

KAPITEL 4

SÅNGERNAS SÅNG



Cultural products are also cultural practices, not merely reflecting but also shaping and intensifying the images we carry in our heads, and into our lives, of gender-appropriate behavior and the like.²⁴³

Ralph P. Locke

The idea that music is sounded writing gives rise to what in this book I call the paradigm of reproduction: performance is seen as reproducing the work, or the structures embodied in the work, or the conditions of its early performances, or the intentions of the composer. Different as these formulations are – and the last can serve as a justification for almost anything – they all have one thing in common: no space is left for the creativity of the performer.²⁴⁴

Nicholas Cook

*Kom min älskade, min vackra flicka, kom ut!*²⁴⁵

Ur Kjell Perders *Hög visa*

243 Locke, 1995, s. 62.

244 Cook, 2013, s. 3.

245 Perder, 2011, s. 3.

Undersökningens upprinnelse

Våren 2018 blev jag kontaktad av Kjell Perder som är tonsättare och även verksam som dirigent. Han hade varit min lärare i 1900-talets konstmusik när jag studerade jazz vid Kungliga Musikhögskolan. 2012 hade jag tillsammans med bland andra sopranen Hannah Holgersson uruppfört hans verk *Hög visa*, en kärleksduett för sopran, mezzosopran och stråkar i Gustaf Vasa kyrka i Stockholm.²⁴⁶ Texten i verket är tagen från *Höga visan* i Bibeln, men den relation som i original är heterosexuell har tonsättaren gjort om till en lesbisk kärleksrelation.²⁴⁷ Stycket skulle nu spelas på nytt och Kjell Perder undrade om jag ville sjunga samma parti igen. Det ville jag gärna.

Till konserten skulle det skrivas ytterligare ett kammarmusikaliskt stycke av en tonsättare som heter Maria Löfberg, också det med text ur *Höga visan* från Bibeln. Eftersom jag sökte efter en möjlighet att samarbeta med en kompositör såg jag här en chans att återknyta till hur relationen mellan en tonsättare och en sångare kunde se ut på 1600- och 1700-talen. Därför frågade jag Maria Löfberg, som även är kyrkomusiker i Falkenbergs kyrka, om hon kunde tänka sig ett konstnärligt samarbete kring det nya verket. Till min glädje var hon positiv till idén och vi påbörjade genast vår konstnärliga process.

Jag bjöd in Kjell Perder när jag följande höst för första gången skulle spela forskningsföreställningen *Mönster och möjligheter: genus och gestaltning i 1700-talsopera*. I det efterföljande samtalet med publiken

246 Perder, 2011.

247 *Höga visan* är en bok i Gamla testamentet som består av åtta kapitel med kärleksdikter. Ingen vet riktigt när eller av vem dessa kapitel skrevs, men de är mycket gamla. Vi får möta Hon och Han, samt en kör. Texten handlar om den fysiska kärleken mellan en lantflicka och en man – kanske kung Salomo själv – och består främst av Hennes och Hans fantasifulle lovprisningar av varandra. Vissa rader citeras ofta vid bröllop även idag. På nätet går det att hitta många olika tolkningar av *Höga visan*. I den judiska läsningen handlar dikterna om Guds kärlek till Israel, medan en del kristna utolkare förstår texten som en berättelse om Kristus och församlingen. Andra kristna ser Henne som Jungfru Maria. Vissa menar att texterna handlar om en kvinna och två män – i den versionen uppvaktar kung Salomo en fattig flicka från Libanon och tar upp henne i sitt harem, men hon är kär i en herde och det är honom hon till slut väljer. I denna undersökning handlar berättelsen om kärleken mellan två människor.

frågade han om jag hade några tankar på att undersöka samkönat begär i min forskning. Hans fråga kom att bidra till min generativa kunskapsdeprocess. Jag frågade mig: Behöver jag som scenkonstnär lära mig att gestalta ett samkönat begär för att det skiljer sig på något väsentligt sätt från ett heterosexuellt, alltså i själva känslan? Kommer åtrån till uttryck på ett annat vis när den riktas mot en person av samma kön som en själv? Så vitt jag vet finns ingen skillnad i lusten, det enda som skiljer är vem lusten väcks av. Men detta ville jag gärna studera närmare. Jag insåg att jag kunde använda den kommande konsertproduktionen, inte bara till att utforska relationen till en tonsättare utan också till att undersöka gestaltning av begär.

När jag tackade ja till att medverka i konsertproduktionen valde jag samtidigt att låta den tredje undersökningen i avhandlingen ske i ett kyrkligt sammanhang. Vid sidan av operahus och konserthus är landets kyrkor ett konstnärligt hem som de flesta operasångare återkommande vistas i.²⁴⁸ Svenska kyrkan är en av de största enskilda uppdragsgivarna för sångare i Sverige. Under hela mitt yrkesliv har konsertproduktioner i kyrkliga sammanhang utgjort en väsentlig del av mitt arbete och jag har sjungit både äldre repertoar och nyskriven, både sakral och profan. Efter många år i branschen har jag ett brett kontaktnät av kyrkomusiker och jag uppskattar ofta det musikaliska samarbetet med dem. Kyrkan erbjuder ett rum där dirigenter, sångare och instrumentalister kan mötas på ett lite mer jämlikt sätt än vid de stora operainstitutionerna. Jag har många gånger erfarit att mitt handlingsutrymme som konstnär är större i dessa sammanhang än i operaproduktioner.

I avhandlingen ligger mitt fokus främst på operapraktiken. Men med tanke på att konsertuppdrag utgör en betydande del av de flesta sångares yrkesliv är det relevant att också utforska genus och gestaltungsnormer

248 Operasångare anlitas ofta som solister i konsertproduktioner och många av dessa sker i Svenska kyrkan. Körtraditionen är stark i Sverige och snart nog varje församling har minst en egen kyrkokör, ofta också en eller flera barnkörer och ungdomskörer. Till allhelgonahelgen och påsken satsar många församlingar på sakrala körverk, vanligtvis med både orkester och solister. Adventstiden och julen erbjuder också många arbetstillfällen för frilansande operasångare och även andra tider på året kan det komma konsertförfrågningar. Ibland efterfrågas också solosång vid förrättningar som dop, bröllop och begravningar.

i ett konsertformat. Det är ofta färre personer inblandade i en konsertproduktion än i en operauppsättning och även om det finns tydliga begränsningar i konsertsituationen finns där också en frihet att utforma något unikt och personligt inom den ram som konsertformatet erbjuder. Beroende på vilka som är involverade kan det helt enkelt finnas ett visst konstnärligt handlingsutrymme. Därför valde jag att ta in denna konsertproduktion i min forskning.

Väglödande frågeställningar

I detta delprojekt utgick jag från tre frågeställningar:

- ◇ Hur kan operasångare, utöver arbetet med den egna rollen, bidra till en professionell konsert- eller operaproduktion genom att samarbeta med en tonsättare?
- ◇ Hur kan en utsatt kvinnokarakter gestaltas – inom konsertformatet – så att hon behåller en subjektsposition?
- ◇ Hur kan en kvinnokarakter gestaltas – inom konsertformatet – som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?

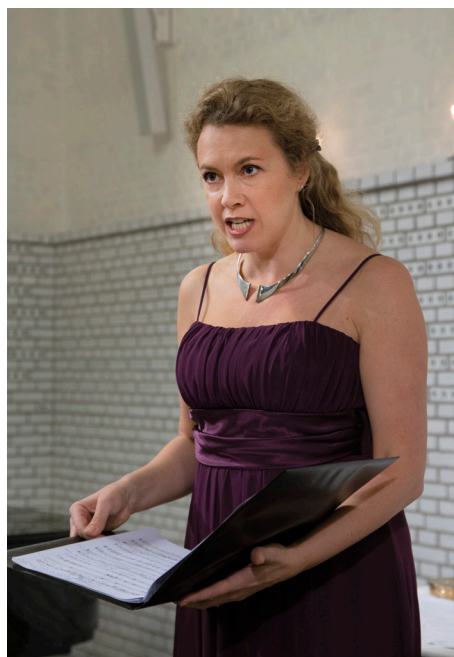
Det konstnärliga materialet för att undersöka dessa frågor var samtida musik med gammaltestamentlig text. Även om jag för närvarande inte har en aktiv kristen tro har jag ett såväl konstnärligt som existentiellt intresse för bibliska texter. Som konstnär tilltalas jag av att Gamla testamentets böcker ingår i tre av världsreligionerna och att dessa berättelser därför är en del av miljontals människors kulturarv världen över. Många operor vilar på bibliska berättelser, så inte bara min utan också andra operasångares yrkespraktik blir sammanflätade med detta kulturarv.²⁴⁹ Själv fick jag som ung sångare en stark läsupplevelse av Anita Goldmans bok *Våra bibliska*

249 *David och Jonathan* (Charpentier), *Moses i Egypten* och *Semiramis* (Rossini), *Nabucco* (Verdi), *Simson och Delila* (Saint-Saëns), *Hérodiade* (Massenet), *Salome* (Strauss), *Moses och Aron* (Schönberg), *Saul och David* (Nielsen) samt *Batseba* och *Under en kvinnas hjärta* (Sandström) är några operor med bibliskt tema.

mödrar som jag sedan burit med mig genom mitt yrkesliv. Författaren närstuderar hur kvinnor gestaltas i Gamla testamentet.²⁵⁰

Den textliga utgångspunkten i konsertproduktionen var *Höga visans* kärleksdikter. Dessa bär på rika möjligheter att utforska mina forskningsfrågor kring sexualitet. I *Höga visan* är det kvinnan som driver handlingen framåt. ”Hon söker upp sin älskade, hon tar initiativ till kärleksakten och hon talar vällustigt om köttslig kärlek”, skriver Anita Goldman.²⁵¹ Att karaktärerna ofta vänder sig till ett ”du” gör texten tänjbar när det gäller både subjekt och objekt för begär. Även om specifika kroppsdelar nämns är det mesta som yttras i dialogpartierna inte genuskodat. Några av stroforna är dock genuskodade och handlar om att kvinnan är utsatt för våld och hot om våld. Dessa strofer blev tacksamma för mig att ta spjärn emot när jag skulle undersöka hur en utsatt kvinnokaraktär kan gestaltas så att hon behåller en subjektposition.

Operarepertoaren är full av kvinnor i utsatta lägen, som behandlas illa eller vars liv begränsas på olika sätt. Den typen av situation är både operapubliken och sångarna vana vid; den ingår i operanormen. Därför är det generellt inte svårt för kvinnliga sångare (särskilt lyriska sopraner) att gestalta en sårbar kvinna, det finns ett mönster att följa och utbildningarna förbereder studenterna för att spela och sjunga just sådana scener. I det mönstret hamnar karaktären ofta i en objektsposition och kommunicerar att hon lider. Däremot är det mer ovanligt att se en utsatt kvinna hantera situationen som om hon ändå har ett visst handlingsutrymme, att hon kan



250 Goldman, 1988.

251 Goldman, 1988, s. 110.

fatta egna beslut om sitt liv, handla därefter och inte bara reagera på vad omvärlden gör mot henne. Jag har ingen intention att förkasta operarepertoarens många kvinnokarakterer som intar objektspositioner och/eller lider. Men jag vill att det ska finnas fler möjliga vägar för gestaltning av dem.

På samma sätt som det förekommer många utsatta kvinnor i operakonsten, ser jag normer för hur kvinnors sexualitet bör gestaltas. Också här blir kvinnan ofta ett objekt som ses genom den manliga blicken.²⁵² Som jag tidigare varit inne på hamnar operans kvinnoroller lätt i en av två välbekanta kategorier som är kopplade till just sexualitet; de uppfattas som antingen "ärbara" eller "promiskuösa".²⁵³ Den ärbara kvinnan visar inga egna sexuella begär, medan den promiskuösa inte förtjänar någon respekt. Även om denna uppdelning inte ges uttryck för i *Höga visan* är den närvarande i många andra bibliska texter och återkommer i det västerländska kulturarvet genom historien. Men i det verkliga livet är människor sexuella varelser oavsett könsidentitet. Ur det perspektivet är normerna för gestaltning av sexualitet på operascenerna begränsande, i kvinnoroller liksom i mansroller. Därför ville jag i denna undersökning utforska hur en kvinnokarakter kan förmedla lust på ett drivande sätt och samtidigt få omgivningens respekt. Den gestaltningen bjuder operavärlden inte på särskilt ofta.

Upplägg och medforskare

Ramen för avhandlingens tredje undersökning var alltså en extern konsertproduktion som en bit in i processen fick titeln *Sångernas sång*.²⁵⁴ Undersökningen kom att rymma relationer till två tonsättare. Dessa relationer gestaltade sig på mycket olika vis eftersom det var fråga om två olika slags processer. Kjell Perders verk var redan skrivet och jag valde att inte gå in och föreslå ändringar i notbilden. Vår relation ligger nära den traditionella relationen mellan en tonsättare och en sångare. Jag är tacksam för att Kjell Perder med sitt erbjudande och sin fråga på ett avgörande

252 Mulvey, 1975.

253 Lindén, 2012, 10 april.

254 *Sångernas sång* är *Höga visans* titel på hebreiska (Goldman, 1988, s. 110).

vis bidrog till hur denna tredje undersökning kom att gestalta sig. På det sättet är han delaktig i upphovet till forskningen. Han var dock inte en del av forskningsprocessen och därför ser jag honom inte som medforskare. Eftersom han och jag inte hade närmare kontakt förrän vid repetitionerna är han heller inte så närvarande i denna text. Relationen till Maria Löfberg sticker ut för att jag i vårt samarbete lät min kompetens som sångare breddas och användas på fler sätt. Därför ger jag henne också mer utrymme i texten. Liksom med andra medforskare kommer jag senare i min text att enbart använda hennes förnamn.

Formatet för det nya stycket var av arrangörerna bestämt till två sångare och max fyra instrumentalister. Duratan skulle vara tio minuter och texten skulle alltså baseras på *Höga visan*. Maria föreslog att vi i stycket, som senare fick titeln *Stark som döden*, skulle hålla rollfördelningen traditionell i så måtto att vi lät Hon gestaltas av en kvinnlig sångare, medan Han fick sjungas av en man. I Kjell Perders befintliga verk *Hög visa* är däremot båda rollerna skrivna för kvinnoröster, han har aktivt valt att använda den bibliska texten för att skildra ett samkönat begär. Tillsammans skulle de båda verk-
en ge mig möjlighet att undersöka gestaltning av olika begärsriktningar.

Undersökningen kom att bestå av två faser. Under den första fasen utforskade jag möjligheterna till ett större handlingsutrymme för en sångare genom att tillsammans med Maria skapa verket *Stark som döden*. Detta skedde under perioden april–oktober 2018. Den andra fasen handlade om arbetet med gestaltningen av de två styckena *Hög visa* och *Stark som döden*. Det arbetet påbörjades i november 2018 och avslutades med två konserter i februari 2019.

Hos arrangörerna fanns inte ekonomiskt utrymme att arvoda de medverkande sångarna för mer än de musikaliska repetitionerna och konserterna, så något ytterligare samarbete med övriga solister gick inte att åstadkomma inom ramen för min undersökning. Men före och mellan repetitionstillfällena kunde jag kunnat om gestaltningen tillsammans med andra praktiker utanför produktionen. Precis som i *Under en kvinnas hjärta* avslutades undersökningen även denna gång med en produktion utanför akademien, där det inte fanns utrymme för mig att berätta om mitt kunskapande. Därför väljer jag återigen att i min text först beskriva verken, skapandet och kunskapandet och därefter bjuda in dig som läser

att ta del av gestaltningen genom filmer på Research Catalogue. Jag återkommer till det.

Maria och jag kände inte till varandra innan Kjell Perder bjöd in mig till konsertproduktionen. De andra medforskarna i avhandlingen valde jag medvetet och omsorgsfullt utifrån deras respektive kompetens och erfarenheter, som jag visste hade kopplingar till mina forskningsfrågor och kunde gynna kunskapandet. Det var också avgörande att jag trodde att vi skulle kunna samkunskapa på ett bra sätt. Med Maria fick jag chansen. På hennes hemsida kunde jag se att hon skrivit många sakrala verk – kammarmusik, orkesterverk och stycken för kör och solister. Däremot verkade det inte som att hon arbetat särskilt mycket med att bearbeta text dramaturgiskt. Det hade inte jag heller och jag såg det som en fördel om vi båda var lika oerfarna på den punkten. Den öppenhet och vilja till kommunikation som jag kunde utläsa av hennes första mejl till mig sade mig att vi nog skulle kunna arbeta ihop på ett bra sätt. Jag valde aktivt att lita på min intuition här. Intuitionen kan ses som en form av intelligens, om en talar med Hans Larsson, en svensk 1800-talsfilosof som min handledare Ingela Josefson introducerade för mig tidigt i mitt avhandlingsarbete.²⁵⁵

Som jag beskrivit tidigare i avhandlingen hade jag våren 2017 deltagit i en workshop i dragking-teknik som leddes av Liv Elf Karlén. Hon är regissör, dramatiker och normkreativ utbildare och en del av frigruppen Teater Lacrimosa som har skrivit boken *Större än så här: tankar för en genusnyfiken gestaltning*.²⁵⁶ Även om Liv Elf Karlén inte hade egen erfarenhet av opera tänkte jag att det skulle vara spännande att utforska materialet tillsammans med henne. Till undersökningens andra fas bjöd jag också in Stefan Nymark, en erfaren repetitör som sedan många år även är sångare i Radiokören. Hans långa yrkeserfarenhet inom den klassiska musiken och hans dubbla kompetens som både pianist och professionell sångare såg jag som en tillgång i projektet. Stefan och jag har arbetat tillsammans regelbundet sedan 25 år tillbaka – han är en av de repetitörer jag ofta anlitar när ett nytt parti ska studeras in, så jag kände väl till hans yrkesmässiga bredd och djup.

255 Larsson, 2012 [första utgåvan 1892], s. 23.

256 Elf Karlén et al., 2008.

Att samskapa ett nytt verk

ATT SKAPA OCH ATT SAMSKAPA

När Kjell Perder berättade att ett nytt verk skulle skrivas till konserten där hans stycke *Hög visa* också skulle framföras funderade jag på hur ett samarbete med en tonsättare skulle kunna se ut och min egen förmåga att arbeta med text och komponera musik. Under min utbildning till jazzmusiker vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm ingick några kurser i arrangering och komposition, men där hade jag känt mig begränsad av att genren var relativt ny för mig. Jag upplevde att min kreativitet stannade av på grund av att en inre kritiker hela tiden underkände mina egna musikaliska idéer. Skulle det vara annorlunda om jag samarbetade med en tonsättare, där det nya stycket skulle utgå från den tradition som brukar kallas konstmusik – en värld som jag verkat i under de senaste 20 åren?

Slagverkaren Jennifer Torrence skriver i expositionen *Rethinking the Performer: Towards a Devising Performance Practice* om kollaborativa skapandeprocesser mellan tonsättare och musiker.²⁵⁷ Hon presenterar en modell där musikern kan ta tre olika roller gentemot tonsättaren. På den första nivån i Torrences modell är musikern en uttolkare (*interpreter*) av verket och saknar inflytande över skapandeprocessen. Inom klassisk musik är vi numera vana vid att det oftast fungerar så. På nästa nivå är musikern mer involverad genom att hen får titta på tonsättarens komposition och komma med kommentarer, synpunkter och förslag till ändringar. Enligt Torrence fungerar musikern då som en rådgivare (*advisor*) åt tonsättaren, men de två är inte jämlika. Tonsättaren är experten som väljer om musikerns synpunkter ska beaktas eller inte och tonsättaren står ensam som upphovsperson. På den tredje nivån har musikern samma status som tonsättaren i skapandet och stycket skrivs gemensamt. Bådas namn finns med på slutresultatet. Då befinner sig de båda på *deviser*-nivå, menar Torrence.²⁵⁸

257 Torrence, 2018.

258 Begreppet *devising* kommer ursprungligen från teatervärlden. *Devised theatre* är en kollaborativ processmetod där alla som ingår i en föreställning skapar den tillsammans utan traditionell hierarki mellan yrkesrollerna och uttrycksformerna.

Eftersom det sällan eller aldrig sker någon bearbetning av texten i befintliga verk inom konstmusik och opera hade jag, när Maria och jag påbörjade vårt samarbete, inga erfarenheter av att arbeta kreativt med text innan det är dags att ge den fysisk och klingande gestalt.

FRÅGOR INFÖR SAMARBETET

Under *Sångernas sång*-undersökningen var Barbro Smeds en av mina handledare. Barbro, som är dramatiker och dramaturg, rekommenderade att vi redan från början skulle tänka oss en iscensättning av den berättelse vi ville skapa – det kunde underlätta arbetet med texten. Till mitt första möte med Maria hade jag därför med mig några trådar för oss att börja väva en berättelse med:

- ◇ Ur vems perspektiv vill vi berätta historien ur *Höga visan*, vem är subjektet? Eller är båda subjekt, eller varierar det (i original får de tala lika mycket)?
- ◇ Hitta en grundsituation till varför de sjunger detta eller vem de berättar för (beroende på om det är ett eller två subjekt). Hon kanske är tillfångatagen igen, eller i en domstol där hon talar om det som hänt? Det går att tala i presens men ändå gestalta som att hon berättar vad som hände förra veckan.
- ◇ Låt oss försöka hålla oss till texten i Bibeln så mycket det går.
- ◇ Gör en uppskattning om hur mycket text som behövs, det ger en ram som vi kan disponera. Det är roligt med de målande beskrivningarna, vi kan ta vara på dem (även om vi kanske inte tar de mest uttjatade).
- ◇ Enligt texten kommer Hon från Libanon och han är "häri från" – vad innebär det? Finns det ett motstånd i omvärlden som kanske inte gillar deras relation?

Ofta skriver hela gruppen manus och fattar gemensamma konstnärliga beslut om gestaltning, scenografi, ljus, musik och så vidare.



GEMENSAMMA KONSTNÄRLIGA BESLUT

För att arbeta med librettot bjöd jag in Maria till Stockholm i april 2018. Att vi inte hade kommit överens på förhand om en arbetsmetod för vårt samskapande oroadde mig lite inför mötet. Men vi kom igång genast genom att titta flera gånger på själva originaltexten och genom att prata igenom hur vi ville att de två karaktärerna skulle framstå, hur deras inbördes relation skulle vara – dynamiken mellan dem och deras status gentemot varandra.

Librettot började ta form i ett litet konferensrum som jag bokat för ändamålet i centrala Stockholm. Till vår första workshopdag hade jag gjort en utskrift av hela texten i *Höga visan* och gulmarkerat partier som jag tyckte var intressanta eller vackra. Särskilt hade jag försökt hitta det som inte bara är ljuvt och positivt, utan där det finns ett motstånd, ett problem eller något som är obehagligt. *Höga visan* är en lång text och i konstnärliga sammanhang sållas vanligtvis bland stroforna, och ofta blir det som till slut är kvar bara en lovprisning fram och tillbaka mellan de två älskande. Med erfarenheten från *Under en kvinnas hjärta*, som inte var en berättelse i vanlig mening utan snarare ”en poetisk prisma”, för att använda regissören Mira Bartovs ord, kändes det viktigt att skapa en dramaturgi med tydlig vändpunkt, där något förändras. Eftersom jag planerade att arbeta

vidare med mina forskningsfrågor i gestaltningen av stycket ville jag att det skulle ha en scenisk potential.

Maria och jag gick igenom all text i *Höga visan* tillsammans och valde ut fraser som vi ville ha med i det slutgiltiga librettot. Då våra önskemål ibland skiljde sig åt valde vi att inkludera även det som bara en hade fastnat för. De utvalda stroferna kopierade vi över i ett nytt dokument, men vi behöll alla referenser till Bibelkapitel och verser.

Utifrån undersökningens forskningssyfte kom Maria och jag fram till att vi inte ville att Hon skulle vara lägre i status än Han. Hon skulle inte bli exotiserad eller Den Andra, tvärtom kunde hon ibland få vara starkare än Han.²⁵⁹ Det står i texten att hon kommer från ett annat land (Libanon) och vi enades om att tänka oss en situation där hon ansöker om uppehållstillstånd i Sverige, att de är på Migrationsverket där de båda måste övertyga handläggarna om att Hon behöver få stanna, bevisa att deras relation är på riktigt.²⁶⁰

Dagen efter vår inledande textworkshop hade Maria gjort ett förslag till libretto. Hon hade vävt ihop de textbitar vi valt ut till en helhet där ordningen redan var omkullkastad på flera ställen. Vi läste texten högt och funderade på om ordningen var rätt, om den dramatiska bågen kändes hel och så vidare. Snart insåg vi att Hon till stor del fått på sin lott att stå för motståndet eller det som skrämde och att vi behövde låta henne få uttrycka sin kärlek till honom mer i början. Mycket av det som finns i *Höga visan* kan kännas svårt att relatera till i vår tid. Beskrivningarna där den andra personens kroppsdelar jämförs med killingar, elfenbensplattor eller städer gav oss inte några tydliga positiva associationer. Vi fick i stället välja ut några mer allmänt hållna rader.

Karakteren Hon presenterar sig tydligt i originaltexten. Vi får veta att hon kommer från Libanon, att hon är bränd av solen, att hon är ”en vildros på Sharons slätt, en lilja i dalen”. Han är däremot märkligt anonym i hela texten. En annan skillnad är att Han nästan genomgående talar

259 Se t. ex. *Orientalism* (Said, 2016). Jag är medveten om att texten i *Höga visan* väcker frågor om ras och rasifiering. Det postkoloniala perspektivet öppnar för spännande analyser, men eftersom det ligger utanför mitt forskningsområde har jag i avhandlingen inte problematiserat vitheten i *Stark som döden*.

260 Vi tänkte oss att berättelsen utspelar sig i Sverige bara för att ha något att utgå ifrån, men det kan lika gärna vara motsvarande myndighet i något annat land.



Tove Dahlberg och Ola Heinpalu.

direkt till henne, medan Hon ofta talar om honom (med någon annan). För att göra dem mer jämlika tog vi oss friheten att ändra på vissa pronomen. I början av librettot, när vi tänker oss att de är hos handläggarna på Migrationsverket, lät vi båda tala om den andra.

Från originaltexten hade vi plockat två passager där Hon uttrycker att hon söker honom utan att finna honom och att hon möter vakter i staden som behandlar henne illa. På förslag från Barbro Smeds bakade vi ihop de två delarna till en helhet. Vi flyttade också över orden ”stör inte kärleken, väck den inte, förrän den själv vill” från hennes mun till hans och i början får båda sjunga ”jag är sjuk av kärlek”.

MUSIKENS DRAMATURGI

När vi hade hittat en form som vi båda var nöjda med, där det fanns en logisk linje mellan de olika textfragmenten, började vi prata om karaktären på musiken, dels vad Maria och jag tycker om och dels hur vi tänkte oss just detta verk och dess olika delar. Vi gjorde ett slags skiss av den musikaliska dramaturgin tillsammans:

Libretto Höga visan 2

Intro

Båda

duett
Bär mig som ett sigill vid ditt hjärta,
som ett sigill vid din arm.
Stark som döden är kärleken,
lidelsen obevlig som graven.
Dess pilar är flammande eld,
en ljugande låga.

~~Abstrakt~~

Statement



Mellanspel



Hon

Kyszar vill jag dricka ur hans mun!
Hans kärlek är ljuvare än vin
Allt hos honom är begärligt,
jag är sjuk av kärlek!
Jag är en vildros på Sharons slätt, en lilja i dalen.
Bry er inte om att jag är svart, att solen har bränt mig.
Om han ändå var min
Då kysste jag honom om vi möttes på gatan,
och ingen skulle ta illa upp.

Upprömt,
återhållt, nervositet,



Han

Hon har fångat mitt hjärta
med en enda blick har hon fångat mitt hjärta,
Min älskade, min vackra flicka
jag är sjuk av kärlek.
Kom, min brud, från Libanon,
kom från Libanon, kom hit!

Mellanspel



Hon

Jag sov, men mitt hjärta var vaket.
Hör, min vän knackar på:
Jag öppnar för min vän, men min vän har gått.
Jag blir utom mig, han är borta,

Agitato
|

jag söker honom men finner honom inte,
jag ropar, men han svarar inte.
Väktarna finner mig,
de som går runt i staden.
"Har ni sett den jag har kär?"
De slår mig, de gör mig illa.
Murarnas väktarna sliter av mig sjalen.
Knappt har jag lämnat dem
förrän jag finner den jag har kär.
Jag tar fatt honom och släpper honom inte.

Han

Stör inte kärleken, väck den inte, förrän den själv vill.

Hon

Mitt huvud vilar på hans vänstra arm,
hans högra omfamnar mig.

Han

"Vem är hon som strålar som morgonrodnaden,
skön som den vita månen,
fullkomlig som den heta solen,
skrämmande som stjärnornas här?"
Kärlekens pilar är flammande eld,
en ljungande låga.
Hon är skön, ljuvlig och
skrämmande som stjärnornas här.
Vänd bort din blick,
den gör mig förvirrad.

Hon

Tills vinden vaknar och skuggorna flyr,
ströva omkring, min vän.

Mellanspel: Vändpunkt

Han

Vintern är över,
regntiden är förbi.
Marken täcks av blommor,

Hon

Kom, min vän,
låt oss gå ut på fälten
och övernatta bland hennabuskarerna.



} *lygnt*

Agitato



} *lygnt*

Dansant



Låt oss tidigt gå ut i vingårdarna
och se om vinstocken skjutit skott,
om knopparna har öppnat sig,
om granatträden gått i blom.
Där skall jag ge dig min kärlek.

duett

Han
Som en lilja bland tistlar
är min älskade bland flickor.

Hon
Som ett äppelträd i skogen
är min vän bland de unga männen.

Han (Hon: obligatstränna, eko?)
Salomo hade en vingård
i Baal Hamon.
Han lämnade vingården åt väktare.
Tusen siklar silver
skulle frukten inbringa.
Men min vingård har jag här.
Behåll dina tusen, Salomo,
och ge tvåhundra åt väktarna!
Du som är i trädgården,
vännerna lyssnar efter din röst,
låt mig höra dig säga:

Båda
"Skynda, min vän,
som en gasell eller en ung hjort
till de doftande bergen."



eftertanke



dansant

FRÅN DEVISING TILL ADVISING

Inför arbetet med Maria hade jag varit lite orolig för att jag inte skulle behärska konsten att tänka dramaturgiskt eftersom det hittills inte har ingått i min praktik som sångare. Jag befarade att jag inte skulle kunna identifiera problem eller dramaturgiska behov, eller om jag kunde det, att jag inte skulle veta hur de skulle kunna lösas eller tillgodoses. Men alla de verk jag gestaltat genom åren på operascener världen runt måste ha rustat mig med en kunskap som jag inte var medveten om att jag hyste (även om jag förstås hoppades på det).

Under librettoarbetet hade jag minst lika mycket att erbjuda utifrån min erfarenhetshorisont som Maria hade som tonsättare och kyrkomusiker. Jag kände att jag växte i mötet med henne och i arbetet med texten, att mina impulser stämde och att mina ändringsförslag gjorde dramaturgin starkare. Dessutom uppfattade jag att mitt genusperspektiv tillförde arbetet med librettot en viktig dimension och att de två rollerna i dramat blev mer jämbördiga efter de justeringar som jag föreslog.

I denna fas av skapandet uppfattade jag att vi var jämlika som upphovspersoner, alltså att jag, i Jennifer Torrences modell för kollaborativa processer, befann mig på deviser-nivå och hade lika stort inflytande och lika hög status som Maria (även om hon kom med en skiss som jag inte hade förväntat mig – jag hade ju å andra sidan valt ut textavsnitt som vi nästan tog rakt av så det jämnade ut sig!). Det kändes bra att vi också kom att tala om hur vi tänkte oss karaktären på musiken genom textens utveckling.

När Maria åkte hem efter workshopen visste jag inte riktigt på vilken nivå jag skulle hamna i nästa skede av den konstnärliga processen, om jag skulle få vara med alls. Maria hade sagt att hon oftast komponerar i en följd från början till slut och att hon inte är så förtjust i att skriva om ifall något inte fungerar, då skriver hon hellre nytt. Men om en ton inte passar är hon förstås öppen för att ändra. Hon var tydlig med att hon ville arbeta ensam under kompositionsfasen och jag tolkade det som att hon vill vara den som tar ansvar för musiken. Med tanke på att vi precis hade träffats för första gången och inte visste särskilt mycket om varandra, varken som yrkesmänniskor eller privatpersoner, ville jag inte utmana hennes praktik som tonsättare mer än hon bjöd in till; det kändes helt enkelt för tidigt i vår professionella relation. Att komponera själva musiken tillsammans skulle innebära att ge sig ut på okänt vatten för oss båda två och jag kände att det

behövdes ett ömsesidigt förtroende för ett sådant äventyr, ett förtroende vi inte ännu haft tid att utveckla. Därför ifrågasatte jag inte hennes yrkesmässiga gräns utan klev ner från deviser-nivån, men jag hoppades att hon ville skicka mig något att titta på innan det var helt färdigt, och ge mig en chans att komma med kommentarer eller synpunkter, att få vara rådgivare.

Maria arbetade snabbt och redan efter några veckor fick jag partitur till första akten av det hon valt att kalla en mini-opera och gett titeln *Stark som döden*. Jag fick löpande nytt material och kunde komma med synpunkter, frågor och förslag på ändringar. Men eftersom hon nästan på pricken förstått hur min röst fungerar behövdes inte några stora justeringar. Kanske berodde det på att hon själv sjunger och att hon inom ramen för sitt arbete som kyrkomusiker leder flera körer. Enligt min erfarenhet av att uruppföra konstmusikaliska verk finns en tendens hos dagens tonsättare att skriva tungt för sångsolister, oavsett vilken sorts röst personen som ska framföra verket har. Ofta verkar tonsättaren inte specifikt haft som avsikt att skriva ett tungt parti, men det har blivit så ändå. Kanske ingår det inte längre i tonsättarutbildningarna att lära sig om hur röster av olika tyngd fungerar och att en behöver skriva på olika sätt, att det inte räcker att hålla sig inom sångarens vokala omfång. Det kan skapa problem för sångare med lättare röster och i värsta fall blir det bestående skador på deras stämband. Men Maria har uppenbarligen kunskap om vad olika röster har för vokala behov och kan skriva också för lättare röster.

Här är ett av mycket få exempel på när jag haft synpunkter på det material Maria skickade till mig. Den första versionen tyckte jag kändes för hög. I det andra exemplet har hon ändrat melodin så att *tessituran* blev lägre.²⁶¹

The image shows two musical staves. The top staff has a high tessitura, with the notes for 'Oooo...' being very high on the staff. The bottom staff has a lower tessitura, with the notes for 'Oooo...' being lower on the staff. The lyrics 'men han svarar inte. Oooo...' are written below both staves.

261 *Tessituran* är sångstämmans viloläge, där den oftast befinner sig.

Även om jag från början hyst en förhoppning om att få vara mer delaktig i komponerandet än det sedan blev, kom nya insikter när jag tillsammans med Maria bestämde ramarna för kompositionen och gjorde det textliga urvalet och dispositionen. Och eftersom vi resonerat oss fram till de olika stämningarna under styckets gång och pratat om hur övergångarna behövde se ut kändes det ändå mycket som "mitt" verk. Det var intressant att se hur en musiker kan pendla mellan olika nivåer av samarbete inom ett enskilt projekt.



För den som vill följa med i noterna i kommande text-avsnitt finns klaverutdraget publicerat online i denna exposition, uppdelat i en pdf per akt.

Högerklicka **HÄR** och välj "**öppna i ny flik**" för att titta på noterna.

En älskande kvinna med handlingsutrymme

I *Sångernas sång*-projektet var avsikten att undersöka både hur en kvinno-karaktär med agens kan hantera utsatthet och hur en kvinnas sexualitet kan gestaltas. Jag ville utmana hur jag som kvinna förväntas sjunga. Jag ville föra in en maskulin kvalitet i den vokala gestaltningen så att den inte skulle bli så konform, försöka luckra upp det binära så att allt inte enbart skulle vara mjukt och omhändertagande. Och jag ville utforska hur en kan arbeta normkreativt med scenisk gestaltning inom ramen för en konsertproduktion. Jag ville hitta sätt att bryta sådant som kan uppfattas som uttryck för femininitet, men inte gå så långt att åskådarna blir provocerade eller tappar sina sympatier för karaktären. Tänja på gränserna, men ändå möta en del av publikens förväntningar. Det normkreativa arbetet handlar ofta just om hur en ska förhålla sig till publikens förväntningar. Frågan är var en ska gå med respektive emot, var i musiken det går att hitta det mjuka, det sköra, det tunna och var jag kan prova att lägga en rak motsats. På samma sätt kan jag laborera med andra uttryck på de delar som förmedlar styrka.

När det var dags att fokusera samkunskepanandet på själva gestaltningen av de två verken *Stark som döden* och *Hög visa* började utforskandet med textanalys. Regissören Liv Elf Karlén och jag träffades vid två tillfällen för att tillsammans diskutera librettona. Sedan åkte jag till Falkenberg för att delta i en första genomspelning av de båda verken tillsammans med alla inblandade i konsertproduktionen. Då var varken Liv eller repetitören Stefan Nymark med. Först därefter möttes vi tre för att arbeta praktiskt med materialet under tre halvdagar.

Metodmässigt liknade undersökningen med Liv och Stefan arbetet med *Mönster och möjligheter*. Det konstnärliga provandet, där jag tillsammans med pianisten testade någonting jag ville undersöka, varvades med diskussioner om hur det uppfattades utifrån, om hur olika detaljer samverkar, och vad för berättelse vi ville förmedla. Ytterst handlade arbetet även denna gång om hur en kan omvandla kritiska perspektiv till sångarpraktik och om att utveckla och prova verktyg och förhållningssätt för ett mer normkreativt gestaltande. De inledande samtalen spelades in på audio och laborationerna filmades med en videokamera (två kameror var inte nödvändigt denna gång eftersom jag inte rörde mig i rummet).

KONSTNÄRLIGA FÖRUTSÄTTNINGAR

För en sångare är processen i en konsertproduktion påtagligt kortare än i opera. Ofta, men inte alltid, träffas solister och dirigent en gång och går igenom stycket med piano. En separat repetition med instrumentalister och eventuell kör är standard. Samma dag som konserten brukar det vara en kortare repetition. Antingen spelas hela verket rakt igenom utan avbrott, eller så tas enbart vissa bitar av stycket – till exempel starter, övergångar mellan olika satser och/eller tempi och en del avslut – för att dirigent och medverkande ska få en känsla för relationen mellan olika delar i stycket. Men före konsertdagen har solister och dirigent alltså ofta bara gått igenom verket en eller två gånger.

Eftersom tiden är så knapp förväntas ingen kunna materialet utantill, alla tittar i noterna. Men till skillnad från instrumentalisterna har sångare en text att förmedla till publiken. Sångaren behöver därför studera in materialet så pass mycket att hen kan släppa notbilden mer eller mindre utan att tappa bort sig.

Att bjuda in en medforskare som inte känner till arbetsmodeller, framförandekonventioner och annan mer outtalad kunskap i en viss konstnärlig disciplin var ett medvetet val från min sida. Det vi andra tar för givet ser den personen kanske för första gången och jag bedömde att den blicken skulle tillföra mitt kunskapande något värdefullt. Tillsammans med Liv Elf Karlén, som kommer från talteaterns värld, kunde jag få syn på fler aspekter av hur en klassisk konsertproduktion fungerar, villkor som för mig var förgivettagna. I våra samtal liknade vi en konsertproduktion med en filmproduktion, där många konstnärliga val gjorts redan innan kameran börjar spela in. Även där finns oerhört lite gemensam tid, det är stora team och många faktorer är beroende av varandra. Arbetsmodellen och tidsbristen i både konsertproduktionen och filmproduktionen begränsar artisternas handlingsutrymme.

Specifikt för den klassiska musiken är att tajmingen är styrd. Det kan i vissa lägen utgöra ett problem. Dessutom förmedlar musiken ofta en specifik känsla och sångaren ställs inför valet att gå med den känslan eller emot. I konsertsituationen finns många konventioner som sällan ifrågasätts. Förutom att alla har noter brukar utplaceringen av utövare se ungefär likadan ut; dirigenten står närmast publiken riktad mot orkestern eller ensemblen som är grupperad i en halvmåne framför hen. Bakom instrumentalisterna står kören om det finns en sådan, ofta upphöjd på gradängar. Solisterna står eller sitter antingen mellan dirigenten och orkestern eller mellan orkestern och kören. Jämfört med till exempel ett rockband eller en jazzgrupp ligger det något formellt över uppställningen i en klassisk konsert. Sångarna (både solister och korister) sträcker på sig och fördelar vikten jämnt mellan fötterna. Även om instrumentalister kan röra sig i enlighet med fraseringen, återspeglas musikens puls inte särskilt ofta i utövarnas kroppar. Över lag brukar inte sångarnas kroppar förmedla några känslor från verket, det teatrala undviks generellt. Människorna på konsertscenen rör inte vid varandra, inte heller två sångare som sjunger kärleksfullt till varandra, för av tradition ingår det inte i konceptet "klassisk konsert". Allt detta kan tyckas självklart för den vana konsertbesökaren och för oss i branschen, men jag behöver sätta ord på konventionen innan jag kan förhålla mig till den.

I *Sångernas sång* fokuserade vi en stor del av utforskandet på hur det går att arbeta med ett slags halvscenisk gestaltning i framförandet. Det innebär inte regelrätta scenerier där en rör sig omkring i ett rum. Däremot kan det

handla om en sorts visuell kommunikation; om undertexter, riktningar, val av blick och så vidare. Texten i *Hög visa* och *Stark som döden* uttrycker så tydligt en fysisk kärlek och Liv föreslog beröring som ett möjligt uttryck. Min invändning mot det var att det skulle bryta starkt mot konsertparadigmet och därför ta ett stort fokus, så vi beslutade att utforska hur jag kunde "beröra" med blicken i stället för med exempelvis min hand. Dessutom kan det vara tekniskt svårt att få till fysisk beröring med noter i händerna, det ser lätt bökit ut.²⁶²

Liv ställde också frågan om det skulle gå att sjunga vissa repliker i profil, med ansiktena riktade rakt mot varandra. Klassiskt skolade sångare brukar "fuska" i sceniska produktioner eftersom sången inte är förstärkt och det är viktigt att projicera rösten ut i rummet. Om en sjunger mot sidan av scenen stannar ljudet i kulissen och når inte ut över orkestern. Att sjunga bakåt är sällan en bra idé. Dessutom behöver sångaren kunna se dirigentens slag, antingen i orkesterdicket eller i en monitor. Även i en konsertlokal behöver sångarna rikta ljudet mot publiken och ha kontakt med dirigenten. Men beroende på orkestrering och nyans finns där ibland möjlighet att sjunga mer i profil.

Operans kärlekspar hamnar ofta i en position där en man omfamnar en kvinna bakifrån, för då kan de båda sjunga mot salongen. Kristina Hagström-Ståhl som jag samarbetade med i *Mönster och möjligheter*-undersökningen, menar att det är ett operaegget tecken som publiken genom upprepning lärt sig att tolka som intimitet. Men det har använts så ofta att det nästan blivit en schablon. De akustiska förutsättningarna innebär en viss begränsning i den sceniska gestaltningen och för att sångare på en operascen inte ska hamna i onödiga klichéer behövs ett medvetet arbete kring relationen mellan kropparna.

Under våra laborationer följde vi de konstnärliga ramar som en konsertproduktion oftast håller sig inom, vilket innebar att jag stod på ett och samma ställe och (för det mesta) hade en pärm med noter i handen. När jag i andra konsertsammanhang sjungit operaarior som jag tidigare spelat på scen, har jag märkt att det då är lättare att få till en levande gestaltning

262 Om sångarna sjunger utan noter och det finns tillräckligt med golvyta att agera på kan enklare scenerier och beröring förekomma när opera- eller operettrepertoar framförs konsertant.

än om jag ”bara” har studerat in musiken grundligt. Fastän konsertkonventionerna egentligen inte ger plats för fysisk teater sipprar även de sceniska konstnärliga val jag gjort i en aria in, genom skiftningar i minspel, psykologiska vändpunkter, andningar, hållning och vart jag vänder min kropp. Rollen väcks till liv genom det kroppsliga minnet och förstås också för att jag har fattat många fler konstnärliga beslut om karaktären och dess utveckling i stycket.

MUSIKEN

Marias tonsättning placerar sig i det konstmusikaliska fältet. Vissa delar andas en sorts neoklassicism, andra har tydliga influenser av svensk folkmusik, men det kändes givet att använda mig av en klassisk tonbildning när jag tog mig an min sångstämma. Musiken är tillgänglig utan att vara enkel. Den är omväxlande, rymmer både vackra, mjuka partier och kantiga, dissonanta avsnitt, både lugna, svängiga och dramatiska passager.

Förutom den musikaliska grundstommen (toner, pauser, förtecken, taktarter och så vidare) rymmer ett partitur ofta tydliga instruktioner om hur musiken ska framföras. Bland annat skriver många tonsättare in nyanser, artikulation, tempoväxlingar och ord som anger vilken känsla upphovspersonen tänker sig att musiken ska förmedla. Denna information kan vara praktisk när det är brist på tid. Vissa tonsättare är mycket detaljerade i sina anvisningar, medan andra ger mer utrymme åt dem som ska framföra verket. Marias komposition tillhör den senare kategorin.

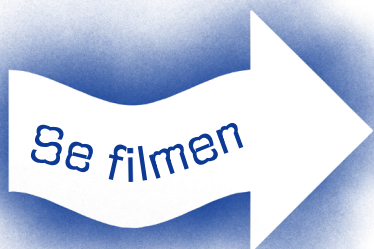
Någon kanske tänker att det blir bättre musik ju fler anvisningar som finns i noterna, men den relationen ser jag inte. Det handlar helt enkelt om olika kompositionstraditioner. Exempelvis J. S. Bachs noter innehåller inga nyanser alls, endast ett adjektiv i början av satsen eller stycket – ibland inte ens det. I den musikaliska värld där han verkade fanns en tydlig uppförandep Praxis som instrumentalister och sångare skolades in i, och tonsättarna visste därför ungefär hur musiken skulle komma att klinga. När jag sjunger musik med färre instruktioner handlar min uppgift som utövare om att tolka notbilden och på så sätt få den att leva. Jag utgår ifrån de musikaliska impulser notbilden ger mig. Dessa impulser är kopplade dels till min fallenhet för musik och dels till allt jag lärt mig genom mina upplevelser av musik, mina musikutbildningar och mina yrkesmässiga erfarenheter.

Forskningsfilm

Att skapa en subjektposition

I laborationerna med *Stark som döden* sökte jag efter sätt att ge min karaktär handlingsutrymme genom att aktivt placera henne i en subjektposition.

Jag har gjort en film om de konstnärliga verktyg jag använde, som heter *Att skapa en subjektposition*. Titta på filmen och återvänd sedan till texten här.



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att se filmen. Om filmen inte startar av sig själv kan du klicka på trekanten i filmrutans övre högra hörn.

Att tolka ett samtida verk

MUSIKEN

Musikaliskt rör sig Kjell Perders verk *Hög visa* i en helt egen suggestiv klangvärld. Det finns oftast ingen tydlig puls eller tempokänsla, inget generellt flöde, det är mer eftertänksamt och vilsamt. Musiken består av fragment eller stillsamma bilder men är samtidigt rytmiskt mycket komplex, både i stråkensemblen och hos solisterna. Ofta ligger stråket som en mjuk matta under sångfraserna, ibland byggs ackorden upp genom arpeggion där det lägsta instrumentet börjar och de högre läggs till, ett i taget. Det finns både harmoniska och mer kärva avsnitt. Vid några tillfällen kommer ett kontrapunktiskt tema som har mer av en puls i sig.

Kjell Perder har frikostigt gett mig tillstånd att publicera klaverutdraget online.



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att titta på noterna.

Tempot i stycket varierar men är över lag lågt. Verket börjar och slutar på 58 slag per minut, däremellan pendlar det mellan 63 och 69. Vid två tillfällena går det upp till 76, vilket inte heller är särskilt snabbt. Sångfraserna är melodiska, långsamma och utdragna. Mezzosopranen upprepar orden ”vad du är skön” många gånger i verket och på dessa ställen går tempot alltid ner till 63.²⁶³ När tempot går upp till 69 blir sprången i melodistämmorna ofta större, något som kan vara en signal att tonsättaren tänker sig större affekt, eller en ökad intensitet. I detta verk tolkar jag det som att det hettar till mellan de två karaktärerna. På samma sätt används ytterlägen i sångarnas omfång för att markera extra viktiga repliker.

I början av stycket talar Mezzon om Sopranens ögon, hår och tinning, vilket är förhållandevis oladdade kroppsdelar. Senare går hon ytterligare ett steg och beskriver sin käreastas höfter, bröst och andedräkt. Att närma sig de erogena zonerna ger repliken en sexuell undertext och kortare notvärden gör fraserna mer aktiva. Sopranen svarar med uppmaningen ”kom, låt oss gå ut på fälten och övernatta bland hennabuskarna”, något som i mina öron låter som ”jag vill ha sex med dig i natt”. Fram till detta ställe har Sopranen och Mezzon haft olika text, men nu förenas de i en kort fras, en gemensam uppmaning.

I styckets första halva talar en person åt gången. En bit in i verket börjar Mezzon tala redan i slutet av Sopranens fraser och Sopranen tänker högt samtidigt som Mezzon fortsätter att komplimentera henne (takt 78–81). När Sopranen bjudit Mezzon att gå ut på fälten sjunger de unisont i två takter, därefter delar stämmorna upp sig men har fortfarande samma text.

Jag kan inte höra en tydlig vändpunkt eller klimax i musiken. Men när Sopranen sagt ”där ska jag ge dig min kärlek” har tonsättaren lagt in en variation i form av en septol i Mezzons svar: ”Vad du är skön” (melismen i takt 121). Det är enda gången repliken förändras, vilket skulle kunna tolkas

263 Mezzosopranen förkortas hädanefter till Mezzon.

som att Mezzon blir berörd på ett nytt sätt. Något händer där, för Sopranen kommer in innan Mezzon slutat, de lindar sina repliker runt varandra.

Ett parti är särskilt komplext rytmiskt sett. Takt 123–133 går övervägande i 9/8-takt, men slagen är inte jämnt fördelade (3+3+3), utan liknar i stället en 4/4-takt med ett förlängt slag (exempelvis 2+3+2+2).²⁶⁴ Var detta förlängda slag ligger varierar från takt till takt. Tempot växlar också under avsnittet, ibland genom *accelerando* och andra gånger mer stegvis. Det är många överbindningar i sångstämmorna (en ny stavelse hamnar alltså ofta mellan slagen) och i stråkensemblen är nästan alla 1:or överbundna. Det går därför inte att ”höra” när den nya takten börjar och det är svårt att känna en puls.

Avsnittet i 9/8-takt ger musiken en typ av förhöjning genom oregelbundenheten i de udda taktarterna. Kanske är komplexiteten en kompositionsmässig strategi för att åstadkomma ett slags höjdpunkt i verket. Det är nämligen under detta parti som Sopranen visar ett eget begär, när hon säger ”låt mig få se dig, låt mig höra din röst”.

Kjell Perder är generös med information till utövarna om hur han vill att musiken ska framföras, *Hög visa* har många och tydliga instruktioner, notbilden är rik på detaljer. Det finns metronomtal för alla tempi, ofta med subtila förändringar utskrivna i ord som *un poco più mosso* (något rörligare). Utöver det är nyanserna angivna, liksom bågar och andra artikulationstecken. Över nästan varje replik finns dessutom ett nytt adjektiv. Här finns även mer ovanliga ord som jag måste slå upp (anvisningar är oftast på italienska, tyska eller franska), till exempel *zeloso* som är italienska för ”ivrigt”. Merparten av sångfraserna är markerade med legatobåge.

Perder följer i spåren efter Igor Stravinskij, Gustav Mahler och många andra tonsättare som var verksamma kring förra sekelskiftet och början av 1900-talet. Dessa kompositörer ville ha större kontroll över hur musiken framfördes. I *Hög visa* är min uppgift som sångare att hitta en motive-ring till varför jag ska sjunga precis som tonsättaren tänker sig. Det liknar kanske när en dansare får en koreografi som hen ska fylla med mening.

264 Vid en genomläsning påpekade Kjell Perder att detta kan benämnas med begreppet *ametrisk rytmik*.

LIBRETTOT

Precis som i *Stark som döden* kommer texten till *Hög visa* från Bibeln:

Mz: *Vad du är skön min älskade, vad du är skön! Dina ögon är som duvor.*

Sop: *Jag är en vildros på Sharons slätt, en lilja i dalen.*

Mz: *Som en lilja bland tistlar är min älskade bland flickor! Kom min älskade, min vackra flicka, kom ut!*

Sop: *Tills vinden vaknar och skuggorna flyr, ströva omkring, min vän, som en gasell, som en ung hjort på de kryddoftande bergen!*

Mz: *Vad du är skön min älskade, vad du är skön! Du har fångat mitt hjärta, min syster och brud, med en enda blick har du fångat mitt hjärta!*

Sop: *Vakna nordanvind! Sunnanvind, kom! Blås genom min trädgård, så att dess vållukter flödar! Må min vän komma till sin trädgård och njuta dess härliga frukter!*

Mz: *Vad du är skön min älskade, vad du är skön! Dina ögon är som duvor.*

Sop: *Vänd bort din blick, den gör mig förvirrad!*

Mz: *Men ditt hår är som en flock getter som strömmar utför Gilead, som ett kluvet granatäpple skimrar din tinning bakom slöjan.*

Sop: *Jag är min väns, och till mig står hennes lust!*

Mz: *Dina höfters rundning är som ett smycke, dina bröst är som druvklasar, din andedräkt som doften av äpplen.*

Sop: *Kom min vän, låt oss gå ut på fälten och övernatta bland hennabuskarna.*

Mz+Sop: *Låt oss tidigt gå ut i vingårdarna och se om vinstocken skjutit skott, om knopparna öppnat sig, om granatträden gått i blom.*

Sop: *Där skall jag ge dig min kärlek, där skall jag ge dig min kärlek!*

Mz: *Vad du är skön min älskade, vad du är skön! Din hals är ett elfenbenstorn, dina ögon som Heshbons dammar.*

Sop: *Min duva bland bergets klyftor, i klipphyllans gömsle, låt mig få se dig, låt mig höra din röst! Fånga rävarna, de små rävarna som härjar i vingårdarna, som går i blom.*

Mz: *En inhägnad trädgård är min syster och brud, en inhägnad trädgård, en förseglad källa.*

Sop: *Som ett klarrött band är dina läppar, din mun är ljuvlig.*

Mz: *Din röst är ljuvlig, din gestalt så skön!*

Mz+Sop: *Vad din kärlek är skön, min syster och brud, din kärlek är ljuvare än vin.*

Sop: *Din balsam ljuvare än alla dofter.*

Mz+Sop: *Bär mig som ett sigill vid ditt hjärta, som ett sigill vid din arm.*

Mz: *Mäktiga vatten kan inte släcka kärleken ...*

Sop: *Floder kan inte svepa bort den!*

Mz: *Vad du är skön min älskade!*

Sop: *Vad du är skön!*



Att gestalta lust i strikt format

I båda verken *Hög visa* och *Stark som döden* var en del av min uppgift som utövare att gestalta sexualitet. Dessa verk erbjöd därför tacksamma möjligheter att undersöka min frågeställning om hur en sexuellt drivande kvinnokaraktär kan gestaltas utan att framstå som moraliskt klandervärd. Dock var ramen för *Sångernas sång*-undersökningen en konsert, till skillnad från avhandlingens övriga undersökningar som var sceniska produktioner. Det kroppsliga brukar inte vara särskilt framträdande i konsertformatet. Här fanns en av undersökningens stora motsättningar: hur kan jag förmedla en så stark kraft som begär i en så strikt form som en klassisk konsert?

HETERONORMATIV FÖRFÖRELSE

En berättelse om kärlek som ofta återkommer i konsten är den om hur en förförelse går till. Vanligtvis är det en man som med hjälp av komplimanger försöker förföra en kvinna. Hon i sin tur vet inte riktigt vad hon vill, säger omväxlande ja och nej till mannens inviter, men genom hans ihärdighet blir hon till slut övertygad och "ger" honom sedan sin kärlek. Under våra inledande diskussioner om forskningsmaterialet samtalande Liv och jag om att kvinnoroller ofta är ologiska på detta sätt i heterosexuella förförelsesituationer. Varken den andra karaktären eller publiken förstår vad hon tänker, vi får aldrig se linjen, får inte riktigt veta när hon går igång på den andra parten.

Historiskt – åtminstone från 1800-talet och framåt – har kvinnlig sexualitet ofta beskrivits som passiv, medan manlig sexualitet uppfattats som aktiv. Det går igen i många västerländska konstnärliga gestaltningar av förförelse, så många att de till slut bildat ett mönster.²⁶⁵ Som scenkonstnär är det lätt att glida in i den sortens gestaltning; det faller sig "naturligt" och enkelt. Men all konst bidrar till att forma samhället genom att berätta vad som är möjligt. Att denna norm för heterosexuell samvaro är stark ännu 200 år senare visar till exempel sociologen Lena Bergs forskning på tonårstjejer;

265 Jämför t. ex. med Berger (1972) och Mulvey (1975).

”Killar förväntas ta det sexuella initiativet, vara den pådrivande parten, medan tjejer förväntas respondera, vara den mottagande parten.”²⁶⁶

Men sexualiteten är i det verkliga livet sällan så enkelspårig, inte ens i tonåren. I alla sorters kärleksrelationer (inte bara heterosexuella) kan parterna byta plats när det gäller att vara aktiv/passiv, givare/mottagare, vårdande/vårdad och så vidare. Det innebär att subjeks- och objektpositioner varierar över tid. Sexuella relationer behöver förstås inte alls bygga på motsatser som de ovan, utan kan också fungera på helt andra mer flytande sätt.

Mitt arbete sker i kontrast mot en tradition som jag anser behöver sättas i rörelse. I arbetet med att gestalta den heterosexuella kärleksrelationen i *Stark som döden* ville jag undersöka andra uttryck än de som följer mönstret för heteronormativ förförelse. Poängen är att jag inte vill begränsas i min gestaltning av den heterosexuella kärleken, av normer baserade på hur den vanligtvis gestaltas. Jag vill bidra till att visa att sexualitet kan gestaltas på många fler sätt än de vi oftast ser på operascenerna.

SEXUELL LADDNING

När det gäller lesbisk kärlek finns i den heteronormativa tankevärlden ibland en idé om att den skulle vara asexuell, platonisk, att det egentligen handlar om en romantisk vänskapsrelation utan kroppslig åtrå. Om kvinnlig sexualitet i grunden antas vara passiv blir det ju så att säga ingen ”action” när båda parter i en relation är kvinnor.

Teater *Lacrimosa* skriver i sin bok om publikens starka benägenhet att läsa in en sexuell spänning mellan karaktärer av olika kön, medan åskådarna tycks behöva mycket tydliga tecken för att läsa in erotik mellan två personer av samma kön.²⁶⁷ Under en workshop om gestaltning som gruppen arrangerade uttryckte skådespelaren Daniel Goldman, en av deltagarna, det så här:

Det roliga är att om jag ska läsa in nån sexuell laddning [mellan två kvinnor] så måste det redovisas innan. Men om det är en kvinna och en man är det det första jag tänker. [...] om det är en man och

266 Berg, 1999, s. 97.

267 Elf Karlén et al., 2008, s. 72.

en kvinna så behöver jag en signal för att få reda på att det *inte* är fråga om ett par.

Med det i bakhuvudet insåg jag att jag skulle behöva arbeta hårt med min gestaltning av sexualitet i *Hög visa* för att hjälpa publiken att tolka relationen som sexuell och mitt begär som fysiskt. Jag ville gärna skapa något annat än en heteronormativ gestaltning av kärlek och åtrå, där ena parten är aktiv och den andra passiv, särskilt med tanke på att stycket lyfter fram en samkönad relation. Den heteronormativa kärleken har redan porträtterats så många gånger, i skildringen av heterosexuella relationer och även ofta i de förhållandevis få av homosexuella relationer.

ATT UTGÅ FRÅN EN HETERONORMATIV TEXT

Vad händer när en använder ett heteronormativt material för att försöka skriva fram nya strukturer för gestaltning av samkönat begär? Vilka är möjligheterna och utmaningarna i ett sådant arbete? Att bearbeta något som många känner till kan bli spännande eftersom stora delar av publiken redan har en relation till materialet. Då finns en sorts förväntan på vad som ska komma innan stycket ens börjat. När den sedan inte uppfylls utan något annat inträffar kan det skapa en resonans hos publiken, det bekanta kan göra det lättare att ta till sig det nya. Samtidigt finns en risk att det normativa i materialet följer med in i bearbetningen fast det kanske inte var meningen.

Precis som i fallet med *Stark som döden* började den gestaltande processen med *Hög visa* med en analys av materialet. Inför urpremiären 2012 hade jag inte reflekterat över strukturen i verket och fördelningen av repliker. När jag nu återvände till materialet sex år senare slogs jag av att det fanns ett heteronormativt mönster i stycket. Det hade inte framträtt för mig på det tydliga sättet tidigare.

FÖRDELNING AV REPLIKER OCH DERAS INNEHÅLL

Texten till *Hög visa* skiljer sig från *Stark som döden* genom att den inte följer en klassisk dramaturgi, med hinder som övervinns, lite som i fallet med *Under en kvinnas hjärta*. I Kjell Perders verk kommuniceras inte en

konkret berättelse, snarare presenteras olika tillstånd. Det finns dock en sorts struktur i hur replikerna är fördelade mellan de två kvinnorna.

I Bibeln är det Hon som kommer till tals först i *Höga visan*. Det första hon säger i originaltexten är: "Kysisar vill jag dricka ur hans mun!"²⁶⁸ Därmed har hon redan från början etablerat sig som ett subjekt med egen vilja. I det första kapitlet berättar hon också om hur omvärlden ser på henne, att hon är svart och att solen har bränt henne. Genom de åtta kapitel som *Höga visan* består av riktar hon sig åt många olika håll. Hon vänder sig till Honom, till kvinnorna i Jerusalem, till kören som uttalar sig då och då, till någon oidentifierbar person, eventuellt också till en kung och till och med till vindarna. Den manliga stämman är bara riktad till henne, eller pratar om henne (fast läsaren får inte veta med vem han då pratar, kanske med sig själv?). Hon är också den person som tydligast påverkas av yttre skeenden. På det sättet går det att se Henne som huvudkaraktär. I Bibeln är det många olika tankar om kärlek som bygger berättelsen, det finns flera sorters bilder. Det är tydligt att samhällets blick är en sak och vad Hon vill är en annan.

Efter en närläsning av librettot till *Hög visa* utkristalliserar sig några olika kategorier av uttalanden, till exempel:

- ◇ beskrivning av sig själv eller av den andra
- ◇ uttryck för någons lust eller vilja
- ◇ uppmaning eller vädjan till den andra om att närma sig eller hålla sig borta
- ◇ uppmaning eller vädjan till någon annan eller något annat
- ◇ uppmaning till båda i paret
- ◇ beskrivning av vad den andra gjort
- ◇ löfte om framtida handlingar

Replikerna och det vokala utrymmet är relativt jämnt fördelat i verket mellan de två karaktärerna rent tidsmässigt; Sopranen sjunger 82 takter

268 *Höga visan*, kapitel 1, vers 2.

och Mezzosopranen 87. Men vad gäller innehållet är det mer som skiljer än som förenar dem, och det syns också i antalet takter de båda rollerna lägger på respektive kategori. Den som vill kan titta på fraserna och deras dramatiska funktion i en tabell online.



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att se tabellen.

Det som förenar karaktärerna är att de uttalar en gemensam uppmaning till sig själva och den andra och att de båda uppmanar den andra att närma sig. Men sedan börjar olikheterna. Sopranen ber Mezzon att hålla sig borta. Hon riktar också uppmaningar till naturen och någon obestämd person. Båda två beskriver den andras skönhet men Mezzon ägnar tre gånger så mycket tid som Sopranen gör åt lovprisning av sin motpart. Sopranen beskriver däremot sig själv, det gör inte Mezzon (det motsvarar förhållandet i Bibeln, där Hon beskriver sig själv men inte Han). Sopranen talar om Mezzons lust, men säger inget om sin egen. Mezzon pratar inte om någons lust, däremot lägger hon ansvaret på Sopranen för att ha fått Mezzon att älska henne (”du har fångat mitt hjärta”). Sopranen avger ett löfte om kärlekshandlingar.

Större delen av Mezzons repliker (tidsmässigt) består av komplimanger till Sopranen. Mezzon håller sig alltså till en ganska enkel taktik i denna berättelse. Sopranens repliker är mycket mer varierade. Jag ser en struktur där Mezzon säger något till Sopranen (oftast ger henne en komplimang). Sopranen förhåller sig sedan till det med hjälp av olika strategier. Hon växlar mellan välkomnande, avståndstagande och att prata om annat. Så här ser Sopranens utveckling av svar ut rent kronologiskt i verket:

- ◇ Hon beskriver sig själv som något särskilt fint (”en lilja i dalen”)
- ◇ Hon ber Mezzon att bege sig upp i bergen
- ◇ Hon ber vindarna om hjälp så att Mezzon kan få njuta av ”sin” trädgårds ”härliga frukter”
- ◇ Hon ber Mezzon vända bort sin blick från henne

- ◇ Hon talar om ägande och Mezzons sexuella begär ("Jag är min väns och till mig står hennes lust")
- ◇ Hon bjuder Mezzon att följa med ut och övernatta bland hennabuskar
- ◇ Hon lovar att "ge sin kärlek" där
- ◇ Hon ber att få se och höra sin kära
- ◇ Hon uppmanar någon att fånga rävarna
- ◇ Hon ger Mezzon komplimanger

ETT NORMATIVT MÖNSTER

I uppställningen framträder ett mönster som påminner om den beskrivning av hur en förförelse går till som jag tidigare varit inne på. I detta fall har Sopranen fått samma position som en kvinna i ett traditionellt heterosexuellt par, medan Mezzon hamnat i mannens position. Mezzon ser och värderar Sopranen, som tillåter den andra att betrakta och hanterar den begärande blicken. Eftersom Mezzon är den som får uttala sig först har hon initiativet och Sopranen behöver förhålla sig till Mezzons komplimanger på något sätt. Hon tänker och agerar som en kvinna på scen ofta får relatera till en mans närmanden.

Jag tror inte att tonsättaren haft för avsikt att skapa en samkönad relation som utgår ifrån en heteronormativ idé om hur begär fungerar. Ändå har det blivit så i detta stycke att en övertalar och en blir övertalad, en ser och en blir betraktad. Framför allt beror det på originaltexten i *Höga visan* och hur den beskriver kärleken. I stort har Sopranen fått ta Hennes repliker, medan Mezzon tagit över Hans repliker. Allt som berättar om den feminina positionen har lagts i sopranstämman. I materialet finns en heteronormativ struktur för begär som inte förändras för att det denna gång handlar om två kvinnor. Och det påverkar möjligheterna till tolkning.

Kompositören har gjort några förändringar i fördelningen av texten från Bibeln mot slutet av librettot som ger Sopranen en subjektsposition, vilket gör berättelsen mindre heteronormativ. Sopranen har fått överta repliker som i original ligger hos Honom, där hon uttrycker en egen vilja

(”låt mig få se dig, låt mig höra din röst”) eller betraktar och värderar (”som ett klarrött band är dina läppar, din mun är ljuvlig”). Att låta de två karaktärerna byta repliker är ett effektivt sätt att göra en normativ text mer dynamisk ur ett genusperspektiv.

ETT GESTALTNINGSDILEMMA

Inför *Sångernas sång*-projektet hade jag en tanke om att i *Hög visa* blanda in många maskulinitetsmarkörer i gestaltningen av Mezzons roll, för att göra den mindre genusbunden, mer oförutsägbar. Men efter analysen av librettot kändes det inte längre självklart. Eftersom Mezzon fått mannens repliker, och de replikerna framför allt går ut på att ge Sopranen komplimanger, har Mezzon redan en subjektspostion i själva texten. Om det också gestaltningmässigt bara är Mezzon som ser och begär hamnar Sopranen i en begränsande position. Då funderade jag i stället på att passivisera Mezzon för att motverka att ytterligare spä på en konstruktion där hon framstår som ”mannen i relationen”. Det är samtidigt en balansgång, jag vill inte att relationen ska upplevas som asexuell, att kvinnorna ska uppfattas som väninnor i stället för ett kärlekspar. Gestaltningssarbetet med *Hög visa* handlade inte så mycket om att skapa en subjektspostion som avväganden om när, eller om, jag kunde lämna den subjektspostion som fanns inskriven i stycket.

Den övergripande läsningen av en situation påverkar hur de enskilda replikerna tolkas. I en heterosexuell ram går det enkelt att tolka in flirt eller fruktsamhet i tal om blommor och äpplen. Men en homosexuell ram, särskilt en lesbisk, ger andra bilder. Också här är det den heteronormativa blicken som spelar in. Om åskådarna behöver tydliga signaler om att en scen med två kvinnor i innehåller en sexuell laddning, behöver jag i min gestaltning i *Hög visa* kommunicera mer explicit att det handlar om sex, än jag behöver i exempelvis *Stark som döden*. Även när jag talar om min älskades höfter och bröst finns en risk att publiken inte tolkar det som kroppslig åtrå.

Strukturen i *Hög visa*, där den ena personen är aktiv och den andra mest reagerar på hennes aktioner, skulle kunna luckras upp om texten fördelades på ett annat sätt mellan de två rollerna. Det skulle kunna vara ett normkreativt sätt att ta sig an uppgiften. Men informationstätheten i notbilden sa mig

att tonsättaren gjort väl underbyggda avvägningar på alla plan. Att föreslå ändringar i notbilden kändes inte som en konstruktiv väg framåt i detta musikaliskt sett mycket komplexa material. Det skulle vara möjligt att byta vissa repliker rakt av utan att förändra den musikaliska strukturen. Allt som ligger inom notsystemet kan sjungas av både en sopran och en mezzo. Men också det kändes som ett alltför stort intrång på tonsättarens område. Jag hade redan en kreativ dialog med den ena tonsättaren i projektet. För att kunna utforska ett annat normkreativt förhållningssätt i relation till ett verk valde jag att inte ifrågasätta musiken i *Hög visa*.



I stället började jag leta efter andra förhållningssätt och verktyg i mitt gestaltungsarbete. Jag kunde försöka visa på många olika sätt att vara kvinna och lägga motstridiga uttryck bredvid varandra, till exempel tänka på något erotiskt när jag talade om något vackert. Jag kunde leta efter ett dynamiskt sätt att framföra verket på som gjorde min karaktär mer oförutsägbar, där jag inte hamnade i en viss position, men utan att använda verktyg för att gestalta maskulinitet. Kanske också bygga egna fällor som lät publiken tro att något särskilt skulle komma och sedan göra något helt annat. Jag kunde gå i det feminina spåret genom att låta Sopranens

repliker förändra mig, och vänta på hennes nästa inspel. Jag kunde också anstränga mig för att ge Sopranen möjlighet att gå in i en subjektposition där hon kunde ta initiativ.

ATT HANTERA LÅNGSAMHETEN

Första gången pianisten Stefan Nymark och jag spelade igenom verket för Liv i ett scenframställningsrum på dåvarande Operahögskolan blev hennes intryck att när någonting byggts fram i musiken tog det sedan inte fart, det kom inte riktigt igång. Jag blev nyfiken på vad detta intryck stod för och hur vi kunde jobba vidare utifrån det. Ett sådant förlopp tolkas ofta olika beroende på en karaktärs genus. Med tillräckligt många signaler om maskulinitet uppfattas att ta mycket tid på sig ofta som kontroll, val, eftertänksamhet, makt och så vidare. Om det däremot finns tillräckligt många feminina koder är det stor sannolikhet att den utdragna tiden i stället uppfattas som inaktivitet, tveksamhet, som att det inte finns någonting där, att det är tomt, en avsaknad av aktion. Eftersom *Hög visa* innehåller vissa heteronormativa mönster fanns en risk för en tolkning där det inte finns någon sexualitet, just för att det handlar om två kvinnor. Talar en om något vackert är en bara intresserad av det vackra, inte för att en vill någonting eller för att kommunicera ett begär. Då är en blomma bara en blomma, en beskrivning utan undertexter.

Tonsättaren hade flera gånger uttryckt att han önskade sig eldighet från oss sångare. Jag tänker att långsamheten kanske var en kompositionsstrategi för att skapa något överjordiskt och sensuellt, en stiliserad beskrivning av åtrå. Det bör påpekas att vi under forskningslaborationerna arbetade med piano som ackompanjemang i stället för den stråkensemble som stycket är skrivet för. Pianot kan inte göra musiken rättvisa, eftersom det är i stort sett omöjligt att efterlikna flera av de uttryck tonsättaren använder i *Hög visa*, exempelvis den skira klangmatta som stråkar kan lägga eller den aktivitet som kan förmedlas i ett *tremolo*, även när det spelas i en svag nyans. En del av de impulser till erotik som jag uppfattar att instrumentalensemblen kommunicerar framträdde därför inte tydligt under våra laborationer.

Grundpulsens hastighet är inte det enda som påverkar den upplevda åtrån, den behöver också ses i relation till den klangliga omgivningen,

instrumental gestik, rytmisk underdelning, artikulation och så vidare. Men det låga tempot utgjorde ändå en svårighet i arbetet med att gestalta lust. Som två kvinnliga sångare som ska gestalta begär till varandra ställs vi inför ett par olika, men sammanvävda, utmaningar. För det första kopplar en skildring av åtrå som andlig an till föreställningar om kvinnors begär som upphöjt, närmast asexuellt. Det är mycket möjligt att tonsättarens avsikt inte har att göra med att just *kvinnlig* åtrå ser ut på detta sätt. Han kan mycket väl avse att skildra att *mänsklig* åtrå kan vara av andlig natur. Men för oss som ska arbeta med materialet riskerar det sublimes att, oavsett våra avsikter med gestaltningen, bli kodat som icke-kroppsligt på grund av att det handlar om begär som uttrycks av kvinnor. För det andra behöver vi förhålla oss aktivt till en tolkningsram som innebär att kärleksrelationer kvinnor emellan ofta förstås som vänskap, inte som samkönat begär. Föreställningar om att kärlek mellan två kvinnor inte är eller ens kan vara av sexuell art har en historia. Enligt litteraturvetaren Sam Holmqvist finns det forskning som visar att äldre tiders

relationer mellan kvinnor kunde vara öppet passionerade eftersom de tolkades som asexuella av såväl de inblandade själva som omgivningen. Kvinnor kunde därför "kyssas, smeka varandra, sova tillsammans, ge utlopp för yttranden om översvallande kärlek och löften om evig trohet" men ändå se sina relationer som helt oskuldsfulla.²⁶⁹

Även om feministisk kamp resulterat i att vår samtid rymmer mycket mer synlighet och erkännande av kvinnors sexualitet än vad som tidigare varit möjligt (i konsten, i politiken, i människors levda liv) är denna tolkningsram fortsatt giltig. Socialantropologen Fanny Ambjörnsson följer i sin avhandling *I en klass för sig: genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer* ett trettioårigt tjejer under ett års tid. Ambjörnsson skildrar hur de förhåller sig till normer för kön och (hetero)sexualitet. Bland annat konstaterar hon att tjejernas relationer görs begripliga, både för dem själva och för omvärlden, inom en heteronormativ begärsmarknad:

269 Holmqvist, 2017, s. 130.

En nära relation mellan två tjejer, hur mycket de än pussade på varandra, svartsjukt bråkade eller ömsint försonades, kom därför oftast att tolkas som vänskap, just för att de inblandade var tjejer. En lika nära relation mellan en kille och en tjej framstod däremot som i det närmaste suspekt om de båda inblandade hävdade att det enbart rörde sig om vänskap.²⁷⁰

I *Hög visa* handlar tonsättarens vision om erotik, så som utövare behövde jag framför allt arbeta med att få in en kroppslighet i det förändligade, att ge det en sexuell underton, och jag behövde arbeta för att relationen mellan min och min medsångares karaktärer skulle kunna avläsas som något annat än vänskaplig. Om publiken på grund av att stycket handlar om två kvinnor tenderar att läsa in en frånvaro av åtrå behövde tecknen för sexuell laddning vara mycket tydliga – jag behövde ösa på med sexualitet för att begäret skulle uppfattas. Samtidigt kan det vara besvärligt att hålla en konstant hög nivå av åtrå. Det är så långa passager i detta verk att det



Tove Dahlberg och Hannah Holgersson.

270 Ambjörnsson, 2004, s. 138.

inte går att hålla ut ett kärlekspirr hela tiden. Rent dramaturgiskt riskerar det också att bli ointressant att befinna sig i extas i 13 minuter. Även om jag upplevde att verket i sig inte förmedlade en tydlig klimax ville jag bygga en utveckling hos karaktären, en färd mot större och större upphetsning, med en höjdpunkt och efterföljande avspänning.

Och vad kunde jag göra röstmässigt med alla de långa stavelser som hålls ut i verket? Jag behövde försöka skapa något slags poäng med det utdragna, ge det en funktion. Det var nödvändigt att försöka hålla en dramatisk spänning. Liv och jag tänkte oss därför en situation där Mezzon i verkets början ser Sopranen på avstånd och ropar till henne för att få kontakt, något som kan motivera långsamheten i den första frasen. Under styckets gång närmar sig sedan de två kvinnorna varandra, både rumsligt och känslomässigt.

Vi jobbade mycket med att i de långa tonerna, eller det som tonar bort, försöka hitta något aktivt, ett sorts sug eller görande. Kanske kunde jag på något vis förmedla att ”det är så härligt att befinna mig här så jag måste bara fortsätta lite till”, se den långa tonen som ett smekande eller en kittling som båda karaktärerna kunde njuta av. Att medvetet hålla ut i det långsamma fast det rusar inombords kan vara erotiskt, lite som att avstå från beröring när en egentligen bara vill ge sig hän.

Eftersom tonsättaren varit så omsorgsfull med sina instruktioner till sångare och instrumentalister ville jag inte tänja på rytmiken eller intonationen i min gestaltning. Musiken är mycket exakt noterad och därför kändes det inte heller som en framkomlig väg att glida runt mellan tonerna, lägga till extratoner och så vidare. Däremot kunde jag laborera med klangfärg, textbehandling, ansatser och liknande. Jag försökte bryta legatot på vissa ställen, men precis som fallet varit i *Under en kvinnas hjärta* gjorde det låga tempot att det inte var helt lätt.

Forskningsfilm

Begär på konsert

Trots att jag inte uppfattar att det finns någon egentlig skillnad i själva begäret beroende på vem det riktas till, visade laborationerna med de två verken *Hög visa* och *Stark som döden* att en kan behöva arbeta olika med

gestaltningen av sexualitet om det handlar om en samkönad eller en olikkönad relation. Jag har gjort en forskningsfilm om detta som heter *Begär på konsert*. Nu vill jag be dig som läser att titta på den.



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att se filmen. Om filmen inte startar av sig själv kan du klicka på trekanten i filmrutans övre högra hörn. Fortsätt att läsa här när du sett filmen.

Konserten *Sångernas sång*

Den 10 februari 2019 var det urpremiär för *Stark som döden* i Falkenbergs kyrka. Under konserten framfördes också *Hög visa* och flera andra stycken med anknytning till *Höga visan* i Bibeln. Merparten av programmet framfördes även i Årsta kyrka i Stockholm den 14 februari och vid det tillfället videodokumenterades de två stycken som ingår i denna undersökning. Inspelningen går att se online för den som är intresserad.



Högerklicka **HÄR** och välj ”**öppna i ny flik**” för att se filmen. Om filmen inte startar av sig själv kan du klicka på trekanten i filmrutans övre högra hörn. Fortsätt sedan att läsa här.

Ur ett forskningsperspektiv är det viktiga inte att allt Liv Elf Karlén, Stefan Nymark och jag arbetade fram under våra laborationer syns på

konserterna – det gör det inte, för det fanns inte möjlighet att förbereda konserterna på ett sådant sätt. Det som har betydelse för forskningen är i stället själva kunskapsutvecklingen; resonemangen och de konstnärliga och teoretiska avvägningarna, förhållningssätten och verktygen för en normkreativ gestaltning som projektet har fört med sig.

Sammanfattning

När det gäller gestaltandet av en roll visade detta projekt, precis som *Mönster och möjligheter*-undersökningen, att det som associeras till femininitet eller maskulinitet ofta är sådant som inte har med könsidentitet att göra. I *Sångernas sång* handlade det konstnärliga arbetet om blick, blickriktning, tid, saklighet kontra känslor, grad av påverkan, frasering, mix mellan bröstöst och huvudklang, hantering av frasslut och så vidare. Men hur dessa aspekter används får effekter för hur ett beteende tolkas i termer av genus. Både i den sångliga och musikaliska gestaltningen och i den sceniska/kroppsliga fortsatte vi att utforska vilka element som gav feminina respektive maskulina associationer.

Vi hade egentligen lika stort fokus på normkreativiteten som på genus. Det handlade framför allt om hur jag kunde göra rollerna annorlunda än om jag bara skulle gå på mina spontana impulser. Liv och jag gjorde ofta en så neutral beskrivning som vi kunde av det jag skulle göra, som ”jobba målade med den frasen” eller ”jag kan vara saklig om det där”. Beskrivningarna går förstås att lägga in i ett genusregister, men vi pratade inte så mycket om dem som just feminina eller maskulina. Det är inte heller nödvändigt att placera in allt på en genusskala. När den första analysen av ett verk är gjord, och det finns en överblick över gestaltningsfällor och -möjligheter, kan de identifierade beståndsdelarna fungera som verktyg. Då tjänar vi på att försöka benämna verktygen på ett könsneutralt vis genom att vara väldigt specifika i vår beskrivning av dem, att fokusera på beståndsdelarnas olika kvaliteter snarare än att definiera dem som feminina eller maskulina.

Nedan försöker jag svara på de tre frågeställningar som jag hade med mig in i projektet:

Hur kan en utsatt kvinna gestaltas – inom konsertformatet – så att hon behåller en subjektsposition?

Som jag visar i forskningsfilmen *Att skapa en subjektsposition* använde jag många olika strategier i arbetet med att få fram en subjektsposition. Jag var uppmärksam på mitt omedvetna leende, så att det inte smög sig in i partier där ett leende kunde uppfattas som ett sätt att be om ursäkt. Sceniskt försökte jag ofta ge intryck av att förändringarna i musiken handlade om mig eller att det var jag som satte igång dem genom en aktion, ett riktnings-skifte i min kropp eller tanke redan innan musiken förändras.

En annan strategi kan vara att visuellt lämna över till sin sångarkollega. I *Stark som döden* avslutade jag ofta mina passager med att lämna över till Honom. Då kunde det uppfattas som att hans sång föddes för att ”jag gett honom bollen”. Han reagerade på mig, vilket gjorde att jag behöll subjektspositionen. Ytterligare ett sätt att avsluta som ett subjekt var att vara saklig i stället för känslös. När jag *berättade* i stället för att *känna* en fras blev den ett slut, när jag var färdig var det klart. Då fick jag tid att byta till nästa skede och hans sång kunde få komma på grund av mig och det jag sagt, även utan en överlämning.

Genom att hålla en sorts saklighet när jag berättade om utsattheten undvek jag också att gå in i lidandet. Utsattheten i berättelsen handlade i vår undersökning inte om att den flödar på henne, att den händer henne. Fokus låg i stället på vilka beslut hon tar i den utsattheten. Hon blir då en person som hanterar olika dilemman. Publiken får se henne använda olika strategier i olika situationer, vilket jag tror hjälper för att tolka henne som ett handlande subjekt.

Hur kan en kvinna gestaltas – inom konsertformatet – som sexuellt drivande, utan att framstå som moraliskt klandervärd?

I forskningsfilmen *Begär på konsert* visar jag hur vi arbetade med att variera uttrycket hos mina karaktärer, både för att skapa flera olika bilder av begär och för att undvika associationen till tjat. Även här använde jag mig en del av en betraktande blick, men fick vara noga med mimiken i

övrigt och hur jag höll nacken i relation till den värderande blicken för att inte trilla över i det manipulativa eller obehagliga. När jag log försökte jag lägga mycket värme i leendet.

Genom att föregripa musikens förändring kunde jag ge min karaktär en subjektspostion där det är hon som driver skeendet framåt. Jag arbetade också med mikroförskjutningar i pulsen och placeringen av konsonanter och vokaler för att kommunicera lekfullhet och oförutsägbarhet. I *Hög visa* försökte jag betona den kroppsliga dimensionen för att relationen mellan Mezzon och Sopranen inte skulle uppfattas som alltför andlig (och i förlängningen platonisk). Eftersom strukturen i verket placerade min roll i motsvarigheten till en maskulin position ville jag skapa en annan balans mellan de två karaktärerna genom att föra in femininitetsmarkörer på många ställen. Jag använde mig aktivt av markörer som ofta tolkas som feminina, som att mjuka upp både sången och mimiken.

Jag kan inte veta säkert hur min tolkning av dessa roller läses av publiken. Förhoppningsvis kan en mångfacetterad gestaltning av begär bidra till att karaktärerna upplevs på ett annat sätt än klandervärda.

Hur kan operasångare, utöver arbetet med den egna rollen, bidra till en professionell konsert- eller operaproduktion genom att samarbeta med en tonsättare?

Ett syfte med *Sångernas sång*-projektet var att utmana mitt konstnärliga handlingsutrymme genom att tillsammans med en tonsättare skapa ett nytt verk. Under arbetets gång blev det tydligt att jag som sångare har kompetenser utöver det rent gestaltande arbetet. En lång sångarpraktik har gett mig kunskap om hur en bra berättelse byggs upp, vad gäller både den textbaserade och den musikaliska dramaturgin, och även om vad som är viktigt när en roll skapas – alltså den konstnärliga utformningen som sker innan sångaren börjar arbeta med materialet. Detta är kunskap som inte är unik för just mig, utan som jag tror att alla sångare som varit aktiva under många år delar men (alltför) sällan får tillfälle att använda i den klassiska musikvärlden och i operabranschen. Därför är kanske de flesta inte ens medvetna om att denna kompetens finns som en resurs redo att nyttjas – varken sångarna själva eller yrkesgrupperna runt omkring dem.

I denna undersökning har jag tagit mina första steg i att som professionell sångare vara delaktig i librettoskrivande som praktik. Jag har stor respekt för librettistens yrkeskunnande. Min poäng är att sångare kan ha intressanta och konstnärligt användbara bidrag bland annat när ett libretto skapas. Men arbetsmodellen för produktioner på stora opera- och konserthus är inte anpassade för att ta tillvara sångares unika perspektiv innan repetitionerna sätter igång. Undersökningen pekar på att uppsättningar och konserter skulle kunna berikas av en dialog med sångarna tidigare i den konstnärliga processen.



Som jag inledde kapitlet med kan det i kyrkliga sammanhang finnas en relativt stor konstnärlig frihet som inte är självklar i en operainstitution. Däremot finns det begränsningar i konsertformatet. I denna undersökning blev det tydligare än någonsin hur frustrerande det är att utforska mänskliga relationer i ett konstnärligt verk på egen hand – det blir stumt och lite märkligt. Även om det är så verkligheten ofta ser ut när det gäller konsertproduktioner, blev jag än mer övertygad om det forskningsmässiga behovet att involvera fler sångare i min avhandling. Den sista undersökningen utforskar därför normkreativt och genusnyfiket samspel, både vokalt och sceniskt. Den handlar också om gestaltning av fysisk intimitet, eftersom det enligt min erfarenhet är ett område inom operakonsten som sällan får tillräckligt fokus, varken när det gäller vad scenen ska berätta eller sångarnas personliga säkerhet. Det blir lätt schablonartat och vagt på samma gång och ibland ganska taffligt. Dessutom finns risk för övertramp eftersom ingen egentligen bestämt hur scenen ska spelas. Men så behöver det inte vara.