



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

INSTUDERING AV ORKESTERREPERTOAR

Att som flöjtist arbeta med orkesterstämmor och orkesterutdrag

Hanna Vigren

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
klassisk inriktning

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2016

Författare: Hanna Vigren

Arbetets titel: Instudering av orkesterrepertoar - Att som flöjtist arbeta med
orkesterstämmor och orkesterutdrag.

Handledare: Maria Bania

Examinator: Ulrika Davidsson

Nyckelord: orkesterrepertoar, orkesterutdrag, orkesterstämmor, instudering.

ABSTRACT

The purpose of this thesis was to research different methods for learning orchestral excerpts and orchestral parts as a flautist. Studying scores, listening to music, private lessons, watching online-lessons and my own practice was the main methods I used. I recorded myself when playing the excerpts to analyse and discuss what I gained from each method. I came to the conclusion that studying scores helped me in several ways, and that it is important to hear well-experienced orchestral musicians thoughts, as well as get response on your own playing.

Innehåll

1. Inledning.....	6
1.2 Metod och Material	6
2. Process.....	8
2.1 <i>En Midsommarnattsdröm</i>	8
2.1.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser	10
2.1.2 Problem: Andning och frasering.....	10
2.1.3 Problem: Karaktär	11
2.1.4 Ljud- och film-exempel	12
2.2 <i>Daphnis et Chloé</i>	13
2.2.1 Problem: Lära känna musiken.....	15
2.2.2 Problem: Tempi och rytm.....	15
2.2.3 Problem: Toner och teknik	16
2.2.4 Problem: Interpretation/musikalitet/klangfärger/dynamik	17
2.2.5 Ljud- och film-exempel.....	18
2.3 <i>Peter & Vargen</i>	19
2.3.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser	20
2.3.2 Problem: Toner och teknik	21
2.3.3 Problem: Interpretation/musikalitet/karaktär	23
2.3.4 Ljud- och film-exempel.....	24
2.4 <i>La Mer</i>	24
2.4.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser	25
2.4.2 Problem: Toner och teknik	26
2.4.3 Problem: Artikulation	29
2.4.4 Problem: Intonation	30
2.4.5 Problem: interpretation/stil/analys av musik.....	31
2.4.6 Ljud- och film-exempel.....	32
3. Slutdiskussion.....	33
Bibliografi/diskografi.....	35

1. Inledning

För professionella flöjtister är det viktigt att kunna orkesterspel. Att situationen som musiker i en orkester medför höga prestationskrav håller nog både frilansande och heltidsanställda orkestermusiker med om.

Provspelningstillfället som alla behöver genomgå och lyckas med innan entrén i orkestern skapar också mycket press. Du förväntas bemästra inte bara sololitteraturen för ditt instrument men också orkester- och opera-repertoar. För att minska stressen hjälper det att vara väl förberedd och ha studerat in musiken noggrant. Hur görs detta i praktiken?

Som musikerstudent har jag på mina flöjtlektioner ofta valt att lägga fokus på solorepertoar, tillsammans med övningar som förbättrar mitt flöjtspel. Inför orkesterprojekt har jag studerat in stämmorna på egen hand, men jag har aldrig haft någon speciell övningsteknik att använda. Som fjortonåring började jag spela i en ungdomsorkester. Jag har sedan dess tyckt att orkesterspel är något av det roligaste som finns. Eftersom jag i framtiden hoppas på att provspela till professionella orkestrar är jag intresserad av hur orkesterutdrag och orkesterstämmor övas in. Jag har inte arbetat med instudering av orkesterutdrag tidigare och det skiljer sig en del från att lära in solorepertoar. Därför prövar jag nu att jobba med orkesterutdrag och utvärderar de övningstekniker jag använder. Syftet med arbetet är att undersöka ett antal sätt att som flöjtist arbeta med orkesterutdrag och orkesterstämmor.

1.2 Metod och Material

Vid undersökningen som ligger till grund för mitt arbete jobbade jag med två orkesterutdrag, och två orkesterverk där jag studerade in hela flöjtstämman. Jag började och slutade varje inlärningsprocess med att spela in mig själv när jag framför utdraget. Under arbetets gång förde jag övningsdagbok om processens utveckling. Förutom de timmar jag spenderade med flöjten i övningsrummet lyssnade jag på verken, studerade partitur och tog lektioner för min lärare Håvard Lysebo. Lysebo är flöjtist i Göteborgs Symfoniker och flöjtlärare vid Högskolan för Scen och Musik i Göteborg. Han har även varit solist med bland annat Göteborgs Symfoniker, och arbetade tidigare i Malmö Symfoni Orkester.

Jag lyssnade även på video- inspelade masterclasses. Hemsidan som gav mig tillgång till dem heter *Principal Chairs*. Det är en online-resurs för instudering av orkesterrepertoar. Där finns noter, musikinspelningar, en blogg med intervjuer av flöjtister med framstående orkesterpositioner. Samma flöjtister har också spelat in video-lektioner om olika orkesterutdrag, som prenumeranter

får fri tillgång till.¹ Jag har där använt mig av online-lektioner av Michael Cox och Katherine Bryan. Michael Cox är stämledare för flöjt i BBC Symphony Orchestra, the Academy of St Martin in the Fields och professor i tvärflöjt vid Royal Academy of Music i London.² Katherine Bryan är stämledare för flöjt i the Royal Scottish National Orchestra men arbetar också som solist med flera av världens mest framstående orkestrar. Hon har varit gäst-stämledare i London Philharmonic, BBC Scottish, Scottish Chamber, Royal Philharmonic, Northern Sinfonia, Halle, Philharmonia and London Symphony orchestras. Bryan undervisar även i flöjt vid Royal Conservatoire of Scotland.³ Jag använde mig också av flertalet musikinspelningar, partitur och notböcker.

Orkesterutdragen jag har jobbat med:

- "Scherzo" ur *En midsommarnattsdröm* (1843) av Felix Mendelssohn.
- *Daphnis et Chloé* (1912) av Maurice Ravel.

Orkesterstämmorna jag har jobbat med:

- *Peter och Vargen* (1936) av Sergey Prokofiev
- *La Mer* (1905) av Claude Debussy

En midsommarnattsdröm valde jag för att det är ett av de vanligaste utdragen vid provspelningar. Utdraget till *Daphnis et Chloé* valde jag då det är ett av orkesterrepertoarens största flöjtsoli och ofta förekommande vid provspelningar. Jag arbetade med utdragen tre till fyra veckor vardera. Jag övade in hela flöjtstämman till *Peter och Vargen* eftersom jag spelade den i ett orkester- projekt med Högskolan för scen och musik, som avslutades med en konsert. Jag övade på stämman i tre veckor, sedan hade vi fyra repetitions-dagar med ensemblen. Konserten gjordes utan dirigent, så ensemblen leddes av konsertmästaren Yngve Hilding. Flöjtstämman till *La Mer* övade jag in till ett projekt med University of Gothenburg Symphony Orchestra och dirigenten Christian Zacharias som avslutades med en konsert. Zacharias är förutom dirigent även konsertpianist och kammarmusiker. Han har jobbat med bland annat Göteborgs Symfoniker, the Boston Symphony Orchestra, Kammerorchester Basel, Konzerthausorchester Berlin och Bamberger Symphoniker.⁴ Jag övade på orkesterstämman i tre veckor, sen hade vi en repetitions-vecka med orkestern och slutligen konsert.

¹ "Principal Chairs" Ansvarig utgivare: Pasha Mansurov

http://www.principalchairs.com/flute/About_us.php hämtad 2016-04-02

² "Principal Chairs" http://www.principalchairs.com/flute/About_me.php?id=23, hämtad 2016-04-02

³ "Principal Chairs" http://www.principalchairs.com/flute/About_performer.php?id=11, hämtad 2016-04-02

⁴ "Christian Zacharias" <http://christian-zacharias.com/biography/> hämtad 2016-04-11

2. Process

2.1 *En Midsommarnattsdröm*

Felix Mendelssohn (-Bartholdy) (1809-1847) var en av Tysklands främsta tonsättare under 1830- och 40- talet. Hans kompositioner är inspirerade av Johann Sebastian Bachs komplexa kontrapunkt, den dramatiska kraften från Ludwig van Beethoven samt det graciösa och klara i Wolfgang Amadeus Mozarts musik. Mendelssohns musikaliska stil anses som klassisk-romantisk.⁵

En midsommarnattsdröm är skådespelsmusik som Mendelssohn komponerade 1843 efter William Shakespears drama med samma namn.⁶ Overtyren skrev kompositören redan 1826, där hörs en lätt och nyckfull Scherzando-komponeringsteknik som kom att bli hans kännemärke.⁷ Orkesterutdraget är ett flöjtsolo ur "Scherzo" som är satsen efter overtyren.

⁵ *Grove Music Online*, s.v. "Mendelssohn, Felix" av R. Larry Todd , hämtad 2016-04-04, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

⁶ *Grove Music Online*, s.v. "Mendelssohn, Felix", §12: Operas and other dramatic music, av R.Larry Todd, hämtad 2016-04-04, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

⁷ *Grove Music Online*, s.v. "Mendelssohn, Felix", § 7: Musical style, av R. Larry Todd, hämtad 2016-04-04, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

Ein Sommernachtstraum

Scherzo

Allegro vivace [♩ = 80-96]

Felix Mendelssohn Bartholdy
op. 61

The image shows a page of musical notation for the Scherzo from Felix Mendelssohn's 'Ein Sommernachtstraum'. The score is in G major, 3/4 time, and is marked 'Allegro vivace' with a tempo of 80-96 beats per minute. The key signature has one flat (F major). The score consists of seven staves of music, with measure numbers 338, 344, 351, 357, 364, 371, and 377 indicated at the beginning of each staff. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several handwritten annotations in pencil, including a large '0' above the staff starting at measure 344 and some diagonal lines. Performance markings include 'cresc.' and 'dim.' under the staff starting at measure 364, and 'pp' under the staff starting at measure 377. The page is published by Edition Peters, with the number 31647 at the bottom.

Edition Peters

31647

Notexempel 1. Felix Mendelssohn, *En midsommarnattsdröm* (1843) Scherzo, ur *Orchester-Probispiel flöte/piccoloflöte* av Christoph Dürichen och Siegfried Kratsch. Frankfurt: C.F. Peters.

2.1.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser

Även om jag bara lärde in orkesterutdraget ur *En midsommarnattsdröm* ville jag ha en bild av satsen som helhet. Därför lyssnade jag på en inspelning med London Symphony Orchestra under ledning av Peter Maag⁸ och läste samtidigt partituret. Flöjtsolot är det sista som händer i scherzot. Flöjtstämman har haft en hel del staccato före solot, men inte så mycket att flöjtisten är helt slut i tungan framme vid solot. Det är bra att känna till de fysiska förutsättningarna, men också de mentala. Hade det varit ett solo i ett högt register, där man haft många takter paus innan hade det varit tuffare mentalt. Jag gjorde en enkel analys av satsen; kollade sättningen, lade märke till när vissa stämmor är i en dialog och observerade var modulationer infaller. Det är så självklart att flöjtstämman bara är en liten del av verket, men jag glömmer lätt bort att studera annat än min egen stämman. Jag skulle känna mig mycket tryggare på en orkester-repetition efter att jag lyssnat på musiken med partitur. Min tanke är att orkesterutdrag övas med en lyckad provspelning som mål, men också mot det större målet om att spela i en orkester. Därför lade jag tid på att lära känna satsen så pass bra att jag skulle kunna spela solot med en orkester.

2.1.2 Problem: Andning och frasering

Andningen är en svårighet i solot, och Michael Cox menar att det bara krävs en andning mitt i solot (se andningen i takt 348, notexempel 1) för att orka hålla till slutet. Han talar även om att få balans mellan fraseringar och den långa linjen.⁹ Håvard Lysebo menar att jag kan ta tre andningar i solot förutom den i starten (se notexempel 1). Vid den sista andningen, i takt 365 tas tonen g' bort för att ge plats åt en andning. Lysebo gav mig tips på hur jag kunde använda dynamik (se inritade crescendo och diminuendo under notsystemen) för att sätta form på fraseringen i solot. Några viktiga toner att ta tag i ringades in i takt 345 och 347.

Lysebo uppmärksammade också att jag spelar starkare i början av solot än slutet. Han tycker hellre att det bör vara tvärtom.¹⁰ Jag tycker att Lysebo hittade väldigt logiska ställen att andas på vilket var bra eftersom jag inte klarade mig på den enda andningspausen som Cox förespråkade. I övningsrummet fokuserade jag på andningen. Jag övade långsamt utantill och stannade medvetet upp för att ta lugna, djupa andetag. Det gjorde jag för att

⁸ Felix Mendelssohn, *A Midsummer Night's Dream*, med London Symphony Orchestra under ledning av Peter Maag. Inspelad i Februari 1957 i Kingsway Hall, London. Copyright 2000, Decca Music Group Limited.

⁹ Michael Cox, *F. Mendelssohn-Scherzo from "A Midsummer Night's Dream"- Flute Excerpt* [Video file] hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-12. <http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/scherzo-mendelssohn-michael-cox-flute-solo/>

¹⁰ Håvard Lysebo under flöjtledning 2015-11-20 vid Högskolan för Scen och Musik.

andas på Lysebos föreslagna ställen. Jag upptäckte att de ställena passar mig bra. Att öva långsamt och utantill hjälpte mig att sedan andas per automatik på de smarta ställena. Eftersom utdraget går så fort ville jag att allt skulle sitta som rinnande vatten.

Jag gjorde fler övningspass med fokus på andningen. Jag övade i extra långsamt tempo för att bygga upp uthållighet och ha marginal med disponeringen av luft. Sedan övade jag med metronom både på lägsta tempomarkeringen och högsta. Detta för att veta att jag klarar av alla olika sorters tempi och att jag kan hålla ett och samma under hela solot. Jag övade också på den tryckta dynamiken och Lysebos dynamikförslag för få musiken mer levande.

2.1.3 Problem: Karaktär

Michael Cox tipsade om att lyssna på scherzot ur Mendelssohns pianotrio i D moll och "Vivace" ur hans tredje symfoni (den skotska). Cox berättade om vad panelen lyssnar efter vid provspelningar. Det är viktigt att utdraget verkligen spelas staccato, inte bara välartikulerat. Det gäller också att inte spela för snabbt. Han tog upp problemet med att upptakten lätt blir för tung eftersom det är en låg ton, och det kände jag igen från mitt spelande, så det övade jag på. Även om man ska hålla en lång linje tycker Cox att musiken med fördel kan kännas på tre slag i takten (3/8-dels takt) för att få fram bilden av små busiga älvor som finns med i den här akten. Det är viktigt att känna melankoliska undertoner, eftersom magin som finns i drömmar också är farlig.¹¹

Jag lyssnade på sats 2 ur Mendelssohns skotska symfoni med Peter Maag och London Symphony Orchestra,¹² samt scherzot (sats 3) ur Mendelssohns pianotrio i D-moll (Op. 49) med Munich ArtisTrio¹³. Jag tycker att det gav mig en tydligare bild av karaktären. Ständig rörelse, liv, lätthet och en lång linje framåt tycker jag att satserna kännetecknas av. Jag jämförde scherzot med "Molto vivace" av Beethoven (sats 2 ur nionde symfonin)¹⁴ som kan beskrivas

¹¹ Michael Cox, *F. Mendelssohn-Scherzo from "A Midsummer Night's Dream" - Flute Excerpt* [Video file] hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-12.

¹² Felix Mendelssohn, *Symphony No.3 in A minor*, 2nd mvt "Vivace non troppo" med London Symphony Orchestra under ledning av Peter Maag. Inspelad i April 1960 i Kingsway Hall, London. Copyright 2000, Decca Music Group Limited.

¹³ Felix Mendelssohn, *Pianotrio nr.1 i D-moll (op.49)*, Munich ArtisTrio. Inspelad vid International Young Artists Concert i Ljubljana på City Museum (Atrium) 2014-07-29. Scherzo: Leggerio e vivace börjar 17.00 minuter in i inspelningen.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zr2KnJGj9HY>

¹⁴ Ludwig van Beethoven, *Symphony No.9 in D Minor 'Choral'*, 2nd mvt "Molto vivace" med Zagreb Philharmonic Orchestra under ledning av Richard Edlinger. Inspelad i Zagreb i September 1988. Copyright 1991 HNH International Ltd. Naxos DDD 8.550181. <https://www.youtube.com/watch?v=iwIvS4yIThU>

som ett scherzo.¹⁵ Jag kom fram till att Beethoven har mer tyngd, och det finns stopp i musiken.

I Mendelssohns scherzon finns en målmedvetenhet i riktningen och artikulationen av tonerna har en bestämdhet, men det blir aldrig tungt. Även när en stämma efter en lång uppbyggnad når en höjdpunkt och sedan har paus, så fortsätter musiken i en annan stämma under den pausen. Ensemblen har inte några gemensamma låg- eller hög-energipunkter hos Mendelssohn, energin bubblar konstant genom de olika stämmorna. Musiken är lite ettrig, fast kontrollerad. Varje rörelse är som ett fint utmejslat mönster. Jag kände mig tryggare i musikens karaktär efter att jag lyssnat på de olika inspelningarna nämnda ovan. Jag jämförde min första inspelning av orkesterutdraget med musiken jag lyssnat till och bestämde mig för att jag måste andas snabbare för att behålla den livliga karaktären.

2.1.4 Ljud- och film-exempel

Audio 1 är en inspelning från tidigt i övningsprocessen innan jag tagit någon lektion för Håvard Lysebo. Där hörs att den inledande upptakten är tung, mitt spelsätt är platt och utan fraseringar. Tungan snubblar på vissa toner. Jag tar långa andningar som gör att jag tappar tempo, och jag andas i takt 371 vilket blir min fjärde andning utöver den i starten. Audio 2 är ett exempel på när jag övar med metronom. Där flyter det på bättre, och jag tvingas ta kortare andningar för att synkronisera med metronomen.

Audio 3 och Video 1 är exempel från slutet av min övningsprocess. I båda exemplen hörs att jag gör mer av Lysebos fraseringar, men det skulle kunna vara ändå tydligare. Diminuendot i takt 367 låter inte så övertygande. Upptakten i starten leder fram mer och är mindre tung i dessa exempel jämfört med Audio 1, så där har jag fått med mig Cox råd. Cox pratade också om att det var viktigt med staccato, men i Audio 1 låter tonerna kortare än Audio 3 och Video 1 vilket kan ha en del med akustiken att göra.

¹⁵ *Classical Net*, s.v. "Bonnie Koo" om Beethovens nionde symfoni av Bonnie Koo. Copyright 1997. Hämtad 2016-04-20.
<http://www.classical.net/music/comp.lst/articles/beethoven/symphony9.php>

2.2 *Daphnis et Chloé*

Den franska kompositören Maurice Ravel (1875-1937) studerade vid konservatoriet i Paris med Gabriel Fauré som lärare. Baletten *Daphnis et Chloé* komponerade Ravel under åren 1909-1912. Verket, som är karaktäristiskt i sin mjuka utveckling, kallade han själv en "koreografisk symfoni".¹⁶ Historien om Daphnis och Chloé skrevs av den grekiska författaren Longus någon gång mellan år 101-200. Den handlar om Daphnis och Chloé som växer upp hos fåraherdar på ön Lesbos. De två ungdomarna blir kära i varandara, men Chloé blir en dag bortförd av rövare. Daphnis ber guden Pan om hjälp att rädda Chloé, vilket lyckas, så i slutet återförenas det unga paret.¹⁷ Scenariot *Daphnis et Chloé* är skrivet av Michel (Mikhail) Fokine, som också koreograferade verket för dess premiär med Ryska Baletten i Paris 1912. Ravel gjorde också två orkestersviter av musiken (1911,1913).¹⁸

¹⁶ *Grove Music Online*, s.v. "Ravel, Maurice" av Paul Griffiths och Roger Nichols hämtad 2016-04-04,

¹⁷ Keith Anderson. CD-konvoluttext till CD: Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé (Complete Ballet in Three Parts)* med Bordeaux Aquitaine National Orchestra, Bordeaux Opera Chorus under ledning av Laurent Petitgirard. Inspelad i Franklin Hall, Bordeaux, Frankrike den 3-5/1-2006. Copyright 2006, Naxos Rights International Ltd. 8.570075.

¹⁸ *Grove Music Online*, s.v. "Daphnis et Chloé", hämtad 2016-04-04, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

RAVEL

Très lent (♩ = 66)

SOLO

p *essressif et souple*

STRINGS + HARP

pp

177

mf *mf*

55

f *pp* *pp* *f* *molto crescendo!*

Retenu légèrement

ralenti au Mouv't

ppp

retenu

ppp au Mouv't

f *p* *rit*

Pressez

au Mouv't

Pressez

ff *pp* *pp* *ff*

Notexempel 2. Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1912), ur *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

2.2.1 Problem: Lära känna musiken

För att lära känna musiken lyssnade jag på en inspelning av *Daphnis et Chloé-Suite No.2* med Chicago Symphony Orchestra under ledning av Jean Martinon¹⁹ medan jag läste partituret. Jag valde att lyssna på och studera den andra orkestersviten från 1913, på grund av att det skulle ta för lång tid att studera hela baletten. Jag fick en bra uppfattning av ljudbilden och jag kände att jag kunde knyta an solot till ett större sammanhang. Även om flöjtsolot är unikt så tyckte jag att det var nära släkt med andra melodier i verket. Jag blev bekant med den musikaliska stilen. Berättelsen lärde jag mig genom att läsa en CD-konvolutttext.²⁰

Efter det läste jag beskrivningarna om vad som händer just innan flöjtsolot ur partituret där berättelsens text är tryckt under noterna.²¹ Jag kom fram till att flöjtsolot spelas just när Daphnis och Chloé återförenats med hjälp av guden Pan. Pan hjälpte Daphnis att befria Chloé från piraterna eftersom han minns hur kär han en gång var i nymfen Syrinx. Pan berättar hur han högg ner vassen för att hitta Syrinx, för att förtvivlat upptäcka att hon förvandlat sig till ett vasstrå. Med hjärta av sorg gjorde han sen en flöjt av vasstrån och började spela en melodi. Orkesterutdraget representerar den melodin. Att bli medveten om det hjälpte mig förstå vad jag kan säga med mitt spelande. Jag hade tidigare tänkt solot som kärleksfullt, men insåg nu även dess melankoliska undertoner.

2.2.2 Problem: Tempi och rytm

Katherine Bryan menar att stadig puls är något som juryn prioriterar när flöjtister spelar utdraget ur *Daphnis et Chloé* under provspelningar. Det är ett espressivt solo så rubato är viktigt, men många misslyckas genom att inte känna pulsen.²² Håvard Lysebo gav mig ungefär samma tips : att öva med metronom därför att allt måste sitta rytmiskt innan jag börjar använda rubato. Han gav

¹⁹ Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé- Suite No.2*, med Chicago Symphony Orchestra under ledning av Jean Martinon. Cd:n är inspelad 1964 och 1968. Producerad av Joseph Habig. RCA Red Seal High Performance. Copyright: 2000, 1999, 1969, 1965. Sony Classical.

²⁰ Keith Anderson. CD-konvolutttext till CD: Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé (Complete Ballet in Three Parts)* med Bordeaux Aquitaine National Orchestra, Bordeaux Opera Chorus under ledning av Laurent Petitgirard. Inspelad i Franklin Hall, Bordeaux, Frankrike den 3-5/1-2006. Copyright 2006, Naxos Rights International Ltd. 8.570075.

²¹ Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, Ballet en un acte de Michel Fokine, pour orchestre. (Paris: Durand editions musicales 1913)

²² Katherine Bryan- *M. Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt* [Video file] hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-17. <http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/daphnis-et-chloe-m-ravel-katherine-bryan/>

mig kritik för att inte hålla ut alla toner så länge de är noterade och att jag spelade under det angivna tempot.²³

I övningsrummet satte jag metronomen på det angivna tempot och övade några takter i taget. Jag märkte att precis som Lysebo sa höll jag inte ut alla toner dess fulla värde. Bland annat c#” som startar en takt innan repetitionssiffran 177 (se notexempel 2) fick jag öva särskilt på för att känna mig säker på dess längd. För att bli helt trygg i pulsen övade jag utdraget från en notbok ackompanjerad av en tillhörande play-along-CD.²⁴ Katherine Bryan hävdar att det är vanligt att rusa i triolerna fem takter före repetitionssiffran 177 (se notexempel 2) och på parallellstället fem takter efter siffran 177. Därför övade jag dom i ännu lägre tempo, och sedan i angivet tempo tills jag kände att det inte fanns några tendenser till att rusa där. Bryan pratade också om vikten av att inte öka hastigheten i fjärde takten efter siffran 177. Eftersom kompositören med hjälp av rytmer skapat det accelerando han vill ha så gäller det att inte accelerera ytterligare.²⁵

2.2.3 Problem: Toner och teknik

Håvard Lysebo gav mig responsen att min teknik måste bli fläckfri i utdraget. Han tyckte jag skulle vara extra vaksam i snabba trioler så inte något fel smög sig in och gjorde det klumpigt. Skalan som inleder solot var lite för trög. Lysebo uppmärksammade också att jag studerat in en fel ton, vilket jag aldrig hört vid övning. I fjärde takten efter repetitionssiffran 177 spelade jag d#” istället för d”.²⁶ Kanske hade jag kunnat bli varse om det själv, om jag hade varit mer noggrann med notläsningen eller lyssnat mer på solot så att jag kunnat höra tonhöjdsskillnaden.

Under min egen övningstid tränade jag på att få de snabba triolerna helt rätt i lugnt tempo. För att få upp den hastigheten på den inledande skalan använde jag mig av tips från Katherine Bryan. Hon sa i sin videomasterclass att för att bli bekväm med skalan ska man öva den framlänges, baklänges och med olika rytmiseringar.²⁷ Så det gjorde jag.

²³ Håvard Lysebo under flöjtledning 2015-10-27 vid Högskolan för Scen och Musik.

²⁴ Christoph Dürichen och Siegfried Kratsch, *Orchester-Probenspiel flöte/piccoloflöte*. Frankfurt: C.F. Peters, CD: Sound Supervision: Klaus-Dieter Hesse. Produced by Sabine Springer. 1993, Printed in Germany.

²⁵ Bryan- *M.Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt*.

²⁶ Håvard Lysebo under flöjtledning 2015-11-20 vid Högskolan för Scen och Musik.

²⁷ Bryan- *M.Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt*.

2.2.4 Problem: Interpretation/musikalitet/klangfärger/dynamik

Katherine Bryan säger att solot från *Daphnis et Chloé* ger möjlighet att uttrycka sig med en variation av färger och att få använda sin kreativitet. Hon tycker inte att solot behöver låta lika varje gång. Snarare att det är viktigt att ge utrymme för spontanitet. När Bryan pratar om färger syftar hon på användandet av vibrato, klangens tjocklek och intensiteten i klangen. I sjätte takten efter siffran 177 ger hon exempel på hur en tunn, men ändå rund klang kan användas i intervallet e#'-a'. Hon skapar den färgen genom att forma munnen som om man uttalade vokalen i det franska ordet "jeu". Det för embouchuren framåt och skapar en rund klang men inte maximalt övertonsrisk.²⁸

Bryan är noga med att poängtera att varje ton är värdefull i utdraget. Det gäller att inte mista den kvalitén. Till exempel ser hon inte den inledande skalan som en upptakt. Solot börjar verkligen vid första tonen och därmed uttrycksfullheten. Även om varje ton ska tas om hand gäller det att också ha riktning framåt. Eftersom scenariot är en kärlekshistoria ska utdraget spelas långtansfullt och aldrig tillbakalutat. Bryan talar också om att fransk musik kräver ett horisontellt spelsätt. Att hålla linjen är mer centralt än värdet av betonade taktindeln. Katherine Bryan brukar flytta fram fortet till andra åttondelen två takter innan tonartsbytet till sex korsförtecken. Det gör hon för att orkestern har sitt forte där så att de blommar ut tillsammans.²⁹

Håvard Lysebo visade mig hur jag kunde frasera fram mot ettan i takten för att sedan framera av (se dynamiken som är inritad i notexempel 2, till exempel fjärde och femte takten innan siffra 177). Han ringade också in toner som kan tas fram extra mycket (se fjärde och femte takten innan siffra 177). Lysebo gav mig rådet att öka lufttrycket för att hitta rätt klang på höjden. Han gjorde mig också medveten om att jag behöver slappna av i ansiktet så att bara embouchuren är aktiverad och därmed får klangen på högsta registret att bli varm och mindre ansträngd. Lysebo tyckte att mitt forte-spel kunde blomma ut mer.³⁰ Han sa också att jag bör hålla ut första slaget i fjärde och femte takten innan jag andas.³¹

I övningsrummet började jag jobba på Lysebos tips med att öka lufttrycket och vara avslappnad i ansiktet. Jag tyckte verkligen att det gjorde klangen mindre ansträngd i det högsta registret. Det är svårt att spela dynamiken piano på höga toner, men med Lysebos tips tycker jag att får lättare för det. Jag övade på de

²⁸ Bryan- *M.Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt*.

²⁹ Bryan- *M.Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt*.

³⁰ Håvard Lysebo under flöjtledning vid Högskolans för scen och musik 2015-10-27.

³¹ Håvard Lysebo under flöjtledning vid Högskolans för scen och musik 2015-11-20.

råd om fraseringar han gav mig och där använde jag vad Bryan sagt om färger. Att de kan skapas med vibratot och intensiteten i klangen. Jag försökte frasera med hjälp av vibratot och lyssnade noggrant på klangens förändringar av intensitet. Jag testade att använda olika klangfärger genom solot och tänkte på att ta hand om varje ton. Samtidigt strävade jag efter att hålla linjen som Bryan förespråkade.

2.2.5 Ljud- och film-exempel

Audio 4 är ett exempel sent i övningsprocessen. Video 2 också. I båda exemplen stressar jag på sista triolen fem takter efter siffran 177 (se notexempel 2). I Audio 4 hugger jag av a#' som ligger i åttonde och nionde takten efter siffran 177. I övrigt tycker jag att pulsen är bra. Bryan pratade om att ta vara på spontaniteten, men jag tycker inte att någon av inspelningarna låter så olik notbilden. I tredje takten efter siffran 177 skrev Lysebo in ett forte. Där gör jag ibland dynamiken plötsligt mjukare istället, och jag hör intentioner till det i båda inspelningarna, så de här exemplen blev inte så olika. Men när jag känner för det crescenderar jag till ett forte istället. På båda exemplen tycker jag att uttrycket finns med redan från första skalan och att alla toner är värdefulla, som Bryan förespråkade.

Det hörs också att jag använder hennes tips och flyttar fram fortet till andra åttondelen två takter innan tonartsbytet till sex korsförtecken. I det fortet hörs det att jag jobbar med vibratots intensitet för att få en rik färg. Men överlag skulle jag kunna skapa fler kontraster i min färgpalett när jag spelar. Jag vet att jag försöker skapa den tunna, men ändå runda klangen som Bryan tipsade om till intervallet e#'-a' i sjätte takten efter siffran 177. I exemplena hörs någon form av förändring, som att jag tar hand om det intervallet lite extra. Men någon större kontrast i klangfärg hörs inte. Jag tycker dock att jag lyckas hålla linjen framåt och inte lutade mig tillbaka, vilket Bryan tyckte var viktigt.

På båda exemplen hörs Lysebos tips om fraseringar som är irriterade under notsystemet. Lysebo pratade också om att vara avslappnad i ansiktet för att få klangen på det övre registret mindre ansträngd. I Video 2 tycker jag att klangen låter öppen och ganska avspänd, men kanske lite för stark i de inledande takterna. I Audio 4 är de inledande takterna svagare men klangen låter lite instängd i sjätte till tredje takten innan siffran 177. Även om jag tycker klangen i Video 2 var avspänd syns det att jag spänner ögonbrynen. Men jag tror att jag blundar för att jag påminns om att slappna av i ansiktet. Jag brukar inte blunda så mycket som jag gör i denna video, i varje fall inte vad jag är medveten

2.3 Peter & Vargen

Sergey Prokofiev (1891-1953) föddes i Ukraina, och hann med att bo i USA och Paris innan han flyttade tillbaka till Sovjetunionen mot slutet av sitt liv. Som student hade hans kompositioner rötter i ryska romantiska traditioner, senare blev han en av de första att komponera neo-klassisk musik.³² Tidigt i karriären ansågs Prokofiev vara hopplöst dissonant och avant-garde. Men idag ser vi hur han tog med sig de vågade och färgrika penseldragen från 1800-talets ryska kompositörer till en 1900-tals stil. Hans musikaliska stil kom från två av hans personlighetsdrag: den tuffa, kärva modernisten och den lyriska traditionalisten.³³ *Peter och Vargen* (1936) är en symfonisk saga för barn med text skriven av Prokofiev själv, där han använder instrument och klangfärger med utbildande förmåga.³⁴ Varje karaktär i sagan representeras av ett instrument. Flöjten gestaltar fågeln, som hjälper Peter att fånga vargen.

The image shows a page of a musical score for 'Peter and the Wolf' by Prokofiev. The top part of the page is for the flute, with the tempo marking '2 Allegro ♩ = 176' and the composer's name 'PROKOFIEV'. The lyrics are: 'On a branch of a big tree sat a little bird, Peter's friend. "All is quiet," chirped the bird gaily.' The flute part is marked 'mf'. Below the flute part is the violin part, marked 'VIOLIN I pizz.' and 'mp'. The page number '53' is visible in the bottom right corner.

Notexempel 3. Sergey Prokofiev, *Peter och Vargen* (1936), ur *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

³² *Grove Music Online*, s.v. "Prokofiev, Sergey" av Dorothea Redepenning, hämtad 2016-04-09, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

³³ *Grove Music Online*, s.v. "Prokofiev, Sergey" hämtad 2016-04-09, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

³⁴ *Grove Music Online*, s.v. "Prokofiev, Sergey" av Dorothea Redepenning, hämtad 2016-04-09, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

2.3.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser

För att få en överblick över verket lyssnade jag på en inspelning av *Peter och Vargen* med Slovakisk Radios Symfoniorkester, Ondrej Lenárd som dirigent och Mark Levensgood som berättare.³⁵ Jag lärde mig historien och vilka instrument som gestaltar de olika karaktärerna. Jag hörde olika tempobyten och lade märke till när jag spelar solo, när jag ackompanjerar och var det är tutti. Jag började lyssna med flöjtstämman framför mig, för att se om jag hänger med i det musikaliska förloppet. När taktarten byts eller tempot accelererar under tiden som min stämman har paus, märkte jag att det skulle vara svårt att komma in rätt ifall jag suttit i ensemblen. Därför lyssnade jag istället med partituret i hand, så att jag kan se vad som händer i alla stämmor. Det känns som att saker sätter sig snabbare i hjärnan när ytterligare ett sinne aktiveras. Särskilt användbar är synen om gehöret inte är så bra så att man kan urskilja olika rytmer i accelerando. När jag sett och förstått rytmerna som spelas när jag har paus klarade jag att pricka rätt på mina insatser.

Om jag har en insats direkt efter sagoberättaren är det lätt, eftersom det finns inprickningar tryckta i flöjtstämman.

Jag upptäckte ett ställe där jag tidigare inte hört att violinerna ackompanjerar med pizzicato under flöjtstämmans solo (se notexempel 3). Jag blev generellt mer medveten om varje stråkstämman. När jag bara lyssnat tidigare har jag hört stråkets melodier, men med partituret i hand fick jag veta vilket instrument jag ska lyssna efter vid ett visst ställe. Detta var extra viktigt då vi skulle framföra verket utan dirigent. Kommunikationen inom ensemblen är kanske det viktigaste när man spelar tillsammans. Fungerar inte den går det inte att nå ut till publiken.

Jag tror att *Peter och Vargen* är ett verk där momentet ”att lära känna musiken” blir så mycket mer än att få ett sammanhang på musiken. Det krävs verkligen att ensemblen samspelar varenda ton, och även den som ackompanjerar är med och berättar historien. Såklart är det viktigt i all musik, men det blir så konkret i *Peter och Vargen*. Därför fick jag mycket ut av att bekanta mig med alla stämmor, genom partituret. När repetitions-veckan började märkte jag att jag inte visste vad ensemblen spelade när min stämman hade något tekniskt utmanande. Det gjorde att jag hamnade i otakt på de ställena, så jag fick ta fram partituret och läsa lite till.

³⁵ Sergey Prokofiev, *Peter och Vargen*, med Slovakisk Radios Symfoniorkester, Ondrej Lenárd som dirigent och Mark Levensgood som berättare. Inspelad i Bratislava november-december 1989, januari 1990 och augusti 1996. Copyright 1996 HNH International Ltd. Naxos 8.554091.

2.3.2 Problem: Toner och teknik

Flöjtstämman i *Peter och Vargen* är känd för att vara svår finger-tekniskt, och när jag berättade för en flöjtist på masterutbildningen att jag skulle spela den sa han att jag skulle börja öva direkt, för att övningsprocessen tar sin tid.

Jag började öva på de ställen som är svåra tekniskt, och som ska gå i högt tempo. Jag satte metronomen på det tempo som anges på notbladet, men spelade alla notvärden dubbelt så långa eller fyra gånger så långa. Min idé var att öva långsamt med högt lufttryck och fingrarna väldigt nära klaffarna för att sen kunna spela i högt tempo. Jag spelade in solot den första dagen jag övade på det för att ha att jämföra med.

För att jag ska få idéer om hur jag övar in finger-tekniken på bästa sätt lyssnade jag på en video-masterclass med Michael Cox. Michael Cox ger tips för hur man får upp hastigheten på tekniska skalor. Cox menar att man måste ha en klangfärg som fungerar för hela registret för att snabbt kunna röra sig mellan det högsta och det lägsta registret. Det kanske är en klang som är stark snarare än vacker på det låga registret, men här är huvudsaken att alla toner hörs. Cox visade en övning som går ut på att spela legato mellan ett stort intervall. Ta g”-d’ (se notexempel 4, lyssna på Audio 5) och använd en klangfärg som är hållbar för snabba växlingar.³⁶



Notexempel 4. Cox övning

Det var intressant att höra, eftersom jag trott att snabbheten kommer från hastigheten fingrarna rör sig och ett tillräckligt lufttryck. Men det låter logiskt, eftersom olika klangfärger skapas med vinkeln man blåser i flöjten, formen på embouchuren och ”vilken vokal man tänker sig sjunga” när man spelar. Det är klart att det underlättar om man gör enklast möjliga för embouchuren. Lysebo pratar också ofta om att jag ska vara beredd och flexibel med embouchuren när jag rör mig mellan registren.

Jag tog med mig Cox tips om klangfärg till övningsrummet och började nöta de tekniskt svåra partierna, och fick resultat. Det tydligaste beviset på att hans teori fungerar är att alla skalor och treklanger som ligger bra till i fingrarna och som jag övar ofta gick att spela i tempo nästan direkt. Cox idé hjälpte mig att inse att om bara hjärnan vet vilka fingerrörelser som ska göras så kan du med

³⁶ Michael Cox, *S. Prokofiev- Peter and the Wolf- Flute Excerpt* [Video file] hämtad från “Principal Chairs” 2016-04-10. <http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/peter-and-the-wolf-prokofiev-michael-cox-flute-solo/>

rätt klang spela något supersnabbt. De tekniska bitar som inte är ”vanliga skalor” kunde jag inte få upp i tempo lika snabbt. Men jag hade definierat problemet. Därför satsade jag på att hjärnan skulle bli tvärsäker på greppen och övade långsamt, väldigt medveten om varje rörelse. I de flesta fall behöver alltså inte fingermusklerna träna sig, det gäller bara att veta vilka grepp man ska ta. Fast det finns några undantag. Jag märkte att mitt vänstra lillfinger är svagt och när det blir trött rör det sig långsammare. Efter några dagar av övning i väldigt långsamt tempo behöver hjärnan något nytt. Jag hittade därför på en övning där jag delade in en svår skala i bitar. Jag spelade varje bit snabbt, men höll ut den sista tonen länge, sedan spelade jag nästa bit snabbt och så vidare. Sen kunde jag sätta ihop bitarna till större delar. På det sättet tyckte självförtroendet att jag var nära det höga tempot, det var ju samma skala, bara med lite viloplatser mitt i.

Cox visade en annan övning för att lära in tekniska svårigheter som går ut på att bara spela ”skelettet”, det vill säga tonerna som infaller på varje fjärdedels-slag och lägga på de förslagen sen. Cox talade också om att definiera exakt vilka greppbyten som är svåra i en skala och öva bara dem. Det finns många ställen med rader av snabba arpeggion där det skiljer en halvton på vartannat arpeggio (se notexempel 5, växlar mellan db”” och c”). Här gäller det att få fram harmoniken och inte bara spela en rad med toner, för att det ska låta tydligt och virtuost.³⁷



Notexempel 5. Sergey Prokofiev, *Peter och Vargen* (1936), tre takter innan siffran 5, ur *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

Tekniskt och tempomässigt låg min nivå fortfarande under vad som krävs när repetitionsveckan började. Mina snabba arpeggion blev ofta rytmiskt ojämna och jag missade toner. Jag tror att någon form av mental träning hade hjälpt mig, för jag var alltid rädd när jag skulle spela dem. Sen innehåller *Peter & Vargen* bland de snabbaste arpeggion jag spelat så jag kanske inte kan förvänta mig att allt blir perfekt. Men ensemblen var med på att mitt första solo spelades lite under tempo.

³⁷ Cox, S. Prokofiev- *Peter and the Wolf- Flute Excerpt*.

2.3.3 Problem: Interpretation/musikalitet/karaktär

Jag lyssnade på inspelningen med Slovakisk Radios Symfoni Orkester och läste flöjtstämman för att få idéer till hur jag skulle få fram fågelkaraktären. Med noterna i handen blev det tydligt vad som är min roll i olika insatser. Eftersom det finns text till verket gick det snabbt att förstå karaktären på musiken. Jag kunde nästan sätta ord på varenda liten insats efter några genomlyssningar. Framförallt fick jag en känsla för vad jag ville spela på ett glatt sätt, när jag ska vara retsam och så vidare. Jag lärde mig hur andra stämmor låter, exempelvis oboens stämma när ankan och fågeln har en dialog. Det förberedde mig för samspelet med mina kollegor, och gav inspiration till hur jag kan reagera tillbaka i dialogen.

Ibland tar flöjtstämman paus från att "vara fågel" och gestaltar andra viktiga händelsen i sagan. Bland annat gestaltar träblåset tillsammans hur jägarna kommer gående och skjuter vilt omkring sig (se notexempel 6). Jag övade på att få accenterna tydliga och att det skulle höras skillnad på toner med staccato och toner med accent. Jag bytte ut mezzofortet mot ett forte, delvis för att jag ska höras lika mycket som mina kollegor trots det låga registret. Men också för att få fram en karaktär som tror sig vara stor och auktoritär, just så som män med vapen tenderar att tro. När vi sedan övade de takterna med ensemblen lyssnade jag noga på hur långa toner mina kollegor spelade och så att varje ansats blev lika, så att det lät samspelt. Detta för att skapa bilden av en homogen grupp i rörelse och få fram det fyrkantiga och lite fåniga som jag tycker passar bra till det här temat. I Audio 6 hörs mitt resultat av notexempel 6.

The image shows a musical score for flute, measures 39-40. The score is written on three staves. The first staff has the tempo marking 'mf energico' and the instruction 'Following the wolf's trail and shooting as they went.' with a box around the number 39. The second staff has the tempo marking 'poco rit.' and a box around the number 40, followed by 'a tempo'. The third staff has the tempo marking 'f' and 'cl. b'.

Notexempel 6. Sergey Prokofiev, *Peter och Vargen* repetitionssiffra 39-40, flöjtstämma. BOOSEY & HAWKES. Copyright 1942 by Hawkes 6 Son (London) Ltd.

Cox bild av flöjtens första insats (se notexempel 3) är hur fågeln kvittrar, sedan ljudet av vingslag följt av hur fågeln tar sats och flyger upp till en gren. Det är en klockren bild för mig och något som gjorde att solot börjar leva när jag övat med den i åtanke. Cox pratade om hur artikulationen ska vara lätt och klar likt en fågels kvittrande. Första takten får aldrig bli tung, och det tycker jag att den är på min inspelning så det försökte jag jobba bort.³⁸

2.3.4 Ljud- och film-exempel

Audio 5 är ett exempel på Michael Coxs övning för bra klangfärg mellan registerbyten. Audio 6 är en inspelning på jägartemat (notexempel 6). Jag hör skillnad på accenter och staccato vilket jag övat på. Jag är nöjd med dynamiken och tycker att den auktoritära men humoristiska karaktären som jag söker når ut till lyssnaren. Audio 7 är ett ljudexempel på fågelns tema (notexempel 3) från tidigt i övningsprocessen (obs! exemplet slutar vid 0:43). De första takterna är tunga och skrikiga, och tempot är trögt. Jag snubblar mycket med fingrarna. Audio 8 är en inspelning från sent i övningsprocessen (tyvärr utan repris). Det hörs att jag har fått upp tempot. Jag har också tagit till mig Cox råd om att lätta upp de första takterna så att de liknar fågelkvitter. Jag gör en teknisk miss precis innan sista takten.

2.4 La Mer

Fransmannen Achille-Claude Debussy (1862-1918) var en av sin tids mest betydande kompositörer. Vid tio års ålder började han som pianoelev vid konservatoriet i Paris, men gick sedan över till komposition.³⁹ Debussys användning av blockackord, harmonier med modal atmosfär och harmonier baserade på heltonskalor visar på hans uppfinningsrikedom. Han är också känd för att skapa läckra färger med orkestrering.⁴⁰ *La Mer* är ett verk bestående av tre symfoniska satser som Debussy komponerade år 1903-1905. Satserna är: ”*De l'aube à midi sur la mer*” (’Från gryning till förmiddag på havet’), ”*Jeux de vagues*” (’Vågornas lek’), och ”*Dialogue du vent et de la mer*” (’Dialog mellan

³⁸ Cox, S. *Prokofiev- Peter and the Wolf- Flute Excerpt*.

³⁹ *Grove Music Online*, s.v. ”Debussy, Claude” av François Lesure and Roy Howat hämtad 2016-04-09.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353?q=debussy&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

⁴⁰ *Grove Music Online*, s.v. ”Debussy, Achille-Claude” hämtad 2016-04-09, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

III. Dialogue du vent et de la mer

Animé et tumultueux (♩ = 96)
Plus calme et très expressif
Retardez un peu pendant ces 4 mesures

Reprenez peu à peu Mouvt

pp [Solo with Oboe] pp

p p piu p pp

55 Cédez pendant ces 4 mesures

pp

Reprenez peu à peu Mouvt

p

Notexempel 7. Claude Debussy, *La Mer* (1905), takt 157-179 ur sats III. Från *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

2.4.1 Problem: Lära känna musiken och flöjtstämmans insatser

Att bekanta sig med musiken och att lära sig var stämmans insatser kommer är två moment som går hand i hand. Jag känner mig mycket tryggare i när mina insatser är om jag vet hur all musik låter. Jag vill inte behöva räkna pauser eller stirra på dirigenten för att vara säker. Vet jag hur hela verket låter så kan jag höra när det är dags att spela och samtidigt har jag kommit musiken närmre. Jag har flera gånger fått höra att det är bra att lyssna på sin kommande repertoar när man diskar eller lagar mat. Jag gillar inte det rådet när det gäller orkestermusik, i alla fall inte så detaljrika verk som *La Mer*. Där lär jag mig bäst om jag lyssnar på musiken med min fulla uppmärksamhet.

⁴¹ Grove Music Online, s.v. "Mer, La" hämtad 2016-04-09, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

⁴² Pianist/instuderingslärare Erik Risberg under seminarium vid Högskolan för Scen och Musik 2016-02-01.

Enligt Lysebo bör de mesta av förberedelserna göras utan flöjt, med partitur, din stämma och en inspelning. Han ger rådet att börja med att lyssna på musiken och följ med i dina noter. Lyssna sen igen och följ med i partituret. Växla mellan dessa två sätt tills du känner dig säker på musiken. Gör en test omgång genom att lyssna igen med dina noter framför dig då du ska veta exakt när varje insats är.⁴³

Jag började använda mig av Lysebos metod, men insåg snabbt att jag behöver ändra den lite eftersom musiken är så detaljrik. Partituret använde jag mycket mer än flöjtnoterna. Jag lyssnade en kort bit med partituret framför mig, sen pausade jag musiken för att kolla igenom samma bit igen samtidigt som jag föreställde mig musiken. I lugn och ro hann jag se vilka instrument som spelar olika rytmer och melodier. Bitvis jobbade jag framåt och skrev i mina noter om ett visst instrument har solo vid en repetitionssiffra, för att ha säkra saker att gå på inför första orkesterrepetitionen. Jag skrev också in inprickningar i flöjtnoterna, alltså vad som händer precis innan jag kommer in. Men det är viktigt att ha bra koll på vad som händer i hela pausen ändå, för att ha is i magen och inte spela för tidigt om musiken låter lika två gånger. Under två veckor använde jag den här metoden flera dagar i veckan för att studera in musiken. På den sista veckan behövde jag inte pausa så mycket, jag kände musiken väl och repeterade större bitar för att få helheten på verket.

För att få variation lyssnade och tittade jag på en liveinspelning med Lucerne Festival Orchestra under ledning av Claudio Abbado.⁴⁴ Det gav mig insikten att video är ett annat sätt att lära sig när olika instrument spelar. Speciellt vilka stämmor som är viktiga kan framhävas om det är en kunnig filmare. Jag kunde se hur Abbado försökte framhäva ett fagottsolo vilket gjorde att jag lyssnade extra efter det varje gång. Återigen tror jag att det är bra att använda flera sinnen för minnets skull. Eftersom Debussy var expert på instrumentering tror jag det är extra viktigt att veta vilka insatser olika instrument spelar för att förstå hans musik. Då är det bra att valthorns-sektionen filmas vid hornsolon så både ser och hör jag, och förhoppningsvis minns jag lättare.

2.4.2 Problem: Toner och teknik

Orkesterstämman från *La Mer* är inte alls så svårt finger-tekniskt som utdraget ur *Peter och Vargen*, så jag behövde inte nöta in tonerna på samma sätt. Men det är mycket byten av förtecken, och mitt mål var att jag inte ska behöva läsa

⁴³ Håvard Lysebo under repclass vid Högskolan för Scen och Musik 2016-02-01

⁴⁴ Claude Debussy: *La Mer*, Lucerne Festival Orchestra, Claudio Abbado. Inspelad live på Lucerne Festival, Summer 2003 Concert Hall of the Culture- and Convention Center Lucerne, 14. August 2003.

EuroArtsChannel, Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SgSNgzA37To>

dem. Min önskan var att när repetitions-veckan börjar ska jag kunna se en rytmisk figur och kunna lita på att tonerna är inprogrammerade i hjärnan, så att jag kan känna mig fri och ta till mig instruktioner från dirigenten. Det här löste jag genom egen övning. Jag övade korta stunder dagligen under ett par veckor före repetitions-veckan. Mitt fokus var att lära mig toner, rytmer och dynamik. Notexempel 8 visar några takter med fem fasta b-förtecken men också en del tillfälliga förtecken och återställningstecken. Det är ett ställe som jag övade tills jag kunde känna det i fingrarna, och slapp läsa de tillfälliga förtecknen.



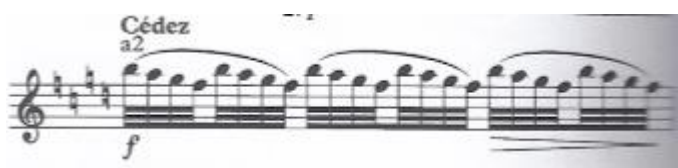
Notexempel 8. Claude Debussy, *La Mer* (1905), takt 47-50 ur sats I. Från *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

Jag tog fram special-grepp till ställen där det behövs mer ergonomiska fingerrörelser, vilket gör det lättare tekniskt. Notexempel 9 nedan visar ett special-grepp för f#” och en takt då jag spelade med det. Vid användning av special-greppet kan höger långfinger ligga kvar i bytet mellan e” och f#”. Endast höger pekfinger behöver lyftas. Spelas f#” med vanligt grepp behövs två fingrar lyftas, och höger ringfinger tryckas ner. Det kan verka som en liten detalj, men special-greppet gjorde skillnad eftersom mitt ringfinger är ganska trögt.



Notexempel 9. Claude Debussy, *La Mer* (1905) takt 88 ur sats II. Mainz: Ernst Eulenburg & CoGmbH, 2015.

De få ställen som var svåra tekniskt ringade jag in vid mitt allra första övningspass. De övade jag sedan dagligen i lugnt tempo. Notexempel 10 visar ett ställe som jag övade långsamt. I början tänkte jag att det var svårt just eftersom tempot är väldigt snabbt, men sedan kunde jag identifiera att min svårighet var att byta mellan f" och b". Därför plockade jag ut de fem första tonerna i takten och spelade som en kvintol (se notexempel 11). Det var bra för hjärnan att inte se på noterna medan jag spelade. Eftersom notbilden grupperar tonerna fyra och fyra är det nästan som att hjärnan tror att det ska vara ett glapp mellan f" och b". Jag var nog med att luftflödet och legatot flöt på bra mellan f" och b" så att inte det skulle hindra utvecklingen när jag tränade upp muskelminnet.



Notexempel 10. Claude Debussy, *La Mer* (1905) takt 72 ur sats II. Från *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.



Notexempel 11. Min övning av takt 72 ur sats II i *La Mer* av C. Debussy

Att lyssna på inspelningar av *La Mer* hjälpte mig att få tonerna att sätta sig i hörselminnet. Att varva egen övning med att lyssna på musiken gjorde min inlärningsprocess snabb. Till slut kunde jag känna flera insatser i fingrarna när jag lyssnade igenom en sats. På så sätt blev lyssnandet ännu mer effektiv övning. Om jag hade noter framför mig när jag lyssnade använde jag alltid flöjtstämman, för att skala av de intryck som var mindre viktiga för att lösa det här problemet.

2.4.3 Problem: Artikulation

Precis som med finger-tekniken så började jag tidigt i min övningsprocess att öva på de takter som är svårast artikulationsmässigt. Notexempel 12 nedan visar de två första takterna ur det mest utmanande stället. Här är det smidigast att använda trippeltunga, dels för att hinna med tempot och dels för att få en lätt karaktär. Det är viktigt att det spelas med lätthet eftersom det är som en rytmisk matta under ett vackert cello-solo. Trippeltunga artikuleras vanligen "T K D", men för mig flyter det på bättre om jag artikulerar "T K T, K T K", så att varannan triol har K-stöt. I takt 112 börjar första flöjt att spela sextondelstrioler på b", a", g#" och f#", en rörelse som upprepas över flera takter. Jag ville artikulera med T-stöt på b" för att fatta tag i rörelsen och planerade artikulationen utifrån det.



Notexempel 12. Claude Debussy, *La Mer* (1905), takt 112-113 ur sats II. G-klav, tre korsförtecken, 3/4-takt. Mainz: Ernst Eulenburg & CoGmbH, 2015.

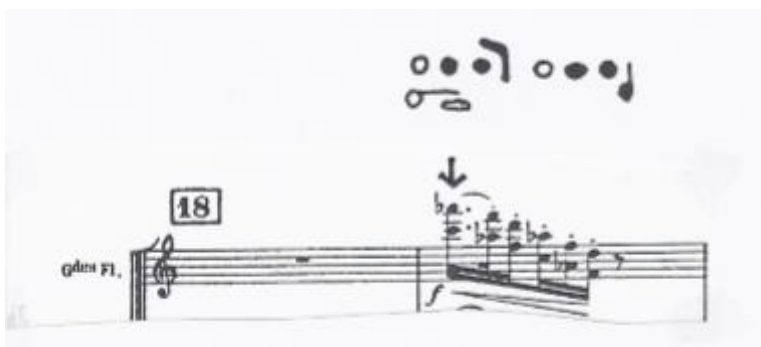
I övrigt artikulerade jag efter vad notbilden angav, efter eget tycke samt efter dirigenten Christian Zacharias önskemål. Notexempel 13 visar ett ställe där Zacharias bad att vi skulle artikulera de sista fjärdedelarna i takt 163-164 (d#) tydligt och accentuerat för att det skulle höras genom orkestern. Ljudexemplet när jag gör detta heter Audio 9.



Notexempel 13. Claude Debussy, *La Mer* (1905), takt 163-166 ur sats II. Från *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

2.4.4 Problem: Intonation

Jag började kolla upp min intonation i övningsrummet, med hjälp av stämappararat. Jag gjorde stickprov och kontrollerade toner jag vet är känsliga, som till exempel ass[♭], f#[♭], c#[♭] och c#[♭]. I noterna skrev jag sedan in pilar, upp eller ned, beroende på hur jag behövde kompensera. På vissa ställen bestämde jag mig för att använda special-grepp för att få tonen lägre. Notexempel 14 visar ass[♭] som ofta blir för högt, särskilt vid forte, och det special-grepp jag använde för att sänka tonhöjden.



Notexempel 14. Claude Debussy, *La Mer* (1905) takt 28-29 ur sats II. Mainz: Ernst Eulenburg & CoGmbH, 2015.

Jag övade också med mina kollegor för att stämma ackord. Notexempel 15 visar ett av de ställen jag övade in med min kollega på andraflöjt innan orkesterprojekt-veckan började. Första taktens ters jobbade vi på, och eftersom c#[♭] brukar vara känslig intonationsmässigt hade jag övat den som en harmonics (som är mer stabil) i förväg för att vänja örat vid rätt tonhöjd. Vi spelade tills tersen klingade rent, sedan la vi på crescendo. Efter lite upprepning satt det i muskelminnet och hörselminnet och blev inget problem när vi repeterade med hela orkestern.



Notexempel 15. Claude Debussy, *La Mer* (1905), sats II takt 4-8. Från *The Orchestral Flute Practise Book 1* av Trevor Wye och Patricia Morris. London: Novello Publishing Limited, 1998.

2.4.5 Problem: interpretation/stil/analys av musik

När jag förberedde solot ur sats tre (notexempel 7) tänkte jag att det var det ställe i *La Mer* där jag hade mest utrymme för eget skapande. Men samtidigt är det ett solo tillsammans med oboe. Jag lyssnade på när Michael Cox gav en lektion på utdraget för att få en professionell orkestermusikers tips. Cox menar att solot blir som bäst när flöjtisten och oboisten skapar en otrolig artistisk enhet. Det görs smidigast genom att ”the flute is ghosting the oboe”. Alltså att flöjten lägger sig i oboens klang. Kanske tar oboen upp 60 % och flöjten 40 % av den gemensamma klangen, men det är viktigt som flöjtist behålla sin inre intensitet. Skillnaden mellan oboe- och flöjt-stämman är att oboen artikulerar, medan flöjten har långa toner på flera ställen. Cox säger att det är viktigt att det hörs, och är ytterligare en anledning till att flöjten ska skugga (ghosting) oboen. Att en stämma artikuleras och den andra inte är något som kittlar i öronen.⁴⁵

Jag och min kollega på oboe övade det här själva efter första repetitionen. Vi hittade en klang-enhet som var bra, men intonationen svajade. Jag blev låg eftersom jag försökte hålla tillbaka. När jag tänkte på Cox tips om att behålla inre intensitet blev det bättre. Under repetitions-veckan med orkestern var det ganska svårt att justera detta. Varje dag fick jag hitta fram till att spela rent men samtidigt lite svagare än oboen, samtidigt som Christian Zacharias kunde be oss båda om att sänka volymen. Men efter att jag och min kollega övat fler gånger ihop, vände min kropp sig vid hur mycket lufttryck och inre intensitet som krävdes.

Cox hävdar att solot i *La Mer* inte är ett av de stora flöjtsoli ur orkesterrepertoaren, men det är ett solo på ett så viktigt ställe i verket att det får alla att tappa andan. Debussy har bäddat för solot väl, så publiken väntar med spänning när de hör violin-flageoletten som kommer två takter innan. Det är som ett lugn i stormen. Michael Cox ser solot som en siréns (havsnymf) sång. Att melodin är som ett kallande på sjömän för att locka deras båtar till att krossas mot klipporna. Han menar att Debussy genom att skriva crescendo fram till ett subito piano, skapar ett begär från lyssnaren. Ett begär att sången ska blomma ut, och det gör att musiken ”kallar”. Cox tycker också att tempot kan tänjas precis innan subito piano.⁴⁶ Jag tycker att nyanser kom fram ganska bra efter att jag lyssnat till Cox lektion (lyssna på ljudexempel 10). Crescendo till subito piano är ovanligt och något som kräver övning att få till snyggt, men bara att tänka på bilden av sjungande siréner gör det mindre komplicerat. För mig kan bilder och föreställningar vara så mycket starkare hjälp än skriftliga anvisningar i noter, för att nå det musikaliska resultat som eftersträvas.

Michael Cox säger att han överraskas av hur rik klangfärg det krävs av en flöjtist i Debussys musik. Han påstår att det är lätt att tänka Debussys flöjtstämmor

⁴⁵ Michael Cox, *C. Debussy-La Mer- Flute Excerpt* [Video file], hämtad från “Principal Chairs” 2016-04-10. <http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/la-mer-debussy-flute-solo/>

⁴⁶ Cox, *C. Debussy-La Mer- Flute Excerpt*.

som skimrande, men ofta krävs det fyllighet i klangen, särskilt i det låga registret.⁴⁷ Jag hade precis dessa förutfattade meningar om Debussys musik att jag kunde spela transparent klang på djupet. Men efter att jag lyssnat på lektionen övade jag på att ha en fylligare klangfärg när solot går ner i register. Jag fick också intrycket att det krävdes för att klangen skulle matcha oboen när jag satt i orkesterrepetition. Christian Zacharias talade om att många tänker Debussy som lite ”drömsk” i sitt tonspråk men med ett så detaljrikt partitur som *La Mer* behöver allt vara väldigt klart och tydligt, det är då rätt atmosfär uppstår.⁴⁸ Zacharias är inne på samma spår som Cox. Därför tänker jag att det är viktigt att min klang inte försvinner i botten.

2.4.6 Ljud- och film-exempel

På Audio 9 spelar jag takterna från notexempel 13 med den artikulation Christian Zacharias efterfrågade. Audio 10 är ett ljudexempel på notexempel 7 från sent i min övningsprocess. Tyvärr hade jag inte möjlighet att spela när jag och oboisten framför utdraget. Jag tycker att nyanserna kommer fram ganska bra och jag tar vara på subito piano och pianissimo som Cox talade om. Jag behåller också en fyllig klang i det låga registret, vilket Cox menade var viktigt.

⁴⁷ Cox, C. *Debussy-La Mer- Flute Excerpt*.

⁴⁸ Christian Zacharias under orkesterrepetition vid Högskolan för Scen och Musik, 2016-02-09.

3. Slutdiskussion

Jag har nu undersökt ett antal sätt om hur en flöjtist kan arbeta med orkesterutdrag och orkesterstämmor. Att studera partitur är kanske den allra viktigaste byggstenen för att lära mig en hel flöjtstämman till ett orkesterverk på ett effektivt sätt.

Tiden och energin jag lade på att studera partituret var också den största skillnaden i instudering av orkesterstämmor jämfört med solorepertoar. När jag spelar en sonat för flöjt och piano är det viktigt att jag känner till pianostämman väl, och det kräver att jag spenderar tid med partituret, men inte alls så mycket tid som jag lade på partituret till *La Mer*. Sen är ju *La Mer* ett verk som behöver studeras i detalj för att förstå vilka melodier som ska framhävas, till skillnad från exempelvis en wienklassisk symfoni där första violin ofta har melodin med lite kommentarer från träblåset.

Förutom att studera partituret hjälpte mig att lära känna och förstå musiken, så var det viktigt för att jag skulle bli säker på att aldrig missa en insats. Lysebo uttryckte att de musiker som aldrig missar en insats får jobb efter provanställning.

Sist men inte minst fick jag inspiration och ledtrådar hur jag kunde forma och musicera i mina solon genom att lära mig partituret. Det är alltid viktigt att ge utrymme för sitt eget skapande, särskilt i solon som *Daphnis et Chloé*, men de hör ju till ett större musikaliskt sammanhang. Det finns så mycket att hämta i de andra stämmorna, därför tycker jag att läsa partituret berikar mig inför arbetet med att forma solot i övningsrummet. Av den anledning hjälpte instuderingsmetoden även när jag bara lärde mig utdrag. Min viktigaste upptäckt i utförandet av den här metoden var att jag lär mig bäst genom att varva partiturläsning till musik med att läsa och föreställa mig musiken.

Jag har lyssnat på inspelningar av orkesterverken. Det var bra för att få en snabb överblick av musiken, och få koll på karaktären. Men jag fokuserar bättre och lär in snabbare genom att ha ett partitur framför mig. Att se en videoinspelning var dock en intressant inlärningsmetod, då en bra dirigent visar vilka stämmor som ska framhävas.

Jag testade att lyssna på video- inspelade masterclasses. Orkestervärlden är ganska traditionsbunden, därför tror jag det är viktigt att använda sig av erfarna orkestermusikers kunskaper vid instudering av reperoaren. De vet hur det ska låta och vilka knep som kan användas för att nå dit. För mig kändes det värdefullt att få lyssna till flera musikers tankar om utdragen. Oavsett om deras tankar är gemensamma eller går isär, leder det till att jag gör medvetna val. Hemsidan med de video-inspelade lektionerna gjorde det så lätt att få höra vad flöjtister i orkestrar runt om i världen tycker. Jag kunde också lyssna på tips

redan innan jag börjat öva på ett utdrag, vilket gjorde min övningstid mer effektiv och målinriktad.

Jag tog även lektioner för Håvard Lysebo. Som sagt är det bra att höra olika musikers tankar om repertoaren. Men framförallt hade jag inte klarat mig utan personlig respons på mitt spelande. Det räcker inte med generella råd.

Jag har också använt mig av egen övning. Det är alltid nödvändigt att få lära sig det tekniska i lugn och ro, att jobba med fraser och intonation. Men med hjälp av de andra arbetssätten har jag förkortat tiden i övningsrummet och gjort den både mer intressant och effektiv. Ett nytt övningsätt var att spela med playalong-CD. Det var nyttigt eftersom det är det närmsta en orkesterupplevelse jag kan få i övningsrummet.

I några fall hade jag äran att få repetera med orkester. Det gav mig resultat på vad som fungerar under press och hur det känns att spela orkesterrepertoaren i sin verkliga miljö. Eftersom alla sinnen är på helspänn är det en oslagbar chans och något som gör att jag kommer minnas det jag lärt mig länge.

Det jag kunde gjort bättre i den här undersökningen är att spela in mig själv mer frekvent. I kommentarerna till Ljud-och film-exemplen är jag inte alltid nöjd, och saker jag övat in kommer inte fram. Om jag hade lyssnat och kritiserat mitt spelande tidigare i processen hade jag kunnat rätta till det som behövts, och fått bättre slutresultat.

Bibliografi/diskografi

Övningsböcker/ Noter

Dürichen, Christoph och Siegfried Kratsch. *Orchester-Probespiel flöte/piccoloflöte*. Frankfurt: C.F. Peters, CD: Sound Supervision: Klaus-Dieter Hesse. Produced by Sabine Springer. 1993, Printed in Germany.

Wye, Trevor och Patricia Morris. *The Orchestral Flute Practise Book 1*. London: Novello Publishing Limited, 1998.

Prokofieff, Serge. *Peter and the wolf*, flute part. BOOSEY & HAWKES. Copyright 1942 by Hawkes 6 Son (London) Ltd.

Partitur

Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé*, Ballet en un acte de Michel Fokine, pour orchestre. Paris: Durand editions musicales 1913.

Debussy, Claude. *La Mer* (1905). Mainz: Ernst Eulenburg & CoGmbH, 2015.

Artiklar

Anderson, Keith. CD-konvolutttext till CD: Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (*Complete Ballet in Three Parts*) med Bordeaux Aquitaine National Orchestra, Bordeaux Opera Chorus under ledning av Laurent Petitgirard. Inspelad i Franklin Hall, Bordeaux, Frankrike den 3-5/1-2006. Copyright 2006, Naxos Rights International Ltd. 8.570075.

Musikinspelningar

Mendelssohn, Felix, *A Midsummer Night's Dream*, med London Symphony Orchestra under ledning av Peter Maag. Inspelad i Februari 1957 i Kingsway Hall, London. Copyright 2000, Decca Music Group Limited.

Mendelssohn, Felix, *Symphony No.3 in A minor*, 2nd mvt "Vivace non troppo" med London Symphony Orchestra under ledning av Peter Maag. Inspelad i April 1960 i Kingsway Hall, London. Copyright 2000, Decca Music Group Limited.

Mendelssohn, Felix, *Pianotrio nr.1 i D-moll (op.49)*, Munich ArtisTrio. Inspelad vid International Young Artists Concert i Ljubljana på City Museum (Atrium)

2014-07-29. Scherzo: Leggiero e vivace börjar 17.00 minuter in i inspelningen.
<https://www.youtube.com/watch?v=Zr2KnJGj9HY>

Beethoven, Ludwig van, *Symphony No.9 in D Minor 'Choral'*, 2nd mvt "Molto vivace" med Zagreb Philharmonic Orchestra under ledning av Richard Edlinger. Inspelad i Zagreb i September 1988. Copyright 1991 HNH International Ltd. Naxos DDD 8.550181.
<https://www.youtube.com/watch?v=iwIvS4yIThU>

Ravel, Maurice, *Daphnis et Chloé- Suite No.2*, med Chicago Symphony Orchestra under ledning av Jean Martinon. Cd:n är inspelad 1964 och 1968. Producerad av Joseph Habig. RCA Red Seal High Performance. Copyright: 2000, 1999, 1969, 1965. Sony Classical.

Prokofiev, Sergey, *Peter och Vargen*, med Slovakisk Radios Symfoniorkester, Ondrej Lenárd som dirigent och Mark Levensgood som berättare. Inspelad i Bratislava november-december 1989, januari 1990 och augusti 1996. Copyright 1996 HNH International Ltd. Naxos 8.554091.

Debussy, Claude, *La Mer*, Lucerne Festival Orchestra, Claudio Abbado. Inspelad live på Lucerne Festival, Summer 2003 Concert Hall of the Culture- and Convention Center Lucerne, 14. August 2003. EuroArtsChannel, Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SgSNGzA37To>

Video

Cox, Michael, *F. Mendelssohn-Scherzo from "A Midsummer Night's Dream"- Flute Excerpt* hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-12. [Video file]
<http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/scherzo-mendelssohn-michael-cox-flute-solo/>

Bryan, Katherine, *M. Ravel-Daphnis et Chloé- Flute Excerpt*. Hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-17. [Video file]
<http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/daphnis-et-chloe-m-ravel-katherine-bryan/>

Cox, Michael, *S. Prokofiev- Peter and the Wolf- Flute Excerpt*. Hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-10. [Video file]
<http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/peter-and-the-wolf-prokofiev-michael-cox-flute-solo/>

Cox, Michael, *C. Debussy-La Mer- Flute Excerpt*. Hämtad från "Principal Chairs" 2016-04-10. [Video file].
<http://www.principalchairs.com/flute/excerpts-details/la-mer-debussy-flute-solo/>

Hemsidor

”Principal Chairs” Ansvarig utgivare: Pasha Mansurov
http://www.principalchairs.com/flute/About_us.php hämtad 2016-04-02

“Christian Zacharias ” <http://christian-zacharias.com/biography/> hämtad
2016-04-11

Classical Net, s.v. “Bonnie Koo” om Beethovens nionde symfoni av Bonnie Koo.
Copyright 1997. Hämtad 2016-04-20. <http://www.classical.net>