

Kurs: DA1010 Självständigt arbete 30 hp

(2012)

Konstnärlig masterexamen i musik 120 hp

Inriktning Kördirigering

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Kent Olofsson

Sigrid Damsager

Körkonsertens dramatiska potential

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete

Innehåll

Inledning.....	4
Syfte, frågeställning och läsvägledning.....	4
Körkonserten – en utgångspunkt.....	7
Dramaturgin som utgångspunkt.....	9
Dramaturgiska kärnbegrepp.....	9
Historiens bärande element.....	9
Berättarmodellen.....	10
Information, identifikation och fascination.....	11
Flöde och förväntan.....	12
Visuella uttryck och icke-fel.....	13
Dramaturgin och körkonserten.....	14
Tre konsert-exempel.....	14
Historiens bärande element.....	15
Berättarmodellen.....	17
Information, identifikation och fascination.....	19
Flöde och förväntan.....	20
Det visuella och sceniska uttrycket.....	21
Att gå bort ifrån det konventionella konserttänkandet.....	23
Praktiska perspektiv på sceniskt och dramatiskt arbete med en kör....	25
Två intervjuer.....	25
Lone Larsen: Voces Nordicae.....	25
Benoît Malmberg: Romeo & Julia Kören.....	26
De två körerne.....	26
Ingången.....	27
Repertoarval.....	27
Publiken.....	28
Körens bildskapande potential.....	29

Att jobba med två olika konstformer – fördelar och nackdelar.....	30
Att gå från ett konsert-tänkande till ett upplevelse-tänkande.....	32
Icke-scenisk konsert.....	32
Att komponera en konsert.....	33
Amatörkörnivåns fördelar.....	33
Att skapa närvaro genom förändringar och variationer.....	34
Sammanfattning.....	36
Referenslista.....	38

Inledning

Hur skapar vi bättre kontakt med vår publik?

Hur får vår konsert ett sammanhang på riktigt?

Vilka dramatiska möjligheter har vi?

Måste en körkonsert vara tråkig?

Det var många frågor som virvlade i mitt huvud under de första åren som jag jobbade med min vokalensemble Nordenlyd. Vi hade beslutat att sjunga alla konserter utantill, helt enkelt därför att jag tänkte att jag på så sätt kunde få in en annan närvaro och en djupare känsla för musiken innan själva konserten. Jag ville ha något att visa upp som var utöver det som danska körer brukar göra. Arbetssättet utvidgade horisonterna och gav upphov till nya frågeställningar och ideer: kören kan väl inte stå rakt upp och ned och sjunga en konsert, om den nu kan allt utantill och inte ens har en dirigent att rikta uppmärksamheten mot?

Jag beslutade därför i arbetet med denna uppsats att gå mer metodiskt tillväga i utforskandet av den dramatiska potentialen som jag tror finns i körkonserten.

Syfte, frågeställning och läsvägledning

Syftet med denna uppsats är att undersöka körkonsertens dramatiska potential genom att se den utifrån en dramaturgisk utgångspunkt, för att med detta uppnå ett större konstnärligt djup och sammanhang i körkonserten.

Kärnfrågan kan formuleras sålunda:

Vilka dramatiska potentialer finns i körkonserten att utvidga, omforma och utveckla mot ett starkare konstnärligt uttryck och sammanhang?

Jag undersöker frågan genom att först introducera dramaturgiska kärnbegrepp och därefter sätta dem i relation till körkonserten. En delfråga blir därför: ”Hur kan dramaturgiska begrepp och arbetssätt bidra till ett dramatiskt utvidgande av körkonserten?” Från det klingande materialet går jag vidare till att ta in ett sceniskt perspektiv på körkonsertens utformning.

För att få syn på detta genom konkreta exempel utvidgar jag de teoretiska undersökningarna med intervjuer med två av det nutida svenska körlivets aktörer: Lone Larsen, dirigent för den sceniska vokalensemblen Voces Nordicae, och Benoît Malmberg, konstnärlig ledare för den dramatiska vokalensemblen Romeo & Julia Kören. Båda har fått erfarenheter genom att jobba sceniskt och dramatiskt med sina körer. Detta är något som jag vill ta in som praktiska perspektiv i den teoretiska diskussionen för att få tillgång till kunskaper som ännu inte beskrivits teoretiskt.

Dessutom kommer jag under arbetets gång och där det känns naturligt att dra nytta av mina egna erfarenheter av att göra och uppleva körkonserter. Även diskussioner som jag haft med Fredrik Malmberg, professor i kördirigering, under min tid som hans student kommer att dras in där det är lämpligt.

Jag använder ordet dramatiskt i vid mening som ett begrepp som täcker musikalisk såväl som icke-musikalisk och kroppslig gestaltning av ett innehåll (i ett musikaliskt sammanhang). Under tiden visar det sig också lämpligt att använda ordet sceniskt. Detta händer särskilt när det är lämpligt att skilja mellan ett innehållsfokuserat (dramatiskt) och ett rumsligt fokuserat (sceniskt) tillvägagångssätt till arbetet. Vidare kan begreppet dramatisk också täcka ett mer övergripande tänkande, och närmar sig vad man kunde kalla dramaturgisk eller iscensättande. I den sistnämnda meningen närmer sig körkonserten något som snarare är musikdramatik och där körsångarna närmast kan betraktas som skådespelare. Syftet är dock inte att hitta närmsta väg för att ändra varenda körkonsert till en föreställning utan

att se hur dramatiska och sceniska synvinkler kan utvidga konserten och stärka dess konstnärliga uttryck.

Körkonserten – en utgångspunkt

Vill vi undersöka en körkonserts dramatiska potential är det bra att veta vad en körkonsert i grunden är. En kör är, enligt Nationalencyklopedin, en ”en- eller flerstämmig sångensemble med flera personer i samma stämma.”¹ Det är alltså ett gemensamt musicerande som utövas genom att använda rösten. En konsert är ett uppförande av musik inför publik.²

Att flera sjunger samma stämma i en flerstämmig struktur medför att det kollektiva musicerandet å ena sidan kännetecknas av samspelen mellan de olika stämmorna, å andra sidan präglas av den enskilde sångarens inordnande under den enskilda stämmans gemensamma utformning. Det är alltså en dubbel mångfald som samlas till en övergripande enhet. På konserten uppfattas kör och dirigent som en enhet, samtidigt som också de enskilda elementen kan uppfattas som just enskilda.

En annan aspekt av körmusiken är att den har text, precis som annan vokalmusik. På så sätt kan man säga att körmusik är en fusion mellan två konstformer: musik och diktkonst. Texten kan vara ytterligare ett skikt att tolka eller något som bidrar till den musikaliska interpretationen. Som utgångspunkt ger detta oss väsentligt annorlunda förutsättningar än t ex orkestermusiken, och jag vågar påstå att detta förhållande är ett av de avgörande skäl till den nutida körmiljöns fokus på scenisk gestaltning som en del av uppträdandet.

I det följande tar jag utgångspunkt i vad jag vill kalla den konventionella körkonserten. Det är en körkonsert som följer en relativt fast mall. Kören står uppställd i en halvcirkel i ett eller flera led framför publiken, dirigenten står i mitten av cirkeln med ryggen vänd mot publiken. Vid ingången har publiken fått ett program där man kan läsa vilka stycken som ska framföras. En kortare eller längre introduktion till hela konserten eller

¹www.ne.se/kör/235905

²Lustigt nog står i Nationalencyklopedin beträffande detta: En konsert är ett ”icke-sceniskt musikframförande inför en primärt på musiklyssning förberedd publik.” Vi tar i det följande det ”icke-sceniska” med en nypa salt. www.ne.se/konsert/229049

till de olika styckena ges skriftligt eller muntligt innan eller under konsertens gång.

Detta är kanske en förenklad version av sanningen, eftersom experiment med uppställningar har funnits genom seklerna Venedigkyrkans ”cori spezzati” är ett exempel och även många nutida körer håller på med att undersöka, testa och experimentera med t ex uppställningar, berättelser, temakonsserter och ovanliga sammanhang.

Jag vill dock samtidigt påpeka att fokus på de utbildningsinstitutionerna jag känner till, är på den körtekniska delen – och mindre på ”det konstnärliga arbetet med körkonserten.”

Dramaturgin som utgångspunkt

Dramaturgiska kärnbegrepp

Jag vill i detta avsnitt ge en kort översikt över dramaturgiska kärnbegrepp som de framställs i den danska läroboken *De levende billeders dramaturgi*.³ Därefter vill jag prova begreppen i körkonsertens sammanhang och undersöka vad dessa kan ge till förståelsen av körkonsertens inneboende dramatiska element, samt hur de kan hjälpa till ett dramatiskt utvidgande av körkonserten.

Den danske professorn i journalistik Peter Harms Larsens bok *De levende billeders dramaturgi* är en introduktion till hur man konstruerar en berättelse så att den fångar och fasthåller sin publik från början till slut.⁴ Boken är tänkt som lärobok för både det producerande och det analyserande tillvägagångssättet till levande bilder. Att jag använder denna bok har sin grund i att den förutom att ha använts i Danmarks Radios interna fortbildning, även används som grundlag för introduktionen till det dramaturgiska konserttänkandet inom musiker-performer-utbildningen på musikhögskolan i Odense. Det är självklart att detta bara är en utav många möjliga modeller och att det därmed ger en utav många möjliga vinklar på ämnet.

Dramaturgi är läran om ”at skabe spænding, indlevelse og oplevelse gennem historier fremstillet i lyd og levende billeder.”⁵

Utgångspunkten är att vilja berätta en historia och att kunna göra det på ett sätt som ger ett konstant flöde så att publiken hålls fången av historiens utveckling, där en konflikt förbereds, tillspetsas och får sin upplösning.

Historiens bärande element

En berättelse bygger på de element som Harms Larsen kallar ”en bärande idé”, ”en bärande värde”, ”et bärande billede” och ”en bärande karakter.”⁶

Tillsammans bildar dessa fyra en sorts kärna i berättelsen. Den bärande

³Larsen, Peter Harms (2003): *De levende billeders dramaturgi, bd 1, fiktionsfilm*

⁴Larsen, Peter Harms (2003): s 9

⁵Larsen, Peter Harms (2003): s 9

⁶Larsen, Peter Harms (2003): s 20-30

karaktären är personen kring vilken den centrala konflikten rör sig och är oftast den som utvecklas mest. Det bärande värdet är oftast en motsättning mellan två ytterligheter, t ex kärlek-hat, barn-vuxen, förakt-respekt, frihet-förtryck. Den bärande idén är då ett uttalande om det bärande värdet, t ex att kärlek övervinner alla hinder (vilket är den generella bärande idén i många sagor och kärlekshistorier). Den bärande bilden är den bilden eller tablån som kan sägas att karakterisera hela berättelsen; den illustrerar det bärande värdet och den bärande idén i en enda bild.

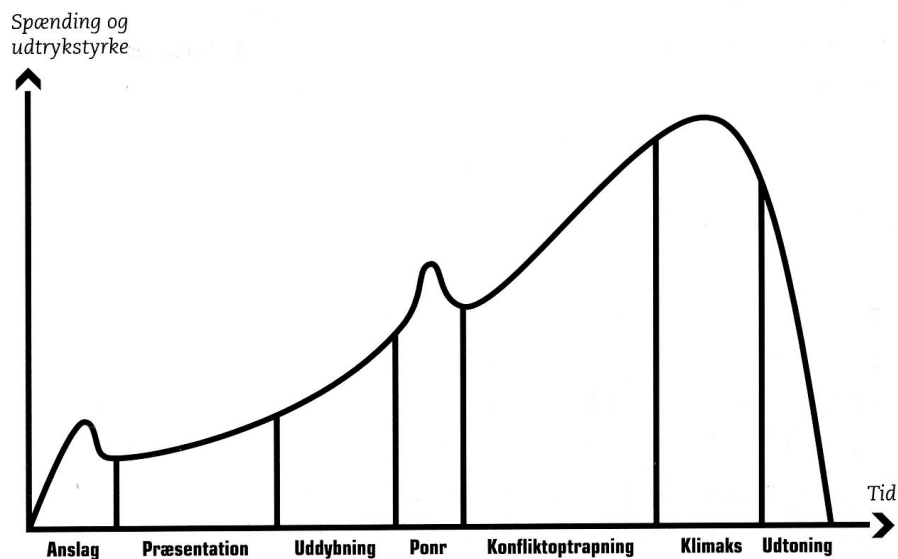
Man kan föreställa sig en film där den bärande karaktären är tonåringen Agnes, det bärande värdet kan sägas vara motsättningen individualitet-gruppsytryck och den bärande idén att en individ som står upp för sig själv får styrka – och även oväntad hjälp – att hantera gruppsytryck och kan därmed vara sig själv. Den bärande bilden kan vara en situation där den bärande karaktären och hjälparen tillsammans konfronterar gruppen (och överraskar denna med sin annorlunda livssyn). Här har jag använt exempel tagna ur en eventuell analys av filmen *Fucking Åmål*.⁷

Berättarmodellen

En berättelses värde ligger inte bara i dess byggstenar utan också i hur historien berättas, med vilka verkningsmedel det görs och i vilken ordning. Den så kallade berättarmodellen är ett sätt att generalisera hur ”den goda historien” berättas. Harms Larsen påpekar att ungefär 90% av alla fiktionshistorier berättas enligt denna modell.⁸ Modellen har sju faser som avbildas i figuren nedan: *öppning*, *presentation*, *fördjupande*, *point of no return*, *konflikteskalering*, *klimax* och *uttoning*.

⁷Film regisserad av Lukas Moodysson, producerad av Film i väst i 1998

⁸Larsen, Peter Harms (2003): s 109



”Berettermodellen” från Harms Larsen: *De levende billeders dramaturgi* sidan 109

Historien inleds med en *öppning* (anslag⁹) där det markeras att vi går från verklighetens värld till berättelsens värld. Konflikten huvuddelar presenteras därefter i *presentationen*, där också berättelsens handlings-, kommunikations- och uttrycksnormer definieras. Följande fördjupas förståelsen för konflikten i *fördjupandet* (uddybning) som efterföljs av *point of no return* där konflikten tillspetsas och vi inte längre kan gå oberörda tillbaka till utgångspunkten. Härifrån är det (som namnet antyder) ingen återvändo. Historien tar härefter fart under *konflikteskalering* (konfliktoptrapning). Konflikten når sin *klimax* och historien uppnår sin dramatiska höjdpunkt. Den följande *uttoningen* ser till att berättelsen landar och publiken förbereds på att historien kommer att sluta snart. Uttoningen kan ofta peka tillbaka på hur det hela började.

Information, identifikation och fascination

I en berättelse har publiken tre behov: information, identifikation och fascination.¹⁰ Under berättelsens gång tillgodoses dessa behov i ett ständigt växlande. Informationsförmedling sänker oftast tempot i det dramatiska flödet, samtidigt behövs en viss mängd information för att åskådaren ska kunna

⁹Det danska verbet ”at slå an” och dess substantivering ”anslag” används här i bildlig betydelse. Jag väljer här att använda ordet *öppning på svenska*

¹⁰Larsen, Peter Harms (2003): s 13

identifiera sig med den bärande karaktären och därmed ha lust att följa med i historien. Fascinationen kommer in som ett nästan estetiskt element som bland annat återfinns i uttrycket, sättet att klippa, ljussätta, ”visa” historien i form, färg och ljud. Överraskande element och flödet i själva berättelsen hjälper också till att öka fascinationen och därmed hålla kvar publikens intresse.

Mycket av arbetet med att balansera en berättelses flöde, det dramatiska flödet, handlar om att dels balansera mängden av information som ges, dels söka att uppnå stor identifikation och stor fascination från publiken av det som händer i berättelsen. Ju större identifikation och fascination hos publiken, desto större inlevelse kommer de få i det framförda.

Flöde och förväntan¹¹

Berättelsens flöde kan beskrivas som vågors rörelser fram och tillbaka, ibland händer det mycket, ibland behövs en vilopunkt. Beroende på hur fort det går kan man säga att berättelsen har mycket eller litet flöde. Rörelsen framåt (mot konfliktens klimax och upplösning) är stor eller liten. En film kan uppdelas i scener, och dessa scener har ofta en intern struktur som liknar berättarmodellens övergripande struktur. Det skapas alltså inom varje scen ett lokalt flöde och inlevelse, en spänning byggs upp och den ena scenens avslutning skapar förväntan om nästa scen. Att skapa denna förväntan och uppbygga flödet innebär att jobba med att balansera information och fascination och ständigt hålla publiken fången i något som är förståeligt men inte förutsägbart. Vissa knep används om och om igen:

Varning – en antydning om vad som kommer hända, utan för mycket förklaring

Överraskning – när en förväntad händelse inte inträffar, eller en oväntad händelse inträffar

Cliffhanger – en scen avbryts i mitten av eller innan sin klimax, oftast för att

¹¹Harms Larsen använder det danska ordet ”fremdrift” som givetvis kan kopplas till det svenska ”framdrivning.” Den bästa översättningen jag har i sammanhanget är det svenska ordet ”flöde”

bli återupptagen på en senare tidpunkt

Falsk sortie – en scen förväntas sluta men fortsätter dock – oftast i överraskande riktning

Det finns många flera sådana knep, men vi håller oss till dessa som visar bredden och antyder de många möjligheterna.

Visuella uttryck och icke-fel

Filmmediet som Harms Larsen beskriver är levande bilder, dvs har bilder som rör sig, har flera lager ljud och kan manipuleras vad gäller ljus, kameravinkel, klipp osv. Dessa verktygsmedel påverkar historiens uttryck och spelar en stor roll för konstater som film, teater och liknande. Det handlar i grunden om att underbygga ett uttalande på flera nivåer, att låta det samlade uttrycket förenas om samma budskap. Ett exempel kan vara att de bärande värdena (god-ond) markeras med liknande kontraster vad gäller ljussättning (ljus-mörk), val av plats (rymliga-klaustrofobiska rum), musikval (lugn-upphetsad), färgval (mjuka-alarmfärger), kameravinkel, fotografering, bildkomposition osv.

Harms Larsen anför att det viktigaste är att det givna deluttrycket (t ex ljussättningen, kameravinkeln) blir *icke-fel*. Med begreppet *icke-fel* menar han att ett element så att säga inte får gå emot det önskade uttrycket eller uttalandet. Det behöver inte vara ”rätt” eller perfekt, men får alltså inte vara fel. Om man till exempel vill skildra en hotfull man, går det inte att filma honom från ovan, då han kommer att se ut som en liten och överskådlig figur. En sådan motsägelse kan undergräva uttalandet eller till och med vända budskapet till dess motsats.¹²

¹²Larsen, Peter Harms (2003): s 169-170

Dramaturgin och körkonserten

Efter denna introduktion till dramaturgens kärnbegrepp vill jag undersöka hur de kan öppna för nya sätt att jobba med körkonserten. Vi kan välja att ha ett snävt dramaturgiskt arbetssätt eller förstå begreppen på ett mera öppet sätt, där de får tas ut ur sin ursprungliga kontext och kanske även förstås på en mer abstrakt nivå. Jag väljer att göra det sistnämnda eftersom jag tror det kan ge mera, och tar då risken att vissa element kommer för långt bort från sitt ursprung. Jag tycker det är värt att ta risken eftersom detta är ett utforskande arbete kring körkonserten där nya synsätt ska ge oss möjlighet till ny förståelse och insikter i körkonsertens dramatiska potential.

I första hand vill vi utgå från det klingande materialet och där-
efter dra in sceniska eller dramatiska element. Detta för att börja med det som är körkonsertens grund och se hur långt det går att utforska denna.

Tre konsert-exempel

För att ha några konkreta ”cases” i den kommande genomgången vill jag ge tre exempel på tänkbara körkonserter.

Epokkonserten: ”Tysk romantisk körmusik.” En konsert med fokus på en epok i ett språkområde, musik av Brahms, Mendelssohn, Reger och lite Rheinberger. En klassisk/traditionell körrepertoar i den tyngre ändan av (amatörkors-)skalan. (Kan även vara Bach eller engelska madrigaler och motetter eller nutida tonsättare från baltiska länderna)

Temakonserten: ”Kärlek i fara.” En konsert där kärlekens passion under svåra villkor skildras. Musik med text av exilchilenaren Pablo Neruda, kärleksköror ur någon opera, nyskrivet stycke om kärlek mellan en judisk ryss i Israel och en muslimsk palestinier samt ett stycke om den obegripliga kärleken mellan Gud och hans folk (passionsmusik av t ex Bach). (Kunde också vara ”Jorden och vårt ansvar”, ”Höga visan” eller ”Den sjungande August” om Strindberg)

Favoritkonserten: En påse med blandgodis av låtar ur den ”traditionella” körrepertoarens favoritstycken samt ”något nytt”. En konsert med satser av Frank Martin (från dubbelkörsmässan), Sven-David Sandström (*Let him kiss me*), ett arrangemang av dirigenten (svensk folkvisa, t ex *I denna ljuva sommartid*), samt satser av Reger, Nystroem, Victoria och Hindemith.

Alla dessa konsertexempel utgår från det jag i inledningen kallade en konventionell körkonsert¹³. Jag är medveten om att det finns körer som jobbar lika mycket sceniskt som musikaliskt. Den Göteborgsbaserade sångensemblen Amanda har t ex gett sceniska konserter sedan 1981. På körfestivaler och -tävlingar ses också oftare sceniska inslag eller rentav sceniska konserter. Mitt intryck är dock att den skandinaviska körtraditionens utgångspunkt är det jag kallar den konventionella konserten och att många körer – från de professionella Eric Ericsons Kammarkör och Radiokören till kyrkokörerna och de fristående körer på alla nivåer – oftast gör konventionella konserter.¹⁴ Det är i förhållande till dessa arbetssätt jag söker att hitta andra ingångsvinklar.

Med dessa fiktiva konserter som exempel kan vi nu kika närmare på hur dramaturgins olika begrepp kan samspela med körkonserten.

Historiens bärande element

Begreppen bärande bild, idé, värden och karaktär talar om en konsert med ett stort innehållsmässigt sammanhang. Att hitta en konserts bärande bild kan vara att hitta det stycket (eller den delen utav ett stycke) som kan sägas att karakterisera hela konserten. I exemplet med epokkonserten kan det vara det tyska stycket som har flest av de typiska dragen från epoken och som på sätt och vis sätter hela epoken på sin spets.

¹³Under rubriken ”Körkonserten – en utgångspunkt.” Se s x

¹⁴Jag väljer att hålla mig till körtraditionen i Skandinaviska länder eftersom det skulle vara för omfångsrikt att söka täcka variationen i den övriga utländska körtraditionen i närvarande arbetet. Det är dock värt att bemärka att många icke-västerländska körtraditioner (t ex afrikanska, indonesiska, koreanska) har dans som helt integrerad del av körarbetet och konserterna, en situation som är mycket annorlunda än den skandinaviska.

De bärande värdena kan vara naturens äkthet gentemot kultur-ens och samhällets oäkthet och förställning. Det kan också vara kontrasten mellan det smöriga långa flödet och det häftiga utbrottet. Att låta dessa värdena tala till varandra, att skildra kontrasten mellan det harmoniska livet i naturen och det konfliktfyllda livet i samhället, kan ge en ny dimension till en epokkonsert. Det är svårt att hitta en bärande karaktär, men den bärande idén kan vara att människans liv är kontrastfyllt och splittrat mellan glädje åt naturen och press från kulturen.

Temakonserten ”Kärlek i fara” har i kraft av sitt tema så gott som definierat den bärande idén i utgångspunkten. De bärande värdena är kärlek-makt, kärlek-hat, närhet-avstånd, gemenskap-avskildhet. Den bärande idén kan vara sagobudskapet ”kärleken övervinner allt,” eller ”kärlek kan åstadkomma oväntade olyckor och mycket möda.” Om ett av styckena samlar dessa värden och denna idén, kan det vara bra att ge detta en framträdande plats på konserten. Det kan också vara så att två stycken har den största kontrasten (kärlek-hat, närhet-avstånd) och man kan då välja att förtydliga kontrasten genom att sätta ihop dem. Kanske börja med stycken där kontrasten är mindre och allteftersom bygga upp skillnaderna mer och mer. Kanske finns en sats som kopplar de två viktigaste värdena och som på det sättet kan fungera som en konklusion på hela konserten. Här kan det återigen vara svårt att tala om en bärande karaktär – om man inte på något sätt hittar musikstycken som är så pass textligt nära varandra att man kan hitta återkommande figur, t ex älskaren. I så fall ska de bärande värdena och den bärande idén också kunna speglas i den figurens utveckling.

Favoritkonserten kan karakteriseras vid ett sammanhang som oftast är mer villkorligt än planerat. Skulle man kunna föreställa sig kören som den bärande karaktären som kanske undergår en utveckling från ett kul stycke till ett annat, med olika stämningar? Och kunde den bärande idén vara att livet är mångfaldigt och innehåller det mesta?

Vi kan alltså använda idén om de bärande element till att definiera en konsert, förbereda den på ett nytt sätt. Även om sammanhanget inte

går fram så tydligt under själva konserten kan det ha en stor betydelse för repetitionsprocessen och körens förståelse för materialet. Vilket då ändå kan ha betydelse för konsertens samlade uttryck.

Berättarmodellen

Berättarmodellens största styrka är att kunna skapa en form i ett större sammanhang. Det handlar om uppbyggnad av helheten. I utgångspunkten handlar det om att berätta en historia, men påståendet i denna uppsats är att modellen även kan användas i uppbyggnaden av en konsert, val av stycken och placering av de enskilda styckena i konserten.

Inför planeringen av en *epokkonsert* kan det vara en fördel att använda berättarmodellen: ge hjälp till publiken att förflytta sig mentalt i tid och rum sätta sig in i en annan epoks tänkande. Med tanke på *öppningen* kan jag välja ett stycke som klart markerar skillnaden mellan konsertens rum och verklighetens rum. Om jag (enligt överväganden ovan) har beslutat att fokusera på kontrasterna i repertoaren, kan det vara en fördel att de genom lämpliga stycken presenteras snabbt och blir medvetna element i konserten även för publiken. Berättarmodellens *point of no return* betecknar den vändpunkt där berättelsens utveckling inte bara kan sluta och återgå till utgångspunkten. Härifrån är det bara framåt som gäller, vad det nu innebär. Det är svårt att säga hur man skulle kunna hitta en sådan vändpunkt i en icke-berättande konsert. *Klimax* är lite lättare att hitta, det kan vara det emotionellt eller dynamiskt starkaste stycket, eller stycket som innebär störst kontrast.

Också i *temakonserten* känns det lämpligt att använda berättarmodellen som ett sätt att bygga upp konserten och skärpa dess form. Man kan skapa en form med ett naturligt flöde och sammanhang genom att placera stycken, eller delar av stycken, så att de uppfyller funktionen av berättarmodellens olika element (öppning, presentation och fördjupande, konflikt-eskalering, klimax och uttoning). Är konsertens tema en berättelse (eller kan den bli det på något vis), kan hela konserten närma sig en form man kunde

kalla för köropera. Vissa av nutidens konserter och uppföranden av t ex Bachs passioner och andra oratorier är iscensatta på ett liknande sätt. Det kan röra sig om konserter där kören kan sina satser utantill men annars inte gör något särskilt, eller vara konserter där samtliga medverkande är i kostym, rör sig och står i olika uppställningar beroende på vilken sats de sjunger. Dessa uppföranden kan skapa en större förståelse för de olika satserna, för passionerna som helhet samt för körens roll i handlingen.

Återigen kan tanken på *öppningen* vara ett sätt att öppna för en mer medveten start på konserten, att effektivisera uttrycket från början. Precis som med epokkonserten gäller det att etablera kontrasterna, skapa variation över temat och under konsertens förlopp ständigt intentifiera det. Finns det ett rejält innehållsmässigt tema som närmar sig en berättelse går det kanske även att leta fram en *point of no return*, en tillspetsad situation, som kan vara med och skapa en fördjupad upplevelse och ett starkare uttryck.

Favoritkonserten bygger varken på tematiskt sammanhang eller berättarvilja. Det kan ändå vara lämpligt att försöka att bygga upp konserten efter berättarmodellens tänkande på så sätt att man ser de enskilda styckenas immanenta drama (konstnärliga utveckling) som scener i en berättelse. Att ”mäta” de enskilda styckena på en uttrycks- eller intensitetsskala kan kanske peka på hur konserten kan uppnå en organisk helhet trots sin uppenbara avsaknad av en sådan. Det gäller alltså här att hitta en balans där ett särskilt dramatiskt stycke får den plats det behöver i förhållande till mer lugna stycken.

Att se på körkonserten med utgångspunkt i berättarmodellen påpekar betydelsen av styckenas ordning i konserten. Ser man varje stycke som en scen i en film gäller det alltså att hitta en ordning som ger ett naturligt flöde genom konserten och där varje stycke på något sätt leder vidare till nästa stycke.

Vi ser också hur mycket öppningen och medvetenheten om den kan betyda. Hur konserten inleds kan omförhandla konsertens premiss och därmed öppna publikens förväntan och lyssnande. Som exempel vill jag

nämna en konsert med Manskören Ugglan som jag gjorde i Reaktorhallen i januari 2012. Första stycket sjöngs nere i reaktorhålet, dvs utanför publikens synfält. Det häftiga i första stycket intensifierades således och medverkade till att hela konserten blev en konsert ”där man satt och lyssnade och inte applåderade för att stämningen var så alert.”¹⁵

Information, identifikation och fascination

På berättarplanet är det mycket litet information som faktiskt är nödvändig i en konventionell körkonsert. På mer övergripande nivå kan man dock tala om att publiken ska ”kunna följa med” i vad som händer. Att bryta med en konventionell konsertform går bra, men konserten framstår som mer ”trovärdig” eller sammanhängande om en sådan ändring på något sätt ändå hänger ihop med resten av konserten.

Identifikation kan vara publikens identifikation med innehållet i texten, men också gälla något som händer på en mer abstrakt nivå, till exempel att hur musiken låter passar något som åskådaren kan känna igen från sig själv. Musikteoretikern Susanne K. Langer har uttalat att ”musik är isomorf med känslolivet”¹⁶ vilket Carrol C. Pratt omformulerar: ”musik låter som känslor känns.”¹⁷ Det är denna analogi som kan medföra en sorts identifikation. Huruvida det övergripande sammanhanget i konserten påverkar identifikationen är svårt att säga. Jag kan dock jämföra med en upplevd konsert där starka intryck i ständig omväxling – vackert och läskigt – fick mig att känna båda delarna starkare än om det bara hade varit antingen läskigt eller vackert. Det kan bero på att identifikation medför en större inlevelse hos publiken, vilket i sin tur medför en starkare upplevelse hos publiken av det enskilda stycket och av konserten som helhet.

¹⁵Citerat efter minnet, kommentar från Eva Larsson-Myrstén, lektor i sång, som satt i publiken.

¹⁶Langer, Susanne K. i Peter Kivy (2002) s 28. Isomorf betyder ”som har samma form eller struktur”.

¹⁷Pratt, Carroll C i Peter Kivy (2002): s 28

Flöde och förväntan

Dramaturgins knep *varning*, *övertaskning*, *cliffhanger* och *falsk sortie* finns på vissa sätt inbyggda i musik: en *varning* är kanske ett musikaliskt motiv som först presenteras i bitar och sedan får sitt fulla konstnärliga utvecklande. En *övertaskning* är t ex ett subito piano där vi förväntade ett forte – och om det förväntade fortet kommer senare (i en liknande kontext) kan vi tala om *cliffhanger*. Den bedrägliga kadensen kan ju – beroende på fortsättningen – vara en musikens *övertaskning* eller *falsk sortie*.

På konsertnivå är det dock mindre uppenbart hur dessa dramaturgiska knep kan komma ifråga. Tänker man mindre konventionellt och vågar bryta upp verk eller citera dem i delar, finns det plötsligt nya möjligheter: en återkommande melodi kan ges en ny betydelse i nya kontexter, eller kan användas som återkommande kommentar till olika stycken under en konsert. Man kan även jobba med sammankopplandet av flera stycken eller av delar av olika stycken. I epokkonserten kan detta t ex medföra att det stycket man definierade som bärande idé introduceras som en kortare bit tidigt – eller flera gånger – i konsertens förlopp för att sedan uppföras i sin fulla längd.

Musikforskaren Lars Lilliestam skriver i sin bok *Musikliv* sålunda om konsertupplevelsen: ”Att gå på konsert innebär inte bara att man lyssnar på musik – man deltar i en ceremoni, där både musiker och publik har bestämda roller och beter sig på sätt som följer vissa mönster vilka varierar från genre till genre.”¹⁸ Dessa mönster finns absolut också för körkonserter och innebär förväntan om hur musiken presenteras, hur publiken ska bete sig osv. Det är förväntningar som det så att säga går att ”spela på”, alltså att bryta mot för att skapa spänning. Bryter man tydligt med konventionerna från början kan det vara ett sätt att inbjuda publiken att också förhålla sig mindre konventionellt eller mera öppet till hela konserten. Vi såg exemplet med Manskören Ugglans konsert tidigare, där den oväntade öppningen också medförde att publiken inte applåderade förrän hela konserten var slut (även om det fanns gott om solister och några uruppföranden med närvaran-

¹⁸Lilliestam, Lars (2009): s 114

de tonsättare). Just applåder kan för övrigt ändra en konsertupplevelse drastiskt och det är värt att bemärka att man t ex genom glidande eller på annat sätt ”komponerade” övergångar mellan de första styckena kan skapa en sorts precedens så att publiken inte applåderar förrän på slutet, om man nu önskar så. Omvänt kan applåder också ”planeras” som vilopunkter under konsertens gång.

Det visuella och sceniska uttrycket

De många verkningsmedel som en filmregissör disponerar över är sällan tillgängliga för dirigenten, men om de finns kan medlen ge ytterligare dramatiska möjligheter även i körkonserten. Ljussättning kan ändras och utvecklas från en enda uppställning över musik i mörker (om kören kan sin musik utantill), levande ljus eller en rejält ljussatt konsert med ljusstativ, färger osv.

Rum och rumslighet kan ändra ett uppfattande av musik markant. Detta är ett verkningsmedel som har funnits i sekler – tänk bara på Markuskyrkans cori spezzati (utspridda körer) under renässansen. Det jag kallade den konventionella köruppställningen (halvcirkel rakt framför publiken, dirigent i mitten) är givetvis bra för akustiken och körens interna lyssningsmöjligheter. Men många andra uppställningar har andra fördelar, både musikaliskt och förmedlingsmässigt. Enligt dirigent Fredrik Malmbergs uppfattning kan det att hitta ”rätt uppställning” ibland vara det som gör att ett stycke faller på plats. Det kan också hjälpa till att skärpa uppmärksamheten eftersom också publiken kan bli tvungen att lyssna på ett annat sätt.

Inom de sceniska och dramatiska verkningsmedlen finns också rörelser, uppställningar, koreografi och liknande. Detta är ett enormt område med oanade variationsmöjligheter. Jag ska nämna några.

Rörelser kan användas som ett komplement till t ex rytmiska stycken, ett sätt att låta ett ”groove” återkomma i kroppen. De kan användas symboliskt och representera något ur stycket man sjunger – ett enkelt exempel finns hos barnkörer som ritar solar i luften med armarna när de sjunger om solen. Rörelser kan vara synkrona för en hel kör, de kan vara olika men

ändå ha sitt ursprung i samma sorts rörelser – som en sorts rörelsesrepertoar. Slutligen kan individuella rörelser också vara anpassade varandra, som de t ex är i ett slagsmål, när man dansar osv.

De individuella och kollektiva rörelserna kan utvidgas till förflyttningar i rummet eller på scenen. Dessa förflyttningar skapar ett slags levande bilder som ger konserten ett visuellt uttryck. Det kan helt enkelt vara gång fram och tillbaka, som blott ger publiken en mer varierad bild av kören och de enskilda körsångarna i sig. Det kan vara förflyttningar till olika uppställningar som har ett estetiskt syfte, uppställningar som talar till publikens visuella fantasi samtidigt som musiken talar till den auditiva. Förflyttningar kan också hjälpa till att berätta en historia, skapa bilder på t ex en folkmängd och en utbrytargrupp, ett kärlekspar och ett bröllopssällskap. Romeo & Julia Kören jobbar mycket med sådana uppställningar, förflyttningar mellan olika situationer och positioneringar mellan de olika rollerna i en given situation.

Varierade uppställningar kan också fungera som rent visuella uttryck för styckets struktur. Ett sorts visualiserat partitur. I sceniska kören Voces Nordicaes föreställning *Catching eyes* var deras version av Rautavaaras stycke *Die erste Elegie* ett sådant kroppsliggörande av partituret. Olika uppställningar synliggjorde olika stämmors gemensamma eller motsatta insatser. Ett liknande exempel är dubbelkören i en variant där det läggs till den dimensionen att de två körerna är varandras arvsfiende. Den energi som då skapas mellan de två körerna kommer att bidra till ett mycket starkt samlat uttryck.

Nyligen sjöng Sofia Vokalensemble Sven-David Sandströms *Let him kiss me* på konsert. Stycket har text från Höga visan och är strukturerat så att manskör och damkör nästan fungerar som varsin kör. Detta skildrade kören genom att stå uppställda som dubbelkör, och genom att den kören som inte för tillfället sjöng i stället tittade kärleksfullt mot den andra kören. Ett enkelt och mycket effektivt sätt att ta in en ny dimension som understryker textens betydelse och sångens form.

Kroppsliga förflyttningar kan också vara det som bildar en

övergång mellan två stycken i en konsert. Det skapar en riktning och en händelse i något som annars mycket snabbt kan bli uppfattat som en paus i konserten.

Det är värt att anmärka att i det kroppsliga arbetet spelar också mimiken en väldigt stor roll. Vart den enskilde sångaren riktar sin uppmärksamhet, sin blick och sina rörelser har betydelse för vart publiken tittar och hur. Även om en kör består av många medlemmar tittar publiken ofta på enskilda medlemmar i gruppen. Man kan som körsångare aldrig gömma sig.

Ett exempel på en mimisk rörelse på mycket subtil nivå är amatörkören Akademisk Kor i Köpenhamn som under en repetitionsperiod hade jobbat med att sjunga parvis mittemot varandra och sjunga ett avsnitt ur Händels Messias på ett mycket ilsket sätt. Gränsöverskridande övning för många, och de tog inte med det på konserten direkt. Men jag hörde om övningen därför att jag kommenterade det starka uttrycket i just den passagen för en sångare.

En annan aspekt av det visuella uttrycket är klädsel, som kan markera en utgångspunkt. Många körer har standardiserade konsertkläder, men även här kunde ändringar av större eller mindre omfattning få betydelse för konsertens samlade uttryck. Det har dock vissa begränsningar i och med att det kan vara besvärligt att byta mycket under konsertens gång. Även rekvisita kan spela en roll i det samlade visuella uttrycket: hattar, ljus, blommor, vapen. Bara fantasin sätter gränser.

Att gå bort ifrån det konventionella konserttänkandet

De exemplen på konserter (de ”cases”) som jag i det tidigare har gjort bruk av gav mig möjlighet att kommentera utifrån det konserttänkandet som dominerar många delar av körmiljön. Vill jag skapa något annorlunda kan jag också gå annorlunda tillväga – tvätta tavlan ren och starta om på nytt. Detta handlar alltså inte om att ändra musiken utan hitta på mindre konventionella sammanhang och förmedlingssätt att presentera den med.

Som vi sett tidigare beror ett uttrycks kraft mycket på den kon-

text det uppträder i. Det händer kanske att man har ett stycke som i en konsert har potential att bli ”det stora stycket”, men som på något sätt saknar det rätta sammanhanget. Här kan ett helhetstänkande i förhållandet till uttrycket kanske hjälpa. Man kanske behöver skriva in ett stycke i konserten – antingen beställa något eller arrangera något som redan finns. Möjligheten till att dra in solister eller instrumentalister finns också – men på grund av platsbrist väljer jag att inte kommentera det ytterligare i denna uppsats.

Praktiska perspektiv på sceniskt och dramatiskt arbete med en kör

Två intervjuer

Som komplement till de teoretiska funderingar gjorda i tidigare avsnitt vill jag i det följande visa på två dirigenters syn på ett sceniskt körarbete. Dessa körledare är valda just för att de har arbetat på olika sätt med ett sceniskt framställande av en körkonsert.

Lone Larsen: Voces Nordicae

Voces Nordicae (VN) bildades 1999 och kallar sig en scenisk vokalensemble.¹⁹ Gruppen har gjort ett stort antal konserter. På senare tid har arbetets fokus lagts på körmusikföreställningar där också de sceniska elementen får stor plats. All musik framförs utantill, dirigenten antingen dirigerar från en plats bakom publiken, står med på scen eller låter ensemblen sjunga och agera utan direkt ledning. Senaste föreställningen *Receptfritt* växlar mellan inövade stycken²⁰ och improviserade övningar i kontakt med publiken.

Repertoaren har sin utgångspunkt i skandinavisk körtraditions standardrepertoar varvat med världs- och folkmusik, särskilt från afroamerikanska och afrikanska kulturtraditioner. På senare tiden har det också ingått musikaliska improvisationer. Lone Larsen (LL) säger att arbetet med Voces Nordicae är ett ständigt experimenterande och en ständig utforskning av körens möjligheter. Koristerna får en viss ersättning för både repetitioner och konserter. Själv jobbar Lone Larsen som frilansande dirigent, konstnärlig ledare för norska ensemblen Vokal Nord samt undervisar i kördirigering på Ersta-Sköndal Högskola.

¹⁹Introduktionen bygger på hemsidan www.vocesnordicae.se samt samtal med dirigent Lone Larsen

²⁰Till exempel Thorbjörn Dyrud: Lovesong 2

Benoît Malmberg: Romeo & Julia Kören

Kungliga Dramatiska Teatern gjorde 1991 en uppsättning av Shakespeares *Romeo och Julia*. Till denna uppsättning bildades en kör som agerade och sjöng under föreställningen. När föreställningsperioden tog slut frågades Benoît Malmberg (BM), som då hade varit med på föreställningen, om han ville fortsätta arbetet med kören. Så skapades Romeo & Julia Kören (RJK), som nu har funnits i mer än tjugo år. På hemsidan kallar kören sig för ”A dramatic vocal ensemble”²¹. Kören har gjort flera årliga föreställningar under den tiden samt massor med skolkonserter. Totalt blir det till 95-120 framträdanden per år och en årlig publik på 12-18.000 personer. Koristernas medverkan och lön från ensemblen svarar till en 35% tjänst. Benoît Malmberg jobbar dessutom som producent på Dramaten.

De två köerna

Ursprunget för de två köerna har uppenbarligen påverkat deras 13- respektive 21-åriga utveckling som ensembler. Där Voces Nordicaes första konsert var med pärmar i fyra olika färger, lek med uppställningar och en enskild sång utantill, var Romeo & Julia Kören redan fullblodsscenisk innan den bildades som fast körgrupp. Medan VN stegvis gick från konserterande till föreställande kör – med premiär på första föreställningen *Flight and Falling* i 2007 – utvecklades den musikaliska nivån i RJK från en grupp med sångglada (och duktigt amatörsjungande) skådespelare till mer bildade och vana körsångare med stor vana inom rytmik, skådespeleri och dans.

Även om man kan se det som att de två grupperna närmat sig varandra och blivit mer lika är det i närmare samtal med de två ledarna tydligt att fokus ändå är olika.

Ingången

Lone Larsens ingång är den klassiskt utbildade körledarens. Hon har präglats av en sedan tidigt odlad benägenhet att leda grupper, undersöka

²¹www.romeo-julia.se. Det finns ingen svensk översättning till detta epitet

gränser, prova nytt, kombinera olika infallsvinklar och discipliner. Hennes ingångsvinkel till att börja jobba sceniskt var intuitiv, startade som en lek med uppställningar och utvecklades ju mer kören och hon blev sugna på att sjunga sin musik utantill. ”Och vad gör man då med armarna, när man inte behöver stå och hålla i sin pärm?”²²

Att jobba sceniskt var också ett sätt för henne att komma bort från det hon själv upplevde när hon gick på körkonserter: ”Det kan vara jättetråkigt att gå på körkonsert. Det kan vara roligt med amatörkör där var-enda sångare känner sig mycket angelägen att vara just där och sjunga just det (...) Eller en väldigt bra utförd konsert med en mycket bra ensemble, där musiken också står helt klart. Båda känns som upplevelser med stor närvaro, men det är allt det som är *mittemellan* som är tråkigt.”

Benoît Malmbergs ingång var i körperspektiv så att säga baklänges. Teatern var utgångspunkten, och han har ingen formell utbildning inom dirigering eller körledning utan i stället tio års egen erfarenhet som körgosse och körsångare. Han nämner själv att detta gjorde att han under de första fem åren skulle hitta sin egen roll, men också att han inte känner samma förpliktande som han ser utbildade dirigenter förhålla sig till: ”Det blir svårare för dem att tänka ur ramarna.”

Repertoarval

Voces Nordicae jobbar med en bred repertoar som rör sig från musikaliska improvisationer över dikter som läses upp på scenen, via Morten Lauridsen och Ragnar Rasmussen till Imogen Heap och indianska morgonsånger. Denna blandade repertoar är för Lone Larsen medverkande till att konserterna får den bredd och variation som hon önskar sig.

Benoît Malmberg kommenterar att det för honom är både mest intressant och mest utmanande att jobba med renässansmusik. Han framhåller renässansmusikens textnärhet som en tillgång i det sceniska arbetet, eftersom musiken låter som det texten säger och man därför i praktiken inte

²²Alla citat av både Lone Larsen och Benoît Malmberg stammer från intervjuer gjorda med dem april 2012

ens behöver förstå orden som kanske är på italienska. BM jobbar också med musik från andra genrer, men det är renässansmusik som är hans hjärtebarn. Nutida musik skulle han inte jobba med, ”det har inte mitt intresse.”

Publiken

Ambitionen om att vidga bredden i publiken är ett uttalat mål hos Lone Larsen och en underförstådd tillgång för Benoît Malmberg. LL nämner att Voces Nordicaes publik har vidgats även om publiken fortfarande till övervägande del består av särskilt körintresserade; folk som redan har viss kännedom om musiken. Där VN tidigare var nöjd om det satt 30 personer i publiken är de nu bara nöjda om det är 300 personer i publiken. Hon tror på vokalmusikens kraft och hennes mål är att flera ska få något ut av körkonserter. På frågan om kvalitén, den sista perfektionen i det musikaliska uppförandet som kanske förloras i och med att sångarna också ska ha fokus på det sceniska, på att de plötsligt står helt fel, har sämre auditiv eller visuell kontakt med resten av ensemblen (eller dirigenten!), om detta har stor betydelse, svarar Lone Larsen att visst är det en ständig fråga om när och hur en scenisk dimension hjälper och när den blir ett hinder. ”Det ger så mycket mer att arbeta sceniskt, och jag tror det sceniska arbetet gör en stor skillnad för vår publik, alltså den delen av publiken som inte är bland de 30 redan frälsta som också skulle ha kommit även om vi inte jobbat sceniskt.” LL visar alltså här en kompromissvilja bort från det musikaliskt perfekta uppförandet till ett förmedlande som i stället har med flera sinnen. Detta visar sig att vara en kompromissvilja som är svår att hitta på många andra ställen inom det klassiska körlivet – man vill göra det man kan riktigt bra först. Om det sen går att ta in andra element är det bra, men det måste vara något extra, det kan inte stå istället för den musikaliska toppnivån.

Samtidigt påpekar Lone Larsen dock också att det sceniska arbetet ibland är det som ger ett bättre musikaliskt uttryck. Tex kan det ge en bättre klang att sångarna rör på sig under ett stycke.

Körens bildskapande potential

Benoît Malmberg prisar den solistiska ensemblen, och ser helst sina 12 sångare som just 12 solister. Den i teatersammanhang stora ensemblen på 12 personer framhäver han som en tillgång, eftersom de lätt kan skapa levande bilder och nästan filmiska scener.

Ett av Lone Larsens bästa exempel på vad ett sceniskt arbete kan göra för musiken är Kjell Perders svåra stycke *Catching Eyes*. Det är ett stycke som kräver en del av den ovana lyssnaren på grund av dess avancerade sammanhang och brutna melodik och harmonik. Detta stycke var med i föreställningen med samma namn och förmedlades med gester, uppställningar, gång över scen osv. LL anför att hon fick ganska mycket respons på just det stycket och dess otroliga effektfullhet, kommentarer hon förmodligen inte hade fått, och upplevelser publiken nog inte hade haft, om kören hade uppfört stycket i konventionell köruppställning.

En kör bildas som nämnt i inledningen av sångare som använder kroppen som instrument. Teologen och kyrkospelsforskaren Lena Sjöström skriver att kroppen anger en situationsrumslighet, ett ”Jag är här” som inte syftar på en position utan på en situation.²³ Kören kan därför med någon rätt sägas att ha ett dramatisk potential som instrumentaluppträdanden inte har på samma sätt. Här kan det vara av stor betydelse att kören sjunger utantill – det finns då ingen skiljelinje mellan min kropp och den uppträdandes kropp – den andra kroppen har inget extra som jag som publik inte har (t ex en fiol eller en pärm med noter). Detta skapar en mycket bra premiss för publikens identifikation med den uppträdande kören.

”Det finns en relation och ett skeende på kroppens nivå som pågår just genom att vi är kroppar. (...) Kroppen är subjekt och det finns en förnimmande verklighet i kroppen som inte är reflexion och tanke.” skriver Sjöström.²⁴ Det är denna aspekt av en körkonsert jag också vill åt: att vi kan förmedla något, som det inte går att förmedla i ord, och som just handlar om

²³Sjöström, Lena (2011): s 190

²⁴Sjöström, Lena (2011): s 192-93

den delen av att vara som det inte går att sätta ord på.

Att jobba med två olika konstformer – fördelar och nackdelar

Utmaningen att på så sätt jobba med både en scenisk-dramatisk och en musikalisk del av ett uppförande är stor. Lone Larsen nämner hur VN har breddat sin publik just genom att de har tagit in sceniska och dramatiska element i sina föreställningar. Det finns helt enkelt flera moment att uppleva på en föreställning med Voces Nordicae. Hon nämner att musikaliska partier kan få hjälp av rörelse, att sångare kan frigöras genom att få röra sig medan de sjunger, även på konsert. Detta nämner också Benoît Malmberg. LL går vidare och säger att rörelser dock också kan störa och göra det besvärligt för sjungandet, uppställningen kan bli så att man inte hör lika bra och kontakten med dirigenten kan gå förlorad. Häri ligger utmaningen också. Hon ser dock fler fördelar än nackdelar: dels kommer kören ut till en större publik, dels får publiken en större upplevelse. Vidare ger det att jobba utantill en annan rytm i repeterandet. Det blir mycket fler saker att ta itu med i varje stycke, det ger ett annat lyssnande (och ett annat beroende av dirigenten och med-sångarna) att inte ha noter. Samtidigt ger den längre processen oftare färre repertoarbyten vilket är en tillgång för den som söker fördjupandet i musiken genom att uppföra den många gånger.

Som kommentar till detta vill jag dock påpeka att ett fördjupat arbete, en fördjupad förståelse för musiken också kräver ett pågående arbete mellan uppföranden. Precis som med en operaföreställning finns en risk att vissa detaljer når en viss nivå och sen inte utvecklas. Scenisk rutin är inte detsamma som scenisk närvaro.

För teatermänniskan Benoît Malmberg ligger utmaningen även i att också det sceniska måste vara ”icke-fel” för att nu använda ett begrepp från Harms Larsens terminologi (se s. 13). Sceniska gester fungerar bara så länge de är sceniska gester. Exemplet BM ger är en kli-gest som började en körföreställning, men som sedan återkom som en privat rörelse för att det kliade på en av sångarna. Man har i en föreställning en repertoar av gester

som det går att använda, och som bär någon betydelse. Använder man någon utav dessa gester utan betydelse upphävs plötsligt dess betydelse. Det blir så att säga ”sceniskt falskt” - och bildligt talat klingar lika falskt som en dur-treklång med för låg ters.

Benoît Malmberg framhäver att det viktiga i en vilken körföreställning eller -konsert som helst för honom inte är gesterna och tonerna utan den sceniska närvaron. En dramatisk iscensättning av en konsert, där varenda sångare har en undertext att ”spela på,” kan medverka till att skapa denna närvaro. Det viktiga för BM är att den enskilde sångaren vet varför hon står på scen och gör just det hon gör just då. Det är detsamma Lone Larsen pratar om när hon inte tycker om det ”mittemellan,” när sångaren hinner stå och tänka på att hon ska köpa mjölk på vägen hem.

Att hitta närvaron och återfinna den i talrika konserter och uppträdanden kan vara en utmaning. Det beror inte bara på en scenisk framställning. Själv har jag varit med om en konsert där jag kände mycket närvaro. Det var en dubbelkonsert på Körsymposiet i Köpenhamn 2008 med två nordiska körer²⁵. Båda sjöng utantill men utan instuderade gester, bara enstaka ändringar i uppställningen beroende på styckenas besättning. Ändå var koncentrationen så stor, publiken spänd (och späckad med närvarande tonsättare och körentusiaster) och styckena alldeles utmärkt och musikaliskt utförda så att det blev en sorts elektricitet i luften som inte gick att ignorera.

Lone Larsen nämner på samma sätt en mycket stark konsertupplevelse med Vokalharmonin och två verk av Orlando di Lasso respektive nu levande Kent Olofsson,²⁶ där det hela gick ihop på ett sätt som inte lämnade möjlighet att vara annat än närvarande.

Slutligen nämner både BM och LL att en körföreställning står sig bättre i tävling med nutidens otroligt många och multi-mediala kulturutbud. Denna utom-musikaliska kommentar kan tyckas irrelevant, men icke desto mindre är det ju så att en konsert behöver en publik och en genre utan

²⁵Schola Cantorum Oslo under ledning av Tone Bianca Dahl och EMO Ensemble under ledning av Pasi Hyökki

²⁶Lasso: Lagrimae di San Pietro och Olofsson: Noli me tangere, uppfört på konsert 2-4 april 2012 i Gustaf Adolfs Kyrka på Östermalm i Stockholm

publik är en döende genre.

Att gå från ett konsert-tänkande till ett upplevelse-tänkande

Det märkvärdiga med samtalen med Lone Larsen och Benoît Malmberg var att synsättet på sätt och vis var ändrat från att tänka konsert eller musikalisk framförande till att tänka ”hur kan vi skapa ett framförande som upptar publiken under den tiden vi håller på?” Detta kan kännas som en omärklig ändring men står för mig som något ganska markant. Syftet är numera att förmedla något till sin publik, medlet är att använda (och utvidga) det kören kan. Att kommunicera blir huvudsyftet och kommunicerandet bärs fram av musiken, rörelser och uppställningar som utgör en samlad helhet.

Icke-scenisk konsert

Kan då Lone Larsen och Benoît Malmberg godta en konsert som inte är scenisk? Ja, i högsta grad. BM's kommentar är att för honom är närvaron det viktigaste. Detta att den enskilde sångaren vet varför hon gör just det hon gör just nu, om det så bara är att sjunga en alt-stämma, vänta sex takter på att få sjunga igen eller liknande.

Lone Larsens kommentar om olika häftiga konserter har vi redan fått, hon fördjupar: ja, om den är oerhört skickligt utförd eller om varenda sångare i kören är med i just detta uppförandet med hela sin närvaro. ”Det måste vara på liv och död” säger hon.

Båda dirigenterna pekar alltså på samma sak. Närvaron, engagemanget, viljan att vara just där man är. BM's syn är att sångaren ska veta varför hon är där. Det påminner om skådespelarens undertext till de givna replikerna. Går vi tillbaka till mina första frågor återkommer detta: det är kontakten till publiken, det är detta att vilja förmedla något, det är detta att känna ett sammanhang vi söker.

Att komponera en konsert

Utmaningen vid planeringen av en körkonsert är att en sådan ganska ofta består av många kortare stycken av en eller – oftast – flera tonsättare. Kör-litteraturen är helt enkelt till största del annorlunda än orkesterlitteraturen. Styckena är korta, hör ibland ihop i sviter, samlingar eller dylikt, men dessa samlingar har också ibland texter som talar om helt olika saker. Samtidigt har vi just sett att texterna kan ge anledning till vissa tematiska sammanhang, eller till en ambition om ett sådant. Det är lätt hänt att konserten blir en sorts nummerrevy utan något sammanhang. Kan ett övergripande dramaturgiskt tänkande hjälpa till att skapa ett sådant sammanhang?

Benoît Malmberg förklarar att han bygger upp en konsert med tanke på längden. Denna definierar hur många stycken konserten ska innehålla. Härefter är det hur han vill bygga upp konserten, som bestämmer ordningen och repertoarvalen. Det är den övergripande formen som bestämmer repertoaren; om det ska vara en uppbyggnad till ett klimax för att sedan tonas ut, om det ska börja stillsamt för att sedan sluta i en stor final, osv.

Underförstådd i detta är förmodligen en acceptans av att låtarna handlar om olika saker, men ändå har en sorts sammanhang i och med att musikgenren är densamma. Ungefär så byggs också många populärmusikaliska konserter upp – från singer- songwriter över rock till pop och även folkmusik-konserter. De centrala frågorna är då ”Vilken känsla börjar vi med, hur blir dessa övergångar?”

Fredrik Malmberg ger i detta sammanhang tydligt uttryck för att bra övergångar för honom är nästan lika viktiga som själva styckena.

Amatörkörnivåns fördelar

Fokus har än så länge varit på ensembler som jobbar professionellt och där sångarna får betalt. Det är värt att nämna att allra största delen av körkonserter, även de som man måste betala pengar för att gå på, görs av icke-professionella ensembler med dirigenten (och ibland eventuella solister/instru-

mentalister) som enda professionella medverkande. Betyder det att det dramatiska eller sceniska arbetet bara kan äga rum på högre nivå?

I balansgången mellan det som är ”icke-fel” i olika konstformer och i sammanhanget mellan publikens förväntningar och det som kören levererar, kan det faktum att en kör är en amatörkör faktiskt bidra på något sätt. Det handlar då om människor som gör detta av ett enda skäl, nämligen för att de tycker det är kul. Om publiken går med på denna premiss, kan det likaväl bli en konstnärlig upplevelse för både publik och kör. Igen ser vi att det är viljan till att kommunicera och den sceniska närvaron som har stor betydelse.

Att skapa närvaro genom förändringar och variationer

Kan inte denna närvaro då skapas på andra sätt än genom förflyttningar och rörelse? Jo det har setts massor av gånger när en konsert har inneburit att det var en upplevelse som inte var ”mittemellan”. Det kan handla om att hitta en lagom utmaning där kören hinner lära sig sin musik men ändå behöver vara uppmärksam. Det kan också vara en fråga om att träna detta sätt att vara närvarande på, att även sångarna antar en upplevande attityd gentemot det att sjunga i ensemblen. Alltså att man som sångare inte bara uppför utan också upplever, man så att säga är ”både konstnär och publik på en gång.” Uppfattar vi som publik att den upplevda musiken också kommer från en upplevande utgångspunkt i den som sjunger, blir vi mer benägna att själv lyssna med den uppmärksamheten, med den upplevande attityden.²⁷

Fredrik Malmberg använder ibland uppställningsförändringar – eller under repetitionsförloppet utprovande av olika möjligheter som kanske till och med resulterar i en återkomst till körens vanligaste uppställning – som ett sätt att uppnå den önskade effekten: att kören å ena sidan är klar för konsert, men å andra sidan ändå inte helt van vid allting.

Det är kanske detta Benoît Malmberg pratar om, när han säger att han gillar att göra sin kör osäker på konserten. Detta säger han dock

²⁷En poäng från Frandsen, Sigrid Damsager: s 13

nästan i samma andetag som han säger att det för honom handlar väldigt mycket om trygghet i sammanhanget, i ensemblen och mellan ensemble och ledare.

Sammanfattning

Jag vill kort sammanfatta vad vi gått genom i denna uppsats samt kommentera vad dess synvinkel gett oss.

Vi har sett hur ett dramaturgiskt tänkande kan bidra till att utvidga körkonsertens möjligheter. På ett övergripande plan, vad man kan kalla konsertformen, kan dramaturgiska verktyg som *berättarmodellen* stärka medvetandet om konsertförloppets uppbyggnad. Vi såg även hur en mindre auktoritetstrogen tillgång till körlitteraturen kan vara med att skapa nya möjligheter att arbeta med förväntan och flöde.

Att börja utvidga sitt musikaliska förmedlande i scenisk riktning kan vara ett stort steg som sannolikt innebär en längre repetitionsperiod och ett större utvecklingsarbete. För att integrationen av ännu en konstform ska bli en framgång är det avgörande att även denna bemästras och i Harms Larsens terminologi är ”icke-fel” i förhållande till det samlade uttrycket.

Fördelen med ett sceniskt eller dramatiskt utvidgande kan vara att en körkonsert som också är ”för ögat” blir intressant för en bredare publik. Ett sceniskt eller dramatiskt arbete kan bidra till tolkningen och förmedlingen av musiken. Det kroppsliga arbetet kan frigöra även sången och skapa en djupare identifikation hos publiken.

Vi har sett hur metoder med att öppna det dramatiska kan ge ett annat tänkande i förhållande till körkonserten som koncept. Fokus flyttar sig så att säga automatiskt från en sorts ”repertoartänkande” till ett förmedlingstänkande. Det blir kommunicerandet som kommer i fokus. Vi har också sett hur sammanhang kan hittas i de minsta detaljerna och hur ett arbete med bl a övergångar mellan stycken och ovanliga sammansättningar kan få betydelse för helheten. Att arbeta med berättarmodellens *öppning* kan skapa en förväntan om och norm för konsertens förlopp och publikens beteende.

Den skandinaviska körtraditionen är (förmodligen som det mesta av den västeuropeiska dito) på väg att utvecklas i en riktning där

sceniska och dramatiska element oftare används. Det ses på körfestivaler och -tävlingar. Samtidigt finns det – efter undertecknades uppfattning – fortfarande en stor outnyttjad potential i många körer där musiken och förmedlingen kunde få nya perspektiv och möjligheter genom att indra dramatiska och/eller sceniska element i planeringen, repeterandet och framförandet.

Det är dock inte första gången vi sett ett växande intresse för dramatiska och sceniska aspekter i körkonserten.²⁸ Man kan därför fråga sig själv om det är ett intresse som kommer och går, ständigt växlande med ett mer renodlat musikaliskt fokus.

Alla möjligheterna till ett dramatiskt utvidgande av körkonserten är dock knappast utforskade, så kvar står blott att uppmuntra till ett ytterligare utforskande, ett lekfullt och öppet närmande till konsertplaneringen, repertoarvalet och till hur man kan forma en körkonsert.

²⁸Som nämnt har det i Sverige funnits sceniska körer under de senaste tre decennierna, med Göteborgsbaserade kören Amanda som kärn exempel.

Referenslista

Aulén, Gustaf (1977): *Sven-Erik Bäck's motetter. En musikalisk teologisk studie*. Kungl. Musikaliska Akademiens Skriftserie nr 18. Stockholm

Frandsen, Sigrød Damsager (2007): *Musik, tegn og betydning. Opgave i Musikvidenskabelig teori og metode inden for emnet Musiksemiotik*. Udgiven tentamenssuppsats på Københavns Universitet. København

Kivy, Peter (2002): "A little history" og "Emotions in the Music" i *Introduction to a Philosophy of Music*. Clarendon Press, Oxford, p. 14-48

Larsen, Peter Harms (2003): *De levende billeders dramaturgi, bind 1 – fiktionsfilm*. DR. København

Lilliestam, Lars (2009): *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Bo Ejeby Förlag. Göteborg

Sjöström, Lena (2011): *Mer än tecken*. Teologisk PhD. Københavns Universitet. København

Uppslagsverk

Nationalencyklopedin, www.ne.se

Intervjuer

Benoît Malmberg tisdag 3 april 2012

Lone Larsen tisdag 3 april 2012

Fredrik Malmberg löpande under sista året av min utbildning, läsåret 2011-12

Hemsidor

www.romeo-julia.se

www.vocesnordicae.se