

Examensarbete

2007

Francisca Bergman

Rytmikens grenar och gränser

– en undersökning om
rytmikmetodens uttryck idag

Handledare: Ambjörn Hugardt



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Sammanfattning

Idén och inspirationen till den här uppsatsen föddes genom medverkande på två internationella konferenser i rytmik – i Stockholm 2004 och i Trossingen 2006. På dessa konferenser där verksamma och blivande rytmiklärare från ett flertal länder möts kan man se hur rytmik idag presenteras i undervisning och som scenkonst. Vid båda de konferenser jag deltagit i har jag fått känslan av att rytmikutbildningarna ser mycket olika ut på olika ställen och att olika pedagoger har skilda sätt att undervisa i ämnet. Detta beror på de bakgrunder dessa lärare har och vilka som är deras inspirationskällor och influenser.

Mitt syfte för undersökningen var att undersöka rytmiken i ett nutidsperspektiv med dess skilda yttringar och uttryck. I det ingår den historiska förankringen som påverkar hur det ser ut idag och även gränsdragningar mot andra konstyttringar som ligger nära rytmik, som dans och drama.

Jag intervjuade tre rytmiklärare med olika traditioner och skilda bakgrunder för att ta reda på hur de ser på rytmikens uttryck. I intervjuerna berättade de om sin inställning i frågor kring metodens användande och sitt arbete med den. De tre intervjuade lärarna tillhörde olika inriktningar av rytmikmetoden, vilket var ett medvetet val för att få en bättre helhetsbild och lättare kunna förstå vad skillnaderna beror på.

Med de tre intervjuerna framför mig kunde jag jämföra de åsikter och uttalanden jag hade fått genom mina frågor. Här kunde jag konstatera likheter och skillnader i deras inställning till ämnet rytmik och kunde sen dra några slutsatser ur det.

Det huvudsakliga resultatet har handlat om att trots vissa skillnader i arbetssätt och förhållningssätt så är de mycket överens om att rytmikens mål är att uttrycka musik. De skillnader som finns bygger mycket på sättet att förhålla sig till Dalcroze, av många sedd som grundaren för rytmikmetoden, och den skola som bygger på hans tradition. Här kan vi se flera sätt att ställa sig till det och de sätt arbeta som kommer därav.

Förhållningssätt till rörelse och koreografi hänger till viss del samman med ämnet Dalcroze och var också en viktig del av samtalen. Trots vissa skillnader även här kunde jag ändå se att det finns en stor öppenhet hos alla de intervjuade lärarna. Den öppenheten bygger mycket på en vilja att rytmiken som metod och allt som där tillhör ska vara tillgängligt och aktuellt för dagens musikutövare.

Innehållsförteckning

Inledning	5
Rytmikens historiska bakgrund	7
Vidare utveckling	10
Emile Jaques-Dalcrozes idéer	11
Litteratur	12
Bakgrund till undersökningen	13
Syfte	15
Avgränsningar	15
Metodologi	15
Metod	17
Tankar kring och förförståelse för mina intervjuer	17
Övergripande slutsatser	19
Analys av tre intervjuer	19
Resultat av undersökningen	20
Dalcroze idag	22
Rytmikens rörelse - dans eller ej?	23
Diskussion	26
Slutord	29
Referenslista	31
Bilagor	
1. Intervju med Barbara Duktiewicz	32
2. Intervju med Ann-Krestin Wernersson	36
3. Intervju med Susanne Jaresand	41

Inledning

Rytmik är en metod för inläring av musik som bygger på att kroppen är en del av musiken genom rörelsegestaltning och musikalisk tolkning där rörelse är en viktig del. Det är ett populärt sätt att utöva musik med barn i alla åldrar och har så varit under många år. Rytmik är dock inte bara något som utövas av barn utan finns som schemaämne på många folkhögskolor med musikinriktning, vissa musikgymnasier och även på andra konstnärliga högskolor som danshögskolan och teaterhögskolan. För att utbilda sig till lärare i rytmik i Sverige studerar man på någon av Musikhögskolans lärarutbildningar med inriktning på rytmik som finns i Stockholm, Göteborg och Malmö.

Var tredje läsår hålls en internationell konferens i rytmik på någon av skolorna i Europa där rytmikutbildning finns. På konferensen möts rytmikstuderande och lärare för workshops, föreläsningar, samtal och konserter. När den förra rytmikkonferensen gick av stapeln våren 2004 i Stockholm gästades vi av rytmikstuderande och lärare från flera städer i Europa, bland andra Dresden och Trossingen i Tyskland, Lodz i Polen och inte minst från Dalcrozeinstitutet i Genève - det som rytmikmetodens grundare Emile Jaques-Dalcroze startade i början av förra seklet. Även våra svenska kolleger från Malmö och Göteborg fanns naturligtvis på plats.

Under konferensen hölls en konsert där alla skolor representerades på scen. Det var en helkvällsunderhållning med de mest blandade bidrag av rytmik där det tydligt framkom att det vi gör skiljer sig mycket åt från varandra. Många av de akter vi där fick se var betydligt mer inspirerade av teatraliska uttryck än vi i Stockholm någonsin kommer i närheten av. Det fanns också grupper där som uppenbart var mycket mer tränade i rörelse och då även rörelse som mer liknar den klassiska baletten än vad vi blir under vår utbildning. Jag kommer ihåg det här som en spännande kväll och ett givande möte mellan olika rytmikstuderande. Även som ny i utbildningen (detta var under mitt första år på skolan) kunde jag se att det var stora skillnader mellan de olika skolorna. Då främst med tanke på sättet att använda koreografi och rörelse och att förhålla sig till sceniska uttryck. Det var dock svårt för mig då att sätta ord på de skillnader jag såg, men detta var något vi redan då uppmärksammade och diskuterade sinsemellan studenter på vår utbildning. Förmodligen är också detta något som diskuteras på de andra utbildningarna, då detta berör alla inblandade.

Hösten 2006 hölls den senaste konferensen, också den med en stor avslutande konsert där alla skolor visade varsitt bidrag. Den här gången hölls konferensen i Trossingen, Tyskland och gav under några dagar prov på mycket olika sätt att undervisa i och utöva rytmik. Nu, med tre års större erfarenhet kunde jag se med mer vana ögon och konstatera det som jag redan tre år tidigare anat – det är mycket stora skillnader mellan de olika skolornas inriktning av rytmikutbildning.

Självklart kan man inte få en klar bild av hur undervisningen faktiskt går till i skolans vardag, men det som skolan väljer att visa upp på en offentlig konsert och de workshops som lärarna håller på konferensen ger ändå en fingervisning om hur det brukar se ut. När vi studenter och lärare från utbildningen i Stockholm diskuterade konserten frågade vi oss: ”Var finns musiken?” Det kändes helt enkelt som om många har, i sina tolkningar och skapanden missat målet, det vill säga att uttrycka musiken och det som då visas på konserten är i många fall uttrycksfullt men inte musikaliskt. Här har de sceniska uttrycken tagit över de musikaliska.

Det som kan vara en av anledningarna till variationerna är sättet att förhålla sig till den ”ursprungliga” rytmiken grundad i förra seklets början av Emile Jaques-Dalcroze i Genève. Är man ”trogen” eller ”nyskapande”, det vill säga väljer man att strikt hålla sig till hur rytmiken såg ut på den tiden eller har man gjort friare och modernare uttryck?

Målet för utbildningen i rytmik varierar också på olika platser, hos oss i Stockholm är målet att bli lärare i musik, våran examen heter ”Lärare med inriktning musik och profil rytmik”, vi får kompetens att arbeta i de vanliga kommunala skolornas musikundervisning för alla åldrar, förutom att specifikt lära ut rytmik där sådana arbetstillfällen finns. På vissa andra platser i Europa har jag förstått att det ser lite annorlunda ut. Där blir man inte musiklärare utan ”endast” rytmiklärare, det vill säga att du inte har full behörighet att undervisa i musik för alla åldrar i den obligatoriska musikundervisningen utan kan arbeta med yngre barn och kurser som specifikt kallas ”rytmik”. På vissa platser är den konstnärliga delen av utbildningen är större, t ex i Trossingen där man kan välja en pedagogisk eller konstnärlig inriktning på utbildningen och arbeta till exempel som koreograf och med sceniskt arbete.

Jag har under hela min tid på utbildningen kunnat känna att vi har stora svårigheter med att definiera gränserna för ämnet rytmik, framförallt hur rytmiken ser ut i rörelse. Att

förklara att rytmik är en metod för musikinlärning känns, i alla fall för mig, mycket klarare och enklare som begrepp och även lätt att förklara för människor som inte är insatta i ämnet.

Att studera ett så pass ovanligt ämne som rytmik ger förstås en känsla av originalitet, men kan också leda till en viss frustration då man ständigt tvingas förklara vad det är man sysslar med för ovetande, både andra typer av musiklejare och andra människor man möter.

Ett av problemen är att identifiera sig kontra dans respektive teater. Då jag själv är intresserad av dessa konstformer i sig är det lätt att förvirras när vissa ämnen är närliggande och i sig intressanta men ändå ses som "utanför ramarna". För att vara mer konkret: På rytmikutbildningen i Stockholm finns ett mer eller mindre uttalat tabu mot sceniska uttryck som visar känslor och är konkret betydande, det vill säga angränsande till teater/scenframställning. I och med att musiken är vårt "mål" med rörelsen ska rörelsen visa och "vara" musik, ingenting annat. Därför kan man också ana ett fördomsfullt synsätt, öppet eller underliggande mot rörelser som för mycket liknar traditionell dans, t ex balett och jazzdans. Den typen av rörelsekonst anses då vara skapad för rörelsen i sig och inte för att gestalta det musikaliska och blir på det sättet inte lika musikaliskt tydlig.

Rytmikens historiska bakgrund

Vid 1900-talets början verkade en man vid namn Emile Jaques-Dalcroze i Schweiz. Han var en mycket framträdande tonsättare vars musikaliska verk har haft stor betydelse för den nationella traditionen i landet. Förutom tonsättare var Dalcroze även lärare vid konservatoriet i Genève där han undervisade i harmonilära. När han bedrev undervisning med sina studenter vid konservatoriet slogs han av känslan att "deras kroppar inte var musikaliska och därför kunde de inte på rätt sätt framställa och uppleva musiken". När han hörde och såg dem musicera med sina instrument tyckte han att något fattades för att i helhet kunna förstå musiken. Det var för att uppnå denna kroppsliga förankring som han började utveckla en ny metod för att undervisa sina elever.

Vid en konferens i Lausanne 1902 presenterade han för första gången sina idéer officiellt och efter det tilldelades han en specialklass där han fick prova att bedriva sin nya undervisning. Han kallade den nya metoden för rytmisk gymnastik, senare förkortat till rytmik.

Dalcroze nöjde sig dock inte med att göra en reform av undervisningen på konservatoriet, han ville även påverka och förändra musikundervisningen i skolorna. Vid den schweiziska tonsättarkonferensen 1905 lade han fram förslag till en reform som innehöll införandet av rytmik som ämne i skolan. Det han ville uppnå med det var framförallt att öka barnens skapande förmåga genom användandet av improvisation i olika former där rörelse används.

1906 utkom den första av hans skrifter där han beskriver metoden och även övningar som tillhör den. Dessa skrifter finns förstas fortfarande kvar och har i viss mån översatts till andra språk. I dessa skrifter finns bland annat nedtecknat olika typer av gester och rörelser som enligt honom fyller olika funktioner i den studerandes musikaliseringsprocess. Till stor del handlar det om att kunna använda sin kropp så att den kan gestalta musiken på ett så exakt sätt som möjligt. Det vill säga att musiken ska kunna synas i kroppens rörelser och att man kan skapa koreografi på samma sätt som ett partitur, där varje ton och paus finns utskriven, även med dynamiska förändringar.

I metoden finns också tanken att flera av sinnen och kopplas samman för en lyhördhet och en djupare förståelse av uppgiften eller stycket. Detta synsätt kan också överföras till en inläring på andra områden än det musikaliska.

I den ursprungliga idén talar man om fyra delar: rytmik, solfège, improvisation och plastik. Med rytmik menar man här den rent rytmiska träning där man utvecklar det ”muskulära rytmisinet”. Solfège är gehörsträning men som integreras med rytmik och improvisation och alltså ger en kroppslig förankring av det musikaliska gehöret. Improvisation är en viktig del under träningen genom det egna skapandet, rent musikalisk improvisation är enligt Dalcroze möjlig när man har ett tonmedvetande och rytmmedvetande, skapat genom rytmik och solfège. Det fjärde huvudämnet i metoden är plastik, det vill säga att överföra de musikaliska elementen till kroppsrörelser. Detta ansågs också som en i högre grad konstnärlig del där musiken överförs från det klingande till det visuella - rörelsen. I det konstnärliga skapandet pågår ofta en gruppprocess där individen bidrar till gruppens skapande av nya rörelsescheman. Det är

alltså i denna del som Dalcroze menar att metoden går från att vara personligt och musikaliskt utvecklande till en ren konstart.

Det var inte helt lätt för honom att vid denna tidpunkt få gensvar för sin nya metod. Hans idéer var nyskapande och revolutionerande och han kritiserade dessutom den konventionella musikundervisningen för att vara omusikalisk och inte tillräckligt utvecklande för barnen. På konservatoriet uppfattades det förstås också som chockerande att kalla studenterna för omusikaliska trots deras stora kunskaper på sina respektive instrument och inom den musikaliska teorin. Enligt Dalcroze var dock detta inte nog och egentligen en ofullständig kunskap om inte kroppen först var musikaliskt tränad.

Dalcroze slutade arbeta på konservatoriet i Schweiz då de tyckte att hans metoder var för alltför nyskapande. Bland annat var de kritiska till att han bad eleverna ha löst sittande kläder och vara barfota för att kunna röra sig bättre. Skolledningen tyckte att detta var chockerande.

Han blev senare erbjuden ett tioårskontrakt i trädgårdsstaden som utvecklades i Hellerau utanför Dresden i Tyskland. I Hellerau bedrev han rytmikundervisning under åren 1911-14 där han själv undervisade i rytmik och de ämnen som hörde därtill, det vill säga improvisation och solfège. Han turnerade även runt i andra delar av Europa med olika grupper av elever för att visa upp rytmiken och besökte bl. a Stockholm 1930. Vid skolan i Hellerau studerade intresserade människor från ett flertal länder, några av dem blev senare pionjärer för rytmikutbildning i sina hemländer. Detta var en stor tid för utveckling och modernisering av konst på flera områden och många stora namn inom flera områden, bland annat dans och teater, möttes även här för att studera rytmik.

Samtida med Dalcroze var även Isadora Duncan som anses vara den som utvecklade den moderna dansen. Många konstnärliga och pedagogiska idéer var nytänkande och satte igång en ny rörelse i musiken och dansen i Europa.

Det var första världskriget som satte stopp för en fortsatt verksamhet i Hellerau och 1914 återvände Dalcroze till sitt hemland där han året därpå startade sitt institut i Genève som ännu finns kvar.

Efter Dalcroze har sedan många av hans elever, bland andra de som studerade i Hellerau fört hans tradition och lära vidare i ett flertal länder. Bland dem kan nämnas Elfriede Feudel, Karin Fredga och Edith Neaf – fortfarande verksam rytmiklärare idag,

över 100 år gammal. Elfriede Feudel är ett viktigt namn då hon senare utvecklade rytmiken vidare i Tyskland. Karin Fredga var en dem som förde rytmik till Sverige och Stockholm.

Vidare utveckling

Nu har ett sekel gått sedan Dalcroze startade sin undervisning i rytmik och mycket har förstås hänt på alla håll i Europa, två världskrig har utkämpats och många gränser och språk har förändrats. Så hur har då rytmiken påverkats och utvecklats genom åren? Är Dalcrozets tankar och idéer fortfarande aktuella och levande eller är detta en förlegad metod som kanske passade tiden då han levde?

Rytmik som metod och som konst har används under ett helt sekel och spritts till flera länder, framförallt inom Europa. Flera av Dalcrozets egna elever har fört traditionen vidare, vissa har gjort förändringar och låtit sig inspireras av andra konstarter och andra metoder vilket förstås har påverkat och utvecklat rytmiken. I vissa sammanhang har rytmik fått en mer konstnärlig prägel som konstform, i vissa mer utpräglad som en metod för musikalisk inläring. Besläktningen med till exempel den moderna dansen, teater/drama och musikterapi har använts och bemötts olika på olika ställen och av de olika pedagogerna. De som själva har en bakgrund inom dans har förstås ett annat sätt att förhålla sig till och skapa koreografi. Någon som har studerat rytmik med inriktning på personlig utveckling och terapi präglas naturligtvis av det.

En tydlig delning av två inriktningar har skett i Tyskland sedan Dalcroze tid, den ”tyska inriktningen” har lämnat den traditionella Dalcroze-skolan för att istället jobba efter idén att rytmik är ett helhetstänkande för personlig utveckling med terapeutiska tankar. Efter kriget fanns ett stort behov av läkande och helande, som vissa rytmikpedagoger tänkte sig kunna fylla med musiken och rörelsens kraft.

Rent geografiskt har rytmiken sedan spritts genom Tyskland via Danmark och till Malmö i Sverige. Däremot i Stockholm har vi på Dalcrozese seminariet, (det som senare flyttade in på Musikhögskolan) anammat ”traditionell” Dalcroze-rytmik. Detta har gjort att de svenska rytmikutbildningarna har fått skilda inriktningar och nu inte har helt samma innehåll. I Sverige finns som nämnts rytmikutbildningar på tre musikhögskolor - i Stockholm, Malmö och Göteborg. Till dessa tre skolor har rytmiken förts av olika lärare som på olika sätt har präglad den utbildning de har startat och utvecklat.

Emile Jaques-Dalcrozes idéer

I boken "Rytm, musik och utbildning" berättar Dalcroze själv om rytmikens tillkomst i ett Schweiz efter första världskriget. I förordet berättar han om sina upplevelser med musikstudierande och barns bristande förmåga till lyssnande och ett "genuint" musikskapande. Här beskrivs också starten för rytmikmetoden där grunden var att låta eleverna göra övningar med gång och avstannande och de fick vänjas vid att med kroppen reagera på lyssnandet av musikrytmer. Här kommer man till själva kärnan av hans metod- en kroppslig förankring av musicerandet.

Han såg det stora behovet av rytmiska och kroppsliga övningar hos de studerande och tyckte att en musikalitet som bara bygger på det auditiva är "ofullständig". Han beslöt sig därför för att undersöka sambanden mellan det motoriska och det auditiva, mellan toner och tidsvärden, mellan tid och kraft, mellan dynamik och rum, mellan musik och karaktär, mellan musik och temperament, mellan musik och dans. Dessa undersökningar visade att dessa alla dessa element hänger samman och måste sammanlänkas för att få en helhet i musikutövandet. I boken "Rytm, musik och utbildning" kan man läsa om hans resultat av detta.

Detta område och dessa samband är det som rytmiken fortfarande utforskar än idag, men kanske med lite nya medel och delvis nya infallsvinklar och yttre påverkan från omvärlden och de konstnärliga uttryck som ligger nära till hands där vi befinner oss just för stunden.

Dalcroze talar i sitt förord även om sina visioner för sin metod och hur den kommer påverka, inte bara skolelever utan folk i allmänhet. Det är tydligt att stora visioner fanns redan då och att han har ett stort förtroende och hopp till framtida generationer av rytmikutövare. I den tid han just då befann sig var folket plågat av krig och han talar här om hur behovet av social gruppering finns och vid samhällets återuppbyggnad "på nytt fostra individen". Han skriver i ett perspektiv av efterkrigstid och där finns kanske att möjlighet av nu förändra mycket när samhället ändå byggs upp på nytt. Jag citerar här Dalcroze (övers. 1997) ur hans förord i boken "Rytm, musik och utbildning":

"Jag är mån om att redan i detta förtal redogöra för min fulla övertygelse om att de nya generationerna, nu efter kriget, kommer att uppleva behovet av att i grupp föra ut gemensamma känslor. Och jag tror att en ny konst ska födas, som skapats

spontant an alla dem som betraktar musiken som en underbar och mäktig animatör av och stilbildare för den mänskliga gestalten – ett i särklass musikaliskt uttryck för vår strävan och vilja. ”

Litteratur

Det finns böcker av och om Dalcroze, i hans egna skrifter ges en bra bild av hans metod formulerad med egna ord. ”Rytm, musik och utveckling”, har varit viktig för mig som en grund för att läsa om det Dalcroze ville skapa och utveckla och hans syn på saken. För att kunna studera hur dagens rytmik förhåller sig till den ”ursprungliga” idén är det ett bra stöd att ha den framför sig uttryckt i ord, vilket gör att man kan relatera nutidens rytmik till vad som där är uttryckt som mål. Den här boken innehåller Dalcrozets tankar kring många aspekter av området – både skolans musikundervisning, dansen, musikdramatik och gehörsträning behandlas för att nämna några. Att han hade så många idéer och uttryck för vad han ville med sin metod kan förstås vara ett ursprung till en pedagogik som ett sekel senare kan, trots tydliga formuleringar, vara en aning splittrad.

Det finns flera senare verksamma rytmikpedagoger som skrivit böcker om metoden, med eller utan att namnge den Dalcroze. En av de som skrivit en bok om ämnet är den kvinna som förde rytmiken till Malmö- Gerda von Bülow. Hon har sin utgångspunkt i det tyska begreppet RMU- Rytmisk- musikalisk uppfostran, som härstammar från Dalcrozerytmiken.

von Bülow skriver om RMU, rytmisk- musikalisk uppfostran som ett begrepp, något som låter lite gammeldags i mina öron, då det begreppet inte används idag. Idag pratar man knappast om en ”uppfostringsmetod” utan en metod för lärande. Dock ger det nog en ganska riktig bild av vad Dalcroze ville, då många av hans tankar och idéer är beskrivna på ett sådant sätt. Hon skriver i inledningen om den begreppsförvirring kring ordet rytmik som gäller än idag; rytmik som det rytmiska elementet i musiken, som beteckning på gymnastik- och rörelsesystem och som ”uppfostringsmetod” där musik och rörelse förenas.

Boken berättar om den rytmisk-musikaliska uppfostrans grundidé och arbetsprincip. Det finns en nedteckning över var det undervisas i RMU, framförallt utanför Sveriges gränser. Här nämns förskolor, skolor, specialundervisning, lärarhögskolor och sjukvård bland annat. De typer av institutioner som nämns stämmer ganska bra med den bild av

rytmikens utbredning idag, dryga 30 år senare, som jag har. Tyskland nämns som en utmärkande nation, bland annat på grund av att professor Elfriede Feudel där gjorde en cit. ”betydelsefull insats för den pedagogiska utvecklingen och det teoretiska klarläggandet av RMU”. I Tyskland blev 1925 RMU erkänt som huvudämne i den tyska musikpedagogiska statsexamen, det grundades även rytmikseminarier på flera högre läroanstalter för musik och teater.

Boken ger en förteckning över lärostoffet i RMU och där nämns musik, språk, begreppsbildning (polaritära begrepp, begrepp som rör rummet och begrepp för linjer), personlighetsutvecklande moment, skolämnen på elementärt plan, rörelse och dramatik. Detta visar den bredd som arbetet med RMU har och att alla dessa ämnen kan vara en del av det. I alla ämnen där rörelsen är en hjälp vid inläringen är RMU enligt detta en bra arbetsmetod.

När von Bülow skrev den här boken verkar det ha funnits ett behov av att klarlägga rytmikens väsen, både för de som själva är utövare och för andra som är intresserade och vill få en beskrivning. Precis som hon själv skriver är dock det bästa och egentligen enda sättet att bilda sig en riktig uppfattning om metoden är att själv vara delaktig.

Italo Bertolotto var tidigare utbildningsledare vid rytmikutbildningen i Stockholm och han har skrivit 1973 en avhandling: ”Jaques-Dalcrozemetoden” där han beskriver rytmikens idé, spridning och funktion. Den stora delen av materialet är en kartläggning av metoden så som Dalcroze undervisade den. Det finns notexempel och skisser på bland annat de ”20 gesterna” som var en grund i den rörelseträning som gavs.

Flera andra uppsatser har också skrivits om rytmikmetoden, med lite olika ingångsvinklar, i både stor och liten skala. I det här arbetet har jag bara tittat på det som finns skrivet på eller översatt till svenska eller engelska.

Bland annat har Ann-Kristin Wernersson, som jag har intervjuat för denna uppsats, skrivit en magisteruppsats ”Rytmik - lek på allvar”.

Bakgrund till undersökningen

Dalcroze idé och metod har nu förts vidare i ett sekel och spridits i ett flertal länder och trots att kärnan i tanken finns kvar så har de 100 åren gjort mycket för att undervisningen i rytmik ser ganska annorlunda ut idag och den geografiska spridningen

gör förstås att det ser olika ut på olika platser. När rytmikare träffas idag på en konferens upptäcker man att Dalcrozes rytmik används på många skilda sätt och tar sig mycket olika uttryck, både i undervisning och när den visas upp på scen. Behovet av dessa internationella konferenser tycks vara stort och likaså intresset och uppslutningen är stor, i den nämnda konferensen i Trossingen deltog nära 300 rytmikstuderande och lärare från 13 olika skolor i Tyskland, Sverige, Polen, Österrike, Schweiz och Belgien. Att föra en diskussion kring rytmik tycks angeläget för alla utövare och pedagoger, både vill man kanske hämta inspiration från andra eller så är man bara nyfiken på hur rytmiken ser ut på andra platser.

Diskussionen kring rytmik visar på en öppenhet inför mötet med andra och en vilja att påverkas eller mötas över gränser. Kanske beror det också på att rytmikare i dag är en ganska liten samling människor, dock större i vissa länder än i Sverige och att mötas över gränser och träffas många tillsammans ger en känsla av att vi är många med samma intresse och samma längtan att föra rytmik vidare och utbilda nya rytmikare.

Att vi behöver en diskussion kring rytmiken kan också tyda på en viss tveksamhet, inte inför metodens värde, men dock inför vilket fack vi ska placera oss i idag och hur vi bäst ska förhålla oss till vårt ursprung och till omvärlden för att rytmiken ska leva och utvecklas. Hur mycket ska vi hålla fast vid traditioner, hur mycket ska vi öppna upp för nya idéer för att passa in i dagens samhälle?

Det var dessa frågor som inspirerat mig till att göra den här undersökningen.

Jag har valt att skriva uppsatsen ur ett ”inifrån-perspektiv”, d v s som ”rytmikare” själv så kommer jag sammanfatta och analysera den information jag fått och inte inrikta mig på hur rytmiken uppfattas utifrån av andra ”icke-rytmikare”.

När det gäller arbetsmarknad så kan man fråga sig vad det är som lockar med just rytmiklärare och vad det är som får vissa arbetsgivare på skolor att anställa någon med rytmikkompetens. Många har en positiv bild av det helhetstänkande som rytmiken innehåller och att använda sig av rörelse i sin musikundervisning. Men det finns förstås många skilda idéer om hur rytmiklärare arbetar, vissa kanske inte stämmer helt med verkligheten utan bygger på en föreställning om hur man tror att det ska se ut. Det finns ju, som förstås framkommit av texten, flera sätt att se på sitt arbete med rytmik och har man jobbat länge med metoden har pedagogen gjort den till ”sin egen” – man tar det

man tycker om, man tar intryck och inspireras, vissa moment kanske faller bort längs vägen eller omarbetas, allt för att skapa den rytmik man själv vill arbeta med.

Dock kan det för en nyutbildad vara en trygghet att veta vad det är rytmiken står för, vad har jag för bilder om mig som rytmiklärare?, vad i den här metoden är det som folk fångas av och efterfrågar? Detta är också ett mycket intressant ämne, men i den här uppsatsen får jag se det som en aspekt som tillkommer så att säga av sig själv, kan kommer inte specifikt gå in på rytmikares arbetssituation och arbetsgivarnas syn på rytmikpedagoger.

Syfte

Den här uppsatsen vill ge en bild av hur rytmiken idag definieras och beskrivs av företrädare för olika traditioner inom metoden. Där ingår skillnader mellan yttringar idag, den historiska förankringen och dess betydelse och även gränsdragningar mot andra konstyttringar. Dessa delar är beroende av varandra och är därför starkt sammanlänkade.

Avgränsningar

Den här uppsatsen kommer inte vara en historiskt kartläggning, det vill säga inte berätta ingående om rytmikens historia genom åren utan själva undersökningen handlar om nutid, den historiska aspekten finns med som en bakgrund. Uppsatsen är heller inte "kartläggande" över rytmiken idag på det sättet att man skulle berätta om alla ställen där rytmiken undervisas och används idag.

Metodologi

För att studera rytmiken idag, så måste man få en bild av hur det ser ut genom att antingen se hur den används eller diskutera ämnet med kunniga rytmikpedagoger. Av praktiska skäl har jag inte kunnat resa runt och titta på hur undervisning bedrivs på olika skolor i Europa, vilket förstås säkert skulle vara mycket givande, då skulle jag med egna ögon kunna se hur den tar sig olika uttryck och har olika, kanske rent synbara, influenser på grund av den unika rytmiklärarens bakgrund. Vid konferensen i

Trossingen har jag, som tidigare nämnts, deltagit i några lektioner och bevittnat en konsert där rytmik med från olika platser fanns representerade. Denna konferens gav mig mycket inspiration att skriva om ämnet, men då själva kärnan ändå ligger i hur rytmiken förhåller sig till ursprunget och yttre påverkan skulle man ändå inte kunna göra en fullständig undersökning genom att bara titta och delta.

För att skapa en bild av hur rytmiken definieras idag så finns det inte mycket litteratur som täcker detta område direkt, särskilt i och med att uppsatsen bygger på ett nutidsperspektiv så är inga historiska skildringar tillräckliga. Den litteratur som finns är inte ett tillräckligt material för att uppfylla syftet och behandla nutida pedagogers syn på dessa frågor. Därför har den endast används som en bakgrund och i den diskuterande delen som en referens för jämförelse.

För att få veta nu verksamma rytmikpedagogers syn på saken och har därför valt att göra intervjuer. I frågan om att göra många intervjuer i liten skala eller att samtala djupare med ett färre antal informanter har jag valt det senare och intervjuat tre olika lärare verksamma vid olika platser.

Jag valde att intervju tre kunniga och erfarna pedagoger och få del av deras åsikter och tankar rörande ämnet. I mitt val av informanter har jag funderat över vissa aspekter av ämnet för att få en så bra grund som möjligt för att kunna studera frågan om rytmikens ”grenar och gränser”.

I och med att rytmiken har utvecklats även i andra inriktningar än den jag själv har erfarenhet av från utbildningen i Stockholm tyckte jag det var viktigt att hämta information från minst en lärare som kunde representera den ”andra grenen” som inte heller kallar sig för ”Dalcroze-rytmikare”. Detta är alltså den grenen som härstammar från Tyskland och Elfriede Feudel, tidigare nämnd i den historiska bakgrunden.

På grund av undersökningens utformning så var det också relevant att ha åtminstone ett samtal med någon som inte kommer från Sverige utan undervisar i något annat land. Under rytmikkonferensen i Trossingen deltog jag i en lektion som hölls av en polsk rytmiklärare, Barbara Duktiewicz. Hon höll också ett föredrag som handlade om rörelse och rytmik. I och med att Barbaras lektion och föredrag intresserade mig och jag insåg att hon hade stor insikt i området valde jag att intervju henne. Hon kunde också på ett bra sätt representera den mer ”strikt” Dalcroze-skolan, där man jobbar på ett mer traditionellt sätt, sett ur ett historiskt perspektiv.

Metod

Mitt tillvägagångssätt har alltså varit att göra intervjuer med tre olika rytmiklärare där jag har ställt frågor om deras personliga inställning arbete med rytmikmetoden idag. Dessa frågor har rört koreografi och rörelse, Dalcroze och skillnader i sättet att förhålla sig till honom som grundare för metoden. Samtalen har även handlat om synen på rytmikens utvecklingsmöjligheter i dagens samhälle och där kommer även förhållningssättet till andra konstyttringar in.

Frågorna har delvis varit desamma för alla tre informanter, men i vissa fall har de varit specifikt riktade, då det har handlat om frågor framkomna av de förförståelser jag har haft innan mötet.

Vissa frågor i intervjuerna har varit mer öppna än specifikt riktade på de jämförelsepunkter jag sedan använt, i flera fall har de dock lett till ett svar som direkt berör kärnan i ämnet.

Av dessa intervjuer och de åsikter som här har framkommit har jag jämfört synsätt i de frågor som jag ställt mig.

Tankar kring och förförståelse för mina intervjuer

Den första intervjun jag gjorde var under konferensen i Trossingen med Barbara Duktiewicz, som arbetar i Katowice, Polen. Jag hade dessutom besökt en av hennes workshops och sedan lyssnat till ett föredrag hon höll där hon behandlade rytmikens rörelse.

En bild jag hade innan, som delvis bekräftades under samtalet med Barbara var att de polska rytmikutbildningarna har ett ”strikt” sätt att arbeta och förhålla sig till Dalcroze. Jag hade också föreställningen att de jobbade med mycket renodlad dans eller att alla studerande har en lång bakgrund inom den klassiska baletten, något man kunde ana av avancerade koreografier på scen och ett sätt att röra sig som för tankarna till klassiska ”balett-flickor”. Detta var dock inte något jag fick bekräftat under intervjun. Den bilden jag hade innan var alltså grundad på mötet med polska rytmikstuderande vid konferenserna 2004 och 2006.

Nästa intervju genomfördes på Musikhögskolan i Malmö med Ann-Krestin Wernersson, som är huvudlärare vid den rytmiklärarutbildningen. Jag hade träffat Ann-Krestin en gång tidigare för ungefär två år sedan då hon besökte Stockholm och gästundervisade hos oss i Stockholm. Jag kommer ihåg det som ett mycket positivt möte med det sättet som studenterna undervisas i Malmö och att det var en givande och lärorik lektion på flera sätt. Det som var nytt för oss och som jag upplevde som en skillnad var förhållningssättet till tal, i den lektionen vi hade användes talade ord i formen vi utarbetade, vilket kändes nytt och främmande för oss, då vi inte hade improviserat med talat språk utan endast med rörelser eller klingande musik. (Vi har dock senare under utbildningen haft ett ämne som heter ”Röst och rörelse” där liknande övningar med talspråk och improvisationer med ord har varit en del av innehållet. Under den kursen visades dock samma känsla av att det var ett främmande moment med talat språk, då det kan tyckas ligga nära drama, särskilt då olika typer av känslouttryck skulle ingå.)

Jag visste om sedan tidigare att Malmö-utbildningen hade drama på sitt schema, visste dock inte i vilken form och framförallt inte i vilket syfte. Precis som jag och Ann-Krestin sedan talade om finns vissa fördomar om att de jobbar med drama hela tiden och att alla deras sceniska rytmik har ett dramatiskt innehåll. Det var också intressant att intervjuva henne, då hon representerar den ”tyska grenen” av rytmik, härstammande från von Bülow och RMU som tidigare nämnts i texten.

Ann- Krestin har också skrivit en magisteruppsats: ”Rytmik - lek på allvar” där flera av hennes åsikter och tankar finns nedskrivna. Den här uppsatsen har varit ett bra komplement till vårt samtal.

Den tredje intervjun gjorde jag med Susanne Jaresand som är huvudlärare på rytmikutbildningen i Stockholm och även har sedan två år tillbaka titeln Professor i Rytmik och rörelse. Susanne är också verksam som koreograf och har skapat många verk för scenen under de senaste decennierna. Eftersom jag själv har haft Susanne som lärare under snart fyra år så har jag självklart en större bild innan av hennes tankesätt kring dessa frågor jämfört med de andra två.

Man kan alltså säga att jag delvis visste hur Susanne skulle förhålla sig till några av dessa frågeställningar, då samtalsämnet har kommit upp förut, jag tyckte ändå att det var viktigt att få hennes åsikter beskrivna, så att de kan användas i ett jämförande material.

Övergripande slutsatser

Rörelsen är till för att på bästa sätt uttrycka musiken, dock kan rörelsen se annorlunda ut på olika ställen där rytmik används som metod.

Det finns olika sätt att förhålla sig till Dalcroze som rytmikmetodens grundare. Det är därmed inte självklart att man kallar metoden för Dalcroze-rytmik, dock behöver skillnaderna i arbetssätt inte vara så stora.

Rytmiken som pedagogisk metod är svår att skilja från rytmik som konstform, då det pedagogiska arbetet bygger på konstnärligheten och skapandet av scenkonst är i sig pedagogiskt.

Rytmik påverkas och påverkas av andra närliggande konstyttringar, som dans och drama där kroppen används i ett sceniskt och pedagogiskt syfte. Hur man förhåller sig till de här uttrycken är dock olika från pedagog till pedagog.

För att vara attraktiv idag behöver rytmiken och alla som utövar metoden vara medvetna om de behov och möjligheter samhället idag ger, det innebär att den alltid måste anpassas efter den aktuella situationen, samtidigt som det ger en styrka och vikt att ha en så lång tradition bakom sig.

Analys av tre intervjuer

Efter tre genomförda intervjuer kunde jag studera den information jag fått in. Genom att ta fasta på intressanta svar på de frågor jag ställt kunde jag börja analysera kärnan av vad som hade framkommit. Här utgick jag från ett av de ställningstagande som gjorts och jämförde sedan de med de andra två informanternas åsikt i frågan. Det var också i detta skede som jag förstod att de olika delarna av ämnet var mycket starkt sammanlänkade och var beroende av varandra.

Resultat av undersökningen

Det mest utmärkande resultatet av de tre intervjuerna är att de tre lärarna egentligen är överens om ganska mycket, trots sin a olika bakgrunder och arbetssätt så är målet för deras arbete detsamma – att genom rörelse hitta en väg att uttrycka musik. Detta kan man nog kalla för kärnan i rytmikmetoden och då är det egentligen inte så konstigt att finna att alla vägar på nåt sätt leder till det målet oavsett vilka uttryck det tar sig på resan dit. Det framgår tydligt att musiken är målet, rörelsen är en väg dit.

När det gäller sättet att se på rörelse så kan man också förstå att alla dessa tre pedagoger är öppna för olika typer av rörelse och dans, men kanske använder och tolkar det på olika sätt. Som Ann-Krestin säger så är ju all rörelse en bra träning och grund för sitt ”rörelsekapital”, det vill säga de rörelsekunskaper man som koreograf besitter. Hon menar också att rytmikstuderande idag bör ha en stor grund för rörelseträning då det ställs höga krav ute i arbetslivet då många unga redan är mycket färdighetstränade i det här området. Rytmikläraren måste då vara ett bra föredöme och ha ordentliga kunskaper.

Ann-Krestin berättar också om tiden då hon själv utbildades vid Musikhögskolan i Malmö 1972-75. På den tiden fick man inte ha hållit på med dans innan man började sin rytmikutbildning, då man på det sättet skulle ha ”färgats” och skolats i ett färdigt rörelsemönster som var svårt att ändra.

Denna tanke är inget som gäller idag. Att studenter utövar eller tidigare har utövat dans, som t ex balett, är inget som ses som något negativt av någon av de intervjuade lärarna är mitt bestämda intryck. Däremot – har man en stor vana vid den sortens dans tvingas man kanske till ett delvis nytt tankesätt när man börjar sin utbildning inom rytmik, då man måste ställa om sig i frågan om rörelsens syfte och eventuellt skapa sig delvis nya rörelsemönster.

Någon som Ann-Krestin också uttalar sig om är stilkänsla, som hon tycker är en viktig aspekt i dansträningen – har man tränat flera typer av dans har man en större känsla för hur de ska utföras i stil och vilken typ av rörelser man ska göra till vilken musik. Hon säger: ”Det är bra om du har sysslat med all slags dans, för ska du gå in i t ex barockens musik, hur rör man sig då? Kan man fara omkring hur som helst i rummet för att uttrycka barockmusik. Alltså, det där är en stilkänsla också. Det handlar om estetik.”

I intervjun med Barbara förstod jag av hennes noggrannhet när det gäller rörelse, även när jag närvarade vid hennes lektion i Trossingen, att hon är traditionell även när det gäller stilen av rörelse till den musik man använder. Jag fick också intrycket av att det är ett traditionellt val av musik i allmänhet, det vill säga klassisk och konstmusik, som används i de polska utbildningarna.

De klassiska "Dalcroze-gesterna" ligger helt i på ett historiska plan i Stockholms rytmikutbildning. Detta var rörelser som utarbetades av Dalcroze och som var en grund för rörelsemönster på det sätt han arbetade. Då vi har en tradition från honom har vi fått se och prova de "20 gesterna", men det är inget Susanne arbetar med i sitt koreografiarbete. Däremot jobbar hon uttalat med Dalcroze-metoden som grund i allt sitt koreografi-arbete. Hon säger ändå i intervjun att hon är "rätt så trogen", där betonar hon dock att med trogen menar hon att hon är mycket noggrann med att det ska vara musik som uttrycks, inte att rörelsemönstret ska vara hämtat från Dalcroze.

I Polen däremot finns en tradition av ett mycket strikt förhållningssätt till "Dalcroze regler" som Barbara uttrycker det.

Då Ann-Krestin och utbildningen i Malmö inte jobbar efter Dalcroze har de förstås inte anammat det rörelsemönster han beskriver. Malmö får här vara exempel på en av de utbildningarna som representerar den andra inriktningen av rytmik där andra förebilder, som tidigare nämnts, t ex Gerda von Bülow har satt sin prägel på utbildningens art.

Inte bara i gester och rörelser är inställningen till Dalcroze olika - i dessa tre intervjuer kan man tydligt se tre vitt skilda ställningstaganden till huruvida man vill förhålla sig till honom och förknippa sin utbildning idag till honom eller ej. Dessa tre sätt att förhålla sig finns sedan förstås representerade på ytterligare ett stort antal skolor där rytmikutbildningen bedrivs, kanske är det här tre av grundmöjligheterna att relatera till Dalcroze idag.

Genom Barbara i Katowicz ser vi exempel på ett "strikt" förhållningssätt där man anammar tankesätt, rörelser och i stort sett försöker hålla sig till det sätt att undervisa som han lärde.

Susanne i Stockholm kallar sin utbildning för "Dalcroze-rytmik" och tycker det är viktigt att ha en historisk förankring i det, även om hon är mån om att rytmiken ska vara "modern". Med modern syftas här till att den är anpassad till dagens samhälle med alla dess möjligheter.

Ann-Krestin i Malmö tycker att Dalcroze-rytmik är det man utövar om man följer strikt de rörelsemönster som då fanns och hon namnger inte sin undervisning efter honom. Hon anser att han är en av flera som har varit viktiga för den här metodens framväxt.

Dalcroze idag

Dalcroze kallas av de flesta för Rytmikmetodens grundare och i vissa fall likställs ”Rytmikmetoden” med ”Dalcrozemetoden”. Han har alltså fått ge namn åt denna musikpedagogiska metod som lever än i ett flertal länder, trots att mer än femtio år har gått sedan hans död.

Dock är det stora skillnader på samhället idag och det som var under hans levnadstid och även i vilka former rytmik undervisas. Kan man trots detta fortfarande namnge vårt arbetssätt efter denne man?

Det finns flera aspekter av detta. En är själva arbetssättet som Dalcroze använde - utarbetat efter hans idé och metod. Om detta arbetssätt inte är detsamma idag med övningar och rörelsemönster som Dalcroze förespråkade, är det ändå Dalcroze-rytmik? Den undervisningen som han bedrev byggde på ett fast rörelseschema som inte lämnade mycket fritt åt studenternas egna fantasi, idag på musikhögskolan i Stockholm är det precis tvärtom- den egna kreativiteten i rörelsen hyllas och främjas. Dalcroze hade utvecklat ett system med 20 gester som vi rytmikstuderande idag inte har något annat förhållande till än ett av rent historiskt vetande. Dock är ju själva ingången till rörelsen den samma idag som idag- att skapa musik med hjälp av sin rörelse- att ”förkroppsliga” musik. Dalcroze skriver i början av kapitlet ”Rytmik och levande plastik” att ”Rytmikens mål är att kroppsligen åskådliggöra musikaliska värden, genom speciella studier som syftar till att inom oss lagra de element som detta kräver.” Utbildningen i att plastiskt uttrycka musik är alltså en av kärnorna i metoden och har så förblivit genom åren. Däremot har vägen dit tagit sig olika uttryck beroende på de olika rytmikpedagogernas och olika skolornas inriktning av och tyngdpunkt på rörelse.

En annan aspekt är själva ”marknadsföringen” av rytmiken då den benämns Dalcroze. Som Susanne Jaresand påpekar så är det större chans att folk i allmänhet vet vad rytmik är då man pratar om Dalcroze, han har på det sättet verkligen satt sitt namn på metoden som ett ”varumärke”. Kanske är det så att man i många fall får mer förtroende och

bekräftelse som rytmikpedagog om man säger att man är utbildad i Dalcroze tradition. I ett samhälle där rytmiken har svårt att marknadsföras som egen produkt kanske man behöver ett namn för att visa vilken tradition vi bär.

Då det nuförtiden finns flera inriktningar inom rytmik kan Dalcroze-rytmik också användas för att särskilja den från annan rytmikutbildning som inte eftersträvar att följa Dalcroze tradition. I Sverige vill man t ex skilja Dalcroze-traditionen i Stockholm från Malmö där man inte namnger sin rytmik efter Dalcroze. Som Ann-Krestin Wernersson säger: "...det känns snävt och smalt att prata bara om Dalcroze". Hon nämner här flera namn med andra som långt innan Dalcroze hade liknande idéer, t ex Pestalozzi och Fröbel. Om Pestalozzi skriver hon bl a i sin magisteruppsats "Rytmik - lek på allvar" att "han ville harmoniera kropp och själ med hjälp av den frigörande och samlande kraften som ligger i musicerande" och att "hans betoning av rörelse som fostrande moment fick stor betydelse senare för arbetsskolerörelser och aktivitetspedagogiska rörelser världen över". Dalcroze var ju alltså inte den förste som hade tankar om att sammanlänka rörelsen och musiken. Dessa tankar härstammar förstås redan från antiken då det var en naturlig del av det som då kallades "sfärernas musik" – att musik och rörelse var nära sammanlänkade. Detta var ju alltså tankar som fanns långt innan en man med ett för tiden radikalt arbetssätt omvälvde tidens musikundervisning i början av förra seklet - Emile Jaques-Dalcroze.

Dock är ju rytmik som musikpedagogisk arbetsmetod härstammande från honom och de pedagoger som under 1900-talet spridit rytmiken i Europa är på något sätt härstammande från hans skola, trots att vissa av de tongivande och namnkunniga har varit starkt influerade av andra tankar och inriktningar. Under seklet som gått har ju t ex flera olika rörelsetekniker utvecklats, både i Europa och i USA som gett stort inflytande på elevers rörelseskolning. J-D själv var ju inspirerad av den samtida Isadora Duncan som bildade skola för den moderna dansen.

Rytmikens rörelse – dans eller ej?

Rörelsen är utåt sett kanske det som starkast utmärker rytmiken som musikpedagogik, det som syns av rytmiken och det som gör den unik i sitt sätt att förhålla sig till musik. Det finns många stereotypa bilder av och fördomar om hur rytmikens rörelser ser ut, vissa med en sarkastisk underton. För många som inte själva studerat rytmik kan också

rytmikares sätt att prata om rörelsen som musik verka konstigt och flummigt. Samma människa kanske tittar på renodlad dans och tycker inte alls att det är ”flummigt” på samma sätt. Så vad är det som gör rytmiken och dess rörelse så svår att förstå för utomstående?

Min teori är att det kan bero på rytmikens sätt att med ord särskilja sig från ”vanlig dans” och vilja visa upp rytmisk rörelse på scen och ändå vidhålla att man inte är dansare.

”We have to be aware of some huge differences between dancing and movements that are supposed to express music” säger Barbara Duktiewicz i min intervju med henne. Och jag förstår vad hon menar. Detta är det gemensamma i rytmikens rörelse var vi än arbetar, oavsett skillnader i inriktning och rörelsemässiga influenser från olika håll. I rytmikens rörelse är det musiken som styr och musiken som ska synas, inte bara finnas som en bakgrund för att röra sig till. Det gör att rörelserna kan se ut på en mängd olika sätt, men ändå är det gemensamma förhållningssättet till musiken det samma. Dock kan det också se ut på många olika sätt, då rörelsen kan förhålla sig både väldigt ”strikt” eller fritt till musiken. Den rörelse som Barbara undervisar i Katowice bygger mycket på att på ett noggrant sätt visa musiken i rörelse, det är viktigt att använda passande typer av rörelser och att de är exakta i sin musikaliska tolkning, Hon säger ”if we want to make music interpretation, we really need to be very specific about what kind of thinking about composing phrases we want to use. And it always depends of certain music examples we want to work on, the score for our interpretation”. Rörelsen ses alltså som ett redskap för att tolka ett stycke musik på ett exakt sätt, man ska kunna utläsa rörelserna på samma sätt som ett noterat partitur. Barbara säger att hon är mycket inspirerad av modern dans, men hon menar ändå att de moderna danskoreograferna inte är medvetna om musiken utan istället fokuserade på själva koreograferandet av rörelser, på ett sätt som är anpassat efter kroppen, inte musiken.

Susanne Jaresand, som är en framstående koreograf i Sverige och även rytmiklärare på Musikhögskolan har en liknande tanke om musiken i rörelsen. För henne är exakthet ett av viktigast dragen i rörelsen, detta är något som gäller oavsett om hon koreograferar dansare eller undervisar i rytmik. Om Susanne skrivs i boken ”Dans i världen” att ”Dynamiken är allt” i hennes kompositioner, men hon säger själv att det är denna rytmiska exakthet som enligt henne kan av andra tolkas som dynamik. Susanne Jaresand är ett exempel på en koreograf som är utbildad i Dalcroze-tradition men också

rör sig i andra koreografiska sammanhang, men dans och även i teaterns värld. Dock alltid med samma musikaliska tanke.

Men för ett otränat öga, kan man se vad som är rytmik-rörelse och vad som är dans? Om inte Dalcrozes ursprungs-gester används utan vi idag jobbar med friare rörelsemönster och egen-tillverkade koreografier inspirerade av alla möjliga sorters dans och rörelse, kan man då avgöra att dessa koreografier är skapade med en musikalisk tanke? Kanske syns och hörs det på rörelsen, kanske kan man märka att den är skapad med en musikalisk tanke i främsta rummet, före de rent ”kroppsliga” koreografitänkarna. Många rytmikare menar att rörelsen också ska kunna klinga och lyssnas till, något man inte brukar prata om när det gäller dans i ordets vanliga mening. Rörelsen kan också framföras i tystnad där den klingar själv. Kring detta råder dock delade meningar, alla menar inte rörelsen är ”klingande” utan att den är ett redskap för att uttrycka musiken.

Ett tydligt exempel på det kan man se när man jämför en viss uppgift på rytmikutbildningen i Stockholm och i Malmö. Uppgiften går ut på att komponera musik för ett soloinstrument som spelar en stämma, själv gör man en solokoreografi som förhåller sig till det som instrumentet spelar. I Stockholm kallar man uppgiften ”Tvåstämmighet” då rörelsen räknas som den ena klingande stämman, i Malmö kallar man den ”Enstämmighet” då man räknar det ljudande instrumentet som den enda stämman, rörelsen är ju ändå kopplad till musiken på liknande sätt som i ”tvåstämmigheten”.

Måttet av koreografisk frihet av rörelse varierar likaså förhållningssättet till musik i mening att man kan välja att ”gå med” eller ”mot” musiken, man kan förhålla sig strikt i fråga om genre av musik och typ av rörelse eller ej och synen på detta är nog också ganska olika om man ser på olika rytmikpedagogers syn. Ann-Krestin Wernersson pratar om det absurda att ”dansa till en dödsMESSA” och hur viktigt det är att vara medveten om stilen i vilken man arbetar.

Synen på rörelsen i rytmikmetoden kan alltså vara varierad, men ändå syfta till samma mål.

Diskussion

När jag nu har gjort den här undersökningen kan jag se att det är svårt att få konkreta svar på vissa frågor, framförallt är det svårt att få allmängiltiga påståenden, då åsikterna som uttryckts är personliga och individuella. Därför kan man inte veta hur andra som är insatta i ämnet skulle ställa sig till dessa yttranden. Undersökningen kan dock ändå ge en fingervisning hur rytmikpedagoger tänker kring dessa frågor rörande gränsdragningar och uttryck.

Frågorna som ställts i intervjuerna har varit ganska många och svaren ibland långa och något utsvävande från kärnan, därför har jag inte kunnat använda mig av allt insamlat material utan har koncentrerat det kring de punkter som har varit mest centrala. Ämnet och frågeställningen har under arbetets gång växt till flera delfrågor, som framgår av syftet. Det kan tyckas enklare och mer logiskt att koncentrera hela arbetet kring en av dessa, men i och med att de har visat sig så nära sammanhörande så har det inte känts möjligt eller heller relevant.

Det har varit mycket intressant att samtala med dessa inspirerande och kunniga personer, förhoppningsvis har jag kunnat göra deras uttalanden rättvisa i den här uppsatsen. Min förhoppning har varit att kunna på ett så enkelt sätt som möjligt göra dem tydliga i jämförelse.

De tre lärarna har alla varit mycket tillmötesgående och öppna när jag har mött dem och bjudit på sig själva på ett trevligt sätt. Det har varit givande samtal som har mer och mer fått mig att förstå hur stort behovet är av att tydliggöra begrepp inom rytmikmetoden både för insatta och utövare och för ”utomstående” som är intresserade av att veta.

Den stora svårigheten när det gäller det här ämnet har varit att göra det intressant och möjligt för alla att förstå, även om man inte har några tidigare kunskaper om rytmik.

Efter att ha samtalat med tre rytmiklärare på olika skolor får jag många tankar kring det här ämnet, deras starka övertygelse om rytmikens kraft som metod och deras stora engagemang för rytmikens liv och utveckling. För utveckling är ändå något som alla tre pratar om på lite olika sätt i våra samtal. Rytmikens utveckling i takt med dagens samhälle är något som berör dem alla, att hitta nya vägar att nå fram, nya målgrupper att

utbilda, fler sätt att synas och verka på och att se till att rytmiken blir modern i tiden. Och att rytmiken måste fortleva, det är något vi idag måste ta hand om, i alla fall i Sverige, då antalet sökande till Musikhögskolornas rytmikutbildningar minskat betydligt under de senaste åren. Det är genom rytmiklärarna som den här traditionen kan leva vidare och det behövs nya generationer som står för det.

Som utbildningsledare verkar både Ann-Krestin och Susanne ha stort förtroende för de nyutbildade rytmiklärarna och deras möjligheter att sprida rytmik i samhället och hitta sina vägar att själv sätta sin prägel på den rytmik man undervisar i. Öppenheten för nya idéer och intryck verkar finnas både hos dem och även hos Barbara från Polen, som trots ett traditionellt och ”strikt” rytmikutövande tycker att rytmiken ska anpassas efter dagens behov och möjligheter, till exempel med nya multimediala inslag. Oavsett om man har Dalcroze som förebild för sin rytmikundervisning eller ej så tror jag det finns det i arbetssättets grund att man är öppen för annan konst och andra arbetssätt, rytmiken är också ett sätt att arbeta och tänka som går att överföra till mycket annat än bara musik. Den öppenheten tror jag är viktig och jag har förstått i min undersökning att det är flera som tänker på samma sätt.

Angående frågan om man idag ska kalla rytmiken efter Dalcroze och därmed likställa namnet med ”Dalcroze-metoden” finns det ju som märkts i undersökningen flera synsätt. Att Dalcroze har gett namn åt den metod han utvecklat är i sig naturligt och än idag är det många som förknippar metoden med honom. I länder som Tyskland, Österrike och inte minst i hans hemland Schweiz är hans namn betydligt större än här i Sverige. Rytmikmetoden är kändare och har ett starkare fäste. Där kan man också prata om Dalcroze metod och många känner till den genom hans namn. Även här i Sverige kan vi förstås, som Susanne säger, ha nytta av att använda oss av vårt historiska ursprung för att ”marknadsföra” rytmik.

Att använda sig av de rörelser som ”följer med” Dalcroze rytmik är inte en nödvändighet idag för att säga att man använder hans metod. Under den tid som gått sedan hans tid har mycket hänt i rörelsens och dansens värld, att använda sig av det material som finns och de nya uttrycksmöjligheter som en friare inställning till rörelser är något som jag tror är viktigt för att göra rytmik konstnärligt sett modernare.

Mycket handlar också om att bekanta sig med olika stilar, både av musik och dans, rytmik är en metod och en konst som inte begränsar sig till en typ av rörelse eller musik ur en viss genre. Detta är kanske något av det som gör att den kan fortsätta leva genom tider av förändring. Som de intervjuade lärarna också alla har sagt, men med olika ord, så förändras egentligen inte kärnan i rytmiken som är densamma. Däremot påverkar den annat och alla som utövar rytmik är tänkande och skapande människor som genom sina erfarenheter och konstnärliga möjligheter skapar sina egna sätt att uttrycka musik.

Något jag själv har erfarit är att det är svårt att släppa invanda rörelsemönster och istället tolka musiken på sätt som gör att man kanske måste bryta mot dansens ”lagar”, då jag varit påverkad och influerad av flera års dansträning innan utbildningen i rytmik.

Det konstnärliga och pedagogiska i metoden ligger så nära sammanvävt och kan egentligen kanske inte separeras, som Ann-Krestin säger så är det sceniska arbetet mycket pedagogiskt i sig likaväl som det förhoppningsvis ligger mycket av det konstnärliga och skapande i undervisningssituationen. Rytmik som konstform och den undervisande rytmiken kan nog därför inte separeras som två skilda saker, de vävs in i varandra och behöver varandra. Det är en av de slutsatser man kan dra av att studera rytmik idag - den behöver kunna visas upp och synliggöras mer för att fler ska upptäcka den. Och som många har konstaterat så är rytmik något man inte fullt kan kommentera eller uttrycka sig om innan man själv har varit delaktig – rytmik är helt enkelt gjort för att vara med om, inte läsa om.

Under konferensen i Trossingen kontaktade jag även två andra lärare för att försöka få en intervju med dem. Den ena, Kurt Dreyer, undervisar i Bern och den andra, Irmgard Bankl, i Wien. Detta var också lärare vars lektioner jag hade deltagit i och jag var därför intresserad av deras åsikter om rytmik. Det slog mig då också att olikheterna i undervisningssätt och inriktning inte är alls beroende av i vilket land man befinner sig. Lektionen med Irmgard Bankl kändes nämligen mycket ”bekant” för mig och med ett sätt att närma sig musik som mycket liknar det jag blivit van vid i Stockholm. Däremot lektionen med Kurt Dreyer var för mig ganska förbryllande då jag inte kunde hitta den naturliga kopplingen till musiken.

På grund av tidsbrist kunde jag tyvärr inte intervju vare sig Kurt eller Irmgard under konferensdagarna, men fick deras respektive mailadresser för att kunna maila dem samma frågor som jag hade tänkt ställa vid en intervju. Av Irmgard fick jag tyvärr inget svar, av Kurt har jag fått svar på frågorna, men de var mycket kortfattade och jag känner inte att de kan användas som jämförelsematerial mot tre relativt djuplodande intervjuer. Jag känner heller inte att jag kan vara säker på om jag tolkar hans svar korrekt.

En fortsättning på denna undersökning skulle kunna att besöka skolor där rytmiklärare utbildas och delta i undervisning där. Då skulle man kunna på ett bra sätt kunna se och kanske förstå andra tillvägagångssätt och själv kunna jämföra de skillnader som finns i undervisningen genom egna upplevelser. Att intervju fler lärare från andra skolor på liknande sätt är också intressant för att ytterligare kunna fördjupa bilden av dagens rytmik.

Sammanfattande slutord

Tanken att skriva en uppsats om rytmik föddes med en stor nyfikenhet på andra skolors rytmikutbildningar. Efter att ha deltagit i två internationella konferenser och de diskussioner som föddes efter dessa var övertygelsen stor om att rytmik idag inte är detsamma på skilda platser i Europa.

En av de grundläggande skillnaderna som jag sedan tidigare visste om och ville undersöka mer, var den mellan Dalcroze-rytmik och att inte ha Dalcroze som förebild. Detta fick jag flera intressanta vinklingar av när jag gjorde mina intervjuer.

Rytmikens relation till andra konstytrningar är ett ämne som jag funderat på mycket och deltagit i flera diskussioner kring under åren på utbildningen, det mest centrala har varit huruvida rytmik på scen kan ha teatraliska och känslöbärande uttryck utan att för den skull bli omusikaliska. Även hur rytmikens rörelse bör eller inte bör likna och påverkas av det vi kallar dans. Hur mycket är rytmiken påverkad av dagens ström av olika kulturuttryck och hur mycket kan rytmiken i sin tur påverka och finnas med ”där saker händer”?

Dessa saker diskuterade jag med tre erfarna och kunniga rytmiklärare, alla med sin starka vilja och övertygelse. Deras åsikter var går ibland isär i frågor om Dalcroze och mått av traditionalitet, men på ett par grundläggande punkter är de rörande överens: Rytmikens mål är att skapa och uttrycka musik, även om vägen dit kan variera. Alla har också en öppenhet inför dagens samhälle med de möjligheter och konstnärliga öppningar det ger för rytmiken.

Jag är glad att jag fick möjlighet att göra den här undersökningen och dyka lite djupare i de frågor som har uppkommit under åren jag har ägnat mig åt rytmik i undervisning och i skapande av musik- och rörelsekonst. Förhoppningsvis kan den här uppsatsen väcka tankar för andra intresserade och kanske skapar den nyfikenhet att upptäcka mer av rytmikemetodens delar och möjligheter. Här finns ett område med en lång historisk bakgrund och en geografisk spridning som är värd att känna till och utforska.

Referenslista

Böcker

Bachmann, Marie-Laure. (1991). *Dalcroze today*. (Oxford university press, övers.). Oxford, Oxford university press. (Original publicerat 1984).

Driver, Ethel. (1951). *A pathway to Dalcroze eurhythmics*. Kanada, Thomas Nelson and sons.

Jaques-Dalcroze, Emile. (1997). *Rytm, musik och utbildning*. (I. Bertolotto, M. Höjer, M. Tegen, övers.). Stockholm, KMH Förlaget. (Original publicerat 1920).

von Bülow, Gerda. (1974). *Vad är rytmik?* (Ingrid Hörnell, Inga Hörnell, övers.). Stockholm, Nordiska musikförlaget. (Original publicerat 1972).

Uppsatser

Bertolotto, Italo. (1973). *Jaques-Dalcrozemetoden*. Stockholm: Stockholms universitet, Musikvetenskapliga institutionen

Wernersson, Ann-Krestin. (2003). *Rytmik - lek på allvar*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Intervju med Barbara Duktiewicz

What does eurhythmics mean to you as a subject?

This is a very general question, so this is difficult. Basically, it's a method of working with musicality or how to get to know and understand music, learn about music through body experience.

What would you say is the main goal by learning eurhythmics?

Of course, working with eurhythmics is working with art so it's about sensitivity, about imagination, about creation and about being more aware and more conscious. But eurhythmics is a method which can help you experience some tensions, some dynamics and some energetic processes that are in the music and then you can feel it and experience it through your body. And also you can experience something abstract like sound which is difficult to imagine, all qualities, form of music and structure. So then you can learn about this through touch, through doing things and through your body you really have a sensations of different qualities of sounds for example, or different kind of timing or different kind of rhythms, all musical elements. But of course all musical elements are only the basic for the whole music which is connected with an energetic process and sometimes emotions and sometimes other issues, maybe not with a meaning, but there is always something behind and in origin for a certain music example. So we work with all these basic musical elements, but of course, in the beginning it's for getting to know music, to gather all this music knowledge and work consciously with creativity and musicality. But of course, you also work with your body, so this is another part of eurhythmics methods, that you can develop body consciousness, coordination and awareness, you can also work with your body memory and emotional memory and then you can with this method towards therapy or towards acting and working with emotions and body. So this is also connected to this method. Actually, you can use this method in different ways, it depends on what goal you want to achieve.

You mean that you can use it with other subjects except music?

Yes, you can work with movement problems, ability of movement, you can work with actors, dancers, in a therapy. You don't always have to work towards learning about music. But of course, it's very strongly connected with working with musicality anyway from the origin.

How do you believe eurhythmics has changed since the time of Dalcroze, do you think it has changed?

Of course, because everything changes. Dalcroze developed this method to go forwards, to go for experiment, to go for research how different kinds of arts can be together, like an idea of total theater, where you have all media together and you're conscious about connection between them. And of course he wanted to have everything very strict together, but I think it was because before Dalcroze all this media were completely separate. And he tried to gather it together. Nowadays, the situation is different, the world around us is different.

And you think that eurhythmics fits into this modern world?

Yes, and this has to do with contemporary art and the contemporary world around us. So of course we get influenced by other arts and other ideas, but I think the most important is that we don't lose the main idea from the origin, that we want to work on connection, conscious connection between music and movement, sound and picture.

What other subjects do you think are close to eurhythmics?

Dalcroze also worked with theatre and it was difficult for him to choose between music and theatre, because for him that was going together, so I think this is a big challenge to try to work on this nowadays, that we can use this method and make it alive in an artistic field, like working in a theatre field. I think this is maybe the most useful for eurhythmics for then you can work with so many different medias and then you can work on the connection between them. Between sound, picture, space, scenography, stage design, way of acting, way of moving, way of singing and way of playing music and multimedia. And this is all together in the theatre field, so this is also a very good field for eurhythmics I think. Nowadays, videoart is also a field where we can try to express the Dalcroze idea. Of course, since we are working with body and expressing through body there is a lot of interesting information, techniques and possibilities in the dance field for us. The movement techniques, but I also mean the ways of composing movement, of making choreography, but we have to be very aware of some huge differences between dancing and movements that are supposed to express music. So I think there is a problem about tension, body tension and tension in music, dynamics in the music and tension in the muscles. So it's not so easy to use just any movement technique or dance technique, because dance technique is always connected with some kind of estetic timing and body tension. This does not fit with the changing of dynamics and tension in music. So this is really difficult, we really need to be very careful which kind of movement technique we want to explore for making music interpretation and which one that fits in a certain music piece and which doesn't fit to this music and it's not only about the style. This is also about tension in the body and the specific kind of expression that every technique has connected with it. Also the ways of composing, making choreography, there are a lot of great ideas in post-modern dance about composing movement and also in new dance which I'm really inspired by, but this is also a point that in the time when dancers were really aware about the way of gathering movement and constructing the movement phrases, they were not aware about music. So they were aware about movement and exploring some gestures, tempo and phrasing, and this organically connected with anatomy and the body of each artist, of each dancer and their personal ability of moving. So the impuls for creating movement and for making phrases and composing it comes from motoric sight which has its own special tempo and not from music. So we have to, if we want to make dance choreography, we can of course be inspired by any ideas of choreography. But if we want to make music interpretation, we really need to be very specific about what kind of thinking about composing phrases we want to use. And it always depends of certain music examples we want to work on, the score for our interpretation.

Do you think there are schools where they are strict to the Dalcroze idea?

Yes, I think in Poland we have a really strong tradition to really follow the rules of Dalcroze.

I saw yesterday that you were using the original "Dalcroze gestures".

Yes, that we use a lot in metric eurhythmics, to be precise with the rhythm and with movement coordination learn to be straight with the musical elements, like rhythm,

tempo, pauses, coordination between sound and movement, what you hear and what you do.

But do you think that in other countries, for example here in Germany, that they are not so strict to the Dalcroze idea?

I don't know if this is about ideas, I think this is general about art. It's the same in theatre, if you have traditional theatre which is based on a dramatic text then you also have this discussion- if you need to be strict with realizing the text or you can take something out or switch the order, or you shouldn't do this but you have to follow each page after page. So this is the same problem, this is about contemporary art, and I think that if you want to make an interpretation, some people can make art in a very original, new and even revolutionary interpretation going page by page and they don't have to throw out some pieces of text to make an artistic interpretation. And some people can not do this or choose not to do this and it's easier for them to reorganize the order of words, of scenes and then they feel that this is their interpretation. So it depends on how much freedom you need to make your own interpretation. Because I think it's possible to make a great interpretation going note by note. And musicians do this, they don't take out some part of the music because they want to show their own interpretation. They are able to play all notes and make a specific interpretation. So I think the eurythmic people also can do this and of course it's not easy, because you are not free, you have to follow the rules.

So, I don't say it's good or not good, I just say that in Poland we have a tradition to be like a musician, to be with the score. But of course, making interpretation is not just doing all notes, you have to feel all structures, you have to compose the energy to make an interpretation. Of course now you can be more free, because we live in twenty-first century.

How did you react on the acts during yesterday's concert? There was really much difference in the way of showing eurythmics.

If I can see that there is some dialogue between movement and music and it doesn't have to be so strict, but if I see that somebody chooses for some kind of construction and some kind of meaningful dialogue that is really a composition, like a music composition, then I can understand and I can accept it. It's like playing Bach and throwing out every fifth bar, let's say, I don't know how it would sound but I can see that this is a choice. This is a choice of interpretation. Somebody was thinking about it and made a choice, how to work with this score of music.

Today in 2006, what do you think is most important for eurythmics?

The challenge is to try to find different fields to develop in connection to the contemporary world around us, it means, in our days, in our mentality, with our problems and what affects us. Or what can inspire us if we want to be contemporary artists, then we have to be aware about this. But also we have to be aware about other arts, different art-fields and we also have to be aware about history. Because, if we want to make a choice we need to know the possibilities, what we can choose having all this heritage. So now we have a lot of possibilities and it's good to know about these possibilities to make a conscious choice. But in these modern times it's very important not to lose the main idea of Dalcroze. So we have to be open-minded, flexible and creative but not blind for tradition and not blind for the main idea of what eurythmics is, what the differences are between eurythmics and other fields and we also need to search

for how to use the eurythmic method and idea to find a dialouge with other art-fields, connection and maybe differences, dialouge is about that.

Do you mainly see eurythmics as a form of art or a method of teaching?

Sometimes I'm looking at the pedagogical side of eurythmics and sometimes I'm looking at the artistic side of it, but I always remember that Dalcroze said that eurythmics is not art for itself, it's a preparation, it's a way of working, a way of thinking, it's a tool for work. It's very helpful to develop what you want to develop through this tool and this way of thinking and working which is very open, it can be very inspiring, but it has certain rules which is in the origin for this idea.

Intervju med Ann-Krestin Wernersson

Vad betyder ordet rytmik för dig?

Rytmik har ju två betydelser, inte bara för mig, utan nu pratar jag om hela utbildningen här. Dels är det rytmik i musik, ett av delmomenten, eller delarna för att beskriva vad musik är. Men sen är den andra rytmik som musikpedagogisk metod för att arbeta med rörelse för att komma närmre musikens olika delar.

Hur tror du att metoden rytmik har påverkats av andra konstarter och riktningar?

Innan du ställer den frågan så vill jag bara påpeka att när jag talar om rytmik så är det inte rytmik á la Dalcroze. (Här tar Ann-Krestin fram ett papper där hon ritar upp rytmiken som ett paraply där "rytmik" står överst med flera delämnena under. Pratar om Dalcroze-rytmik så ritar hon det som ett paraply där Dalcroze står överst med Rytmik som en av tre underrubriker- rytmik, solfège och improvisation.)

Nej, du ska ju tala om den rytmik du undervisar i.

Säkert, därför vi lever ju inte isolerat någonstans i ett rum. Dels har vi i utbildningen dansträning av olika slag, det kan vara modern dans, det kan vara kontaktimprovisation, det kan vara jazzdans, det kan vara att studenterna går själva på olika dansstudios och tränar sig, några har sysslat med magdans, tango osv. Så naturligtvis har vi ju den här träningen och folk ser till att de arbetar med kroppen för att utveckla sitt rörelseschema, man skapar ett rörelsekapital. Folk går på teaterföreställningar, ibland har vi haft nån mimare som har kommit hit och undervisat som gäst och man tittar ju på dansteater, det som Birgit Kullberg en gång grundade i Sverige. Så att det är klart att allt sånt påverkar. Och likadant om man talar om musik så lever vi ju inte kvar i Bachs tid utan det är influenser från massa olika håll. Men däremot så har de här olika konstarterna direkt med metoden att göra, det är ju sättet hur jag kommunicerar med barnen, ungdomarna eller de vuxna i klassrummet eller på scenen, det är ju en annan del. Men det är klart att det påverkas, vi lever ju tillsammans med andra.

Så du menar att metoden är fortfarande densamma?

Ja, men däremot innehållsliga delar. När jag själv utbildade mig fick vi inte ha sysslat med dans för då ansåg våra lärare att då var vi fasta i ett rörelseschema, då kunde vi inte utvecklas. Men jag ser det tvärtom att kan man röra på sig, då kan man också ta emot idéer och kunna utforma de idéerna man har, för då vet man att man kan sträcka sig dit, man kan rulla ihop och man kan flöda uti nånting eller våga slänga sig på golvet eller falla baklänges om nån tar emot. Har jag jobbat med min kropp, då vågar jag ju. Det är färdighetsträning, sen om det har varit jazzdans, modern dans eller labanteknik eller vad det nu är så spelar det ingen roll, bara man inte fastnar där.

När utbildade du dig?

72- 75. Då gick jag här i Malmö.

Tror du att det är viktigt att särskilja rytmikens rörelser från t ex modern dans?

Nej, jag tänker inte i de banorna utan jag tänker att om du arbetar med rörelse och är rytmikare så är det musik du arbetar med antingen för att komponera, improvisera med musik, få nya idéer - allting syftar till musik.

Det är bra om du har sysslat med all slags dans, för ska du gå in i t ex barockens musik, hur rör man sig då? Kan man fara omkring hur som helst i rummet för att uttrycka barockmusik? Alltså, det där är en stilkänsla också. Det handlar om estetik. Då kanske nån säger att man är moralisk eller rigid eller konservativ, men jag tycker att det är mer en stilkänsla. Jag har sett många pjäser där man har dansat till en dödsMESSA, jag vill bara gå därifrån alltså! Vad är det för fjant? Då har det varit Staffan Waldemar Holm eller Lars Rudolffsson som har stått bakom detta, jag tycker det är helt okunnigt. Så det är såna saker som man ska tänka på.

Att musiken och rörelsen måste passa ihop?

Ja, annars förstår jag inte vad vi ska hålla på med.

På vilket sätt tror du att rytmikmetoden har förändrats sedan Dalcroze?

Dels har ju inte vi någon utstakad tradition från Dalcroze. Det hände ju så mycket under krigsåren där, dels att hans metod inte fick finnas kvar i Tyskland, utan den flyttades ju därifrån redan på slutet av 20-talet och speciellt på 30-talet. De stora föregångarna för modernismen, det var ju Bauhaus och de fick ju också avsluta sin verksamhet. Det hände så mycket, det skulle ju styras av en person i Tyskland. Då var det ju farligt med de här sakerna. Sen fanns det väl kvar i olika personers minnen och hjärtan, vetande och kunnande så att det kunde fortleva i alla fall trots förbudet. Men den utbildningen som finns i Malmö, den har ju gått via förmodligen både Schweiz och sen tyska pedagoger. Sen var det ju det här att man skulle läka och hela människorna.

Pratar du nu om efterkrigstiden?

Ja, då kom det ju in så mycket terapeutiskt tänkande, mentalhygien och sånt. Det är ju självklart att det var så. Och pedagogik kom från psykologi och att tänka analytiskt - varför gör man olika saker? Den flyttades ju sedan till Danmark den här inriktningen av rytmik och sen gick den över hit till Malmö, så för många år sen ansågs vi vara så terapeutiskt inriktade här på utbildningen. Sen har vi ju fått rykten om oss att vi sysslar bara med dramatik och drama.

Men så är det ju inte?

Nej, långt därifrån. Vi har ju ämnet drama i utbildningen och även ämnet dans för att rytmikpedagoger ska lära sig skillnaden mellan olika uttryck - musik, dans och teater, det är tre uttrycksformer.

Så anledningen till att ni använder dans och drama är inte för att väva in det i rytmiken utan för att särskilja det?

Det är olika mål med det, för att särskilja begreppen. Drama för ju från början en pedagogisk väg för att göra teater, sen har det blivit såhär för att jobba med kommunikation, med gruppdynamik, ledarskap och allting sånt och det är helt perfekt, alla här på hela skolan har drama under minst en termin av sin utbildningstid och alla har dans och alla rytmik, alla utbildningsvarianter utom musiker och kyrkomusiker. Så det är väldigt bra. Tillbaka till det andra, naturligtvis kan man då blanda in det här med rollspel för det finns ju i musiken eller” hur ska jag inleda en improvisationslektion?” - jo, jag kan börja med att använda talet. Jag kan börja med att använda såna gruppövningar för att få folk att börja improvisera, sen går jag över till improvisationen som ska bli musikaliskt inriktad. Så det är en väg också att kunna använda det här.

Och dans då för att hitta uttryck och träna sin rörelseförmåga?

Ja, de ska ju kunna vara ett föredöme, om jag ska kunna förevisa måste jag kunna röra på mig själv. Många ungdomar i skolan är redan skickliga när de går på lågstadiet, det finns tjejer som är jätteduktiga på att röra sig och dansa tidigt. Då blir det väldigt konstigt om rytmikpedagogen inte klarar uppgiften, man måste hänga med i tiden. Var det här ett svar på frågan?

Ja absolut, det är intressant att höra om den här "tyska inriktningen" och förändringen, i Stockholm säger vi ju att vi sysslar med Dalcroze-rytmik även om det har gått 100 år sedan han levde, att han har målsättningen att jobba så.

Det är ju väldigt strikt att arbeta med Dalcroze-rytmik, det är ju inga fria rörelser, det är ju fast rörelsemönster. Som hopsasteg, där måste jag ju också säga att hopsasteg blir ju alltid trioler istället för punkteringar.

Vi får ju prova att göra traditionella "Dalcroze-gester", men det är ju inte så att vi alltid jobbar med dem, vi koreograferar ju fritt efter våra rörelsemönster.

Och varför ska man då kalla det Dalcroze-rytmik?

Det är ju för att det är hans idé som utvecklats.

Om man ska jag jobba med hans ursprungsidé så är det ju de här tre delarna.

Jo, men de jobbar vi ju med – metrik (så som vi benämner rytmik-delen), solfège och improvisation.

Det finns ju så många andra om man tittar tillbaka, redan på 1700-talet fanns en italienare, Pestalozzi, som utvecklade det här att arbeta med rörelse också. Man kan gå långt tillbaka till antiken, då det var sammankopplat. Man kan också hitta andra, Fröbel, Suzuki senare.

Så du vill inte se Dalcroze som grundare?

Nej, om du pratar om influenser så är det ju väldigt många och då känns det väldigt snävt och smalt att prata bara om Dalcroze. Det skulle vara intressant för den delen, om man renodlade Dalcrozerytmik och verkligen arbetade utifrån hans sätt och inte blandade in något annat och sen ha jämförelsegrupper för att se hur det hade gått.

Dalcroze, han byggde upp sin pedagogik på att han förutsatte att folk inte kunde, han utgick från vad folk inte kunde. De hade ingen kroppslig känsla av musiken, de hade ingen kroppslig uppfattning av den, de var stiffera och stela ansåg han. Då hade han bestämt att "så gör människor". Men om man jämför hans syn på en instrumentalist, en musiker och tittar på hur lärare arbetar idag, jag studerar själv för en kollega här, en pianist. Hennes sätt att prata om rörelse är mer elegant och subtilt än vad jag själv någonsin har pratat om rörelse i musikens värld, eller har hört någon annan. Eller när jag har auskulterat hos min kollega, en orgelproffesor, hans bildspel som han gav till studenter var ju fantastiskt för att hitta det optimala musikaliska uttrycket. Så förlagan, att Dalcroze sa att de var "arytmiska" eller "felprogrammerade" rytmiskt. Sen var det här att man skulle klappa på det här sättet istället för då visade man tiden (Ann-Krestin visar här en "utfylld klapp" tillskillnad från en "vanlig" handklapp), men så otight man kan bli. Jag skulle vilja revidera den där upplagan.

Jag kollade på en film som gjordes 92 i USA med Robert Abrahamsson, det är en förskräcklig film.

Vad är det för film?

Han pratar om Dalcrozerytmiken där och det han pratar är jättebra, det är jättebra det han säger, men det han gör kan man lika gärna slänga...

Är det en amerikansk rytmikpedagog?

Ja, Robert Abrahamsson. Han pratar om den här vägen från en ton till en annan ton och så rörelsen däremellan. Alla rytmikare kanske inte jobbar så, men alla musiker jobbar så nuförtiden, det ser jag ju hos mina kolleger.

På vilket sätt menar du då?

Ja, att de jobbar med rörelsen mellan tonen, så jobbar man ju. Men det var ju det Dalcroze kritiserade, han kritiserade hela världens musiker att de inte hade rätt uppfattning, rätt känsla. Egentligen kan han ju bara utgå från sig själv eller någon enstaka han såg som inte hade lyckats, men då kanske man inte är musiker heller.

Det här har du ju redan delvis svarat på, men om du skulle beskriva vad som särskiljer den rytmik ni jobbar med här på den här skolan?

Jag kan ju inte säga fullt ut vad som skiljer sig, jag kan ju egentligen inte uttala mig om andras utbildningar.

Men om du, utan att jämföra med andra, skulle beskriva hur den här utbildningen är.

Den här utbildningen är att de ska bli bra lärare i musik och att de känner sig redo, våra studenter, för att gå ut, att de har verktyg och färdigheter för att kunna iscensätta vilken form av musikalisk aktivitet som helst, att få barnen att kunna lyssna, att de kan sjunga, att de röra sig, att de kan improvisera och bli självständiga och självständiga och att komponera - att de är "självförsörjande" på komposition också, om de saknar en låt t ex en "hej-sång - då skriver man det. Eller att man kan göra något sceniskt, organisera en konsert. Att de hittar verktyg och att de är bejakande och glada för det också.

Men du vill inte säga att ni är speciellt inriktade åt ett visst håll, du sa förut att det fanns bilder av ni jobbade mycket dramatiskt eller terapeutiskt?

Nej, vi jobbade inte emot något dramatiskt utan det var folk, bland annat stockholmsutbildningen som sa att vi gjorde det.

Ja, man har hört såna rykten.

Ja, det är helt fel. Däremot så har vi varit starka när det gäller det metodiska, där har vi legat långt före andra utbildningar. Och det ryktet är väl lite bättre.

Stämmer det att ni har gått ur det svenska rytmiklärarförbundet där Dalcroze ingår i förbundets namn? (SRD- Svenska Rytmiklärarförbundet Dalcroze)

Nej, det är helt fel. Så här var det: Jag skrev till förbundet och tyckte att skulle man inte kunna ändra namnet?

För att ta bort det här med Dalcroze?

Ja, eftersom vi inte alla sysslar med det. Och det med respekt för Jaques-Dalcroze. Varför ska vi kalla oss något efter en person där vi inte följer de lagarna som finns i den pedagogiken? Men det är med full respekt, det är ingen motståndsrörelse.

Vad tror du är viktigast för rytmiken idag 2007, för att den ska leva och utvecklas?

I Malmö så tror jag att vi måste ge oss ut lite mer, det är många som har haft rytmik på sin utbildning som sitter som chefer och så vidare på musikskolor och i skolor. De har haft rytmik på sin utbildning på musikhögskolan och kanske fått en lite diffus

uppfattning om vad det kan vara bra för. Det kan hända att vi har "pedagogiserat bort" innehållet ibland, jag tror att det kan vara en fara med det där.

Hur menar du med det?

Ja, man pratar så mycket om det pedagogiska så man glömmer bort till exempel att man kan göra sceniska grejer. Man ser inte det som pedagogiskt, fast det är det ju. Den största pedagogen är ju den som är uppe på en scen, Barnen börjar ju inte spela trumpet för att de har en bra trumpetlärare på musikskolan, det är först när de har hört honom eller henne som man väljer trumpeten som sitt instrument. Det sceniska arbetet är ju oerhört pedagogiskt. Jag tror man ska gå ut på stan och göra saker, sen är det ju bra om folk skriver om det också naturligtvis, men då måste man ju ha praktiskt erfarenhet, man kan ju inte bara skriva rakt ut i luften. Skriva artiklar, vara aktiva på olika sätt. Hade vi hållit på med det här att vi hänvisar till någon speciell person och sagt att "vi för Gerda von Bülow-rytmiken vidare" (Gerda var den som startade rytmikutbildning först i Malmö) så tror jag att vi hade kunnat lägga ned det, för det var ju hennes personlighet och om jag skulle härma någon annan, om jag hade sagt att jag jobbar precis som Montessori gjorde, det är ingen som vet vad det är- gå ut med ditt eget namn istället! Det är nuet som gäller. Skriv till politiker och lämna material till skolor, visa på det nyttiga om det behövs eller vitsen med det hela. Vi tror hela tiden att när vi forskar och håller på, då blir samhället mycket bättre, men jag tycker vi har fått svårare för att kommunicera med varandra, allting är mycket smutsigare, allting är mycket mer i oordning, saker och ting har ju inte blivit bättre. Vi kör ju ännu mer bil nu, jag vet inte hur många hundra ton mer föroreningar vi släpper ut fast vi har försökt bli så medvetna. Medvetenheten gäller ju inte oss tydligen.

Så vi får ju tänka på att utbilda bra musklärare som har det här med sig att arbeta med rörelse, man får många vinster. Men det måste talas om så att folk förstår det. Rytmik på kulturskolan finns inte i Malmö, vi har väl en rytmikpedagog kvar på musikskolan/kulturskolan och på folkhögskolor som ligger här omkring har de inte kvar rytmik heller, det är sorgligt. Jag skrev ju en magisteruppsats, och slutklämmen på den är att man kan inte säga rytmik, enbart det begreppet utan man måste säga "rytmik och gehör", "rytmik och teori", "rytmik som metod för att jobba med ensembleledning", det måste man, annars blir det jättekonstigt. Det är ju en metod som jag presenterar och i den metoden så ramlar det ner massa olika delämnena som får folk att kommunicera, bli samspelta.

Som ett slutexempel så är det så att jazzmusikerna här på IE (Instrument- och ensemblelärare) och rytmikerna i 3an och 4an, de ska göra nåt sceniskt jam här nu och då är det samarbete mellan dem nu några eftermiddagar och då säger jazzmusikerna när de såg rytmikerna ute på golvet som improviserade och simultantolkade: "Har ni jobbat ihop er på detta? Ni är ju så tigha, samspelta!" Det samspelet kommer från många, långa övningar för att träna sig att se överallt, att höra allt, ett vidvinkelseende i sinnesvärlden, så blir ju rytmikpedagoger- har" ögon och öron överallt på hela kroppen". Då blir ju de flesta rädda för att om vi jobbar för mycket med grupp så kan ju inte individen utvecklas, men det är precis tvärtom- i gruppen utvecklas individen. Men gruppen, medmänniskan, är oerhört väsentlig och det här med gruppundervisning är nånting som vi kan poängtera.

Det var ju en bra slutkläm! Tack så mycket för de kloka orden.

Intervju med Susanne Jaresand

Vad betyder ordet rytmik för dig?

Oj, vilken stor fråga. Det är på olika plan, för mig personligen så är det en stor del av mitt liv- det ingår ju i att föda barn, årstider och allting, hela universum, elementarpartikelfysiskt lyssnande, så det är absolut nånting som berör hela mig, både bakåt och framåt och nu. Men sen rytmik, själva ämnet - jag har ju då ingången att rörelsen är väldigt viktig, alltså själva rytmiken som konstform, som jag kallar det. Så för mig är det mitt sätt att uttrycka mig också, som konstnär, samtidigt som det är alla de här ämnena - metrik, träning, gestaltning, alla de ämnena som jag har här på skolan. Så det är två bitar där också. Men rytmiken som ämne genomsyrar ju all min verksamhet, både konstnärligt och pedagogiskt. Jag brukar dela upp det i tre delar: det metriska - det exakta, som också kan överföras till allt möjligt, inte bara att man ska gå exakt utan exakthet i rörelsen, det rumsliga - hur man förhåller sig i rummet, också i sitt inre rum och sen improvisationen - hur man då öppnar sig.

Menar du improvisation i rörelse då?

Ja, kroppslig improvisation. Och improvisation också i lyssnandet mellan varandra så det blir också en rumslig improvisation.

Hur tror du rytmiken har påverkats av andra konstarter?

För mig är det alltid tvärtom, att rytmiken påverkar andra konstarter.

Du tror inte att rytmiken påverkas så mycket utifrån?

Nej, den påverkas ju mer av samhällsförändringar. Den har ju svårare att göra sig hörd i och med att samhället hela tiden bygger på att man ska se saker med ögat, bildseendet och att man bygger en berättelse med början, mitten och ett slut- det bygger all kommunikation på i samhället, det är det lättaste att ta till sig, medans lyssnandet är inte direkt prioriterat. Och det tycker jag är en kamp- att uppfostra och utbilda folk i lyssnandets konst- även till det som inte hörs, man kan ju till och med se en tavla och lyssna till färgerna. Där är det mycket att jobba på fortfarande, att hålla emot och att verkligen betona det här med lyssnandet.

Det var det ju ett exempel på när vi gjorde orkestreringen i Genève för några år sen, där satt det gamla "Dalcroze-tanter" och sa: "Ja, nu hörde jag rörelsen!", just för att det var tyst och det var väldigt strikt att det inte var en berättelse, nästan allt annat var berättande eller skulle vara väldigt kul, det skulle vara roligt.

Tror du att det är viktigt att särskilja rytmik som konstform, från t ex modern dans?

Nej, men det är ju viktigt att påpeka själva ingången till dansen eller så bygger på rytmik, det bygger på att man gör rörelser som är musik. Men samtidigt, man kan ju inte vara en ters i kroppen, utan man är ju en psykologisk varelse som genomströmmar det musikaliska i rörelsen och när man en psykologisk varelse så har man ju sin erfarenhet som man bjuder på i sin tolkning av musiken i rörelse. Så det är inte att man ska vara en abstraktion, att man är olika intervall.

Nej, det är ju ändå en människa som rör sig.

Ja, jag tycker det är väldigt spännande, det blir en slags sanning med den här människans tolkning, man möter människan men genom musiken. När man gör en berättelse så går man ju in i en roll, det är också spännande, men det är en helt annan genre.

Men även annan icke-berättande dans?

Oftast otroligt tråkig. ”Leta känslor i hörnen”. Eller omedveten, liksom.

På vilket sätt tror du att rytmikmetoden har förändrats sedan Dalcroze?

Ja, tyvärr har det väl varit mycket upphängt på vilken rytmiklärare det är och dess personlighet. Eller det kanske är bra att varje människa utvecklar det med sin egenart, betonar vissa saker i metoden och så. Så det finns massor av olika inriktningar. Så är det ju med alla tänkare- det finns en tanke, sen utvecklar alla sin gren, man behöver ju inte va så trogen tycker jag.

Man kanske kan se det mer som en utgångspunkt som man kan göra sin grej av.

Ja, sen får det väl inte vattnas ur helt, det finns ju den här grundstommen med rytmik, solfège och improvisation, att det finns kvar.

Men alla som säger att de jobbar med rytmik jobbar ju inte med solfège till exempel? Tycker du att det är viktigt att man gör det som det härstammar från Dalcroze?

Men de finns ju med fanns man inte vet om det riktigt.

Man kanske inte sätter namn på det.

Ja, man ska ju ha gjort det, tycker jag på nåt sätt. Sen kan man ju ta avstånd och utveckla.

Ja, det förstår man ju att de olika rytmiklärarna genom tiderna har varit olika i sin inriktning och hur strikt de håller sig till Dalcroze.

Ja, precis.

Skulle du kunna beskriva och särskilja den rytmik du undervisar i här i Stockholm från t ex andra utbildningar i Sverige eller i Europa?

Jag tror jag är rätt så trogen. Jag är stenhård på det här att det ska vara musik och inte berättande och inte bygga på bara en känsla. Och inte bild. Utan det är musik, hela min undervisning bygger på det i alla de olika ämnena.

Men när du jobbar koreografiskt med dansare eller inom teaterns värld, tänker du på samma sätt då?

Ja, det gör jag.

Det stod ju om dig i danshistorieboken att du inte jobbar efter en helhet utan jobbar bara med dynamiska kontraster.

Ja, det är ju de här rytmiska exaktheterna som kan tolkas som att det är dynamik för att det sticker ut, sen översätter de det till något annat.

Vad tror du är viktigast för rytmiken idag, för att den ska leva och utvecklas?

Jag har alltid trott att vi måste bevara och se till att det inte splittras och så, men just nu i mitt liv är jag nog så att man måste öppna upp för att det finns ingen chans på kartan att det här kommersiella samhället ska ta in rytmik som en del, det har jag bara gett upp, utan nu måste vi öppna upp så att vi tar bort ”sekt-stämpeln”. Då har jag som förslag på

musikhögskolan att man har ett gemensamt första år för GG,IE och rytmik, att man söker till musikleärlinjen och att det där ingår massor med rytmik. Då kanske man få in folk som inte har tänkt gå på rytmik, för att vi ska överleva helt enkelt.

Men utanför skolan, i samhället?

Ja, då kan det ju påverka. Då får vi andra ”icke-sekt-sökande”människor. Då kanske man kan hitta en annan kategori av människor. Men det kanske också gör att rytmiken luckras upp och blir nåt annat, jag vet inte. Jag är väldigt för fluktureringar, att det går i vågor.

Men det kanske är också som du sa tidigare, att rytmiken måste komma in i andra sammanhang också.

Ja, lite fler män behöver vi faktiskt. För att få ett annat kön på rörelserna.

Hur relevant tycker du det är att vi kallar vår rytmik och också förbundet för Dalcroze? Jag diskuterade det här lite med Ann-Krestin i och med att de inte vill ha med det i förbundets namn.

Ja, det är ju väldigt bra om man har en historisk identitet, att man vet varifrån det kommer, det är bra, annars blir man en vindflöjel. Men Ann-Krestin har ju säkert andra ”gurusar” från Tyskland.

Men då skulle vi kanske kunna kalla det ”Anna Behle-rytmik”? Han är ju inte den enda som vi har tradition ifrån.

Nej, men det är ändå viktigt för ute i världen vet de vad Dalcoze-rytmik är, folk vet vad det är på något sätt. Det är ju dumt att ta bort, rent politiskt sådär. Sen måste man väl ha lite distans till vem han var och den tiden och veta mer om det för att inte bli helt uppköpt av namnet. Men jag tror ändå det är viktigt att vi håller kvar... eller för mig är det viktigt i alla fall.