

FG0044 Självtändigt arbete i musik 15 hp

Lärarexamen med inriktning musik

2012/13

Institutionen för musik, pedagogik och samhälle

Handledare: Ronny Lindeborg

Jenny Wallén

"Gå hem och läs texten"

Metodutveckling av textgestaltning för sångare

Sammanfattning

Jag har valt att fördjupa mig i begrepp och metoder för textlig gestaltning inom klassisk romanssång. Min undersökning rör dels vad olika begrepp kopplat till textgestaltning innebär, och dels vilka metoder sångare använder eller kan använda sig av i en textgestaltningsprocess. Jag har använt mig av böcker skrivna av bl.a. skådespelare, litteraturvetare och sångare och intervjuer med en sångare och regissör samt en rytmikpedagog. Ett resultat är en metodologi i fyra kategorier som inkluderar tyst läsning, memoreringsteknik, prosodiskt arbete samt textgestaltningens förhållande till musiken. Vidare har undersökningen visat att olika metodiska begrepp som kan sägas höra ihop med textgestaltning kan ha olika innebörd för olika individer, möjligen beroende på huruvida begreppet är hämtat från andra vetenskapliga discipliner än teater- eller musikvetenskap.

Nyckelord: sånger, romanser, interpretation, scenisk gestaltning, textlig gestaltning, tonsatta dikter

Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund.....	1
1.1	Bakgrund.....	1
1.2	Litteratur kring textgestaltning.....	2
1.3	Syfte.....	2
2	Undersökning.....	3
2.1	Metoder.....	3
2.2	Textbegrepp.....	3
2.2.1	Gestaltning.....	3
2.2.2	Prosodi.....	4
2.2.3	Undertext.....	4
2.2.4	Läsart.....	5
3	Diskussion.....	7
	Referenser.....	11
	Bilaga 1.....	12

1 Inledning och bakgrund

I detta kapitel kommer jag dels att berätta lite om varför jag intresserar mig för textgestaltning inom den klassiska sången, nämna lite om vad som finns skrivet på området och vad detta arbete syftar till. I undersökandedelen skriver jag lite om hur arbetet sett ut rent praktiskt, för att sedan behandla några av de begrepp som förekommer kring textgestaltning. Dessa begrepp behövs dels för att kunna följa med i diskussionen kring textmetoder, men de är också intressanta att undersöka i sig själva. Många gånger är inte ordens betydelse alldeles självklara, och olika individer tycks kunna lägga olika innebörd i orden, ibland är skillnaderna så stora att de i princip blir motsägelsefulla. Av den anledningen så har begreppen fått en egen rubrik i undersökandedelen. Slutligen följer en diskussion och några exempel på textmetoder som används.

1.1 Bakgrund

Under mina år som sångare inom den klassiska genren har jag ett par gånger fått rådet att "gå hem och läsa texten" som en metod för att nysta ut vad för slags tolkning och gestaltning jag vill göra av en sång som ska framföras på konsert. Och samtliga gånger jag har försökt så har jag fastnat i upplevelsen av att jag inte vet vad det är jag förväntas göra, och vad detta ska få för konsekvenser rent praktiskt. Resultatet har så gott som alltid blivit detsamma, de musikaliska elementen och gesterna är de som framförallt fått sitt uttryck i den slutliga gestaltningen. Således har interpretationen blivit en gestaltning av *tonsättarens textgestaltning*. Kanske är det inte så märkligt, som sångare har jag skolats år efter år i sångteknik och traditioner för att överhuvudtaget kunna få ur mig klingande resultat som lever upp till de krav som den klassiska sången ställer. Däremot har jag under min utbildning upplevt att förhållandevis liten vikt lagts vid mer djuplodande metoder för gestaltning i allmänhet, och textgestaltning i synnerhet.

I informella samtal kring textarbete med andra sångare och sångstudenter fick jag bekräftat att många precis som jag upplever att de inte har något medvetet arbetssätt, och att de fått förhållandevis lite vägledning i "hur man läser en text". Så föddes idén om att göra ett arbete för att utforska textgestaltningens roll för sångare.

Min utgångspunkt i arbetet har varit gestaltning av svensk romanssång. Romans är som konstmusikterm en genre, oftast solosång till instrumentalt ackompanjement, i litet format. Den leder sitt ursprung huvudsakligen från Tyskland och hade en blomstringstid i 1800-talets borgerliga kultur. Textmaterialet är ofta hämtat från poesin vilket gör att gestaltningen av texterna skiljer sig från arbetet med exempelvis ett operalibretto, där sångaren gestaltar en roll och dess utveckling under pjäsens gång, ofta med motspelare.

Romanssångaren spelar ofta många roller under en konsert. I de dikter som utgör underlag för romanser är den som för ordet, diktjaget, visserligen ibland en förment neutral betraktare eller

berättare, men många sånger är komponerade till dikter där en tydlig rollfigur talar till oss. [...] Detta subtila rollgestaltande hör till essensen i den traditionella romanskonsten [...]. Sångarens berättarroll är således mångskiktad redan från början. (Kristersson 2010, s. 171)

Ytterligare en skillnad mellan romans- och operasång är att romanssångare sällan har arbetat med en regissör; textlig och musikalisk interpretation är en integrerad del av det självständiga arbetet. (Kristersson 2010, s. 174)

1.2 Litteratur kring textgestaltning

Inom teaterlitteraturen finns en hel del skrivet som behandlar textgestaltning. En av mina utgångspunkter är dock att det finns vissa skillnader i skådespelares respektive sångares konstnärliga utövande som gör att dessa inte kan arbeta med identiska metoder. En talskådespelare kan exempelvis använda sig av musikaliska medel såsom rytmisering av en text för att finna nya fördjupade gestaltningsmöjligheter (Helander 2009, s. 33), medan en sångare redan har en komplett notbild med bl.a. rytmer, tonhöjder och tempobeteckningar att förhålla sig till. Det innebär att handlingsfriheten i gestaltningen kan betraktas som begränsad i viss mån för sångaren. En ytterligare skillnad tycks vara mängden tid man har till förfogande för textarbete som skådespelare respektive sångare (Åberg 2011, s. 129).

Jag har valt att använda mig av litteratur som ger olika infallsvinklar på textgestaltning, för att få en så bred överblick som möjligt på olika tänkbara strategier. Dels har jag använt mig av material där skådespelare beskriver sitt eget arbete med text: Keve Hjelm och Stina Ekblad. Då Ekblad även verkat som professor i scenisk gestaltning med inriktning mot textinterpretation och språklig gestaltning åren 2002-2006, så bidrar hon även med intressanta perspektiv på undervisning i ämnet. Litteraturvetaren Horace Engdahl, som tidigare varit sekreterare i Svenska Akademien, har skrivit om läsande i sin essäsamling "Beröringens ABC". Från sångvärlden har jag använt mig av Sven Kristerssons doktorsavhandling "Sångaren på den tomma spelplatsen", där han skriver om sitt eget arbete med olika kammarmusikaliska föreställningar, och där den textliga gestaltningen finns med som en del i sångarrollen.

1.3 Syfte

I första ledet kartläggs vilka begrepp som används kring textgestaltning och läsning inom olika scenkonstområden, och vad dessa begrepp kan tänkas innebära för enskilda utövare och pedagoger. Vidare utforskas och diskuteras metodiska tillämpningar inom textgestaltning som lämpar sig för sångares förutsättningar.

2 Undersökning

2.1 Metoder

Min kartläggning av begrepp och metoder för textgestaltning baseras till stor del på den litteratur jag valt ut. En del av undersökningen syftade till att diskutera dessa begrepps innebörd och tillämpning med aktiva konstutövare och/eller pedagoger. Intervjuerna gjordes med målet att samla ihop och ta tillvara på de kunskaper, färdigheter och insikter som finns hos enskilda konstutövare och/eller pedagoger, s.k. "tyst kunskap".

Svårigheterna i detta arbete har framförallt varit avgränsning av ämnet. Textgestaltning tangerar flera olika discipliner, och har många aspekter. Intervjuerna tog ca 60 minuter vardera att genomföra, och kom att innehålla rikligt med information och många intressanta sidospår. Jag planerade från början att genomföra fyra- fem intervjuer, men hann endast med två stycken.

De två intervjuade är Alexander Niclasson och Gudrun Engberg. Niclasson arbetar som konsert- och operasångare, regissör och sångpedagog, och har i samtliga yrkesroller mycket kontakt med text, men med något olika perspektiv i respektive sammanhang. Engberg är rytmikpedagog, sångare och har även utbildning inom teater på folkhögskolenivå.

2.2 Textbegrepp

2.2.1 Gestaltning

Gestaltning är ett begrepp som ofta används i konstnärliga sammanhang. För mig innebär ordet att man lånar ut sig själv eller delar av sig själv, för att skapa och forma något som bärs ut till en publik. Man kan t.ex. gestalta något via färger, ljus, rörelse, språk, röst, eller musik.

gestalt (tyska *Gestalt*, eg. perfekt particip av *stellen* 'fullborda', 'uträtta', 'ordna'), levande kropp, t.ex. i bildframställning; även enhetlig, sammanhållen form oavsett vad den föreställer eller vilken identitet den har. (NE, artikel: gestalt)

Nationalencyklopedin antyder att det rör som om att levandegöra och ge något en enhetlig sammanhållen form. Det tyska ordets betydelser väcker intressanta tankar om att begreppet även kan innebära ett fullbordande, utträttande eller ordnande av något.

Stina Ekblad menar att gestaltning ett inre arbete som är kopplat till något i allra högsta grad fysiskt, och att språk utan kropp inte är teater utan litteratur.

Vad betyder det att gestalta något, att ta gestalt, att någonting tar gestalt i mig. Det har slarvats med gestaltningen, finner jag mig själv tänka. Och då menar jag att det är ett inre arbete som

fattas. Då är det ett pågående, livs levande, handlande, ett handlingsinriktat verb som liksom fattas. [...] Språklig gestaltning är att söka det levande ögonblicket och den mänskliga närvaron i språket. För mig är det en väldigt kroppslig upplevelse att gestalta (Helander 2009, s. 19).

Ett förkroppsligande av något förutsätter att jag som artist använder mig själv, mina erfarenheter, minnen och min kropp som medel för gestaltningen för att den ska bli levande. Keve Hjelm skriver också om vikten av att förkroppsliga språket och uppmärksammar det paradoxala i att man som skådespelare förväntas gestalta innebörden i någon annans ord, samtidigt som gestaltningen måste böttna genuint i skådespelarens eget inre. (Hjelm 2004, s. 70).

Jag drar slutsatsen att gestaltning syftar till att ge något en enhetlig form, att det rör sig om att levandegöra och/eller förkroppsliga något och för att detta ska kunna göras krävs både inre och yttre arbete hos den som gestaltar. I fallet textgestaltning kan det sägas handla om att göra ”ordet till kött” (Helander 2009, s. 18).

2.2.2 Prosodi

Prosodi som begrepp är inget ämne för diskussion, till skillnad från gestaltning. Numer syftar termen oftast på den riktning inom fonetiken som studerar talspråkets rytm och melodi. Dessa element används i kommunikation för att särskilja betydelsen hos ord och stavelser och för att framhäva de informationsbärande delarna av ett yttrande.

Prosodi (lat. *proso'dia*, av grek. *prosôidi'a*, av *pros* 'till' och *ôidê* 'sång'). I antiken den del av ljudläran som beskriver accentuering och längdförhållanden (kvantitet), särskilt i vers. I en utvecklad metrik bidrar prosodin med analys av en mångfald språkliga element som ger rytm och klang till en text: fördelning av vokaler och konsonanter i ord och grupper av ord (allitteration, assonans, rim etc.), fördelning av betonade och obetonade stavelser (versfötter), avgränsning och pausering mellan versfötterna. (NE, artikel: prosodi)

Till prosodins område hör alltså språkets melodi, rytm, pauser, längd på språkljud osv; alltså många av de element som också hör hemma i musikens värld.

2.2.3 Undertext

Undertexter är ett flitigt använt begrepp, framför allt i teatervärlden. Trots att det är vanligt förekommande så upplever jag att ordet är snudd på kontroversiellt beroende på vilken innebörd man lägger i begreppet. I Svenska Akademiens Ordlista definieras undertext kort och gott som ”textens budskap”.

Om undertexten är textens budskap, så skulle användandet av en undertext således innebära att de skrivna eller talade orden inte i sig själva innehåller det *egentliga* budskapet. Helander refererar i sin bok till en artikel i Svenska Dagbladet av Anna Ångström, där Stina Ekblad intervjuats bl.a. om undertexter. Där framkommer det att Ekblad gjort ett aktivt val att inte använda begreppet undertext, och istället lyssnar direkt till texten med utgångspunkt i att rollen talar sanning i det ögonblick som orden sägs (Helander 2009, s. 60).

En icke-namngiven skådespelare har fört liknande resonemang med mig under informella samtal, där hon menar att man ska läsa precis som det står, inte lägga till eller dra ifrån. Stina Ekblad uttrycker det som att man gestaltar ”via, genom, i, med, på, kring, mot- språket” (Helander 2009, s. 19).

Hjelm definierar undertext som något utsagt, och för resonemanget vidare:

Jag tror också att det är viktigt att skådespelaren under det individuella arbetet lägger sin uppmärksamhet på något annat än enbart orden. Den form av tankspriddhet, distraktion, som vi i våra privata verkligheter ofta sitter försjunkna i, måste i den teatrala verkligheten utnyttjas mycket mer. I privatlivet finns ju hela tiden våra bekymmer, sorger och glädjeämnen i bakhuvudet på oss. Därför är vi sällan hundra procentigt närvarande i det vi säger. I det undermedvetna ligger alltid något och lurar, som mer eller mindre drar vår uppmärksamhet åt ett annat håll än dit orden pekar. Det är det som inte sägs, det utsagda. *Undertexten*. (Hjelm 2004, s. 64, kursiveringar i original)

Gudrun Engberg berättar i min intervju om tankar i samma anda: undertext kan vara att säga något och utelämna något, alternativt mena något annat och/eller mer än det man säger. Hon uppger också att undertext för henne kan innebära en affirmation, d.v.s. en formulerad fras eller sats som är tänkt att upprepas i syftet att utövarens tankar ska förändras i önskad riktning och därmed även förändra de yttre omständigheterna. Att upprepa exempelvis frasen "Jag älskar dig" samtidigt som man talar eller sjunger en annan text menar hon kan vara en typ av undertext. Affirmationen skapar en stark känsla eller ett tillstånd som i sin tur påverkar gestaltningen av texten.

Tankarna om vad undertext egentligen är skiljer sig åt beroende på vem man frågar, och begreppet i sig tycks kunna vara negativt laddat för somliga. Min tolkning är att kritiska röster höjs när undertext används i bemärkelsen att tillagda betydelser blir primära och grundtexten blir sekundär. Undertexten bör inte vara något som för en bort från texten, utan snarare något som finns som en naturlig del bakom, i och under språket. Detta något kan motsvara en personlig upplevelse av orden eller fraserna, ett tillstånd eller dylikt.

2.2.4 Läsart

Begreppet läsart innebär att ett stycke text, ex. en pjäs, kan tolkas på olika sätt. Att välja läsart är att välja tolkning; vem eller vad man väljer att lyfta fram som kärnan i en historia som ska berättas, och ur vems perspektiv den berättas. I min intervju med Alexander Niclasson så använde han ordet i samband med frågor kring läsning av en text. För honom så innebär läsart det personliga sättet att läsa; ett sätt att ta till sig och förstå en text på grundläggande nivå. Vidare menar han att "en gestaltning är en fördjupad läsart, [...] mycket mer djuplodande än den grundläggande läsarten". Idén är att läsarten är grundantagandet, som sedan ifrågasätts och därigenom fördjupas i arbetsprocessen, för att slutligen mynna ut i en gestaltning.

Inom hermeneutiken talar man om *förförståelse* som en bidragande faktor till hur man tolkar exempelvis en text. Detta knyter an till Niclassons tankar om läsart:

Den bakomliggande tanken är att varje tolkning förutsätter en föregående, föregripande förståelse. Tolkningen är således aldrig i absolut mening förutsättningslös utan vägleds av en förväntan, t.ex. om vilken genre en text ska visa sig tillhöra eller om vilket syfte ett yttrande skall visa sig tjäna. (NE, artikel: förförståelse)

Keve Hjelm skriver om förförståelsen som den kunskap och erfarenhet som en människa byggt upp under sin livstid, och menar att den är olika för olika individer beroende på hur faktorer som arv, miljö, uppfostran och läsvana m.m. Han beskriver den genuina förståelsen

av texten som "en intensiv konfrontation mellan läsarens förförståelse och den verklighet som pjäsen representerar", och poängterar att det rimligen förhåller sig så att man inte kan förstå mer än man redan vet. Men där förförståelsen inte räcker till kan privata associationer utnyttjas som en slags genväg till var och ens "sinnliga minnesförråd":

Målsättningen måste vara att via den dramatiska texten sätta alla sina sinnen i brand: se inom sig hur det som ordet beskriver ser ut, låter, luktar, smakar, känns (Hjelm 2004, s. 60).

Min uppfattning är att läsart och förförståelse inte är synonyma som begrepp, men att de hör ihop på så vis att förförståelsen sätter ramarna för läsarten. Detta är intressant av flera anledningar; dels kan man tänka sig att förförståelsen är något som förändras genom att man blir rikare på erfarenheter och/eller genom att man t.ex. övar upp sin läsvana. Vidare torde det innebära att en text rimligen inte kan uppfattas på ett enda sätt, eftersom varje individ har sin unika förförståelse, och därmed borde också värderingar kring korrekt respektive inkorrekt tolkning vara svåra att finna belägg för.

Av de begrepp jag ovan behandlat så är de olika svåra att definiera. Gestaltning, prosodi och läsart/förförståelse som begrepp sett kan visserligen diskuteras vidare, men den grundläggande innebörden upplever jag som relativt klar. Det faktum att det inte tycks ligga några starka värderingar kring orden är en av anledningarna som får mig att dra den slutsatsen; orden innehåller ingenting kontroversiellt. Detta kan i sin tur kanske härledas från att det är begrepp som inte uteslutande används i konstvärlden. Exempelvis så har prosodin grenar in i fonetiken som vetenskap, och förförståelsen används inom exempelvis filosofin. Undertext däremot uppfattar jag som ett begrepp som endast är i bruk i teatervärlden, där den vetenskapliga traditionen är långt yngre än t.ex. inom filosofin.

Med begreppen som utgångspunkt går jag nu vidare till att diskutera metodiska frågor kring textgestaltning.

3 Diskussion

I mitt arbete har jag mött ett antal förslag på strategier för arbete med textgestaltning, och indelat dessa under fyra rubriker:

1. Tyst läsning/upplevelse av texten/den personliga läsarten
2. Memorerings tekniker
3. Prosodiskt arbete/textanalys/högläsning med eller utan fysiska uttryck.
4. Textgestaltning utan och med musiken

Rubrikerna har jag skapat utifrån ett sångarperspektiv. Som jag nämnde i inledningen så finns det vissa skillnader i de behov och möjligheter man har i textgestaltning som t.ex. skådespelare respektive sångare, och det faktum att texten ska framföras via en sjungen melodi är min utgångspunkt i sorterandet av rubriker.

Jag har valt att utelämna analys av textens innehåll som en egen kategori. Jag upplever att i de flesta fall av romanssångens tonsatta poesi så är förståelsen av yttexten, d.v.s. vad som de facto står på pappret och vad som "händer" inom diktens ramar, inte någon större orsak till problem. Undantag kan förekomma i de fall där poesin är av abstrakt karaktär, men i dylika fall är man sällan betjänt av att "försöka förstå" med intellektet. Det är kanske snarare just i de undantagsfallen som man som mest är i behov av alternativa tillvägagångssätt för att få en djupt personlig relation till ett svårtillgängligt textinnehåll; metoder som inte appellerar till den intellektuella förståelsen. Ett par konkreta exempel på metoder inom respektive kategori finns med som bilaga 1.

Jag är av uppfattningen att den tysta läsningen i regel är det allra första steget i en gestaltningsprocess som inbegriper text, men kanske också den bit som är mest utforskad. Horace Engdahl har i sin essäsamling "Beröringens ABC" skrivit om läsandet som ett lyssnande; när han läser så fäster han inte sin uppmärksamhet vid logiska resonemang i texten utan vid den röst som talar. Han skriver att när han "hört" rösten så är han också säker på att han "förstått" innebörden i texten (Engdahl 1994, s. 11).

Omnämmandet av en person i en roman för ofta med sig formen av ett utseende för vår inre syn, trots att ett regelrätt porträtt inte tecknats. På samma vis menar han att det förhåller sig med lyssnandet; att texten för med sig formen av en röst.

[...] röstens beskrivning är det språk som läggs i dess mun. Men även sedan den fått en urskiljbar karaktär, saknar den konkret gestalt. Olika skådespelare skulle kunna ge Ordinovs monolog ett utförande, som skulle variera lika mycket som deras ansikten [...] och ändå är det tänkbart att de alla, var och en på sitt sätt, skulle fånga *tonen*. Fastän den saknar en nödvändig motsvarighet i ljudens värld, låter den sig överföras till tal som ett moment i en tolkning. En uppläsare måste återge *förhållandet mellan Ordinov och hans ord* [...] Tonen finns redan i kroppen och söker en förening med språket. [...] Den tysta läsningen är i lika hög grad som lyssnandet beroende av förmågan att uppfatta dessa nyanser. Utan dem är språket ett tomt schema. (Engdahl 1994, s. 12, kursiveringar i original)

I citatet ovan antyder Engdahl vad den tysta läsningen syftar till; nämligen att lyssna för att urskilja karaktären av en röst och låta textens ton landa och genljuda i kroppen. Han är också tydlig med att den tysta läsningen inte är en gestaltning, utan att tonen endast utgör det fundament som en konkret gestaltning bygger på. Begreppet ton syftar på yttrandet som den handling ”som gör språket till något sagt och menat”.

Keve Hjelm beskriver sin djupläsningsmetod, där skådespelaren långsamt ”bör hålla ned texten i sitt undermedvetna ungefär 50 gånger” utan att tolka, analysera eller lägga på tonfall (Hjelm 2004, s. 64). Samma tankar om långsamhet och ett icke-värderande förhållningssätt har jag mött i informella samtal med en skådespelare som verkar vid Dramaten i Stockholm. Hon menar att läsningen är till för att medvetandegöra texten för sig själv som skådespelare, och att tolkning är att ”forska i det okända”. Att ha en åsikt om texten för tidigt innebär att man styr sina intryck, vilket hon uppfattar som något negativt. Liksom Hjelm förespråkar hon istället att läsa om och läsa om, låta de personliga associationerna komma och gå som de vill, inte fästa sig vid något i texten, inte bestämma sig för tidigt om vad saker ”betyder”. Hon menar att som skådespelare vill man få med sig den komplexitet som finns i en text, och det är bara möjligt om man ger sig själv tid: ”För att kunna associera så måste man hinna tänka en tanke”.

Hjelm formulerar något som jag tror kan vara orsaken till att man inte ägnar den tysta läsningen särskilt mycket tid: det resultatnriktade prestationstänkandet. Han menar att skådespelaren vid de första mötena med en text bör undvika att fundera på textens betydelse och att gå händelserna i förväg genom att grubbla över hur betydelsen ska uttryckas. Istället menar han att de första läsningstillfällena syftar till att skapa "en egen föreställning om ordens *sinnliga* referenser". Det är inte svårt att föreställa sig att en utövare som upplever tidsbrist gärna går händelserna i förväg och börjar ta konstnärliga beslut på ett relativt tidigt stadium av arbetsprocessen, helt enkelt för att det ger någon form av trygghet. Hjelm menar dock att detta begränsar den kreativa friheten och hindrar gestaltningen från att bli riktigt djuplodande, och uppmanar istället utövare till att släppa taget, lämna det resultatnriktade tänkandet och ”lära sig uthärda kaos” (Hjelm 2004, s. 72).

Memorerings tekniker är olika former av övningar för att lära sig en text utantill. Att ha frigjort sig från innantilläsning både av noter och av text kan betraktas som en grundförutsättning för den gestaltande processen. Strategier för att minnas långa texter förekommer redan i det antika Grekland, där den benämndes *memoria* och utgör fjärde delen i retorikens parteslära. Bland metoderna från den tiden kan nämnas skapandet av mentala bilder eller platser som talaren ser framför sig respektive går igenom, för att minnas talets huvudpunkter. Om man skrev sitt eget tal rekommenderades en logisk disposition och tydliga delar, vilket också gör att man har möjlighet att memorera ett stycke text i taget (Hellspong 2004).

I mina bägge intervjuer och i en del av litteraturen uppkommer rabblandet som metod för memorering, vilket utgör en intressant kontrast till retorikens skapande av inre bilder.

Alexander Niclasson:

man brukar prata om att ’göra en italienare’, att bara kunna rabbla texten, med bara den här grundläggande läsarten, och egentligen inte lägga någon större värdering i orden, utan att man rabblar på texten, gärna rytmiskt som den är tänkt att vara, om det nu är en rytmisk text.

Niclasson beskriver rabblandet som en bra metod för snabb utantillärning av en text, och trycker på det faktum att man förhåller sig ganska okonstnärligt till textmaterialet i det här läget. Gudrun Engberg beskriver i min intervju liknande tankar, men lägger också till en kroppslig dimension till rabblandet (se bilaga 1).

Även Keve Hjelm beskriver en memoreringsteknik som integrerar fysisk aktivitet, då han cyklar eller springer varje dag och låter texten ”mala fritt i huvud och kropp” (Hjelm 2004, s. 66, se bilaga 1). Gemensamt för både Engberg och Hjelm är idén om att öppna upp för och ta in de impulser som kommer utifrån vid inlärningsstillfället. I Engbergs fall kan det t.ex. handla om att springa tvärs igenom ett rum och rabbla så mycket text man hinner på en given sträcka; i Hjelms beskrivning ex. vara ett fall under en cykeltur. I bägge fallen handlar det om att inte låta något störa textens pågående flöde.

Det prosodiska arbetet utförs både genom tyst läsning och högläsning, och har vissa inslag av textanalys. Gudrun Engberg nämner frågor man kan ställa sig vid analys av dikter:

- Är meningarna långa eller korta?
- Finns det några interpunktioner?
- Finns det några styckeindelningar?
- Finns det någon höjdpunkt i dikten?
- Finns det någon stämningsförändring?
- Vilken form har texten?
- Vad är det för rytm?
- Finns det några återkommande motiv?

Dessa frågor rör enbart själva textmaterialet, och utelämnar psykologiska frågeställningar såsom "Vem är jag och vart är jag på väg?". De slutsatser man drar av analysen ligger sen till utgångspunkt för praktiskt prosodiskt arbete, där man testat och experimenterat med exempelvis olika betoningar, olika rytmisering o. dyl. Variationsmöjligheterna på de övningar man kan göra med prosodiska beståndsdelar är stora. Analysen ligger sedan till grund för högläsning av texten, vilket kan betraktas som en startpunkt för det praktiskt gestaltande arbetet. Bl.a. Gudrun Engberg förespråkar att i denna högläsningssfas också integrera kropp och rörelse, för att på så vis undvika att fastna i ett intellektualiserande och för att låta texten bli en del av jaget. I de fall där det rör sig om gestaltning av en dikt så kan det även vara intressant att titta på texten rent visuellt som en del av textanalysen.

Den gestaltande arbetsprocessen är rimligen en syntes av de rubriker jag diskuterat ovan. Dessa är tänkta som metoder där man oavsett scenkonstnärlig inriktning arbetar med endast texten som underlag. Men för en sångare till skillnad från en skådespelare så måste man ju förr eller senare också att börja förhålla sig till det musikaliska material som ska gestaltas tillsammans med texten. Inom romanssångkonsten förutsätter detta att man skapar sig en förståelse för tonsättarens gestaltning av texten. Genom att notera tonhöjd, rytmer, frasering och ackord så har tonsättaren i kommunikerat sina intentioner relativt detaljerat. Som en del i en helgjuten gestaltning så är det min uppfattning att det är berikande att i gestaltningsprocessen rätt och slätt sjunga stycket helt enligt de instruktioner som finns i notbilden. Förutom tonhöjder, dynamik o. dyl. kan det även röra sig om karaktärsbeteckningar. Detta kan betraktas som att man som en övning helt och fullt upplåter sig till att vara en form av kommunikationsmedium, och avstår från att lägga till personliga färger, känslor eller erfarenheter. Detta kan likställas med ”rabbelövningarna” i det autonoma textarbetet.

Min tanke är alltså att man som sångare vinner på att göra ett dubbelt arbete: dels med den autonoma dikten som enda material och dels med den föregivna tonsatta texten som utgångspunkt. När dessa två arbetsområden renodlats och utvecklats kan man tänka sig att utövaren är mogen för att börja ta konstnärliga beslut kring tolkningen. Sannolikt är att utövaren väljer både bitar från sitt eget autonoma textarbete och från tonsättarens gestaltning. Hur mycket man väljer ut från sin egen respektive tonsättarens tolkning beror givetvis på styckets karaktär från fall till fall. Dessa bitar smälts samman i arbetsprocessen och mynnar i bästa fall ut i en levande och enhetlig gestaltning.

Jag vill poängtera att jag inte ser det som något självändamål att inför publik presentera en renodlad gestaltning helt enligt tonsättarens instruktioner, lika lite som jag ser det som befogat att fabricera en ”originell” personlig gestaltning, helt utan hänsyn till tonsättarens intentioner. Någon gång kan det vara befogat att renodla det ena eller andra, men jag menar framför allt att det handlar om att ha gjort ett så pass gediget och grundligt arbete att man är fullt medveten om vilka gestaltningalternativ man väljer mellan.

Detta arbete har gett mig en tydligare uppfattning om vad jag anser att det innebär att ”gå hem och läsa texten”. Det kan betyda att ur en diktsamling läsa både tyst och att läsa högt, att rabbla och att analysera, att lyssna och uppleva. Det kan också innebära att söka förstå sig själv eller att söka beröringspunkter med en konstnär som levt och verkat i en annan tid.

Referenser

Engberg, G (2003) *Prosodi – språkets musik. Om rytmikmetodens tillämpning i arbetet med dramatisk text och lyrik*. Examensarbete inom musikhögreutbildningen. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan.

Engdahl, H (1994) *Beröringens ABC – en essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Bonniers.

Engström, C (red.) (1994) *Nationalencyklopedin*. Höganäs: Bra Böcker.

Helander K (2009) *Ämne: scenisk gestaltning*. Stockholm: Carlssons.

Hellspong, L (2004) *Konsten att tala – Handbok i praktisk retorik*. Lund: Studentlitteratur

Hjelm K (2004) *Dionysos och Apollon – tankar om teater*. Stockholm: Carlssons.

Kristersson, S (2010) *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik*. Kålleröd: Intellecta Infolog.

Åberg, S (2011) *Spegling. Vana, minne och analogiskt tänkande*. Stockholm: Dialoger.

Bilaga 1

METODER FÖR TEXTGESTALTNING

Engberg beskriver i sin intervju några övningar hon brukar göra med sina teaterelever. Först får de se texten på papper, sedan går de pulsen i exempelvis tretakt eller fyrtakt samtidigt som de läser upp den. Detta syftar till att grundläggande förankring av texten i kroppen. I somliga fall spelar hon upp en ljudupptagning av när den som skrivit dikten, ex. Ferlin, läser upp sin egen dikt. I det fall hon beskriver läser Ferlin väldigt agogiskt, och då får eleverna kroppsligt försöka gestalta hans sätt att läsa, som en slags gehörsövning med text. När de blivit tilldelade en varsin dikt att arbeta med så får de gå fraserna i texten, och markera interpunktioner på olika sätt med kroppen. Det kan t.ex. innebära att stanna vid punkter, ”tveka i steget” vid kommatecken, stampa vid utropstecken, gå upp på tå vid frågetecken o. dyl. De får improvisera rörelser i övrig text. Vidare arbetar de med tempoförändringar, hela tiden med kroppen och texten unisont, m.a.o. samtidigt. De prövar olika betoningar för att ifrågasätta betydelsen av textinnehållet. De testar olika dynamik. Engberg nämner liksom Horace Engdahl lyssnandet, som inte bara innebär att lyssna med öronen, utan även att vara lyhörd för den klang som olika ord eller fraser skapar i kroppen.

Hon beskriver även memoreringsövningar hon ibland använder med sina teaterelever, då de får stå i par om två och två. Den ena parten puttade den andre, och den som blir puttad ska i rörelsen som uppstår ”läcka” text, d.v.s. rabbla. Rabblandet pågår så länge som rörelsen pågår, och stannar när den fallande rörelsen stannar. En variant på samma övning är att man springer i exempelvis en diagonal över golvet och säger så mycket text som man hinner mellan de två hörn som utgör start- och stoppunkt. Syftet med övningar av det slaget är dels att integrera kroppen som en förstärkande faktor i inläringen, men också för att luckra upp textens fraser och för att delvis förlora möjligheten att kunna ”planera” hur man ska lägga texten. Hon tillägger att man måste ha memorerat texten grundläggande innan man klarar av att genomföra den här övningen, men att den är oerhört effektiv för att förankra texten i både ett mentalt och fysiskt minne.

Alexander Niclasson talar i en intervju om en kollega han arbetade med i en operettuppsättning. Denna kollega hade många talade repliker, och ägnade sig under repetitionerna åt att konsekvent betona texten felaktigt. Även hans gestaltning i olika sceniska situationer tycktes antingen vara överspelad eller underspelad. Niclasson säger att man i ensemblen började undra vad kollegan egentligen sysslade med: ”Vad är det för galning vi har att göra med?”. Senare uppgav kollegan själv att felaktiga betoningar och över- respektive underspel var en del av hans gestaltungsmetod: ”Jag måste göra så, för att det ska falla sig väl och ligga riktigt rätt i munnen på mig så måste jag ha gjort alla fel först”. Niclasson nämner också den nu bortgångne skådespelaren Per Stockholm, som även han arbetade efter devisen att ”Ju mer fel jag gör [under repetitionsprocessen, min anm.], desto bättre kommer det att bli sen”. Ovanstående anekdoter belyser idén om att göra medvetna prosodiska ”fel” för att finna sin väg i gestaltningen. Stina Ekblad:

Att lyssna, känna, använda språket, använda kroppen, få en beredskap, sådana självklara saker som kräver att man nöter, gnatar, tjar, repeterar, tar om, undersöker, gräver, forskar, *håller på*, provar. Håll på med det, brukar jag säga. Håll på, gå för er själva och håll på, känn efter. Det handlar om att hitta ett instrument som ska vara det levande ögonblicket i mötet med den andre. Så att man verkligen kan vara helt levande i mötet, att man kan vara en känslig spelplats för ett möte med det livs levande nuet. Ett finstämt och välslipat instrument, det tjar jag om, tror jag. Och att det inte räcker med att man är begåvad, man måste arbeta med sin teknik, sitt hantverk, det lite torra tjariga. Att ha någonting att hålla känslorna och rollen i. (Helander 2009, s. 36, kursiveringar i original.)

Keve Hjelm har beskrivit sin arbetsmetod *djupläsning*, som inbegriper både memoreringsteknik och prosodiskt arbete.

Ytterst handlar det, som sagt, om att göra texten till sin egen. När jag själv arbetar med en text aktiverar jag mig alltid fysiskt. Genom att hålla igång kroppen och samtidigt memorera replikerna hittar jag min egen andning. Texten infogas i mitt blodsystem, och nya omedvetna klanger och insikter kommer plötsligt upp till ytan. 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 blir herre över texten, och inte tvärtom. (Hjelm 2004, s. 66)

När jag själv arbetar med en roll undviker jag i det längsta att blanda in några som helst anspråk på sceniska uttryck. Istället försöker jag 'leva' texten. Det låter kanske flummigt men är i själva verket ytterst konkret. Jag bär den helt enkelt med mig. Låter den verka i min kropp: jag äter med texten, sover med den, cyklar med den. Rytmsiserar den efter trafikljusens puls. När jag sedan möter de övriga i kollektivet upplever jag att orden redan finns förankrade i mig. Rollen har blivit ett jag. (Hjelm 2004, s. 72)

Stina Ekblad ger ett flertal exempel på konkreta övningar hon använt under sin tid som professor i textgestaltning vid Teaterhögskolan i Stockholm. Hon uppger i boken "Ämne: scenisk gestaltning" av Karin Helander tankarna kring sina metoder, och menar att hon i textgestaltningssämnet inte är särskilt intresserad av att sitta och diskutera psykologi och relationer i en text, utan prioriterar att arbeta handfast med texten. I många fall gör det att "psykologin och relationerna får komma 'på köpet', ur arbetet med språket" (Helander 2009, s. 27). Tankarna om att låta texten stå i centrum och spara på känslorna går igen i hennes undervisning:

Viljan att komma fram till en fas som handlar mer om rollarbete, efter putsandet och sökandet efter 'det perfekta', den har studenterna redan från första början. [...] Men jag får hela tiden försöka hejda det där. [...] Jag tycker om att vara torr och neutral och sval kring själva arbetet så länge som möjligt- även när det gäller emotionella texter och scener, till exempel Romeos och Julias dödsmonologer. (Helander 2009, s. 46)

Tanken tycks vara att "energin, känslan och tanken uttrycks via språket som är i kontakt med kroppen och självet" (Helander 2009, s. 59). Ekblad ger i boken också en inblick i varför hon valt att arbeta "torrt och neutralt och svalt" i sin undervisning:

Man glorifierar gärna, romantiserar eller talar om närvaro, inlevelse, liv och naturlighet. Jag känner numera en styrka i att renodla det jag håller på med. Jag har sett kyligt på mitt yrke och därför har jag stått ut, för det är krävande. [...] Text är också ljud och klanger, smak. Bokstäverna känns, har olika resonans. Det handlar om rytmsisering, frasering, musiken i språket. (Helander 2009, s. 91)

Övrig litteratur

Brolinson, P E och Larsen, H (1981) ... *and roll. Aspekter på text och vokal gestaltning*. Falköping: Gummessons.

Lilliestam, L (2009) *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby. Kapitel 5: Att tänka, tala och skriva om musik.

Nachmanovitch, S (1990) *Spela fritt. Improvisation i liv och konst*. Göteborg: Bo Ejeby.