

Inledning.....	3
Vad är en repetitör?.....	5
Repetitörens arbete.....	6
Vägen till repetitörskapet – och vidare?.....	8
Instudering/coaching.....	10
Att spela klaverutdrag och simulera orkesterfärg.....	12
Repetitionsdirigering och assistering.....	15
Sufflöserna.....	17
Komplexiteten i repetitörens arbete.....	20
Operadirigering och pianospel.....	22
Coda.....	27
Litteraturförteckning.....	29

## INLEDNING

Kritikerna omnämner väl som regel inte repetitörernas namn?

– Nej, och det är mycket olyckligt. Det råder en missuppfattning inte bara bland lekmän om hur arbetet går till. Om en sångare har lyckats, så tillskrivs framgången till stor del kapellmästaren och regissören, trots att en del av det viktigaste förarbetet har utförts av repetitören.

(Blivande hovkapellmästaren Kurt Bendix intervjuas i *Vår Opera* nr 3, 1967)

En operadirigent har en lätt identifierbar roll för sin omgivning och för allmänheten. För en lekman är det inte särskilt svårt att ha ett ungefärligt begrepp om vad han gör och vilken funktion han fyller. Dirigenter åtnjuter berömmelse och status, de associeras med makt och inflytande. Liksom hos ledaren för ett företag eller befälhavaren över en trupp kan handlingskraft och målmedvetenhet sägas ingå i själva identiteten. Med sitt utåtriktade och ofta visuellt effektfulla konstnärskap är dirigenten artist, och artister syns.

En operarepetitör syns inte, och tillfrågad utanför sin arbetsmiljö om sitt yrke måste han alltsom oftast förklara från läge noll vad det är för något. Det räcker i allmänhet inte med att kort och gott svara ”repetitör” utan att förklara närmare. Till och med i musikervärlden och bland operaintresserade finner man förvånansvärt många som har mycket ofullständiga begrepp om operarepetitörskapet, det är t ex inte ens alla som är på det klara med att en operarepetitör är någon som spelar piano. Att repetitörer innehar verkliga nyckelroller i det levande operaproducerandet och att deras arbetsinsatser har vital betydelse för sångare,

dirigenter och regissörer är ett faktum som förefaller långt mer okänt än det förtjänar. Att det är skillnad på dirigenter och repetitörer i operavärlden är i sig inget konstigt. Att den ene syns och den andre inte gör det är på ett sätt fullkomligt naturligt. De bådas konstnärliga ansvar ligger inte på samma plan, deras kompetenser skiljer sig åt på avgörande sätt och kraven på dem är inte desamma. Min ambition är inte i första hand att försöka belysa någon orättvisa. Vad jag däremot vill lyfta fram i denna essä är vad som förenar de bägge rollerna, hur de förhåller sig till varandra, hur de är besläktade och hur de behöver varandra. Jag dristar mig också att slå ett slag för tesen att en god operadirigent bör hysa en repetitör inom sig och att, omvänt, en god repetitör bör – om inte just eftersträva att bli dirigent, så i alla fall ha sitt musikaliska tänkande riktat efter dirigentens karta, betrakta det musikaliska stoffet mer med dirigentens ögon än med den vanlige pianistens.

Det är ofrånkomligt att jag, i denna text, kommer att formulera mig ur ett inifrånperspektiv, relatera till mina egna erfarenheter och driva resonemang utifrån personliga reflexioner. Jag är själv repetitör och sedan tio år verksam vid Kungliga Operan i Stockholm. Mycket i texten anknyter till just denna specifika miljö och till svenska sammanhang. Mitt perspektiv är också dirigentens – detta arbete skrivs i samband med att jag avslutar min masterutbildning i orkesterdirigering vid Kungliga Musikhögskolan. Således finns det knappast något i texten som inte i hög grad berör mig personligen.

En detalj om det språkliga: jag har velat undvika otympliga skrivsätt som ”han eller hon” och ”honom eller henne” och kallar konsekvent i allmänna sammanhang repetitören, dirigenten, musikern med flera för ”han”, trots att bägge könen självfallet finns representerade inom dessa kategorier. Dock kommer jag att omtala den sufflerande yrkesrollens representant som ”sufflösen” och ”hon”, helt enkelt därför att denna grupp är så till den grad kvinnodominerad (åtminstone i svenska sammanhang) att den könsneutrala termen ”sufflör” aldrig fått riktigt stark etablering – sufflös är det ord som används mest.

## VAD ÄR EN REPETITÖR?

Den som söker i Nationalencyklopedin efter uppslagsordet *repetitör* finner det inte. Ett konsulterande av Sohlmans Musiklexikon ger bättre utdelning, och här följer definitionen i sin helhet:

**Repetitör** (ty *Korrepetitor*) musiker inom operan (eller baletten) som har till uppgift att vid pianorepetitioner som förberedelse till föreställningarna med solisterna musikaliskt instudera deras partier och även lägga grunden för rolltolkningarna. Uppgiften, som vanl. utförs av blivande dirig. och är ett viktigt steg i deras utb., är musikaliskt mycket krävande och fordrar bl a stor pianistisk skicklighet. R. medv. också vid de sceniska repetitionerna tills. med regissören, då han vid pianot ersätter ork. Även under föreställningarna assisterar r. bakom scenen sångare eller instrumentalister genom att vidarebefordra dirig:s teckengivning, bl a när solisterna har sånguppgifter före entréerna och när scenmusik förekommer. R:s uppgift motsvaras för kören av kormästaren (ty *Chordirektor*; märk att ty *Korrepetitor* ofta felaktigt övers. med körrepetitör; den från lat. härledda termen betyder ”medupprepare”) (Sohlmans Musiklexikon, band 4/5 sid 179)

Artikeln i Sohlmans tycks basera sig på en tysk källa från 1926 och beskrivningen stämmer i stora drag väl med svenska förhållanden idag. Det ska dock påpekas att termen repetitör visserligen förekommer inom baletten men där avser något helt annat, nämligen en rörelseinstruktör och assistent till koreografen och alls ingen musiker. Dansare kommer visserligen i kontakt med pianister, som kort och gott benämns balettpianister, men talar de om en repetitör är det inte en pianist de menar. Att operarepetitörsuppgiften ofta utförs av blivande dirigenter stämmer inte alldeles, även om det finns en naturlig länk mellan de bägge professionerna. Många repetitörer har inte alls ambitionen att bli dirigenter, och många dirigentstudenter utexamineras från utbildningar som ingalunda omfattar någon praktik som repetitör vid operahus. Anmärkningen om glosan *Korrepetitor* kan verka oväsentlig, men det räcker ironiskt nog med att gå till samma Sohlmansupplagas artikel om Wilhelm Furtwängler för att få ett exempel på detta vanliga översättningsfel – den legendariske dirigenten uppges ha verkat som ”körrepetitör” (ett ord som inte finns) i unga

år i Breslau, Zürich och München, men i själva verket var det alltså som *repetitör*, varmed som sagt menas instuderare för solisterna.

Vid operainstitutioner huserar alltså pianister ihop med solo- och körsångare samt orkestermusiker. Den minoritet inom denna musikersamling som avviker från de andra genom att inte möta publiken direkt i sitt yrkesutövande är pianisterna. De har en uppgift av annan natur, såväl inom operasektorn som inom den balettsektor som förekommer på många teatrar. Balettpianisters uppdrag är ett område som har sitt intresse, men i det följande kommer det endast att handla om operasångarvärldens pianister, repetitörerna.

## REPETITÖRENS ARBETE

Repetitörens arbetsroll är förstås ett synnerligen smalt område för ett tidningsreportage och det är i facktidskrifter man får söka om man ska ha tur att hitta något i ämnet. Här ska utgå från en artikel från 1967 hämtad ur Kungliga Operans ej längre existerande publikation *Vår Opera*, där kapellmästaren och instuderaroraklet Kurt Bendix intervjuas om just repetitörernas funktion i huset. Trots att artikeln är nära ett halvsekel gammal är den i många avseenden fortfarande relevant att hänvisa till. Man bör hålla i minnet att det är den svenska nationalscenen som är den aktuella kontexten – den arbetsorganisation som beskrivs kan se lite annorlunda ut på andra håll i världen.

Inledningen säger för övrigt en del om den tid då intervjun gjordes. Här meddelar artikelförfattaren (som tyvärr ingenstans finns namngiven, men gissningsvis kan det röra sig om Bertil Hagman eller Klas Ralf) följande om repetitörens stora arbetsbörda:

Han måste svara för olika på scenen förekommande musikaliska inslag. Klockor, orgel, celesta i orkestern, sång bakom scenen, orkestermusik på scenen. Så han måste vara på Operan både på förmiddagen och på kvällen. Utan tanke på övertid

eller avtalsenliga sluttider! Detsamma gäller för kapellmästaren och regissören. För dessa finns det inga tidsreglerade arbeten – som väl är! (*Vår Opera* 1967)

De oreglerade och godtyckliga arbetsvillkoren och den romantiska bilden av att repetitören liksom offerar sitt liv för att hedra teatern med sin ständiga närvaro är tack och lov historia. Att arbeta oavlönad under ett provår, som den unge Sixten Ehrling faktiskt gjorde innan han fick sin fasta anställning som repetitör vid Kungliga Teatern 1940 är ett annat exempel på en företeelse som idag givetvis är helt otänkbar inom teatervärlden, liksom inom vilket område som helst på den moderna arbetsmarknaden. Vad som dock kan vara värt att peka på är att repetitörens inblandning är önskvärd och värdefull i alla de uppräknade sammanhangen, och att hans mångsidighet är en viktig resurs som egentligen fyller sin funktion på fler områden än heltidstjänsten rymmer.

Fasta kapellmästare finns för övrigt inte längre på Operan för närvarande, utan dirigenter knyts till produktioner utifrån. (Likaså regissörer, även om Operan har fasta biträdande regissörer som assisterar huvudregissören och leder arbetet vid nyuppsättningar.) Mycket av det som sägs i artikeln om kapellmästarens roll i instuderingsarbetet är således inte helt aktuellt.

Några ord om Kurt Bendix är på sin plats. Utan att egentligen gälla för att vara någon märkvärdigt stor eller berömd dirigent internationellt sett, är han ett utmärkt exempel på den gamla tidens trygga erfarna operakapellmästare som gått den långa vägen. Efter en kortare period som orkestermusiker (altviolinist) började han sin bana som repetitör vid Staatsoper i födelsestaden Berlin. 1931 kom han så till Stockholm och Kungliga Teatern, som han skulle komma att vara knuten till under hela sin karriär, och var inledningsvis enbart repetitör men avancerade strax till kapellmästare. Titeln hovkapellmästare erhöll han 1968. Då hade han även tjänstgjort som kormästare en lång tid i huset, vid sidan av sin verksamhet som musikalisk ledare för Operaskolan (sedermera Musikdramatiska skolan, nuvarande Operahögskolan). Flera generationer svenska operasångare har tagit del av hans fostran och i Stockholmsoperans historia är han ännu efter sin död 1992 ett centralt namn som hänvisas till. Återigen är det inte så mycket orkesterdirigenten Bendix som återopas utan sängcoach-gurun och den spränglärde pedagogen vid flygeln (eller bredvid den med taktpinne i hand). Han ägde en imponerande stor repertoar- och stilkännedom och var erkänt framgångsrik i att kommunicera sina kunskaper till sångarna. Gestalter av Bendix typ har spelat en oerhört viktig roll för operasångares musikerskap genom tiderna.

## VÄGEN TILL REPETITÖRSKAPET – OCH VIDARE?

Vem blir repetitör? Är det ett attraktivt vägval för pianister och är den pianistiska färdigheten det avgörande för ens lämplighet för yrket? Varifrån kommer de som blir repetitörer? Kurt Bendix ger följande svar:

– Rekryteringen sker så att personer som har fått mångsidig musikalisk pianistisk, teoretisk, kanske också musikhistorisk utbildning känner sig dragna till Operan. Den här verksamheten är så speciell och ställer så speciella krav att de som kommer hit måste börja från början. I Sverige finns knappast några andra ställen där de kan ha börjat praktisera på det här området; så att deras första tid här är ren lärotid. När de kommer in i verksamheten, går det mycket lätt att få kännedom om verken. Det tar visserligen lång tid för repertoaren är så omfattande – det kan ta många år innan man *kan* den. [...] Det visar sig snart om de har den rätta fallenheten, intensiteten och tålamodet som behövs. De som inte trivs, hoppar av själva. De kanske vill komma fram för tidigt – det är ju den naturliga vägen att bli kapellmästare. Man lär sig bäst att bli dirigent genom att närma sig verken inifrån. (*Vår Opera* 1967)

Vid tiden för intervjun fanns mycket riktigt knappt några andra musikteaterinstitutioner än Kungliga Teatern i Sverige, och någon specificerad högskoleutbildning för repetitörer fanns inte alls. Idag är operaverksamheten i Sverige betydligt bredare, fler teatrar och operainstitutioner har tillkommit och tillhandahåller arbetstillfällen och praktik för såväl repetitörer som sångare och andra musiker. Numera finns också en operarepetitörutbildning vid Operahögskolan i Stockholm och en liknande utbildning vid Musikhögskolan i Malmö. Examen från operahögskola är dock ingen förutsättning för att jobba i branschen och alltså gäller att man lär sig arbetet genom att hålla på med det. Äldre kolleger tipsar förstås yngre om yrkets knep och hemligheter, och rutinerade sångare med lång erfarenhet i branschen har nog på sitt sätt lärt många repetitörer mycket om hans uppgift under den första trevande tiden, även om det formellt ju är fråga om att han finns där för att lära *dem* något.

Här förmedlas också uppfattningen att repetitörskapet är ”den naturliga vägen att bli kapellmästare”. Det finns verkligen en sådan naturlig väg och i många operahus tillämpas

system där repetitören kan anförtros dirigentuppgifter som, om han visar sig ha god hand med orkestern, efterhand blir alltmer ansvarsfulla. Stockholmsoperan har som sagt inte längre fasta kapellmästare, men dessa tjänster var ett slags dubbla roller, kapellmästarna hade instuderingsansvar parallellt med dirigentuppdraget. På tyska och centraleuropeiska teatrar där ett system med befattningar som *Generalmusikdirektor*, musikchef, studieledare m m så gott som alltid tillämpas, förekommer även tjänsterna förste och andre kapellmästare, vars innehavare inte sällan börjat som repetitörer, kanske i samma hus, och även bland repetitörerna kan finnas de som har särskild befogenhet att dirigera föreställningar vid behov. Det uppfattas som ett naturligt steg vidare från uppgifter som ledande av sceniska repetitioner med piano (där alltså repetitören dirigerar sångarna på scenen med en kollega vid flygeln) eller dirigering av scenmusik vid föreställning (dvs insatser som sker bakom scenen) att anförtros uppgifter som orkesterdirigent, och då lämpligen att leda en eller ett par av de sista föreställningarna av en produktion, då spelet börjat flyta säkrare och går mer på rutin.

Det är förstås nödvändigt att ha tillräcklig fallenhet för uppgiften, men det är alltså inget ovanligt fenomen att repetitörer som sedermera blir dirigenter bereds denna möjlighet att öva upp sitt hantverk och avancera till mer ansvarsfulla plikter. Det är naturligt att Tyskland, med sin stora mångfald av operahus av olika storlekar och kvalitet, är representativt för denna praxis, medan det möjligen är beklagligt att systemet nuförtiden så gott som aldrig tillämpas i Sverige, där en skarp skiljelinje upprätthålls mellan repetitörer och dirigenter.

I de flesta operahus (dock ej Kungliga Operan när detta skrivs) finns tjänsten studieledare (ty *Studienleiter*) vars funktion bildar länk mellan dirigenter och repetitörer. Studieledaren har i regel ett chefsansvar över repetitörerna och svarar själv för vissa komplicerade eller särskilt betydelsefulla delar av instuderingsarbetet med sångarna. Det är inte ovanligt att han också fungerar som reservdirigent. I alla händelser förväntas han kunna agera flexibelt och han har sin plats i det musikteam där även tjänsterna musikchef och chefsdirigent brukar ingå.



## INSTUDERING/COACHING

Hur fungerar den musikaliska instuderingen? Åter till intervjun med Kurt Bendix:

– En roll som skall studeras in går först igenom med sångaren – man spelar upp hela rollen på en gång. Sedan sker en detaljplanering. Repetitören sjunger då den motsjunga partens roll med den frasering och det tempo som skall vara. Isolde t ex kan och bör ta flera månader. En sådan roll smälter man inte på kort tid. [...] Om en sångare får den rätta instruktionen från början om frasering och musikaliskt innehåll har man halva sitt scenarbete gjort. De stora mästerverken innehåller ju så mycket av mellanspel och pauser. En intelligent sångare förstår det och börjar utforma rollen redan på detta stadium, samtidigt som han lär in det rent sångliga. (*Vår Opera* 1967)

Repetitörerna ansvarar alltså för att sångarna lär sig sina partier rätt och behärskar dem väl när sceniska repetitioner tar sin början. Den musikaliska instuderingen är en viktig procedur. Varje sångare måste naturligtvis själv ta ett betydande eget ansvar för rollstudium och inläring, men det systematiska arbetet sker tillsammans med repetitören vid pianot.

Kan inte sångare studera in sina roller på egen hand? Både ja och nej. Villkoren för sångares inövande av repertoar är annorlunda än instrumentalisters – för orkestermusikern är det naturligt att ensam på kammaren med sitt instrument bekanta sig med materialet, själva notbladet är tillräckligt för honom att följa som karta, och under tiden fram till nästa etapp, då orkester eller ensemble sammanstrålar, finns inget behov för honom av yttre inblandning i instuderingsprocessen. För en sångare är det annorlunda. Ofta är notläsningsförmågan inte lika avancerad och detaljorienterad som hos instrumentalisten, men även i de fall den är det krävs repetitörens assistans – och hans lyssnande. Det pianoackompanjemang han tillhandahåller och som ju motsvarar orkestersatsen är en nödvändig ram för sångaren att orientera sig inom: efter vilket ackord ska denna ton intonas? hur räknar jag i pausen mellan dessa repliker? etc. Repetitören lyssnar efter rytmisk och tonal precision, ger vägledning till förståelse av nottexten, bevakar att artikulation, frasering och textfärgning utförs tillfredsställande. Han upplyser om språkliga

detaljer och korrigerar uttal, han hjälper sångaren att applicera den ”musikaliska regi” som notbilden ger vid handen och utifrån vilken regissörens anvisningar i kommande skeden kan förväntas utgå. Hans arbete bereder marken för dirigentens instruktioner och han kan förbereda sångaren på hur nottexten i komplexa strukturer kommer att förhålla sig till taktpinnens slag. Han är den åhörande och kommenterande assistent sångaren behöver under sin instuderingsprocess och han är den som kan tillhandahålla en rättvisande analys av densamma.

Detta är coaching, med praktiskt taget samma innebörd som i idrottarens tillvaro. Var i verket finns svårigheterna? Vilket ställe är det jag alltid råkar blanda ihop med det här? Varför har jag så svårt att hitta tonen vid denna insats? Ska s-ljudet vara tonlöst i detta ord? Är jag fri här eller måste jag hålla blicken på dirigenten? Alla frågorna är sådana som repetitören reder ut med sångaren under instuderingsstappen. Senare kommer han att vara närmast tillgänglig att ge upplysningar i frågor som: Hörs jag över orkestern på det stället? Vad hände där, blev jag för hög i intonation? Var det kollegan som kom för sent med sin insats eller var jag för tidig med min? Missförstod jag dirigenten där, eller slog han annorlunda än han gjorde på förberedande genrepet? – frågor repetitören kan förväntas besvara utifrån sin kännedom om helheten och sin lyssnande och iakttagande position. Att analysera just vilka misstag som kan uppstå i skarpt läge hjälper sångaren att förebygga dem vid nästa tillfälle och för en artist som utför sin musikalisk-sceniska prestation utantill och därvidlag befinner sig under ganska ansenlig mental press är det nödvändigt att få hjälp utifrån med denna analys.

En repetitör bör förstås också vara språkkunnig och ju flera språk han har färdigheter i desto bättre. Särskilda språkcoacher anlitas ibland av teatrar och ska det sjungas på ryska eller tjeckiska brukar det vara absolut nödvändigt. Gäller det emellertid de centrala operaspråken italienska, tyska och franska förutsätts repetitörerna kunna utföra åtminstone ett grundläggande instuderingsarbete vad gäller det språkliga. Sångarna ska hjälpas att öva upp ett övertygande uttal och ges vägledning i texten – ja, vid behov rakt upp och ner instrueras om vad de sjunger om. Förvånansvärt få svenska sångare har kunskaper i italienska utöver en grundläggande nivå, vilket egentligen är konstigt sett till hur ofta de har anledning att handskas med språket i arbetet. Att skaffa engelsk- eller svenskspråkiga versioner av libretton är ofta möjligt och slå i lexikon kan förstås vem som helst. Emellertid är det långtifrån alltid det går att lita på att översättningar stämmer ordagrant, och det är ytterst angeläget att som sångare ha kännedom om exakt vad som betyder vad, ord för ord.

Repetitörerna får väl på ett tidigt stadium behandla det rent språkliga tillsammans med sångarna?

– Ja, vi kan inte begära av sångarna att de ska vara hemma i alla språk. Även om man kan tyska så kan man inte vara insatt i Wagners ”Ring-språk” t ex. Det kan vara svårt att tolka även för en tysk. Då får vi översätta meningarna så att man verkligen kommer till botten med vad fraserna betyder. Det går inte att i Wagner gå förbi en enda stavelse. Då går den dynamiska svikten förlorad. (*Vår Opera* 1967)

Det Kurt Bendix här säger om Wagners språk och hur poetisk operatyska skiljer sig från modern vardagstyska säger oss något om vilken sorts språkkunskaper repetitörer har nytta av att odla. Också klassiska italienskspråkiga operaverk, hela vägen från Monteverdi via Mozart och så långt som till veristerna och Puccini, innehåller många språkliga konstruktioner som överhuvudtaget inte förekommer i nutida vardaglig italienska, och den lyriska stilen och metriken bidrar ofta till förvirrande ordföljd i texten. Medan det är uppenbart att det är en fjäder i hatten för en repetitör att faktiskt kunna tala t ex italienska eller franska obehindrat, är det egentligen en minst lika värdefull och användbar egenskap att vara ”språkmänniska” i allmänhet, att ha en rikt utvecklad språk- och grammatikmedvetenhet, ett gott öra för uttalsfrågor och ett slags musikalisk-språklig stilkännedom. Att förevisa och korrigera uttal, förklara grammatiska sammanhang och gestilistisk vägledning i operatexter är de viktigaste uppgifterna för honom att behärska, det är den sortens språkliga hjälp sångarna framför allt behöver ha av honom.

## **ATT SPELA KLAVERUTDRAG OCH SIMULERA ORKESTERFÄRG**

En repetitör spelar förstås ur klaverutdraget, den komprimering av orkestersatsen som anpassats för piano. Klaverutdraget är med nödvändighet en approximation, en kompromiss. Bortsett från den skillnad som har med klang och instrumentation att göra måste den mångstämmiga ensemblemusiken anpassas för två händer och för ett pianistiskt

rörelseschema. Här och var är oktavdubblingar bortrationaliserade, vissa figurationer i stråket kan vara omformulerade till något mer pianovänligt osv. En viktig uppgift för repetitören är att hålla sig medveten om klaverutdragets begränsningar och de skillnader som kan föreligga mellan det och partituret. I möjligaste mån bör han utforma sitt eget pianistiska arrangemang av materialet, alltid med utgångspunkten att det är orkestermusik det rör sig om, inte komponerad pianomusik. Att alltid spela så noggrant som möjligt precis som det står i klaverutdraget är långtifrån alltid en princip att rekommendera, trots att den som arrangerat klaverutdraget ofta (men inte alltid) bemödat sig om att finna de bästa lösningarna. Kurt Bendix har följande att säga om repetitörens förhållningssätt till materialet vid sceniska repetitioner med piano:

Då måste repetitören spela orkestralt. Han måste lära sig spela piano så som det kommer att låta med orkester. Sångarna måste på ett tidigt stadium få veta hur det kommer att låta. I *Wozzeck* och *Elektra* är klaverutdraget ospelbart på flera ställen – där får repetitören ge en komprimerad bild av det harmoniska skeendet och framhäva de stämmor som kommer att vara dominerande. (*Vår Opera* 1967)

Konsten att spela ”orkestralt” är lite problematisk att analysera och det vilar något lätt romantiserat över begreppet. Ytterst handlar det om att vara mångsidig i sitt klangarbete och att upprätthålla sin medvetenhet om den orkesterapparat som musiken är komponerad för, att inte gå i pianistiska fällor, ja att helt enkelt inte tänka piano utan i stället tänka solooboe, kontrabas, pukor osv. Partituret är på flera sätt opraktiskt att spela efter men bör finnas till hands som referens. Jämförelser de bägge materialen emellan avslöjar när klaversatsen är mer missvisande än rättvisande, den kan som sagt vara onödigt detaljerad och överarbetad så att den är betjänt av att reduceras. Men den kan också ofta vara alltför anpassad till det pianistiskt bekväma och lättlästa, varför den gärna kan byggas på för att bättre motsvara sin förlaga. Att skicka beståndsdelarna i en musikalisk faktur och framhäva ”det viktiga i musiken” är relevant för allt musicerande, men för operarepetitören – pianisten som spelar musik för orkester – är det betydelsefullt på ett alldeles eget vis.

Är dessa detaljer så viktiga? kan man fråga. Det rör sig ju här inte om konsertant musicerande – repetitörens arbete är kopplat till just repetition, och fokus ligger dessutom på sångarna och deras partier. Pianot finns där i orkesterns ställe och spelar ingen ”artistisk” roll. Det är sant, men de verktyg en skicklig repetitör förstår att använda rätt kan göra stor skillnad för kvaliteten på repetitionsarbetet. Det spelar roll för en sångare att en

akompanjator spelar inte bara stöttande utan även inspirerande och energiförmedlande. Det inspirerade/inspirerande spelsättet kommer till användning för att stimulera sångarens interpretation i både klangligt och retoriskt hänseende.

Även för instuderingsproceduren gäller att repetitören bör vara beredd att kunna spela på olika sätt, ibland av rent pedagogiska skäl. Ett storvulet och brett mastodontspel som skulle te sig överdrivet i andra situationer kan ibland vara ett utmärkt verktyg just i samband med operainstudering, t ex för att hjälpa en sångare att så att säga ge sig hän eller våga ett språng. Ett torrt och pregnant spelsätt kan vid behov styra sångaren till precisare rytm och rentav tydligare diktning. Att, slutligen, bryta ner ett musikaliskt avancerat mönster i rena treklanger och förenklad struktur, t ex i syfte att tydliggöra ett harmoniskt förlopp, kan ge sångaren hjälp att dechiffrera sin stämma och finna ingångar till tonhöjder som är svåra att träffa rätt.

Man kan säga att repetitörens arbete, trots de specificerade inslagen, ofta bestäms av och varierar med omständigheterna. Där dirigent, sångare och orkestermusiker har mycket precist definierade uppgifter i ett konstnärligt sammanhang förväntas repetitören vara mer anpassningsbar efter förhållandena och hålla sig flexibel inom sitt kompetensområde. Och när det handlar om själva pianospelet är alltså en viktig aspekt förmågan att anpassa detta efter vad den aktuella situationen kräver, att i klangarbetet simulera olika orkesterfärger, att understödja sångare genom att t ex spela med deras stämmor – eller låta bli det – att reducera eller förändra klaversatsen och så vidare.

.... [Vid] ensemblerepetitionerna spelar repetitören piano och kapellmästaren dirigerar. Dessa repetitioner sätts in tidigt. Kapellmästarens schema är mycket beroende av denna uppläggning. Det kan vara mycket irriterande för en sångare att konfronteras med kapellmästaren på ett sent stadium – han kanske slår på ett annat sätt än sångaren blivit van vid. (*Vår Opera* 1967)

Här ska återigen påminnas om att den kapellmästare Kurt Bendix talar om inte längre är den fasta resurs i huset som var fallet på hans tid. Men att dirigenten träffar sångarna på ett tidigt plan, lämpligen när de just blivit bekväma med att sjunga partiet relativt obehindrat innantill, är alltså mycket önskvärt. Ensemblerepetitionerna äger i allmänhet rum precis innan de sceniska repetitionerna tar sin början och den musikaliska instuderingen ska då vara färdig, även om den på sätt och vis fortsätter i och med de nya anvisningar dirigenten

tillför – och i och med att repetitören och sångaren alltjämt följs åt i det fortsatta arbetet med partiet under scenrepetitionerna. Vad som instuderats ska hållas vid liv och behärskas samtidigt som sceniska moment tillkommer. Då är repetitörens assistans viktig.

Sångarna behöver mycket riktigt vänja sig vid dirigentens slag, som de måste förhålla sig till och inte för ofta förlora ur sikte när de är i aktion på scenen. När orkestern tillkommer kan ibland slagen rentav vara den enda vägledningen de känner av, det kan vara svårare än man anar att uppfatta vad som är vad i orkesterdiket när man själv befinner sig på scenen och i första hand hör sin egen röst och kollegernas – och kanske en hel öronbedövande operakör därtill.

## **REPETITIONSDIRIGERING OCH ASSISTERING**

Det kan vara intressant att som publik vid en premiärföreställning vara medveten om att de i diket i regel har haft en mycket kortare tids bekantskap med materialet och dirigenten än de på scenen. Orkestern kopplas in förhållandevis sent i repetitionsprocessen inför en premiär – av praktiska och finansiella skäl. Under den sceniska repetitionstiden som vanligen varar i omkring sju veckor äger betydligt fler repetitioner med piano rum än med orkester. Dirigentens närvaro är inte alltid förväntad vid dessa pianorepetitioner och hur mycket han deltar i det skedet av arbetet beror både på vad som är praktiskt möjligt för honom och vad han själv bedömer vara angeläget. Huruvida det anses behövas någon som dirigerar sceniska pianorepetitioner bestäms av omständigheter som styckets tekniska svårighetsgrad, repetitionslokalens storlek, antalet sångare som medverkar samtidigt samt komplexiteten i scenerierna. Det är inte svårt att inse att det krävs en dirigent vid repetitioner som involverar orkester, men kanske är det förvånande att det kan vara nödvändigt vid repetitioner med endast en pianist i orkesterns ställe, därtill en som själv väl känner styckets tempon och egenheter och är bekant med sångarnas tolkning. Omständigheterna varierar här; med mycket fysisk aktivitet på scenen kan sångarna lättare än man tror komma rytmiskt ur fas, även då musiken inte är särskilt komplicerad.

Akustiken kan också vara bedräglig och stora avstånd kan skapa problem. Alla operasångare vet att de inte alltid kan förlita sig på vad de hör när de befinner sig på scenen, utan ofta måste kunna iaktta dirigentens samordnande slag. För vissa insatser är det absolut nödvändigt att ”gå tillsammans med” dirigenten. Att kunna snegla i obekväma riktningar utan att skada trovärdigheten i skådespeleriet är ett ständigt dilemma sångarna har att brottas med, och även för dirigenten är det en viss utmaning att finna lösningar så att de nödvändiga kontaktutbytena kan ske smidigt (såvida han inte helt enkelt löser problemet genom att beordra sångarna att alltid titta rakt fram mot honom, vilket faktiskt förekommer och lyckligtvis sällan hörsammas till fullo).

Om dirigenten alltså inte finns tillstädes under en scenisk pianorepetition kan det vara nödvändigt att en repetitör går in som repetitionsdirigent, och att en kollega till honom alltså sitter vid flygeln. I denna situation är det av vikt att den dirigerande repetitören i möjligaste mån håller sig till den interpretation av musiken som dirigenten har bestämt (och motstår frestelsen att t ex välja andra tempon som är mer i hans egen smak). Den version som ska gälla vid föreställning bör hållas så oförändrad som möjligt, sångarna måste vänja sig vid scenerierna och hur musiken stämmer med dem. Slagmönstren måste också vara desamma som den ordinarie dirigenten tillämpar, för sångarna är dessa som sagt viktiga att vänja sig vid och förhålla sig till i spelet.

Ungefär parallellt med att man hunnit fram till den så kallade pianogeneralrepetitionen, som alltid leds av den ordinarie dirigenten, inleds repetitionerna med orkester. Först sker ett antal repetitioner där dirigenten träffar enbart orkestern. Sångarna tillkommer senare för så kallad samsjungning, varvid hela verket repeteras musikaliskt från början till slut med sångare och orkester. Därefter vidtar sceniska repetitioner med orkester, som ofta är ganska få till antalet. Här ska många detaljer på flera plan fungera samtidigt, varför minutiös planering och god organisation är av nöden. Under dessa sista repetitioner inför premiär består repetitörens uppgift i att finnas till hands för dirigent och sångare, lyssna och notera hur allt fungerar, fortsätta att påpeka för sångarna eventuella misstag som begås och hjälpa dem att korrigera dessa, samt vara dem till hjälp med att putsa på tolkningen in i det sista. Dirigenten har behov av att repetitören upprätthåller denna kommunikation med sångarna, då hans eget fokus i detta slutskede vanligen måste vara i första hand på orkestern. Repetitören kommer också till dirigentens hjälp genom att förse honom med information om hur resultatet låter ut i salongen, något som dirigenten från sin plats i diket kan ha svårt att avgöra och som just repetitören är mycket lämpad att bedöma då han känner stycket synnerligen väl. Utifrån sådana upplysningar kan dirigenten ge lämpliga anvisningar om

balans och liknande under pågående repetition. Att orkestern emellanåt riskerar att överrösta sångarna under starka avsnitt brukar vara det mest typiska problemet som kräver åtgärd.

## SUFFLÖSERNA

En viktig yrkesgrupp som står operarepetitörerna nära bör nu presenteras närmare, nämligen sufflöserna. I likhet med repetitören har sufflösen en stödjande, hjälpande, guidande funktion som motsvarar ett behov hos sångarna, och således har de bägge yrkesrollerna ganska täta förbindelser.

En sufflös i arbete är sannolikt en betydligt mer bekant bild för allmänheten än en repetitör vid flygeln eller bakom kulisserna. Man känner till den osynliga, viskande damen i sin teaterlucka. En viktig skillnad mellan operasufflösen och hennes kollega vid talteatern är emellertid att den förra är långt mer aktiv och verksam mitt i spelet, starkt koncentrerad i ögonblicket och med uppgift att säkerställa flytet i framförandet. En egenhet med musikteater (som är närmast trivialt uppenbar för musiker, men som inte ligger lika nära till hands för talteaterverksamma att reflektera över) är ju att spelet så pass strängt förhåller sig till en tidslinje där notbildens angivelser anger hållpunkter och där en replik i regel inte kan väntas ut någon sekund utan att komma i konflikt med andra komponenter i det musikaliska sammanhanget. En operasufflös har således att bevaka sångarens timing såväl som själva replikerna. Talteatersufflerandet handlar om att agera skyddsnet i kritiska lägen, ingripa i det ögonblick man uppfattar att en skådespelare för tillfället kommit av sig. Det är ofta möjligt att låta lite tid gå och förvissa sig om att en hjälpande insats verkligen är av nöden, att skådespelaren inte själv lyckas finna spåret igen. Detta låter sig göras inom talteater, där spelets tidsramar inte är så fixerade. Den lilla skada som en sådan incident medför med avseende på koncentration och flyt i spelet kan inte jämföras med motsvarigheten inom operan där ett sådant ”avvaktande” tillvägagångssätt mycket sällan är möjligt – en missad replik är en missad replik, orkestern fortsätter att driva spelet framåt och all koncentration



måste vara på vad som sker precis i nuet, att snarast möjligt hamna i fas igen. Även om repliken i sig blir korrekt sjungen kan också sångaren råka placera den för tidigt eller för sent, vilket kan orsaka olyckliga kedjereaktioner i en dialog om strukturen är komplex och replikerna infaller tätt. Det kan vara riktigt intressant att iaktta hur en skicklig sufflös arbetar kyligt och metodiskt för att återställa ordningen på scenen i sådana lägen.

Här kan man alltså observera att en operasufflös måste vara skicklig på att tänka före, att inte bara reagera *när* en sångare halkar av spåret utan även *innan det sker*, alltså när eventuella tecken på att sångaren är på väg att komma av sig visar sig. Det är en särskild konst som här kommer till nytta, som talteatersufflösen nog inte i samma utsträckning förväntas behärska.

Ordet sufflör/sufflös kommer av franskans *souffler* som huvudsakligen betyder blåsa, men i vissa sammanhang även kan betyda viska. Det är dock inte alltid så att operasufflösen viskar eller väser, som man kanske kan tro. Situationen vid föreställning kräver förstås ett dämpat tonläge och vid vissa särskilt utsatta ställen där orkestern spelar mycket svagt eller inte alls är det alltför riskabelt att ge något ljud alls ifrån sig. Men i regel går det bra att tala lågt; första ordet/orden i kommande replik brukar vara vad sångaren får sig serverat, ofta med ett slags rytmiskt ordnad placering i förhållande till musiken, ett ”bete” för sångaren att nappa åt sig i rätt ögonblick. Luckan i scengolvet som sufflösen sitter i är av både visuella och audiella skäl avskärmad utåt mot publiken, och om det spelas starkt i orkestern kan – och ibland måste – hon ge suffleringen med ganska hög röst. På repetitioner där ingen publik finns att ta hänsyn till kan det vara helt i sin ordning att ropa med full kraft, om situationen så kräver (mycket rörelse över stora avstånd på scenen i kombination med komplicerat infogade sånginsatser i ett turbulent och högljutt orkesteravsnitt kan mer än väl motivera ett sådant tillvägagångssätt).

Jag uppehåller mig här ganska ingående vid sufflösens arbetsmetod inte minst för att visa på hennes inte alltid erkända potential som hjälp inte bara för sångarna utan också för dirigenten. Det är ett avlastande handtag hon ger honom. Ett intressant samspel mellan den musikaliska ledningen och suffleringen föreligger under en föreställning, som dock inte är lätt kontrollerbart för någondera parten. Sufflösen ser framför sig i sin lucka dirigenten på en tv-skärm och utför sitt understödande arbete riktad mot sångarna samtidigt som hon hör musiken och avläser den i sitt klaverutdrag. Dirigenten ser inte sufflösen (och det finns ingen poäng med att han skulle se henne) men har att förlita sig på att hon så att säga

förtydligar hans arbete i stunden för sångarna. De allra flesta dirigenter anser sig förstås mer eller mindre enväldigt leda och kontrollera samspelet mellan scen och orkesterdike, och en god operakapellmästare värnar om en förbindelse mellan sig och sångarna som inte ska brytas, och förvissas sig om att oftast möjligt ha stadig ögonkontakt med dem. Å andra sidan kan han inte riskera att styra sin uppmärksamhet bort från orkestern för länge åt gången. I stundens hetta, under ett komplicerat och stormigt avsnitt, krävs prioritering i det samordnande arbetet och här har många sufflöser genom tiderna gjort heroiska insatser i ett stringent teamwork med dirigenten, vilket denne nog ofta är lika omedveten om som publiken.

Ett assisterande arbete på flera plan alltså. Är sufflösen kanske ett slags extra dirigent? Vilken roll kan hon ta på sig i de lägen då en dirigent inte får sångarna med sig, när de inte förstår hur de ska uppfatta hans slag utan konstaterar att han är ”otydlig”? Ja, sufflösen kanske inte har lättare än sångarna att tolka de yviga och oprecisa gesterna hon ser på skärmen, men här är hennes assistans påkallad på ett eller annat sätt och hon har sitt klaverutdrag framför sig. Den öppna ”stoppande” handen är en pålitlig gest för att hindra en sångare från att komma för tidigt med sin insats. En pekande, vinkande rörelse i precis rätt ögonblick korresponderar väl med en sångares inandning inför en replik i ett rytmiskt snårigt läge t ex. Dessa verktyg är i grunden den musikaliske ledarens, här renodlade av sufflösen.

”Vi dirigerar *inte*” meddelade en erfaren representant för skrået en gång i samtal med mig, och det var tydligt att hon menade att det vore tjänstefel att ens antyda taktering i luckan. Jag har också en gång blivit vittne till hur en dirigent störs av en sufflös i hans tycke alltför självständiga aktivitet – detta under en repetition där sufflösen inte suttit dold i sin lucka utan på en stol på scenen bredvid honom – och givit henne en enligt mig ganska orättvis förmaning att ”låta bli att dirigera”. Till saken hör att hon, när det väl var föreställning och hon satt på sin dolda plats, gjorde goda insatser som kunde kallas assisterande, medan dirigenten, föga medveten om denna för sångarna högst välkomna assistans, ändå hade annat att tänka på i orkesterdiket. En sista anekdot: en annan dirigent förbluffade mig och min sufflerande kollega genom att faktiskt be henne dirigera i sin lucka ”vid det här besvärliga stället” för att liksom avlasta honom! En mycket oortodox uppmaning från en företrädare för en yrkeskategori känd för att hysa despoter och ”kontrollfreak”. Men frånsatt det tvivelaktiga i att spontant anmoda någon att utföra uppgifter utanför dennes kompetensområde kan man skönja en pragmatisk inställning bakom detta. Denne dirigent såg att sufflösen var skicklig och att ett tillvaratagande av hennes färdigheter kunde

underlätta hans egen uppgift. Han litade på att ett samarbete med henne var gynnsamt för honom och för helheten.

Det ska påpekas att alla operasångare inte i alla lägen är beroende av sufflering, och på vissa scener tvingas man hur som helst vänja sig vid att klara sig utan sufflös. Det finns även de som avböjer suffleringshjälpen av ett eller annat skäl. Även i detta avseende ställs sufflösen inför en utmaning. Kanske hennes hjälp kommer att behövas ändå när det kommer till kritan? Det går en fin gräns mellan att ge support och att störa och det blir en fråga om omdöme och flexibilitet. Förmågan att läsa av vilken sorts behov en särskild sångare har och vara beredd att tillgodose dessa medan andra kanske kräver andra metoder, är en viktig komponent i sufflösens yrkeskunnande.

## **KOMPLEXITETEN I REPETITÖRENS ARBETE**

För att nu återknyta till huvudämnet:

En undersökning på 1960-talet i USA visade att pianospel i den högre skolan är det motoriskt mest intrikata en människa kan syssla med

meddelar Hans Pålsson i kapitlet Interpretation ur boken *Tankar om musik* – dessvärre utan att någonstans ange vilken undersökning det är som avses. Om det stämmer är det hur som helst smickrande ord för pianister. Kartläggandet av vilka aktiviteter som äger rum i hjärnan och nervsystemet när vi musicerar är onekligen ett fascinerande forskningsområde.

Vid en uppspelning rör sig hjärnan på tre olika tidsplan. Det första tidsplanet är det viktigaste; att lyssna på det som sker just i ögonblicket och som en iskallt beräknande ingenjör avsluta det man håller på med. På det andra tidsplanet måste man planera vad som ska ske närmast efter, och på det tredje tidsplanet – det behövs

minst tre tidsplan för pianospel – analysera de synder eller lyckokast man åstadkommit tidigare i stycket och ta vara på tillfälligheter som kan berika spelet och användas längre fram i stycket. (Pålsson, s. 52-53)

Pålsson, själv pianist, skriver om musikerns tänkande under interpreterandet, det snabba fattandet av otaliga små beslut medan kontroll av spelet upprätthålls. Mer utförligt om hjärnans arbete vid musikutförande och -lyssnande finns att läsa i neurologen Jan Fagius utmärkta bok *Hemisfärernas musik*. I anslutning till följande utdrag ur den, där även notläsningsmomentet kommer med i bilden, kan upplysas om att repetitörer ofta får användning för goda färdigheter i a prima vista-spel, t ex i samband med provsjungningar. Också förmågan att spela efter partitur och transponera notbild är ofta avancerad hos dem även om det är relativt sällan den kommer direkt till användning i arbetet.

Låt oss sedan förundra oss över vad som pågår i hjärnan hos en driven instrumentalmusiker, som spelar musik som han eller hon aldrig sett förr – detta kallas att spela *a prima vista*, vid första påseendet. Detta är en oerhörd prestation av hjärnan, där dess olika funktioner kopplas till varandra. Synsinnet läser av notbilden, med dess blandning av figursymboliskt och språkligt innehåll, angränsande delar av hjärnan tolkar bildens betydelseinnehåll och aktiverar rörelseförmågan till de muskler som skall hantera instrumentet. Det kan resultera i åtskilliga klingande toner per sekund. Hörselsinnet är påkopplat och lyssnar kontinuerligt och kritiskt av resultatet och bidrar till korrigeringar om något blir fel, samtidigt som musikern redan vid denna första genomspelning av stycket gör en tolkning, lägger in betoningar och lätta rytmförskjutningar på grundval av sina tidigare erfarenheter av musik, vilket gör det klingande resultatet till något mer levande än vad den redan komplexa notbilden står för. (Fagius, s. 16)

Jag kan inte yttra mig om neurologiska aspekter på musikutövande men konstaterar att ovanstående är bra att ha i bakhuvudet om man vill fundera vidare kring komplexiteten i de musikaliska uppgifter just en repetitör har att utföra. De stora kraven på perfektion i spelet och den konstnärliga ansträngningen att ladda sin tolkning med innehåll som en solopianist i konsertsituationen berörs av, är inte lika aktuella för en pianospelande sånginstuderare. Å andra sidan ska en repetitör i instuderingsituationen vara kapabel att hålla fler funktioner igång samtidigt i en omfattning som inte gäller för många andra musiker. Själva pianospellet med det integrerade hand- och fotarbetet ska kombineras med kontroll över läsandet av den

egna stämman plus minst en stämma till, utöver avlyssnandet och kontrollerandet av den egna insatsen krävs minst lika mycket fokus på att avlyssna och kritiskt analysera sångarens/sångarnas insats. Samspel i dialogen ska upprätthållas genom välartikulerat och korrekt markerande av motreplik (att sjunga till eget ackompanjement är förstås en vanesak men något som många pianister utanför operavärlden, hur virtuosa interpret de än i övrigt må vara, kan ha mycket svårt att utföra). Till detta kommer något som inte är oviktigt, nämligen upprätthållandet av ett musikaliskt ledarskap, en riktad, anförande ambition som inkluderar taktering (om det går att frigöra en hand), ledande andning eller nickande huvudrörelser.

Detta om det ”ledande” spelet kan utvecklas: den instuderande repetitören har ett slags funktion av ställföreträdande dirigent även om hans händer är låsta vid klaviaturen. En pianist som kammarmusicerar tillsammans med t ex en violinist förväntas inta en samspelande, ibland rent beledsagande men oftare så att säga dialogförande hållning till sin partner. En pianist som bedriver instudering, däremot, leder faktiskt musiken, han agerar i den verkliga musikaliske ledarens frånvaro och sångarens relation till honom motsvarar i viss mån förhållandet till dirigenten. Det är naturligtvis inte fråga om att på något sätt försöka ta plats på en sångares bekostnad eller kväsa dennes ambition till självständighet. Utan att behöva inta en despotisk eller sträng attityd agerar helt enkelt repetitören enligt det mandat som tillkommer honom – på sångrum (så kallas, i de flesta operahus, både lokalen för musikalisk instudering och själva aktiviteten) är det han som står för det pedagogiska upplägget och det konstnärliga ledandet, och det är han som styr repeterandet. Och sångaren har i regel inget att invända mot denna ordning, han är där för att bli vägled – coachad.

## **OPERADIRIGERING OCH PIANOSPEL**

Vad utmärker en god operadirigent? Ett vanligt svar, som kanske inte är så flummigt som det låter, är att han ”förstår sång”. Att dirigera opera handlar om att ta stor hänsyn till sång

och text, till det som är röst och andning och retorik i musiken. Opera är drama och dramat utgår från sången. Jag tänker mig gärna att skickliga operadirigenter också är bra på att ”förstå sångare”, alltså att de har känsla för och kunskap om hur sångare utövar och uppfattar musik, vilket brukar skilja sig från hur orkestermusiker gör det. Det är lätt att gå för långt i generaliseringar, men en god bekantskap med dessa förhållanden ger en dirigent verktyg att hålla samman de ibland mycket disparata fraktionerna och hjälpa dem att fungera tillsammans.

Att dirigera symfonisk orkestermusik och att dirigera opera är att möta olika sorters utmaningar. Fokuserande på precist samspel, klangskulpterande, frasinkännande och instrumentationstekniska detaljer är inte mindre viktigt i operasammanhang än i arbetet med konsertant orkestermusik. Men operadirigenten har så att säga ett bredare och mindre enhetligt område att överblicka och löper oftare risk att behöva tackla oförutsedda problem i stunden. Att dirigera ett senromantiskt symfoniskt verk av stora dimensioner i konsertsalen är att vidmakthålla kontroll över en gigantisk helhet där beståndsdelarna må spreta i alla möjliga riktningar men där de medverkande ändå förenas i att sitta stilla på sin plats och läsa musiken innantill. I orkesterdiket på operan kan orkestern vara betydligt mindre, men det totala fältet ändå mer vidsträckt och dessutom i kontinuerlig omvandling. På scenen sker omflyttningar och rörelse, dirigentens kommunikation med sångarna däruppe sker inte alltid ur optimal vinkel, insatser bakom scenen förmedlas via en kormästare eller en assisterande dirigerande repetitör och är i praktiken inte möjliga för dirigenten att styra utan är beroende av överenskommelse och samförstånd. Tillfälliga rubateringar och tidsförskjutningar uppstår spontant i operasamspelet, som inte på samma vis är typiska i en konsertsituation. Och, uppenbart men ändå viktigast, sångarna framför sina partier ur minnet, utan stöd av noter (men med stöd av sufflös om omständigheterna är gynnsamma), och har komplicerade scenerier att bemästra, som även dessa hör till utantilläxan – under det att själva ansträngningen att vara i sin roll och hålla den levande, trovärdig och nyansrik genom en lång föreställning kan vara oerhört påfrestande och utmattande. Att hantera de olika förutsättningarna för de medverkande och förutse problem och risker blir operadirigentens viktigare utmaningar – även om han naturligtvis måste vara kapabel att tillföra mer än bara själva samordningen och organiserandet av musicerandet.

Vidare bör besinnas att detta att dirigera en symfoni, en overtyr eller någon annan komposition, vars satser rymmer få skiftningar och kontraster, är rena barnleken i jämförelse med att dirigera operor eller andra verk där det förekommer recitativ och arior och där orkesterstämmorna är beströdda med pauser av varierande längd.

Citatet ovan är av ingen mindre än den store pionjären och orkesterinnovatören Hector Berlioz och förekommer i hans kända essä *Le chef d'orchestre* från 1856, som visserligen innehåller flera ganska drastiska yttranden och påståenden och förstås bör betraktas i hög grad som en produkt av sin tid. Själva dirigerandet väntar vid denna tid ännu några decennier på att utvecklas till verklig konst av Gustav Mahler och andra efter honom. Att både opera- och orkesterrepertoaren sedan Berlioz dagar utökats enormt och skapat helt nya utmaningar för sina uttolkare är trivialt att konstatera. Men den uppfattning han uttrycker är, lätt modifierad, inte så ovanlig bland dirigenter efter honom och in i vår tid. Bruno Walter, den lovvärde dirigenten och Mahlerlärjungen som producerat åtskilligt läsvärt, säger något liknande:

I jämförelse med de krav operan ställer på en kapellmästare är även de mest komplicerade uppgifter i konsertsalen av i viss mening enkel art. (Walter 1954, s. 124)

Walter ger en del belägg för denna tes, som är intressanta delvis för att det inte bara är praktiska aspekter som berörs – resonemangen är i första hand konstnärliga och filosofiska. Bland annat talas det om hur operadirigenten får begränsa sin ”jag-insats” och lämna plats och tolkningsutrymme åt andra medverkande och andra faktorer som på sitt sätt driver spelet

[...] och om han inte förstår att det tillkommer ett du, det vill säga sångaren, att vara protagonist i operakonsten, om han inte ger honom motsvarande betydelse i tolkningen som helhet, eller om han som operadirigent över huvud taget bara tänker på musiken och inte på den sceniska handlingen, så sviker han sin uppgift i det väsentliga. [...] Förutsättningen för operadirigentens kall är (således) en medfödd känsla för teater, ett ”dramatiskt temperament”. Ett omfattande och genombildat musikerskap måste förenas med djup sensibilitet för det levande händelseförloppet på scenen. [...]

En djupare orsak till att [operadirigentens] uppgift är så komplicerad ligger emellertid däri att operan inte är en så ren konstart som till exempel symfonin. Föreningen av åskådligt och hörbart, av text och musik, av rollframställningar, dekor och belysning – detta ivartannat och medvartannat av visserligen befryndade men

dock heterogena element – fogar sig inte utan vidare till en fullkomligt organisk enhet. (Walter 1954, s. 124-127)

Mycket av vad Walter i övrigt säger kan sammanfattas med att operadirigentens konst helt enkelt förutsätter djup kännedom om och nära bekantskap med operamusicerandets särskilda villkor. En idé, som redan berörts i förbigående och hör ihop med denna tanke, är att just operarepetitöraryrket tydligt pekar vidare mot operadirigentskapet, att pianister som arbetar med att ackompanjera, instruera och anförasångare och medmusiker, genom denna praktik tillägnar sig de viktigaste nycklarna till operadirigentens konst. Pianot är, möjligen med undantag för orgeln, det instrument som med sin möjlighet till mångstämmighet bäst kan agera ställföreträdande orkester. Vid repetitionsarbete med sångare är pianots roll självskriven och även för privata orkesterstudier och partituranalys på kammaren är pianoklavaturen ett kongenialt hjälpmedel. Alla dirigenter spelar inte piano, men Bruno Walter tycks anse att de borde det:

Eftersom dirigentens egentliga instrument, orkestern, inte står till hans förfogande förrän i bästa fall mot slutet av studietiden eller merendels när den är tilländalupen – och eftersom han knappast heller skulle kunna behandla det så mycket tidigare – måste han för att förbereda sig för dirigentens universella verksamhet praktisera på det instrument som är bäst lämpat att hjälpa honom hän till denna universalitet, och det är pianot. [...] (Walter 1954, s 86)

(Här följer en längre utläggning inom vilken bland annat påpekas hur ”träningen att uppfatta två notsystem på samma gång ger en nyttig förberedelse för partiturläsningen”.)

När den unge musikern till en viss grad gjort pianot till sitt instrument, kan det emellertid vara av stor nytta för honom att förvärva en viss färdighet även på något annat instrument, företrädesvis på fiolen, även om den är svårast. [...] Om han har möjlighet därtill kan det likaledes vara lönande för honom att i någon mån lära sig traktera ett blåsinstrument. Direkt outhärligt för hans utbildning är dock bara pianot. [...] (Walter 1954, s. 86-87)

Walter håller alltså för självklart att en dirigent ska vara pianist eller åtminstone ha ett naturligt och ohämmat förhållande till pianospel. Bland hans tids orkesterledare var det sällsynt att så inte var fallet. En överväldigande majoritet av de gamla dirigentlegenderna



hade just den profil som gäller för Walter själv; de började som repetitörer vid operainstitutioner och arbetade sig vidare. Mahler, Furtwängler, Klemperer, Karajan, Böhm och Solti är bara en bråkdel av alla stora dirigentnamn detta gäller för.

Vår svenske världsdirigent Sixten Ehrling ger uttryck för en uppfattning liknande Walters i följande stycke ur Leif Aares biografi *Maestro*. Uttalandet är intressant inte minst med tanke på Ehrlings viktiga gärning som pedagog och fostrare av yngre dirigenter:

Fullärd dirigent blir bara den som går den långa vägen genom operahuset, menar Ehrling. Där skaffar sig den blivande kapellmästaren inte bara ändamålsenlig teknik, han lär sig också att hantera plötsliga problem och tillbud. Den dirigent som har ett stort operahus som sitt universitet får kort sagt kunskaper för både musikteater och symfonikonsert: Börja som repetitör i sångrum och balettstudio, spela klaverutdrag vid scenrepetitioner, öva in ensembler, assistera kapellmästare, pröva på att leda mindre repertoarföreställningar, dirigera balett och klättra uppåt steg för steg så långt begåvningen räcker. [...] (Aare, s. 45)

Ehrling, som ju sedermera gjorde en utomordentligt framgångsrik internationell karriär, gick förstås själv denna bana, han började som repetitör vid Kungliga Teatern, avancerade i graderna och blev strax dirigent på heltid. Förste kapellmästare blev han 1953 och hans tid vid teatern betraktas allmänt som en guldålder i dess historia.

För mig personligen, som är repetitör och ägnar mig mycket åt dirigering, går en genväg till orkesterapparaten via klaviaturen, pianoarrangemanget av orkestersatsen är ett synnerligen naturligt komplement till orkesterpartituret. Att ackompanjera eller att från pianot anföra andra musiker är uppenbarligen, om inte det enda möjliga utgångsläget så åtminstone ett klassiskt och väl beprövat sådant, varifrån vägen till dirigentskapet också har kunnat leda smidigt för många genom tiderna. En kapellmästare av den gamla skolan är en musiker för vilken pianopallen och dirigentpulten är lika naturliga punkter att rikta det musikaliska ledarskapet och instruerandet från. Klaviaturen utgör en effektiv kontrollpanel att slå sig ner vid och ta hjälp av för att understryka instruktioner.

Idag är det ingen självklarhet att dirigenter har en sådan förväntad anknytning till pianot, inte ens i operavärlden. Många dirigenter är stråkmusiker i grunden eller representanter för andra instrumentgrupper och har otvivelaktigt haft stor nytta av detta. Många är också pianister, men den klassiska repetitörbakgrunden är inte längre fullt så vanlig bland

operadirigenter som den en gång varit. Jag har personligen träffat och arbetat med flera dirigenter som haft ett mycket begränsat eller obefintligt förhållande till pianospel. Här kan inte läggas någon värdering – det är uppenbart så att man kan vara både en lysande dirigent och påtagligt hämmad vid klaviaturen, och jag har också stött på åtskilliga före detta repetitörer som inte övertygat särskilt väl i den dirigentroll de övergått till att axla. Emellertid är det intressant att reflektera över denna skillnad mellan förr och nu. En besläktad fråga, som kunde vara givande att undersöka närmare är hur nutida tonsättare förhåller sig till att spela piano eller till att själva vara interpret av sin musik, t ex dirigera den. Förmågan att komponera musik av hög kvalitet kan förstås inte påstås vara avhängig av någondera färdigheten, men även här tycks dåtid kontrastera mot nutid. Musikhistorien före, säg 1900, är rik på komponister för vilka sysslor som pianospel och dirigering var naturliga och självklara och nästan verkar hänga ihop med tonsättarrollen, medan det idag inte är särskilt uppseendeväckande om en tonsättare uppger sig vara enbart just tonsättare och inte spela något instrument alls.

## CODA

Slutligen, ett fint avsnitt ur Bruno Walters memoarbok *Ett liv i musik* som skildrar hur, år 1894, den nyanställda sjuttonårige repetitören vid Kölnoperan steg för steg finner sig tillrätta i rollen:

[...][Vid] min första eller en av mina första repetitioner skulle jag studera in första akten av "Mästersångarna" med några solister; varje gång jag bättrade på en falsk ton eller ett slarv med rytmen, eller när jag påpekade någon av Wagners dynamiska föreskrifter, kände jag hur missbelåtenheten och oron växte bland sångarna, tills Pogner sade mig ungefär följande: "Unge man, ni har här att göra med mogna konstnärer, försök inte lära oss någonting och förskona oss från edra förbättringar." Till min förvåning hörde jag mig själv lugnt och alldeles utan blyghet svara, att det var min plikt att korrigerade musikaliska fel och brister, det var därför jag var

engagerad, jag måste alltså fortsätta med detta och bad dem att inte göra det svårt för mig. Och så repeterade jag energiskt vidare, endast ännu mer stimulerad av motståndet, och vid slutet av repetitionen omfamnade mig den gode mannen och medelmåttige sångaren och förklarade mig sitt och sina kollegers högsta gillande, och från och med den dagen befann jag mig i det bästa samförstånd med operans artister, ja, jag hade nästan det intrycket, att min ungdom förläts från detta håll.  
(Walter 1946, s. 100-101)

Denne ännu så oerfarne repetitör vågar ta risken att vara pedantiskt noggrann, han litar på att han vet vad han talar om. Tanken slår en att dirigenter förstaeligt nog kan dra sig för att ställa besvärliga krav av rädsla för att bli uppfattade som petimätrar och komma i negativ dager hos orkestern. Ett svårt dilemma att tackla, där lösningen för en del ändå blir att övertyga sig om att man vet vad man vill och därför våga. Steget vidare till kapellmästare visar sig hur som helst vara naturligt för den unge Bruno Walter.

Direktionen hade så småningom fått en fördelaktig uppfattning om min förmåga, och man började ge mig sådana uppdrag på dirigentpulten, som inte var riktigt värdiga en operakapellmästare men som gott kunde duga åt den unge repetitören, och som naturligtvis för mig var mycket välkomna tillfällen till övning. (Walter 1946, s. 103)

Som tidigare beskrivits är alltså denna rollbytesprocess klassisk och en av de naturligaste i musikvärlden. Relationen mellan operarepetitören och operadirigenten är tät och betydelsefull och de bägge rollerna hör ihop med varandra. Ofta tar de också mycket riktigt sin boning i en och samma musikersjäl.

## LITTERATURFÖRTECKNING

Aare, Leif: *Maestro – Sixten Ehrling, en dirigent och hans epok* (Fischer & Co 1995)

Berlioz, Hector: *Orkesterledaren (Le chef d'orchestre 1856)*, återgiven i Bamberger, Carl: *Dirigentens konst (The Conductor's Art 1965)* (Pan/Norstedts 1967)

Fagius, Jan: *Hemisfärernas musik. Om musikanteringen i hjärnan* (Bo Ejeby förlag 2001)

Pålsson, Hans: *Tankar om musik* (Prisma 2002)

Walter, Bruno: *Ett liv i musik (Erinnerungen und Gedanken eines Musikers)* (Norstedts 1946)

Walter, Bruno: *Musik och musiker (Von der Musik und vom Musizieren 1954)* (Pan/Norstedts 1967)

Sohlmans Musiklexikon, andra reviderade och utökade upplagan 1979 (Sohlmans Förlag AB, Stockholm)

samt *Repetitörerna*, intervjuartikel i *Vår Opera* nr 3, 1967 (uppgift om artikelförfattare saknas)