.

Cottrell, Stephen. 2012. The Saxophone. Yale Musical Instruments Series. ISBN 978-0-300-10041-9. London: Yale University Press.

Davies, John & Harris, Paul. 1988. The Really Easy Sax Book. Very first solos for alto saxophone with piano accompaniment. London: Faber Music Ltd.

de Ville, Paul. The World's Edition Universal Method for the Saxophone. The largest and Most Complete method ever written for the Saxophone. New York: Carl Fischer.

Dewey, J. 1957. Koulu ja yhteiskunta. (Suom. Kajava, K). Otava.

Duro, Stephen (arr.). 1997. Just Jazz. Progressive saxophone pieces with piano accompaniment (graded from Associated Board Grades III to V) arranged in authentic jazz style. ISBN: 0-7119-6517-X. London: Chester Music.

Duro, Stephen (arr.). 1997. Just Blues. Progressive saxophone pieces with piano accompaniment (graded from Associated Board Grades III to V) arranged in authentic blues style. ISBN: 0-7119-6518-8. London: Chester Music.

Eklund-Myrskog, G. 1996. Students' ideas of learning. Conceptions, approaches and outcomes in different educational contexts. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Endresen, R. M. 1989. Rubank educational library no. 83. Indispensable Folio for Alto Saxophone and Piano. A collection of interesting solos with formative technic. Chicago: Rubank, Inc. 647-11.

Ferreira, Johnny. 2013. How to Play the Saxophone - A Complete Beginner's Guide. Comprehensive and easy to follow step-by-step instructions and up-to-date techniques with video lessons and of personal instruction.

<http://HowToPlaySaxophone.org> (16.10.2021)

Hampton, Andy (red.). 1999. Unbeaten tracks. 7 contemporary pieces for alto saxophone and piano. ISBN: 0 571 51864 8. London: Faber Music Ltd.

Hampton, Andy. 2000. Andy Hampton's Saxophone Basics. Pupil's book. A method for individual and group learning. ISBN: 0-571-51972-5. London: Faber Music Limited.

Hampton, Andy. 2000. Andy Hampton's Saxophone Basics. Teachers's book with saxophone and piano accompaniments. A method for individual and group learning (alto saxophone). ISBN: 0-571-51973-3. London: Faber Music Limited.

Hampton, Andy. 2000. Andy Hampton's Saxophone Basics. Teachers's book with saxophone and piano accompaniments. A method for individual and group learning (tenor saxophone). ISBN: 0-571-52973-9. London: Faber Music Limited.

Harisalo, R., Keski-Petäjä, T. & Talkkari, A. 2002, Otin kynän kynsihini. Ohjeita tutkimuksen tekijöille. Tampere: Juvenes Print.

Hart, Paul. 1988. All Jazzed Up. Saxophone (alto). Leicht/mittel. ISMN: M-57027-354-6. Manton/Oakham: Brass Wind Publications.

Helakorpi, S. 2005. Työn taidot. Ammatillisen opettajakorkeakoulun julkaisu 1/2004. Hämeenlinna.

Hirsjärvi S., Remes, P. & Sajavaara, P. 1997. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Kirjayhtymä.

Honka, J., Lampinen, L. & Vertanen, I. 2000. (red.) Kohti uutta opettajuutta toisen asteen ammatillisessa koulutuksessa. Skenaariot opettajan työn muutoksista ja opettajien koulutustarpeista vuoteen 2010. Opettajien perus- ja täydennyskoulutuksen ennakoitihankkeen (OPEPRO) selvitys 10. ISBN: 952-13-0854-0. Helsinki: Opetushallitus.

Kirk, J. & Miller, M. L. 1987. Reliability and validity in qualitative research. Beverly Hills, California: SAGE Publications.

Lacour, Guy. 1972. 50 Études Faciles Et Progressives pour saxophone ou hautbois. Cahier 1. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.

Lacour, Guy. 1972. 50 Études Faciles Et Progressives pour saxophone ou hautbois. Cahier 2. Paris: Gérard Billaudot Éditeur. G 1549 2 B.

Lacour, Guy (red.). 1994. Pièces classiques pour saxophone tenor et piano (Classical pieces for tenor saxophone and piano). Volume 2. Paris: Gérard Billaudot Éditeur. G 5669 B.

Lacour, Guy (red.). 1994. Pièces classiques pour saxophone tenor et piano (Classical pieces for tenor saxophone and piano). Volume 3. Paris: Gérard Billaudot Éditeur. G 5670 B.

Lacour, Guy (red.). 1994. Pièces classiques pour saxophone tenor et piano (Classical pieces for tenor saxophone and piano). Volume 4. Paris: Gérard Billaudot Éditeur. G 5671 B.

Lo, M. L. & Pong, W. Y. 2005. Catering for individual differences: Building on variation. Lo, M. L., Pong, W. Y. & Chik, P. P. M. (red.). For each and everyone. Catering for individual differences through learning studies, 9-16. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Malmberg, L. -E. & Todd, D. L. 2002. Nuorten koulumotivaatio. I artikeln: Salmela, A. K. & Nurmi, J.-E. (red.). Mikä meitä liikuttaa. Modernin motivaatiopsykologian perusteet. Ps-kustannus, 127-144.

Marton, F. & Booth, S. 2000. Om lärande. Lund: Studentlitteratur.

Mason, Tony (red.). 1990. Pop Go The. Classics. A selection of popular TV and film themes. ISBN: 0 907 937 35 7. London: Portland Publication LTD.

Mattsson, Niclas. 2018. En resa genom melodier. En studie i melodiuppbyggnad och hur man kan använda det i egna kompositioner. Örebro: Örebro University.

Mériot, Michel & Classens, Henri. 1964. Le Nouveau Saxophone Classique. Recueil A. Nouvelle Collection en 4 volumes gradués. Paris: Éditions M. Combre.

Mériot, Michel & Classens, Henri. 1964. Le Nouveau Saxophone Classique. Recueil B. Nouvelle Collection en 4 volumes gradués. Paris: Éditions M. Combre.

Mezirow, Jack. 1995. Uudistava oppiminen. Kriittinen reflektio aikuiskoulutuksessa. Helsinki: HY, Lahden Tutkimus- ja koulutuskeskus.

Morgan, Chris. 2001. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Book 1. ISMN: 9790060112911. London: Boosey & Hawkes.

Morgan, Chris. 2001. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Book 2. ISMN: 9790060114786. London: Boosey & Hawkes.

Morgan, Chris. 2002. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Keyboard accompaniment book (for books 1 and 2). ISMN: 9790060114311. London: Boosey & Hawkes.

Morgan, Chris. 2002. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Repertoire book A with keyboard accompaniment. ISMN: 9790060114779. London: Boosey & Hawkes.

Morgan, Chris. 2003. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Repertoire book B with keyboard accompaniment. Alto saxophone. ISMN: 9790060112942. London: Boosey & Hawkes.

Morgan, Chris. 2005. Boosey Woodwind Method. Saxophone (alto). Repertoire book C with keyboard accompaniment. Alto saxophone. ISMN: 9790060114793. London: Boosey & Hawkes.

Niehaus, Lennie. 1966. Basic Jazz Conception for Saxophone. Volume 1. 12 Jazz Exercises. 10 Jazz Tunes. Hollywood: Try publishing Company.

Niehaus, Lennie. 1964. Intermediate Jazz Conception for Saxophone. 20 Jazz Exercises. 25 Jazz Etudes. Hollywood: Try publishing Company.

Niiniluoto, I. 1983. Tieteellinen päättely ja selittäminen. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Norén, Roger, Johansson, KG & Norén, Anders. 2004. Altsax.nu. Utgåva 2. ISBN: 97891-85041-62-6. Notfabriken Music Publishing AB.

Norén, Roger, Johansson, KG & Norén, Anders. 2003. Altsax.nu. Del 2. Utgåva 1. ISBN: 97891-85041-15-2. Notfabriken Music Publishing AB.

Norén, Roger, Johansson, KG & Norén, Anders. 2005. Altsax.nu. Del 3. Utgåva 2. ISBN: 97891-85041-90-9. Notfabriken Music publishing AB.

O'Neill, John. 1992. The Jazz Method for Saxophone. Alto. Schott Educational Publications ED 12410. ISBN 1-902455-00-2. London: Schott & Co. Ltd.

O'Neill, John. 1992. The Jazz Method for Saxophone. Tenor. Schott Educational Publications ED 12420. ISBN 0-946535-20-5. London: Schott & Co. Ltd.

Patel, R. & Davidson, B. 1994. Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning. Andra upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Peltonen, M. & Ruohotie, P. 1992. Oppimismotivaatio. Teoriaa, tutkimuksia ja esimerkkejä oppimishalukkuudesta. Aavaranta sarja. Keuruu: Otava.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1992. Saxofonen och jag 1. Thore Ehrling Musik AB. TE 1102.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1992. Saxofonen och jag. Ensemble 1. Thore Ehrling Musik AB. TE 1102.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1992. Saxofonen och jag 2. Thore Ehrling Musik AB. TE 1115.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1992. Saxofonen och jag. Ensemble 2. Thore Ehrling Musik AB. TE 1115.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1993. Saxofonen och jag 3. Thore Ehrling Musik AB. TE 1126.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1993. Saxofonen och jag. Ensemble 3. Thore Ehrling Musik AB. TE 1126.

Pettersson, Lennart, Stålspets, Rune & Ejerling, Thore. 1994. Saxofonen och jag 4. Thore Ehrling Musik AB. TE 1172.

Pettersson, Lennart, Stålpets, Rune & Ejerling, Thore. 1994. Saxofonen och jag. Ensemble 4. Thore Ehrling Musik AB. TE 1172.

Pohjonen, P. 2005. Työssäoppiminen. Ammatillisen osaamisen perusta. Opetus 2000. Otavan kirjapaino Oy.

Rae, James. 1989. Jazzy saxophone 1. For young players. London: Universal Edition Ltd. UE18827 L.

Rauste-von Wright, M. & von Wright, J. 1997. Oppiminen ja koulutus. Juva: WSOY.

Repo, S. 2010. Yhteisöllisyys voimavarana yliopisto-opetuksen ja -opiskelun kehittämisessä. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Rigg, Clare. 2014. Action Learning. Coghlan, David & Brydon-Miller, Mary (red.). The SAGE Encyclopedia of Action Research. Volume 1, 9-15. London: Sage Publications Ltd. ISBN 978-1-84920-027-1.

<https://books.google.fi/books?id=hNfSAwAAQBAJ&pg=PA288&lpg=PA288&dq=Noffke+2009+Revisiting+the+professional,+personal+and+political+dimensions+of+action+research&source=bl&ots=LoKG46NQjt&sig=ACfU3U0U8UQ474bz7T3x5LxtHSRrOecGQw&hl=fi&sa=X&ved=2ahUKEwil97HDir7zAhVjpYsKHTEPDt4Q6AF6BAgOEAM#v=onepage&q=Noffke%202009%20Revisiting%20the%20professional%2C%20personal%20and%20political%20dimensions%20of%20action%20research&f=false> (10.10.2021)

Runesson, Ulla. 2011. Lärares kunskapsarbete - exemplet learning study. Eklund, Solweig (red.). Lärare som praktiker och forskare. Om praxisnära forskningsmodeller. Forskning om undervisning och lärande 5, februari 2011, 7-17. Stockholm: Stiftelsen SAF. ISBN 978-91-978088-5-9.

<https://www.forskul.se/ffiles/0040C3F0/Ful5.pdf> (9.10.2021)

Ruohotie, P. 2000. Oppiminen ja ammatillinen kasvu. Juva: Wsoy.

Rönnerman, Karin. 2004. Aktionsforskning i praktiken. Lund: Studentlitteratur.

Rönnerman, Karin. 2011. Aktionsforskning - kunskapsproduktion i praktiken. Eklund, Solweig (red.). Lärare som praktiker och forskare. Om praxisnära forskningsmodeller. Forskning om undervisning och lärande 5, februari 2011, 51-62. Stockholm: Stiftelsen SAF. ISBN 978-91-978088-5-9.

<https://www.forskul.se/ffiles/0040C3F0/Ful5.pdf> (9.10.2021)

Sahlberg, P. & Leppilampi, A. 1994. Yksinään vai yhteisvoimin? - yhdessäoppimisen mahdollisuuksia etsimässä. Helsinki: Yliopistopaino.

Salakari, H. 2009. Toiminta ja oppiminen - koulutuksen kehittämisen tulevaisuuden suuntaviivoja ja menetelmiä. Helsinki: Hakapaino.

Siponen, Pekka. 2019. How to Write for Saxophones. 2. Range and Registral Characteristics.

https://www.pekkasiponen.fi/materiaalit/saxophone_orchestration/ (16.10.2021)

Suojanen, U. 1992. Toimintatutkimus koulutuksen ja ammatillisen kehittymisen välineenä. Loimaa: Loimaan Kirjapaino Oy.

Teal, Larry. 1963. ISBN 0-87487-057-7. The Art of Saxophone Playing. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music

Trost, J. 1997. Kvalitativa intervjuer. Andra upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Tucker, Tom & Donaldson, Tom. 2014. Sound Fundamentals. Alto Saxophone. A comprehensive band method for group or individual instruction. Hayden Lake, USA: PDF Band Music.

Tucker, Tom & Donaldson, Tom. 2014. Sound Fundamentals. Tenor Saxophone. A comprehensive band method for group or individual instruction. Hayden Lake, USA: PDF Band Music.

Turunen, K. E. 1999. Opetustyön perusteet. Jyväskylä: Atena kustannus Oy.

Tynjälä, P. 1999. Oppiminen tiedon rakentamisena, konstruktivistisen oppimiskäsityksen perusteita, Tampere: Tammer-Paino Oy.

Utbult, Jan. 2013. Blåsbus 1. Saxofon. Nybörjarskola för saxofon. ISBN: 9789187631092. Notposten.

Utbult, Jan. 2003. Blåsbus 2. Saxofon. Nybörjarskola för saxofon. ISBN: 9789187631115. Notposten.

Utbult, Jan. 2005. Blåsbus 3. Saxofon. Nybörjarskola för saxofon. ISBN: 9789187631122. Notposten.

Utbult, Jan. Startklart 1. 2013. Altsaxofon. Notposten.

Uusitalo, H. 1991. Tiede, tutkimus ja tutkielma. Juva: WSOY.

Uusitalo, I. 2001. I verket: Työssäoppiminen ja ohjaus ammatillississa oppilaitoksissa. Räikköläinen, M. & Uusitalo, I. (red.). Tammi.

Venkula, J. 2008. Tekemisen taito. Jyväskylä: Minerva kustannus Oy.

Viard, Jules (red.). 1938. Le Saxophoniste De Jazz. Préparation au jazz modern pour saxophone. Recueil d'exercices de rythme, gammes, arpèges et accords, contretemps et syncopes, effets caractéristiques, traits, passages, breaks, hots, special chorus, etc. Paris: Editions Salabert. E.A.S. 11889.

von Wright, G.H. 1971. Explanation and understanding. Cornell: Cornell University Press.

Voxman, H. (red.). 1989. Selected Duets for Saxophone. Volume 1 (Easy – Medium). Rubank Educational Library No. 194. Chicago: Rubank, Inc.

Wastall, Peter. 1983. Learn as you play saxophone. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited. ISBN 0 85162 058 2.

Weber, Fred & Ostling, Acton. 1969. Student instrumental course – Level one (Elementary). Duets for Alto Saxophone Students. Easy duet arrangements of familiar melodies for early ensemble experience. New York: Belwin Mills.

Wallén, G. 1993. Vetenskapsteori och forskningsmetodik. Lund: Studentlitteratur.

Wastall, Peter. 1979. Learn as you play saxophone. Piano Accompaniment Concert Pieces. Eb Alto Saxophone. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited. ISMN M-060-06484-5.

Wastall, Peter. 1979. Learn as you play saxophone. Piano Accompaniment Concert Pieces. Bb Tenor Saxophone. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited. ISBN 0-85162-060-4.

Wastall, Peter. 1986. First repertoire pieces for alto saxophone. Selected and edited by Peter Wastall. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Widerberg, Karin. 2002. Kvalitativ forskning i praktiken. Lund: Studentlitteratur.

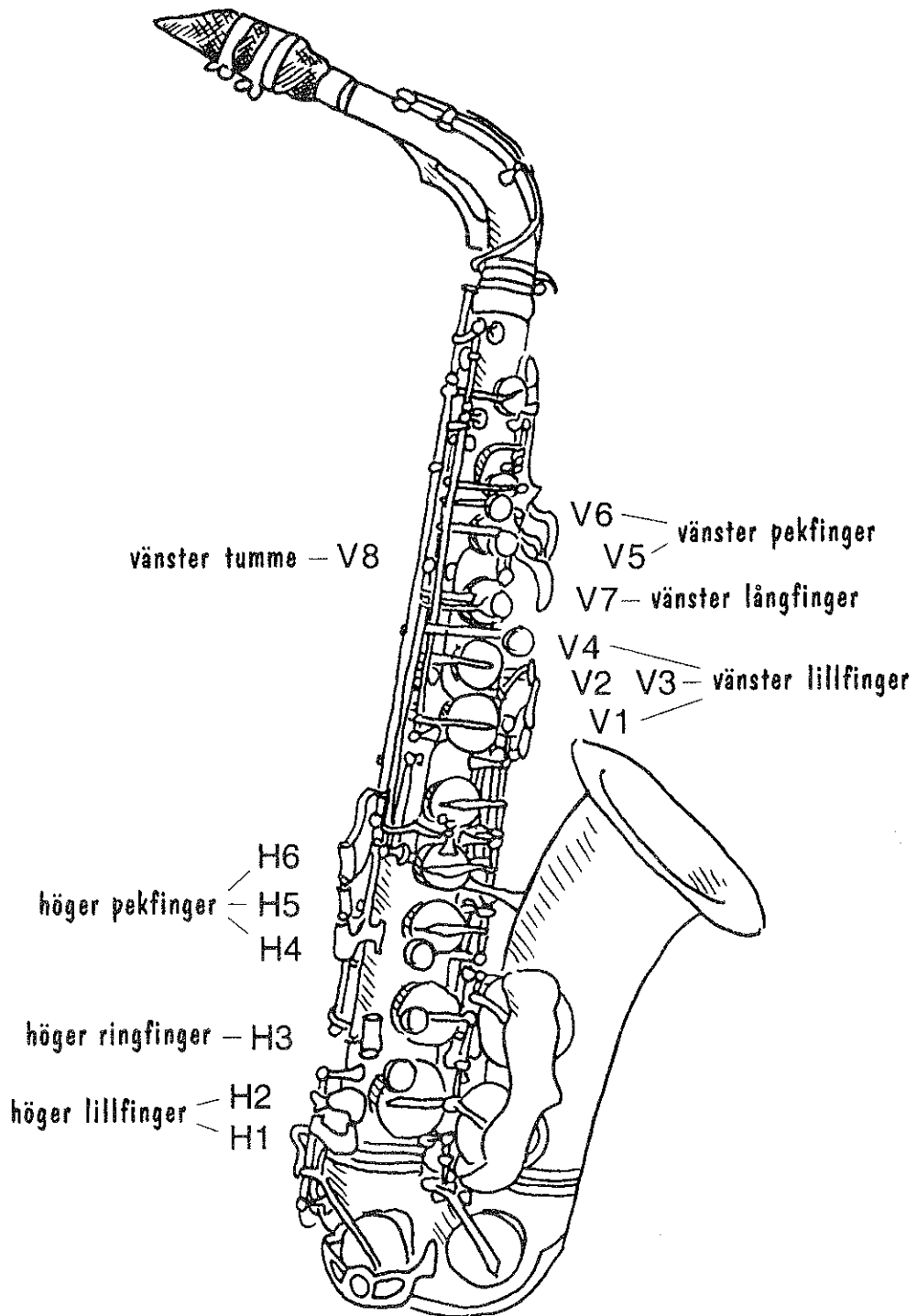
**Bilagor: Perttis saxofoncirkus med två tillhörande
ackompanjemangshäften**



Perttis
saxofoncircus

Läromedel för nybörjarsaxofonisten








Saxofonstämma
för saxofoner stämnda i ess eller bess

Grepptabell



















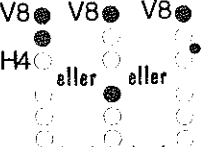
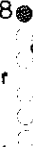
 d¹ dis¹ ess¹



 e¹ f¹ fis¹ gess¹ g¹ gis¹ ass¹ a¹


 aiss¹ bess¹ b¹ c² ciss² dess² d² dis² ess²

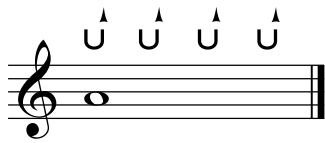











 e² f² fis² gess² g² gis² ass² a² aiss² bess²

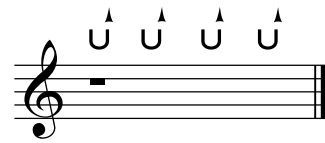



 b² c³

Not- och pausvärden = längden på noten eller pausen.



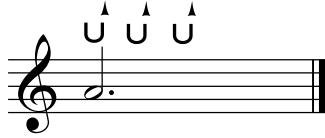
Helnot = fyra fotslag



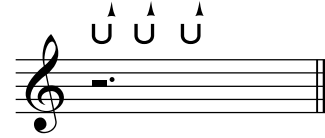
Helpaus = fyra fotslag



Rytmem exempel:



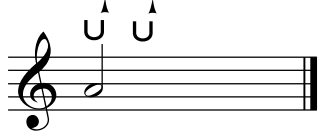
Punkterad halvnot = tre fotslag



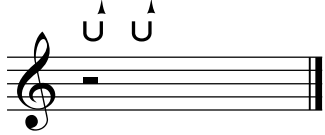
Punkterad halvpaus = tre fotslag



Rytmem exempel:



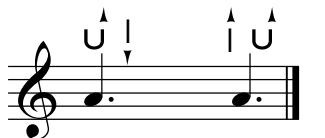
Halvnot = två fotslag



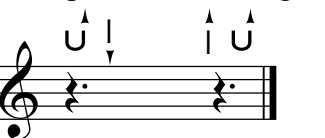
Halvpaus = två fotslag



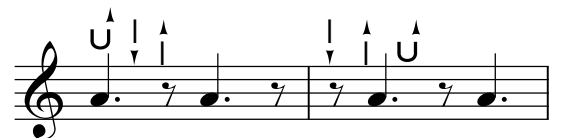
Rytmem exempel:



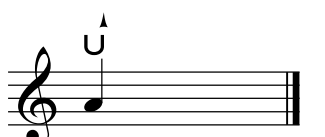
Punkterad fjärdedelsnot = ett och ett halv fotslag



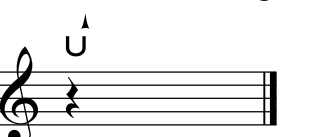
Punkterad fjärdedelspau = ett och ett halv fotslag



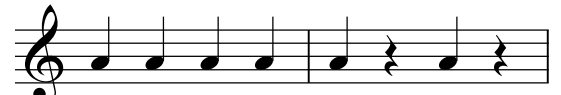
Rytmem exempel:



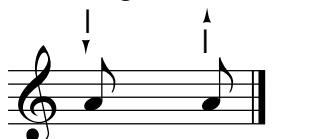
Fjärdedelsnot = ett fotslag



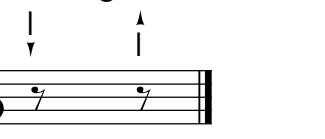
Fjärdedelspau = ett fotslag



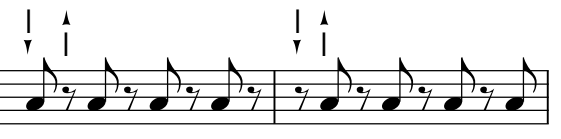
Rytmem exempel:



Åttondelsnot = ett halvt fotslag



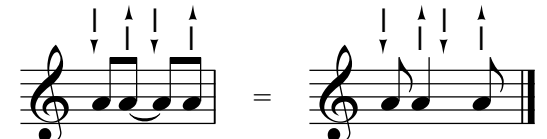
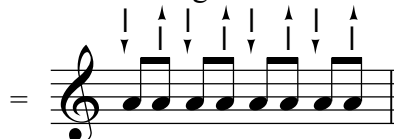
Åttondelspau = ett halvt fotslag



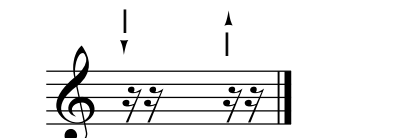
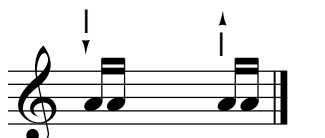
Rytmem exempel:



Enskilda åttondelsnoter med "flaggor" på skaftet kan även skrivas om så att dessa skrivs ihop med balkar.



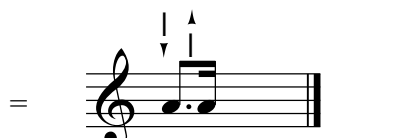
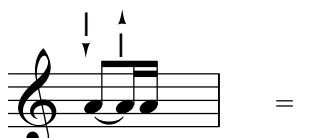
Åttondelssynkop, Åttondelssynkop skriven med bindebåge.



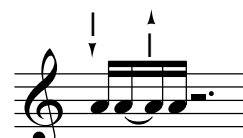
Sextondelsnot = en fjärdedel av ett fotslag. Två ihop blir således ett halvt fotslag.

Sextondelspau = en fjärdedel av ett fotslag. Två ihop blir således ett halvt fotslag.

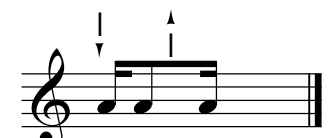
Rytmem exempel:



Punkterad åttondelsnot, kombinerad med en sextondelsnot



Sextondelssynkop, skriven med bindebåge.



Sextondelssynkop

Taktarter



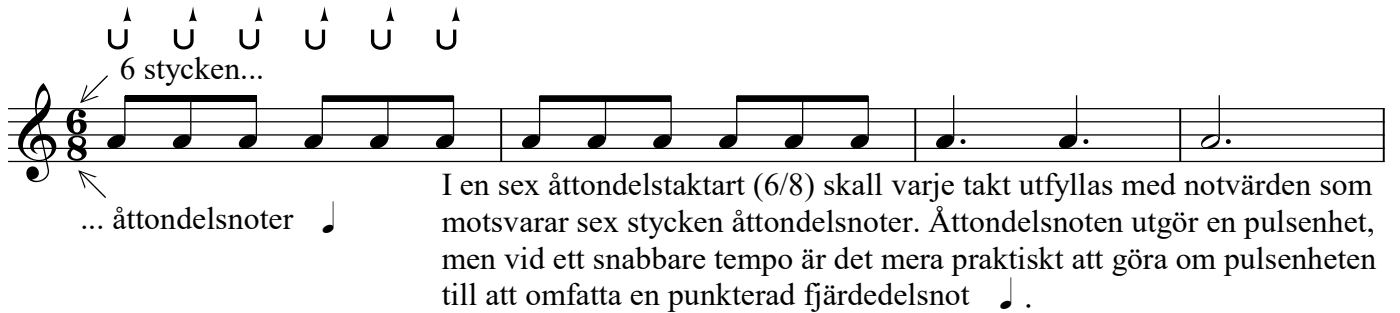
I en fyra fjärdedelstaktart (4/4) skall varje takt utfyllas med notvärden som motsvarar fyra stycken fjärdedelsnoter. Fjärdedelsnoten utgör en pulsenhet.



I en tre fjärdedelstaktart (3/4) skall varje takt utfyllas med notvärden som motsvarar tre stycken fjärdedelsnoter. Fjärdedelsnoten utgör en pulsenhet.



I en två fjärdedelstaktart (2/4) skall varje takt utfyllas med notvärden som motsvarar två stycken fjärdedelsnoter. Fjärdedelsnoten utgör en pulsenhet.



I en sex åttondelstaktart (6/8) skall varje takt utfyllas med notvärden som motsvarar sex stycken åttondelsnoter. Åttondelsnoten utgör en pulsenhet, men vid ett snabbare tempo är det mera praktiskt att göra om pulsenheten till att omfatta en punkterad fjärdedelsnot .



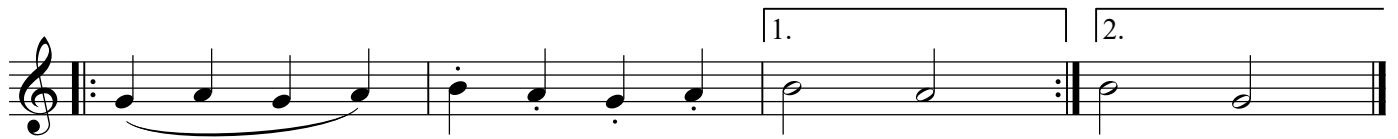
Övrig musikteori

Dal segno al coda = från segno-tecknet till coda-tecknet. Med andra ord: Sök dig från stället med texten "dal segno al coda" till segno-tecknet, fortsätt framåt tills coda-tecknet, varefter du lokaliserar motsvarande tecken i slutet av musikstycket, varefter du söker dig dit.



Då repristecknet :|| kommer emot, sök dig till tecknet ||: och spela vidare.

Ofta förekommer det så kallade mål i samband med repristecken. Då du tagit repriserna ||: :|| och spelar vidare, hoppar du över takten med det första målet (1.) och fortsätter vidare från början av takten som har utmärkts som mål nummer två (2.).



Legato utmärks genom att binda samman en mängd noter med en bindebåge. Legatot utförs så att bindebågens första ton tungeras "do". Därefter fingerar och blåser du vidare utan avbrott och utan att några tungeringar används. Först då bindebågens sista not spelats till sitt slut, lägger du tungspetsen mot det enkla rörbladets spets ("d...") för att avsluta tonen.

Staccatot utmärks genom under- eller överliggande punkter invid tonerna. Staccatot utförs så att varje ton spelas extra separerat och spänstigt. Tekniskt sett innebär detta att tonen inleds som vanligt, men förrän notvärdet brukats lägger du tungspetsen mot undersidan av det enkla rörbladets spets och håller kvar tungan ("d..."). Således skapar du en kort paus i slutet av tonen och den ljuder som en förkortad version av det noterade notvärdet. Lufttrycket hålls uppe hela tiden och då du vill påbörja nästa ton är det bara att sluta pressa tungspetsen mot undersidan av det enkla rörbladets spets ("d...oooo").

Musikterminologi

pp	= pianissimo. Spela ”mycket svagt”.
p	= piano. Spela ”svagt”.
mp	= mezzopiano. Spela ”halvsvagt”.
mf	= mezzoforte. Spela ”halvstarkt”.
f	= forte. Spela ”starkt”.
ff	= fortissimo. Spela ”mycket starkt”.
larghetto	= ganska långsamt, inte lika långsamt som largo.
adagio	= lugnt, långsamt.
lento	= långsamt, lite mera flytande än adagio.
andante	= lugnt gående.
moderato	= måttligt, tempobeteckning mellan andante och allegretto.
allegretto	= något livligt, inte så snabbt som allegro, men snabbare än moderato.
allegro	= livligt, snabbt.
cantabile	= sångbart.
con	= kan i de flesta sammanhang översättas med ”med”.
grazioso	= graciöst.
crescendo	= växande, starkare och starkare.
da capo al fine	= från början till slut (ofta till en punkt märkt Fine).
diminuendo	= avtagande i styrka.
dolce	= mjukt.
maestoso	= majestätiskt.
melancolico	= melankoliskt.
mosso	= med rörelse.
poco	= lite.
poco a poco	= småningom, lite i taget.
ritardando	= dröjande, småningom långsammare.

Innehåll

Övning 1.	sida	1	33. Cirkusdirektörens promenad	12
Övning 2.		1	34. Sjölejonet i hypnos	13
Övning 3.		1	35. Trapetskonstnärens vardagsklätter	14
Övning 4.		1	36. Den finurliga clownen	15
Övning 5.		1	37. Elefanttango	16
Övning 6.		2	38. Mjuk luftakrobatik	17
Övning 7.		2	39. Clownens lyckodag	18
Övning 8.		2	40. Sjölejonet bjuder till lek	19
Övning 9.		3	41. Den snopna elefanten	20
Övning 10.		3	42. Ormen Habaneros dans	21
Övning 11.		3	43. Cirkushästarnas rundgång	22
Övning 12.		3	44. Björnen Boogies woogie	24
Övning 13.		4	45. Den yra clownen	26
Övning 14.		4	46. Den trilskande ankans blues	27
Övning 15.		4	47. Chimpansens cykelnummer	29
Övning 16.		4	48. Livet bakom scenen	30
Övning 17.		5	49. Jonglören	32
Övning 18.		5	50. Apan finner sin lycka	34
Övning 19.		5	51. Den febriga elefanten	36
Övning 20.		5	52. Luftakrobatens drömnummer	38
Övning 21.		6	53. Det spjuveraktiga lejonet	40
22. Sjölejonet i sjönöd		6	54. Sjölejonets sovmorgon	42
23. Svindelvals		7	55. Tigerns pensionering	43
24. Direktörens lyckodag		8	56. Pudlarnas dans	44
Övning 25.		9	57. Clownen	45
Övning 26.		9	58. Lejontämjaren intar scenen	47
Övning 27.		9	59. Lindansaren som föll	48
Övning 28.		9	60. Valrossens tandvärk	49
Övning 29.		10	61. Cirkusdirektörens hemlängtan	51
Övning 30.		10	62. Björnen övar enhjuling	52
Övning 31.		10	63. Ankornas limbo	54
32. Akrobatgungan sveper lugnt		11		

U: Ett fotslag per pulsenhet (fjärdedelsnot).
Pilen: Längden på en oavbruten anbläsning.
Kommatecknet: Inandningsstället och förberedningen för anbläsningen av nästa ton.

"Do" kan användas som tankeord för att forma tungans spets rätt inför ett påbörjande av nästa ton.

1.

U U U U U U U U U U U U U U U U

Do Do

2.

U U U U U U U U U U U U U U U U

Do Do Do Do

3.

U U U U U U U U U U U U U U U U

Do Do Do Do

4.

U U U U U U U U U U U U U U U U

Do Do Do Do

5.

U U U U U U U U U U U U U U U U

Do Do Do Do Do Do Do Do

6.

5

7.

5

8.

5

9.

D0 D0

5

D0 D0

10.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

5

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

11.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

5

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

12.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

5

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

13.

4

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

14.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

15.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

16.

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0 D0

17.

Musical staff for exercise 17, first line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last three notes. A fermata is placed over the final note of each slur. A '5' is written above the final note of the second slur.

Musical staff for exercise 17, second line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur. A '5' is written above the first note of the first slur.

18.

Musical staff for exercise 18, first line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

Musical staff for exercise 18, second line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

19.

Musical staff for exercise 19, first line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

Musical staff for exercise 19, second line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

20.

Musical staff for exercise 20, first line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

Musical staff for exercise 20, second line. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4, D4. Above the staff, a slur covers the first seven notes, and another slur covers the last seven notes. A fermata is placed over the final note of each slur.

21.

Musical notation for exercise 21, consisting of two staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The notes are mostly quarter notes on the 'Do' line, with some eighth notes and a final half note. Slurs and accents are used to indicate phrasing and dynamics.

22. SJÖLEJONET I SJÖNÖD

PERTTI AHONEN

LARGO ♩ = 50

Musical notation for exercise 22, consisting of four staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1-5, the second 6-10, the third 11-15, and the fourth 16-20. The notes are mostly quarter notes on the 'Do' line, with some eighth notes and a final half note. Slurs and accents are used to indicate phrasing and dynamics.

23. SVINDELVALS

MODERATO ♩ = 108

PERTTI AHONEN

1

mf

5

f

9

f

13

p *mf* *p*

24. DIREKTÖRENS LYCKODAG

MODERATO $\text{♩} = 100$

PERTTI AHONEN



25.

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

26.

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

27.

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

28.

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do Do

29.

Musical notation for exercise 29, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

Musical notation for exercise 29, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

30.

Musical notation for exercise 30, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

Musical notation for exercise 30, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

31.

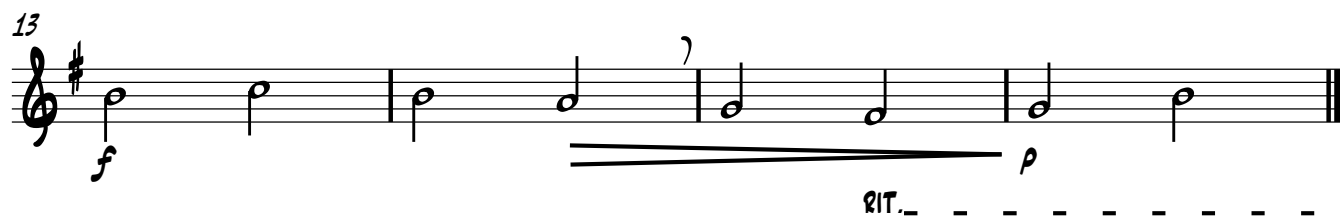
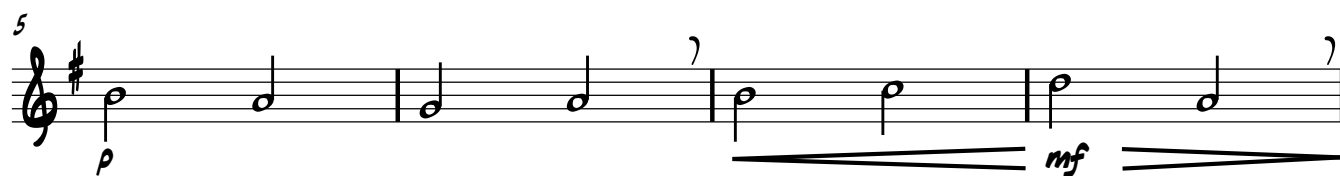
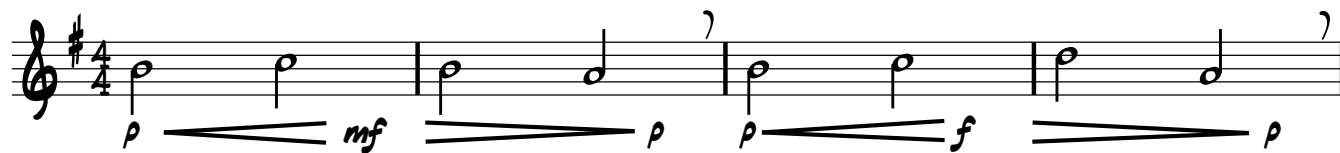
Musical notation for exercise 31, first staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

Musical notation for exercise 31, second staff. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the notes are slurs and arrows indicating fingerings. Below the notes are syllables "Do" repeated under each note.

32. AKROBATGUNGAN SVEPER LUGNT

LARGHETTO $\text{♩} = 66$

PERTTI AHONEN

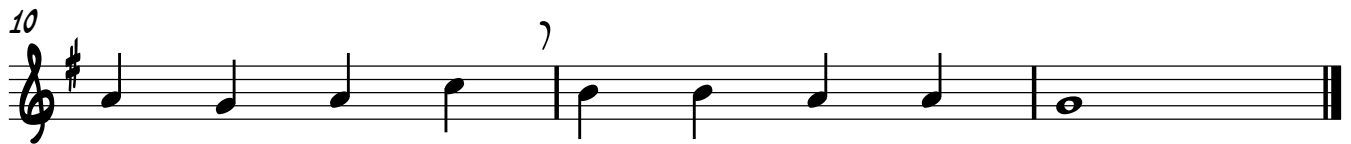


RIT. - - - - -

33. CIRKUSDIREKTÖRENS PROMENAD

ANDANTE ♩ = 86

TRADITIONELL



34. STÖLEJONET I HYPNOS

13

ANDANTE CON MOSSO ♩ = 96

PERTTI AHONEN

1

mf MELANCOLICO

5

mf

9

mf

13

mf FINE

17

mf

21

mf *p*

25

mf *p* DA CAPO AL FINE

35. TRAPETSKONSTNÄRENS VARDAGSKLÄTTER

ANDANTE ♩ = 88

PERTTI AHONEN

4

7

10

13

p

mf

f

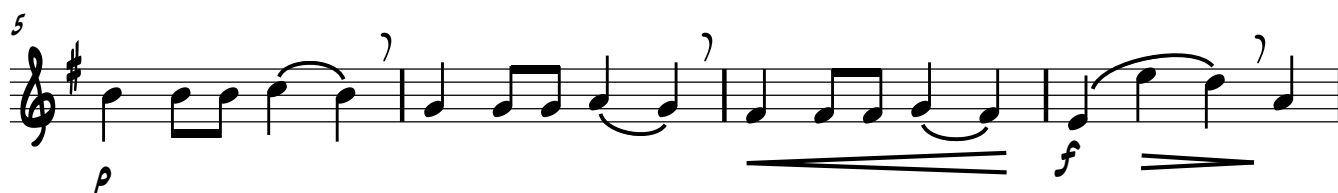
p

p

36. DEN FINURLIGA CLOWNEN

MODERATO $\text{♩} = 92$

PERTTI AHONEN



37. ELEFANTTANGO

ANDANTE CON MOSSO $\text{♩} = 96$

PERTTI AHONEN



38. MJUK LUFTAKROBATIK

MODERATO ♩ = 92

PERTTI AHONEN

5

mf

9

f

13

p

17

f

21

mf

25

p

29

CRESCENDO

32

f

36

f

39. CLOWNENS LYCKODAG

18

ALLEGRETTO ♩ = 108

PERTTI AHONEN



40. STÖLETONET BJUDER TILL LEK

19
PERTTI AHONEN

MODERATO ♩ = 96

D^Δ

The musical score is written in a single system with 11 staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'MODERATO' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The piece begins with a D^Δ chord. The melody starts on a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and D5. The first measure is marked *mf*. The melody continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *mf* to *f*. The piece concludes with a final quarter note D4 and a double bar line.

41. DEN SNOPNA ELEFANTEN

ADAGIO ♩ = 69

PERTTI AHONEN

Musical notation for measures 1-4. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is Adagio (♩ = 69). The dynamics are marked *mf* and the mood is *MELANCOLICO*. The notes are: 1. G4, A4, Bb4, C5; 2. Bb4, A4, G4, F4; 3. E4, D4, C4, Bb3; 4. Ab3, Gb3, F#3, E4. There are accents over the notes in measures 3 and 4.

Musical notation for measures 5-7. The notes are: 5. D4, C4, Bb3, Ab3; 6. Gb3, F#3, E4, D4; 7. C4, Bb3, Ab3, Gb3. There are accents over the notes in measures 6 and 7.

Musical notation for measures 8-10. The notes are: 8. G4, A4, Bb4, C5; 9. Bb4, A4, G4, F4; 10. E4, D4, C4, Bb3. There are accents over the notes in measures 8 and 10.

Musical notation for measures 11-13. The notes are: 11. G4, A4, Bb4, C5; 12. Bb4, A4, G4, F4; 13. E4, D4, C4, Bb3. There are accents over the notes in measures 11 and 13. The piece ends with a double bar line.

42. ORMEN HABANEROS DANS

ALLEGRETTO ♩ = 108

PERTTI AHONEN

mf

4

8

12

16

20

25

30

43. CIRKUSHÄSTARNAS RUNDGÅNG

ALLEGRETTO ♩ = 112

PERTTI AHONEN

Musical notation for measures 1-3. The first measure is marked *DOLCE* and *f*. The second measure is marked *CANTABILE*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Musical notation for measures 4-7. Measure 4 is marked with the number 4.

Musical notation for measures 8-11. Measure 8 is marked with the number 8.

Musical notation for measures 12-15. Measure 12 is marked with the number 12. A fermata is placed over the final note of measure 15.

Musical notation for measures 16-19. Measure 16 is marked with the number 16 and the dynamic *mf*.

Musical notation for measures 20-23. Measure 20 is marked with the number 20.

Musical notation for measures 24-27. Measure 24 is marked with the number 24.

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 is marked with the number 28. A fermata is placed over the final note of measure 31.

32

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, measures 32-35. Measure 32 has a double bar line below it. Measure 33 has a fermata over a dotted half note. Measure 34 has a fermata over a dotted half note. Measure 35 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *f*.

23

36

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, measures 36-39. Measure 36 has a fermata over a dotted half note. Measure 37 has a fermata over a dotted half note. Measure 38 has a fermata over a dotted half note. Measure 39 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

40

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, measures 40-43. Measure 40 has a fermata over a dotted half note. Measure 41 has a fermata over a dotted half note. Measure 42 has a fermata over a dotted half note. Measure 43 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

44

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, measures 44-47. Measure 44 has a fermata over a dotted half note. Measure 45 has a fermata over a dotted half note. Measure 46 has a fermata over a dotted half note. Measure 47 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

48

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, measures 48-51. Measure 48 has a fermata over a dotted half note. Measure 49 has a fermata over a dotted half note. Measure 50 has a fermata over a dotted half note. Measure 51 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *SUBITO f*.

52

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, measures 52-55. Measure 52 has a fermata over a dotted half note. Measure 53 has a fermata over a dotted half note. Measure 54 has a fermata over a dotted half note. Measure 55 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

56

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat, measures 56-59. Measure 56 has a fermata over a dotted half note. Measure 57 has a fermata over a dotted half note. Measure 58 has a fermata over a dotted half note. Measure 59 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

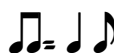
60

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat, measures 60-63. Measure 60 has a fermata over a dotted half note. Measure 61 has a fermata over a dotted half note. Measure 62 has a fermata over a dotted half note. Measure 63 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

63

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one flat, measures 63-66. Measure 63 has a fermata over a dotted half note. Measure 64 has a fermata over a dotted half note. Measure 65 has a fermata over a dotted half note. Measure 66 has a fermata over a dotted half note. Dynamics: *mp*.

44. BJÖRNEN BOOGIES WOOGIE

MODERATO ♩ = 92 

PERTTI AHONEN

TEMA

1-5-
f

5

9

SOLORUNDA 1

13

17

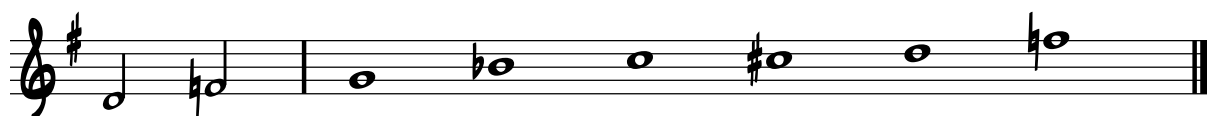
21

SOLORUNDA 2

25



Du kan använda det nedanstående tonmaterialet ifall du vill pröva på att konstruera egna rytmer och melodier till ackompanjemanget av övningsstycket nummer 44. De nedanstående tonerna utgör en g-blues.



45. DEN YRA CLOWNEN

MODERATO ♩ = 104

PERTTI AHONEN

Musical notation for measures 1-6. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 3/4. Dynamics: *mf* at the start, *CRESCENDO* across the line.

Musical notation for measures 7-11. Dynamics: *f* at the start, *mp* at the end.

Musical notation for measures 12-16. Dynamics: *CRESCENDO* across the line, *mf* and *f* at the end.

Musical notation for measures 17-20.

Musical notation for measures 21-25. Dynamics: *mf* at the end.

Musical notation for measures 26-30. Dynamics: *mp* at the end.

Musical notation for measures 31-36. Dynamics: *mf* at the start and end.

Musical notation for measures 37-40. Dynamics: *f* at the start, *POCO RIT.* above the staff, *mf* at the end.

46. DEN TRILSKANDE ANKANS BLUES

MODERATO ♩ = 104

PERTTI AHONEN

TEMA



1

5

9

13 **SOLORUNDA 1**

17

21

25 **SOLORUNDA 2**

29

33

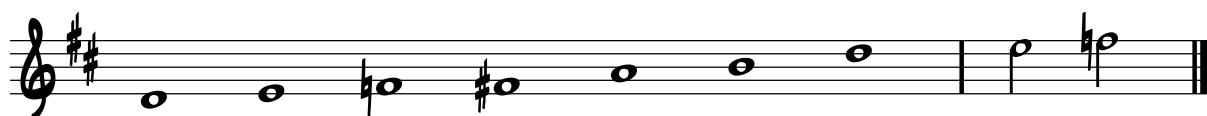
37 SOLORUNDA 3



49 TEMAVARIATION



Du kan använda det nedanstående tonmaterialet ifall du vill pröva på att konstruera egna rytmer och melodier till ackompanjemanget av övningsstycket nummer 46. De nedanstående tonerna utgör en d-durblues.

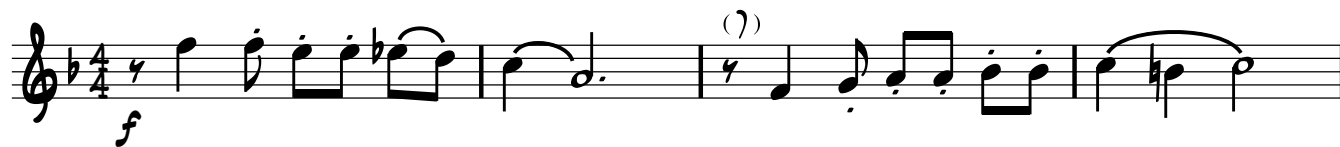


47. CHIMPANSENS CYKELNUMMER

29

ALLEGRO ♩ = 116

PERTTI AHONEN



49. JONGLÖREN

ALLEGRETTO ♩ = 112

PERTTI AHONEN

♩

mf

4

f

7

f

10

mf

13

mf

16

mf

19

f

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 23 has a fermata over the final note. Measure 24 has a fermata over the final note and a dynamic marking of *f*.

25

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 has a fermata over the final note. Measure 26 has a fermata over the final note. Measure 27 has a fermata over the final note.

28

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 has a dynamic marking of *ff*. Measure 29 has a fermata over the final note. Measure 30 has a fermata over the final note.

31

D. S. AL CODA

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 has a dynamic marking of *mf*. Measure 32 has a dynamic marking of *mf*. Measure 33 has a dynamic marking of *mf*. A Coda symbol is present above measure 33. To the right, a separate musical phrase is shown with a Coda symbol above it.

34

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 has a dynamic marking of *mf*. Measure 35 has a fermata over the final note. Measure 36 has a fermata over the final note.

37

Musical notation for measures 37-39. Measure 37 has a dynamic marking of *f*. Measure 38 has a dynamic marking of *f*. Measure 39 has a dynamic marking of *f*.

40

Musical notation for measures 40-42. Measure 40 has a fermata over the final note. Measure 41 has a fermata over the final note. Measure 42 has a fermata over the final note.

50. APAN FINNER SIN LYCKA

LARGO ♩ = 52

PERTTI AHONEN

3 C

5 \sharp
mp *DOLCE* *mp*

9 \oplus

12 *mf* *mf*

15 *mp* *mf*

18 *f* *mp* D. S. AL CODA

21 \oplus *mf*

24

f

27

mf

30

f *p*

33

mp

36

mf *mf* *mp*

39

pp *mp*

42

p

51. DEN FEBRIGA ELEFANTEN

ALLEGRO ♩ = 116

36
PERTTI AHONEN

1

p

5

p *mf* *mf*

9

p *mf* *mf*

13

mp *mf* *mf*

17

p *mf* *mf*

21

p *mf* *mf*

25

f *mf* *mf*

29

p *mf* *mf*

33

p *mf* *mf*

37

mf mf

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 37-40. Measure 37: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 38: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 39: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 40: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *mf* at the start of measure 38 and *mf* at the end of measure 40. A hairpin crescendo is shown under measures 37-40.

41

mp

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of three flats. Measures 41-44. Measure 41: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 43: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 44: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *mp* at the end of measure 44. A hairpin crescendo is shown under measures 41-44.

45

mf

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of three flats. Measures 45-48. Measure 45: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 46: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 47: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 48: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *mf* at the end of measure 48. A hairpin crescendo is shown under measures 45-48.

49

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of three flats. Measures 49-52. Measure 49: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 50: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 51: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 52: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

53

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of three flats. Measures 53-56. Measure 53: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 54: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 55: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 56: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

57

f

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of three flats. Measures 57-60. Measure 57: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 58: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 59: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 60: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *f* at the start of measure 57.

61

mf

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of three flats. Measures 61-64. Measure 61: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 62: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 63: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 64: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *mf* at the end of measure 64. A hairpin crescendo is shown under measures 61-64.

65

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of three flats. Measures 65-68. Measure 65: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 66: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 67: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 68: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

69

DIMINUENDO

Musical staff 69-72: Treble clef, key signature of three flats. Measures 69-72. Measure 69: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 70: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 71: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 72: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *DIMINUENDO* written below the staff.

73

POCO RIT.

p

Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of three flats. Measures 73-76. Measure 73: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 74: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 75: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 76: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *p* at the start of measure 73. *POCO RIT.* written above the staff. A hairpin decrescendo is shown under measures 73-76.

52. LUFTAKROBATENS DRÖMNUMMER

LARGHETTO ♩ = 60

PERTTI AHONEN

1 *mp*

5

9 *mf* *mp*

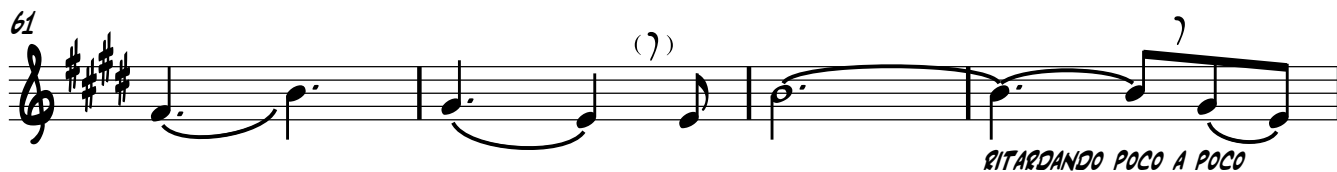
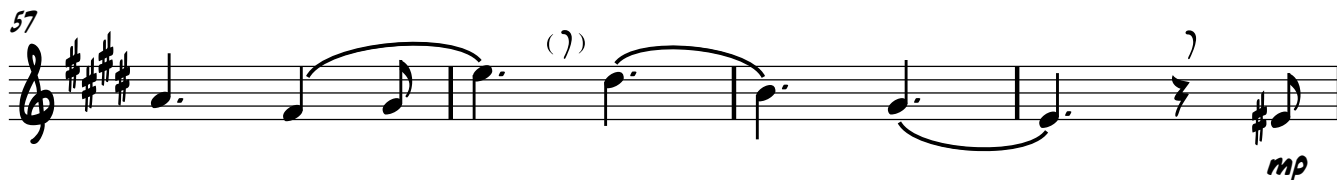
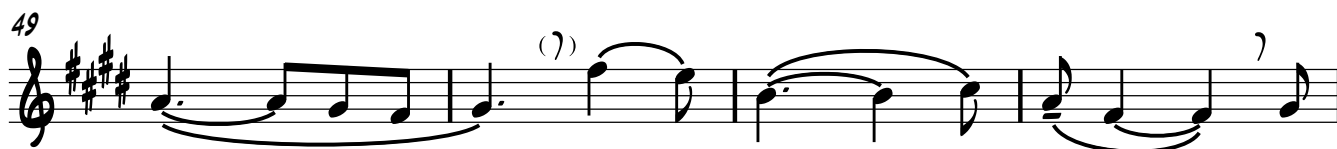
13 *mf*

17

21 *f* *mp*

25

29 *mf* *mp* *mf*

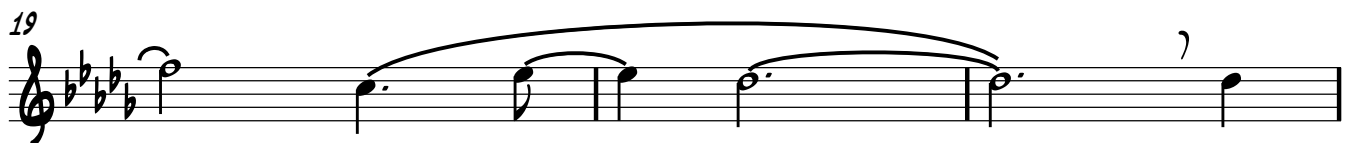
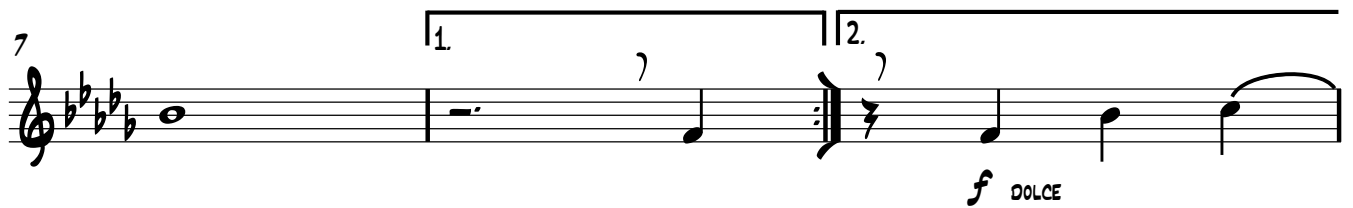
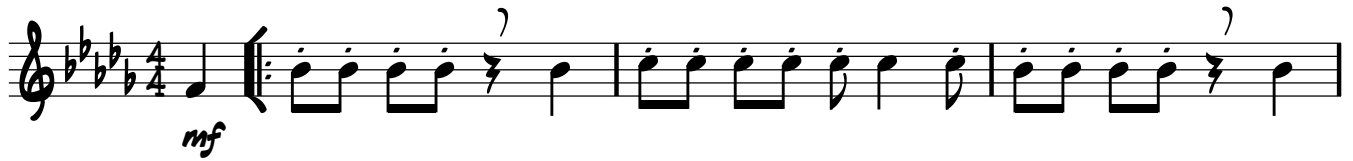


53. DET SPJUVERAKTIGA LEJONET

40

ALLEGRETTO CON GRAZIOSO ♩ = 108

PERTTI AHONEN



22



25



28



31



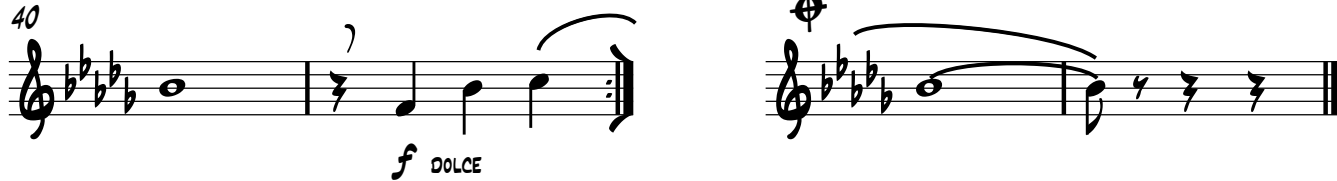
34



37



40



54. STÖLEJONETS SOVMORGN

LARGHETTO ♩ = 60

8

9

mf DOLCE

13

1.

3. 2., 4. *f* DOLCE

17

(?) *mf*

21

D. S. AL CODA

mf

25

(?) *mf*

29

mf

33

f

55. TIGERNS PENSIONERING

43

LARGHETTO $\text{♩} = 63$

PERTTI AHONEN

4

mp DOLCE

8

12

16

AL CODA ⊕

mf > *mp*

20

mf

24

f MAESTOSO

27

mf

30

DAL SEGNO AL CODA

mp

33

⊕

56. PUOLARNAS DANS

ALLEGRO ♩ = 112

44
PERTTI AHONEN

6

10

14

18

22

26

30

34

38

42

46

57. CLOWNEN

ALLEGRETTO ♩ = 108

45
PERTTI AHONEN

1 *f*

5

9 *mf*

13 *mp*

17 *f*

21

25

29

33 *mf*

37

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measures 37-40. Measure 37: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 38: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 39: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 40: quarter note D4 with a fermata.

41

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of two flats. Measures 41-44. Measure 41: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 42: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 43: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 44: quarter note D4 with a fermata, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F-sharp, C-sharp).

45

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). Measures 45-48. Measure 45: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 46: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 47: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 48: quarter note D4 with a fermata.

49

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 49-52. Measure 49: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 50: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 51: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 52: quarter note D4 with a fermata.

53

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 53-56. Measure 53: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 54: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 55: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 56: quarter note D4 with a fermata.

57

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 57-60. Measure 57: quarter note G4 with a fermata. Measure 58: quarter notes A4, B-flat4. Measure 59: quarter notes C5, B-flat4. Measure 60: quarter notes A4, G4. Dynamics: *mf*.

61

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 61-64. Measure 61: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 62: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 63: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 64: quarter note D4 with a fermata. Dynamics: *mp* at the start, *mf* at the end.

65

Musical staff 65-68: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 65-68. Measure 65: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 66: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 67: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 68: quarter note D4 with a fermata. Dynamics: *f* at the end.

69

Musical staff 69-72: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 69-72. Measure 69: quarter notes G4, A4, B-flat4. Measure 70: quarter notes C5, B-flat4, A4. Measure 71: quarter notes G4, F4, E-flat4. Measure 72: quarter note D4 with a fermata. Dynamics: *mp* with a hairpin symbol.

58. LEJONTÄMJÄREN INTAR SCENEN

LENTO ♩ = 56

PERTTI AHONEN

1

5

9

13

17

21

25

29

33

37

59. LINDANSAREN SOM FÖLL

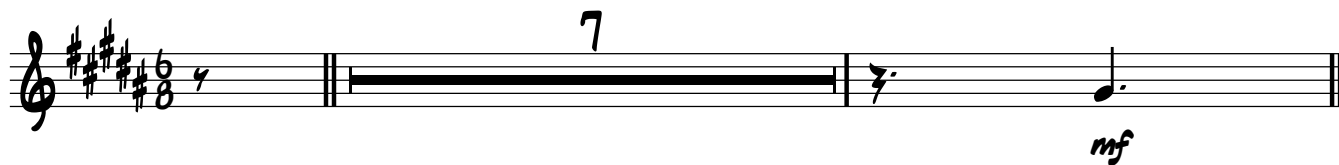
LARGHETTO $\text{♩} = 60$

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of LARGHETTO and a quarter note equal to 60 beats. The first measure contains a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*, along with articulation marks like accents and slurs. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with a double bar line and a Coda symbol. The final measure of the score is marked with a Coda symbol.

60. VALROSSENS TANDVÄRK

LENTO ♩ = 54

PERTTI AHONEN



30

50

34

50

38

mf

42

50

46

50

50

50

54

50

61. CIRKUSDIREKTÖRENS HEMLÄNGTAN

3

mf DOLCE

7

11 1. 2.

mf

15 *mp*

19

23 *mf*

27 *mf* *mp*

31 *pp* *mf*

35

39 *mp* *mf* *pp*

62. BJÖRNEN ÖVAR ENHJULING

MODERATO ♩ = 108

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

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

37 53
f

41

45

49 *p* *mf* *mp*
♩ = ♩ (BOSSA NOVA)
D.S.S. AL CODA II
♩ = ♩ (BLUES)

53

57 *mf* *f* *ff*

61 *f* *mf*

65 *mp* *p*

69 *mf* *RUBATO*

73 *mp* *p* *A TEMPO*

63. ANKORNAS LIMBO

ALLEGRO ♩ = 120

The musical score for "63. ANKORNAS LIMBO" is written for a single melodic line in 4/4 time. The tempo is marked "ALLEGRO" with a metronome marking of 120. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into 12 staves. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "fz" (forzando). The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical staff 1: Treble clef, starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. A fermata is placed over the final E4.

Musical staff 2: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 3: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 4: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 5: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 6: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 7: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

Musical staff 8: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final C4.

D.S. AL CODA

Musical staff 9: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the G4. The staff ends with a double bar line.

Musical staff 10: Treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The staff ends with a double bar line.

Perttis
saxofoncircus

Läromedel för nybörjarsaxofonisten

Ackompanjemäng för instrument stämnda i

ess

Innehåll

Övning 1.	sida	1	33. Cirkusdirektörens promenad	15
Övning 2.		1	34. Sjölejonet i hypnos	16
Övning 3.		2	35. Trapetskonstnärens vardagsklätter	17
Övning 4.		2	36. Den finurliga clownen	18
Övning 5.		3	37. Elefanttango	20
Övning 6.		3	38. Mjuk luftakrobatik	22
Övning 7.		4	39. Clownens lyckodag	24
Övning 8.		4	40. Sjölejonet bjuder till lek	26
Övning 9.		5	41. Den snopna elefanten	29
Övning 10.		5	42. Ormen Habaneros dans	30
Övning 11.		5	43. Cirkushästarnas rundgång	32
Övning 12.		6	44. Björnen Boogies woogie	36
Övning 13.		6	45. Den yra clownen	40
Övning 14.		6	46. Den trilskande ankans blues	42
Övning 15.		6	47. Chimpansens cykelnummer	46
Övning 16.		7	48. Livet bakom scenen	48
Övning 17.		7	49. Jonglören	52
Övning 18.		7	50. Apan finner sin lycka	55
Övning 19.		8	51. Den febriga elefanten	59
Övning 20.		8	52. Luftakrobatens drömnummer	63
Övning 21.		8	53. Det spjuveraktiga lejonet	67
22. Sjölejonet i sjönöd		9	54. Sjölejonets sovmorgon	71
23. Svindelvals		10	55. Tigerns pensionering	73
24. Direktörens lyckodag		11	56. Pudlarnas dans	77
Övning 25.		12	57. Clownen	81
Övning 26.		12	58. Lejontämjaren intar scenen	85
Övning 27.		12	59. Lindansaren som föll	87
Övning 28.		12	60. Valrossens tandvård	91
Övning 29.		12	61. Cirkusdirektörens hemlängtan	95
Övning 30.		12	62. Björnen övar enhjuling	99
Övning 31.		12	63. Ankornas limbo	103
32. Akrobatgungan sveper lugnt		14		

1.

1
PERTTI AHONEN

ALTSAXOFON

PIANO

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G ,

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 Bb

5

ASX

PNO.

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G ,

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 Bb

2.

PERTTI AHONEN

ASX

PNO.

B C#m7 B/D# G#m7

D Em7 D/F# Bm7

5

ASX

PNO.

C#7 C#m7 E/F# B

E7 Em7 G/A D

3.

PERTTI AHONEN 2

ASX

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

PNO.

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

5

ASX

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

PNO.

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

4.

PERTTI AHONEN

ASX

B C#m7 B/D# G#m7

PNO.

D Em7 D/F# Bm7

5

ASX

C#7 C#m7 E/F# B

PNO.

E7 Em7 G/A D

5.

3
PERTTI AHONEN

ASX

PNO.

8 C#m7 B/D# G#m7

D Em7 D/F# Bm7

ASX

PNO.

5 C#7 C#m7 E/F# B

E7 Em7 G/A D

6.

PERTTI AHONEN

ASX

PNO.

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

ASX

PNO.

5 G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

7.

ASX

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G ,

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

PNO.

ASX

5 G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

PNO.

8.

ASX

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G ,

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

PNO.

ASX

5 G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 , G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F6 G7 Ebmaj7 F6 Bb Gm7 Bb/DEbmaj7 F6 Bb

PNO.

PERTTI AHONEN

G Em7 G/B Cmaj7 D^b B7/F# Em Em7/D Am/C Am D D7/C Bm7 Em7(sus4) A7 D

9. ASX

10. ASX

11. ASX

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F^b D7/A Gm Gm7/F Cm/Eb Cm F F7/Eb Dm7 Gm7(sus4) C7 F

PIANO

5 G Em7 G/B Cmaj7 D^b B7/F# Em Em7/D Am/C Am D F#m7(b5) D/A Gmaj7

ASX

ASX

ASX

Bb Gm7 Bb/D Ebmaj7 F^b D7/A Gm Gm7/F Cm/Eb Cm F Am7(b5) F/C Bbmaj7

PNO.

12., 13., 14., 15.

PERTTI AHONEN ⁶

Musical score for measures 12-15. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four ASX staves and a PIANO accompaniment. The ASX parts are: 12. ASX (treble clef), 13. ASX (treble clef), 14. ASX (treble clef), and 15. ASX (treble clef). The PIANO part consists of two staves (treble and bass clefs). Chord symbols are placed above the ASX staves: G, D, Cmaj7, D7, Bb, F, Ebmaj7, and F7. The PIANO part provides harmonic support with chords and a bass line.

Musical score for measures 5-8. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four ASX staves and a PNO. (Piano) accompaniment. The ASX parts are: 5. ASX (treble clef), 6. ASX (treble clef), 7. ASX (treble clef), and 8. ASX (treble clef). The PNO. part consists of two staves (treble and bass clefs). Chord symbols are placed above the ASX staves: Cmaj7, Bm7, Em/A, and D. The PNO. part provides harmonic support with chords and a bass line.

16., 17., 18.

PERTTI AHONEN

16. ASX

17. ASX

18. ASX

PIANO

Chords: G, B7, Em7, D7(sus4)

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. It features three saxophone parts (ASX) and a piano accompaniment (PIANO). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 16 has a G chord. Measure 17 has a B7 chord. Measure 18 has an Em7 chord. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The saxophone parts have various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes.

5

ASX

ASX

ASX

PNO.

Chords: G, Bm7, D7(sus4), G, Bb, Dm7, F7(sus4), Bb

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. It features three saxophone parts (ASX) and a piano accompaniment (PNO.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 16 has a G chord. Measure 17 has a Bm7 chord. Measure 18 has a D7(sus4) chord. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The saxophone parts have various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes.

19., 20., 21.

PERTTI AHONEN

19. ASX 20. ASX 21. ASX

C G/D D7 G7

PIANO

E_b B_b/F F7 B_b7

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features three ASX staves (labeled 19. ASX, 20. ASX, and 21. ASX) and a PIANO section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The ASX staves contain melodic lines with various note values and rests. The PIANO section consists of two staves with chordal accompaniment. Chords are indicated above the staves: C, G/D, D7, G7 for the ASX parts, and Eb, Bb/F, F7, Bb7 for the PIANO part. The piano part uses a bass line of quarter notes and a treble line of chords.

5 ASX ASX ASX

C E_m7 D7/F# G

PNO.

E_b G_m7 F7/A B_b

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features three ASX staves (labeled 5 ASX, ASX, and ASX) and a PNO. section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The ASX staves contain melodic lines. The PNO. section consists of two staves with chordal accompaniment. Chords are indicated above the staves: C, E_m7, D7/F#, G for the ASX parts, and Eb, G_m7, F7/A, B_b for the PNO. part. The piano part uses a bass line of quarter notes and a treble line of chords.

23. SVINDELVALS

MODERATO ♩ = 108

ASX

PIANO

Traditionell visvals

CON PED.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

24. DIREKTÖRENS LYCKODAG

MODERATO $\text{♩} = 100$ PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

Viskomp

CON PED.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

25., 26., 27., 28., 29., 30., 31.

25. ASX

26. ASX

27. ASX

28. ASX

29. ASX

30. ASX

31. ASX

PIANO

Chords: G, C, Em7, D7/F#, G, B7/F#

Piano Chords: Bb, Eb, Gm7, F7/A, Bb, D7/A

Detailed description: This is a musical score for saxophone and piano. It consists of seven staves for saxophone (ASX) and one grand staff for piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The saxophone parts are numbered 25 through 31. The piano part is at the bottom. Chords are indicated above the saxophone staves and below the piano grand staff. The saxophone parts feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with accents. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line.

4 Em^7 $D\#^o$ Em C G/D D^7 G D^7 G

Asx

Asx

Asx

Asx

Asx

Asx

Asx

Asx

PNO.

Gm^7 $F\#^o$ Gm Eb Bb/F F^7 Bb F^7 Bb

32. AKROBATGUNGAN SVEPER LUGNT

LARGHETTO $\text{♩} = 66$

ASX

G C/G G⁷ Am⁷/G , G C/G G⁷ Am⁷/G ,

p *mf* *p* *f* *p*

B \flat Eb/B \flat B \flat ⁷ Cm⁷/B \flat B \flat Eb/B \flat B \flat ⁷ Cm⁷/B \flat

Västerländsk konstmusik

PIANO

p **p* **SIMILE*

ASX

5 Em Am/E Em⁷ Am/E , Em Am/E Em⁷ Am/E ,

p *mf*

Gm Cm/G Gm⁷ Cm/G Gm Cm/G Gm⁷ Cm/G

PNO.

ASX

9 G Am⁷/G Em⁷ Am/E , Em Am/E Em⁷ D⁷ ,

p *mf*

B \flat Cm⁷/B \flat Gm⁷ Cm/G Gm Cm/G Gm⁷ F⁷

PNO.

ASX

13 G C/G Gmaj⁷ Am , G/D D⁷ G

f *p* RIT. *p*

B \flat Eb/B \flat B \flat maj⁷ Cm B \flat /F F⁷ B \flat

PNO.

p *

33. CIRKUSDIREKTÖRENS PROMENAD

ANDANTE ♩ = 86

TRADITIONELL

ASX

PIANO

Viskomp

CON PED.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

34. STÖLETONET I HYPNOS

ANDANTE CON MOSSO $\text{♩} = 96$

PERTTI AHONEN

ASX E_m B E_m B E_m E_m/B

mf MELANCOLICO
Traditionellt visvalskomp

PIANO G_m D G_m D G_m G_m/D

CON PED.

ASX A_m B E_m A_m B E_m B

mf

PNO. C_m D G_m C_m D G_m D

14 E_m B^7 E_m A_m $B/D^\#$ E_m E_m^7 B

mf FINE

2x: 8VA FINE

PNO. G_m D^7 G_m C_m $D/F^\#$ G_m G_m^7 D

21 G C G C

mf p

PNO. B^b E^b B^b E^b

25 D^7 G B^7 E_m

mf p DA CAPO AL FINE

PNO. F^7 B^b D^7 G_m DA CAPO AL FINE

35. TRAPETSKONSTNÄRENS VARDAGSKLÄTTER

17

PERTTI AHONEN

ANDANTE $\text{♩} = 88$

ASX

PIANO

CON PED.

Chords: Em, D, Em, Am, B7, Em, Am, B

ASX dynamics: *f*, *p*

PIANO dynamics: *Pop*

ASX

PNO.

Chords: C, Em, B7, Em, Em, B7, Em, F#m7(b5)

ASX dynamics: *mf*

ASX

PNO.

Chords: B7, Em, Em, F#m7(b5), B, B7

ASX dynamics: *f*, *p*

ASX

PNO.

Chords: Em, Am/C, B7, Em, Em

36. DEN FINURLIGA CLOWNEN

MODERATO $\text{♩} = 92$

PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

Popkomp

CON PED.

Chords: E_m/G , E_m^7 , A_m^7 , D^7 , G^Δ , E_m^7

ASX

PNO.

Chords: A_m^7 , D^7 , G^Δ , G^7 , C^Δ , A_m^7

ASX

PNO.

Chords: E_m , A^7 , A_m^7 , D^7 , G

ASX

PNO.

Chords: D^7 , G

13 D7 Am7 D7 Em7 A7 19

ASX

PNO.

F7 Cm7 F7 Gm7 C7

16 Am7 D7 Em/G D7

ASX

PNO.

Cm7 F7 Gm/Bb F7

p

19 GΔ Am7 D7 GΔ G7

ASX

PNO.

BbΔ Cm7 F7 BbΔ Bb7

mf *f*

22 CΔ G D7 G D7 G

ASX

PNO.

EbΔ Bb F7 Bb F7 Bb

37. ELEFANTTANGO

ANDANTE CON MOSSO $\text{♩} = 96$

PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

CON PED.

f

Tango

G B7 Em

B^b D7 Gm

ASX

PNO.

4 Dm E7 Am F

mf

Fm G7 Cm Ab

ASX

PNO.

7 D7 Am7 D7 G

f *mf*

F7 Cm7 F7 Bb

ASX

PNO.

10 F#7 B7 E7

A7 D7 G7

13 Am A7 D7 G 21

ASX

PNO.

Cm C7 F7 Bb

16 C F#7 G mf

ASX

PNO.

Eb A7 Bb

19 E7 Am Am Cm

ASX

PNO.

G7 Cm Cm Ebm

22 D7 G D7 G

ASX

PNO.

F7 Bb F7 Bb

38. MJUK LUFTAKROBATIK

MODERATO $\text{♩} = 92$

ASX

PIANO

Jazzvals eller visvals

CON PED.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

17

ASX

PNO.

F⁹ F⁷ G^Δ F^{#Δ} F⁹

A^{b9} A^{b7} B^{bΔ} A^Δ A^{b9}

21

ASX

PNO.

Em C^m/E^b D^Δ C^{#m}7

mf *p*

G^m E^bm/G^b F^Δ E^m7

25

ASX

PNO.

C^Δ G⁷/D D⁷ G F^{#m}7

CRESCENDO *f*

E^{bΔ} B^{b7}/F F⁷ B^b A^m7

30

ASX

PNO.

F^{#9} C/E B⁷ E^m B⁷ E^m

A^{b9} E^b/G D⁷ G^m D⁷ G^m

39. CLOWNENS LYCKODAG

PERTTI AHONEN

ALLEGRETTO ♩ = 108 G^b

ASX

PIANO

f Dixieland

ASX

PNO.

G^b A⁷

ASX

PNO.

D⁷ G^b G⁷ C⁶

F⁷ B^b B^b7 E^b6

ASX

PNO.

Cm⁷ G^b Em⁷ Am⁷ D⁷ G

Eb^m7 B^b6 Gm⁷ Cm⁷ F⁷ B^b

16 G^6

ASX

PN0.

20 G^6 A^7

ASX

PN0.

24 D^7 G^6 G^7 C^6

ASX

PN0.

28 Cm^7 G^6 Em^7 Am^7 D^7 G

ASX

PN0.

40. STÖLETONET BJUDER TILL LEK

MODERATO $\text{♩} = 96$
D Δ

PERTTI AHONEN

D $\#^{\circ}$

ASX *mf*

PIANO *Bossa nova*

CON PED.

ASX

PNO.

4

Em⁹ A¹³ F $\#^{\circ}$ 9

Gm⁹ C¹³ Am⁹

ASX

PNO.

8

Bm⁷ Em⁷ A⁷ D Δ

Dm⁷ Gm⁷ C⁷ F Δ

ASX

PNO.

12

E \flat 7 D Δ 9 D $\#^{\circ}$

G \flat 7 F Δ 9 F $\#^{\circ}$

16 Em⁹ A⁷ F#m⁷

ASX

PNO.

20 E⁹ A Am⁹

ASX

PNO.

24 D⁹ G^Δ F#^Δ B⁹ C^Δ Em

ASX

PNO.

28 E^Δ A⁷ Dm⁹ Fm⁷ Bb¹¹ C^Δ Bb⁷

ASX

PNO.

32 *E^o* *A⁷* *Dm⁹* *G⁷* *C^Δ*

ASX *mf* *f*

PNO. *G^o* *C⁷* *Fm⁹* *B^b7* *E^bΔ*

36 *C#^o* *D^Δ* *D#^o* *Em*

ASX *mf*

PNO. *E^o* *F^Δ* *F#^o* *Gm*

40 *F#m⁷* *B⁹* *Em⁹*

ASX

PNO. *Am⁷* *D⁹* *Gm⁹*

44 *E^bmaj⁷* *D^Δ* *A⁹* *D* *A⁷/D* *D*

ASX *f*

PNO. *G^bmaj⁷* *F^Δ* *C⁹* *F* *C⁷/F* *F*

41. DEN SNOPNA ELEFANTEN

ADAGIO $\text{♩} = 69$
Dm

PERTTI AHONEN

ASX

mf MELANCOLICO

Ballad med brutna ackord

PIANO

Fm Gø C7 Fm C7 Fm C

p *p *SIMILE

ASX

Dm Bbmaj7 A7 Bbmaj7 A Eø A7 Dm

PNO.

Fm Dbmaj7 C7 Dbmaj7 C Gø C7 Fm

ASX

Dm Bbmaj7 Eø A7

PNO.

Fm Dbmaj7 Gø C7

ASX

Dm A7 Dm A Dm

PNO.

Fm C7 Fm C Fm

p *p *

42. ORMEN HABANEROS DANS

ALLEGRETTO ♩ = 108

PERTTI AHONEN

ASX

mf

Bossa nova

C#° F#7b9 Bm

PIANO

CON PED.

ASX

4

Em7 A7 DΔ

PNO.

Gm7 C7 FΔ

ASX

8

C#° F#7 Bm Em7 G7

PNO.

E° A7 Dm Gm7 Bb7

ASX

12

C#° F#7b9 Bm E7 C#° F#7

PNO.

E° A7b9 Dm G7 E° A7

17 $C\#^{\circ}$ $F\#7b9$ Bm

ASX

PNO.

E° $A7b9$ Dm

21 Em^7 A^7 D^{Δ} $C\#^{\circ}$ $F\#7$

ASX

PNO.

Gm^7 C^7 F^{Δ} E° A^7

25 Bm Em^7 G^7 $C\#^{\circ}$ $F\#7b9$

ASX

PNO.

Dm Gm^7 Bb^7 E° $A7b9$

29 Bm G^7 $F\#7$ Bm

ASX

PNO.

Dm Bb^7 A^7 Dm

43. CIRKUSHÄSTARNAS RUNDGÅNG

ALLEGRETTO ♩ = 112

PERTTI AHONEN

System 1: ASX: *DOLCE f*, *CANTABILE*. PIANO: *Beguine*. Chords: Dm, E7, A7. Performance: CON PED., SIMILE.

System 2: ASX: Chords: Dm, Gm7, C7, FΔ. PIANO: Chords: Fm, Bbm7, Eb7, AbΔ.

System 3: ASX: Chords: A7, Dm7, Gm7, C7. PIANO: Chords: C7, Fm7, Bbm7, Eb7.

System 4: ASX: Chords: FΔ, BbΔ, E∅, A7. PIANO: Chords: AbΔ, DbΔ, G∅, C7.

16

ASX

mf

Dm E7 A7

PNO.

Fm G7 C7

20

ASX

Dm Gm7 C7 FΔ

PNO.

Fm Bbm7 Eb7 AbΔ

24

ASX

A7 Dm7 Gm7 C7

PNO.

C7 Fm7 Bbm7 Eb7

28

ASX

FΔ Gm7 C7 FΔ

PNO.

AbΔ Bbm7 Eb7 AbΔ

32 *A^ø* *D7* *Gm7*

ASX

PNO.

f

C^ø *F7* *Bbm7*

36 *C7* *FΔ*

ASX

PNO.

E^{b7} *A^{bΔ}*

40 *A7* *D7* *Gm7*

ASX

PNO.

mp

C7 *F7* *Bbm7*

44 *C7* *FΔ*

ASX

PNO.

E^{b7} *A^{bΔ}*

ASX

SUBITO *f*

PNO.

C7

Fm

G7

ASX

PNO.

C7

Fm

Bbm7

ASX

PNO.

Eb7

AbΔ

DbΔ

ASX

PNO.

Go

C7

Fm7

Eo

ASX

PNO.

Eb7

AbΔ

Eb7

Ab

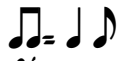
Eb7

Ab

44. BJÖRNEN BOOGIES WOOGIE

-3-

MODERATO ♩ = 92



PERTTI AHONEN

ASX **TEMA** *f* *Långsam boogie woogie*

OSSIA:



SIMILE....

ASX *G7* *C7*

ASX *G6* *D7*

ASX *G6* *D7*

SOLORUNDA 1

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

25 **SOLORUNDA 2** 38

ASX

PNO.

28

ASX

PNO.

31

ASX

PNO.

34

ASX

PNO.

37

G^b

SOLORUNDA 3

ASX

PNO.

Musical notation for measures 37-39. The ASX staff features a melodic line with a G^b chord above measure 37. The PNO. staff provides a piano accompaniment with a bass line and chords, including 8^{bb} in the first measure.

40

G⁷

C⁷

ASX

PNO.

Musical notation for measures 40-42. The ASX staff continues the melodic line with G⁷ and C⁷ chords. The PNO. staff accompaniment includes chords 8^{b7} and E^{b7}.

43

G^b

D⁷

ASX

PNO.

Musical notation for measures 43-45. The ASX staff continues the melodic line with G^b and D⁷ chords. The PNO. staff accompaniment includes chords 8^{bb} and F⁷.

46

G^b

ASX

PNO.

Musical notation for measures 46-48. The ASX staff concludes the melodic line with a G^b chord. The PNO. staff accompaniment includes chords 8^{bb} and 8^{vb}.

45. DEN YRA CLOWNEN

MODERATO ♩ = 104

PERTTI AHONEN

ASX

mf

Visvals

CRESCENDO

D B7 E7 A7 D

ASX

f

mp

PNO.

D7 B7 E7 A7 D G

ASX

CRESCENDO

mf

PNO.

C7 B7 E7 Bb7 A7

ASX

f

PNO.

A7 D Ab7 G7 C7

21 *F#7* *GΔ* *F#Δ* *B7* *Em7*

ASX

PNO.

mf

26 *F#m7* *C7* *B* *B7* *E7*

ASX

PNO.

mp

31 *A7* *D* *B7* *E7* *A7*

ASX

PNO.

mf

37 *D* *B7* *E7* *A7* *D* *D/A* *D*

ASX

PNO.

f *POCO RIT.* *mf*

46. DEN TRILSKANDE ANKANS BLUES

42

PERTTI AHONEN

-3-

TEMA

MODERATO ♩ = 104

ASX
f Långsam boogie woogie

PIANO

4 **G7**

PNO. **B^b7**

7 **D** **A7**

PNO. **F** **C7**

10 **G7** **D**

ASX

PNO. **B^b7** **F**

13 **D** **SOLORUNDA 1**

ASX

PNO. **F**

This musical score is for a piece in G major, 4/4 time. It features two staves: Asx (Alto Saxophone) and PNO. (Piano). The score is divided into measures 16 through 43. The Asx staff contains melodic lines with various articulations and slurs. The PNO. staff provides harmonic accompaniment with chords and a steady bass line. Chord symbols are placed above the PNO. staff: G7, Bb7, D, F, C7, and Bb7. A box labeled 'SOLO RUNDA 2' is placed above the Asx staff in measure 25. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

31 **D** **A7** 44

ASX

PNO.

34 **G7** **D**

ASX

PNO.

37 **D** **SOLORUNDA 3**

ASX

PNO.

40 **G7**

ASX

PNO.

43 **D** **A7**

ASX

PNO.

46 **G7** **D** 45

ASX

PNO.

49 **D** TEMAVARIATION

ASX

PNO.

52 **G7**

ASX

PNO.

55 **D** **A7**

ASX

PNO.

58 **G7** **D**

ASX

PNO.

47. CHIMPANSENS CYKELNUMMER

ALLEGRO $\text{♩} = 116$

PERTTI AHONEN

ASX F

PIANO *Bolero* f A^b

ASX $C7$

PNO. E^b7

ASX F

PNO. A^b

ASX B^b F $C7$

PNO. D^b A^b E^b7

ASX F F

PNO. A^b A^b

19 () C7 F 47

ASX

PNO.

22 C7 () F

ASX

PNO.

25 ()

ASX

PNO.

28 C7

ASX

PNO.

31 () F F

ASX

PNO.

48. LIVET BAKOM SCENEN

48

MODERATO $\text{♩} = 104$

PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

Västerländsk, modern konstmusik

D_m D_m^7 B^b G_m/B^b B^b/D

F_m F_m^7 D^b B^b_m/D^b D^b/F

SIMILE

ASX

PNO.

5 C^7 $C^{\#o}$ A A^7

E^b7 E^o C C^7

ASX

PNO.

9 D_m D_m^7 B^b B^o

F_m F_m^7 D^b D^o

ASX

PNO.

13 A $C^{\#o}$ $D^{\#7}$ $D^{\#o}$ $G^{\#o}$

C E^o $F^{\#7}$ $F^{\#o}$ B^o

17 C#7 B° A C#° Dm Dm7 Dm-5 Dm7/A

ASX

PNO.

E7 D° C E° Fm Fm7 Dm-5 Fm7/C

21 G#° E7 Am A7/G Dm/F E° C#° A7b9

ASX

PNO.

B° G7 Cm C7/Bb Fm/Ab G° E° C7b9

25 Dm Dm7 Bb Gm/Bb Bb/D

ASX

PNO.

Fm Fm7 Db Bbm/Db Db/F

29 C7 C#° A A7

ASX

PNO.

Eb7 E° C C7

33 Dm Dm7 B^b A⁷ Dm Dm⁷

ASX

PNO.

Fm Fm⁷ D^b C⁷ Fm Fm⁷

mf

37 B^b A⁷ Dm Dm⁷ B^b A⁷ Dm A⁷ Dm A⁷

ASX

PNO.

D^b C⁷ Fm Fm⁷ D^b C⁷ Fm C⁷ Fm C⁷

p *CRESCENDO*

42 Dm G^{#7} A A⁷ Dm A⁷ Dm A⁷ Dm D^o

ASX

PNO.

Fm B⁷ C C⁷ Fm C⁷ Fm C⁷ Fm F^o

ff

47 D^o A⁷ Dm G^{#7} Dm G^{#7} Dm G^{#7}

ASX

PNO.

F^o C⁷ Fm B⁷ Fm B⁷ Fm B⁷

51

ASX

PNO.

Chords: Dm, G#7, Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#

55

ASX

PNO.

Chords: Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#

Dynamic: DIMINUENDO, mf

59

ASX

PNO.

Chords: Dm, Dm/G#, Dm, Dm/G#, Dm, Dm/A, Dm, Dm/A

Dynamic: DIMINUENDO POCO A POCO

63

ASX

PNO.

Chords: Dm, Dm/A, Dm, Dm/A, Dm, Dm/A, Dm, Dm/A

Dynamic: RITARDANDO POCO A POCO, pp

49. JONGLÖREN

ALLEGRETTO ♩ = 112

PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

mf

Calypso

mf

C^b Dm^7 G^7

ASX

PNO.

f

C C^b Dm^7 G^7

ASX

PNO.

f

C C^b G^7

ASX

PNO.

mf

G^7 C C^b G^7

15 C7 F B^b

ASX *mf* ()

PNO. Eb7 Ab D^b

19 C7 F B^b

ASX *f* ()

PNO. Eb7 Ab D^b

23 C7 F

ASX *f*

PNO. Eb7 Ab

26 Gm7 C7 F

ASX () *ff*

PNO. Bbm7 Eb7 Ab

D. S. AL CODA

30 *Gm7* () *G7* *C* *G7* *mf* *D. S. AL CODA*

33 *G7* *C* *C6* *mf*

36 *Dm7* () *G7* *C* *C6* *f*

40 *Dm7* () *G7* *C*

50. APAN FINNER SIN LYCKA

LARGO $\text{♩} = 52$

$A\flat\text{add}9$

$A\flat\text{add}9/G\flat$

ASX

PIANO

Ballad med brutna ackord

$g\text{add}9$
mp DOLCE

$g\text{add}9/A$

CON PED.

ASX

PNO.

3

$D\flat/F$

$D\flat m^6/F\flat$

$E\flat 7\text{sus}4$

$E\flat 7$

$E/G\sharp$

$E m^6/G$

$F\sharp 7\text{sus}4$

$F\sharp 7$

ASX

PNO.

5

$A\flat\text{add}9$

$E\flat/G$

$F m$

mp DOLCE

$g\text{add}9$

$F\sharp/A\sharp$

$G\sharp m$

$G\sharp m/F\sharp$

ASX

PNO.

8

$D\flat\text{add}9$

$F m$

$B\flat m^7$

C^7

$F m$

$E\text{add}9$

$G\sharp m$

$C\sharp m^7$

$D\sharp 7$

$G\sharp m$

11 *Bbm7* *E^b7sus4* *E^b7* 56

ASX

PNO.

C#m7 *F#7sus4* *F#7*

13 *C7#9 #5* *Fm11*

ASX

PNO.

D#7#9 #5 *G#m11*

mf *mf*

15 *Bbm11* *C#m7add11/F#* *E^b7* *AbΔ9* *G^o* *G^o* *C7*

ASX

PNO.

C#m11 *C#m7add11/F#* *F#7* *BΔ9* *A#^o* *A#^o* *D#7*

mp *mf*

18 *Fm* *A^bΔ/E^b* *Eadd11* *A^b/C* *Bbm7* *E^b7sus4* *E^b7*

ASX

PNO.

G#m *BΔ/F#* *Eadd11* *B/D#* *C#m7* *F#7sus4* *F#7*

f *mp* *D. S. AL CODA*

21 C^7 F^m B^bm^7 E^b7_{sus4} 57

ASX mf

PNO. $D^{\#7}$ $G^{\#m}$ $C^{\#m7}$ $F^{\#7}_{sus4}$

24 $C^7_{\#9/\#5}$ F^m^{11} B^bm^{11} $C^{\#m7}_{add11}/F^{\#}$ E^b7

ASX f

PNO. $D^{\#7}_{\#9/\#5}$ $G^{\#m11}$ $C^{\#m11}$ $C^{\#m7}_{add11}/F^{\#}$ $F^{\#7}$

27 $A^b\Delta^9$ G° G° C^7 F^m $A^b\Delta/E^b$ E^{add11} A^b/C

ASX mf

PNO. $B^{\Delta9}$ $A^{\#o}$ $A^{\#o}$ $D^{\#7}$ $G^{\#m}$ $B^{\Delta}/F^{\#}$ E^{add11} $B/D^{\#}$

30 B^bm^7 E^b7_{sus4} E^b7 A^badd9

ASX f p

PNO. $C^{\#m7}$ $F^{\#7}_{sus4}$ $F^{\#7}$ $B^{\Delta}add9$

33 *E^b/G* *Fm* *Fm/E^b* *D^badd⁹* 58

ASX

PNO.

F[#]/A[#] *G[#]m* *G[#]m/F[#]* *Eadd⁹*

mp

36 *Fm* *B^bm⁷* *C⁷* *Fm⁷* *B^bm⁷* *E^b7*

ASX

PNO.

G[#]m *C[#]m⁷* *D[#]7* *G[#]m⁷* *C[#]m⁷* *F[#]7*

mf *mf* *mp*

39 *A^badd⁹* *A^badd⁹/F* *D^b/F*

ASX

PNO.

gadd⁹ *Badd⁹/A* *E/G[#]*

pp *mp*

42 *D^bm⁶/F^b* *E^b7sus4* *E^b7* *A^b*

ASX

PNO.

E^m6/G *F[#]7sus4* *F[#]7* *B*

p *8va*

51. DEN FEBRIGA ELEFANTEN

ALLEGRO $\text{♩} = 116$

PERTTI AHONEN

ASX F_m F_m/E_b F_m/D_b G_m^{b5}

PIANO *p* *CON PED.*

Visvals eller vals med brutna ackord i bågar

ASX F_m F_m/E_b F_m/D_b F_m/C F_m

PNO. *mf* *mf*

ASX F_m/A_b G_m^{b5}/B_b C^7 F_m F_m/E_b

PNO. *mp*

ASX F_m/D_b C^7 $B_b m^7$ E_b^7 $A_b \Delta$

PNO. *mf*

20 $\text{Db}\Delta$ G° C^7 Fm F^7 60

ASX

PNO.

$\text{E}\Delta$ $\text{A}\#\circ$ $\text{D}\#7$ $\text{G}\#\text{m}$ $\text{G}\#7$

25 Bbm^7 Eb^7 $\text{Ab}\Delta$ $\text{Db}\Delta$ G°

ASX

PNO.

$\text{C}\#\text{m}^7$ $\text{F}\#7$ $\text{B}\Delta$ $\text{E}\Delta$ $\text{A}\#\circ$

30 C^7 Fm Fm Fm/Eb

ASX

PNO.

$\text{D}\#7$ $\text{G}\#\text{m}$ $\text{G}\#\text{m}$ $\text{G}\#\text{m}/\text{F}\#$

35 Fm/Db E° Fm Fm/Eb Fm/Db

ASX

PNO.

$\text{G}\#\text{m}/\text{E}$ G° $\text{G}\#\text{m}$ $\text{G}\#\text{m}/\text{F}\#$ $\text{G}\#\text{m}/\text{E}$

40 *Fm/C* *Fm* *Fm/Ab* *Gm^{b5}/B^b* *C7* 61

ASX *mf* *mp*

PNO. *G#m/D#* *G#m* *G#m/B* *Gm^{b5}/B^b* *D#7*

45 *Fm* *Fm/E^b* *Fm/D^b* *C7* *Bbm7*

ASX *mf*

PNO. *G#m* *G#m/F#* *G#m/E* *D#7* *C#m7*

50 *E^b7* *AbΔ* *D^bΔ* *G∅* *C7*

ASX

PNO. *F#7* *BΔ* *EΔ* *A#∅* *D#7*

55 *Fm* *F/E^b* *Bbm* *E^b7* *AbΔ*

ASX *f*

PNO. *G#m* *G#/F#* *C#m* *F#7* *BΔ*

60 $Db\Delta$ G° $C7$ Fm Fm/Ab 62

ASX

PNO.

$E\Delta$ A° $D\#7$ $G^\#m$ $G^\#m/B$

mf

65 G° E° Fm Fm/Ab G°

ASX

PNO.

A° G° $G^\#m$ $G^\#m/B$ A°

DIMINUENDO

70 Fb° Fm Fm/Ab G°

ASX

PNO.

G° $G^\#m$ $G^\#m/B$ A°

p

74 $C7$ Fm

ASX

PNO.

$D\#7$ $G^\#m$

POCO RIT.

52. LUFTAKROBATENS DRÖMNUMMER

LARGHETTO $\text{♩} = 60$

63
PERTTI AHONEN

ASX

mp

Uppåtgående brutna ackord

PIANO

p * SIMILE

ASX

5

PIANO

p *

ASX

10

mf

mp

PIANO

SIMILE

ASX

14

mf

PIANO

18 E^9 (?) A^Δ D^Δ D^7 64

ASX

PNO.

22 E^b7 D^9 $C\#7$ $F\#m7$

ASX

PNO.

26 $G\#m7$ (?) A^Δ $C\#m7$ $C\#7$ $F\#m^{11}$ $G\#m7$ (?)

ASX

PNO.

31 A^Δ E^Δ E° $F\#m^{11}$ $G\#m7$ (?)

ASX

PNO.

P * P * P * SIMILE

35 A^{Δ} $G\#m7$ $F\#m7$ $G\#maj7$ 65

ASX

PNO. C^{Δ} $Bm7$ $Am7$ $Bmaj7$

39 A^{Δ} $G\#m7$ $F\#m7$ $G\#m7$ (?)

ASX

PNO. C^{Δ} $Bm7$ $Am7$ $Bm7$

43 A^{Δ} $G\#m7$ $F\#m7$ $G\#m7$ (?)

ASX

PNO. C^{Δ} $Bm7$ $Am7$ $Bm7$

p $F\#m7$ * SIMILE $G\#m7$

47 A^{Δ} $G\#m7(SUS4)$ $F\#m7$ $E7$ (?)

ASX

PNO. C^{Δ} $Bm7(SUS4)$ $Am7$ $G7$

51 A^{Δ} D^{Δ} $D7$ E^b7

ASX

PNO. C^{Δ} F^{Δ} $F7$ G^b7

p * SIMILE E^b7

55 *f* *mf*

ASX *D7* *C#7* *F#m7* *G#m7* (?) *AΔ*

PNO. *F7* *E7* *Am7* *Bm7* *CΔ*

SIMILE *p* *

60 *mp*

ASX *C#m7* *C#7* *F#m7* *G#m7* (?) *AΔ*

PNO. *Em7* *E7* *Am7* *Bm7* *CΔ*

p *

64 *p* *p* *p* *p*

ASX *G#m7*(SUS4) *F#m7* *F7* (?) *EΔ* *C#m7* *EΔ*

RITARDANDO POCO A POCO

PNO. *Bm7*(SUS4) *Am7* *AΔ* *GΔ* *Em7* *GΔ*

p * *p* * *p* * *p* *

53. DET SPTJVERAKTIGA LEJONET

ALLEGRETTO CON GRAZIOSO $\text{♩} = 108$

67
PERTTI AHONEN

ASX *mf* Bb^m7 C^7 F^7

PIANO *mf* Bossa nova $C^{\#m7}$ $D^{\#7}$ $G^{\#7}$

CON PED.

ASX Bb^m7 C^7 F^7 Bb^m7

PNO. $C^{\#m7}$ $D^{\#7}$ $G^{\#7}$ $C^{\#m7}$

ASX $G^b\Delta$ Bb^m7 1. F^m7

PNO. A^{Δ} $C^{\#m7}$ $G^{\#m7}$

ASX 2. Bb^m7 C^7b9 E^b^m7 F^7

PNO. 2. *f* DOLCE $C^{\#m7}$ $D^{\#7b9}$ $F^{\#m7}$ $G^{\#7}$

12 Bbm^7 E^b9 Ebm^9 68

ASX

PNO.

$C\#m^7$ $F\#9$ $F\#m^9$

15 Ab^{13} Db^{Δ} Db^{6add9} Db^{Δ} Db^{6add9}

ASX

PNO.

B^{13} E^{Δ} E^{6add9} E^{Δ} E^{6add9}

18 C^7 Cb^7 Bbm^6 A° Db^9/Ab

ASX

PNO.

$D\#7$ D^7 $C\#m^6$ C° E^9/B

21 C^7/G C^7b9 F^7sus^4 F^7

ASX

PNO.

$D\#7/A\#$ $D\#7b9$ $G\#7sus^4$ $G\#7$

24 *Bbm7* *Bb7b9* *Eb13* 69

ASX

PNO.

C#m7 *C#7b9* *F#13*

27 *Ebm7* *Bbm7* *Bb7b9*

ASX

PNO.

F#m7 *C#m7* *C#7b9*

30 *Eb13* *Ebm7* *Bbm7*

ASX

PNO.

F#13 *F#m7* *C#m7*

33 *Fm7* *Bbm7* *C7* *F7*

ASX

PNO.

G#m7 *C#m7* *D#7* *G#7*

mf

36 $Bb m^7$ C^7 F^7 $Bb m^7$

ASX

PNO.

$C\# m^7$ $D\#^7$ $G\#^7$ $C\# m^7$

39 $G b \Delta$ $Bb m^7$

ASX

PNO.

$A \Delta$ $C\# m^7$

f *DOLCE*

42 $Bb m^7$ $Bb m$

ASX

PNO.

$C\# m^7$ $C\# m$

p *

54. STÖLEJONETS SOVMORGON

LARGHETTO ♩ = 60

ASX

PIANO

Valsballad

mp

CON PED.

F#add9 C#/E# D#m A#m/C#

Aadd9 E/G# F#m C#m/E

ASX

PNO.

mf DOLCE

5

gadd9

F#/A# A#m G#m G#m7 C#7sus4 C#7 F#

Dadd9 A/C# C#m Bm Bm7 E7sus4 E7 A

ASX

PNO.

10

C#/E# D#m9 A#m/C# gadd9 F#/A#

1. G#m7 G#m7/B

E/G# F#m9 C#m/E Dadd9 A/C# Bm7 Bm7/D

ASX

PNO.

16

C#7sus4 3. G#m7 C#7sus4 2., 4. G#m7 G#m/F# E#ø

f DOLCE

3. 2., 4.

E7sus4 Bm7 E7sus4 Bm7 Bm/A G#ø

18 ASX A#7b9 A#+ A#7 D#m9 F#/C# gadd9 C#7sus4 mf mf

PNO. C#7b9 C#+ C#7 F#m9 A/E Dadd9 E7sus4

23 ASX C#7sus4 F# C#/E# B/D# Bm/D F#/C# mf f mf

PNO. E7sus4 A E/G# D/F# Dm/F A/E

29 ASX C#11 C#9 F#/C# C#11 G#m7

PNO. E11 E9 A/E E11 Bm7

33 ASX D7 C#7/G# C#7 F#

PNO. F7 E7/B E7 A C#

55. TIGERNS PENSIONERING

LARGHETTO $\text{♩} = 63$

ASX

PIANO

Ballad

mp POCO RUBATO

$G\#m^{11}$ $F\#\text{add}\flat_9/A\#$ $G\Delta$ $G\Delta\flat_5$

Bm^{11} $A\text{add}\flat_9/C\#$ $B\flat\Delta$ $B\flat\Delta\flat_5$

p * *p* * *p* * *p* *

ASX

PNO.

3

$G\#m^{11}$ $F\#\text{add}\flat_9/A\#$ $F\#/D$ $C\#7$

Bm^{11} $A\text{add}\flat_9/C\#$ A/F $E7$

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

ASX

PNO.

5

$F\#/D$ $F\#\flat_9/D$ $F\#/G\#$ $F\#/D$ Bm/D

IN TEMPO *M.S.* *mp* *DOLCE*

A/F $A\flat_9/F$ A/B A/F Dm/F

p * *p* * *p* * *p* *

ASX

PNO.

8

$D\#m^7$ $D\#m^9$ $G\#^9$ $G\Delta^9$ $G\Delta$

$F\#m^7$ $F\#m^9$ B^9 $B\flat^9$ $B\flat\Delta$

p * *p* * *p* * *p* *

11 *F#m F#m7 C#add9/E# F#6/E* 74

ASX

PNO.

Am Am7 Eadd9/G# A6/G

*p *p *p *p **

14 *D#m7 D#m9 BΔ/C# A#7sus4 A#7*

ASX

PNO.

F#m7 F#m9 DΔ/E C#7sus4 C#7

*p *p *p *p *p **

17 *F#m/B B/G F#m9 F#m7 F#m9/E D#m7* AL CODA ⊕

ASX

PNO.

Am/D D/Bb Am9 Am7 Am9/G F#m7

mf > mp

*p *p *p *p *p *p **

20 *F7/Db G#7 C#6 F#m*

ASX

PNO.

G#7/E B7 E6 Am

mf

*p *p *p *p **

23 *D⁹* *D^{♯m7}/C[♯]* 75

ASX

PNO.

F⁹ *F^{♯m7}/E*

p * *p* *

25 *G/B* *F^{♯m}/A*

ASX

PNO.

f MAESTOSO

B^b/D *A^m/C*

p * *p* *

27 *G^{♯m7}(add1)* *G^Δ* *D^{♯m7}*

ASX

PNO.

B^{m7}(add1) *B^bΔ* *F^{♯m7}*

p * *p* * *p* *

30 *D^Δ* *C[♯]/A* *D^Δ* **DAL SEGNO AL CODA**

ASX

PNO.

F^Δ *E/C* *F^Δ*

p * *p* * *p* *

mp **DAL SEGNO AL CODA** *M.S.*

33 $\text{D}\#\text{m}7$ $\text{E}\Delta$ $\text{C}\Delta9$ 76

ASX

PNO.

$\text{F}\#\text{m}7$ $\text{G}\Delta$ $\text{E}\flat\Delta9$

p * *p* * *p* *

35 $\text{B}\Delta$ C

ASX

PNO.

$\text{D}\Delta$ C

p * 8^{va}

56. PUOLARNAS DANS

ALLEGRO ♩ = 112

ASX

PIANO

f

Bolero

A Δ

G# Δ

ASX

PNO.

5

C#7

F#m7

B7

ASX

PNO.

8

Em7

A7

D Δ

Gm7

C7

F Δ

ASX

PNO.

11

G7

A Δ

F#m7

Bb7

C Δ

Am7

14 Bm^7 B^7 Bm^7 78

ASX

PNO.

17 E^7 A^Δ $F\#^7$

ASX

PNO.

20 Bm^7 E^7 A^Δ

ASX

PNO.

23 A° Bm^7 E^7

ASX

PNO.

26 A^{Δ} $F^{\#7}$ Bm^7 79

ASX

PNO.

29 $C^{\#7}$ $F^{\#m7}$ B^7

ASX

PNO.

32 Bm^7 E^7 A^{Δ}

ASX

PNO.

35 $G^{\#9}$ $C^{\#7}$

ASX

PNO.

38 **F#m7** 87 **Em7** 80

ASX

PNO.

Am7 **D7** **Gm7**

41 **A7** **DΔ** **G7**

ASX

PNO.

C7 **FΔ** **Bb7**

44 **AΔ** **F#m7** **Bm7**

ASX

PNO.

CΔ **Am7** **Dm7**

47 **C#m7** **F#7** **Bm7** **E7** **A6**

ASX

PNO.

Em7 **A7** **Dm7** **G7** **C6**

57. CLOWNEN

ALLEGRETTO ♩ = 108

81
PERTTI AHONEN

ASX

f

F#m Bm7 E7 Am7

Jazzvals eller visvals

PIANO

mp

Am Dm7 G7 Cm7

ASX

mf

D7 Gm7 C7 F#m

PNO.

F7 Bbm7 Eb7 Am

ASX

mp

C#7 F#m C#7 F#m G7

PNO.

E7 Am E7 Am Bb7

ASX

f

G#7 C#7 F#m Bm7

PNO.

B7 E7 Am Dm7

20 E7 Am7 D7 Gm7 82

ASX

PNO.

24 C7 F#m C#7 G7

ASX

PNO.

28 C#7 F#m G7 C#7

ASX

PNO.

32 D7 Gm Cm7 D7 EbΔ

ASX

PNO.

37 F7 F#° Gm G#7 83

ASX

PNO.

Ab7 A° Bbm B7

41 Gm Cm7 D7 EbΔ

ASX

PNO.

Bbm Eb7 F7 GbΔ

45 A7 DΔ G#° C#7

ASX

PNO.

C7 FΔ B° E7

49 F#m Bm7 E7

ASX

PNO.

Am Dm7 G7

53 *Am*⁷ *D*⁷ *Gm*⁷ *C*⁷ *F#m* 84

ASX *mf*

PNO. *Cm*⁷ *F*⁷ *Bbm*⁷ *Eb*⁷ *Am*

58 *C#*⁷ *F#m* *C#*⁷ *F#m* *G*⁷

ASX *mp*

PNO. *E*⁷ *Am* *E*⁷ *Am* *Bb*⁷

63 *G#*⁷ *C#*⁷ *F#m* *C#*⁷ *G*⁷

ASX *mf*

PNO. *B*⁷ *E*⁷ *Am* *E*⁷ *Bb*⁷

68 *C#*⁷ *F#m* *C#*⁷ *F#m*

ASX *mp*

PNO. *E*⁷ *Am* *E*⁷ *Am* *p* *

58. LEJONTÄMJÄREN INTAR SCENEN

LENTO $\text{♩} = 56$

ASX

PIANO

5

ASX

PNO.

9

ASX

PNO.

13

ASX

PNO.

17

ASX

PNO.

Chord symbols: G#m, D#7, Bm, F#7, G#m, G#7, C#m, B7, Em, G#m, D#7, G#m, F#7, B, F#7, B, A7, D, A7, D.

Performance markings: f, Tango, SIMILE, 8m, 8.

21 **D#7** **G#m** **E** **D#** 86

ASX

PNO.

25 **Ab** **Eb7** **Ab**

ASX

PNO.

29 **F7** **Bbm** **Bb** **Eb7**

ASX

PNO.

SIMILE

33 **Ab** **Eb7** **Ab**

ASX

PNO.

37 **F7** **Bbm** **Bb7** **Eb7** **Ab**

ASX

PNO.

59. LINDANSAREN SOM FÖLL

LARGHETTO $\text{♩} = 60$

87
PERTTI AHONEN

C#m

G#m/B

ASX

PIANO

Triol

mp

Em

Bm/D

CON PED.

ASX

PNO.

mp

A#ø

D#7/A#

G#m

C#m

C#ø

F#7/C#

Bm

Em

ASX

PNO.

G#m/B

A#ø

D#7/A#

Bm/D

C#ø

F#7/C#

ASX

PNO.

G#m

C#m

F#m7

F#m7/B

EΔ9

AΔ9

Bm

Em

Am7

Am7/D

GΔ9

CΔ9

11 88

ASX $D\#7\#9_{b5}$ $G\#7\#5$ $C\#m^6$ $F\#m$ $F\#\circ$

PNO. $F\#7\#9_{b5}$ $B7\#5$ Em^6 Am A°

mf *mf*

14 $E\Delta^9$ $A\Delta^9$ $D\#\circ$ $G\#7b9$

PNO. $G\Delta^9$ $C\Delta^9$ $F\#\circ$ $B7b9$

16 $C\#m$ $F\#m$ $F\#\circ$ $E^b\Delta^9$ $A\#7b5$ $A\Delta^9$

PNO. Em Am A° $G^b\Delta^9$ $C\#7b5$ $C\Delta^9$

f

19 $F7\#9$ $B7b9$ $A\#\circ$ $D\#\#11b9$ $G\#7$

PNO. $G\#7(\#9)$ $D7b9$ $C\#\circ$ $F\#\#11b9$ $B7$

mp

D#7#9
b5

G#7#5

C#m6

C#°

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX $G\#m^7$ $F\#7b9$ $B\Delta^9$ C°) D. S. AL CODA

PNO. Bm^7 $A7b9$ $D\Delta^9$ $D\#^{\circ}$ D. S. AL CODA

f *mp*

ASX $D\#7\#9$ $G\#7\#5$ $C\#m^6$)

PNO. $F\#7\#9$ $B7\#5$ $E\#m^6$

mp

ASX $D\#7\#9$ $G\#7\#5$ $C\#m^6$

PNO. $F\#7\#9$ $B7\#5$ $E\#m^6$

DIMINUENDO E RITARDANDO

mp

60. VALROSSENS TANDVÄRK

LENTO $\text{♩} = 54$

ASX

Bågar med brutna ackord

PIANO

mf
MELANCOLICO

CON PED.

Bm^7 $C\#m^7$ Bm Cm Cm^7/G

ASX

PIANO

$E\#7$ $B7b9/F\#$ $E\Delta$ $E\#7$

$G\#7$ $D7b9/A$ $G\Delta$ $P G\#7$

ASX

PIANO

$E\#\emptyset$ $A\#7$ $A\#\emptyset$ $A\Delta^9$ $(?)$ $G\#m^7$

$G\#\emptyset$ $C\#7$ $C\#\emptyset$ $C\Delta^9$ Bm^7

mf

p

* SIMILE

ASX

PIANO

A^7 B^7 $C\#7sus^4$ A^9

C^7 D^7 E^7sus^4 C^9

17 $G\#m^9$ $A\#\emptyset$ $A\Delta^9$ (?)

ASX

PNO.

Bm^9 $C\#\emptyset$ $C\Delta^9$

20 $G\#m^9$ $C\#7$ B^7 $C\#7sus4$ (?)

ASX

PNO.

Bm^9 $E\#$ D^7 E^7sus4

24 A^9 $G\#m^7$ B^6 B^7 (?)

ASX

PNO.

C^9 Bm^7 D^6 D^7

28 E^9 $A\#7$ $D\#\Delta$ $E\#m^7$

ASX

PNO.

G^9 $C\#7$ $F\#\Delta$ $G\#m^7$

32 93

ASX

PNO.

D#m9 G#9 C#7sus4 C#7

36 87sus4 87 A#7sus4 A#7

ASX

PNO.

D7sus4 D7 C#7sus4 C#7

40 E#7 A#9 A#ø A#9

ASX

PNO.

G#9 C#9 C#ø C#9

mf

44 G#m7 A7 87 C#7sus4

ASX

PNO.

Bm7 C7 D7 E7sus4

48 A^9 $G\#m^9$ $A\#^{\circ}$ $A\Delta^9$ (?)

ASX

PNO.

C^9 Bm^9 $C\#^{\circ}$ $C\Delta^9$

52 $G\#m^7$ $C\#^7$ B^7 $C\#^7sus4$ (?)

ASX

PNO.

Bm^7 E^7 D^7 E^7sus4

56 A^9 $G\#m^6$ $G\#m^9$ C

ASX

PNO.

C^9 Bm^6 Bm^9

61. CIRKUSDIREKTÖRENS HEMLÄNGTAN

ANDANTE GRAZIOSO $\text{♩} = 72$
 $\text{B}^{\flat}\Delta$

$\text{E}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{B}^{\flat}$

PERTTI AHONEN

ASX

PIANO

Pop ballad (Motown)

mp

$\text{D}^{\flat}\Delta$

$\text{G}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{D}^{\flat}$

CON PED.

ASX

PNO.

3

$\text{B}^{\flat}\Delta^9$

$\text{E}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{C}$

$\text{E}^{\flat}6/\text{F}$

mf

$\text{D}^{\flat}\Delta^9$

$\text{G}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{E}^{\flat}$

$\text{G}^{\flat}6/\text{A}^{\flat}$

ASX

PNO.

5

$\text{B}^{\flat}\Delta^9$

$\text{E}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{B}^{\flat}$

$\text{B}^{\flat}\Delta^9$

DOLCE

$\text{D}^{\flat}\Delta^9$

$\text{G}^{\flat}\text{m}^{\flat}/\text{D}^{\flat}$

$\text{D}^{\flat}\Delta^9$

ASX

PNO.

8

$\text{F}^{\flat}\text{add}9/\text{A}$

$\text{G}^{\flat}\text{m}^{\flat}7$

$\text{D}^{\flat}\text{m}^{\flat}7$

$\text{D}^{\flat}7/\text{G}$

$\text{G}^{\flat}7^{\sharp}5$

$\text{A}^{\flat}\text{add}9/\text{C}$

$\text{B}^{\flat}\text{m}^{\flat}7$

$\text{F}^{\flat}\text{m}^{\flat}7$

$\text{F}^{\flat}7/\text{B}^{\flat}$

$\text{B}^{\flat}7^{\sharp}5$

11

1. Cm⁹ E^bΔ/F E^b°/F B^b F⁹sus⁴ F⁹ 2. Cm⁹ E^bΔ/F E^b°/F

ASX

mf

Detailed description: ASX staff for measures 11-12. Measure 11: C4 quarter, E4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter. Measure 12: C4 quarter, E4 quarter, G4 quarter, F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter. Dynamics: mf.

1. 2.

PNO.

E^bm⁹ G^bΔ/A^b G^b°/A^b D^b A^b9sus⁴ A^b9 E^bm⁹ G^bΔ/A^b G^b°/A^b

Detailed description: PNO staff for measures 11-12. Measure 11: Ebm9, GbΔ/Ab, Gb°/Ab. Measure 12: Db, Ab9sus4, Ab9. Measure 13: Ebm9, GbΔ/Ab, Gb°/Ab.

14

ASX

mp

PNO.

D^b° D^b/E^b F^b/G^b

Detailed description: ASX staff for measures 14-15. Measure 14: Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter, Fb4 quarter, Eb4 quarter, Db4 quarter. Measure 15: Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter, Fb4 quarter, Eb4 quarter, Db4 quarter. Dynamics: mp. PNO staff for measures 14-15. Measure 14: Db° (treble), Db° (bass). Measure 15: Db/Eb (treble), Fb/Gb (bass).

17

ASX

PNO.

E^b7b9 A^bΔ9 Fm⁷ G^b7b9 C^bΔ9 Abm⁷

Detailed description: ASX staff for measures 17-19. Measure 17: Eb4 quarter, Db4 quarter, Cb4 quarter, Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter. Measure 18: Eb4 quarter, Db4 quarter, Cb4 quarter, Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter. Measure 19: Eb4 quarter, Db4 quarter, Cb4 quarter, Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter. PNO staff for measures 17-19. Measure 17: Gb7b9 (treble), Eb (bass). Measure 18: CbΔ9 (treble), Eb (bass). Measure 19: Abm7 (treble), Eb (bass).

20

ASX

PNO.

B^bm⁷ D^bΔ/E^b G^o/E^b A^bΔ9 D^bm⁷ F^bΔ/G^b B^b°/G^b C^bΔ9

Detailed description: ASX staff for measures 20-22. Measure 20: Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter, Fb4 quarter, Eb4 quarter, Db4 quarter. Measure 21: Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter, Fb4 quarter, Eb4 quarter, Db4 quarter. Measure 22: Bb4 quarter, Ab4 quarter, Gb4 quarter, Fb4 quarter, Eb4 quarter, Db4 quarter. PNO staff for measures 20-22. Measure 20: Dbm7 (treble), Eb (bass). Measure 21: DbΔ/Eb (treble), Bb°/Gb (bass). Measure 22: CbΔ9 (treble), Eb (bass).

23 97

ASX *mf*

PNO.

Dbm7 Ebm7 Ebø Ab7#5

26 *mf* *mp*

ASX

PNO.

Bbm7 C#m7/F# F#9 AbΔ

Dbm7 Em7/A A9 CbΔ

29 *pp* *mf*

ASX

PNO.

Db/Eb AbΔ A°

Fb/Gb CbΔ C°

32 *mf*

ASX

PNO.

BbΔ9 Ebm9/Bb BbΔ9

DbΔ9 Gbm9/Db DbΔ9

35

ASX

Fadd9/A Gm7 Dm7 D^o/G G7#5

PNO.

A^badd9/C Bbm7 Fm7 F^o/B^b Bb7#5

38

ASX

Fadd9/A Gm7 Dm7 D^o/G G7#5

PNO.

Ebm⁹ G^bΔ/A^b G^bo/A^b D^bΔ F^o/B^b Bb7

f *mp* *mf*

41

ASX

Cm⁹ E^bΔ/F E^bo/F B^b B^b

PNO.

Ebm⁹ G^bΔ/A^b G^bo/A^b D^b D^b

pp

62. BJÖRNEN ÖVAR ENHJULING

MODERATO $\text{♩} = 108$ Cm^6

ASX mp Bossa nova

PIANO $\text{Eb}^{\flat}\text{m}^6$ $\text{D}^{\flat 6}$

ASX A° $\text{D}^{\flat 7 9}$ Gm G^7

PNO. C° $\text{F}^7\text{b}9$ B^{\flat}m $\text{B}^{\flat}7$

ASX Cm^7 Fm^7 Fm^7/Bb $\text{E}^{\flat}\Delta$ $\text{A}^{\flat}\Delta$

PNO. $\text{E}^{\flat}\text{m}^7$ $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ $\text{A}^{\flat}\text{m}^7/\text{D}^{\flat}$ $\text{G}^{\flat}\Delta$ $\text{C}^{\flat}\Delta$

ASX D° G^7 Cm^7 C° mf

PNO. F° $\text{B}^{\flat}7$ $\text{E}^{\flat}\text{m}^7$ $\text{E}^{\flat}9$

ASX Fm^7 F° $\text{E}^{\flat}\Delta^9$ $\text{A}^{\flat}\Delta^9$

PNO. $\text{A}^{\flat}\text{m}^7$ A^{\flat}° $\text{G}^{\flat}\Delta^9$ $\text{C}^{\flat}\Delta^9$

21 D° $G7b9$ Cm° $C7b9$ 100

ASX

PNO.

25 Fm^7 F° $Eb\Delta^9$ $A7b5$ $Ab\Delta^9$

ASX

PNO.

29 D° $G7b9$ Cm° B° D.S. AL CODA

ASX

PNO.

33 Cm° (BLUES) $D7$ $G7$ Cm° $D7$ $G7b9$

ASX

PNO.

37 Cm° $D7$ $G7b9$ Cm° $D7$ $G7b9$

ASX

PNO.

41 Cm⁹ Fm⁷ G^{7b9} Cm⁹ Fm⁹ G⁷ 101

ASX

PNO.

45 Cm⁹ Fm⁹ G⁷ Cm⁷ Fm⁷ G⁷

ASX

PNO.

— 3 —

49 Cm⁷ D⁷ G^{7b9} Cm⁹ D⁷ G^{7b9}

ASX

PNO.

p *mf* *mp*

D.S.S. AL CODA II

(BOSSA NOVA) *(BLUES)*

53 Cm⁹ D⁷ G⁷ Cm⁹ D⁷ G^{7b9}

ASX

PNO.

57 Cm⁹ D7 G7 Cm⁹ D7 G7^{b9} 102

ASX *mf* *f* *ff*

PNO. Ebm⁹ F7 Bb7 Ebm⁹ F7 Bb7^{b9}

61 Cm⁹ D7 G7 Cm⁹ D7^{b5} G7^{b9}

ASX *f* *mf*

PNO. Ebm⁹ F7 Bb7 Ebm⁹ F7^{b5} Bb7^{b9}

65 Cm⁹ D7^{b5} G7^{b9} Cm⁹ Dø G7^{b9}

ASX *mp* *p*

PNO. Ebm⁹ F7^{b5} Bb7^{b9} Ebm⁹ Fø Bb7^{b9}

69 Cm⁹ Dø RUBATO G7

ASX *mf* *mp*

PNO. Ebm⁹ Fø Bb7

74 Cm⁹ A TEMPO Cm⁶ Cm⁶(adds)

ASX *p*

PNO. Ebm⁹ NON RIT. Ebm⁶ Ebm⁶(adds)

63. ANKORNAS LIMBO

ALLEGRO $\text{♩} = 120$

ASX

PIANO

Cha-cha-cha

ASX

PNO.

SIMILE

ASX

PNO.

ASX

PNO.

ASX

F7 E7 Am

PNO.

A^b7 G7 Cm

D^o G7

ASX

Am () B^o E7 Am

PNO.

Cm D^o G7 Cm

ASX

B^o E7 Am () F7

PNO.

D^o G7 Cm A^b7

ASX

E7 B^o E7 Am ()

PNO.

G7 D^o G7 Cm

ASX

PNO.

8° E7 Am 8° E7 106

ASX

PNO.

Am (7) F7 E7 Am

ASX

PNO.

Dm G7 C (7) 8° E7

ASX

PNO.

Am Dm G7 C (7)

ASX

PNO.

F#° B7 E7 B° E7

ASX

PNO.

Am B° E7 Am

ASX

PNO.

B° E7 Am F7 E7

ASX

PNO.

Am

D.S. AL CODA

Cm

ASX

PNO.

Am A

Cm C

Perttis
saxofoncircus

Läromedel för nybörjarsaxofonisten

Ackompanjemang för instrument stämning i
bess

Innehåll

Övning 1.	sida	1	33. Cirkusdirektörens promenad	15
Övning 2.		1	34. Sjölejonet i hypnos	16
Övning 3.		2	35. Trapetskonstnärens vardagsklätter	17
Övning 4.		2	36. Den finurliga clownen	18
Övning 5.		3	37. Elefanttango	20
Övning 6.		3	38. Mjuk luftakrobatik	22
Övning 7.		4	39. Clownens lyckodag	24
Övning 8.		4	40. Sjölejonet bjuder till lek	26
Övning 9.		5	41. Den snopna elefanten	29
Övning 10.		5	42. Ormen Habaneros dans	30
Övning 11.		5	43. Cirkushästarnas rundgång	32
Övning 12.		6	44. Björnen Boogies woogie	36
Övning 13.		6	45. Den yra clownen	40
Övning 14.		6	46. Den trilskande ankans blues	42
Övning 15.		6	47. Chimpansens cykelnummer	46
Övning 16.		7	48. Livet bakom scenen	48
Övning 17.		7	49. Jonglören	52
Övning 18.		7	50. Apan finner sin lycka	55
Övning 19.		8	51. Den febriga elefanten	59
Övning 20.		8	52. Luftakrobatens drömnummer	63
Övning 21.		8	53. Det spjuveraktiga lejonet	67
22. Sjölejonet i sjönöd		9	54. Sjölejonets sovmorgon	71
23. Svindelvals		10	55. Tigerns pensionering	73
24. Direktörens lyckodag		11	56. Pudlarnas dans	77
Övning 25.		12	57. Clownen	81
Övning 26.		12	58. Lejontämjaren intar scenen	85
Övning 27.		12	59. Lindansaren som föll	87
Övning 28.		12	60. Valrossens tandvård	91
Övning 29.		12	61. Cirkusdirektörens hemlängtan	95
Övning 30.		12	62. Björnen övar enhjuling	99
Övning 31.		12	63. Ankornas limbo	103
32. Akrobatgungan sveper lugnt		14		

1.

1
PERTTI AHONEN

TENORSAXOFON

PIANO

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 D7 Bbmaj7 C6 F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 F

5

Tsx

PNO.

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 D7 Bbmaj7 C6 F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 F

2.

PERTTI AHONEN

Tsx

PNO.

B C#m7 B/D# G#m7

A Bm7 A/C# F#m7

5

Tsx

PNO.

C#7 C#m7 E/F# B

B7 Bm7 D/E A

3.

2
PERTTI AHONEN

Chords: G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Tsx:

PNO:

5 Chords: G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

Tsx:

PNO:

4.

PERTTI AHONEN

Chords: B C#m7 B/D# G#m7

Tsx:

PNO:

5 Chords: C#7 C#m7 E/F# B

Tsx:

PNO:

5.

TSX

PNO.

B C#m7 B/D# G#m7

A Bm7 A/C# F#m7

TSX

PNO.

5 C#7 C#m7 E/F# B

B7 Bm7 D/E A

6.

TSX

PNO.

G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 D7 Bbmaj7 C6 F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 F

TSX

PNO.

5 G Em7 G/B Cmaj7 D6 E7 Cmaj7 D6 G Em7 G/B Cmaj7 D6 G

F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 D7 Bbmaj7 C6 F Dm7 F/A Bbmaj7 C6 F

7.

G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ E7 Cmaj7 D⁶ G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ G

Tsx

F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ D7 B^bmaj7 C⁶ F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ F

PNO.

5 G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ E7 Cmaj7 D⁶ G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ G

Tsx

F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ D7 B^bmaj7 C⁶ F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ F

PNO.

8.

G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ E7 Cmaj7 D⁶ G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ G

Tsx

F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ D7 B^bmaj7 C⁶ F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ F

PNO.

5 G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ E7 Cmaj7 D⁶ G Em7 G/B Cmaj7 D⁶ G

Tsx

F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ D7 B^bmaj7 C⁶ F Dm7 F/A B^bmaj7 C⁶ F

PNO.

9., 10., 11.

G Em7 G/B Cmaj7 D^b B7/F# Em Em7/D Am/C Am D D7/C Bm7 Em7(SUS4) A7 D

TSX

F Dm7 F/A Bbmaj7 C^b A7/E Dm Dm7/C Gm/Bb Gm C C7/Bb Am7 Dm7(SUS4) G7 C

PIANO

5 G Em7 G/B Cmaj7 D^b B7/F# Em Em7/D Am/C Am D F#m7(b5) D/A Gmaj7

TSX

F Dm7 F/A Bbmaj7 C^b A7/E Dm Dm7/C Gm/Bb Gm C Em7(b5) C/G Fmaj7

PNO.

12., 13., 14., 15.

Musical score for measures 12-15. The top part consists of four staves labeled 12. Tsx, 13. Tsx, 14. Tsx, and 15. Tsx, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom part is a piano accompaniment with two staves, labeled PIANO, in treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. Chord symbols are placed above the piano part: G, D, Cmaj7, D7, F, C, Bbmaj7, and C7. The Tsx parts feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with accents.

Musical score for measures 5-8. The top part consists of four staves labeled Tsx, all in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom part is a piano accompaniment with two staves, labeled PNO., in treble and bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. Chord symbols are placed above the piano part: Cmaj7, Bm7, Em/A, D, Bbmaj7, Am7, Dm/G, and C. The Tsx parts feature various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with accents.

16., 17., 18.

PERTTI AHONEN

Musical score for measures 16-18. The score is in 4/4 time and G major. It features three Tenor Saxophone (TSX) staves and a Piano (PIANO) section. The TSX parts consist of eighth and quarter notes with various articulations. The Piano part features block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the TSX staves and below the Piano staff.

TSX

TSX

TSX

PIANO

Chord symbols: G, B7, Em7, D7(SUS4), F, A7, Dm7, C7(SUS4)

Musical score for measures 19-22. The score is in 4/4 time and G major. It features three Tenor Saxophone (TSX) staves and a Piano (PNO.) section. The TSX parts continue with eighth and quarter notes. The Piano part features block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the TSX staves and below the Piano staff.

TSX

TSX

TSX

PNO.

Chord symbols: G, Bm7, D7(SUS4), G, F, Am7, C7(SUS4), F

19., 20., 21.

19. TSX

20. TSX

21. TSX

PIANO

Chords: C, G/D, D7, G7

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The three saxophone parts (labeled 19. TSX, 20. TSX, and 21. TSX) are in treble clef. The piano part is in two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords for measures 19-21 are C, G/D, D7, and G7. The saxophone parts feature eighth and quarter notes with accents.

5

TSX

TSX

TSX

PNO.

Chords: C, Em7, D7/F#, G

Detailed description: This system contains measures 5, 6, 7, and 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The three saxophone parts (labeled TSX) are in treble clef. The piano part is in two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords for measures 5-8 are C, Em7, D7/F#, and G. The saxophone parts feature eighth and quarter notes with accents.

22. STÖLETONET I SJÖNÖD

LARGO $\text{♩} = 50$

TSX

Modern konstmusik

PIANO

p CRESCENDO *f* DIMINUENDO *pp* *p* CRESCENDO

PEO. * PEO. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* PEO.

6

TSX

PNO.

f DIMINUENDO *pp* *p* *f* *p*

* PEO. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

11

TSX

PNO.

p *f* *p* *p*

8vs

14

TSX

PNO.

f *p* *f* *mf* DIMINUENDO AL NIENTE

23. SVINDELVALS

MODERATO $\text{♩} = 108$

TSX

mf

Traditionell wienervals

PIANO

CON PED.

TSX

PNO.

TSX

PNO.

f

TSX

PNO.

p *mf* *p*

24. DIREKTÖRENS LYCKODAG

PERTTI AHONEN

MODERATO $\text{♩} = 100$

TSX

PIANO

CON PED.

Chords: G, Em7, Am7, D7, G, D7, G, D

5

TSX

PNO.

Chords: G, E7, Am7, D, D, Am7, D7, G

9

TSX

PNO.

Chords: G, Em7, Am7, A7, G, D7, G

25., 26., 27., 28., 29., 30., 31.

25. Tsx

26. Tsx

27. Tsx

28. Tsx

29. Tsx

30. Tsx

31. Tsx

PIANO

Chords: G, C, Em7, D7/F#, G, B7/F#

Piano Chords: F, Bb, Dm7, C7/E, F, A7/E

Detailed description: This musical score consists of seven staves for guitar (labeled 'Tsx') and one grand staff for piano (labeled 'PIANO'). The guitar staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano grand staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The guitar part features a sequence of chords: G, C, Em7, D7/F#, G, and B7/F#. The piano part provides harmonic support with chords: F, Bb, Dm7, C7/E, F, and A7/E. The guitar notation includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with accents. The piano part uses a variety of chord voicings and includes some grace notes.

4

Em⁷ D[♯]° Em C G/D D⁷ G D⁷ G

Tsx

Tsx

Tsx

Tsx

Tsx

Tsx

Tsx

Tsx

PNO.

Dm⁷ C[♯]° Dm B^b F/C C⁷ F C⁷ F

32. AKROBATGUNGAN SVEPER LUGNT

LARGHETTO $\text{♩} = 66$

G C/G G⁷ Am⁷/G G C/G G⁷ Am⁷/G Em Am/E
 TSX

Västerländsk konstmusik
 PIANO

Em⁷ Am/E Em Am/E Em⁷ Am/E G Am⁷/G Em⁷ Am/E
 TSX

PNO.

11 Em Am/E Em⁷ D⁷ G C/G
 TSX

PNO.

14 Gmaj⁷ Am G/D D⁷ G
 TSX

PNO.

p *

33. CIRKUSDIREKTÖRENS PROMENAD

TRADITIONELL

ANDANTE $\text{♩} = 86$
G

TSX

PIANO

Viskomp

CON PED.

TSX

PNO.

TSX

PNO.

TSX

PNO.

34. STÖLEJONET I HYPNOS

ANDANTE CON MOSSO $\text{♩} = 96$

PERTTI AHONEN

TSX

PIANO

mf MELANCOLICO
Traditionellt visvalskomp

Em B Em B Em Em/B

TSX

PNO.

CON PED.

mf

Am B Em Am B Em B

TSX

PNO.

mf

Em 87 Em FINE Am B/D# Em Em7 B

2x: 8VA FINE

TSX

PNO.

mf *p*

G C G C

F Bb F Bb

TSX

PNO.

mf *p*

D7 G 87 Em DA CAPO AL FINE

C7 F A7 Dm DA CAPO AL FINE

35. TRAPETSKONSTNÄRENS VARDAGSKLÄTTER

ANDANTE $\text{♩} = 88$

TSX

PIANO

Pop

CON PED.

Em D Em Am B⁷ Em Am B

TSX

PNO.

5 C Em B⁷ Em Em B⁷ Em F[#]m⁷(b⁵)

TSX

PNO.

9 B⁷ Em Em F[#]m⁷(b⁵) B B⁷

TSX

PNO.

12 Em Am/C B⁷ Em Em

36. DEN FINURLIGA CLOWNEN

18

PERTTI AHONEN

MODERATO $\text{♩} = 92$

TSX

PIANO

Popkomp

CON PED.

Em/G Em7 Am7 D7 GΔ Em7

TSX

PNO.

Am7 D7 GΔ G7 CΔ Am7

TSX

PNO.

Em A7 Am7 D7 G

TSX

PNO.

D7 G G

13 *D7* *Am7* *D7* *Em7* *A7* 19

TSX

PNO.

C7 *Gm7* *C7* *Dm7* *G7*

16 *Am7* *D7* *Em/G* *D7*

TSX

PNO.

Gm7 *C7* *Dm/F* *C7*

p

19 *GΔ* *Am7* *D7* *GΔ* *G7*

TSX

PNO.

FΔ *Gm7* *C7* *FΔ* *F7*

mf *f*

22 *CΔ* *G* *D7* *G* *D7* *G*

TSX

PNO.

BbΔ *F* *C7* *F* *C7* *F*

37. ELEFANTTANGO

20
PERTTI AHONEN

ANDANTE CON MOSSO $\text{♩} = 96$

TSX

PIANO

CON PED.

G 87 Em

f

Tango

F A7 Dm

TSX

PNO.

4 Dm E7 Am F

mf

Cm D7 Gm Eb

TSX

PNO.

7 D7 Am7 D7 G

f mf

C7 Gm7 C7 F

TSX

PNO.

10 F#7 B7 E7

E7 A7 D7

13 Am A7 D7 G 21

TSX

PNO.

16 C F#7 G mf

TSX

PNO.

19 E7 Am Am Cm

TSX

PNO.

22 D7 G D7 G

TSX

PNO.

38. MJUK LUFTAKROBATIK

22
PERTTI AHONEN

MODERATO $\text{♩} = 92$

TSX

PIANO

Jazzvals eller visvals

CON PED.

Em C/E Em⁹ Bm⁷

Dm B^b/D Dm⁹ Am⁷

TSX

PNO.

C^Δ C[#]° G⁷/D D⁷

B^bΔ B° F⁷/C C⁷

TSX

PNO.

G^Δ A^Δ/C[#] C[#]Δ G^Δ/B

F^Δ G^Δ/B B^Δ F^Δ/A

TSX

PNO.

B^bΔ E⁷ E^bΔ C^m⁷

A^bΔ D⁷ D^bΔ B^bm⁷

17 F^9 F^7 G^Δ $F^\#0$ F^9 23

TSX

PNO.

E^b11 E^b7 F^Δ E^0 E^b9

21 E^m C^m/E^b D^Δ $C^\#m^7$

TSX

PNO.

D^m B^bm/D^b C^Δ B^m^7

mf *p*

25 C^Δ G^7/D D^7 G $F^\#m^7$

TSX

PNO.

$B^b\Delta$ F^7/C C^7 F E^m^7

CRESCENDO *f*

30 F^b9 C/E B^7 E^m B^7 E^m

TSX

PNO.

E^b9 B^b/D A^7 D^m A^7 D^m

39. CLOWNENS LYCKODAG

ALLEGRETTO ♩ = 108

G^b

TSX

PIANO

Measures 1-3. Treble clef (TSX) and piano accompaniment (PIANO) in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated as F⁶ in the piano part and G⁶ in the treble part.

TSX

PNO.

Measures 4-6. Treble clef (TSX) and piano accompaniment (PNO.) in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated as G⁶ and A⁷ in the treble part, and F⁶ and G⁷ in the piano part.

TSX

PNO.

Measures 7-10. Treble clef (TSX) and piano accompaniment (PNO.) in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated as D⁷, G⁶, G⁷, and C⁶ in the treble part, and C⁷, F⁶, F⁷, and B^{bb} in the piano part.

TSX

PNO.

Measures 11-14. Treble clef (TSX) and piano accompaniment (PNO.) in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Chords are indicated as C^{m7}, G⁶, E^{m7}, A^{m7}, D⁷, and G in the treble part, and B^bm⁷, F⁶, D^{m7}, G^{m7}, C⁷, and F in the piano part.

16 25

TSX G^b

PNO. F^b

20 G^b A⁷

TSX

PNO. F^b G⁷

24 D⁷ G^b G⁷ C^b

TSX

PNO. C⁷ F^b F⁷ B^{bb}

28 C^{m7} G^b E^{m7} A^{m7} D⁷ G

TSX

PNO. B^bm⁷ F^b D^{m7} G^{m7} C⁷ F

40. STÖLETONET BJUDER TILL LEK

MODERATO $\text{♩} = 96$
D Δ

D $\#0$

TSX

mf Bossa nova

PIANO

CON PED.

TSX

4

Em⁹ A¹³ F $\#m$ ⁹

PNO.

TSX

8

Bm⁷ Em⁷ A⁷ D Δ

PNO.

TSX

12

E \flat 7 D Δ ⁹ D $\#0$

PNO.

16 Em⁹ A⁷ F#m⁷ 27

Tsx

PNO.

Chords: Em⁹, A⁷, F#m⁷, Dm⁹, G⁷, Em⁷

20 E⁹ A Am⁹

Tsx

PNO.

Chords: D⁹, G, Gm⁹

24 D⁹ G^Δ F#[∅] B⁹ C^Δ Em

Tsx

PNO.

Chords: C⁹, F^Δ, E[∅], A⁹, B^{bΔ}, Dm

28 E[∅] A⁷ Dm⁹ Fm⁷ B^{b11} C^Δ B^{b7}

Tsx

PNO.

Chords: D[∅], G⁷, Cm⁹, Ebm⁷, Ab^{b11}, B^{bΔ}, A^{b7}

32 *E^o* *A7* *Dm⁹* *G7* *C^Δ* 28

Tsx

mf *f*

PNO.

D^o *G7* *Cm⁹* *F7* *B^bΔ*

36 *C^{#o}* *D^Δ* *D^{#o}* *Em*

Tsx

mf

PNO.

B^o *C^Δ* *C^{#o}* *Dm*

40 *F^{#m7}* *B⁹* *Em⁹*

Tsx

PNO.

Em7 *A⁹* *Dm⁹*

44 *E^bmaj7* *D^Δ* *A⁹* *D* *A7/D* *D*

Tsx

f

PNO.

D^bmaj7 *C^Δ* *G⁹* *C* *G7/C* *C*

41. DEN SNOPNA ELEFANTEN

PERTTI AHONEN

ADAGIO $\text{♩} = 69$

TSX

PIANO

mf MELANCOLICO
Ballad med brutna ackord

p * *p* * SIMILE

TSX

PNO.

5

TSX

PNO.

9

TSX

PNO.

11

p * *p* *

42. ORMEN HABANEROS DANS

30

ALLEGRETTO ♩ = 108

PERTTI AHONEN

Chords: C#° F#7b9 Bm

TSX

PIANO

Bossa nova

mf

CON PED.

Chords: Em7 A7 DΔ

TSX

PNO.

4

Chords: C#° F#7 Bm Em7 G7

TSX

PNO.

8

Chords: C#° F#7b9 Bm E7 C#° F#7

TSX

PNO.

12

17 **C#^ø** **F#7b9** **Bm** 31

Tsx

PNO.

B^ø **E7b9** **Am**

21 **Em⁷** **A⁷** **D^Δ** **C#^ø** **F#⁷**

Tsx

PNO.

Dm⁷ **G⁷** **C^Δ** **B^ø** **E⁷**

25 **Bm** **Em⁷** **G⁷** **C#^ø** **F#7b9**

Tsx

PNO.

Am **Dm⁷** **F⁷** **B^ø** **E7b9**

29 **Bm** **G⁷** **F#⁷** **Bm**

Tsx

PNO.

Am **F⁷** **E⁷** **Am**

43. CIRKUSHÄSTARNAS RUNDGÅNG

ALLEGRETTO ♩ = 112

TSX

PIANO

Begaine

DOLCE *f* CANTABILE

Chords: Dm, E7, A7

CON PED.

TSX

PNO.

Chords: Dm, Gm7, C7, FΔ

TSX

PNO.

Chords: A7, Dm7, Gm7, C7

TSX

PNO.

Chords: FΔ, BbΔ, E∅, A7

16 33

Tsx *mf*

PNO.

Dm E7 A7

Cm D7 G7

20

Tsx

PNO.

Dm Gm7 C7 FΔ

Cm Fm7 Bb7 EbΔ

24

Tsx

PNO.

A7 Dm7 Gm7 C7

G7 Cm7 Fm7 Bb7

28

Tsx

PNO.

FΔ Gm7 C7 FΔ

EbΔ Fm7 Bb7 EbΔ

32 *A^ø* *D⁷* *Gm⁷* 34

Tsx

PNO.

36 *C⁷* *FΔ*

Tsx

PNO.

40 *A⁷* *D⁷* *Gm⁷*

Tsx

PNO.

44 *C⁷* *FΔ*

Tsx

PNO.

48 *A7* *Dm* *E7* 35

Tsx *SUBITO* *f*

PNO. *G7* *Cm* *D7*

51 *A7* *Dm* *Gm7*

Tsx

PNO. *G7* *Cm* *Fm7*

54 *C7* *FΔ* *BbΔ*

Tsx

PNO. *Bb7* *EbΔ* *AbΔ*

57 *Eø* *A7* *Dm7* *C#o*

Tsx

PNO. *Dø* *G7* *Cm7* *Bø*

61 *C7* *FΔ* *C7* *F* *C7* *F*

Tsx

PNO. *Bb7* *EbΔ* *Bb7* *Eb* *Bb7* *Eb*

44. BJÖRNEN BOOGIES WOOGIE

-3-

MODERATO ♩ = 92

PERTTI AHONEN

TEMA

TSX

PIANO

f

Långsam boogie woogie

OSSIA:

TSX

PNO.

4

G7

C7

F7

Bb7

SIMILE....

TSX

PNO.

7

G6

D7

F6

C7

TSX

PNO.

10

G6

D7

F6

C7

SOLO RUNDA 1

TSX

PNO.

F⁶

TSX

PNO.

F⁷

B⁷

TSX

PNO.

F⁶

C⁷

TSX

PNO.

F⁶

C⁷

25 **G⁶** **SOLORUNDA 2** 38

TSX

PNO.

28 **G⁷** **C⁷**

TSX

PNO.

31 **G⁶** **D⁷**

TSX

PNO.

34 **G⁶** **D⁷**

TSX

PNO.

37 G^6 SOLO RUNDA 3 39

TSX

PNO.

40 G^7 C^7

TSX

PNO.

43 G^6 D^7

TSX

PNO.

46 G^6

TSX

PNO.

45. DEN YRA CLOWNEN

40

PERTTI AHONEN

MODERATO $\text{♩} = 104$

TSX

PIANO

mf

Visvals

CRESCENDO

TSX

PNO.

f

mp

TSX

PNO.

CRESCENDO

mf

TSX

PNO.

f

21 *F#7* *GΔ* *F#Δ* *B7* *Em7* 41

Tsx

PNO.

E7 *FΔ* *EΔ* *A7* *Dm7*

mf

26 *F#m7* *C7* *B* *B7* *E7*

Tsx

PNO.

Em7 *Bb7* *A* *A7* *D7*

mp

31 *A7* *D* *B7* *E7* *A7*

Tsx

PNO.

G7 *C* *A7* *D7* *G7*

mf

37 *D* *B7* *E7* *A7* *D* *D/A* *D*

Tsx

PNO.

C *A7* *D7* *G7* *C* *C/G* *C*

f *POCO RIT.* *mf*

16 43

Tsx

PNO.

19

Tsx

PNO.

22

Tsx

PNO.

25 SOLORUNDA 2

Tsx

PNO.

28

Tsx

PNO.

31 **D** **A7** 44

Tsx

PNO.

34 **G7** **D**

Tsx

PNO.

37 **D** **SOLORUNDA 3**

Tsx

PNO.

40 **G7** **F7**

Tsx

PNO.

43 **D** **A7**

Tsx

PNO.

46 **G7** **D** 45

Tsx

PNO.

49 **D** TEMAVARIATION

Tsx

PNO.

52 **G7**

Tsx

PNO.

55 **D** **A7**

Tsx

PNO.

58 **G7** **D**

Tsx

PNO.

47. CHIMPANSENS CYKELNUMMER

ALLEGRO $\text{♩} = 116$

TSX *F*

PIANO *Bolero f*

TSX *C7*

PNO. *Bb7*

TSX *F*

PNO. *Eb*

TSX *Bb* *F* *C7*

PNO. *Ab* *Eb* *Bb7*

TSX *F*

PNO. *Eb*

19 () C7 F 47

22 C7 () F

25 ()

28 C7

31 () 1. F 2. F

48. LIVET BAKOM SCENEN

MODERATO $\text{♩} = 104$

1 *f* Västerländsk, modern konstmusik

Tsx: Dm Dm^7 B^b Gm/Bb B^b/D

Piano: Cm Cm^7 A^b Fm/Ab A^b/C

SIMILE

5 C^7 $C^\#o$ A A^7

Tsx: B^b7 B^o G G^7

9 Dm Dm^7 B^b B^o

Tsx: Cm Cm^7 A^b A^o

13 A $C^\#o$ D^7 $D^\#o$ $G^\#o$

Tsx: G B^o C^7 $C^\#o$ $F^\#o$

17 C#7 B° A C#° Dm Dm7 Am-5 Dm7/A 49

TSX

PNO.

21 G#° E7 Am A7/G Dm/F E° C#° A7b9

TSX

PNO.

25 Dm Dm7 B° Gm/Bb Bb/D

TSX

PNO.

29 C7 C#° A A7

TSX

PNO.

33 *Dm* *Dm⁷* *B^b* *A⁷* *Dm* *Dm⁷* 50

Tsx

PNO.

Cm *Cm⁷* *A^b* *G⁷* *Cm* *Cm⁷*

mf

37 *B^b* *A⁷* *Dm* *Dm⁷* *B^b* *A⁷* *Dm* *A⁷* *Dm* *A⁷*

Tsx

PNO.

A^b *G⁷* *Cm* *Cm⁷* *A^b* *G⁷* *Cm* *G⁷* *Cm* *G⁷*

p *CRESCENDO*

42 *Dm* *G^{#7}* *A* *A⁷* *Dm* *A⁷* *Dm* *A⁷* *Dm* *D^{#o}*

Tsx

PNO.

Cm *F^{#7}* *G* *G⁷* *Cm* *G⁷* *Cm* *G⁷* *Cm* *C^{#o}*

ff

47 *D^o* *A⁷* *Dm* *G^{#7}* *Dm* *G^{#7}* *Dm* *G^{#7}*

Tsx

PNO.

C^o *G⁷* *Cm* *F^{#7}* *Cm* *F^{#7}* *Cm* *F^{#7}*

51 *Dm G#7 Dm Dm/G# Dm Dm/G# Dm Dm/G#* 51

Tsx

PNO.

Cm F#7 Cm Cm/F# Cm Cm/F# Cm Cm/F#

55 *Dm Dm/G# Dm Dm/G# Dm Dm/G# Dm Dm/G#*

Tsx

PNO.

Cm Cm/F# Cm Cm/F# Cm Cm/F# Cm Cm/F#

DIMINUENDO

mf

59 *Dm Dm/G# Dm Dm/G# Dm Dm/A Dm Dm/A*

Tsx

PNO.

Cm Cm/F# Cm Cm/F# Cm Cm/G Cm Cm/G

DIMINUENDO POCO A POCO

63 *Dm Dm/A Dm Dm/A Dm Dm/A Dm Dm/A*

Tsx

PNO.

Cm Cm/G Cm Cm/G Cm Cm/G Cm Cm/G

RITARDANDO POCO A POCO

pp

49. JONGLÖREN

ALLEGRETTO ♩ = 112

TSX

PIANO

Calypso

mf

C⁶ Dm⁷ G⁷

TSX

PNO.

4

C C⁶ Dm⁷ G⁷

f

TSX

PNO.

8

C C⁶ G⁷ G⁷

f

TSX

PNO.

12

C C⁶ G⁷

mf

15 C7 F B^b 53

Tsx

PNO.

mf

19 C7 F

Tsx

PNO.

f

22 B^b C7 F

Tsx

PNO.

f

26 Gm7 C7 F

Tsx

PNO.

ff

30 *Gm7* () *G7* *C* *G7* *D. S. AL CODA* *mf*

Tsx

PNO. *Fm7* *F7* *Bb* *F7*

33 *G7* *C* *C6* *mf*

Tsx

PNO. *F7* *Bb* *Bb6*

36 *Dm7* () *G7* *C* *C6* *f*

Tsx

PNO. *Cm7* *F7* *Bb* *Bb6*

40 *Dm7* () *G7* *C*

Tsx

PNO. *Cm7* *F7* *Bb*

50. APAN FINNER SIN LYCKA

LARGO $\text{♩} = 52$

*Ab*adds *Ab*adds/*Gb*

TSX

PIANO

Ballad med brutna ackord

*F#*adds *mp* DOLCE *F#*adds/*E*

CON PED.

3 *Db*/*F* *Dbm*⁶/*Fb* *Eb*⁷sus⁴ *Eb*⁷

TSX

PNO.

B/*D#* *Bm*⁶/*D* *C#*⁷sus⁴ *C#*⁷

5 *Ab*adds *Eb*/*G* *Fm*

TSX

PNO.

mp DOLCE *mp*

*F#*adds *C#*/*E#* *D#m* *D#m*/*C#*

8 *Db*adds *Fm* *Bbm*⁷ *C*⁷ *Fm*

TSX

PNO.

*g*adds *D#m* *G#m*⁷ *A#*⁷ *D#m*

11 *Bbm7* *Eb7sus4* *Eb7* 56

Tsx *Bbm7* *Eb7sus4* *Eb7*

PNO. *G#m7* *C#7sus4* *C#7*

13 *C7#9#5* *Fm11*

Tsx *C7#9#5* *Fm11*

PNO. *A#7#9#5* *D#m11*

mf *mf*

15 *Bbm11* *G#m7add11/C#* *Eb7* *AbΔ9* *G°* *G°* *C7*

Tsx *Bbm11* *G#m7add11/C#* *Eb7* *AbΔ9* *G°* *G°* *C7*

PNO. *G#m11* *G#m7add11/C#* *C#7* *F#Δ9* *E#°* *E#°* *A#7*

mp *mf*

18 *Fm* *AbΔ/Eb* *gadd11* *Ab/C* *Bbm7* *Eb7sus4* *Eb7*

Tsx *Fm* *AbΔ/Eb* *gadd11* *Ab/C* *Bbm7* *Eb7sus4* *Eb7* D. S. AL CODA

PNO. *D#m* *F#Δ/C#* *gadd11* *F#/A#* *G#m7* *C#7sus4* *C#7* D. S. AL CODA

f *mp*

21 C^7 Fm Bbm^7 E^b7sus^4 57

Tsx

PNO.

$A^{\#7}$ $D^{\#m}$ $G^{\#m^7}$ $C^{\#7sus^4}$

mf

24 $C^{\#7^9}_{\#5}$ Fm^{11} Bbm^{11} $G^{\#m^7add^{11}/C^{\#}}$ E^b7

Tsx

PNO.

$A^{\#7^9}_{\#5}$ $D^{\#m^{11}}$ $G^{\#m^{11}}$ $G^{\#m^7add^{11}/C^{\#}}$ $C^{\#7}$

f

27 $A^b\Delta^9$ G° G° C^7 Fm $A^b\Delta/E^b$ $gadd^{11}$ A^b/C

Tsx

PNO.

$F^{\#\Delta^9}$ $E^{\#\circ}$ $E^{\#\circ}$ $A^{\#7}$ $D^{\#m}$ $F^{\#\Delta}/C^{\#}$ $gadd^{11}$ $F^{\#}/A^{\#}$

mf

30 Bbm^7 E^b7sus^4 E^b7 A^badds

Tsx

PNO.

$G^{\#m^7}$ $C^{\#7sus^4}$ $C^{\#7}$ $F^{\#adds}$

f *p*

33 *E^b/G* *Fm* *Fm/E^b* *D^badd⁹* 58

Tsx

PNO.

C[#]/E[#] *D[#]m* *D[#]m/C[#]* *gadd⁹*

mp

36 *Fm* *B^bm⁷* *C⁷* *Fm⁷* *B^bm⁷* *E^b7*

Tsx

PNO.

D[#]m *G[#]m⁷* *A[#]7* *D[#]m⁷* *G[#]m⁷* *C[#]7*

mf *mf* *mp*

39 *A^badd⁹* *A^badd⁹/F* *D^b/F*

Tsx

PNO.

F[#]add⁹ *F[#](add⁹)/E* *B/D[#]*

pp *mp*

42 *D^bm⁶/F^b* *E^b7sus4* *E^b7* *A^b*

Tsx

PNO.

B^m6/D *C[#]7sus4* *C[#]7* *F[#]*

p *8va*

51. DEN FEBRIGA ELEFANTEN

ALLEGRO $\text{♩} = 116$

Fm Fm/Eb Fm/Db Dm^{b5}

TSX

PIANO

Visvals eller vals med brutna ackord i bågar

CON PED.

5 Fm Fm/Eb Fm/Db Fm/C Fm

TSX

PNO.

mf *mf*

10 Fm/Ab Dm^{b5}/F C7 Fm Fm/Eb

TSX

PNO.

mp

15 Fm/Db C7 Bbm7 Eb7 AbΔ

TSX

PNO.

mf

20 $\text{Db}\Delta$ $\text{G}\emptyset$ C^7 Fm F^7 60

Tsx

PNO.

25 Bbm^7 E^b7 $\text{Ab}\Delta$ $\text{Db}\Delta$ $\text{G}\emptyset$

Tsx

PNO.

30 C^7 Fm Fm Fm/Eb

Tsx

PNO.

35 Fm/Db E° Fm Fm/Eb Fm/Db

Tsx

PNO.

40 *Fm/C* *Fm* *Fm/Ab* *Dm^{b5}/F* *C7* 61

Tsx *mf* *mp*

PNO. *D#m/A#* *D#m* *D#m/F#* *Dm^{b5}/F* *A#7*

45 *Fm* *Fm/Eb* *Fm/Db* *C7* *Bbm7*

Tsx *mf*

PNO. *D#m* *D#m/C#* *D#m/B* *A#7* *G#m7*

50 *Eb7* *AbΔ* *DbΔ* *G∅* *C7*

Tsx

PNO. *C#7* *F#Δ* *BΔ* *E#∅* *A#7*

55 *Fm* *F/Eb* *Bbm* *Eb7* *AbΔ*

Tsx *f*

PNO. *D#m* *D#/C#* *G#m* *C#7* *F#Δ*

60 $\text{Db}\Delta$ G° C^7 Fm Fm/Ab 62

Tsx

PNO.

mf

65 G° E° Fm Fm/Ab G°

Tsx

PNO.

DIMINUENDO

70 Fb° Fm Fm/Ab G°

Tsx

PNO.

p

74 C^7 Fm

Tsx

PNO.

POCO RIT.

A#7 $\text{D}\#m$

52. LUFTAKROBATENS DRÖMNUMMER

LARGHETTO $\text{♩} = 60$

63
PERTTI AHONEN

TSX

PIANO

mp

Uppåtgående brutna ackord

$F\#m^7$ $G\#m^7$ A^Δ $G\#m^7$

E_m^7 $F\#m^7$ G^Δ $F\#m^7$

p * SIMILE

TSX

PNO.

5

$F\#m^7$ $G\#m^7$ A^Δ $G\#m^7$ $F\#m^7$

E_m^7 $F\#m^7$ G^Δ $F\#m^7$ E_m^7

p *

TSX

PNO.

10

$G\#m^7$ A^Δ $G\#m^7$ $F\#m^7$

mf *mp*

$F\#m^7$ G^Δ $F\#m^7$ E_m^7

SIMILE

TSX

PNO.

14

$G\#m^7$ A^Δ $G\#m^7$ $F\#m^7$

mf

$F\#m^7$ G^Δ $F\#m^7$ E_m^7

18 E^9 (?) A^Δ D^Δ D^7 64

TSX

PNO.

22 E^b7 D^9 $C\#7$ $F\#m7$

TSX

PNO.

f mp

26 $G\#m7$ (?) A^Δ $C\#m7$ $C\#7$ $F\#m^{11}$ $G\#m7$ (?)

TSX

PNO.

mf

31 A^Δ E^Δ $E^\#o$ $F\#m^{11}$ $G\#m7$ (?)

TSX

PNO.

mp mf

P * P * P * SIMILE

35 A^{Δ} $G^{\#m7}$ $F^{\#m7}$ $G^{\#maj7}$ 65

Tsx

PNO.

39 A^{Δ} $G^{\#m7}$ $F^{\#m7}$ $G^{\#m7}$ (?)

Tsx

PNO.

43 A^{Δ} $G^{\#m7}$ $F^{\#m7}$ $G^{\#m7}$ (?) * SIMILE $G^{\#m7}$

Tsx

PNO.

47 A^{Δ} $G^{\#m7(SUS4)}$ $F^{\#m7}$ $E7$ (?)

Tsx

PNO.

51 A^{Δ} D^{Δ} $D7$ E^b7

Tsx

PNO.

55

Tsx: *f* D7 C#7 F#m7 G#m7 (?) AΔ

PNO: C7 B7 Em7 F#m7 GΔ

SIMILE p *

60

Tsx: C#m7 C#7 F#m7 G#m7 (?) AΔ

PNO: Bm7 B7 Em7 F#m7 GΔ

mp p *

64

Tsx: G#m7(SUS4) F#m7 F7 (?) EΔ C#m7 EΔ

PNO: F#m7(SUS4) Em7 Eb7 DΔ Bm7 DΔ

RITARDANDO POCO A POCO p *

53. DET SPTJVERAKTIGA LEJONET

ALLEGRETTO CON GRAZIOSO $\text{♩} = 108$

67
PERTTI AHONEN

TSX *mf* Bb^m7 C^7 F^7

PIANO *mf* Bossa nova $G\#^m7$ $A\#^7$ $D\#^7$ CON PED.

TSX Bb^m7 C^7 F^7 Bb^m7

PNO. $G\#^m7$ $A\#^7$ $D\#^7$ $G\#^m7$

TSX $G^b\Delta$ Bb^m7 1. F^m7

PNO. $E\Delta$ $G\#^m7$ $D\#^m7$

TSX 2. Bb^m7 C^7b9 E^bm7 F^7 *f* DOLCE

PNO. 2. $G\#^m7$ $A\#^7b9$ $C\#^m7$ $D\#^7$

12 Bbm^7 Eb^9 Ebm^9 68

TSX

PNO.

$G\#m^7$ $C\#9$ $C\#m^9$

15 Ab^{13} Db^{Δ} Db^{6add9} Db^{Δ} Db^{6add9}

TSX

PNO.

$F\#^{13}$ B^{Δ} B^{6add9} B^{Δ} B^{6add9}

18 C^7 Cb^7 Bbm^6 A° Db^9/Ab

TSX

PNO.

$A\#^7$ A^7 $G\#m^6$ G° $B^9/F\#$

21 C^7/G C^7b9 F^7sus4 F^7

TSX

PNO.

$A\#^7/E\#$ $A\#^7b9$ $D\#^7sus4$ $D\#^7$

24 Bbm^7 $Bb7b9$ Eb^{13} 69

Tsx

PNO.

$G\#m^7$ $G\#7b9$ $C\#^{13}$

27 Ebm^7 Bbm^7 $Bb7b9$

Tsx

PNO.

$C\#m^7$ $G\#m^7$ $G\#7b9$

30 Eb^{13} Ebm^7 Bbm^7

Tsx

PNO.

$C\#^{13}$ $C\#m^7$ $G\#m^7$

33 Fm^7 Bbm^7 C^7 F^7

Tsx

PNO.

$D\#m^7$ $G\#m^7$ A^7 D^7

mf

36 Bb^m7 C^7 F^7 Bb^m7

TSX

PNO.

$G\#m^7$ $A\#^7$ $D\#^7$ $G\#m^7$

39 $G^b\Delta$ Bb^m7

TSX

PNO.

$E\Delta$ $G\#m^7$

f *DOLCE*

42 Bb^m7 Bb^m

TSX

PNO.

$G\#m^7$ $G\#m$

p *

54. STÖLEJONETS SOVMORÖN

LARGHETTO $\text{♩} = 60$

TSX

PIANO

Valsballad

mp

CON PED.

F#add9 C#/E# D#m A#m/C#

Eadd9 B/D# C#m G#m/B

TSX

PNO.

gadd9

mf DOLCE

5

F#/A# A#m G#m G#m7 C#7sus4 C#7 F#

Aadd9 E/G# G#m F#m F#m7 B7sus4 B7 E

TSX

PNO.

10

C#/E# D#m9 A#m/C# gadd9 F#/A#

1. G#m7 G#m7/B

B/D# C#m9 G#m/B Aadd9 E/G# F#m7 F#m7/A

TSX

PNO.

16

C#7sus4 3. G#m7 C#7sus4 2.. 4. G#m7 G#m/F# E#

3. 2.. 4.

f DOLCE

B7sus4 F#m7 B7sus4 F#m7 F#m/E D#

18 *A#7b9 A#+ A#7 D#m9 F#/C# gadd9 C#7sus4*

Tsx *mf mf*

PNO. *G#7b9 G#+ G#7 C#m9 E/B Aadd9 B7sus4*

D. S. AL CODA

23 *C#7sus4 F# C#/E# B/D# Bm/D F#/C#*

Tsx *mf f mf*

PNO. *B7sus4 E B/D# A/C# Am/C E/B*

29 *C#11 C#9 F#/C# C#11 G#m7*

Tsx

PNO. *B11 B9 E/B B11 F#m7*

33 *D7 C#7/G# C#7 F#*

Tsx *f*

PNO. *C7 B7/F# B7 E*

55. TIGERNS PENSIONERING

LARGHETTO $\text{♩} = 63$

TSX

PIANO

Ballad

mp POCO RUBATO

$G\#m^{11}$ $F\#add9/A\#$ $G\Delta$ $G\Delta b5$

$F\#m^{11}$ $Eadd9/G\#$ $F\Delta$ $F\Delta b5$

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

TSX

PNO.

3

$G\#m^{11}$ $F\#add9/A\#$ $F\#/D$ $C\#7$

$F\#m^{11}$ $Eadd9/G\#$ E/C $B7$

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* *

TSX

PNO.

5

$F\#/D$ $F\#\%9/D$ $F\#/G\#$ $F\#/D$ Bm/D

IN TEMPO M.S. *mp* DOLCE

E/C $E\%/C$ $E/F\#$ E/C Am/C

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

TSX

PNO.

8

$D\#m^7$ $D\#m^9$ $G\#9$ $G\Delta^9$ $G\Delta$

$C\#m^7$ $C\#m^9$ $F\#9$ $F\Delta^9$ $F\Delta$

p * *p* * *p* * *p* * *p* *

11 *F#m* *F#m7* *C#adds/E#* *F#6/E* 74

TSX

PNO.

Em *Em7* *Badds/D#* *E6/D*

p **p* **p* **p* ***

14 *D#m7* *D#m9* *BΔ/C#* *A#7sus4* *A#7*

TSX

PNO.

C#m7 *C#m9* *AΔ/B* *G#7sus4* *G#7*

p **p* **p* **p* **p* ***

17 *F#m/B* *B/G* *F#m9* *F#m7* *F#m9/E* *D#m7* AL CODA

TSX

PNO.

Em/A *A/F* *Em9* *Em7* *Em9/D* *C#m7*

p **p* **p* **p* **p* **p* ***

mf > mp *AL CODA*

20 *F7/Db* *G#7* *C#6* *F#m*

TSX

PNO.

D#7/B# *F#7* *B6* *Em*

p **p* **p* **p* ***

mf

23 $D\%_9$ $D\#m7/C\#$ 75

TSX

PNO.

$C\%_9$ $C\#m7/B$

p * *p* *

25 G/B $F\#m/A$

TSX

PNO.

f MAESTOSO F/A Em/G

p * *p* *

27 $G\#m7(add11)$ $G\Delta$ $D\#m7$ *mf*

TSX

PNO.

$F\#m7(add11)$ $F\Delta$ $C\#m7$

p * *p* * *p* *

30 $D\Delta$ $C\#/A$ $D\Delta$ DAL SEGNO AL CODA *mp* DAL SEGNO AL CODA M.S.

TSX

PNO.

$C\Delta$ $B/G\#$ $C\Delta$

p * *p* * *p* *

33 $\text{D}\#\text{m}^7$ $\text{E}\Delta$ $\text{C}\Delta^9$ 76

TSX

PNO.

$\text{C}\#\text{m}^7$ $\text{D}\Delta$ $\text{B}\flat\Delta^9$

P * P * P *

35 $\text{B}\Delta$ C $\text{C}\Delta^9$

TSX

PNO.

$\text{A}\Delta$ $\text{C}\Delta^9$

P * P *

56. PUOLARNAS DANS

ALLEGRO ♩ = 112

TSX

PIANO

f

Bolero

A Δ

G Δ

TSX

PNO.

5

C#7

F#m7

B7

TSX

PNO.

8

Em7

A7

D Δ

Dm7

G7

C Δ

TSX

PNO.

11

G7

A Δ

F#m7

F7

G Δ

Em7

14 *Bm7* *B7* *Bm7* 78

TSX

PNO.

17 *E7* *AΔ* *F#7*

TSX

PNO.

20 *Bm7* *E7* *AΔ*

TSX

PNO.

23 *A#0* *Bm7* *E7*

TSX

PNO.

26 A^{Δ} $F^{\#7}$ Bm^7 79

TSX

PNO.

29 $C^{\#7}$ $F^{\#m7}$ B^7

TSX

PNO.

32 Bm^7 E^7 A^{Δ}

TSX

PNO.

35 $G^{\#o}$ $C^{\#7}$

TSX

PNO.

38 F#m7 B7 () Em7 80

TSX

PNO.

41 A7 DΔ G7

TSX

PNO.

44 AΔ F#m7 Bm7

TSX

PNO.

47 C#m7 () F#7 Bm7 E7 A6

TSX

PNO.

57. CLOWNEN

ALLEGRETTO ♩ = 108

81
PERTTI AHONEN

TSX

PIANO

Jazzvals eller visvals

f

mp

F#m Bm7 E7 Am7

TSX

PNO.

6

mf

D7 Gm7 C7 F#m

TSX

PNO.

10

mp

C#7 F#m C#7 F#m G7

TSX

PNO.

15

f

G#7 C#7 F#m Bm7

20 E7 Am7 D7 Gm7 82

Tsx

PNO.

24 C7 F#m C#7 G7

Tsx

PNO.

28 C#7 F#m G7 C#7

Tsx

PNO.

32 D7 Gm Cm7 D7 EbΔ

Tsx

PNO.

37 F7 F#o Gm G#7 83

TSX

PNO.

41 Gm Cm7 D7 EbΔ

TSX

PNO.

45 A7 DΔ G#o C#7

TSX

PNO.

49 F#m Bm7 E7

TSX

PNO.

53 *Am*⁷ *D*⁷ *Gm*⁷ *C*⁷ *F#m* 84

Tsx

PNO.

mf

58 *C#7* *F#m* *C#7* *F#m* *G7*

Tsx

PNO.

mp

63 *G#7* *C#7* *F#m* *C#7* *G7*

Tsx

PNO.

mf

68 *C#7* *F#m* *C#7* *F#m*

Tsx

PNO.

f *mp* *p*

58. LEJONTÄMJÄREN INTAR SCENEN

PERTTI AHONEN

LENTO $\text{♩} = 56$

85

TSX

PIANO

f

Tango

G#m

D#7

SIMILE

C#7

5

TSX

PNO.

G#m

F#m

9

TSX

PNO.

G#7

C#m

F#7

Bm

13

TSX

PNO.

G#m

D#7

G#m

F#m

C#7

F#m

17

TSX

PNO.

F#7

B

F#7

B

E7

A

E7

A

21 D#7 G#m E D# 86

TSX

PNO.

25 Ab Eb7 Ab

TSX

PNO.

29 F7 Bbm Bb Eb7

TSX

PNO.

33 Ab Eb7 Ab

TSX

PNO.

37 F7 Bbm Bb7 Eb7 Ab

TSX

PNO.

59. LINDANSAREN SOM FÖLL

C#m

G#m/B

TSX

PIANO

Triol

mp

Bm

F#m/A

CON PED.

TSX

PNO.

mp

A#ø

D#7/A#

G#m

C#m

G#ø

C#7/G#

F#m

Bm

TSX

PNO.

G#m/B

A#ø

D#7/A#

F#m/A

G#ø

C#7/G#

TSX

PNO.

G#m

C#m

F#m7

F#m7/B

EΔ9

AΔ9

F#m

Bm

Em7

Em7/A

DΔ9

GΔ9

11 *D#7#9*_{b5} *G#7#5* *C#m6* *F#m* *F#o*

Tsx *mf* *mf*

PNO. *C#7#9*_{b5} *F#7#5* *Bm6* *Em* *Eo*

14 *EΔ9* *AΔ9* *D#o* *G#7b9*

Tsx

PNO. *DΔ9* *GΔ9* *C#o* *F#7b9*

16 *C#m* *F#m* *F#o* *EbΔ9* *A#7b5* *AΔ9*

Tsx *f*

PNO. *Bm* *Em* *Eo* *DbΔ9* *G#7b5* *GΔ9*

19 *F7#9* *B7b9* *A#o* *D#11b9* *G#7*

Tsx *mp*

PNO. *D#7(#9)* *A7b9* *G#o* *C#11b9* *F#7*

Chords: D#7#9_{b5}, G#7#5, C#m⁶, C#^o

TSX: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. A slur covers the last two measures, with a fermata over the final note.

PNO.: Piano accompaniment. Right hand: Treble clef, eighth-note triplets. Left hand: Bass clef, quarter notes. Chords: C#7#9_{b5}, F#7#5, Bm⁶, B^o.

Chords: C#^o, F#7b9, BΔ9, G#m7

TSX: Treble clef, key signature of three sharps. Melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. A slur covers the last two measures, with a fermata over the final note.

PNO.: Piano accompaniment. Right hand: Treble clef, eighth-note triplets. Left hand: Bass clef, quarter notes. Chords: B^o, E7b9, AΔ9, F#m7.

Chords: C#m7, F#7b9, BΔ9, G#7/B#

TSX: Treble clef, key signature of three sharps. Melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. A slur covers the last two measures, with a fermata over the final note.

PNO.: Piano accompaniment. Right hand: Treble clef, eighth-note triplets. Left hand: Bass clef, quarter notes. Chords: Bm7, E7b9, AΔ9, F#7/A#.

Chords: Bm7, C#^o, BΔ9, EΔ9

TSX: Treble clef, key signature of three sharps. Melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and a half note. A slur covers the last two measures, with a fermata over the final note.

PNO.: Piano accompaniment. Right hand: Treble clef, eighth-note triplets. Left hand: Bass clef, quarter notes. Chords: Bm7, B^o, AΔ9, DΔ9.

Tsx

G#m7 F#7b9 BΔ9 C^o

f *mp*

D. S. AL CODA

PNO.

F#m7 E7b9 AΔ9 A#^o

Tsx

D#7#9 G#7#5 C#m6

mp

PNO.

C#7#9 F#7#5 Bm6

Tsx

D#7#9 G#7#5 C#m6

DIMINUENDO E RITARDANDO

PNO.

C#7#9 F#7#5 Bm6

DIMINUENDO E RITARDANDO

60. VALROSSENS TANDVÄRK

LENTO $\text{♩} = 54$

Bm⁷

C#m⁷

Bm

Cm

Cm⁷/G

TSX

PIANO

Bågar med brutna ackord

mf

MELANCOLICO

CON PED.

5

TSX

PNO.

E#⁷

B⁷b⁹/F#

E^Δ

E#⁷

D#⁷

A⁷b⁹/E

D^Δ

D#⁷

p

9

TSX

PNO.

E#^Δ

A#⁷

A#^Δ

A^Δ9

(?)

G#m⁷

D#^Δ

G#⁷

G#^Δ9

F#m⁷

p

* SIMILE

13

TSX

PNO.

A⁷

B⁷

C#⁷sus⁴

A⁹

G⁷

A⁷

B⁷sus⁴

G⁹

17 $G\#m^9$ $A\#o$ $A\Delta^9$ $G\#m^9$ 92

Tsx

PNO.

$F\#m^9$ $G\#o$ $G\Delta^9$ $F\#m^9$

21 $C\#7$ $B7$ $C\#7sus4$ A^9

Tsx

PNO.

$B7$ $A7$ $B7sus4$ G^9

25 $G\#m^7$ B^b $B7$ E^9 $A\#7$

Tsx

PNO.

$F\#m^7$ A^b $A7$ D^9 $G\#7$

30 $D\#\Delta$ $E\#m^7$

Tsx

PNO.

$C\#\Delta$ $D\#m^7$ $A\#m^9$ D^9

34 93

Tsx

PNO.

$G^{\#7}_{sus4}$ $G^{\#7}$ $A^{\#7}_{sus4}$ $A^{\#7}$

38

Tsx

PNO.

$A^{\#7}_{sus4}$ $A^{\#7}$ $E^{\#7}$ $A^{\#9}$ $A^{\#}\emptyset$

mf

43

Tsx

PNO.

$A^{\Delta 9}$ $G^{\#m7}$ $A^{\#7}$ $B^{\#7}$ $C^{\#7}_{sus4}$

48

Tsx

PNO.

$A^{\Delta 9}$ $G^{\#m9}$ $A^{\#}\emptyset$ $A^{\Delta 9}$ $G^{\#m7}$

53

Tsx

C#7

B7

C#7sus4

PNO.

B7

A7

B7sus4

56

Tsx

A9

G#m6

G#m9

PNO.

G9

F#m6

F#m9

61. CIRKUSDIREKTÖRENS HEMLÄNGTAN

ANDANTE GRAZIOSO $\text{♩} = 72$
 $\text{♭}^{\text{b}}\Delta$

PERTTI AHONEN

$\text{E}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{B}^{\text{b}}$

TSX

PIANO

Pop ballad (Motown)

mp $\text{A}^{\text{b}}\Delta$ $\text{D}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{A}^{\text{b}}$

CON PED.

3

TSX

PNO.

$\text{E}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{C}$ $\text{E}^{\text{b}}/\text{F}$

$\text{A}^{\text{b}}\Delta^{\text{9}}$ $\text{D}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{B}^{\text{b}}$ $\text{D}^{\text{b}}/\text{E}^{\text{b}}$

mf

5

TSX

PNO.

DOLCE

$\text{E}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{B}^{\text{b}}$ $\text{E}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{B}^{\text{b}}$

$\text{A}^{\text{b}}\Delta^{\text{9}}$ $\text{D}^{\text{b}}\text{m}^{\text{b}}/\text{A}^{\text{b}}$ $\text{A}^{\text{b}}\Delta^{\text{9}}$

8

TSX

PNO.

$\text{F}^{\text{add}}/\text{A}$ Gm^7 Dm^7 $\text{D}^{\text{ø}}/\text{G}$ $\text{G}^7\#5$

$\text{E}^{\text{b}}\text{add}^{\text{9}}/\text{G}$ Fm^7 Cm^7 $\text{C}^{\text{ø}}/\text{F}$ $\text{F}^7\#5$

11

1. Cm⁹ E^bΔ/F E^b°/F B^b F⁹sus⁴ F⁹ 2. Cm⁹ E^bΔ/F E^b°/F

Tsx

PNO.

mf

14

Tsx

PNO.

mp

17

Tsx

PNO.

20

Tsx

PNO.

23 97

TSX

PNO.

mf

Abm7 Bbm7 Bbø Eb7#5

26

TSX

PNO.

mf *mp*

Abm7 Bbm7/E C#m7/F# E9 AbΔ

29

TSX

PNO.

pp *mf*

Db/Eb AbΔ A°

32

TSX

PNO.

AbΔ9 Ebm%9/Bb AbΔ9

35

Tsx

PNO.

*F*add9/A *G*m7 *D*m7 *D*°/G *G*7#5

*E*badd9/G *F*m7 *C*m7 *C*°/F *F*7#5

38

Tsx

PNO.

*F*add9/A *G*m7 *D*m7 *D*°/G *G*7#5

*B*b^bm⁹ *D*^bΔ/*E*^b *D*^b°/*E*^b *A*^bΔ *C*°/F *F*7

f *mp* *mf*

41

Tsx

PNO.

*C*m⁹ *E*^bΔ/*F* *E*^b°/*F* *B*^b *B*^b^b

*B*b^bm⁹ *D*^bΔ/*E*^b *D*^b°/*E*^b *A*^b *A*^b^b

pp

62. BJÖRNEŒN ÖVAR ENHTJULING

MODERATO $\text{♩} = 108$ Cm^6

99
PERTTI AHONEN

TSX

PIANO

mp

Bossa nova

Bb^6

Ab^6

TSX

PNO.

5

A°

CON PED.

$D7b9$

Gm

G^7

TSX

PNO.

9

Cm^7

Fm^7

Fm^7/Bb

Eb^{Δ}

Ab^{Δ}

TSX

PNO.

13

D°

G^7

Cm^7

C°

mf

TSX

PNO.

17

Fm^7

F°

$Eb^{\Delta 9}$

$Ab^{\Delta 9}$

21 D° $G7b9$ $(?)$ Cm° $C7b9$ 100

Tsx

PNO.

25 Fm^7 F° $(?)$ $Eb\Delta^9$ $A7b5$ $Ab\Delta^9$

Tsx

PNO.

29 D° $G7b9$ $(?)$ $\oplus \oplus Cm^{\circ}$ B° $D.S. AL CODA$

Tsx

PNO.

33 $\oplus Cm^{\circ}$ $D7$ $G7$ Cm° $D7$ $G7b9$

Tsx

(BLUES)

PNO.

37 Cm° $D7$ $G7b9$ Cm° $D7$ $G7b9$

Tsx

PNO.

41 Cm⁹ Fm⁷ G^{7b9} Cm⁹ Fm⁹ G⁷ 101

TSX

PNO.

45 Cm⁹ Fm⁹ G⁷ Cm⁷ Fm⁷ G⁷

TSX

PNO.

49 Cm⁷ C⁹ D.S.S. AL CODA II

TSX

PNO.

p *mf*

D.S.S. AL CODA II

⊕ ⊕ Cm⁹ D⁷ G^{7b9}

⊕ ⊕ mp

53 Cm⁹ D⁷ G⁷ Cm⁹ D⁷ G^{7b9}

TSX

PNO.

57 *Cm⁹* *D7* *G7* *Cm⁹* *D7* *G7b9* 102

TSX *mf* *f* *ff*

PNO. *Bbm⁹* *C7* *F7* *Bbm⁹* *C7* *F7b9*

61 *Cm⁹* *D7* *G7* *Cm⁹* *D7b9* *G7b9*

TSX *f* *mf*

PNO. *Bbm⁹* *C7* *F7* *Bbm⁹* *C7b9* *F7b9*

65 *Cm⁹* *D7b9* *G7b9* *Cm⁹* *D∞* *G7b9*

TSX *mp* *p*

PNO. *Bbm⁹* *C7b9* *F7b9* *Bbm⁹* *C∞* *F7b9*

69 *Cm⁹* *D∞* *RUBATO* *G7*

TSX *mf* *mp*

PNO. *Bbm⁹* *C∞* *F7*

74 *Cm⁹* *A TEMPO* *Cm⁶* *Cm⁶(adds)*

TSX *p*

PNO. *Bbm⁹* *NON RIT.* *Bbm⁶* *Bbm⁶(adds)*

63. ANKORNAS LIMBO

ALLEGRO $\text{♩} = 120$

TSX

PIANO

Cha-cha-cha

f

E7 Am E7

D7 Gm D7

SIMILE

TSX

PNO.

Am E7 Am

Gm D7 Gm

TSX

PNO.

F7 E7

Eb7 D7 Gm

1. Am

TSX

PNO.

2. Am G7 C

Gm F7 Bb

Tsx

E7 Am G7

PNO.

D7 Gm F7

Tsx

C B7 E7

PNO.

Bb A7 D7

Tsx

E7 Am E7

PNO.

D7 Gm D7

Tsx

Am E7 Am

PNO.

Gm D7 Gm

105

TSX

PNO.

F7 E7 Am

8° E7

E^b7 D7 Gm A^ø D7

TSX

PNO.

Am () 8° E7 Am

Gm A^ø D7 Gm

TSX

PNO.

8° E7 Am () F7

A^ø D7 Gm E^b7

TSX

PNO.

E7 () 8° E7 Am ()

D7 A^ø D7 Gm

8° E7 Am 8° E7 106

TSX

PNO.

Am (7) F7 E7 Am

TSX

PNO.

Dm G7 C (7) 8° E7

TSX

PNO.

Am (7) Dm G7 C (7)

TSX

PNO.

107

TSX

PNO.

F#° 87 E7 8° E7

TSX

PNO.

Am 8° E7 Am

TSX

PNO.

8° E7 Am F7 E7

TSX

PNO.

Am D.S. AL CODA Am A