

Øvingsmetodikk i korps

av Karl Ole Midtbø

8

I det første heftet, *Korpsdirigenten 1*, hadde jeg en artikkel om mine oppfatninger av dirigentrollen(e). Av disse rollene oppfatter jeg trenerrollen kanskje som viktigst. Jeg vil derfor si litt om selve «treningsopplegget» – slik jeg gjør det. For vi kan vel alle være enige om at de forskjellige delene av musikalsk arbeid hører nøye sammen.

For alle korps er konsertsituasjonen en viktig, og kanskje «skummel» utfordring. For å takle denne er det viktig at det trenes. Det er ikke mye «hokus pokus» ved denne treningen, det er mest snakk om å konsertere ofte nok, slik at man blir vant til følelsen av å bli satt på utstilling.

Hva så med spenninger og nervøsitet, er det ikke noe vi kan gjøre for å ta bort dette? Jo, selvsagt er det. Vi kan få hjelp av fagfolk som kan lære oss mental trening, slik at vi blir i bedre stand til å takle problemene...eller vi kan prøve å ta problemet «ved roten». Jeg tror mye av grunnen til nervøsitet kan spores tilbake til selve konsertforberedelsen – treningen.

Dersom vi er dårlig forberedt sitter vi på scenen med helt andre følelser enn om vi kan si til oss selv: «Uansett hva som skjer, dette kan ikke gå galt». Denne siste følelsen opparbeides gjennom god og nøyaktig forberedelse av alt stoff som skal presenteres.

Det viser seg at graden av forberedelse varierer sterkt, for eksempel mellom konkurranse og konserter. Mange musikanter føler en ekstrem redsel for å ødelegge et konkurranseresultat for korpset, de får den vemmelige følelsen av å ødelegge for andre. Man føler dette forskjellig ved konserter, – og dirigentene har en tendens til å reagere forskjellig.

Dette er på mange måter naturlig, men burde det være slik?

Uansett, så lenge det er slik, må vi arbeide hardt for å gi den enkelte musiker selvtilit. Dette gjør vi gjennom å få enhver til å føle seg 100% forberedt. Det viser seg å være et faktum at den viktigste forberedelsen er den som musikanten gjør hjemme, den daglige kontakten med instrumentet. Det er derfor viktig at man lærer god øvingsmetodikk, og dette vil selvsagt variere litt fra instrument til instrument. Svært avgjørende er også det jevne arbeidet vi gjør på øvelsene (i grupper eller tutti korpsøvelse), og resultatet avhenger mye av en fornuftig plan for disse øvelsene.

Korpsøvelsen

Det er viktig at det er en viss variasjon i opplegget, slik at vi ikke «stivner i en form». En «røff» plan som jeg benytter kan se omtrent slik ut:

- 1 Samleperiode, klangpresentasjon.
- 2 Konsentrert detaljperiode
- 3 oversiktsperiode
- 4 Konsert/fremførelse
- 5 Ny samleperiode

Stiller vi spørsmålet: «Hva er den viktigste perioden?» ville vi antagelig fått svært varierende svar. Jeg tror imidlertid at de fleste er enige om at alle periodene er viktige. På de forskjellige trinn i forberedelsene varierer det litt hvilken periode som føles som den mest sentrale. Selv prøver jeg alltid å ha med alle. Jeg føler likevel at det er den første perioden som gjør den største forskjellen.

Klangpresentasjonen er en ganske kort økt, gjennomsnittlig 15–20 minutter pr. øvelse. Jeg skal forsøke å forklare hvorfor jeg synes denne er så viktig for meg.

Samleperiode – klangpresentasjon

Jeg går ut fra at det i dag ikke er så mange dirigenter som begynner en øvelse med en marsj – av opplagte årsaker. I dag er det mer vanlig å starte med en hymne. Dette blir gjort for å «varme opp» musikantene og gjøre dem klare for litt «hardt arbeid».

Denne oppvarmingen tar sjelden lang tid, hvorfor ikke? Jo, kanskje fordi man ikke har klare formeninger om hvordan man skal bruke hymnen. Dirigenten ønsker å spille den bare fordi man vet at det er sunt. Da går man glipp av muligheten til, gjennom hymnespill, å utvikle god klang, intonasjon, balanse, fraserings etc. Jeg starter sjelden med en hymne, fordi jeg føler at hymnespill ikke er tilstrekkelig.

Er det så smart at «oppvarming» foregår i samlet korps? Etter min mening nei, for hvert instrument er forskjellig, og forskjellige oppvarmingsøvelser fungerer ikke like godt for alle. Kan samme oppvarming brukes for tuba og fløyte?

Vi må kunne gå ut fra musikantene har lært hvordan man best varmer opp, eller at musikanten har funnet fram til egne øvelser som passer godt. En konsekvens av dette er at all oppvarming må skje før øvelsen, og være ferdig når denne starter. Den første delen av øvelsene mine er derfor ikke ment som opp-

varming, selv om mange av musikantene kaller den det.

Det er bare fordi jeg ikke har kommet på et mer passende navn. Ordet «klangpresentasjon» er heller ikke særlig dekkende, for her er det ikke bare klang som blir presentert, men alle tenkelige momenter innenfor musisering.

Jeg forsøker å presentere flest mulig måter å spille på, på en lettfattelig måte gjennom enkle øvelser. Det er ikke særlig lett å forklare dette skriftlig, men jeg skal gjøre et forsøk.

Jeg bruker nøyaktig samme oppskrift for både brassband og janitsjarkorps – for elitekorps og 4. divisjon skolekorps. Vi holder på med akkurat det samme, vi får på plass flere og flere elementer etterhvert som vi utvikler oss.

Bak det hele ligger det en svært enkel idé: Når vi øver inn musikk til en konsert, er det mange musikanter som får mer enn nok å tenke på, kanskje bare med det å få tingene teknisk på plass. Det blir ikke mye «hjernekapasitet» igjen til klang, stil, artikulering, dynamikk, fraserings, balanse etc.


Som menneske er det vanskelig å tenke på stort mer enn en ting om gangen, særlig dersom disse tingene er nye og kompliserte. Derfor har jeg forsøkt å finne måter til å skille ut problemene på. Dette har endt opp i en «vanlig åpning» av mine øvelser.

Først spiller vi noe som alle synes er rimelig enkelt, hva med en vanlig durskala? Hvorfor ikke B – dur natura? Alle instrumentene vil da spille en enkel og kjent skala. Man kan selvsagt la ess-instrumenter spille C – dur, parallele kvarter klanger «norsk» og fint. Etter å ha spilt skalaen en del ganger kan de fleste gjøre dette nokså automatisk, uansett på hvilket nivå vi befinner oss. Hjernen kan nå brukes til andre viktige ting.

19

Først lange toner, på en avslappet måte:

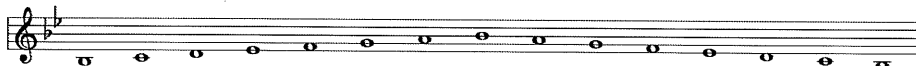
Eks. 1



Her stiller jeg ingen betingelser. Det viktige er at lufta flyter fritt, i en behagelig dynamikk. Allerede her kan hver enkelt lytte «kritisk» til sin egen klang, men det viktigste er rett og slett «å få lyd».

10 | Når vi så er kommet igang, går vi over til å forsøke å kontrollere luft og dermed klang. Bruker fremdeles lange toner, men denne gangen tenuto, og så mange toner som mulig på en luftstrøm.

Eks. 2



Et eksempel på kontroll her, er at brassband musikanter og fløytister spiller uten vibrato av noe slag.

Når vi fremdeles holder på med lange toner, kan vi legge til nye ting ved spillingen, men; bare en ny ting av gangen.

Eksempel: Hele skalaen legato og pp:

Eks. 3



Hele skalaen legato og f:

Eks. 4



Hele skalaen i forskjellige dynamikker:

Eks. 5



Med myk ansats i alle dynamikker – tenuto:

Eks. 6



Bruk av crescendoi og decrescendi, korte og lange, over en tone, to toner etc..

Eks. 7



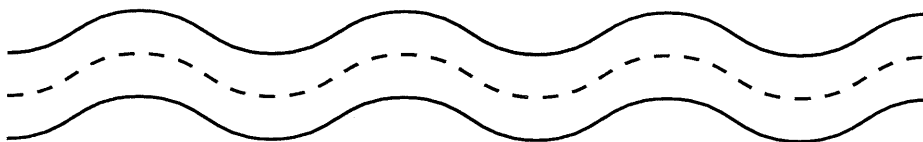
På dette stadiet er det bare vår egen fantasi som setter begrensninger for hvilke øvelser vi kan gjøre. Før vi går videre er det på sin plass å si litt om hvordan de ulike øvelsene bør utføres.

Vibrato

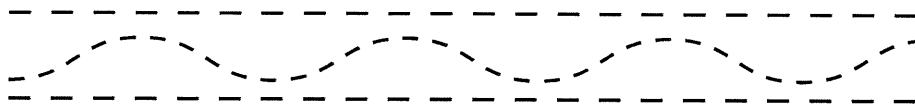
Først litt om vibrato, et område som kanskje er mest aktuelt i brass band. Det finnes mange meninger om vibrato, jeg mener det er en nødvendighet å kunne bruke en kontrollert vibrato for å « varme klengen». Problemet er at bruken svært ofte blir ukontrollert (se også opp for fløytister).

I utgangspunktet bør vi øve uten vibrato, slik at dette blir et hjelpemiddel som vi tillegger musikken når vi føler behov for det. Vi bør også være bevisst hvilken type vibrato vi bruker, forskjellige typer til forskjellig musikk. Dette kan være med å nyansere uttrykket. Kontrollen kan meget vel oppøves gjennom skalaøvelsene.

Svært ofte, spesielt blant messingblåsere, brukes en vibrato der tonehøyden varieres, noe sånt som dette:



Denne «pitch» – variasjonen er vanskelig å se, men jeg synes det kan være greit å forsøke å se foran seg et vibratobilde som ser omtrent slik ut:



Her er det bare kjernen i tonen som er litt «levende». Dette er ofte nok til å gi klengen et varmere uttrykk, og vi unngår tilslørt intonasjon. På den annen side kan det være et effektivt hjelpemiddel ved vanskelig intonasjon å legge på litt ekstra vibrato (tilsløring av problemet, men egentlig ingen løsning).

Hvordan man lager vibrato varierer fra instrument til instrument, og fra lærer til lærer; med magen, halsen, tunga, leppene, underkjeven og hånden (gammeldags trompet vibrato). Måten å gjøre det på er underordnet, bare det blir gjort bevisst.

Artikulasjon

I en rekke korps med mindre god klang kommer dette av gal bruk av ansats, ofte for mye. Jeg forsøker å kvitte meg med dette problemet med å si følgende (selv om det bare er delvis sant): Det eneste interessante som kommer ut av instrumentet, er selve klengen (lyden). Ansatsen er bare et nødvendig hjelpemiddel (onde) som må til for å gi hver tone en klar start.

Hva er det som skaper klang? Luft, ikke ansats (mange musikanter later til å tro det siste). Egentlig skulle det aldri være nødvendig å høre en ansats. For å skape den rette karakter i

musikken er det kun snakk om lengde, styrke og form på hver tone (jeg kommer tilbake til dette).

Når vi øver skalaen med lange toner vil jeg at musikantene skal bruke ansats, men gjemme den slik at den ikke blir hørt – en fin, klar start på tonen uten at vi hører at vi bruker tunga. For å frem hva jeg mener, synes jeg det er virkningsfullt å spille noe eksempler med Maurice André eller Ole Edvard Antonsen. På mange måter synes jeg disse står for nærmest perfekt produksjon av klang.

De spiller sterkt, svakt, fort, langsomt, staccato, tenuto, legato, marcato etc, men man hører sjelden en ansats, selv om den hele tiden er der. De skaper det hele ved hjelp av formen på tonen, etter den er satt an.

12 |

Tilbake til den første fasen i øvelsen.

Lange toner

Når jeg bruker lange toner i skalaen, er det viktig at så mye som mulig blir gjort på en luftstrøm, og at luftstrømmen holdes i gang.

Vi kan nå gjøre tonene kortere, og sette dem inn i et eksakt tempo; f.eks. punkterte halvnoter med en firedel pause imellom hver (pausen gjør det vanskeligere å lage fin ansats):

Eks. 8

J = 120 Alle dynamikker dolce

Det er viktig at det vi gjør blir gjort mot en eksakt puls. Jeg har erfart at en av de største svakhetene blant korpsmusikanter ofte er mangelen på evne til å forholde seg til pulsen. I svært mange framføringer er det de lange tonene (f.eks. akkorder) som er minst presise. Det er ofte her man «henger» eller øker.

En videreføring nå, er halvnotene, også disse mot et strengt tempo (dette varieres), forskjellig dynamikk og med cresc. og decresc.:

Eks. 9

Nå kan vi også føre inn forskjellige artikuleringer. Først tenuto – uten hard ansats. Herfra forandrer vi en ting om gangen; samme ansats, samme tempo, forskjellig dynamikk. Så forandrer vi f.eks bare tempo, så artikulering osv.

Eks. 10

J = 80 pp

Noen eksempler:

Når vi spiller en enkel skala som dette har musikanten god tid til å konsentrere seg om den «nye, vanskelige oppgaven». Her på «halvnotestadiet» er det også passende å øve forskjellige typer marcato.

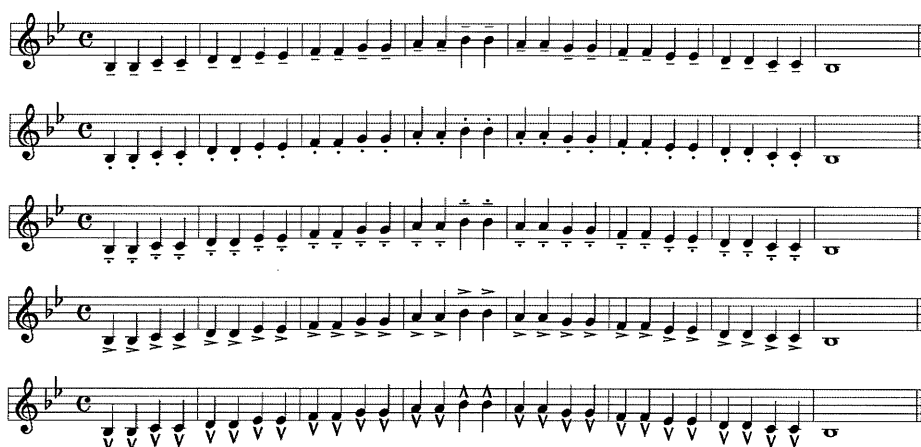
Det er viktig å forsøke å komme bort fra de vanlige teknikker i utførelsen av marcato. Svært ofte bruker også dyktige musikere for mye ansats. En vanlig marcato (>) blir ofte utført ved som en svært hard ansats ved begynnelsen av tonen, for så å fortsette tonen i akkurat samme dynamikk. I de fleste typer musikk blir dette galt. Dersom vi ser litt nøye på marcato tegnet, gir dette oss faktisk et svært godt bilde av hvordan den skulle vært utført – den ser jo ut som et kort diminuendo tegn; starter sterkest for så å bli svakere med en gang. Det går faktisk godt an å øve denne marcatoen uten ansats i det hele tatt, kun med god kontroll over luftstrømmen.

13

Slik som dette kan vi øve de forskjellige typer marcato som vi møter i musikken. Det viktige er at vi som er dirigenter har en klar oppfatning av hvordan vi vil at det skal høres ut – vi kan godt være uenige oss imellom. Det er jo også mye som varierer fra en musikktype til en annen. Når en spesiell type artikulering er aktuell, er den absolutt verd å putte inn i skalaøvelsen.

Firedeler

Den neste øvelsen vil naturlig være firedelsnoter, vi deler hver halvnote i to. Disse kan da selvsagt øves med forskjellig artikulering, tempo og dynamikk. Et moment er viktig; forsøk å ha nøyaktig samme artikulering på begge firedelene på hvert trinn (det er faktisk ganske vanskelig). La utgangspunktet være dolce è tenuto. Jeg synes alltid det er best å gå ut fra en myk spillestil.



The image shows five staves of musical notation in 6/8 time, featuring eighth and sixteenth notes with various articulation marks like accents and slurs.

Ek. 11

Når vi ønsker en hardere stil, er dette ganske lett å få til. Det er vanskeligere å gå den motsatte vei.

Når vi går fra et trinn til det neste er det ennå vanskeligere å få lik artikulering på to like noter. Et eksempel her er i det lave registeret på messinginstrumenter. Dette kommer selvsagt mye av fingerteknikken (grepskombinasjoner), samarbeidet mellom fingre, tunge, hjerne, øre, luft. Når vi spiller tenuto har fingrene også en tendens til å bevege seg «tenuto». (Dette gjelder også i stor grad treblåsfingrene og sliden på trombonen).

Når det gjelder trombonister, pleier jeg å sette opp et spesielt mål for dem: Dersom publikum lukker øynene når du spiller din trombone, skal de ikke være i stand til å si om du bruker ventiler eller slide. Klarer man dette er slideteknikken perfekt.

Disse «presisjonstingene» må øves nøye, og det er viktig at musikanten er klar over hva som blir gjort når det fungerer, trene, trene, trene ... og plutselig er det der. Dirigenten må være med å fange dette øyeblikket.

Det er vår jobb å si fra når ting ikke fungerer, men minst like viktig er det at vi sier fra når det er framgang.

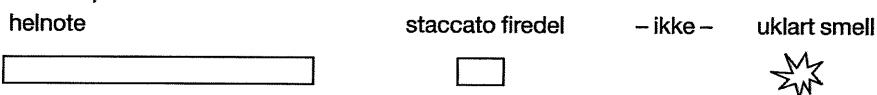
14 | Firedelsøvelsen er fin til å øve staccato:
Variere tempo og dynamikk



Også her blir det ofte brukt for mye tunge, ofte blir resultatet bare ansats, ingen klang.

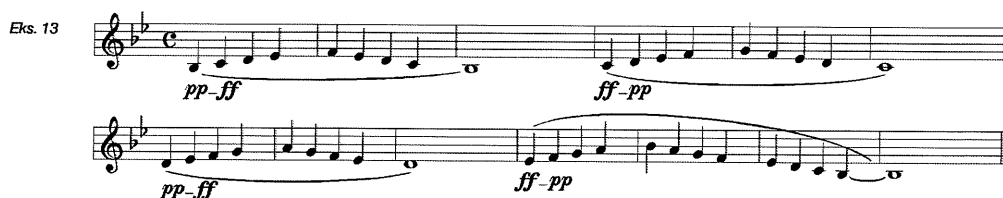
Hva er forskjellen på en lang og kort strek på et papir? Den eneste forskjellen man ser, er lengden. Disse strekene er et bilde av tonene våre – forskjellen mellom en staccato firedel og en dolce helnote er; – lengden. Som utgangspunkt er begynnelsen og slutten på tone like.

Et bilde på dette:



Legato

En annen fin øvelse er legatoøvelser. Her bruker jeg bare en kvint om gangen .



Her bruker jeg ekstreme dynamikker. Hver dynamikk skal holdes helt ut. Vi forsøker å ha så lik klang som mulig i pp og ff. ff blir ofte svært hard, uten varme. Her hjelper det kanskje med en liten omskriving av betydningen av ff. f betyr ikke sterkt, men fyldig – ff betyr forferdelig fyldig. Dette kan gjerne fjerne litt av den fysiske, «råe» kraften som blir brukt i ff, og som er med på å gjøre klangen hard.

Likevel, hovedmålet med øvelsen er den ekte legato. På spørsmål om hva legato er, blir svaret ofte – å spille uten å sette an hver tone. Dette er jo bare halve sannheten, knapt nok det.

Vanskeligheten med å spille legato varierer fra instrument til instrument – fra ganske lett på klarinetten til «nesten umulig» på trombonen. Uansett, ideen om legato må være den samme. Ved siden av å fjerne tungeansatsen må vi tilstrebe en helt jevn, tilpasset luftstrøm. Det er ikke noe poeng i en legato dersom det likevel sniker seg inn accenter på hver tone. Dersom vi lytter til noen som spiller uten luftkontroll, vil vi høre ulike accenter alt etter hvilke intervaller og finger/slidle – kombinasjoner som er i bruk. Når vi bruker denne øvelsen vil vi oppdage at musikantene har forskjellige problemer i pp og ff.

Åttedeler

Nå kan vi utvikle skalaideen i «alle retninger», her er noen eksempler:



Eks. 14

15

Vi har gjort en videre oppdeling. Fint til å øve jevne ansatser, jevn klang på alle toner, jevn dynamikk, langsomme forandringer i dynamikk, brå forandringer etc...



Eks. 15

Ny staccatoøvelse. Ikke la klangkvaliteten bli annerledes enn ved firedeleler. Tenk hver note som korte helnoter. Et nyttig klangforbilde kan være pizzicato på en cello; kort produksjon, men klangen lever likevel videre. Bruk så lite tungearbeid som mulig, «bruk tuppen av tunga». Øv i forskjellige tempi, men sørg for lik produksjon på hver eneste tone.

Det er naturlig å videreføre disse øvelsene i trioler.

1. Legato 2. Tenuto 3. Staccato



Eks. 16

1. Legato 2. Tenuto 3. Staccato



Eks. 17

Sekstendeler

Forskjellige rytmer

Eks. 18



16|

Hva med en liten konkurranseøvelse for å bedre pust (velegnet i skolekorps). Vi bruker da denne skalaversjonen:

Eks. 19



Spill pp og legato i et ganske langsomt tempo ($M = 60$). Repeter 4 ganger uten å puste, så 5 ganger, 6, 7....så mange ganger som mulig. Når man kommer til det punktet at man må puste, slutter man å spille. Sistemann har vunnet. Her må vi nok sette opp forskjellige mål for de ulike instrumentene.

Kombinasjoner

Når vi har kommet et stykke med å kontrollere artikuleringen kan vi bruke noen øvelser der vi legger inn kombinasjoner, som for eks:

Eks. 20



For hver repetisjon forandrer vi artikulering. Vi kan gå videre ved å gjøre forandringer for hver takt, for hver halve takt. Forandringene kan selvsagt også omfatte dynamikk, tempi etc.

Disse øvelsene kan føles meningsløse for enkelte, derfor kan det være greit å få nyttet dem også mot reelle, konkrete problem i musikken vi forbereder til neste konsert.

Rytme

Ofte møter vi rytmiske problemer i jobben vår, spesielt dersom vi jobber med nyere musikk. Det finnes flere gode metoder for å løse disse problemene. En vanlig metode er å plukke ut gruppene som har problemet, øve det langsomt, om og om igjen – øke tempo – og til slutt sitter det. – Hvorfor ikke lure det inn i skalaøvelsene. Dette kan være positivt på mange måter. Når vi har holdt på med skalaene en stund, er det viktig å finne variasjonsmuligheter. Disse

variasjonene kan like godt bli hentet fra korpsets repertoar. Noen eksempler som jeg har hatt stor nytte av.

For noen år tilbake var «Blitz» av Derek Bourgeois pliktnummer i NM for Brass Band. Dette verket inneholder en del vanskelige rytmer.

En som ikke var altfor ille, var denne:



Musical notation for Example 21, showing a complex rhythmic pattern with triplets and a 2 against 3 feel.

Eks. 21

Dette er et ganske vanlig bilde: 2 mot 3. Rytmen kombinert med litt vemmelig fingerarbeid gjør at det ikke er lett å få lydbildet klart. Derfor valgte jeg å separere problemene ved å overføre rytmen til B – dur skala.

17

En del av korpset spiller den øverste linjen. Resten spiller den andre.



Musical notation for Example 22, showing a rhythmic pattern with triplets.

Eks. 22



Musical notation for Example 23, showing a rhythmic pattern with triplets.

Eks. 23

Det er viktig at alle gruppene får øve begge rytmene, i forskjellige kombinasjoner. Man vet aldri hvem som har hva i et senere verk, og på denne måten kan øvelsen få varig verdi. Gjennom denne løsningen var problemet, langt på vei, løst på kort tid.

Et litt verre eksempel var denne «tuttirytmen»:



Musical notation for Example 24, showing a complex rhythmic pattern with triplets and a 'tuttirytmen' feel.

Eks. 24

Et slikt notebilde trenger 100% presisjon. Her kan noen spille enkle trioler samtidig som andre har de forskjellige rytmene fra dette partiet:



Musical notation for Example 25, showing a complex rhythmic pattern with triplets and a 'tuttirytmen' feel.

Eks. 25

I en periode på noen uker erstattet disse skalaversjonene de mer tradisjonelle som vi vanligvis brukte. På den måten sparte jeg en masse arbeid senere i øvelsen.

Her er et eksempel (fra samme verk) som består av en rekke kvintoler i ulike utgaver.

Eks. 26

Her må vi ta det litt rolig. Å spille kvintoler mot en firedelspuls er vanskelig for oss nordmenn. Derimot synes vi det er morsomt å spille 5/8 – takt. Da kan løsningen være denne tretrytmede utgaven:

18|

Eks. 27

Husk at det er viktig at alle øver alle rytmene, selv om det egentlig ikke er «deres problem» akkurat her.

Når vi har øvet dette langsomt og øket tempo, kan vi etterhvert gjøre 5/8 om til kvintoler, noe lignende som i «Blitz»;

Eks. 28

Dersom vi har litt fantasi, kan vi gjøre all slags rytmer i «presentasjonsperioden». At korps ofte er rytmisk svake kommer ofte av at de ikke har noe særlig repertoar av rytmer som de straks kjenner igjen. Disse øvelsene gjør det også mye lettere å møte polyrytmikk og uventede taktartskifter.

Nå er det sikkert noen som lurer på hvor slagverket kommer inn i bildet. De kan utmerket godt følge de samme øvelsene; de som spiller melodiske instrumenter gjør som blåserne, de andre kan, forhåpentlig, være til stor nytte ved å holde oss rytmisk fast, de kan legge inn øvelser for tremolos, ruffer, slipslag, ansatser, klang etc...

Intonasjon

Intonasjon står som en av de vanskeligste kvaliteter for korps, og øvingsmetodene for å bedre dette er mange. En metode som jeg misliker sterkt, og som kanskje er den vanligste er: Den dyktige dirigenten med det gode øret stopper korpset ved annenhver akkord; fløyte litt høy, to slag senere; nei nå er du for lav; eneren i takt 3; klarinett for høy etc.

For mange ender ikke dette med annet enn forvirring. Kan hende blir musikanten bevisst på stemning, men også svært usikker. Man slutter å blåse «fritt», på konserten får man nerver og hører mindre og har ikke sjanse til å justere. På høstkonserten blir resultatet; Surt ute, enda surere inne. Likevel, denne metoden må brukes til en viss grad, slik at musikanten får en viss pekepinn på hvordan stemningen forandrer seg. Men vi må vokte oss vel for å overdrive. Til syvende og sist avhenger intonasjonen svært mye av den enkelte musikanter, øret forandres ikke så mye av løsrevne akkorder.

19

Noen av de «sureste» korpsetene jeg har hørt, har vært de som «jobber mye med intonasjon». De jobber ofte så mye at det ble slutt på blåsinga. Slutter man å blåse får man det aldri til å stemme. Akkurat det samme gjelder strykere; det blir aldri rent før man tør slippe seg løs og bruker gode strøk.

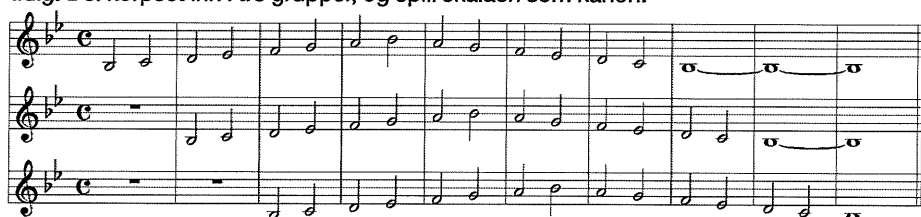
En annen ting jeg synes man skal være varsom med, er å være for opptatt av stemmetonen. Enkelte musikere får som vane å ville høre stemmetonen hvert femte minutt. Selvsagt er det viktig å stemme, og det er ofte smart å gå ut fra en stemmetone, f eks B eller A natura.

Dette skal være et samtlende «stemmepunkt» for musikantene. Det kan også være viktig å sjekke grunnstemningen flere ganger gjennom en øvelse, bl.a. fordi at messing og treblåsere forandrer stemning ulikt etterhvert som man spiller. Vi skal likevel huske at «stemmetonen» ikke er den eneste tonen på instrumentet, og det er ikke sikkert at det er denne som stemmer best. Dette varierer fra instrument til instrument av samme type.

Når det gjelder intonasjon kan bevisst klangerarbeid være et godt hjelpemiddel. Dersom musikanten stadig utvikler en bedre klang, vil han/hun også bedre intonasjonen, uten egentlig å legge merke til det. Dette kan kanskje virke underlig, men dette har jeg erfart i alle korps der klangen har blitt bedret.

Et korps kan gjerne spille fort,... sterkt,...briljant, for meg har ikke dette noen særlig verdi dersom det ikke «låter fint». Jeg vil heller høre noe enkelt som låter fint enn noe «briljant» som er urent og uten klang.

Etterhvert som musikanten får et kritisk øre for klang, vil han/hun også bli oppmerksom på intonasjonen, – dette hører jo nøye sammen. Derfor skjer det en mer eller mindre ubevisst justering. Det finnes skalaøvelser for dette også, en som utvikler klang og intonasjon samtidig. Del korpset inn i tre grupper, og spill skalaen som kanon:



Eks. 29

Den kan selvsagt spilles på alle tenkelige måter, fordelen her er at vi får konstruert treklanger, dur og moll. På denne måten lærer musikanten å sette sin stemme inn i en akkordisk sammenheng der ens egen tone forandrer rolle etterhvert som skalaen går opp og ned. Man får også en mye bedre kontroll av stemningen på de forskjellige tonene på instrumentet. Intonasjonen skjer på samme måte som «in real music». Svært virkningsfull er øvelsen der messingblåserne kan prøve ut intonasjonsendringen ved bruk av mute; spille sammen med de som ikke bruker mute.

Øvelsen kan selvsagt utvides; del korpset i 4 grupper og spill videre oppover i skalaen; vi får da firklanger: D7, maj, dim etc. Dette er nyttig i forberedelse av romantisk og moderne musikk, og god balansetrening.

Denne presentasjonsperioden er på mange måter den mest sentrale i mine korpsøvelser. Gjennom skalaspill, som er enkelt å mestre, kan vi jobbe frem igjen den naturlige, musikalske måten å tenke på. Oppbygging av klangideal er viktig og gjennom disse øvelsen kan ens klangideal framelskes på en naturlig måte.

Musikantens egen, personlige klang

Ofte skjer det merkelige ting når en person får et instrument i hendene. Ganske musikalske personer produserer den merkeligste klang og musikalitet. Jeg tror dette ofte kommer av mangel på bevisstgjøring.

Når man synger en kjent barnesang, blir dette ofte gjort på en naturlig musikalsk måte. Skal samme person spille sangen på instrumentet sitt, får vi de rareste resultater. Mangel på opplæring og mangel på teknikk er viktige årsaker, men det skulle ikke være grunn for unaturlig frasering. Det virker som om man slutter å «føle» musikk når man spiller, man er altfor opptatt av å mestre tekniske vanskeligheter.

Gjennom skalaspillet, som er enkelt å mestre, kan vi jobbe frem igjen den naturlige, musikalske måten å tenke på. Prøve å overføre «syngende – tankene» til instrumentet.

På denne måten kan ens egentlige klangideal komme «fra hjertet». Dette er viktig – musikalsk utførelse bør være naturlig følt, ikke teknisk drillet. Teknikk er et middel. (Sangøvelser er for øvrig et annet godt hjelpemiddel).

Korpsklang

Når musikanten utvikler sin egen klang, og lærer denne å kjenne, blir neste trinn å la denne klangen gå inn i en gruppeklang, og deretter inn i den totale korpsklangen. Det viser seg at man etterhvert blir ganske enige om hva som er en god klang. De forskjellige som finnes i oppfatninger gjør at det blir dirigentens oppgave å foreta de nødvendige justeringer; En god gruppeklang i klarinetten skal tilpasses saxklangen etc.

I denne prosessen synes jeg det er svært viktig å ha en dolce klang (uten harde ansatser) som utgangspunkt. Denne er lettest å tilpasse. Senere kan vi legge til «hardhet» etter behov.

Rytme

Det er viktig at vi spiller mot en gitt, felles puls, og at musikantene oppøver evnen til å ha denne gående «inne i seg». Det er lett for at man kun spiller mot andre stemmer, og lydbildet blir da rytmisk «flytende». Som nevnt er det bare vår egen fantasi som setter begrensninger i antall rytmer som kan øves.

Balanse

Når vi jobber med balanse må vi dele inn i forskjellige typer balanse; korpsbalanse, seksjonsbalanse (messing, treblås) og gruppebalanse (kornetter, fløyter). Vi starter med den minste typen; balanse innenfor hver instrumentgruppe. Det er vanlig å sette sammen gruppen ved å plassere de dyktigste musi-

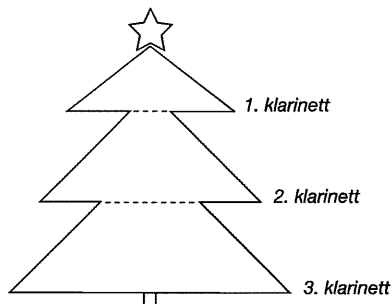
kantene på toppen – naturlig nok. Problemet oppstår når vi også plasserer flest folk på toppen.

Et eksempel:

I et korps der det er 12 klarinetter kan man lett bli fristet til å ha f.eks. 5 1. klar, 4 2. klar og 3 3. klar. Dette er galt av flere grunner – 1. klar er ofte dem med sterkest personlig klang. De spiller mye i et register der man lett «kommer gjennom» – de lavere stemmene spiller i et register som ikke er så «sterkt». Vi får derfor en meget «topptung» balanse, noe vi bør forhindre.

En annen ting er at for de fleste instrumenter er ikke den peneste klangen på toppen, men lavere nede i registeret – derfor bør vi være interessert i dette registeret også.

Gruppebalansen bør derfor se ut som et juletre;



Et juletre står med stjerna opp.

Her ser vi at det skulle vært størst mengde i bunn. Men!... vi må være forsiktige, – ingen regel uten unntak. Her er mange ting å ta hensyn til, noe som hele tiden må vurderes.

Det er også viktig å ha god balanse innen treblåsergruppen og messinggruppen. Her oppstår ofte det samme problemet; bunn- og midtregister blir for svakt. To bassklarinetter er fint – og fagott. Forsøk alltid å ha full saxrekke (ikke mer enn en tenorsax – pga. intonasjon).

I messingseksjonen har vi ofte problemet med for få tubaer. Jeg foretrekker mange tubaer som spiller svakt, fremfor få som spil-

ler sterkt (kontroll, klangkvalitet). Det kan kanskje virke rart, men jeg synes ofte 1 tuba pr. hver 8. – 9. musikanter kan være fint (varierer selvsagt med størrelsen på korpset).

Det er også store balanseproblemer ved å ha mange kornetter/trompeter og få horn. Det er viktig med solid horngruppe, da disse er senter (hertet) i korpset. Dersom vi har flinke folk på kornett bør vi unngå dubling (kanskje utenom 1. kornett, der det kan bli hardt å sitte alene).

De samme vurderinger må gjøres for balansen i hele korpset. Viktig med solid bunn og senter. Det er dette toppseksjonen skal bygge på. Vi har lett for å bli for opptatt av toppen, og det er jo ikke så rart – det er jo her melodien er.

Til syvende og sist er balanse noe som må jobbes inn i hvert enkelt korps, der man tar hensyn til de helt spesielle forholdene man har i korpset. Også her er det rom for personlig smak. Et overordnet mål må være å ta vare på alle stemmene i musikken, og la disse få spille sin spesielle, viktige rolle.

Generelle balanseregler kan øves gjennom skalaer.

Dynamikk

Dynamikk kan også med øves gjennom skalaer. For mange musikanter, korps og dirigenter synes dynamikk å være et spørsmål om å spille sterkt eller svakt. Dette er synd, for dynamikk er en svært verdifull verdi innen musikk. God dynamikk tilfører musikken fantastiske nyanser, og må derfor øves svært nøye.

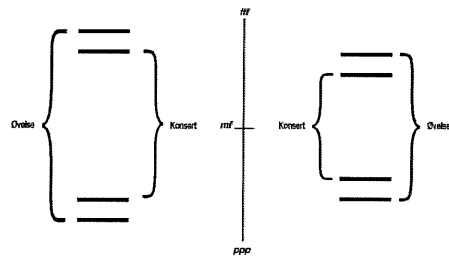
For å få kontroll over dynamikken, kan det være til god hjelp å definere de dynamikker som bør være kjent.

Hver enkelt musikanter må kjenne sitt eget dynamiske register, og vite hvordan man kontrollerer dette. Man må hele tiden vite hvor

21

sterkt og svakt man kan spille, og hvor man skal plassere mellomgradene av dynamikk. Alle grader av f (mf, f, ff og fff) har en tendens til å bli omtrent like sterke. Det samme skjer med grader av p. En god inndeling av dynamikk kan øves gjennom forskjellige øvelser (jeg kommer tilbake til dette).

Det er viktig at jeg som dirigent oppmuntrer hver enkelt musikanter til å utvide det dynamiske registeret. Dette skjer enklest ved at vi «tvinger» styrkegradene opp og ned (øves ved øvelser og musikk). Jo svakere vi kan spille «under tvang», jo svakere kan vi spille med kontroll. Jo sterkere vi kan tvinge oss til å spille, jo sterkere kan vi spille uten å miste kontrollen over klangen. Vi kan tenke oss følgende figur:



Her ser vi dynamisk register for to musikantgrupper, de har to registre hver. Det ene er registeret, øvingsregisteret, han har når han tvinger seg selv opp og ned, det andre er registeret som kan brukes med full kontroll. Det sier seg selv at det siste avhenger av det første.

Seksjonsdynamikk

En annen type dynamikk, er seksjonsdynamikk – noe som har stor virkning på balansen.

I hver seksjon, og i hver instrumentgruppe, er det musikantgrupper med forskjellig, personlig dynamisk register. Når de skal spille i korpset, må de lære å kjenne gruppas dynamikk. I gruppa er det de «svakeste» som bestemmer, de som er sterkere må justere. Det kan vel hende at en «sterk» spiller aldri får brukt toppregisteret sitt i korpset. Det blir derfor mye et spørsmål om å utvikle den svake delen av

korpset, eller å vurdere dobling for å kompensere.

Også her er skalaen et nyttig hjelpemiddel. La hver gruppe spille kanonversjonen. Vi tar oss god tid på hver akkord, og lytter oss frem til en god balanse. Bruker alle styrkegrader, forandringer av dynamikk, lar musikanter bytte stemmer etc. På denne måten får musikanter en følelse av når og hvordan de må justere styrken.

De vil også lære hvilken del av akkorden som er mest «bærende». Dette er viktig, også på grunn av at på alle instrumenter er det enkelte toner som er mer «bærende» enn andre.

Korpsdynamikken, og korpsbalansen er selvsagt en videreføring av seksjonsdynamikken, der hver seksjon må vite hvordan den skal forholde seg til de andre seksjonene. I dette ligger at gruppene ikke kan nytte annet enn forholdsvis samme dynamikk til enhver tid.

Dersom vi ønsker en vel balansert ff i et lite janitsjarkorps, er det sannsynlig at treblåserne spiller ff, men en del av messingene kun f.

Noen ganger kan det hende at kornettene bør komme klart igjennom, de spiller f, de andre mf etc.

Ofta møter vi problemet med at messingene overblåser treblåserne. Her blir det ikke treblåsernes ansvar å balansere, det er messingene som har mulighetene til å justere. Dette gir oss et nytt problem. Dersom vi ønsker å beholde god klang og god balanse, kan vi lett bli fanget i et «trangt» dynamisk register. Dette fører igjen til «kjedelig» fremføring. Derfor er det viktig at vi jobber svært hardt med utviklingen av dynamikk. Dette kan bli gjort på mange måter, jeg vil bare gi noen eksempler: (se neste side)

Eks. 30

Lange toner, forskjellig dynamikk

Dette er en god øvelse for dynamikk, balanse, klang og kontroll av ansats. Lange toner, annen- hver så sterk som mulig, neste så svakt som mulig – juster balansen – tving dynamikken opp og ned – men behold kontroll. Sett opp tempo, men pass på at vi går direkte fra fff til ppp etc. Alle toner skal ha samme ansats – forsøk å gå rett inn i god balanse. Toneskifte må være absolutt presist. Glimrende øvelse.

23

Neste øvelse gjøres for å lære den «relative» dynamikken». I musikk har vi til tider ekstrem dynamikk, men de vanligste er likevel pp – p – mp – f – ff.

Når vi bruker disse, bør pp være ekstremt svakt, ff ekstremt sterkt (forferdelig fyldig). Mellom disse ligger de andre, klart definert for alle.

Gi en akkord og spill 6 helnoter, en på hver dynamikk, slik:

Eks. 31

I 95% av korpsene er det lite igjen til å gjøre forskjell på mp – p – pp: det samme skjer dersom vi går motsatt vei:

Eks. 32

Enda verre blir det om vi spiller crescendo og decrescendo gjennom styrkegradene:

Eks. 33

Korpsset, og hver musikanter, må lære hvor hvert trinn ligger, både i forhold til personlig dynamikk og korpsdynamikk (balanse). Dette lærer vi gjennom denne vandringen gjennom de dynamiske nivåer. Jo svakere pp og sterkere ff, jo mer plass er det i midten til andre.

I en rekke verk er ikke alle 6 styrkegradene representert, kanskje er p det svakeste og f det sterkeste. Dette gir oss muligheter til justering, p spilles som pp, f som ff. På denne måten blir dynamikken et sterkt musikalsk verktøy.

Dynamikk, luft- og leppekontroll

Så til slutt, en øvelse til videre utvikling av svak dynamikk, luft- og leppekontroll.

Ta hvilken som helst tone, start i en behagelig styrke, gjør diminuendo inntil du mister tonen. Når dette skjer, øk lufttrykket slik at tonen kommer tilbake, ny dim...øk lufttrykk etc:

Eks. 34

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains three notes: a half note G4, a half note F4, and a half note E4. Below the notes are dynamic markings: 'mf' above the first note, 'niente' between the first and second notes, 'mf' above the second note, 'niente' between the second and third notes, 'mf' above the third note, and 'mf' above the final note. The bottom staff is identical to the top staff but with the dynamic markings placed below the notes: 'niente' below the first note, 'mf' below the second note, 'niente' below the third note, and 'mf' below the final note.

24 | Sirkle så rundt denne grensa for lyd/ikke lyd og se hvor langt ned du kan tvinge den. Til slutt blir det bare en strøm av luft der man bare aner en tone. Dette er ikke bare en god øvelse for dynamikk, men en god måte å «løse opp» på. Vi tvinger frem vibrasjoner med et minimum av trykk. Øvelsen er også utmerket for slagverk. Jeg bruker den ofte mot slutten av øvelsen. Disse måtene kan virke litt banale og enkle, men for meg har de vært uvurderlige i forsøket på å nå musikalske mål.

I stedet for å kjøpe dyre notesett har jeg alt for hånden, helt gratis. Vi trenger ikke skrive en note, i hvert fall ikke når det gjelder basisøvelsene.

For all del, jeg bruker kun et lite utvalg av øvelser på hver korpsprøve. 15 – 20 minutter blir selvsagt i korteste laget til å gjøre så svært mange, – og dessuten kan det bli kjedelig. Her er det bare å bruke fantasi, gjøre et utvalg som til enhver tid kan være til nytte i det øvrige musikalske arbeidet. På den måten kan vi spille skalaer på hver eneste øvelse et helt år uten å gjenta oss selv, selv om gjentakelse ofte er viktig.

Musikantene drilles ved bruk av øvelser som i utgangspunktet er svært enkle. Bare tenk deg mulighetene vi har når vi begynner å forandre tonearter.

En kort konklusjon:

Hvorfor kaller jeg dette for presentasjonsperiode? Jeg håper dette synes opplagt. Her presenteres alle tenkelige måter å spille på. Når jeg så går videre til musikkinnøving, har jeg hele tiden noe å referere til. Det er tidsbesparende, og musikantene har lettere for å forstå hva jeg mener.

Det er som en «bank» der vi setter inn forskjellige verdier. Uttakene er gebyrfrie, og saldoen bare øker og øker.

Konsentrert detaljperiode

Jeg har brukt mye plass til den første delen av øvelsen, selv om denne sjelden varer mer enn 15 – 20 minutter. Grunnen til dette er selvsagt at det er her hele grunnlaget for videre utvikling legges. Det er her jeg virkelig kan trene korpset og utvikle det som et ensemble.

Den neste perioden – konsentrert detaljperiode bør, etter min mening komme på et tidlig tidspunkt i øvelsen, når både musikanter og dirigent har den beste konsentrasjon.

I denne perioden prioriterer jeg jobbing med stoffet til den førstkommende konserten, stoff som vi kjenner rimelig godt der det mest er snakk om å få på plass de siste detaljene. Jeg starter gjerne med å spille en ganske stor del av musikkstykket.

Her er det viktig å huske at musikantene nettopp har vært gjennom en rimelig lang økt med skalaer og har svært lyst til å få musisert «på ordentlig».

Det er nå også tid for å plukke ut de stedene som ikke fungerer helt, og øve på dem – gjerne langsomt og mange ganger. Det er samtidig viktig å prøve om det kan være hjelp i å referere til noen av skalaøvelsene. Som regel er det det.

På denne måten kan vi gi musikantene en god dose spilling og slippe å bruke for mye tid på snakk. Instruksjonen kan gjerne gjøres med få ord, klart og konsist. Man bør vokte seg vel for å komme med lange foredrag for hver liten ting som skal ordnes. Svært ofte har man vært inne på dette tidligere, musikantene har for så vidt forstått det, men trenger påminning og trening.

Dersom det fremdeles ikke sitter kan man også forsøke med alternative måter å forklare det på, gjerne med bruk av bilder eller sammenlignende instruksjon. Man kan ofte referere til lignende problemstillinger i andre stykker. Når man har jobbet hardt med små detaljer er det viktig å plassere disse detaljene tilbake i sin sammenheng og la musikantene oppleve detaljene opp mot helheten.

I denne perioden må dirigenten være beredt til å spille ut alle kortene sine, og utlevere all sin kunnskap om musikk. Det er her vi ønsker å beherske den perfekte legato og frasering i elegien, eller den lette, uanstrengte staccato i en scherzo, marsjen må gis sin noble stil osv. Her blir det snakk om tillært kunnskap – og ikke minst – opparbeidet smak.

Oversiktsperiode

Detaljperioden varer gjerne 60 – 75 minutter, alt etter hvor lang hele øvelsen er. I denne perioden forsøker jeg virkelig å sette musikantene sin konsentrasjon på prøve, så påfølgende periode kan gjerne være noe mer avslappet og «opløsende».

I en sånn periode kan det være greit å ta frem musikk der vi ønsker å danne oss et oversiktsbilde, gjerne helt ny musikk. Det ligger mye motivasjon i dette også. Poenget er å skaffe seg et bilde av hvordan stykket er – lære det seg i store trekk – og forsøke å lære seg til å like det.

Det er viktig å konsentrere seg om hovedformene og ikke bli for opphengt i detaljer. For mye prat lønner seg heller ikke. Dette er gjerne den delen av øvelsen da musikantene får den eneste – og viktige – trening i bladlesing. Og det er vel bare en måte å trene bladlesing på – å bladlese. Slik sett kan det være nyttig å alltid prøve å få plass til litt av dette på øvelsene, selv i de mest hektiske perioder.

For all del – la oss vokte oss for tabben med å forklare stykket i hjel før man spiller. Det eneste musikanten venter på er å få prøve. Det kan også være lurt å trene på å finne ut av ting uten bruksanvisning. Her kan vi bruke den vanlige regelen: dersom intet annet virker, les bruksanvisningen.

Et av problemene i musikkorpsene er at musikantene blir for avhengig av dirigenten. Etter denne perioden kommer det som for mange kan være et høydepunkt – pausen.

Konsert/fremførelse

Etter pausen presenterer jeg gjerne mer ny musikk, ofte noe som er vanskeligere tilgjengelig enn musikken før pause. Pausen gir gjerne grunnlag for litt nye evner til konsentrasjon.

|²⁵

Dersom det ikke er behov for presentasjon av ny musikk går jeg gjerne rett på «konsertperioden».

Her arbeider vi videre med musikk som er mer eller mindre gjennomarbeidet og prøver å spille dette gjennom – som ved en konsert. Kall det gjerne generalprøve 1, 2....osv.

Noen vil gjerne lure på hvorfor jeg ikke gjør dette når musikantene er helt uthvilt, i starten av øvelsen. Man skulle vel tro at det er starten av øvelsen som er mest lik konsertsituasjonen?

På mange måter er det vel det, men så er det alle disse merkelige tingene som skjer ved en konsert – plutselig er det altfor varmt i lokalitet, akustikken er dårlig eller merkelig, nervene kommer krypende og vi blir stresset. Vi blir kortpustet og leppene er tørre. Altså en rekke ting som reduserer yteevnen – vi føler oss ikke 100%. Det kan derfor være lurt å trene på å ta ut det beste når yteevnen er nedsatt til 75%. Tenk da hvordan resultatet kan bli dersom vi ikke blir nervøs på konserten, temperaturen er ideell og vi har «knallambis»...!

Denne perioden gir selvsagt både musikanter og dirigent en fin mulighet til å oppleve musikken fra topp til bunn uten stopp, lære seg å kjenne på den helhetlige formen og trene på å holde konsentrasjonen på 100% over lengre tid.

Dette har for mange vist seg å være en særdeles viktig måte å øve på. Det er ikke få «ulykker» som har skjedd på grunn av manglende konsentrasjon på de mest uventede steder, eller fordi solokornettisten ikke visste at dette stykket var så hardt. Hadde han visst det hadde han fått noen til å doble stemmen sin.

Ny samleperiode

En god øvelse er ofte svært hard og krevende, og det er viktig at siste del øvelsen også blir så lystbetont som mulig (selv om resten av

øvelsen også er lystbetont!?). Det kan lønne seg å gjemme en musikalsk godbit til slutt. I mange korps vil dette ofte være en eller annen populær «låt» eller noe som virkelig «slår». Det er ikke uvesentlig å sende musikantene hjem med en brennende lyst til å komme tilbake! Tross dette kan det i mange tilfeller være viktig å motivere musikantene til å «varme ned», enten ved at vi gjennomfører en ny, svært kort samleperiode, spiller en «sunn hymne», eller at hver av musikantene sørger for dette selv. Et eksempel på dette kan, for brass band, være å spille en av hymnene fra «120 hymner» – alle en oktav ned. Dette kan virke avslappende – og ofte både småkomisk og lystig.

Prøveplanen som jeg har beskrevet ligner mye på den jeg pleier å følge selv, men ikke alltid. Forskjellige typer konserter eller konkurranser kan kreve ulike måter å jobbe på. Det viktigste er å legge en plan der det er sammenheng mellom basisjobbing og konsertproduksjon. Dette virker rasjonelt og logisk for både dirigent og musikanter, og god planlegging gjør at musikanten føler at man blir tatt på alvor. Dette er i seg selv en stor motivasjonsfaktor.

Jeg håper med dette å ha bevisstgjort noen prosesser, og vist noen veier å gå. Håper også å ha gitt noen nye ideer og inspirert vil videre arbeid. Ut fra dette blir det viktig å finne sin egen metode, og stadig utvikle denne gjennom systematisk arbeid med korpset over tid. Lykke til!