

**Examensarbete 15 hp**  
**Musiklärarexamen**  
**2008**

---

Aminah Al Fakir Bergman

# **I kroppen bor känslan, klangen och tanken**

Tre pedagogers syn på interpretation

Handledare: Viveka Hellström



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm



<b>Sammanfattning</b> .....	<b>2</b>
<b>1. Inledning</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Litteratur</b> .....	<b>4</b>
<b>3. Syfte</b> .....	<b>7</b>
<b>4. Metod och genomförande</b> .....	<b>7</b>
Dokumentation av intervjuerna .....	8
Intervjuernas genomförande.....	8
Efterarbete .....	9
Tolkningsarbete .....	9
Kompletteringar och tillägg.....	10
Presentation av pedagogerna .....	10
<b>5. Resultat av intervjuer</b> .....	<b>11</b>
1. Vad är interpretation för Dig?.....	11
Analys – tolkning.....	12
2. Vad har känslan för betydelse i arbetet med interpretation? .....	13
Analys – tolkning.....	15
3. Vad har klangen för betydelse i arbetet med interpretation?.....	15
Analys – tolkning.....	17
4. Vad har tanken för betydelse i arbetet med interpretation?.....	18
Analys – tolkning.....	20
5. Vad har kroppen för betydelse i arbetet med interpretation? .....	21
Analys – tolkning.....	23
<b>6. Sammanfattande analys – tolkning</b> .....	<b>24</b>
Vad förenar pedagogerna?.....	25
Vad skiljer pedagogerna åt? .....	26
<b>7. Slutdiskussion</b> .....	<b>27</b>
<b>Referenser</b> .....	<b>30</b>
<b>Bilagor</b> .....	<b>31</b>
Bilaga 1 .....	31
Bilaga 2 .....	32
Bilaga 3 .....	33

## *Sammanfattning*

I detta arbete söker jag svar på frågan om vad kärnan i interpretation är genom att jämföra tre pedagoger: Stella Scott - operasångerska och gestaltterapeut, Cecilia Berefelt – lektor i ämnet Rösten-Språket-Texten på Teaterhögskolan i Stockholm och Gunnel Bergström – lärare i interpretation och retorik samt operaregissör. Jag ville veta hur deras ibland rakt motsatta tankar om begreppen känsla, klang, tanke och kropp hänger ihop i interpretation. Jag har också velat problematisera och diskutera dessa begrepp och hitta gemensamma nämnare i pedagogernas interpretationsmetoder.

Efter fria intervjuer med pedagogerna har jag sammanställt deras svar på fem frågor: ”Vad innebär interpretation för dig?” och ”Vad innebär känslan/ klangen/ tanken/ kroppen i interpretationsarbetet?” Jämförelserna mellan pedagogerna och tolkningen av deras svar har gett en fördjupad bild av dessa begrepp. Resultatet visar att alla de tre pedagogerna ser kroppen som ett centralt instrument och att de tycker att interpretation handlar om att få tillgång till sig själv i förhållande till texten och musiken.

**Sökord:** sånginterpretation, klang, kroppsteknik, kroppslig beredskap, scenisk kommunikation

# 1. Inledning

Sedan jag var liten har jag fått hålla på med både teater och musik parallellt. Som sjuåring kom jag till pianoläraren Laszlo Beer som både undervisade i piano och satte upp barnoperor där både barn och vuxna uppträdde tillsammans. Det var en oerhörd upplevelse för mig och jag vet att jag redan då sa ”jag ska bli skådespelare när jag blir stor!”. Och för mig var en skådespelare en som både sjöng och spelade teater.

Därefter följde cellolektioner på kommunala musikskolan, körsång i Adolf Fredriks musikklasser, orkesterrepetitioner, mer barnopera och sång, möten med pedagoger, dirigenter och regissörer. Alla jag mött har påverkat mig med sin version av vad som är viktigt i arbetet med interpretation inför en konsert eller föreställning.

Som liten tänker man ju inte på olika metoder för interpretation, man bara *gör!* Men på Skara Skolscen, där jag gick i 1 ½ år efter gymnasiet förstod jag för första gången vikten av att som skådespelare ha kontakt med sin kropp. Inspirerad av detta sökte jag sedan in till Rytmik- och Ensembleledarlinjen på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm 1996 (när jag inte lyckade komma in på Teaterhögskolan!).

På Musikhögskolan var mötet med två personer extra viktigt för mig och har också lett till att jag nu skriver detta examensarbete. Det var mötet med tal- och röstpedagogen Cecilia Berfelt, lektor på Teaterhögskolan i Stockholm, och senare med Stella Scott, operasångerska och gestaltterapeut. Detta är två av de pedagoger jag har valt att intervjua i detta arbete.

Jag medverkade senare i den experimentella föreställningen *Blottlagd* (Kilen, 2001). Här fick jag arbeta med röstteknik i kombination med kropp och musik och med pedagoger från Teaterhögskolan, som arbetade i samma tradition som Berfelt (Karin Rudfelt och Alexandra Czarnecki Plaude). Vi arbetade med den musikaliska texten. Men i detta interpretationsarbete användes inte känslan eller undertexten som metod (som jag tidigare kommit i kontakt med) utan jag uppfattade tekniken som något man skulle göra utan att blanda in det personliga. Detta var första gången som jag mötte denna konflikt mellan två sätt att interpretera: att utgå från den egna känslan i ett undertextarbete eller att utgå från det musikaliska och ljuden i en text utan koppling till den egna känslan (det var i alla fall så jag uppfattade det då).

Jag fick också några år senare (2005) möjlighet att vara med på en veckas kurs med Cecilia Berfelt i Holmhällar på Gotland, en kurs för skådespelare som hon brukar leda varje år. Där fick jag en större förståelse för kroppens roll i röstarbetet och i arbetet med texten.

På Musikhögskolan fick jag som sagt också chansen att träffa Stella Scott som lärare i kursen *Sånginterpretation utifrån gestaltterapeutisk synvinkel*. Det var en kurs som pågick under två terminer med en grupp av elever samt en pianist och som avslutades med en sångföreställning. Här arbetade vi med undertexten och känslan i direkt relation till kroppen i olika övningar. Om sången till exempel handlade om sorg och eleven upplevde att sorgkänslan satt i bröstkorgen så kunde man hålla handen på detta ställe. Om känslan sedan förändrades medan man sjöng och kanske även bytte plats i kroppen så uppmanades vi att låta handen följa efter. Genom denna övning blev det väldigt

tydligt hur kropp och känsla samverkade. Detta var ett arbetssätt som jag aldrig mött tidigare och som påverkade mig mycket.

Inför detta examensarbete fick jag kontakt med Gunnel Bergström (hon är den tredje pedagogen som jag intervjuat) som gav mig ytterligare insikter i hur man kan tänka i arbetet med interpretation. Jag har också jobbat praktiskt med henne och min starkaste upplevelse av dessa lektioner var arbetet med kroppen: hur språket blev kroppsligt genom medvetna övningar och Gunnels lyssning, och hur jag ”fick vara ifred” med upplevelsen av sången och min kropps uppfattning av melodin.

I mitt möte med dessa pedagoger, och i mitt arbete som sångerska, skådespelare och pedagog finns hela tiden frågan om interpretation närvarande: Vad är interpretation? Vad är det som är viktigt? Och hur blir resultatet i mötet med en publik? När man ska förmedla något till andra så måste man vara förberedd både som lärare och artist. Behöver man då ta vägen genom sina känslor eller ska man kanske ljuda igenom kroppen, eller måste man helt enkelt vara genomtänkt? Detta är frågor som väckts i mig och som jag vill undersöka i denna uppsats

## 2. Litteratur

Hela detta arbete handlar om att försöka förstå vad interpretation betyder, framför allt för sångaren och skådespelaren som tolkar texter och sånger. Arbetet handlar också om att vidga förståelsen av vad processen ”att tolka” innebär i mitt arbete att försöka förstå de tre pedagoger jag intervjuat och deras olika inställningar till interpretation. Jag vill inledningsvis försöka förklara ordet interpretation och dessutom diskutera några närliggande begrepp som inspirerat mig i detta arbete.

Ordet *interpretation* kommer från latinet och betyder tolka, tyda, förklara, översätta. Det är enligt Nationalencyklopedin ”en filosofisk, logisk, humanvetenskaplig och estetisk term som används i ett flertal olika men delvis besläktade betydelser.” (Nationalencyklopedin, band 9, 1992, s 518 f).

Det som tolkas eller interpreteras kan variera åtskilligt. Det kan exempelvis vara handlingar, texter, bilder, instruktioner eller noter. Man talar sålunda om en etnologs tolkning av sina observationer och en kommentators interpretation av händelser på den politiska arenan som om en skådespelares interpretation av en roll och en kritikers av en föreställning eller av en dramatikers verk. (ibid, sid 518 f)

Olika principer för texttolkning studeras bl a inom ämnet hermeneutik. I musikaliska sammanhang ger Nationalencyklopedin följande definition av begreppet interpretation: ”de personliga kreativa kvaliteterna i framförandet av ett musikverk”, där det underförstås hela den process som leder fram till en konsert. Detta skede kan man se som två delar: ”ett som sker mellan tonkonstnären och den noterade förlagan och ett som utgör ledet mellan musiker och publik.” (ibid, sid 518 f)

Skådespelaren Ann Petrén använder sig i sin magisteruppsats av begreppet relief:

Och nu kan man ju fundera över vad det är för kunskap jag då förmedlar från scenen? Jag kallar den reliefkunskap för det att jag tycker det stämmer bra med själva ordet reliefs betydelse: upplyfta, lyfta upp. Att ge relief åt något betyder ju att man lyfter fram eller gör något högre. ”Att gestaltningen görs direkt ur ett sammanhängande underlag”, som det står i Nationalencyklopedin. (Petrén, 2006, sid 24 f)

Ann Petrén skriver om sökandet efter mer kunskap om skådespelarkonsten, detta gör hon genom observationer av lektioner på Teaterhögskolan i Malmö, som assisterande lärare och slutligen arbetar hon själv som lärare med en grupp skådespelarelever. Jag uppfattar det som att hon upptäcker saker om sitt eget arbete som skådespelare och sätter ord på det som hon egentligen redan visste, men de nya insikterna ”lyfter upp” kunskap som legat gömd, oformulerad. Hon skriver mycket inspirerande om arbetssättet att som skådespelare söka kunskap om ämnet man ska gestalta med hjälp av ”riktiga” människor i samhället. ”Att gå från det individuella till det allmängiltiga och få det specifikt utsökta” (a. a. sid 24). Detta arbetssätt har hon själv använt under de åren hon arbetat på Unga Klara med regissören Suzanne Osten.

Ann Petréns handledare Kent Sjöblom uppmuntrade henne att utforska sin egen metod och förstå mer om det hon redan kunde istället för att leta efter annan kunskap utanför. Hon skriver att hon egentligen kan väldigt lite om andra delar av skådespelarkonsten och har till exempel inte spelat i så många klassiska pjäser.

Cicely Berry, röstlärare på Royal Shakespeare Company kommer också med en intressant synvinkel och ”lyfter upp” interpretationens vidare betydelse för människan i hennes senaste bok, *Text in Action*. (Berry är också en viktig referens för Gunnel Bergström, en av mina intervjuade pedagoger.) Berrys strävar efter att hjälpa människor hitta sin autentiska röst (”authentic voice”). Hon tror att när man har hittat sin röst så kan man också hitta sin plats i världen. Berry beskriver det så här på sin hemsida, med ett citat från sin senaste bok:

If we do not/cannot express our inner selves, how do we know what we think or what we feel? How can we have any philosophy or viewpoint? For it is in the expressing of our thoughts and intuitions that we can recognize them and deal with them – and take action. But if we cannot express these ideas and thoughts, the result can only be silent anger.  
(<http://www.wherewordsprevail.com/>)

Konstantin Stanislavskij är en av teaterns mest inflytelserika pedagoger – också i Sverige. Han skapade i början av 1900-talet principer för det ”naturliga” skådespeleriet utifrån noggranna dagboksanteckningar, som han utvecklade till ett bestämt system. De intervjuade pedagogerna har här olika ingångar till hans idéer och håller antingen med eller motsäger sig dem.

Stanislavskij hade två perioder. I den första, 1909–1925, kan arbetet för skådespelaren kortfattat beskrivas som att man ska använda den egna erfarenheten och sina egna känslor i arbetet med en text och en rolltolkning. Stanislavskij byggde upp ett helt system med frågor och tekniker som skulle hjälpa skådespelaren att uppnå detta. Exempelvis kan man ställa frågor som: ”Vad gör rollkaraktären i pjäsen?” och jämföra med ”Vad skulle jag själv göra i den här situationen?” Det är viktigt att skådespelaren använder sig av de egna känslorna och de egna minnena för att få fram en ”äkta” känsla i rolltolkningen,

menade Stanislavskij. Malmström skriver i sin D-uppsats *En Method Actors metod*: ”att sammanbinda sig själv med karaktären och således konsekvent utgå från sig själv.” (a,a, sid 8)

Malmström tar också upp Stanislavskijs andra period (1929-1938) och kallar den ”den fysiska handlingens metod”. Denna metod innebär att skådespelaren ”använder sin kropp för att analysera och bearbeta texten istället för ett mentalt förberedelsearbete” (ibid, sid 11). Stanislavskij övergav alltså det affektiva minnet som utgångspunkt för skådespelarens arbete och fokuserade i stället på vad rollkaraktären gör. Känslorna uppstår då så att säga ur agerandet istället för inifrån skådespelarens egna känsloupplevelser (se vidare Malmström, 2007).

Två inflytelserika efterföljare till Stanislavskij är hans båda elever Lee Strassberg och Stella Adler. Strassberg vidareutvecklade Stanislavskijs första period, där det känslomässiga och de egna minnena får stort utrymme i formandet av en roll – Strassberg kallade denna metod för ”The Method”. Adler utgår istället från Stanislavskijs senare period, och tar fasta på texten och karaktärens förutsättningar. Man tar i hennes metod reda på så mycket som möjligt av fakta och den historiska perioden, samt letar efter textens och rollens ”actions”, dvs handlingar, när man arbetar med en roll (se vidare Malmström, 2007, sid 18). Förenklat kan man säga att Strassberg arbetar inifrån och ut medan Adler utifrån och in i rollarbetet.

Gunnel Bergström talar i sin avhandling *In search of meaning in opera* (2000) om den imitativa idén som hämtas från retoriken. Det som kompositören och librettisten en gång ville att interpreten och publiken skulle förstå finns redan i texten och musiken, menar Bergström. För operasångaren är därför ett hermeneutiskt angreppssätt mer fruktbart än ett arbete utifrån Stanislavskijs metoder. Det handlar alltså om att gå in i arbetet med text och musik och uppnå en successiv förståelse, som i en hermeneutisk förståelsespiral (dessa idéer utvecklar hon också i min intervju med henne längre fram i detta arbete).

I examensarbetet *Arbete med sceniskt uttryck inom sångundervisningen* (2006) uttrycker Margareta Andersson och Ulla Tanggaard en frustration över att den största tonvikten ligger på den tekniska delen inom sångundervisningen och de efterlyser mer sceniskt arbete. De tycker också att de sceniska kunskaperna och hur man kan undervisa i dem är eftersatt på deras utbildning till musklärare och sånglärare.

Ida Johansson och Stina Karlsson (2006) har i sin C-uppsats studerat musikdramatik i sångundervisningen. De har mött ämnet Musikdramatik i sin utbildning och har intervjuat professor Gunilla Gårfeldt som utvecklat ämnet på Högskolan för scen och musik i Göteborg:

Gårfeldts metod genomsyras av tanken att vi måste koppla bort vårt analytiska tänkande för att nå ett musikaliskt uttryck som kommunicerar och berör. I sångundervisningen separerar man ofta sångteknik och sånginterpretation. När vi studerat hur sångare påverkats under lektionerna i musikdramatik har vi märkt att dessa begrepp hänger ihop och kompletterar varandra, eftersom hela kroppen är sångarens instrument. Musikdramatik kan hjälpa sångaren att utveckla sin teknik, sitt musikaliska uttryck och stärka självkänslan. (Johansson och Karlsson, 2006, s 2)



Dessa två arbeten vill alltså visa på musikdramatikens förtjänster i sångundervisningen. Detta påvisar man både genom intervjuer men också genom observationer. Begreppet interpretation och de olika ingångarna till detta ämne problematiseras dock inte.

En sångpedagog som nu är tongivande på många sångutbildningar är Gillyanne Kayes, som förmedlar metoder och tankar i sin bok *Singing and The Actor (2004)*. Hon arbetar framför allt med musikalsång och skriver bland annat:

Musical theater singing is about text first, voice second. If you work with this principal you will find it easier to make songs work for you. With this principal are five simple guidelines that might summarize the work of this chapter:

1. Sing-as-you-speak in the world and environment of the character.
2. Maintain the integrity of the vowels.
3. Ensure clarity of consonants.
4. Mean what you sing.
5. Make conscious choices about style and delivery. (s 152)

Utan att vara expert på hennes metod reflekterar jag över att i detta kapitel med rubriken "Text and meaning" nämns inte begrepp som känslor, klang, tankar eller kropp, några av de begrepp som jag själv fokuserat på i detta arbete. Jag uppfattar att problematiseringen kring hur man interpreterar och vad interpretation handlar om endast sammanfattas med en mening: "Mean what you sing!". I detta arbete hoppas jag kunna belysa hur komplex denna till synes enkla uppgift kan vara och är för sångare och skådespelare!

### 3. Syfte

Syftet med detta examensarbete är att undersöka och fördjupa kunskapen om begreppet "interpretation". Jag vill från olika utgångspunkter, med kroppen som gemensam nämnare, undersöka vad interpretationsarbetet kan innebära för sångare och skådespelare.

Genom att ta del av några erfarna pedagogers tankar och erfarenheter vill jag diskutera och problematisera vanliga begrepp som används inom tal- och sånginterpretation.

### 4. Metod och genomförande

Jag har valt kvalitativ intervju som metod för detta arbete, för att söka svar på mina frågor om interpretation genom att få ökad förståelse för hur tre pedagoger ser på ämnet. Som Kvale skriver: "Syftet med den kvalitativa forskningsintervjun /.../ är att förstå ämnen från livsvärlden ur den intervjuades eget perspektiv." (Kvale, 1997, sid 32.)

Jag har valt tre pedagoger med tre olika ingångar till interpretation. Stella Scott hade jag arbetat med innan min intervju och hade därför en egen erfarenhet av hennes metod. Cecilia Berfelt hade jag vid intervjutillfället endast träffat vid två lektionstillfällen på Musikhögskolan, men jag hade också medverkat i en föreställning som ökat min

förståelse av hennes arbetssätt (se inledningen). Inför Gunnel Bergströms intervju deltog jag i några gemensamma lektioner i sånginterpretation med hennes elever.

Min handledare uppmuntrade mig att vara fri i intervjun och att komma med följdfrågor snarare än att endast utgå från förberedda frågor. Detta medförde att det också var svårare att i efterhand sammanställa materialet, men jag tror att jag fått en desto mer mångfasetterad bild av pedagogernas metoder och tankar.

### *Dokumentation av intervjuerna*

Intervjuerna gjordes under vt 2005 och var en timme långa vardera. Intervjuerna spelades in med en filmkamera med fokus på att få med ljudet. Min intervju med Cecilia Berefelt (intervju 1) föregicks av ett samtal utan kamera eftersom hon inte var helt bekväm med tanken på att bli filmad. Denna intervju kompletterades sedan med en efterföljande intervju (intervju 2), som också var en timme lång. Kompletteringen var nödvändig eftersom Cecilia Berefelt använde sig av många begrepp som till en början var svåra att förstå.

Efter intervjuerna skrev jag ordagrant ner vad de intervjuade pedagogerna hade sagt från mina videoinspelningar. Jag var väldigt noga med att markera pauser och betoningar samt markerade inom parentes om pedagogen gjorde någon speciell rörelse för att förklara vad hon menade. Eftersom jag inte hade riktigt klart för mig hur intervjuerna sedan skulle användas så tog detta mycket noggranna arbete lång tid.

### *Intervjuernas genomförande*

En brist i denna redovisning är att jag inte har skrivit ner exakt vilket datum respektive intervju gjordes. Nedan redovisas däremot omständigheterna runt varje intervju:

Gunnel Bergströms intervju gjordes i februari 2005 på Drottningholm i Gunnels hus, *Oskarsborg*, i det stora vardagsrummet på bottenvåningen, i viss sporadisk närvaro av en hund, en katt, Gunnels man och även min man och lilla dotter som då var 2 år. Intervjun videofilmades och skrevs sedan ordagrant ner under vt 2005.

På grund av att jag behövde förtydliga en del frågor så hade jag två intervjuer med Cecilia Berefelt. Intervju 1 gjordes i mars 2005 på Teaterhögskolan i Stockholm, i Cecilia Berefelts klassrum. Intervjun fortlöpte med ett fåtal avbrott av en av Cecilias kollegor. Under hela intervjun återkommer vi till Cecilias egna anteckningar och reflektioner om sin undervisning.

Intervju 1 föregicks av ett samtal utan kamera. Intervju 2 gjordes i april 2005 i Cecilias klassrum på Teaterhögskolan i Stockholm, och pågick i en timme utan avbrott. Båda intervjuerna videofilmas och skrevs därefter ner ordagrant under vt 2005.

Intervjun med Stella Scott gjordes i maj 2005 på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm i en rytmisal, vid fönstret sittandes vid ett bord. Intervjun videofilmades och fortlöpte utan avbrott eller störelsemoment under cirka en timme. Intervjun skrevs därefter ner ordagrant.

## *Efterarbete*

Under vt 2008, när jag återupptog arbetet med mitt examensarbete, började mitt försök med att sammanställa materialet och därefter tolka och jämföra svaren. Först fick jag begränsa mig och avgöra vilka frågor i mina fria intervjuer som jag skulle fokusera på och jag valde som tolkning att ta fasta på deras utgångspunkter, det vill säga känslan, klangen och tanken med kroppen som gemensam nämnare. Jag tog också med min inledande fråga om vad interpretation innebär för varje pedagog. Sammanlagt blev det sex frågor vilket i slutskedet av av arbetet kortades ner till fem frågor plus en sammanfattning av varje pedagogs huvudspår utifrån en triangelmodell (se slutdiskussion).

Mycket arbete har alltså gjorts för att hitta svaren på frågorna i det stora materialet från respektive pedagog. Särskilt svårt har Cecilia Berfelts material varit att arbeta med. Många av frågorna går ju in i varandra och det har särskilt märkts i Cecilias intervjuer. Här har det också funnits begrepp som varit svåra att förstå och ibland motsägelsefulla utsagor.

Jag har sedan jämfört pedagogerna och deras metoder. I slutdiskussionen har jag också försökt sammanfatta vad begreppen känsla, klang, tanke och kropp innebär för interpretationen.

## *Tolkningsarbete*

Under en period lämnade jag mina intervjuer och försökte hitta mer bakgrundsfakta om de olika ingångarna. Och jag kom in på tankar om den hermeneutiska cirkeln som också återfinns i Kvaless *Den kvalitativa forskningsintervjun* (1997).

Forskningsintervjun är ett samtal om den mänskliga livsvärlden, där den muntliga diskursen förvandlas till texter som ska tolkas. Hermeneutiken är alltså dubbelt relevant för intervjuforskning: först genom att kasta ljus över den dialog som skapar de intervjutexter som ska tolkas och sedan genom att klarlägga den process där intervjutexterna tolkas, vilket återigen kan uppfattas som en dialog eller ett samtal med texten. (a, a. sid 49)

I mitt fall kan man kanske säga att hermeneutiken är tredubbelt relevant eftersom ämnet jag diskuterar också handlar om att tolka. En insikt har också varit att det är genom att vistas i materialet som förståelsen successivt kan uppnås, enligt hermeneutikens sätt att se på det.

Stärkt av dessa insikter har jag också vågat mig på att försöka tolka dessa tre mycket komplexa pedagoger som besitter så mycket kunskap om interpretationsarbetet. Sedan intervjuerna gjordes vt 2005 har min förståelse av pedagogernas metoder ökat, då jag bland annat fått arbeta med sånginterpretation tillsammans med Gunnel Bergström och närmare bekantat mig med Cecilia Berfelts metoder i praktiskt arbete (se inledning). Jag har också kontinuerligt utvecklat mitt eget interpretationsarbete som sångerska och skådespelerska (bl a med Stella Scotts metod). All denna ökade förståelse har jag tagit med mig i mitt arbete med intervjuerna, och tolkningen av dem. Detta har förhoppningsvis också varit en tillgång när jag långt senare sammanställt materialet (vt 2008).

## *Kompletteringar och tillägg*

Under slutfasen av detta examensarbete har alla pedagoger fått läsa igenom sina respektive intervjuer och fått chansen att komplettera eller göra tillägg till det som de har sagt. Stella Scott valde att inte göra några kompletteringar eller tillägg eftersom hon insåg att det var tre år sedan hon hade blivit intervjuad. ”Mycket vatten har runnit under mina broar sedan dess, men jag har inte ändrat mig. Bara gått vidare.” (Mejl från Stella 080505). På frågan om hur hon har gått vidare med interpretationen svarar hon: ”Det handlar väl om livet självt. Interpretation o livet lever i någon slags symbios. Stora saker i livet påverkar interpretationen, sättet att se på saker o ting. Allt djupnar och strävar närmare nollpunkten, enhetsfältet, källan, kraften vi alla ÄR.” (Mejl från Stella 080513)

Cecilia Berefelt har under dessa år blivit tydligare med vad interpretation utifrån klangen och kroppen innebär. En del kompletteringar har gjorts i sammanställningen av hennes intervjuer, men ett längre tillägg återfinns i bilaga 1 som behandlar fråga 4, och i bilaga 2 som behandlar fråga 5.

Gunnel Bergström har gjort några få kompletteringar i sammanställningen av sin intervju, men jag har valt att bifoga ett längre tillägg i bilaga 3.

## *Presentation av pedagogerna*

**Stella Scott** är operasångerska och gestaltterapeut. Hon är den enda av pedagogerna som förutom att ha elever är aktivt utövande sångerska. Hon har gjort två egna föreställningar där hon ensam framför nytolkningar av klassiska sånger med en pianist. Hon har rötter i USA och Sverige och har bland annat utbildat sig i dans och teater på ”Pratt Institute of Fine Arts”. Hon har fortbildat sig till operasångerska i Sverige och Italien och arbetar även i Operakören i Malmö. Parallellt med sina sångstudier utbildade sig Stella också till gestaltterapeut, och hon upptäckte många beröringspunkter mellan sånginterpretation och gestaltterapi. Jag träffade Stella när jag deltog i hennes tvåterminerskurs *Sånginterpretation utifrån gestaltterapeutiskt perspektiv* på Kungliga Musikhögskolan 1997/98.

**Cecilia Berefelt** är lektor i ämnet *Rösten-Språket-Texten* på Teaterhögskolan i Stockholm. Metoden kommer ursprungligen från den grekiska röstpedagogen Mirka Yemendzakis, som från början bl a var operasångerska och kördirigent. Om man ska beskriva metoden så ligger termen agogik närmast, dvs ämnet handlar om det kroppsliga i musiken, det hemlighetsfulla, det inre. Cecilia jobbar framför allt med textarbete med skådespelare. Hon har rötter i Norrköping, är från början gymnasielärare i svenska och litteratur och är även utbildad inom litteraturhistoria, nordiska språk, historia och teaterhistoria. Cecilia har gått i lära hos bland andra skådespelarna Ulla Sjöblom och Siv Ruud. Hon var den första anställda talläraren på Stockholms Stadsteater och har även varit ute på de flesta länsteatrar i Sverige och arbetat med fortbildning av skådespelare.

**Gunnel Bergström** är lärare i sånginterpretation, regissör, teater- och operakritiker samt lärare i retorik. Gunnel har rötter i Göteborg och är fil. doktor i teatervetenskap, med avhandlingen ”In search of meaning in opera” (2000). Gunnel har utbildat sig i Rudolf Labans rörelseteknik i London. Gunnel jobbar framför allt med operasångare och är den enda av de intervjuade pedagogerna som också arbetat som regissör; hon har

bland annat regisserat operor på Vadstena-akademien, gamla operor som hon fått tolka själv och genom detta har ett eget arbetssätt vuxit fram. Hon har arbetat som teater- och operakritiker på Svenska Dagbladet och Östgöta-korrespondenten och har undervisat bland annat politiker och tjänstemän i retorik och stresshantering. Hon har också skrivit dramatik, till exempel det medeltida sångspelet "Herodes" och pjäsen "Sokrates", samt varit lärare i Teatervetenskap på Stockholms Universitet 1969–1979.

Anledningen till att jag valde dessa pedagoger har med deras olika uppfattning om interpretation att göra: Stella Scott med sin betoning på känslan och Cecilia Berfeldt med sin betoning på klang har haft till synes helt motsatta ingångar till interpretationen och det har förbryllat mig. Det är framför allt i fråga om känslan som de har olika ingångar - ska man ha med sig sin personliga känsla eller inte? Gunnels metod med tanken som ingång har varit ett komplement till de andra pedagogernas ingångar: känslan och klangen. Men alla pedagoger har det gemensamt att de jobbar med kroppen som instrument fast på olika sätt.

Jag tycker också att alla dessa tre pedagoger innehar pedagogens finaste egenskaper, nämligen den "att vägleda". Ordet pedagog betyder också i sin mest grundläggande form "att leda till källan". Jag har haft förmånen att vara elev hos alla men också kunnat se hur de vägleder andra med stor framgång: Stella med sin skolning i att förstå vad som händer känslomässigt och kroppsligt med en elev och hur hon kan vägleda denne genom en sång, Cecilia genom sin förståelse för kroppen och hennes möjlighet att hjälpa en elev att hitta sin röst genom klangen, och Gunnel med hennes många övningar som också hjälper eleven att hitta rösten i kroppen genom en djupare förståelse av orden.

## 5. Resultat av intervjuer

### 1. Vad är interpretation för Dig?

För **Stella Scott** betyder ordet interpretation att tolka något ur egen synvinkel men förankrat i en tradition. Ett stycke av Schubert är exempelvis förankrat i Schubert-traditionen. "Men sen måste jag ha modet när jag har lärt mig den traditionen att plugga ur och gå förbi den, emot den och i den, att använda mig fritt av den", säger Stella. Hon menar att man inte måste kunna traditionen till hundra procent men ändå så mycket att man vet när man går med eller mot traditionen, oavsett epok och kompositör.

Ett uttryck Stella Scott använder sig av är ordet "lasera". Genom att använda sig av både traditionerna, eget researcharbete och sina egna personliga erfarenheter så kan olika lager lysa igenom i tolkningen. När man laserar lyser alltid de färger man har målat under igenom. Detta ger en mer mångfasetterad tolkning av ett stycke.

För **Cecilia Berfeldt** är interpretation "när man får tillgång till sig själv". Det är viktigt att inte ställa interpretationsfrågan utanför kroppen, förklarar Cecilia. När vi till exempel hör ett musikstycke så får vi en kroppslig upplevelse av stycket och det är en del i interpretationen. Cecilia understryker alltså att det är viktigt att inte utesluta sitt öra och sin kropp i mötet med det som ska interpreteras. "När vi läser så hör vi", säger Cecilia och berättar att det var något som hennes lärare, Siv Ruud, ansåg var en viktig del i interpretationen.

Hon menar vidare att det är viktigt att behålla den inställningen när man sedan läser själv, att uppleva att någonting kommer till en, och att det är en ständig process i mötet med texten. Senare kan man diskutera medel, akustik och riktning när man är förtrogen med texten. Interpretation har med den kroppsliga upplevelsen att göra men enligt Cecilia är det ofta lätt att gå in i intellektet.

Cecilia använder också ett alternativt ord till interpretation som hon tycker är vackrare, nämligen ordet *innehåll*. "Innehållet är ett slutet rum, det är någonting jag håller om, som är instängt inuti människan och det är det jag avlyssnar, *mitt innehåll*", säger Cecilia. Skådespelare möter många olika sätt att tolka samma pjäs, beroende på regissören, men den ultimata interpretationen sker, enligt Cecilia, hos människan i enskildhet.

För **Gunnel Bergström** är interpretation att förstå texten och musiken utifrån ett subjektivt perspektiv. "Det handlar om innantilläsning, att se vad texten och musiken väcker för impulser i en själv i högre grad än att tala om för musiken och texten vad den betyder, alltså att man lyssnar in och går på upptäcktsfärd i den", säger Gunnel. Hennes inställning bygger på retorikens tanke att texten och musiken är imitativ. Det betyder att om man säger orden och sjunger frasen som den står noterad så *uppstår* en tanke och ett uttryck som en gång sändes iväg av librettisten och kompositören. Till exempel kan kompositören haft intentionen att beskriva sorg med nedåtgående halvsteg, och som Gunnel säger: "Du behöver inte kunna musikteori för att upptäcka att ett tonartsbyte förändrar något i dig, utan bara sjung det och märk vad det gör med dig".

Gunnel vill uppmuntra sångare till att läsa innantill och upptäcka själva istället för att vänta på att en regissör eller pianist ska förklara för dem vad det betyder. Hon påminner om att regissörsyrket är en relativt ny roll inom operan. Tidigare var det sångarens uppgift att tolka kompositörens och librettistens intentioner.

### *Analys – tolkning*

I denna fråga har pedagogerna en gemensam utgångspunkt: Interpretation handlar om det egna förhållningssättet till en sång eller text. Alla pedagogerna menar också att den egna upplevelsen och synvinkeln är helt avgörande för hur stark eller bra en tolkning av en text eller sång blir.

Gemensamt för pedagogerna är också att de ser vissa svårigheter för skådespelare/sångare att till fullo kunna tolka helt utifrån sig själva. En svårighet kan vara traditioner eller ideal om hur någonting ska eller borde låta vilket Stella Scott framhåller i sitt svar. Cecilia Berefelt och Gunnel Bergström tar fasta på skådespelarens/sångarens dilemma i mötet med regissörens tolkningsföreträde över texten.

Stella löser sitt dilemma genom att använda ordet "lasera" – traditionen, det egna research- arbetet och den egna synvinkeln blandas samman och olika lager lyser igenom i tolkningen. Cecilia föredrar att säga att hon "avlyssnar sitt innehåll" istället för att hon interpreterar. Gunnel menar att lösningen ligger i att gå till texten och upptäcka vad textens och musikens imitativa kraft gör med en.

När jag ställde frågan om interpretation så var Cecilia Berrefelt väldigt kritiskt till själva ordet interpretation och det tog ett tag innan jag helt förstod varför. Ämnet ”textinterpretation” har traditionellt undervisats på teaterhögskolor och har då inneburit att en lärare, dramaturg eller regissören har haft tolkningsföreträdet över texten och man har inte utgått från skådespelarens subjektiva, intuitiva uppfattning. Cecilia kallar sig själv lektor i ämnet *Rösten –Språket –Texten*, och inte lärare i interpretation, just p g a den tradition som är förknippad med detta ord.

## 2. Vad har känslan för betydelse i arbetet med interpretation?

**Stella Scott** hävdar bestämt att "du når aldrig fram till en människas hjärta med att vara trogen traditionen utan då måste du satsa dig själv". Stella tar upp ett exempel där hon själv uppträdde på en konsert och en tjej i publiken fick hjärtklappning av musiken trots att hon aldrig varit på en klassisk konsert förut och Stellas egen pianist började gråta. Detta hände för att hon vågade satsa sin personlighet och hon upplevde att hon egentligen inte gjorde något tekniskt eller interpretatoriskt "rätt" men att det blev rätt ändå eftersom hon vågade ta från sin egen erfarenhet och sina egna resurser. ”Sen är det en fråga om hur djupt man vågar gå i det”, säger Stella. När hon gick gestaltterapiutbildningen insåg hon att hon vågade gå väldigt djupt. "Ju djupare man går desto intressantare blir det för en själv och för publiken, men så fort man blir rädd och tror att man måste hålla på sina hemligheter, då måste man ju hålla sig själv tillbaka och då kan inte sökandet gå så långt /.../ och då blir det inte så spännande", säger Stella.

Nu för tiden kan Stella göra denna resa själv när hon jobbar med interpretation men i början behövde även hon själv liksom hennes elever vägledning. Som elev kan man annars tro att man nått så långt som det går men en erfaren person kan leda en vidare. Stella, som är utbildad gestaltterapeut och därför har en specialkompetens, poängterar att det är viktigt att veta var gränserna går så att inte undervisningen blir terapi. Men hon säger att det är vanligare att teaterpedagoger går över gränsen. Många gånger har hon själv skickat elever vidare till en terapeut för att de ska få hjälp med det som kommit upp något på lektionen och som hindrar dem i deras fortsatta utveckling.

Stella understryker att om man jobbar på detta personliga sätt så måste man känna efter när en sång är "färdig" att visas för en publik. Man får till exempel inte utsätta en publik för att man själv börjar gråta på scenen. "Det är mitt ansvar som artist att se till att publiken är bekväm. Att *de* gråter men inte att de blir oroliga för mig. De får gärna gå hem och vara oroliga för sig själva. Det är superbra!", skrattar Stella.

**Cecilia Berrefelt** kopplar ordet känsla till klang och vokaler. ”Känslan uppstår medan man läser. Det finns ingen känsla utanför – känslan kommer i mötet med texten.” Hon uppmanar också eleverna att gå upp i och öppna sig för det tonliga, det musikaliska och bilderna, allt det som Cecilia menar är diktens gestalt. Och att utveckla en riktig öronkänsla. ”Via öronkänslan kommer den sanna känslan för innehållets rörelser, vibrationer. Det går inte att hitta en ton utanför kroppen med hjärna för ett syfte. Att vara akustisk är att höra rummet”, säger Cecilia.

Cecilia menare vidare att man kan känna utan att behöva koppla till några personliga minnen. ”Utän det uppstår kanske nya minnen och en ny del av ens person. Och det är kanske mina gamla erfarenheter som transformeras till nåd och frid eller uppror.", säger

hon. Hon säger att det handlar om något bortom till exempel arg eller ledsen och att känslan också uttrycks bortom att ha en snygg röst. Det handlar om kroppsvibration – det är en beröring som blir en klang som blir till en riktning.

Med hjälp av Cecilias metod att arbeta med kroppen kan man ”tonsätta sin insida”. Genom att ljuda ett ”A” och samtidigt banka med handen på bröstkorgen får man kontakt med klangen i ”bröstrummet” som öppnar upp för melankolin, ”och det är för mig att nå hjärtat, förbindelsen hjärta och hjärna, att jag gör det genom andningen. Andningen är innehållet”, säger Cecilia. Hon uppfattar till exempel att Jussi Björling var en sångare som även i sin höga tenorstämman hade kontakt med sitt bröstrum men att en sångare som Pavarotti hade mindre kontakt med sitt. Cecilia säger också att när man hör en sångare, som till exempel Peter Mattei, som bara öppnar och allting ligger klart, då gråter man.

Denna teknik att utgå från kroppen gör att texten når djupare in i en själv och in i en publik, menar Cecilia. ”Det är de (publiken) som hör striden och undrar över utgången men också kan avläsa eller beröras eller förstå något om sig själv. /.../ skådespelarna talar igenom varandra, igenom publiken. De talar inte till publiken utan igenom – De (publiken) har också ett bröstben och en fontanell så att man ryser. Inte för att man vill att publiken ska gråta därför att vi har känslor på scen. Det är liksom dött lopp”, säger Cecilia.

**Gunnel Bergström** menar att så fort vi ska förmedla någonting som är kopplat till erfarenheter, så är det sinnesförnimmelserna som gör att vi minns dem. Det kan till exempel vara en doft, ett synintryck eller ett ljud. ”Om du försöker minnas din studentexamen så är det ju någonting som öppnar in i den och kanske är det en bild, kanske är det studentsången – ett ljud, men det är alltid en sinnesförnimmelse som för oss in i minnesbilderna”, säger Gunnel. Hon berättar vidare att Stanislavskij menar att man *först* ska försöka minnas egna erfarenheter och koppla dem till texten, men Gunnel menar att om man tar fasta på sinnesförnimmelserna i texten och om man öppnar upp för dem så får man *automatiskt* kontakt med personliga minnen.

Gunnel menar vidare att en känsla kan man inte spela men man kan låta den komma genom att veta sin avsikt och agera, genom att hitta aktionen i en mening. En aktion kan till exempel vara: tvinga, hota, övertyga, förklara, ifrågasätta. ”/.../ aktioner, det vi gör som är fysiskt, som alltid har en fysisk motsvarighet i sig”, säger Gunnel. Hon menar vidare att vi i Sverige är omedvetna om aktionen (handlingen), att vi istället börjar prata om känslor. På frågan ”Vad gör du då?” börjar svensken tala om att man till exempel blir ledsen och gråter istället för att agera. Gunnel menar att italienarna har närmre till aktionerna i språket och hela tiden talar i aktioner. Detsamma gäller barn, som automatiskt tar med sig kroppen, och på detta sätt även handlingen och viljan, när de talar. Gunnel nämner som exempel att de sträcker fram händerna när de säger ”Kom hit!”, medan vuxna däremot tenderar att förlora handlingen på vägen och bli mer intellektuella och förklarande. De säger ”Kom hit!” utan att sträcka fram händerna – och då uttrycks inte viljan, menar Gunnel.



## *Analys – tolkning*

I denna fråga är pedagogerna mest delade i sin syn på känslorna och interpretation. Stella jobbar med de egna erfarenheterna kopplat till texten medan Cecilia och Gunnel menar att känslorna kommer automatiskt när man arbetar med deras metoder.

Stella säger att man måste våga utgå från egna erfarenheter och känslor för att nå fram till en publik. Cecilia säger att det *inte* fungerar så att publiken blir berörd för att artisterna har känslor på scenen.

Förenklat kan man kanske säga att Stella arbetar inifrån och ut och Cecilia och Gunnel utifrån och in. Kanske ska utifrån och in-metoderna ”förenkla” arbetet så att man inte som skådespelare/sångare måste ”gräva” i personliga erfarenheter för att kunna interpretera?

Samtidigt kräver även ”utifrån och in”-metoder ett inre engagemang: Cecilias metod att utgå från människans innersta – kroppens anatomi och den inre upplevelsen av texten (tyst läsning och djupläsning), och Gunnels metod – att gå in i sinnesförmimmelser eller att veta sin aktion, tillsammans med det fysiska uttrycket – kan inte göras helt mekaniskt eller tekniskt utifrån.

I detta avseende är ändå Cecilia mest teknisk eftersom ordens bokstavliga betydelse inte behöver beaktas utan det är ordens klang, musikaliska uttryck och position i ”partituret” som står i fokus. Gunnels metod kräver en intellektuell förståelse av texten när man tar fram sinnesförmimmelser och aktioner ur den.

Inte heller Stellas ”inifrån och ut”-metod är på något sätt frånkopplat det yttre arbetet, kroppen och det fysiska, utan är integrerat med det. Det mesta sker ju på båda planen samtidigt men det är ett sätt att beskriva det på.

### *3. Vad har klangen för betydelse i arbetet med interpretation?*

**Stella Scott** refererar till ett ordspråk som säger att ”ögonen är själens spegel”. Hon menar att rösten också är ett starkt avtryck för hur man har det på insidan, det kommer man inte ifrån - rösten kommer ju rakt ut ur kroppen och ur ens vibration. Om vibrationen är åtstramad så kommer det ut en åtstramad röst och då blir klangen vass. Men det kan vara användbart om man vill ha en vass klang och man kan ta fram ett sådant minne av hur det kändes för att komma åt det. En artist ska kunna hitta olika uttryck, understryker Stella, från glasklar kyla till den totalt omsvärmande kärleken. Det handlar inte om att ta bort något utan det handlar om att frilägga och behålla. ”Varje känsla som vi håller tillbaka, varje sak som vi inte uttrycker, blir en hämning /.../ om jag sedan lyckas få ur mig att Putte var dum, då flyttar jag på den hämningen. Då frilägger jag ju. Men jag har fortfarande kvar erfarenheten av att gå omkring med denna hämning, och den kan jag använda. Så den försvinner inte, erfarenheten försvinner inte, men jag får en ny som är att jag frilagt. Att jag varit ärlig. Och det är det som är kärnan i allting som jag har hållit på med sedan jag var barn. Var sann. Inte i förhållande till vad någon annan tycker och tänker, utan att hitta min egen sanning, och det är ett ständigt... friläggande”, förklarar Stella.

Stella säger alltså att det inte är något fel på till exempel ångest. Det som är fel är att ha ångest men inte ”känna den”, d v s att inte medvetandegöra och definiera den. Då är det bra att frilägga den och då blir det mycket lättare att sjunga om den när det behövs. Stella vill alltså egentligen aldrig ta bort någonting utan snarare lägga till. Inte lägga till utifrån utan lägga till det som är avskuret och det som man upptäcker av sig själv inifrån. Hon brukar tänka på ett citat från Reggio Emilia-pedagogen Malaguzzi: "Ett barn har 100 språk men berövas 99 av dem." Stellas arbete handlar om att ge människor tillbaka sina olika språk och röster. Det är lätt att stöpas i en och samma form när man ständigt övar på att eftersträva ett visst ideal på till exempel en musikhögskola, observerar Stella.

**Cecilia Berfelt** menar att det måste finnas någon form av klang som går att sända i det yttre rummet men att samtidigt känna att man återkopplar till bröstnumret - och att det är sant.

”Vi har en egen uppfattning och en egen tonbildning /.../ alltså jag är så nära mig själv i det här att jag känner; det där är min identitet /.../ Det har alltså med det estetiska och etik att göra. Det finns något som är sant... och skönt”, säger Cecilia, ”kroppen som det skönaste/sannaste instrumentet”.

Cecilia vill gärna framhålla ordet ”interpenetration” som ett ord som egentligen beskriver hur hon jobbar med interpretation. Interpenetration handlar om att på djupet förstå mellanrummet mellan två punkter, till exempel förbindelsen bäckenbotten och fontanell. Keve Hjelm - skådespelare och regissör som också varit rektor för Teaterhögskolan – har också kallat det ”hjärnbaning”. Och Cecilia förklarar att det också till exempel finns en punkt mellan ögonen där man kan känna att man öppnar, kallad *noos*. ”Från *noos*, dvs hjärnan, har vi en förbindelse till tredje, fjärde nackkotan, *fren* (andningsnerven som är ett andningshål som syresätter hjärnan), och till hjärtat, *tyhmos*. Treenigheten *nos – fren – tyhmos* öppnar för akustiken och syresättningen i förbindelsen huvud och bröstnum.

”Det (interpenetration) har med liturgi att göra, att förena det jordiska med det himmelska, det har med den religiösa ritualen att göra /.../ den här ortodoxa sången, alltså, bönen, orden. Interpenetration, hur man penetrerar emellan så att man inte har... (visar ’stängt av’ med en rörelse) /.../ jag måste kasta mig handlöst framåt i den, att ge upp sitt jag, att inte kunna reservera sig någonstans och det tilltalar mig.”

Cecilia berättar att hon uppfattade att Keve Hjelm arbetade på detta sätt och han interpreterade klangvärlden för att det var känslan. ”Han ersatte känsla med klang.”

Samtidigt poängterar Cecilia att det inte handlar om rösten i sig utan rösten måste transformeras till känsla. En skådespelare är en berättare och måste kunna göra något med språket. Man måste till exempel kunna gå från fruktansvärd hatkänsla till något annat. ”Det är därför vi läser klassikerna därför att de bygger upp en klangvärld, en ljudupprepning, en komposition; en fem och en halv rad, en halv rad och det hade gått åt helvete eller inte; det är partitürkänsla. /.../ Måttet för detta är det här. Den avbrutna satsen, någonting som jag förstår kroppsligt.”

**Gunnel Bergström** lyssnar in klangen hos sångare som många gånger sjunger för starkt, med ett övertryck, och försöker åstadkomma något de tycker att de hört på skiva. Ett slags intensivt "sound" som i allmänhet kommer ur en frihet och då skapar denna intensitet i tonen eftersom den föds och lever. Men många sångare missförstår detta och försöker "sätta" tonen och tvinga den istället för att leva den. Därför lyssnar Gunnel väldigt noga på sångare och ber dem sätta upp händerna framför öronen och lyssna på sig själv i rummet för att faktiskt höra hur mycket röst de har när de sjunger pianissimo. "För många sjunger ju aldrig pianissimo, de sjunger forte hela tiden", säger Gunnel. Hon vill att sångarna ska upptäcka att de kan musicera mera om de har en dynamik och rörlighet i rösten, från pianissimo till forte fortissimo. "Man hör ju den klangen i kroppen och så gör man den /.../ det måste komma med ordet och så måste de sjunga på luftflöde." Gunnel vill alltså att sångarna ska undvika att sjunga på stämbanden och istället sjunga på luftflödet, i kontakt med orden och kroppen, för då kommer vibrationerna igång.

Gunnel själv är inte sångpedagog och jobbar inte med sångteknik men hon säger att hon "är noga med att se till att andningen tillåter dem (sångarna) att få kontakt med orden." Gunnel understryker här att sångaren måste förstå vad han eller hon sjunger, annars kan det leda till en väldig otrygghet, "att de inte står stadigt på marken, att de egentligen inte har någonting annat i sin uppgift än att prestera. Och då försjunger de sig och blir hesa."

För att motverka detta och för att bygga upp sångarens självkänsla till att våga vara "sant uttolkande", som Gunnel uttrycker det, och därigenom våga vara sårbar och öppen i interpretationsarbetet, så pratar Gunnel om sångarens uppgift som förlösare av andra. "Tänk att det är du som har ansvar", brukar hon säga. "Operan öppnar upp dimensioner i människan som ligger förborgade i vanliga samtal, men som också ligger förborgade i dramatik. För sången öppnar upp till så djupa lager av livserfarenhet och så stor smärta, och glädje naturligtvis, att när livet blir svårt så är det sångaren som kommer in och sjunger vid en begravning eller ett bröllop eller tsunamin eller så. Sången är ohyggligt viktig för oss och därför tycker jag att det är väldigt viktigt att sången aldrig banaliseras", säger Gunnel. Hon säger också att det är hennes vilja att ge sångaren kunskap och verktyg för att kunna bli självständiga uttolkare av verk. Men hon vill också ge dem stöd och att ge dem möjlighet att känna igen sådana goda sammanhang där sångaren inte blir "beordrad", utan där det pågår ett samtal mellan ett Du och ett Jag som handlar om att tolka.

### *Analys – tolkning*

Här närmar sig pedagogerna varandra. Alla nämner ordet kropp och vibration, och Cecilia har tidigare använt ordet kroppsvibration. Klang har alltså med kroppsvibration att göra.

Stella kopplar klangen till hur man har det psykologiskt på insidan.

Cecilia har tidigare (se fråga 2) pratat om att "tonsätta sin insida", och att klangen i bröststrummet öppnar upp för melankolin. Både Stella och Cecilia menar alltså, fast med motsatta ingångar, att klangen har med kroppens insidan att göra och att på insidan kan man få kontakt med känslorna – kropp, klang och känsla.

Gunnel pratar också om klangen och kroppen och menar att det dels har med det tekniska att göra – om man tar tonen tekniskt på luftflödet eller inte, och dels handlar det om det psykologiska – om man fokuserar på att efterlikna ett ideal och prestera en klang, istället för att ha kontakt med texten och sin kropp. För Gunnel hör alltså förståelse av orden och klangen ihop: kropp, klang och tanke. Men hon säger också att man kan höra klangen i kroppen, vilket jag kopplar till Cecilia som pratar om att det är viktigt att höra texten och att det har med den kroppsliga upplevelsen att göra (se fråga 1).

Alla pedagoger vill att deras elever ska ha dynmaniska röster och kunna uttrycka olika slags klanger. Stella kopplar de olika klangerna till olika känslor, Cecilia till olika rum i kroppen och Gunnel till förståelse av texten.

Intressant att notera är att Stella pratar om att kärnan i hennes arbete handlar om att vara ärlig och vara sann i det hon gör. Likaså pratar Cecilia om man ska känna att man återkopplar till bröstkorgen, att det är sant och att det handlar om ens identitet. Gunnel berättar om hur det kan vara att vara sant uttolkande av ett verk. Att interpretera har alltså att göra med att vara sann mot sig själv och därigenom andra på något sätt. Gunnel säger t o m att en sångare är en förlösare av andra.

#### *4. Vad har tanken för betydelse i arbetet med interpretation?*

**Stella Scott** menar att det inte räcker med själva texten eller ens pjäsen texten är hämtad ur. Man måste som sångare se ett mycket bredare perspektiv – ”var komparativ; ta in, jämför och tolka”, uppmanar Stella. Hon menar att man måste ha sitt akademiska kunnande parat med sitt känslomässiga kunnande och modet att gå in i sig själv när det gäller att nå ut till en publik. Stella tror att artister som jobbar på detta sätt kommer med något extra och därigenom blir oslagbara. ”Det är mitt mål när jag undervisar, att hitta fram till sitt eget och att lära sig att läsa svenska”, säger Stella.

Som exempel berättar Stella om en sång som hon arbetat med tillsammans med en elev. I texten överger mannen kvinnan efter deras första möte men det antyds att någonting ”finns kvar”. Stella tolkade det då som att det var ett barn som lämnats kvar. Sången var skriven på 1800-talet och konsekvenserna för en ogift gravid kvinna ödesdigra. Följaktligen blev tolkningen att kvinnan blev gravid samt kunskapen om hur det var på den tiden helt avgörande för hur sången sedan interpreterades.

Stella tar upp ytterligare ett exempel där hon jobbade med en elev som trodde sig sjunga om ett par i 65-års-åldern. När de granskade texten mer noggrant och läste ”i dag såg jag din första rynka” kom de fram till att det snarare handlade om ett par i 30-års åldern. Eleven interpreterade sedan sången på ett helt annat sätt.

**Cecilia Berfelt** säger att det så klart finns en språklig bild som man måste säga men den måste omges med ett eko eller en klangvärld – med det vokala eller andningen – och hon menar att tanken rör sig runt orden. ”Du behöver ordna texten för att tanken ska kunna dansa runt orden. Det är tystnaden, det är en tankerörelse, men orden är inte lika med en tanke.”

Cecilia läser en kort mening och demonstrerar vad hon menar.” ”Nu blygs jag ej att återtaga mycket, vad nyss jag yttrade med klok beräkning” – och berättar att för henne är orden *nu* och *nyss* tankeledande i denna mening. ”*Nu* säger jag det här och *nyss* sa jag någonting annat för att få struktur i texten. Andra tankeledande ord är *men*, *för*, *på*, men inte hela texter”, säger Cecilia.

Andra sätt att strukturera texten för att tanken ska komma fram är arbetet med textkontroll. Då frågar man sig var punkten och kommatecknen finns, berättar Cecilia. Man håller ihop meningar och andas endast där det är punkt. Man andas inte vid kommatecken eller radslut utan då blir det bara ett litet håll eller en liten paus d v s en ”cesur”. ”Punkten är kroppslig därför att då är jag tyst. Efter punkten kommer en dubbel andning därför att jag har fått en erfarenhet av vad jag har sagt. Den erfarenheten är en återkoppling och bär över i det tysta till nästa fortsättning”, säger Cecilia.

Förklaringen om punkten har också att göra med begreppet ”impostation” som Cecilia tillsamman med ordet ”interpenetration” tycker är helt avgörande för interpretationen. ”Impostation” är att andas in med första vokalen i meningen. Impostationstekniken medför att pausen fylls med en slags uppmärksamhet och olika kvaliteter i uttrycket. En Ä-inandning upplevs annorlunda än en U-inandning. Och man förbereder rummet och håller öppet för vibration.”Vokaler är en öppning, ingen bokstav” säger Cecilia.

Cecilia har i fråga 3 berättat att ”interpenetration” betyder att på djupet förstå mellanrummet mellan två punkter, till exempel bäckenbotten och fontanell. I textarbetet kan man också använda begreppet ”interpenetration”, då med betydelse att sammanbinda olika ljud. ”Att förbinda tre N med varandra och att jag känner att det blir en rytm av det, jag hör det och så går jag vidare och så väljer jag någonting annat i nästa rad. Då har jag öppnat min medhörning på andning. Var vill jag andas? Hur lång är denna tanke?” säger Cecilia. Följden blir att skådespelaren inte behöver ta ansvar för den bokstavliga betydelsen av texten utan ser på texten som ett partitur och utgår från det musikaliska och kroppsliga.

Cecilia, som framförallt har jobbat med grekiska dramer med sina elever, tycker att det är bra att veta något om författaren och tiden, och om filosofin kring ett drama. Men hon säger också att själva rollen, karaktären, *uppstår* i och med att dialogen *föds* och kören, det vill säga omvärlden, är kvar på scenen.

Cecilia Beréfelt har efter att ha läst min intervju med henne gjort ett längre tillägg som förtydligar denna fråga ( se bilaga 1).

För **Gunnel Bergström** är en aria alltid en *tankeprocess* där man reder ut känslor. Hon tar som exempel en av Donna Elviras arior *Mi tradi* (Mozart) där många regissörer säger "skrik bara!". Men enligt Gunnel handlar det om att Donna Elvira försöker reda ut vad hon känner. Hon sjunger: ”Han förråder mig, han sviker mig, Gud förgör honom, men ändå känner jag ju ömhet för honom.” Elvira kastas hela tiden mellan dessa motstridiga känslor medans hon försöker göra klart för sig vad hon vill: att Gud straffar Don Juan eller låter honom leva. I arian brottas Elvira med en inre konflikt. ”Det har med känslor att göra men det är inget känsloutbrott utan en tankeprocess.” Gunnel poängterar att arian är en inre konflikt som söker sin lösning, och då blir den levande och berörande. Men många operaregissörer ser ariorna som rena känsloutbrott.

Gunnel inspireras av den franske filosofen Ricoeurs tankar om interpretation och han säger att om en pianist ska tolka ett musikstycke, så spelar han det om och om igen, för att se hur stycket är ihopsatt i sina delar. Och för varje gång han spelar igenom så kommer han lite djupare in i förståelsen för att till slut finna sin egen förståelse. Gunnel menar att man måste vistas i materialet, sången eller operan, för att bit för bit förstå rollen: vad den gör, känner och tänker. Om man redan innan bestämmer till exempel att *Così van Tutte* handlar om "hemmafruarnas dilemma att hitta en bra älskare", som Gunnel exemplifierar, så går den mångdimensionella tolkningen förlorad.

Gunnel kallar sig hermeneutiker och hon menar att man i princip kan gå in var som helst i till exempel en opera och försöka djupläsa och förstå just den delen. "Varje scen är ett litet drama, med början, mitt och slut", säger Gunnel. "Sedan kan man gå vidare till nästa del och lägga ihop den första förståelsen med nästa. /.../ och så småningom förstår man mer och mer. Förståelsen rör sig i en spiral djupare och djupare in i skeendet", säger Gunnel. Inför en elevs arbete med en aria ger Gunnel alltid lite förutsättningar för var sångaren befinner sig och om situationen, men hon tycker inte att man måste kunna hela dramat.

Gunnel Berefelt har senare utvecklat och förtydligat vad "förståelse" innebär och hon berättar om de sju frågor som hon använder i interpretationsarbetet (se bilaga 3).

"Jag försöker få eleverna, sångarna att gå på upptäcktsfärd i texten och musiken /.../ ordens innebörd och prosodi (talmelodi), att den ska leva liksom, att man ska förstå hur den ena tanken länkas till den andra. För det är ju en tankeprocess. /.../ Och sen att bara sjunga musiken och se vad den musiken väcker i kroppen, av impulser och rörelser och uttryck. När den vokala frasen möter ordens prosodi uppstår en spänning mellan dessa båda och den spänningen skapar uttrycken, färgerna, intensiteten, betoningen.

Gunnel förklarar att det lätt är så att prosodin, d v s talmelodin, "försvinner upp" med melodin. Som till exempel i psalmen *Tryggare kan ingen vara*, där det lätt bli "Tryggare kan ingen vara", d v s talmelodin följer sångmelodin. Men om man sjunger samma fras med förståelse för vad man säger blir det: "Tryggare kan ingen vara."

### *Analys – tolkning*

På denna punkt skiljer sig pedagogerna mest. De har olika inställning till hur viktigt det är att veta något om pjäsen, författaren eller tidsepoken, att kunna något intellektuellt utöver själva texten.

Stella är den av pedagogerna som mest betonar vikten av att kunna så mycket som möjligt runtomkring texten för att bredda perspektivet om vad sången handlar om och sedan göra sin egen tolkning utifrån den informationen.

Cecilia tycker det är bra att veta något om författaren och tiden men det verkliga arbetet som gör att "tanken dansar runt orden" (d v s att få fram tanken) ligger i att strukturera texten med olika medel. Genom textkontroll, interpenetration, impostation och att tala från olika punkter i kroppen interpreteras texten musikaliskt, kroppsligt och förbereds för scenen. När de förberedelserna är gjorda behöver sedan texten inte interpreteras utan kan födas och levas på scen – karaktären (eller kanske interpretationen) blir till på

scenen. Om jag tolkar Cecilia rätt så behövs egentligen *inte* bakgrundsfakta i själva arbetet med texten.

Gunnel säger att förståelsen kommer successivt när det gäller ett verk och att man *inte* behöver ha alla bakgrundsfakta eller hela bilden från början. Hon menar att det snarare är bra att inte från början bestämma vad sången eller operan handlar om för att undvika en för endimensionell tolkning, utan att vistas i materialet och gå på upptäcktsfärd i det – utan andra förkunskaper än de man redan bär med sig.

En avgörande skillnad mellan pedagogerna är också att Gunnel framhåller att arbetet med en aria är en *tankeprocess*. Det handlar om känslor men man reder ut känslor genom att undersöka var man står och tänka igenom, bearbeta. Kanske kan man här använda ordet analys, att analysera sina känslor.

Cecilia använder inte detta ord men man kan kanske se det som att det är en tankeprocess att strukturera och interpretera texten utifrån ljud och rytm etc. Cecilia pratar inte, till skillnad från Gunnel, om ordens betydelse utan har en mer musikalisk inställning till texten. Däremot säger hon att ljuden måste beröra en och vid ett tillfälle säger hon till och med att hon då inte behövde ”bry sig om innehållet utan det fick andra sköta”. Jag tolkar det som att om man arbetar med att texten ska beröra en kroppsligt så går budskapet fram utan att man själv måste värdera eller tolka orden känslomässigt eller intellektuellt: man lämnar texten ifred från sina egna tolkningar och låter publiken beröras kroppsligt eftersom skådespelaren gör det.

### *5. Vad har kroppen för betydelse i arbetet med interpretation?*

**Stella Scott** säger med eftertryck: ”Kroppen ljuger aldrig!” Hon menar att kroppen är ett fullständigt oundgängligt instrument för interpretation. Om man som sångare ska kunna utvecklas så måste man acceptera att det börjar med en själv och ens förmåga att acceptera att man är som man är. Stella säger att om man till exempel har problem med andningen eller att ta en höjdtön så måste man inse att det är ett fysiskt problem med en känslomässig grund, och att det är viktigt att våga lyssna inåt och se vad det kommer ifrån. Stella poängterar också att en känslomässig hämning *alltid* sätter sig som en låsning i kroppen. Hon säger att folk ofta söker fysiska svar på de fysiska problemen, men att hon aldrig varit med om att det stämmer!

Men det är samma sak för en instrumentalist, menar Stella vidare. Ska man gestalta någonting så kan man inte säga till pianot att spela duktigt och göra som man säger utan det är kroppen som måste få ut det, menar Stella. Som exempel säger hon, att tre personer som spelar samma stycke vid samma instrument kommer uttrycka olika saker eftersom ”hela känslolivet bor i kroppen... sedan att kroppen bor i Gud, det är en helt annan sak”, skrattar Stella.

Sen förtydligar Stella att det ibland kan vara så att man sjunger i fel röstfack och att det därför också kan vara tekniska saker som hindrar. Om någon till exempel försöker vara en sopran men i själva verket är en countertenor så kan det ju också handla om identitet och att våga se vad man egentligen är. Stella berättar att hon själv har försökt passa in i systemet genom att kalla sig själv för sopran eller koloratorsopran men att hon nu endast kallar sig för operasångerska. ”Jag sjunger bara det jag vill”, säger Stella.

Stella berättar också att hon använder sig av ”projektiv identifikation” när hon arbetar med sina elever, d v s hon använder sig av sin egen kropp för att uppfatta signaler från eleven. Denna teknik används i allt terapiarbete, inte bara i gestaltterapi, säger Stella och fortsätter: ”Om jag har gjort tillräckligt av det här egna inre arbetet då har jag väldigt nära till mina egna upplevelser och då kan jag bara känna: Nu får jag lite svårt att andas. /.../ Det är när jag fångar upp någon *annans* andnöd som det är en projektiv identifikation.”

För **Cecilia Berfelt** spelar kroppen en fundamental roll i interpretationsarbetet. Genom den grekiska röstpedagogen Mirka Yemendzakis har Cecilia lärt den speciella kropps- och rösttekniken, ”Kroppen som det skönaste/sannaste musikaliska instrumentet”, där den egna kroppskänningen är central. Yogaövningar och övningar där man bankar och stryker på olika platser på kroppen och samtidigt ljudar, leder in i ens egen resa genom kroppen. Hon berättar hur hon själv fick tillgång till sitt eget bröststrum genom denna teknik genom att just banka på övre delen av bröstkorgen och ljuda samtidigt. Hon fick möjlighet att ”tonsätta sin insida” och hon upplevde att det öppnade upp till melankolin som enligt henne tillhör bröststrummet.

En annan del av Cecilias undervisning har med den tysta läsningen och djupläsningen att göra. Denna är också kroppslig eftersom man läser i kontakt med sig själv och sin kropp, enligt Cecilia. ”Det medvetna arbetet med kroppen öppnar också källan som är stängd för oss, omedveten. Så i rollarbetet, om jag inte interpreterar, lika med tolkar, tycker, textinterpreterar, så kommer jag ner i det okända.” Hon menar att upplevelsen av en text som hon likställer med ett musikstycke är kroppslig och vertikal d v s man får kontakt med hela sig själv – gestalt - uppifrån och ner om man öppnar för det.

Vidare jobbar Cecilia konkret med kroppen i kunskapen om vokaler och konsonanterna. ”Vi tar in vokalen i våra rum – ’inspirare’, alltså inandning, vokalen är i universum. Konsonanterna som är ’expirare’, de tar utandningsluften, är en rörelse. Man ser vokalen som en bild, en form och hör konsonanten som en rörelse. A är den största öppningen och vibrerar i bröstbenet.”

Kunskap om anatomin är viktig för Cecilia, att hjälpa eleven att kunna både känna och benämna andningsvägarna, kallade i singularis ”fren” och i pluralis ”frenas”. Här arbetar Cecilia med ”Handens metod” – genom att lägga handen på bröstben, nacke, fontanell e t c och den andra handen på en annan punkt så kan man känna vibrationerna och hur de fortplantar sig. Till exempel söker sig en hand söker sig till fontanellen och den andra handen orienterar sig mot hjärtat.” Vi andas i de båda händerna samtidigt och vi sjunger förbindelsen mellan två händer. Vi tonsätter intervallet mellan hjärta och hjärna. Syret befinner sig i näsan, det är akustiken. Utandningen följer det vertikala mellan två händer och två händer vibrerar samtidigt – det är mötet mellan hjärta och hjärna”, förklarar Cecilia.

Cecilia menar att det är viktigare att höra och förstå kroppens egen logik när det gäller andning och tonbildning, klang och ljudvärld framför att låta sig förledas av känslan hit och dit. ”När så mycket i människan som andning, ljud och rörelse är involverat kan man inte hålla känslan borta - då uppstår den”, säger Cecilia.

Hon betraktar kroppen som ett instrument och skådespelaren som en musiker och hon säger att hon föredrar att ”vara intuitiv, inte besserwisser eller att vara den som vet



utanför instrumentet, eller det som pågår, utan att höra, lyssna, följa, alltså andningen i en stråkföring, att titta på ett finger när folk spelar piano.” Cecilia pratar om vägledad intuition - att se vad någon gör kroppsligt och sedan vägleda.

Cecilia vill här lägga till ett längre citat av sin läromästare Mirka Yemendzakis som berättat om kroppen som instrument (se bilaga 2).

**Gunnel Bergström** vill att sångarna ska komma ner i kroppen innan de börjar sjunga. Det kan till exempel handla om att göra vissa uppmjukande rörelser liggandes på golvet för att få kontakt med stela höftpartier och sin bäckenbotten, för att uppleva hur andning och kropp hör ihop. Gunnel arbetar också med att varje musikalisk gest ska ha en fysisk motsvarighet – liksom för en violinist eller cellist där varje fras motsvaras av ett stråk – och där kroppen får leva med. Eleverna brukar få sjunga melodin utan ord och uppleva vad själva musiken begär av kroppen i gester och uttryck, och då menar Gunnel framför allt rörelser i bålen – att finna andningens rörelseavsikt där. Gunnel menar att det är lätt att som sångare "stå i givakt" och endast koncentrera sig på vad som till exempel händer i struphuvudet, istället för att låta en fras flöda genom hela kroppen. Många tappar kontakten med kroppen och då går hela ordförståelsen också förlorad, menar Gunnel.

Gunnel jobbar också med att återerövra orden i kroppen. En övning hon använder är att stående luta sig framåt och under upprullning läsa arians text med full förståelse för varje ord. En annan övning är att översätta ett italienskt ord till svenska och känna hur det känns i kroppen att säga det med full förståelse på sitt eget språk. Sedan kan man återigen säga det på italienska och känna skillnaden. Sångarna får sedan sätta ihop den fysiska musikupplevelsen med sin kroppsliga textförståelse och där i uppstår en intressant spänning - talmelodi (prosodi) möter melodi. ”Speak musically”, har många kompositörer kallat det genom tiderna.

Gunnel berättar också att hon i arbetet med sina elever använder sig av sin egen kropp för att uppfatta vad eleven behöver för vägledning i interpretationsarbetet. Hon menar att hon arbetar intuitivt och lyssnar in och hör med sin kropp. Efter en kurs med röstpedagogen Mirka Yemendzakis insåg Gunnel att ”kroppen är bärare av något unikt, och jag kan inte få två sångare att göra likadant för de är unika”.

### *Analys – tolkning*

Att kroppen är central för alla dessa pedagoger är tydligt. Men också här kopplar Stella känslorna till kroppen. Kroppen är känslorna! Tekniska problem som svåra höjdtoner eller andningsproblem är alla grundade i känslomässiga problem, hävdar Stella.

Cecilia talar om yogaövningar och om resan genom kroppen för att få tillgång till sig själv. Ljudövningar, talövningar och anatomistudier är viktiga i hennes arbete. Gunnel jobbar dels med den kroppsliga upplevelsen av musiken och dels med den kroppsliga läsförståelsen. Först därefter sätts musik och text ihop.

Jag uppfattar att alla pedagoger strävar efter att förmedla en helhetssyn på kroppen och uttrycket, att alla på olika sätt vill motverka att eleven till exempel endast fokuserar på sitt struphuvud och glömmer resten av kroppen. Stella når denna helhet genom arbetet med känslorna – för henne hör kropp, känslor och teknik ihop. Cecilia gör övningar som fokuserar på ”öppet och stängt”, alltså att medvetandegöra om vibrationer och andning

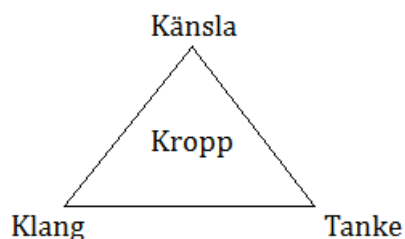
fortplantar sig i kroppen eller inte. Gunnel uppnår helhetskänslan genom den kroppsliga förståelsen av text och musik.

Gemensamt för pedagogerna har också varit att de genom kroppen vägleder sina elever. Stella genom ”projektiv identifikation”, där hon i sin egen kropp uppfattar signaler från eleven. Gunnel pratar om något liknande även om hon inte är utbildad terapeut - att lyssna med sin kropp och att arbeta intuitivt. Cecilia föredrar att se och höra vad eleverna gör och att därigenom vägleda dem, s k ”väggledd intuition”.

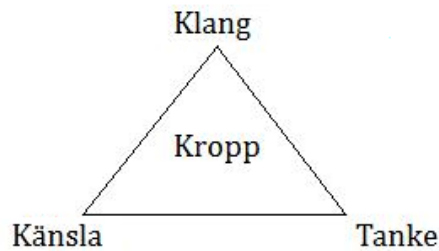
## 6. *Sammanfattande analys – tolkning*

Jag kommer här att göra en sammanfattning av varje pedagogs interpretationsmetod med hjälp av en triangelmodell och de fyra begreppen känsla, klang, tanke och kropp. Jag kommer också att diskutera de olika begreppens innebörd för interpretation – främst gällande en skådespelares eller sångares process med att tolka en text och/eller sång.

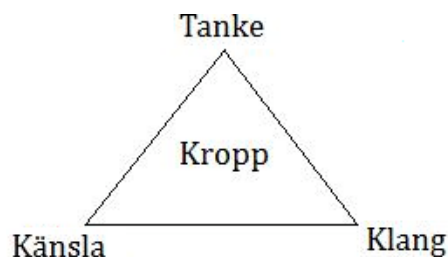
Jag tycker att alla tre pedagoger har kroppen som gemensam nämnare och därför har jag satt ordet kropp mitt i triangeln. Jag tycker också att alla pedagoger använder sig av var sin utgångspunkt kopplat till kroppen och dessa är känslan, klangen och tanken. Jag har valt att placera varje pedagogs utgångspunkt överst i triangeln. Begreppet överst i triangeln har direkt koppling till kroppen, men också beröringspunkter med de andra begreppen i triangelns hörn.



**Stellas Scotts** triangelmodell har känslan överst eftersom hennes huvudingång är kopplingen mellan känsla och kropp. ”Kroppen ljuger aldrig!” Så sammanfattar hon sin metod och menar att kroppen är ett fullständigt oundgängligt instrument för interpretation för sångare såväl som instrumentalister eftersom ”hela känslolivet bor i kroppen”. Stella jobbar utifrån egna personliga minnen kopplade till texten för hon menar att om hon berörs så gör också publiken det. Hon arbetar med den personliga undertexten som metod. Men Stella framhåller också att kunskap runt omkring texten är viktig för att bättre förstå vad man sedan ska interpretiera. Som jag ser det är tanken här ett sätt att stödja arbetet med känslan, och ur arbetet med de egna känslorna kommer klangen som ett uttryck av det inre.



**Cecilia Berrefelts** triangelmodell har klangen överst eftersom hennes huvudingång är kopplingen mellan klang och kropp. Cecilia pratar också om känslan men mer indirekt än Stella. Cecilias arbete med klangen är ett kroppsligt arbete som både når ut till publiken men också in till ens inre och gör att man kan få kontakt med känslan. Om man arrangerar texten musikaliskt och kroppsligt så att det berör en själv, ”så att tanken dansar runt orden”, så kan det också beröra andra – vibrationerna fortplantar sig i publikens kroppar – och känslan kan komma ur det arbetet. Men även om Cecilia tycker att akustiken når djupare än psykologin så säger hon att det handlar om båda begreppen: ”Akustik och psykologi”. Det är den egna uppfattningen om berättelsen och den egna tonbildningen som gör att man kan hitta sin identitet i akustiken och få tillgång till sig själv.



**Gunnel Bergströms** triangelmodell har tanken överst eftersom hennes huvudingång är kopplingen mellan tanke och kropp. Hon säger: ”all vår förståelse går genom kroppen”. Det är med kroppen vi upplever musiken och det är förståelsen av orden som kan göra texten kroppslig. För Gunnel är det tankeprocessen med texten och förståelsen av musiken genom kroppen som kommer först. Sedan kan känslan automatiskt väckas genom att ta fasta på de fysiska aktionerna och vara öppen för sinnesförnimmelserna i en text. Förståelsen av texten och ens inställning till den egna prestationen påverkar klangen. Det hermeneutiska sättet att se på texten är viktigt – att vistas i materialet och att successivt förstå vad den handlar om för en själv i ”en spiral av förståelse”.

### *Vad förenar pedagogerna?*

Förutom att säga något om vad kroppen, känslan, klangen och tanken har för betydelse i interpretationsarbetet så har pedagogerna varit eniga på en punkt: interpretation handlar om att hitta sitt eget förhållningssätt till en sång eller text. För vilken metod man än väljer av dessa tre så är ändå syftet att få tillgång till själv. Och jag skulle också vilja tillägga att få tillgång till *hela* sig själv. Arbetet med kroppen är något som alla tre betonar även om de har olika tillvägagångssätt. Det är kroppen som är svaret på frågan om vad interpretation är, eftersom den rymmer alla pedagogernas utgångspunkter: känslan, klangen och tanken!

Gemensamt för pedagogerna har också varit att de genom kroppen vägleder sina elever. Stella genom ”projektiv identifikation”, där hon i sin egen kropp uppfattar signaler från eleven. Gunnel pratar om något liknande även om hon inte är utbildad terapeut – att lyssna med sin kropp och att arbeta intuitivt. Cecilia föredrar att se och höra vad eleverna gör och att därigenom vägleda dem, s k ”väggledd intuition”.

En annan gemensam inställning har varit att tolkningen på något sätt ska vara sann i sin tolkning. Stella pratar om att vara sann mot sig själv och sina känslor. Cecilia pratar om att man ska känna att man återkopplar till ”bröstrummet” och att det är sant. Och Gunnel pratar om att vara sant uttolkande av ett verk och att våga vara öppen och sårbar i det.

Alla har också pratat om att det är publiken som ska förstå något om sig själva, vilket jag kopplar till Nationalencyklopedins definition av interpretation: att interpretationen pågår i två led, först mellan tolken och texten och sedan mellan tolken och publiken. Stella säger att publiken gärna får gå hem och vara oroliga för sig själva (!), Cecilia säger att det är publiken som avläser, berörs och som kan förstå något om sig själva och Gunnel säger att sångaren kan förlösa andra i svåra stunder i livet – att vara sångare är att vara någon som tar ansvar!

Alla pedagoger har också nämnt att interpretation handlar om något större. Stella säger vid ett tillfälle att hela känslolivet bor i kroppen men att kroppen bor i Gud! Cecilia pratar om att interpenetrationstekniken förenar det jordiska med det himmelska och Gunnel säger att sången och operan öppnar upp för dimensioner i människan som ligger förborgade i vanliga samtal och i dramatik. Alla pedagogerna tror jag kan hålla med om Gunnels ord att sången öppnar upp till djupa lager av livserfarenhet. Alltså, enligt min tolkning, något större än det vi kan ta på.

### *Vad skiljer pedagogerna åt?*

Skillnaderna mellan de intervjuade pedagogerna är fascinerande. Även om alla pratar om begreppen känsla, klang och tanke med kroppen som gemensam nämnare så finns det punkter där jag uppfattar att metoderna och idéernas skiljer sig starkt åt och ibland är rakt motsatta:

**Om känslan:** Man kan jobba med *personliga minnen och känslor* kopplat till texten (undertext) eller jobba med olika metoder för att *indirekt väcka känslor* (veta sin aktion, ta fasta på sinnesförnimmelser, musikalisk och kroppslig bearbetning av texten). När man indirekt väcker känslan kan man också få tillgång till sina minnen men *nya minnen* kan också uppstå i relation till texten (musikalisk och kroppslig bearbetning). Ytterligare en ingång till känslan är att man kan ha ett dialogiskt förhållande till texten, alltså man *läser och känner samtidigt* eftersom man *hör* texten (tyst läsning, djupläsning). Man kan också betrakta hela arbetet med interpretation som en känslomässig process. (S.S.)

**Om klangen:** Man kan uppfatta det som att klangen är en *konsekvens* av inre känslor. (S.S.) Eller så kan man se på klangen eller akustiken som en *utgångspunkt* för att kroppsligt och även känslomässigt nå inåt och få tillgång till sig själv. (C.B.) En tredje ingång är att klangen påverkas *både av ens förståelse av texten och ens psykologiska*

*inställning till den egna prestationen.* (G.B.) Man kan också betrakta hela arbetet med interpretation som en klanglig process. (C.B.)

**Om tanken:** Man kan arbeta med att ta reda på mycket *bakgrundsfakta* i arbetet med en text/sång för att få en mångdimensionell tolkning. (S.S.) Eller så ska man *inte ha för mycket bakgrundsfakta* för att först endast vistas i materialet och successivt få en förståelse för att nå en mer mångdimensionell tolkning. (G.B.) En tredje ingång är att *orden inte är lika med tankar* men att man kan strukturera texten och jobba musikaliskt och klangligt med den så att ”tanken dansar runt orden”. (C.B.) Man kan också betrakta hela arbetet med interpretation som en tankeprocess. (G.B.)

## 7. *Slutdiskussion*

Min utgångspunkt att pedagogerna har tre olika utgångspunkter har förstärkts under arbetes gång. Men jag har dessutom fått en mer mångfasetterad bild av varje pedagogs metod. Stellas metod, som jag från början mest förknippade med en interpretationsmetod genom känslan och kroppen, har för mig nu också blivit mer intellektuell genom sättet att arbeta med kunskap i researcharbetet och även sättet att strukturera känslor genom ett undertextarbete. Cecilias metod, som jag från början uppfattade som en klang- och kroppsmetod utan kopplingar till känslan, har jag nu förstått har mycket starka kopplingar till den inre känslan. Och Gunnels metod, som från början för mig hade mest med tanke och kropp att göra, har jag nu förstått också omfattar det klangliga, att klangen är kopplad till förståelsen av texten men också till det psykologiska och ens inställning till att sjunga för andra.

Ordet pedagog betyder, som tidigare nämnts, att ”leda till källan”. Jag tycker att alla pedagoger har belyst ämnet interpretation och fört mig närmare ”källan” eller kanske ”kärnan” av vad interpretation innebär. Arbetet med att tolka mitt omfattande intervjumaterial har varit mödosamt och materialet hade säkert räckt till att göra ett examensarbete om varje pedagog! Ibland har jag varit osäker på om jag förstått vad pedagogerna har menat men jag har hela tiden försökt återvända till texten, det vill säga de utskrivna intervjuerna, och hela tiden sökt förankra mina tolkningar i deras uttalanden. Här har min förförståelse, alltså min egen praktiska erfarenhet av att arbeta med dessa pedagoger och min egen erfarenhet av interpretation, förhoppningsvis hjälpt mig. Men denna förtrogenhet har kanske också gjort mig ”närsynt” ibland. Jag har dock fått en successivt ökad förståelse genom att ha vistats så länge i materialet – något som kan jämföras med det hermeneutiska synsätt på texten som Gunnel Bergström pratar om.

Kanske hade man fått andra svar om man ännu mer försökt belysa det praktiska arbetet med pedagogernas metoder, sett andra likheter och skillnader. Ibland har jag också funderat på om det jag ville veta om interpretation också hade kunnat undersökas genom att till exempel låta en skådespelare eller sångare arbeta med samma text/sång hos varje enskild pedagog och sedan låtit en publik reagera på resultatet framfört i tre olika versioner. Märker man skillnad beroende på med vilken ingång man interpreterar ett stycke? Överhuvudtaget tycker jag att jag fortfarande har frågor kvar att besvara beträffande just resultatet av en interpretation. Vad är det publiken uppfattar och har olika metoder mer eller mindre framgång för resultatet? I detta arbete valde jag att

intervjua tre pedagoger som har sysslat med dessa frågor under lång tid. Kanske skulle det också vara intressant att intervjua sångare eller skådespelare och fråga hur just de arbetar för att nå ut med sin interpretation.

För att återknyta till skådespelarens Ann Petrén's begrepp "reliefkunskap" som jag inledningsvis blev inspirerad av (se litteraturdel) så har jag i detta arbete försökt "lyfta upp" och belysa olika delar i arbetet med interpretation. Jag har fått chansen att sätta ord på en del av mekanismerna bakom interpretationsarbetet med hjälp av intervjuer med tre erfarna pedagoger och därigenom fått möjlighet att plocka upp "lösa trådar" i min egen förståelse av ämnet. Under arbetets gång har jag successivt kommit fram till och försökt analysera och tolka olikheterna mellan pedagogernas metoder men också sökt efter likheterna. Vad är den gemensamma nämnaren: kroppen, känslorna eller något annat?

Varje pedagogs metod är summan av egna erfarenheter och erfarenheter från möten med andra pedagoger. Efter detta arbete kommer jag att fortsätta mitt eget sökande och pröva att kombinera "mina" pedagogers metoder: att vistas i materialet, d v s att försöka ha ett hermeneutiskt angreppssätt till texten, att ljuda igenom kroppen för att få tillgång till mig själv och att kombinera detta med den egna känslomässiga kopplingen till texten eller sången.

Avslutningsvis skulle jag vilja använda ett ord som Cecilia Berfelt tog upp i min intervju med henne, ett ord som jag tycker beskriver något som jag tror att alla tre pedagoger skulle kunna relatera till, nämligen ordet "person" och verbet "personare" – att genljuda. Att stå på scenen har ju med den egna identiteten, d v s personen, att göra och man måste på något sätt, med sig själv, förhålla sig till ett material och "ljuda igenom masken" (min tolkning).

Cecilia läser från sina egna anteckningar och förklarar:

Persona= Mask. Personare= att ljuda genom masken. Per= genom. Persona betyder mask, verbet är personare= igenom, genomljuda. Persona kan också betyda: "Jag täcker mitt ansikte för att ta ett annat", bli en annan person på insidan, alltså, mitt yttre ansikte ljuger, det är fullt av artikulation och kommentarer och så vidare, men jag ljudar igenom. (Utskrift från min intervju med Berfelt, mars 2005)

I en essä om bildning och person (2007, Bornemark) skriver Marcia Sá Cavallante Schuback om ordet person och visar på ytterligare en betydelse i franskans "personne" (= "ingen") och framhåller det dubbla i masken som något som både visar och döljer:

Det latinska ordet "persona" betecknar masken som används i teatern. Masken är det som blottar karaktären som karaktär. /.../. Även om etymologin som härleder ordets betydelse till verbet *personare*, att genljuda, är omtvistat så skulle man kunna säga att i detta ord genljuder två motsatta begrepp, nämligen begreppet "någon" och begreppet "ingen", som det uttrycks i den speciella negativa konstruktionen av det franska "personne". I denna begreppslika resonans, kan vi lyssna till innebörden av såväl det som är mest eget – personen – som det som är minst eget – ingen. /.../ Denna etymologiska motsatsställning kan semantiskt knytas till den tvetydighet som synliggörs av masken. Masken är ju vad som visar och döljer på samma gång; den visar att den döljer och döljer vad den visar. (a.a. sid 107)

Kanske är detta också relaterat till det som Ann Petrén också talade om (se litteraturdel), "att gå från det individuella till det allmängiltiga och få det specifikt utsökta" (Petrén, 2006,

sid 24 f). Jag tolkar det som att när man är personlig, sant uttolkande och förankrad i sitt eget uttryck så blir det något allmängiltigt som andra människor kan relatera till. Det som är mest eget är också minst eget som Schuback uttrycker det, och båda dessa betydelser kan alltså härledas från ordet person.

Jag har genom min handledares kommentar insett att jag ser på sångaren som en sjungande skådespelare, något jag hela tiden tagit för givet men inte formulerat för mig själv. Jag hoppas att mitt arbete kan fungera som hjälp och inspiration för sångare och skådespelare i deras interpretationsarbete men också för pedagoger som undervisar i interpretation – att eventuellt ge en bild av olika tillvägagångssätt som man kan använda och kanske en djupare förståelse för de vanligaste orden som används i samband med interpretation. Jag upplever att musikvärlden har mycket att lära av teatervärlden och vice versa. Det är ju trots allt samma sak vi håller på med: vi interpreterar och tolkar. Och i arbetet med interpretation använder vi oss av vårt unika instrument – kroppen. I kroppen bor känslan, klangen och tanken!

## Referenser

- Andersson, Margareta & Tanggaard Ulla (2006) *Arbete med sceniskt uttryck inom sångundervisning. En jämförande studie om sångundervisning inom olika genrer*. Examensarbete. Göteborgs Universitet: Lärarutbildningen.
- Bergström, Gunnel (2000). *In search of meaning in opera*. Diss. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
- Johansson, Ida & Karlsson, Stina (2006) *Musikdramatik i sångundervisningen – att våga vara i nuet och lita på kroppens intelligens*. C-uppsats. Göteborgs Universitet: Högskolan för Scen och Musik.
- Kayes, Gillyanne (2004). *Singing and the Actor*. Second edition. A&C Black Publishers Limited
- Kvale, Steiner (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur
- Malmström, Jerry (2007). *En Method Actors metod – Robert De Niros tillvägagångssätt med rollerna*. D-uppsats. Lunds universitet: Department of comparative literatur, SOL Filmvetenskap
- Nationalencyklopedin, Band 9, Höganäs, Bra böcker, cop 1992
- Petrén, Ann (2006) *På spaning efter den tid som är*. Magisteruppsats. Lunds universitet: Teaterhögskolan i Malmö
- Schuback, M (2007). Person, personne, persona – anmärkningar om Heideggers kritik av begreppet "person". I Bornemark, J (red) *Det främmande i det egna*. Filosofiska essäer om bildning och person. Södertörns högskola: Glänta.

## Hemsidor

Cicely Berry's homepage, [www.wherewordsprevail.com](http://www.wherewordsprevail.com), 13 mars 2008

## Intervjuer

Intervju med Gunnel Bergström (februari, 2005)

Intervju 1 med Cecilia Berefelt (mars, 2005)

Intervju 2 med Cecilia Berefelt (april, 2005)

Intervju med Stella Scott (maj, 2005)

De videoinspelade intervjuerna med pedagogerna samt det nedskrivna materialet finns hos Aminah Al Fakir Bergman.



# *Bilagor*

## *Bilaga 1*

### **Cecilia Berefelts tillägg till fråga 4: Vad har tanken för betydelse i interpretation?**

#### Om läsning

Säg inte texten: säg förbindelserna; syftningarna; tankeleden.

Hur ska jag läsa då?

Betraktande. Öppet övande med orden.

Föredra röstlägen som inte i onödan gör det svårt att höra texten.

Föredra en rytmik som gör det lätt att frigöra sig från notbilden (det bokstavliga).

Gå från andning till andning.

Utandningarna håller samman tankeleden.

”Breathing is thinking. Thinking is breathing.”

#### Öppen är att vara närvarande

Varje människa har en klang, ett uttryck - människan får det som liten - blir en karaktär.

Rösten genom språket.

Känslan, viljan genom texten.

Metamorfos – formbyte: ny ton, nytt tempo - genom instrumentet.

Varje människa har en ton,

en röst, som korresponderar med kroppens arkitektur.

Örat hör.

#### Att utveckla en riktig öronkänsla

Att via öronkänslan komma till den sanna känslan för innehållets rörelser - vibrationer.

Örat förnimmer omgivningen och leder intresset från det egna jaget till det omkringliggande. Örat hör den omgivande luftens vibrationer.

Man övar en inställning: att gestalta språkljud, ordformer.

Att genom ordföljden lära andningen att gestalta.

Att lära sig att känna ett invärtes förhållningssätt till de olika ljuden.

Detta är grunden för stämbildningen.

#### Konstnärlig språkgestaltning

Två upplevelser: att betrakta och beröra.

Att tala konsonanter är att leva med världen.

Vokalisera är att uttrycka sitt innersta.

Att vara i stånd att höra riktigt.

Att kunna leva sig in i de själsliga förloppen på egen hand.

Den som är i stånd att höra riktigt vad diktningen kan uppenbara,

hos den inställer sig en riktig andning och en riktig mekanik och resonans.

Det är viktigt att man själv lever i texten. I språkets element.

## *Bilaga 2*

### **Cecilia Berefelts tillägg till fråga 5: Vad har kroppen för betydelse i interpretation?**

#### Kroppen som musikaliskt instrument

Liksom man lär sig spela piano eller cello, kan man lära sig att spela med den egna kroppen för att nå fram till ett uttryck. I stället för att ta vaga föreställningar och bilder till hjälp: Använd rösten för att stämma kroppen!

För skådespelaren: Använd kroppens resonatorer för att finna rollens rörelse och textnoggrannhet. Känslor är svängningar i den mänskliga kroppens olika resonatorer.

Receptet stammar från Europas äldsta teater: den grekiska tragedin och komedin. I dessa texter finner vi skrin, efter skriet ett skiljetecken och skådespelarens självstillstånd i rollen. För att komma så långt måste vi först kunna andas (känna andningskonsten) efter en exakt metod, som redan de gamla grekerna kände, öppnar vi kroppen och tömmer den samtidigt på allt främmande (en sorts katharsis): vi skaffar texten ett rum på insidan, vi vibrerar rummet.

Rummet är en kroppslig öppning, en självförnimmelse.  
I denna öppning en utandning som blir riktad ton.  
På det sättet kommer vi till en metamorfos.

Berättat av Mirka Yemendzakis –  
forskningsresande i sådana saker som andning, röst, språk, kropp.

Berättat för Cecilia Berefelt, blivande forskningsresande i sådana saker som andning, röst, språk, kropp och dikt.

### *Bilaga 3*

#### **Gunnel Bergströms tillägg till fråga 4: Vad har tanken för betydelse i interpretation?**

Gunnel inleder varje tolkning med att göra klart för sig de tre förutsättningar som oftast är angivna direkt i manuset: Vem talar? Var utspelar sig händelserna? Och vid vilken tid utspelar sig händelserna? Och sedan följer fyra frågor som är kopplade till själva tolkningen: Vad vill jag? Varför vill jag det? Vad hindrar mig att nå mitt mål? Och vad gör jag (aktionen) för att nå mitt mål? Alltså sammanlagt sju frågor som till stor del är hämtade från retoriken. Gunnel menar vidare att dessa frågor så klart även gäller när man jobbar med en aria med en elev och att man alltså inte måste kunna hela dramat när man tolkar en aria.

”Mitt sätt är sju frågor, Stanislavskij har de fem V:na och retoriken ställer frågorna litet annorlunda. Detta är själva grunden för hur man tolkar. Men den avgörande skillnaden mellan Stanislavskij och retoriken ligger i tolkningsarbetet. I retoriken är det uttolkaren dvs skådespelaren eller sångaren som genom att uttala orden och sjunga fraserna förstår. Stanislavskij är regissörsinriktad och han tolkar vid skrivbordet och talar sen om för skådespelarna eller sångarna hur de skall förstå handlingen och rollerna”, tillägger Gunnel.

Gunnel poängterar också att målet med hennes sätt att arbeta med interpretation är att gestalta konflikter inuti och mellan människor. Och förutom att säga att sångaren ska vara en förlösare av andra så vill hon förtydliga det med att sångaren ska våga förstå och tro på det som man förstått av texten/arian när den framförs.

#### **Gunnels sju interpretationsfrågor:**

1. Vem talar?
2. Var utspelar sig händelserna?
3. Vid vilken tid utspelar sig händelserna?
4. Vad vill jag?
5. Varför vill jag det?
6. Vad hindrar mig att nå mitt mål?
7. Vad gör jag (aktionen) för att nå mitt mål?

#### **Retorikens sju interpretationsfrågor:**

1. Vem är jag som talar
2. Var befinner jag mig?
3. Vid vilken tidpunkt talar jag?
4. Vad vill jag?
5. Vilka talar jag till?
6. Vilka argument måste jag bemöta?
7. Vad säger jag, och hur säger jag det?

**Stanislavskijs fem V:n, interpretationsfrågor som framför allt används av skådespelare:**

1. Vem är jag? (ålder, kön, yrke, klasstillhörighet)
2. Var är jag? (land, ort, plats)
3. Vilken tid är det? (årtal, årstid, klockslag)
4. Vad vill jag? (detta är rollens aktion)
5. Vad hindrar mig? (inre och yttre hinder)