

Examensarbete 15 hp 2012

Lärarexamen

Institutionen för musik, pedagogik
och samhälle

Handledare: Sven Åberg

Anna Stålfors

Att interpretera med sig själv

Hur musiker och skådespelare förhåller sig
till notbild respektive manus

Innehållsförteckning

Sammanfattning	3
Abstract.....	3
Tack	3
Inledning	4
Syfte.....	5
Metod	6
Undersökningen	6
Bearbetning	7
Formen	8
Metod-diskussion	9
Bakgrund	11
Vad är noter, vad är text?	11
Bakom informationen.....	11
Upplevelse – Beskrivning	12
Beskrivning – Förståelse	12
Hans-Georg Gadamer	13
Instudering	14
Teknik – Uttryck	14
Hur gör jag när jag studerar in ett nytt verk?	16
Den stora processen.....	17
Samarbeta med det undermedvetna.....	18
Närvaro – Distans	19
Stanislavskij.....	20
Diderot.....	21
Berman	22
Interpretens uppgift	23
Trogen materialet.....	23
Trogen sig själv i förhållande till materialet.....	24

Möte med publik.....	25
Resultat – Diskussion.....	26
Vad är en text?	26
Texten som en språngbräda	27
Hur går du tillväga när du studerar in ett nytt stycke?	27
Skiss – söka mening – sätta exakt	29
Hur ser du på tekniken i förhållande till det uttrycksmässiga?	30
Fysisk och emotionell jämvikt	31
Hur man använder sig av sina egna känslor på scenen	32
Använda istället för identifiera sig.....	36
Distans till privat erfarenhet.....	36
Återskapa – Nyskapa	37
Kan det vara en konflikt mellan vad som står i texten och vad man själv vill göra?	37
Förstå och lära.....	41
Frihet att tolka.....	41
Levande zon mellan text och interpret.....	42
Samtal om vad man vill kommunicera	42
Interpretens uppgift	43
Ge publiken en upplevelse	45
Bygga verket på nytt, idag.....	45
Tre faser.....	46
Epilog	48
Bluff och sanning	48
Strategi och sammansmältning.....	49
Vad har det här arbetet betytt för mig?	50
Referenslista	51
Litteratur	51
Radioprogram	51

Sammanfattning

Uppsatsen ställer frågor kring- och undersöker hur man som uttolkare av notbild och teatermanus går tillväga för att det man framför på scenen ska kännas som att det har förankring i en själv, trots att det är någon annan som är upphov till grundmaterialet. Syftet är att undersöka hur musiker och skådespelare ser på sitt arbete med sin respektive text för att söka efter likheter, skillnader, motsättningar och därigenom öppna upp för vidare sätt att tänka kring interpretation. I uppsatsen finns också ett sökande efter något som skulle kunna fungera som allmängiltiga strategier för alla som arbetar med någon form av interpretation.

En mängd litteratur i ämnet har genomgåts och intervjusamtal har genomförts med två musiker och två skådespelare. Eftersom ett tolkningsarbete ofta upplevs som en väldigt subjektiv process finns det i uppsatsen en vilja att låta personliga röster få komma till tals, både i form av citat från böcker, ordagranna citat från intervjudeltagarna och från uppsatsens författare.

Tankar kring vad man med konstnärliga uttryck strävar efter och vad det här arbetet givit mig avslutar uppsatsen.

Sökord: Interpretation, tolkning, instudering, gestaltning, närvaro, notbild, manus, Gadamer, Stanislavskij, Diderot

Abstract

The essay investigates how you deal with the score as a musician and the script as an actor to make the performance on stage a part of yourself, although somebody else is the creator of the piece. The aim is to look into the musicians and the actors work to find similarity, differences, contraposition and through that open up for wider thinking in interpretation. The essay is also searching for something that could be general strategies for everybody working with interpretation.

Literature has been read and interviews with two musicians and two actors has been made. As the interpretation often is seen as a subjective process is there in this essay a will to let personalities speak through quotes from books, word-perfect quotation from the interviews and from the author of this essay.

Thoughts on what you seek for in artistic expression and what this writing has given me concludes the work.

Tack

Jag vill tacka Sven Åberg för värdefull handledning, Ola Kyhlberg (professor em. i arkeologi) som ryckte in i ett kritiskt skede med värdefulla synpunkter på struktur och min pappa Staffan Stålfors som stöttat längs vägen. Ett särskilt tack också till de fyra deltagarna i min undersökning, som så generöst delgett mig tankar och erfarenheter ur sina yrkesliv.

Inledning

När man studerat ett instrument så länge som man gjort när man går på en musikhögskola har man hunnit ha många lektioner och hunnit ta emot många instruktioner och råd av olika lärare. Man tar det till sig och inspireras, men ibland kan man känna sig vilsen och inte riktigt förstå hur man ska hitta frihet och sin egen skaparkraft mitt i allt det där.

Som musikutövare förhåller man sig ofta till en text, oftast nottext. Jag som spelar klassiskt piano ägnar mycket tid åt att studera texten, tolka den, föreställa mig vad kompositören tänkt sig o s v. Ofta känner jag att det är ett mödosamt arbete innan jag hittat mitt eget sätt att förhålla mig till alla angivelser. Ibland tycker jag att jag inte lyckas.

Jag har också varit med om att när jag studerat ett musikstycke väldigt länge, kanske gått ifrån det och kommit tillbaka till det, så har jag upplevt att musiken blivit något som ligger långt bortom notbilden. Musiken har blivit som en egen värld som jag, genom att spela, kan komma in i och ta del av. När jag då gått tillbaka till noterna och tittat på dem har jag tyckt att det är lustigt att de där figurerna ska symbolisera något som är så totalt annorlunda. Att de är platta och futtiga jämfört med vad de kan förmedla. Det har blivit så tydligt för mig att det bara är ett papper med kom-ihåg-anteckningar som visserligen har med musiken att göra på ett sätt, men det är helt livlöst jämfört med musiken som är liv. Jag har också tänkt att dessa noter kan ge upphov till så totalt skiftande musik beroende på sammanhang och vem som läser dem. Att det är som ett frö som kan bli vilken typ av växt som helst helt beroende på var det planteras.

Det är alltså en totalt motsatt känsla till vad jag kan känna i ett inledande stadium av instuderingen. Då upplever jag ibland att notbilden är ett facit som jag som ofullkomlig pianist aldrig kan komma i närheten av med mina tappra försök. Men under gynnsamma förhållanden kan detta alltså skifta och bli en helt omvänd situation, så att jag upplever att texten blivit en del av mig själv och att jag känner mig fri och skapande. Under de bästa förhållanden kan jag känna mig så fri att jag att jag upplever att jag skulle kunna ta vilka toner som helst, men att jag ändå väljer just de som råkar stå angivna i noterna.

Jag är väldigt intresserad av vad det är som händer under denna process. Kan man se något mönster? Skulle man kunna använda en mall? Det finns ju situationer när man upplever att man inte tar sig förbi texten. Jag funderar också på hur man ska hjälpa elever att ta sig in i- och bli delaktiga i texten och inte bli stående utanför.

Inom teatern förhåller man ju sig också till en text – ett manus som, precis som med notskrift inom musikvärlden, ska gestaltas och ges eget liv. Jag är väldigt nyfiken på hur skådespelare ser på- och jobbar med den processen. Jag har själv ett stort intresse av teater och var aktiv inom det området när jag var yngre. Jag undrar om det finns något som överensstämmer i vårt sätt att förhålla sig till texten? Finns det något som skiljer sig avsevärt? Och kanske det viktigaste, har vi något att lära av varandra?

Syfte

Min problematisering kretsar kring frågan hur man gör för att det verk man framför ska bli ens eget. Med ”ens eget” i det här avseendet menar jag att man utifrån texten skapar något som har förankring i en själv och att man känner att det man gestaltar på scenen är levande. Allting startar ju när man först möter texten, men hur ser processen ut?

Med mitt examensarbete vill jag tränga djupare in i dessa frågor och med musik och teater som två olika fält, där man jobbar med uttryck utifrån en given text, söka efter mönster och nya infallsvinklar som kanske kan öppna för vidare sätt att jobba med tolkning. Jag vill också försöka ta reda på om det finns någon regelmässighet och allmängiltiga strategier som kan gälla för alla som sysslar med interpretation.

Hur jag avgränsat mig och formulerat frågor presenteras utförligare i metodkapitlet.

Metod

Under de första veckorna av det här arbetet läste jag en mängd litteratur och bara lät mig inspireras. Allt jag tyckte var intressant och tankeväckande strök jag under och noterade med sidhänvisning på ett papper som jag lät ligga i boken. Parallellt med läsandet skrev jag helt fritt allt jag tänkte och kände kring de här frågorna. Ibland blev det som reaktioner på det jag läst och ibland som tankar och egna erfarenheter från mitt liv. När jag tyckte mig ha läst och skrivit så pass mycket att jag börjat få grepp om vilka parametrar jag ville ta upp tog jag kontakt med mina informanter inför min undersökning. När den var genomförd och jag kunde se vilka områden som kom att framstå tydligast, gick jag tillbaka till den här fria texten, redigerade den, lade till flera litterära röster och anpassade den på så sätt till undersökningens resultat och hela uppsatsens syfte. Den texten utgör hela bakgrundskapitlet.

I referenslistan ser man att jag använt mig av många pianistböcker men desto färre företrädare från andra instrumentgrupper, även fast jag skriver om musicerande som om det gäller alla. Den största orsaken är det faktum att jag själv är pianist och sålunda har mycket att hämta av dessa författares tankegångar. Allt det jag tar upp ur dessa böcker är dock sådana aspekter som angår alla oavsett instrument, även om terminologin hänvisar till just pianister.

Undersökningen

Jag har intervjuat fyra personer utifrån deras syn på interpretation. Eftersom jag ville jämföra hur processen går till både inom musik och inom teater har jag träffat två musiker och två skådespelare. När jag tog kontakt med dem klargjorde jag att jag skriver en uppsats där jag undersöker hur man bearbetar en text för att den ska bli en del av en själv och att jag jämför hur musiker och skådespelare jobbar. Min tanke var att intervjua en kvinna och en man inom varje fack, men den kvinnliga skådespelaren jag först kontaktat drog sig ur i sista stund och jag blev då tvungen att snabbt hitta någon annan som var villig att ställa upp. Deltagarna har olika åldrar och har därför olika mycket yrkeserfarenhet. Jag har i efterhand lagt märke till att musikerna representerar en annan generation än skådespelarna vilket möjligtvis också kan påverka resultatet.

För att få fokus på ämnet och inte personerna har jag valt att göra mina informanter anonyma. I uppsatsen har de följande namn men heter alltså något annat i verkligheten:

Mats: pianist, 54 år

Astrid: violinist, 51 år

Fredrik: skådespelare, 37 år

Emil: skådespelare, 35 år

Jag valde att intervjua klassiska musiker eftersom de nästan uteslutande förhåller sig till en väldigt specificerad text och för att jag själv är hemma i den genren.

Jag träffade alla enskilt och genomförde semistrukturerade intervjuer vilket innebär att jag i förväg förberett ett antal frågor och utifrån de svar jag fått ställt följdfrågor. Jag har ibland även gått in med mina egna funderingar och erfarenheter i syfte att få dem att ytterligare utveckla sina tankar. Vi har alltså snarare fört ett samtal kring det här området där jag har varit samtalsledaren. Mitt fokus har hela tiden varit att få dem att berätta om hur och när de känner att de själva är medskapande i förhållande till en text. Jag har bemödat mig om att hålla så pass högt i tak att de inte ska känna sig ledda in i en fälla med text alltför ledande frågor. Jag har i samtalen med musikerna gjort kopplingar till synsätt inom teater och vice versa med skådespelarna för att få dem att associera och tänka i vidare perspektiv.

Samtalet har förts utifrån följande frågor:

Vad är en text?

Hur ser du på relationen till texten? Ändras den under instuderingens gång?

Hur går du tillväga när du ska studera in ett nytt verk?

Hur använder du dig av din egen erfarenhetsbank när du gestaltar en viss känsla i musiken/en rollkaraktär?

Hur ser du på begreppet tolkning? Kan man ändra i texten?

Hur gör du när du ska studera in ett verk du inte känner dig så motiverad inför?

Jag antar att du någon gång har upplevt det man kallar för flow. Vad är det som har hänt från det att du såg texten första gången till denna känsla?

Intervjuerna varade mellan 45 och 90 min och alla spelades in på minidisc med deltagarnas godkännande. Alla fyra fick som tack för deras medverkan en burk sylt gjord på lingon jag plockat i min uppväxtort Leksand. I efterhand har alla deltagarna godkänt det intervjumaterial jag använt. I några fall efter vissa ändringar.

Bearbetning

När jag sedan lyssnade på inspelningen gjorde jag en spårmarkering i discen varje gång jag upplevde att intervjun ledde in på ett nytt ämne eller gav

upphov till en intressant infallsvinkel. Jag skrev då upp spårets nummer och kortfattat vad som sades just där. När jag lyssnat igenom alla intervjuer på det här sättet hade jag alltså en innehållsförteckning som jag lätt kunde hitta i. Utifrån den kunde jag se vilka synsätt som återkom eller kontrasterade mot varandra och utifrån den gjorde jag sedan en mindmap med ett antal rubriker som jag tyckte ringade in det väsentliga. De rubrikerna är i stort sett desamma som återfinns i resultat-diskussionen. I mindmapen skrev jag också in hänvisningar till litteratur jag läst som kunde tillföra eller ifrågasätta något i informanternas tankegångar.

Eftersom mitt ämne är så kopplat till djupt personliga strategier tyckte jag det var roligt att redovisa resultatet i form av direktcitater. Det finns ju väldigt många sätt att angripa och bearbeta en text (noter som rolltext) och vi har dessutom olika språk för att beskriva hur vi gör det. Orden kan många gånger ställa till med förvirring eftersom de i linjär form ska beskriva en process som inte sker linjärt utan pågår på många olika plan samtidigt och har kopplingar till sidor av oss själva som vi inte alltid är medvetna om. Genom att så gott som ordagrant återge informanternas svar ville jag lyfta fram den här aspekten ytterligare. Detta är också anledningen till att jag i bakgrundskapitlet gör många citat ur böcker. På det sättet kommer personligheter fram ännu tydligare. På vissa ställen skymtar även min egen röst fram som ett citat när jag ställt en motfråga som gav upphov till ett svar jag ville ge plats i uppsatsen.

Jag hade inledningsvis en idé att göra hela resultat-diskussionen som ett samtal mellan informanterna och mellan litterära röster. Många av de böcker jag läst är också upplagda som samtal eller dialoger. Men jag märkte snart att det blev en aning rörigt och att det också blev svårt att följa en röd tråd. Mitt ämne leder en lätt vidare till nya infallsvinklar och nya följdfrågor, inte minst beroende på vilka ord man väljer, vilket gör att man snabbt associerar vidare. Intervjuerna ville jag ju hålla på det sättet eftersom man på så sätt får fram väldigt mycket information. Däremot att skriva om det märkte jag kräver en någorlunda fast ram kring ämnet för att det inte ska explodera och flyta ut i kanterna. Samtidigt ville jag med den här uppsatsen också belysa hur mångsidig och ibland motsägelsefull processen att tolka en text är. Alla dessa faktorer gjorde att det tog ett tag innan jag hittade formen för att redovisa och diskutera mina frågeställningar.

Formen

Den vane uppsatsläsaren lägger kanske märke till att jag inte har en renodlad resultatdel. Eftersom jag valt att redovisa i citatform fann jag det naturligt att direkt efteråt kommentera och diskutera deras svar utifrån den litteratur och de egna funderingar jag presenterat i bakgrunden. Att bryta loss mina diskuterande kommentarer till informanternas citat och lägga dem i ett eget kapitel skulle medföra att läsaren skulle behöva bläddra fram och tillbaka i uppsatsen för att få sammanhang. Frågorna ligger dessutom i en sådan följd att det som diskuterats i den första frågan logiskt leder över till nästa vars diskuterande kommentarer och slutsatser leder över till nästa

o s v i en progression som leder läsaren fram till den sista underrubriken.

Läsaren kan alltså betrakta de kursiverade citaten i resultat-diskussionen som renodlat resultat, medan den följande brödtexten är analys och diskussion av det. Under underrubrikerna görs försök att dra slutsatser.

Eftersom intervjuerna var ganska vitt hållna har jag valt att redovisa vissa delar. Dessa motsvaras i vissa fall av konkreta frågor jag ställt. I vissa fall har jag samlat intervjumaterial under en rubrik. Det var svårt och ibland smärtsamt att välja ut vad som skulle ges plats, eftersom jag tycker i stort sett allt som kommit upp i intervjuerna varit otroligt intressant och skulle kunna ge upphov till väldigt intressanta slutsatser om man diskuterat och fördjupat det. Men det urval jag gjort är det som tydligast svarar upp mot mina egna funderingar i bakgrunden och hela uppsatsens syfte. Alla frågor i resultat-diskussionen går tillbaka på rubrikerna i bakgrunden och för att orientera läsaren har jag nedan rubricerat mina frågor efter dessa:

Vad är noter, vad är text?:

Vad är en text?

Instudering:

Hur går du tillväga när du studerar in ett nytt verk?

Hur ser du på tekniken i förhållande till det uttrycksmässiga?

Närvaro – Distans:

Hur man använder sig av sina egna känslor på scenen

Interpretens uppgift:

Kan det vara en konflikt mellan vad som står i texten och vad man själv vill göra?

Interpretens uppgift

Slutligen följer en epilog som jag skrivit sedan allt arbete med bakgrunden och resultat-diskussionen var färdigt. Där samlar jag ihop tankar som blivit kvar efter arbetet med mina frågeställningar och diskuterar runt konstens funktion i människans liv och vad mitt resultat skulle kunna leda till. Avslutningsvis beskriver jag vad det givit mig så här långt.

Metod-diskussion

Först hade jag tänkt att uppsatsen skulle fokusera lika mycket på teater som på musik. Men när arbetet börjat närma sig slutet har jag märkt att tyngdpunkten ändå ligger på musik, främst beroende på att jag själv är musiker. I all information jag inhämtat om teater, både från böcker men också från skådespelarna jag intervjuat, har jag alltid sökt en motsvarighet till vad det synsättet eller tillvägagångssättet skulle innebära om man

överför det till musik. För att få fram motsvarande överföring, d v s vad musikernas strategier skulle kunna tillföra skådespelare, skulle den här uppsatsen behövt två författare där den andra skulle varit skådespelare, alternativt om jag hade varit lika hemma i bägge fälten. På så sätt är uppsatsen i första hand centrerad till musik där synsätt och strategier från teatervärlden kommit in som en frisk fläkt. Jag tror dock att innehållet i uppsatsen ändå har mycket att ge skådespelare, och alla som arbetar med någon form av interpretation, även fast resonemangen förs av en musiker.

Arbetet har varit väldigt omfattande och ibland har jag tänkt att det kanske hade varit bra om jag tidigare i processen hade snävat in mig till vissa specifika frågor som jag skulle ställt till informanterna och sökt svar för i litteraturen, istället för att hålla så högt i tak som jag gjort och tillåtit associationer åt alla håll. Det hade antagligen gjort arbetet lättare att hantera. Men jag är i slutändan väldigt nöjd med att jag låtit arbetet växa fram av sig självt och genom mina egna och informanternas utsvävningar, så småningom koncentreras till den text läsaren nu har framför sig. Jag upplever att det ger större tillförlitlighet till resultatet, eftersom det alltså inte är en produkt av från början formulerade och – vad som skulle kunnat bli – styrande frågor, utan istället har fått färg och höjd av ett helt fritt tänkande och diskuterande.

Bakgrund

Vad är noter, vad är text?

Efter många års musikstudier vet man att en viss svart prick på ett papper betyder en specifik ton, i en viss nyans och i en viss tidslängd i förhållande till de andra svarta prickarna. Men man vet också att dessa tecken och symboler står för något större än att min kropp ska utföra en viss handling. Att de ger mig tillträde till en värld där jag ges möjligheten att uttrycka egna känslor och tankar.

Men oftast är det ju inte raka spåret in. Det räcker inte med att bara spela det som noterna anger och därigenom som ett trolleri förflyttas till nya klarheter och nya uttryckssätt. Nej, man brottas med symbolerna, provar olika förhållningssätt, försöker förstå varför det är skrivet just så. Man gräver både i texten och i sig själv i en process som i princip kan pågå hur länge som helst. Men oftast kommer man fram till något som man kan kalla för en tolkning som gäller bara för mig och handlar om hur just jag har reagerat på denna text.

Bakom informationen

Barn som ska börja röra sig i trafiken får lära sig att innan de går över vägen ska de först titta åt vänster, sedan höger och så vänster igen. Barnet tittar alltså åt nämnda håll och går sedan över vägen. Oavsett om det kommer en bil eller inte. Det vill säga om barnet bara lyssnat på instruktionen utan att förstå dess innebörd. Detta beskriver på ett ganska enkelt sätt hur tom och meningslös en instruktion blir om inte uttolkaren förstår att informationen har flera olika dimensioner och att dessa kan få djupa konsekvenser för mig själv personligen.

I oinspirerade ögonblick kan man tycka att man bara spelar tonerna som står angivna ungefär som en maskin som utför ett kommando. Och i dess motsats kan det kännas som att man själv skapar musiken man spelar och att man i stunden själv väljer vad och hur man ska spela. Man kan mycket väl tänka sig att båda dessa upplevelser som är så fullständigt olika utgår ifrån samma nottext. Det är alltså samma frö som på vägen utvecklats till totalt olika resultat. Det förstnämnda känns dött medan det andra är fullt av liv.

Blockflöjtisten Clas Pehrsson har i sin bok ”Musikhögskolelärarens yrkeskunnande” definierat nottexten som något att ta ”spjärn emot”:

Om jag som musiker slavsikt skulle följa notskriftens regler till punkt och pricka så skulle resultatet oftast riskera att bli förfärligt, men jag kan ju inte heller lämna notskriften därhän. (...) Såväl i konstnärlig som i undervisande verksamhet behöver jag således regler att ta spjärn emot, men i båda dessa koncept blir ett oreflekterat följande av dem konvergent begränsande. (Pehrsson, 2012, s. 46)

Detta får mig att undra vilka parametrar som är i rörelse och vad det är som styr dem när man arbetar med en text. Hur gör man för att det inte bara ska

bli en instruktion som man utför utan att det får en mening och en förankring i en själv? Hur får man symbolerna att tala till en?

Till att börja med får det mig att fundera kring textens uppkomst och vad upphovsmannen eller -kvinnan kunde haft för tanke när det skrevs.

Upplevelse – Beskrivning

Om jag har varit med om en väldigt stark upplevelse som jag velat beskriva i textform har jag märkt att hur jag än bemödar mig så kan jag aldrig exakt fånga den känsla jag vill beskriva. Den text jag producerar blir alltid något annat. Det handlar inte om att den är sämre eller bättre men den är alltid något annat. Man kanske kan jämföra med försöket att beskriva en dikt med ord (eller varför inte med toner eller rörelser). Det går kanske att komma i närheten men det blir aldrig detsamma som att läsa själva dikten. Om man har kvar den vetskapen i minnet när man möts av en ny och okänd text som beskriver en känsla, så inser man att det inte räcker att läsa texten en gång från början till slut och tro att man därigenom har förstått den. Man måste påminna sig att det finns öppningar till många dimensioner bakom dessa tecken och arbeta med den på många sätt för att dels förstå vad det är den vill säga, men också förstå vad den kan säga just mig och vad det kan få för betydelse för mig.

Beskrivning – Förståelse

När man studerar in ett nytt musikstycke så eftersträvar man en känsla av att få in musiken i kroppen. En lärare sa en gång att musikstycket då blivit som ett klädesplagg man trivs i och som följer ens kropp hur man än tänjer och rör sig. Man kan jämföra denna process med hur det går till när man ska lära sig spela ett musikinstrument eller någon typ av fysisk rörelse, som t ex dans eller yoga. Först förflyttar man de delar av kroppen så som man blir tillsagd, tänker på vänster och höger och försöker efterlikna en lärare eller ledare. Allt går lite knyckigt, men efter en del upprepning så kan man, om allt går väl, uppleva att ”det faller på plats” eller att ”polletten trillar ner”. Detta sker på ett ögonblick och ofta minns man det ögonblicket väldigt tydligt. Rörelserna har då blivit ens egna och införlivats med ens egen kropp. *Men man rör sig ändå inte exakt likadant som läraren.*

Om man då tänker tillbaka på de instruktioner man fick innan man fick in rörelserna i kroppen framstår de ofta i ett helt nytt ljus. Kanske är det inte förrän då man fullt ut förstår instruktionen – alltså när man redan kan det som instruktionen ville lära ut. Erfarenheten av denna paradox tror jag man behöver ha med sig varje gång man ställs inför en ny instruktion, en ny notbild eller rolltext. Att ständigt påminna sig att texten inte är endimensionell.

Det som jag finner så intressant är att när man upplever att det man skulle studera in kommit in i kroppen och blivit en del av en själv, så utför man det ändå inte på samma sätt som någon annan. Det är som att föremålet för instuderingen – texten, noterna, instruktionen, rörelseschemat – har gnuggats mot ens egen person med alla ens egna erfarenheter och på så sätt blir utförandet något helt unikt för en själv.

Hans-Georg Gadamer

Den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) har i sin bok "Sanning och metod" utarbetat en egen teori kring hermeneutik, dvs tolkningslära. Han menade att all form av förståelse handlar om att tolka. Och tolkning innebär att en "sammansmältning av förståelsehorisonter" sker. Med det menade han att uttolkaren vare sig han vill det eller inte tolkar utifrån sin egen förförståelse. Den förförståelsen handlar om den livserfarenhet och den tidsanda som präglat just honom eller henne. Gadamer menade att det är omöjligt att objektivt förstå t ex en text som skrevs för hundra år sedan även om man sätter sig in i de ideal och förhållandena som gällde för den person som skrev den, eftersom det är omöjligt att ta bort sig själv som uttolkare från sammanhanget. För den skull menade han inte att det var onödigt att studera de förutsättningar som gällde kring textens tillkomst. Tvärtom ansåg han att det är väldigt viktigt att man som uttolkare är medveten om- och hela tiden jobbar på sin egen förförståelse och att man intar en öppenhet gentemot det man studerar in.

På så sätt menade Gadamer att texten står för den ena förståelsehorisonten och uttolkaren för den andra. Men uttolkaren söker hela tiden förstå texten (eller föremålet för instuderingen) genom att hitta en *mening*. Så fort han hittat något som stämmer med hans egen förförståelse så påverkas hans förståelse av hela texten. När han hittat något ytterligare påverkas helhetsintrycket återigen osv i en process som man brukar kalla den hermeneutiska cirkeln. Denna växelverkan mellan förståelse av del och helhet av en text pågår tills en sammansmältning skett och man upplever att texten blivit en del av en själv. På så sätt blir det inte ett återskapande utan ett nyskapande. (Gadamer, 1989, s. 397ff; Filosoflexikonet, 2003, s. 184f)

To try to escape from one's own concepts in interpretation is not only impossible but absurd. To interpret means precisely to bring one's own preconceptions into play so that the text's meaning can really be made to speak for us. (Gadamer, 1989, s. 398)

När jag första gången tog del av Gadamers tankar om vad som försiggår när man studerar något, var det som att mycket av det jag tänkt och funderat kring det här ämnet föll på plats. Min egen förståelse av Gadamers tolkningslära var i sig ett praktexempel på det han vill beskriva – dvs en sammansmältningen av förståelsehorisonter. Hans filosofi uttrycker i ord precis det jag upplever när jag studerar in både musik, men även min förståelse av litteratur av olika slag. Men den gäller även i rent existentiella sammanhang som när man t ex känner att man trivs väldigt bra i en viss social miljö. Utgångspunkten är att man söker efter en mening, något som stämmer överens med en själv och som för en vidare till nya klarheter och nya upplevelser.

Jag har presenterat Gadamers tolkningslära så här tidigt eftersom den utgör en grund för hur jag tänker kring förståelse och interpretation. Den är alltså central för hela uppsatsen.

Instudering

Efter alla instruktioner man fått från lärare och alla kunniga personers åsikter och tankar om musik man tagit del av i undervisningen, är det lätt att gå vilse och känna sig liten inför all den kunskap som finns runt omkring en. Med gå vilse i det här avseendet menar jag känslan av att inte vara medskapande med det jag som människa och erfarenhetsbank kan tillföra, utan snarare lita till auktoriteter.

På senare tid har jag upplevt ett slags motstånd när jag ska ta mig an ett musikstycke. Det är som att jag får för många instruktioner, som att notbilden innehåller så mycket information att jag upplever den som befällande snarare än inbjudande. Jag upplever då att jag har många plikter att uppfylla. Jag ska genomföra allt det som kompositören har angivit och jag ska dessutom göra det riktigt bra så att det blir något som lever. Ibland kan de plikterna kännas så tunga och ansvarsfyllda att jag inte förstår var min egen skaparkraft ska komma in i bilden. Att det är först när alla angivelser från tonsättaren sitter i fingrarna och i kroppen som jag får försöka hitta egna kryphål i texten där mitt eget konstnärskap kan få skymta fram. Jag har upplevt att ju svartare notbild, desto mer informativ notbild, desto svårare att hitta dessa kryphål. Dessutom förmedlas via all undervisning man fått en stor respekt för kompositörerna. Man talar om genier, underbarn, fantastisk, storslagen musik o s v, så att man som uttolkare kan känna sig ganska liten och betydelslös. En hjälp för att känna mig mer medskapande har varit när jag kommit till den fas i arbetet att jag kan stycket utantill. Då vidgas perspektiven och jag märker att jag kan göra mycket mer än vad som syns i notbilden. Och vill det sig riktigt väl så lyfter sig musiken här långt bortom texten och blir helt min egen.

Jag funderar på om jag kanske kan vara mer delaktig redan från mitt första möte med notbilden. Se det som en inbjudan av kompositören att göra ett nytt konstverk tillsammans med honom eller henne, där våra olika förståelsehorisonter smälter samman till något nytt. Det är just den processen jag är ute efter. Hur går processen till? Vad är det egentligen som händer? Kan man göra på olika sätt?

Teknik - uttryck

Som musiker handlar instuderingen i hög grad om att rent fysiskt få fram de önskbara ljuden, d v s att få det att fungera motoriskt mellan kroppen och instrumentet. För att lyckas med det krävs det att man övat så mycket att man inte behöver tänka på hur utförandet går till. Kroppen förhåller sig till instrumentet av ren vana på samma sätt som man en gång lärde sig gå eller cykla. En skådespelare kan ju redan tala och är för det mesta bekant med språket. Som instrumentalist är musicerandet i hög grad något fysiskt. Min egen gissning är att en stor drivkraft för de flesta musiker är att man genom spelandet upplever att man behärskar kroppen, att man blir ett med det man gör. Det engagerar hela personen, både kroppen och det mentala. Risken är att man blir helt fokuserad vid det fysiska och förmågan att tekniskt utföra det som notbilden anger och att den djupare innebörden, man kanske kan säga det uttrycksmässiga, hamnar vid sidan om.

Hur man förhåller sig till de båda aspekterna teknik kontra uttryck är något som skiljer sig åt mellan olika utövare. Målet är detsamma. Alla vill nå en enighet där teknik och tolkning samverkar utan att störa varandra, men vägen för att nå dit kan se mycket olika ut.

Clas Pehrsson beskriver arbetet med teknik kontra tolkning som ett kraftfält:

Musikern måste i slutändan kunna navigera sin interpretation obehindrat i kraftfältet tolkning/teknik. (...) Ett viktigt led i musikerns arbete mot visionen ovan blir således att i allt övningsarbete redan från start uppleta direkta samband mellan mentala och fysiska processer, och direkt försöka koppla ”*det dubbla greppet*” på dem. Jag måste åter och åter känna efter: när jag är glad, sorgsen, arg, överraskad, nyfiken, hur uppför sig då min kropp och därmed min fysiska teknik i respektive känsloläge? (Pehrsson, 2012, s. 134f)

Det ”dubbla greppet” innebär alltså att man försöker få dessa båda aspekter av utförandet att mötas och befrukta varandra. Pehrsson söker i partituret efter de känslor som musiken vill gestalta och känner efter hur de känslorna påverkar kroppen. Det blir sedan utgångspunkten för det tekniska utförandet som påverkar t ex andning och artikulation. Detta förstadium av partituret där han alltså gör klart för sig vad musiken ska uttrycka kallar han för ”affektskiss”. Han är kritisk till tanken att man ska öva in en teknik som är frikopplad från interpretation. Han menar att när väl interpretationen ska till är man i så fall hänvisad till en helt neutral teknik vilket får till följd att även tolkningen blir neutral. (s. 134f)

Den amerikanska pianisten Charles Rosen är av en annan åsikt. Han anser istället att tekniken måste bli en helt autonom del av minnet, att man är så säker på tonerna att man lugnt kan luta sig tillbaka och bara tänka på tolkningen. Han jämför med en körhäst som är så van att gå sin invanda tur att den inte behöver få några direktiv av kusken. För att nå dit menar han att man helt och hållet måste frikoppla det mentala från det fysiska arbetet, i synnerhet när det handlar om svåra tekniska passager. Han föreslår att man läser en bok medan fingrarna, helt utan inblandning av ens medvetna tankar, utför passagen om och om igen tills den flyter helt av sig själv. (Rosen, 2002, s. 37ff):

In difficult passages, the problem is to disengage the mind and allow the body to take over on its own. This is certainly why Liszt advised his students to read a book while practising (...). Only when one can play in tempo the skips in *La Campanella* or the octaves at the opening of the development section of the Tchaikovsky Concerto in B-flat Minor while thinking about what to order for dinner, can one pay attention to the interpretation. (s. 39)

Rosen har dessutom synpunkter på vilken typ av lektyr man ska läsa i sådana fall. Han avråder från både poesi och emotionellt engagerande prosa och föreslår i första hand deckare, samhällsskildringar och litterär kritik. Det viktigaste är att det inte engagerar känslolivet vilket skulle kunna påverka

det tekniska arbetet. Poängen med läsandet är att distrahera tankarna så att kroppen får jobba helt på egen hand. (s. 40)

Clas Pehrsson och Charles Rosen beskriver alltså två helt olika sätt att jobba med tekniken i förhållande till uttrycket. Jag ska dock tillägga att det finns nyanser i deras olika synsätt. Pehrsson anser t ex att skaletyder tveklöst fyller ett syfte men att de måste kompletteras med andra övningar för att inte få hämmande bieffekter (Pehrsson, 2012, s. 134) och Rosen menar att när man övar klangfärg och förmåga att balansera olika stämmor mot varandra krävs det att man noggrant lyssnar och i tanken är fullständigt närvarande i vad man gör. (Rosen, 2002, s. 38f)

Dessa olika synsätt får mig att fundera på hur jag själv gör och var jag själv står i den här frågan.

Hur gör jag när jag studerar in ett nytt verk?

När jag studerar in ett nytt musikstycke sätter jag mig vid pianot och börjar spela direkt. Jag börjar alltså ”ta i” musiken rent fysiskt för att komma åt en stämning eller ett uttryck via det kroppsliga. Om det är ett verk som jag känner till och tycker mycket om har jag kanske via lyssnandet fått en viss uppfattning av t ex melodin. Många gånger måste den uppfattningen revideras när jag börjar spela den själv. Jag måste då lära känna musiken via kroppen – det taktila, alltså inte bara med öronen. Det är förvånande hur mycket den auditiva uppfattningen av ett verk kan skilja sig från den som engagerar fler sinnen.

Jag försöker så snabbt som möjligt få en bild av vilka tekniska svårigheter som kommer. Det är oftast det som avgör hur omfattande instuderingsprocessen kommer bli. Jag har märkt att om jag bara tittar på noterna utan att ta i instrumentet får jag sällan en riktig bild av hur svårt ett stycke är. Jag har gjort många missbedömningar där sådant som sett enkelt ut varit mycket mer komplicerat, men också den omvända situationen.

Processen att lära känna musiken både fysiskt och mentalt kan ta ganska lång tid och är givetvis beroende av hur stort verket är. Under den processen har jag sällan någon uttalad metod eller struktur för hur jag går tillväga. Det är främst ett umgänge med tonerna och rörelserna och ett sökande efter ett helhetsintryck. Det är som att man har alla tentaklerna ute, provar olika sätt och söker efter den mening som Gadamer skriver om.

Mot slutet av instuderingen av ett stycke har jag märkt att jag helt ofrivilligt spelar igenom musiken i huvudet och att fingrarna rör sig över klaviaturet i tankarna. Ibland kan jag komma till ett ställe i musiken där jag märker att fingrarna inte riktigt hittar och att det inte flyter som det ska. Då kan jag stanna upp och ”öva” det stället långsamt. Ofta kan jag komma på att jag inte är säker på vilka toner jag ska ta och då får jag gå tillbaka till instrumentet och noterna. Detta inre övande brukar alltså pågå helt ofrivilligt i synnerhet inför en konsert eller uppspel av något slag. Om jag ska sova får jag ibland tvinga mig själv att ”sluta spela” för att kunna komma till ro. Men på senare tid har jag börjat använda mig av detta som en

medveten teknik och alltså bestämt mig för att ”spela igenom” musiken medan jag t ex går en promenad.

Jag känner mig väldigt inspirerad av den metod Clas Pehrsson beskriver där man gör klart för sig vilka känslor man vill uttrycka och låter ens kropp och den fysiska tekniken påverkas av det. Men jag kan känna en viss skepsis mot att skriva in i noterna var jag ska gestalta en viss specifik känsla. Att musicera är för mig också att forska i känslouttryck och att då bestämma sig för att vad jag ska uttrycka på ett visst ställe kan kännas lite för planerat.

Även om jag aldrig satt upp en bok på notstället när jag övat kan jag känna igen mig i Charles Rosens metod i att automatisera tekniken. Det finns massvis med fingerövningar där syftet är att öva upp snabbhet och smidighet. Jag använder själv flera sådana övningar och tycker mig ha nytta av dem. Men jag har också upplevt att tekniska svårigheter i ett musikstycke har blivit hjälpta av att jag har gjort klart för mig vad det är jag vill uttrycka.

Det är alltså inte svart eller vitt och det tror jag varken Pehrsson eller Rosen tycker heller.

Jag har hört två olika talesätt för hur man jobbar med de här frågorna:

Tekniken kommer ur musiken eller Musiken kommer ur tekniken

Det tar lite tid att smaka på dessa olika synsätt. Jag upplever att båda är lika sanna. Det är ju med tekniken vi skapar musik men det är också genom vår vilja att musicera som vi utvecklar en teknik. Men om jag skulle välja mellan två lärare som företräder varsin sida skulle jag nog välja den som anser att tekniken kommer ur musiken. Jag upplever nämligen att det finns tendenser till att man blir helt fokuserad vid det tekniska utförandet. Inte minst för att mycket av repertoaren, speciellt inom klassisk musik, är så tekniskt avancerad. Instuderingen kommer då i hög grad att handla om att få tekniken att fungera vilket i värsta fall kan resultera i ett musicerande som mer liknar en cirkusuppvisning.

Jag tänker att musicerande handlar om att forska i uttryck. Den viljan behöver ofta mötas upp från andra hållet genom att helt fokusera på tekniken. Men det måste ske en sammansmältning någonstans annars blir musicerandet antingen en uppvisning i tekniska färdigheter eller en uttrycksmässig vilja som inte kan realiseras på instrumentet.

Den stora processen

Ibland stöter jag på tekniska- eller tolkningsmässigt besvärliga passager som jag inte lyckas arbeta ut eller få att fungera hur mycket jag än vrider och vänder på det. Jag kan då uppleva att arbetet blivit ”mättat”, att det krävs en större process än den jag kan åstadkomma i övningsrummet de närmaste dagarna. En sådan större process pågår ju hela tiden i takt med att man utvecklas, men medan man är barn och tonåring är man sällan medveten om den. Som vuxen kan jag ibland tydligt känna när ett sådant utvecklingssteg

sker. Det är samma känsla som jag beskrev under rubriken Beskrivning – Förståelse. Plötsligt ser man något man inte kunde se förut, eller så får man känslan av att kunna omfatta något som man bara delvis kunde gripa om tidigare och därmed får man plats över för nya förnimmelser. Man får en känsla av att vyerna vidgas. Men denna utveckling upplever jag inte att jag kan styra själv med min vilja och mina handlingar. Jag upplever att det är en process som är större än mig själv.

Alla som jobbar med ett instrument eller för den delen med andra stora processer har någon gång upplevt att saker fallit på plats medan man vilade från övningen. På senare tid har jag märkt att passager som inte velat fungera eller frågetecken kring fingersättningar har fått sin lösning när jag tagit ett steg tillbaka och inte framhärdat i att hitta det rätta svaret i just det givna ögonblicket. Om jag återkommit till det problematiska stället flera gånger och känt på det ur olika infallsvinklar har jag ofta upplevt att fingrarna och hela kroppen själv hittat det bästa tillvägagångssättet utan att jag medvetet aktivt sökt svaret. Det kan ibland kännas lite som trolleri att något som inte ville fungera ena dagen plötsligt fungerar nästa fast man inte medvetet jobbat på det. Då har processen fått verka i det undermedvetna och arbetat fram en lösning utan att jag själv pressat på. Jag tror det är viktigt att man hela tiden är villig att släppa fram denna inre och omedvetna process. Att man lär känna den och lär sig att samarbeta med den.

Samarbeta med det undermedvetna

Skådespelaren Keve Hjelm har i ”Dionysos och Apollon” beskrivit arbetet med att tolka och lära känna en rolltext som att han ”håller texten i sitt undermedvetna” utan att aktivt reflektera eller analysera kring den. Där får den alltså gro och verka helt på egen hand. Han aktiverar sig fysiskt medan han umgås med texten:

Under repetitions- och spelperioden cyklar jag i stan eller springer i skogen varje dag, allt medan replikerna får mala fritt i huvud och kropp. Jag iakttar allt omkring mig, öppnar mig för omgivningen samtidigt som ingenting får föra mig bort från texten. Även om jag skulle ramla stoppar jag inte, utan låter texten påverkas av situationen. På så sätt upplever jag att jag bli herre över texten, och inte tvärtom. (Hjelm, 2004, s. 66)

Den avslutande meningen tycker jag säger något väldigt väsentligt om vad processen handlar om. Nämligen att *själv bli herre över texten*.

Keve Hjelm skriver också om hur vårt sätt att läsa och tolka en text hänger på vår förförståelse, dvs alla de erfarenheter vi har med oss som människor. Han nämner också nödvändigheten av att skådespelaren aktivt använder sig av de erfarenheterna när han eller hon jobbar med innehållet i en text. Att man alltså via sina egna tankar och känslor jobbar mot en förståelse av texten. Han menar att många skådespelare underkastar sig rolltexten som en lagtext och förstår inte att *den är skriven för just honom eller henne*. (s. 59)

Skådespelaren måste under sin läsning sträva efter att genom sin privata begreppsvärld – sina djupt lagrade känslor och tankar – *öppna* den litterära teckenvärlden. Eller annorlunda uttryckt: om inte den litterära koden lyckas aktivera hela skådespelarens kropp och alla hans eller hennes sinnen blir följden att författarens chiffer av ordsymboler lämnar papperet utan att avkodas. (s. 58)

Här känner man igen resonemanget från Gadammers filosofi. Genom att tolka texten med sig själv så kan man uppleva att den skrevs för en själv. Man kan nog dra det ett steg längre och till slut känna att man skrev texten själv. Hur arbetet fram till den upplevelsen kan se ut har Sven Åberg beskrivit i ”Spegling”:

När arbetet är som bäst är man fångad av det, i känslan av att man är på väg att upptäcka något personligt viktigt, i kampen med ett musikstycke som är en gåta man bara måste lösa. Men gåtan skapas av det man kan läsa in i stycket, att det tillåts få en spegling in mot det privata som sätter något på spel som tvingar fram en reaktion. (Åberg, 2011, s. 97)

Jag känner igen mig mycket i den här beskrivningen. När man är mitt i instuderingsprocessen kan det kännas som att en lockande kraft drar en till instrumentet och får en att om och om igen frotera sig mot tonerna. Man anar en ljusning och en öppning längre fram vilket hela tiden driver på.

Den tid man söker sig fram på det här sättet har Gunnar Hallhagen (fd pianoprofessor vid KMH) liknat vid att ”vandra i ett landskap”. Landskapet blir alltså en symbolbild för de mer ostrukturerade inre impulserna som rör sig inom varje människa. Att vistas i ”parken” blev en bild för hur man låter musiken förankra sig i de egna fantasibilderna. Men han menade att man också måste tillåta sig själv att vara där och inte allt för tidigt jaga fram ett resultat. (Åberg, 2011, s. 99)

Närvaro - distans

Det jag önskar mig när jag ska spela inför andra människor är att jag kan känna mig fullständigt skapande. Att det inte spelar någon roll vem som skrivit musiken eller hur det är skrivet, utan att det viktigaste är vad jag gör i stunden. I bästa fall kan jag känna att det är härligt att skapa en ton som finns bara just då i just det rummet. Jag kan också få en känsla av att kunna tänja på ögonblicket, d v s att tiden blir något töjbart och att det är jag själv som styr upplevelsen av tid. Att bara få en liten glimt av dessa förnimmelser eller snudda vid möjligheten att man skulle kunna känna så, är nog den drivkraften som gör att man vill spela inför publik igen och igen även om det också kan innebära vända.

Men det som nästan alltid slår mig är att samtidigt som man förhoppningsvis har grepp om den stora linjen, stycket som helhet och vetskap om allt som kommer, så måste man också ha fullständig koll på varje liten del. Musiken är både stora förlopp men också enskilda toner som måste ha sin plats. Om man hamnar i en uppspelssituation och bara gått på muskelminnet och alltså inte övat så medvetet, så händer det ofta att man

rätt vad det är inte har en aning om vad man ska ta för ton härnäst. Det som man vet att man kunde så bra blir då plötsligt helt främmande.

När jag i somras jobbade mycket med Chopins E-duretyd gjorde jag t ex noga klart för mig att vänsterhanden bara pendlar mellan tonika och dominant i inledningen, att den sedan går stegvis uppåt och vänder tillbaka. Jag vet att jag i mellandelen kommer till ett A-durackord, som växlar till moll och sedan blir A7 o s v. Jag har massor av sådana hållpunkter som nog väldigt ofta handlar om vad vänsterhanden gör. Jag tror att dessa hållpunkter är ett sätt för mig att kunna navigera i den väldigt subjektiva resa det innebär att framföra musik. Det är ett sätt att samtidigt som jag är i känslan och det jag vill gestalta, hålla mig viss om att ha koll på läget. Man kanske kan jämföra det med att styra skeppet i ett känslöhav. En lärare har gett mig rådet att ”spela med varmt hjärta och kallt förstånd”.

Stanislavskij

Den ryske skådespelaren och regissören Konstantin Stanislavskij (1863-1938) har i sin bok ”En skådespelares arbete med sig själv” bl a beskrivit hur naturen griper in i skådespelarens rollgestaltning om man arbetar med gynnsamma förutsättningar. Med naturen i det här avseendet menar han den mänskliga naturen med den drivkraft det undermedvetna och alla våra levda erfarenheter har i ögonblicket. (Stanislavskij, 2012, s. 35 f) Han skriver:

Först då en skådespelare förstår och känner, att hans inre och yttre liv på scenen utvecklar sig naturligt och normalt på gränsen till realism enligt den mänskliga naturens lagar, öppnar sig försiktigt det medvetnas hemliga gömslen, och känslor kommer fram, som vi inte alltid förmår fatta men som kommer att behärska oss för kortare eller längre tid och leda oss dit något i vårt inre befaller. Emedan vi inte känner till denna styrande kraft och inte kan utforska den, kallar vi den på vårt skådespelarspråk helt enkelt för ”naturen”. (Stanislavskij, 2012, s. 36)

Denna beskrivning av hur naturen inverkar på vårt skapande uppfattar jag som likställd med känslan då musiken, jag själv och nuet samverkar i en helhet och att jag känner att jag är ett med det jag gör, – det tillstånd man brukar kalla ”flow”. Stanislavskij fortsätter:

Men så fort vi bryter mot vårt rätta organiska liv – slutar upp att skapa äkta på scenen – blir vårt oerhört känsliga undermedvetna jag genast skrämt av våldet och drar sig tillbaka till sina djupa gömslen. För att inte detta ska ske måste man först och främst skapa absolut äkta. På så sätt har skådespelaren behov av sitt inre livs realism och t.o.m. naturalism för att stimulera det undermedvetnas arbete och inspirationens impulser. (s. 36)

Stanislavskij menar alltså att för att känna sig fullständigt skapande på scenen behöver man känna att det man gör eller säger, alltså det yttre, överensstämmer med ens inre. För att uppnå det krävs det att man arbetar med det som Stanislavskij kallar ”psykoteknik”. Kortfattat handlar det om att samarbeta med det som väcker ens egna psykiska drivkrafter, att ha grepp om den ”genomgående spellinjen” - den stora huvuduppgiften som i

sin tur uppslukar och förklarar alla de små uppgifterna, att använda sig av allt det som är tillgängligt för det medvetna, att vara öppen för det som händer i stunden och utnyttja det i det skapande ögonblicket. (s. 402 f) Han skriver:

Med hjälp av allt detta skall ni lära er att skapa en gynnsam jordmån för er konstnärliga naturens undermedvetna arbete. Men tänk aldrig på och sträva aldrig efter att gå direkta vägen mot inspirationen med endast den som mål. Det leder endast till överflödiga fysiska spänningar och till rakt motsatt resultat. (s. 402)

Man måste alltså veta vad som väcker ens egna psykiska drivkrafter och kunna samarbeta med det. Detta menar han är vägen till äkta konst på scenen. Till en elev som spelat en roll med utgångspunkt från sina egna upplevelser säger han:

Ni strävade inte efter att uppnå effekt, att gripa och ta publiken och att spela så starkt som möjligt. Denna gången sådde ni ett frö inom er, ni började från roten, och ni lät frukten mogna så småningom inom er. Ni följde själva den organiska naturens lagar för skapande. (...) Att skapa är att avla inom sig och sedan föda ett helt nytt levande väsen, nämligen människan i rollen. Det är en naturlig skapande process, som påminner om en människas födelse. (s. 410f)

Stanislavskij försöker alltså beskriva hur man kan jobba för att komma i kontakt med sitt eget naturliga skapande och alltså nå en total närvaro på scenen. Han nämner dock inget om behovet av distans.

Diderot

Den franska filosofen och författaren Denis Diderot (1713-1784) har i ”Skådespelaren och hans roll” (Paradoxe sur le comédien) skrivit om sina tankar kring skådespelarkonsten. Han intog en helt annan ståndpunkt än Stanislavskij och menade att äkta skådespeleri bygger på att skådespelaren inte själv upplever sin roll utan genom uppmärksamhet och inbillningskraft studerat in hur känslor gestaltas på scenen. Han ansåg att skådespelaren inte bör vara spontan utan snarare kyligt beräknande. En skådespelare som agerar ut sin själ menade han blir ojämn i prestationen, de misslyckas imorgon där de briljerade idag, eftersom det är en psykologisk omöjlighet att känna exakt samma sak flera dagar i följd:

Om skådespelaren vore känslig – skulle han väl då kunna spela samma roll två gånger i följd med samma intensitet och samma framgång? Om han vore inspirerad vid första uppförandet, så skulle han vara torr och kall på tredje speldagen. Förutsatt att han i stället är en naturens uppmärksamme efterbildare och medvetne lärjunge. (Diderot, 1963, s. 18)

Skådespelarna bör alltså, enligt Diderot, inte uppleva känslorna hos rollkaraktären inifrån sig själva. De ska istället ha övat in alla yttre signalement framför spegeln. Han menar att en skicklig skådespelare är fullständigt medveten om vad han gör och om han skulle höja eller sänka

sitt tonfall med tjugondelen av en kvartston så skulle det klinga falskt. (s. 22)

När han (skådespelaren) (...) stigit ned från koturnen slocknar hans röst och han upplever en stor trötthet. Men det finns inte sorg eller bekymmer, melankoli eller förkrosselse hos honom. Det är ni (publiken) som har fått alla dessa intryck. Skådespelaren är trött, och ni är sorgsen. Han har nämligen haft ett känsloutbrott utan att känna, och ni har känt utan att ha haft något utbrott. (s. 23)

Diderot ansåg inte bara att skådespelaren bör undvika att involvera sina egna känslor i rollen eftersom det blir en ojämn prestation. Han ansåg dessutom att äkta känslor och naturlighet blir blekt på scenen. Han menade att:

Skådespelarna gör intryck på publiken inte därför att de är upprörda, utan därför att de spelar upprördheten väl. (s. 74)

Stanislavskij och Diderot levde och verkade i helt olika tidsepoker vilket säkert också är en anledning till deras olika synsätt på närvaro på scenen. Men trots att de levde i en tid långt ifrån vår har de mycket att säga oss idag. Stanislavskijs beskrivning av hur vårt eget undermedvetna inverkar på vårt skapande upplever jag som ytterligare en aspekt av hur förståelsehorisonter smälter samman.

Första gången jag läste det tänkte jag att det är precis så det fungerar när det är som bäst. Jag ser här en stor likhet med det som Keve Hjelm skrev om att uppleva att texten skrevs för en själv. Men det jag funderar över är just den upplevelsen jag själv har av att samtidigt som man är mitt uppe i det man gestaltar och skapar på scenen, måste man också ha en slags kylig medvetenhet om vad som pågår. Jag har flera gånger fått ett sådant adrenalinpåslag att jag knappt vetat vad jag ska ta för toner. Jag har då varit så inne i känslan att jag tappat greppet om vad jag gör, vilket inte är eftersträfvansvärt. Om man i utförandets stund *är* det man vill uttrycka, kan man då samtidigt ha koll på vad man gör? Att både ha närvaro och samtidigt distans?

Diderots sätt att se på inlevelse känns ju mer anpassad till behovet av att ha en kylig medvetenhet om vad man gör. Men att inte uppleva att det man gestaltar på scenen har någon förankring i en själv känns å andra sidan som en väldigt torr och instrumentell syn på konst. Kan man då känna att det finns en *mening* med det man gör?

Berman

Pianisten och pedagogen Boris Berman skriver i sin bok "Notes from the pianists bench" om vad som skiljer en amatör från en professionell. Han menar att en amatör använder musiken för att själv uppleva olika känslolägen. Detta kan i bästa fall resultera i fantastiska framföranden, men den dagen han eller hon inte känner inspiration sjunker nivån avsevärt. En professionell spelar däremot inte för att beröra sig själv utan för att beröra publiken. Musikern måste då ha en teknik för att kunna försätta sig i ett visst

emotionellt tillstånd även fast han eller hon inte känner sig inspirerad. Berman kallar det ”Technique of the soul”. Det handlar om att inte koppla musiken alltför starkt till ens egen person. Om det handlar om ett stycke som gestaltar en form av aggression så kanske man kan tro att endast en musiker med hett temperament kan göra det övertygande. Berman använder Stanislavskijs terminologi och menar att en musiker bör kunna försätta sig i ett visst känsloläge ”som om” han upplevde det på riktigt. Musikern måste alltså träna upp en viss emotionell flexibilitet så att han eller hon snabbt kan växla mellan olika känslolägen. Detta menar han att man kan träna genom att t ex göra klart för sig vad olika partier i ett musikstycke gestaltar, sedan öva dessa övergångar långsamt medan man medvetet ändrar karaktär ”som om” man kände det på riktigt. Vartefter man blir mer bekväm med de olika känslolägena och dess växlingar kan man öka tempot. (Berman, 2000, s. 169ff)

Bermans tankar upplever jag lite som en medelväg mellan Stanislavskij och Diderot. Att man använder sig av hur man själv upplever en viss känsla, snarare än att man identifierar sig med den.

Interpretens uppgift

Bermans åsikt att en professionell musiker i första hand spelar för att ge publiken en upplevelse snarare än sig själv, får mig att fundera kring den roll man har som interpret och även som scenkonstnär över huvud taget.

Trogen materialet

Pianisten Claudio Arrau (1903-1991) blir i boken ”Conversations with Arrau” intervjuad av Joseph Horowitz. Han anser att interpretens uppgift är att ta reda på vad kompositören tänkt med verket. Genom att noga följa de instruktioner som finns i notbilden och arbeta med varje liten detalj på det sätt kompositören angivit, så kommer det resultera i en personlig tolkning. Om det finns motstridiga uppgifter i partituret söker han i olika källor för att komma kompositören så nära som möjligt. Han är mycket noga med att verket inte är en chans för utövaren att visa sig själv på styva linan eller agera ut egna känslor inför en publik. På så sätt menar han att interpreten är musikens tjänare och inte dess exploatör. (Horowitz, 1992, s. 112ff)

Jag känner en viss tveksamhet till Arraus åsikt. För det första kan man ju aldrig veta vad upphovsmannen- eller kvinnan tänkt med sitt verk. Man kan söka information och även ta kontakt om han eller hon är levande, men någonstans tänker jag att man som interpret måste vara öppen för vad verket säger just mig och vilka kreativa krafter som väcks i mig när jag reagerar på den aktuella texten. Man måste vara medveten om att hur man än vrider och vänder på det så gör man en *tolkning*.

Men det är inte helt enkelt, för samtidigt vill jag ju förstå varför det är skrivet som det är gjort. En viss melodisk figur i första takten av ett stycke som jag tycker verkar underlig, kanske vidareutvecklas och får sin förklaring långt senare i stycket, något jag kanske inte märker förrän jag

kommit en bra bit in i instuderingsarbetet. Det kan vara så att ett musikstyckes form eller struktur har sin förklaring i tidstypiska ideal som gällde när verket skrevs. Viss musik kanske har politiska förtecken eller skrevs när kompositören befann sig i en djup kris o s v. Alla de här kunskaperna är ju centrala för ens förståelse av musiken och en av anledningarna till att man studerar. Jag kan också känna att man som interpret har en skyldighet att ta reda på så mycket man kan kring verket för att göra det rättvisa. Dessa kunskaper öppnar ju dessutom upp helt nya världar för mig och får min fantasi och kreativitet att blomma ut ytterligare. Det är ett sätt att få symbolerna att tala till en.

Men jag tänker att man aldrig får glömma vad musiken säger mig idag och i mitt sammanhang. Jag har ett citat på min anslagstavla som talar starkt till mig. Där står: ”Ingen, varken lärare, hustru eller kritiker, får komma emellan musikerna och partituret”. Jag tänker att det alltså finns en privat sfär någonstans mellan texten och interpreten som inte ens upphovsmannen- eller kvinnan har något med att göra. Den sfären känner jag att man behöver värna om.

Trogen sig själv i förhållande till materialet

I boken ”Parallels and paradoxes” samtalar pianisten och dirigenten Daniel Barenboim med författaren och litteraturkritern Edward W. Said. Där beskriver de instuderingsprocessen som att försätta sig i det sinnesläge upphovsmannen var i när det skrevs. Att man blivit så bekant med verket att man får känslan av att man skapar det på nytt när man spelar. De menar att det handlar om att både vara trogen materialet men också vara trogen sig själv i förhållande till det. Om man lyckas med det låter det som att musiken skrevs i samma stund som det framförs. (Barenboim, 2002, s. 55f)

Det finns nog många typer av kompositörer som ser väldigt olika på hur deras verk skall behandlas av interpreten. Men jag tänker att när han eller hon bestämmer sig för att publicera en text så har han i ett avseende förlorat äganderätten till den. Jag tänker att konst blir till i det ögonblick den möts av en mottagare med den personens alla erfarenheter i bagaget. Den upplevelsen kan författaren eller upphovsmannen inte ta patent på. Jag lutar mig återigen på Gadamers tolkningslära att vår uppfattning av ett verk helt styrs av vår förförståelse. När kompositören har valt att lämna verket ifrån sig så har han bjudit in interpreten att delta i konstverket, och i nästa steg givetvis åhörarna. Det material han eller hon lämnar ifrån sig är inte komplett. Ett partitur låter inte. Det är interpreten som utifrån sin förståelsehorisont ska göra det levande idag. Noterna skulle man kunna jämföra med nycklar som ger interpreten möjlighet att stiga in i ett nytt verk. Då gäller det att inte fastna i respekten för nycklarna, dvs trogenheten till texten – att slaviskt bara göra det som står, utan ta sig förbi in i den värld där interpreten själv är medskapande.

Möte med publik

Den stund man ska framföra verket för publik tror jag precis som både Berman och Arrau att det inte är mötet mellan texten och interpreten som står i fokus, utan mötet med publiken. Även fast det kan tyckas självklart att när man spelar för publik är det av den anledningen att man vill ge dem något, så har jag inte tänkt så rent konkret förut. Jag har nog varit väldigt mycket uppe i vad jag vill skapa. Så det här är en ny ingång som jag tycker är väldigt inspirerande och får mig att vilja utforska vidare i vad det innebär.

Resultat - Diskussion

Här följer redovisning från mina intervjuer med Mats, Astrid (musiker), Fredrik och Emil (skådespelare). Jag intervjuade alla enskilt och presentationen av deras citat ligger i en ordning som i vissa fall bildar ett samtalsflöde med kontrasterande innehåll och som kändes logisk för mig att sedan diskutera kring. Alla frågor faller tillbaka på rubrikerna i bakgrunden till vilken läsaren kan gå tillbaka för att påminna sig om vad de författare jag återknyter till stod för. Efter informanternas citat följer brödtext som analyserar och diskuterar innehållet. Under underrubrikerna görs försök att dra slutsatser. Varje frågeställnings efterföljande kommentarer leder vidare till nästa som i sin tur leder vidare till nästa, vilket alltså innebär att hela det här kapitlets resultat, analyser och slutsatser presenteras i ett flödande sammanhang och på så sätt driver läsaren framåt till den sista underrubriken.

Vad är en text?

Denna fråga inledde alla intervjuer och förekom inte i något större sammanhang. Svaren är alltså helt spontana. Frågan ställdes så att den passade respektive yrkeskategori. Musikerna fick alltså frågan: Vad är en notbild? Och skådespelarna fick frågan: Vad är ett manus?

Mats:

Det är en väg in i en konstnärs inre. I en annan konstnärs inre och min egen. Det är ju ett sätt genom vilket upphovsmannen- eller kvinnan har försökt få mig eller andra att få en känsla för vad den personen har velat uttryck i sin konst. Vi vet ju att det är inget som är absolut eller faktiskt på något sätt, utan det kan vara ett skelett, det kan vara ett förslag till hur jag ska uppfatta klanger, en fantasi eller illusion hos den kompositören. Information om ett själsliv.

Astrid:

Det är väl ett sätt att förmedla tankar kanske, mellan en tonsättare och en musiker. Som sen musikern ska försöka göra så begriplig som möjligt för en publik.

Både Mats och Astrid betonar notbilden som ett medium för en form av kommunikation. Både kommunikationen mellan tonsättaren och musikern men också den mellan musikern och publiken nämns.

Fredrik:

En karta kan man säga, som kan hjälpa en att nå någonstans. Ett redskap. Ofta är det en gåta som man ska lösa under de kanske åtta veckor som man jobbar med det här manuset. På det sättet är det något ofullständigt, men det ger en ledtrådar till vart det är man ska.

Emil:

Många gånger, t ex om det är Shakespeare eller Molière, så är det också en litterär text som är skriven i en form för att dramatiseras. Så det är ju en manual för vad som ska sägas i en pjäs och i många fall också hur man ska säga det och hur man kan röra sig på scenen. En manual för pjäsens dramatiska och dramaturgiska del kan man säga.

Fredriks definition av ett manus som en gåta som ska lösas indikerar, precis som även Mats säger, att texten inte är något för alla gånger given. Det är inte något som är färdigt och klart och bara kan utföras rakt upp och ner. Att det benämns som ofullständigt innebär ju att det är *något som skall läggas till*. Att det alltså krävs något ytterligare. Flera av orden som används för att beskriva texten: skelett, information, redskap och manual visar på att den inte är något i sig, utan fyller ett högre syfte.

Texten som en språngbräda

Clas Pehrsson definierade texten som något att ta spjörn emot. Utifrån dessa olika svar kanske man kan tänka sig texten (notbild som manus) som något att ta avstamp ifrån när man söker sig mot nya upplevelser och nya världar. Det kan vara nya världar som motsvaras av vad tonsättaren eller dramatikern skrivit men också de världar det öppnar upp hos en själv.

Men hur går man tillväga när man söker sig till dessa nya världar?

Hur går du tillväga när du studerar in ett nytt verk?

Denna fråga ställdes också relativt tidigt. Jag ville ta reda på hur deltagarna rent praktiskt går tillväga när de tar sig an en ny text för att med dessa svar som bas sedan kunna gå vidare med frågor som rör motiv och tankar kring deras tillvägagångssätt.

Astrid:

För mig gäller det att hitta strukturer. Att hänga upp det på rytmik, harmonik eller linjära strukturer. Det beror på hur musiken ser ut, vad det är för typ av musik. Senast fick jag t ex en orkestersats med en massa sextondelar, och då tänker man direkt – å nej. Men så började jag kika på den och såg att det i början var upprepningar och brutna ackord. Då vet jag det, då behöver jag inte titta mer på det. I andra halvan var det uppdelat i bundna sextondelar två och två i skalvisa rörelser. Sen kom nästa parti som var en upprepning fast i ny harmonik. Då har jag hittat en bra struktur för mig, då vet jag vad notbilden handlar om. Sen kommer nästa steg, att försöka lägga ett innehåll till sextondelarna. Varför gör han (kompositören) det här? Vad kan han mena? Vad är det för text (sångtext)? Vad handlar stycket om? Och hur kan jag bäst spegla det? Så fort jag har första fröet till en fantasi börjar jag leka med notbilden och testar olika saker. Jag försöker få notbilden att understödja de idéer jag har. Om man spelar i orkester med dirigent, som det här var, kör jag på en

linje som jag tror kan passa i sammanhanget. Sen när alla stämmor kommer till får man anpassa sig, för som violinist får man ju bara en liten puzzelbit av partituret. Men om det är ett solostycke är det roligare för då kan jag från början se hela puzzlet. Så det är väldigt olika beroende på vad det är för typ av notbild man får, vilken information man får.

Mats:

Det finns nog många olika typer. En del ägnar sig mycket åt harmonisk läsning, man tittar på vad det är för ackord, progressioner och sånt där. Men jag är nog inte den sorten, jag försöker nog mer hitta en sorts melodisk öppning någonstans eller någon nyckel. Jag tittar aldrig igenom noterna först utan jag sätter mig och börjar direkt. Jag tror jag försöker göra det så svepande som möjligt en gång för att få en bild av temperaturen eller atmosfären oavsett om jag spelar rätt eller fel. Jag försöker hitta en andning, en puls.

Musikerna nämner behovet av att så snabbt som möjligt få överblick över notmaterialet så att man kan få en bild av vad musiken vill uttrycka. Astrid beskriver hur hon strukturerar och Mats hur han gör svepande genomspelningar först. Båda beskriver det som att man söker efter något.

Fredrik:

Jag brukar inte läsa så mycket innan vi träffas i ensemblen. Jag kanske har läst den två gånger. Men när vi börjar jobba tillsammans, då börjar också jag att jobba med den på repetitionsgolvet. Så jag håller inte på med texten så mycket hemma och lurar och läser. Vissa gör det jättemycket och har läst den varje kväll nästan. Men jag försöker mer jobba med den konkret. Då får jag kontakt med den, då sätter den sig i min kropp, när jag är i sammanhanget. Däremot om det är en väldigt texttung karaktär försöker jag läsa ganska mycket innan, men jag har inte varit med i så många sammanhang där det varit så. Sen måste man ju rent tekniskt lära sig replikerna, men det kan jag göra när jag är ute och går med hunden. Att man bara kör text i huvudet. Men själva detektivarbetet vill jag hellre göra tillsammans under repetitionen än hemma.

Emil:

Först läser jag igenom texten. Jag kanske skrattar till ibland och vissa saker glömmar jag bort. Sen har man första läsningen med ensemblen och då tycker man att man hittar något mer. Men det som jag får ut mest av är de första repen, när man går ifrån texten, lämnar den lite och försöker fundera på: Vad menar jag med det jag säger? Om det står i manuset: "Vad kallt det är här." Betyder det att jag tycker att det är kallt eller att jag vill att den andra personen ska hålla om mig? Så jag tycker om att släppa den exakta texten bara för att ta reda på vad det är man egentligen vill. Sen halva tiden in i repetitionsperioden kan man börja lära sig det mer exakt. Så till slut

ska man ju kunna det perfekt, men man ska gå ifrån det under repetitionsperioden. Instuderingen kan man vänta med på det sättet. Det viktigaste när man jobbar med teater tycker jag är att man tar det från golvet. Vilka erfarenheter man får av en viss scen. Tex kanske jag märker att hon blev ju jättesårad av det här som jag sa. Då minns jag det mycket starkare än exakt vilka ord det var. Så manuset får anpassas lite efter situationen på golvet.

Även skådespelarna vill så tidigt som möjligt få en bild av vad det är man vill uttrycka med texten innan man sätter den exakt. Båda nämner behovet av att göra det jobbet tillsammans i ensemblen. Här märker man en likhet med Astrid då hon spelar i orkester. Att det är först när man hittar sin egen roll i relation till de andra som man fullt ut förstår hur man ska göra.

Astrid säger att hennes fantasi väcks, att utifrån det börjar hon leka med notbilden och försöker få den att understödja hennes idéer. Här är alltså ett exempel på vad man söker och vad som ska läggas till notbilen. Informationen från texten väcker ens egna kreativitet.

Den upplevelse Emil beskrev där en motspelares reaktion fick honom att förstå innebörden av hans egen replik, är ju ett sätt att komma åt innehållet i texten från ett annat håll, istället för att via texten försöka få motspelaren att reagera. Hade han bara varit inställd på vad han skulle säga och kanske tänkt ut en tolkning i förväg hade han kanske inte varit öppen för vad som hänt i rummet och därmed kunnat fylla sin replik med erfarenhet av en verkligt upplevd känsla.

Skiss – söka mening – sätta exakt

Utifrån de olika svaren kanske man kan tänka sig arbetet med en text som att man först gör en skiss av innehållet för att utifrån den söka sig till en djupare betydelse av dess innebörd. Fredrik och Emil söker sig fram via samspelet med de övriga i ensemblen och genom att vara öppen för vad som händer på golvet. Astrid beskriver det som att hon söker efter något som kan väcka hennes fantasi. Mats uttrycker det som att han försöker hitta en andning. Utifrån resonemanget från min första frågeställning, att texten inte är något som är fullständigt, söker man sig alltså fram för att, med Hjelms ord, ”öppna den litterära teckenvärlden”. Det gör man genom att vara öppen för vad som händer runt omkring en men också inom en själv. Att ”vandra i sitt inre landskap” medan man jobbar med texten kan vara en bild för den process som pågår när man ”avkodar” symbolerna. När man sedan tycker sig ha funnit en kärna att jobba vidare på går man tillbaka till texten för att sätta orden eller tonerna mer exakt.

När man arbetar med texten dyker en annan aspekt av utförandet upp, nämligen den om hur man förhåller sig till det tekniska arbetet kontra den uttrycksmässiga.

Hur ser du på tekniken i förhållande till det uttrycksmässiga?

För att kunna tillgodogöra sig innehållet i en text måste man som musiker rent motoriskt kunna utföra de rörelser som frambringar de ljud som står angivna. I utförandet så vill man också uttrycka och gestalta något av det som texten väcker inom en själv. Ibland kan instuderingen tendera att få övervikt åt antingen det ena eller andra hållet och jag är nyfiken på hur mina deltagarna ställer sig till dessa båda aspekter av utförandet. Denna fråga kom i första hand att utvecklas av musikerna.

Mats:

Jag försöker vara väldigt saklig under ganska lång tid. Övar långsamt, inte skapa i den meningen att jag försöker överdriva några instruktioner i notbilden som sfortzandi, crescendi och allt vad det kan vara. Jag håller det på en ganska neutral nivå för att inte åka med rent känslomässigt in i nånting som sen kanske inte finns där. Mycket metronom även när det är långsamt, vilket många människor inte tror att man behöver, men just därför att jag inte ska åka iväg och spela snabbare för att jag känner något på ett visst ställe. Så jag är någon slags kontrollmänniska först. Så jag väntar nog ganska länge innan jag börjar tolka. Så att jag vet vad materialet står för på ett faktiskt sätt. Det där med att bara sätta sig ner och känna och tycka att det räcker, det har jag väldigt svårt för.

Som Mats beskriver sitt arbete med instuderingen gör han till en början en uppdelning mellan teknik och uttryck. Jag presenterar de olika synsätt Clas Pehrsson och Charles Rosen står för för både Astrid och Mats. Astrid reagerar på Rosens metod där han lydde ett råd från Liszt att läsa en bok medan fingrarna bara går på automat:

Astrid:

Det funkar inte för mig. Jag jobbar så otroligt mycket med kroppen och det gör jag utifrån en musikalisk idé. Så jag kan inte särskilja det. Det kanske har att göra med att när jag studerade fick jag så ont att läkarna sa att jag aldrig mer skulle kunna spela. Men sen lade jag om tekniken utifrån det här sättet att se, att allt hänger ihop, uttryck och teknik. Sättet att förhålla kroppen till det jag faktiskt vill göra. Så jag skulle nog inte kunna sätta upp en bok på notstället och låta kroppen vara ifred. Den övning du gör då är ju någon slags automatisk övning av muskelminnet. För mig går det hand i hand. Jag kommer åt flow via kroppen. Tar jag bort en bit försvinner det. Det kan jag ibland också se hos vissa studenter som kämpar med det här och som har svårt att komma åt det totala uppgåendet i det man gör. Om någon bit fattas är det svårt att komma in i det tillståndet.

Mats är mer positiv till ett sådant tillvägagångssätt:

Mats:

Jag brukar lyda ett råd av en kollega som brukade öva framför TV:n. Jag tror det är välgörande på många sätt att flytta sig ifrån sammanhanget när man låter den ena delen av hjärnan bara gå på automat.

Anna:

Kan du bara koppla på känslolivet sen?

Mats:

Ja, det tror jag. Jag tycker det är en mental fokusgrej också. För om man hela tiden är i det hela så kan det bli ganska tröttande rent emotionellt. Så jag kan känna med Liszt där. Att ta bort sig själv från sammanhanget är väldigt bra.

Astrid och Mats olika sätt att se på teknik kontra uttryck visar att detta är ett område där det inte finns några entydiga svar. Båda vill, precis som Pehrsson och Rosen, nå en frihet i sitt utförande där teknik och uttryck samverkar i en helhet. Men vägen dit skiljer sig åt.

I det inledande citatet nämner Mats hur han håller sig neutral under den första delen av instuderingsprocessen för att inte dras med känslomässigt ”in i något som kanske inte finns där”. Här verkar det som att musiken inbjuder till att locka utövaren bort från hans uppgift. Kan det vara så att notmaterialet väcker så många nya associationer, att öppenheten som jag skrivit om tidigare, riskerar att dra iväg med en om man inte håller i sig? Att vara saklig och kontrollerande under en fas av arbetet kanske kan sätta ramar kring ”parken” så att man först lär känna utgångspunkten ordentligt innan man sedan, med den som bas, ”vandrar” vidare.

Astrid är kritisk till att öva det motoriska separat för att det kan verka kontraproduktivt mot det som är målet, nämligen att få alla delar eller aspekter av utförandet att samverka i en helhet. Att bryta loss den tekniska delen och bara öva den separat har för henne inneburit fysiska skador.

Mats för in ytterligare en aspekt, nämligen den att man kan bli emotionellt trött av att hela tiden vara i det uttrycksmässiga. Här är alltså ännu en del av helheten som kan bli överansträngd om den inte balanseras upp av de övriga.

Fysisk och emotionell jämvikt

Att bli fysiskt- eller emotionellt överansträngd verkar vara de två slagsidor man vill undvika. Det kanske är så att när man arbetat med sitt musikskap i många år så har man lagt märke till att en viss del av helheten riskerar att få den att kantra. Att det gäller att få alla delar att balanseras mot varandra i en slags jämvikt. Vad som kan få helheten att kantra kanske är individuellt för varje utövare. Och kan det vara det som avgör vilken metod man föredrar?

Frågan som fortfarande hänger i luften är Pehrssons åsikt att om man övar in en neutral teknik får det till följd att tolkningen sedan också blir neutral. Här måste jag nog avsluta resonemanget och dra slutsatsen att frågan inte kan ge ett entydigt svar. En del utövare anser att det inte behöver bli en neutral tolkning för att man övar in tekniken avskild från det uttrycksmässiga, medan andra menar tvärtom.

Jag funderar på om det finns en motsvarighet till den här frågan inom teatern. Som skådespelare kan man ju redan prata och är oftast bekant med språket.

Fredrik:

Men orden och ordsammansättningarna kan ju vara helt nya för en. Och språket skiljer sig jättemycket från författare till författare. Att befinna sig i det poetiska språket kan ju vara något helt annat än att befinna sig i det vardagsnära, realistiska språket. Vers är ett väldigt tydligt exempel, som jamber där det är kort-lång, kort-lång, kort-lång. Det måste man dragga in rent tekniskt innan man kan använda sig av det. Man ska knappt höra att det är en vers, det ska ligga där som ett stöd hela tiden, det hjälper en att flöda i texten, men börjar jag tynga på det blir det ju upphackat. Men jag måste göra det i början för att känna att det finns där. Sedan lättar man på det.

Att språk och ordsammansättningar skiljer sig mycket åt beroende på vad man spelar och på så sätt kräver en viss typ av teknik får mig mer att associera till musikers sätt att förhålla sig till en viss musikstil eller musikepok. Däremot arbetet med vers upplever jag har många likheter med hur musiker kan förhålla sig till den tekniska aspekten av utförandet. Fredrik beskriver det som att han lär sig det rytmiska först, innan han börjar använda det. I det här avseendet skiljer han alltså också på teknik och uttryck. När tekniken väl sitter använder han den på de ord som står i manuset och då fungerar det som ett stöd och en hjälp att flöda i texten. Han strävar alltså också efter en helhet där de olika delarna ska samverka men delar upp dem i en tidig fas av instuderingsarbetet.

När väl teknik och tolkning väl samverkar vill man i sitt sceniska arbete kunna gestalta olika känslolägen. Frågan är på vilket sätt man lever sig in i känslan man uttrycker.

Hur man använder sig av sina egna känslor på scenen

Under den här rubriken har jag samlat intervjumaterial där deltagarna utvecklar sin syn på hur deras egna känslor inverkar på rollkaraktären/musikskapandet.

Fredrik:

Inom teatern så skiljer man på om man jobbar inifrån och ut eller utifrån och in. Jobbar man inifrån och ut så gräver man i sina egna

känslor för att till slut nå ut till publiken, men man börjar i sig själv. Medan utifrån och in, så kör man bara på med de stora känslorna och i det hittar en kärna. Så förhoppningsvis når man samma mål men man går helt olika vägar. Det tycker jag är processer som är olika från gång till gång beroende på texten. Men jag föredrar att jobba utifrån och in.

Den strategi Fredrik beskriver där man jobbar inifrån och ut får mig att associera till Stanislavskijs syn på hur man ger liv åt en rollkaraktär.

Emil:

Innan Stanislavskij fanns det ett arkiv på teatrarna med kanske 50-60 miner, eller ännu fler, som skådespelarna studerade in. Om du skulle spela rädd i en scen, gick du till arkivet, slog upp den minen och så studerade man in något som såg helt sjukt ut. För rädd kan man ju vara på lika många sätt som det finns människor. Så då tog man alltså inte från sig själv.

Anna:

Men är det inte lätt då att man fastnar i rollen även privat om man tar från sig själv, eller är det en fråga om gradskillnader kanske?

Emil:

Ja lite. Jag är t ex ganska konflikträdd privat, men om jag spelar en roll som inte är alls det, då kan det smitta av sig så att jag inte är lika konflikträdd privat heller. Man blir liksom inspirerad. Men man måste ändå ha någon form av distans. Annars kan man bli väldigt hårdhänt på scenen. Om man t ex använder en kniv i en scen och går in så mycket i att man är ond, då kan det hända att man blir oförsiktig. Så man måste hela tiden vara medveten om att det är fiktion. Jag tror man kan ha en mycket längre karriär då, jämfört med om man ska ta ner sig själv varje gång, för att nu ska jag spela psykopat, ja då är jag psykopat när jag sitter här också.

Jag har hört talas om skådespelare som efter en föreställning kommit hem och inte vetat vem man ser i spegeln. Detta fick mig att fråga om det inte finns en fara i att använda sig av sina egna känslor. Emil menar att han tar känslan från sig själv men ändå håller en viss distans, och i så fall kan rollen man spelar även ge inspiration till ens privatliv.

Fredrik:

Inom filmskådespeleri finns något som heter Method acting där man liksom spelar sig själv. Ska jag spela trött ska jag också vara trött. Det finns en anekdot där en skådespelare kom till repetitionen och såg hemsk ut, och de andra frågade hur det var med honom och han sa: "Jag har inte sovit på tre dar och inte ätit på tre dar". För hans rollkaraktär hade inte gjort det. Då sa någon: "But have you ever tried acting?" Och det är den synvinkel som jag är mer bekväm i, att

jag tycker man kan spela det, man behöver inte uppleva det. Fast man gör ju det också. Ska man hårdra det så är det inte så enkelt, så svart eller vitt.

Anna:

Är det som att man ändå tar ett litet frö av sig själv?

Fredrik:

Jag skulle vilja säga såhär, att under repetitionerna kan man forska i sig själv och ösa ur sig själv. För då märker man jaha, det här var bra, hur gjorde jag då? Jaha, så här. Vad bra, det kan jag återskapa. Man får hjälp av sitt känslomässiga när man repeterar, men inte lika mycket när man spelar.

Anna:

Gör man som en kopia på repetitionen när man sen spelar?

Fredrik:

Ja, det kan man säga.

Emil:

Om jag i en rollkaraktär vill att någon ska tycka om mig då skulle jag göra precis som jag gör i verkligheten. Jag tar det från mig själv. Så jag skulle säga att man använder sig helt av sig själv fast man tar det man behöver. Sen kanske jag spelar en roll som är helt annorlunda, som om jag skulle spela Rain Man och vara autistisk. Då får jag väl tänka att det finns en liten person med autism inom mig också, undrar hur den skulle göra? Samtidigt som jag har researchat om autism. Men detta är ett arbete som pågår under repetitionerna. Man kan säga att på repen är jag mer i rollen. Sen på scenen inför en publik strävar jag efter att återskapa den känslan. Det är den strävan som är det viktiga. Jag har lite svårt för ordet kopia...

Om man ska hårdra dessa olika synsätt och ställa dem mot varandra så skulle det innebära att en person som ska spela trött antingen upplever det så starkt inombords att han kanske t o m varit vaken en natt, eller så försöker han efterlikna hur en trött person bär sig åt, kanske med en förlaga framför sig, men utan att tänka sig in i hur han själv beter sig när han är trött. Men Fredrik poängterar att det inte är svart eller vitt. Både han och Emil säger att man under repetitionen använder sig av sina egna känslor när man ger liv åt en rollkaraktär, men under föreställningen beskriver de det som att de inte är i det känslomässiga lika mycket utan snarare återskapar den känsla man haft på repen. Att det under föreställningen är viktigt att ha en form av distans till det man lever sig in i.

Mats:

I allt repetitionsarbete går man igenom olika känslomässiga faser som motsvaras av det som musiken väcker i dig då. Det kan vara något

oerhört tragiskt eller uppspelt eller upprört som Diderot sa, eller vad som helst. Men om vi identifierar oss med de här känslorna när vi framför stycket, då är vi stekta. Då börjar man spela fel. Vi måste ha gjort det så många gånger så att vi har slipat ner vårt känslomässiga försvar. Gråta får vi göra på repetitionen, men när vi står där, då är det någon annan som ska göra det, nämligen åhöraren. Då ska vi ha jobbat igenom våra känslor så att vi kan filtrera ut dem. Men jag har vetat en gång hur det kändes.

Fredrik:

*Ser man någon stå och gråta på scenen, kanske man tänker att, åh vad duktig han är som kan gråta. Men det är den som **nästan** gråter som oftast väcker känslorna hos publiken. Som liksom inte skriver publiken på näsan. Man går över en privat gräns någonstans när man börjar gråta. Det funkar på film men på teater blir det ofta bara en känslouppvisning. Det gäller att försöka hitta det där, där man visar tecknen för det istället för att gå ut hela vägen. Det är svårt med känslor på scenen, om man pratar just om de här stora starka känslorna.*

Astrid:

Känslan där du har värsta adrenalinpådraget kan du inte lägga på ett instrument. För då skulle det krascha, det skulle inte funka. Men man frågar sig själv hur man gör när man är arg t ex, kanske är man pressad, skriker. Att man tar reda på vad som händer i kroppen när man är arg, glad eller ledsen och sedan använder det i lagoma doser för att gestalta det på sitt instrument. Men man måste ha distans. Det är inte du själv som ska gråta, det är publiken. Men du har verktygen så du kan gestalta det du vill att musiken ska uttrycka.

Anna:

Kan man gestalta en känsla om man själv aldrig upplevt den?

Astrid:

Du måste naturligtvis ha gråtit för att veta hur det känns. Men hur mycket du har gråtit, hur arg du har varit, det är en annan femma. Men lite arg tror jag du måste varit, och lite ledsen. Det blir svårt annars. Du måste ha en idé om vad upprördhet är.

I detta resonemang visar deltagarna att de tänker ganska lika. Man strävar inte efter att själv uppleva den känsla man ska gestalta på scenen. I likhet med Fredrik och Emil beskriver Mats att han under repetitionsarbetet upplever allt det som musiken väcker i honom, men väl på konsert är det inte den känslan som dominerar. Astrid uttrycker det som att hon tar reda på vad som händer i kroppen i olika känslolägen och sedan använder sig av det när hon gestaltar de känslorna. Här finns en likhet med Clas Pehrssons tillvägagångssätt i det tekniska arbetet som jag beskrev på sidan 15.

Det som är återkommande i de olika citaten är att man *använder* sig av sina känslor. Ingen eftersträvar att helt gå upp i dem på scenen. Musikerna beskriver det som att det inte skulle fungera, instrumentet skulle krascha eller man skulle börja spela fel. Emil nämner att man kan bli hårdhänt på scenen om man inte har distans. Man ser känslorna mer som en källa att ösa ur. Fredrik går dessutom in på att det som väcker starkast känslor hos publiken är den som inte går hela vägen ut med känslorna utan mer visar tecknen för det. Att det inte heller ur ett konstnärligt perspektiv är eftersträvansvärt att identifiera sig med den känsla man gestaltar.

I slutändan är det publiken man vill påverka. Genom att använda sig av sina egna känslor på repetitionerna kan man med viss distans till det man då kände återskapa det på scenen inför publik. Då är det inte längre man själv som gråter utan publiken. Här känner man igen tankegångarna från både Diderot och Berman. Man strävar inte efter att identifiera sig med känslan eftersom man är inställd på att ge publiken en upplevelse snarare än sig själv. Fredriks åsikt att gå hela vägen ut med känslorna inte är konstnärligt eftersträvansvärt liknar också Diderots som menade att naturlighet blir blekt på scenen.

Använda istället för identifiera sig

Men vad säger Stanislavskij om allt detta? Han ansåg ju att man inte bör ha som mål att gripa publiken och spela så starkt som möjligt. Han menade ju att en äkta konstnär låter materialet mogna fram inom en och helt naturligt föda fram något nytt och levande. Att skapandet på scenen är så äkta att det stämmer överens med ens eget sätt att känna och agera i livet. Bara på det sättet kommer vi i kontakt med med inspirationens impulser. Han nämner inget om distans. Stanislavskijs metod liknar mer det arbete mina deltagare har gjort på repetitionerna.

Jag funderar på om Stanislavskijs metod ändå går att skilja från ens privata jag. Att man kan känna att det man gestaltar sker organiskt och naturligt enligt de mänskligt naturliga lagarna även fast man ändå inte *är* det med hela ens identitet. Att man mer *använder* sig av sig själv och alla sina egna erfarenheter av att vara människa när man föder fram ett nytt konstverk. I så fall stämmer Diderots citat att: ”Skådespelarna gör intryck på publiken inte därför att de är upprörda, utan därför att de spelar upprördheten väl.” Men kanske snarare att skådespelaren *är* upprörd *i den roll* som vuxit fram utifrån hans eller hennes egna erfarenheter av att vara upprörd i just en sådan situation. På så sätt blir hela ens liv en stor materialbank man använder sig av när man studerar in ett nytt verk. En materialbank som ständigt utökas.

Distans till privat erfarenhet

Men vill man inte gripa publiken och spela så starkt som möjligt? Det kanske inte är det som ska vara huvudfokus när man befinner sig i stadiet att avla fram ett nytt konstverk. Då kanske det är relationen mellan texten och tolkningen som måste värnas. En tolkning som byggs utifrån vad man vill ge publiken tenderar kanske åt att bli mer av en uppvisning. Man kanske

kan se det som att man i instuderingsstadiet värnar relationen mellan texten och interpreten och det nya konstverk som växer fram därur. Men på konserten eller föreställningen värnar man relationen mellan konstverket och publiken.

I så fall kanske behovet av distans som alla deltagare nämner handlar om att distansera sig från den erfarenhet man själv har av att känna på det sätt som musiken eller ens rollkaraktär uttrycker. Man har, som Astrid säger, en idé om vad upprördhet är utifrån sitt egna liv men när man gestaltar känslan inför publik går man inte in i den privata erfarenheten. Att slipa ner sitt känslomässiga försvar och filtrera ut sina känslor som Mats sa, handlar kanske också om att distansera sig från ens privata upplevelser, men man har använt sig av dem i ett tidigare stadium för att levandegöra texten.

Återskapa – Nyskapa

Jag är trots allt lite kluven inför tanken att man återskapar något när man spelar inför publik. Jag tänker på Barenboims ord att man försätter sig i det sinnesläge upphovsmannen var i när verket kom till och på så sätt kan det kännas som att det skrevs i samma stund som det framförs. Varje gång jag går på konsert eller en föreställning eller när jag själv spelar har jag en stark känsla att det skapas något helt nytt i stunden som bara finns just där och just då. Det är alltså långt ifrån känslan av ett återskapande. Samtidigt vet jag att det ligger otroligt mycket jobb bakom. Den känslan skulle jag tro att alla mina deltagare håller med mig om. Här är ett exempel på när orden vi använder för att beskriva den här processen kan göra en förvirrad eftersom de kan betyda olika saker för olika människor. De kan också springa iväg med en och föra en till något slags teoretiskt plan som befinner sig långt ifrån den mångbottnade process det innebär att skapa konst. Men den process jag vill belysa upplever jag också som väldigt motsägelsefull. För ja, i en mening är scenframträdandet ett återskapande eftersom man har tränat på det många gånger och hela tiden är medveten om vad som kommer hända. Men i en annan mening skapas det endast här och nu och får färg av ögonblickets ingivelser både hos artister och publik. Och när konstupplevelsen är som starkast tänker jag att det är just ögonblickets ingivelser som tillåtits dominera och på det sättet ger den aktuella konstformen liv.

Men hur gör man om vissa angivelser i texten motverkar eller stör arbetet med att ge den liv?

Kan det vara en konflikt mellan vad som står i texten och vad man själv vill göra?

I manuset eller partituret finns många angivelser för hur man ska göra, vad som ska spelas eller sägas. Genom de olika förhållningssätt som nämnts ovan studerar man in dessa angivelser för att få tillträde till den värld uphovsmannen- eller kvinnan skapat och den värld det väcker i en själv. Men man kan stöta på detaljer i texten som man har problem att ”hitta rätt” med. Det kan också hända att man ser nya möjligheter öppna sig om man

ändrar vissa förutsättningar i texten. Frågan är vilka skyldigheter man har gentemot texten. Kan man ändra och i så fall när? Här utvecklar deltagarna sin syn på att hålla sig trogen till materialet och samtidigt följa sin egen uppfattning av det.

Mats:

Det är inte så lätt att svara på det här. Men lite ytligt kan jag säga att visst tror jag man kan ändra. Det beror på vad man gjort innan i frasen, alltså hur man balanserar. Däri ligger väl det som man kanske kan kalla för den konstnärliga friheten. Det finns ju en viss musikerkategori som försöker göra allting tvärtom för att det ska bli lite mer intressant. Det är inte så jag menar. Men jag tror absolut att man kan säga att p g a det eller det väljer jag att behandla det på ett annat sätt. Men det är ett mycket senare stadium, när man jobbat igenom allting. Som lärare är man ju mer benägen att säga till en student att du kan ju inte gå emot det som Debussy har skrivit.

Anna:

Som student kan man bli lite störd av en sådan kommentar för man tycker att det också handlar om en själv.

Mats:

Då skulle jag säga, ja, fast kanske lite senare. Både i det pianistiska och kanske lite senare i livet. Jag säger inte att man måste ha blivit 50 innan man får spela forte istället för piano, men det är någonting med att just här och nu så tror jag vi ska hålla oss till det skrivna.

Astrid:

När jag studerar in ett stycke försöker jag vara så trogen materialet som jag kan. Jag kan boxas rätt hårt med det: Har han skrivit så där, vad vill han med det? Men när jag inte kan längre, då kan jag gå ifrån det men det är väldigt sällan. Men om jag spelar en konsert är jag ganska spontan tror jag utifrån de förutsättningarna. För mig känns det som att jag vill reagera på det jag just gjorde. Får jag ett infall att göra något när jag spelar blir nästa fras lite annorlunda än vad jag kanske gjorde tidigare. Jag försöker inspirera mig själv. Och om jag spelar en konsert och kommer t ex i stråknöd eller någonting, då självklart ändrar jag. Då är det min kommunikation med publiken som måste räddas.

Att ändra i texten för att man vill följa en viss linje man har slagit in på är något som både Mats och Astrid nämner. Här är det alltså ett musikaliskt flöde man vill fullfölja som kanske inte helt går ihop med det som tonsättaren skrivit. Men båda menar att det är först när hela materialet är genomarbetat som man tillåter sig en sådan ändring, att man alltså under instuderingen är noggrann med vad som står och försöker förstå vad tonsättaren menat. Mats nämner också att han i sin undervisning säger till sina studenter att de måste följa angivelserna i noterna för att de ännu inte

hunnit så långt i arbetet att lära känna musiken att de kan ändra. Båda betonar publikkontakten som det viktigaste och att trogenheten till texten inte får äventyra den.

Fredrik:

Det är jättesvårt. Är upphovsmannen död tycker jag att man kan ändra nästan hur mycket som helst. Om man har ett högre syfte. Om det är viktigt att pjäsen utspelar sig i Nazi-Tyskland, att det är det man vill kommunicera, då tycker jag att man kan ta sig väldigt stora friheter. Men det jag inte gillar är när man börjar ändra för att det inte känns bra. Många texter av stora författare är så pass genomtänkta att vartenda litet kommatecken har vikt. Och då tycker jag det är ens förbannade skyldighet att så långt som möjligt jobba med det innan man flyttar det. Sen har jag varit med om gånger när man jobbat ihjäl sig på att hitta rätt med en detalj. Så kanske författaren är levande och säger, nej jag skrev fel. Då känner man, jaha, här har jag baserat nästan hela min rollkaraktär på en felskrivning. Men jag menar att innan man vet om det, så tycker jag att man ska gå så långt som möjligt med att försöka förstå.

Emil:

Alltså dramatikern har suttit på sin kammare och skrivit texten. Min uppgift är att stå på scenen och leverera det. Alltså måste jag ha företräde där. Om dramatikern envisas med att det ska vara ett kommatecken på ett visst ställe, så kanske han eller hon skulle släppt det här som en bok istället. Men jag ska säga att i nio fall av tio är kommatecknet där av en anledning och är jättebra. En bra dramatiker sätter aldrig ett kommatecken där det inte ska vara. Som Norén t ex. Missar man något så märker man direkt att någonting är fel här. Så man läser ju igenom och kollar att man inte missat något, men om någonting bara förstör så tycker jag man kan ändra. Och oftast håller dramatikern med. Jag pratade med dramatikern till pjäsen vi spelar nu och frågade vad han tycker om att man gör en tolkning som han kanske inte tänkt. Då sa han att så fort han överlämnar sin pjäs, så är han klar med den. Att det är hans förslag och sen får vi komma med våra. Det är en så skön inställning tycker jag.

Fredrik:

Men det är svårt, för när tycker man att en text är så pass bra att den är nästan helig? Och när tycker man att man kan hjälpa den på traven? Det tycker jag är upp till sammanhanget att avgöra. Inom teatern är vi ju så många som är inblandade, så jag kan inte säga fel hur som helst, för då säger först en sufflör till mig och om jag då försvarar att jag vill säga det får jag ta det med regissören. Då kanske han säger att han ska ringa författaren och så får man igång ett samtal. Men blir det krock så tycker jag att man får ge sig till upphovsmannen. Nu säger jag väl emot vad jag sade innan... Finns det en tydlig avsikt och avsändare med det där kommatecknet så ska

man jobba med det väldigt långt. Men om det sen står i vägen för helheten då får man ju lägga till eller ta bort så att det funkar. Men man får inte göra det för att vara bekväm. För då blir det slentrianmässigt. Då blir det att ens person tar över.

Fredrik och Emil är båda eniga med Mats och Astrid om att man först måste jobba igenom materialet innan man tillåter en ändring. Att man alltså bemödar sig om att förstå vad dramatikern tänkt och försäkra sig om att det inte är man själv som missat något i instuderingen. Fredrik tar upp svårigheten med att avgöra när en text är så bra att man inte ska röra den, men menar liksom Emil att en ändring är befogad om det är något som står i vägen för helheten. Han beskriver också att det är något som bearbetas i många led inom teater innan man gör det.

Emil nämner de olika roller man har som dramatiker respektive skådespelare och att det ger skådespelaren ett visst företräde att ändra i texten. Han säger också att ofta håller dramatikern med. Fredriks svar att man vid krock får ge sig till författaren belyser att den här frågan inte är enkel att avgöra. Att det är mycket upp till varje sammanhang. Det viktigaste enligt alla deltagarna är att man jobbar med texten och inte gör en ändring för tidigt för att vara bekväm. Fredrik säger att i så fall blir det att ens person tar över.

Med några av deltagarna ledde intervjun in på en skillnad mellan teater och musik i förhållningssättet till att göra ändringar i texten. Inom teater händer det ofta att man gör strykningar i manuset och lyfter bort hela partier. Då har regissören gjort den bearbetningen innan skådespelarna får sitt manus. Inom musik däremot är det väldigt ovanligt.

Mats:

I operaarior stryker man ju. Men det är en annan sak för då kommer man nära skådespelariet med musikdramatik. Där kan man lyfta bort en halv aria och säga att vi tar bort den och så går vi på codan direkt. Men det är klart att i ett pianostycke... Nej. Det är en så noggrann struktur där. Ingen skulle märka å andra sidan om man gjorde det.

Emil:

Två generationer innan jag gick ut, för kanske 20-30 år sedan, då var manuset Gud. Du ändrar inte i manuset hur som helst, i så all får du skriva en ny pjäs. "Gör ingen Romeo och Julia i Sarajevo. Den utspelar sig i Verona", liksom. Men numer har man nog en mer anarkistisk ingång. Att temat är universellt men att vi ändå måste göra det förståeligt för de som lever och verkar i dagens samhälle. Inte det samhälle Shakespeare menade, för värderingar förändras hela tiden liksom. Man försöker väl göra så att värderingarna passar dagens och då prioriterar man det. Man balanserar alltså, men behåller pjäsens kärna.

Mats påpekar att inom opera som ligger lite närmare skådespeleri kan man göra strykningar, men inte i pianostycken. Han säger att det finns en sån noggrann struktur där, men lägger till att ingen skulle märka om man ändå gjorde det.

Emil beskriver en förändring som skett de senaste decennierna av hur man behandlar originalmanus. Att man numer tar sig större friheter när man väljer t ex vart pjäsen ska utspelas och vad man därmed vill att den ska kommunicera.

Förstå och lära

I de här tankegångarna tycker jag man kan ana två sidor av interpretationsarbetet. Eller kanske snarare två faser. Alla deltagarna är eniga om att man så långt som möjligt vill förstå varför det är skrivet som det är gjort. Ur den aspekten tänker de som Arrau, att man tar reda på vad upphovsmannen- eller kvinnan tänkt med verket. Men efter ett tag verkar det som att en helhetsbild av verket börjar växa fram och då kan det vara vissa detaljer som inte riktigt passar in. Det kan t ex vara att man utifrån ett flöde man befinner sig i känner att det är naturligt att göra på ett visst sätt även fast det är angivet på ett annat i texten. Jag funderar på om den helhetsbilden är ett resultat av det personliga mötet med texten, förståelsehorisonterna som smälter samman, och att de detaljer man vill ändra på då blir hinder för att denna sammansmältning ska ske. Men som Astrid sa ”boxas man rätt hårt” med att sammansmältningen ska ske utifrån de förutsättningar som finns angivna i texten. I den strävan tycker jag mig ana en nyfikenhet, en lärandelust, en önskan att upptäcka nya världar. Det är kanske upptäckter som gör att man också kommer till nya klarheter om sig själv. Jag tänker på Åbergs ord att kampen med ett musikstycke kan bli som en gåta man bara måste lösa, att man därmed är på väg att upptäcka något personligt viktigt. Om man då ändrar för tidigt, innan man egentligen bemödat sig om att försöka förstå, missar man ju på så sätt en upptäckt även hos sig själv. Fredrik säger att ”då blir det att ens person tar över” och ”att man blir bekväm”. Kan det kanske innebära att man brister i upptäckarlust? Att man inte känner sig beredd att jobba med- och därmed kanske förändra sig själv?

Frihet att tolka

Men det är inte helt lätt att avgöra när man tycker sig ha förstått texten så långt man kan och att en ändring är befogad. Man kan ju alltid fråga sig ännu en gång: Är det jag som inte har förstått? Och egentligen aldrig få ett svar på den frågan. Det är svårt att som Fredrik sa, veta när en text är så bra att den är helig och när man tycker man kan hjälpa den på traven. Här upplever jag att det finns en slags gråzon där interpreten måste navigera efter eget omdöme. För vad är att förstå? Även om man får veta exakt vad upphovsmannen- eller kvinnan tänkt med varje detalj så måste man ju få det att stämma med ens egen förståelsehorisont om en sammansmältning ska ske. Man gör ju trots allt en tolkning. Den som skapade verket kan inte ta

patent på upplevelsen av det. Här har ju upphovsmannen- eller kvinnan och artisten olika roller, som Emil nämnde.

Det kan ju också hända att en detalj man försöker hitta rätt med visade sig vara ett feltryck eller felskrivning. Då kan man nästan känna sig lite lurad eftersom man gjorde ett ärligt försök att förstå utifrån sig själv. När den andra förståelsehorisonten visar sig vara fel kan det kännas som att hela arbetet undermineras. (Såvida man inte uppfattar angivelserna i texten som en instruktion där det ena är rätt och det andra är fel.) Men jag tänker att konst handlar ju inte om rätt och fel. Däremot kan konst kännas levande och i värsta fall dött. På så sätt kan en ”felskrivning” också få liv om man får den att stämma in i helheten. En konstupplevelse är väl lika stark oavsett om det efteråt visar sig att kompositören råkat skriva dit några toner av misstag? Kan man säga att något inom konsten är falskt?

Levande zon mellan text och interpret

Så å ena sidan har vi alltså iveren att förstå materialet så som det är skrivet, å andra sidan insikten om att konsten är oantastlig och det i det avseendet inte har någon betydelse vad upphovsmannen- eller kvinnan tänkt när det skrevs. Dessa falanger kan om man drar dem till sin spets innebära att man i det första fallet bara ägnar sig åt vad kompositören eller dramatikern tänkt och utför angivelserna i texten som en order, i det andra fallet att man ändrar hur som helst utan att försöka förstå hur det var tänkt när det skrevs. Om man fullföljer dessa extremer skjuter man i bägge fallen förbi målet. Det blir fokus bara på antingen den ena förståelsehorisonten eller bara den andra. Sammansmältningen uteblir.

Det var här som jag upplevde att Arrau lade mest tonvikt på kompositörens förståelsehorisont och för lite på interpretens. Han beskrev ju avarterna med att bara fokusera på uttolkaren så att musicerandet blir dennes chans att visa upp sig och alltså exploatera sig själv på musikens bekostnad. Men jag tänker alltså att det finns en slags gråzon emellan dessa ytterligheter där uttolkaren själv måste navigera och hitta balans. Ju tydligare upplevelse man har av den här zonen mellan texten och sig själv och hur man kan röra sig inom den, desto lättare tror jag man har att nå känslan av levande konst.

Samtal om vad man vill kommunicera

Återigen blir det mycket ord. Det kan ju hända att det var detta som Arrau menade också. Men det är trots allt till orden jag är hänvisad och det är bara med dem vi kan borra djupare i de här frågorna. Jag upplever att det finns ett mer aktivt samtal kring detta inom teatervärlden. Det kan kanske ha att göra med att de är ord-människor, deras konstform utgår ju ifrån ord, medan inom musik blir mycket outtalat även om jag tror många känner igen sig i de frågor jag tar upp i den här uppsatsen. Inom teater är det ju mycket vanligare att man gör strykningar och går ifrån angivelser som finns i originalmanuset. Det kan vara så att man ser nya möjligheter öppna sig om man ändrar. Att man som Emil säger, vill ändra förutsättningarna för en text så att den stämmer in på dagens värderingar eller berör frågor som är aktuella i vårt samhälle och att det därmed kan få en större

angelägenhetsgrad för dagens publik. Det kan ju hända att man då missar en dimension som upphovsmannen- eller kvinnan ville få fram, men vinner en annan konstupplevelse. Det är avvägningar man får göra, men jag tror det är viktigt att man är medveten om vad man går ifrån om man ändrar, alltså vad man missar och vad man vinner, och att man på det sättet hela tiden för en diskussion kring vad det är man vill kommunicera med konsten.

Ska man då på motsvarande sätt inom musiken tillåta sig att göra om Beethovens pianosonater för att anpassa dem till något speciellt ämne man vill kommunicera? Det här är stora och svåra frågor och jag har inget entydigt svar. Jag är inte heller säker på att man kan stryka några rader i ett musikstycke på samma sätt som man gör i en pjäs. De strukturella byggena är ju olika inom olika konstformer, som även Mats var inne på. Men min poäng är att det krävs medvetenhet kring de här frågorna. Jag har själv sällan tyckt om de försök jag hört där man t ex satt popkomp till klassiska stycken i ett försök att modernisera dem. Jag har oftast tyckt att det blivit klåfingrigt på något sätt, att musiken var bäst så som den var skriven. Med klåfingrigt menar jag en känsla av att den som gjort ändringen inte haft så mycket kunskap om den musiken, eller inte bemödat sig om att förstå materialet så som det först var skrivet. Men ofta när jag går på klassiska konserter kan jag sakna en adressat och jag har ofta undrat om musikerna eller arrangören funderat på vad man vill säga publiken med det man framför. Det kan kännas som att det brister i angelägenhetsgrad.

Det är alltså viktigt att man har kunskap inom sitt område för att det man gör inte ska bli klåfingrigt, men det krävs också ett medvetet förhållningssätt till sin kunskap. Att man frågar sig vad man vill med den, för att man ska kunna fortsätta att beröra en publik i ett samhälle som ständigt förändras.

Dessa resonemang får mig att fundera på hur man ser på sitt arbete som konstnärlig uttolkare.

Interpretens uppgift

Under den här rubriken har jag samlat intervjumaterial som kretsar kring det stora ämnet vad man som interpret har för fokus. Jag har dock inte med någon av deltagarna ställt frågan på det sättet utan citaten nedan kommer ur de samtal vi fört och som ändå belyser hur de tänker kring sitt arbete. Frågan har givetvis många svar och de synpunkter som kommer fram är inte rangordnade från deltagarnas sida, utan jag har valt ut citat som tar upp olika aspekter.

Mats:

Jag tycker att allt musicerande handlar om att som publik bli överraskad av sånt man inte visste fanns, i klangligt hänseende. Det är kanske det som jag ser som en artists främsta uppgift.

Anna:

Så det är aldrig din chans att uttrycka egna känslor?

Mats:

Nej. Överhuvudtaget inte. Publiken måste vara i fokus hela tiden.

Mottagaren är nummer ett.

Astrid:

Jag ser det så här. Det är en förmedling av känslor. Det är inte jag som behöver skapa känslor. Utan de finns där, de är redan skrivna. Så min uppgift är så att säga att binda dem och skjutsa iväg dem. Antingen förstärker jag dem eller så lägger jag locket på. Men jag behöver inte skapa ny musik. Det är inte Astrid som har gjort kompositionen, utan jag leker med den och slänger iväg den. Jag ser till att ha hantverket i ordning, att fiolen är stämd, fingrarna är igång och stråken är hartsad. Och sen har jag himla roligt! Men det är inte jag som skrivit känslorna. Och det har hjälpt mig jättemycket för då försvinner pressen litegrann. (...) Men jag vet ju aldrig vad som händer hos publiken när jag lämnar det ifrån mig. Det är väldigt roligt när folk kommer efteråt och berättar vad de har tänkt. Det kan komma jättemånga olika tankar. Men huvudsaken är att de har fått en upplevelse.

Både Mats och Astrid nämner publikens upplevelse som centralt för deras arbete. Mats är noga med att det aldrig är artistens chans att uttrycka egna känslor. Astrid beskriver det som att känslorna redan är nedskrivna i notbilden och att hon plockar upp dem, leker med dem och skjutsar dem vidare till publiken. Hon nämner också att vad de sedan upplever kanske inte stämmer överens med vad hon tänkte, men att det viktigaste är att de fått en upplevelse.

Fredrik:

*Min uppgift är att bara göra det **här** intressant. (Den roll jag spelar) Jag kan ju berika det för jag har ju en massa erfarenhet och tankar, så jag kan ju förstora och bygga ut och förtydliga någonting som kanske inte fanns där. Och det är ju min uppgift liksom som konstnär, att också tolka. Det var en äldre kollega till mig som sa när man läser poesi att "glöm aldrig att det är din tolkning du gör nu". Man har ju en tendens att när man läser poesi så försöker man läsa neutralt på nåt konstigt sätt. Så hon sa att "det är ingen som är intresserad av att höra något halvdant, utan tolka det här, det är du som tolkar, med dig själv. Gör någonting av det!" Och det tycker jag man kan applicera på nästan alla teatrala sammanhang. Gör någonting av det. Jobba!*

Emil:

Man måste göra en tolkning. Världen förändras hela tiden, pianon förändras, samhällen förändras, teatrarerna förändras. Man måste ju ta

in det. Ingen är intresserad av att se artonhundratalet igen. Vi har ju gått vidare liksom. (...) Om jag skulle få rollen att spela Hitler, då skulle jag tänka, vad var det som fick honom att göra det här? Jo han hade storhetsvansinne. Okej. Varför hade han det? Jo, för att han ville få bekräftelse. Enkelt kanske, men man försöker sätta upp en tes kring det. Jag kör på att han vill ha bekräftelse. Så då säger jag: "Mörda de där!" Så tittar jag mig omkring och undrar om de andra tyckte det var en bra idé. Ja det tyckte de. "Mörda de där också!" Och så går man igång. Sen skulle det kanske bli en skitäcklig tolkning, men det skulle bli en tolkning i alla fall och det är det jag tror man måste göra hela tiden. Det är nån känd dramatiker eller regissör som har sagt att manuset är dött. Det är vi som ska få liv i det. Och ett musikverk är ju också dött. Ett partitur är helt dött. Det är en massa kluttar på ett papper som nån smart person har hittat ett system för. Men det betyder ingenting förrän någon annan sätter sig och spelar det.

Fredrik och Emil tar upp behovet av att tolka den text eller roll man ska gestalta. Fredrik säger att genom hans erfarenheter och tankar kan han bygga ut och förtydliga texten. Att han utifrån sig själv gör någonting av den. Emil beskriver hur han kan sätta upp en tes kring hur hans rollkaraktär fungerar för att väcka liv i manuset. Han tar också upp att samhället hela tiden förändras och att man därför måste tolka med den man är idag.

Ge publiken en upplevelse

Mats åsikt att musicerandet inför publik inte bör vara artistens chans att uttrycka egna känslor stämmer överens med Bermans som ansåg att en amatör spelar för att beröra sig själv medan en professionell spelar för att beröra publiken. Men handlade inte tolkning om att använda sig av sig själv oavsett om man är amatör eller proffs? Här tänker jag att det kanske handlar om olika faser. Att man under instuderingsarbetet låter verket förankras i en själv, men väl inför publik har man jobbat igenom det och vill delge detta till publiken. Om man fortfarande är inne i fasen vad som händer mellan texten och en själv när man ska framföra det inför andra kanske framförandet tenderar att bli lite introvert. Att det blir tydligt att sammansmältningen ännu inte skett. Medan när man jobbat igenom materialet i en själv så finns det förhoppningsvis en vilja att delge allt det nya man upplevt till en publik och då är det den sammansmältningen som står i fokus.

Att bygga verket på nytt, idag

Att tolka texten med sig själv utifrån ens egna erfarenheter och det som finns i samtiden runt omkring oss och på det sättet sätta upp en tes eller bakgrund för hur just jag kan gestalta texten, tänker jag är ett sätt att få symbolerna att tala till en. Att få känslan av att texten skrevs för just mig, som Keve Hjelm uttryckte det. Eller kanske ett steg till, att det är jag som skriver texten i utförandets stund, som Barenboim och Said var inne på.

Det kanske kan tyckas motsägelsefullt att något som ska vara så genomarbetat i en själv kan förefalla som om det kom till i samma stund som det framförs. Här återkommer vi lite till ämnet jag behandlade under rubriken Hur man använder sig av sina egna känslor på scenen och min ambivalens till att använda ordet återskapa. Häri tycker jag mig finna mycket av konstens mystik och storhet. Men jag tycker också man kan dra paralleller till vilket område som helst. Jag tror de flesta människor känner igen sig i erfarenheten att ju bättre förberedd man är på en uppgift desto friare känner man sig och desto mer kan man improvisera i utförandets stund. Kan det vara så att när man bearbetat ett material så att man känner det med hela sig själv, till slut kan uppleva att man återförs till dess ursprung? Det är som att den process man går igenom med allt det arbete man lagt ner för en tillbaka till verkets tillblivande. Jag upplever att det var det Stanislavskij menade när han sa att ”att skapa är att avla inom sig och sedan föda ett helt nytt levande väsen”. Jag upplever att det är en cirkulär process, att man till slut kommer runt och liksom biter sig själv i svansen. Att i och med att man förstått helheten framstår alla de små delarna, som bildar helheten, i ett helt nytt ljus. Inom hermeneutik, tolkningslära, brukar man ju också likna förståelseprocessen vid en cirkel – den hermeneutiska cirkeln. Det kan också liknas vid en uppåtgående spiral. Så i en mening är det ett återskapande eftersom man har en föreställning om helheten, men i ännu högre grad är det ett nyskapande eftersom man bygger verket på nytt varje gång, där varje del tar färg av det som finns runt omkring en i just det ögonblicket. Här kanske publikens närvaro utgör den största påverkan.

Att sätta upp en bakgrund för hur en rollkaraktär fungerar i en pjäs känns ändå som en ganska konkret strategi för att få liv i texten när man jobbar med teater. Men hur skulle en sådan strategi kunna se ut för musiker?

Jag är väldigt tilltalad av den bild Astrid beskrev, att känslorna redan är nedskrivna i texten, men att man som interpret binder dem, leker med dem och skickar iväg dem till publiken. Man kan ju fundera på vad att ”binda känslor” innebär. Kanske handlar det om att binda dem till en själv och vad det får för reaktion hos en själv utifrån ens egen situation. Jag funderar på om det kan vara en hjälp att skriva in i noterna vad dessa känslor väcker hos en själv, alltså vilken känsla man vill gestalta, så som Clas Pehrsson föreslog med sin affektskiss. Men att man i ett senare skede suddar bort det ur noterna för att inte bli låst vid att man måste känna på det sättet varje gång. Att på det sättet undvika att man hamnar i ett återskapande och istället alltid vara öppen för vad som finns omkring en i skapandets stund.

Tre faser

Utifrån de här resonemangen kanske man kan se interpretens arbete som tre faser. Jag vill dock betona att de följande punkterna inte är hela uppsatsens slutsats dit man skulle kunna gå direkt utan att ta del av resonemangen som lett fram hit. Om det vore så enkelt skulle det inte behövas konstnärliga utbildningar som sträcker sig över många år. En sådan slutsats skulle alltså bli så enkel att den i realiteten tenderar att bli felaktig. Min ambition med

den här uppsatsen har ju varit att undersöka och belysa processen som pågår i ett konstnärligt möte mellan en instruktion och en uttolkare och inte i första hand mana fram en quickfix. Men när man läst och funderat kring frågeställningarna jag behandlat kan formuleringen av dessa tre faser kanske fungera som något konkret att hänga upp innehållet på. Detta är anledningen till att läsaren finner dem på en kanske lite undanskymd plats i uppsatsen.

1. Man studerar materialet och försöker förstå vad upphovsmannen- eller kvinnan ville få fram, även genom att studera de omständigheter som gällde för dess tillkomst. Utgångspunkt: Vad menar upphovsmannen- eller kvinnan?

2. Man är öppen för vad all denna information får för resonans inom en själv utifrån ens eget sammanhang och man låter detta samspela med materialet. Man söker en känsla av att behärska materialet, av att det vuxit in i ens kropp och ens sinne och att känslan att spela det är naturlig och logisk utifrån den man själv är. Utgångspunkt: Vad säger materialet mig?

3. Man söker ett möte med en tredje part, nämligen publiken. Här distanserar man sig från de privata erfarenheterna av de känslor man gestaltar. Man spelar verket som för första gången och låter det färgas av allt som finns runtomkring en i ögonblicket. Utgångspunkt: Vad vill jag ge publiken?

Man kan nog vandra fram och tillbaka emellan de här tre faserna och i viss mån kanske de flyter in i varandra. Men jag tänker att en förutsättning för att man ska komma till den tredje fasen är att man gått igenom de två första.

Epilog

Efter att ha arbetat igenom mitt intervjumaterial och alla funderingar det har väckt, känner jag ett behov av att samla ihop tankar kring vad arbetet med den här uppsatsen har gett mig och vilka frågor som efteråt blivit kvar.

Bluff och sanning

Jag tänker på vad det är man försöker åstadkomma när man står på scenen oavsett konstform, och minns något skådespelaren Erland Josephson sa i en intervju, nämligen att det handlar om att bluffa. Att genom att bluffa kan vi komma närmare sanningen. (Samtal med Erland Josephson, 1995, P1)

Genom att studera texten, fakta kring den, hitta det som ger gensvar i en själv, arbeta ut det i jämvikt med fysisk teknik och emotionell närvaro, söka ett möte med publik, dvs allt det arbete som beskrivits och belysts i det föregående kapitlet, så kommer man i bästa fall fram till en känsla av att det man gör på scenen skapas just här och just nu. Som publik grips man också när man upplever att det finns en total närvaro på scenen. Ändå vet vi alla, både artister och publik, att det som sker på scenen inte är ”på riktigt”. Vi vet att kulisserna på en teaterscen ska föreställa en viss miljö och vi vet att skådespelaren spelar en roll. Vi vet att de toner som så lätt rinner fram hos musikern har tagit lång tid att lära sig och vi vet att upplevelsen av glädje eller sorg som musiken framkallar inte betyder att det verkligen hänt något roligt eller sorgligt. Men vi vill bli övertygade, vi vill tro att det som sker på scenen är verkligt och händer precis just nu även fast vi vet att det tagit lång tid att träna in. Vi vill ju inte att skådespelaren ska ta fram ett manus och fråga sig själv: ”Vad var det jag skulle säga nu då?” och vi vill ju inte att musikern ska stanna upp och fråga sig själv: ”Hur var det här då?” och långsamt ta sig igenom passagen ton för ton. Då faller ju hela illusionen. Vi vill alla gå in i- och fångas av en – vågar jag kalla det så? – låtsasvärld. Och det som kan tyckas paradoxalt är att *ju starkare illusionen är desto närmare kommer vi sanningen*.

Men vad är det då för sanning? Jag skrev ”på riktigt” inom citationstecken och är lite försiktig med ordet ”låtsasvärld” eftersom det kan finnas en negativ värdering i dem. Erland Josephson använde sig ju medvetet av ett sådant värdeladdat ord, kanske för att provocera lite. Men med dessa ord är det lätt att associera vidare till en tid i vårt liv som vi alla upplevt, nämligen barndomen. Vi har alla lekt att vi varit någon annan eller låtsats att vi befinner oss på en helt annan plats. Jag tänker att det finns något djupt mänskligt i att gå in i en illusion och därigenom nå en annan verklighet. Men den verkligheten är ju egentligen inte mindre verklig emedan den har med vårt känsloliv att göra. Och vårt känsloliv är ju högst verkligt och högst avgörande för kanske alla handlingar vi gör. Genom att ta del av konst utforskar vi samtidigt oss själva.

Jag skulle vilja säga att när konstupplevelsen både för artist och publik är som bäst känner man en total närvaro och också en stark upplevelse av

sanning. Att då spelar det ingen roll huruvida det är verkligt eller påhittat, vem som skrev det, vilken teknik man använt o s v. Det viktiga är att det angår mig här och nu. Att det som sker på scenen är *sant för mig*.

Strategi och sammansmältning

Texten (notbild, manus, instruktion, rörelseschema) är mediet vi använder för att skapa illusionen, men på vägen dit spelar alla omständigheter kring den, teknik, mina egna reaktioner på den stor roll. Det är ju på det sättet jag ”avkodar symbolerna”, ”löser gåtan”. Men här tror jag det är oerhört viktigt att alla dessa tillvägagångssätt ses just som *strategier* för att skapa illusion-sanning och inte självändamål. Att vid varje angivelse i noterna möta dem med sig själv genom att hela tiden ställa sig frågan: Vad innebär det här för mig? T ex kanske jag använder mig av en teknisk övning för att få en passage att fungera. Då är den tekniska övningen en strategi för att komma åt en lösning från andra hållet. Vissa saker i texten kanske man förstår direkt och ger gensvar i en själv utan att man behöver brottas med det, men för det mesta krävs det någon form av arbete, tekniskt som tolkningsmässigt. Man strävar alltså efter att från två håll, sig själv och via instruktionen, nå ett möte, en kärna, en sammansmältning.

I ”Sommartid” har författaren J. M. Coetzee beskrivit hur en instruktion kan tas emot när den inte bemöts från andra hållet:

För honom var kroppen som en sådan där trädocka som man får att röra sig med hjälp av trådar. Man drar i en av trådarna och vänster arm rör sig, man drar i en annan av trådarna och höger ben rör sig. Och det verkliga jaget sitter någonstans ovanför där man inte kan se honom, som marionettkådespelaren som drar i trådarna. (...) *Lär mig dansa*, ber han mig. Så jag visar honom, visar honom hur vi rör oss i dansen. *Så här*, säger jag till honom – *rör era fötter så här och sedan så där*. Och han lyssnar och säger till sig själv: *Aha, hon menar att jag ska dra i den röda tråden och sedan i den blåa tråden!* – *Vrid er axel på det här sättet*, säger jag till honom och han säger till sig själv: *Aha, hon menar att jag ska dra i den gröna tråden!* (Coetzee, 2009, s. 218f)

Här blir det ju väldigt tydligt att mannen i berättelsen inte ställt sig frågan: Vad innebär det här för mig? Återigen kan man tala om förståelsehorisonter som måste smälta samman. Sen tror jag att vi har olika lätt att svara på den frågan eller kanske rättare sagt, få ett resultat av den. För en del krävs det mycket arbete och för en del faller det enklare på plats. Här är det ju så otroligt många faktorer som spelar in. Vilken typ av text (eller instruktion) det är, vilken livssituation man befinner sig i, arbetsklimat o s v. Men jag tror absolut att det är något man kan arbeta med och inte är en gång för alla given. Vad som påverkar hur lätt man kan omsätta en text till en sammansmältning med sig själv, är alltså ytterligare något att fundera över. Kanske handlar det om något Gadamer sa, nämligen om den öppenhet man intar gentemot det man studerar in. Men vad den öppenheten kan stå för och hur man kan arbeta med den är ett ämne för en annan uppsats...

Så finns det någon regelmässighet i vårt sätt att jobba med interpretation? Jag trodde att jag skulle komma fram till ett svar som innebar både ett ja och ett nej, men när jag nu närmar mig slutet på det här arbetet faller tyngdpunkten mest på det jakande svaret. Regelmässigheten utgörs av sökandet efter en sammansmältning. Av de resonemang jag fört utifrån min undersökning tycker jag mig se liknande strategier för att åstadkomma denna sammansmältning.

Frågan är nu om man utifrån allt det jag kommit fram till, kan göra den omvända resan, d v s använda sig av detta som instruktioner för att nå en sammansmältning? Kan detta – resultatet av mina frågor kring hur man bemöter en text – bli de instruktioner som kan avkoda instruktionerna??

Vad har det här arbetet betytt för mig?

Arbetet med den här uppsatsen har sakta gett mig en fördjupad uppfattning av den information man möts av i en notbild. Mötet med olika synsätt inom teater, och termer som de använder sig av, känner jag har öppnat upp för dimensioner som jag anat existerar men inte riktigt kunnat ta del av tidigare. Jag har nog tidigare haft en mer endimensionell bild av vad texten vill säga, att den bara talar om för mig vad jag ska göra. Men under de månader jag jobbat intensivt med det här arbetet har en fråga helt opåtvungat dykt upp i mitt huvud när jag satt mig för att öva, nämligen ”Vad innebär den här angivelsen för mig?” och då har det öppnats upp för många fler möjligheter, samtidigt som jag känt att mycket fallit på plats helt naturligt. Just därför att den här frågan väcktes helt naturligt i mig, använde jag mig av den formuleringen i textavsnittet här ovan. Men strävan att söka förstå genom att ställa den här frågan till sig själv, känner jag kan appliceras på egentligen vilket sammanhang som helst, inte minst sociala, som man hamnar i i livet, istället för att agera på ett sätt som man tror förväntas av en.

En annan viktig erfarenhet jag gjort, kanske till följd av det jag skrev ovan, är att när jag spelar har jag fått ett större fokus på skapandet i stunden, istället för att försöka åstadkomma något jag i förväg tänkt ut hur det ska låta. Ser man att det står crescendo i noterna är det lätt att man tänker: ”Nu ska jag göra ett crescendo som ska sluta i en väldig kulmination” och så har man den föreställningen över sig som ett ok som hindrar de fria impulserna och stundens ingivelse att spela med. Och min upplevelse är att det är just de sistnämnda faktorerna som gör att musiken kan kännas fri och levande. Min erfarenhet av att både ha koll på läget samtidigt som jag är i känslan jag gestaltar, som jag beskrev under rubriken Närvaro – Distans i bakgrunden, har alltså börjat ändras till ett fokus på vad som händer i nuet. På ett sätt vet jag ju om vad jag gör och vad jag har framför mig, men hur jag förhåller mig till den vetskapen är något som sakta har börjat förändras. Jag känner att det handlar om att inta en mer utforskande inställning till materialet man jobbar med. Men jag känner också att det är en mångsidig process och en förändring som inte låter sig göras i en handvändning. Jag har dock börjat resan och är öppen och mottaglig för allt det kan föra med sig...

Referenslista

Litteratur

Barenboim, D., & Said, E. W. (2002). *Parallels and Paradoxes*. Bloomsbury, London

Berman, B. (2000) *Notes from the pianists bench*. Yale University, New Haven, London

Coetzee, J. M. (2009) *Sommartid Scener ur ett liv i provinsen: 3*. (U. Danielsson, övers.) Brombergs, Falun

Diderot, D. (1963). (Första utgåva 1830) *Skådespelaren och hans roll*. (T. Brunius, övers.) Prisma, Stockholm

Filosoflexikonet, Lübecke, P. (red.) (övers. Hartman, J.) (2003) Forum, Stockholm

Gadamer, H-G. (1989) (2:a rev. upplagan) *Thuth and method*. Continuum, London, New York

Hjelm, K. (2004). *Dionysos och Apollon*. Carlssons bokförlag, Stockholm

Horowitz, J. (1992) (2:a upplagan) *Conversations with Arrau*. Limelight Editions, New York

Pehrsson, C. (2012). *Musikhögskolelärarens yrkeskunnande*. Dialoger, Stockholm

Rosen, C. (2002). *Piano notes*. Free Press, New York

Stanislavskij, K. (2012) (Första ryska utgåva 1937) *En skådespelares arbete med sig själv*. (W. Benkow, övers.) Nordstedts, Stockholm

Åberg, S. (2011) *Spegling*. Dialoger, Stockholm

Radioprogram

Samtal med Erland Josephson. Martin Dyfverman intervjuar skådespelaren Erland Josephson, 1995, P1, sändes 2013-01-01 kl. 00.30



Kungl. Musikhögskolan
i Stockholm
Royal College of Music
Valhallavägen 105
Box 27711
SE-115 91 Stockholm
Sweden

+46 8 16 18 00 Tel
+46 8 664 14 24 Fax
info@kmh.se
www.kmh.se