

² | **Heftet er utgitt av Norges Musikkorps Forbund i samarbeid med Warner Chappell Music Norway A/S**

Fagredaktører: Morten E. Hansen, Jan Roger Øren

Ansvarlige redaktører: Arne Amland, Tone Sæle

© Norges Musikkorps Forbund

ISBN 82-7638-105-7

1. opplag februar 2002

Formgiving: Goosen Design

Foto: Eva Furmyr

Notetegning: Reid Gilje

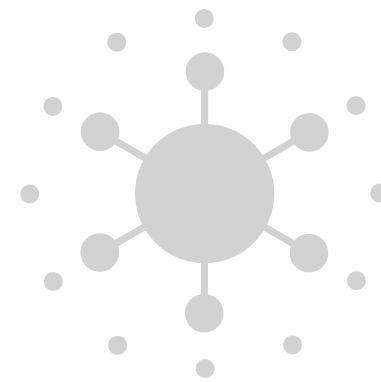


Korpsdirigenten 2

Fagredaktør:
Morten E. Hansen

4 INNHOLD

Innledning	5
Øvingsmetodikk i korps	8
Partiturlesing	27
Hvorfor delta i konkurranser?	35
Konkurransene i NMF	39
Formidling – kontakten med publikum	42
Korps og repertoar	50
Janitsjarkorpsset – historien og repertoaret	55
Brass band – historien og repertoaret	72
Om bidragsyterne	84
Oversikt over NMFs emnehefter	86



Innledning

Målgruppen for emneheftet er korpsdirigenter, studenter på korpsledelsesstudier og deltagere på NMFs dirigentkurs. Heftet er en oppfølger til emneheftet «Korpsdirigenten 1». Ambisjonene er ikke å presentere alle løsningene, men heller vise noen veier å gå. Målsetningen med emneheftet er å inspirere til videre arbeid – utfordre og bevisstgjøre – og gi enda større innsikt og faglig påfyll i det videre arbeidet med korpsset.

Dirigentene er den viktigste ressursgruppen i NMF. Vi ønsker å følge opp dirigentene i sterkere grad gjennom kurs, symposier og i samarbeid med utdanningsinstitusjonene.

Det er viktig å se helheten i musikkopplæringen, og NMFs kurs må stå i forhold til tilbudet på videregående skole, folkehøgskoler og utdanningsinstitusjoner.

Dirigenten kan kreve og forvente mye av korpsset sitt, og korpsset kan også kreve og forvente mye tilbake. Det ligger en gjensidighet og et samspill i dette, som kan utvikles og stimuleres over tid. Korpssets fremtid vil i stor grad være avhengig av å lykkes med dirigenten. Dirigentrollen er kompleks. Ensembleledelse innebærer et ansvar som krever bevissthet. Den komplette dirigent finnes vel neppe, og på høyere nivå ser man korpsset utnytter dirigenters kvalifikasjoner for ulike anledninger. Dette kan være til stor inspirasjon, og tilføre korpsset nytt påfyll med jevne mellomrom.

Andre korps vil føle seg mer komfortable med kontinuitet, og uansett trengs det oftest en «trener» som jobber med basic over tid. (Jfr. «Korpsdirigenten 1»). Samtidig er det viktig for dirigenten å kunne forholde seg til mer langsiktige kontrakter og formelle avtaler, for å sikre egen arbeidssituasjon. NMFs standard dirigentkontrakt er et godt verktøy. Der som korpsset samarbeider med musikk- og kulturskolen, må en forholde seg til kommunalt avtaleverk.

Korpsset har krav på en dirigent som er sin rolle bevisst. I dette ligger det å vedkjenne seg sitt ansvar overfor korpsset, og utvikle korpsset videre. Dirigenten er musikalske leder, og spiller derfor en viktig rolle i korpssets styre. Samarbeid mellom korps og dirigent må preges av gjensidig respekt, og vilje til dialog om korpssets videre satsning.

Dirigenten må vise vilje til faglig utvikling. Det må jobbes kontinuerlig med teknikk, musikalsk forståelse og repertoarkunnskap. Slik holdning virker positiv og inspirerende for musikantene, og gir signal om at utvikling skjer gjennom vilje til arbeid. En dirigent som «stivner» i formen vil miste autoritet og respekt, og musikalsk utvikling i korpsset vil lide under dette.

Sosialt og faglig engasjement er et viktig moment. Dirigenter som kun engasjerer seg i sin egen situasjon, uten å søke kontakt og dialog med musikantene, har oversett en viktig mekanisme for fremdrift og en viktig musi-

kalsk suksessfaktor. Nærhet og oppriktig interesse for musikantene er en forutsetning i arbeidet med barn og unge. En mister ikke respekt eller autoritet ved å kommunisere på de unges premisser, det motsatte er heller tilfelle. Det handler om å legge til rette for god atmosfære, trygghet, positivt selvbilde og spilleglede, selve fundamentet i ethvert musikalsk prosjekt.

Korps er ulike, og det utvikles interne kulturer. Dirigenten kan utnytte dette positivt, her handler det om å bli kjent med korpsets og musikantenes «sterke» og «svake» sider, for så å utnytte dette i det daglige arbeidet.

I det komplekse samspillet, må både musikalske og mellommenneskelige elementer bygges opp. Arbeidet for en kultur som støtter musikantenes selvbilde må være et mål.

Hvordan formidle budskapet overfor korpset på en reflektert og bevisst måte - verbalt, slagteknisk, visuelt? Hvordan balansere dette på en måte som engasjerer og utfordrer? Hva er viktigst, musikalsk eller sosial utvikling? Det er uheldig å sette det sosiale arbeidet opp mot det musikalske, dette henger sammen, og erfaring viser at kvalitet på det musikalske arbeidet fører til bedre sosialt. Samtidig gir et godt og trygt miljø et bedre sosialt miljø.

Et viktig mål med vårt musikalske arbeid, er formidlingen av resultatet til andre (jfr. kap. om musikkformidling). Konsertsituasjonen er et direkte og åpent møte mellom utøver, dirigent og publikum. Musikkformidling som fag er nå etablert på videregående skoler og høyskoler. Publikum skal få lyst å komme tilbake for å oppleve mer. Utøvere, dirigenter og musikkformidlere på alle nivå må ta ansvaret i dette. Søk mulighetene, og jobb videre med kvalitet på hele prosessen.

Musikkformidling er måten å presentere musikken på, legge til rette for opplevelse, skape god atmosfære, og presentere det musikalske budskapet på en helhetlig og over-

bevisende måte. Direkte og åpen kommunikasjon, med musikalsk kvalitet som utgangspunkt. Fokus på formidlingen må bli like naturlig som selve spillet.

Konserten er en totalopplevelse, og et samspill av mange ulike elementer som skal fungere i en helhet. Balanse mellom de ulike elementene, og sammensetning av program blir viktig. Repertoarvalg har flere hensikter:

- **Det skal utfordre og stimulere medlemmer og dirigent**
- **Det skal utvikle korpset**
- **Det skal fungere i ulike formidlings-sammenhenger**
- **Det skal utvikle den musikalske horisonten**

Dette stiller store krav til dirigenten, og problemstillingene blir tatt videre i egne kapitler i heftet

I formidlingssammenheng er det svært mye å hente i et samarbeid f.eks. mellom musikk-skole, solister og kor. Slike konsept blir «dynamitt» utad, spennende for publikum, inspirerende for utøver og dirigent, «mentalhygiene» i korpshverdagen. En skal en dyrke korpsets egenart, men det handler også om variasjon og dynamikk i det musikalske arbeidet, og utnytting av ressursene i et lokalmiljø.

Korps og dirigent må ligge i forkant her, og skaffe seg overblikk over muligheter og ressurspersoner.

Kanskje bør flere lete etter muligheter i stedet for begrensninger. Mange korps samarbeider nå med norske komponister og arrangerer om spesialskrevet musikk, noe som gir flotte resultater og blir viktige bidrag i utviklingen av repertoar.

Hvilke hovedmål skal det musikalske arbeidet ha? Hvilken tidsramme gjelder? Hvordan komme dit gjennom «mellomstasjoner» eller delmål? Hva trengs av materiell, besetning og støttefunksjoner for å komme dit? Dette defi-

neres i dialog mellom dirigent, korps og styre, slik at premissene for det musikalske arbeidet er klare for alle når arbeidet starter.

Et delmål på veien kan f.eks. være konkurransedeltagelse, som ofte virker som motivasjon i det musikalske arbeidet over tid (jfr. eget kapittel). Hvilke strategier bør gjelde for utvikling av korpsets «svakere» sider? Bør man heller sette ressursene inn på å utvikle korpsets sterke sider videre? Vil korpset noen gang låte bedre enn det svakeste leddet?

Hvilken strategi kan gjelde for å utvikle selve samhandlingen mellom korps og dirigent? Det kreves initiativ og refleksjon fra dirigenten, som bør ha et aktivt og bevisst forhold til disse problemstillingene.

Vi håper heftet gir inspirasjon i videre arbeid, vi viser ellers til NMFs emnehefter «Korpsdirigenten 1» og «Taktering».

Lykke til med det viktige arbeidet!

Bergen 1. mars 2000



Jan Roger Øren, musikk sjef NMF



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 korpsovelse), og resultatet avhenger mye av en fornuftig plan for disse øvelsene.

Korpsovelsen

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.

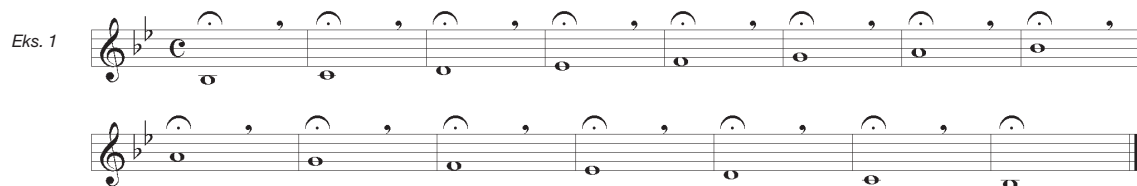
Bak det hele ligger det en svært enkel idé: Når vi øver inn musikk til en konsert, er det mange musikanter som får mer enn nok å tenke på, kanskje bare med det å få tingene teknisk på plass. Det blir ikke mye «hjernekapasitet» igjen til klang, stil, artikulasjon, dynamikk, fraserings, balanse etc.

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 klinger «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.

9

Først lange toner, på en avslappet måte:



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».

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*.



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:



Hele skalaen legato og f:



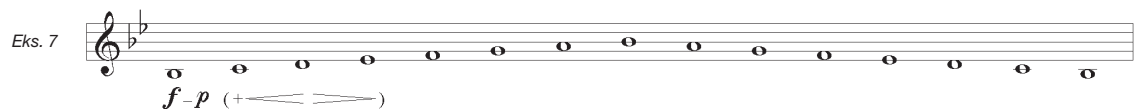
Hele skalaen i forskjellige dynamikker:



Med myk ansats i alle dynamikker – tenuto:



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



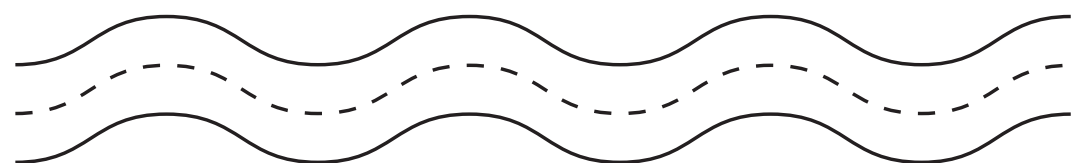
På dette stadiet er det bare vår egen fantasi som setter begrensninger for hvilke øvelser vi kan gjøre. Før vi går videre er det på sin plass å si litt om hvordan de ulike øvelsene bør utføres.

Vibrato

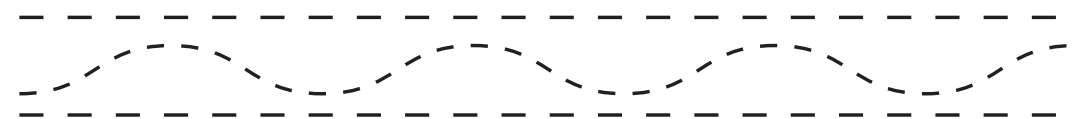
Først litt om vibrato, et område som kanskje er mest aktuelt i brass band. Det finnes mange meninger om vibrato, jeg mener det er en nødvendighet å kunne bruke en kontrollert vibrato for å « varme klangen». Problemet er at bruken svært ofte blir ukontrollert (se også opp for fløytister).

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 nansere 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 klangen et varmere uttrykk, og vi unngår tilsørt 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 klangen (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.

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



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 framførelser er det de lange tonene (f.eks. akkorder) som er minst presise. Det er ofte her man «henger» eller øker.

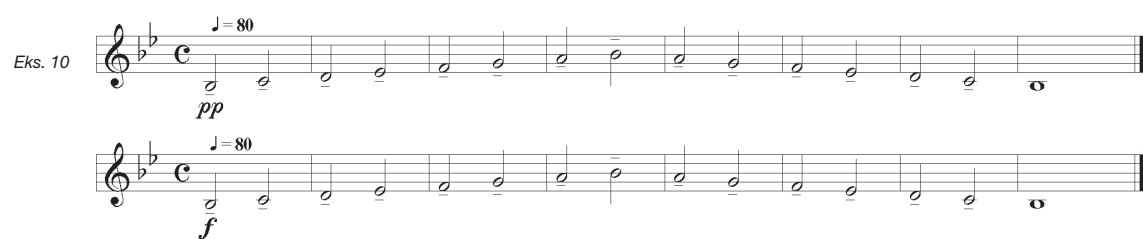
En videreføring nå, er halvnotene, også disse mot et strengt tempo (dette varieres), forskjellig dynamikk og med cresc. og decresc.:

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



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.

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.

Firedele

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.

Eks. 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 tonene like.

Et bilde på dette:
helnote



staccato firedel



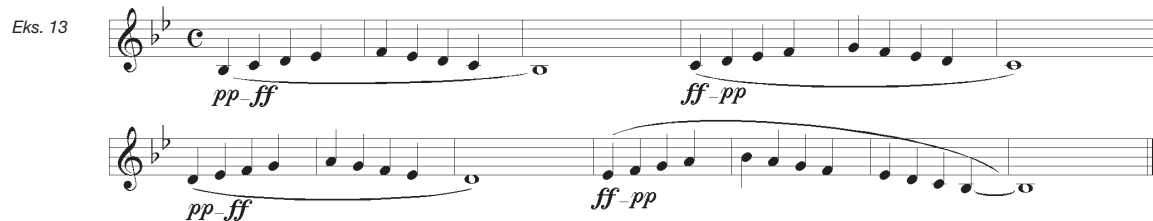
– ikke –

uklart smell



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/slide – 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:



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...



Ny staccatoøvelse. Ikke la klangkvaliteten bli annerledes enn ved firedeler. 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



1. Legato 2. Tenuto 3. Staccato



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

Ofta 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:



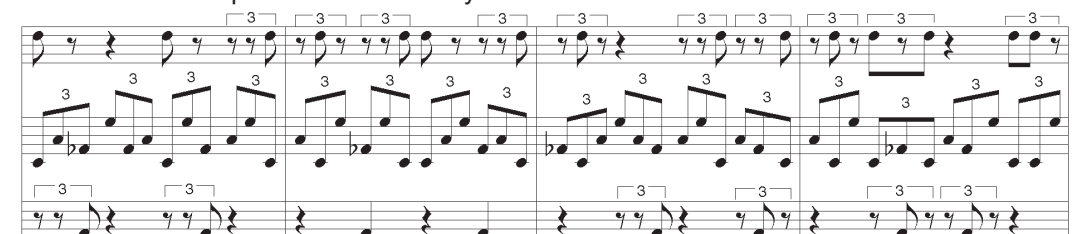
Dette er et ganske vanlig bilde: 2 mot 3. Rytmen kombinert med litt vemmelig fingerarbeid gjør at det ikke er lett å få lydbildet klart. Derfor valgte jeg å separere problemene ved å overføre rytmen til B – dur skala.

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

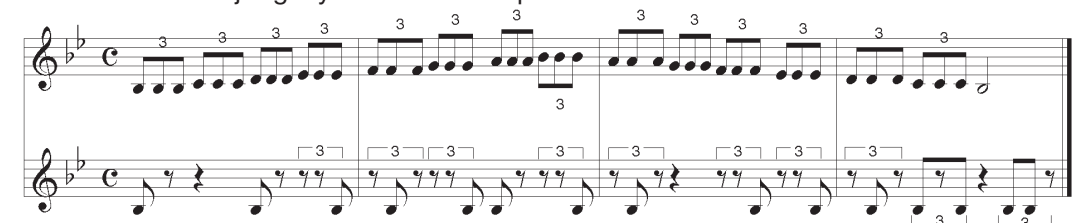


Det er viktig at alle gruppene får øve begge rytmene, i forskjellige kombinasjoner. Man vet aldri hvem som har hva i et senere verk, og på denne måten kan øvelsen få varig verdi. Gjennom denne løsningen var problemet, langt på vei, løst på kort tid.

Et litt verre eksempel var denne «tuttirytmene»:



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



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 trerytmede utgaven:

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 nerv 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 musikant, øret forandres ikke så mye av løsrevne akkorder.

Noen av de «sureste» korpse 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 samlende «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 klangarbeid 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 firklinger: 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 øvelsene 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 «synge – 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 forskjellene 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-

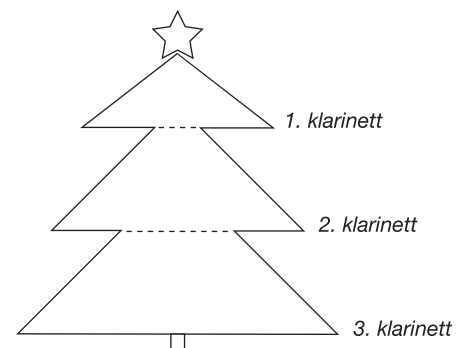
kantene på toppen – naturlig nok. Problemet oppstår når vi også plasserer flest folk på toppen.

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. musikant 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 (hjertet) i korpset. Dersom vi har flinke folk på kornett bør vi unngå dobling (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

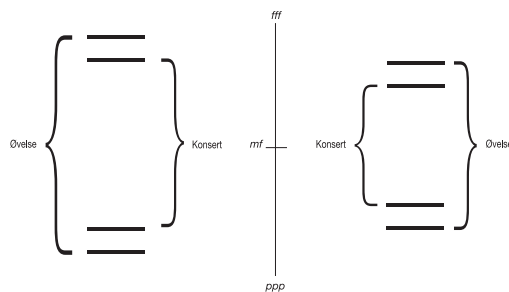
Dynamikk kan også med øves gjennom skalaer. For mange musikanter, korps og dirigenter synes dynamikk å være et spørsmål om å spille sterkt eller svakt. Dette er synd, for dynamikk er en svært verdifull verdi innen musikk. God dynamikk tilfører musikken fantastiske nyanser, og må derfor øves svært nøye.

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

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

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 sterk. 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 muskant til å utvide det dynamiske register. 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 musikanter, 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 musikanter 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 musikantene bytte stemmer etc. På denne måten får musikantene en følelse av når og hvordan de må justere styrken.

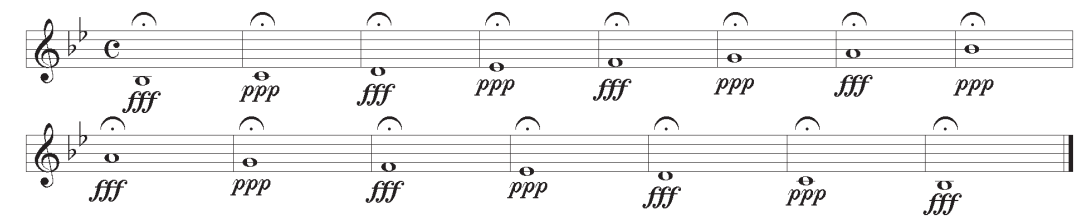
De vil også lære hvilken del av akkorden som er mest «bærende». Dette er viktig, også på grunn av at på alle instrumenter er det enkelte toner som er mer «bærende» enn andre.

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 messingen 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 messingen overblåser treblåsen. Her blir det ikke treblåsernes ansvar å balansere, det er messingen 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

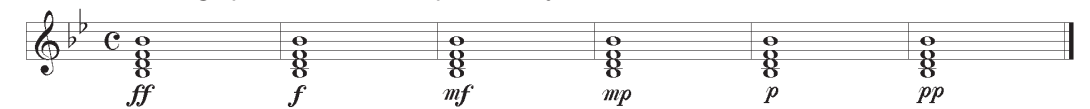
Lange toner, forskjellig dynamikk

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.

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 – mf – 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:



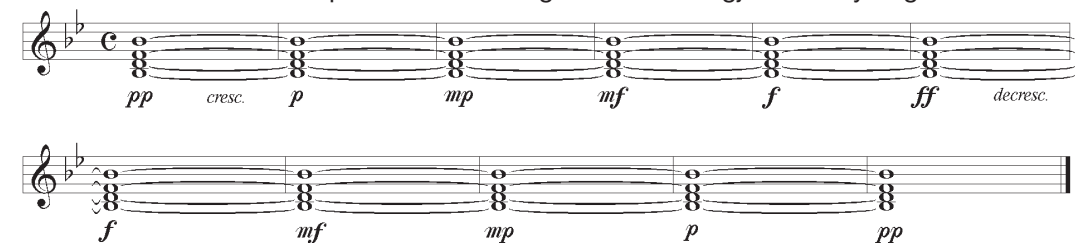
Eks. 31

I 95% av korpset 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

Korpset, og hver muskant, 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 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a single note on the second line (G4) with a fermata above it. Below the staff, there are five dynamic markings: 'mf', 'niente', 'mf', 'niente', 'mf'. Each 'mf' is connected to the next 'niente' by a double-headed arrow, indicating a gradual decrease in volume. The bottom staff is identical to the top one, but the dynamic markings are 'niente', 'mf', 'niente', 'mf', 'niente', also connected by double-headed arrows, indicating a gradual increase in volume.

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 gjentagelse 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 førstkomende 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 «oppløsende».

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.

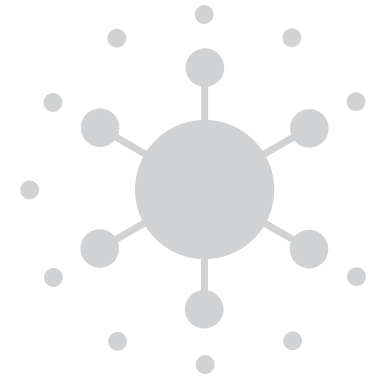
Det er viktig å konsentrere seg om hovedformene og ikke bli for opphengt i detaljer. For mye prat lønner seg heller ikke. Dette er gjerne den delen av øvelsen da musikantene får den eneste – og viktige – trening i bladlesing. Og det er vel bare en måte å trene bladlesing på – å bladlese. Slik sett kan 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 musikkorpset 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.



Partiturlesing

Tanker om partiturlesing

av Bjørn Sagstad

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 lokalet, 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!

Bjørn Sagstad gir i det følgende en kort innføring i partiturlesing bygget på egne erfaringer. Bjørn advarer mot å la manglende teoretisk kunnskap være en unnskyldning for å ikke å arbeide grundig med partituret.

Jeg har ved flere anledninger arbeidet med dirigentstudenter som ønsker å gå gradene og/eller bli dirigent for et bedre ensemble. Man kan lese seg til mye, men jeg blir mer og mer klar over viktigheten med også å kunne ha et «kunstnerisk perspektiv» på utøvingen av sin profesjon – kunne oppfatte, forestille seg og ikke minst formidle det som kan stå mellom notelinjene i et partitur.

Det er dirigenter som kan oppnå gode resultater med svake eller middels svake ensembler. Når den samme dirigenten står foran et ensemble som, gjerne ved første prøve, spiller riktige rytmer og noter, vil han/hun slite med å oppnå resultater.

Når kvaliteten på ensemblene øker, øker også viktigheten med å ha sterkere og sterkere kunstnerisk perspektiv, interpretasjonsmeninger/ideer og en overføringsevne av dette som utstråler sikkerhet, vilje og en lyst til å få dette til. Da har man gode forutsetninger til å få musikantene med seg og trekke i samme retning. Dette forutsetter at man ikke står dirigentteknisk i veien for ensemblet. Men det er sjelden det tekniske det står på. De beste ensemblene kan fungere utmerket uten diri-

gent og alle kan klare å minimalisere, eller stoppe bevegelsene helt for en stund!

Partiturer er noe man trenger å bli venner med. Ikke bare for å sitte å studere det, men å legge det vekk for å absorbere det, ha tid til å la det modne. Derfor er det en svært dårlig idé (med få unntak) å dirigere så mange som 3-4 ensembler fast hvis en ønsker mer med sitt fag enn å tjene til livets brød. Da anbefaler jeg heller mine elever å dirigere «bare» 1-2 ensembler (klippe håret og få seg en normal jobb i tillegg!).

Teorikunnskap – eller mangel på dette

Mange dirigenter føler seg ikke kompetente nok til å lese et partitur. De tror at de ikke har den teoretiske kunnskap eller det grunnlaget som skal til for å «forstå» eller «høre» et partitur. Dette er det mange av oss som føler, men det er en dårlig unnskyldning for ikke å arbeide med dette.

Ved å lese partiturer regelmessig, vil en kunne stimulere både øret og den mentale følelsen for det man ser. Ta gjerne utgangspunkt i det rytmiske og det karaktermessige. Synger man dette på feil toner, er ikke det så farlig. Karakteren og opplevelsen av denne er det viktigste. Dette er første skritt i prosessen.

På ett eller annet tidspunkt vil neste skritt være å dirigere verket eller høre CD opptak av verket. Ved å gjenta dette regelmessig, vil man langsomt merke at man «hører» tidli-

gere det man før så. Hører man feil, så er jo ikke det så farlig heller. Noen av mine største musikalske opplevelser har jeg faktisk hatt alene ved mitt skrivebord. Det vil være mest utviklende å være lengre og lengre i første del av prosessen, vente med å høre «fasiten», for da å stå bedre rustet til ikke å bli påvirket av det man hører. Målet må være å bli en selvstendig tenkende og iderik dirigent, for siden eventuelt supplere dette med andres idéer.

rask (ABA). Fint å ha kunnskap om form og formprinsipper her, kunne de rette faguttrykkene, men ikke la mangel på denne kunnskap stoppe deg. Jeg har tro på å lage egne analyseverktøy, gjerne sammen med musikantene. Finne egne ord på det. Hva med appelsin, eple, appelsin (ABA). Poenget er at man selv og musikantene skal få bedre oversikt og forståelse for verkets struktur og handling.

28 | Form og farge – Noen analyseidéer

Hvordan er «boka» bygd opp. Innholdsfortegnelsen – første siden i partituret gir ofte viktig informasjon om komponist/arrangør og dermed epoke, stil og påvirkning fra samfunn og/eller personer.

Form

Jeg vil sammenligne dirigentjobben med den prosess en operaregissør må gå gjennom. En operaregissør har lest boken eller sett filmen, for deretter å ha dannet seg en forestilling eller et bilde av hvordan oppbygningen, dramaturgisk og scenisk, kan bli. En god fremførelse eller «reading» som engelskmennene så dekkende kaller det, vitner om forståelse for bl.a. denne oppbyggingen.

Et hvert musikkstykke, uansett lengde eller nivå, innbyr til «regitenking». I tillegg til din egen oppfatning, finnes det et hav av idéer blant musikantene. Musikanter som får kreativ tillit vil bli tillitsfulle musikanter! Føler musikantene at deres ord eller musikalske forslag betyr noe, at de faktisk får bli med å forme det musikalske resultatet, da har man ikke bare sørget for kontakt mellom dirigent og musikanter, men også forstått viktigheten med bevisstgjøring blant musikanter.

Storform

Start med en enkel oversikt – storform. Dette kan gjøres på ett par minutter og vil gi informasjon om for eksempel hvor mange deler/kapitler partituret har; for eksempel rask, rolig,

Uten å gå gjennom en slik tankeprosess, finner jeg meg ofte «utenfor» meg selv og musikken. Denne prosessen vil gi meg sterkere fokus på min rolle som musikk/historie formidler. Den vil ubevisst og naturlig kunne prege min holdning, slik at både musikantene og jeg som dirigent vil fremstå som sterkere avsendere. En må aldri tvile på at mottakerne vil kunne oppleve denne styrken, selv om de ikke har lest eller opplever den samme boka!

Liten form

Nå er tiden inne til å gå litt mer grundig inn i partituret og jobbe med liten form. Arbeid utfra samme mønster som ved stor form, men gå mer ned i hvert avsnitt. La oss tenke oss en A del, gjerne med 8(4+4) taktens introduksjon. A delen fortsetter, med ett unntak, med 8(4+4) taktens frase. Man husker bedre hvis man i tillegg noterer dette ned. Bruk gjerne PC! Det er lurt å lage sitt eget analysekartotek. Dette kan være fint å ta frem neste gang man gjør samme verk. Et slikt notat kan da se slik ut:

A del:		
Tempo	Takter/fraser	Form
Allegro mod.	8 (4+4)	intro
	8 (4+4) + 7 (3+4)	1. del
	8 (4+4) + 7 (3+4)	2. del
	4	Overgang til B del

Dette kan se rimelig teknisk ut. Det viktigste med dette skjema, er for meg å vite hvor lange frasene er. Dette er nødvendig for å gi musikantene den informasjon, både dirigentteknisk og kroppspråklig, de trenger for

å bli ledet i samme retning. Kanskje det viktigste med denne metoden er å få oversikt over uregelmessigheter som for eksempel med en 7(3+4) taktens frase. Jeg foretrekker å notere disse opplysninger direkte i partituret. Det har nå blitt en vane å gjøre dette. Det føles ubehagelig å dirigere hvis jeg ikke har hatt tid til dette, nettopp p.g.a. man da ikke vet hvor uregelmessighetene kommer. Når man da har fått denne oversikten vil utfordringen bli hvordan man overfører denne kunnskap til ensemblet. Har man veldig god oversikt selv, vil musikantene og publikum oppleve dette uten at man nødvendigvis verbalt trenger å snakke om det. (Selv om det kan oppnås fin kontakt og forståelse, både med musikanter og publikum, ved å «snakke om det»).

Utenatføring

Et formskjema kan også være en god arbeidsmetode for utenatføring. Å kunne et partitur utenat vil gi en fin ro, følelse av kontroll og formidlingsoverskudd. Det er spesielt starten, overganger, slutten (les; akkordanalyse), karakterskifter, viktige innsatser osv. som er viktigst å lære. Utenatføring trenger nødvendigvis ikke alltid å være like fruktbart. Man kan oppleve dirigenter som på podiet bruker nesten all energi på å huske fraselengder, innsatser, taktarter osv.

En stor maestro fikk en gang spørsmålet: «Hvorfor dirigerer du aldri uten partitur?» Svaret var: «Jeg kan da lese.....» Det ble ikke stilt flere spørsmål. (Se neste side)



Sett inn en billedtekst

The musical score is for Eric Ball's 'Resurgam'. It features a variety of instruments including Soprano Eb, Solo Cornet Bb, Repiano Bb, 2nd and 3rd Cornet Bb, Flugel Bb, Solo Horn Eb, 1st and 2nd Horn Eb, 1st and 2nd Baritone Bb, 1st and 2nd Trombone Eb, Bass Trombone, Euphonium Bb, Eb Bass, Bb Bass, and Percussion. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 54, is marked 'Lento tranquillo' with a tempo of $\text{♩} = 54$. The second section, starting at measure 129, is marked 'Lento animando' with a tempo of $\text{♩} = 54$. Dynamics range from *ppp* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Eksempel 1, s 30 (første side av partituret til Eric Ball's resurgam):

Min påstand er at det ikke tar mange minutter å lære seg denne siden utenat.

Tempo	Takter/fraser	Form
Lento tranq.	5 (2+3)	intro – «tro motiv»
Poco anima	4 (2+2)	

Farge – Instrumentasjon/orkestrering

Det vil nå være naturlig å komme inn på instrumentasjon og orkestrering. Kunnskap om dette er nødvendig for å få oversikt over balansen mellom f.eks melodi og akkompagnement. En vil også her fysisk se om klangbildet er:

Tynt; mye unisont eventuelt i oktaver innenfor et begrenset omfang med gjerne få instrumenter samtidig, eller fylldig; tutti rikt harmonisert der omfanget er utnyttet.

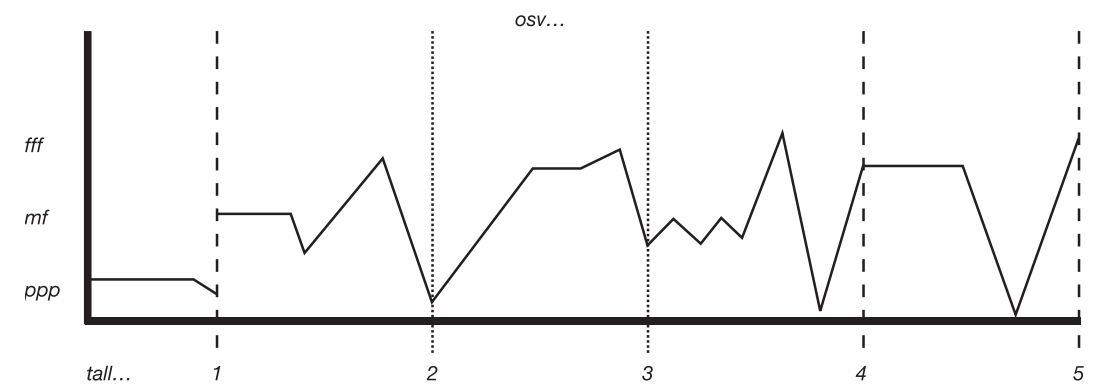
Anstrengt; der omfanget er ekstremt i begge retninger, eller behagelig; i et omfang som musikantene behersker med letthet.

Lyst; lyse instrumenter eventuelt i høyt register, eller mørkt; mørke instrumenter eventuelt i lavt register. Se eksempel 1: Resurgam av Eric Ball

Tempo	Takter/fraser	Form	Instrumentasjon
	5 (2+3)		Melodi: 2. bar, 1. trb, euph unisont. Akkompagnement: grov messing i dypt fylldig register
	4 (2+2)		Tutti Melodi: Eb kor, solo kor, 1. bar, 1. trb (i oktaver) u. stemmer: 2. bar, 2. trb, euph Akkompagnement: resten – perc. Merk basstrb. og tuba funksjon

Dynamikk

Jeg tenker i første omgang dynamikk i største perspektiv: hele verket. Et dynamisk forløp i et verk kan da se slik ut: Eksempel 2: Dynamisk landskap, grovt skissert.



Ved å bruke en slik oppstilling, vil jeg tydelig se hvor høydepunkt og eventuelle «underpunkt» kommer i verket. Man vil også raskt få oversikt over det dynamiske spennet i verket og hvordan man både fysisk og mentalt trenger å disponere sin energi som dirigent. Ofte vil man oppdage at verk bare har ett høydepunkt. Denne dynamikkanalysen og oversikten vil også med letthet kunne passe inn i vårt skjema.

Se eksempel 1: Resurgam av Eric Ball

Tempo	Takter/fraser	Form	Instrumentasjon	Dynamikk
	5 (2+3)			pp dim.
	4 (2+2)			mf

32

Akkordprogresjoner

Det er viktig å kunne analysere seg frem til akkordprogresjoner, å kunne lese seg frem til progresjoner med for eksempel hovedtreklange. Det er viktig å kunne oppdage en progresjon som denne; tonika, dominant, subdominant, men viktigere å formidle den *opplevelsen* man har for en kadens som ikke kommer «hjem». Men jeg vil understreke viktigheten for å ha oversikt over akkorder og akkordprogresjoner spesielt ved nøkkelplasser som starten, overganger, modulasjoner og slutten. En nysgjerrighet og opplevelse med dette vil kanskje gi deg lyst til å ta fatt på resten av verket også?

Se eksempel 1:

Resurgam av Eric Ball – opptakt til to takter før tall 1 (Bb partitur): Bb dur-subdominant til C dur-dominant. Denne kadensen går altså ikke «hjem» til F dur-tonika. Hvorfor har denne C dur akkorden ters i bass? Hvordan oppleves en kadens som går til dominant med ters i bass? Vil man ikke spille denne akkorden med en annerledes ansats/tyngde, klang eller dynamikk enn om det var en dominantakkord med grunntone i bass eller en tonika /«hjem» akkord? Jeg mener så absolutt JA.

Se på akkordanalyse i partituret som et praktisk og konkret verktøy for arbeidet med f.eks balanse og intonasjons. Hvem/hvor mange har grunntone i akkorden, kvinten og til slutt tersen. Ta musikantene med på dette ved først å plassere grunntonen. Plasserer så kvinten sammen med grunntonen og til slutt tersen. Gi musikantene en opplevelse av at dur og moll intones forskjellig. Ofte må durtersen intones lavt og molltersen høyt. På sikt vil dette arbeid gi resultater, mer bevisste musikanter og kanskje også større musikkinteresse! Det jeg, på det musikalske planet, savner mest fra min tid som kornettist i blant annet Manger Musikklag, er den glede og beruselse jeg opplevde ved å «sitte» midt i en akkord når bare alt rundt meg stemte. Ikke undervurder dette. Det finnes mange musikanter der ute, som enda ikke har hatt denne opplevelsen. Ofte er det så mye noter som skal læres at man ikke får tid til dette grunnarbeidet. Man legger mye arbeid ned i melodi og melodiers fremtreden, mens akkordverket må klare seg selv. Resultatet blir sikkert en fin melodi, men den forsvinner i tykt, ullent og umotivert akkompagnement.

Besetning

Vurder janitsjarbesetningen utfra partituret. Gir partituret muligheter til redusert besetning, eller gir komponist/arrangør uttrykk for redusert besetning; bruk denne muligheten! Det at noen musikanter kan komme eller gå til forskjellige tidspunkter i prøven, kan i perioder gi

en fin variasjon i prøvearbeidet, og øke forståelsen for elementer som balanse, dynamikk, artikulering og presisjon. I mindre ensembler er det også lettere å få kontakt med hverandre og muligheter for klangvariasjoner. Derfor kan også fokus på kammermusikk gi verdifull avveksling, ensemblekunnskap og musikkglede.

Det konkrete prøvearbeidet

Detektivarbeid – det er nå tid for å lete etter elementer som vil kunne knytte interpretasjonskontakt mellom deg som dirigent og ditt ensemble – en leting etter elementer som vil kunne øke forståelsen for den interpretasjon som du ønsker og som gjerne ligger i kortene fra komponisten.

En innfallsvinkel kan være: Finn et avsnitt i musikken, for eksempel fra hovedtema eller A del, som inneholder mange nok elementer og som da kan brukes som innfallspunkt til verket. Kanskje dette avsnittet sier «alt», og har dermed stor overføringsverdi for resten av verket. Setter en dette avsnittet sammen med for eksempel sidetema eller B del, vil en kunne få hele verket «i et nøtteskall». Et slikt avsnitt eller motiv kan være helt ned i en enkel takt eller en enkel tone.

En fin metode for verk læring er også å følge en og en stemme fra begynnelse til slutt. Start f.eks med fløytestemmen. Ved å følge denne stemmen fra begynnelsen til slutten, vil en bedre kunne sette seg inn i den opplevelsen fløytistene har med å spille verket. Man vil kunne finne vanskelige intervallsprang, problematisk register, viktige innsatser etter lange pauser osv.

Når en driver slikt detektivarbeid i partituret vil en kunne bevisst og ubevisst planlegge prøvemethodikk og progresjon i prøvearbeidet. Eller sagt på en annen måte – dette arbeidet er nødvendig for å kunne utvikle en god prøvemethodikk. Dette er dessverre et underprioritert fag. Den beste måten å tilegne seg kunnskap om faget på er å følge etablerte diri-

genter i deres prøvearbeid og deres prøvedisponeringer. For mange ensembler, amatører eller profesjonelle, kan prosessen være like viktig som selve resultatet – konserten.

Partiturlæsning med utvikling av korpset for øye

Se etter ensembleutviklingsområder i partituret. En erfaren dirigent vil raskt kunne finne slike områder. Noen elementer kan brukes som de står. Andre må tas ut, utvikles videre og kan danne grunnlag for en serie med øvelser som kan relateres tilbake til verket.

Se igjen på eksempel 1: Resurgam av Eric Ball.

Denne første partitursiden kan gi idéer til både ansats øvelser (dolce, tenuto/legato øvelser, intonasjon, balanse, intervall (sekst-sprang) og fraseringsøvelser. Dette bare av en partiturside! Her er det bare fantasien som setter grenser.

Tips

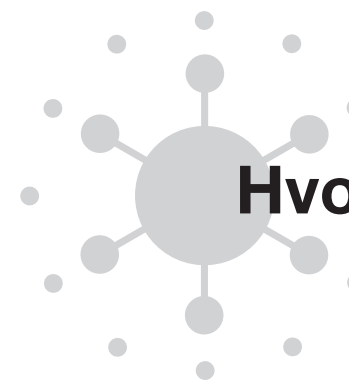
Her er noen flere tanker om hvordan en kan overføre partiturlæsning mot det konkrete dirigentarbeidet.

Stå – ikke sitt og les partitur ved skrivepulten for lenge. Ved mye sittende «tørrdirigering» vil en kunne få for høy teknikk, som kan være vanskelig å få rettet «ned» igjen. Det å stå og dirigere gir også en mer ekte følelse for hvordan det blir fremfor ensemblet. Når man så møter ensemblet vil denne arbeidsformen gi følelse av å ha «gjort dette før».

Sitt og les/syng gjennom partituret uten å bevege hendene. Sitt gjerne på hendene. Armene og kroppen vil da gjerne oppføre seg naturlig slik som du opplever musikken!

Et samarbeid med en operaregissør inspirerte meg til å gå nye veier ved partiturlæsning. Legg partituret, side for side, utover gulvet. Man kan da bokstavelig talt gå fra del til del. Ved å vandre slik, vil man også få et fysisk

33



Hvorfor delta i konkurranser?

av Yngve Nikolaisen

forhold til partituret og dets form og struktur. Hvor lenge man oppholder seg i en del! En utrolig spennende måte å få oversikt over partituret på. Man vil oppnå mye det samme ved å feste partitursidene på veggen. Da vil man også kunne stå/gå i «riktig» posisjon. Ta med musikantene på denne vandringen også!

Oppsummering

Vil gjerne mot slutten oppsummere det som er gjennomgått i dette kapitlet. Bruk gjerne denne oppsummeringen som en disposisjon for arbeidet ditt med partituret.

- 1 *Hovedlinjene, den viktigste melodiske/rytmiske linjen. Ingen analyse, følger bare hovedlinjene.*
- 2 *Grunnleggende informasjon om verket – eventuell historie / fortelling, «bilder», informasjon om komponist og lignende*
- 3 *Kompositoriske ting; form, farge, instrumentasjon, dynamikk – ANALYSE*
- 4 *Repetisjon av punktene 1 og 2*
- 5 *Spille tekniske elementer; artikulasjon, tungeteknikk, tempo, intonasjon, grep-alternativer, klang, stil/karakter.*
- 6 *Prøveplan – overføre partiturlsesingskunnskapen til det konkrete prøvearbeidet eller prøveforberedelsen*
- 7 *Repetisjon av punktene 1 og 2*
- 8 *«Inside playing – conducting in your head» – små bevegelser, rett tempo, form oversikt*
- 9 *Spesielle dirigent tekniske elementer – så ikke dirigent teknikken står i veien for den musikalske idé*
- 10 *Repetisjon av punktene 1 og 2*

Med denne måten å gjennomgå partiturer på vil en stå spesielt godt rustet til å møte ensemblet. Legg spesielt merke til den stadige repetisjonen av hovedlinjene og den grunnleggende informasjonen om komposisjonen.

Sluttord

Ta musikerne med på «partiturlsesingen»! Jeg har også under avsnittet om form diskutert de muligheter man har og det man kan oppnå

ved å ha mer aktive prøver. Med aktive prøver mener jeg at musikantene får mulighet til å bidra aktivt også når de ikke blåser. De kan også ta del i arbeidet med interpretasjon, balanse, intonasjon, artikulasjon og presisjon. Større og større del av mine prøver med både skolekorps og amatørkorps går med til å stille musikantene aktuelle spørsmål som for eksempel: Hvem har den viktigste stemmen her (balanse)? Hvilken artikulasjon vil passe best her? Hva tror dere komponisten har ment med dette? Hvorfor dirigerer jeg så små bevegelser her?, osv.

Jeg opplever en større og større interesse og bevisstgjøring for musikken (og instrumentet) allerede etter kort tid. Jeg viser ofte konkret frem partituret (viser det også på lysark) for å synliggjøre for musikantene komponistens og mine/våre intensjoner med verket. Jeg lar også partituret bevisst ligge fremme under pausen. Det er hyggelig når partituret blir gjenstand for forsiktig granskning av musikantene i pausene. Denne bunken med papirer kan godt avmystifiseres!

Det har blitt mye snakk om analyseskjemaer til forskjellige musikalske elementer. Hvorfor ikke prøve å samle, eventuelt til slutt, alle elementene i ett skjema. Da kan man snakke om total oversikt. MEN: det er langt viktigere å samle elementer i hodet/hukommelsen sin istedenfor mange fine skjemaer. Så se på dette arbeidet som en lærings prosess. Erfarne dirigenter, dirigenter som har vært gjennom mange prosesser som dette, har gjerne sine skjemaer i hodet.

Jeg er en av de som mener dirigering til innspillinger også kan være sunt! Det gir mer «motstand» i motsetning til «tørdirigering». Men viktigst, det er hyggeligere å øve seg med musikk.

Musikk til arbeidet!

En dirigents synspunkt på hvorfor bruke konkurranser som virkemiddel i korpsets utvikling.

Grunner for å konkurrere

For å argumentere for denne overskriften er det ett stikkord som gjennomsyrer min filosofi for å delta i konkurranser. Det er ordet **motivasjon**. Korps som deltar i konkurranser viser ofte en større vilje til å arbeide målbevisst for å høyne nivået. Enhver dirigent har plikt til å prøve å motivere korpset til å sette seg musikalske mål.

Jeg vil derfor redegjøre for hvordan konkurranser kan motivere korpset i en stadig musikalsk utvikling, og hvorfor jeg bruker konkurranser til dette. Hva må til for å kunne delta i konkurranser? Dirigent og styre må alltid passe på å legge forholdene til rette for den musikalske prosessen. Det er viktig å vite hva som skal til for å få denne til å fungere.

God målsetting, og kunnskap om å unngå forskjellige «fallgruver» er vesentlige momenter for hvordan korpset vil lykkes med sin målsetting. Først av alt er det likevel viktig å finne ut hva konkurransedeltaking betyr for korpset.

Hva betyr konkurranse for korpset?

Sosialt fellesskap

For korps som deltar på de samme konkurransene år etter år tror jeg at det sosiale aspektet har en god del å si.

Tidligere deltok korps på stevner. Nå deltar de ofte på konkurranser i stedet. Konkurransene har i stor grad overtatt funksjonen stevner hadde som møteplass for korpsmusikantene. Konkurranseaspektet var i stor grad gjeldende på stevner også. Uansett dømming eller ikke så sammenligner korpset seg med hverandre. Hvem har ikke hørt dette spørsmålet fra musikerne etter en konsert der flere korps deltar?: «Var vi bedre eller dårligere enn de andre?» Konkurranseaspektet er der uansett.

Motivasjon til bedre samhandling

Bedre kvalitet i arbeidsprosessen fram til konkurransen stimulerer til bedre innsats, som igjen gir bedre trivsel. Øvingsfrekvensen øker ofte før konkurranser. Dette resulterer i tettere samarbeid musikerne imellom. Ofte øker den sosiale trivsel like mye. Øvingshelger med sosiale tiltak samtidig resulterer i bedre kameratskap i korpset.

Musikalsk utvikling

Både dirigent og korps trivs bedre etterhvert når ting faller på plass. Bedre framføringer av konserter og konkurranser blir oppnådd i forhold til tidligere. Alt i forhold til hvilket nivå en tidligere har hatt.

For de fleste korps vil den første femårsperioden med musikkonkurranser bære preg av en solid opptur. Framdrift de neste årene bærer kanskje mer preg av rutine. Derfor er det viktig å fokusere på forskjellige virkemidler i løpet av sesongen for å motivere til

god innsats. Konkurranser er derfor ett av flere virkemidler for å motivere til den musikalske utviklingen av korpset.

Målsetting

Hovedmål

Dirigent og korps fastsetter sammen hvilke mål konkurransedeltaking skal være med på å nå. Disse målene vil variere i korpse. Normalt vil hovedmålet være å gjøre best mulig framgang for korpset på det musikalsk/tekniske plan. Kanskje er målet til og med fastsatt i tid og nivå.

Eksempel: «Korpset skal nå elitenivå innen 5 år», eller «Korpset skal være i toppen av sin divisjon innen 3år!». Andre korps setter målene etterhvert og tilpasser disse etter realistiske forutsetninger som alltid ligger til grunn for ethvert korps.

Mer generelt formulerte hovedmål som ikke tar med konkurranser konkret, men har delmål med konkurransedeltaking som siktemål, kan være mer dekkende for korpsets drift og satsing.

Delmål

Den enkelte konkurranse og konsert er delmål i et større tidsperspektiv i korpsets fremdrift. Kanskje er NM det viktigste målet i løpet av sesongen, og dette målet kan være i «bakhodet» når en lager sesongplan. Kanskje holder korpset et litt for lavt nivå på konsertene, og andre konkurranser i løpet av året enn det som bør oppnås ved neste NM? Grunnet utskiftninger i besetning fra sesong til neste, må lista legges med klar framdrift mot neste NM. Dette er nok kjente problemstillinger som må overveies grundig for å legge et forsvarlig opplegg for korpsets fremdrift. Jeg mener at opplegget bør ha en filosofi som tuffer på at hovedmålet skal nås gjennom en jevn framgang. Dette blir gjort ved å planlegge hele sesongen med nye delmål underveis.

Motivasjonsmål

For å oppnå framgang er motivasjonen vesentlig i sesongplanleggingen. Forskjellige typer konserter og konkurranser gir den rette motivasjon, og allsidighet i de ulike opptredener er vesentlig! Motivasjonen drepes lett ved kun å tenke konkurranser. Mange korps legger opp til konserter før konkurransene som bærer preg av dårlig planlegging og tidsnød. Publikum, som kanskje bare er nær familie, går på konserter som bærer preg av dårlig tilrettelegging, og et tilfeldig program. Dette kan ødelegge et godt forhold til korpsets faste publikum. Det er vesentlig å legge opp til gode konserter for hjemmepublikummet også. Her kan temakonserter med ulike innslag være måten å sikre gode fremføringer på flere plan, der målsettingen er å gi publikum en helhetlig opplevelse. Kanskje korpset kan være kreativ i programvalget når det spilles på basarer, fester, og faste oppdrag? Et korps må ikke nødvendigvis opptre som korps hele tiden.

Fundamentalt sett er et korps et ensemble som framfører musikk, og som må møte like mye på pengeinnbringende arrangement som på konserter. Derfor kan ulike former for musikkframføring med ulike former for besetning være til stor motivasjon for korpset.

Kortsiktige og langsiktige mål

Når korpset er i innøvningsfasen til neste oppdrag/konsert er det et kortsiktig mål å få dette arrangementet vel i havn. Dette er for de fleste korpse den mest kjente situasjonen, men styret, og dirigent bør ha klart for seg hva som skal skje videre i sesongen til enhver tid. Medlemsmøter med informasjon, og enighet om mål og mening med det videre arbeidet, bør holdes jevnlig. De langsiktige målene går over hele sesongen, og griper inn i de neste sesongene, der de store linjene blir lagt. Dette kan være i form av større musikalske og økonomiske løft som turneer, seminarer, kjøp av gode nok instrument, eller utenlandsturer.

Virkemidlene for å nå de langsiktige målene bør ha i seg en plan for opplæring av musikerne, dersom nivået skal heves. Konkurransene er delvis gode virkemidler, men i innøvningsfasen bør det alltid ligge et basis-mål om at korpsets medlemmer skal lære noe.

Løpende evaluering i forhold til korpsets forutsetninger, og vilje.

De langsiktige målene med korpset bør evalueres etterhvert, der forutsetningene for framtiden hele tiden er med. Besetning og økonomi og vilje til bruk av tid og krefter er variabler i mange korps og gjør at målene må justeres deretter. For å nå de oppsatte mål er det vesentlig at medlemmene bestemmer farten etter innsatsviljen. Det nytter ikke at styre og dirigent durer i vei med for store ambisjoner uten å ha gjennomsnittslederens gunst. Enigheten om graden av innsats må ligge til grunn for målene, og dirigent og styre kan kun motivere så godt som mulig for å få korpset til å «strekke seg». Derfor er det viktig at dirigent, og styre må finne ut hvor ambisjonsnivået bør ligge, og hvilke forutsetninger som ligger i korpset.

Basisgrunnlag for konkurranse-deltaking

For å delta i konkurranser med en noenlunde brukbar innsats fra korps og dirigent, er det viktig å legge forholdene til rette for korpset på en behagelig og lystbetont måte.

Generelle kunnskaper om å definere korpsets nivå og muligheter.

Erfarne dirigenter har ofte tilegnet seg gode metoder for å se hvilke muligheter et korps har. Det er viktig å eksperimentere litt første tiden i et nytt korps for å se hva som bor i medlemsmassen. Ulike former for konserter, og øvingsmetodikk gir et klarere bilde av situasjonen. Jeg mener at dirigenten selv bør ha jevnlig gruppeøvelser den første tiden i sitt nye korps. Dette gir det raskeste klare bilde av situasjonen i korpset, og gir god kontakt med medlemmene. Dirigenten må forhøre

seg om økonomiske forutsetninger i tillegg. Å evaluere sammen med korpset etter konserter er også vesentlig. Tilbakemeldinger fra hele korpset er viktig, og kontakten med den enkelte musiker må etableres.

Tilrettelegging på korpsets nivå

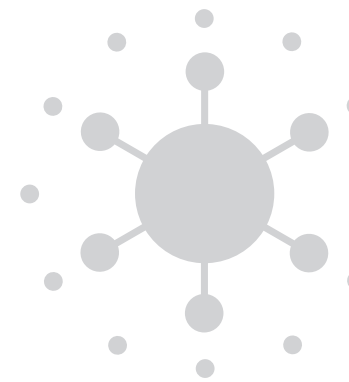
De raskeste resultatene av framgang får en ved å legge lista noenlunde der korpsets nivå er. Dirigentens rolle er derfor viktig i denne prosessen, og samarbeidet med medlemmene må være tett. Sosiale «antenn» og evne til å bruke en tilpasset metodikk er dermed vesentlige faktorer i arbeidet.

Besetning og rekrutteringsplan

Ethvert korps trenger en god besetning, spesielt når det gjelder i konkurransesammenheng. For å kunne være med i konkurransekarusellen, er det derfor viktig å vite at tilgangen på nye medlemmer er minst like god som avgangen. Arbeidet med å markedsføre korpset som en positiv hobby, er derfor vesentlig, og et tett samarbeid med skolekorps i nærområdet må etableres, og jobbes med kontinuerlig. Mange steder kan en oppleve samarbeid mellom skole, og amatørkorps der organiseringen av begge korps er felles på en del nivå. Som oftest vil en få «dobbeltspillende» medlemmer, som danner ryggraden i skolekorpset, og en positiv tilvekst i amatørkorpset. På lang sikt fungerer dette glimrende dersom medlemmer i amatørkorpset deltar aktivt i rekrutteringsprosessen på mange plan: styreverv, gruppeinstruksjon, og på det sosiale plan. Sett fra skolekorpset sitt ståsted forflyttes denne tankegangen ned et hakk, der de eldste medlemmene tar hånd om de yngste, og ned på aspirantnivå. Denne modellen har vist seg å fungere bra i de korpse jeg har vært involvert i. I de tilfeller der dirigenten har både skole, og amatørkorps i samme miljø, har slikt samarbeid kommet av seg selv, og gitt gode resultater.

Unngå fallgruver/negativ utvikling.

Dirigent og styre må skaffe seg så god kunnskap som mulig om farene med konkurran-



Konkurransene i NMF

av Jan Roger Øren, musikkseksjon i NMF

sedeltaking. Plasseringer på resultatlista har ødelagt motivasjonen for mange dersom korpset har hatt som målsetting å nå høyere. Slike mål bør bare settes dersom korpset har god rutine og evne til å sammenligne seg med andre. Det er viktig å være innstilt på å få seg en «trøkk».

Min erfaring har vist at over tid «får en som fortjent», men at evnen til å vurdere eget nivå i forhold til andre aldri blir fullkommen. Målene bør settes etter hva en selv mener en har fått til i forhold til prosessen fram mot den enkelte konkurranse. Det er likevel viktig over tid å lære seg å finne ut hvilket nivå en egentlig har utfra gjeldende besetning.

Med dette mener jeg at korpset må også vurdere sitt eget nivå i forhold til alle konserter, med det mannskap og arbeidsvilje som ligger til grunn på det jevne. For å fylle opp besetningen lånes det ofte musikere.

Dette kan lett være med på å forvreng inntrykket korpset har om sitt eget nivå. Det er vesentlig å bruke minst mulig vikarer, og kunnskap om hvorvidt disse har trukket opp korpsets nivå på den aktuelle konkurransen er viktig for å vurdere det reelle nivået. En evaluering i ettertid er viktig for at alle skal kunne forstå prestasjonen/plasseringen.

Helhetlig sesongplanlegging

Ethvert oppdrag/konsert er et konkret mål for korpset. Det er derfor viktig å være seriøs i holdningen til alle framføringer, slik at prosessen mot bedre nivå hele tiden er med i arbeidet med å planlegge sesongen. Det kan kanskje være lurt å prøve å få til et stort spenn av ulike typer oppdrag, for å ha ulike innfallsvinkler til å utvikle korpset videre. For et middels korps som er vant til å konkurrere er det viktig å finne et passelig antall konserter, og konkurranser i løpet av sesongen. Det bør være like seriøs jobbing fram mot store konserter, som mot konkurransene, slik at korpset føler at det har viktige mål å jobbe frem mot.

Konklusjon

Argumenter for konkurrering

Utfra det jeg har skrevet i dette kapitlet, vil jeg konkludere med at hovedargumentet for å konkurrere er at det er den beste, og mest tilrettelagte formen for kvalitetsheving gjennom sin motiverende, og sosiale faktor. For å nå målene med å «kvalitetsheve» korpset er konkurransene en innarbeidet aktivitet, slik korpsstevner var tidligere. Det er derfor et system som en lett kan «henge seg på». På den andre side er målene om kvalitetsheving i korpsene en musikalsk sosial faktor som kan oppnåes ved andre virkemidler, men jeg kan ikke finne gode alternativ i stedet for konkurranser. Alternativene kommer i tillegg.

Hvorfor konkurrere

Konklusjonen er grei: konkurranser er for meg den beste form for motivasjon til kvalitetsheving av korpset, både musikalsk, og sosialt.

Konkurransene i NMF har vært et viktig satsningsområde for organisasjonen gjennom en årrekke, og vil også videre være et av våre viktigste «utstillingsvindu».

Gjennom året arrangeres følgende mesterskap:

NM brass

NM janitsjar

NM skolekorps brass

NM skolekorps janitsjar

NM solist ensembler

Foruten dette arrangeres konkurranser i kretsene, og NMF sender også deltagende korps, dirigenter, komponister og solister til EM og VM.

Det har vært en formidabel musikalsk og arrangementsmessig utvikling innen de nasjonale mesterskapene de siste årene, og etter noe stagnasjon m.h.t. påmelding, er det en glede å konstatere at antall deltakende korps satte ny rekord i 1999. Dette året ble det også utdelt kongepokal. For fremtiden vil kongepokalen bli utdelt til vekselvis vinnere av elitedivisjon brass og janitsjar. Dette hever statusen på konkurransene, og vi blir nå «tatt på alvor».

I arbeidet med konkurransene er det alltid behov for å stoppe opp litt, reflektere, og justere kursen noe. Er vi «på bølgen» med korpsene? Kan konkurransene utvikles videre? Hvordan utnytte denne unike mulig-

heten i enda større grad, for å oppnå større fokus på bevegelsen og den musikalske standarden? Er vi fortsatt litt for «hemmelige og interne»?

Gjennomføring av konkurransene vil alltid være grunnlag for debatt og engasjement, og slik skal det være! Dette avspeiler en dynamisk og levende organisasjon som bryr seg og har meninger, og som engasjerer seg utover det å spille et instrument!

Deltagelse i konkurranser betyr mye for mange korps og dirigenter, og NMF har som mål å sikre at dette forgår på en hensiktsmessig og rettferdig måte. Det foreligger et generelt regelverk for mesterskapene, samt særreglement for de enkelte konkurransene med tilhørende gjennomføringsmodell. Disse blir justert med jevne mellomrom, bl.a. etter innspill fra korpsene selv og NMFs styre.

Hvorfor mener NMF at konkurransedeltagelse er viktig?

Deltagelse gir økt motivasjon (jfr. Yngve Nikolaisen) og berikelse av musikkopplevelsen. Konkurransene gir videre en unik mulighet til å få vise frem korpset fra sin aller beste side. Korps og dirigenter bruker nå i større grad konkurransene som et middel i arbeidet for å bli et bedre korps, og som et av flere trinn i en musikalsk utvikling over tid. Det oppleves av mange deltagere som svært tilfredsstillende å komme mer «i dybden» av musikken. Korpset får tilbakemeldinger på sine prestasjoner fra fagpersoner, noe som vil være

en inspirasjon i videre arbeid. NMF jobber med at slik tilbakemeldingen skal være konstruktiv, og gi innspill og tips i videre musikalsk arbeid.

Konkurransene er videre en unik anledning til å oppleve god musikk og flotte fremføringer. Korpsenes kvalitative utvikling de siste årene, gir grunn til stor optimisme for fremtiden. Flere korps hevder seg svært godt også i internasjonale mesterskap.

⁴⁰ Konkurransene gir økt repertoarkunnskap, og spesielt gledelig er det fra NMFs side at flere og flere korps velger «spenstig» og utradisjonelt, f. eks. spesialkomponerte norske stykker.

NMF ønsker å stimulere til å videreutvikle også det unike sosiale fellesskapet og engasjementet rundt mesterskapene. Korpsene må få både sosial og musikalsk uttelling for sin deltagelse. Disse verdiene må vises utad. Det kan vises til mange eksempler på at korps har blitt styrket både sosialt og musikalsk gjennom tett og nært samarbeid i perioden.

NMF ønsker større fokus på mesterskapene og korpsbevegelsen fra omverden. Mesterskapene gir en unik mulighet for profilering, og vi jobber mye mot media og eksterne miljø. Det er den musikalske kvaliteten vi ønsker å profilere og fokusere på. Få i media er klar over hvilke prestasjoner som faktisk blir presentert.

NMF ønsker musikalsk utvikling og stadig bedre prestasjoner. Det å prestere sitt aller beste når det gjelder, henger nøye sammen med emnet musikkformidling (jfr. eget kapittel). Konkurransene kan brukes til å utvikle situasjonsbeherskelse og scenekontroll. Redselen for å feile preger ofte situasjonen, usikkerheten sprer seg, holdningen blir defensiv, fremføringen lever ikke. I konkurranse-situasjonen blir det hele gjerne forsterket.

Hvordan lykkes med presentasjonen og prestasjonen?

Dette oppnås først og fremst ved å være godt nok forberedt, instrumentalt og mentalt, enkeltvis og samlet! Forutsetningen ligger i å trene på selve situasjonen, og lære stoffet godt, noe som gjør at en etter hvert kan «frigjøre seg» mer. Positivt fokus vil motvirke prestasjonsangst, og situasjonen kan bli mer komfortabel. «Dette kan ikke gå galt fordi jeg er godt forberedt. Jeg kan stoffet og har full kontroll. Dette er så bra at jeg gjerne vil vise det frem til andre». Ta frem smilet, tenk positivt, senk skuldrene og ha det ok! Det er smittosomt! En feil tone? Gjør det med overbevisning, det betyr minimalt dersom helheten fungerer!

Kan man konkurrere i musikk?

Debatten rundt konkurransene lever. Hva er standarden for en god musikalsk prestasjon? Hvordan måle dette? Subjektivitet eller objektivitet?

Musikalske standarder er ikke absolutte, de er i stadig bevegelse, «lista» kan flyttes fra gang til gang, det er dette som gjør det fascinerende. Det er i selve omgangen med musikk at man er med på å utvikle standarder og referanserammer. Det er her idealene utvikles. Det er «der og da» som gjelder. Det skjer noe i løpet av konkurransen, den utvikler seg, man opplever noe underveis som setter andre fremføringer i et annet lys.

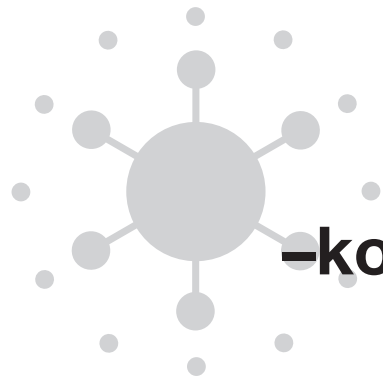
Man tar med seg et sett av personlige erfaringer, bakgrunn og holdninger inn i vurderingssituasjonen. Likevel blir det viktig for den som skal vurdere, enten det er dommeren eller tilhøreren, å stille med «åpent sinn», klar for å la musikken virke og klar for å motta impulser som faktisk kan utvikle en selv videre. Selv om man har hørt stykket før, kanskje et godt korps og en god dirigent kan tilføre noe nytt og spennende? Noe av det mest spennende med konkurransene er at lite er gitt på forhånd.

Resultatene «overrasker» stadig, nye dirigenter og flere korps kommer til.

Konkurranser i musikk? Ja visst! De finnes overalt, i prøvespill og på opptaksprøver, i utdeling av priser, i korpsmiljøet, blant solister og ensembler.

Og ikke minst: Kritisk vurdering og aktiv lytting er gode egenskaper som konserter og konkurranser er med på å utvikle.

⁴¹



Formidling -kontakten med publikum

av Trond Elnes

42

Alle som arbeider med musikk enten som profesjonell eller amatør, gammel eller ung, har et ønske om å vise det man kan for et publikum. Et ønske om at det man framfører skal engasjere, røre ved følelser, skape engasjement og gi publikum en opplevelse.

Opplevelsen utøveren ønsker å gi publikum, kan være helt forskjellig fra den opplevelsen publikum får, og publikums opplevelse kan være meget forskjellig og sammensatt. Den avhenger av alder, kjønn, utdanning, sosial bakgrunn, musikalsk erfaring, sted, tid, syns- og hørsel inntrykk. Et stort spekter av planlagte og tilfeldige inntrykk som kan føre til mange og varierte opplevelser blant publikum.

Noen inntrykk oppleves positivt andre negativt og summen av disse utgjør publikummers totale opplevelse, hovedvekten av dette utgjør igjen den totale publikumsresponsen. Målet for oss som utøvere må være å gi publikum flest mulige positive inntrykk, både for vår egen selvfølelse, vårt rykte og ønsket om at publikum vil høre oss igjen.

For å få til dette må man arbeide med å forbedre og utvikle alle aspekter med en konsert, formidle noe til publikum slik at det oppstår en kommunikasjon mellom utøvere og publikum. Ta publikum på alvor i enhver fase av konserten, før, under og etter.

Hva er musikkformidling?

Hva driver oss til å arrangere en konsert? Hva er viktig for oss, og hva er viktig for publikum? Hvem skal man ta mest hensyn til, seg selv eller publikum? En konsert uten publikum, er det en konsert?

Er publikum viktig for våre prestasjoner, eller går det an å tenke seg konsserter uten tanke på publikum? Jeg mener svaret er nei og at enhver konsert må ha publikum som mål.

En musikkframføring uten et ønske om å formidle noe eller kommunisere med et publikum, kan ikke sies å være en konsert. En plateinnspilling, radio og TV opptak uten publikum fysisk til stede, har likevel et publikum som mål og bør gjennomføres som en hvilken som helst annen konsert, selv om man ved plate og radioopptak slipper å tenke på en del ytre rammer.

Alle øvelser, så vel enkelt som felles, bør tenkes som formidling mot et publikum. Tenk gjennom og forsøk å ha klart for deg hva du kan gjøre for å engasjere publikum og gi de en opplevelse. La dette gjenspeiles i alt arbeid hos dirigent og hver enkelt utøver.

Hver enkelt utøver har sine egne personlige oppfatninger om hva som er viktig ved en framføring, men skal en utøver yte sitt beste å legge en kunstnerisk dimensjon til sin framføring, må man ha en god kommunikasjon med sitt publikum.

En definisjon av musikkformidling som ofte brukes, er at musikkformidling er å tilrettelegge eller tilpasse en musikkframføring slik at opplevelsen, eller forståelsen, kan bli bedre eller mer effektiv for lytteren.

Hva er en konsert?

Enhver framføring av musikk med et publikum som mål er en konsert. Det finnes imidlertid mange forskjellige typer konsserter, men de må alle forberedes og gjennomføres med tanke på et publikum.

Konsserter kan holdes i konsertsaler, kinosaler, kirker, forsamlingslokaler, idrettshaller, gymnastikksaler, klasserom, ute på plasser, i parker o.a.

Felles for de fleste konsserter er at de holdes i lokaler som er lite egnet for konsserter. Uansett stedets beskaffenhet, er det en konsert, og må planlegges og gjennomføres slik at publikum får en best mulig opplevelse. Ikke se an publikum og konkludere med at det ikke er så nøye.

Skal man bygge opp et godt rykte hos publikum, må man ta alle konsserter alvorlig. Aspirantkonserten så vel som konserten med elitedivisjonskorpset trenger god planlegging. Skal vi gi våre skolekorps musikere god konsert erfaring og «oppdra» et godt publikum, må vi også ta de unges konsserter alvorlig når det gjelder planlegging og gjennomføring.

Hva er en god konsert?

Hva gjør en konsert til opplevelse både for deg som utøver og for publikum? Ta utgangspunkt i din beste musikkopplevelse, og tenk gjennom hvorfor akkurat dette er din beste musikkopplevelse.

Ved nærmere ettertanke kan det vise seg at det er helt spesielle grunner til at nettopp dette ble din helt spesielle musikkopplevelse. Kanskje var det ikke det musikalske innholdet alene, men andre faktorer, mer eller mindre bevisst, som påvirket deg.

Er det lenge siden du hadde denne opplevelsen, kan andre opplevelser i mellomtiden være med på å forsterke denne spesielle musikkopplevelsen.

Dette er en viktig innrømmelse fordi det er med på å utvikle ditt ideal for en god konsert. Alle musikere, uansett nivå, har hatt mange ulike konsertopplevelser, både positive og negative.

I et musikkorps kan dette til sammen danne et meget godt grunnlag for planleggingen av gode konsserter.

Hvorfor holder vi konsserter?

Det er naturlig for et musikkorps å avholde konsserter, men få tenker gjennom hvorfor vi akkurat avholder den bestemte konserten. Mange musikkorps avholder få konsserter og legger for liten vekt på sitt forhold til publikum i de konsertene de gir. Man forplikter seg selv til et visst antall konsserter, og er fornøyd dersom en gjennomfører det antall konsserter en har satt seg som mål. Dersom man får dårlig respons fra publikum, hører man ofte at det er publikum det er noe feil med som ikke forstår seg på musikk.

Mange musikkorps klager over lite publikum og liten respons fra media. Hvorfor er det slik, er det mulig å gjøre noe med dette?

I de fleste musikkorps er det et stort språk i meningene blant medlemmene om hvilket mål de har for hver enkelt konsert. Noen har et ønske om egen eksponering, andre ser det som en eksponering av musikkorpset, mens andre «bare er med».

Uansett motiv, er det som betyr mest en positiv respons fra et publikum. Hver enkelt musiker skal gi publikum noe av seg selv og bidra til å gi publikum en god opplevelse. Det må være en vilje til å framføre «et budskap», et sterkt ønske om å gi publikum en delaktighet i noe som betyr mye for en selv.

43

Selv om vil drivkraften bak en konsert er ønsket om å tjene penger eller annet som ikke direkte angår publikum, må det være et overordnet mål å vinne publikum, og for å vinne publikum må man bruke tid og penger til nøye og god planlegging.

Hva vil vi med konserten?

Sett klare mål for hver konsert. Hva er målet med akkurat denne konserten, musikalsk og økonomisk? Hva forventer man av publikums antall og publikumsrespons? Hva forventer man av media og anerkjennelse i musikkmiljøet og ellers i samfunnet. Vær ambisiøse og sett dere høye men realistiske mål.

Mål som ikke går direkte på formidling til publikum er kun av intern interesse. Ønsker man å tjene penger, kan man oppnå en motsatt hensikt ned å fokusere for mye på dette.

Vær stolt av et stort overskudd, men la ikke dette være hovedpoenget for omverdenen når man oppsummerer en konsert. Billetter, program, eventuelle utlodninger, salg og lignende må være på et fornuftig nivå, en naturlig del av konserten og etter publikums behov og ikke slik at publikum føler at her er det om å gjøre å få flest mulig kroner ut av hver enkelt. Publikum skal føle at hver krone de bruker har gitt dem en opplevelse.

Man ønsker kanskje å formidle et spesielt budskap, religiøst, politisk eller annet, men la ikke dette være et hovedpoeng i markedsføringen og forhåndsomtale. Dette kan lett føre til et forutinntatt og kanskje til dels et negativt publikum.

Alle konsert utvikler korpset musikalsk og det kan være nødvendig å holde mange mindre konsert for å nå et hovedmål. La likevel ikke publikum få vite at «denne konserten» kun er et middel som en forberedelse til en annen konsert eller konkurranse. Enhver konsert er spesielt forberedt og framført med omtanke spesielt for dette publikum. Eksponering av en solist kan være nyttig både

for solist og musikkorps, men dersom dette blir for framtreddende, kan dette lett føre til at musikerne mister noe av interessen for konserten, og at dette igjen kan føre til en negativ effekt på markedsføring og publikum.

Mange musikkorps fokuserer mye på dirigentens rolle ved konsertene, spesielt ved besøk av gjestedirigenter.

Dirigentens rolle kan ha stor betydning, men de som merker dette best, er musikerne og en mindre del av publikum. For de fleste vil for mye fokusering på dirigenten ta vekk en del av en positiv konsertopplevelse, og kan lett føre til at andre konsert blir uinteressante, selv om det musikalske innhold i konsert med andre dirigenter kan være vel så bra.

Utnytt mål som er positivt rettet mot publikums opplevelser i all markedsføring og omtale av konserten. Positiv og saklig forhåndsomtale gir et positivt og forventningsfullt publikum.

Den moderne publikummer?

For hvem skal konserten holdes, hvem er potensielle publikummere akkurat for denne konserten? Hvordan kan man lage en konsert for å tilfredsstille akkurat dette publikummet?

Dagens publikummere stiller krav. Det er et stort antall konsert å velge i og publikum er bevisst i sitt forbruk av tid og dermed hvilke konsert de velger.

Historisk sett har publikum utviklet seg voldsomt. Fra å være forbeholdt en snever øvre klasse av befolkningen, har musikk og annen kunst blitt tilgjengelig for alle. I dag kan de fleste mennesker i den vestlige verden velge og vrake i konsert. CD, kassett, video, radio og fjernsyn er tilgjengelig for alle. Der man tidligere måtte oppsøke en konsertsal for i det hele tatt få oppleve musikk, kan man i dag få store opplevelser i sin egen stue.

Likevel forsetter publikum å strømme til «live» konsert. Hvorfor?

Selv om publikum stiller store krav, fører tilgjengeligheten på musikk også til et økende ønske om å få være tilstede og oppleve musikken der og da.

Verdenskjente artister med store kommersielle interesser i ryggen samler tusenvis av publikummere. Våre muligheter ligger ikke i å forsøke og konkurrere med disse, men å lære av de og overføre noe av deres nitidige planlegging og formidlingsevne til våre konsert.

Publikum stiller store krav til musikalsk kvalitet, men kravene til ytre rammer blir også stadig større. Det publikum hører er ikke alene avgjørende for konsertopplevelsen, men også synsinntrykk og andre opplevelser før, under og etter konserten er viktige.

Dette er et resultat av dagens multimedia samfunn og en MTV generasjon som er vant til at musikken er ledsaget av film. Dermed blir «sceneshowet» stadig mer viktig for publikums reaksjoner og opplevelser.

Alle mennesker er potensielle publikummere, men det er viktig å vurdere i planleggingen av hver enkelt konsert hvilken målgruppe man vil nå fram til, eller hvem man ut i fra tidligere erfaring vet oppsøker musikkorpsets konsert.

Noen konsert er rettet mot et spesielt publikum, for eksempel barn, ungdom eller eldre og i slike tilfelle bør man understreke denne profilen i konserten for å tilfredsstille publikum.

Målgruppen bør gjenspeiles i repertoar, markedsføring og rammene rundt konserten. Vi må også skille mellom oppsøkende konsert mot et spesielt publikum og åpne konsert for alle.

En barnehagekonsert må ha et annet inn-

hold enn en konsert på et eldresenter, mens de «åpne» konsertene må tilstrebe et tilbud til et bredt sammensatt publikum.

Hva er det vi kan?

Hva kan man tilby sitt publikum? Hva er musikkorpsets sterke sider og hva kan man gjøre for å helt eliminere svake sider ved konsertene? Man må vise noe man er stolt av, noe man tror på og som man vet man kan få til.

Alle musikere og andre medarbeidere må føle et eieforhold til innholdet i konserten. Når utøverne trives synes det, og dette overføres lett på publikum.

En konsert er et produkt av mange små faktorer, og selv om man lett fokuserer på det man kan best, er det en viktig oppgave å sørge for at alle detaljer har best mulig kvalitet.

En liten svikt i forberedelsene, kan føre til store problemer i gjennomføringen av en konsert, og dermed gi en dårlig opplevelse for publikum.

Alle fra vaskepersonale til den internasjonalt kjente toppsolisten, er viktig brikker i planleggingen og gjennomføringen av en god konsert.

Ingen ting er uvesentlig.

Det man en gang har gjort forfølger en. Skal man derfor vinne et publikum må man overbevise. Har man et godt rykte, må man gjøre alt for å spille videre på dette. Et dårlig rykte må man raskest mulig gjøre noe med, og for å forbedre er dårlig rykte, må man skape konsert som overbeviser publikum.

For å overbevise et publikum, må man selv være overbevist om at man har et produkt man virkelig er stolt av og av hele sitt hjerte ønsker å framføre for andre. Musikere eller dirigenter som ikke er overbevist, må overbevi-

ses eller late som. Skuespill er en viktig del av formidlingen. Tviler man overfor publikum på at man har et godt produkt å framføre, er det vanskelig å overbevise publikum om at de bør komme til konserten. Det er viktig å skape forventning både blant musikere og publikum.

Et forventningsfullt publikum skaper forventningsfulle musikere som ønsker å yte maksimalt for å gi publikum det de forventer

Musikalsk forberedelse

Den musikalske forberedelsen - øvelsen, er det som danner et musikkorps og gir den fellesskapsfølelse som for de fleste er årsaken til at man er medlem.

I den musikalske forberedelsen er det viktig at hver musiker sørger for å fylle sin plass i konserten ved å påta seg en rolle og lære seg sin stemme. I denne prosessen, er det viktig at alle får den informasjon fra dirigent og ledelse som er nødvendig slik at man blir i stand til å fylle denne rollen.

Man må motiveres til å øve på sin stemme og til å møte til de fastsatte øvelser. Dirigenten må til enhver tid være godt forberedt og ha full oversikt over konsertens innhold tidlig i prosessen.

Alle må ha et ønske om et godt resultat, personlig og for musikkorps, og musikere og dirigent må samles om felles mål og ambisjoner.

De forskjellige musikkstykkene må tas like alvorlig og ingen ting må overlates til tilfeldighetene.

Repertoar

Valg av type konsert gjenspeiles i repertoar valget, eller valg av musikk fører til en bestemt type konsert. Repertoaret må være utfordrende, men overkommelig og tenkt i forhold til formidling mot et publikum. For å vite hva som er et riktig repertoar, må man vite

mest mulig om publikum. En konsert for barn, må ha musikk som passer for barn, en konsert for eldre må ha musikk for eldre.

Når det gjelder barn er det stor forskjell på de forskjellige aldersgruppene og vær for forsiktig med å undervurdere barn. Gjør ikke konsertene for barnslige, og husk at mange av dagens eldre var unge da rocken så dagens lys.

Selv om repertoaret skal tilpasses og tekkes publikum, må man heller ikke gå av veien for å forsøke å «oppdra» sitt publikum. Et stykke eller to utenom målgruppens «vedtatte» musikksmak, kan være spennende og i mange tilfelle gi god respons blant publikum.

Repertoaret må være variert, uansett målgruppe, og det må ha en balansert oppbygning uten dødpunkter. Ethvert musikkstykke må ha en naturlig plass som bygger opp under konsertens ide. Ikke vær redd for å spille kjente stykker, publikum er i de fleste tilfeller mest fornøyd med å høre musikk de kjenner fra tidligere.

Valg av solister og konferansier har best effekt på et lokalt publikum dersom de er hentet fra lokalmiljøet, og man skal ha meget kjente og dyktige utøvere dersom de skal kunne oppveie denne effekten.

Markedsføring

For å få publikum til en konsert, og å få dem til å kjøpe sin billett med glede, er det viktig med en positiv og informativ markedsføring. Spre positive forventninger på forhånd. Server små drypp om hva som skal skje i god tid, og øk informasjonen etter hvert. Bruk lokalavisene og ikke vær redd for å smøre litt tykt på, men uten å feilinformere. Skriv gjerne artikler og ta bilder selv for å levere til media.

Annonser i aviser hører med, ikke minst for å få avisene positive, men har sjelden spesielt stor effekt i lokale miljøer.

Løpesedler som deles ut i postkasser og som

spres rundt på offentlige steder og blant venner og kjente, er kanskje den mest effektive markedsføring sammen med «jungeltelegrafer». Løpesedlenes innhold må være begrenset, men informativ.

Lett synlige plakater må plasseres ut på strategiske steder i god tid. Plakatene må være tiltalende og budskapet må komme klart fram, men uten med for mye informasjon.

Ytre rammer

Alle ytre forhold må legges til rette for at publikum skal trives. Alle detaljer er må være ivaretatt. Publikum må i alle instanser bli møtt med en positiv tone fra en arrangør som er godt forberedt og stolt av sitt produkt.

Få konsertsteder oppfyller alle krav til den komfort, akustikk, sal og scene som man ønsker, men det gjelder å gjøre det beste ut av de rådende forhold.

Alt må være ryddig og i orden, fra publikum ankommer konsertstedet, til de igjen reiser hjem. Foajé, garderobe, kafeteria, konsertsal og scene må være ryddet og pyntet. Publikum må tas i mot og vises tilrette. Billettsalg må gjennomføres uten for lang ventetid og publikum må ha mulighet til å komme på plass i salen uten å måtte stå i kø i for lang tid.

Ikke slipp inn publikum for tidlig, det kan ta bort noe av forventningen til konserten, men gi publikum mulighet til å forkorte ventetiden med å lese et godt og informativt program og med muligheter til å kjøpe noen forfriskninger. Pynt scene sal og omgivelser slik at det ser tiltalende ut, ikke skyld på at det ikke er bedre, det går an å gjøre noe med det meste.

Teknisk forberedelse

Man må skape en scene og en sal som fungerer. Akustiske problemer må forsøkes løst, scene og sal kan forbedres med pynting og lyssetting. Teknisk utstyr som lyd og lys må være med på å framheve og forsterke inn-

holdet i konserten og må brukes kritisk.

Lyd og lyssetting skal være med på å gi publikum en opplevelse og ikke være et mer eller mindre eksperimentelt forsøk fra en teknisk interessert lydtekniker eller lysmann.

Ikke godta teknikernes idéer uten motforestillinger. Utgangspunktet deres er forskjellig, men det er du som dirigent og musikkorps som arrangør som står ansvarlig for det totale resultat.

Man bør derfor ha en klar mening om hva en ønsker seg av lyd og lyseffekter. Dette må prøves nøye ut på forhånd og man må kanskje igjennom flere prøver før man kommer fram til et godt resultat.

Gjennomføring av konserten

Alle konserter må ha en gjennomføringsplan. Desto mer detaljert denne er, desto større mulighet er det for at det blir en vellykket konsert.

Tenk gjennom alle detaljer, ikke ta lett vint på noe. Alle musikere og andre utøvere må vite hva de skal gjøre til enhver tid. Klare planer og nøyaktige beskjeder skaper sikkerhet og dermed et godt resultat.

Musikerne må på forhånd vite hvordan de skal entre scenen. Skal man ha en organisert innmarsj, skal man komme inn etter hvert og «samle» seg når dirigenten ankommer scenen eller finnes det andre måter å starte konserten på. Det viktigste er at alle vet hva de skal gjøre.

Hvordan er musikkorps plassert? Ser det bra ut fra salen, samtidig som det fungerer musikalsk? Det må samtidig tas stilling til når man skal reise seg, hvem som skal reise seg og liknende. Når man reiser seg, reiser man seg for å takke publikum og pass da på at musikerne ser på publikum, ikke på hverandre. Når musikerne er klare for konsert, det vil si skiftet til konsertantrekk, bør de ikke ha

noen kontakt med publikum fram til konsertstart. Dette bygger opp en ekstra forventning hos publikum og gir musikerne en mulighet til å konsentrere seg om konserten. Bruk gode medhjelpere som billettører, dørvakter og lignende.

Etter konserten kan og bør det være naturlig at de som ønsker det har en mulighet til å møte musikere og dirigent for å kunne gi ris og ros. Da kan man få ferske spontane reaksjoner og fange opp stemningen etter konserten, noe som kan være av meget stor betydning for framtidige konserter.

Start konserten presis, det er oppdragende både for publikum og utøvere og viser tydelig for alle at her er alt under kontroll. Når dirigenten ankommer scenen er konserten i gang.

Stemming på scenen har sjelden noen god effekt, og bør begrenses til en enkelt tutti stemming like før dirigenten kommer inn.

Konserten må engasjere publikum fra første tone og danne grunnlaget for at publikum ser fram til resten av konserten. Oppbygningen av musikkstykker og andre innslag må skape en spenning/avspenning for publikum slik at de engasjeres, roer seg, provoseres, gleder seg og får en total opplevelse som skaper en mening med å være tilstede.

Alle innslag er av like stor viktighet, men åpning- og avslutningsnummer er spesielt viktig, idet de innslagene publikum ofte husker best.

Dersom man velger å bruke konferansier, er det viktig at denne har en funksjon i konserten, ikke en oppleser av et allerede mottatt trykt program eller en klovn med en egen forestilling på tvers av det konserten ellers inneholder, men en som understreker og utdypet og skaper en naturlig flyt i programmet. De fleste konserter er for lange. En konsert bør vare toppen to timer inkludert pause. Der-

som publikum synes konserten var for kort er dette et godt tegn og ofte et tegn på at de trivdes. Velger man å ha en pause i konserten, må den komme naturlig og gi musikere og publikum en mulighet til avkobling.

Utidig loddsalg og annet som kan virke påtrengende, kan lett skremme publikum vekk fra framtidige konserter og også føre til unødig lange pauser.

Hva opplever publikum?

Publikum husker ofte mer av det de har sett enn det de har hørt. Jeg tror at mindre enn 10% av publikum er virkelige musikk eksperter som kan gi en objektiv vurdering av konserten.

Disse er ofte selv musikere, anmeldere eller andre kulturarbeidere som i kraft av sin ekspertise er spesielt invitert til konserten. De resterende 90% er det publikum som har betalt sin billett og som eventuelt fører til et godt økonomisk resultat.

Denne delen av publikum er de viktigste for våre neste konserter og de som gir oss de tilbakemeldingene under konserten som gir oss en følelse av å ha gitt publikum en opplevelse.

For disse kan det være små detaljer som gjør konserten til en opplevelse, små detaljer som ekspertene kanskje aldri ville tenkt over, men som er viktig for den gjennomsnittlige publikummer.

Jeg tror nærmere 50% av publikum er mest opptatt av det de ser. Utsagn som «og så pene de var» er vanlig. Noen henger seg opp i detaljer som ufullstendige uniformer, eller dressen eller slipset til dirigenten. Små detaljer som kan virke bagatellmessig, men som er meget viktig for helheten.

Når det gjelder det musikalske er 25% av publikum opptatt av rytme, og lar seg fenge av tydelige rytmiske figurer og musikkstykker.

10-15% reagerer på musikalsk uttrykk, intonasjon, presisjon og klang, mens som tidligere nevnt toppen 10% er de virkelige ekspertene.

Ekspertene må selvsagt ikke undervurderes. De gir oss et rykte i musikkmiljøet, og et positivt rykte hos disse er viktig for et musikkorps med ambisjoner og med ønske om å få til delt viktige spilleoppdrag, sponsormidler og annen økonomisk støtte.

Evaluering

Hver konsert bør evalueres grundig slik at man står enda bedre rustet til neste konsert. Hva var bra, hva var mindre bra og hva kan gjøres for at neste konsert kan bli enda bedre?

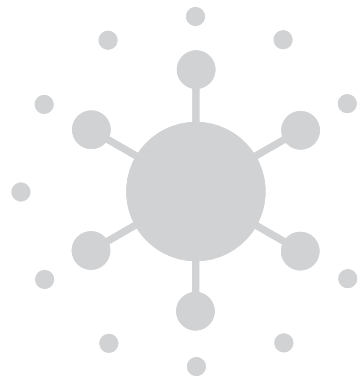
Lytt til publikums dom. Alle ønsker et stort publikum, og det er viktig å finne ut hva de forskjellige delene av publikum likte og ikke likte. Alle meninger teller, bestemor, tenåringen, 5-åringen, dirigenten, komponisten og anmeldelser i media.

En anmeldelse er subjektiv, men en anmelder har erfaring og kan sammenligne med andre konserter og kommer med gode tips og meninger man bør ta med i betraktning før neste konsert.

Det kan ta tid å før man lykkes, men ikke gi opp. Det kan være nyttig å følge det samme konseptet på flere konserter, før man gjør de helt store forandringer, men man må selvsagt gjøre de forbedringer som er mulig.

Med enkle midler kan man skape konserter som publikum setter pris på og som gjør at akkurat deres konserter samler et stort publikum.





Korps og repertoar

av Torstein Aagaard-Nilsen

50

Jeg vil i denne artikkelen luftenoen tanker og lansere en del problemstillinger rundt emnet musikkorps og repertoar. Med musikkorps mener jeg norske janitsjarkorps og brass band.

Tankene jeg lanserer er personlig refleksjon rundt nevnte tema og jeg håper å heve argumentasjonen min over synsenivået, selv om argumentasjonen min helt og holdent forholder seg til den virkeligheten jeg opplever.

Norske musikkorps har ikke et genuint korpsrepertoar, et repertoar som er ekte og oppriktig laget for denne besetningstypen. Dette plager meg mer og mer og har så langt gitt liv til et foredrag ved NMFs Dirigentsymposium 1999 i Bergen og nå i modifisert utgave i dette innlegget.

Det som også plager meg er at det ikke ser ut til å plage så mange andre eller plage mange nok til at vi kan skape en opposisjon mot flommen av musikk som ikke er korpsmusikk.

Nå kan det kanskje virke som om jeg vil idealisere virkeligheten og forsøke å få dere med på en tanke om at all korpsmusikk skal være originalkomponert for korps. Da har dere forstått meg rett!

Om mulig ville jeg begrenset innslag av musikk som ikke er korpsmusikk til et absolutt minimum og hatt resten av notehyllene fulle av

musikkstykker som ulike komponister har komponert de siste 100 år. Jeg mener at når publikum går på korpskonsert så skal de få høre korpsmusikk. Går du på jazzklubb så får du helt sikkert høre jazz...

En påstand

Korpsmusikken har ingen estetisk plattform. Den styres av et slags musikk-syn som for det meste ivaretar kommersielle interesser. Korpsmusikk lever lykkelig ved siden av andre musikkretninger og skaper sin historie ved å stjele løse elementer av overflaten til andre musikkgenrer!

Hvem eller hva er det som bestemmer korpsrepertoaret vårt? Jeg har sett en tendens de siste årene til at forlagene har tatt hensyn til nedadgående trender og små besetninger. Det har aldri vært så greit å skaffe seg noter til korpset «Bare 12 Medlemmer», men dette til tross er jeg fortsatt urolig og lite tilfreds.

Det ser ut som om det masseproduseres musikk som gir seg ut for å være korpsmusikk, men som slett ikke er det. Noen eller noe har utvannet ordet korpsmusikk så til de grader at det ikke lenger er mulig å ta ordet i sin munn, fordi det i beste fall er upresist.

Hva er korpsmusikk?

I min oppfatning har ordet korpsmusikk en begrenset definisjon og en litt romsligere. Min strenge oppfatning er at korpsmusikk er musikk komponert for korps. I den litt romsligere definisjonen vil jeg si musikk tilrettelagt

for korps. Dette behøver en presisering. Musikk tilrettelagt for korps er jo nettopp det vi finner hos musikkforhandlerne i dag, det som jeg vil ha vekkt!? Det er imidlertid slik at en del musikk som er tilrettelagt for korps fungerer utmerket og har kvalitet nok til å få besetningstypen til å klinge riktig bra.

Det bør være åpning for dette repertoaret også. Dette er tilskudd til vårt originalrepertoar, crossover-musikk kan vi kalle noe av det, og omfatter alt fra klassiske stykker, via storbandlåter til arrangert folkemusikk.

Vi har aldri hatt så mange aktører på området korpsmusikk i Norge som i dag, men bare glimtvis ser vi vilje til å satse på korpsenes egenart. Eller kanskje musikkforlagene er de som setter premissene for hva som skal kalles korpsmusikk inn i neste årtusen med sin masseproduksjon av enkle hits som «alle» kan spille?

Et eget repertoar

Jeg mener at vi så langt her hjemme ikke har gjort stort for å etablere et eget repertoar. Det innebærer en stor grad av originalmusikk som reflekterer musikken slik den skapes for mediet. Det er slik den klassiske musikkhistorien eksisterer eller jazzens historie for den saks skyld: de har gjennom ulike tider fått et kontinuerlig tilfang av ny musikk innen genren som har drevet den videre til nye, interessante holdeplasser. Musikkens stil er skapt av behovet for uttrykk som baserer seg på stilens interne koder. Korpsmusikken som genre har i langt mindre grad har den hatt tilfang av egen musikk. Den har heller satt seg som mål «å låne» det som har fungert godt i pop/klassisk/jazz - genrene enn å satse på egenart.

Dette kan ha en sammenheng med utdanning og tradisjon. Det finnes land med korps-tradisjoner som har rekruttert og utdannet komponister med inngående kjennskap til mediet og som i tillegg har noe å si i sin musikk. Dette skaper sterke forbindelser

mellom utøverne og verket, en forbindelse som igjen stimulerer til videre produksjon. Jeg sier ikke at all musikken som er skapt i denne kontekst er bra, for det er den ikke, men mangfold må man ha og i mangfoldet finnes også verk med varig verdi og de vil vokse seg ut av bunken og til slutt tilhøre kvalitetsrepertoaret.

Hva som kjennetegner kvalitet vil til en viss grad kunne diskuteres, men noen objektive kriterier finnes det: Inngående kjennskap til korpsmediet kombinert med fantasi og evne til å realisere et prosjekt.

Identitet, tilhørighet

Mangelen på eget repertoar - en egen tradisjon som baserer seg på noe annet enn uniformer, medaljer og marsjering - kan skade korpsene innad og utad. Innad skal man skape identitet og tilhørighet. Det kan man gjøre gjennom utstrakt sosialpedagogisk arbeid, der musikken er en del av dette arbeidet. I stor grad er det dette vi holder på med i skolekorps. Jeg har en sterk fornemmelse av at andre sosiale arenaer har vel så stor appell til ungdommene som vår bevegelse har. I dette perspektivet får jeg lyst til å idealisere. Vi kan heller arbeide mot å skape identitet og tilhørighet gjennom god musikk og felles opplevelse av musikkens egenart og styrke, og så la det sosiale komme som en bonus, som et naturlig utslag av at vi har sterke felles opplevelser på et mer åndelig plan.

Utad blir man vanskelig tatt på alvor i det etablerte kulturlivet verken som skolekorps- eller amatørkorpsmusikant. Skolekorps betraktes som gode sosiale institusjoner der ungdom lærer nyttige sosiale ferdigheter og får med litt musikk på kjøpet, mens amatørkorps oppfattes som uniformerte menn og kvinner som er flinke til å gå i takt, men som aldri fikk en musikkoppdragelse i klassisk forståelse av ordet.

51

Oppvokst i «Clyderman-tradisjonen»

Har noen tenkt seriøst på hva som skjer med et barn som i løpet av sine korps år blir fostret opp på «Love me tender» - liknende låter og nesten bare det? ... Det er jo som om man hver dag, til alle måltider skulle mate dem med sjokolade og brus, eller loff med sirup på... Fordøyelsen vil kanskje bryte sammen og gi forstoppelse eller så vil kroppen lide stort av vitaminmangel.

⁵² Det er kanskje et søkt bilde, men det setter et viktig moment på dagsorden: Hvilken musikkopdragelse eller «musikalsk næring» ønsker vi å gi våre barn?

Man kan forsvare seg med at det viktigste aspektet ved korpsdriften, nemlig at mennesker kommer sammen og spiller sammen er ivaretatt, og jeg protesterer overhode ikke på det, men jeg personlig mener at vi også må ta nevnte problemstilling alvorlig til tross for at vi får til samspillet: Vi må snart begynne og arbeide frem et genuint korpsuttrykk som kan tilføre barn, unge og voksne musikanter samt deres publikum en ekstra dimensjon, noe som vi kan kalle «åndelig føde» og som er ekte korpsmusikk. Så kan de gå på symfoniorkesterkonsert for å høre Beethoven og på jazzklubb for høre jazz, mens dagens popmusikk ofte passer best i Cd-spillere.

Ja, jeg vet at et brass band er ideelt til å være bindeledd mellom storbandtradisjon og korpsstradisjon. Ja, jeg vet at enkelte verk for symfoniorkestre har så store blåsegrupper at de nesten hører ut som et janitsjarorkester - det er ikke poenget mitt her å diskutere korpsenes virkefelt.

Om jeg argumenterer i en moderat utgave, mener jeg at nesten hvilket som helst musikalsk uttrykk kan tilpasses for korps så sant det tar hensyn til besetningens egenart. Jeg gir allikevel ikke totalt meningsløse stykker som «Barokkonklene», der noen forsøker å lage barokkmusikk eller «Mozart by candle-

light» der man stjeler et tema fra en symfoni eller lignende og legger til et banalt komp med trommesett, livets rett!

Musikkvalg – hvem bestemmer?

Det har som nevnt over, aldri vært lettere å skaffe seg noter til korpset i førsteklasses trykk og innpakning. Det er nok ikke slik at etterspørsel skaper et produkt, men heller at et produkt skaper en etterspørsel.

Jeg mener bestemt at det er feil å bruke penger på å lansere et arrangement som krysser «Air av Bach» og «A Whiter Shade of Pale». Ja, jeg vil si at det er særdeles uestetisk og i min egen verden ville jeg kalle det umoralsk. De som kjøper det blir direkte lurt. De får ingen vare med konsistens og varig verdi.

Så kan man parere: Ja men så la vær å kjøpe det da! Greit nok det, men det er faktisk noen som kjøper det og som ikke vet bedre. I en amatørbevegelse som vår kan det ikke forventes at alle skal kunne lese partitur og ut fra det finne ut om låta holder eller ikke...og fordi korpsbevegelsen ikke har noen estetisk norm har vi heller ikke her sikret oss mot dette! Det de finner i butikken tror de på og ser overveiende i partituret etter funksjonalitet, ikke musikalitet.

Manglende initiativ

Hvor er NMFs initiativ for å skape dialog mellom de som skaper musikk og den korpsbevegelsen, hvis interesser de tross alt forvalter? Hvor er korpsenes initiativ til å få laget musikk som tilfredsstillende deres behov innen opplæring og på korpskonserter?

Hvor er dirigentenes kontakt med komponistene for å få dem med på laget? Hvor er korpsets/dirigenters kontakt med forlag, i forbindelse med en god prosjektidé, der de spør: er det mulig å få til dette her i samarbeid med dere?

Det er gjennom et bredt tilfang av originalmusikk for korps, ensembler og soloinstrument at bevegelsens fremtid vil ligge. Vi behø-

ver korpsmusikk. Dersom komponistene ikke finnes må vi faktisk begynne å utdanne dem.

En liten digresjon

Det er faktisk slik at korpsmusikk, om vi skal tolke NRK P2's programliste, ikke er verdig Norges kulturkanal med unntak av en og annen nyhetsbulletin i «Midt-i-Musikken». Vi tilhører kanskje den kategorien musikk man kaller «folkelig» sammen med bl.a. visesang og country, mens kulturkanalens innslag mer er rettet mot akademiserte musikkretninger? Men når korsang, en annen stor amatørbevegelse, får sendetid i P2, så burde korpsmusikk også få det!

Kanskje er det slik at vi har mindre troverdighet som formidlere av et seriøst musikkuttrykk? Kanskje vi i for stor grad har forsøkt å underholde folk med lette og upretensiøs innslag på våre konserter og på korpshalvtimen i P1? Det er noe rørende håpløst over våre forsøk på å spille underholdningsmusikk som vi henter fra andre genrer. Vi får det liksom aldri helt til.

Men, hvorfor P2, da? Det er kanskje litt snobbete av meg, men jeg har en fornemmelse av at kulturelt bevisste radiolyttere hører på den kanalen. Det er i alle tilfeller en kjensgjerning at genrer med relativt lav kommersiell tenking presenteres her, altså mere musikk for musikkens skyld og ikke for underholdningens skyld.

En fast, seriøs konsertserie, eller i det minste en og annen ordentlig konsert med korpsmusikk i denne kanalen ville slett ikke skade, tvert i mot.

Hvordan profilerer vi oss?

Korpsene rundt om i verden har en side som de dyrker og lever for, og det er konkurransene.

Hva korpsnivået hadde vært uten konkurranser kan man bare spekulere i. Jeg tror nok ganske sikkert at vi ville hatt noen meget bra korps, både på janitsjar og brass siden, men

bredden og det nivået den er på i dag ville vi nok ikke ha fått til. Men er det slik vi bør profilere oss? Jeg mener definitivt nei!

Når vi leier en konsertsal i en norsk by og arrangerer «slektsstevne» i form av en eller annen konkurranse, så forventer vi at «hele» Norge skal være interessert og at festspilldirektøren skal ringe noen dager etter og spørre om Norgesmesteren kan delta på neste års Festspill!?...Skjønner ikke vi at Titanofestivalen, Countryfestivalen i Sjøk eller NM i torader kommer i nøyaktig samme kategori som NM - brass/janitsjar enten vi deler ut Kongepokal eller ikke...?? Det er ikke gjennom konkurransene PR-potensialet ligger, mener jeg.

Man bør unngå å fortelle for mye om NM i ditt eller datt. Selv synes jeg det er storveis å treffe kjentfolk på de store korpsmønstringene, men jeg blir lei meg når man i forkant av et slikt landsdekkende arrangement forsøker å lage en offentlig debatt om verdien av dette. En intern debatt og evaluering av hva vi holder på med og hvorfor skal og må vi ha, men det behøver vi ikke gå til avisene med.

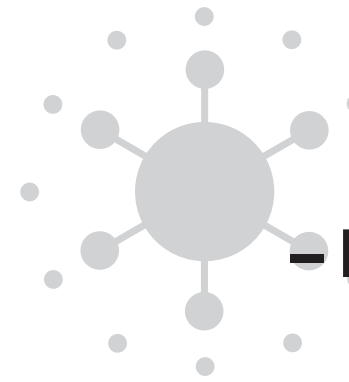
Konklusjon med forslag

Det er en sammenheng mellom korpsstradisjonen, repertoarvalg, hva korpsbevegelsen velger å prioritere og hvordan korpsene forstås utenfor sin egen krets av tilhørere. For gjennom profilert egenart – ikke bare gjennom uniformsfarger eller showarrangement – men gjennom musikken vi spiller, vil vi nå flere. Vi trenger ambassadører med klar profil. Vi har profesjonelle militærkorkestre. De har forøvrig en jobb å gjøre i forhold til fornyelse av repertoaret.

Vi burde hatt et brass band som eksisterte kun med det for øyet å fornye repertoaret, altså et prosjektkorps, gjerne profesjonelt drevet der de fremste brass band utøverne i landet satt.

Vi kan lære mer enn vibratospill av engelskmennene: Konkurranser også som en mulig-

⁵³



Janitsjarkorpset – historien og repertoaret.

av Odd Terje Lysebo

het for å bestille ny musikk. Det vil kunne være med på å skape interesse for mediet slik at flere komponister tar bestillingsoppdrag for korps. Det vil helt sikkert gi repertoarbidrag som har verdi også utenfor landegrensene. Norske forlag blir også markedsført på den måten.

I dag er det ikke mange norske logoer på større, originalskrevne verk for korps. Jeg sier ikke at alt nytt er bra. Det ligger i sakens natur at ikke alle kreative bidrag vil lykkes like godt. Men korpsgenren risikerer ingenting, tvert imot. På sikt vil vi bygge et seriøst repertoar baserte på ulike komponister estetiske ståsted.

Samtidig med søken etter nytt repertoar må vi ha en dyptgående debatt om hva vi ønsker at korpsmusikk skal være, om ikke annet på elitenivå.

Jeg mener altså at vi kan skille bredde og elite til en viss grad, men obs! det gjelder ikke kvalitet på musikken. Vi kan skille på den måten at vi utnytter elite og 1. divisjon som utgangspunkt for bestillingsverk i kommende år. Det er disse korpset gode nok til.

Vi kunne f.eks. ha en stor landsdekkende festival (gjørne i regi av NMF) hvor hvert av deltakerkorpset spilte et nyskrevet verk de selv hadde bestilt.

Med normal deltakelse skulle det avstedkomme mer enn 20 verk fordelt på brass og janitsjar!! Det hadde vært noe, det!

Janitsjarkorps er en norsk betegnelse på et musikkorps bestående av treblås, messing og slagverkinstrumenter. En janitsjar var opprinnelig livvakt for sultanen i det gamle Tyrkia.

I wienerklassisismen oppsto det en mote hvor orientalsk, tyrkisk musikk var meget populær. Mozart, Beethoven og flere av deres samtidige, skrev blant annet musikk hvor fløyter og andre blåseinstrumenter, samt «eksotiske» slagverkinstrumenter som triangel var en viktig ingrediens.

Denne musikken ble kalt janitsjarmusikk. Senere har dette navnet vært knyttet til en spesiell type korpsmusikk i Norge, og vi er det eneste landet som fortsatt bruker begrepet på denne måten.

Dersom man skal se på korpsmusikken historisk, bør man i utgangspunktet dele historikken i 2, den militære utvikling og den sivile. Begge retninger har lange tradisjoner og har alltid hatt klare funksjoner. En av hovedårsaken til at man opprettet korps, dvs. sammensetninger av blåseinstrumenter, var at ensemblet skulle spille utendørs og derfor måtte man bruke såkalte «lydsterke» instrumenter.

For å få forståelse for repertoaret er det viktig å kunne skille mellom to funksjoner, det kunstneriske og det pedagogiske. Store deler av korpsetnes repertoar er skrevet som pedagogisk musikk for skole eller amatørkorps, og

tar selvsagt hensyn til utøvernes ferdigheter og musikalske nivå. Kunstmusikken er skrevet uten hensyn til instrumentalistenes ferdigheter og utelukkende med mål om å skape et kunstnerisk uttrykk. Vi skal se nærmere på begge disse typene musikk senere.

Et annet viktig moment i historien om repertoaret, er den tekniske utviklingen av de forskjellige instrumenter. Hvordan de forskjellige tre og messinginstrumentene har utviklet seg gjennom tidene har selvsagt vært avgjørende for musikernes ferdigheter. Utvikling av messinginstrumentene til kromatiske instrumenter, når klarinetten ble utviklet osv. har selvsagt vært avgjørende for hva slags musikk de enkelte komponistene skrev.

Et annet momentet som har vært avgjørende for repertoaret er utviklingen av besetningene og manglende standardisering av besetninger. De fleste land har utviklet sin spesielle besetning og variasjonene er store fra land til land. Dette har ofte gjort det vanskelig med utbredelsen av musikken på tvers av landegrensene. Selv i dag har ikke korpset en internasjonal standardisert besetning slik som symfoniorkesteret. Unntakene her er brass band og «wind ensemble» (blåseensemble) som vi skal se nærmere på senere.

54

55

Militærmusikken

Historisk sett er det ingen tvil om at det er militærmusikken som har hatt størst betydning for utviklingen av musikkorpssene. Militærmusikken var opprinnelig rent funksjonelt, den hadde viktige praktiske oppgaver i et hvert forsvar. Man oppdaget tidlig at dersom mange soldater skulle flyttes fra et sted til et annet, så var det enklest å foreta forflytningen når alle marsjerte i takt. For å få til dette, trengte man en tromme til å slå rytmen. Det gikk ikke lang tid før man fant ut at soldatene ble mer motiverte, og at forflytningen gikk lettere, dersom man hadde en melodi å marsjere etter i tillegg til rytmen. Man la til en fløyte og militærorkesteret var startet.

Når det skulle gis kommandoer til mange soldater strakk ikke den menneskelige stemme til. En signaltrompet ble anskaffet til å spille signaler som ordre til soldatene. Disse signaler var ordre både under kamphandling og i fred. «Rykk fram» var et signal. «Fyr», «tilbaketrekning», «gi hesten vann», «mat-signal» og «tappenstrek» er andre eksempler på signaler.

Signaltrompet, tromme og fløyter ble etter hvert slått sammen med andre instrumenter og større orkestre ble formet. Disse hadde viktige oppgaver i militære seremonier. De underholdt soldatene mellom slagene, og de var forsvarets «blide» ansikt utad mot sivilbefolkningen.

Musikken sto meget sterkt i forsvaret over hele Europa, og allerede i 1442 finner man nedtegninger i England om et orkester med militær tilknytning. Kong Georg 4. hadde et orkester med «shalmes and small pipes» og senere med «sakbusshes and shalmoyes». Shalmes eller shalmoyes var en forløper til oboen og dannet basis i blåseorkesterne i fire hundre år, inntil den ble utkonkurrert av klarinetten. Sakbussh (sacbut – forløper til trombonen) var på denne tiden det eneste kromatiske messingblåserinstrumentet.

1678 ble det første offisielle kongelige militærkorps opprettet i England. Besetningen besto av blokkfløyte, fløyter, shawm, cornetter av forskjellig stemming (bass, tenor, sopran), curtalls (en tidlig fagott) og tromboner i forskjellige stemminger.

I Frankrike ble det i 1663 bestemt at hvert kompani skulle ha et orkester bestående av 4 oboister (hautbois). Mange av datidens store franske komponister skrev musikk for disse korpssene bl.a. har Jean Baptiste Lully (1632-87) skrevet både marsjer og annen musikk. Ludvig den XV hadde bl.a. et militærkorps «Les Douze Grand Hautbois» med 10 oboer og 2 fagotter.

Rundt 1760 –70 ble klarinetten en viktig del av militærkorpssenes besetning. «Royal Artillery Band» i England hadde i 1762 følgende besetning: 4 obo, 4 klarinetter, 2 fagotter, 2 trompeter og 2 horn.

Frederik Den Store av Preussen hadde i 1763 denne sammensetningen i sitt militærkorps: 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 2 horn og trommer.

Ser vi bort fra trommene var dette en besetning som i wienklassisismen ble kalt for «harmonimusik», en besetning brukt av de fleste av tidens store komponister.

I USA hadde «US Marine Band» som er det eldste amerikanske militærkorpset, hadde følgende besetning i 1799: 2 oboer, 2 klarinetter, 1 fagott og 2 horn.

Her er det verdt å legge merke til at ingen av disse korpssene hadde trompet i besetningen.

At besetningene var svært varierende, viser bl.a. Haydns to marsjer fra 1795 skrevet til «Derbyshire Yeomanry» som hadde følgende besetning: 4 klarinetter, 2 fagotter, 1 serpent, 1 horn og 1 trompet.

Serpenten er nå kommet inn som det viktigste bassinstrumentet, ellers er det verdt å legge merke til at dette korpset ikke hadde obo.

Utviklingen videre gikk nå i retning av flere klarinetter, flere fløyter og mer utstrakt bruk av messinginstrumenter. Størrelsen på korpssene ble også betydelig øket. Svært meget skjedde nettopp i overgangen fra 17 – 18 hundretallet.

I 1802 hadde Napoleon følgende militærorkestere i Frankrike: 1 piccolo, 1 høy klarinett i høy F, 16 klarinetter i C, 4 fagotter, 2 serpenter, 2 trompeter, 1 basstrompet, 4 horn, 3 tromboner, 2 lilletrummer, 1 basstromme, 1 triangel og 2 par cymbaler. Totalt 40 musikere.

De neste 50-60 årene skjer det veldig mye. Utviklingen av instrumentene gikk raskt og besetningene endret seg etter denne utviklingen.

Gullalderen

I Preussen hadde Wilhelm Wieprecht enorm betydning for utviklingen av militærkorpssene. I 1838 overtok han ansvaret for de Preussiske militærkorpssene og standardbesetningen for korpssene skulle være: 2 fløyter, 2 oboer, 1 klarinett i høy Ab, 2 klarinetter i Eb, 8 klarinetter i Bb, 2 fagotter, 2 kontrafagotter, 4 horn, 4 trompeter, 4 kornetter, 2 tenorhorn (baritoner), 1 euphonium, 4 tromboner, 4 bombardons (basser) og 5 slagverk.

Her har vi faktisk fått utviklet en fullt «moderne» besetning, solid utbygd i alle grupper. Den største endringen ligger i utbyggingen av tenor og bassinstrumenter, samt en komplett hornkvartett. Tilsvarende utvikling foregikk også i det andre vestlige landene og resultatet var at komponister og arrangører nå hadde et nytt spennende musikalsk medium å skrive for. Noe som førte til et betydelig antall komposisjoner og ikke minst arrangementer.

Militærmusikkens betydning i det internasjonale musikkiv var på denne tiden ganske stor. Korpssene var store og repertoaret var bredt. Statusen til militærkorpssene var svært betydelig. I 1867 ble det arrangert en stor internasjonal konkurranse for verdens fremste militærkorps i Paris. Her deltok de fremste korpssene fra Preussen, Baden, Bayern, Østerrike, Spania, Nederland, Belgia, Russland og Frankrike selv stilte med 2 korps «Musique de la Garde de Republicaine» og «Les Guides».

Pliktnummeret var Carl Maria von Weber: «Oberon-Overture,» og som dommere var datidens mest berømte komponister, orkesterdirigenter og musikkpersonligheter: Hans von Bülow, Félicien David, Amboise Thomas, Leo Delibes, Eduard Hanslick og Georges Kastner.

Antall musikere i korpssene varierte mellom 51 og 85. Besetningene var meget interessante (se neste side):

Følgende repertoar ble framført:

	Preussen	Baden	Bayern	Østerrike	Spania	Nederland	Belgia	Russland	Garde Rep	Guide
Piccolo	2	1	1	1	1	1	1	1	1	2
Fløyte	2	2	2	2	2		1	1	2	2
Obo	3				2	2	2	2	2	3
Engelsk horn	1							1		
Klarinett høy Ab	1			2	1					
Klarinett i Eb	4	2	4	4	2	2	2	2	4	3
Klarinett i Bb	16	15	10	12	13	10	16	15	8	12
Bassetthorn								1		
Bassklarinet			1	2				1		
Sopran saxofon						1	1	1	2	1
Alt saxofon						1	1	2	2	2
Tenor Saxofon						1	1	2	2	1
Bariton saxofon						1	1	3	2	1
Bass saxofon									1	
Fagott		6	2	1	2	3	2	4	2	
Kontrafagott	4				2			1		
Kornett	4	1	3	2	2	2	2	2	4	4
Trompet	8	5	8	12	6	4	4	8	3	3
Horn	4	3	5	6	4	4	5	8	2	3
Trombone	8	4	3	6	6	3	4	6	5	5
Flygelhorn Eb		3			1				1	1
Flygelhorn Bb		3	3	6	2	1	2		2	2
Alto saxhorn	4	1	2	3	2	2	1		3	2
Baryton saxhorn	6	3	1	3	2	2		2	2	2
Bass saxhorn	6	1		8	1	2	4		5	6
Kontrabass saxhorn i Eb		2	3		2	1	2	3	2	3
Kontrabass saxhorn i Bb		3			2	1	3	3	2	2
Kontrabass						3				
Slagverk	6	3	4	5	3	5	2	3	4	1
Totalt	85	54	51	76	59	51	59	70	60	62

Preussen	G. Meyerbeer	Fantasi fra Profeten
Baden	F. Mendelsohn	Finale fra Lorelei
Bayern	R. Wagner	Introduksjon og brudekor fra Lohengrin
Østerriker	G. Rossini	Overture Wilhelm Tell
Spania		Fantasi over nasjonale melodier
Nederland	C. Gounod	Fantasi fra Faust
Belgia	G. Rossini	Potpourri fra Wilhelm Tell
Russland		Fantasi over nasjonale melodier
Garde Republican	R. Wagner	Brudekor og bryllupsmarsj fra Lohengrin
Guides		Fantasi over Carneval i Venedig

En klar vinner av konkurransen ble Preussen under sin leder Wilhelm Wieprecht. Repertoaret for disse korpene avspeiler programmet for militærkorps i over en 100 års periode.

Fra 1850 var hovedtyngden av musikken som ble framført transskripsjoner av kjente over- turer, samt fantasier fra operaer, operetter, balletter m.m. Dette sammen med karakter- stykker og marsjer, dannet kjernen i reperto- aret. Interessant er det fra Paris i 1867 å se at flere av korpene gir seg i kast med trans- kribert samtidsmusikk, for eksempel Wagner, Gounod og Meyerbeer. Wagner har ved flere tilfeller uttalt seg svært positivt om sin musikk arrangert for korps og oppfordret arrangører og korpsdirigenter til å arrangere hans musikk.

I de fleste land foregikk en rik utvikling av militærkorpene på denne tiden.

I England ble utviklingen preget av familiene Godfrey og Winterbottom som i over 100 år var retningsgivende for utviklingen av den engelske militærmusikken som dirigenter og arrangører.

Military Band Journal var serier av utgivelser fra forskjellige engelske musikkforlag som Chappell og Boosey & Hawkes. Mange av arrangementene som ble utgitt er fortsatt av høy kvalitet og fungerer utmerket for moderne korps.

Daniel (Dan) Godfrey overtok som dirigent for «The Grenadier Guards» i 1856 og ledet dem fram til 1896. I 1888 hadde «The Grenadier Guards» følgende besetning: 1 piccolo, 2 fløyter, 2 oboer, 4 Eb klarinetter, 14 Bb klarinetter, 1 Eb tenor klarinett, 1 Bb bass klarinett, 2 fagotter, 1 kontrafagott, 6 kornetter, 2 trompeter, 4 horn, 3 tromboner, 1 baritone, 4 euphoniumer, 6 tuba og 3 slagverk, tilsammen 57 musikere. Dette er besetningen Dan Godfrey, og hans sønn med samme navn, laget sine fantastiske arrangementer for. De fleste ble utgitt på Chappell.

Besetningene for militærkorpene videre ut over på 1900 tallet gikk i retning av større tre- blåsgrupper og mindre messing, besetningene ble mer og mer symfoniske.

Etter 1950 har det skjedd lite internasjonalt på utviklingen av militærkorpene besetning. I 1950 hadde «US Air Force Band» følgende besetning: 6 fløyter (piccolo dobles), 3 obo (eng. horn dobles), 1 Eb klarinett, 14 Bb klarinetter, 1 Eb alt klarinett, 1 bass klarinett, 4 fagott(kontra dobles), 2 alt saxofoner, 1 tenor saxofon, 1 barytonsaxofon, 11 kornett/trompet, 8 horn, 6 tromboner (4 tenor, 2 bass), 3 barytoner, 4 tuba, 4 celli, 4 kontra- basser, 1 harpe og 6 slagverk

I Paris har «Musique de la Garde Republi- caine» på samme tid følgende sammensetning: 4 fløyter, 2 oboer, 1 engelsk horn, 3 fagotter, 1 kontrafagott, 2 Eb klarinetter, 30 Bb klarinetter, 1 bassklarinet, 2 sopransaxer, 2 altsaxer, 2 tenorsaxer, 2 barytonsaxer, 5 trompeter, 3 flygelhorn, 5 horn, 3 tromboner, 2 baryton, 3 tuba, 3 celli, 2 kontrabasser, 1 harpe og 5 slagverk.

Her er det verdt å merke seg at begge korp- sene bruker både celli og kontrabasser. Kontrabassen er i dag et standard instrument i korpssammenheng, mens cello er mer uvan- lig, mest utbredt i mellom og syd Europa.

Ved å sammenligne disse to besetningene, ser man lett at på grunn av de store forskjel- lene vil det være svært vanskelig å få musikk skrevet for et av ensemblene til å klinge godt med den andre besetningen. Her berører vi selvsagt hovedproblemet med manglende internasjonal standardisering av beset- ningene.

Militærmusikken har hatt enorm betydning for utvikling av sivile korps, amatør og skole- korps. Den profesjonelle besetning har alltid vært et mønster for amatørkorpene. De fles- te korps har også alltid hatt de samme funk- sjonene som militærkorpene med marsje- ring og utendørs konserter. Uniformene har ofte militært tilsnitt. Repertoaret har også vært tilsvarende, ofte mer underholdende enn kunstnerisk.

Utvikling av sivile korps

Sammensetning av blåsere (korps) ut over det militære finner man også lang tilbake i historien. Fram til opplysningstiden var faktisk blåseensemblerne uten særlig konkurranse og spilte en meget betydelig rolle i samfunnet. Fra den grunnleggende rollen blåserne spilte i det gamle Rom og Hellas, til den viktige rollen de hadde som fast ansatte musikere ved kirker, hoff og som bymusikere i Vest-Europa fra 1400–1700, hvor et hvert ensemble av høy aktelse var besatt av blåsere.

Trompeten, som hos de gamle hebreerne bare ble spilt på av ypperstepresten, beholdt sin betydning og var fortsatt i Vest-Europa symbolet på høyeste status. I barokken fikk blåseinstrumentene en stor åndelig betydning. Disse instrumentene var det nærme man kunne komme den menneskelige stemme, i tillegg var de ofte laget av ben, dyrehorn, skjell etc. levende organismer. I de første 2/3 av barokken var den vanlige mann omgitt av åndelig musikk spilt av blåseensembler. Fra rådhusårnet, fra kirken hørte man flerstemt blåsemusikk gjerne spilt av bymusikantene.

Kuhnau som var Bachs etterfølger uttalte: - «Under festivalene, når våre bymusikere spiller åndelige sanger på sine tromboner, hver takt former i oss bildet av syngende engler.... I himmelen vil den instrumentale musikken bli spilt av blåsere.

En av de mest betydningsfulle komponister fra den Venezianske skolen Giovanni Gabrielli (1557–1612) brukte samlinger av blåsere for å frembringe spesielle klanglige effekter i St. Markus kirken i Venezia og utnyttelse av kirkens spesielle rom, akustikk og dens gallerier. I «Sacrae Symphoniae» bruker han bl.a. 2 ensembler -instrumentale kor, mot hverandre. Han instrumenterer for blåsere men bruker av og til en enslig stryker. Komponisten skriver for de instrumentene han disponerer og for å oppnå en helt spesiell klang.

Jean Baptiste Lully (1632–1687) skrev musikk for Kong Ludvig den 14.'s korps, som i tillegg til en militær funksjon også var kongens hoffmusikere.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) komponerte i 1749 Royal Firework Music til en stor feiring i Green Park, London 27. april 1749 til minne om freden i Achen. I partituret skriver Händel for følgende sammensetning: 24 oboer, 12 fagotter, 9 trompeter, 9 horn og 3 pauker. Han skrev også for en serpent, men strøk ut stemmen før uroppførelsen. Dette er vel for oss en skremmende besetning, men ut fra datidens instrumentale ressurser og tatt i betraktning at dette skulle fremføres utendørs for titusener av mennesker, er sammensetning svært logisk.

Sivile korps (blåseensembler) i wienerklassisismen (1750 – 1800)

Opplysningstiden snudde mennesket vekk fra de åndelige verdier til humanismen, musikken skulle nå tale heller fra menneskets sjel enn fra gud. Trompeten mistet sin betydning og fikk en underordnet rolle. Et nytt musikalsk medium ble opprettet, bestående av nye eller nyutviklede instrumenter som ikke kunne assosieres med barokkens åndelige instrumenter og musikk. «Harmonimusik» som ensemblet ble kalt, besto av oboer, klarinetter, fagotter og horn, av og til styrket med en trompet.

Sammensetningen var noe forskjellig, men oftest var det to av hvert instrument, av og til fire. Denne ensembletypen var et av de viktigste musikalske medier i den klassiske periode og virket først og fremst ved hoffene. Keiser Josef II kunne med stolthet presentere sitt nye «Harmonimusik» i 1782 ved en stor begivenhet i Wien. Ensemblet ble brukt først og fremst i Østerrike, Ungarn, Tyskland og Frankrike. Mest utbredt var dette i Wien, Praha og Budapest. Høydepunktet for utbredelsen var i årene 1750–1835. Ensemblenes hovedoppgave var å spille til underholdning først og fremst ved store festlige anledninger.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) skrev nærmere 20 komposisjoner for «Harmonimusik». De mest kjente er «Serenade i Bb - Grand Partita» K 370a (tidligere 361) og «Serenade i Eb» K 375. Mozart skrev Grand Partita i 1784 for: 2 oboer, 2 klarinetter, 2 bassettorn, 4 horn, 2 fagotter og 1 kontrabass. Komposisjonen er av mange Mozartkjennerer betegnet som et av hans mest betydningsfulle verk.

I tillegg til disse komposisjonene har Mozart selv laget arrangementer fra flere av sine operaer for «Harmonimusik» f. eks. Don Giovanni og Entführung aus dem Serail. Ellers ble de fleste av hans operaer arrangert for blåsere av hans gode venn Johan Nepomuk Wendt (1745-1801).

De andre betydningsfulle komponistene i den klassiske perioden som Josef Haydn og Ludwig van Beethoven skrev også en rekke komposisjoner for «Harmonimusik». Fra Beethovens hånd kan vi nevne Oktett op 103 og Adagio i F. Beethoven skrev for øvrig også 6 marsjer for militærorkester op. 18–24. Haydn skrev en rekke Divertimenti, marsjer og overture.

Beveger vi oss over mot romantikken så skrev Franz Schubert flere verk for «Harmonimusik» og en rekke av Rossinis operaer har blitt arrangert for dette ensemblet.

Blåseorkester i det 19. århundret

Blåsemusikken i dette århundret og dermed i den romantiske perioden, er først og fremst dominert av militærorkestrene. Som tidligere nevnt hadde i tillegg instrumentenes utvikling, og oppfinnelse av nye instrumenter enorm betydning for korpsenes utvikling.

I dette århundret sto militæret meget sterkt og samtidig ble det opprette private regimenter og halvmilitære enheter med frivillige. Her i Norge hadde vi en rekke såkalte «Borgerbevæpninger». Svært mange av disse enhetene hadde musikkorps organisert etter militært mønster og med et klart militært for-

bilde, det være seg med uniformer, marsjering, eksersis og repertoar.

I dette århundret sto korpsmusikken sterkt over hele den vestlige verden. I Italia, nærmere bestemt Napoli hadde Alessandro Vesella (1860-1929) opprettet tre mønsterbesetninger for byens musikkorps. Alle skulle standardiseres og bygges ut etter dette mønsteret.

	Grande	Mediana	Piccola
Flute	4	1	1
Ab sopran klarinett	1		
Eb klarinett	2	2	2
1. Bb klarinett	9	6	4
2. Bb klarinett	8	6	4
Eb alt klarinett	2	2	2
Sopran saxofon	1	1	
Alt saxofon	2	1	
Tenor saxofon	2	1	1
Baryton saxofon	1	1	1
Bass saxofon	1		
Obo	4		
Bass sarrusofon	1		
Eb kontrabass sarrusofon	1		
Bb kontrabass sarrusofon	1	1	
Kontrabass	4		
Horn	4	2	2
Eb kornett	1		
Bb kornett	1	1	1
Trompet	2	2	2
Bb bass trompet	2	1	
Bb tenor trombone	2	2	2
F bass trombone	1	1	1
Bb kontrabass trombone	1		
Eb flygelhorn	1	1	
Bb flygelhorn	3	2	2
Eb alt flygelhorn	2	2	2
Bb tenor horn	2	2	1
Euphonium	4	2	1
F tuba	1	1	
Eb tuba	1		
Bb tuba	2	2	1
Timpani	3		
Lilletromme	1	1	1
Basstromme	1	1	1
Cymbaler	2	1	1
Totalt	82	51	36

Repertoaret

Som tidligere nevnt besto repertoaret i denne tiden vesentlig av transskripsjoner av orkesttermusikk, utdrag fra operaer, marsjer og karakterstykker. Selvsagt ble det også originalskrevet mye musikk på denne tiden, men det er lite som har musikalsk verdi i dag. En del hederlige unntak er det selvsagt.

Felix Mendelssohn (1809 – 47) skrev allerede som 15 åring sin første og mest betydningsfulle komposisjon for korps, *Overture op. 24* (*Overtüre für Harmonimusik*) komponert i 1824 til et lite korps i badebyen Dobberan på Østersjøkysten. Overturen er lite spilt i originalversjon, men den har blitt svært populær i revidert utgave for moderne korpsbesetning.

Hector Berlioz (1803 –69) har nok skrevet dette århundres mest betydningsfulle korpskomposisjon, «*Symphonie Funèbre et Triumphale*». Dette ble skrevet i 1840 til feiring av 10 års jubileet for julirevolusjonen 1830. Komposisjonen var Berlioz sin 4. symfoni, og den var en bestilling fra den franske regjering. Instrumentasjonen er for stort blåseorkester uten saxofoner. Symfonien har 3 satter hvor tredjesatsen i tillegg er for ad. lib. strykere og kor. Uroppførelsen 28. juli 1840 ble gjort med 108 musikere i korpset. I tillegg var det med et strykeorkester med 80 musikere og et kor på 200.

Symfonien gjorde et dypt inntrykk på Richard Wagner som etter å ha hørt framførelsen slo fast at Berlioz virkelig var et geni. 14. desember 1844 ble de jordiske levninger etter Carl Maria von Weber ført tilbake til Dresden fra London. Til en storstilt seremoni hadde *Richard Wagner* (1813 –83) skrevet en *Sørgemarsj* bygget på tema fra Webers opera *Euryanthe*. 81 musikere fremførte komposisjon under en prosesjon gjennom Dresdens gater. Dette ble skrevet for en besetning som besto av: 5 fløyter, 7 oboer, 20 Bb klarinetter, 10 fagotter, 8 horn, 6 trompeter, 6 tenorhorn, 9 tromboner, 4 tuba og 6 trommer.

Av betydningsfulle verk for korps fra dette århundret er også verdt å nevne *Nikolai Rimsky-Korsakoff* (1844 –1908), som skrev tre solostykker med korpsakkompagnement. «*Variasjoner for obo over Glinkas tema Chto krasotka molodaya* – Hvor går den vakre unge piken», «*Konsert for trombone og korps*» til-egnet trombonisten Lyeonoff, uroppført av Marinens musikkorps i Kronstadt og «*Konsertstück for klarinett*» som Rimsky-Korsakoff selv ikke fremførte fordi han var svært misfornøyd med korpsakkompagnementet.

Av andre komponister fra dette århundret som skrev for korps kan vi nevne: Tsjajkovsky, Rossini, Verdi, Meyerbeer, Bruckner og Dvorak. Men med unntak av Dvoraks «*Serenade*» for blåseensemble har ingen av disse verkene overlevd og det er de færreste av dem som i dag er av musikalsk interesse.

Korpsmusikken i USA

USA har en solid korpstradisjon. Den nye verden ble tidlig opptatt av folkelig underholdning og mange utvandrede europeiske musikere satset på en karriere i det forgjettede land. Militærmusikken sto sterkt allerede fra 1700 tallet, den europeiske harmonimusik tradisjonen dukket raskt opp bl.a. i Boston.

Men det var da franskmannen Antoine Jullien dukket opp i 1853-54 at korpsene ble populære. Jullien var en entertainer av rang, født i Paris 1812. Han hadde startet en serie populære konserter i Paris og senere fulgte han opp disse med en serie i London. Dagens populære konsertserie «*The Proms*» er en videreføring av Julliens konserter fra 1840 årene.

I England arbeidet han også med korps og han er gitt æren for den første publikumssuksess for engelske korps. Han var utrolig populær, og i USA inspirerte han korpsdirigentene som senere skulle bli fundamentet i amerikansk korpsmusikk suksess, navn som *Patrick Gilmore*, *D. W. Reeves*, *Carlo*

Alberto Cappa, *Frederick N. Innes*, *John Philip Sousa*, *Arthur Pryor*, *Allessandri Liberati*, *Guisepppe Creatore* og mange flere.

Patrick Gilmore var den første som tok opp Julliens ideer han startet sitt første profesjonelle korps i 1860, Boston Brigade Band og han bygde korpset opp som en strømlinjet profesjonell organisasjon. Hans suksess med dette korpset og senere 22nd regiment of New York gjorde ham til en av USAs mest betydningsfulle musikkpersonligheter. Korpsene ble i USA på denne tiden det kulturelle senter og senter for underholdning. Gilmorens korps reiste rundt hele Amerika og tusenvis av mennesker ble begeistret over hans konserter.

Dette var i en tid med mange politiske og sosiale brytninger i USA og Gilmore viste å utnytte dette. På konsert i New Orleans spilte han *Dixie's land* og *Blue Bonnie Flag*, *Battle Hymn of the Republic* og andre populære melodier i sørstatene. Samtidig hadde han dyktige solister som framførte krevende solonummer som *Carnival* i Venedig og andre virtuose komposisjoner.

Gilmore tok korpset med til Europa og hadde konserter bl.a. med Grenadier Guards band under ledelse av Dan Godfrey og *Musique de la Garde Republicaine* under ledelse av Paulus, og senere med det Keiserlige Musikkorps i Preussen under ledelse av Wieprecht.

Repertoaret denne tiden besto av orkesteroverturner som *Wilhelm Tell*, *Tannhauser* og utdrag fra romantikkens store operaer. Musikkerne i korpset var datidens fremste utøvere som Jules Levy på kornett og E.A. Lefebvre på saxofon.

Gilmore hadde en stor besetning i sine korps, i 1878 totalt 66 musikere med følgende fordeling: 2 piccoloer, 2 fløyter, 2 oboer, 1 Ab klarinett, 3 Eb klarinett, 16 Bb klarinetter, 1 alt klarinett, 1 bass klarinett, 2 fagotter, 1 kontrafagott, 1 sopransax, 1 altsax, 1 tenorsax, 1

barytonsax, 1 Eb kornett, 6 kornett/trompet, 2 flygelhorn, 4 horn, 2 althorn, 3 tromboner, 2 tenorhorn, 2 euphonium og 5 tuba.

Et gjennomsnittskorps i USA som på denne tiden hadde 25 musikere med følgende sammensetning:

1 piccolo, 1 Eb klarinett, 4 Bb klarinetter, 2 Eb kornetter, 4 Bb kornetter, 2 althorn, 3 tromboner, 2 barytoner, 2 tuba og 3 slagverk.

Gjennomsnittskorpset hadde klar overvekt av messing, mens Gilmore hadde en stor treblåsergruppe. Dette førte til at repertoaret kunne være langt mer variert og spennende.

John Philip Sousa (1854 – 1932)

John Philip Sousa har med rette blitt kalt den moderne amerikanske korpsmusikkens far. Han la grunnlaget for det moderne symphonie band og ikke minst utviklet han korpsrepertoaret.

Sousa begynte sin dirigentkarriere som dirigent for «*US Marine Band*», Washington D.C. Da han startet i 1880 var han bare 26 år gammel. Korpset var da i følge Sousa demoralisert og lå langt nede. «*Det fantes ikke ei note av Wagner, Berlioz, Grieg, Tsjajkovsky eller andre moderne komponister av betydning i den musikalske verden*». Uttalelsen er betegnende for Sousas repertoarpolitikk, det var viktig å gi publikum samtidsmusikk av tidens fremste komponister. Et syn som selv i dag nok ikke er typisk for så mange korpsdirigenter. Hvor mange dirigenter tør i dag presentere det beste av samtidens betydningsfulle komponister for et stort publikum?

Sousas politikk var ikke bare gi folket det de vil ha, men også det de trenger. Selvsagt ga han dem lettere underholdningsmusikk også, men selv denne musikken skulle være av god kvalitet, og den skulle passe inn i et helhetlig program. Da Sousa sluttet i 1892, var «*US Marine Band*» USA's fremste korps, og Sousa en av landets fremste musikkpersonligheter, dirigenter og komponister. Ikke bare marsj-

komponist, men som komponist av oppretter, sanger og suiter.

1892 startet han sitt første profesjonelle korps. Han samlet de beste musikerne fra USA og Europa til prøvespill. Han betalte bedre enn symfoniorkestrene, og etter hvert ble korpset så populært at de beste musikerne heller spilte hos Sousa, enn i verdens fremste symfoniorkestre. Korpset ble en enorm suksess, og i løpet av de neste 30-35 årene reiste Sousa rundt hele verden med sitt profesjonelle korps. Kornettisten Herbert Clark, senere også Frank Simon, trombonisten Arthur Pryor, og Simon Mantia på euphonium var bare noen av stjernene i Sousas korps.

Et typisk konsertprogram for Sousa kunne være:

64	1. Overture	Wilhelm Tell	Rossini
	Ekstra	El Capitan march	Sousa
	2. Soloist	Love Thoughts	Pryor
		Solist Arthur Pryor trombone	
	Ekstra	Londonderry air	Irish folk song
	Ekstra	Washington Post March	Sousa
	3. Walz	La Reine de la Mer	Sousa
	Ekstra	The Pathfinder of Panama march	Sousa
	4. Soprano solo	Une voce poco fa	Rossini
		Soloist: Miss Maud Reese-Davies	
	Ekstra	I've made my plans for this summer	Sousa
	Ekstra	Manhattan Beach march	Sousa
	5. Suite	Last day of Pompeii	Sousa
	Ekstra	The US Field Artillery march	Sousa
	Pause		
	6. Mixture	Country Gardens	Grainger
		Gliding girl tango	Sousa
		The Whistler and his dog	Pryor
	Ekstra	Semper Fidelis march	Sousa
	7. Novelty	Yankee Doodle	Reeves
	Ekstra	Fairest of the fair march	Sousa
	8. Violin solo	Introduction and rondo capricciosa	Saint-Saëns
		Soloist: Miss Dorothy Hoyle, violin	
	Ekstra	Nymphalin	Sousa
		The Volunteers march	
	9. Finale	Introduction 3rd act Lohengrin	Wagner
	Ekstra	The Stars and stripes forever march	Sousa

Ni hovednummer var trykt i programmet, men Sousa var raus med ekstranumrene, og i tillegg til at solistene fikk et ekstranummer, var det alltid en marsj etter hvert hovednummer. Konsertene ble lange, men publikum skulle få noe igjen for pengene.

Sousa besøkte Afrika, Asia, Australia, Europa og Sydamerika med sine korps. Det nærmeste han kom Norge, var en konsert i Tivoli i København. Da den amerikanske depresjonen med krakket på børsen i New York kom, sluttet Sousa med sine turneer. Han var dessuten blitt en gammel mann.

Korps ved skoler og universiteter i USA

I begynnelsen av forrige århundre startet en bevegelse i USA for å få korps inn som en obligatoriske del av de amerikanske skolene. Etter hvert grodde det frem en sterk korpsstradisjon på amerikanske high schools og universiteter. Sousa var en av mennene bak dette, sammen med han sto *Austin Harding* fra University of Illinois, *Edwin Franko Goldman*, *Glenn Cliff Bainum* - Northwestern University m. fl.

Ved highschoolene utviklet det seg et repertoar av pedagogisk musikk. Komponister og arrangører som *Eric Leidzen*, *Paul Yoder*, *Harold Walters* og senere *Franck Erickson* og *James D. Ployhar* la forholdene til rette for at korps på små steder og ved små skoler skulle spille musikk av god kvalitet uavhengig av størrelsen på korpset og besetningen.

Det ble lagt til rette for utdanning av korpsdirigenter ved universitetene. Korpsorganisasjonene gikk sammen om å utarbeide mønsterbesetninger som forlagene benyttet ved utgivelse av noter. Alt dette førte til en enorm vekst av korpsmusikken ved utdanningsinstitusjonene.

På college og universitetsnivå fikk man korps på et svært høyt nivå. Verdt å nevne er det norskættede St. Olaf College, Northwestern

University, University of Illinois, University of Michigan, Eastman School of music m.fl. Etter hvert fikk man også flere komponister til å skrive musikk for disse ensemblene og i USA ble det utviklet et repertoar på kunstnerisk høyt nivå.

Sammen med universitetskorpsene var også opprettelsen av det profesjonelle «Goldman Band» i New York viktig for utviklingen av repertoaret. «Goldman Band» som ble stiftet av *Edwin Franko Goldman* var satt sammen av profesjonelle musikere fra orkesterne i New York. Korpsets politikk var klar, man skulle utvikle korpsrepertoaret og få etablerte komponister til å skrive for korps.

Viktig er også *Frederick Fennells* opprettelse av «Eastman Windensemble» ved Eastman School of Music, Rochester New York i 1952. Fennell etablerte en ensembletype som skulle spille musikk for blåsere med den til enhver tid av komponisten foreskrevne besetning. På en konsert kan derfor ensemblet skifte besetning fra nummer til nummer avhengig av komponistens ønsker. Ensemblet gjorde en rekke plateinnspillinger i 1950 årene som har blitt referanse for standardrepertoaret for blåsere.

20. århundrets korpsmusikk

Det første viktige verk for korps skrevet i det 20. århundret var «First suite in Eb» av *Gustav Holst* (1874 –1934). Verket er et av de mest betydningsfulle verk for korps og sannsynligvis blant de mest framførte. Suiten har 3 satser; Chaconne, Intermezzo og March.

Suiten er komponert for følgende besetning: Piccolo, Fløyte, 2 oboer, solo, 1., 2. og 3. klarinett i Bb, altsaxofon, tenorsaxofon, 2 fagotter, 4 horn i Eb, solo, 1., 2. og 3. kornett, 2 trompeter, 3 tromboner, euphonium, tuba, pauker, lilletromme, basstromme, cymbal, tambourin og triangel. Komponisten har ikke angitt antall klarinetter, kornetter eller tuba.

Gustav Holst skrev videre Second suite in F (1911) og Hammersmith, prelude and scher-

zo (1931). Særlig den siste komposisjonen er av høy kvalitet.

Ralph Vaughan Williams (1972 –1958) også engelsk komponist har gitt tilskudd til korpsrepertoaret med *English Folk Song Suite* og *Toccata Marziale*, begge komponert i 20 årene. Landsmannen *Gordon Jacob* har bidratt med en rekke verk bl.a. *William Byrd Suite* og *An Original suite*.

Holst, Vaughan Williams og Jacob blir ofte referert til som «The British military band classics» og er alle betydelige bidrag til korpsrepertoaret.

Australieren *Percy Aldridge Grainger* (1882 –1961) pianist og komponist som bodde størstedelen av sitt liv i USA har gjennom mange år levert betydelige korpskomposisjoner. *Lincolnshire Posy* (1937) er et av de aller viktigste verkene for korps. «Villblomster fra Lincolnshire» er en samling folkesanger utsatt i en fargerik, rytmisk intrikat komposisjon. Ved urpremierer 1937 var Grainger langt foran korpsene og uroppførelsen ble følgelig en katastrofe, musikerne klarte ikke å fremføre musikken. I dag er verket standardrepertoar for dyktige korps. Andre verk av Grainger er bl.a. *Irish Tune*, *Shepards Hey*, *Colonial song* samt hans alt for sjeldent framførte *Hillsong nr. 1 og nr.2*. Felles for alle Graingers komposisjoner er en frodig instrumentasjon og en genial harmonisering.

En annen hjørnestein i det 20. århundres korpsrepertoar ble skrevet av franskmannen *Florent Schmitt* (1870-1958) i 1913 for «*Musique de la Garde Republicaine*», Paris, som uroppførte verket først i 1925. Stykket som het *Dionysiaques* og som ble skrevet for stort blåseorkester var langt forut for sin tid, og har først i de senere årene kommet på repertoaret.

I Frankrike komponerte *Arthur Honneger* (1892-1955) *March sur la Bastille* (1936). Også *Darius Milhaud* (1892 –1974) har skrevet flere

betydningsfulle verk for korps. Mest kjent er *Suite Francaise* som han skrev i USA i 1945. Verket er basert på franske folkesanger og først framført av «*Goldman Band*» i New York. Et betydningsfullt verk for dyktige korps. Av Milhaud bør også nevnes *West Point Suite* skrevet til West Point Military Academy Band.

24. juli 1926 var det en historisk konsert i den lille byen Donaueschingen i Tyskland under en musikkfestival sponset av prins Max Egon fyrste av Fürstenberg. På programmet sto:

Paul Hindemith – *Konzertmusik für Blasorchester op. 41*,
Ernst Krenek – *Drei Lustige Märsche op. 34*
Ernst Pepping – *Kleine Serenade für Militarorchester*
Ernst Toch – *Spiel für Blasorchester*

Alle komposisjonene er i dag viktige verk i korpslitteraturen.

Paul Hindemiths (1895-1963) «Konzertmusik» anses av mange i dag for å være et mer betydningsfullt verk en hans «Symphony in Bb» som skrevet til «US Army Band» i 1951. Men dette er selvsagt også et viktig verk i korpslitteraturen.

Arnold Schönberg (1874 –1951) skrev på bestilling fra forleggeren G. Schirmer «Theme and Variations» - op. 43a i 1943. Verket var tenkt for vanlige amerikanske skole og amatørkorps, men vanskelighetsgraden viste seg å vær alt for høy. Verket som er tonalt (g-moll) består av 7 variasjoner over et 21 takters tema. Definitivt en av de fremste komposisjonene skrevet for korps.

Flott instrumentasjon, utfordrende solistiske oppgaver, spennende harmonisering, solid struktur, et mesterverk av en mester. Schönberg har senere instrumentert verket for symfoniorkester.

Det vil føre for langt å gå i helt i detalj, men det er verdt å nevne en del betydelige komponister som har skrevet for korps i perioden 1940 – 1960:

<i>Roy Harris</i>	<i>H. Owen Reed</i>
<i>William Schuman</i>	<i>Virgil Thomson</i>
<i>Morton Gould</i>	<i>Aram Khachaturian</i>
<i>Paul Creston</i>	<i>Robert Russel Bennett</i>
<i>Henry Cowell</i>	<i>Peter Mennin</i>
<i>Wallingford Riegger</i>	<i>Vincent Persichetti</i>
<i>Samuel Barber</i>	<i>Howard Hanson</i>
<i>Nicolai Miaskowsky</i>	<i>Clifton Williams</i>
<i>Alfred Reed</i>	<i>Vittorio Giannini</i>
<i>Sergej Prokofieff</i>	<i>Joseph Jenkins</i>
<i>Aaron Copland</i>	<i>Ingolf Dahl</i>

Yasuhido Ito	Japan
Karel Husa	Tsjekia/USA
Martin Ellerby	England
Nicolas Maw	England
Edward Gregson	England
Alan Gorb	England
John McCabe	England
Pierre Ancelin	Frankrike
David Maslanka	USA
Johan de Meij	Holland
Dana Wilson	USA
Michael Colgrass	USA
Warren Benson	USA
Mauricio Kagel	Argentina
John Corrigliano	USA
Gunther Schuller	USA

1960 – 2000
De siste 40 årene har det skjedd svært mye på repertoarsiden. En lang rekke betydningsfulle verk har sett dagens lys. Veldig mye har skjedd på det pedagogiske repertoaret og en rekke dyktige komponister lager god pedagogisk musikk. Vi kan nevne: *Timoty Brouge*, *James D. Ployhar*, *James Swearingen*, *Bob Margolis*, *Thomas Duffy*, *Eric Ostling*, *Frank Erickson*, *Anne McGinty*, *W. Francis McBeth* og *Robert Jager*.

Det mer avanserte repertoaret har vi fått en rekke betydelige verk fra alle kanter av verden (se liste under):

Gloriosa
Music for Prague 1968
Les Couleur Fauve
Apotheosis of this earth
Al Fresco
Paris Sketches
American games
Festivo
Sword and Crown
Celebration
Metamorphoses
Metropolis
Yiddish Dances
Canyons
Homage a Mistral
A Childs Garden of dreams
Symphony nr. 2
Lord of the Rings
Big Apple symphony nr. 1
Piece of mind
Urban Requiem
Arctic dreams
Winds of Nagual
Symphony II Lost songs
Dawn's early light
Passing Bell
The Solitary dancer
10 märsche um den Sieg zu Verfehlen.
Gazebo Dances
Meditation

Listen over verk og komponister vil bli lang. Det kan skrives en bok om korpsrepertoaret fra 1960 – 2000. Dette er bare noen eksempler.

Korpsene i Norge

Blåsemusikken har lange røtter og tradisjoner. Bronselurene fra ca 800 vitner om musikk ved seremonier og festligheter. Militære signaler hadde betydning også i vikingtiden. Snorre forteller: «...da kongen hørte denne tidende, lot han blåse folket sammen...»

Også i Norge har militære korps hatt stor betydning for utviklingen av korpsbevegelsen. Norske militærkorps har en lang og solid tradisjon. På 15-1600 tallet var fløyter og trommer de vanligste instrumentene blant fotsoldater, mens trompet og pauker ble brukt av rytteravdelinger. Skalmeien kom tidlig og oboen skal ha blitt innført til Norge ca. 1700. Fra 1776 var den kongelig forordning om at alle infanteriregimenter skulle ha 6 oboister. På slutten av 1700 tallet hadde man besetninger på 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter og 2 horn.

Ved ny hærordning av 1817/18 fikk landet et brigademusikkorps i tilknytning til hvert av de 5 brigadene. I tillegg hadde marinen sitt eget musikkorps. I 1836 hadde Brigademusikken i Trondheim følgende instrumenter i henhold til militære ruller: Piccolofløyte, Eb klarinett, Bb klarinett, trompet, horn, klaffehorn, fagott, kontrafagott og basstrombone.

Etter hvert ut over 1800 tallet fikk korpsene en besetning ikke ulik den man hadde langt inn i 1970 årene. Militærkorpsene spilte i på denne tiden en meget betydelig rolle i de lokale musikkliv. Korpsene sørget selv for å utdanne sine musikere. Dette var fram til 1883 da musikkonservatoriet ble opprettet, den eneste offentlige musikkutdannelse i Norge.

Betydelige musikere var dirigenter og ledere for militærkorpsene. Flere av dem var utenlandske. Paolo Sperati, italiener som virket

fra ca. 1850, *Fredrich August Reissiger, Adolf Hansen, Ole Olsen, Oscar Borg, Johannes Hanssen* for å nevne noen som alle har gjort seg bemerket musikkhistorisk også som komponister.

Adolf Hansen var en betydelig komponist av lettere musikk og etterlot seg mer enn 200 komposisjoner.

Oscar Borg er et viktig kapittel i norsk korps-historie. Mest kjent som Norges marsjkonge, men har også en lang rekke andre komposisjoner av stor betydning. Han overtok som dirigent for Brigademusikken etter F. A. Reissiger og korpset ble straks landets fremste militærkorps og en viktig kulturfaktor i Kristiania.

Johannes Hanssens «*Valdres marsj*» er en av verdens mest populære marsjer, men han komponerte også en rekke andre stykker av mer lettere karakter som ble svært populære. Han var i høyeste grad med på å gi den internasjonale populærmusikken et norsk tonefall.

1918 ble korpsene omorganisert til Divisjonsmusikkorps og i 1954 ble de endret til Forsvarets distriktsmusikkorps. I dag er det 7 profesjonelle korps og de senere årene har det blitt betydelig utvidet slik at det er mulig å fremføre bl.a. vår tids musikk for korps. Den musikalske utviklingen har vært betydelig den senere tid, høyt utdannede musikere får ansettelse og det musikalske nivået er av internasjonal høy standard.

Militærmusikken har hatt uvurderlig betydning for skole og amatørkorpsbevegelsen i Norge. Musikere har virket som dirigenter og instruktører og ved utstrakt konsertvirksomhet presenterer de korpsmusikk på høyt nivå på små og store steder over hele landet. På denne måten har de alltid vært en inspirasjon for korpsbevegelsen.

Amatørkorpsbevegelsen i Norge

Sivile blåseensembler har også lange tradisjoner her i landet. På 16-1700-tallet hører vi om bymusikanter. Tidlig på 1800-tallet ble det i enkelte bedrifter opprettet musikkorps. Bærums verk har hatt korps siden 1801. Andre eksempler er «Glassverksmusikken» og «Fritzøemusikken» i Larvik. Mange steder i landet hadde tilsvarende korps. Ideen var at arbeiderne skulle bruke fritida til noe fornuftig. Det var en kjent sak at alkohol, dårlige boforhold m.m. ødela mange på denne tiden og korpsene gjorde at arbeiderne ble engasjert i noe fornuftig. En god investering av bedriftseieren.

Samtidig hadde byene sine sivile/halvmilitære «Borgerbevæpninger» som hadde sine musikkorps. Et eksempel er Laurvig Borgerbevæpning som ble stiftet 1848 og senere omdøpt til Larvik Borgermusikk, et korps som eksisterer den dag i dag. Det var rift etter å være med i disse ensemblene og de var utstyrt med flotte uniformer og hadde høy sosial status.

Religiøse organisasjoner, speidere og losjer hadde også sine egne korps f.eks. «Misjonsmusikken». Dette ble mer utbredt inn i 1900 tallet spesielt med Frelsesarmen som hadde brassband over hele landet.

Guttemusikk og senere skolekorpsbevegelsen startet allerede rundt 1890 fikk stor oppsving like etter århundreskiftet. Hvor er Norge et land med så mange skolekorps? Svarene kan være mange, men det viktigste er 17. mai. I 17. maitoget skulle alle skoler ha et musikkorps først i toget og derved ble det stiftet korps på nesten alle skoler over hele landet. Det ble en eventyrlig bevegelse som etter hvert fikk stor musikalsk og kulturell betydning for Norge.

Da medlemmene i guttekorpsene gikk for aldersgrensen, startet de såkalte ungdomskorps, amatørkorps for voksne som og fikk en rask utbredelse.

Vi skal ikke komme nærmere inn på skole- og amatørkorpsbevegelsen her, men konkludere med at flere korps både skole og amatørkorps i dag holder svært høyt musikalsk nivå i toppsjiktet internasjonalt.

Repertoaret

Repertoaret i Norge har fulgt det internasjonale repertoaret. Tidligere spilte man transkripsjoner, marsjer, opera-, operetteutdrag og lettere underholdningsmusikk. Mye musikk av nasjonal karakter ble framført slutten 1800 og inn i 1900 tallet, spesielt av militærkorpsene og takket være dirigentene som også var dyktige komponister.

Originalmusikk for korps har alltid vært spilt. Tidligere komponister er her Oscar Borg, Ole Olsen, Ole Hjellemo, Johannes Hanssen. Verdt å nevne er også Edvard Griegs Sørge-marsj.

De siste 50 årene har det vokst frem betydelig repertoar av samtidsmusikk for korps. Takket være offentlige støtteordninger har det vært mulig å bestille verk for korps fra norske komponister. En del verk er også bestilt av utenlandske korps.

Noen komponister og betydelige verk av større format:

Egil Hovland	<i>Fanfare og koral Festival overture</i>
Knut Nystedt	<i>Entrata Festiva</i>
Yngve Slettholm	<i>Studier Sed Spes Est</i>
Frank Tveor Nordensten	<i>Symfoni nr. 1 Pits left in</i>
Gunnar Sønstervold	<i>Harstad</i>
Arne Nordheim	<i>Recall and signals</i>
Øistein Sommerfeldt	<i>Torsteinen Militæroverture</i>
Geirr Tveitt	<i>Symfoni for korps Sinfonia di Soffiatori</i>
Håkon Berge	<i>Coriolan</i>
Bjørn Hoemsnes	<i>Opus partus</i>
Olav Anton Thommesen	<i>Stabsarabesk</i>
Torstein Aagaard-Nilsen	<i>Artic Dreams Prisme Grim</i>
Helge Hurum	<i>Eventus</i>

Listen er mye lenger, men dette er et lite utvalg.

Etterord

Til tross for sin lange historie er fortsatt korpsmusikk et ungt medium. Repertoaret har stort sett blitt utviklet det siste hundre året.

Vi har ingen skatt av standard verk med høy kvalitet å øse av slik symfoniorkesteret har det. Men mye er i ferd med å skje. Korpsmusikken har en lys framtid, men forutsetningen er at repertoaret utvikles videre. Vi må få flere dyktige komponister til å interessere seg for mediet, og vi som korpsdirigenter må være villige til å ta utfordringene og framføre vår tids musikk. Her ligger store oppgaver foran oss.

Litteraturliste

Stanly Sadie: *The new Groves Dictionary of Music and Musicians 1991*
MacMillan Publishers Limited, London

H.W. Schwarz: *Bands of America*
Doubleday & company inc. N.Y.

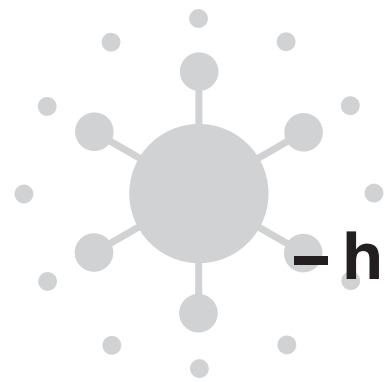
Wolfgang Suppan: *Lexicon das Blasmusikwesens*
Schulz Verlag, Freiburg, Tyskland

Frank Battisti: *The Twentieth century American wind band/ensemble*
Meredith Music Publications, Ft. Lauderdale, Fl. USA

Wallace/Corporon: *Wind ensemble/band repertoire*
University of Northern Colorado, USA

Richard Franko Goldman: *The Wind Band it's literature and technique*
Greenwood Press Publishers, Westport, Conn. USA

David Whitwell: *The history and literature of the wind band and the wind ensemble (bind 1 –11)*
Winds, Northridge, California



Brass band – historien og repertoaret

av Morten E. Hansen

72

For å kunne se på hvordan repertoaret for brass band har utviklet seg er det først nødvendig å ta et lite dykk i utviklingen av brass bandet som egenart og besetning.

Uten en oversikt over utviklingen av korps generelt og brass band spesielt er det vanskelig å kunne se på utviklingen av repertoaret og få en full forståelse av hvorfor og hvordan dette har utviklet seg som det har.

Vi har en ganske lang i historie i Norge med korps, med militærmusikkorps som kan vise til røtter tilbake til 1600 tallet og historien sier at det ved Bærum Verk allerede i 1801 startet et musikkorps. Det korpset ble knyttet til bedriften, noe som ikke var uvanlig i andre land på denne tiden.

Fra midten av 1800-tallet kom det mange små tyske orkester til Norge på konsertturneer og de vakte stor begeistring over alt hvor de kom. En del av disse tyske musikerne slo seg ned i Norge, og mange plasser i landet kan korpsenes fremgang og oppblomstring spores tilbake til disse.

Etter 1870 skjedde det en eksplosjon i etableringen av musikkorps. I NMF i dag er Nes Musikforening fra Hedmark det medlemsskorpset som er registrert med eldst stiftelsesdato. Dette korpset kan vise til aktivitet siden 1850. Vi har faktisk 93 i korps i NMF i 1999 som er stiftet før 1900, og som fremdeles er aktive.

Utviklingen av brass bandene har faktisk mange paralleller med utviklingen av korpsene i Norge. Men brass band utviklingen er først og fremst et engelsk stykke historie.

Brassbandbevegelsen

Brassbandbevegelsen har sine røtter i den industrielle revolusjonen på begynnelsen av 1800-tallet. Det vokste fram korps i de fleste byer og steder hvor der var organisert industri, og ikke bare i nord-england som det i dag er vanlig å tro. Korpsene vokste fram hovedsakelig i de mindre landsbyene som lå litt i utkanten av de store byene. På disse plassene var tilbudet på underholdningsfronten betraktelig mye mindre enn inne i byene og det var derfor ikke uvanlig at et lite tett sammenknyttet lokalsamfunn på rundt tusen mennesker lett stablet på beina ett stort korps.

De første korpsene som ble etablert rundt 1815 besto hovedsakelig av messing og treblåseinstrumenter, i grove trekk som de tidlige norske militærkorpsene. Utviklingen av ventilene for messinginstrumentene i 1815 fikk imidlertid stor betydning for hvordan korpsene ble seende ut etterhvert.

Ventilkornetten ble messingsinstrumentenes lenge etterlengtede melodiinstrument, men det aller viktigste utviklingstrekket sett i brassbandhistorisk lys, var utviklingen av saxhorn på 1840-tallet (*Adolphe Sax*).

Et annet moment som vi er nødt til å ta med

inn i historien for at bildet skal bli komplett er den sterke tradisjonen som korps i England har i forhold til konkurranser. Det er litt usikkert hva som regnes som den første konkurransen som ble arrangert, men det er opptegnelser fra Stalybridge Old Band om at dette korpset deltok i en konkurranse i 1818, og det er også nedtegnelser om en konkurranse i 1821 som ble holdt i forbindelse med kroningen av Kong Georg IV. Her vant korpset Cleggs's Reed Band som senere skulle bli til Besses O'th' Barn Band. De spilte «God Save the King». Besetningen var en blanding av instrumenter – tre klarinetter, piccolo, keybugel, trompet, to waldhorn, trombone, to basshorn og en tromme. Denne besetningstypen var faktisk fellesnormen på «korpsene» på denne tiden.

Adolphe Sax og familien Distin

Som nevnt tidligere gjorde *Adolphe Sax* (1814 - 1894) en del forbedringer på messinginstrumentfamilien. Forbedringene var rett og slett revolusjonerende. Gjennom en utstrakt konsertvirksomhet ble de nye instrumentene presentert på en fabelaktig måte av familien Distin.

John Distin utmerket seg tidlig som en fremragende trompeter. Han ble medlem i Grenadier Guards som key-bugler i 1814 i en alder av bare seksten år. Han var regnet som en av Englands fremste på sitt instrument og var blant annet 1. trompeter i orkesteret under kroningen av Kong Georg IV i 1821. Han giftet seg og fikk fire sønner som alle ble opplært som messingblåsere.

Sammen med sønnene reiste han Europa rundt og spilte konserter med en messingkvintett bestående av en slide-trompet, en cornet, en slide-trombone i Dess, en keybugle og et waldhorn. Under et besøk i Paris i 1845 kom Distin og hans sønner første gang i kontakt med Adolphe Sax og hans nye forbedrede instrumenter som han kalte *bugles-a-cylindres*. Disse gjorde så stort inntrykk på gruppen, at de ble i Paris til deres nye bestil-

te instrumenter var ferdige. Gruppen ble dermed den beste reklamekanalen noen kunne ønske seg.

Familien Distin startet også en butikk i London hvor de solgte sine egne instrumenter, som til forveksling lignet saxhornene, samtidig som de var importør av Sax-instrumentene. Instrumentene til Sax ble presentert på den store utstillingen i London i 1851 gjennom konserter av Distin familien. Den homogene instrumentfamilien fremstod som et ideal for mange.

Distins kanskje mest kjente handel ble gjort i 1853, da han solgte et helt sett på tolv Saxhorninstrumenter til Mossley Temperance Band, korpset som samme år gikk helt til topps i den første «Belle Vue» konkurransen. «Belle Vue» konkurransen er i dag bedre kjent som «The British Open Brass Band Championship» Mossleys seier i konkurransen utløste en rekke nye bestillinger på saxhorn for andre korps som også ville utnytte de nye mulighetene.

Mange spør kanskje om hvordan korpsene på denne tiden uten videre kunne bestille inn helt nye besetninger med instrumenter? Korpsene var jo først og fremste arbeidernes musikkform og som gruppe var de jo ikke særlig ressurssterke.

Økonomi og organisering

Korps oppstod som et resultat av at en stor gruppe mennesker hadde felles interesser og ønske om å gjøre noe sammen. Korpsene ble til på to måter:

- Et ønske fra arbeiderne som på eget initiativ startet opp korps. Disse korpsene ble ofte støttet av hele lokalsamfunnet gjennom støtteordninger som «subscriptions» (bidrag) fra arbeidskollegaer og også folk høyere opp på samfunns-toppen.
- Gjennom initiativ og økonomisk støtte

73

fra arbeidsgiverne, eller i noen tilfeller fra private sponsorer. Disse korpssene ble ofte en større suksess fordi de hadde større tilgang til penger. Og som i mange sammenhenger var det korpssene med mest penger som hadde størst suksess. Jo mer penger korpssene hadde tilgang til, desto mer attraktivt ble det å være medlem. Korpssene gikk ikke av veien for å «lokke» medlemmer fra andre korps til sitt korps med lovninger om nytt instrument og lignende goder.

74

Mange fabrikkere så på musikkorpssene som en sunn aktivitet de gjerne ville bidra til. Ikke fordi de var så interessert i korps eller korpsmusikk. Det var heller en generell oppfatning om at de som var opptatt med å spille, brukte mindre tid på klage eller drive politisk arbeid. Derfor brukte mange fabrikk- og gruveiere korpssene bevisst som sosiale fritidsaktiviteter. De gikk inn i korpssene med betydelige mengder penger til instrumenter etc. Resultatene av dette kan tydelig leses ut av navnene på de korpssene fra denne perioden. Black Dike Mills Band, Meltham Mills Band og Kingston Mills Band er alle blant de fremste korpssene i årene 1860 – 1890.

Det vokste også fram en annen type korps i samme periode, utfra noe av den samme motivasjonen – å holde deltakerne vekke fra andre lokkende tilbud. Temperance – avholdsbevegelsen, brukte også korpssene som virkemiddel. Korpssene ble brukt i både oppbyggelig virksomhet og i konsertsammenheng. At mange av dem også gjorde det skarpt i konkurranser understreker hvor sterkt denne bevegelsen stod i samtiden. Fra denne tiden har vi Mossley, Wyke og Wingates Temperance Bands som alle var blant de fremste.

Som nevnt var det Mossley Temperance Band som stod for gjennombruddet og som ble et foregangskorps med hensyn til en standardisering av besetningen, som faktisk ble star-

ten på nåværende idealbesetning for brassbands. Mange korps tok etter Mossley og kjøpte inn Saxhorn til eget bruk, men det tok enda lang tid før en kunne si at det innført en standard besetning.

«Father of the brass band»

John Gladney (1839-1911) er blitt kalt «Father of the brass band». Han ble født i Belfast, som sønn av musikkmeesteren i 30th East Lancaster Regiment. Han begynte å spille fløyte i en alder av åtte år, året etter også på fiolin og en del andre instrumenter. Han ble senere profesjonell klarinettist, dro på turneer med operakompanier og spilte fast i Halle Orchestra i Manchester i mer enn tretti år. Han tok derfor med seg en unik erfaring inn i brassband bevegelsen i 1870-årene.

Gladney dømte i 1871 i en konkurranse hvor Meltham Mills Band deltok og ble sist. Korpsset inviterte Gladney til å dirigere en øvelse, og en del av medlemmene ble så imponert av hans undervisning at de inviterte ham til å overta korpsset på fast basis. Helt fra starten av deltok korpsset i konkurranser, og det ble en umiddelbar suksess. I årene fra 1871 til 1883 oppnådde korpsset 75 førsteplasser og 24 andreplasser i de konkurransene som korpsset deltok i.

Gladney utviklet en besetningsmodell i Meltham Mills Band med i alt 24 medlemmer, en modell som fremdeles fungerer som standardoppsett for moderne brassband. Det eneste som siden er kommet i tillegg til Gladneys modell er slagverkerne, som ikke var en del av besetningen ved konkurransene, men som deltok kun ved marsjering. De andre korpssene var raske til å etterfølge Melthams mønster for besetning, og dette ble fort standarden for de fleste.

Endringene ble også fulgt opp i konkurransereglementet. I 1893 ble det innført en regel om at korpssene skulle bestå av maksimum 24 utøvere. Fra 1924 fikk korpssene sitte under fremføring. Før dette hadde korpssene spilt

stående. Slagverk ble først tillatt brukt i konkurranser i Championship Section i 1973, og i alle divisjoner fra 1976.

Den suksessen korpsset opplevde medførte at Gladney ble en svært ettertraktet korpsdirigent. Det blir anslått at han i løpet av sin karriere var involvert i mer enn hundre forskjellige korps. I årene fra 1873 til 1904 dirigerte han vinnerkorpsset i British Open i alt tjue ganger. De tjue seirene kom med i alt syv forskjellige korps.

Gladney var også dirigent for Black Dyke Mills Band (1888-1906) gjennom en viktig periode i deres historie, med stor suksess i konkurranser og ikke minst med store konsertoppgaver, samt lange turneer. Han avsluttet sin karriere som korpsdirigent i en alder av 67 år med en seks måneder lang turné sammen med Black Dyke til Canada og USA i 1906.

Gladney og hans suksess påvirket også utviklingen av brassband på en annen måte som bringer oss over til repertoarutviklingen.

Hvor og hva?

For å få en forståelse av hvordan repertoaret har utviklet seg blir det viktig å se på hvilke sammenhenger korpssene opptrådte.

Korpssenes spilleoppdragene må ses i sammenheng med tidsepoke og tilgangen på musikk generelt. Folks tilgang til musikk på dette tidspunktet var nesten utelukkende gjennom fremføring. Korpssene ble engasjert for å bidra med «bakgrunnsmusikk» ved lokale markeder, tilstelninger og hageselskaper. Disse jobbene pleide å være ganske godt betalt og tilfalt oftest de lokale korpssene. Den andre typen oppdrag var parkspillingen. Korps spilte i de lokale parkene fra musikkpaviljonger hvor publikum kom for underholdningens skyld. Korpssene ble enten betalt av parkens eier eller det ble tatt opp kollekt blant tilhørerne.

Den tredje typen fremføring var konserten, hvor publikum betalte inngangspenger til «the Music Hall» eller et teater for å høre korpsset. Musikken som ble fremført besto av en blanding av lettfattelig, populær klassisk musikk fra opera og fra det symfoniske repertoaret.

Dette konsertprogrammet hentet fra en konsert med Black Dyke Mills Band fra 1911 er et typisk eksempel på repertoaret fra denne tiden:

<i>God Save the Queen</i>	<i>Elgar (arr.: Rimmer)</i>
<i>Pomp and Circumstance (marsj)</i>	
<i>Gems of Schubert (selection)</i>	<i>Schubert (arr.: Rimmer)</i>
<i>Largo fra New World Symphony</i>	<i>Dvorak (arr.: Jimmy Nicholl)</i>
<i>Overture fra the Magic Flute</i>	<i>W.A. Mozart (arr.: J. Nicholl)</i>
<i>Fugue in G minor</i>	<i>J.S. Bach (arr.: Jimmy Nicholl)</i>
<i>Finlandia (Tone Poem)</i>	<i>Sibelius (arr.:?)</i>
<i>L'Africaine (Selection)</i>	<i>Meyerberr (arr.:?)</i>
<i>Scotch Patrol Jamie Dacre</i>	<i>(arr.:?)</i>
<i>Rossini's Works (Fantasia)</i>	<i>Rossini (arr.: Round)</i>

75

Repertoaret i disse sammenhengene var ofte arrangementer av klassiske verk. Det samme var også tilfelle i konkurransesammenheng.

Konkurransene og repertoaret

Dersom vi ser på British Open, som har en uavbrutt tradisjon helt tilbake til 1853, og National Brass Band Championships som for første gang ble avviklet i 1900, og hva som ble spilt i disse konkurransene, finner vi at repertoaret også her dreier seg om arrangementer av klassiske verk. I British Open var det de to første årene kun selvvalgte stryker som ble spilt. Fra 1855 til 1866 hadde alle et selvvalgt stykke i tillegg til pliktnummeret som var et arrangement av et klassisk verk.

Mange av de store dirigentene på denne tiden skrev selv sine egne arrangementer som de brukte med stort hell i konkurranse etter konkurranse. John Gladney spilte også her en avgjørende rolle. I et arrangement av Donizettis «Lucretia Borghia» fra 1869 brukte han for første gang trombone som et soloinstrument i brassband sammenheng. Gladney får

også æren for å ha innført Bb-bass som en del av standardbesetningen. Det er ikke uten grunn at han ble kalt «the Father of the Brass Band».

I tillegg til Gladney var spesielt Alexander Owen og Edwin Swift de ledende arrangører på denne tiden. De laget en mengde arrangementer for sine egne korps. Det er imidlertid Owen som i ettertid er blitt stående som den virkelige mesterarrangør, og den som mer enn andre innså de mulighetene som besetningen faktisk hadde. Hans arrangementer kunne vare opp i mot 35 minutter. Arrangementene var spesielt skrevet for the Besses O'th' Barn Band som han var knyttet til i en årrekke.

På 1880- og 1890-tallet var det hvert år gjennomført hundretalls, «own choice contests» over hele England, hvor det også var satt opp betydelig pengepremier for vinnerne. Besses vant 19 førstepremier på 27 konkurranser i denne perioden med et arrangement av Alexander Owen: *Rossini's Works*. Det oppsto etter hvert protester fra andre deltakende korps mot at Besses fikk bruke dette stykket, da de mente at det gav Besses en fordel i forhold til andre korps som ikke hadde tilgang til stykket – ettersom det ikke var utgitt. Ved en senere anledning vant Besses 20 av 21 konkurranser med et arrangement over utdrag fra Berlioz' *Faust*.

På bakgrunn av protestene, ble det innført en regel om at korpsene bare kunne bruke arrangementer som var utgitt og gjort tilgjengelig for alle. En ordning som langt fra alle var like fornøyd med, forståelig nok spesielt i Besses' rekke.

Det var imidlertid et økende behov for musikk til korpsene, og det var ikke mulig for dirigentene selv å fylle det stadig økende behovet for nye arrangementer. Det oppsto derfor forlag som Wright & Round (fremdeles aktivt) som hadde arrangører på sine lønningslister som sto klare til å kaste seg over de nye populære verkene fra det klassiske

repertoaret. Rundt århundreskiftet var disse forlagene store og svært lønnsomme bedrifter.

Det ble på slutten av 1800-tallet skrevet en del musikkstykker som på en måte var originale for brassband, men det var gjerne sammensetninger av folketoner eller andre populære sanger, ofte kalt for *fantasias*, for eksempel *Wayside Scenes* og *Beautiful Britain*. Disse komposisjonene regnes likevel ikke som originalverker, og kan derfor ikke frata *Labour and Love* æren av å være det første originalskrevne verk for brassband.

Vendepunktet

John Henry Iles grunnla «The National Brass Band Championships» som ble arrangert første gang i Crystal Palace i London i 1900. Salen ble bygget til den store utstillingen i London og ble et fast tilholdssted for konkurransen frem til bygget brant i 1936. Bygget ble så nært knyttet opp til konkurransen at den etter hvert ble kjent som «the Crystal Palace Contest», på samme måte som Belle Vue var synonymt med British Open.

Iles var en foregangsmann på mange områder, han var konsert- og konkurranse-entreprenør, redaktør for «The British Bandsman», men hans kanskje største bidrag var å få skrevet originalmusikk til konkurransen i stedet for nye arrangementer.

Labour and love

Det første bestillingsverket ble skrevet i 1913. Oppgaven tilfalt *Percy Fletcher*, som var kapellmester ved et av Londonteatrene. *Labour and Love* ble brukt som pliktnummer i 1913 i the National. Stykket blir ofte beskrevet som en «operatic selection», sammensatt av operalignende melodier med resitativer og kadenser med klare trekk av programmusikk. Det er imidlertid en klar tematisk sammenheng mellom de enkelte delene i stykket, noe som dermed klart skiller *Labour and Love* fra tidligere utdrag fra klassiske verk og de tidligere nevnte *fantasias*.

Iles bestilte et nytt verk til the National allerede året etter, men denne konkurransen ble avlyst som følge av utbruddet av den første verdenskrigen. *Coriolanus* av Cyril Jenkins ble imidlertid brukt i den første konkurransen etter krigen, i 1920. Verket har svært mange likhetstrekk til *Labour and Love* i oppbygning og struktur.

I Cyril Jenkins andre stykke for brassband *Life Divine* (National i 1921), er det imidlertid skjedd store fremskritt i forhold til de to foregående verkene. Stykket krever ikke bare store tekniske ferdigheter av utøverne, det stiller også krav til en større musikalsk forståelse hos dirigenten. Stykket har for så vidt et program, men gir ikke en kommentar fra takt til takt som de to foregående stykkene. Verket er en overture – skrevet i sonateform, til forskjell fra de to første stykkene, som var rapsodiske i formen.

Fra dette og frem til utbruddet av andre verdenskrig ble det i alt skrevet 28 originale komposisjoner av vekslende kvalitet enten til the National eller til British Open.

Gullalderen (1928-1936)

At Iles i 1928 fikk overtalt en av Englands absolutte ledende musikkpersonligheter i sin tid, Gustav Holst, til å skrive *A Moorside Suite*, blir gjerne betraktet som det neste høydepunktet i utviklingen av brassbandrepertoaret.

Å få en komponist av dette formatet til å skrive for brassband var ikke bare et viktig tilskudd til repertoaret som sådan, men representerte også en endring i det at ledende komponister faktisk ble forbundet med brassband som uttrykksform. Dette ble bevisst brukt for å få flere ledende komponister til å skrive musikk for brassband. Arbeidet gav resultatet allerede i løpet av de neste årene. I 1930 kom først Granville Bantock med *Oriental Rhapsody*, men mer kjent er hans verk fra 1933, *Prometheus Unbound*. Den store «gevinsten», også kalt århundrets

kupp, kom da Edward Elgar skrev *Severn Suite* på bestilling fra the National Championships Contest (1930). Sett i lys av at Elgar hadde skrevet svært lite musikk etter sin kones død i 1920, må det betraktes som en stor prestasjon å få ham til å skrive for brassband. *Severn Suite* har en svært sentral plass i repertoaret, og blir ikke uten grunn regnet som et av brassbandlitteraturens absolutte høydepunkt. Det har de senere årene vært en diskusjon om hvorvidt den originale utgaven fra 1930 faktisk var i den tonearten Elgar hadde skrevet manuset i, eller om det var skjedd en feil ved utgivelsen. I 1996 kom det en revidert utgave som hevder å være i tråd med Elgars originale intensjoner. Den reviderte utgaven ble brukt som pliktnummer i British Open i 1996. Elgars *Severn Suite* ble senere transkribert for både janitsjarkorps og symfoniorkester, og ble brukt som basis for en orgelsonate. En kjærkommen endring i forhold til den veien repertoaret har gått tidligere.

John Ireland var den neste av de store komponistene som skrev komposisjoner for brassband. Han ble professor i komposisjon ved Royal College of Music og var blant andre lærer for Benjamin Britten. Han skrev to stykker for brassband, *A Downland Suite* (1932) og *Comedy Overture* (1934). Den sistnevnte var senere utgangspunktet for hans orkesterverk *A London Overture*. Noen kjenner kanskje også til en versjon for strykeorkester av *Elegy & Minuet* fra *A Downland Suite*.

Comedy Overture må ha virket svært moderne på en del tilhørere i 1934 og en nærmere studie kan anbefales for dem som er interessert i form og instrumentasjon. 1934 ga oss også et annet stort verk, *Pagentry* av Herbert Howells, som fremdeles kan synes moderne for en del. *Pagentry* er også en av de virkelige grunnpilarene i litteraturen for brassband.

Herbert Howells skrev også verket *Three Figures* som kom i 1960. Dette er nok ikke av

samme kaliber som *Pagentry*, men er allikevel en del brukt både som pliktnummer og i konsertsammenheng.

Den siste av de store komponistene som bidro med verk i denne «gyldne» perioden var *Arthur Bliss*. Han ble bedt om å skrive pliktnummeret til National i 1936. *Kenilworth*, er et stykke i tre satser som gir en beskrivelse av Dronning Elisabeth I besøk på Kenilworth Castle i 1575. *Kenilworth* er på mange måter et verk som ser bakover i form og stil. Det baseres mye på bruken av korpsets solister (jfr. utdragene fra operalitteraturen). Det inneholder lite nytt og nyskapende, men er allikevel et fint stykke som absolutt forsvarer en plass i repertoaroversikten.

Bliss skrev senere enda et verk for brassband, *Belmont Variations*, (brukt i National 1963). Som en kuriositet kan jeg nevne at dette stykket var det pliktnummer i første divisjon under det første Norgesmesterskapet for Brassband, arrangert i 1979.

Utbruddet av andre verdenskrig førte til en stopp i mye av korpsaktivitetene. National ble ikke avvirket i årene 1939-1944, og selv om British Open ble arrangert ble det bare skrevet ett nytt stykke i disse årene til bruk i konkurranser.

Vi må ikke glemme de mindre profilerte komponistene i denne sammenhengen. Deres bidrag til korpslitteraturen må absolutt ikke undervurderes. De har også vært med å legge grunnlaget for det store brassbandrepertoaret som vi faktisk har. Komponister som *Cyril Jenkins*, *Hubert Bath*, *Thomas Kingley*, *Kenneth Wright*, *Henry Geehl*, *Denis Wright*, *Maldwin Pryce* og *Joseph Holbrooke* skrev alle nye verk i disse årene.

Thomas Kingley ble i årene 1925 - 1935 nærmest betraktet som fast komponist for British Open. Hele seks forskjellige verk av ham ble brukt som pliktnumre i disse årene. Det syntes som om at han traff korpsevene med

musikk som de likte å spille, en ikke uvesentlig faktor for korpsmusikere – da som nå.

Det kan være naturlig å trekke en parallell mellom Kingley og Philip Wilby. I årene 1991-1999 har Philip Wilby skrevet seks bestillingsverk, brukt som pliktnumre i British Open (4), National (1) og All English Masters (1). Også hans musikk er en stor favoritt hos utøverne. Fremtiden vil vise om hans verker blir stående som hjørnesteiner i litteraturen og blir husket og spilt om sytti år.

Denis Wright skrev senere blant annet flere verk til bruk for korps i lavere divisjoner som er blitt svært populære, han gjorde i tillegg et hundretalls arrangementer som absolutt var med å heve standarden på denne delen av repertoaret.

Etter 2. verdenskrig

Det skjedde lite nyskapende på repertoarsiden i årene som fulgte etter krigen, med unntak av en person - *Eric Ball*.

Dean Goffin skrev i 1943 et stykke som ble brukt i Belle Vue i 1949, *Rhapsody in Brass*. Stykket er ikke spesielt nytt i forhold til tidligere verker, men har den flotte kombinasjonen av å være inspirerende å spille og samtidig lett å lytte til. Dette har gjort stykket til det absolutt mest spilte stykket fra denne perioden.

I 1957 skrev den kjente Ralph Vaughan Williams *Variations for Brass Band* til National og året etter kom Edmund Rubbra *Variations on The Shining River*, begge verker som hører til «klassikerne» på repertoaret.

Utover de ovenfor nevnte verkene, er det ikke mange verk som utpeker seg og som har blitt stående igjen i standardrepertoaret, den delen av litteraturen som blir jevnlig spilt. Av de få kan jeg nevne disse verkene som fremdeles blir brukt med en viss hyppighet:

George Hespe *The Three Musketeers* (1953)

Jack Beaver *Sovereign Heritage* (1953)

Eric Leidzen *Sinfonietta for Brass Band* ('55)

Denis Wright *Tam O'Shanter's Ride* (1956)

Ingen av verkene utpeker seg imidlertid som utfordrende verken på publikum eller utøvere. De er alle skrevet i samme tradisjon som de fleste pliktnummer på denne tiden.

Eric Ball (1903-1989)

Eric Ball, født i Bristol 1903 i en familie med sterke røtter i Frelsesarméen, startet tidlig å ta timer i orgelspill. Han hadde en drøm om en gang å bli organist i en av England store katedraler.

Gjennom deltagelse i Frelsesarmeen kom han tidlig i kontakt med hornmusikk. I voksenalder, etter endt utdanning, arbeidet han blant annet ved musikkavdelingen på Frelsesarmeens hovedkvarter i London. Arbeidsoppgavene hans omfattet også å skrive musikk for Frelsesarméens egne musikkserier.

Han fikk i Frelsesarméen en enestående sjanse å utvikle sitt store talent for å utnytte brassbandets sterke sider, gjennom en detaljert kjennskap til mediets potensiale og begrensninger. På bakgrunn av hans mange fantastiske komposisjoner, transskripsjoner og arrangementer er Eric Ball ofte blitt kalt brassbandets Mozart og Beethoven,

Han forlot Frelsesarmeen i 1946 og arbeidet seg en periode som pianist. Siden livnærte han seg som dirigent, blant annet for Brigade & Rastrick Band, han var ansatt hos musikkforleggeren R. Smith & Co. i flere år og han var i femten år redaktør for «The British Bandsman».

Selv om Eric Ball tydelig var inspirert av de store mesterne, spesielt Bach, Mozart, Brahms og Elgar, utviklet han allikevel sin helt egen personlige stil. Vi kan i stor grad gjenkjenne hans musikk på stil og utførelse, selv uten å vite konkret hvilket stykke som spilles. En del komponister er i stand til å etter-

ligne andre komponisters stil (Bach; Mozart, etc), det er sikkert også mange som kan etterligne Eric Ball, men kanskje er det ingen som kan forbedre hans måte å behandle brassbandet på.

Det er skrevet mye musikk for brassband etter Eric Ball, også musikk som stiller helt andre krav til dirigenter og utøvere enn det hans musikk gjorde. Men det er i hovedsak de tekniske utfordringene som er blitt betraktelig utvidet, på det musikalske planet er det minst like store utfordringer i hans største verk som det som er i nyere komposisjoner.

Eric Ball har skrevet en mengde musikk på de fleste vanskelighetsnivå. Han har også utgitt mye musikk internt i Frelsesarmeen, musikk som i dag er tilgjengelig for alle. I denne oversikten konsentrerer jeg meg imidlertid bare om den delen av verk som er utgitt utenfor Frelsesarmeen. Å plukke ut hans viktigste verk er ikke lett, og jeg har forståelse for dem som ville satt denne listen opp annerledes, men jeg tar en sjanse. Ut fra mitt skjønn vil jeg kalle de følgende verkene for hans hovedverk:

Salute to Freedom (1946), *Resurgam* (1950),

The Conquerors (1951), *Tournament for Brass* (1954),

Festival Music (1956), *Sunset Rhapsody* (1958),

Main Street (1961), *Journey into Freedom* (1967),

High Peak (1969), *A Kensington Concerto* (1972),

Sinfonietta «The Wayfarer»(1976)

Andre verk som kan nevnes er:

Akhmaton, *Call of the Sea*, *Celebration*, *Cornish*, *Morning*

Rhapsody, *The Undaunted*, *Holiday-Overture*, *Sunrise*,

1st Rhapsody on Negro Spirituals, *2nd Rhapsody on*

Negro Spirituals, *A Holiday Suite*, *Four Preludes*,

Petite Suite de Ballet, *Scottish Festival Overture*,

Swiss Festival Overture, *Contest Day*, *Devon Fantasy*,

Homeward, *Impromptu*, *Indian Summer*, *Oasis*,

The Ancient Temple, *The Princess and the Poet*,

The Young in Heart, *Youth Salutes a Master*, *Divertimento*

Nye takter

Begynnelsen av 1960 tallet gav brassband-utøverne og dets publikum noen helt nye opplevelser, ikke minst klanglig og rytmisk. Gilbert Vinter skrev sitt første verk for brassband i 1961, *Salute to Youth*, et verk som umiddelbart ble et hett tema rundt i øvingslokaler og konsertsaler. Dette klang svært annerledes enn det man var vant til. Men selv om det var annerledes, oppfattet man det ikke som vanskelig tilgjengelig, og stykket ble generelt godt mottatt.

Symphony of Marches (1963) var hans andre verk for brassband. Dette verket vakte en del mer reaksjoner og utrolig nok ble også *Triumphphant Rhapsody* (1965) møtt med en del motstand til å begynne med. De andre verkene hans ble generelt tatt i vel mottatt uten innsigelser om vanskelig tonespråk etc.

Utgivelsen av *Spectrum* (1969) var nok et unntak. Stykket ble svært dårlig mottatt og det ble uttalt ting om dette stykket som såret Vinter dypt. Det var korps som nektet å spille det, dirigenter som nektet å dirigere det og folk som gikk fra konserter hvor stykket ble spilt. Allikevel tok det ikke mange år før verket ble betraktet som en del av standardrepertoaret, og i dag oppfattes stykket som både svært vennlig og tilgjengelig.

Vinters hovedverk slik jeg oppfatter det, er *The Trumpets*, en kantate for utvidet brassband, kor, slagverk og sangsolist. Et verk som på grunn av vanskelighetsgrad, lengde og kompleksitet, svært sjelden fremføres. Det finnes heller ingen oppdaterte innspillinger av dette (1999), noe som er beklagelig.

Også det lettere brassbandrepertoaret fikk en kjærkommen oppjustering. Inntil nå, hadde korpsene spilt fra det samme repertoaret så lenge noen kunne huske. Standardrepertoaret som ble servert i parkene og på konserter var sammensatt av marsjer, valser, intermessoer, operettearrangementer og medleyer fra Gilbert og Sullivan.

Gjennom sitt arbeid med Harry Mortimer All-Stars Brass og Men o' Brass, var Harry Mortimer en drivkraft for en ansiktsløfting på denne delen av repertoaret. Stadig oftere dukket det opp nye og spennende arrangementer av Gordon Langford på deres programmer. Hans arrangementer revolusjonerte populærmusikken på brassbandrepertoaret og han viste også vei for dem som kom senere, arrangører som Goff Richards, Darrol Barry, Allan Fernie og mange flere.

Alle verk innen den seriøse delen av repertoaret som er blitt omtalt så langt, kom som et resultat av bestillinger i forbindelse med konkurranser. Fremdeles er dette den viktigste og mest vanlige måten nytt repertoar tilflyter brassbandbevegelsen på. Dette skyldes i første rekke rent kommersielle hensyn – gjennom bruk i konkurranser er forleggerne i sikret en del salg og får dekket kostnadene ved trykking og utgivelse.

Det hendte imidlertid stadig oftere nå at det ble bestilt musikk fra komponister til bruk i konsertøyemed. Når komponistene ikke lengre måtte tenke pliktnummer, torde de i mye større grad å eksperimentere. De var ikke lengre avhengig av å holde seg innenfor en tidsbegrensning, og musikken skulle ofte brukes i forbindelse med konserter hvor publikum var trenet i å lytte til nyere musikk. *Sinfonietta* av Thomas Wilson, bestilt av det nasjonale skotske ungdoms brassband i 1967 er et godt eksempel på dette. Et nybrottsverk harmonisk, og også i krav til slagverk. Stykket krever fire pauker (seks år før slagverk blir tillatt i konkurransesammenheng).

Rundt 1970 viser en ny komponist seg frem for brassbandverden. Han hadde vokst opp i Frelsesarmeen, og hadde blant annet spilt euphonium i Tottenham Citadel Band. Han startet opp med noen mindre komposisjoner utgitt på R. Smith og presenterte seg første gang i et litt større format i 1973 med *The Plantagenets*. Edward Gregson overtok på mange måter der Gilbert Vinter hadde sluttet. Han

skrev musikk som var tydelig forskjellig fra det noen hadde gjort før, men allikevel verk som var akseptable for utøverne og publikum. Gregson videreførte også arven fra Eric Ball med å skrive en del god musikk spesielt rettet mot korps i lavere divisjoner og skolekorps. Gregson har en allsidig komponistbakgrunn og har skrevet mest musikk for andre typer ensembler enn brassband.

Følgende verk regnes som Gregsons hovedverk for brassband:

Connotations (1977), *Dances and Arias* (1984) og *Of Men and Mountains* (1993)

En komponist som dessverre ikke har skrevet så mye musikk utenom sitt virke i Frelsesarmeen er Wilfred Heaton. Hans *Contest Music* fra 1973 står for mange i dag som noe av det fremste som er skrevet for brassband. Det er derfor merkelig å tenke på at dette i stykket i 1973 ble funnet uegnet til bruk i National og at det faktisk gikk ti år før det ble fremført. Selv om Heatons musikk først er blitt akseptert nå i senere årene, har han allikevel vært en stor inspirasjonskilde for mange andre komponister. Et nylig eksempel på dette er Torstein Aagaard – Nilsens verk fra 1998, *Riffs and Interludes*, hvor første satsen er en hyllest til Heaton og hvor elementer fra *Contest Music* er benyttet.

Det er også vanskelig å komme utenom Elgar Howarth. Han har bidratt både med bestillingsverk, men ikke minst med hensyn til å få brassband til spille ny musikk. Han kom inn i brassbandverdenen i begynnelsen av syttitallet og har siden vært en dominerende skikkelse.

Hans arbeid med Grimethorpe Colliery Band har skapt store overskrifter mer enn en gang. Howarth vokste opp som kornettist i sin fars korps, men forlot brassband da han begynte å studere musikk. Han gjorde raskt suksess, og var et stort navn som trompet, dirigent og komponist allerede før han var førti. Med Grimethorpe fikk han virkelig prøvd ut

en del nye sider for brassbandet. Han endret repertoar og innhold i underholdningskonkurransene ved sine gjennomførte show.

Han skrev selv musikk som absolutt er viktige bidrag til litteraturen;

Fireworks(1975), *Ascendit in Coeli*(1976), *In Memoriam R.K* (1978), *Songs for B.L* (1995)og *Hymns at Heavens Gate* (1997).

Men det er kanskje som pådriver i å få andre samtidskomponister til å bidra med nye verk, Howarths innsats virkelig har vært stor. Hanz Werner Henze *Ragtime & Habaneras* (1975) og ikke minst Harrison Birtwistle verk fra 1973 *Grimethorpe Aria* er eksempler på verk som er resultat av dette arbeidet.

Et annet korps som også på denne perioden sto for mange bestillinger var Besses O'the Barn med deres musikalske leder John Iverson. Også deres kontakter med samtidskomponister medførte at mange nye verk kunne tilføres litteraturlistene. John McCabe *Images* (1977) og Paul Patterson *Chromascope* (1974) kan tilbakeføres til dette samarbeidet.

Andre komponister som bidro med viktige verker i på sytti- og åttitallet som bør nevnes:

Malcolm Arnold

Fantasy for Brass Band (1974)

Arthur Butterworth

Caliban (1973) og *Odin* (1973)

John Golland

Sounds (1973), *Concerto for Band* (1989), *Aria* (1990)

Joseph Horowitz

Sinfonietta (1970), *The Dong with the Luminous Nose* (1975), *Ballet for Band* (1983), *Theme and Co-operation* (1994)

George Lloyd

Royal Parkes (1985), *Diversions on a Bass Theme* (1986), *English Heritage* (1990)

John McCabe

Cloudcatchers Fells (1985), *Salamander* (1994)

Robert Simpson

Energy (1971), Volcano (1979), The Four Temperaments (1982), Introduction & Allegro on a theme by Max Reger (1987), Vortex (1989)

Det er fremdeles en del verk som ikke er nevnt, noen savner kanskje sitt spesielle favorittstykke fra listen.

I oppsummeringsfasen, må jeg ta med tre komponister som enda ikke er nevnt. Philip Sparke har siden sitt gjennombrudd med *Land of the Long White Cloud (1979)* vært den store favoritten hos mange utøvere. Hans evne til å skrive musikk som er spennende og utfordrende å spille, men allikevel enkel å forstå har gitt ham et stort publikum. Han har skrevet mye musikk for korps i de lavere divisjoner, og har i mange år vært et naturlig valg for mange korps når det er snakk om selvvalgte stykker til konkurranser.

Av hans store produksjon nevner jeg ellers:

A London Overture (1984), The Year of the Dragon (1984), Harmony Music (1987), Endeavour (1988), Partita (1989), Variations on av Enigma (1989), Cambridge Variations (1993), Between the Moon and Mexico (1998) og Fallis Variations (2000).

Derek Bourgeois skrev sine første verk for brassband tidlig på syttitallet. Det første var *Concerto for Band (1974)*, som egentlig var en omarbeiding av et verk han hadde skrevet tidligere for to klaverer. Han fikk en del reaksjoner for *Blitz (1981)*, men verket ble snart et av kjerneverkene i repertoaret.

Andre verk fra Bourgeois er:

Concerto no. 2 for Brass Band (1976), Concerto Grosso (1979), Diversions for Brass Band (1985), The Forest of Dean (1992) og The Devil and the Deep Blue Sea (1993).

Philip Wilby er kanskje den mest spilte komponisten i konkurranser i på 90-tallet. Hans musikk er også ofte å finne på konsertprogrammer. Wilby har tilført et en del nye ting til bruken av korps i konkurranser, han bruker bl.a. korpset i to adskilte enheter – *Reve-*

lation. I *Dove Descending* har komponisten også klart angitt hvordan scenen skal utnyttes ved at korpsets medlemmer skal benytte flere posisjoner på scenen under fremføringen. Det er også innspilt fuglelyder på CD som skal avspilles under fremføring av verket.

Hans verklister inkluderer:

Paganini Variations (1991), The New Jerusalem (1992), Masquerade (1993), Revelation (1995), Lowry Screenshot (1996), Jazz (1997) og ...Dove Descending (1999)

Det er stadig vekk nye komponister som tar utfordringen ved å skrive for brassband og det skal bli spennende å følge med i tiden som kommer hva komponister som Peter Graham, Martin Ellerby, Nigel Clark og Judith Bingham kan bidra med.

Det norske brassbandrepertoaret

I Norge har vi utviklet brassband etter engelsk mønster over en ganske kort periode. Det har nok eksistert korps med brassbandbesetning i Norge i mange år, men som organisert bevegelse kan vi tidfeste starten til 1977 (opprettelsen av Brass Band Klubben).

Med ansettelsen av Rod Francks som trompeter i Harmonien i 1977 fikk man katalysatoren som trengtes for å starte det hele. Francks hadde en fortid som kornettist i Black Dyke Mills Band og hadde mange ideer om brassband som han gjerne ville prøve ut i sammen med sine nye norske korpsvenner.

I 1979 arrangerte Brass Band Klubben det første NM for Brassband i Grieghallen i Bergen. Det ble brukt engelsk repertoar i konkurransen. Det tok enda noen år før det ble gjort en norsk bestilling til bruk i konkurransen. Yngve Slettholm skrev i 1983 Korallvariasjoner på oppdrag fra NMF, men stykket ble ikke funnet funksjonelt til anledningen og ble ikke brukt som pliktnummer.

Ved fire anledninger er det blitt brukt nye norske komposisjoner som pliktnummer i

NM. I 1990 ble Torstein Aagaard-Nilsens *Abstractions* brukt i den daværende 2. divisjon. Samme år brukte man også John Brakstads *Reflections* i tredje divisjon. I 1994 var pliktnummeret i tredjedivisjon Trygve Madsens *Brass Marmelade*. I elitedivisjonen ble det i 2001 for første gang benyttet norsk pliktnummer - Seid av Torstein Aagaard-Nilsen.

Torstein Aagaard-Nilsen, født i Kabelvåg i Lofoten i 1964, kom som ung mann til Manger for å gå et år på folkehøgskolen der. Han ble snart fanget opp av korpsmiljøet rundt skolen og var i flere år medlem av Manger Musikklag. *Circius* (hans først verk for brassband) ble framført under festkonserten for NM i 1988.

Torstein skriver musikk for mange typer ensembler og er ikke først og fremst brassbandkomponist. Likevel har hans solide kjennskap til brassbandet potensiale allerede resultert i en god del meget bra verk. Han bedt om skrive pliktnummeret *Seid* til Europamesterskapet for brassband (1996). Hans *Riffs and Interludes* fra 1997, som var et bestillingsverk fra Stavanger Brass Band til bruk som selvvalgt under NM i 1998, kombinerer for første gang elektronikk med brassband i en slik sammenheng. Stykket er blitt svært godt mottatt og er allerede på vei inn på listene over de beste verk skrevet for brassband noensinne.

På hans offisielle verklister finner vi følgende oversikt for eller med brassband:

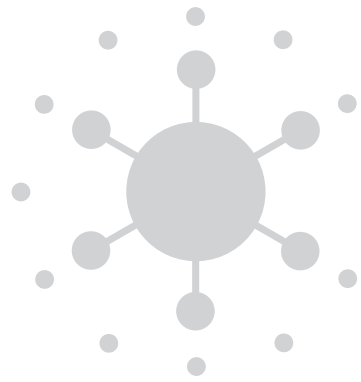
Concerto for Bb cornet and brass band (1993), Seid (1995) for brass band, Riffs and Interludes (1997) for brass band, Introduction no. 4 (1998) for symphonic band (also version for brass band), Dynamis (Missa Sophia) (1998/99) for Bb cornet, trombone, tuba, marimba and brass band, Mosquito (1999) for trombone and brass band.

Det er også en del andre norske komponister som har skrevet noen verk for brassband, men få i det virkelige store formatet. Det vi savner nå er at flere norske komponister blir

engasjert og utfordret til å skrive musikk for denne besetningen. Vi må ha flere på banen, og det må være mulig å få gjort det mer enn en gang slik at nye komponister finner ut av de muligheter som brassbandet gir.

Kilder:

Brass Roots	Roy Newsome
Beyond the	Bandstand Roy Newsome
Adolphe Sax(1814-1894)	Wally Horwood
Norske Musikkorps	Div. forfattere (NMF 1990)



Om bidragsyterne

84

Karl Ole Midtbø

Karl Ole Midtbø er utdannet som trompetist ved Bergen Musikkonservatorium og var tilsett i Forsvarets Musikkorps Vestlandet fra 1977 til 1986. Han overtok deretter som dirigent for tilsvarende korps i Trondheim og har senere også vært fast dirigent for Bergenskorpset. Midtbø har studier i direksjon i England hvor han blant annet har avlagt eksamen ved Royal Academy of Music.

Han har i årenes løp ledet en rekke av våre ledende musikkorps, blant annet Ila Brass Band, Krohnengen Brass Band, Manger Musikklag og Dragefjellet musikkorps. I perioden 1993–1998 hadde han sittevirke i Norges Musikkorps Forbund, først som daglig leder av Hordalandskontoret, senere som musikk sjef ved hovedkontoret. Siden januar 1998 har Midtbø var kultursjef i Os kommune, men rekker fremdeles å drive en utstrakt virksomhet som dommer, foreleser og gjestedirigent.

Bjørn Sagstad

er utdannet ved musikkonservatoriene i Bergen og Trondheim, ved Royal Northern College of Music England og i Tsjekia. Har fra høsten 2001 innledet et personlig assistent samarbeid med den kinesiske dirigenten Tsung Yeh. Han skal også være ansvarlig for flere konsert og ballett produksjoner i Hong Kong fra høsten 2001.

Etter en dirigentstipendiat periode ved Musikkonservatoriet i Trondheim i 1994-97

har Sagstad arbeidet som frilansdirigent i bl.a Oulu Symphonic Orchestra Finland, Hong Kong Sinfonietta/Balletten, Bergen Filharmoniske Orkester, Trondheim Symfoniorkester, Collegium Musicum-Bergen, Kristiansund Operaen, Trønderoperaen, Trøndelag Teater og fleste av de Norske og Nordiske militærkorpser.

Sagstad har spilt inn og bidratt ved flere CD innspillinger. Han var i 1999 semifinalist ved Norsk Dirigentkonkurranse, vinner av Nordisk dirigentkonkurranse i Sverige i 1997 og finalist ved Den Norske Operas Dirigentkonkurranse i 1996.

Yngve Nikolaisen

Yngve Nikolaisen har sin utdanning fra Bergens musikkonservatorium (nå Griegakademiet), med trombone som hovedinstrument. Som videreutdanning har han eksamen i korpsledelse 2 fra samme sted.

Nikolaisen har sitt virke som rektor i Tysnes kommunale musikk skule, der en stor del av stillingen er å dirigere korps.

Trond Elnes

Trond Elnes er cand. philol fra universitetet i Oslo med fagene musikk hovedfag, pedagogikk og historie. Musikkpedagogisk eksamen fra Norges musikkhøgskole. Har også studert ved Aspen music school i USA. Han har trombone som hovedinstrument og har vært elev av Ingemar Roos, Jarl Boye Hansen og Per Brevig.

Er for tiden ansatt ved Rud videregående skole ved musikk, dans og drama linja. Har arbeidet som free-lance musiker og som trombonelærer og undervisningsinspektør ved Oslo- og Bærum kommunale musikk skoler. Var i 3 år musikkonsulent for NMF-Akershus.

Har dirigert en rekke skole og amatørkorps og dirigerer for tiden Sørums musikklag og Nittedal og Hakadal janitsjar.

Torstein Aagaard-Nilsen

Helt siden på åttitallet, da Torstein Aagaard-Nilsen ble kjent med korpsbevegelsen på Vestlandet, har han komponert og arrangert for brassband og Janitsjarkorps. Han fullførte sin militærtjeneste som huskomponist og arrangør for forsvarskorpser i Norge. Torstein er meget etterspurt som komponist/arrangør. Han har komponert alt fra solokonsert, ensemble stykker til pedagogisk bruk, store bestillingsverker til NM og EM for Brassband og spesialbestillinger for kjente korps og grupper som Eikanger- Bjørsvik Musikklag og BIT 20 ensemblet.

Odd Terje Lysebo

har en bred musikalsk bakgrunn bl.a. med studier i teori og komposisjon med Antonio Bibalo og orkesterdireksjon med bl.a. Øivin Fjeldstad, Igor Markevitsj og Frederick Fennell.

Han har i mange år virket som dirigent og har gjestedirigert over store deler av Europa, U.S.A. og Canada. I U.S.A. har han også forelest, dirigert og hatt gjesteprofessorater ved en rekke kjente universiteter bl.a. Northwestern University, Eastman School of Music, St. Olaf College, Luther College, Concordia College, Whintrop University m.fl.

Odd Terje Lysebo har viet mye av sin tid til samtidsmusikk og en rekke norske og utenlandske komponister har tilegnet ham sine verker. Han har dirigert en rekke verdenspremierer bl.a. verk av Arne Nordheim, samt europeiske og norske uroppførelser av en

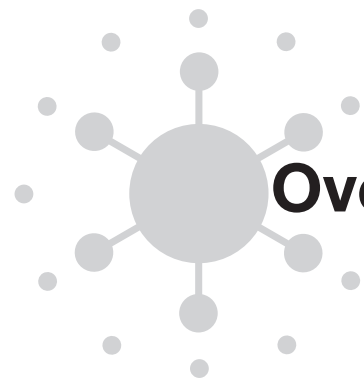
rekke betydningsfulle verk av komponister som bl.a. Karel Husa, Paul Hindemith, Olivier Messiaen, Gunther Schuller, Warren Benson.

I Forsvaret er han meget benyttet som gjestedirigent i de profesjonelle korpser. Til daglig er han ansatt som rektor ved Larvik kulturskole. Han dirigerer bl.a. Nanset Ungdomsmusikkorps og Sandefjord Ungdomskorps.

Morten E. Hansen

Morten E. Hansen er utdannet instrumentalpedagog og korpsdirigent fra musikkonservatoriene i Stavanger og Bergen. Han har kornett og direksjon som hovedfag. Morten E. Hansen er i dag musikkonsulent i NMF Rogaland. Han er også aktiv korpsdirigent, for tiden (våren 2001) leder han Hornorkestet Stavanger, Ålgård & Oltedal Musikkorps og Alexander Brass Band.

85



Oversikt MNFs emnehefter

NR	TITTEL	FORFATTER/FAGREDAKTØR
1	Mål og middel	Jan Reitehaug
2	Møter og beslutninger	Jørn og Edel Rognes
3	Konflikter og konflikthåndtering	Jørn og Edel Rognes
4	Selvoppholdelse, rekruttering og opplæring	Jan Reitehaug
5	Musikkpedagogisk planlegging	Harry Rishaug
6	Motivasjon	Sven Svebak
7	Ungdom og ansvar	Katrin Meløy, Steinar Mæhlum, Håkon Mogstad, Edel Rognes
8	Taktering - Et hefte om dirigering og taktering	Helge Haukås
9	Om det å spille messinginstrument	Kim Lofthouse Frøydis Ree Wekre
10	Om det å spille klarinett og saksofon	Harald Bergersen, Mette Berntzen, Ragnhild Holm
11	Instrumentalisten - Håndverker og musiker	Torild Wagle
12	Metodikk for gehørtrening i Instrumentalopplæringen	Gro Shetelig Kruse
13	Korpsdirigenten 1	Morten E. Hansen, fagredaktør
14	Improvisasjon i instrumentalopplæringen	Kjell Nyland
15	Øving - 18 gode råd for sangere og instrumentalister	Harald Jørgensen
16	Tamburmajoren	Jan Kristian Pettersen
17	Utsiktsbakken brassband -Musikkorps for barn, unge og voksne med lærevansker	Eivind Nåvik

NR	TITTEL	FORFATTER/FAGREDAKTØR
18	Korpset og kulturskolen <i>Modeller, erfaringer og idéer for fremtidig samarbeid</i>	Håvard Hinsverk
19	Korpsdirigenten 2	Morten E. Hansen
20	Notene – i min egen rytme <i>Rytmeboka (eget hefte)</i> <i>Noteboka (eget hefte)</i>	Anne-Berit Halvorsen