

Kurs: **CA1004 Självständigt arbete 30 hp**

2016

Konstnärlig masterexamen i musik, 120 hp

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Ambjörn Hugardt

Kajsa Lindberg

## **Ett naturligt berättande**

Hur ord, bildning och musikalisk intuition samverkar och tillämpas i en instuderingsprocess av ett verk och i själva utvecklingen av konstnärskapet som sångerska.

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete  
Till arbetet hör även inspelningen "Frauenliebe und leben, 17 februari 2016  
i A399, KMH".



# Sammanfattning

Hur berättar man en historia med sin röst?

De flesta konstarter är berättande, och särskilt tydligt är det för de utövare som använder sig av ord som en del av sitt uttrycksmedel. Denna text är ett undersökande av vilka grundläggande drivkrafter som fört mig, från att vara ett nyfiket och spontant musicerande barn, till en skolad klassisk sångerska. Jag ställer mig frågan varför detta har varit och är viktigt för mig som person och hur min personlighet, i kombination med användandet av min röst, har påverkat och påverkats av mitt konstutövande.

Genom att använda mig av kunskaper inom berättarkonsten, såsom litteratur och skådespeleri, har jag vid instuderingen av Robert Schumanns sångcykel *Frauenliebe und Leben op. 42*, försökt finna en balans mellan det naturliga och det inlärda i mitt uttryck. Utdrag från varje sång lyfts fram och belyses utifrån textliga och musikaliska aspekter, likaså samspelet mellan sång- och pianostämman.

Vidare undersöker jag hur jag kan gestalta känslor och idéer från en annan tid, utan att sätta min nutida moraliska uppfattning främst. Denna frågeställning tar jag upp i samband med en kortare djupanalys av samtiden kring Clara och Robert Schumann, och denna analys har även färgat interpretationen av verket på ett, för mig, intressant sätt.

Texten avslutas med ett avsnitt som behandlar begreppen bildning och intuition och hur dessa kan, eller bör, sammanstråla i ett professionellt konstutövande generellt, och med fokus på mina resultat under mitt arbete specifikt. Jag ställer mig även frågan vilka lärdomar jag dragit under arbetet, och vilken inverkan detta kan ha på mitt framtida konstutövande.

Nyckelord/sökord: sång, sånginterpretation, konstnärligt uttryck, historieberättande, instuderingsprocess, Robert Schumann, Clara Schumann, bildning, intuition

# Innehållsförteckning

<b>Sammanfattning.....</b>	<b>I</b>
<b>Prolog .....</b>	<b>1</b>
<b>Bakgrund .....</b>	<b>2</b>
Barnet och sången.....	2
Berättandets historia .....	3
Traditioner av berättande .....	4
Det magiska minnet.....	4
Sångaren och skådespelaren.....	5
Ett allkonstverk .....	6
En bred bas att stå på .....	6
Allmänna betraktelser kring text.....	7
<b>Fallstudie.....</b>	<b>7</b>
Några funderingar kring verket.....	7
Historisk bakgrund.....	8
Catherine och Heathcliff i Leipzig .....	8
Samtiden.....	8
Textförfattaren.....	10
<b>Syfte.....</b>	<b>11</b>
<b>Metod .....</b>	<b>12</b>
Presentation av idépaletten .....	12
Fallstudien.....	12
<b>Genomförande och analys.....</b>	<b>13</b>
Den dramatiska kurvan – en riktig klassiker.....	13
Min inställning till texten och verket .....	16

Två instuderingsprocesser.....	17
Instuderingen av sångerna.....	19
Vidare tekniska aspekter på mitt framförande.....	30
Möblering och känsla vid de två konserterna.....	31
Några avslutande funderingar kring resultat.....	33
<b>Epilog .....</b>	<b>34</b>
Jaget och konstnären.....	34
Vägen tillbaka ledde in i framtiden.....	35
<b>Referenser .....</b>	<b>36</b>
<b>Klingande referenser .....</b>	<b>37</b>
<b>Textbilaga .....</b>	<b>38</b>
Frauenliebe und Leben.....	38



## Prolog

För mig är sångaren framförallt en berättare. Den enklaste ingången är att man berättar något med ord, man använder sig av poesin eller librettots text. Men man berättar även i klangen, dess intensitet, mjukhet, innerlighet eller ilska. Det är sångaren själv som ytterst kan tolka orden och ge dem en innebörd med hjälp av klang. Genom min sång har jag alltid balanserat ord med uttrycket i toner. Hur finner man ”tillbaka” till det intuitiva musicerandet som man uppfylldes av innan den tekniska skolningen, kunnandet och bildningen påverkade uttrycket? Är det möjligt eller önskvärt? Är det ens ett rimligt antagande? Den musikaliska skolningen löper jämte utvecklingen som människa, åldrande och världsuppfattning. Det är en konstant förändring som påverkar alla delar av en konstnärs liv. Vilka positiva effekter har bildning inom många olika fält på musicerandet och konstnärskapet? Som sångare skall man besitta breda kunskaper i bland annat språk, litteratur, poesi, historia och dans, jämte ett mycket avancerat kunnande inom sångkonsten. Jag är en ivrig anhängare av bildning i alla dess former och för mig utgör detta krav på kunnande en stark dragningskraft för själva yrket. Det innebär även att det är en självklarhet för mig att forska på den musik som jag väljer att framföra. Jag vet dock att det inte är, eller har varit historiskt, en självklarhet för framstående sångare att besitta bildning eller förkunskaper om historiska sammanhang. Däremot har man tidigare alltid, generellt sätt, väl känt till det språk man sjungit på. Texten, eller de ord som bildar berättelsen man framför, har varit helt förstådd.

När jag var liten sjöng jag jämt. Det var så det sades om mig, allt från dagispersonalen till klasskompisarna i lågstadiet som frågade min bror ”om Kajsa alltid sjunger?”. Ja, jag sjöng alltid, pysselstund som matematiklektion. Tydliga är mina minnen av hur min lågstadiefröken ibland kom fram till mig och försiktigt och vänligt fick be mig att inte sjunga. Vad sjöng jag då? Jag improviserade nästan alltid, ibland även med text som jag också hittade på i stunden. Att sjunga var lätt, roligt och livsnödvändigt för mig. Jag visste tidigt att det var min röst som skulle leda mig genom livet, men jag visste inte på vilket sätt, eller vad för sorts musik jag skulle sjunga. Egentligen hade jag bara en önskan, att få sjunga och musicera, eller uttrycka mig och berätta, genom sång. Jag sjöng mycket visor, som fortfarande är en favoritgenre för mig. Där finns inga förhärskande regler, utan det är sångaren, konstnären som bestämmer över tolkningen. De tekniska begränsningarna för att få fram just den tolkning man själv vill är, som jag upplever det, färre i denna genre än i den så kallade klassiska. Detta till trots, kom jag till ett vägskäl där jag ville ha andra utmaningar och en inriktning på lärande och ett utlopp för min spirande kärlek till den klassiska musiken och sången.

# Bakgrund

## Barnet och sången

“When should individual voice instruction begin? As soon as there is an interest in singing. [I]f a child wishes to sing, that child will sing.” (Miller, 2000, s 29)

- Du måste lära dig reglerna först, sedan kan du bryta mot dem så mycket du vill! Detta är något som troligen alla som studerar någon form av konst har fått höra otaliga gånger under sin utbildning. Den intuitiva uttrycksformen, den inneboende musikaliteten skall i viss mån tämjas och formas innan den tillåts att flyga fritt. Varför? Jo, för att om man vill kunna uttrycka sig nyanserat och fullödigt i den komplexa och avancerade form som konstmusiken är, måste det tekniska kunnandet premieras under en viss tid. Det ska inte ske på bekostnad av musikaliteten, men det kan uppstå en situation då den musikaliska intentionen finns, men inte når ut tillräckligt starkt eller tydligt på grund av att det tekniska kunnandet ej uppnått den nivå som krävs för att de ska balansera varandra väl. Min tekniska utveckling har till viss del lidit av min starka vilja att musicera och uttrycka mig, då jag inte lyckats kuva mina impulser. Detta är naturligtvis inte en brist, men det är en egenskap som påverkar min utveckling, både på positiva, och i viss mån negativa sätt. Just denna motsättning där en i grunden mycket god egenskap och inneboende kraft vänds till något som kan skapa negativa mönster är en viktig anledning till att jag intresserat mig för att undersöka det naturliga musicerandet och det inlärdade eller bildade, och om det egentligen går att skilja på dessa i musikutövande. Sångerskan Anne Sofie von Otter uttrycker det på följande sätt i Börje Stålhammars bok *Att sätta visionen i verket* (2015) ”Musikalitet i förening med personlighet är en grundläggande kvalitetsfaktor.” (s. 105) Att jag lär mig kombinera mina personlighetsdrag med ett personligt sätt att musicera är alltså nyckeln till äkta professionalism.

När jag var yngre fasade jag mig ibland för den dag i framtiden då jag som en äldre kvinna ”tappat min röst”. Min röst och jag var i symbios, den var en sorts förlängning av min talröst och att inte längre ha möjligheten att sjunga ut från hjärtat, för min egen skull, eller att vidröra en åhörare, skakade mig. Idag har jag en något förändrad syn på det. I och med att jag valt att skola mig inom den klassiska traditionen finns det ett sorts tekniskt filter för mig mellan min ”naturröst” och min skolade röst. Med den skolade rösten kan jag nå känslor genom toner och lägen som jag med naturrösten aldrig skulle kunna. Richard Miller beskriver viljan som driver skolning av rösten på följande sätt:

[I]t is not just the desire to accomplish a technique surpassing the normal ability of nonprofessional voice users that drives historic voice pedagogy. Classic voice technique is based on a centuries-old



artistic canon of the Western world stemming from ancient Greece:  
beauty, strength and health.(Miller, 2000, s 20)

Med den skolade rösten går det att sjunga i, vad som för oskolade röster skulle vara extrema lägen, skapa uttryck i tonen och dynamiken som vida överstiger det som är fysiskt möjligt utan speciell träning. Men, det har ändå skapat ett sorts filter som jag tidigare nämnde, mellan mig och min röst. Min skolade röst har blivit ett verktyg och en livsförsörjning utöver det uttrycksmedel för kärleken till musiken som den ursprungligen var. Den följande beskrivningen av cellisten Jacqueline du Prés barndomsupplevelser vidrör ämnet och problematiken:

När [hon] spelade cello visste hon exakt vem hon var. Från fem års ålder hade hon i sin cello funnit en vän, förtrogen, lekkamrat, tillflykt – en aldrig sinande källa till tröst och en kanal genom vilken hon kunde uttrycka sina djupaste känslor. [...] Men när hon var omkring sjutton år började hon undra: *Vem är jag egentligen när jag inte spelar cello?* (Easton, 1989, s 11)

Denna undran över vem jag är när jag inte sjunger, och hur jag blir bedömd av människor omkring mig, ligger till grund för en del av ovanstående funderingar.

## Berättandets historia

Människans utveckling av kommunikationsmedel är ett ämne som länge fascinerat mig. Mitt liv präglas av verbal och kroppslig kommunikation, oftast i ett sammanhang där det finns en publik som observerar en eller flera personer på någon slags scen. Det är självklart att den eller de som står på scenen också står för den starkare kommunicerande delen, de sjunger, talar eller spelar. De förmedlar ord och toner. Med sina kroppar förmedlar de medvetna eller omedvetna signaler. På samma sätt utstrålar publiken signaler. Vi lär oss genom att härma och vi känner som mest när våra känslor speglas i andra.

Människans fem sinnen var alla viktiga för utvecklingen av kommunikationsförmågan. I de äldsta delarna av vår historia var det som vi idag specificerar som kulturellt betingat beteende en naturlig och nödvändig del av livet och de små samhällskonstruktionerna i form av stammar. Nyckelordet är deltagande. Utöware var alla som närvarade vid en rit, och den spirituella betydelsen av allas engagemang lever naturligtvis idag i våra konsertsalar och teaterhus. Vi har dock begränsat oss till att i ett framträdande fokusera på syn och hörsel. Känslan berörs i hur man sitter (i de flesta fall när det gäller klassisk musik). Smak och lukt kan påverkas i pausserveringen, vilket blir en del av en total upplevelse, men det är trots allt inte en del av det konstnärliga framträdandet. Inom scenkonsten som baseras på talteaterns tradition har man länge utmanat de former och begränsningar som teaterhusen skapat. Gruppen Théâtre du Soleil, grundad

av Ariane Mnouchkine valde att undersöka platsspecifik teater genom att framföra sina uppsättningar i en nedlagd krutfabrik, ett vågat steg som opera- och sångkonsten fortfarande kämpar med att ta fullt ut.

### Traditioner av berättande

Människans utveckling domineras av en oral tradition – då det beräknas att 99.9 procent av den mänskliga historien inte är litterat. Uttrycksmedlet har varit rösten och kroppen – och bildspråk. De tidigaste bevisen på bildlig kommunikation och berättande i vår kultur finner man i exempelvis grottmålningarna i Lascaux och Altamira, där både djurens andlighet och den egna existensen berörs (djuravbildningar och handavtryck). (Williams, 2010, s 15) Idag är det inte alls ovanligt att man använder sig av projicerade bilder inom scenkonsten för att fördjupa och problematisera den musik och/eller text som framförs. Det är naturligtvis en konstnärlig balansgång att göra val som inkluderar just tvådimensionellt bildberättande i en dylik situation. Bildligt berättande som styrs genom vår synförmåga är alltid närvarande i upptaget av intryck från de framträdande konstnärerna.

### Det magiska minnet

Scenkonstnärer måste alla vara mästare på memorering, av olika slag. Alla har olika sätt att ta till sig material men gemensamt är att källan till mycket av deras kunskap är förmågan till att härma intelligent – och att sedan bryta sig loss från sina förebilder (eller mästare om man så vill) och blomma ut i sin egen personlighet. En beskrivning av denna situation finns nedan:

Apprenticeship in verbal arts of performance, drumming, hunting, dancing, or ritual requires some form of discipleship. Initial learning through listening, doing, the direct imitation of a teacher/elder, and repetition all allow a neophyte to reach a level of mastery sufficient to enable improvisation (within limits of accepted conventions).  
(Williams, 2010, s 18)

Sångpedagogen ljuder det "rätta" och studenten härmar – på sitt eget sätt. Pianostudenten, cellosstudenten, dansstudenten, alla har en egen drivkraft att skapa, men lär sig verktygen från en äldre, mer fullärd förebild. Denna kunskap går att beskriva, men inte att nedteckna i specifika ord och formuleringar. Det är en kunskap baserad på hantverket – görandet – kroppsmindet och det sinnliga minnet. Övande och repetition skapar en slags memoreringsprocess, faktiska framträdande skapar ett sorts erfarenhetsminne och not- och textinlärning processas av intellektet, liksom en bakomliggande bildning. Alla dessa inlärd moment ska sedan interagera med känslor och intuition, det är de som lyckas bäst i att förena de olika områdena som når längst med att förmedla sina konstnärliga ambitioner.

## Sångaren och skådespelaren

För sångaren finns det mer än en dimension att ta hänsyn till när denne ska framföra en berättelse. Den mest uppenbara är naturligtvis texten, de mänskliga orden. Men förutom dessa finns även exempelvis följande: ton, klang, melodi, harmoni, samspel och en eventuell rollkaraktär som ska ha en självklar inverkan på uttrycket. Alla delar ska tillsammans bilda en historia. Dessa är öppna och tillgängliga för en publik att läsa av. För mig finns det ännu en mycket viktig dimension i berättandets konst, och det är förkunskapen, bildningen, som är själva slutstenen i det valv som berättelsen utgör. Denna kunskap är något man själv kan välja att dela med sig av, eller behålla som ett hemligt verktyg under framförandet. Skådespelare uppmuntras ofta att använda sig av just handfasta *hemligheter* för att fördjupa sin karaktär och skapa en dynamisk känsla eller en laddad atmosfär. Ett känt exempel på en skådespelare som använde sig av detta verktyg är Marlon Brando när han spelade Vito Corleone i Francis Ford Coppolas *Gudfadern*. Han placerade ett blankt pappersark under skrivunderlägget på skrivbordet i arbetsrummet som har en central roll i filmen. Ingen annan av skådespelarna visste om det. Denna *hemlighet* använde han sig av gentemot sina medspelare för att på så sätt skapa en situation där han innehade kunskap som ingen annan hade, och kände då att det hjälpte honom att skapa en trovärdigare karaktär. Jämförelsen mellan äkta, handfast kunskap som jag förespråkar för mig som klassisk sångare, och skådespelarens fiktiva arbetsverktyg kan kanske tänkas vag, men jag vill hävda att det är samma mekanik i arbete hos såväl individ som utövare. Skådespelare och regissörer är vana vid begreppet *att gå emot texten*, alltså att säga en sak men mena en annan, eller att intentionen i orden man säger är starka men man väljer att uttrycka dem med svag intention – man väljer alltså att skapa dynamik genom motsättningar mellan ord och röst och kroppsuttryck. Sångaren har mindre spelrum då tonsättaren redan gjort en stor del av dessa val och vävt in dem i kompositionen i form av bland annat harmonisk funktion, melodi, tonart, läge, språng, betoningar och intensitet i dynamiken. Sångaren har, lustigt nog, en parallell inom det tekniska arbetet, då kroppens arbete måste intensifieras i en nedåtgående fras. Man går då på sätt och vis emot den melodiska linjen, något som kräver både koncentration och tanke.

Inte att förglömma är även tidsaspekten i musikdramatik jämfört med talteater. En sångare har en mycket begränsad frihet att arbeta med tid och timing jämfört med den myriad av val och möjligheter en skådespelare har. Nackdelen är naturligtvis att det personliga uttrycket inom sången kan bli lidande, medan fördelen är att arbetsprocessen kan gå vidare till andra områden mycket fortare. Skådespelarstudenter i Sverige får ofta prova att arbeta med just operaprojekt inom ramen för musikdramatik för att känna på skillnaden i timing, liksom studenter inom klassisk sång får träna på dramatiska dialoger och monologer för att utveckla förmågan att föra fram en text utan musikaliskt underlag. Jag anser jag har nått viktiga insikter genom att få ta del av ovanstående erfarenheter. Det är lättare att värdera de

positiva effekter som ett tidsbundet musikdrama har, jämfört med en fri dramatisk text. Man kommer fortare fram till ett resultat, men man förlorar också en del av friheten till den konstnärliga tolkningen då kompositören redan nedtecknat sin tolkning av texten. Utmaningen är då att inbegripa både text och musik och forma en egen uppfattning, tillsammans med den existerande.

## Ett allkonstverk

I december 2010 var jag på Det Kongelige (Skuespilhuset) i Köpenham och såg en föreställning av den tyske scenkonstnären Heiner Goebbels. Verket skulle kunna kategoriseras som musikteater, då huvudpersonen och föreställningens enda aktör (spelad av André Wilms) följdes av en kvartett, en stråkkvartett som på ett mycket suggestivt sätt förde fram, genom musiken, de filosofiska funderingar som André Wilms uttryckte med ord (texter av nobelpristagaren Elias Canetti). Elektroniska musikslag lade till ytterligare en dimension. Föreställningen utmanade flera av publikens sinnen, genom att Wilms skickligt gick igenom scenens alla befintliga inventarier för ljus och ljud. Begrepp kring tid och rum utmanades och ställdes på sin spets när publiken fick följa Wilms, genom videofilmning, då han begav sig ut på en bilresa i staden och besökte en lägenhet, identisk med den som fanns uppbyggd på scenen och började tillaga en omelett. Logiken ledde publiken åt en slutsats – Wilms var i en lägenhet någonstans i staden och stekte en omelett. Det spred sig dock snart en svag doft av stekos i salen och snart var det logiska ifrågasatt. Hade de spridit ut någon doftarom? Det kunde omöjligen vara så att publiken kunde nås av lukter från det som man följde på en filmduk. Men just så var det. Publiken hade lurats, endast Wilms bilfärd var inspelad och han hade aldrig lämnat scenen. Denna upplevelse har delvis format det sätt på vilket jag ser scenkonst, vilket jag absolut vill räkna alla former av musikframträdanden till. Det måste finnas tankar och mening bakom ett framträdande, oavsett om man väljer att utmana eller följa konventionen.

## En bred bas att stå på

Innan jag påbörjade mina studier på Kungliga Musikhögskolan läste jag två år på Lunds universitet och Teaterhögskolan i Malmö, först ett år med inriktning på engelska språket och dess litteratur, och därefter ett års studier av teatervetenskap med en speciell inriktning på teorier bakom det praktiska teaterarbetet, snarare än ren teaterhistoria. Vid sidan av mina musikstudier har jag fortsatt att utveckla mina kunskaper inom även idé- och lärdomshistoria, samt arkeologi och medeltida texter. För mig har detta varit ett sätt att både förbereda mig inför en framtid där jag till stor del arbetar med ett historiskt material, och det finner jag givetvis stimulerande och intressant. Att studera andra områden har även varit ett sätt att ventilera min kunskapsörst på. Jag är av den åsikten att en musiker bör besitta

kringkunskap och ha en viss nivå av bildning, just eftersom arbetsmaterialet domineras starkt av historiska verk. Framförande av nyskriven musik kräver en kännedom om vår samtid, likaså bör man ha en viss grundläggande kännedom om dåtiden och dess idéer. Musiken har inte alltid varit en särskild egen genre vid sidan om samhället, utan en vibrerande del av det – och i vissa fall har musiken hjälpt till att sätta sin prägel på historiens gång. Denna inställning kan skapa problem då man som musiker gärna vill följa sin instinktiva känsla men det är när man klarar av att väga in båda sidor av detta mynt som den verkliga professionalismen träder fram. En organisk kombination av det naturliga och det inlärdade – det intuitiva och det inlärdade.

## Allmänna betraktelser kring text

Texten, eller poesin, är på många sätt ingången till historiska perspektiv på verken. Orden har valts av särskilda anledningar i sin samtid och för att tolka den symbolismen krävs en upplyst interpret. Liksom man har ett ansvar inom talteatern att noga analysera varför man väljer att sätta upp historiska föreställningar som ofta beskriver och uttrycker ytterst föråldrade åsikter, har man även detta ansvar som kammarsångare och operasångare. Den uppenbara skillnaden mot talteatern är att den största andelen av den musik man som sångare framför, sjungs på ett för publiken främmande språk. Icke desto mindre måste det ligga en egen personlig tolkning i botten, liksom ett förhållande till det eller de budskap som man kommer att framföra. För mig är bildning en ledstjärna i både förarbetet inför en konsert samt under själva konserten. Publiken behöver naturligtvis inte delges all tillgänglig information, eller alla tolkningar som kan göras på olika verk, men de har rätt att få del av den tolkning som man själv som utövare har arbetat sig fram till genom grundliga studier.

## Fallstudie

Jag har valt att arbeta med sångcykeln *Frauenliebe und Leben op. 42* av Robert Schumann (1810-1856) och att använda den som en fallstudie för denna uppsats. Den klingande delen av detta arbete är en inspelning av verket, gjord i februari 2016 tillsammans med pianisten Matilda Lindholm.

## Några funderingar kring verket

*Frauenliebe und Leben op. 42*

Titeln på detta stycke anger ganska klart vad man kan vänta sig av berättelsens grundstruktur. ”En kvinnas kärlek och liv”, inflätat i och beroende av varandra – kärleken och livet. Som utövare tar man sig an ett verk tyngt av tradition och tyckande. Men det är också ett verk som anknyter på ett personligt känslomässigt plan för många – både åhörare och

utövare. För den unga kvinnan som tar sig an verket finns kanske en vilja att skildra en het förälskelse och för den äldre kvinnan, en längre livserfarenhet och ett djupare lugn. Detta är mina gissningar – själv är jag bunden av min ålder i ett sådant perspektiv – men med en vilja och strävan att förstå perspektivet som är av en mer bakåtblickande karaktär. Tidsförloppet i berättelsen är inte givet, det kan löpa över en kortare period, som två år, eller ett halvt liv, det står utövare fritt att välja. Det är kanske även denna mångfald av möjligheter att applicera på olika individers egna erfarenheter som bidragit till att göra detta verk så älskat – många, om inte alla, kan sympatisera med huvudpersonens livsresa.

## Historisk bakgrund

### Catherine och Heathcliff i Leipzig

Intressanta och fängslade karaktärer i en svår eller omöjlig situation är en absolut nödvändighet för att skapa en bra berättelse. Det är själva skildrandet av deras eventuella kval och glädjefyllda stunder som är själva kärnan i dramaten. Litteraturhistorien är full av sådana karaktärer – inte minst kärlekspar. Få litterära karaktärer omgärdas av en sådan mystik som huvudpersonerna Catherine och Heathcliff i Emily Brontës *Svindlande höjder*. Deras tragiska kärlekssaga har fånglat generationer av läsare och legat till grund för flera filminspelningar. Denna berättelse innehåller ett Romeo och Julia-tema - otillåten kärlek med förhinder, sinnesförvirring och olycka – som ovillkorligen går mot ett tragiskt slut. Boken publicerades 1847<sup>1</sup> och skrevs åren dessförinnan, och var samtida med den äkta kärlekshistoria som 1830- och 40-talets Leipzig följde med förundran och nyfikenhet, nämligen den mellan Clara Wieck och Robert Schumann. Deras långa svåra kamp för ett giftermål och att få vara tillsammans, som de förde mot Claras far Friedrich Wieck, har blivit legendarisk och framstår på många sätt som en uppdiktad roman. Men det är den nutida människan som ser deras relation på detta sätt. Tragiken i Robert sjukdom och deras korta tid tillsammans, innan han allför ung gick bort, visste de inget om – precis som de hjältar vi läser om, ser i filmer och inte minst upplever genom i artonhundredtalsoperor.

### Samtiden

En större förståelse för texten tillkom när jag fördjupat mina kunskaper om Robert Schumanns livssituation just när han skrev sångerna i juli 1840. Jag har tidigare varit medveten om att de skrevs i samband med att de, efter flera års väntan och stridigheter med Claras far, äntligen skulle gifta sig. Men det är endast en hjälp till att förstå varför han skrev sångcykeln *när* han gjorde det, inte vad han egentligen kände för ordens innebörd. Inte heller

<sup>1</sup> Nationalencyklopedien, (1990), band 3, s. 341

hjälper den kunskapen en modern sångerska att förstå vad en kvinna som Clara kände inför de för oss idag något krävande orden. Min känslomässiga förståelse kom när jag läste ur Claras och Roberts korrespondens, och ur biografier om dem. Den logiska förståelsen i form av ett historiskt perspektiv och en annan samhällsstruktur hade jag givetvis redan, men en viktigare dimension för mig som konstnär öppnade sig när jag tog del av deras drömmar och känslor. Robert framställer tydligt sin vilja att Clara ska spendera deras första år som gifta i hemmet och att hon inte ska turnera eller ge konserter. Hon ska vara en gift kvinna och hans hustru. För en modern människa idag blir omdömet av ett sådant krav fort dömande. Men om man verkligen ser bortom dagens samhälle och de möjligheter till olika sorters karriärer och liv som de flesta av oss har, och i stället fokuserar på deras liv och känslor, blir tolkningen genast en annan. Clara hade status av att vara en erkänd pianist, men hon var en ogift kvinna. Hon hade spenderat en stor del av sitt liv vid pianot, övande och på konserter, och hennes tillvaro präglades av resor. Vad Robert ville ge henne var möjligheten till att bygga ett eget hem, att få finna lugnet och ron att inte ständigt vara på resande fot, och att de äntligen skulle få vara tillsammans. Hon skulle vara en gift kvinna med alla de fördelar som dåtidens samhälle gav en sådan. Trots oro och tvekan inför att riskera sin karriär genom att inte ge konserter på ett helt år var detta något som Clara gick med på, och något hon inte ångrade efteråt. Paralleller till vår tid i detta resonemang är uppenbara. Kärleken till varandra var det viktigaste.

Det är likaledes lätt att kritisera just det faktum att en man (eller egentligen två män, textförfattaren inräknad) har tagit sig rätten att skildra kvinnans perspektiv i en förälskelse och ett äktenskap. Risker för ett förskönande av situationen skulle kunna anföras som ett argument. Men även i detta finns ett vackert perspektiv att välja. Kvinnan under denna tid var juridiskt och samhälleligt ställd under mannen som må ha haft makt och fördelar, men ändå hyst samma rädsla att inte bli älskad eller utvald. Diskussionen kring synen på kärlek och äktenskap under det tidiga artonhundratalet blir måhända onödig i just detta fall, då referenserna till kärlek är uppenbara och utgör grunden till verket i sig. Idén att en kvinna fann lyckan genom en man, och endast därigenom, är en viktig punkt behandla i ett kritiskt argumenterande, men det är även viktigt att inte se varje konstverk som något generaliserande, och i just detta fall därför att det knappast var ur en sådan känsla eller tanke som det föddes. Robert Schumann valde inte att tonsätta dessa dikter för att han ansåg att det var ett intressant samtalsämne, eller med en politisk agenda. Han skulle äntligen, efter år av längtan få gifta sig med den kvinnan han älskade. En kvinna som ofta och gärna berättade för honom att trots sin mycket framgångsrika karriär, med ett artistliv fyllt av lovord och uppskattning, så var kärleken till honom det viktigaste och mest värdefulla. Genom att se Clara som den kvinna som Robert Schumann

skildrar blir perspektivet helt annorlunda än att tänka sig en ung ogift kvinna utan sysselsättning eller ”egenvärde”, ifall hon inte hade en make.<sup>2</sup>

### Textförfattaren

Adelbert von Chamisso (1781-1838) föddes i Champagne som Louis Charles Adélaïde de Chamissot (senare känd som Ludolf Karl Adelbert von Chamisso), fjärde son i en fransk adelsfamilj som 1790 flydde till Preussen på grund av de förföljelser och faror för de av adlig härkomst som följde den franska revolutionen. År 1798 skrevs han in som officer vid ett preussiskt regemente och när hans föräldrar valde att återvända till Frankrike, stannade han kvar i Berlin. Efter ett militärt nederlag och förnedring valde Chamisso att resa till Frankrike, där han blev medlem i kretsen kring Madame de Staël. Det var under denna tid som hans stora intresse för botanik grundlades. Han kom senare i livet att vara medresande på sjöfärder jorden runt med uppdrag som dokumenterande botaniker. Hans dagböcker från dessa färder har sedermera blivit välkända. Han gifte sig 1819 och fick en fast position vid de botaniska trädgårdarna i Berlin. Efter ett rastlöst liv slog han sig därmed till ro. Om just rastlöshet och en persons betydelselöshet handlar hans mest kända prosaverk *Peter Schlemihl*, där huvudpersonen förlorar sin skugga. År 1830 författade han diktsamlingen *Frauenliebe und Leben*, som tio år senare kom att tonsättas av Robert Schumann. (Fischer-Dieskau, 1988, s 66)

<sup>2</sup> Egna teorier med inkluderande fakta från kapitel 3 och 4 ur *Clara Schumann – The Artist and the Woman* av Nancy B. Reich 2001



## Syfte

Mitt arbete, som speglas i denna text, berör och belyser en instuderingsprocess och framförande av ett stycke, samt det konstant pågående tekniska arbetet och utvecklingen som skett under mina masterstudier. Det innehåller en självreflektion av vad mitt konstnärskap som klassisk sångerska har för påverkan på mig som person. Mer specifikt vill jag undersöka hur en djupare förståelse för ett verk påverkar instuderingen, då den görs vid två tillfällen, där jag inför den andra gången haft mer kunskap, gällande både fakta och sångtekniskt kunnande. Jag vill vidare utröna vad mina övriga specialkunskaper inom andra, besläktade ämnen kan tillföra min förståelse för hur man för fram en historia som sångare. Jag har i den inledande delen presenterat min ingång till sången och det jag valt att kalla min naturröst, som för mig står för ett självklart och obehindrat musicerande. Jag vill undersöka om jag genom ovan presenterade verktyg kan hjälpa mig att finna balansen mellan det naturliga och det inlärda – då jag anser det vara viktigt för min framtid som musiker och människa.

# Metod

## Presentation av idépaletten

Då denna text klassificeras som en skriftligt reflekterande del av min konstnärliga utveckling, har jag valt att rikta in mitt fokus på intressanta aspekter på hur man kan berätta en historia – som sångare – med jämförelser av skådespelarkonsten, litteraturen och andra dylika områden som kan tänkas intressanta just för mig i detta arbete. Varje individs liv och erfarenheter är grundbulten för ett personligt konstnärskap. För mig har historieberättandet alltid varit den byggsten som alla andra intressen utgått från. Jag presenterar korta reflektioner från olika områden, som alla ingår i min kunskapsbank, och på ett eller annat sätt har en inverkan på mitt musicerande och mitt konstnärliga uttryck. Jag väljer att göra personliga analyser av kända begrepp inom berättarkonsten, och applicerar dem på området ”sång”.

## Fallstudien

*Frauenliebe und Leben* (1840) av Robert Schumann (1810-1856)  
Genre: sångcykel (tyska lieder)

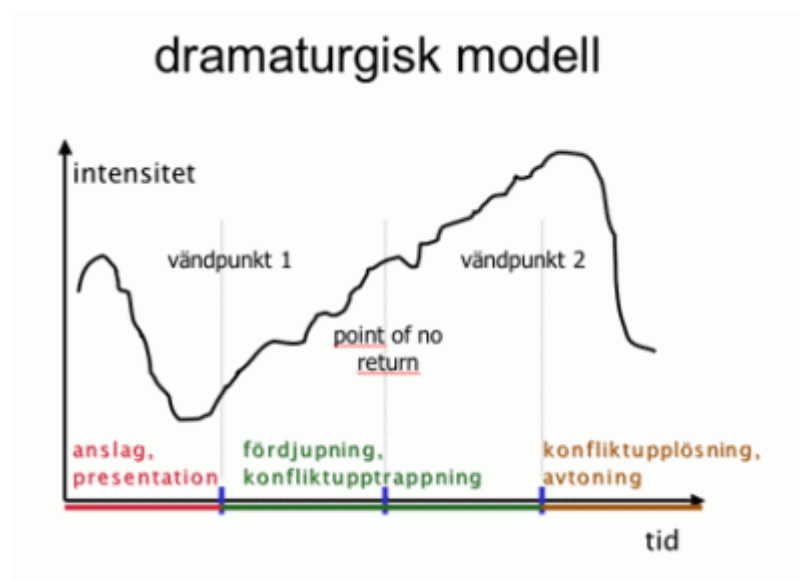
Jag beskriver en analys av instuderingsarbetet och hur jag kan använda inslag från Clara och Robert Schumanns liv som en förankring i samtiden. Jag gör även korta reflektioner kring om det skett någon utveckling eller förändring av det konstnärliga uttrycket mellan de två konsertanta framföranden av verket, som separeras av cirka ett år. Olika känslöstämningar, årstiders eventuella påverkan, presentationer, tekniska aspekter och så vidare analyseras. Jag vill även undersöka om en djupare och mer mångfacetterad bild kan ha framkommit med hjälp av ett större kunnande om kompositören och samtiden. Detta är ett verk som jag blev bekant med redan under min barndom. Jag har hört den i hemmet under uppväxten, både genom musicerande och på inspelningar där Edith Mathis och Christoph Eschenbachs tolkning<sup>3</sup> varit den främsta inspirationen. Jag har valt denna sångcykel av känslomässiga skäl och vill utmana mig själv att skapa något eget av ett verk jag känner väl som åhörare.

<sup>3</sup> Inspelning gjord 1981 på LP-skiva

# Genomförande och analys

## Den dramatiska kurvan – en riktig klassiker

Ingen text med fördjupade funderingar kring berättande kan undvika omnämmandet av den såkallade dramatiska kurvan, som ligger till grund för i stort sett all form av historieberättande i västvärlden. De antika grekiska dramerna har en dramaturgi som givit upphov till en mall som sedan använts av dramatiker, författare och i våra dagars manusförfattare. Nedan finns en modell av hur den kan se ut:



Källa: ovelindqvist.se

I stora drag brukar en berättelse följa kurvans upplägg och det troliga är att detta är en nästintill optimal form att följa, då vi fortfarande uppfattar detta scenario som intressant och fångande – trots ett minst mångtusenårigt arv av tradition.

Hur detta tillämpas hos en sångare, är den grundläggande frågeställningen i just detta sammanhang. Om det är ett musikdramatiskt verk som framförs är besvarar frågan sig själv, operor är naturligtvis uppbyggda precis enligt denna tradition – eftersom de är dramatiska verk. Romanser är vanligtvis baserade på poetiska verk, som följer en egen mikroform av den dramatiska kurvan. Nedan en dikt av Edith Södergran, ur hennes diktsamling *Septemberlyran* (1918) som ett belysande exempel:

*Månens hemlighet  
Månen vet ... att blod skall gutas här i natt.  
På kopparbanor över sjön går en visshet fram:  
lik skola ligga bland alarna på en underskön strand.  
Månen skall kasta sitt skönaste ljus på den sällsamma stranden.*

Vinden skall gå som ett väckarehorn mellan tallarna:  
Vad jorden är skön i denna ensliga stund.  
(Nilsson & Andreae, 1978, s 631)

Anslag och presentation: Titel och strof ett. Intensiteten är hög, orden är dramatiska och Södergran fångar snabbt ett intresse för det som ska följa. Färgen i språkpengeln är mustig olja.

Fördjupning och konfliktupptrappning: Strof två och tre och första raden i strof fyra. I början av detta avsnitt är tonen lägre och hon målar snarare med akvarell i orden, än som tidigare, med olja. I mitten nämner hon återigen månen, vilket får läsaren att minnas den dramatiska starten och konflikten aktualiseras och når sitt klimax.

Konfliktupplösning och avtoning: Andra raden i strof fyra. Avslutningen är enkel och avskalad med nyanser av både lugn och en konstaterande sorgsenhet, den akuta konflikten löses upp, men den vemodiga klagan kvarstår.

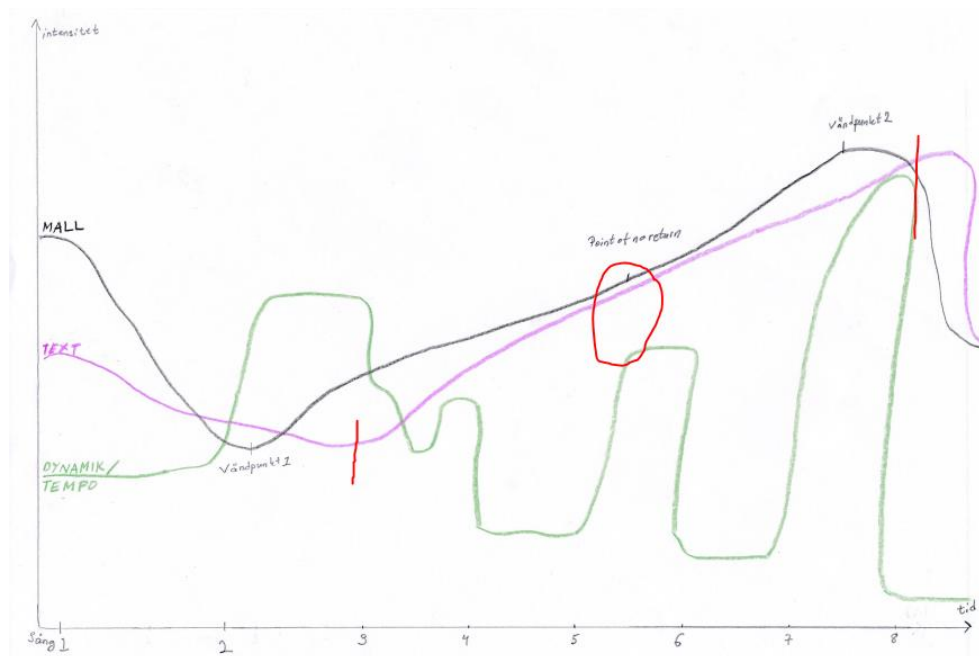
Exempel på sångcykel – min fallstudie för denna typ av bakgrundsforskning och applicering:

*Frauenliebe und Leben*<sup>4</sup> op. 42 av Robert Schumann

Sånger 1-5 förälskelse och förlovning

Sånger 6-7 äktenskap och barn

Sång 8 separation



Anslag och presentation:  
Sång nummer ett *Seit ich ihn gesehen*

<sup>4</sup> Fullständig text till verket finns i Textbilaga

Mallens linje startar i en högre intensitet än jag anser att den första sångens text utstrålar. De första orden fångar intresset hos åhöraren, och jagets beskrivning av den till synes hopplösa situationen, skapar ett intresse för hur den kommer att utveckla sig. Ljuddynamiken och tempot i sången är lågt och kontrasterar texten på så sätt att den skapar intensitet genom återhållsamhet.

Sång nummer två *Er der Herrlichsten von allen*

Den andra sångens dynamik och tempo står i skarp kontrast till den första – här har Schumann förlagt den sortens musik som man väntat sig i en inledande sång – intensiteten ökar, även gradvis i texten. Jag anser att det är en snillrik lösning att dessa två inledande sånger får presentera dramat. De beskriver två olika sätt som jaget hanterar en situation, där samma sinnesstämning ligger i grunden. Just av detta skäl anser jag att den första vändpunkten inträffar först då den tredje sången startar, och inte aningen tidigare som skulle varit lösningen enligt mallen.

Fördjupning och konfliktupptrappning:

Sång nummer tre *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

Vändpunkt 1 är här markerad med ett rött streck, för att påvisa skillnaden från mallens placering av den första vändpunkten, som förklarats ovan. Dynamiken och tempot går ner, men intensiteten i dramat ökar stadigt efter starten på denna sång. Åhöraren vet nu att jagets kärlek är besvarad och att dramat letts in på en ny väg.

Sång nummer fyra *Du Ring an meinem Finger*

Denna sång understryker förhållandet att motsatta uttryck kan skapa spänning och rätt förutsättning för att betydelsen ska gå fram tydligt. Intensiteten i texten är hög – tempot och dynamiken är lägst hittills i sångcykeln och detta understryker angelägenhetsgraden i orden.

Sång nummer fem *Helft mir, ihr Schwestern*

I den föregående sången skapade motsatser en spänning, i denna sång går text och musik med varandra för att beskriva både den exalterade glädje den blivande bruden känner och den oro och tvivel inför det stora livsbeslutet som hon försöker dölja. Hon bestämmer sig för att gifta sig med mannen och det är först med detta beslut som hennes framtid ändras för alltid (point of no return).

Sång nummer sex *Süßer Freund, du blickest*

Tempot är mycket långsamt och orden drömmande. Liksom i sång nummer fyra understryker motsatserna i text och dynamik den intensifierade stämningen i dramat. Denna sång är sinnlig och djup och uppvisar en nyvunnen mognad hos karaktären.

Sång nummer sju *An meinem Herzen, an meiner Brust*

Moderslyckan speglas här med en dramatisk ökning av dynamik och tempo från den föregående drömlika sången. Detta innebär den andra vändpunkten

i dramat. Sången startar i ett raskt tempo som gradvis ökar genom hela sången till ett, för sångcykeln, dynamiskt klimax nås i slutet.

Konfliktupplösning och avtoning:

Sång nummer åtta *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

Denna sång är, trots sin enkelhet, sångcykelns känslomässiga höjdpunkt. Makens död och slutet på den kärlekshistoria som startat i den första sången. Tempot är det lägsta i verket, så även dynamiken men intensiteten når sin absoluta topp. Höjdpunkten i mallens linje infaller tidigare än i textens linje men det är mycket viktigt att observera den funktion som pianots efterspel har för sångcykelns dramaturgiska uppbyggnad. I Chamissos diktsamling finns det en sista dikt som avslutar berättelsen och som fyller funktionen av avtoning. I Schumanns verk fyller sång nummer åtta två funktioner, den innehåller både dramatiska känslomässiga höjdpunkt, mannens död, och avtoningen, efterspelet.

Min inställning till texten och verket

Min känsla för *Frauenliebe und Leben* var länge att det var vacker musik – ett verk jag höll högt - men att orden skulle kännas svåra att framföra, då undertonen vid en första anblick motsäger många av vår tids idéer. Progressionen i historien kändes inte särskilt spännande. En flicka träffar en man som hon känner sig ovärdig och osynlig inför. Hon avgudar honom men iklär sig snabbt en offerroll. Plötsligt vänder hennes liv i ett enda slag – han har besvarat hennes känslor, de förlovar sig och gifter sig. Ett barn – och sedan verkets enda stora överraskning – hans plötsliga död (åtminstone plötslig för åhöraren – ingen tidsrymd mellan näst sista och sista sången beskrivs). Ett modernt verk skulle skildra något utöver giftermål, barnafödsel och död – vill man tro i alla fall. Vad jag under mina undersökningar kommit fram till är att denna sångcykel (Chamissos diktsamling utgör här endast en grund) innehåller nycklar till delar av vår kulturella historia. Gömda finns de för den intresserade att finna. Genom att använda mig av Clara och Robert som utgångspunkt i berättelsen, det är svårt att tro att Schumann inte gjorde detta, och att verkligen rannsaka mina egna fördomar kring hur vi idag anser att en kvinna borde ha reagerat i en historisk miljö, kom jagets karaktär till liv för mig. Förloppet är inte självklart för henne, jag måste givetvis utgå från att hon inte vet vad som kommer att hända – precis som i vilket annat dramatiskt verk.

Det var av betydande vikt för mig att prova på att göra analyser som den ovanstående för att finna dynamik i verket. Hans Pålsson beskriver Robert Schumanns förhållningsätt till lieder på följande sätt "I motsats till Schubert [...] djupanalyserade Schumann texten och förstod psykologiska bottnar bortom diktens handling. (Pålsson, 2002, s 119). Jag ville se var ord och musik samarbetade, var de gick emot varandra (jämför avsnittet om skådespelarverktyg ovan) och var texten eventuellt gömde svåråtkomliga undermeningar. Naturligtvis blev arbetet spännande just på grund av att

kompositören till verket är Robert Schumann – att göra en textanalys är av största vikt – då han med största sannolikhet gjort det.

Första gången jag framförde sångcykeln i maj 2015 var min inställning till texten en aning negativ och jag kände inte att jag var helt bekväm med den historia jag framförde, trots att jag sedan barndomen utvecklat ett starkt band till verket. Skillnaden inför den andra konserten i februari 2016 var påtaglig. Jag hade nu, genom att läsa dagboksanteckningar och brevväxling mellan Clara och Robert, funnit ett sätt att kunna förflytta mig till samtiden – och förlika mig med de samhällseliga skillnader som existerar mellan nu och då. Jag tar inspiration av dirigenten Simon Rattle, som beskriver processen av hur han närmade sig musik som ofta framförs på ett så kallat tidstroget sätt, genom att frånga reproduktion och välja en gestaltning sprungen ur den egna uppfattningen:

Efter hand [...] började [jag] lyssna till och studera musiker med en annan inställning [än den reproducerande, förf. anm.] Musiker som utgick från sin egen upplevelse och sin egen övertygelse, men i kombination med kunskap om musikens bakgrund och upphov. För dessa var det centralt att tolka och förmedla musik på ett sant och ärligt sätt. Inte bara utifrån tidsmässiga ideal utan i lika hög grad i samklang med sin egen övertygelse. (Stålhammar, 2015, s 108)

Jag anser inte att mitt historiska kunnande har utökats nämnvärt – snarare min förmåga att kunna känna sympati med de val som gjordes och de uppfattningar man hyste. Jag behövde nå denna insikt och förstå att jag, genom att framföra detta verk, inte skulle svika de ideal jag personligen lever efter i mitt liv, idag – i min samtid.

## Två instuderingsprocesser

”Som musiker känner jag mig som en berättare” [...] att tolka är inte att reproducera det som står i noterna, det är att göra notbilden till sin egen. Musiken måste få en mening för musikern själv, som person.”<sup>5</sup>

Arbetet med sångcykeln *Frauenliebe und Leben* påbörjades i april 2015, och verket valdes egentligen som en nödlösning för att fylla ut ett konsertprogram som plötsligt blivit för kort på grund av strykningar. Jag var producent för konserten, där jag själv skulle medverka i huvuddelen av programpunkterna, och tog chansen att studera in detta verk när möjligheten gavs. Jag hade under lång tid velat arbeta med sångcykeln och jag hittade relativt snabbt en pianist med brinnande intresse för liedackompanjemang som gärna ville studera in verket. Vi arbetade under tidspress, men bestämde oss relativt tidigt att vi gärna ville tänka långsiktigt i vår instudering, alltså att vi skulle arbeta för andra mål än bara denna första

<sup>5</sup> Citat av Leif Ove Andsnes (Stålhammar, 2015, s 102)

oplanerade konsert. Denna första instudering skulle lägga en grund för senare processer och vi var medvetna om att alla våra intentioner inte skulle hinna djupna och komma fram under framträdandet. För mig personligen var det även en process av att till viss del skala bort de tolkningar av verket som jag växt upp med, framförallt Edit Mathis inspelning, att ta mig förbi de känslor av nostalgi som omsvärmade verket, och skapa mig en egen tolkning – byggd på fördjupad kunskap och faktiskt utövande. I den första fasen koncentrerade vi oss på inläring och samspel, de givna grundbultarna. Relativt snart stötte vi på problem med val av tempi. Det är en självklarhet för den utövande musikern att förstå kopplingen mellan en viss fas i inlärningsprocessen, och vissa problem i val av tempi – då man gärna ändrar dessa allteftersom det tekniska kunnandet av ett visst verk blir bättre. Vi skrev efterhand ner de metronomangivelser som vi ansåg fungerade för ett stycke – bara för att vid nästa repetitionstillfälle inse att det inte alls stämde med den dagens känsla och kunnande. Det som blir tydligt i efterhand är naturligtvis att vi båda två var mitt i en inlärningsprocess där vårt tekniska kunnande av styckena inte ännu uppnått de nivåer som krävdes för att motsvara våra konstnärliga ideal. Ytterligare en intressant del i denna process är naturligtvis att vi var två olika personer som inte nödvändigtvis befann oss i samma del av inlärningsprocessen i varje stycke – ännu en självklarhet för den utövande musikern, men inte desto mindre viktig i utvärderandet av ett arbete. Den egna utvecklingen är inte alltid helt bunden till den egna personen, utan även till förmågan i samarbetet – och den andres förmåga. Som sångare är det mycket vanligt att man är solist, men man är nästintill aldrig en ensam interpret – som en pianist eller gitarrist kan vara. Detta utvecklar en vana till samarbete, i dess mest begränsade form, alltså duon. Min upplevelse av att arbeta tillsammans med en jämlike (alltså inte en lärare eller dylikt) är att man tvingas till att verbalisera sina intentioner och verkligen vara tydlig i det man själv vill – men också att vara mottaglig för den andres idéer och känslor. Jag är av åsikten att jag lär mig olika saker av att arbeta med någon som har årtionden av erfarenhet av att följa (och till viss del ohörbart hjälpa till) min musikaliska intention, något som man inte alltid förstår eller lägger märke till, och att arbeta med någon som har motsvarande erfarenhet som jag själv. I det sistnämnda exemplet är det viktigt för båda att vara lyhörd men även att kunna stå för en åsikt för om det inte skapas någon slags diskussion kring det musikaliska uttrycket under repetitionerna är risken hög för att slutresultatet blir platt. Våra repetitionsstunder var ingalunda tysta och händelselösa. Då vi närmade oss konsertdatumet för konserten fick vi styrhjälp i besluten med tempi. Detta skedde under min duopartners pianolektion. Det visade sig snabbt att vi varit alltför blygsamma med våra tempoangivelser, något man kunde väntat sig, eftersom vi fortfarande var nyligen bekanta med både verket och varandra.

Under den första instuderingsprocessen inför konserten i maj 2015 lades det största arbetet på att finna tempi och övergripande karaktär. När vi efter nästan ett års dvala påbörjade den andra instuderingsprocessen inför konserten i februari 2016, slogs vi båda av hur roligt det vara att arbeta med



ett material som vi redan framfört tillsammans. Vi kunde styckena, tonerna och hade redan en uppfattning om karaktären. Vi kunde direkt ge oss på att utmaningar av mer interpretisk karaktär. Denna gång koncentrerade vi oss på att få fram klara temposkillnader och ritardandon – som är av yttersta vikt i Schumanns musik. Skillnaden i uttryck blev märkbar – särskilt i vårt självförtroende. Vi ser fram emot att även upptäcka vad ännu några månaders vila kan ge i säkerhet – men det är en fråga för framtiden.

### Instuderingen av sångerna

Den klingande delen av detta arbete är en inspelning från februari 2016, som är resultatet av de två instuderingsprocesserna som beskriv nedan.

#### Sång nummer ett *Seit ich ihn gesehen*

Denna sång är en enkel och kärnfull presentation av situationen och berättelsen som kommer att utvecklas under verkets gång. Pianostämman ger hjärtslagen – sångstämman enkelhet understryker den förundran som jaget känner inför den förälskelse som drabbat henne:



Det är inte positivt, det får henne att må dåligt, och en viss lakonisk känsla genomsyrar sångstämman. Det melodiska intervallet är begränsat och de enda verkliga tonala språng som görs är relativt blygsamma och ger uttryck för en maktlöshet. Jag fann inspiration för en samtidsolkning av denna situation i brevkorrespondensen mellan Robert och Clara under de år av maktlöshet och hopp som föregick deras giftermål:

Robert till Clara 20:e juni 1838<sup>7</sup>

I have such an urgent desire to see you, to press you to my heart, that I am sad - and sick as well. I don't know what is absent in my life, and yet I do know: you are absent. I see you everywhere, you walk up and down with me in my room, you lie in my arms and nothing, nothing is real. I am ill. And how long will this all endure? (Reich, 2001, s 61)

<sup>6</sup> Alla notexempel är tagna ur Edition Peters, *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung BAND I, Originalausgabe (Hohe Stimme)*, nr. 2383a

<sup>7</sup> Citat ur Claras och Roberts brevväxling ges i denna text på engelska, då ingen komplett tysk utgåva fanns att tillgå under skrivandet.

Givetvis är det ingen omöjlighet att finna inspiration i och runt sitt eget liv för att kunna göra tolkningar av historiskt material – jag skulle vilja säga att det är omöjligt att få äldre material levande utan att föra in verkliga – nutida – känslor. Men, förståelsen för det faktiska sammanhanget underlättas av att få en inblick i hur människor faktiskt resonerade i samtiden. Vad bättre kan man då önska än att utgå från relationen mellan just Robert och Clara? Min tekniska förmåga att sjunga har naturligtvis inte blivit hjälpt som en direkt följd av att jag studerat nämnda personers brevväxling, men det har hjälpt mig att bygga ett skelett av idéer att fästa de sångtekniska krokarna på. Skillnaden att sjunga sången mellan konsert ett och två, var för mig att jag under året som gick lyckats arbeta upp ett stabilare mellanläge som bar fram klangen bättre, samt att jag samlat min textning mer innanför läpparna, än utanför. Genomgående i repetitionsarbetet - både det som gjordes tillsammans och det som jag gjorde på egen hand - var att hålla en linje så att tempot inte föll, utan hölls kvar tydligt. Jag hade en tendens att mörka mina vokaler – vilket både berodde på läget och på osäkerhet i dynamiken. Då tempot hölls och jag sjöng med en klarare klangfärg, blev det lättare att få en grundad dynamik, särskilt som vi gärna ville hålla dynamiken låg i *piano*. Jag upplevde det som att mina personliga förbättringar gjorde det lättare att samarbeta och att det gick fortare att finna en gemensam tolkning. Med dessa förändringar gjorda, anser jag att karaktären i sången, och dess inledande betydelse i berättelsen, läggs på rätt nivå. Intresset fångas naturligt för att sången är en start på något. Den är inte musikaliskt dramatisk, och inte heller texten ger uttryck för någon storslagenhet. Den är enkel, ärlig och generell. Tillsammans med den sorgsna maktlösheten, får den åhöraren att undra vad som komma skall – gällande både ord och musik.

#### Sång nummer två *Er der Herrlichste von allen*

Cykeln andra verk står i skarp kontrast till föregående sång. Det är detta sorts uttryck man förväntar sig av någon som befinner sig i en förälskelse – och därför får den en djupare innebörd när den ligger som cykeln andra verk och inte som dess första. Det är inte svårt att tro att Robert tagit intryck båda av sina egna och Claras känslouttryck, när han komponerade musiken. Ur deras brevväxling:

Clara till Robert maj 1838

I am suspended in heaven and immediately after am so unhappy because I cannot embrace you right away, you who are everything to me, you who have opened another world to me.... You are the ideal of a man, an ideal I have always carried in my heart. (Reich, 200, s 60)

De tvära kast som Clara beskriver kan man tänka sig att Robert funnit spår av, ur sitt perspektiv, i Chamissos text. Orden är självutplånande – det enda som egentligen upplevs ha någon betydelse är objektet för förälskelsen.

Denna sång är , anser jag, liksom den första genomsyrad av en maktlöshet, men jaget väljer att hantera situationen annorlunda. Förälskelsen har djupnat och definitionen av lycka har ändrats. Först är jaget introvert – nu extrovert, men det faktiska i situationen har inte ändrats. Pianostämmans lugna hjärtslag ifrån den första sången har här ökat till snabba envetna pulsslåg:



Precis som i den första sången var de stora utmaningarna, under båda instuderingsperioderna, att finna ett tempo som fungerade väl för oss båda. Föredragsbeteckningarna kan uppfattas som aningen motstridiga, *innig* och *lebhaft* är inte helt självklart att kombinera. Jag tycker att vi så småningom nådde en bra lösning, och nyckeln till ett bättre resultat i arbetet, var att arbeta specifikt med tydliga temposkillnader i och efter *ritardandon*, exempelvis i följande taktbyte:



I denna sång upplevde jag markanta förbättringar i mitt tekniska utförande – särskilt gällande linje och legato, som hjälpts av ett grundat stöd. Även här var jag hjälpt av att jag lade textningen i munnen, snarare än utanför. Ansiktet var mera avslappnat, vilket gav en mer samlad ton. Vidare var det viktigt att, precis som i den första sången, inte mörka vokalerna, utan att försöka sträva uppåt i klangen och framåt i fraserna.

### Sång nummer tre *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

Nu har det som jaget drömt om skett, objektet för kärleken har besvarat hennes känslor. Trots detta kan hon inte tro att det är sant. Detta illustreras tydligt först med att sångstämman startar *attaca* (på sätt och vis) på en egen upptakt och pianostämman faller in på första taktslaget. Vi upptäckte snart att ett lagom raskt tempo med tydligt driv framåt i frasen, men ej för snabbt, var det mest väsentliga i starten och temat för den här sången, eftersom det måste ske en tydlig skillnad i formen på berättelsen i det följande taktbytet:

The image shows a page of a musical score. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo marking 'Etwas langsamer' is highlighted in yellow. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system also continues the vocal line and piano accompaniment, with the tempo marking 'ritard.' highlighted in yellow. The lyrics are in German. The publisher's name 'Edition Peters.' is visible at the bottom left of the page.

Mellandelen (takt 16 – 35), med start *etwas langsamer* med ett citat inlagt (två separata röster ges utrymme här) i *ritardando* och tillbakagång i tempo ett i takt 36, är ett roligt och underhållande avsnitt att arbeta med tillsammans. Det är just i dylika stycken av ombytande karaktär som ett samarbete prövas, och den gemensamma tonen kan framträda om man lyckas väl. Vi arbetade mycket med detta avsnitt under våra repetitioner och det framgick tydligt att vi båda förstod intellektuellt var vi ville hamna musikaliskt. Det krävdes ett flertal omtagningar, vid olika tillfällen, innan vi hamnade där vi ville mer än en gång. Glädjen vi delade när den rätta känslan infann sig är verkligen en sporre arbetet. Korta glimtar då koncentrationen är fullödlig, de enskilda insatserna väl utförda och den gemensamma lyssningen når en topp. Denna sång är ett bra bevis på det som kan vara roligt, enkelt uttryckt, i att musicera tillsammans, i motsats till det enskilda övandet.

#### Sång nummer fyra *Du Ring an meinem Finger*

Symbolvärdet med en förlovningsring är något som existerat under lång tid, och finns fortsatt i vår tid. Under det tidiga artonhundratalet var det säkerligen en än mer påtaglig symbol för samhällstillhörighet, social status och rikedom. Nancy Reich beskriver i sin biografi över Clara Schumann en situation där Robert Schumann, under en av Claras offentliga konserter i september 1838 i Leipzig, tvingades att betrakta henne från publiken utan möjlighet att träffa henne “He sat quietly in a corner, watching his ring on her finger sparkle for him as she played, and felt completely left out.” (Reich, 2001, s 63) Clara visade här upp sig med det enda påtagliga beviset på deras kärlek som kunde delas med andra människor, då de ännu inte fick vara tillsammans. Tidigare under samma år hade Clara uttryckt tvekan och

oro inför deras förlovning och den sårade Robert reagerade på följande sätt i ett brev han skickade henne:

And now since you value my ring so little, I care no longer for yours, since yesterday, and I wear it no longer. I dreamed that I was walking by deep water - and an impulse seized me and I threw the ring into the water - and then I was filled with a passionate longing to plunge in after it. ( Reich, 2001, s 59)

Både Robert och Clara kastades mellan hopp och förtvivlan under hela den tid som ledde fram till deras bröllop. För dem var det inte alls någon självklarhet att situationen skulle lösa sig och att motsättningarna som existerade skulle slipas bort med tiden. Deras relation hade mognat över tid och under en lång separation och de var inte alltid ense om allt – precis som vilket kärlekspar som helst. De tvivel och ibland sårade känslor som lett fram till en förlovning – att lova varandra trohet – är något som Schumann speglar i en annars omotiverad halvton i ordet *Ringelein* i takt 3-4. Det mest självklara valet borde ha varit ett halvtonssteg, men han har vävt in både ljus och mörker i ringen, liksom en spegling av känslolivet. Livet tillsammans kommer att innehålla både motgångar och medgångar:



När man framför den här, kanske mest kända sången från cykeln är det önskvärt att beakta just det starka symbolvärde som förlovningsringen betydde för en ung kvinna i samtiden. Den kunde innebära ett visst mått av kärlek, eller förhoppningen om en ny tillvaro som gift kvinna med större bestämmanderätt i ett hushåll än en ogift kvinna. Äktenskapet var även en praktisk räddning i ett samhälle utan skyddsnet eller sociala hjälpinsatser. För kvinnan tillkom det en titel som hustru som lever kvar i många språk i modern tid. Idag ser man oftast på det som något förlegat, men när man arbetar med historiskt material, som man gör dagligen som musiker, bör man aldrig ignorera de omständigheter som rådde under den tid då materialet tillkom. De val man som konstnär ställs inför, bör vara sprungna ur förståelse och kunskap.

Precis som i de tidigare sångerna var det viktigaste för oss att hitta ett tempo som förde berättelsen framåt. Ett för snabbt tempo skulle vara lika förödande för uttrycket som ett för långsamt. Det enda sättet för oss att finna det rätta var att prova många gånger – vid olika tillfällen under en längre period. När vi väl bestämt oss för det som kändes bäst, höll vi oss till det genomgående. Vi provade även detta tempo i sitt rätta sammanhang – mellan de tempi som finns i sången före och efter. Först när allt detta känns bra – och en eventuell extern lyssnare har sagt sin mening – är ett arbete

fullgott för ett framträdande. Det finns även i detta stycke ett avsnitt med en gradvis tempohöjning som understryker de känslomässiga betydelseerna av orden och att finna en gemensam tempostegring var av avgörande betydelse:

Den gemensamma känslan under *nach und nach rascher* anser jag inte vara att man är med varandra på slaget, utan snarare att man har en uppfattning om vad för vilja den andre driver. Skulle man i ett sådant här avsnitt, som ska spegla en känslostorm, vara helt följsamma kommer musiken att förlora sitt liv. Vi strävade efter att vara medvetna om var vi skulle hamna i slutet av frasen – det övriga måste styras av intuition och personligt musicerande. Svårigheten var att balansera detta tillsammans men en trygg personkemi och en öppen dialog under arbetets gång öppnar alla dörrar för en fri konsertsituation.

#### Sång nummer fem *Helft mir, ihr Schwestern*

Bruden ber om hjälp att förbereda sig inför bröllopet. Hon blir klädd och smyckad med kärlekens symboler i form av myrten och rosenknoppar. Orden uttrycker förväntansfull glädje och lycka men där finns även ett drag av försök till att övertyga sig själv att det är det rätta valet. Kärleken är äkta men livsförändringen kanske skrämmer eller oroar jaget en aning. Följande skrev Clara i sin dagbok 17 juni 1840 “I often ask myself, can I make him as happy as he deserves? [...] Oh, my God! [...] if I were only his wife already! (Reich, 2001, s 78). Detta var alltså precis under den tid då Robert komponerade denna sångcykel – i lycklig förväntan över det stundande bröllopet.

Sången har, på ytan, ett slags bedrägligt flygande karaktär på ytan, som pianostämman ger i sitt anslag. Sångtekniskt är den inte alls så självklar som man kan luras att tro när man hör den – och jag vill påstå att det är just pianostämmans förtjänst. Pianot driver fraserna glädjefyllt framåt och det finns en risk att släpa efter som sångare. Jag kan tänka mig att det är något som är inbyggt i sångens form – sångaren står för orden och bakom all glädje finns det ändå rädsla och tvekan som måste övervinnas. Detta stycke arbetade vi på särskilt och återkom till vid flera tillfällen. Det finns ett par partier som kräver noggrannhet i samarbetet. Ett finns nedan:



I detta avsnitt behövde jag som sångare hjälp från pianisten med att bära fram fraserna, utan att fördenskull bli jäktad. Fraserna i sångmelodin är uppbyggda med ett språng i mitten av frasen innan återgång till första tonen. Därefter följs det av en stegvis uppgång av grundtonen i ackordet, men med samma struktur med ett språng i mitten, för att till sist landa på frasens och sångens klimax. Jag behövde här hjälp med stabiliteten så att jag inte höjde mitt struphuvud och gick med tonstegringen i kroppen. Det hjälpte mig att sitta ner när jag övade denna sång själv, slankade av rösten och tog bort ett antal andningar. Vi repeterade detta avsnitt och styckets avslutning många gånger. Nedan ett illustrerande exempel av detta (strax innan sången avslutas med en bröllopsmarsch):

Vi valde första gången vi framförde verket, att tidigarelägga *ritardandot* till taktens start, men andra gången lyckades vi bättre med att gradvis införa det

i samklang med texten. Här infann sig, liksom jag beskrev under sång nummer sex, en behaglig känsla när vi fick övergångarna att stämma. Ju fler gånger vi lyckades under repetitionerna – och särskilt under genomdragen – desto roligare blev sången, för detta är också ett exempel på ett parti som kan vara riktigt underhållande att framföra tillsammans.

### Sång nummer sex *Süßer Freund, du blickest*

I denna sång startar pianisten på andra slaget i en långsam fyrtakt och både sångare och pianist har långsamma utdragna toner som understryker den drömmande karaktären i texten.

Det var svårt för oss båda att känna en fast puls i dessa avsnitt – jag överkompenserade i textläsningen och vi förlorade styrfart. Stämningen och texten står i absolut fokus i första (takt 1-24) och tredje delen (takt 45-slut) i sången och det var på många sätt mitt ansvar att hålla linjen i fraserna. Mellandelen (takt 25-44) är för mig den känslomässiga höjdpunkten i hela sångcykeln (slutet är i en egen dimension):

Den drömlika stämningen bryts efter dubbelstrecktet. Pianostämman har en kromatisk klättring fram till orden *sehen, du geliebter Mann*, och vänder därefter nedåt. Kombinationen med sångstämman stegvisa höjning i melodin är snillrikt i sin enkelhet. Orden är enkelt konstaterande. Dessa



takter är som jag nämnde ovan, några av mina absoluta favoriter i hela verket.

Under arbetet med denna sång krävdes det att vi både övade enskilt med metronom, och därefter tillsammans vid ett par tillfällen. Det blev tydligt att vi gjort en mycket fri tolkning den första gången vi framförde sången och att vi nu var tvungna att arbeta dubbelt, på så sätt att vi både fick lära oss den igen och försöka undvika att hamna i de metriska misstag vi tidigare gjort. Det hjälpte storligen. Vi valde även att under en tid tänka stycket med slag i två och inte fyra, då tempot är mycket långsamt och vi lätt förlorade pulskänslan.

Sång nummer sju *An meinem Herzen, an meiner Brust*

Denna sång, som bejublar moderskapet, är uppdelad i tre tydliga delar som alla har ett raskare tempo än den föregående. Den ligger inskjuten mellan de två avskalade och smärtsamt innerliga sångerna sex och åtta. Liksom publiken vet om den stundande katastrofen då Butterfly<sup>8</sup> sjunger ut sin lycka, vet man även i detta verk vilken tragisk vändning berättelsen får i den sista sången. Jaget i verket är naturligtvis ovetandes om utvecklingen, men rent musikaliskt tror jag att man måste väva in progressionen i berättelsen – som sett ur detta perspektiv går att skilja en aning från den textbaserade utvecklingen. Musiken (och pianot) vet vad inte jaget vet – denna sång utgör lyckans höjdpunkt. Vi ville gärna göra skiftet mellan denna och den sista sången så dramatiskt så möjligt – och valde ett friskt tempo som nådde en absolut maxgräns i det sista *noch schneller* i takt 26:

<sup>8</sup> Huvudkaraktären i Puccinis opera *Madame Butterfly*

I detta avsnitt finns det ett slags släktskap med inledningen i sång tre, de korta snabba hjärtslagen är här färgade med bestämdhet. Liksom i tidigare sånger fick vi lägga tid på att få övergången till det sista *ritardandot* smidigt och se till att det inte blev för långsamt, för tidigt. Vi upplevde att vi gjort just det misstaget inför den första konserten, och förlade i stället den största inbromsningen i tempot alldeles mot slutet av sångfrasen. Då vi kom från ett mycket raskt tempo, upplevdes all tempoförändring neråt positivt, så länge det inte blev alltför utdraget.

#### Sång nummer åtta *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

Den enkla, nästan sterila starten på denna sångcykelns sista sång har, för mig, inte många motsvarigheter i sånglitteraturen. Fristående skulle den vara nästintill intetsägande, men i sitt sammanhang – som en känslomässig klimax i en berättelse – blommar den ut till fullo. En annan kompositör hade valt att brodera ut orden med en komplex musikalisk struktur, men inte Schumann. Han valde en textläsning jag sympatiserar med. Känslostormarna tillhör de glädjefyllda stunderna, sorgen är mer chockartad och tom:

Adagio.

46. Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge-tan, der a-ber

traf. Du schläfst, du här-ter, un-barm-herz-iger Mann, den To-des-

Anklagande slår det första ackordet. Som ett mantra upprepar jaget samma ton i sin melodi som om orden måste sägas för att hon ska kunna förstå vad som skett. Varje nytt ackord som pianisten slår an kilas smärtsamt in mellan sångfraserna. Hjärtslagen avtar. Kistlocket spikas igen.

Vi var både rörande överens om sångens betydelse i sammanhanget. Utan den sista sången skulle sångcykeln inte nå det djup den har. Tragiken behövs för att glädjen och lyckan även ska kännas på riktigt. Vi hade en liknande instuderingsprocess med denna sång, som vi hade i sång nummer sex, då de är uppbyggda med samma sorts struktur. Vi valde ett aningen långsammare tempo i denna än i sång sex, vilket kändes viktigt på grund av dess betydelse. Även här fick vi arbeta med metronom några gånger för att finna stabilitet i tempot. Jag ville gärna känna mig lite friare i den näst sista frasen i sången, och vi bestämde därför att vara öppna för impulser i just detta avsnitt, för att undvika att slutet skulle upplevas stelt och okänsligt. Vi valde också att verkligen hålla dynamiken nere så att orden nästan viskades fram:

mehr. Ich stoh mich in mein Inn-er-still zu-rück, der Hölle-er

fällt, da hab ich doch und mehr ver-ler-nos Glück, da mei-ne Welt!

ritard.

ritard.

Adagio. *Tempo wie das erste Lied.*

*Tempo wie das erste Lied.*

Vi strävade efter att lyckas sammanstråla i sångens sista tre takter, just för att med eftertryck betona de sista orden (*mein verlornes Glück, du meine Welt*). Sångstämman slutar här, men sångcykelns nästan viktigaste beståndsdel kvarstår – nämligen efterspelet. Där spelas hela berättelsen upp igen – med emfas på hågkomsten av förälskelsen. Hans Pålsson beskriver detta på följande sätt: ”I slutet av hans sångcykler har ofta pianisten ett långt sammanfattande och kommenterande efterspel. I sviten *Frauenlliebe und – leben* följer vi den unga kvinnans nyförälskelse, hennes lyckliga tid med sin man, och vi skiljs från henne vid mannens grav. Som ur minnet stiger så i pianoepilogen den första sången åter.” (Pålsson, 2002, s 119) Detta stämmer väl ihop med Schumanns livssituation, han var fortfarande en ung man som drömde om sitt kommande liv med Clara och ville inte fokusera på bortgång och separation. Han valde att ta bort Chamissos sista dikt, och gjorde ett efterspel istället, och jag är övertygad om att han ville ha med den sista sången och efterspelet för dess funktion av eftertanke. Lycka är inte beständigt – men tröst står att finnas i minnet av den.

### Vidare tekniska aspekter på mitt framförande

Som nämnts vid ett par tillfällen i texten ovan så fanns det ett antal tekniska punkter som jag insåg att jag behövde förbättra. Då jag studerade inspelningen av den första konserten såg jag tydligt att min artikulation till stor del låg utanför munnen, det var alltså för mycket rörelse på läpparna och käken. Diktion och uttal var dock bra, med vissa undantag och misstag i stunden. Jag kände även att jag inför det vidare arbetet var tvungen att försäkra mig om en absolut förståelse för orden och den grammatiska uppbyggnaden så att inga slarvfel skulle komma fram under ett framträdande, i form av exempelvis fel bokstäver i ändelser eller bestämda artiklar. Stålhammar beskriver i sin bok *Sätta visionen i verket – tanken bakom musikskapandet* sångerskan Anne Sofie von Otters inställning till språkligt kunnande:

von Otter lägger ned mycken tid och kraft på uttalet när hon lär in nya sånger. Det ger både glädje och tillfredsställelse, berättar hon. Ofta vänder sig till människor som talar språket för att få hjälp. Eftersom språket utgör en stor del av musikens karaktär är språket kopplat både till den musikaliska stilen och till gestaltningen. Därför är det viktigt att uttalet känns genuint. (Stålhammar, 2015, s 39)

Jag sjöng inte heller allt utantill vid den första konserten. Jag placerade ett notställ vid sidan och slog vid behov en blick i noterna. Detta var något jag absolut ville förbättra till nästa gång. Jag var också medveten om att processen för inläring i detta fall var kopplad till vilka möjligheter vi som duo hade att repetera inför konserten. Notstället till trots, var den sceniska friheten relativt bra, men det fanns utrymme för förbättringar på den punkten. Jag var nöjd med att många av de musikaliska fraser vi arbetat in, kom fram under framträdandet. von Otters inställning till sången är en som

jag anser ligger nära min idé ”Om rösten enbart är vacker och glansfull blir framträdandet inte särskilt intresseväckande. Det viktiga är att rösten förmedlar något musikaliskt.” (Stålhammar. 2015, s 41). Det är alltid viktigt att kunna balansera de råd man får och de tolkningar man gör av omdömen, med sin egen inställning till musicerande. Om inte dessa delar harmoniserar med varandra kommer man inte att nå de djup och bredder som man önskar.

Vid tidpunkten för den andra konserten hade min allmänna förmåga ändrats till det bättre på flera punkter. Jag har under en tid fått arbeta på att försöka frångå kroppsliga impulser till förmån för en djupare grundning av stödet, och lugnet och den större koncentrationen på klangbildningen har gynnat mig. Detta är inte några nya koncept men det är först på senare tid som jag lyckats omsätta teorierna fysiskt. Vi var välrepeterade och hade en mycket säkrare kännedom om verket den andra gången och detta gjorde vissa aspekter av framförandet givande på ett annat sätt än den första gången, då vi nu lyckades att få fram de fraseringar vi arbetat in. Detta till trots gjorde jag två misstag under konserten men jag löste dem tillsammans med min pianist och de uppfattades troligen inte av publiken. Misstagen skedde, intressant nog, i just de två sånger som jag ovan beskrivit som roligast sett utifrån samspelet, nämligen nummer tre och sex. I sång nummer tre missade jag att komma in i frasens start men hoppade in på ett grammatiskt logiskt ställe i meningen några takter senare. Detta var något som aldrig skett tidigare och vars enda förklaring rimligen kan vara att jag levde mig in i stunden för djupt. Det andra misstaget har jag större förståelse för eftersom jag hade vissa problem med memoreringen av texten, då den har ett klassiskt mönster av upprepande struktur där texten står för den större förändringen. I detta fall hittade jag på text tills jag ett par takter senare kom fram till en kommatering, varefter jag bytte till den riktiga texten. Många gånger är de då jag, och andra sångare, förundras över de konsertsituationer där man hamnar fel och ändå har möjlighet att både hitta på, reflektera över att man gör fel och fundera över en lösning på samma gång. Lättast är detta naturligtvis när man repeterat materialet väl, men bäst är det naturligtvis om man inte gör några misstag. Jag strävar naturligtvis efter felfria framträdanden, men det är alltid ett självverkännande när man råkar ut för en dylik situation och har både kunskap och förmåga i stunden att lösa den.

## Möblering och känsla vid de två konserterna

Vid konserten den 5 maj 2015 gjordes möbleringen av rummet med en tanke på cafékänsla, vi placerade alltså ut ett antal små runda bord dekorerade med värmeljus och blommor, med ett par stolar runt varje bord. Då inte detta möblemang räckte till hela salen, fyllde vi ut med uppluckrade stolsrader längre bak. Ursprungligen var rummet tänkt att möbleras med soffor och eventuellt med en teservering, för att öka på karaktären av salong så att fler dimensioner kunde påverka publikens – och vår – upplevelse av framträdandet. Konserten var förlagd till ett intimt runt rum där man som musiker kommer nära publiken och enkelt kan interagera med den om man

önskar. Stålhammar beskriver i sin bok *Sätta visionen i verket – tanken bakom musikskapandet* (2015) pianisten Leif-Ove Andsnes idéer och tankar kring inverkan som just konsertsalens storlek kan ha:

Konsertsalen ger något nytt tillbaka. [...] Det påverkar spelet och skall göra det. Givetvis finns det tydliga fysiska skillnader som påverkar spelet, framförallt lokalens storlek. I en stor hall måste dynamiken få ett större omfång för att det musikaliska uttrycket skall nå alla. Andsnes föredrar mindre konsertsalar, eftersom publiken då kan uppleva alla detaljer på ett helt annat sätt. (s 31)

Till den andra konserten i februari 2016 var min vilja och ambition att utveckla det koncept med möblering i caféstil som valdes för den första i maj 2015. Omständigheterna kring den andra konserten omintetgjorde dessa planer, delvis på grund av mitt eget schema vid tidpunkten för denna, samt att konserten framfördes inom ramen av en kammarmusikfestival, där de egna idéerna kring utformningen av publikens sittplatser fick stå åt sidan för behoven de övriga musikernas verk krävde.

Vi upplevde en stark, förtätad atmosfär under den första konserten. Jag hade redan sjungit två andra sångcyklar med gitarr innan vi gjorde *Frauenliebe und Leben* som sista nummer. Jag presenterade verket innan start och hänvisade publiken till konsertprogrammen för mer omfattande information gällande texten, då den av förklarliga skäl framförs på tyska. Jag valde att inte trycka upp direkta översättningar av sångerna, utan skrev istället kortare sammanfattningar med tyngdpunkten på betydelsen i berättelsen och stämningen. Jag anser det vara av större vikt att publiken snabbt kan få en uppfattning om situationen och att de har möjlighet att se på mig som agerar, än att de ska kunna följa varje ord i texten. Detta koncept följde jag vid båda konserterna. Vi var båda överens om att stämningen var mer förtätad vid den första konserten, men att detta snarare berodde på omständigheterna kring framförandet, än framförandet i sig – som var musikaliskt säkrare och mer genomarbetat vid den andra konserten. I maj 2015 var vi sista programpunkten på en konsert där jag framträtt i alla nummer, vitsippor prydde borden och en varm vårkväll väntade utanför konsertsalen. På konserten i februari 2016 var vi först ut i ett varierat program, vinterkylan tryckte utanför och rummets möblering var av mer konventionell karaktär. Självklart är det alltid annorlunda att avsluta en konsert, jämfört med att börja. Man ger sig själv, och publiken, en annan chans att ge direkt respons och utlopp för sina känsloupplevelser. Jag tror absolut att vårt andra framträdande var av högre klass – på de flesta plan – och att vi kan använda oss av vår upplevelse vid den första konserten som en positiv kraft i vårt fortsatta arbete tillsammans.

Min upplevelse av att kunna föra fram det samlade innehållet av styckena har grundligt förbättrats och samklingar nu mer och mer med den upplevelse som jag som barn och ungdom hade när jag relativt kravlöst och opretentiöst

tolkade olika sorters musik – från hjärtat. Nu har hjärta, hjärna och kropp närmat sig en symbios.

## **Några avslutande funderingar kring resultat**

Jag är medveten om att en del av de saker som jag i början av detta arbetes process föresatte mig att undersöka, inte fick den uppföljning som jag planerat. Inte heller lyckades jag finna svar på en del av de frågor jag ställde mig själv för snart ett år sedan. Tydligt var att jag inte från början ville fördjupa mig i ett arbete som självklart skulle utmynna i allmängiltiga svar – eller ens att jag skulle lyckas med det jag företog mig.

*Jag ville undersöka hur jag arbetade i processen – inte resultatet i sig.*

Vissa spår av dessa funderingar finns i bakgrunden i denna text. Jag trodde att mitt arbete skulle handla om vissa saker – men under arbetes gång ändrades förutsättningarna då jag upplevde en stark utveckling i min sångteknik, vilket även gav mig ”tillbaka” vissa av de förutsättningar i mitt musicerande som jag bestämt mig för att söka efter. Jag nämner ofta min ”naturröst” som något jag strävade efter – kopplingen till denna har kommit fram i andra sammanhang än i detta arbete. Möjligen var det så att den mentala påverkan som mina självreflektioner och funderingar kring mig som musicerande barn hade på mig, omedvetet gav mig nycklarna till att öppna upp kopplingen mellan tekniken, det inlärda, och min vilja. Jag vill tro det, och därför anser jag att dessa funderingar ska finnas med i detta arbete, trots att jag när jag utvärderar just prestationen med det verk jag valt att undersöka i denna text, inte till fullo belyser den övriga utveckling och förändring som jag genomgått under mina studier på masterprogrammet. Men det är detta speciella förhållande inom forskningen som också är intressant. Man inriktar sig på att utveckla eller undersöka ett visst område, och det stora resultatet av arbetet visar sig ibland någon annanstans.

# Epilog

## Jaget och konstnären

En lärdom för mig har varit att jag, min röst, mina tankar och mitt konstnärsutövande är förenat med bildning. Min starkaste drivkraft är viljan att lära – och att kunna. Jag har inte drivits att en vilja att veta precis hur röstorganet är uppbyggt, eller andra fysiologiska särskilda egenheter som är specifikt viktiga för sångaren. Jag vet naturligtvis en del om detta, men det är inte sådan kunskap jag själv medvetet strävat efter att erhålla. Min förbättrade lungkapacitet och andningsförmåga är det närmaste jag kommit att undersöka – och det är snarare en upptäckt gjord i andra sammanhang än just i sången, exempelvis i simning eller annan idrott.

Mitt konstnärliga utövande och frigörandet av det intuitiva skapandet är – paradoxalt nog – förenat med just gedigen kunskap och kunnande. Jag illustrerar med hjälp av en liksidig triangel där alla sidor samarbetar för att uppnå det konstnärliga uttrycket i mitten:



Vi lever alla under de förutsättningar som vårt samhälle förser oss med. För en sångare idag krävs och söks andra förmågor eller kunskaper än hos en sångare som levde för flera generationer sedan. Gemensamt är däremot rösten och viljan att berätta, med toner, med text eller något annat individen själv väljer att hålla fram. Det är lika svårt att föreställa sig en klassisk sångare utan tradition och tekniskt kunnande, som det är att försöka förstå hur en illitterat person uppfattar vårt samhälle. Människor kan vara impulsiva och känslamma, konstnären likaså, men traditionerna som konstmusiken lever på, är kunnandet och strukturen. Nyskapande definieras utifrån förmågan att dels bryta med konventioner på ett intelligent och medvetet sätt – kanske genom att följa den medfödda intuitionen – och dels utnyttjandet av de impulser som föds ur en bildning, snarare än de impulser som enbart styrs av intuitionen och den naturligt medfödda talangen.



## Vägen tillbaka ledde in i framtiden

Det intuitiva. Det inlärd. Naturlig musikalitet och tekniskt arv.

Då jag påbörjade det undersökande av mig själv som musiker och konstnär, som senare skulle utmynna i denna text, satte jag varken upp någon föresats om ett slutresultat eller att jag skulle kunna arbeta mig fram till skapandet av en allmängiltigt tes.

Jag ville söka vägen tillbaka till det naturliga – finna känslan av sången då den inte var styrd och kontrollerad av teknik. Det skulle visa sig att jag fick både rätt och fel.

Jag upptäckte, eller återupptäckte, vissa av de bakomliggande orsaker som gjort att jag valt att ägna en stor del av mitt liv åt sången och musiken. Det skedde saker i min tekniska utveckling som, gradvis, blev hjälpt av den självreflektion som detta arbete utgörs av. Jag sökte efter min naturröst, som jag valt att kalla den, men fann under arbetets gång min naturliga skolade röst. Det var som ett långt steg där jag förstod till fullo vad som ändrats hos mig, först när hela foten satts i marken, inte endast tåspetsarna.

Med grundandet av rösten – stödet – så kom också känslan av att det intuitiva musicerandet kunde framkomma i en stabil, mer mogen form. Det som funnits i tanken, får nu utlopp i kroppen och rösten. Jag fann min naturröst – den fritt musicerande - bara inte den som jag från början trodde jag skulle finna.

## Referenser

Easton, C. (1989). *Jacqueline du Pré – En biografi*. (B. Ivarson Bergsten, övers.) Rabén och Sjögren.

Edition Peters, *Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung BAND I, Originalausgabe (Hohe Stimme)*, nr. 2383a

Fischer-Dieskau, D. (1988). *Robert Schumann – Words and Music – The Vocal Compositions*. (R. G., Pauly övers.). Amadeus Press Portland, Oregon. (Original publicerat 1981)

Miller, R. (2000). *Training Soprano Voices*. Oxford University Press.

Nationalencyklopedien, (1990), band 3, Bokförlaget Bra Böcker

Nilsson, T., & Andreae, D. (Red.). (1978). *Lyrikboken: en svensk antologi*. Forum, När-Var-Hur-Serien.

Pålsson, H. (2002). *Tankar om music*. Bokförlaget Prisma, Stockholm, P.A. Norstedt & Söner.

Reich, N. B. (2001). *Clara Schumann The Artist and the Woman*. (1:a rev upplagan). Cornell University Press , Ithaca and London United States of America

Stålhammar, B. (2015). *Sätta visionen i verket – tanken bakom musikskapandet*. Gidlunds.

Williams, G. J. (red.) (2010). *Theatre Histories – An Introduction Second Edition*. Routledge Taylor & Francis Group.

## **Klingande referenser**

*Frauenliebe und leben*, Edith Mathis & Christoph Eschenbach, 1981, LP  
2531 323, Deutsche Grammophon

# Textbilaga

## Frauenliebe und Leben

Adelbert von Chamisso

### 1. Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen,  
Glaub ich blind zu sein;  
Wo ich hin nur blicke,  
Seh ich ihn allein;  
Wie im wachen Traume  
Schwebt sein Bild mir vor,  
Taucht aus tiefstem Dunkel,  
Heller nur empor.

Sonst ist licht- und farblos  
Alles um mich her,  
Nach der Schwestern Spiele  
Nicht begehrt ich mehr,  
Möchte lieber weinen,  
Still im Kämmerlein;  
Seit ich ihn gesehen,  
Glaub ich blind zu sein.

### 2. Er, der Herrlichste von allen

Er, der Herrlichste von allen,  
Wie so milde, wie so gut!  
Holde Lippen, klares Auge,  
Heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe,  
Hell und herrlich, jener Stern,  
Also er an meinem Himmel,  
Hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,  
Nur betrachten deinen Schein,  
Nur in Demut ihn betrachten,  
Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,  
Deinem Glücke nur geweiht;  
Darfst mich niedre Magd nicht kennen,

Hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen  
Darf beglücken deine Wahl,  
Und ich will die Hohe segnen,  
[Segnen]3viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,  
Selig, selig bin ich dann;  
Sollte mir das Herz auch brechen,  
Brich, o Herz, was liegt daran?

### **3. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben**

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,  
Es hat ein Traum mich berückt;  
Wie hätt er doch unter allen  
Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:  
"Ich bin auf ewig dein,"  
Mir war's - ich träume noch immer,  
Es kann ja nimmer so sein.

O laß im Traume mich sterben,  
Gewieget an seiner Brust,  
Den seligsten Tod mich schlürfen  
In Tränen unendlicher Lust.

### **4. Du Ring an meinem Finger**

Du Ring an meinem Finger,  
Mein goldenes Ringelein,  
Ich drücke dich fromm an die Lippen,  
Dich fromm an das Herze mein.

Ich hatt ihn ausgeträumet,  
Der Kindheit friedlich schönen Traum,  
Ich fand allein mich, verloren  
Im öden, unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger  
Da hast du mich erst belehrt,  
Hast meinem Blick erschlossen  
Des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,  
Ihm angehören ganz,  
Hin selber mich geben und finden  
Verklärt mich in seinem Glanz.

Du Ring an meinem Finger,  
Mein goldenes Ringelein,  
Ich drücke dich fromm an die Lippen  
Dich fromm an das Herze mein.

### **5. Helft mir, ihr Schwestern**

Helft mir, ihr Schwestern,  
Freundlich mich schmücken,  
Dient der Glücklichen heute mir,  
Windet geschäftig  
Mir um die Stirne  
Noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt,  
Freudigen Herzens,  
Sonst dem Geliebten im Arme lag,  
Immer noch rief er,  
Sehnsucht im Herzen,  
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,  
Helft mir verscheuchen  
Eine törichte Bangigkeit,  
Daß ich mit klarem  
Aug ihn empfangen,  
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter,  
Du mir erschienen,  
Giebst du mir, Sonne, deinen Schein?  
Laß mich in Andacht,  
Laß mich in Demut,  
Laß mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,  
Streuet ihm Blumen,  
Bringet ihm knospende Rosen dar,  
Aber euch, Schwestern,  
Grüß ich mit Wehmut  
Freudig scheidend aus eurer Schar.

---

### **6. Süßer Freund, du blickst**

Süßer Freund, du blickst  
Mich verwundert an,  
Kannst es nicht begreifen,  
Wie ich weinen kann;

Laß der feuchten Perlen  
Ungewohnte Zier  
Freudig hell erzittern  
In dem Auge mir. Wie so bang mein Busen,  
Wie so wonnevoll!  
Wüßt ich nur mit Worten,  
Wie ich's sagen soll;  
Komm und birg dein Antlitz  
Hier an meiner Brust,  
Will in's Ohr dir flüstern  
Alle meine Lust.

Weißt du nun die Tränen,  
Die ich weinen kann?  
Sollst du nicht sie sehen,  
Du geliebter Mann?  
Bleib an meinem Herzen,  
Fühle dessen Schlag,  
Daß ich fest und fester  
Nur dich drücken mag.

Hier an meinem Bette  
Hat die Wiege Raum,  
Wo sie still verberge  
Meinen holden Traum;  
Kommen wird der Morgen,  
Wo der Traum erwacht,  
Und daraus dein Bildnis  
Mir entgegen lacht.  
Dein Bildnis.

### **7. An meinem Herzen, an meiner Brust**

An meinem Herzen, an meiner Brust,  
Du meine Wonne, du meine Lust!  
Das Glück ist die Liebe, die Lieb ist das Glück,  
Ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab überschwenglich mich geschätzt  
Bin übergücklich aber jetzt.  
Nur die da säugt, nur die da liebt  
Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;  
Nur eine Mutter weiß allein  
Was lieben heißt und glücklich sein.

O, wie bedaur' ich doch den Mann,  
Der Mutterglück nicht fühlen kann!  
Du lieber, lieber Engel, du  
Du schauest mich an und lächelst dazu!

### **8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan**

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,  
Der aber traf.  
Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann,  
Den Todesschlaf.

Es blicket die Verlaßne vor sich hin,  
Die Welt is leer.  
Geliebet hab ich und gelebt, ich bin  
Nicht lebend mehr.

Ich zieh mich in mein Innres still zurück,  
Der Schleier fällt,  
Da hab ich dich und mein verlornes Glück,  
Du meine Welt!