

## Indstuderings- og øveteknik

### Indledning

Vi bruger ordene "indstudering" og "øvelse" mere eller mindre i flæng. Hvornår er der tale om det ene, og hvornår det andet? Indstudering er vel selve den proces at tilegne sig musikken, og øvelse det videre (og for så vidt uendelige) arbejde med at konsolidere, forbedre og videreudvikle det tilegnede. Men hvor går skillelinien? Hvornår kan vi med rette sige, at vi endegyldigt har tilegnet os et givent stykke musik?

Svaret er ikke afgørende. Det afgørende er, at processen, hvad enten vi kalder den det ene eller det andet, er systematisk og målrettet.

Hvis emnet i øvrigt skulle forlede nogle til at tro, at der findes helt særlige, okkulte og hidtil hemmeligholdte teknikker, med hvilke man let og ubesværet - og i en fart - kan tilegne sig musikken, må jeg skuffe. Den slidsomme og vedholdende øvelse slipper ingen for. Det drejer sig først og fremmest om at få etableret en enkel og rationel arbejdsform. Det kan vi kalde teknikker. Man kunne også kalde det almindelig sund fornuft.

I det følgende gennemgås først nogle helt enkle arbejdsteknikker, den sunde fornuft. Men der må tages et forbehold. Problemet er, at de forskellige synspunkter, forslag og idéer til øvemethoder, der kan lanceres, ofte - og med rette - kan imødegås af stik modsatte. Den konkrete situation og det konkrete værk, der indstudies, er bestemmende for indstuderingsmetoden, ligesom den enkeltes temperament, habitus og udviklingsstrin er helt afgørende. Og et givent udviklingsstrin er heller ikke så lige til at fastslå. Nogle har opnået gode læsefærdigheder; andre har et veludviklet øre, mens igen andre har udpræget formsans og hukommelse osv. Et "almindeligt" og "normalt" udviklingsforløb findes ikke.

Ligeledes er der stor forskel på at indstudere et værk, man på forhånd kender, dvs. har lyttet til adskillige gange, og hvis formale forløb man er fortrolig med, eller om indstuderingen foregår fra bunden, så at sige, alene ud fra noden. Endelig kunne man skelne mellem indstuderingen af værker, man af eget initiativ tager op (con amore), og indstuderingen af pligtstof. I det sidste tilfælde er der oftest knyttet en deadline til indstuderingen.

Denne afsluttende artikel er derfor kun at betragte som en samling gode råd, beskrivelser og især refleksioner, der tjener det formål at øge bevidstheden om emnets mange og forskellige tilgange, for derigennem at medvirke til at lede den enkelte frem til sin egen, individuelt tilpassede arbejds- og øvemethode.

En relativt stor del af artiklen handler om udenadsspillet, som jeg mener er essentielt for indstuderingen - og som oftest overses. Det er ikke formålet at ophøje udenadsspillet til det eneste rigtige, men formålet at påpege nytten af at lade udenadsspillet indgå som en væsentlig del af indstuderingsprocessen.

# kirkemusikskoler

Der slutes med nogle generelle betragtninger om musikerfaget som sådan, - et forsøg på at ramme en pæl igennem nogle af de mest udbredte myter. For vores selvforståelse, vores egen opfattelse af musikerrollen, har stor betydning for det daglige arbejde. Dybest set handler indstuderings- og øveteknik om hele attituden til musikudøvelsen. Det rummer faren for, at der moraliseres, hvilket forhåbentlig undgås. Ligeledes kunne emnet, som allerede antydet, invitere til en gang pædagogisk snik-snak, smarte løsninger. Men lad det være sagt fra starten: smarte løsninger findes ikke. Vi holder os til de krav, der stilles til den professionelle musiker.

## **Sæt øvningen i system**

Nogle musikere er udstyret og begavet med en udpræget rationel tankegang og evne til at sætte ting i system. Deres system er måske udformet efter helt andre principper, end dem, der i det følgende anbefales - og måske kan de slet ikke forklare systemet. Men vær vis på, at det er der! Selv om man ikke har fået undervisning i formlære og kender fagtermerne, kan man udmærket analysere et stykke musik: Her er et afsnit – her er et nyt – her kommer det første igen, osv.

Den musikalske analyse er forudsætningen for tilrettelæggelsen af en systematisk indstudering.

## **Læg en strategi - planlæg rejsen**

Sætter man sig ned og spiller, - uden at lægge en strategi (hvorved spillet ikke kan karakteriseres som øvning), så vil det givetvis være muligt at tilegne sig musikken. Men for de fleste vil en planløs indstudering tage uhensigtsmæssigt lang tid, og der vil forestå et stort og problematisk oprydningssarbejde senere hen, hvis fremførelsen skal have professionel karakter.

Går man derimod systematisk til værks og lægger lag på lag i et tempo, der er nøje afpasset efter ens formåen, er der ikke bare tid at spare, men resultatet bliver også langt sikrere såvel musikalsk som teknisk.

Vi skal under indstuderingen bevæge os fra et punkt til et andet. Så det drejer sig om at undgå for mange omveje og at gå den mest direkte vej mod målet. Men selvfølgelig er indstuderingen en hierarkisk proces, hvor man til stadighed kravler et niveau op af gangen. For hvert niveau, man opnår, gør man nye erkendelser, der nødvendigvis i en eller anden grad må føre til revision af tidligere opfattelser, fordi overblikket og indsigten bliver større og større, og udsigten bedre og bedre. Det er vel som at komponere (hvis man da ikke lige er Mozart): Somme tider må man nedskrive de værste banaliteter, før de mere originale idéer melder sig. Det ene stadium er forudsætningen for det næste.

Fejltagelser og omveje undgås altså ikke. Men der kan også være smukt på sidevejene, og ingen fejltagelser er uoprettelige, hvis man hele tiden er sig bevidst, hvor man er, og især hvor man gerne vil hen.

Men lad os gå til de konkrete øvesituationer:

## **Det første møde med musikken**

Vi skal fra starten fodre både øjne, ører og fingre med informationer, og når vi fodrer fingrene, skal vi være ekstra opmærksomme! Vi skal respektere tidshorizonten, dvs. den tid, det tager at blive fortrolig med komplicerede fingersætninger og bevægelsesmønstre, og vi skal være yderst påpasselige med ikke at tilegne os uhensigtsmæssige bevægelser (unødige spændinger). Jo flere

# kirkemusikskoler

informationer man kan tilegne sig ved hjælp af øjnene og det indre øre, jo bedre. Man skal være klar over, at alle de bevægelsesmønstre, man udfører, meget hurtigt lagres og bliver til reflekser.

I den allerførste fase af indstuderingen drejer det sig om de store linier, musikens form og karakter. Kender man stykket på forhånd, er situationen naturligvis en ganske anden, end hvis man skal orientere sig alene ud fra nodebilledet. I sidstnævnte tilfælde må en formanalyse gå hånd i hånd med de første spillende forsøg, og man må lade nodebilledet fortælle så meget som muligt, før man spiller. Brug megen tid på at læse i noden.

Eksempel:

Skal man indstudere en længere oktavpassage, er der ingen som helst grund til fra starten at spille oktaver. Se projektet som to faser: 1. Indlæring af noderne og 2. Indlæring af bevægelserne. I første fase spiller vi naturligvis enstemmigt (eller synger, for den sags skyld). Hvorfor belaste hænderne med oktavspil, når formålet er indlæring af noder. Først i anden fase, når vi er fortrolig med noderne, begynder vi at spille oktaver. Vi kan så koncentrere os fuldt om den fysiske (og klanglige) fornemmelse og bestræbelsen på at reducere de fysiske spændinger til et minimum. Starter vi indstuderingen med at spille oktaver, vil vi uundgåeligt samtidig med indlæringen af noderne have "indstuderet" en masse spændinger, som vi så kan bruge tid på at blive kvit senere hen.

## Orienteringsfasen

Vi skal altså - i det omfang det er muligt - forsøge at træffe de "rigtige" valg fra starten. Hvis vi antager, at vi, uden at kende stykket på forhånd, skal indstudere det første præludium fra Das Wohltemperierte Klavier, siger det sig selv, at øvning af hver hånd for sig vil stå mere i vejen end at formidle. Nodebilledet har naturligvis på forhånd fortalt os, at her er et stykke, der i al væsentligt består af en række brudte akkorder, delt mellem hænderne.

Ligeledes kan meget langsomt spil virke mere slørende end afklarende. Vi må altså ved det første møde med musikken spille i et tempo, hvor den giver mening, således at vi møder dens karakter og udtryk, hvilket i sidste ende er afgørende for, at der i den kommende øveproces, dér hvor opmærksomheden i en periode må rettes mod det rent tekniske, træffes de rigtige valg.

Spil ikke alle noder. Spil melodiførende stemmer og bassen, og spil komplicerede passager fragmentarisk. Brug undervejs fantasien og forestil dig resten. Er der tale om polyfon musik, fugaer, så spil til og med anden (evt. tredje) indsats i det tempo, du forestiller dig som det rigtige. Fortsæt herefter med spil af centrale stemmer/centrale indsatser. På forhånd er alle indsatser naturligvis markeret med blyant i noden!

Hvem siger i øvrigt, at indlæring efter noder er den eneste brugbare? Noderne er et af flere meddelelsesmidler, og selvfølgelig er noderne i sidste ende afgørende for den kreative dialog (mellem komponist og udøver), der leder frem til den selvstændige og personlige fortolkning. Men i begyndelsen er det godt at orientere sig til alle sider: cd'er, koncerter, Youtube.

## Øv i korte afsnit

I orienteringsfasen har vi fået et vist overblik over stykket og kan nu opdele det i øveafsnit, der svarer naturligt til form og struktur. Øv eksempelvis fra pkt. A til B hver hånd for sig - fra C til D begge hænder, men langsomt - fra E til F yderstemmer, derefter mellemstemmer, osv. (senere øves på tværs af disse øveafsnit (nye øveafsnit) - det er ofte her musikken er særligt interessant).

**Øv langsomt**

Øv langsomt og øv hver hånd for sig (hvis du ikke kan finde på andet). Men dybest set drejer det sig om ikke at løse 4-5 opgaver samtidig, men en opgave af gangen.

At flytte en bunke mursten fra et sted til et andet er ikke nødvendigvis en entreprenøropgave. I stedet for at bestille en kran kan man tage nogle få sten af gangen. Så løses projektet med lidt tålmodighed nemt og smertefrit.

Som Sonja Valine sagde: "At øve er som at pudse en syvarmet lysestage; man skiller den ad i mange små dele, pudser hver enkelt del for til sidst at samle den".

Men kan man ikke finde på andet, så øv langsomt og hver hånd for sig. Denne gamle og velafprøvede metode virker stadig fortrinligt.

**Stop op og find løsninger**

Når man tager fat på teknisk vanskelige steder, må man gå analytisk til værks - problemerne må diagnosticeres. Det er ikke nok at konstatere, at man er løbet ind i en knast og terpe stedet i det uendelige, indtil man tilfældigvis spiller rigtigt. Man må stoppe op og reflektere over løsningen.

Oftest grunder problemerne sig i det musikalske.

Er sammenhængen forstået? Se aldrig nodebilledet som en hob af toner, der når de bliver hørt og spillet tilstrækkeligt mange gange efterhånden giver mening. Forsøg fra starten at afdække hierarkiet. Alle toner er lige vigtige, men ikke alle toner har samme status. Hvor er fokus?

Se herefter på det rent tekniske. Tag stilling til fingersætningen alle steder, hvor den ikke er indlysende. Følg ikke trykte fingersætninger. Afprøv forskellige muligheder og vælg den mest realistiske.

Hvis man senere erkender, at fingersætningen må ændres, er omstillingsprocessen langt mindre kompliceret, hvis den først anvendte fingersætning baserede sig på en grundig overvejelse og ikke på vilkårlighed. Det er nemmere at styre uden om noget, der står klart, end noget, der fortaber sig i tåger.

Fingersætninger og anvisninger om den manuelle udførelse, som fremgår af notationen, rummer, hvis de hidrører fra et fornuftigt menneske, fx. komponisten (!), et musikalsk budskab, som godt kan efterleves, selv om der vælges andre løsninger.

**Gør notater**

Blyanten spiller en vigtig rolle. Der farer mange tanker igennem hovedet på en, når man øver, og man tror, at man kan huske dem alle. Men det kan man ikke. Notér alle gode og konstruktive idéer, straks de melder sig. Samtidig skal vi huske, at tanker er fragmentariske. Med blyanten i hånden tvinges man til at føre tanken til ende, idet notatet må repræsentere konklusionen på overvejslen. Processen giver således samtidig anledning til at overveje den meldte tankes værdi.

Nogle vil mene, at notater ikke pynter i nodebilledet, men man kan så passende øve sig i at gøre notaterne så kortfattede, diskrete og præcise som muligt, så de ikke forstyrrer, men tydeliggør nodebilledet. Notater er det synlige bevis på, at der har fundet en konstruktiv overvejelse sted, og

# kirkemusikskoler

hver gang man møder notatet, mindes man om den gode idé, der - som det gælder notater i al almindelighed - faktisk huskes, ikke mindst fordi den er nedskrevet.

Der er intet så trygt som at tage en gammel node frem, hvor man omhyggeligt og sirligt har skrevet fingersætninger, fraserinsbuer og gjort andre relevante notater. Man erindrer sig hurtigt de mange overvejelser, der lå bag notaterne, og genindstuderingen går hurtigt.

## Vær tålmodig

Utålmodigheden er manges værste fjende. Det er vigtigt, at man har tidshorizonten i bagehovedet, både på det helt overordnede plan, som handler om ens udvikling, men også på det jordnære plan, når det drejer sig om opnåelsen af hurtige tempi og tilegnelsen af komplicerede forløb. Derfor er det en god idé at arbejde på to eller tre (eller flere) stykker sideløbende. Begynd dagens øvelse med de stykker, hvor øvelsen endnu er i den tidlige og mere slidsomme fase, og henlæg øvelsen af stykker, der er på et mere fremskredent stadium, til senere på dagen.

Arbejder man sideløbende med flere stykker, som er på forskellige stadier, imødegår man de frustrationer, der udspringer af utålmodighed.

Egentlig handler det om at lære at holde af øvesituationen, den rejse, der skal tilbagelægges fra pkt. A til pkt. Å. Man må lære at nyde rejsen. Dette er nemmere for den erfarne musiker end for mindre erfarne, der gerne vil se resultater her og nu. Den erfarne musiker ved, at målet nås.

## Skemalæg øvelsen

Og nu lidt moral: Øv hver dag. Man har altid tid til at øve! Den enkelte må selv afgøre, hvor øvelsen er placeret i den prioriterede række af gøremål, som hvert døgn består af: Spise, sove, gå i bad, vaske op, købe ind osv. Erstat for sjov skyld ordet »øve« med et af de før nævnte gøremål i flg. sætning: »Jeg har ikke haft tid til at øve.« Ikke sandt? Udsagnet: "Jeg har ikke haft tid til at gå i bad" lyder ikke godt!

Der kræves altså lidt disciplin og planlægning, og det kan være en god idé at skemalægge sin øvelse. Komponisten Ib Nørholm fortæller, at han i en periode komponerede fast hver dag fra kl. 8.00 - 12.00. Inspiration er noget, man arbejder sig frem til - og ikke noget, der kommer tilfældigt.

Det handler også om, at man ved den regelmæssige og evt. skemalagte øvelse signalerer til sine omgivelser - familie, venner og andre kolleger - at den daglige øvelse er et stykke arbejde, der skal respekteres som alt andet seriøst arbejde.

På Juilliard School of Music hedder det sig blandt de mest ambitiøse studerende, at når klokken er 12 middag, så har man allerede øvet sig seks timer! Det kan vi slet ikke leve op til.

Josef Lhévinne anbefaler 4 timers daglig øvelse. Det kan vi somme tider leve op til.

Jeg siger: Man skal øve sig hver dag. Det kan alle leve op til!

## Øv ikke for længe ad gangen

Korte øvesessioner er - især i den tidlige fase - de mest effektive. Man skal lære sig at mærke efter, hvordan koncentrationsevnen har det. De lyse øjeblikke indfinder sig ikke i en jævn strøm, men optræder i pludselige glimt, når koncentrationen er på sit højeste. Koncentrationsevnen bølger op og

# kirkemusikskoler

ned. Det handler om at udnytte den, når den er på sit højeste. Og det er den kun i korte perioder ad gangen.

Begynd øvningen dér hvor skoen trykker mest

Øveprocessen består af en lang række af opgaver, der skal løses. Nogle opgaver er vigtigere end andre, og nogle opgavers løsning er forudsætningen for løsningen af andre opgaver. Man bør indlede enhver øvesession med at spørge sig selv: "Hvad er det bedste jeg kan gøre på nuværende tidspunkt?" Man bliver så uvilkårligt tvunget til at sætte processen, de mange (eller få) opgaver, der skal løses, ind i en orden, der er præget af systematik og logisk sammenhæng.

På det lidt senere stadium, der hvor tingene begynder at samle sig, hvor det indstuderede begynder at tage form af reflekser, er det også værd at overveje, hvor meget øvetid man har brugt på de forskellige afsnit. Sørg for at hele stykket - også tilsyneladende mindre problematiske afsnit - er øvet grundigt.

## Øv bagfra

Og nu til en teknik, som man måske alligevel kan kalde smart - og tildels hemmeligholdt.

Teknikken med at øve bagfra, både hele stykket og passagevis, er så effektiv, at det kan undre, at metoden ikke er mere kendt og benyttet.

Man udvælger sig et slutsted, og ikke et begyndelsessted.

Har man eksempelvis en kompliceret passage på 8 - 10 takter, så øv først fx passagens 2 sidste takter (5 - 10 gange). Dernæst passagens 4 sidste takter, 6 sidste takter osv.

Metoden har mange fordele:

For det første spiller man hele tiden frem mod noget, man kender. Dette funderer den mentale tryghed (vejen foran er "ryddet for sne").

For det andet kan man (mere eller mindre) spille i musikkens naturlige tempo, hvilket styrker og opbygger de motoriske reflekser, ligesom den musikalske udformning bliver mere naturlig.

For det tredje indlejres en lang række startsteder, hvilket selvsagt modarbejder faren for, at man gør sig afhængig af at skulle begynde bestemte steder (det ses desværre ofte).

For det fjerde er metoden med til at sikre, at man får øvet alle takter lige meget.

Hvis vi øver passagen forfra, fra samme begyndelsessted, er ulemperne tilsvarende:

For det første spiller man frem mod noget, man er mindre sikker i, hvilket funderer en mental utryghed (som at skubbe sneen foran sig, hvorefter man må stoppe op).

For det andet må tempoet sættes ned, hvilket modarbejder såvel opbyggelsen af motoriske reflekser som den naturlige musikalske udformning.

For det tredje gør man sig afhængig af et bestemt startsted.

For det fjerde gøres de sidste takter til stedbarn. Det skulle gerne være omvendt.

Musik består jo normalt af en række udsagn og spørgsmål, der til sidst samler sig i et

konkluderende, under tiden kulminerende svar. Dette gælder både i de store linier (hele stykket) og de enkelte afsnit.

## Indstudering er indøvning af reflekser

Vi skal være bevidste om, at når vi er nået dertil, at vi magter at spille et stykke musik fra start til slut, hviler fremførelsen i meget høj grad på reflekser. Det kan derfor anbefales at dyrke en eller anden kropslig disciplin, det være sig alt fra snart sagt en hvilken som helst sportsgren til ballet.

Bortset fra at det styrker intellektet at være i god form, erfarer man også herigennem gentagelsens



nødvendighed, ligesom man kommer til at holde af gentagelsen. Gentagelsen er smuk - og hele forudsætningen for at kunne tilegne sig og perfektionere koreografisk planlagte forløb. Og den rumlige intelligens udfordres, hvad enten det drejer sig om at træne bestemte frisparkskombinationer, indøve tilløb til højdespring med millimeters nøjagtighed eller at tilegne sig en længere række af dansetrin.

Fodboldspillere lyder måske ikke altid specielt begavede, når de bliver interviewet. Men tag ikke fejl. Deres begavelse ligger et andet sted. Når vi ser fodboldbanen fra kameraet, ser det enkelt nok ud. Men set i græshøjde skal der en veludviklet rumlig intelligens til at se det logiske i de konstruktive afleveringer.

Det vi gør smukkeste, er det, der er så dybt indarbejdet, at det hviler trygt på reflekserne.

### **Koncentrationen er indstuderet**

På et fremskredent stadium i indstuderingen vil udførelsen af et givent stykke musik kunne kortlægges som en vej, der skal tilbagelægges fra A til Å. Undervejs er der opstillet et antal af skilte med anvisninger og advarsler (positive benævnelser er naturligvis at foretrække frem for negative - de fleste af os er dog kun mennesker). Hvert skilt på vejen er resultatet af indstuderingens overvejelser. Hvis indstuderingsarbejdet har været grundigt, overses skiltene ikke. Automatisk indfinder de konstruktive tanker sig, de mange overvejelser og konklusionerne, og man bliver ført trygt fra begyndelse til slutning. Det kaldes koncentration. Koncentrationen indfinder sig ikke under ganske særlige omstændigheder, når de klimatiske, atmosfæriske og andre ukontrollerbare betingelser er til stede, - den melder sig i det omfang, den er forberedt.

Hermed er de mest grundlæggende elementer i den hensigtsmæssige »adfærd« under indstuderingen skitseret, og der er egentlig ikke grund til at gå mere i detaljer. Har man først forstået og erfaret processen, sørger opfindsomheden - og musikken - for resten.

Men yderligere en metode skal dog berøres, fordi den ofte overses eller undervurderes, og fordi den er et effektivt redskab i indstuderingen:

### **Spil udenad**

Dette emne er en smule tabubelagt, fordi nogle mennesker tilsyneladende aldrig udvikler evnen til - eller modet til - at spille længere værker udenad, hvilket ikke nødvendigvis gør dem til ringere musikere og kun under helt ekstraordinære og helt eksklusive omstændigheder står i vejen for et professionelt virke som musiker. Og der må straks mindes om, at de fleste af de musikere, der benytter noder, selvfølgelig har indstuderet musikken så grundigt, at de stort set ville kunne spille den udenad. Skuespillere (på teatret) kan naturligvis deres roller, selv om de støttes af en sufflør.

Men hvad enten man nu har udenadsspil som sit endemål eller ej, er det i indstuderingsforløbet uhyre nyttigt med jævne mellemrum at lægge noden fra sig. Arbejdet med udenadsspil afstedkommer, at man trænger flere lag dybere ned i musikken. Ikke kun fordi det giver anledning til at udvikle den musikalske orienteringsevne - overblikket og formsansen. Evnen - eller den manglende evne - til at spille kortere eller længere passager udenad afslører nådesløst, i hvilken grad musikken overhovedet er forstået, opfattet og fordøjet.

Selvfølgelig findes der mennesker med en særligt udviklet, nærmest fotografisk hukommelse. Men i al almindelighed er det sådan, at man husker det, man har forstået.

# kirkemusikskoler

Den musikalske hukommelse beskrives traditionelt som motorisk, visuelt eller auditivt betinget. Oftest hviler hukommelsen imidlertid på alle tre nævnte elementer i et til musikkens fysiognomi svarende blandingsforhold. Eksempelvis må den motoriske hukommelse bære en stor del af ansvaret i hurtige satser, den auditive i langsomme satser, ligesom særligt komplicerede steder måske nagler sig i hukommelsen visuelt. I sidste ende hviler den musikalske hukommelse imidlertid alene på det indre øre.

Men opfattelsen af den musikalske hukommelses tre grundpiller: den motoriske, den auditive og den visuelle er i indstudningsfasen udmærkede som pejlepunkter, og man kan forsøge med flg. discipliner:

**Læs og spil:** indstuderingen kan tage form som en proces, hvor man skiftevis læser på noden, lægger den fra sig og spiller, læser igen osv. Nogle må nøjes med meget små bidder ad gangen (takt for takt), andre vil kunne fordøje større afsnit. Walter Giesecking kunne efter sigende indtage hele værker på én gang.

**Lyt og spil:** træning i at efterspille forespillede fraser. Denne disciplin indgår ganske vist i hørelæreundervisningen, men kun som eftersyngning, hvorved den instrumentale navigeringsevne ikke inddrages: evnen til at omsætte hørte fraser til konkrete bevægelsesmønstre.

## **Træn dit gehør**

Peter Feuchtwanger fortæller, at han som barn tilegnede sig flere Chopin-etuder efter gehør. I stedet for at gå i skole gik han ind til naboen, der havde et klaver, en grammofon og en stak 78-plader. Denne form for indstudering kan vel være lige så god som indstudering efter noder. Hvem har sagt, at nodebilledet som meddelelsesmiddel er det eneste brugbare? Alle tænkelige musikalske enkeltdiscipliner som led i tilegnelsesprocessen er naturligvis værdifulde. Og de kan trænes og udvikles i en grad svarende til indsatsen og potentialet. Og med gehørspillet er vi helt inde ved kernen, for det forudsætter en øjeblikkelig genkaldelse af alle musikkens elementer: rytme, melodi, samklang, form, etc., og det fremprovokerer en ligeså øjeblikkelig forestilling om den instrumentale realisation.

Som sagt: noder er ikke musik, men et meddelelsesmiddel. Og evnen til at kunne høre musikken, inden man udfører den, er samtidig forudsætningen for at opnå et personligt musikalsk udtryk, fordi denne proces omfatter alt det væsentlige: rytme, klang, dynamik, artikulation, frasering mm.

Man kan naturligvis danne sig en klangforestilling ud fra et nodebillede. Det er endda en meget værdifuld evne (og selvfølgelig ikke den samme som en anden nyttig evne: evnen til at kunne spille fra bladet). Men man vil altid reagere på det, man læser i nodebilledet, fx. f (forte). På et tidspunkt skulle en sådan dynamisk - og i sig selv diffus - angivelse imidlertid gerne være inkorporeret i selve opfattelsen af udførelsen - have overflødiggjort sig selv, fordi det ikke kan være anderledes. Beskeden skulle gerne komme indefra og ikke udefra.

Klangforestillingsevnen ledsages naturligt af evnen til at være til stede i nuet, undervejs at kunne reagere spontant på det, der rent faktisk bliver spillet. Denne evne beror på tilliden til reflekserne, således at sanserne og lytteapparatet kan komme til fadet og bane vejen for den musikalske - herunder ikke mindst den agogiske - årvågenhed, som karakteriserer musikalsk nærvær.



Er man afhængig af noden, kan der være en tendens til, at fremførelsen størkner i en tilsvarende afhængighed af det på forhånd fastlagte og planlagte forløb. Man må kunne gå på øjeblikkeligt kompromis med detaljer i den i øvrigt stringente og »urokkelige« forestilling om fremførelsen. Et givent ritardando og et givent anslags dynamiske styrke, eksempelvis, har sine lovmæssigt bestemte konsekvenser - har man sagt A, må man sige B.

Forfatteren Stefan Zweigs beskrivelse i »Skaknovelle« af den enfoldige verdensmester, Czentovic, er tankevækkende:

*»Han manglede komplet evnen til at flytte skakfeltet over i fantasiens ubegrænsede rum. Han måtte stadig have den sort-hvide firkant med de fire og tres felter og to og tredive brikker håndgribeligt foran sig; endnu på det tidspunkt, da han var blevet verdensberømt, førte han stadig et sammenfoldeligt lommeskakspil med sig for at kunne have stillingen optisk for øjnene, når han ville rekonstruere et mesterparti eller tumle med løsningen af et eller andet problem. Denne i og for sig uvæsentlige defekt afslørede en mangel på forestillingsevne og blev i den snævrere kreds lige så livligt diskuteret, som hvis blandt musikere en fremragende virtuos eller dirigent havde vist sig ude af stand til at spille eller dirigere uden opslået partitur.«*

Wilhelm Kempff, der besad en ekstraordinær musikalsk hukommelse, der satte ham i stand til på stedet - og udenad - at spille stykker, han ikke havde rørt i 30 - 40 år, blev en gang spurgt om, hvorledes han bar sig ad dermed. Svaret var noget i retning af: De musikalske udsagn er en logisk følge af hinanden.

### **Visualisering**

Hvis først vi har fået styr på udenadsspillet og tillid til hukommelsen, åbner der sig i øveprocessen - i arbejdet med musikken i det hele taget - en verden af muligheder.

Sportsfolk taler om visualisering. Højdespringeren, hvis præstation er afhængig af den ultimative kontrol over alle detaljer omkring tilløb, afsæt og kropsholdning i svævet over stangen osv., kan naturligvis øve springet 1000 gange om dagen. Men forbedrer det præstationen? Kommer han ikke til et punkt, hvor antallet af spring har passeret det opbyggelige? Jo, naturligvis sætter fysikken sine grænser. Springet er dybt afhængigt af den muskulære smidighed. Derfor må der andre metoder til, hvis han vil fortsætte sin træning i præcision og koncentration dér, hvor fysikken har sat sine grænser, dér, hvor yderligere spring vil nedbryde processen. Har han derimod evnen til for sit indre blik at udføre springet i alle detaljer - og samtidig evnen til at genkalde sig alle muskulære fornemmelser - er vejen åben for yderligere forbedring af springet ved at "gennemleve" det visuelt, uden samtidig at belaste det med unødige fysiske spændinger. Han kan gennemspille forløbet som en film, spole frem og tilbage, og få nye tanker og idéer til udførelsen. Desuden kan han bære denne del af træningsprocessen med sig alle steder, hvor han færdes - den er ikke nødvendigvis knyttet til idrætsanlægget eller bestemte tidspunkter.

Det turde være indlysende, i hvor høj grad vi som musikere kan drage nytte af en tilsvarende evne til at "visualisere" fremførelsen af et givent stykke musik. Man kan evt. øve mens man vasker op. Men forudsætningen er naturligvis, at man kan genkalde sig musikken.

### **Improvisation**

Lad os se på et andet aspekt af udenadsspillet: improvisation. Kvaliteten af en improvisation beror naturligvis på mange instrumentale, musikalske og på sin vis kompositoriske færdigheder, ikke

# kirkemusikskoler

mindst form- og stilsans. Men enhver forudsætning for improvisation er selvfølgelig evnen til at kunne spille udenad. Den seriøse improvisator behersker et væld af på forhånd indstuderede forløb, hvorpå spillet hviler. Hertil kan føjes øjeblikkelige indskydelser (hvis de indfinder sig). Men de øjeblikkelige indskydelser er dybt afhængige af de forberedte forløb - vokser ud af dem. Intet kommer ud af intet. Men udenadsspillet tillader improvisatoren frit at navigere rundt i såvel kendt som ukendt farvand. Kan han ikke spille udenad, vil skibet tage vand ind og synke.

Endemålet for vores øvning, ledestjernen, må være det stadium, hvor vi føler os ubesværet af - og frigjort fra - alle tekniske overvejelser. Ikke alle - om nogen - når så langt. Men i vores arbejde på vejen bør udenadsspillet i det mindste indgå som en af prøvestenene. Der er kontant afregning på stedet!

## Spil aldrig forkert

Olivier Latry svarede på et spørgsmål om øveteknik: »Spil aldrig forkert.« Svaret var hverken højrøvet eller et forsøg på at være morsom. Det udtrykker derimod kort og præcist, i hvilken grad man skal respektere sine reflekser. Alle udførte bevægelser og hørte klange lagres i hukommelsen og vil indgå som en af mulighederne på det tidspunkt, hvor reflekserne tager over. Når vi griber ud efter en forkert akkord, er det sandsynligvis, fordi vi har spillet denne akkord på et tidligere tidspunkt.

Så man kan lige så godt fra begyndelsen undgå de forkerte valg. Og hvordan gør man så det? Godt spørgsmål! Men det man kan gøre, hvis man er et ganske almindeligt menneske, er at forberede sig så godt som muligt - indhente så mange informationer som muligt, læse om og på musikken på forhånd, inden man rører instrumentet. Derefter skæres kødet ud i tilpas små og tyggevenlige stykker: øvning i korte afsnit, øvning af hver hånd for sig, langsom øvning - alt tilrettelagt, blandet og organiseret på det aktuelle stykkes betingelser, så man undgår "at spille forkert".

Selvfulgelig må en eller flere gennemspilninger fra bladet - med de fejl, mangler og udeladelser dette indebærer - indgå i den forberedende, orienterende fase, ligesom endnu mangelfulde gennemspilninger i de forskellige faser undervejs, hvor man gør status, har deres berettigelse. Det vigtigste er, at man er sig bevidst, hvor på "rejsen", man befinder sig, og hvor man er på vej hen.

## Jo langsommere du spiller, jo hurtigere går det

En afholdt klaverlærer på konservatoriet var ofte genstand for et overbærende smil, idet hans eneste kommentar til det store og omfattende spørgsmål om øveteknik var: »Spil langsomt.« Man kan imidlertid tilgive også hans afmålte tilgang til emnet. Den langsomme øvning er som at lægge ting under mikroskop: alt afsløres. Og man kunne sige: Jo langsommere man spiller, jo hurtigere går det.

I det hele taget er det en god idé at øve i forskellige tempi. Derved opnår man indsigt i, i hvor høj grad man kontrollerer netop dette parameter (eller i hvor høj grad man lader sig styre deraf). Man kan altså også (med varsomhed) forsøge sig med dobbelt så hurtige tempi.

Ligeledes kan anslagskontrollen (og hele ens strukturelle bevidsthed) udfordres ved at vende tingene på hovedet, fx. fremhæve akkompagnerende stemmer på bekostning af melodiførende.

Kun fantasien sætter grænser for de narrestreger, man kan tage i anvendelse, når man vil støve af også i de fjerneste kroge. En konservatorielærer yndede at skubbe alle orglets registre ind på vilkårlige steder, når han skulle kontrollere elevernes motoriske automatik. En udmærket

# kirkemusikskoler

udfordring, men ikke særlig smagfuld. Næsten alt kan anbefales - undtagen at afbryde forbindelsen til øret!

## **Spil aldrig langsomt! Brug aldrig den samme fingersætning!**

Guido Agosti advarede mod langsom øvning! Hvad skal man nu tro? Jo, han hentydede naturligvis til den omfattende og uomgængelige del af pianisters (og organisters) indstuderingsarbejde, der består i udarbejdelse (og indarbejdelse) af fingersætninger. Han mindede om, at fingersætningerne naturligvis må tilrettelægges i et tempo, der er geografisk placeret nogenlunde på de breddegrader, hvor musikkens naturlige tempo befinder sig.

Peter Feuchtwanger taber aldrig ledestjernen - det uopnåelige (?) mål - af syne. Han siger: Spil aldrig med de samme fingersætninger. Spil med en ny fingersætning hver gang. Til sidst ved du ikke hvilke fingre, du benytter; du spiller bare musikken frit og naturligt, sådan som du hører den!

Og sådan er det. Det ene synspunkt kan, som nævnt i indledningen, imødegås af det stik modsatte.

Men lad os dvæle lidt ved tempo (langsom øvning eller ej) og fingersætninger (forberedte eller ej). Er det nu så provokerende, når Agosti advarer mod langsom øvning? Er det ikke afgørende, at musikken tilegnes i det "rigtige" tempo? Alle musikkens grundlæggende elementer som frasering, artikulation, dynamik osv. fortøner sig vel i det abstrakte, hvis ikke tempoet er naturligt. Og er en klar og umisforståelig opfattelse af musikken som et hele ikke afgørende for øvningen?

Hvis vi eksempelvis skal lære en flok skolebørn en simpel sang, kompliceres tilegnelsen jo voldsomt for dem, hvis melodien forespilles/foresynges i halvt tempo. Så vi spiller/synger naturligvis melodien for dem i et naturligt tempo. Er et klaverstykke ikke ligeledes blot en enkel melodi, der skal tilegnes? Jo, det var det i hvert fald for Giesecking. Så dybest set er det vel et spørgsmål om, hvilket udviklingstrin man befinder sig på - et spørgsmål om, hvor mange lag og hvor komplicerede forløb, man umiddelbart er i stand til at opfatte.

Enhver blot nogenlunde habil musiker er formentlig (eller burde være) i stand til på stedet at spille melodistemmen til eksempelvis "I skovens dybe, stille ro", uden på forhånd at have tilrettelagt en fingersætning. Vi spiller altså uden problemer det, vi hører og umiddelbart forstår!

Og så er vi fremme ved Feuchtwangers synspunkt, der viser sig at være i tråd med Agostis. Selv om vi møjsommeligt skal arbejde os frem til fuld klarhed over musikkens mange lag og komplicerede passager - selv om vi ikke er Giesecking - skal vi i sidste ende kunne fremføre musikken med samme umiddelbare naturlighed, som var den en simpel sang, uden tanke på fingersætninger.

## **Nu går det egentlig meget godt - hvad gør jeg så?**

Man siger om gode bladspillere, at de er gode nodelæsere. Men man kan godt være en dreven nodelæser uden nødvendigvis at være en god bladspiller; sådan er det for mange dirigenter. Den rutinerede bladspiller, derimod, behersker - udover den gode nodelæsning - evnen til mere eller mindre på stedet at omsætte nodebilledet til instrumentale bevægelsesmønstre.

Når vi taler om udenadsspil, er der ligeledes tale om to niveauer. Den motoriske hukommelse er selvfølgelig helt central og oftest den stærkeste. Men hvis hukommelsen ikke ledsages af en tilsvarende indre forestilling om det klanglige, bevæger man sig på farlig grund. Udtrykket er i fare for at stivne, hvis det er baseret på en ensidig motorisk afhængighed af fingersætninger - får

karakter af en passage, der afleveres. Nok er vi under indstuderingen afhængige af en detaljeret udarbejdet fingersætning. Selvfølgelig er vi det! Men i sidste ende må vi kunne høre - og udføre - alt som enkle melodier, hvor hver tone har sin naturlige plads i forløbet, uanset hvor hurtigt tempoet er, uanset hvor kompliceret strukturen er.

Så hvis du undervejs i indstuderingsprocessen synes, at du mangler fantasi og idéer til den videre øvning - "det går egentlig meget godt nu" - så spørg dig selv, om du hører alt, inden du spiller. Og så er vi tilbage ved begyndelsen, her hvor den langsomme øvning har sin berettigelse. Spil den vanskelige passage langsomt, og mærk efter, om du spiller den tone for tone lige så selvfølgelig som "I skovens dybe, stille ro".

Kun sjældent skyldes tekniske problemer, at man er løbet ind i uoverkommelige fysiske omstændigheder. Næsten alle tekniske problemer har deres udspring i "sorte huller" i konceptionen.

### **Det videre arbejde - fortolkning?**

Alle har deres arbejdsmetoder, som de stoler på, og som erfaringsmæssigt har vist sig at føre til resultater. Men i det videre arbejde, der hvor vi med en vis ret kan sige, at vi er kommet til skillelinien mellem indstudering og øvning, må vi til stadighed forsøge at nærme os musikken fra nye vinkler og ikke have blind tillid til det allerede besluttede.

Hvor højdespringeren kun forfølger et mål: at øge springets højde, forfølger vi som musikere et helt andet mål, et mål som ofte beskrives med store og højtidelige ord som kunst og fortolkning. Men man kunne måske også udtrykke sig med jævne ord og sige, at det vi til stadighed søger er at gøre udtrykket mere og mere naturligt.

Det er vel med musikudøvelse som med det at gå: hvis vi skulle kontrollere og overvåge alle de beskeder, der udgår fra hjernen, til musklernes udførelse af dem, ville det blive en kompliceret affære. Ikke desto mindre spadserer vi (hvis vi er raske) frit og naturligt hen ad gaden og kan tænke på andre væsentligere ting end selve udførelsen af gangen. Som musikere skal vi forsøge at bringe os i en tilsvarende position, hvor vi udfører alle bevægelser frit og uden tanke på, hvor vi skal placere næste finger, men med den fulde opmærksomhed på klang og udtryk.

Vi kommer altså ikke uden om fortolkningens rolle i arbejdet forstået på den måde, at hele motivationen for øvningen og formålet med den jo må være at sætte os i stand til at udføre musikken, sådan som vi forestiller os den. Vi sætter altså selv det mål, vi vil nå. Forestillingen om musikken har naturligvis sit udspring i vores fantasi men først og fremmest i vores musikalske viden og dømmekraft, der jo sætter rammerne for fantasien. Så jo dybere den musikalske indsigt er, jo større sandsynlighed er der for, at vi finder de tekniske løsninger, som vores forestilling om klang og udtryk tilsiger os. Det tekniske og det musikalske lader sig ikke adskille. Men hvor de tekniske muligheder et eller andet sted er begrænset af antallet af tangenter og vore 10 fingre, er de musikalske muligheder ubegrænsede. Vi må udfordre os selv og hele tiden søge nye tilgange til musikken.

### **Stadier - teknisk stabilitet og musikalsk udvikling**

Det kan i en periode være nødvendigt eller hensigtsmæssigt at forsøge at holde fast ved netop en bestemt musikalsk opfattelse og spillemåde for at sikre et stringent og målrettet øveforløb. Eksempelvis må en sanger gennem kortere eller længere perioder være indstillet på at forfølge netop et bestemt klangideal for at kunne udvikle og stabilisere "instrumentet". Ligeledes må vi som

instrumentalister i perioder dyrke ganske bestemte spillemåder og være i stand til at fastholde forestillingen om den "ideelle" artikulation eller frasering - det være sig både i det overordnede udviklingsforløb som i arbejdet med det enkelte værk. Sagt med enklere ord: Under tiden må man stabilisere sit spil på et givent stadium, inden man begiver sig videre til det næste og højere stadium.

Men i bredere forstand er det vanskeligt at forestille sig opfattelsen og oplevelsen af et stykke musik som en ubevægelig størrelse. For hver dag vil den indre forestilling om et stykke musik uvægerligt have ændret sig. Men i selve øvearbejdet må man også aktivt og i stadig stigende grad rette fokus mod det musikalske og hele tiden lede efter nyt. Denne del af arbejdet er vanskeligere at forklare og tilrettelægge. Men dybest set handler det vel om at opnå et større og større overblik, om efterhånden at kunne se ét værk som ét udtryk. Og vejen til det store overblik, at kunne høre et - kortere eller længere - værk som én logisk og ubrydelig række af musikalske udsagn, der samler sig til en eneste meningsfyldt enhed, at kunne opleve musikken på makroplanet, - den vej foregår på mikroplanet, i arbejdet med de mindste detaljer.

### **At zoome ind og ud på musikken**

Jo klarere man udtrykker sig i de enkelte fraser eller afsnit, jo mere logiske vil de fremstå i forhold til de følgende (og foregående). Og den enkelte frase eller det enkelte afsnit kan igen opdeles i mindre fraser eller afsnit. Der er næsten ingen grænser for, i hvor mange enkeltdele musikken kan opsplittes. Hver eneste tone har sin plads i en større sammenhæng. Og hver eneste gang man fokuserer på en detalje, vil det få indflydelse på helheden. Hvis man "ser" et helt værk fra oven og har opnået en klar fornemmelse for dets opbygning, det være sig opspænding - konklusion - afspænding eller helt andre forløb eller former, består udfordringen i at zoome ind næsten i det uendelige og undervejs hele tiden at få alle afsnit og fraser til at fremstå med samme selvfølgelighed som helheden, indtil vi så at sige er nede ved den enkelte tone og har nået den praktiske grænse for, hvor langt man kan zoome ind (i hvert fald som klaver- og orgelspillere).

Den der kan tilrettelægge og organisere et øveforløb, der stringent følger en stadig zoomen ind og ud på musikken, symbiosen mellem helhed og detalje, burde ikke løbe ind "i muren" på noget tidspunkt. Man vil til stadighed gøre nye opdagelser, der igen kræver fornyet stillingtagen og sætter nye mål for øvningen. Kunsten består i at administrere den veritable ophobning af opgaver, der skal løses og som er følgen af den stringente arbejdsmetode, at sætte dem i system med henblik på såvel detalje som helhed og hele tiden registrere, hvilke valg, der er de rette på det pågældende tidspunkt.

### **Musikerrollen**

Emnet er som sagt fyldt med paradokser - og bider sig selv i halen. For indstuderingen kan som allerede flere gange nævnt bedst beskrives som en rejse, der skal tilbagelægges. Og man må naturligvis kende destinationen, eller i det mindste vide om rejsen skal gå mod nord eller syd. Kender man derimod den nøjagtige adresse, er de optimale betingelser til stede for at kunne lægge ruten. Med andre ord: kvaliteten af øvningen og indstuderingen er ligefrem proportional med den musikalske indsigt.

Men uanset hvor mange gode råd, vi følger, og hvor mange velmente øveprincipper, vi respekterer, så bliver arbejdet med musikken aldrig rigtigt godt uden en eller anden grad af forståelse for metier'en. Her tænkes altså ikke primært på den faglige og konkrete indsigt, som man kan erhverve sig på en musikalsk læreanstalt (og som gerne skulle tilvejebringe de ultimative forudsætninger for en seriøs indstuderings- og øveteknik, nemlig regulær musikalsk lærdom), men mere på den almene (og ofte manglende) forståelse og fornemmelse for musikerfaget.



# kirkemusikskoler

For nogle mennesker er det et chok at blive konfronteret med musikkens lovbundethed og det regulære håndværk, som udøvelsen af den er. Realiteterne i forbindelse med det seriøse arbejde med musikken viser sig ofte at være en provokation, - også for de mennesker, der i mange år har nydt tilværelsen som amatører. De oplever, at det, de satte pris på i musikudøvelsen, bliver taget fra dem: det rekreative.

## **Kunstner?**

Opfattelsen af "kunstneren" sådan i al almindelighed - kunstmaleren, komponisten, forfatteren - smitter af på opfattelsen af musikeren, der jo også er en slags kunstner (eller betragtes som sådan). Men hvor det vildtvoksende, "tossede", originale og provokerende nødvendigvis må indgå som en del af den skabende kunstners drivkraft, i nogle tilfælde er selve forudsætningen for at kunne skabe noget nyt, er det helt andre og nærmest diametralt modsatte egenskaber, der kræves af den professionelle musiker, udøveren, nemlig evnen til at etablere en strukturel arbejdsform. Musikeren hører slet ikke hjemme i kategorien "kunstnere".

Skellet mellem komponist og udøver, kunstner og formidler, bliver første gang rigtigt synligt med Clara Schumann og Franz Liszt, der som de første for alvor fremstod som "performere". I hælene på disse stjerner fulgte en hær af klaverspillere. Liszt holdt masterclasses i Weimar og konservatoriernes status som producenter af instrumentalister voksede betydeligt. Begrebet "solisten" var skabt og tendensen bredte sig hurtigt til andre instrumenter, først og fremmest violinen. Og udviklingen er fortsat op til i dag, hvor man kan aflægge en solistdebut på et snart sagt hvilket som helst instrument.

(Det afgørende brud, adskillelsen af komponist og udøver i en og samme person, indtrådte i øvrigt med Darmstadt-skolen i årene lige efter 2. verdenskrig. Hvor det at være udøver for tidligere tiders komponister blev betragtet som en forudsætning, anså Darmstadt-skolen en sådan sammenhæng for at være nærmest en belastning.)

Musikhistorien er naturligvis fyldt med store solister fra tiden før Liszt og Cl. Schumann, men tendensen er klar nok. Når Bach, Mozart og Beethoven gjorde sig gældende som store instrumentalister, stod først og fremmest deres egen musik i centrum, - og hvad de kunne præstere, var ikke normen. Det er karakteristisk, at man sagde om Bachs orgelværker, at dem "kan man da ikke spille", hvormed man vel mente "uden at øve sig".

Med "recitalen" opstår et nyt forum, der sætter udøveren i centrum i hidtil uset grad. Der sættes nye standarder for perfektion, og det betragtes som en selvfølge, at musikken spilles uden noder.

Men til trods for, at skaren af udøvende musikere, hvoraf de fleste ikke har komponeret så meget som en tone, siden er vokset og har overhalet antallet af komponerende musikere med tusind fold, benyttes stadig det diffuse begreb "musiker". Og musikeren er altså stadig i mange menneskers øjne sådan en "kunstner" (med lidt skøre idéer og opfattelser). Så: betragt aldrig dig selv som kunstner - du er håndværker.

## **"Almindelige" menneskers syn på musikeren**

Mon ikke også det er det faktum, at musikken i sin substans er inkonkret, består af uhåndgribelig lyd og svingninger, der forleder nogle mennesker til at tro, at her gælder ingen regler, her er alt tilladt, her kan jeg slappe af? Det ulyksagelige er, at når man forbryder sig mod musikken, efterlades ingen synlige beviser i form af eksempelvis en mislykket akvarel, en ubehjælpelig



# kirkemusikskoler

novelle eller et overbelyst fotografi. Musikoplevelsens flygtighed giver derfor også anledning til alskens tågesnak lige fra uforståelige anmeldelser til banale beskrivelser af, hvad musik måtte forestille og fremstille. Der er frit slag. Den absolutte musikoplevelses totale mangel på synlighed udløser en uimodståelig trang til at sætte ord på - ord, hvis gyldighed ikke lader sig efterprøve. Lad os bare kalde musikken for et sprog, og lad os bare sige, at musikken fortæller en historie. Men dette sprog lader sig ikke oversætte til andre sprog. I samme øjeblik, vi sætter ord på, banaliseres "historien". Som Mendelssohn sagde: "dér hvor sproget hører op, fortsætter musikken".

Det er ærgerligt, men altså ganske vist ikke uforståeligt, at musikerhvervet stadig er indhyllet i så mange tågede forestillinger om særlige evner og egenskaber. Så vi må som musikere holde fast i, at vores fag først og fremmest er sammenligneligt med sportsfolks, balletdanseres og skuespilleres. Vi kan sammenligne os med alle, der udfører et håndværk. Somme tider udøves håndværket ganske vist på et niveau, der berettiger benævnelsen "kunst", men det ændrer ikke ved musikkens lovbundethed. Når det redelige arbejde med udøvelsen indledes, opdager de fleste da heldigvis også, at musikken er ubestikkelig og ganske upåvirket af, hvad vi måtte mene og sige - den lader sig ikke manipulere. Musikudøvelsen består i en regulær forvaltning af naturlove, - i evnen til at formidle tids-, tempo- og styrkerelationer, - i en sans for proportioner og æstetik. Og dagligdagen består af et stædigt og vedholdende arbejde med indstudering og øvning, der stiller de strengeste krav til disciplin og strukturering.

Lad det derfor være sagt umisforståeligt: Der kræves ikke specielt overnaturlige, eller for den sags skyld unaturlige evner eller andre mærkelige egenskaber for at blive musiker. Selvfølgelig er nogle mennesker født mere musikalske end andre. Men musikalitet er ikke en fast størrelse. Den udvikler sig i det omfang den gødes og vandes.

Hvor ofte hører man ikke mennesker sige, at de ikke er musikalske. Det ved de fleste intet om. Det de mener, er, at de ikke har forstand på musik. Men det kan man få. Med intelligens, systematik og ihærdighed når man langt - præcis som hvis man ønsker at uddanne sig til kirurg eller pilot. Især disse to fag er sammenlignelige med musikerfaget, der på samme måde fordrer beherskelsen af et kompliceret håndværk parret med stor viden og indsigt.

## **Hvor mange timer skal man øve hver dag?**

Tilbage til udgangspunktet. Det oftest stillede spørgsmål lyder: »Hvor mange timer bør jeg øve hver dag?« Spørgsmålet er absurd, for selvfølgelig har døgnet kun 24 timer, og man må selv prioritere. Man må spørge sig selv: »Hvilke mål har jeg med min musikudøvelse?« Efter at have svaret sig selv nogenlunde realistisk kan man derefter med rette stille spørgsmålet: »Hvordan skal jeg øve?« Ovenstående har forhåbentlig givet enkelte brugbare svar.

---

*Josef Lhévinne*: Russisk pianist, 1874 - 1944, lærer på Juilliard School of Music, New York

*Walther Gieseking*: Tysk pianist, 1895 - 1956; kendt for sin nuancerede anslagskunst; en fremstilling af hans metode er at læse i »Modernes Klavierspiel nach Leimer-Gieseking«

*Peter Feuchtwanger*: født i München, nu bosat i London; komponist og »klaverguru«; ingen har hørt ham spille, men han skulle være elev af bl.a. Edwin Fischer og Walther Gieseking; giver hvert

# kirkemusikskoler

år et utal af masterclasses; skyggepædagog og mentor for talrige pianister (bl.a. Martha Argerich); det hemmeligholdte fødselsår en del af den mystik, hvormed han ynder at omgive sig

*Wilhelm Kempff*: tysk pianist, 1895 - 1991; målt med såvel nutidens som datidens alen ikke udpræget virtuos, men kendt for sit åndfulde, undertiden klangskønne spil, altid præget af stort overblik

*Olivier Latty*: fransk organist, f. 1962, organiste titulaire ved Notre Dame, Paris, siden 1987; fra 1995 desuden professor ved Pariserkonservatoriet

*Guido Agosti*: italiensk pianist, 1901 - 1989; omfattende virke som interpret og pædagog; gav i sine senere år masterclasses på konservatorier overalt i verden

---

*Jens Ramsing*

*pianist og organist og underviser på Sjællands Kirkemusikskole*

(Teksten er oprindeligt skrevet september 2002 til Sjællands Kirkemusikskoles blad, Mixtur. Denne udvidede version er fra september 2005, skrevet til kursisterne i Organistpraktiske Fag, arr. af DOKS, FPO og kirkemusikskolerne.

Teksten findes ligeledes på [Forlaget Vaks hjemmeside](#))