

Workshop 3

Under förarbetet med *Kompositionsskiss II* till *Arons minne* får tonsättaren en idé och ber mig skriva tre nya poetiska rörelsebilder (enligt den metod vi använt oss av i Workshop 1) som hon lägger in som *transformationsvägvisare* i noterna (se Appendix 3) Tanken om poetiska texter som vi kommit att benämna på det sättet uppstod redan efter Workshop 2, där vi diskuterade hur man skulle kunna behålla vissa partier improvisatoriska i ett partitur, men ändå styra den gemensamma avsikten och rörelsen och utforska hur den kan låta musikaliskt eller för att uttrycka sig fenomenologiskt; utforska *intentionaliteten* i det som spelas. En av dessa Transformationsvägvisare har fått namnet *Hav/Vatten* och lyder:

*Det likgiltiga havet
glittrar i guld
rullar, sträcker sig
i långa vågor
från kontinent till kontinent*

Tillsammans med *Sand* och *Mörker/Rök* blir dessa, instruktioner till tre improviserade partier i ett, för övrigt, noterat avsnitt. (Se exempel nedan samt Appendix 3).

Arms minne 5.

A (gliss.)
genom hav- et av del

K
C
gl.
lar sig till stranda,

Kör
BIT LUDERWELTEN I TÅGET
glissando i av rörlig
Poesiske billed:
Sand
Viskar genom sand
ljudlösa, smekande
avtryck av vindens hand

gliss.
4:3 artikulation separ-
retak som ej kod!
F³ = F
kryper i - land
hutt - hutt -

K
tr
3
hu - hutt hutt
huttande, skakande

fp

När vi arbetar med de olika *transformationsvägvisarna* uppstår något intressant. Det är som om *Kören* med hjälp av dem skapar olika *musikaliska känslor* – eller *resonansrum* som öppnar dramat och för in en tidlös aspekt som uttrycker naturens gång och likgiltighet inför människornas enskilda öden. En aspekt som är starkt kopplad till Arons gestalt och hans livssyn eller snarare livslögn. Stjärnornas och planeternas rörelser, sköldpaddorna som lägger sina ägg och försvinner tillbaka ut i havet – det är såna bilder han tröstar sig med och gömmer sig bakom för att slippa ta ansvar för de val han gör, eller snarare inte gör, i sitt eget liv. En viktig upptäckt för oss är att de olika transformationsvägvisarna skapar olika slags intentioner och därmed olika stämningar i musiken.

Arbetet med den omskrivna kompositionsskissen av *Arons minne - Kompositionsskiss II*, leder till många spännande insikter. Intentionen som har drivit min omskrivning av

textmaterialet, det vill säga att lyfta fram Arons inre process med att minnas Nir, bland annat genom att arbeta mer riktat med *fysikalisk poesi*, har tonsättaren nu mer medvetet sökt omvandla till *vokalt agerande*. Slagsmålet ”hörs” nu i vår barytons sång så att man ”ser” det framför sig. Orden hugger, hackar och hotar och Nirs blå ögon lyser till i den komponerade sångstämman. Hela skeendet blir på det sättet förvandlat till ett närvarande ”Nu”, snarare än att det återberättas. (Se notexempel nedan)

Arons minne II.

blå
sparkar, blå
loskor, blå
sparka-r,

los-ko-r,
ord ur mig,
ord ur

mig, trån-ger u- - - - t
Ord hugger

hugger, hackar, ord
hot-a-r
mot skallar
Ord ur

mig, ord som knivar, spekar, stycker
ord som

sik-tar, siktar
mot strup-ar,

normal,
teaterviskning, falsett
hög talrbst, pressat
ad lib.

gl.
gl.
nerreande gl.

Innan komponerandet hade vi också talat om vilken typ av vokalt agerande som skulle kunna uppstå när Aron blir så rasande på rånarna att orden tar slut. Skulle ”orden” som bubblar upp ur honom till slut bara kunna bestå av röst och ljud, det vill säga bli till en form av *emotionell gestikulation*? Ur arbetet med notbilden och sångarens makalösa improvisation där orden löser upp sig och blir till någon slags känslomässiga urljud, föds en diskussion i ensemblen som bidrar till att vi alla får nya insikter om Arons gestalt. Men viktigt att påpeka är att det är via det musikaliska arbetet i kombination med sångarens associerande till egna erfarenheter när han utforskar Arons noterade stämma, som vi upptäcker nya skikt av hans rollfigur. Insikter som kommer att påverka hur jag ser på dramats fortsatta utveckling. Det märkliga är ju att man inte heller som dramatiker har alla svar kring det drama man sätter igång. Med intuitionen som vägvisare trevar man sig fram i sökandet efter rollfigurerna och hur de rör sig genom dramat i förhållande till varandra. För att upptäcka alla samband och hur väven av motiv tar form är man hjälpt av att hela tiden försöka förhålla sig öppet undersökande till sitt eget material. Alla har vi frågat oss varför Ailas omnämnande av Nir blir en sån het potatis för Aron och varför han inte vill prata om sitt möte med hennes bror. Genom det musikaliska undersökandet börjar vi ana varför. Anledningen till att Aron inte vill prata med Aila om mötet med Nir är inte att han har gjort honom illa eller betett sig svekfullt, vilket vi spekulerade kring i början av vårt gemensamma arbete. Nej, till sin egen förvåning har Aron drabbats av en urkraft som har fått honom att jaga bort rånarna som misshandlade Nir. Men denna erfarenhet lämnar honom villrådig. Med ett sånt mod inom sig - varför vågar han inte bryta upp från sin inskränkta tillvaro och sitt förödmjukande jobb för att försöka göra något meningsfullt av sitt eget liv?

En annan aspekt av arbetet med detta parti gäller på vilket sätt instrumentalisterna skulle kunna delta i aktionen. Redan i *Kompositionsskiss I*, arbetade vi med att violinisten, klarinettisten och slagverkaren skulle representera rånarna och cellisten skulle representera Nir i levandegörandet av misshandeln. Men frågan är på vilken nivå vi ska lägga agerandet när vi ger instrumentalisterna instruktionen att slåss och råna med sitt instrument/klang och sångaren får instruktionen att skrämma bort rånarna med sin röst/klang. Tonsättaren har i noterna skrivit in detta som en ”improvisationsrunda” där *Kören* ska spela en återkommande figur av korta, attackerande toner medan sångaren improviserar, (se exemplet nedan).

VOKALT OCH KLÄNGLIGT ÅGERANDE, IMPRO-TEST

Aron's minne 12.

Klämmott (ej transponerat obs!) toner ur ackorden

Slagverk

Sopran + Gudsöjett, toner ur ackorden

violin

Cello

som i noterna till att börja rida

Danslösolist Aron, testa!

A: Kören står fast, Aron "slår vokalt".

B: Två ur kören reagerar improviserat, "slår instrumentalt", mot Aron, tre spelar som i noterna.

C: Alla + kören börjar efter hand "slår instrumentalt" mot Aron.

Genom att *lägga ut förloppet* i rummet på olika sätt, utforskar vi hur denna situation kan gestaltas på ett övertygande sätt. Vi inser ganska snart att verkningsgraden blir starkast när agerandet från instrumentalisternas håll enbart är klangligt - det vill säga när de förhåller sig neutralt och uttrycker sig via sina instrument, utan anspråk på att gå in i något representerande "skådespeleri" eller realistiskt berättande.

Det visar sig också att alla försök att arbeta med någon slags "äkta" impulser där sångaren låter så pass "farlig" eller sjunger så pass starkt att instrumentalisterna slutar spela, är missriktade. Lösningen upptäcker vi istället av en slump när en oavsiktlig handrörelse från sångarens sida som liknar en dirigents sätt att slå av, får violinisten att reagera instinktivt och sluta spela eftersom hon reagerar som alla vana instrumentalister gör när dirigenten slår av: Hon tystnar. Efter det förstår vi att det mest kraftfulla uttrycket i sammanhanget är att Aron på höjden av sin upprördhet slår av instrumentalisterna/rånarna, varpå de genast slutar spela. En upptäckt som också hänger ihop med de olika nivåerna av fiktion som vi har börjat laborera med.

Inför arbetet med levandegörandet av Ailas barndomsminne av Nir hade vi planerat att arbeta i två steg, dels improvisatoriskt med ett *grundutforskande* där vi använder texten som noter med tonsättarens musikaliska instruktioner, dels ett utforskande av *Kompositionsskiss I* där sopranstämman och den ledsagande känslomässiga generalbasen finns utkomponerad. Praktiska skäl gör att vi enbart arbetar med ett grundutforskande. Men det som kommer fram under arbetet gör att vi återigen får stöd för att grundutforskandet är ett steg som vi inte bör hoppa över om vi vill få input till transformationsprocessen. I ett av de utforskande momenten improviserar sångerskan kring texten med sång och röstljud. I texten rör sig Aila mellan att försöka framkalla den frånvarande Nir, genom att minnas hur han lärde henne simma när hon var en liten flicka, och uppgivenheten när luften går ur henne och hon inser sin totala övergivenhet. (Se *Textskiss I* nedan).

Aila åkallar Nir - Skiss 1

AILA:

Du är här, Nir. Nära.

Din andning mot min rygg.

Jag är åtta år, du lär mig simma.

"Näsan upp. Armarna ut.

Våga vågen, Aila! Segla iväg!"

Med dig bakom mig når jag fram i tid.

Med dig bakom mig är inget för sent.

(Snurrar på armbandet runt sin handled. Mörknar)

Du bar vårt tecken, vår hemliga pakt.

Ville någon ta det, fick han hugga av din arm.

(Nir/cellon "försvinner")

Gjorde det ont? Har du kvar din arm?

Jag hör inga skrik, ser inget blod.

Vi fanns i samma andning, läste varandras tankar.

Nu läser stjärnorna slutet

över såna som mig.

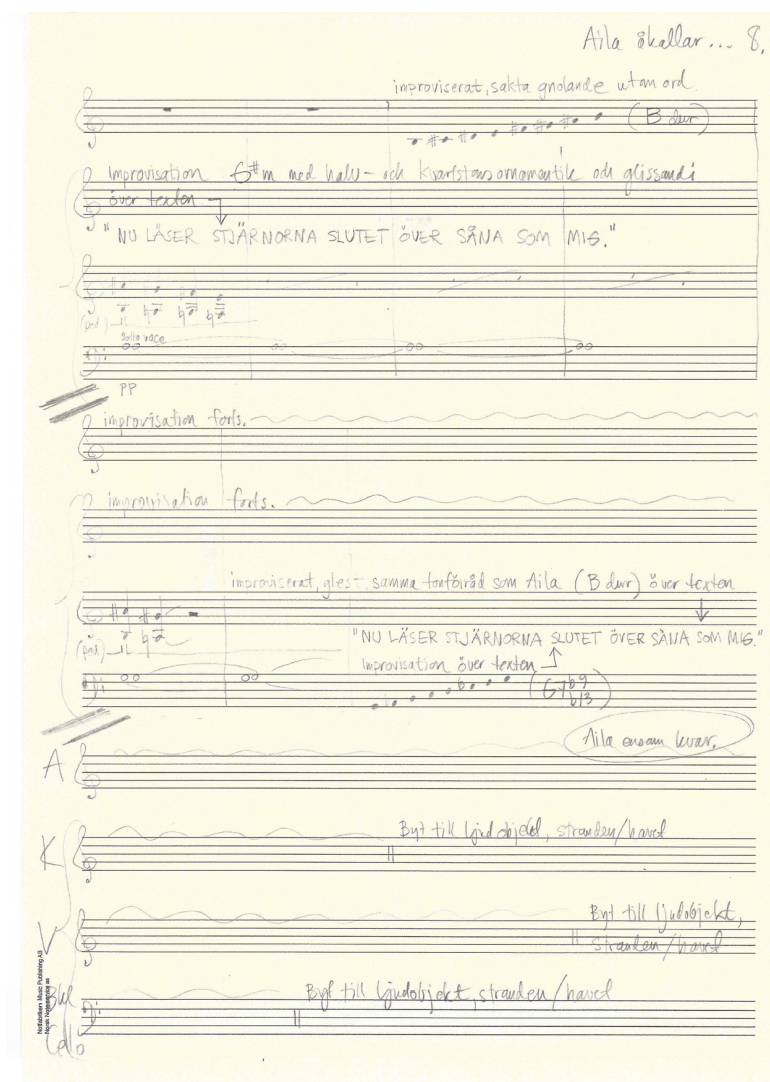
Den utforskande improvisationen, där sången rör sig virtuost mellan olika känslotillstånd, leder till att sångerskan gör flera egna upptäckter om rollfiguren Aila. Här finns ett samband mellan flickan Ailas mod att våga ta sina första simtag och den vuxna Ailas mod att ge sig iväg över havet. Och i båda fallen har hennes bror Nir haft en stor betydelse att inge henne det modet. Rent musikaliskt hörs detta samband i hur sopranrösten i improvisationen kring barndomsminnet växlar från att låta flickaktig till att låta som en mogen kvinna. En mängd synergier blir nu synliga både innehållsmässigt och musikaliskt. Dessa blir till viktig kreativ input för hur vi ska utveckla såväl textmaterialet som musikmaterialet vidare¹.

Det centrala i Arons möte med Nir, har vi redan tidigare sett, var Nirs optimistiska livsinställning, mot alla odds. Hans uppmaning till Aron att *"Ta livet i hand, ditt enda liv. Ta livet i hand och spring."* Genom att instruera instrumentalisterna att här "återanvända" tonmaterialet från barytonens sångstämma i det partiet, uppstår ett konkret musikaliskt samband mellan det mod som Nir har ingett Aron och det han har ingett Aila. Med andra ord; en transformation av ovanstående tankegång till musik. När vi talar om detta med de medverkande, inser jag vad det drama jag har satt igång egentligen handlar om: Modet att våga förändra sitt liv. Det gemensamma utforskandet bidrar till att dolda samband i det bakomliggande innehållet nu blir medvetandegjort även för mig. Snarare än att jag skulle ha

¹ Se Appendix 1, *Aila åkallar Nir* i Librettoskiss *Gränsland*

”hittat på” eller på ett medvetet sätt skulle ha bestämt vad dramat handlar om innan vi började arbeta, är det som om det växer fram i ett gemensamt intuitivt utforskande där fler och fler samband avtäcks och blir synliga i den kollaborativa processen. Det reciproka i transformationsprocessen där den gemensamma intentioniteten påverkar det musikaliska utforskandet som i sin tur påverkar textens och kompositionens vidare utveckling i en slags *transformationsloopar* blir här synliggjort på ett påtagligt konkret sätt.

I slutet på arian tappar Aila modet helt och i ett tillstånd av hopplöshet börjar hon gå ut i vattnet. För att kunna arbeta improvisatoriskt kring meningen ”*Nu läser stjärnorna slutet över såna som mig*” ger tonsättaren de medverkande ett enkelt tonmaterial bestående av olika skalor. Med hjälp av detta tonmaterial blir deras uppgift att uttrycka intentionen i meningen. (Se exempel nedan) Till min förvåning blir det ett slags förvridet, skevt ljus i musiken som berättar om Ailas tillstånd och hennes längtan efter befrielse på ett betydligt mer komplext sätt än om musiken hade uttryckt hennes hopplöshet. För mig ger det musikaliska utforskandet här en ny vinkling på var Aila hamnar känslomässigt i slutet på denna situation. Det i sin tur påverkar hur jag börjar tänka kring den fortsatta handlingen och vad som ska hända mellan Aron och Aila vidare. För tonsättaren ger detta också nya idéer om hur man skulle kunna arbeta konkret med att lägga in texter som *transformationsvägvisare* i en komponerad notbild.



Körboxar

Diskussionen efter Workshop 2 ledde som nämnts ovan till att vi vill prova tanken att öppna upp dramat genom en slags "fönster mot världen", en parallellfiktion genom vilken vi vill gestalta omvärldens röster, ljud och sorl som med jämna mellanrum tränger sig in för att slutligen ta över skeendet. Sättet att utforska det musikaliskt blir nu att vi arbetar med partier som får namnet *körboxar*. Frågan vi vill utforska mer specifikt är vilken typ av sorl, kollektiv upprördhet, rädsla, fördomar och hetsande argumentation dessa fönster skulle kunna släppa in och hur vi skulle kunna få till ett bra "sound". Inför Workshop 3 har jag därför skrivit replikskiften till två sådana *körboxar* som har fått namnen *Flyktिंगvågen/Tsunamin* och *Säkerhetspaniken*.

Arbetet med körboxarna blir lekfullt. Alla är med på att vi förutsättningslöst testar en idé om hur vi ska transformera ett innehåll till röst och ljud utan att veta hur resultatet ska låta. I den första körboxen arbetar vi med en slags "tsunamilek" där de medverkande rör sig

mot varandra genom rummet i två grupper under det att de gör ett crescendo och ett diminuendo kring meningar med motsatta riktningar:

Grupp 1: Vågen av kroppar dränker vårt land

Grupp 2: Hejda vågen, dränk den till havs

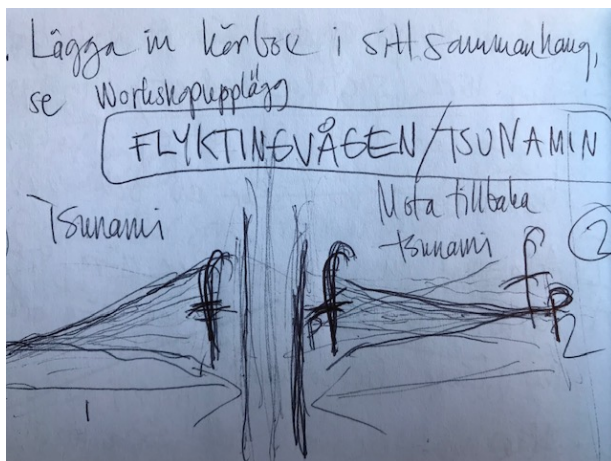
Grupp 1: Kroppar ur hav spottas ut i sand

Grupp 2: Driv kroppar från land, begräv dem i sand

Grupp 1: Kroppar ur hav kastas upp på land

Grupp 2: Kasta kroppar från land, driv ut dem till havs

Här vill vi se om vi kan få till ett bra böljande "sound" som innehåller de vågrörelser som finns i meningarna och om den fysiska erfarenheten sedan kan dröja kvar och påverka "soundet" när de medverkande enbart använder sina röster. (Se skiss nedan)



I arbetet med körboxen *Säkerhetspaniken* arbetar vi med meningar som uttrycker olika ställningstaganden för och emot att släppa in flyktingar. Med hjälp av musikaliska parametrar och fysiska bilder för att få fatt i gemensamma intentioner, instruerar vi de medverkande och lyssnar efter vad som ger bäst "sound". Det är instruktioner som; "Jaga bort envisa getingar!" "Tvångsmata en gås!" "Sätt munkavle på varandra!"

Det visar sig att det bästa soundet uppstår när man inom gruppen anstränger sig för att bekräfta varandra, men i avsikt att vinna över den andra gruppen. Det är som om vi då hittar en slags "soundbild" av något som hela tiden tycks ske på sociala medier som till exempel Facebook.