

Kurs: **DG 1007 Självständigt arbete 15 hp**

2021

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp

Institution för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Mats Gunnar Nilsson

Gustav Aske Sønksen

Effektiv indstudering

– metodik i dirigentens förberedende arbejde

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Till dokumentationen hör loggbok från förberedelsen till min examenskonsert och inspelning av min examenskonsert och en annan konsert, som ingår i arbetet

Abstract

This thesis examines the conductor's preparation process of learning and interpreting the score before standing in front of an ensemble. The research is based on studies of historical and modern conducting handbooks supplemented by interviews with professional conductors. A selection of the preparation methodologies presented in the literature and the qualitative study are tested and examined in the preparation process of two concerts. Finally the selected methodologies are compared and judged on two key factors; efficiency and the quality of the final artistic result. The results of the study are presented both as a list of conditions that can ensure an effective preparation process with a high quality of the final artistic result and as a concrete methodology that can be applied and adapted by any conductor in his or her own preparation process.

1. Indledning	4
1.1 Baggrund	4
1.2 Formål og problemstillinger	4
1.3 Materiale og metode	4
1.4 Afgrænsninger og definitioner	5
2. Teori	7
2.1 Centrale begreber	7
2.2 Hvad kendetegner god indstudering?	7
2.2.1 Indstuderingens mål i de fire dirigentskoler	8
2.3 Indstuderingsmetodik – mit eget udgangspunkt	9
2.4 Indstuderingsmetodik – dirigentskolernes bud	10
2.4.1 Hermann Scherchens metodik	10
2.4.2 Benjamin Grosbaynes metodik	11
2.4.3 Max Rudolfs metodik	12
2.4.4 Patrik Anderssons metodik	13
3. Undersøgelse	15
3.1 Indstudering i praksis – kvalitativ undersøgelse	15
3.1.1 Indstuderingsmetodikken hos respondent A	15
3.1.2 Indstuderingsmetodikken hos respondent B	15
3.2 3 anvendelige metodikker	16
3.3 Case: Metodikkerne anvendt i forberedelsen til to koncerter	17
4. Diskussion og konklusion	18
4.1 Refleksion efter undersøgelsen – indstudering og direktion	18
4.1.1 Persichetti med Grosbaynes metodik	18
4.1.2 Mahler med Anderssons metodik	19
4.1.3 Hindemith med respondent B's metodik	21
4.2 Diskussion	23
4.3 Konklusion	25
4.4 Perspektivering og videre studier	26
Litteratur	28
Bilag	29

1. Indledning

1.1. Baggrund

Som dirigent – studerende eller professionel – udgør indstuderingen forud for mødet med ensemblet selve fundamentet for dirigentgerningen. Med al tid i verden er der mange farbare veje til at opnå det velindstuderede resultat, men når tiden er knap, eller mængden af musik som skal indstudies er stor, kræver det en veltilrettelagt indstudingsproces. Som studerende på uddannelser i direktion har jeg selv oplevet en tendens til, at det forberedende arbejde, altså dirigentens egen indstudering af musikken, gives uforholdsmæssigt lidt opmærksomhed i forhold til det rent gestiske aspekt af at dirigere. Det giver god mening al den stund, at forberedelsen ligger forud for den praktiske undervisning som finder sted med underviseren, og hvor der oftest er hyret et bekesteligt øveensemble. Men det betyder også, at man som studerende overlades ganske alene til de meget store spørgsmål: Hvordan forbereder man sig? Og hvordan gøres det mest effektivt? Det er, kort sagt, hvad nærværende arbejde skal forsøge at besvare.

1.2. Formål og problemstillinger

På denne baggrund har jeg opstillet problemformuleringen:

Med hvilke metodiske tilgange kan en orkesterdirigent effektivt indstudere et værk, med et højt kunstnerisk resultat til følge?

samt følgende delproblemstillinger:

- a. Hvilke indstudingsmetodiker præsenteres i den historiske dirigentlitteratur og hos nutidige, aktive dirigenter – og hvad karakteriserer disse metodiker?
- b. Hvordan kan metodikerne beskrives og sammenlignes anvendt i praksis?

1.3. Materiale og metode

For at besvare problemformuleringerne vil jeg

- a. undersøge gængse indstudingsmetodikker, herunder deres respektive egenskaber og funktion i indstudingsprocessen som helhed, gennem studie af eksisterende litteratur af dirigenterne Hermann Scherchen, Benjamin Grosbayne, Max Rudolf og Patrik

Andersson og gennem en kvalitativ undersøgelse af indstuderingsprocessen hos flere professionelle orkesterdirigenter

- b.** på baggrund af **a.** udvælge konkrete metodiske tilgange, som jeg vil anvende i forberedelsen frem til min egen eksamenskoncert samt en anden koncert. Forberedelsen dokumenteres i en logbog i form af noter og tidsmålinger
- c.** vurdere de i **b.** anvendte metodiker i relation til hinanden på hovedparametrene *effektivitet og betydning for det kunstneriske resultat*

for slutteligt at konkludere på problemformuleringen og herunder inddrage relevante perspektiveringer.

1.4. Afgrænsninger og definitioner

For at indsnævre undersøgelsen er det nødvendigt dels at definere en række begreber, dels sætte en række afgrænsninger. Undersøgelsens genstandsområde afgrænses til orkesterværker. Det er ønsket at undersøge indstuderingsmetodikker som kan anvendes på et musikhistorisk så bredt repertoire som muligt, men udgangspunktet vil være i musik fra før midten af det 20. århundrede.

Et af de største problemer med undersøgelser som denne er, at alle dirigenter, med deres forskellige forkundskaber og viden, har vidt forskellige forudsætninger i indstuderingsarbejdet. Det er dermed en selvfølge, at undersøgelsens konklusioner ikke vil være applicerbare på enhver dirigent én til én. For at resultaterne alligevel bliver så anvendelige som muligt for andre dirigenter, opstilles derfor et minimum af forudsætninger som udgangspunkt for de undersøgte metodikker. Disse omhandler basale kundskaber, som man må forventes at have tilegnet sig på en bachelor på konservatorieniveau inden for; almen historie, musikhistorie og periodekendskab, instrumentkendskab, formlære, harmonilære, klassiske kompositionsprincipper og partiturspil på klaver fra orkesterpartiturer med transponerende instrumenter og forskellige nøgler.

Endeligt må de tre kernebegreber *velindstuderet*, *effektivitet* og *højt kunstnerisk resultat* beskrives nærmere i relation til undersøgelsens genstandsområde. I afsnit 2.2.1 belyses udvalgte dirigentskolars forståelse af begrebet *velindstuderet* nærmere – for nu skal vi begrænse os til de mest kortfattede definitioner. Her må *velindstuderet* forstås i betydningen at *have lært, tilegnet sig og forstået partituret på en måde, der muliggør en subjektiv tolkning af værket, og derpå en gestisk realisering af fortolkningen, så man gennem prøvearbejde og dirigering kan inspirere og hjælpe orkestret i fremførelsen af værket*. I den sammenhæng må begrebet *effektivitet* forstås som *den tidsmæssigt kortest mulige vej til at opnå det velindstuderede resultat*. Naturligvis vil

ikke alle dirigenter opleve den samme indstuderingsmetodik som mest effektiv, på grund af deres forskellige personlige forudsætninger. Alligevel skal vurderingen af *effektivitet* i denne undersøgelse forsøges gjort så generel og almenyldig som muligt, med udgangspunkt i de nævnte minimumsforudsætninger. Mindre problematisk forholder det sig med udtrykket *højt kunstnerisk niveau*, i og med at udtrykket netop vægter *subjektiviteten*. I denne undersøgelse kan vi tale om et højt kunstnerisk niveau ved en *gennemarbejdet, subjektiv tolkning, med en stærk forankring i partituret*. Når det lægges vægt på *det høje kunstneriske resultat* i de undersøgte metoder, er det for at sikre, at metoderne ikke bare måles på effektivitet, men også understøtter dirigentes vigtige rolle som fortolkende subjekt.

2. Teori

2.1. Centrale begreber

På baggrund af min gennemgang af indstuderingemetodikken hos Hermann Scherchen (1891-1966), Benjamin Grosbayne (1873-1976), Max Rudolf (1902-1995) og Patrik Andersson (1970-), har jeg opstillet og formuleret en række holdepunkter og begreber til bedre forståelse og sammenligning af metoderne. Allervigtigst er her begrebet *indstuderingemetodik*, hvormed der menes den *samling af indstuderingsteknikker- eller metoder* som udgør den samlede forberedelse som dirigent. Når vi senere skal belyse en given dirigents indstuderingemetodik, beskæftiger vi os altså med en lang række indstuderingsteknikker i én helhed, som adskiller sig fra andre indstuderingemetodikker, men samtidig kan have mange metoder eller teknikker tilfælles. Gennem tre parametre opnår hver metodik sin særkende, nemlig a) de anvendte metoder og teknikker, b) proportionerne mellem de anvendte metoder og teknikker (målt i *tid* eller *arbejdsbyrde*) og c) rækkefølgen hvori de udføres. Den sidste parameter, som angår rækkefølgen, kan beskrives nærmere gennem fire modsætningspar. Man kan i arbejdet med partituret arbejde *udefra og ind* fra makro- til mikroniveau (tage udgangspunkt i det strukturelle plan, eks. storformen), eller *indefra og ud* fra mikro- til makroniveau (med udgangspunkt i værkets mindre elementer, som motiver, temaer eller perioder, og derfra nærme sig de større strukturer). Man kan *starte* med det udenommusikalske (biografi, historie etc.) eller *slutte* med det udenommusikalske (og huske at skelne mellem *baggrundslitteratur* som er rent udenommusikalsk, og direkte *værkanalyser* og *dirigenthåndbøger* om værket, der snarere hører til i det musikalske domæne). Man kan starte med det *auditive* (hvad enten det er at lytte til indspilninger, høre værket i levende live eller spille partiturspil) eller starte med det *skriftlige* (hvor partituret udgør *hovedskriften*, men som også tæller al analyse der udfolder sig i partituret eller i ord). Og slutteligt kan man skelne mellem en *lineær* metodik (hvor hver metode indgår i en lineær følge) eller *cirkulær* metodik (hvor man stadigt vender tilbage til de enkelte metoder, med en hele tiden fornyet forforståelse, som i en hermeneutisk cirkel eller spiral). Denne terminologi skal vi se anvendt i de følgende afsnit.

2.2. Hvad kendetegner god indstudering?

Med min egen eksamenskonzert som udgangspunkt for analysen og den senere undersøgelse, er det bydende indledningsvist at spørge: Hvad kendetegner, set med *mine* øjne, god indstudering? I min forberedelse som dirigentstuderende oplever jeg et værk som velindstuderet, når hvert et

element, fra den mindste detalje til de strukturelle helheder, bliver en *selvfølge* for mig. *Selvfølgen* består her i, at jeg er bekendt med og forstår hvert element i værket fra mikro- til makroniveau, og derfor oplever en naturlighed i værket, fordi jeg ikke bare ved hvad der sker i nuet (den i øjeblikket klingende musik), og hvad der skal komme (bevidstheden om det der skal til at klinge), men forstår det i sammenhængen og helheden. Har man dirigeret et værk udenad, og kunnet det i en sådan grad, at man ganske enkelt *var i musikken*, kender man følelsen af *selvfølgelighed*, hvor hver en indsats, hvert et klangskift, hver en tone opleves som selvfølger. Følelsen kan i høj grad også beskrives som et fravær, nemlig *fraværet af tvivl og usikkerhed*, fordi man hverken tvivler på musikken (fordi den er velindstuderet) eller på sig selv (fordi man er sikker i sin tolkning). Selvom man gennem god indstudering af et værk ofte også vil have lært det udenad, er det vigtigt at adskille de to: Man kan sagtens indstudere et værk til et højt kunstnerisk niveau uden samtidig at lære det udenad, og omvendt kan man memorere et værk og hver en indsats, uden at man af den grund oplever en *selvfølgelighed* i musikken, eller kan præstere et højt kunstnerisk resultat.

2.2.1. *Indstuderingens mål i de fire dirigentskoler*

Ser man på de fire dirigenter, hvis teoretiserede indstuderingsmetodik vi skal undersøge, betoner de hver især centrale aspekter af *målet* med indstuderingen. Hos Scherchen ser vi en nøgtern tilgang, hvor formålet med indstuderingen er, at opnå fuld beherskelse af partituret: “The student must not miss one single accent”¹. Mantraet er *fortrolighed* med og *troskab* mod partituret i en sådan grad, at selve dirigeringen blot bliver en gestisk udfoldelse deraf.² Dirigenten som fortolkende subjekt forekommer her ganske fraværende, helt modsat Andersson, for hvem en forudsætning for vellykket prøvearbejde og koncert er, først at gøre partituret til *en del af sig selv*³. Ved dette udtryk forstås dels en selektering af det i analysen erkendte, dels en overførsel af disse erkendelser til et rent subjektivt domæne, gennem at “*söka den inneboende karaktären i kompositionen och medvetandegöra denna.*”⁴ Målet med indstuderingen hos Rudolf og Grosbayne er på mange måder en syntese mellem Scherchens primært objektive mål og Anderssons primært subjektive mål. Rudolf opererer direkte med et todelt formål: a) at lære musikken, med alt hvad der er nedskrevet og b) etablere en helhedsforståelse af værket⁵, så man

¹ H. Scherchen, *Handbook of Conducting*, overs. M. D. Calvocoressi, Oxford University Press, 1946, s. 191

² *ibid.* s. 193

³ P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 90

⁴ *ibid.* s. 88

⁵ M. Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 3. udgave, Schirmer Books, 1995, s. 321

som velforberejet dirigent i ethvert henseende kan “be with the players”⁶. På samme måde taler Grosbayne om at skabe en helhedsforståelse af værket, men her som en fuldbyrdet syntese mellem Rudolfs to delmål. At beherske partituret er, for Grosbayne, at kunne hver en objektiv detalje og sin egen subjektive tolkning – men forstået som to helt *uadskillelige* størrelser i dirigentens indre visualisering; der er ingen skelnen:

[the conductors] first task is to master the score. He must know it so well that he has his own interpretation of it clearly in mind and the ways in which [...] he intends to elicit that interpretation from the players and instruments.⁷

Nok ligger Rudolfs og Grosbaynes metodik, som vi skal se, hinanden nær – men så meget desto mere er det værd at bemærke forskellene imellem dem.

2.3. Indstuderingemetodik – mit eget udgangspunkt

I analysen af Scherchens, Grosbaynes, Rudolfs og Anderssons teori om indstudering, skal min egen indstuderingemetodik tjene som referencepunkt. Gennem mine år på bacheloruddannelsen i orkesterdirektion har jeg gradvist formuleret og systematiseret min egen indstuderingemetodik, som jeg i reglen følger.

Efter at bladde partituret igennem, er mit udgangspunkt altid at klarlægge de udenommusikalske forhold: Den historiske kontekst, komponistens biografi (med fokus på tiden ved værkets tilblivelse), værkets historie og – såfremt værket er programmatisk – dets programmatiske fortælling. Alt nedskrives, så der sker en selvstændig bearbejdning af den tilegnede viden og den bevares til fremtidig reference. Selve studiet af partituret begynder med at undersøge værkets storform: Hvor mange satser er der (såfremt der er flere) og hvordan relaterer de sig til hinanden? Derpå gennemgår jeg hver sats på mikroniveau og arbejder mig udad – fra taktperioder og fraser til større formled (i sonateform eks. temapresentationer og overledninger) – for til sidst at kunne opstille satsformen. Gennem partituranalysen er der et konstant samspil mellem analyse og baggrundsviden. Enhver opdagelse i analysen ses i lyset af tidligere værkanalyser og forhåndsviden, så værket i høj grad forstås gennem spørgsmålene “Hvad bekræfter normen?” og “Hvad afviger fra normen?”. Efter formanalysen, der er tydeligt lineært struktureret, fortsætter værkanalysen i en friere form, der afdækker alle kompositionens bestanddele; tematik, melodik, harmonik, orkestrering og kompositionsprincipper, for blot at

⁶ *ibid.* s. 323

⁷ B. Grosbayne, *Techniques of Modern Orchestra Conducting*, 2. udgave., Harvard University Press, 1973 s. 208

nævne de mest indlysende – listen er lang. Denne del af analysen søger dels at afdække *hvad* der står i partituret, men fremfor alt undersøges *samspillet* mellem alle bestanddelene. Hermed bevæger analysen sig mod at forstå komponistens bagvedliggende idéer eller budskaber, hvorigennem den samtidig nærmer sig min personlige tolkning. Præcis som i foranalysen arbejder jeg mig i denne analyse og fortolkning indefra og ud, i et stadigt samspil med baggrundsviden og forkundskaber.

Al indstuderingen frem til her foregår uden brug af klaver eller indspilning, medmindre det er strengt nødvendigt for at forstå kompliceret harmonik eller rytmik. Men når den fortolkende analyse er afsluttet, bruger jeg gerne auditive metoder, med to klare formål: Dels for at koble min viden, analyse og fortolkning til et lydbillede og dels, som en konsekvens heraf, løsrive mig fra partituret. Ikke fordi partituret som materialisering af kompositionen skal negligeres, men fordi partituret skal rykke *ind* i mig, før jeg kan dele det med musikerne. Når først det sker, er processen med at overføre direktionsteknik og gestik til det konkrete værk relativt kort. For så er den eneste tilbageværende proces, at lade partituret strømme fra hovedet og ud i armene med den selvfølgelighed, det nu har opnået i mig. Skal man opsummere processen, handler det altså om at a) opnå forforståelse b) blotlægge værkets formelle strukturer, som analysen kan bindes op på, c) forstå værket som komposition (i ordets egentlige betydning; *noget sammensat*) gennem dets mindste bestanddele for til sidst d) at lade summen af det hele – fra analyse til tolkning, fra mikroplan til makroplan – sætte sig *i én*, så værket kan tage gestisk form i ens direktion.

2.4. Indstuderingsmetodik – dirigentskolernes bud

2.4.1. *Hermann Scherchens metodik*

Hos Scherchen præsenteres kort en fremgangsmåde for indstudering, der veksler mellem makro- og mikroniveau. Først klarlægges værkets strukturelle principper; formelle som harmoniske og tematiske – her kan de rent orkestrale aspekter tilsidesættes. Derpå gennemlæses hvert instruments stemme ned til mindste detalje, og til sidst kan parallelle steder identificeres og sammenlignes⁸. Overordnet set er der tale om en klart lineær metodik, hvor beherskelsen af partituret opnås gennem detaljestudier, så arbejdet med det gestiske aspekt af direktionen, som Scherchen udtrykker det, kan ske roligt og reflekteret⁹. Det skal bemærkes, at Scherchen kun

⁸ H. Scherchen, *Handbook of Conducting*, overs. M. D. Calvocoressi, Oxford University Press, 1946, s. 191-193

⁹ *ibid.* s. 191

redegør for indstuderingsprocessen i grove træk; han negligerer ikke selve processen derved, men er ubetinget mere optaget af *målet* med forberedelsen, end den konkrete vej dertil.

2.4.2. Benjamin Grosbaynes metodik

Grosbayne understreger på den ene side, at enhver dirigent må finde sin egen metode – men fremlægger samtidigt sin egen meget strukturerede og detaljerede indstuderingsmetodik, som lettest forklares skematisk jvf. figur 1.

1.	Skab overblik over alt det trykte, der ikke er noder: instrumentation, musiktermer etc.
2.	Syng hver stemme igennem (horisontal struktur, linje)
3.	Syng stemmerne igennem opad og nedad (vertikal struktur, harmonik)
4.	Analyser storformen (værkets arkitektur)
5.	Analyser fraser, perioder og rytmiske motiver
6.	Analyser harmonik, tematik og kontrapunkt
7.	Analyser orkestrering (identificér klangfarver og tekniske udfordringer)
8.	Analyser dynamik horisontalt (dynamiske spændingskurver) og vertikalt (balance)
9.	Identificér sammenhænge mellem alle undersøgte musikalske parametre
10.	Reflektér over tempi og musikalske karakterer i værkets forskellige dele
11.	Dirigér værket igennem – reflektér over hvad musikerne behøver fra dirigenten, og om hvorvidt der er overensstemmelse mellem tolkning og gestik
12.	Læs baggrundslitteratur om værket af autoritative forfattere

Figur 1

Grosbaynes indstuderingsmetodik kan opdeles i fem dele: Først skabes et overblik og et førstehåndsindtryk af værket (1-3) – det er rent redegørende. Derpå analyseres partituret fra makro- til mikroperspektiv (4-6). Denne relativt objektive analyse efterfølges af en mere åben og subjektiv analyse (7-10) der dels retter sig mod at identificere problemer som kan opstå i prøvearbejdet, dels danner grundlaget for selve *tolkningen* af værket. Særligt interessante er de to afsluttende dele: Det gestiske aspekt, som i de andre undersøgte metoder først kommer *efter* indstuderingen, integreres her i indstuderingsprocessen (11), med lige dele fokus på potentielle “problemer” og på tolkning. Først derefter følger det sidste trin; at læse baggrundslitteratur om værket (12). At læsning *om* værket sker som det absolut sidste i indstuderingsprocessen, ligger Grosbayne stærkt på sinde, og understreges flere gange, omend han aldrig bringer konkrete

argumenter for, hvorfor netop denne del af indstuderingsprocessen er så problematisk¹⁰. Rimeligt er det dog at antage, at han herigennem ønsker at sikre selvstændighed i analysen, og derigennem understøtte dirigentens subjektivitet. En lige så rimelig kritik vil dog være, at noget sådant er en utopi, al den stund at mennesket, hvorend og hvad end vi beskæftiger os med, altid møder verden med en forforståelse: En forforståelse som, i hermeneutisk forstand, er et eksistentielt grundlag, og som vi derfor blot kan omfavne. Sagt direkte: Hvorfor være bange for at indlede sin indstudering af en Mozart-symfoni med at læse en begavet værkanalyse, hvis man forinden allerede har læst de vigtigste Mozart-biografier og studeret, spillet og dirigeret en masse af Mozarts værker? Hvad er der at tabe? I erkendelsen af, at vi forstår i kraft af vores forforståelse, kan vi jo netop gøre os selv en tjeneste, ved, gennem læsning, at styrke denne forforståelse.

2.4.3. *Max Rudolfs metodik*

Den beslægtede problematik vedrørende brugen af lydindspilninger i indstuderingsprocessen berøres kort af Rudolf. Han gør opmærksom på faren for utilsigtet at tillægge sig andres tolkninger og for, at brugen af flere indspilninger samtidigt kan gøre én usikker i sin egen tolkning. Og, som han pointerer; mange dygtige dirigenter har dirigeret formidabelt også *før* masseudbredelsen af indspillet musik. Men samtidig kommer en mere pragmatisk tilgang til udtryk: Indspilninger kan være nyttige, siger Rudolf, hvis man lytter formålsbevidst – for eksempel for at høre hvordan andre har realiseret komplekse orkestrale klangeffekter eller rytmiske strukturer¹¹.

I selve indstuderingsprocessen opererer Rudolf, som beskrevet i 2.2, med to delmål; a) først at danne sig et *objektivt* billede af værket, for b) derefter at skabe en *subjektiv* helhedsopfattelse¹². For at lære musikken må man, efter indledningsvist at bladre værket igennem og danne sig et overblik, analysere værkets strukturer i fraser og større afsnit. Derpå – eller samtidig med formanalysen – kan man belyse de harmoniske og kontrapunktiske strukturer, for til sidst at undersøge de mindste enheder som tonerækker eller tematiske celler.¹³ Det er altså en lineær proces med en tydelig indadgående retning. Samtidig med analysen, må man studere selve orkestreringen og hver enkelt instruments stemme så grundigt, at man, i alle henseender, kan være *med* hver enkel musiker, når man dirigerer.¹⁴ Et bærende princip hos Rudolf er, at noter og

¹⁰ B. Grosbayne, *Techniques of Modern Orchestra Conducting*, 2. udgave., Harvard University Press, 1973 s. 193

¹¹ M. Rudolf, *The Grammar of Conducting*, 3. udgave, Schirmer Books, 1995, s. 323

¹² *ibid.* s. 321

¹³ *ibid.* s. 323

¹⁴ *ibid.* s. 323

markeringer i partituret skal begrænses til et absolut minimum – og først tilføjes, hvis man finder det absolut nødvendigt i prøvearbejdet.¹⁵ Udgangspunktet er, at komponisten allerede har skrevet alt af vigtighed i partituret, og dette skal vi, gennem forberedelsen, lagre i vores konception af værket. Hvad der er væsentligt, skal altså ikke dobbeltmarkeres i partituret, men blot i vores hovede.

2.4.4. Patrik Anderssons metodik

Andersson, som er flere generationer yngre end både Scherchen, Grosbayne og Rudolf, præsenterer i sin indstuderingemetodik en interessant opdeling i *kompositionsanalyse* og *indstudering*¹⁶. Med denne terminologi søger han at adskille de objektive og subjektive aspekter af indstuderingen endnu tydeligere, end eksempelvis Rudolf gør. Kompositionsanalysen, den første del i Anderssons indstuderingemetodik, kan opstilles skematisk jvf. figur 2.

1.	Formanalyse udefra og ind, én sats ad gangen (fra storform til mindste perioder)
2.	Undersøg tempi og temporelationer
3.	Undersøg de strukturskabende parametre som <ul style="list-style-type: none"> - harmonik (identificér <i>tonale plateauer</i>) - rytmik (rytmiske enheder og perioder, identificér afvigelser fra normen) - motiver og tematik (identificér relationer i det tematiske materiale)
4.	Undersøg <i>fakturen</i> (orkestrets klang og omfang, vertikalt som horisontalt) ¹⁷
5.	Undersøg begivenheder i orkestrering og instrumentation
6.	Gennemlæs stemmerne og marker relevante indsætter
7.	Undersøg dynamik og dynamiske strukturer
8.	Undersøg foredragsbetegnelser (både i tekst og tegn)

Figur 2

Værd at bemærke er, at Andersson i kompositionsanalysen også behandler *klang*. Men hvor spørgsmålet om *klang* i de andre undersøgte indstuderingemetodikker gøres til et primært subjektivt anliggende, er Andersson konsekvent i opdelingen i *kompositionsanalyse* og *indstudering*, hvorfor han her nøjes med at behandle *klang* ud fra et primært objektive, orkestralt princip; fakturen. Han adskiller altså spørgsmålene “Hvilken klang skaber komponisten” fra

¹⁵ ibid. s. 325

¹⁶ P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 90

¹⁷ Andersson definerer fakturen som “*benämningen på klangvävens mönster ur et horisontalt och vertikalt perspektiv, d.v.s. hur klangen är disponerad i registren och hur denna disposition förändras genom kompositionen*” (P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 98)

“Hvilken klang ønsker jeg som dirigent” (hvoraf sidstnævnte altså hører til den følgende subjektive del). Denne del kan også kaldes *fortolkningsdelen*¹⁸ – hos Anderson gøres den i høj grad til et spørgsmål om karakter, der kan beskrives gennem ord¹⁹. Én vej til at nærme sig musikkens indre er, at undersøge komponistens kompositionsproces, gennem selv at rekonponere dele af værket. En anden metode er, at anlægge et fænomenologisk perspektiv: At se bort fra al tilegnet forhåndsviden, og prøve at forstå kompositionen som ren *oplevelse* – som eksempelvis kan opstilles i en ren grafisk, ikke-musikalsk gengivelse. Her må man begribe værket gennem fænomener som spænding, energi og rummelighed – uafhængigt af en egentlig musikalsk forståelsesramme²⁰. Består værket af flere satser, sammenstilles og sammenlignes alle satser nu i lyset af alle undersøgte aspekter i både den objektive *kompositionsanalyse* og den tolkende *indstudering*.

Efter på denne måde at have søgt *ind* i værket og belyst det i sin helhed, vender Andersson sig nu mod alt det udenommusikalske: Biografi, idehistoriske koblinger, komparativ analyse inden for værkets genre, tid og ophavsmand²¹.

Beskrevet således fremstår Anderssons indstuderingsmetodik helt og holdent lineær. Men faktisk tilskynder han til en cirkulær proces, hvor man til stadighed veksler mellem indstuderingsprocessens forskellige metoder; eksempelvis ved at veksle mellem partituranalyse og partiturspil, og – navnlig ved værker med komplicerede lydbilleder – lytte til indspilninger. På samme måde er det i processen med at memorere værket en fordel kontinuerligt at vende tilbage til analysen²². Således opløses ikke bare processens linearitet, men også den ellers tydelige opdeling i *kompositionsanalyse* og *indstudering*: I lyset heraf kan Anderssons indstuderingsmetodik altså samtidigt forstås som en hermeneutisk proces, hvor man med sin konstant nytilegnede viden, hele tiden kan vende tilbage til tidligere dele af processen²³.

¹⁸ P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 104

¹⁹ *ibid.* s. 88

²⁰ *ibid.* s. 106

²¹ *ibid.* s. 89

²² *ibid.* s. 91

²³ Andersson omtaler selv forforståelsen, vigtigheden i at gøre sig bevidst om den og dens konstante forandring i afsnittet “Förförståelse och öppenhet” (P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 87)

3. Undersøgelse

3.1. Indstudering i praksis – kvalitativ undersøgelse

På baggrund af mine undersøgelser i 2.4 har jeg foretaget en komplementerende kvalitativ undersøgelse i form af interview med to professionelle svenske orkesterdirigenter. Respondenternes svar analyseres her i anonymiseret form som henholdsvis *respondent A* og *respondent B*.

3.1.1. *Indstuderingsmetodikken hos respondent A*

Respondent A udtrykker hovedformålet med indstuderingen som “Att kunna göra verket rättvisa i en övertygande tolkning samt att kunna hjälpa musikerna att åstadkomma det.” Dermed lægges vægt på værket som en selvstændig størrelse – som ikke er underordnet musikalske individer, som dirigent eller orkester – og hvor dirigentens rolle er som *bindeled* mellem værk og orkester. Selve indstuderingsprocessen er her én enhed, og tager udgangspunkt i det udenommusikalske; studie af værkklitteratur, biografi og samtiden ved værkets tilblivelse. Med afsæt heri foretages nu periodisering, formanalyse, harmonisk analyse samt undersøgelse af orkestrering og tematik i en lineær proces indefra og ud. Derpå følger mere analytisk-fortolkende aspekter i både makro- og mikroniveau, som at bestemme tempi, artikulation, klangfarver og identificere vigtige stemmer. Alt det skaber forudsætning for først fortolkning, siden for udfoldelsen af de rent gestiske aspekter af direktionen. Med respondentens ord, må man først forstå værket “från olika vinklar, vilket hjälper interpretationen. Sedan [bestämmas] slagteknik” før man, som det sidste, kan memorere værket. Det væsentligste særkende for denne indstuderingsmetodik – i sammenligning med metodikkerne i den undersøgte litteratur og hos respondent B – er, at det udenommusikalske danner udgangspunkt for processen (ganske som det også gør sig gældende i min egen indstuderingspraksis, se 2.3). Med dét vægtes og omfavnes forforståelsen som en naturlig del af processen, og at værket i høj grad må forstås som et produkt af dets samtid.

3.1.2. *Indstuderingsmetodikken hos respondent B*

Respondent B tager i sin indstudering afsæt i tre hovedformål: “At närma sig tonsättarens vision. At tränga sig in i musikken. At tyda, tolka och, i viss mån, vara medskapande.” Målene sigter altså hovedsageligt på dirigenten som subjektiv fortolker, og ønsket om at forstå musikken befriet fra objektive parametre – lig den fænomenologiske indgangsvinkel vi møder hos

Andersson, og dennes hovedformål om at gøre værket til en del af sig selv²⁴. Selve indstuderingsprocessen inddeles her, ligesom i flere af de andre undersøgte metodikker, i en objektiv og en subjektiv del (selvom visse af metoderne bevæger sig indenfor begge domæner). Den første del har til formål at klarlægge alt som *er* i partituret og tager altid udgangspunkt i den harmoniske analyse (vertikalt). Derpå følger sats for sats en gennemgang af dynamiske forløb (horisontalt), instrumentation, orkestrering (inkl. markering af vigtige indsatser), artikulationsanvisninger og musiktermer. Men på detaljeniveau tages også stilling til mere interpretative aspekter såsom spilletekniske spørgsmål (vejrtrækning, strøg, bueteknik etc.). For hele værket gennemgås endeligt form og tematik, før udenommusikalske aspekter som udgave, værkshistorie og biografi belyses. Den objektive del afsluttes med gennemlæsning af hver stemme, som her får funktion af noget opsummerende – i modsætning til Grosbayne, hvor hele indstuderingsprocessen tager udgangspunkt i gennemlæsning af stemmerne.

Den subjektive del, som nu følger, benævnes her også “det analytiska och tolkande”. Når der i den objektive del alligevel indgik harmonisk analyse og formanalyse, må det forstås som en rent isoleret konstaterende proces af de harmoniske og formelle strukturer, mens analyse i den subjektive del får betydning; noget *synteseskabende*, der i en subjektiv forstand søger at placere de blotlagte strukturer i en helhedsforståelse. I denne del tager fortolkeren stilling til tempi og temporelationer, periodisering og frasering, musikkens relief²⁵, balance, artikulation, udsmykning, klang, hovedstrukturer og andre relevante aspekter.

3.2. 3 anvendelige metodikker

På baggrund af undersøgelserne af indstuderingsmetodikken hos dirigenterne Scherchen, Grosbayne, Rudolf og Andersson og de to professionelle orkesterdirigenter, har jeg udvalgt tre metoder til undersøgelse i praksis, ud fra parametrene *effektivitet* og *betydning for det kunstneriske slutresultat*. De tre metoder er udvalgt ud fra kriterierne at de a) i al væsentlighed adskiller sig fra min egen nuværende indstuderingspraksis og b) adskiller sig så meget som muligt fra hinanden. På den baggrund har jeg udvalgt Grosbaynes, Anderssons og respondent B's indstuderingsmetoder til videre undersøgelse i forbindelse med forberedelsen til min egen eksamenskonzert 12. maj samt en anden koncert i slutningen af maj 2021.

²⁴ P. Andersson, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013, s. 90

²⁵ Med relief forstås her forholdet mellem fremtrædende stemme(r) overfor mindre fremtrædende stemmer, akkurat som Schönberg noterer *Hauptstimme* og *Nebenstimme*

3.3. Case: Metodikkerne anvendt i forberedelsen til to koncerter

Ved lodtrækning tildelte jeg de tre udvalgte metodiker til tre værker, som jeg skulle dirigere til koncerterne i maj 2021: Vincent Persichettis Serenade No. 1 for Ten Wind Instruments op. 1 (1929) og 4. sats fra Gustav Mahlers 4. symfoni (1901) som jeg skulle dirigere til min eksamenskonzert med Östgöta Blåarsymfoniker 12 maj, samt Paul Hindemiths Der Schwanendreher (1935) som jeg skulle dirigere ved en bratschists eksamenskonzert 28. maj. Metoderne fordeltes således:

Værk	Metodik
Vincent Persichetti: Serenade No. 1 for Ten Wind Instruments op. 1 (1929)	Benjamin Grosbayne
Gustav Mahler: 4. symfoni, 4. sats (1901)	Patrik Andersson
Paul Hindemith: Der Schwanendreher (1935)	Respondent B

Jeg fulgte i min indstudering af hvert værk metodikkerne som beskrevet i afsnit 2.4 og 3.1. Gennem denne proces førte jeg logbog. Dels nedskrev jeg noter og refleksioner, dels målte jeg hvor lang tid jeg anvendte på hver delmetode, så jeg kunne opgøre hvor stor en del af den samlede indstuderingstid hver delmetode udgjorde²⁶. Logbogen dækker kun det arbejde som er beskrevet i de enkelte metodikker. Det betyder at jeg i selve indstuderingen med Grosbaynes metodik også øvede direktion, fordi det gestiske aspekt af direktionen er integreret i hans metodik, hvorimod det gestiske aspekt i Anderssons og respondent B's metodikker først kommer *efter* den egentlige indstudering, og derfor ikke indgår i logbogen. Jeg har naturligvis øvet og fortsat studeret værkerne efter at have afsluttet arbejdet med selve indstuderingen, men for at afgrænse undersøgelsen og gøre metodikkerne så sammenlignelige som muligt, er det kun selve *indstuderingsprocessen* som beskrevet i 2.4 og 3.1 som beskrives og undersøges i de følgende afsnit.

²⁶ Den samlede logbog, inklusive tidsangivelser, findes som bilag

4. Diskussion og konklusion

4.1. Refleksion efter undersøgelsen – indstudering og direktion

Min første erkendelse efter at have begyndt indstuderingsarbejdet var ikke knyttet til en specifik metodik, men var af generel karakter: Jeg oplevede hvor både befriende og effektivt det føltes, at arbejde efter en nøje struktureret metodik. Selvom jeg, som beskrevet i afsnit 2.3, normalt følger min egen regelmæssige indstuderingsmetodik, oplevede jeg med de tre undersøgte metodikker at både mit fokus, min effektivitet og grundighed forbedredes, *bare* i kraft af, at jeg nu fulgte en stramt struktureret metodik – og fordi jeg tvang mig selv til at følge den slavisk.

4.1.1. *Persichetti med Grosbaynes metodik*

Det første værk jeg begyndte at indstudere var Persichetti med Grosbaynes metodik. Både valget af delmetoder og rækkefølgen hvori de udførtes føltes meget naturlig gennem hele processen: Jeg oplevede at hver delmetode fortsatte ind i den anden, og at delmetoderne gradvist forberedte mig til den næste. Mest særegen var metodikkens 2. trin; gennemlæsning af hver stemme. Det var første gang jeg prøvede denne metode, og min tanke inden jeg begyndte var, at en sådan metode ville være meget tidskrævende ift. udbyttet. Gennemlæsningen tog da også næsten 20% af indstuderingstiden, men viste sig at blive et utroligt godt udgangspunkt for de senere analyser. Jeg fik en god lineær forståelse af hver sats, jeg lærte temaerne og melodierne at kende, jeg fik et godt indtryk af orkestreringen og disponeringen af hvert instrument i hver sats og, måske vigtigst af alt: Jeg lærte musikken at kende fra det samme perspektiv som den enkelte musiker. Det efterfølgende trin med at læse stemmerne igennem vertikalt (for at forstå harmonikken) oplevede jeg ikke som lige så givende for netop denne musik, fordi kun dele af Persichettis satser lader sig forstå gennem egentligt harmoniske begreber. Følgeligt var denne delmetode relativt hurtigt gennemført. De følgende trin med storform, fraser, perioder, rytmiske motiver, harmonik, tematik og kontrapunkt kunne gennemføres effektivt, fordi jeg gennem de to forrige trin med horisontal og vertikal stemmelæsning havde fået et så godt overblik over musikken. Det 7. trin, orkestrering, krævede at jeg læste musikken på en anden måde end hidtil, fordi jeg ikke kunne nøjes med at analysere og forstå *noderne*, men nu også skulle forstå de klanglige helheder som satserne består af. Det var et tydeligt makroperspektiv sammenlignet med det foregående, men som med de andre metoder føltes det stadigvæk som en naturlig fortsættelse af det forrige. Takket være min analyse i de tidligere delmetoder, var også de følgende trin med *vertikal og horisontal dynamik* og *sammenhænge i værket* overskuelige at besvare. Først med det 10. trin,

tempi og musikalsk karakter, blev mit *fortolkende jeg* for alvor en del af indstuderingen. Eftersom tempi allerede var angivet med metronomtallet og tempobetegnelser, skulle jeg primært tage stilling til karakter. Det var et relativt tidskrævende arbejde sammenlignet med de forrige trin, fordi jeg nu ikke bare skulle skabe syntese mellem al min forrige analyse men også fundere, reflektere og træffe beslutninger på et mere subjektivt plan. Efter dette var jeg rimeligt forberedt til, for mig selv, at dirigere værket igennem nogle gange. Det klart vigtigste udbytte heraf var nu at kunne opleve musikken i mit indre øre som *helhed* og i tempo med musikken rigtige *tidslighed*. Dermed blev gennemdirigeringen ikke så meget en direktionsøvelse som det blev en naturlig opsummering og konklusion på al indstuderingen hidtil.

Normalt gør jeg selv meget ud af at læse biografier og baggrundslitteratur om musikken jeg skal studere, men eftersom denne del af indstuderingen er til sidst i Grosbaynes metodik, følte den på en sær måde mindre vigtig. Fordi jeg selv havde lært musikken så godt at kende, havde jeg ikke det samme behov som normalt for at læse andres ord og tanker om musikken. I mine øjne blev dette en positiv lærdom; at musikken, fordi jeg først havde dannet mig min egen forståelse af den, havde sat sig mere solidt *i mig*, og at mit behov for at forstå den gennem andres øjne deraf blev mindre. At læsningen af baggrundslitteratur i dette tilfælde bibragte to for mig overraskende oplysninger, nemlig at Persichetti *ikke* var italiensk men amerikansk, og at han *ikke* skrev værket som etableret komponist men som bare 14-årig studerende, var utrolig interessant – men ikke noget, som kom til at røkke eller præge min forståelse af værket.

Efter at have fulgt Grosbaynes indstuderingsproces bestod min videre forberedelse af Persichettis serenade i dels at lade værket som helhed sætte sig endnu mere *i mig*, dels at øve direktion. Begge disse processer oplevede jeg som mindre tidskrævende end hvad jeg normalt ville forvente af et sådant værk, hvilket efter min overbevisning skyldtes indstuderingens grundighed og struktur. Jeg vil altså påstå, at ikke bare selve indstuderingsprocessen var effektiv, men at det samme gjaldt den videre forberedelse. Følgelig følte jeg mig meget velforberedt til prøver og koncerten som, efter min egen opfattelse, var meget vellykket.

4.1.2. *Mahler med Anderssons metodik*

Indstuderingen af Mahler-satsen begyndte, jævnfør Anderssons metodik, med formanlyse udefra og ind. Det forekommer ganske selvfølgelig at begynde således, men jeg fandt det faktisk svært: At arbejde udefra og ind i formanlysen vil jo sige *først* at forholde sig til værkets

større enheder og elementer – men det er udfordrende, når man ikke på forhånd forstår de mindre enheder. Så kan selv en relativt kort Mahler-sats blive uoverskuelig, når man må bladere frem og tilbage i partituret for at sammenligne potentielt lignende formled. Til sidst blev det umuligt at være tro mod metoden, og jeg måtte alligevel analysere mindre formled og perioder for faktisk at kunne opstille en brugbar storform. Således oplevede jeg indstuderingens første trin som relativt ineffektivt, sammenlignet med mine erfaringer med at lave formanalyser indefra og ud. Lignende frustrationer oplevede jeg i 2. trin, *Tempi og temporelationer*. Fra Mahlers hånd findes kun foredragsbetegnelser, så spørgsmålet om tempi er her et meget subjektivt anliggende, som blev svært at tage stilling til så tidligt i processen. Jeg kunne derfor ikke gøre andet end groft estimere tempi ud fra de tyske foredragsbetegnelser og mit stadig overfladiske kendskab til musikken, så også denne delmetode føltes ineffektiv og utidig, så tidligt i indstuderingsprocessen. Med den følgende undersøgelse af de strukturskabende parametre oplevede jeg endelig at jeg kunne arbejde struktureret og effektivt, fordi jeg kunne studere musikken på et mere detaljeret niveau, og dermed også begynde at forstå sammenhængene og de større strukturer i satsen. Men samtidigt tænkte jeg for mig selv, hvor meget mere begavet og effektivt jeg kunne have arbejdet, hvis jeg først havde undersøgt de strukturskabende parametre for derpå at lave en formanalyse. De følgende delmetoder, *Faktur* samt *Orkestrering og instrumentation*, oplevede jeg som en naturlig følge af det foregående trin, fordi jeg, med det overblik jeg havde fået over satsen som *ren komposition*, nu havde gode forudsætninger for at forstå de orkestrale parametre. Fordi *klang* for mig oftest bliver et spørgsmål om fortolkning, var det særlig interessant faktisk at studere fakturen for sig, altså det klangbillede som skabes af orkestreringen. Samtidig forberedte studiet af fakturen mig til den efterfølgende orkestrerings- og instrumentationsanalyse. Herpå fulgte gennemlæsning af alle stemmer, hvilket var en tidskrævende proces. På den ene side var det meget givende, fordi jeg opdagede nye detaljer og fik musikken ind i hovedet på en mere direkte måde, men samtidig oplevede jeg det som en metode, som kunne have givet mig et større udbytte ved at anvende den tidligere i indstuderingsprocessen. Analysen af dynamik og de dynamiske strukturer var enkel og hurtigt lavet, dels fordi den fulgte satsens form tæt, dels fordi jeg havde formanalysen at binde den op på. Her var det altså en fordel at have lavet formanalysen først. Som sidste trin i den “objektive kompositionsanalyse” i Anderssons metodik gennemgik jeg og oversatte alle tyske ord og foredragsbetegnelser.

Som nævnt i 2.4 skiller Anderssons metodik sig ud ved at opmuntre til en mere cirkulær, hermeneutisk form på indstuderingsprocessen. Derfor vendte jeg tilbage til et af de tidligere trin,

harmonik, som jeg følte jeg behøvede at studere igen, før jeg fortsatte med den mere subjektive, fortolkende del af indstuderingsmetodikken. Først gennemlæste jeg satsen og hørte den nogle gange for mit indre øre for at lade kompositionsanalysen samle sig til en helhedsforståelse, og for at få en bedre fornemmelse for værkets tidslighed. Derpå fulgte en anden af Anderssons særegne delmetoder; den fænomenologiske tilgang. Målet med denne var at løsrive sig fra noder og partitur og opleve værket som ren *oplevelse*. Jeg kunne endnu ikke musikken godt nok til at slippe partituret og *bare* opleve værket for mit indre øre. Så i stedet fulgte jeg Anderssons idé om at lave en grafisk gengivelse af værket, der indeholdt elementerne *tid*, *dynamik* og *intensitet* og kombinerede dem med tekstparafraser, symboler og tegninger. Det var en anderledes og afvekslende metode, men jeg oplevede den også som både tidskrævende og uden stort udbytte. I tråd med Anderssons opfordring til at gentage delmetoderne, foretog jeg endnu en gennemlæsning- og syngning, inden jeg til sidst læste både biografisk og mere musikfilosofisk litteratur om symfonien. Det lykkedes mig at finde nogle meget interessante, men også krævende tekster, som jeg uden tvivl ikke havde forstået, hvis ikke jeg først havde lavet min egen grundige analyse.

Efter at have fulgt Anderssons indstuderingsproces følte jeg mig godt forberedt til at øve min direktion af satsen, og jeg oplevede også at jeg havde dannet mig en god subjektiv forståelse af værket. Dermed følte jeg mig velforberedt til både prøver og koncerter, som forløb godt. Men jeg var også ganske overbevist om, at indstuderingsprocessen kunne have været mere effektiv – ikke så meget på grund af valget af delmetoderne, men på grund af den til tider ikke helt naturlige rækkefølge de kom i. Denne oplevelse og erkendelse overraskede mig, fordi Anderssons metodik var den metodik som jeg, på det teoretiske plan, var mest begejstret for og så mange gode elementer i. I praksis var metodikken bare ikke den mest effektive eller mest meningsfulde for mig.

4.1.3. *Hindemith med respondent B's metodik*

Respondent B's indstuderingsmetodik tager udgangspunkt i harmonikken, men i studiet af Hindemiths værk var det en svær metode at starte med. Dels er det horisontale langt mere styrende for værket end de vertikale strukturer, som følger deraf. Og dels er den harmonik som opstår ofte mangetydig og derfor svær at tyde. Følgeligt måtte jeg nøjes med at identificere "tonale plateauer" og de sporadiske kadencerings der var at finde i de tre satser, så min harmoniske analyse blev relativt overfladisk. Andet trin i processen var at analysere den

horisontale dynamik. I sig selv var det ikke tidskrævende, men jeg savnede at have en formanalyse at kunne binde analysen af dynamik op på. I den følgende gennemgang af instrumentation dannede jeg mig et overblik over dels disponeringen af instrumenter i hver sats, dels kombinationen af instrumenter og klangfarver. Værkets længde taget i betragtning var processen ikke særlig tidskrævende – men jeg tror, at den havde givet et større udbytte, hvis den var kommet senere i processen, når jeg havde en bedre forståelse af både tematik og andre centrale aspekter af kompositionen. Det samme gjaldt de følgende trin med artikulation og stemmeredigering: De var absolut mulige at gennemføre i denne rækkefølge, men jeg havde fået et større udbytte, hvis jeg *først* havde fået en bedre forståelse af værket som helhed. Det modsatte kan siges om det 6. trin, *Termer*. Her havde det uden tvivl været en hjælp, hvis jeg allerede fra de første trin havde vidst, hvad alle de tyske foredragsbetegnelser betød. Med det følgende trin, *Tematik*, følte jeg endelig at jeg begyndte at forstå og kunne nærstudere selve *musikken*. Med udgangspunkt i de tyske folkesange som danner grundlag for Hindemiths komposition, begyndte jeg nu at kunne se sammenhænge i satserne, og høre musikken for mit indre øre. Men dette trin tror jeg med fordel kunne have været tidligere i processen, så analysen af musikkens måske vigtigste elementer, temaer og melodier, kunne tjene som fundament for nogle af de tidligere delmetoder. Det samme gælder den følgende formanalyse: Med den begyndte jeg *endelig* at begribe musikken som komposition og som musikalsk helhed – selvom det havde været at foretrække, hvis den havde været tidligere i processen, eksempelvis før analysen af harmonik og dynamik.

Den følgende læsning af baggrundslitteratur var relativt kort. Jeg læste flere artikler med værkanalyser, som primært bekræftede, hvad jeg selv havde konstateret i min analyse. Derudover var der i forvejen meget hjælp at hente omkring satsernes ophav i folkesange i Hindemiths forklaringer og titler i partituret. Det 10. trin, stemmelæsning, kom meget sent i processen sammenlignet med Anderssons og navnlig Grosbaynes metodik. På den ene side tror jeg, at jeg havde fået et meget bedre overblik over værket fra starten af, hvis stemmelæsningen havde været tidligere i indstuderingens proces. Men på den anden side opdagede jeg to nye, gode aspekter ved denne metode. For det første fik den nu funktion af noget opsummerende – ved at læse hver stemme fik jeg repeteret mange pointer fra min analyse, og jeg oplevede værket i sin tidslighed. For det andet var det en mulighed for at gå væk fra helhedsforståelsen, og i stedet dykke dybere *ned* i værket, og opdage detaljer, som jeg indtil nu havde overset. Med indstuderingens 11. trin, *Tempi*, begyndte den egentlig subjektive del af indstuderingen. Fra Hindemiths hånd var der angivet metronomtal og tempobetegnelser, så jeg skulle først og

fremmest tage stilling til karakteren i satsernes forskellige dele. Derpå diskuterede jeg tempi med solisten, hvilket bidrog til at denne process tog mere tid end forventeligt. Nu fulgte den mest subjektive del, nemlig at tage stilling til frasing, relief, klang og alt andet, der angår udførelsen af værket. Det var i sagens natur en tidskrævende proces, ikke bare fordi den omfattede mange aspekter, men også fordi den krævede meget refleksion og fundering undervejs. Som afslutning på indstuderingen forsøgte jeg at gøre mig begreb om og forstå de store strukturer og deres sammenhæng, med vægt på form, harmonik, dynamik og tematik. Dette sidste trin i indstuderingsprocessen blev altså mest af alt en opsummering og sammenfatning af alle de tidligere analysedele.

Efter at have afsluttet dette sidste trin følte jeg, at jeg havde en god forståelse af værket. Men jeg havde, antageligt på grund af musikkens kompleksitet, endnu ikke et ordentligt indre billede af værket rent *auditivt*. Min videre forberedelse bestod derfor, foruden i at øve direktion, i at spille partiturspil på klaver og lytte til forskellige indspilninger, så jeg endeligt kunne danne et sammenhængende billede af værket for mit indre øre. Efter at have suppleret min indstudering med disse auditive metoder, følte jeg mig godt forberedt til første orkesterprøve, som forløb meget tilfredsstillende. Koncerten med Der Schwanendreher er først d. 28. maj, og derfor efter afleveringen af denne eksamenstekst.

4.2. Diskussion

I min praktiske undersøgelse af de tre udvalgte metodikker er der nogle vigtige forbehold at tage. For det første er undersøgelsen foretaget med kun én deltager – mig selv – hvilket begrænser undersøgelsens størrelse og kan betyde en BIAS ift. min vurdering af de forskellige metodikker, fordi jeg selv er forfatter til undersøgelsen. Dette ville, i fremtidige studier, kunne imødegås ved at udvide undersøgelsen til flere deltagere. For det andet undersøges metodikkerne på en relativt lille mængde musik af meget forskellig karakter og omfang, hvilket gør sammenligneligheden mellem dem sværere. Afhængigt af musikkens art vil der helt naturligt være visse delmetoder som tager længere tid, eller som giver bedst mening i en bestemt rækkefølge. Sådant ville en fremtidig undersøgelse kunne imødegås ved at opstille strammere kriterier for musikken, som indgår i undersøgelsen.

Dette til trods ser jeg nogle tydelige tendenser i min undersøgelse. Den første, og måske vigtigste, er allerede nævnt: Værdien af at arbejde efter en tydeligt struktureret metodik, og den

grundighed og effektivitet den struktur medfører – uagtet hvilken af de tre undersøgte metodikker man vælger. Den anden generelle tendens er, at alle delmetoderne *isoleret set* oplevedes som meningsfulde. Alligevel var der små forskelle: Visse delmetoder var mindre udbytterige, som den fænomenologiske tilgang i Anderssons metodik, mens andre delmetoder oplevedes som særligt udbytterige, fordi de belyste aspekter af musikken, som eller kunne overses. Det gjaldt både undersøgelsen af *faktur* i Anderssons metodik, og metoden at gennemlæse hver stemme for sig, som indgik i alle tre undersøgte metodikker, men var en ny metode for mig.

Hvad der i mine øjne gjorde den største forskel for både det faglige og kunstneriske udbytte, og for effektiviteten, var rækkefølgen hvori delmetoderne udførtes. Her så jeg tre gennemgående tendenser; den første i spørgsmålet om i analysedelene at arbejde *udefra og ind* eller *indefra og ud*. For mig var det tydeligt at jeg arbejdede mere struktureret, grundigere og dermed også mere effektivt, når jeg lavede eksempelvis formanlyse *indefra og ud*, fra mindste perioder til storform. Netop det voldte mig problemer i Anderssons metodik, fordi formanlysen her gik fra storform til de mindre dele. Den anden tendens handlede om hvornår læsningen af biografi og baggrundslitteratur kom i indstudingsprocessen. Hvor den i min personlige indstudingspraksis normalt er tidligt i processen, var den i de tre undersøgte metodikker sidst i processen, hvilket uden tvivl bidrog positivt til slutresultatet. Jeg oplevede ikke at det påvirkede den samlede effektivitet, men det kunstneriske resultat, fordi jeg i alle tre metodikker lærte musikken at kende og dannede mig en subjektiv tolkning, *før* jeg læste om andres syn på musikken. Sagt med andre ord forstod jeg musikken gennem mine egne øjne, *før* jeg så den gennem andres. Den tredje tendens, som blev tydelig for mig gennem undersøgelsen, var, hvor stor betydning det havde for min læring og effektivitet, at delmetoderne kom i en rækkefølge, hvor de byggede videre på og forudsatte hinanden. Det bedste eksempel på dette var Grosbaynes metodik, hvor de første trin med gennemlæsning af stemmer blev et gedigent fundament for de følgende form- og periodiseringsanalyser, som igen blev et godt grundlag for at forstå harmonik, tematik, kontrapunkt, orkestrering og dynamik i sammenhæng – og først til sidst kom mere subjektive spørgsmål såsom tempi til. Stemmælæsningen gjorde, at jeg forstod værkets mindste byggesten, *før* jeg opstillede storformen, formanlysen bidrog til, at jeg havde noget at binde alle de andre analyser op på, og ved først at fokusere på de mere objektive analysedele, fik jeg de bedste forudsætninger for de mere subjektive og fortolkende dele af processen, som lå sidst.

I Anderssons metodik oplevede jeg slet ikke som hos Grosbayne, at metoderne fortsatte naturligt ind i hinanden. Visse dele, såsom at læse stemmer og studere foredragsbetegnelser, kunne med fordel have ligget tidligere i processen, mens andre dele, såsom tempi kunne have ligget senere i processen, *efter* at man havde dannet sig et bedre billede af musikken som sådan. Lignende udfordringer mødte jeg også i respondent B's metodik hvor det, ihvertfald ift. den musik jeg anvendte metodikken på, var en ulempe at tage udgangspunkt i harmonikken. Det er rimeligt at antage at harmonikken havde været et godt udgangspunkt i analysen af et klassisk eller romantisk værk, men med Hindemiths mere komplekse komposition tror jeg, at enten formanalyse eller gennemlæsning af stemmer havde været et bedre udgangspunkt for min indstudering. Hvad angår læsning af stemmer var der i respondent B's metodik et interessant aspekt i rækkefølgen, fordi stemmelæsningen her lå i *slutningen* af indstuderingsprocessen. Dermed fik stemmelæsningen ikke så meget funktion af at danne overblik og forstå musikken indefra og ud, som hos Grosbayne. I stedet blev det en art opsummering af hele indstuderingsprocessen, fordi man læste værket igennem i sin helhed og tidslighed, stemme for stemme.

4.3. Konklusion

Undersøgelsen af Grosbaynes, Anderssons og respondent B's indstuderingsmetodik efterlader os med fem centrale forudsætninger for at kunne besvare undersøgelsens problemformulering. En indstuderingsmetodik som både er *effektiv* og sikrer et *højt kunstnerisk resultat* må altså:

- være klart struktureret
- have delmetoderne i en sådan rækkefølge, at de forudsætter og følger ind i hinanden
- begynde med objektive analysedele og slutte med subjektive og fortolkende dele
- inkludere stemmegennemlæsning både først og sidst i indstuderingsprocessen
- have læsning af biografi og baggrundslitteratur sidst i processen

Et bud på en sådan metodik er en modificeret udgave af Benjamin Grosbaynes metodik, hvor man foretager en supplerende stemmegennemlæsning mellem trin 10. *Tempi og musikalsk karakter* og trin 11. *Diriger igennem* (som hos respondent B), og hvor trin 7. *Orkestrering* suppleres med analyse af fakturen (som hos Andersson).

4.4. Perspektivering og videre studier

I sammenhæng med konklusionen er det vigtigt igen at huske på, at lige så klar og entydig konklusionen måtte synes, lige så forskellige er verdens dirigenter. Det eneste undersøgelsen utvetydigt fortæller er, hvilken indstuderingsmetodik som sikrer *mig* den mest effektive indstuderingsproces med et højt kunstnerisk resultat. Enhver dirigent har sine styrker og svagheder i de forskellige delmetoder, og vil følgelig opleve forskellige metodikker som mest effektive eller som mest gunstige for det kunstneriske resultat. Lige sådan vil den samme dirigent, afhængigt af repertoire som indstuderer, også opleve forskellige indstuderingsmetoder som bedst.

Derfor tror jeg, at undersøgelsens og konklusionens måske største værdi for andre dirigenter og musikere består i refleksionerne og analyserne undervejs i teksten. For det er sådanne tanker som, i mine øjne, er den vigtigste forudsætning for selv at kunne opdage og forme en indstuderingsmetodik, som er mest optimal for en selv. Her kan de fem metodikker, som jeg har beskrevet, tjene som udgangspunkt, men som det også fremgår af konklusionen, kan den mest optimale metodik meget vel være en syntese af mange forskelligartede metodikker.

I fremtidige studier af emnet kan BIAS'en, som omtalt i diskussionsafsnittet 4.2, begrænses ved at undersøgelsens forfatter ikke selv deltager i undersøgelsen. I stedet kan metodikkerne testes på et større antal repræsentativt udvalgte dirigenter. I tråd med dette vil man med fordel kunne undersøge metodikkerne hos henholdsvis kor- og orkesterdirigenter, for at belyse potentielle forskelle i hvad de forskellige metodikker kan bidrage med hos forskellige dirigenter. Lige så kan man undersøge metodikkerne anvendt af henholdsvis studerende og professionelle dirigenter, eller anvendt i kontekst af henholdsvis professionelle eller amatørmusikalske sammenhænge. Alle sådanne slags komparative undersøgelser vil kunne bidrage til både en mere detaljeret forståelse af området, og resultere i mere anvendbar viden, med relevans for flere dirigenter.

For at styrke selve undersøgelsen af metodikkerne i praksis, vil det i fremtidige studier være en fordel at undersøge metodikkerne på mere ensartet musik end tilfældet er i nærværende undersøgelse. Mest optimalt kunne undersøgelsen begrænses til ét værk, som skulle indstuderer af et større antal dirigenter med forskellige metodikker. Alternativt kunne der opstilles mere snævre kriterier for musikken som indgår i undersøgelsen hvad angår periode, orkestrering,

omfang, længde og kompleksitet. Endeligt vil det være at foretrække, at musikken er ukendt for deltagerne i undersøgelsen. Med disse justeringer og afgrænsninger i undersøgelsen, ville den komparative analyse metodikkerne imellem styrkes. Samtidig ville man bedre kunne inddrage resultaterne af de mere objektive parametre, såsom tidsmængden anvendt i indstuderingen, i diskussionen. Følgelig ville man kunne forvente tydeligere resultater omkring de respektive metoders effektivitet – ikke bare som *oplevet effektivitet*, men i reelle målbare enheder.

Litteratur

Bøger

Andersson, Patrik, *Orkesterdirigering*, Studentlitteratur AB, 2013

Grosbayne, Benjamin, *Techniques of Modern Orchestra Conducting*, 2. udgave., Harvard University Press, 1973

Rudolf, Max, *The Grammar of Conducting*, 3. udgave, Schirmer Books, 1995

Scherchen, Hermann, *Handbook of Conducting*, overs. M. D. Calvocoressi, Oxford University Press, 1946

Andre kilder

Skriftligt interview via email med to professionelle svenske orkesterdirigenter (anonymiseret), marts 2021

Bilag

Logbog

Som en del af undersøgelsen i 3.3 har jeg ført logbog over forberedelsen til min eksamenskonzert 12. maj samt en anden koncert 28. maj 2021. Logbogen indeholder:

- et skema over rækkefølgen jeg, jvf. metodikkerne, har forberedt mig i, tidsmængden jeg har brugt på hver delmetode, samt procentuelle angivelser af proportionerne mellem hver delmetode
- korte refleksioner fra indstuderingsprocessen

De procentuelle tidsangivelser er i Grosbaynes og respondent B's metodik kun baseret på analysens trin i deres lineære form (den supplerende forberedelse er altså ikke medregnet) mens de i Anderssons mere cirkulære metodik også inkluderer de gentagne og supplerende analysedele (fordi gentagelsen netop er et grundelement i Anderssons metodik). Titlerne på hver metode er mine egne parafraser baseret på ophavsmandens titel.

“Serenade No. 1 for Ten Wind Instruments” op. 1 af Vincent Persichetti (1929) forberedt med Benjamin Grosbaynes metodik

Metode	min.	% tid	Kommentarer
1. Overblik: tekst og instrumentation	20	6,1	På grund af værkets kammermusikalske karakter og lille omfang fik jeg hurtigt overblik over instrumentationen, hvor der kun var små variationer mellem satserne. Der var kun få foredragsbetegnelser jeg måtte slå op og oversætte, det var altså hurtigt gjort.
2. Syng stemmerne gennem horisontalt	64	19,8	Metoden i sig selv var meget ligetil, og selvom det tog tid at læse stemmerne, oplevede jeg det alligevel som en meget effektiv udnyttelse af forberedelsestiden. Ved at gennemlæse hver stemme blev jeg tvunget til <i>ikke</i> at se på helheden, men på enkeltdelene. Jeg oplevede <i>ikke</i> harmonikken, men jeg lærte de gentagne temaer og rytmiske motiver at kende, jeg fik god fornemmelse af frasering og periodisering, og dermed også af hver sats form – selvom jeg hele tiden kun fokuserede på én stemme. En meget interessant oplevelse!
3. Syng stemmerne gennem vertikalt	22	6,7	I denne musik, som meget af tiden er en art bi- eller polytonal, var det svært “bare” at læse stemmerne vertikalt og dermed forstå harmonikken. Denne metode var mest givende i den langsomme 3. sats,

hvor man kunne tale om reelle harmoniske forløb.

4. Storform	26	8	Efter at have læst stemmerne igennem i trin 2 havde jeg allerede en god fornemmelse af formen. Jeg nøjedes nu med at betragte de større afsnit, og nedskrive et formskema ved starten af hver sats. Denne analysedel tog noget tid, måske fordi det var den første analyse hvor jeg læste flere stemmer ad gangen i sammenhæng, og fordi jeg nu bevægede mig frem og tilbage mellem de forskellige dele af sætterne.
5. Fraser, perioder, rytmiske motiver	9	2,8	Eftersom hver sats er så kort, havde jeg allerede i analysen af storformen opdelt musikken i mindre perioder. Takket være det, og takket være min gennemlæsning af alle stemmerne (2. trin) kunne jeg hurtigt tage stilling til den grundlæggende frasering. Af samme grund tog det mig heller ikke lang tid at identificere musikkens rytmiske motiver og sammenhængen imellem disse.
6. Harmonik, tematik, kontrapunkt	20	6,1	Som nævnt i 3. trin er musikken af bi- og polytonal karakter, og den harmoniske analyse handlede altså snarere om dels at identificere harmoniske plateauer, dels identificere de forskellige modus der løbende skabte disse harmoniske plateauer. Det var relativt tidskrævende i sammenligning med analysen af tematik og kontrapunkt, der takket være værkets overskuelige omfang samt den allerede gennemførte stemmegennemlæsning (2.) og analyse af rytmiske motiver (5.) hurtigt kunne gennemføres.
7. Orkestrering	20	6,1	Analysen af orkestreringen var første gang jeg undersøgte alle stemmerne i sammenhæng. På grund af hver sats' lille omfang og Persichettis meget tydelige og stringente kompositionsprincipper var denne proces ikke særlig tidskrævende. Men eftersom det var den første analysedel som så mere nøje på alle stemmerne i sammenhæng, var det en meget givende analyse at gennemføre.
8. Dynamik vertikalt og horisontalt	15	4,6	Også denne analyse var hurtigt gjort i tid, eftersom Persichetti i værket er meget konsekvent i brugen af dynamik, vertikalt som horisontalt. Eftersom dynamikken i værket viste sig at være tæt forbundet med formen, fungerede min analyse af storformen (4.) som et godt udgangspunkt til at forstå dynamikken i sammenhæng.
9. Sammenhænge	16	4,9	Jeg fokuserede her på at finde sammenhænge imellem de fem sætter, dels i

kompositionsprincipper, dels i konkrete tematiske sammenhænge. Begge dele var relativt hurtigt gjort, fordi jeg gennem de tidligere analysepunkter havde fået godt overblik over de væsentligste aspekter som kunne sammenlignes – i dette tilfælde to grundlæggende temaer som kunne spores i hver sats, og dermed også bidrog til at forstå værket som helhed i dets egen storform.

10. Tempi og musikalsk karakter	30	9,2	Eftersom tempi allerede var givet i både foredragsbetegnelser og metronomtallet var der ikke meget at tage stilling til her. Til gengæld krævede spørgsmålet om musikalsk karakter en del refleksion i hver sats, fordi jeg ikke bare skulle skabe syntese mellem alle dele af den tidligere analyse men også nu inddrage mig selv mere direkte som fortolkende subjekt. Det var også den del af den forberedelsesprocessen frem til her som føltes mest fri og mindst styret.
11. Diriger igennem	70	21,4	Fordi de 10 analysedele frem til her kunne gennemføres ganske hurtigt, føltes det som tidligt i processen allerede at skulle dirigere værket igennem nu. Men det jeg oplevede, var to meget positive resultater, til trods for at min direktion ikke var perfekt endnu: a) jeg oplevede nu musikkens tidslighed, fordi jeg dirigerede hver sats igennem i tempo og b) jeg oplevede værket som helhed – ikke abstrakt helhed, men som den helhed som sætterne dannede når jeg dirigerede dem igennem i sammenhæng. Selvom det føltes specielt at dirigere musikken igennem før jeg følte at den var færdigindstudert, bidrog det altså alligevel med noget brugbart til processen!
12. Læs baggrundslitteratur	15	4,6	Der var meget lidt tilgængelig information at hente om Persichetti, og derfor var processen hurtigt overstået. Men det jeg læste var interessant og satte min forståelse af hele værket i et andet lys. Indtil nu vidste jeg ikke andet end at komponisten hed Vincenzo Persichetti og havde skrevet værket i 1929. Jeg havde derfor antaget at der var tale om en italiensk komponist, født senest omkring år 1900. Men hvad jeg nu kunne læse om Persichetti var at han dels var amerikansk, født i Philadelphia, dels at han først fødtes i 1915 og altså havde skrevet værket i en alder af bare 14 år! Det satte på nogle punkter værket i et andet lys: Rent musikalsk gav det bedre mening at se musikken i en amerikansk kontekst – for der var ingen tydeligt italienske elementer at

spore. Lige så imponerende komponistens unge alder var, lige så god mening gav det i lysets af værkets lille omfang og stramme kompositionsprincipper.

4. sats fra Symfoni nr. 4 af Gustav Mahler (1901) forberedt med Patrik Anderssons metodik

Metode	min.	% tid	Kommentarer
1. Form udefra og ind	45	7,2	Selvom det giver mening at arbejde sig udefra og ind i formanlysen, oplevede jeg det faktisk som en ineffektiv og ikke ligetil metode; for at begynde sin analyse med at overskue partituret som helhed er svært, al den stund at man jo kun kan se to sider ad gangen, og altså må bladre og bladre, sammenligne og memorere, for at kunne opstille en model for storformen. Jeg forsøgte at holde mig til udefra-og-ind-retningen, men det var, ihvertfald med denne symfonisats, i realiteten umuligt at gøre uden først at få overblik over de mindre formled og perioder. Processen føltes derfor relativt tidskrævende.
2. Tempi og temporelationer	10	1,6	Fra Mahlers side var ingen givne metronomtal, så foredragsbetegnelserne var udgangspunkt for at forstå tempi og temporelationer. Imidlertid oplevede jeg det som svært at gøre sig fornuftige tanker omkring tempi, når jeg endnu ikke havde fået det detaljerede kendskab til musikken som er udgangspunktet for at kunne bestemme fornuftige tempi. Jeg oplevede altså ikke at jeg kunne gennemføre denne analysedel ordentligt så tidligt i den samlede proces.
3. Strukturskabende parametre	45	7,2	Jeg analyserede først og fremmest harmonik, rytmik og tematik. Harmonisk arbejdede jeg mig, ligesom i formanlysen (1.) udefra og ind, fra toneartskift, til tonale plateauer og slutteligt analysere centrale kadencer og akkordfølger. Rytmik og tematik kunne i dette tilfælde analyseres samlet eftersom rytmikken i satsen primært er et resultat af og integreret i tematikken. Med analysen af disse parametre begyndte jeg nu at se tydeligere sammenhænge og strukturer som jeg i formanlysen havde fået en idé om. Men jeg følte at jeg på en måde arbejdede baglæns, fordi jeg havde kunnet lave en meget bedre og mere effektiv formanlyse hvis jeg først havde

undersøgt de strukturskabende parametre.

4. Faktur	40	6,4	Det var meget interessant og givende at undersøge fakturen, hvilket jeg ikke før har analyseret så isoleret. Gennem hele tiden at spørge mig selv om hvilken klang som skabtes af orkestreringen, fik jeg et rigtigt godt grundlag for senere i indstuderingsprocessen at definere mine egne, rent subjektive ideer om klang i satsen.
5. Orkestrering og instrumentation	45	7,2	Jeg oplevede denne analysedel som lettere og mere overskuelig, fordi jeg allerede i undersøgelsen af fakturen (4.) havde studeret stemmerne og deres samklange. Nu fokuserede jeg mere på instrumenternes disponering i strukturelle sammenhænge.
6. Læs stemmer og markér indsatser	160	25,6	Denne del var særdeles tidskrævende. På den ene side oplevede jeg gennemlæsningen af stemmerne som givende fordi den gav mig lejlighed til at opleve nye detaljer – men samtidig følte det som at arbejde i omvendt rækkefølge. Præcis som det i foranalysen følte ineffektivt at arbejde udefra og ind, oplevede jeg det samme mønster gjorde sig gældende i hele indstuderingen frem til nu, fordi detaljestudiet kom så sent.
7. Dynamik og dynamiske strukturer	10	1,6	Med foranalysen (1.) som udgangspunkt kunne jeg relativt let notere de dynamiske strukturer i de enkelte formled, og dermed hurtigt få overblik over værkets dynamiske kurver.
8. Foretagsbetegnelser	10	1,6	Foretagsbetegnelserne var på tysk, og arbejdet bestod derfor hovedsageligt i at oversætte dem, og til dels tolke dem, hvor det var nødvendigt.

Supplerende forberedelse og egentlig indstudering²⁷

Harmonik igen	15	2,4	Jeg gennemgik harmonikken på et mere detaljeret niveau udvalgte steder i satsen.
Gennemlæsning	40	6,4	Jeg læste partituret igennem og forsøgte at huske så meget af analysen som muligt undervejs.
Gennemlytning i hovedet	15	2,4	Jeg “spillede værket igennem” i hovedet én gang. Først og fremmest gav det en god opfattelse af værkets tidslighed og sammenhængene mellem de enkelte dele, men det var også godt ift. at binde al min analyse af orkesterstemmerne op på solostemmen, og på den måde opleve dem i

²⁷ I modsætning til trin 1-8 som Andersson ikke kalder indstudering men kompositionsanalyse

			sammenhæng i hovedet.
Fænomenologisk tilgang	40	6,4	Eftersom jeg ikke før har arbejdet med denne tilgang tog det noget tid at finde en konkret måde at arbejde med metoden på. Andersson taler om at opleve musikken befriet af partituret og eksempelvis lave en grafisk gengivelse af dette. Eftersom jeg endnu ikke kunne musikken udenad, var det svært <i>bare</i> at opleve musikken befriet af partituret og uden at lytte til en indspilning. Jeg besluttede mig derfor hurtigt til at lave en fri grafisk gengivelse af satsen hvor jeg inkluderede elementerne <i>tid, dynamik, intensitet</i> og kombinerede dem med tekstparafraser, symboler og tegninger, for på den måde at opsummere satsen. Jeg oplevede ikke noget stort udbytte af denne proces, men jeg tror også at det er en arbejdsmetode man må udvikle over tid.
Gennemlæsning	30	4,8	Jeg gentog her processen med at læse værket igennem og dirigerede lidt til.
Biografi og baggrund	120	19,2	Der findes uendelige mængder af bøger og Mahler, og også megen litteratur om hans 4. symfoni. Udover at læse almen biografi og kendsgerninger omkring værkets tilblivelse, læste jeg Bärenreiters værkindføring til symfonien, som belyste værket på et mere filosofisk plan. Jeg oplevede det som det rette tidspunkt i processen at læse en sådan tekst, fordi jeg ganske enkelt ikke ville havde forstået teksten, før jeg havde lavet min grundige analyse.

Der Schwanendreher af Paul Hindemith (1935)
forberedt med respondent B's metodik

Metode	min.	% tid	Kommentarer
1. Harmonik	60	7,2	Det var på flere måder svært at skulle begynde indstuderingsprocessen med harmonisk analyse; hovedsageligt fordi Hindemiths musik på overfladen ikke let lader sig inddele i harmoniske kasser, fordi det i højere grad er <i>linjen</i> og den enkelte <i>stemme</i> der er musikkens styrende element. Derfor indså jeg hurtigt at jeg til en start måtte nøjes med at blotlægge de større harmoniske strukturer gennem at identificere "tonale plateauer". Dermed kunne jeg tillade mig at <i>zoome ud</i> i mit perspektiv og på den måde også

få et bedre indtryk af værket og satserne som helhed.

Jeg oplevede altså visse problemer ved at begynde indstuderingen med harmonisk analyse, men lykkedes alligevel med at få et udbytte af processen.

2. Horisontal dynamik	10	1,2	Ligesom en udfordring i den harmoniske analyse (1.) var at jeg ikke havde en formanalyse at binde den harmoniske analyse op på, var det også tilfældet her. Derfor begrænsede jeg mig i dette tilfælde også til en analyse af de større dynamiske strukturer, sats for sats.
3. Instrumentation, orkestrering og indsatser	50	6	Først dannede jeg mig overblik over instrumenteringen i hver sats, med fokus på hvilke instrumenter der har meget lidt at spille og markering af indsatser efter lang tids pause i et givent instrument. Dernæst læste jeg satserne igennem med fokus på kombinationen af instrumenter – og belyste dermed også de mere klanglige aspekter af hver sats.
4. Artikulation	10	1,2	Efter i det forrige (3.) at have dannet mig et bedre overblik over musikken på de enkelte instrumentalisters niveau, kunne jeg konstatere, at Hindemith var meget nøje med at notere artikulation. Jeg nøjedes derfor i dette punkt med at gennemgå steder hvor der ikke var noteret artikulation, hvor den var sparsom eller tvetydig.
5. Stemmeredigering	10	1,2	Jeg fokuserede her på strøg og spilleteknikker i strygerstemmerne (vibrato, bue, position på strengen) eftersom blæserstemmerne fra Hindemiths hånd er tydelige omkring vejtrækning og artikulation etc.
6. Termer	20	2,4	Jeg oversatte og tolkede alle de tyske musiktermer, samt titlerne til de folkesange som Hindemith bruger som oplæg for satserne.
7. Tematik	40	4,8	Med udgangspunkt i de tyske folkesange som Hindemith har brugt som forlæg, gennemgik jeg nu satserne med det for øje, at identificere disse melodier og deres tematiske afledninger i hvert enkelt instrument.
8. Formanalyse	155	18,6	Eftersom værket på overfladen lader til at have en ganske kompleks struktur, havde jeg, på trods af allerede at have analyseret mange aspekter af værket, stadig ingen klar opfattelse af dets form.

			Jeg lavede derfor en slavisk formanalyse indefra og ud, begyndende med periodisering. Jeg inkluderede samtidigt mine resultater omkring harmonik, tematik og dynamik, så mine analyser begyndte at samle sig til ét, og jeg følte at jeg begyndte at forstå musikken.
9. Historik og biografi	15	1,8	Jeg læste en kortfattet biografi, og derpå nogle artikler om selve værket. Hindemith er i partituret meget tydelig omkring værkets ophav i gamle tyske folkemelodier, så i læsningen af andres værkanalyser og historik omkring værket, blev jeg hovedsageligt bare bekræftet i, hvad jeg allerede selv havde konstateret.
10. Læs stemmer	240	28,7	Fordi jeg allerede var så langt i min indstudering, havde jeg nærlæst store dele af de fleste stemmer i forbindelse med eks. tematisk analyse (7.) og instrumentationsanalyse (3.). Jeg følte derfor at jeg allerede havde et godt overblik over hver stemme. Så meget desto mere interessant var det at opleve, hvor mange nye detaljer der stadig var at hente gennem at læse hver enkelt stemme igennem fra start til slut. Både ift. at opdage nye variationer og former af det nu kendte tematiske materiale, forstå den rolle som Hindemith tildeler hvert instrument og forstå det lineære forløb i hver stemme. At stemmelæsningen kom så sent i processen føltes på den ene side uoptimalt, fordi jeg kunne have anvendt mange af lærdommene herfra i de andre analysedele. Men på den anden side oplevede jeg også en fordel ved, at jeg allerede var så langt i analysen. For gennem stemmelæsningen blev jeg nu mindet om alt det jeg havde lært fra de andre analysedele; jeg oplevede formen fra hvert instruments perspektiv, jeg så temaerne præsenteret og oplevede de dynamiske strukturer gennem hver sats.
11. Overvej tempi	60	7,2	Denne proces var todelt: Først gjorde jeg mig selv tanker omkring tempo baseret på dels Hindemiths metronomtallet og tempobetegnelser, dels musikkens karakter, og derpå diskuterede jeg disse tempi med solisten, og tilpassede dem hans ønsker. Processen var derfor noget længere, end hvis det havde været et værk uden solist. Når overvejelserne om tempo kommer så sent i processen betyder det selvfølgelig, at man allerede for sit indre øre har spillet musikken i

nogle givne tempi, som dermed underbevidst har sat sig i ens hovede. Men det betyder også at man har de bedste forudsætninger for at vælge gode og velovervejede tempi, fordi man kan basere dem på al den analyse man har foretaget hidtil.

12. Frasering, relief og klang	135	16,2	<p>Hvad frasering angår tog jeg udgangspunkt i de vigtigste tematiske grundsten: folkesangene. På baggrund af deres oprindelige form og tekst afgjorde jeg fraseringen af disse melodier, som derpå lod sig overføre til store dele af stemmerne. Derpå koncentrerede jeg mig om de kontrasubjekter og andet kontrasterende materiale som Hindemith anvender, så jeg til sidst havde en klart idé om fraseringen af hver en linje i hver en sats.</p> <p>Hvad relief angår hænger det i denne slags musik tæt sammen med forståelsen af det tematiske som altid findes i en stemme, men ofte skjult eller tildækket. Processen med at skabe et billede af musikkens relief for mit indre øre blev altså i høj grad et spørgsmål om at indkredse tematiske og motiviske elementer i det af og til store virvar af stemmer og modstemmer.</p> <p>Det sidste spørgsmål om klang søgte jeg at afklare gennem at analysere fakturen – altså den klanglige disponering fra Hindemiths hånd – og derpå se denne i relation til tematikken og andre karakterskabende midler såsom dynamik, spilleteknik etc.</p>
13. Store strukturer	30	3,6	<p>Allerede fra indstuderingens første analysedele havde jeg fokus på de store strukturer i form af harmonik (1.) og dynamik (2.), så sammen med den gennemførte foranalyse (8.) havde jeg et godt billede af værket som helhed. Derfor havde denne sidste del af indstuderingen karakter af opsummering af de tidligere analysedele, og blev på den måde en meget naturlig afslutning på den samlede indstudingsproces.</p>

Interviewspørgsmål

De skriftlige interviews blev gennemført via email. Udgangspunktet var nedenstående spørgsmål, som siden fulgtes op af en dialog med opklarende spørgsmål, hvor det behøvedes.

1. **Vad er ändamålet med instuderingen/förberedelsen för dig?**
2. *Precisér fråga 1 – har du speciella del-ändamål i din instudering/förberedelse?*
3. **Vad är kriterierna för att du är klar med instuderingen/förberedelsen?**
4. **Beskriv din instuderings-/förberedelsesprocess**
5. **Vilka indstuderingsteknikker ingår i din instuderings-/förberedelsesprocess?**
(t.ex. formanalys, historisk bakgrund etc.)
6. *Svara på 6a eller 6b beroende på vad som passar bäst på din process*
 - a. **Om du oftast gör din instudering/förberedelse i en bestämd ordning, skriv ordningen här** (“1. först gör jag detta 2. så gör jag detta” etc.) **och berätta sen varför du gör det i just den ordning:**
 - b. **Om du oftast inte gör din instudering/förberedelse i en bestämd ordning, beskriv då processen som du uppfattar den** (t.ex. om du ofta upprepar vissa delar av processen eller om ordningen inte alls har en betydelse i din instudering/förberedelse)
7. **När börjar själva det gestiska aspekt av dirigerandet i den här processen?** (Är det gestiska aspekt *en del av* din instuderings-/förberedelsesprocess, eller kommer det *efter*)

Indspilning

af koncert med Östgöta Blåsarsymfoniker (Persichetti og Mahler)

Indspilning

af koncert med studerende fra KMH (Hindemith)