



X

Position 9

Den blindes käpp

På spaning efter
levandegörandets metodik

Kerstin Perski

Den blindes käpp

På spaning efter
levandegörandets metodik

Kerstin Perski

Publikationsserien X Position
ISSN 2002-603X;9
© Kerstin Perski och
Stockholms konstnärliga högskola, 2020
www.uniarts.se

Formgivning och mall: Our Polite Society
Layout: ©Fräulein Design
Illustration omslag: Mareike Dobewall
Kompositionsskisser: Catharina Backman

ISBN 978-91-88407-17-7 (pdf)

Ingår i SKH:s publikationsserie
X Position som nr. 9.

Fler publikationer ur SKH:s X Position-serie
ges via LIBRIS katalog (<http://libris.kb.se/>)

Det dokumenterade konstnärliga doktorandprojektet

Levandegörandets poetik.

På spaning efter musikdramat *Gränsland* och transformationen av dramat via text, vokalt och instrumentalt agerande

utgörs av följande delar:

”Den blindes käpp. På spaning efter levandegörandets metodik.”

”På spaning efter *Gränsland*. En operaexpedition (drömd).”

En digital exposition av projektets samlade delar på Research Catalogue med Videoexempel, utvalda Kompositionsskisser, Textskisser med mera.

www.researchcatalogue.net/view/620268/620275/0/0

www.researchcatalogue.net/view/620268/620269/0/0

Tack!

Alla som har gett sig ut på en längre resa vet hur lite man vet om vad som väntar på vägen. Mina tankar går nu till alla som vid olika tidpunkter har slagit följe med mig och särskilt till er som har funnits vid min sida under hela resan.

Till min närmaste medarbetare, tonsättaren Catharina Backman: Mitt innerligaste tack går till dig kära vapendragare. Tack för ditt mod att ge dig ut i ett gränsöverskridande samarbete som har utsatts för många stormar och påfrestningar men som har hållit och fördjupats under såväl skratt som gråt.

Särskilda tack går också till sångarna Alexandra Büchel-Zetterström och Olle Persson samt instrumentalisterna Anita Agnas, Johannes Bergion, Ola Denward, Hedda Heiskanen och Lars Ljungberg för er hängivenhet och ert mod att så förbehållslöst kasta er ut i äventyret med oss. Tack också till Maria Sundqvist, Lars Fembro och alla på Operaverkstan i Malmö för att ni öppnade upp era portar för ett samarbete, präglad av tillit och nyfikenhet.

Till mina handledare Kristina Hagström-Ståhl och Bengt Bok: Tack briljanta Kristina för att du alltid har funnits där – inte minst när jag har ansatts av tvivel – och guidat mig vidare med din varma, vassa blick. Tack kloka Bengt för att du kom in i rätt läge, tålmodigt läste alla mina texter och uppmuntrade mig till att testa mina vildaste idéer fullt ut.

Tack också Camilla Damkjaer, Rolf Hughes, Anders Wiklund, Barbro Smeds, Kim Hedås, Kent Sjöström och Daniel Peltz för värdefulla diskussioner och infallsvinklar i rätt tid. Jag vill också tacka professorer och lärare på Operahögskolan och Stockholms Konstnärliga Högskola - Wilhelm Carlsson, Ellen Roed, Johanna Garpe, Rebecca Hilton, Ingela Josefson, Anna Lindal, Juliette Mapp – för tankar och input. Ett särskilt tack går till Cecilia Roos för din problemlösningsförmåga i skarpa lägen.

Till mina kolleger och meddoktorander: Tack Mareike Dobewall för fina och fyndiga omslagsbilder, Stacey Sacks för att du hjälpte mig söka efter min egen clown, Alex Nowitz, Carina Reich och Vanja Hamidi Isacson för värdefulla reflektioner, Nils Claesson, Mia Engberg, Marie Fahlin, Anna Pettersson, Jonathan Priest, Paz Rojo, Bogdan Szyber, Anne Juren, Marius Dybwad Brandrud, Tove Dahlberg, Carolina Jinde, Eleanor Bauer, Kersti Grunditz Brennan samt Marcus Lindeén för alla intressanta diskussioner.

Tack också alla andra på Stockholms Konstnärliga Högskola som med ert dagliga arbete och stöd möjliggjorde detta forskningsprojekt och dess färdigställande. Särskilda tack går här till Kicki Ajax för layout av boken, Katarina Eismann för assistans med Research Catalogue, Jimmy Svensson för att du alltid har lösningar på alla tekniska problem, Bodil Lagerås för blixtn snabb respons på praktiska frågor, Monica Engdahl, Heidi Paatere Möller, Olof Halldin, Lin-Christin Berentzen, Martin Hellström, Jonas Hjalmarsson, Elisabeth Möller, Helle Zimmerman, Lena Nettelbladt, Leif Lundberg, Jenny Tyllström, Marit Wixell, Stina Ancker, Kay Artle, Anna-Carin Stymne, Mats Lindberg, Christine Morgan, Lise-Lotte Axelsson och Liselott Mökjas. Mitt tack går också till Helge Ax:son Johnsons stiftelse för bidrag till workshoparbetet och tryckning av boken.

För ovärderliga diskussioner, läsning av texter, teknisk hjälp och moraliskt stöd vill jag tacka Torbjörn Langborn. Min djupaste tacksamhet går också till Kerstin Meguro, min dotter Olga och min son Tom som gett mig sitt fulla stöd och tror på mig och mitt konstnärliga sökande i alla lägen.

Sist men inte minst vill jag varmt tacka alla de tonsättare som jag har haft förmånen att arbeta med under årens lopp och som på olika sätt har gett mig inblick i det musikdramatiska komponerandets mångfacetterade landskap: Tack Hans Gefors för att du invigde mig i librettokonstens hemligheter, Paula af Malmberg Ward, Karin Rehnqvist, Niels Marthinsen, Moto Osada, Jonas Forssell, Daniel Bjarnason, Tebogo Monnakgotla och Carin Bartosch-Edström, för alla spännande samarbeten. Utan er skulle det här projektet aldrig ha sett dagens ljus.

Innehållsförteckning

Abstract	9
Introduktion	13
Prima la musica e poi le parole...?	13
Dramatik och postdramatik	16
”Jag–Du” och ”Jag–Det”	18
Den fenomenologiska infallsvinkeln	19
Om levandegörande och transformation	21
Fysikalisk poesi	22
Musikdramat <i>Gränsland</i>	23
Arbetsprocesser och metoder	25
Skissandet	26
Fem workshops	27
Workshop 1	27
Workshop 2	33
Workshop 3	40
Workshop 4	49
Workshop 5	54
Sammanfattning fem workshops och vidare frågeställningar	59
Tankevärldarna öppnar sig	61
Skissen	61
Gemensam intentionalitet	62
Terrängkartan	63
Utläggning i rummet	64
Transformationsvägvisaren	64
Tredje bilden	65
Göra dramat till ”sitt eget”	66
”Den blindes käpp”	67
Vokalt och instrumentalt agerande	68
Det framväxande musikdramat	70
Dramaturgiska parallellrörelser och frågeställningar	71

Under Bubers vinge. "Jag–Du" och "Jag–Det" i arbetet med <i>Gränsland</i>	75
Levandegörande och transformation i arbetet med <i>Gränsland</i> – en sammanfattning.	76
English Abstract	79
The poetics of enlivening. Searching for the music drama <i>Borderlands</i> and the transformation of the drama through text, vocal and instrumental acting.	
Vokabulär	83
Källförteckning	85
Appendix 1	87
Librettoskiss <i>Gränsland</i>	
Appendix 2	101
Centrala förbindelser mellan textens dramatiska nycklar och musiken i operan <i>Wozzeck</i> – en närläsning.	
Appendix 3	119
Ytterligare eget textmaterial som skrevs och utforskades i Workshoparbetet	

*“Sam Cooke said this when told he had a beautiful voice:
He said: ‘Well that’s very kind of you, but voices ought not to be
measured by how pretty they are. Instead they matter only if they
convince you that they are telling the truth’.”*

(Bob Dylan 2015)

Abstract

Utifrån librettistens perspektiv resulterar det traditionella, linjära arbetssätt som vanligtvis tillämpas i skapandet av ny musikdramatik ofta i att de ursprungliga intentionerna går förlorade på vägen. Hur kan vi komma bort från en steltrad metodik där de olika yrkesgrupperna involverade i operaskapandet är hänvisade till att lämna över stafettpipen till varandra i en slags *viskningslek*? Och där innehållet, snarare än att genomgå en *emotionell anrikning* i sin *transformation* till musik, riskerar att hamna i ett helt annat landskap än det sådda fröet?

Doktorandprojektets röda tråd har varit att komma förbi *viskningsleken* genom att söka alternativa arbetsformer i skapandet av ett nytt musikdramatiskt verk med arbetsnamnet *Gränsland* som kretsar kring flykt och gränser, både yttre och inre. Undersökandet har fokuserats på att hitta mer gränsöverskridande metoder för att *levandegöra* och *transformera* dramat till *vokalt och instrumentalt agerande*. Detta för att, med en terminologi lånad av filosofen Martin Buber, motverka den "Jag–Det" relation som lätt uppstår, inte minst på grund av genrens många virtuosa inslag. Förhoppningen är att forskningen ska kunna bidra till att öppna ögonen för fler möjliga arbetssätt som i slutändan ska kunna skapa en starkare "Jag–Du" relation mellan den musikdramatiska framställningen och åskådaren.

Med hjälp av formbara *text- och musikskisser* ur det framväxande musikdramat och med stöd i fenomenologiska tankegångar kring *intentionalitet* som en grundläggande mekanism i den mänskliga perceptionens sökande efter mening, har fem workshops på totalt sexton dagar genomförts med en tonsättare, två operasångare och fem instrumentalister. Utforskandet har kretsat kring hur var och en av de medverkande artisterna kan förmedla det dramatiska innehållets rörelse med hjälp av sina egna röstliga och musikaliska uttrycksmedel, samtidigt som de bibehåller en *gemensam intentionalitet*.

Utforskandeprocessen har fött nya verktyg och en ny vokabulär för kommunikationen mellan librettist och tonsättare och de medverkande sångarna och instrumentalisterna, som till exempel *känslomässig generalbas*, *terrängkarta*, *grundutforskande*, *utläggning i rummet*, *transformationsvägvisare*, *fysikalisk poesi*, *emotionell gestikulation*, *vokalt agerande*, *instrumentalt agerande*, *känslor- och associationsrum*, *körboxar* och *tredje bilden*.

Genom att arbeta med dessa verktyg har verket kunnat hållas "ofärdigt" och dramaturgiskt formbart långt in i arbetsprocessen. Det "ofärdiga", där innehållet ännu inte fastläggs i en fixerad notbild, tycks vara nödvändigt för att kunna ge plats för och integrera flera *transformationsloopar* mellan drama, text, röst och musik och kan ses som en möjlighet att motverka att processen förvandlas till en *viskningslek* och att verket för tidigt blir ett "Det" i förhållande till det mottagande "Jaget".

Sammanfattningsvis har transformationen från drama till musik, i vårt arbete, skett via *reciproka processer* som varit avhängiga av skapandet av en *gemensam intentionalitet* så att *synergier* och *synestetiska* samband har kunnat uppstå under utforskandet. Erfarenheterna från det praktiska utforskandet har sedan kunnat integreras i det pågående skriv- och kompositionsarbetet. Vidare tycks transformationsprocessen främjas och underlättas när kommunikationen mellan librettisten, tonsättaren och de medverkande sker genom en *tredje bild*. Denna bild utgörs varken av texten eller musiken, utan kan beskrivas som en underliggande plastisk bild där innehållet i en scen eller en annan given del av dramat, omvandlas till ett konkret skeende som rör sig i tiden. En rörelsebild som de medverkande dels kan befinna sig i tillsammans, dels göra till sin egen, när de kombinerar utforskandet av noterat material med musikaliska improvisationer. Den möjliggör också att de kan använda sina egna musikaliska uttrycksmedel i utforskandet utan att tappa fotfästet, såsom en blind människa använder sin käpp när hen tar sig fram genom delvis utforskad terräng, det vill säga som en förlängning av sina egna sinnen (en bild använd av Merleau-Ponty i *Kroppens fenomenologi*).

Som en följd av arbetssättet kunde vi röra oss mer medvetet mellan *inlevelse* och *distans* utifrån musikdramats affekter, snarare än att hålla oss till en aristotelisk tanke om genomgående representation. Det i sin tur öppnade upp dramaturgiska möjligheter där även uttryck som kan ses som postdramatiska fick sin plats, trots att vi arbetade med såväl drama som text. I förlängningen skulle detta kunna ge upphov till oväntade musikdramatiska blandformer.

Slutsatser och tankegångar födda ur det praktiska utforskandet har granskats närmare i texten "Den blindes käpp. På spaning efter levandegörandets metodik". Men efter den fasen som till stor del var kollektiv och klanglig, uppstod frågan om librettistens perspektiv i det kollektiva utforskandet. Frågan ledde till att jag valde att titta närmare på min egen subjektiva upplevelse av forskningsprocessen med hjälp av *fiktionen* som metod.

I "På spaning efter *Gränsland*. En operaexpedition (drömd)", har jag transformerat mina erfarenheter under forskningsprocessen till en narrativ upptäcktsresa, där två tilltufsade gestalter, Donna Q och Donna P, ger sig ut på en operaexpedition för att tillsammans söka efter alternativa metoder för att skapa en opera. Via en expressionistisk, ömsom absurd, ömsom poetisk berättelse i olika transformationer, släpps "Operajaget" fritt i sitt sökande efter ett sätt att *levandegöra* och samtidigt dokumentera de subjektiva aspekterna av den konstnärliga forskningsprocessens vindlande väg.

Slutsatserna av att försöka arbeta med en gemensam intentionalitet i operaskapandet är långt ifrån entydiga. Men vid horisonten hägrar en vision som till sin yttersta konsekvens är etisk och handlar om den mänskliga röstens förmåga att

nå den andra med sitt känslomässiga innehåll. Om sårbarhet som möter sårbarhet. Om att överbygga ensamhet. Och om den ömsesidiga utsattheten inför den andras potentiella våldsamhet.

Introduktion

PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE?

Ända sedan operakonstens början och otaliga gånger under mina år som librettist, har en central fråga fått diskussionerna att hetta till. Kommer ”musiken” före ”orden” eller tvärtom? ”Prima la musica e poi le parole...?” (se till exempel Kimbell 1991, 44). Frågeställningen, som också utgör titeln på en opera av Salieri och även inspirerade handlingen i Strauss opera *Capriccio*, fortsätter att vara aktuell in i vår tid. Gademan (2003, 185–190), tar i sin avhandling *Operabögar* upp exempel på hur hans intervjuobjekt förhåller sig till frågan. Vissa vill hellre associera fritt och skapa sina egna historier när de hör musiken utan någon närmare förståelse av texten, medan andra tycker det är centralt för upplevelsen att förstå hur text och musik hänger ihop.

Utifrån mitt perspektiv som dramatiker som arbetar med att skapa nya musikdramatiska verk och därmed fokuserar på opera som *samtidskonst*, har jag kommit fram till att frågan, framställd som en motsättning mellan text och musik, tanke och känsla, ibland till och med manligt och kvinnligt (Koestenbaum 1993) missar själva poängen. Den musikdramatik jag, och många med mig, är intresserad av, föds ur täta samarbeten och strävar efter att gestalta ett *drama* med ett angeläget innehåll med hjälp av, men inte enbart, texten och musiken.

Begreppet *drama* kommer från grekiskan och betyder ”handling” (Aristoteles 1994, 28). Men ordet har genom tiden kommit att laddas med många olika betydelser (Dyfverman 1949; Esslin 1978). I mitt arbete som librettist syftar *dramat* och *den dramatiska rörelsen* på det bakomliggande, *fiktiva* skeende där gestalter med olika affekter och viljor interagerar med varandra under en given tid, oftast på grund av en konflikt som sätter igång en handling. Det vill säga den ”tänkta” dimensionen av ett dramatiskt innehåll och dess rörelse, som föregår såväl texten, musiken och iscensättningen. Ett tänkt, ”plastiskt” förlopp som blir det kitt som får text och musik att legera sig med varandra och sedan förvisso kan tolkas på olika sätt i ett regiarbete och iscensättning.

Insikten om vikten av att åstadkomma en legering mellan text och musik i musikdramatik fanns tidigt (Kimbell 1991, 44), men tog sig ofta uttryck i en stark hierarkisk ordning där tonsättaren såg sig själv som den egentliga dramatikern

och dramaturgen som ofta beställde specifika textrader av sin librettist. Ett klassiskt exempel som belyser detta är arbetsrelationen mellan tonsättaren Verdi och hans librettist Piave. Här framstår librettisten närmast som ett kuvat instrument för den dominerande tonsättarens egna dramatiska intentioner. Men under skapandet av sina två sista operor, *Otello* och *Falstaff*, samarbetade Verdi med den betydligt mer självständiga librettisten Boito. Även om det råder skilda meningar om vilka av dessa samarbeten som resulterade i de mest lyckade operorna, sa Verdi själv att han i Boito "hade funnit den poet han längtat efter i så många år" (Gossett 1974 se Kimbell 1991, 599). Kimbell beskriver en situation där oenighet uppstod mellan tonsättaren och librettisten under arbetet med slutet på Akt III av *Otello*. När tragedin mellan de tre huvudpersonerna närmar sig sin höjdpunkt, blev Boito mot sin vilja beordrad att skriva in en turkisk invasion. Men sedan ville Verdi ändå höra Boitos uppriktiga mening om scenen. Enligt Boitos uppfattning hade det blivit som att släppa in frisk luft i ett rum där de hade stängt in två människor för att dö av syrebrist. Situationen som de så noggrant hade byggt upp till, måste de nu med möda upprätta på nytt i kommande akt. "Med andra ord", säger Boito, "har vi hittat ett aktslut men på bekostnad av den slutgiltiga katastrofen" (Walker 1962 se Kimbell 1991, 599).

För mig blir den återgivna situationen ett exempel på hur tonsättarens musikaliska behov konfronteras med librettistens behov av att vara sann gentemot dramats rörelse. Dock vet jag utifrån min egen erfarenhet att det är just där, i skärningspunkten mellan motstridiga infallsvinklar som det i bästa fall kan uppstå en tredje, oväntad lösning. Men det kan kräva såväl erfarenhet och intuition som en stor dos envishet. I sämsta fall kan de konserverande hierarkierna leda till att själva kärnan i det som står på spel, går förlorad. Som samtidskonst ligger utvecklingspotentialen i denna interdisciplinära hybridform, för mig, därför helt och hållet i detta "tredje", det som librettisten och tonsättaren och alla andra inblandade konstnärer har möjlighet att skapa på ett utvidgat och mer mångfacetterat sätt och som blir mer än summan av allas enskilda bidrag.

Och ändå: I begynnelsen var ordet. När Cameratan bildades på 1600-talet, ville en samling poeter och tonsättare komma ifrån en alltför ornamentterande musik och få fram textens dimensioner bättre, med hjälp av en monodisk stil där en uttrycksfull solosång skulle röra sig mot ett enbart stödjande, enkelt ackordiskt ackompanjemang. Men med Monteverdis *Orfeo* tillkom det nya att instrumentalmusiken i sig kunde gestalta den dramatiska situationen, oberoende av texten, och genom det fick en helt ny betydelse och komplexitet. Här fick frågan om textens och musikens, sångens och instrumentalmusikens förhållande till varandra, ny fart. En diskussion som i grunden handlar om olika inställningar till om det är musiken, texten, rösterna eller dramat som gör störst verkan. Eller kanske något helt annat.

Min avsikt här är inte att försöka göra en sammanfattning av denna diskussion eller slutgiltigt positionera mig inom den. Det som är angeläget för min forskningsinångång och mitt perspektiv som librettist som skapar ny, samtida musikdramatik tillsammans med andra konstnärer, är att det genom århundradena har skett en förskjutning från den kollektiva aspekten av arbetet där artisterna har haft en mer medskapande roll, till tonsättarens och så småningom regissörens dominerande roll. Konsekvensen av detta är att de medverkande sångarna och instrumentalis-

terna snarast blir tolkar av det som lagts fast i den alltigenom noterade musiken och uttolkare av framförallt regissörens intentioner.

Inte minst har denna hierarkiska ordning sitt ursprung i de vedertagna metoder och arbetssätt som fortfarande dominerar, även vad gäller framtagandet av nya musikdramatiska verk. En process som jag, för åskådlighetens skull, har kommit att kalla *viskningsleken*. Med denna, för många kanske, provocerande term syftar jag på den arbetsmetod som huvudsakligen har sett oförändrad ut sedan 1800-talet, åtminstone vad gäller den storskaliga operan. Inte minst på grund av effektivitetskravet inom operaindustrin. Ordet *viskningslek* syftar på det mer eller mindre linjära arbetssätt där librettot skrivs först, följt av att tonsättaren komponerar partituret, följt av att sångarna och instrumentalisterna studerar in det noterade materialet, följt av att regissören, scenografen, dirigenten och de andra uttolkande konstnärerna tar vid. I överlämnandet från en konstnär till en annan är visserligen själva poängen att var och en i kedjan lägger till av sitt konstnärskap, men här finns också risken att de *dramatiska nycklarna* missförstås eller suddas ut på vägen. Särskilt i nya, oprövade verk som ska iscensättas och tolkas för första gången. Den vidare effekten av en sån process blir att vi, oftast librettist och tonsättare, hur vi än strävar efter att hitta operaämnen och ett innehåll som är relevant för vår samtid, genom att så ensidigt förlita oss på denna vedertagna metod, riskerar att formmässigt om och om igen återskapa 1800-talsoperor. Representation blir den dominerande dramaturgiska principen och estetiken, samtidigt som den innehållsliga aspekten ofta blir sekundär och mer eller mindre en förevändning för att göra omfattande musikaliska verk.

Genom historien och inom olika musikgenrer, pendlar arbetssätten mellan processer där tonsättaren noterar musiken in i minsta detalj för de medverkande musikerna att uttolka och processer som ligger närmare vad vi idag skulle kalla *devising*. Det jag eftersträvar och har velat undersöka i min forskning är något annat än båda dessa ytterligheter. Begreppet *devising* syftar på processer där en föreställning skapas kollaborativt, ofta (men långt ifrån alltid) utan ett givet textmaterial eller dramaturgi som grund (för mer om *devising*, se Heddon och Milling 2006, 2–10). Den kollaborativa process som jag har befunnit mig i tillsammans med min närmaste samarbetspartner tonsättaren Catharina Backman, sångarna Alexandra Büchel-Zetterström (sopran) och Olle Persson (baryton) samt instrumentalisterna Anita Agnas (ackordeon), Johannes Bergion (cello), Ola Denward (klarinet), Hedda Heiskanen (violin med flera instrument) samt Lars Ljungberg (slagverk), har inte varit ett självändamål för att skapa en föreställning, utan ett processverktyg för att utforska och tillämpa olika aspekter av transformation, under skapandet av ett nytt musikdramatiskt verk.

I operans barndom kan man se exempel på hur instrumentationen i partituren bestod av olika varianter på skisser där man lämnade över ett större eller mindre ansvar till de medverkande artisterna som fick arbeta ut detaljerna utifrån en noterad generalbas. Man kan av det dra slutsatsen att tonsättaren förutsatte ett stort mått av instrumental improvisation från de medverkande musikerna, ibland utifrån anvisningar som "ljudande trumpeter" eller "kören av stormar upprepas här" (Rose 1965, 382–393). Det praktiska upplägget av min egen forskning har inneburit att jag och tonsättaren Catharina Backman har återknutit till aspekter ur operans barndom men skiftat deras betydelse från ett musikaliskt till ett mer

innehållsligt perspektiv. En annan gemensam nämnare med tidig opera, är att jag har velat skapa mindre hierarkiska arbetsmetoder och ge alla medverkande en aktivt utforskande roll i processen. Inte i första hand av en ideologisk anledning eller för att skapa librettot och partituret kollektivt, utan utifrån en tanke om att vi kan komma förbi viskningsleken genom att skapa en gemensam *intentionalitet* – ett begrepp som jag har lånat in från fenomenologin och som har blivit alltmer centralt under arbetets gång (Sokolowski 2000, 1–8).

Utifrån en tanke om att *transformation* av intentioner är själva hjärtat i det musikdramatiska samarbetet, söker jag efter processer där alla inblandade konstnärer kan bidra till denna *transformation* och vara medskapande genom sin specifika yrkesskicklighet. Det primära syftet med dessa alternativa processer är för mig att grunda det musikdramatiska materialet hos var och en så att de kan göra det till "sitt eget" och genom det optimera transformationen av innehållets *dramatiska nycklar* till det jag väljer att kalla *vokalt och instrumentalt agerande* snarare än det mer övergripande ordet – musik. En oväntad konsekvens av detta har blivit att jag under forskningsprocessens gång alltmer har kommit att se värdet av ett dramaturgiskt "både-och" perspektiv snarare än ett "antingen-eller", för att öppna upp för flera möjliga operadramaturgier.

DRAMATIK OCH POSTDRAMATIK

Min ingång till arbetet med musikdramatik och följaktligen även till forskningsprojektet är dramatikerns. Den dramatiska fiktionen är min livsluft. Hittills har den aristoteliska modellen, som fortfarande är den vanligaste inom musikdramatik, också varit min huvudsakliga ledstjärna vad gäller bygget av librettot. Men under forskningens gång har jag kommit att se att det dramatiska innehållets transformation till text, *vokalt och instrumentalt agerande*, kan ske på en mängd olika sätt och ta sig många oväntade uttryck. Här kan uttryck som skulle kunna ses som *brechtianska*, genom att den sceniska illusionen medvetet bryts (se till exempel Långbacka 1981, 105–119), likaväl som *postdramatiska* genom sin koppling till sceniska former där texten är ett av många uttryck och inte nödvändigtvis utgör grunden för dramaturgin (Lehmann 2006), vara av värde för att komma vidare.

Frågan om dramaturgi är komplex i sammanhanget, eftersom musikdramat – och dess mest virtuosa form, operan – rymmer en paradox som formulerats av tonsättaren Georg Benjamin (2015) på ett för mig spännande sätt. Dess artificiella och teatrala natur ligger i själva det faktum att utövarna som gestaltar dramat mestadels sjunger och att det skeende de är indragna i styrs av en fastlagd, musikalisk timing. Alltså befinner vi oss redan i ansatsen så långt bort från det realistiska eller "verkliga" som man kan komma. Å andra sidan gestaltar sångarna ett innehåll som de, likaväl som librettist, tonsättare och regissör, vill nå ut med till åskådaren och som därför måste rymma någon form av "dramatisk sanning", oavsett vilken dramaturgi och vilka uttryck vi använder oss av. Och vare sig vi talar om ett linjärt skeende eller ett mer fragmentariskt. Hur vi hantarer denna paradox, spänningen mellan det artificiella och det dramatiskt sanna, har för mig blivit en central frågeställning.

Viljan att öppna upp för alternativa dramaturgier där jag lånar in element från såväl det episka som det postdramatiska, trots att jag fokuserar på *inlevelse* med fiktiva gestalter i ett fiktivt drama, relaterar till hur jag ser på musikteaterns utvecklingspotential som konstform och vad jag skulle vilja utforska, prova och utvidga. Vad kan text, musik och röst åstadkomma tillsammans som ingen av dem kan var för sig, i relation till det innehåll som ska gestaltas? Eller med andra ord, i relation till det jag väljer att kalla *den dramatiska kärnan*? Vilka gränser behöver utmanas och utforskas vad gäller relationen mellan texten, musiken och agerandet för att innehållet, för att låna ur filosofen Martin Bubers (2013) begreppsvärld, ska ha möjlighet att upprätta en "Jag-Du" relation med åskådaren? Eller i min egen terminologi, ska ha möjlighet att göra *dramatisk verkan*. Denna verkan ska då inte tolkas i betydelsen intensitet eller styrka, utan snarare utifrån det specifika musikdramats möjlighet att träda i relation med sitt "Du". Utifrån en mångårig erfarenhet av att skriva texter i olika genrer och arbeta med musikdramatik vet jag att en viktig förutsättning för att komma i närheten av detta i en så komplicerad hybridform som opera, är att det uppstår en legering mellan text och ton.

Termen *libretto* reduceras ofta till att syfta enbart på de utskrivna orden i musikdramat, det vill säga replikerna. Men librettot innehåller betydligt mer än de ord som ska sjungas. Precis som i en pjäs där replikerna är avsedda att gestaltas fysiskt av talande skådespelare, ryms i librettot det plastiska dramats rörelse uttryckt via textliga, men även utomtextliga parametrar som kropp, tanke, rumslighet, förändring. Parametrar, som musiken behöver ta hand om och *levandegöra*. Men inte nödvändigtvis på ett representerande sätt. I min vokabulär utgörs dessa parametrar av de *dramatiska nycklarna*. I dessa ingår till exempel innehållets struktur och dramaturgi, språkliga komponenter som *fysikalisk poesi* och musikalisk gestik samt textens rytm, affekter, känslomässiga timing, associationsrum och mytiska resonans. Samt en hel del annat som jag och tonsättaren hittade under vårt arbete och behövde uppfinna en vokabulär för. Det blev ett nödvändigt led för att öka förståelsen och specificiteten och för att försäkra oss om att vi verkligen syftade på samma saker när vi planerade, genomförde och analyserade resultaten av det praktiska arbetet. Detta kommer jag att få anledning att återkomma till när jag tar upp konkreta exempel från de fem Workshops som utgör doktorandprojektets praktiskt utforskande del.

Följaktligen ser jag inte den aristoteliska modellen som den enda möjliga inom musikdramatik och förespråkar inte representation som allena rådande estetik. Snarare ser jag många utforskade och spännande möjligheter i att kombinera det aristoteliska perspektivet, som bygger på identifikation och inlevelse, med såväl episkt fjärande för att gå i och ur illusionen (Långbacka 1981, 105–119) som postdramatiska metoder i en form som opera, där såväl affekterna som det artificiella uttrycket är centrala. Operaröstens starka affekter manar till identifikation med gestalter och innehåll samtidigt som det icke-naturalistiska uttrycket gör att vi hela tiden blir påmind om att ingenting vi ser är "på riktigt". Inte minst i en tidsålder där filmens mimetiska överlägsenhet har skapat helt andra referensramar och krav på realism. Det operarösten och musikdramat kan göra, menar jag, är något annat. I spänningsfältet mellan inlevelse och distansering, känsla och tanke, ges åskådaren möjlighet att på ett omedelbart sätt identifiera sig med

de dramatiska situationer som uppstår via de affekter som rösterna uttrycker, för att i nästa stund påminnas om att dessa är en illusion som gestaltas här och nu av en grupp sångare och instrumentalister. Men till skillnad från hos Brecht där syftet med en sådan distansering är att avslöja och kritisera den bakomliggande sociala verkligheten, är mitt syfte snarare existentiellt och handlar om vilken relation som kan upprättas mellan det levandegjorda innehållet och åskådaren. Och här är operaröstens möjlighet att nå och beröra mottagaren unik i sitt slag. När vi, i vårt utforskande arbete, började röra oss mer medvetet mellan inlevelse och distansering öppnade sig dramaturgiska möjligheter som i förlängningen också skulle kunna ge upphov till nya musikdramatiska former.

Min dramaturgiska ingång är med andra ord varken renodlat aristotelisk, episk eller postdramatisk. Snarare fokuserar jag på det *dramatiska innehållets rörelse* och hur denna rörelse kan *levandegöras* på ett mer mångfacetterat sätt, i den kreativa processen.

”JAG-DU” OCH ”JAG-DET”

Vad innebär då *inlevelse* och *distansering* utifrån mitt perspektiv och vad kan ett medvetet växlande mellan dem åstadkomma i mötet mellan det musikdramatiska verket och åskådaren? I Martin Bubers (2013) tankevärld har jag hittat en väg genom vilken jag har kunnat fördjupa tankegångarna.

Alltför ofta i skapandet av det musikdramatiska (all)konstverket, tar ekvilibrismen och virtuositeten över under den komplicerade kedjan av konstnärskap och den viskningslek som uppstår undervägs. Vi börjar nöja oss med de imponerande prestationerna av sångare och artister, den poetiska texten och/eller den konstfulla musiken. Men, det jag vill försöka komma åt och fokusera på, är närvaron i alla led av den levande gestalt som för mig som librettist, är själva ursprunget till verket.

Buber (2013, 7–26) menar att människans medfödda hållning gentemot världen är tvåfaldig och tar sig uttryck i ordparen ”Jag–Du” och ”Jag–Det”. Det ”Jag” som uttalas ingår alltid i det ena eller det andra ordparet och är inte identiskt i de två fallen. Beroende på vilket ”Jag” som uttalas, avgörs vilken slags relation som upprättas. Grundordet ”Jag–Du”, menar Buber, kan bara uttalas med en människas hela väsen, medan grundordet ”Jag–Det” aldrig kan uttalas med en människas hela väsen. ”Jag–Du” är det som skapar relationens värld och det levande mötet. I relationen blir den andra mitt ”Du”. Inte ett objekt för min erfarenhet utan ett subjekt som deltar i att skapa mitt ”Jag” liksom jag deltar i att skapa den andras ”Du”. Buber skiljer på relation och erfarenhet där det senare tillhör ”Det-världen”. När ”Duet” inrättas i erfarenhetens sfär förblir det inte längre ”Du” utan övergår i ”Det”. Mellan ”Jag–Du” och ”Jag–Det” råder ett spänningsförhållande, en ständig växelverkan. Mitt ”Du” är dömt att ständigt bli ett ”Det”, men rymmer i sig möjligheten att förvandlas och åter flammas upp till närvaro. Så även med konsten. Å ena sidan menar Buber (2013, 15) att ”det är konstens eviga ursprung, att levande gestalt träder fram för en människa och genom henne vill bli till verk”.

Å andra sidan är ”det skapade verket...ett ting bland ting, möjligt att beskriva som en summa av egenskaper. Men det kan gång på gång träda den mottagande

betraktaren till mötes som levande verklighet” (Buber 2013, 17).

Detta uppflammande eller denna levandegjorda verklighet ligger nära, menar jag, vad som händer i musikteaterföreställningens möte med sin åskådare eller sitt ”Du”. Det vill säga, det som skulle kunna hända. Alltför ofta tar ”Det-världen” över under den komplicerade viskningsleken och det möjliga ”Jag-Du” mötet som var ursprungsbetydelsen, uteblir.

Följdfrågorna blir då: Vilken är den levande gestalten för mig? Vad är det som ska levandegöras i de olika leden i en specifik arbetsprocess och hur ska jag gå tillväga för att åstadkomma detta levandegörande tillsammans med mina samarbetspartners?

Här snuddar jag också vid frågan om metod. Hur omsätter jag mina frågor i ett undersökande praktiskt arbete? Rent konkret, hur etablerar jag en arbetsprocess tillsammans med mina samarbetspartners där levandegörandet står i fokus och vilka blir våra metoder?

DEN FENOMENOLOGISKA INFALLSVINKELN

När jag har sökt efter ett språk som kan synliggöra hur detta levandegörande tar sig uttryck, lyfta fram och avgränsa dess olika aspekter samt de processer genom vilka detta undflyende fenomen blir till, har delar av den moderna fenomenologin kommit till min hjälp. Den har också gett mig en ingång till att förstå och beskriva kärnan i de metoder och verktyg som jag och tonsättaren har uppfunnit under forskningsresans gång.

I centrum av fenomenologiskt tänkande står den mänskliga erfarenheten och frågan om hur världen och tingen presenterar sig för oss genom våra erfarenheter. Ett centralt begrepp är *intentionalitet* och tanken att varje medvetandeakt är riktad mot något (Sokolowski 2000, 8–16). Människor agerar inte utifrån en objektiv verklighet utan utifrån sin förståelse av situationens innebörd. Jag har hittills inte hittat någon bra svensk översättning av ordet. Det närmaste jag kommer är tanken om en ”avsiktlighet” – något man medvetet avser och förhåller sig till. Och detta något har en egen existens bortom alla tänkbara projektionsytor. Medvetande är till sin natur, medvetande om ”något”. Enligt fenomenologin framträder detta något för oss via delar och helheter, en mångfald av former och en blandning av närvaro och frånvaro.

Självva medvetandeakten kallar fenomenologen Merleau-Ponty (1997, 10) för en ”predikativ” verksamhet. Men grunden till den är en ”pre-predikativ” verksamhet som är perceptuell och stum. En verksamhet som är grundad på upplevelsen av andra, omvärlden och den egna kroppen. I vårt fall, där vi arbetade med ett musikedrama i vardande, blev denna ”pre-predikativa” verksamhet att ”kroppsligen” erfara dramats innehåll via ett fysiskt utforskande av de dramatiska situationerna, läsning av textfragment i olika genrer som jag skrev, ett improvisatoriskt utforskande av dessa texter samt musikskisser som tonsättaren komponerade, med hjälp av röst, instrument och ljudobjekt och inte minst ett ömsesidigt lyssnande till varandra inom ensemblen. I arbetet med musikedramatik arbetar man oftast med att levandegöra ett material genom att gå från det ”predikativa”, det vill

säga idén om något – en helhet – vare sig det är ett synopsis, ett färdigt libretto, partitur eller ett regikoncept till det "pre-predikativa" – att erfara det med kroppen, perceptionen och känslan, det vill säga ett slags baklängesarbete i fenomenologisk bemärkelse. I vår arbetsprocess är det snarare som om jag och tonsättaren har försökt befinna oss tillsammans i de "pre-predikativa" faserna. Samt med jämna mellanrum även har fört in de medverkande sångarna och instrumentalisterna i dessa. Men för att kunna göra det och skapa metoder som har gått att arbeta med praktiskt och musikaliskt, har vi fått uppfinna nya verktyg och begrepp som jag kommer att komma in på senare i beskrivningen av hur vi har arbetat.

Om levandegörande och transformation

”Om man säger träd behöver man inte visa ett träd”, säger den postdramatiska tonsättaren och regissören Heiner Goebbels (2015, xxiii) när han talar om den desynkronisering av hörandet och seendet som han arbetar med i sin ”komponerade teater”. Hans tanke att det är upp till åskådaren att skapa sig sina egna associationer utifrån de auditiva och sceniska element som framställs, är nära besläktad med hur jag själv ser på *levandegörandets* kärna. Genom att i verket lämna mer plats för åskådarens egna associationer, menar jag att levandegörandet eller uppflammandet av den levande gestalten har en möjlighet att bli till i det ”Jag–Du” möte som kan uppstå mellan musikdramat och åskådaren. Men – vill jag påstå – att ”säga träd”, åtminstone om vi talar om dramatiskt eller musikdramatiskt berättande, räcker inte för att levandegöra trädets gestalt och göra denna gestalt närvarande, här och nu.

Frågan i vårt arbete, blev då vad detta levandegörande kunde bestå av och hur jag som dramatiker och librettist kunde hitta metoder för att närma mig det i mitt samarbete med framförallt tonsättaren men även med sångarna och instrumentalisterna. Metoder som innebar ett nödvändigt överskridande av traditionella yrkesroller och som krävde en omförhandling av vad som tillhörde var och ens konstnärliga expertis och var gränserna behövde luckras upp.

Frågan dök oväntat upp igen på Thyssen-museet i Madrid när jag fick syn på Picassos målning *Man med klarinett* som räknas som ett tidigt kubistiskt verk (Picasso, 1911–1912). Tavlan ”föreställer” inte mannen med klarinetten, ändå såg jag honom eller snarare upplevde honom i all sin sinnlighet. Rytmen, kroppen, rörelsen, till och med stämningen i den musik han spelar. Innehållet – mannen och klarinetten – finns där, men *transformerat* till något som har minimal visuell koppling till den verkliga ”förlagan” men kanske just därför drabbar mig desto mer, genom att jag som åskådare förväntas aktivt relatera till de ”spår” som finns kvar av innehållet, via mina egna associationer, affekter och erfarenheter. På ett liknande sätt föreslår jag att *transformationen* av de dramatiska nycklarna och det dramatiska innehållets rörelse till textliga, musikaliska och kroppsliga ”spår” och parametrar är en central mekanism för levandegörande i skapandet av ett musikdramatiskt verk. Men för att vi under transformationsprocessen ska komma bortom viskningsleken, behöver denna process delas av alla som är involverade

i arbetet, inte enbart ske i tonsättarens eget arbete med texten eller i samarbetet mellan librettist och tonsättare. För att bättre förstå hur detta ska kunna gå till rent praktiskt, har jag behövt undersöka fenomenet *transformation* närmare, hur det tar sig uttryck och hur det kan synliggöras i det musikdramatiska samarbetet mellan librettist och tonsättare, samt hur det kan främjas av ett tidigt involverande av medverkande sångare och instrumentalister.

Ordet *transformation* kommer från latinets "transformare" och beskrivs enligt Svenska Akademiens Ordbok (<http://www.saob.se>) som en "genomgripande förändring av form" samt språkvetenskapligt som en "omvandling av den grammatiska strukturen utan förändring av ingående betydelseelement".

Beskrivningen stämmer väl in på det som sker när librettot blir till partitur. Men vad finns kvar av librettot i den musikaliska omvandlingen eller transformationen? Och vad är det egentligen i slutändan som har transformerats? Förhållandet mellan text och musik skulle möjligen kunna beskrivas utifrån ett intersemiotiskt perspektiv där man tittar på hur ett teckensystem – språkets – övergår i ett annat – musikens. Men hur ska man beskriva och förstå den *emotionella anrikning* som sker i musikdramatik när dramat transformeras till text, *vokalt och instrumentalt agerande*?

Något i texten blir framtaget och förstorat via musiken. Och något i musiken får en djupare mening via texten/dramat. Hur ska arbetsprocessen främja en sån anrikning? Och hur ser den text ut som lämpar sig för en emotionell anrikning med hjälp av musik?

FYSIKALISK POESI

"Idéerna och den underliggande tematiken i det poetiska originalet tenderar att bli till en avlägsen undertext, medan den lyriska och dramatiska stämningen tar överhanden i uttrycket" (Ingham 2014, 4571). Ovanstående citat ur analysen av en tonsatt dikt av Housman, uttrycker på ett tydligt sätt hur vissa aspekter av en poetisk text förstärks och andra försvagas när den omvandlas till musik. När Alban Berg tillfrågades om hur han hade tänkt, när han skrev operan *Wozzeck* baserad på Georg Büchners pjäs *Woyzeck*, gav han svaret att han ville "realisera innehållet i Büchners odödliga drama med hjälp av musiken, transformera hans poetiska språk till ett musikaliskt språk" (Büchner 1977, 393). Büchners säregna poesi, har jag vid en närläsning av pjäsen och Bergs klaverutdrag kommit att benämna som *fysikalisk* (se Appendix 2). Termen är för mig ett sätt att försöka fånga Büchners egensinniga sätt att omvandla sitt dramatiska innehåll till språkliga, ofta drastiska metaforer som rymmer en fysisk konkretion och riktning. Jag kommer att återkomma till varför just denna typ av poesi tycks lämpa sig så väl för att transformeras till *vokalt och instrumentalt agerande*, när jag tittar närmare på arbetet med textmaterialet till musikdramat *Gränsland* som jag skrev under forskningsprojektets gång, och vad som hände när vi utforskade text- och musikskisser baserade på det dramatiska innehållet i våra Workshops.

MUSIKDRAMAT GRÄNSLAND

Grunden för mitt musikdramatiska utforskande är en fiktiv situation med mytisk resonans som jag har valt att kalla *Gränsland*. Ett tidlöst drama om gränser, yttre och inre. Om valet att utesluta eller släppa in. Stänga in och stänga ute. Och om behovet och lockelsen i att skapa ett objektifierande "Dom" för att bli och förbli inkluderad i ett "Vi".

En kvinna har flytt över havet från en situation hon inte kan uthärda att leva i. Hon kastas upp på en strand och hittas, ännu vid liv, av en vaktande man. Mannen, en ensam själ, håller stranden fri från döda kroppar. Men kvinnan lever. Och hon måste få hans hjälp att ta sig vidare. Men han vill inte. Det ingår inte i hans uppdrag.

Vad händer inom dessa två människor när det påtvingade mötet leder till att gränser utmanas, flyttas, suddas ut? Vad händer mellan dem? Visionen är att musikdramat ska röra sig i just det gränsland där osäkerheten är som störst. Den kärna av oförlöst spänning som personerna kretsar kring tills något måste avgöras.

En tidig frågeställning i min forskning blev om vi kunde hitta metoder för att arbeta mer "inifrån-ut" genom att utgå från ett gemensamt "upplevande" av utgångssituationen, de två rollfigurerna och övningar kring dessa som syftade till att var och en skulle bekanta sig med och "göra materialet till sitt eget". Såväl i samarbetet mellan librettist och tonsättare, som mellan librettist, tonsättare, sångare och instrumentalister. Hur skulle vi kunna främja och behålla en levande koppling till det framväxande innehållet och till den handling som utvecklades ur grundkonflikten att kvinnan insisterar på att få mannens hjälp, trots att han hela tiden försöker värja sig mot hennes anspråk?

Rörelsen i min tanke på detta stadium följde den klassiska bågen i den aristoteliska dramaturgin. Men hur denna båge skulle skapas, omvägarna och irrvägarna och de möjliga uttrycken var för mig ett öppet landskap. Kunde vi skapa opera på ett annat, mer lekfullt och undersökande, sätt men ändå ta vara på det vi hade i ryggsäcken? Göra musikdramatik av det tema jag hade valt, något som i första hand säger något om vår och all tid, men ändå är opera?

Arbetsprocesser och metoder

Om *transformation* är ett avgörande fenomen för att *levandegörandet* och den *emotionella anrikningen* ska bli till – hur skulle vi undersöka det och hur kunde vi veta att det var det vi synliggjorde? Här blev metodfrågan central. Den fanns hela tiden närvarande i samarbetet mellan mig och tonsättaren under skrivandet och komponerandet av våra text- och kompositionsskisser. Genom återkommande djupsamtal kring intentioner och Workshopupplägg, gemensam ledning av Workshops med sångare och instrumentalister i ett tidigt skede av arbetet och delaktighet i varandras skriv- och kompositionsprocesser, kunde vi båda se hur detta samarbete förändrades och fördjupades under projektets gång. Över tid ledde det till en metod där vi alltmer överskred de vedertagna gränserna för våra respektive yrkesroller och snarare började fungera som varandras dramaturger. Samtidigt var vi noga med att skilja på vem som var ansvarig för utformningen av texten respektive musiken, vilket baserades på en ömsesidig respekt för varandras hantverkskunnande.

Metodfrågan fanns också som en central aspekt i hur vi lade upp samarbetet med de två sångare och fem instrumentalister som deltog i våra Workshops. Allra mest synlig blev den i den stegvisa processen där vi varvade skrivandet och komponerandet med ett praktiskt utforskande av text- och musikskisser. På det sättet kunde vi undersöka ofärdigt material genom utforskande improvisationer tillsammans med artisterna, för att sedan analysera och integrera det vi fann i det vidare skrivandet och komponerandet. En förutsättning för att vi skulle kunna arbeta på detta gränsöverskridande sätt var att de medverkande valdes ut mycket noggrant utifrån sin konstnärliga erfarenhet och sitt intresse av att arbeta på ett öppet, utforskande sätt.

Frågan om metod, ledde även till att jag började vidga tankegångarna genom att föra in valda begrepp ur den moderna fenomenologin, såväl i våra resonemang kring vad vi utforskade som i hur vi gjorde det samt hur jag skulle benämna det vi kom fram till undervägs. Genom att fenomenologin har formulerat ett språk för att beskriva hur världen ter sig för oss genom våra erfarenheter, gav den mig en ingång till att titta på hur olika aspekter av transformation tog sig uttryck i vårt arbete.

SKISSANDET

En röd tråd genom alla Workshops blev frågan om vi kunde behålla en öppen och "skissande" inställning till materialet långt in i arbetsprocessen. I enlighet med psykologen Pirjo Birgerstams (2000, 18–102) tankar om intuitionens roll i kunskapsprocesser, kan "skissandet" betraktas som en fenomenologisk metod som "görs med kroppen". (Se det tidigare resonemanget om "pre-predikativa" och "predikativa" verksamheter). En metod, som syftar till att destabilisera, ifrågasätta det kända och söka ny kunskap. Under det praktiska utforskandet gav skissandet oss möjlighet att arbeta utifrån en vision och behålla riktningen genom att vi försökte upprätta en gemensam *intentionalitet*, samtidigt som vi kunde sträva efter att vara öppna för vad som hände på vägen. Det gav oss också möjlighet att växla mellan helhet och detaljer och ge plats för att en personlig relation till innehållet kunde skapas hos våra medverkande, utan att för tidigt lägga fast text och musik. I själva skissen hittade vi spår från utforskandet som kunde integreras som guld-korn i nya, mer utvecklade skisser. Genom skissernas ofärdiga natur kunde vi även öppna upp för att nya samband och oväntade kopplingar skulle kunna uppstå. Dessa i sig, gav konkret input till hur de dramatiska nycklarna kunde transformeras till vokalt och instrumentalt agerande. Vi kunde också i ett tidigt skede bättre få syn på vilka dramatiska nycklar som fattades i texten respektive musiken samt vilka som fanns men hade förblivit "otransformerade".

Merleau-Ponty beskriver (1997, 118) hur en blind mans käpp inte längre är ett föremål, utan en fortsättning på kroppen och en utvidgning av sinnen varigenom den blinda förvärvar en värld. På ett liknande sätt skulle man kunna säga att vi i detta arbete har förhållit oss till rösterna, instrumenten och ljudobjekten som en förlängning av våra medverkandes sinnen varmed de kommer i direktkontakt med och förvärvar det dramatiska innehållet och dess affekter och stämningar i skissmaterialet samt kopplar det till sig själva och sina egna erfarenheter. Jag kommer i fortsättningen att referera till denna tankeparallell som "den blindes käpp" och utvidga resonemanget under rubriken "Tankevärldarna öppnar sig".

Fem Workshops

WORKSHOP 1

I Workshop 1 som pågår i fyra dagar arbetar tonsättaren Catharina Backman och jag med sångarna Alexandra Büchel-Zetterström (sopran) och Olle Persson (baryton) samt med instrumentalisterna Anita Agnas (ackordeon) och Johannes Bergion (cello). Det övergripande syftet med denna första Workshop är att utforska hur den dramatiska utgångssituationen och konflikten mellan de två rollfigurerna kan grundas hos de medverkande via deras egna associationer och erfarenheter innan det finns någon fastlagd text eller komponerat material. Metoden har likheter med hur jag tidigare har arbetat med regissörer och skådespelare i utvecklandet av talpjäser. Den avgörande skillnaden här är att undersökandet sker via de medverkandes musikaliska uttrycksmedel. Inför workshopen skriver jag texter som sträcker sig från noveller kring rollfigurernas bakgrund, poetiska rörelsebilder som gestaltar stämningar på den strand där dramat utspelar sig, två monologer och en poetisk prologtext (se Appendix 1 och 3). Med avstamp i dessa, undersöker vi med hjälp av olika röstliga, fysiska och musikaliska övningar en början (se textskiss sid 28), ett centralt möte och en vändpunktsscen ur det tänkta dramat där kvinnan som har flutit iland på stranden upptäcker att den vaktande mannen har träffat hennes bror Nir, som flydde före henne.

PROLOG – TEXTSKISS I (III)

	Intro: <i>Ha...</i> (Alla andas viskande på fonemet. Långa andetag, som avlägsna dyningar. Alla har samma puls. En vila i det. Gå nu ifrån pulsen, synka ej med I, II och IV)..
<i>Hav. Urhav. Ur hav.</i>	Fortsätt med dina andetag...
<i>Kropp i hav. Kropp ur hav.</i>	...andas...
	När du hör <i>Krrr-sssss</i> (som en skallerorm, härma ljudet, ej synkat med de andra)
<i>Kropp mot grus, rasslande.</i>	<i>Krrr-sssss, rasslande</i> (sista ordet synkat med texten)
<i>Kropp mot sten, släpande.</i>	<i>Krrr-sssss, släpande</i> (sista ordet synkat med texten)
<i>Slungas, skakas, kastas upp på land.</i>	<i>Slungas, skakas, kastas upp på land.</i> (Börja läs när du hör de andra viska. Gör ett crescendo):
<i>Kastas upp i sand.</i>	<i>p: Kastas upp i sand.</i>
<i>En kropp ur havet uppkastad på land.</i>	<i>En kropp ur havet uppkastad på land.</i>
<i>En kvinnas kropp.</i>	<i>En kvinnas kropp.</i>
<i>Kastad på en strand.</i>	<i>mf: Kastad på en strand.</i> "ttt...tttt" (upprepade lätta tungsmack samtidigt som man håller andan,
<i>Kvinnan ur havet som ska hittas av en man.</i>	osynkat tillsammans med I och II).
<i>Kvinnan som ska hittas av en vaktande man.</i>	(fortsätt): "ttt...ttt...ttt...ttt...ttt...ttt...ttt..."
<i>Mannen som vaktar mellan hav och land.</i>	"ttt...ttt...ttt...ttt...ttt...ttt...ttt..." "sss"...(håll ut konsonanten så länge det går)...

I detta skede finns ännu inget detaljerat synopsis. Det som finns är min tanke om en övergripande dramaturgisk båge kring hur mannen och kvinnan utmanar varandras gränser, släpper in och stänger ute, hur kvinnan försöker manipulera mannen som blir berörd av henne mot sin vilja men gör allt för att slippa ta ansvar för henne, för att slutligen nå fram till ett möte när mannen inte längre kan värja sig mot sitt eget samvete utan går med på att hjälpa kvinnan. Inom denna dramaturgiska båge som jag och tonsättaren Catharina Backman har börjat samtala och fundera kring, finns skisserade situationer, tankar om relationens och förloppets utveckling och vissa handlingsfragment.

Inför Workshopdagarna har de medverkande, såväl instrumentalister som sångare, ombetts välja ut och ta med sig tre vardagliga "ljudobjekt" hemifrån som de kan "spela på" och som kan variera med avseende på klang och dynamik. Med hjälp av klang- och ljudövningar där samtliga medverkande arbetar med musikaliska uttrycksmedel som inte tillhör deras vanliga, vill vi få dem att i första hand fokusera på "vad" de vill uttrycka i de scenarion vi ger dem med hjälp av de begränsade ljud de har till sitt förfogande. Genom att "spela" de textskisser jag skrivit som gestaltar situationer och stämningar ur dramat och rollfigurernas bakgrundshistorier, vill vi se om vi tillsammans kan fokusera på att utforska gestalterna och deras dilemman musikaliskt, snarare än att skapa "bra" musik.

Sättet att utforska grundsituationen där kvinnan vädjar om mannens hjälp med att ta sig vidare, för att om och om igen mötas av hans avståndstagande, undersöker vi ingående med hjälp av "den egna" rösten. Detta innebär att samtliga medverkande, såväl sångare som instrumentalister, uppmanas att använda "den röst de har" (oavsett om rösten är det musikaliska uttrycksmedel de är mest förtrogna med) och med hjälp av den uttrycka kvinnans, respektive mannens, vilja. Deltagandet i en kurs i Frankrike där tonsättaren och jag själva provade att arbeta med "Roy Hart-metoden" (Roy Hart centre, 2015), en metod som utvecklades av skådespelaren Roy Hart efter studier hos röstpedagogen Alfred Wolfsohn som hade arbetat med utvidgade rösttekniker efter andra världskriget, blir här en viktig inspirationskälla när vi lägger upp arbetet med våra medverkande kring just "den egna rösten".

Sammantaget blir detta en Workshop där samtliga medverkande får använda ljudobjekt, sina röster och sina instrument på sätt som de inte är vana vid, för att grunda den dramatiska utgångssituationen i sig själva och utforska den genom att associera via sina egna uttryck och erfarenheter.

Denna metod har vi sedan utvecklat och fördjupat i vidare Workshops och benämnt som *Steg 1: Grundutforskande*. Jag kommer att återkomma till de tankar som denna metod ger upphov till och hur den relaterar till "den blindes käpp" och andra aspekter som vi utforskar längre in i Workshoparbetet.

Under Workshopens sista dag tar arbetet en ny vändning när vi gemensamt undersöker två monologer/ariatexter improvisatoriskt, genom att spela och sjunga dem trots att det ännu inte finns något noterat material (se textskiss s 30). Går det att använda *texterna som noter* utifrån en gemensam tanke om textens dramatiska rörelse och vissa musikaliska parametrar och begränsningar som ges av tonsättaren?

KVINNANS MARDRÖM – TEXTSKISS 1

Hon ropar mitt namn

kvar bland vågorna.

Ett avslitet huvud i gapet på ett vilddjur.

Ansiktet gulblekt. Håret drypande.

Skräcken i ögonen. Två fladdrande lågor.

Hon ropar mitt namn

vrålar det till stjärnorna

stammar det till strömmarna

skickar det med vindarna.

Det kretsar kring mig som en efterhängsen fågel.

Jag ser henne inte, hör henne inte

rycker mig loss, sparkar mig fri.

Jag hänger mig till dånet, i våg efter våg,

lämnar henne efter mig, efter mig, efter mig.

Tills vindarna vänder och ropen tystnar.

Alla nedanstående klangvarianter ska användas när texten framförs.

Tänk igenom var du vill använda vilken av klangerna.

Full operaklang

Talröst i mycket lågt läge

Viskningar

Skrik

Klang som när man sjunger en vaggvisa

Talröst i högre läge än normalt

Kvidande, knarrande stämma

Arbetet med de två texterna som får namnet *Mannens mardröm – textskiss 1* respektive *Kvinnans mardröm – textskiss 1*, sker i avgränsade steg.

I det första steget gör instrumentalisterna en ljudimprovisation kring textens rörelse med hjälp av ljudobjekt, instrument och röst för att hitta ett ackompanjement till sången. I det andra steget improviserar sångarna kring texten utifrån instruktioner om ett antal olika sångsätt som de uppmanas att lägga in på valfria ställen. I det tredje steget läggs sång och ackompanjement ihop.

Varje dag avslutas med 10 minuters eget associativt skrivande kring det var och en har upplevt under dagen.

Tankar och nya frågeställningar efter Workshop 1 inför det fortsatta skriv- och kompositionsarbetet.

Efter Workshop 1 diskuterar jag och tonsättaren ingående vad vi varit med om och hur vi ska använda materialet vidare. Tanken är att integrera valda delar ur det dokumenterade Workshoparbetet i kompositionsskisser och nya texter som vi ska utforska vidare i nästa Workshop. För mig är det centralt att behålla "skissandet" och "det ofärdiga" som del av arbetsmetoden, för att inte stänga möjligheterna till ny input från de medverkande och oss själva. Dels, vad gäller transformationen av innehållet och de dramatiska nycklarna till musikaliska uttryck, men även det motsatta; möjligheten att låta de musikaliska uttryck som uppstår under de utforskande improvisationerna, påverka dramats vidare utveckling. Om ord och toner blir fastlåsta för tidigt med hjälp av en komponerad notbild, riskerar vi att förlora möjligheten att få syn på oväntade samband, vilka aspekter transformationen av situationerna består av och hur den kan främjas eller göras mer mångfacetterad. Utifrån tonsättarens och musikernas perspektiv finns dock en praktisk problematik: I den stund materialet är komponerat, tillkommer behovet att studera in notbilden för att kunna dra några slutsatser kring hur musiken "låter" och fungerar i helheten. Men vad vi båda iakttog under Workshoparbetet var den starka närvaro och lyssning som uppstod när de medverkande ombads sätta sig i kontakt med innehållet här och nu, med hjälp av de musikaliska uttrycksmedel som de hade tillgång till i de olika övningarna och med vilka de skulle uttrycka de affekter de fann i textmaterialet och de givna situationerna. Tonsättaren uttrycker därför även det motsatta dilemmat: Hur ska hon komponera utan att instrumentaler och sångare förlorar kontakt med de levande, spontana uttryck som uppstår i improvisationernas "Nu"? Utifrån två till synes oförenliga ståndpunkter, kommer vi fram till att det kanske kan finnas ett sätt att komponera ut vissa delar och behålla annat friare, men ändå rikta materialet och utforskandet innehållsmässigt, med hjälp av genomtänkta och tydliga improvisationsinstruktioner. Vi beslutar oss för att i Workshop 2 prova en mellanväg där sångstämmorna komponeras ut, medan instrumentalisterna får jobba med improvisationsinstruktioner samt något vi i fortsättningen kallar *känslomässig generalbas*. Begreppet avser en utkomponerad instrumentaltämma sprungen ur den dramatiska situationen som får ledsaga det vokala agerandet, men som är så pass enkel att den inte kräver alltför mycket repetitionsarbete för att kunna provas, värderas och modi-

fieras. På detta sätt kan vi ta vara på de röstliga och instrumentala uttryck från *grundutforskandet* i Workshop 1 som vi båda kopplade till den dramatiska situationen eller texten i fråga och som tonsättaren kan integrera i en första kompositionsskiss. Vidare planerar vi att i Workshop 2 undersöka musikaliska parametrar som tajming, längd och dynamik och hur dessa överensstämmer med aspekter av den dramatiska situationen samtidigt som vi grundar materialet hos de medverkande och tar in behov av ändringar i text och sångstämmor. Detta andra steg i arbetet kallar vi *Steg 2: Utforskande av Kompositionsskiss I*.

Under genomgången av dokumentationen och de olika röstliga uttryck som sångarna har utforskat, påbörjar vi diskussionen kring *vokalt agerande* som är en av projektets huvudfrågor och det som transformationsarbetet framförallt syftar till. Den diskussionen har fortsatt och fördjupats i samarbetet mellan mig och tonsättaren och berikats till att alltmer inkludera *instrumentalt agerande*. Jag kommer att återkomma till detta när jag granskar exemplet *Arons minne*, ett parti vi arbetade med i Workshop 2 och 3 och där processen synliggjorde flera olika steg och fallgorpar i transformationsarbetet.

En insikt vi får efter Workshop 1 är att *synergi* är en viktig mekanism för hur transformation sker i vårt arbete och gör den till en process snarare än ett avgränsat fenomen. Repliken "*Hon ropar på mig... ett avslitet huvud i gapet på ett vilddjur*" ur *Kvinnans mardröm Textskiss I* var för mig, när jag skrev den, ett nedslag i *fysikalisk poesi* och en bild av hur kvinnans mamma som hade drunknat på vägen över havet hemsöker kvinnan i en hallucinatorisk dröm. Arbetssättet med den utforskande improvisationen gav upphov till såväl instrumentala som oväntade röstliga uttryck och födde den överraskande mentala bilden av ett trehövdad mammonster som består av sopranens text- och sångstämma, ackordeonistens spel och fysiska representation av mamman samt barytonens sätt att använda rösten när han utgör en del av instrumentalgruppen. Den senare, i fortsättningen kallad *Kören*. Detta monster blir den aspekt av mamman som försöker dra kvinnan med sig ner i djupet och som kvinnan försöker sparka sig fri ifrån. Bilden, som aldrig skulle ha uppstått utan denna arbetsmetod, blev en slags "upptäckt" i stunden av hur transformation kan ske och vad den kan bestå av, där vi tillsammans med de medverkande fick syn på en innehållslig aspekt med ett starkt affektvärde som sedan har fått konsekvenser för hur dramat har utvecklats vidare. Den har också påverkat den musik som tonsättaren har komponerat och några av de gemensamma intentioner vi har laborerat med i senare Workshops. Konsekvensen av att dela upp bilden av mammonstret på olika medverkande blev också dramaturgisk. Vi börjar nu se vi hur vi kan fortsätta laborera med *inlevelse* och *distans* i det praktiska arbetet, genom att medlemmarna i *Kören* kan gå i och ur spel och gestalta aspekter av rollfigurerna och situationen.

WORKSHOP 2

I Workshop 2 som också pågår i fyra dagar tillkommer tre instrumentalister: Hedda Heiskanen (fiol, dhan ni, kamanche och nyckelharpa), Ola Denward (klarinett och saxofon) och Lars Ljungberg (slagverk). I början på Workshopen som varar i fyra dagar tar vi mycket tid till att föra in våra nya medverkande i arbetsättet och projektets frågeställningar, genom röst-, ljud- och klangövningar. Sedan presenterar vi det text- och musikmaterial som vi ska arbeta med denna gång. Kvinnan och Mannen har nu fått namn och blivit Aila och Aron. Till skillnad från i Workshop 1, där vi arbetade med olika nedslag i dramats situationer och rollfigurernas bakgrund utan någon kronologisk ordning, har jag här skissat på ett dramatiskt förlopp som vi kallar "vändpunktsjoket" och som, via en snårig väg av känslomässiga komplikationer, "förhandlingar" kring ansvaret för den andre, egna gränser och rädslor, leder till att Aila och Aron börjar mötas. Här har vi också lagt in *Ailas mardröm Kompositionsskiss 1* och *Arons mardröm Kompositionsskiss 1*. I de senare har tonsättaren integrerat och låtit sig inspireras av röstliga uttryck, element och stämningar som vi har bedömt som utvecklingsbara efter det musikaliska *grundutforskande* vi gjorde av textmaterialet till samma partier i Workshop 1. Kompositionsskisserna består av vokalstämmor och en enklare utkomponerad instrumentalstämman, det vi nu kallar en *känslomässig generalbas*. I exemplet nedan (bild 1) utgörs denna av en dragspelsstämman.

The image shows a handwritten musical score for a scene titled "Ailas mardröm". The score is written for Soprano (Sopr.), Baritone (Bar.), and Accordion (Acc.). The tempo is marked "♩ = 60" and the key signature has one flat. The score includes lyrics in Swedish and various performance instructions such as "colla voce", "A tempo", "Storhet, presset", "söta voce", "Hör", "vå-par mitt namn", "Aila! Aila!", "sång, presset som innan", "Kör", "blod vå-gr-na", "A - - - sik-tet", "Hör - - - et", "dug-pån-de", and "till". There are also notes like "Andäktlig ljud" and "Väskande". The score is divided into systems for each instrument.

Bild 1

För att bättre kunna kommunicera kring detta skisserade förlopp och hur det rör sig i rummet, utvecklar jag och tonsättaren nu ett visualiseringsverktyg som vi kallar *terrängkartan*. Denna har vi under det vidare arbetet upprättat i olika varianter och är ett verktyg som möjliggör kommunikation mellan librettist och tonsättare, men också med de medverkande, kring delarna och helheten utifrån parametrar som har med musikdramats inneboende rörelse, temperaturförändringar och egen rumslighet att göra (se resonemang kring detta i introduktionen) innan det finns någon sammanhängande eller fastlagd text eller musik. *Terrängkarta 2* är en grafisk representation vars syfte är att visualisera det dramatiska förloppet, de viktigaste hållpunkterna i handlingen, vilka "låtar" (10 stycken) i *Kompositionsskiss I* som korresponderar till vilket parti i dramat samt hur vi har tänkt att sångare och instrumentalister ska röra sig i rummet under förloppet och i förhållande till *Kören* som de ibland är del av, ibland lösgör sig ifrån. Den bakomliggande dramaturgiska tanken som här börjar få en allt tydligare form, är att vi arbetar utifrån att de medverkande är vad de är, det vill säga sångare och instrumentaler som gestaltar en historia med hjälp av sina musikdramatiska uttrycksmedel för att ibland "gå i spel" och bli del av handlingen, ibland med såväl sin musik som sin närvaro, representerar någon eller något i den. Andra gånger utgör *Kören* ljudmiljöer, känslorum eller ett annat fiktivt lager. Aspekter som vi har fått en alltmer fördjupad kunskap kring för varje Workshop vi sedan har gjort och som relaterar till den övergripande frågeställningen kring hur vi kan gå emellan inlevelse och distans, artificiellt och "dramatiskt sant" (se introduktionen).

I Workshopens början introducerar vi *Terrängkarta 2* (bild 2) för de medverkande med tillägget att vi tillsammans med dem vill gå den grovt snitslade bana som kartan beskriver, samtidigt som vi vill förhålla oss öppet och lyhört för vad som kommer att hända när vi går den tillsammans med dem.

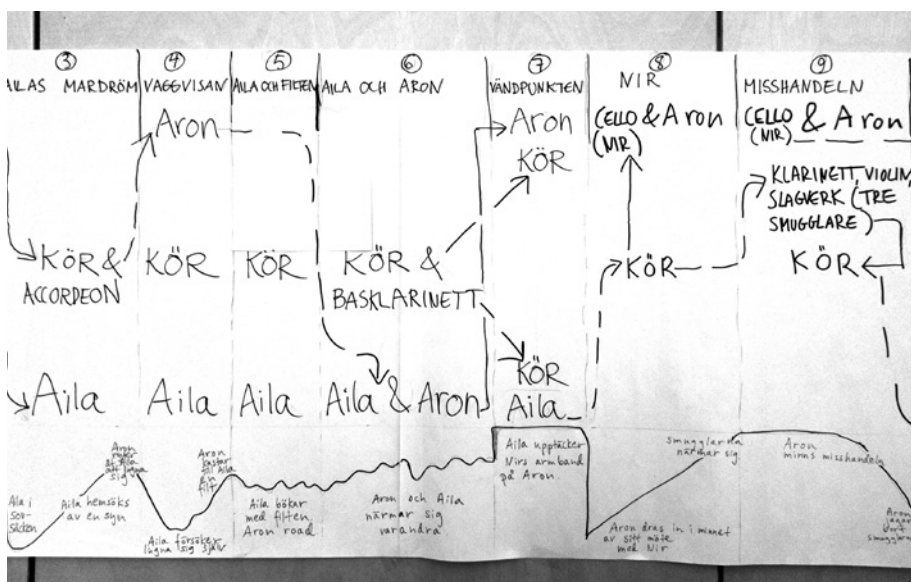


Bild 2

I "vändpunktsjoket" finns även ett parti som vi har arbetat med på ett sätt som vi båda är mer vana vid sedan tidigare – det vill säga att jag har skrivit en dialogtext varpå tonsättaren har komponerat musik. Under den scen som vi har kallat *Aila och Aron*, börjar våra rollfigurer för första gången se varandra som de människor de är, inte som två hinder som måste övervinnas. Men stämningen bryts abrupt av att Aila upptäcker ett armband runt Arons handled som hon känner igen som det armband hon själv flätade och gav till sin bror Nir, innan han gav sig iväg över havet. Hon visar Aron att hon bär ett likadant runt sin egen handled.

I skeendet som följer på denna vändpunkt och som vi kallar *Nir* respektive *Misshandeln*, har vi bestämt oss för att prova ett mer komplext arbetssätt. När Aila upptäcker armbandet runt Arons handled förstår Aron att den bror som Aila hela tiden har nämnt som sin enda räddning, är Nir, den unga man som han själv har mött – här på samma strand – och hjälpt undan en misshandel. Aron drabbas av minnet av mötet med den öppna, levnadsglada Nir och de tre män som gav sig på honom och försökte råna honom. Men det sista han vill är att visa sina känslor för Aila. Om han visar sig mänsklig och sårbar, får hon ju en hållhake på honom och kan kräva hans hjälp. Den hjälp hon så desperat har bett honom om från första stund, men som han försöker avfärda som någon annans ansvar.

Detta dramatiskt komplicerade förlopp som består av flera steg, innehåller dels delar där Arons sång finns utkomponerad tillsammans med en känslomässig generalbas, (dragspel och cello), samt ett ställe där cellon har en utkomponerad stämma som vi tänker ska fungera som känslomässig generalbas och där Arons sång ska improviseras utifrån tonsättarens musikaliska instruktioner. Andra delar i förloppet vill vi se om vi kan utforska med hjälp av en kombination av scenanvisningar om förflyttningar i rummet och improvisationsinstruktioner. I kompositionsskissen har tonsättaren även integrerat våra gemensamma tankar om hur cellisten via sitt spel tar gestalt av Nir i ett visst ögonblick samt hur violinisten, slagverkaren och klarinettisten tar gestalt av de tre rånarna. Dessa tankar kommer ur vårt gemensamma förarbete med terrängkartan och är något vi vill utforska genom att *lägga ut förloppet i rummet*. Det är en metod jag tidigare använt när jag har undervisat i att skriva dramatik och är ett sätt att undersöka dramats "egen terräng". (Det har alltså i detta skede ingenting med iscensättning och regi att göra.) Metoden har vi sedan fortsatt använda genom alla Workshops i olika varianter.

Processen med detta parti visar sig bli både problematisk, spännande och på många sätt klagörande. Genom de svårigheter som uppstår "på golvet" och skillnaderna mellan tonsättarens och mina upplevelser kring det vi hör och ser, blir projektets huvudfrågor belysta vilket påverkar riktningen för det vidare arbetet. I ett senare avsnitt, när jag gör en djupare analys av hur projektets tankegångar och frågeställningar hänger ihop med det praktiska arbetet och vilka slutsatser jag tycker mig kunna dra, kommer jag därför att sätta förstöringsglaset till just detta exempel och skärskåda det närmare.

Även denna gång avslutas dagarna med 10 minuters eget associativt skrivande kring vad var och en av oss har upplevt under dagens arbete.

Tankar och nya frågeställningar efter Workshop 2 och inför det fortsatta text- och kompositionsarbetet.

Om vi efter Workshop 1 kände oss som berusade av alla öppningar och möjligheter som våra metoder satte igång, är tonsättaren och jag, efter Workshop 2, närmast oense kring flera aspekter. Det jag tycker mig se tydligt, är skillnaden mellan det textmaterial som vi har arbetat med i två steg och det text- och tonmaterial som vi har skrivit och komponerat utan att ha gjort något *grundutforskande* och som vi alltså har arbetat med på ett mer "traditionellt" sätt. De två stegen innebar att vi hade gjort ett första *grundutforskande* i Workshop 1 av mina texter via de medverkandes egna musikaliska uttryck (steg 1), följt av utforskandet av ett material som tonsättaren hade komponerat; *Kompositionsskiss I*, där musikaliska element från grundutforskandet hade integrerats i en noterad skiss (steg 2).

Det konfunderande för mig blir dock att tonsättare och musiker blev så mycket mer upplivade av det senare. Äntligen fick de gå loss och spela och sjunga! Själv kände jag mig som om vi hade glidit tillbaka till en "vanlig" repetitionssituation i början av ett operainstuderingsarbete, där man i första hand pratar musikaliska teknikaliteter snarare än hur transformationen av innehållet ska bli till musik. En situation där frågan om "vad" musiken gestaltar i stort sett lämnas därhän, mycket av en överdriven hänsyn till regissören som sedan ska kunna arbeta med de medverkande "på golvet" utifrån sitt regikoncept. Musiken lät visserligen "bra" men vad var det egentligen vi undersökte med det som lät så bra? Och vart hade mina forskningsfrågor tagit vägen? I diskussioner som följt på detta arbete har jag kommit att förstå var min frustration låg: Här var ju innehållet redan transformerat, förbindelserna mellan dramat, orden och musiken så gott som fastlagda av notbilden. Det som återstod att göra för sångare och musiker blev då det de vanligtvis gör: Att tolka och utföra det redan tänkta så bra som möjligt.

I de delar där tonsättaren hade integrerat de medverkandes musikaliska material från grundutforskandet, tyckte jag mig å andra sidan se att det hade hänt något spännande. När cellisten spelade den komponerade känslomässiga generalbas där tonsättaren hade integrerat element där tonsättaren hade integrerat element från han spelstil i de utforskande improvisationerna i Workshop 1, utbrast han att det kändes som att "musiken kom från honom, men ändå inte". Så hade han kunnat skriva musik till sig själv om han hade komponerat, menade han. En slags "jag men inte jag"-upplevelse, som jag tidigare har sett hos skådespelare när jag har skrivit texter direkt för dem utifrån utforskande improvisationer. I detta fall hade input kommit från en musikalisk improvisation kring ett bakgrundsscenario i Workshop 1 som handlade om hur Nir tog avsked av Aila innan han skulle ge sig iväg över havet, samt en inspirationstext som vi läste tillsammans i gruppen och där jag lät Nir uttrycka sig kring sin flykt. Här hade jag låtit den optimistiska livinställning "mot alla odds" – som är ett avgörande karaktärsdrag hos Nir – påverkas av det jag uppfattade (eller läste in) som cellistens egen personlighet (se Appendix 3).

Men om jag var en slags glädjedödare i fallet med *Aila och Aron*-scenen, blev jag snarast en naiv optimist vad gällde partiet som nu fått namnet *Arons minne*. När vi under Workshop 2 arbetade med detta förlopp som bestod av de tre delarna

Arons minne, Nir och *Misshandeln*, uppstod en mängd frågetecken och just det gjorde att mina forskningsfrågor blev synliga för mig på nytt. Vart hade dramat tagit vägen? Hur kom det sig att musiken lät som den lät och vad hade tonsättaren tagit fasta på i sin process? Vad var det egentligen sångaren gestaltade i *Arons aria*? Vad menade tonsättaren egentligen med att skissen kring *Misshandeln* "inte blev bra"? Och vad var det som gjorde att de medverkande blev så trötta och osäkra? Jag kommer att återkomma till dessa frågor när jag närmare granskar vad som hände i arbetsprocessen med detta parti och vad det åskådliggör på ett mer tankemässigt plan. För tillfället ska jag försöka begränsa mig till vad samtalen mellan tonsättaren och mig ledde till inför planeringen av Workshop 3 och hur vi bestämde oss för att gå vidare i vårt undersökande.

En av de viktigaste aspekterna för mig i projektet är hur det dramatiska innehållet kan bli till text, vokalt och instrumentalt agerande. Här har min analys av *Wozzeck* och Alban Bergs transformation av det jag har kallat Georg Büchners *fysikaliska poesi*, till musik och vokalt agerande, utgjort en förebild vad gäller de centrala förbindelserna mellan de språkliga och de musikaliska metaforerna.^[1] När vi tittade närmare på dokumentationen från Workshop 2 insåg tonsättaren och jag att de problem vi stötte på i utforskandet av skissen kring förloppet *Arons minne*, sammantaget kunde ses som ofullständig transformation av det dramatiska innehållet till såväl text som musik. Detta berodde enligt vad vi kunde se på flera saker. Dels hade jag inte klargjort mina intentioner kring vad det dramatiska innehållet bestod av här, tillräckligt tydligt. Varken för mig själv eller för tonsättaren. Detta ledde till att den text som Aron skulle sjunga i partiet *Arons minne* hade blivit alltför återberättande och riktade sig åt för många håll samtidigt. Den text tonsättaren fick av mig kunde därför hanteras musikaliskt på många olika sätt, varav hon valde att genomgående koncentrera sig på *Arons ömhet för Nir* som egentligen bara fanns uttryckt i de två sista raderna: "*Du ligger framför mig, ett hjälplöst barn. Din blåa blick, ett knytnävsslag.*"

Själv förstod jag med hjälp av vår diskussion att det jag egentligen var ute efter var att Aron i sin aria skulle "drabbas" av minnet av Nir – här och nu. Och att den misshandel som tre smugglare hade utsatt Nir för och där Aron inte hade kunnat låta bli att hjälpa Nir, skulle bli "synlig" genom det man "hörde" i barytonens vokala agerande och skapa bildliga associationer.^[2]

Man skulle, med andra ord, kunna säga att det jag ville testa var om transformationen från innehåll till text och musik kunde skapa en form av *synesthesi*. När detta sker, som i vissa partier i *Wozzeck*, menar jag att musikdramats potential att beröra mottagaren här och nu, kanske blir som mest påtaglig.

Vi bestämde oss därför att vi inför Workshop 3 skulle arbeta om skissen till *Arons minne*, både textligt och musikaliskt, med tanken om *vokalt agerande* i fokus vad gällde *Arons sångstämma*. Det innebar att jag i omskrivningen av texten bestämde mig för att koncentrera mig mer på att gestalta hur minnet av mötet med Nir drabbade Aron genom tre disparata fragment, där Nirs känslomässiga betydelse för Aron lyftes fram, snarare än att jag försökte återberätta exakt vad som hade hänt mellan dem när de möttes. Det vill säga att vi försökte levandegöra de affekter som minnet av Nir väckte inom Aron. Men det innebar också att vi bestämde oss för att tillsammans titta på dokumentationen från Workshop 2 och

[1] Se vidare Appendix 2 för min analys av huvudpersonen *Wozzeck*s utveckling i dramat och hur transformationen av denna blir till musik.

[2] Även hos de medverkande skapades bilder under arbetet som de delade med sig av undervägs och i fritt associativt skrivande efter varje Workshopdag.

prata om vilka av de uttryck som sångaren hade använt sig av under den tidigare Workshopen som skulle kunna integreras i *Kompositionsskiss 2*. En viktig aspekt här är att Olle Persson är en mycket erfaren operasångare som arbetar som en "sjungande skådespelare" i sitt sätt att närma sig en musikdramatisk roll. Han har också stor erfarenhet av att arbeta utforskande med röstens olika uttrycksmöjligheter, till exempel i sina återkommande gestaltningar av ett verk som *Eight songs for a mad king* (Maxwell Davies och Stow 1969). Ett musikdramatiskt verk som skrevs direkt för skådespelaren Roy Hart, vars tankar och metodiska arbete kring den "egna rösten", som tidigare nämnts, har påverkat vårt sätt att låta samtliga medverkande utforska textmaterialet med sina röster och kroppar, oavsett om de är sångare eller instrumentalister.

I följande textparti jagar Aron bort de tre rånarna med orden;

*"Ord ur mig, tränger ut.
Ord hugger, hackar, hotar skallar.
Ord som knivar, spetsar, styckar,
siktat mot strupar."*^[3]

[3] För hela detta parti, se Appendix 1, *Arons minne* i Librettoskiss *Gränsland*

Vad skulle hända om Arons sång med text sedan tog slut och blev till enbart ljud/röst? Det vill säga, att innehållet skulle övergå till att ligga i ljudens uttryck snarare än i ordens betydelse? För att utforska detta bestämde vi oss för att arbeta utifrån varsin improvisationsinstruktion till sångaren respektive instrumentalisterna om vad de skulle ha för intentioner i sitt musikaliska utforskande: "Aron skrämmer bort rånarna med sin klang/röst" till sångaren, respektive "Rånarna slåss/rånar Nir med sin klang" till instrumentalisterna. Improvisationen blev därmed ett sätt att undersöka om vi kunde transformera våra tankar kring det dramatiska innehållet i just detta parti till olika intentioner som skulle kunna uttryckas musikaliskt i form av vokalt och instrumentalt agerande.

En del av min övergripande metod i doktorandprojektet har bestått i att läsa och skriva mig in i de tankar som de praktiska frågeställningarna har gett upphov till. Viktiga influenser har här blivit Heiner Goebbels (2015, 4–5) tankar kring "närvaron av det frånvarande" samt fenomenologins tankegångar kring *intentionalitet* (Sokolowski 2000, 1–7). En viktig "frånvaro" som påverkar dramats utveckling i *Gränsland*, är Ailas bror, Nir. Han gestaltas aldrig som en rollfigur i vanlig mening. Däremot har vi undersökt hur cellomusiken och cellistens fysiska närvaro kan väcka associationer till Nir, i vissa situationer. Känslomässigt kan han ses som en katalysator, såväl för Aila som för Aron. Det är han som får dem att våga förändring, var och en på sitt sätt. Och minnet av honom är det känslomässiga nav som får dem att till slut överbrygga avståndet emellan sig och mötas som två medmänniskor.

Inför Workshop 3 ville jag därför gå djupare i utforskandet av hans "närvarande frånvaro". Hur skulle han kunna göras närvarande och känslomässigt påtaglig i musikdramat utan att förkroppsligas av en sångare och bli en rollgestalt? Jag skriver en textskiss, *Aila åkallar Nir*, utan att riktigt veta var den ska infogas, bara att det behöver komma en punkt i dramat där Aila försöker framkalla den frånvarande Nir för att trösta sig själv. Och trösten består i att hon, efter att gång på gång ha blivit avvisad av Aron, försöker gå in i ett behagligt minne från barndomen där Nir

lär henne simma. En vanlig, igenkännbar "storebrorshandling" som långt senare kom att bli Ailas räddning och gjorde att hon klarade flykten över havet.

Kommer Aila att kunna framkalla Nir enbart med hjälp av sin text, sin intention och sin röst/klang? Den fråga jag vill undersöka mer specifikt är om sångerskan och instrumentalisterna kan levandegöra detta barndomsminne så att vi verkligen "ser" det framför oss. När tonsättaren och jag tittar på denna textskiss tillsammans uppstår en intressant diskussion. Skulle det vara värdefullt att utforska textskissen improvisatoriskt med den metod vi har använt under Workshop 1 och 2: *Grundutforskandet*? Eller ska vi hoppa över detta steg och arbeta direkt med en första kompositionsskiss? Vi bestämmer oss för att göra både-och.

Ytterligare en aspekt som jag vill arbeta vidare med i vår tredje Workshop har att göra med den dramaturgiska frågeställningen som har löpt som en röd tråd genom arbetet ända sedan början på projektet. Kan vi arbeta med ett ännu mer medvetet förhållningssätt till det artificiella och icke-naturalistiska, men samtidigt ta vara på musikdramats speciella potential, som för mig ligger i dess förmåga att framkalla identifikation via affekter och emotionell inlevelse? Genom det praktiska arbete vi redan har gjort i Workshop 1 och 2, där samtliga medverkande har växlat mellan att ha en gestaltande funktion och att bli del av det vi kallar *Kören*, ser jag nu en ny möjlighet öppna sig. Det text- och musikmaterial som har börjat växa fram, där både sångare och instrumentalister ingår i ett kollektivt gestaltande av musikdramat som i ett "band", ger oss möjligheten att skapa ytterligare en innehållslig nivå. En fiktion där ett slags "fönster mot världen" öppnar sig på vissa ställen i dramat och släpper in omvärldens röster, ljud och sorl. Den dramaturgiska funktionen av dessa "fönster" som slås upp och stängs på olika ställen under dramats gång, skulle kunna vara en slags återkommande påminnelse om att det musikdrama som gestaltas är ett "som om". En låtsaslek som de medverkande engagerar sig i på fullaste allvar men där ingen ombeds låtsas att detta är "på riktigt". Med dessa "fönster mot världen" öppnar sig också en möjlighet att arbeta med olika fiktiva lager och en vision om att *Körens* fiktion skulle kunna gå åt motsatt håll jämfört med den fiktiva relationen mellan Aila och Aron. Där de senare långsamt närmar sig ett "Jag-Du" möte i Bubersk mening, via en snårig väg av närmanden och avståndstaganden, skulle *Kören* av instrumentalister gå från att ledsaga de två protagonisterna i dramat via motsatta ställningstaganden i frågan om att släppa in eller stänga ute, tills de slutligen enas i ett avståndstagande och ett "Vi-Dom" tänkande. Vad som händer här är att den dramaturgiska blandform vi har arbetat oss fram till, öppnar en möjlighet att införa en tydligare samhällskritisk och samtida aspekt i vårt musikdrama. Jag provar tanken med tonsättaren. Nästa steg blir att vidare undersöka vad den skulle få för musikaliska konsekvenser.

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. 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 bild 3, samt Appendix 3).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Arons minne". The score is written on multiple staves. At the top right, the title "Arons minne" is written in cursive. The score includes several parts: a vocal line labeled "A" with lyrics "garn hav- ed av del", a piano accompaniment labeled "K" with the instruction "Hav/Vatten", and a choir part labeled "Kör" with lyrics "glänsande i en rörelse" and "kryggar i land". There are also piano accompaniment parts labeled "K" with lyrics "kall - kall kall" and "hitt - hitt". Annotations include "Poetiska bild: Sand" and "Viskar genom sand ljuslösa, suckande avtryck av vindens han". The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bild 3

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 ”hör” nu i vår barytons sång så att man ”ser” det framför sig. Orden huggar, 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 bild 4).

Bild 4

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 dramat 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 1*, 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 skrämja 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, (bild 5).

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.

VOKALT OCH KLARLIGT ÅGERADE, INFRÖ-TEST Arons Måne 12.

Klarinet (ej transponerat obs!) tenor ur ackorden
 Stråker
 sopran + ljudbilden, tenor ur ackorden
 violon } som i noterna till att börja med
 cello }

Baritone/solist Aron, testa!

A: Kören står fast, Aron sjögs vokalt.
 B: två ur kören improviserar, sjögs instrumentalt,
 mot Aron, tre spelar som i noterna.
 C: Alla i kören börjar efter hand sjögs instrumentalt
 mot Aron.

Bild 5

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 s 44).

AILA ÅKALLAR NIR – TEXTSKISS 1

AILA:

"Du är här, Nir. Nära.

Din andning mot min rygg.

Jag är åtta år, du lär mig simma.

"Nåsan 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 armbandets 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 för 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 vidare.^[4]

Det centrala i Arons möte med Nir, har vi redan tidigare sett, var Nirs optimistiska livsinställning, mot alla odds. Hans uppmaning till Aron: *"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 "hittat på" eller

[4] Se Appendix 1, *Aila åkallar Nir* i Librettoskiss Gränsland

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 intentionaliteten 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 bild 6). Till min förvåning blir det ett slags förvidret, 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.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Aila skallar... 8.". The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The text is in Swedish and includes instructions for improvisation and specific musical notations.

Key elements of the score include:

- Staff 1 (Vocal):** "improviserat, sakta gånande utan ord (B dur)".
- Staff 2 (Vocal):** "improvisation från ord-källa - rik kvartils- och kvartilsintervaller och glissandi över texten". Below this, the text "NU LÄSER STJÄRNORNA SLUTET ÖVER SÅNA SOM MIG." is written.
- Staff 3 (Piano):** "pp", "improvisation - forts.", "improvisation - forts.".
- Staff 4 (Vocal):** "improviserat, gles - samma tonfärg som Aila (B dur) över texten". Below this, the text "NU LÄSER STJÄRNORNA SLUTET ÖVER SÅNA SOM MIG." is written, followed by "improvisation över texten" and "Aila oroman lever." circled.
- Staff 5 (Piano):** "Bgt till ljudobjekt, stråkben/hand".
- Staff 6 (Piano):** "Bgt till ljudobjekt, stråkben/hand".
- Staff 7 (Piano):** "Bgt till ljudobjekt, stråkben/hand".

Bild 6

Körboxar

Diskussionen efter Workshop 2 ledde som tidigare nämnts 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 *Flyktingvågen/Tsunami* 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, begrav 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 bild 7).

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.

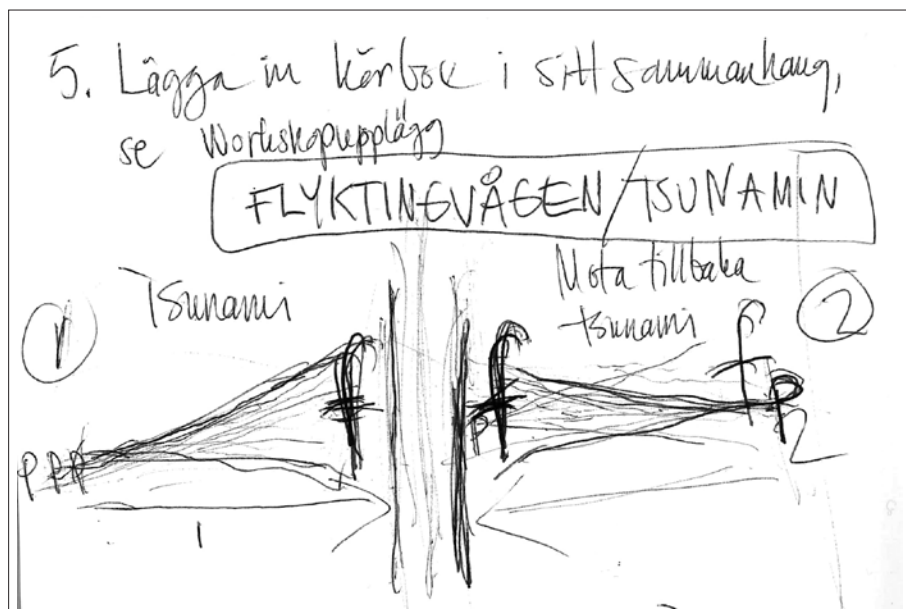


Bild 7

Tankar och nya frågeställningar efter Workshop 3 och inför det fortsatta text- och kompositionsarbetet.

Det kanske för mig viktigaste resultatet av denna Workshop kan sammanfattas med en mening från vår sångare: "Det känns som om vi har varit inne och utforskat dramat, trots att vi har jobbat i musiken." Den hör ihop med det gemensamma syfte som egentligen gäller allt vi utforskar i arbetet med *Gränsland*: Hur kan vi koppla intentionen, känslan och tanken som springer ur innehållet till den egna rösten i den egna kroppen? Till det egna instrumentet? Till ljudobjektet man spelar på/med?

Aila åkallar Nir – Text och Kompositionsskiss II

Efter grundutforskandet av denna textskiss kommer vi överens om att jag ska skriva om texten och integrera aspekten att Aila rör sig mellan flickans minne och den vuxna Aila i språket. Utifrån den nya textskissen och sångerskans röstimprovisation kommer tonsättaren i sin tur fram till att hon i barndomsminnet av hur Nir lär Aila simma ska laborera med den oskolade rösten när det är flickan som kommer till uttryck och göra en transformation till "operaröst" när den vuxna Ailas känslor tar över. Men hennes intention är att detta ska ske på ett "sömlöst" sätt, där uttrycken pendlar fram och tillbaka mellan flickan och den vuxna. Hon vill också integrera element ur sopranens utforskande sång, som har gett henne bilden av en simmande delfin.

Aila går ut i vattnet

Parallellt med det återkommande Workshoparbetet och den pågående dialogen med tonsättaren arbetar jag med det framväxande dramat i synopsisform. Här blir frågor som de medverkande ställer under vårt gemensamma utforskande, del av de frågor som jag själv ställer till dramat. Arbetssättet skapar en känsla av att musikdramats inre väv är något vi "avtäckar" undervägs, med hjälp av olika infallsvinklar men där mitt ansvar är att vara steget före och ge det en dramatisk och textlig form.

Vad händer efter att Aila i partiet – *Aila åkallar Nir* – ger upp hoppet om att få Arons hjälp med att hitta sin bror? Eller att få en annan människas hjälp överhuvudtaget? I Workshop 3 såg vi framför oss hur hon börjar gå ut i vattnet i ett närmast hallucinatoriskt tillstånd, vi fick en slags *tredje bild*, det vill säga en imaginär bild av den dramatiska rörelsen som texten och musiken skapar tillsammans. Det är en bild som rör sig i tiden och som den ljusa musiken som improviserades över meningen "*Nu läser stjärnorna slutet över såna som mig*", bidrog till att skapa. Jag kommer att gå närmare in på vad den *tredje bilden* har fått för betydelse för samarbetet mellan mig och tonsättaren och för mitt tänkande kring vad det är som transformeras och hur det sker, i avsnittet "*Tankevärldarna öppnar sig*".

Men hur reagerar *Kören* när Aila är på väg att ta sitt liv? Hur reagerar Aron? Enligt vår *terrängkarta* befinner vi oss här i den sista tredjedelen av musikdramat. Nu måste väl Aron ändå agera och försöka rädda henne! Jag ser framför mig hur han kastar sig ut i vattnet och drar upp henne på land igen under det att hon försöker sparka och slå sig fri. Men hur ska denna dramatiska vändpunkt kunna gestaltas på ett trovärdigt sätt? Vad är den dramatiska kärnan här som vi vill transformera till text och musik? Är det den yttre handlingen? Kommer det fram via det vi ser eller det vi hör? Eller kanske det vi ser "genom" det vi hör? Inget försök till realistisk representation kommer att kännas "sann" i detta läge. Men vad vi kanske kan göra är att skapa utrymme för åskådarens egna bilder. Vad jag kommer fram till att jag vill utforska, är därför hur det blir om *Kören* ser skeendet som på en film som de lever sig in i och där sångare och musiker gemensamt får berätta vad de "ser" framför sig. I arbetet med *körboxarna* har vi ju redan börjat arbeta med att *Kören* skapar en parallellfiktions – "fönstren mot världen" – som ligger som en motrörelse till fiktionen om Aila och Aron. Nu tillkommer tanken att låta *Kören* betrakta fiktionen om Aila och Aron medan den pågår. Men i vilket läge ska sångarna "gå i spel" igen? Går det att förflytta sig mellan ett berättande via associationer som framkallas med hjälp av enbart text och musik, där även sångarna talar om sina rollfigurer i tredje person, till att Aila och Aron är där igen, i sina roller? Det får bli ett experiment och en utveckling av den dramaturgiska frågeställningen kring växlingen mellan distans och inlevelse.

WORKSHOP 4

När tonsättaren får se textmaterialet som jag har skrivit till *Aila går ut i vattnet* och som består av tre delar: *Ailas perspektiv*, *Arons perspektiv* och *Kampen* säger hon: "Glasskålar!"

Det hon hör inom sig är hur *Kören* i den första delen, där texten skildrar hur Aila går allt djupare ner i vattnet, kan skapa en ljudvärld med hjälp av glasmusik. Inför det *grundutforskande* som vi efter tre workshopar ser som ett nödvändigt steg i vår arbetsmetod, går vi igenom textmaterialet tillsammans för att se vilka konkreta, musikaliska idéer vi skulle kunna utgå från här för att utforska transformationen till musik samt vad vi skulle basera det på. Textmaterialet gestaltar ett förlopp där texten i den första delen berättas av *Kören* ur *Ailas perspektiv*, till att sångaren ser på Aron i tredje person, till att han och sångerskan tar gestalt av rollfigurerna och går i spel som Aila och Aron.

AILA GÅR UT I VATTNET – TEXTSKISS 1

KÖREN (*Ailas perspektiv*):

Havet upp till vaderna.

Havet som spottade ut henne.

På främmande strand.

I främmande land.

Röster ur det förgångna ropar på henne.

Kallar på henne.

Havet upp till midjan.

Snart är du hemma.

Snart är det över.

Snart är allt som det alltid har varit.

Havet upp till hakan.

Vågorna famnar henne.

Djupen tar emot henne.

SÅNGAREN (*Arons perspektiv*):

Han ser ut över havet,

ser vattnet krusas.

Ser henne som för första gången

försvinna under ytan.

Han är där före tanken.

Slår armarna om henne.

Tvingar henne att andas.

Hon slår ifrån sig hans händer.

Sparkar mot hans ben, biter i hans bröstorg.

*(Sångaren skriker av smärta som Aron. Brott, direkt in i situation/spel. Fullt påslag.
Aron har dragit upp Aila på land)*

KAMPEN

AILA:

Varför räddar du mig nu?

/ Låt mig vända tillbaka.

/ Famnas. Tröstas.

/ Sjunka till ro

/ som en sten mot botten.

/

/ ARON:

/ Det är inte upp till dig.

/ Inte upp till dig.

/ Du kläcktes ur ägget, drogs till ljuset.

/ Klarade resan där andra gick under.

/ Du får bära ditt liv som alla andra.

AILA:

Har jag inte ens rätt till min egen död?

ARON:

Du ska föda ett barn.

AILA:

Det är inte mitt.

Vi möttes och skildes.

En gift man.

Hans famn var varm,

hans hjärta kallt.

Eftersom tonsättaren så tydligt hör glasmusik här bestämmer vi oss för att se vad som händer om körtexen delas upp som talreplikor på körmedlemmarna, under det att de samtidigt spelar på glasskålar och efterhand förlänger tonerna från skålarna med sina röster. I del 2 övergår texten till att handla om hur Aron får syn på Aila från sitt skjul i samma stund som hennes huvud försvinner under vattenytan, varpå han kastar sig ut i vattnet och drar upp henne på land igen trots hennes slag och sparkar. Här talar vi om Ailas motstånd och drift att ge upp. Och att det är kopplat till den drucknade mammans/dragspelets musik. Vi kommer överens om att tonsättaren här ska ge sångaren och ackordeonisten några musikaliska idéer som de kan använda i en duo, där syftet är att de ska utforska en dragkamp mellan Aron som vill rädda Aila och mamman som vill dra ner henne i djupen igen.

Musikaliska instruktioner:

(*Till Sångaren*): Använd tal, talsång, sotto voce, viskning.

Utgå från klangen i en skål.

(*Till Ackordeonisten*): Använd basglissandon, cluster i diskanten, flåsande ljud, kvävda skrik. Jobba i riktning mot "dragspelsräkan".

Vår hypotes är att Arons sång kommer att stegras till full operaklang och leda fram till ett skrik, när Aila sätter tänderna i hans bröstorg – varpå de båda kommer att "gå i spel" med full operaklang. När han har dragit upp henne på land tar den vokala kampen vid genom en slags fördjupning av ögonblicket, där tiden upphävs på klassiskt operavis i en duett mellan Aron och Aila. Men för att den duetten inte bara ska bli en musikalisk höjdpunkt och den dramatiska handlingen gå i stå, vill vi prova om vi kan gå längre denna gång i att arbeta med en gemensam intention. Vad händer om både sångare och instrumentalister skulle arbeta med att gestalta den tredje bilden här? Det vill säga den plastiska metafor som jag och tonsättaren har sett framför oss och enats kring när vi har tänkt högt kring det dramatiska förloppet. Denna tredje bild skulle ligga under Ailas och Arons texter i duetten och lyda ungefär såhär:

"Aron drar upp Aila ur vattnet i håret som har vuxit fast på havsbotten. Mamma-monstrets tentakler griper efter Aila och vill dra henne tillbaka. Aila vill ge efter för mammakraften, sorgen och skulden. Instrumentalisterna stöttar varsin sida. Klarinet, fiol och slagverk vill till dagsljuset. Dragspelet vill hålla kvar Aila i mörkret."

Det spännande är att se hur arbetssättet nu, i vår fjärde Workshop, har blivit så etablerat hos våra medverkande att det går att arbeta direkt med denna typ av rörelsebilder och även att gå "sömlöst" mellan att vara del av *Kören* och att "gå i spel".

En av frågeställningarna är om det går att musikdramatiskt bygga upp ett inre behov så att sångarna själva kommer till den punkt där de "måste" ta gestalt av rollfigurerna "på golvet". För sångarens del sker det i slutet på del 2 där han berättar om Arons räddningsförsök. Plötsligt säger han frustrerat att han skulle vilja krossa glaset han spelar på. Det syns hur hans händer och kropp vill uttrycka

något fysiskt och jag uppmanar honom att följa sin impuls. Han går upp på golvet, genast följd av sångerskan och de går in i en fysisk närkamp och improviserar kring duett-texten med full operaklang. Kampen slutar med att Aron håller fast Aila och sjunger meningen "Du får bära ditt liv som alla andra". Varpå hon svarar "Har jag inte ens rätt till min egen död?" På en sekund har sångarna gått från att vara del av Kören till att bli Aron och Aila fullt ut i gestaltandet, baserat på de affekter som musiken har byggt upp till, snarare än på någon överenskommelse om genomgående representation. Det tycks alltså vara fullt möjligt att bygga ett dramaturgiskt förlopp där växlingen mellan en berättande distans och identifikation med rollfigurerna blir organiskt utifrån de agerandes perspektiv.

Aila åkallar Nir – Kompositionsskiss II

Notexemplet nedan är ett utdrag ur den andra kompositionsskissen till partiet *Aila åkallar Nir*. Här hade tonsättaren koncentrerat sig på att i sångstämman integrera flera fragment ur det som uppstod när vi grundutforskade textmaterialet i Workshop 3. Det lekfulla i minnet av "simskolan" när Nir lärde Aila simma. Flickan kontra den vuxna. Den vuxna Ailas ursinne mot brodern, för att han hade gett bort det armband som han hade lovat att aldrig ta av sig (se bild 8).

The image shows a handwritten musical score for a vocal part. It consists of five systems of music. The first system has a vocal line with lyrics: "Vä-ge-n vä-ge ge dig ut i...". Above the notes are handwritten annotations: "Kort in-fukt" above the first note, "Lång, mjällig stämning" above the second note, and "Istare" above the third note. The second system continues the vocal line with lyrics: "ut i... vä-ge li-te vä-ge läl... de, lyf-". The third system has lyrics: "ta vä-ga ge dig i... lyf!". The fourth system has lyrics: "Ai-le!". The fifth system is mostly empty. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. There are some markings like 'A' and 'D' in the bass line of the third system. A small number '4.' is written in the top right corner of the first system.

Bild 8

Men i arbetet med denna mycket mer utarbetade skiss, uppstår återigen dilemmat att vi ägnar oss åt instudering av noter snarare än utforskande. Vi är tillbaka i konflikten mellan viljan att skissa för att utforska materialet vidare på ett öppnare sätt, kontra behovet av repetitionsarbete. Det väcker frågor kring hur länge det är givande att hålla ett material ofärdigt och öppet för input, vad som ska fastläggas i en notbild och när, samt på vilket sätt man skulle kunna kombinera noterade och improviserade partier i ett partitur, för att hålla ett material levande även när det framförs.

Tankar och nya frågeställningar efter Workshop 4 och inför det fortsatta text- och kompositionsarbetet.

En frågeställning som blir viktig inför Workshop 5 är hur vi ska förhålla oss till den första kompositionsskissen av *Aila går ut i vattnet*. Hur kan vi hålla den gemensamma intentionaliteten levande, så att vi inte återigen fastnar i instuderingen av noter och behovet av mer repetitionsarbete? Vårt svar denna gång blir att se vad som händer om vi kombinerar ett delvis komponerat material med musikaliska improvisationsinstruktioner och en gemensam intentionalitet, där alla måste fortsätta ta ansvar för innehållet i det som händer i dramat just nu.

En annan fråga som blir central i det här läget är hur Ailas och Arons historia kommer att sluta. Vad händer med Aron efter att han har dragit upp Aila ur vattnet och hindrat hennes självmord? Sångaren ställer frågan intuitivt direkt efter vårt grundutforskande av situationen. "Är det här jag inser att jag skulle kunna vara hon? Eller är det för tidigt?"

Nej, det är inte för tidigt. Aron har vaknat. Det är dags att skriva scenen som gestaltar hur hans uppvaknande bygger upp till det slut jag redan har sett framför mig: När Aron äntligen har vågat bestämma sig för att hjälpa Aila vidare och hon har bestämt sig för att våga lita på honom, gör de sig redo att lämna stranden. Men i det ögonblicket reser sig *Kören* av instrumentalister framför dem som en mur. Men hur går det till när Aron och Aila närmar sig varandra och blir ett "Vi", samtidigt som kören av instrumentalister formerar sig till ett motsatt "Vi"? Hur ska vi få fram att de med ens börjar ta parti mot Aron och Aila, när de har stöttat dem under hela dramat? Och vad är det som gör att de vänder sig emot dem just nu? Dessa två parallellrörelser och hur de kan uppstå i en konkret situation vill jag utforska i den sista scenen. De utgör transformationen av ett större innehållsligt tema om inkluderande och exkluderande som finns i själva kärnan av dramat.

WORKSHOP 5

Aila går ut i vattnet – Kompositionsskiss I.

På samma sätt som i Workshop 4 arbetar vi här med glasskålar och använder oss av både tal, sång och musikaliska instruktioner i förhållande till textens olika partier. Men till denna Workshop har tonsättaren delvis komponerat ut duetten i *Kampen*. Närmare bestämt, har hon komponerat ut Arons och Ailas vokalstämmor samt cellistens och ackordeonistens stämmor, så att de två senare fungerar som den känslomässiga generalbasen här. De andra instrumentalisterna får improvisationsinstruktioner kring ett tonmaterial som utgår från glasskålarnas ungefärliga tonhöjder, samt instruktionen att utgå från samma *tredje bild* som vi arbetade med under detta parti i Workshop 4 (se bild 9 och 10).

Vad vi märker, är att vi vid det här laget har etablerat ett arbetssätt och ett gemensamt språk som gör att vi nu kan kombinera våra olika delmetoder och skraddarsy våra övningar för att utforska nya frågeställningar kring det framväxande musikdramat.

Ännu tydligare blir detta när vi jobbar med nästa avsnitt som utgörs av det långa förlopp som är nytt för alla och innehåller två parallella rörelser: Arons och Ailas, respektive *Körens* utveckling.

Score

Kampen, kompositionsskiss I

text Kerstin Perski
musik Catharina Backman

*Aron drar upp Aila ur vattnet i håret som om hon har vuxit fast på havsbotten.
Dragspelet-Mammamonstrets tentakler griper efter Aila, vill hämta hem henne.
Vill hålla kvar Aila i mörkret.
Cellon vill som Aron, till ett ljus känlorum/atmosfär/dagsljus.*

$\text{♩} = 86$
sjunger med skålens tonhöjd ad lib, rör sig från Kören mot Aron in i spel

Soprano

Baritone

mf
Hon slår i - från sig hans hän - der.

Dragspelet-Mammamonstrets tentakler griper efter Aila, vill hämta hem henne.
Vill hålla kvar Aila i mörkret.

Accordion

p mp

Cellon vill som Aron, till ett ljus känlorum/atmosfär/dagsljus.

p gliss. mf

S

B

4 3 3
Spar - kar mot hans ben, bi -

Acc.

Vc.

4 gliss.

Sångare: när slagverksklav (II) uppträder i stämman, representerer notlinjerna inte tonhöjder, utan olika vokala ljudeffekter.

Bild 9

Kampen, kompositionsskiss 1

improvisationsmaterial

Klarinett/Basklarinett

Violin

Vibrafon/slagverk

Fritt valt ljudobjekt (t ex som tidigare använts för att spela fram miljön "Stranden")

*Aron drar upp Aila ur vattnet i håret som om hon har vuxit fast på havsbotten.
Dragspelet-Mammamonstrets tentakler griper efter Aila, vill hämta hem henne.
Vill hålla kvar Aila i mörkret.
Cellon vill som Aron, till ett ljus känlorum/atmosfär/dagsljus.*

Välj sida/intention:

Dra upp Aila ur vattnet i håret, upp i ljuset.

eller

Hämta hem Aila, håll kvar henne i havets mörker.

Tonmaterial från glas-skålarnas ungefärliga tonhöjder:



Utgå från din egen skåls ton. Förhåll dej musikaliskt fritt till det du hör av noterade sång- och instrumentalstämmor, men hela tiden med vald intention som ledstjärna.

Cue för ljudobjekt

ARON: Du ska föda ett barn.



AILA: Det är inte inte mitt inte inte

*Byt från instrument till ljudobjekt under Ailas replik.
Börja försiktigt spela i fermaten.
Med ljudobjektet understryker man tystnaden,
det glesa i Ailas försök att berätta.*

Arons uppvaknande

Jag skriver slutscenen *Arons uppvaknande*. I den första delen av scenen försöker Aron nå fram till Aila som ligger uppgiven där han har dragit upp henne på stranden. Han måste hitta ett sätt att få henne på fötter innan hon slutgiltigt bestämmer sig för att den enda lösningen är att ta sitt liv. Men Aila gör motstånd. Varför ska hon plötsligt börja lita på Aron som har varit oemottaglig för alla hennes vädjanden? Han provar olika strategier, men ingenting tycks nå fram till henne. Då påminner han henne om Nirs ord: *"Ta livet i hand. Ditt enda liv. Ta livet i hand och spring"*. Men när inte heller det gör någon verkan avslöjar Aron, i den andra delen av scenen, att han hjälpte Nir att ta sig vidare genom att köra honom till gränsen tillsammans med en vän efter mörkrets fall. Det sista Nir gjorde var att ge Aron armbandets som han fått av Aila innan flykten, samtidigt som han uttalade sin systems namn. Aila. Djupt tröstad, bestämmer Aila sig för att våga lita på Aron, trots allt. Han lovar att finnas vid hennes sida tills de har hittat Nir. De gör sig redo att lämna stranden. Men i samma stund reser sig *Kören* framför dem som en mur.^[5]

[5] Se Appendix 1. *Arons uppvaknande* i Librettoskiss Gränsland

Den första delen av scenen leder fram till den stora vändpunkt där Aila bestämmer sig för att lita på Aron. Grunden för det musikaliska utforskandet av det förloppet, hittar vi i den tredje bild som redan finns där, i en av Arons repliker: *"För varje mur som pojken reste hittade vattnet nya vägar"*. I en av improvisationerna där alla instrumentalister ska jobba med att uttrycka Arons vilja, gör vi om bilden till en instruktion genom att uppmana instrumentalisterna att "vara" vattnet som tar nya vägar varje gång Aron ändrar sin strategi för att försöka nå Aila. Men även om den gemensamma intentionen finns där i texitradens plastiska bild, uppmanas var och en att använda sin egen musikaliska fantasi och hitta fyra olika flöden/sounds för att forcera hindret. Som utgångspunkt för sitt musikaliska utforskande får de en instruktion av tonsättaren: "Börja på låg ljudvolym i instrumentets lägsta register och flöda på fyra olika sätt".

I en annan improvisation provar vi att alla instrumentalister är med Aila och uttrycker hur hon går från att vara den tunga och förödmjukade som inte vill leva längre, till att bli mottaglig för Arons försök att nå henne. Sångerskan uppmanas av tonsättaren att använda sin röstklang för att uttrycka Ailas utveckling. Men när vi lägger ut texten i rummet ser jag att det inte räcker med det instrumentala agerandet och Ailas ordlösa röst för att få fram det vi talat om. Sångerskan improviserar instinktivt egna ord och jag ser att texten skulle behöva utvecklas här för att Ailas process ska komma fram i hennes vokala agerande. Ett annat exempel på otillräcklig transformation av den underliggande dramatiska rörelsen (se Workshop 2) som blir synlig genom arbets sättet och då kan omvandlas och integreras i arbetet med en ny textskiss, innan scenen komponeras och blir för fastlagd i musiken.

I den andra delen av scenen känner Aron på sig att det är bråttom för honom och Aila att bryta upp. Det förstärks av att jag i texten har integrerat exkluderande repliker ur körboxen *Säkerhetspaniken* som *Kören* får jobba med.^[6] Jag föreställer mig att de ska bli till ett växande, allt hetsigare sorl. När tonsättaren läser scenen får hon bilden av ett timglas där sanden håller på att rinna ut. Det är en möjlig *tredje bild* som har uppstått spontant ur hennes läsning och som vi kan arbeta med musikaliskt. Den blir också en input till *Kören* när de ska gå från att spela till att lägga ner sina instrument, ett efter ett, och övergå i den talkör som blir en

[6] Se Appendix 1. *Arons uppvaknande* i Librettoskiss Gränsland

motström i förhållande till Arons och Ailas gradvisa närmande. I arbetet uppmanas instrumentalisterna att utgå från de skrivna replikerna men spinna vidare på dem själva. Det vi undersöker mer specifikt är hur deras växande enighet mot Aron och Aila kan göra dem till ett "Vi", som i konflikt med Ailas och Arons allt starkare "Vi", gör dem till ett "Vi mot Dom". Det utmynnar slutligen i "en mur som låter". Här kan vi tillämpa våra erfarenheter från arbetet med *körboxar* i Workshop 3.

Men hur låter en växande mur? Och hur bygger vi den dramaturgiskt? När vi diskuterar olika möjligheter kommer tonsättaren fram till att "spring drums" skulle kunna ge rätt sound. Slagverkaren tillverkar fem trummor som vi kan använda i utforskandet av scenen. Men frågan återstår: Hur ska vi bygga *Körens* sound från det att de är fem olika individer till att de "bildar ett gemensamt parti" och med vilken gemensam intentionalitet, så att muren bestående av våra fem instrumentaler som slutligen reser sig framför Aron och Aila med varsin "spring drum" i händerna ska kännas övertygande? Frågan är med andra ord hur vi kan göra en musikalisk transformation av denna dramaturgiska tanke. Vi provar att arbeta med ett upplägg där en given instrumentalist får instruktionen att gå från att spela sin individuella stämma till att lägga ner sitt instrument, välja en av de skrivna exkluderande replikerna, vilkensomhelst, och övergå till att med hjälp av de olika replikerna försöka övertala de andra som fortfarande spelar på sina instrument, att "gå med i hens eget parti". De andra får instruktionen att se hur länge de orkar hålla emot och se när de får impulsen att lägga ifrån sig sina instrument och "gå med i partiet". För att se vilken typ av intention som skulle ge det mest övertygande uttrycket använder vi oss av olika fysiska metaforer. "Mata en gås!" "Sätt munkavle på varandra!" "Hylla varandras åsikter!" När vi arbetat med detta och fått till ett växande, allt hetsigare sound, lägger vi till Arons och Ailas "Vi-formation" där de sjunger sina repliker "utlagda i rummet", i vilken ordning de vill, men med den underliggande intentionen att närma sig varandra och till slut våga mötas. *Körens* uppdrag är att ta in det som händer mellan Aila och Aron och gradvis ta ställning emot det. För att låna in ett fenomenologiskt uttryck skulle man kunna säga att vi här arbetar med att hitta två motsatta "intentionella bågar" (Merleau-Ponty, 97–98). När Aron sagt sin sista replik "*Vi ska hitta honom, innan dess släpper jag dig inte*", reser sig *Kören* av instrumentalister framför dem och det unisona ljudet av fem "spring drums", en ljudbild vi inte hört tidigare i musikedramat, blir till en hindrande mur. Utforskandet har levandegjort en möjlig framställning av frustrationens och uteslutningens dynamik, några av de grundläggande mekanismerna i rasism och främlingsfientlighet.

SAMMANFATTNING FEM WORKSHOPS SAMT VIDARE FRÅGESTÄLLNINGAR

Sammanfattningsvis kretsade **Workshop 1** huvudsakligen kring att använda *texter som noter*. Det vill säga att söka den egna rösten och de egna musikaliska uttrycken hos var och en av de medverkande för att förankra, uttrycka och ”spela” de texter jag hade skrivit som utgjordes av poetiska rörelsebilder, monologer/ariatexter och scenarion ur det tänkta dramat. Detta var det första steget i att undersöka om vi kunde hålla det framväxande musikdramat öppet och formbart så att alternativa processer skulle kunna uppstå och synliggöra mer av transformationsmöjligheterna mellan drama, text, röst och musik. Varje dag avslutades med 10 minuters eget associativt skrivande. Något vi sedan fortsatte med i samtliga workshops. Valda delar ur detta material har jag sedan kommit att omvandla och integrera i den fiktiva texten ”På spaning efter *Gränsland*. En operaexpedition (drömd)”.

I **Workshop 2** lade vi ner mycket tid på att utforska möjligheten att använda oss av en *känslomässig generalbas*, det vill säga en enklare instrumentalstämma som tonsättaren hade komponerat för att ledsaga en vokalstämma, i kombination med musikaliska instruktioner, som en plattform för att utforska en text improvisatoriskt. Detta var ett viktigt led i att praktiskt kunna arbeta med *skisser* för att få syn på centrala samband mellan text och *vokalt respektive instrumentalt agerande* samt för att transformera element ur det gemensamma arbetet och integrera dem i det framväxande musikdramat. Vidare testade vi att *lägga ut förlopp i rummet*. En metod vi sedan har utvecklat och tillämpat för att se hur positionerna och relationerna förändras rumsligt inuti själva musikdramat. Samt för att få fatt på den ”intentionella bågen” (Se Merleau-Ponty 1997, 97–98), i ett förlopp. En konsekvens av arbetssättet var att vi fick syn på moment av ofullständig transformation som vi kunde arbeta vidare med i kommande, omarbetade skisser.

Workshop 3 fokuserade mycket på *vokalt agerande, levandegörande* av minnen via röst/klang, möjligheten att integrera poetiska texter i partituret som *transformationsvägvisare* för att skapa en gemensam intentionalitet samt ett annat sätt att utforska transformation av innehåll till röst/klang och ”sound” via improvisationer kring det vi kommit att kalla *körboxar*.

Arbetet med de senare var också del av den centrala dramaturgiska frågeställningen huruvida vi i bygget av *Gränsland* skulle kunna arbeta medvetet med *inlevelse och distans* utifrån situationens och rollfigurernas affekter.

I **Workshop 4** fördjupades samma dramaturgiska frågeställning till en vilja att utforska om vi kunde gestalta den musikdramatiska höjdpunkten där Aila har gett upp och går tillbaka ner i vattnet, genom att låta sångarna röra sig ”sömlöst” mellan att vara del av den berättande *Kören* och att ”gå i spel”. En av de centrala frågorna här var om det gick att musikdramatiskt bygga upp ett behov styrt av rollfigurernas affekter, så att sångarna själva skulle hitta det ögonblick där de ”måste” gå från att vara del av *Kören* till att ta gestalt av rollfigurerna, både röstmässigt och fysiskt.

I **Workshop 5** ville vi dels se om vi i ett dramatiskt förlopp kunde kombinera en första kompositionsskiss med musikaliska improvisationsinstruktioner, för att hålla den *gemensamma intentionaliteten* levande, dels utforska ett bygge under dramats upptrappning mot slutet som baserade sig på vårt tidigare dramaturgiska utforskande och där vi ville laborera med två motsatta ”intentionella bågar”. Detta för att hitta ett sätt att levandegöra konflikten mellan viljan att överbrygga gränser och viljan att stänga ute som är ett centralt tema i *Gränsland*.

Slutsatsen jag kan dra efter de diskussioner tonsättaren och jag har haft när vi har tittat på dokumentationen från våra fem Workshops som pågick i totalt sexton dagar, samt vår analys av dem, är vikten av ”det ofärdiga”. Det är mer värdefullt för oss att utforska bitar ur ett musikdramatiskt material när vi vill få input till hur innehåll och musik hänger ihop. Vilka de centrala förbindelserna mellan dessa skulle kunna vara. Eller med ett begrepp jag använt tidigare och nu fått anledning att komma tillbaka till – vilka de *dramatiska nycklarna* för transformation av innehåll till text, vokalt och instrumentalt agerande visar sig vara. Det är kring transformationsprocessen vi behöver samarbeta som librettist och tonsättare och till den vi kan få input från sångare och musiker, för att kunna åstadkomma något som jag skulle vilja kalla för en *emotionell anrikning*. Eller som vår klarinettist uttryckte saken: ”I det här arbetet är allt uttryck, inte klarinett-toner”. Det är alltså här inte frågan om att skriva texten tillsammans eller att komponera musiken kollektivt. Men när det redan finns en notbild som har utformat hur innehåll och musik hänger ihop, handlar det mer om att ”utföra det tänkta” än att bidra till tänkandet via sin egen kunskap i en medskapande process. Det förstnämnda är en vanligare process inom arbetet med musikdramatik och behöver föregås av en mer regelrätt instuderingsprocess där sångare och musiker får tid att repetera. Men då är vi tillbaka i risken att återigen tappa den gemensamma intentionaliteten. Eller enklare uttryckt, ”vad” som ska uttryckas, musikdramats innehållsliga rörelse, blir underordnat de toner som tonsättaren har noterat efter att ha gjort sin egen transformationsprocess. Men för att hålla detta ”vad” levande hos alla inblandade så att en *emotionell anrikning* verkligen ska kunna ske med hjälp av input även från de andra involverade konstnärerna, behöver vi konkreta metoder.

En metod som visade sig alltmer användbar i vår strävan att skapa en gemensam intentionalitet, dels i det förberedande samarbetet mellan mig och tonsättaren, dels under det konkreta arbetet med våra Workshops, blev sökandet efter den *tredje bilden* och omvandlingen av den till musikaliska parametrar. När vi delade denna rörelsebild med de medverkande kunde de nästan omedelbart utforska den musikaliskt och samtidigt grunda innehållet i sig själva. Det blev därför en metod som vi kom att tillämpa alltmer mot slutet av vår arbetsperiod.

Tankevärldarna öppnar sig

Vad är då allt detta utforskande bra för? Vad har vi fått syn på och vad innebär det på ett mer tankemässigt plan? Har några mer övergripande insikter utkristalliserat sig undervägs som vi – och förhoppningsvis andra operaskapare – kan använda oss av vidare?

Vad tonsättaren och jag gång på gång har fått syn på under våra Workshops, är att vi inte kan hoppa över det vi kallar *grundutforskandet*. Det vill säga, ett improvisatoriskt men riktat musikaliskt undersökande av det dramatiska materialet. Och för att kunna göra detta grundutforskande på ett praktiskt genomförbart sätt har vi sökt oss fram till vissa metoder och en gemensam begreppsapparat. Här ingår alla de begrepp och delmetoder som vi har använt oss av och som jag har nämnt i min genomgång av varje enskild Workshop. Detta grundutforskande baserar vi till stor del på en musikalisk tolkning av den underliggande dramatiska rörelsen i ett givet innehållsligt förlopp, det vi har kommit att kalla den *tredje bilden*. Denna är något vi genom formen på vårt samarbete har hittat och formulerat gemensamt utifrån textmaterialet jag har skrivit och som tonsättaren sedan har gjort om till musikaliska instruktioner grundade i de medverkandes egna uttryck. För att sedan kunna undersöka transformationsprocessen vidare, har vi sett att det är viktigt att materialet i någon mening förblir ”ofärdigt” och betraktas som skisser i olika stadier, istället för att för tidigt låsas fast i en komponerad notbild. Men det är viktigt att påpeka att transformationsprocessen enligt vårt sätt att tänka inte är slut här. Efter utforskandet kommer ytterligare ett led där tonsättaren behöver transformera ”råmaterialet” vidare och ge musikdramat en färdig form. Huruvida det ska vara i form av ett partitur där allt är noterat eller om det kan finnas partier avsedda att utföras improvisatoriskt utifrån givna innehållsliga instruktioner, är en öppen fråga som skulle behöva vidare forskning.

SKISSEN

När vi har använt oss av skissandet som central metod har vi kunnat frilägga, ta vara på och synliggöra det reciproka i transformationen mellan drama, textliga och musikaliska uttryck. Det har möjliggjort en växelverkan och en befrukt-

ning i olika led där de olika uttrycken har kunnat påverka varandra så att synergier och synestetiska samband har kunnat uppstå och skapa en *emotionell anrikning*. Tydligast syntes detta kanske i arbetet med arian *Aila åkallar Nir*, där sångerskan under sin utforskande improvisation av textskissen, upptäckte oväntade inneborende samband mellan flickan Aila och den vuxna Aila. Med hjälp av sin röst och vart den förde henne, upptäckte hon och även vi som följde hennes improvisation på nära håll, innehållsiga aspekter som kom att påverka såväl den vidare utformningen av texten som av musiken i arian.

Genom att på detta sätt arbeta stegvis med alltmer utarbetade skisser, där vi använt oss av enklare vokalstämmor tillsammans med en *känslomässig generalbas* och improvisationsinstruktioner, har vi delvis återknutit till operans barndom där instrumenten skulle anpassa sitt spel ”i enlighet med sångarens sentiment” (Rose 1967, 385) men där ansvaret för att arbeta ut detaljerna i högre eller mindre grad överlämnades till instrumentalisterna. Det finns till och med operor där det noterade ackompanjemangent i ariorna enbart är för generalbas men förmodligen utfördes av hela orkestern (Rose 1965, 387–388). Den stora skillnaden är att man då arbetade inom en given stil och med kända historier som grund, ofta ur den grekiska mytologin, medan vi uppfinner vår stil i förhållande till ett nytt drama och med ett ständigt återknyttande till den gemensamma, ”utommusikaliska” intentionen.

GEMENSAM INTENTIONALITET

Syftet med att skriva text- och musikskisser och vid återkommande tillfällen utforska dessa med våra sångare och instrumentalister, har varit att skapa en slags *transformationsloopar*, där vi har integrerat input från det praktiska utforskandet i nya skisser. Men för att kunna arbeta på detta sätt samtidigt som musikdramat har vuxit fram, har det varit centralt att hitta sätt att med jämna mellanrum åter skapa en gemensam intentionalitet. För att kunna göra det utan en helhet i form av ett färdigt libretto eller partitur, har vi behövt uppfinna verktyg som *terrängkartan*, *utläggning i rummet*, *transformationsvägvisaren* och *tredje bilden*.

Den gemensamma intentionaliteten är också något vi sökt närma oss tillsammans med de medverkande genom ett samtalande och gemensamt associerande kring de två rollfigurernas skrivna bakgrundshistorier, kopplingen till de medverkandes egna erfarenheter samt de egna musikaliska svarens samverkan med de andra i ensemblen. I det arbetet har vi egentligen inte skilt på text och musik. Dessa har istället blivit olika transformerade uttryck för ingredienser och beståndsdelar i dramat om Aila och Aron som ska gå från att vara idé till att bli kropp. En kropp som i slutändan kommer att bestå av såväl språkliga som musikaliska tecken. Transformationen till dessa teckensystem kommer, som tidigare nämnts, att kräva ytterligare ett steg i processen, där den slutgiltiga språkliga ”väven” ligger på mig, den musikaliska på tonsättaren. En central del av metoden är därför den kontinuerliga dialogen mellan tonsättaren och librettisten, där reflektionen kring den gemensamma intentionaliteten i förhållande till musikdramat och vad som ska transformeras till text, musik, vokalt och instrumentalt agerande, hela tiden behöver hållas levande. Viktigt att påpeka är att även intentionerna kan transformeras,

i förhållande till grundinnehållet och upptäckterna som görs undervägs. Genom att arbeta med transformationen på detta öppna sätt, transformeras vi själva.

Den självklara följdanken blir förstuds hur två upphovspersoner som måste arbeta så tätt ska kunna behålla öppenheten i arbetssättet hela vägen. Är det ens önskvårt? Hur ska man kunna växla mellan det "pre-predikativa" och det "predikativa" utan att fastna i det ena eller det andra? Ett dilemma som tonsättaren har uttryckt är på vilket sätt hon ska kunna transformera insikterna från våra samtal, den musikaliska inputen från våra Workshops och det improvisatoriska utforskandet, till hennes eget musikaliska språk. Sjålv känner jag igen det från processer där jag har skrivit talpjäser till en bestämd ensemble, utifrån ett improvisatoriskt förarbete. En balansakt där man tvingas vara receptiv för vad som händer "på golvet", å ena sidan, å andra sidan behöver kunna gå in i en fas där man stänger dörren bakom sig och transformerar materialet via sitt eget språkliga teckensystem, till någøt som kan stå på egna ben. Det kråver ett icke hierarkiskt arbetssätt där man ändå har respekt för, och bibehåller lyhördheten inför, varandras yrkeskunnande och konstnärliga särart.

I förlångningen uppstår frågan om man kan skapa ett partitur som "ropar på" att de medverkande ska använda sig av metoder för levandegörande som går utöver en tolkning av "verket" och den exakta notbilden, men ändå inte relativiserar det så att alla ursprungliga intentioner nerlagda i det, går förlorade. Och även om man skulle lösa det genom att kombinera en komponerad notbild med improvisatoriska partier – hur förhindrar man att dessa inte blir till instrumentalisternas egna "kompositioner" utan fortsätter att genomsyras av den gemensamma intentionalitet som om och om igen får musikdramat att flamma upp i det närvarande ögonblicket? Merleau-Ponty (1997, 18) uttrycker dilemmat på ett kittlande sätt: "Hela medvetandelivet stråvar efter att sätta föremål, eftersom medvetandet bara är ett medvetande, det vill säga en kunskap om sig sjålv, i den mån som det övertar och samlar sig sjålv i ett identifierbart föremål. Och ändå innebär det **absoluta sättandet** (min markering) av ett enda föremål, døden för medvetandet, eftersom det får erfarenheten att stelna, som en kristall i en lösning med en gång får den att kristallisera... Vi får inte stanna kvar i detta alternativ som består i att inte förstå någøt av subjektet eller inte förstå någøt av föremålet. Vi måste återfinna föremålets ursprung i själva kärnan av vår upplevelse. Vi måste beskriva varats framträdande och förstå hur det paradoxalt nog finns ett 'i-sig-för-oss'".

TERRÅNGKARTAN

Terrångkartan blev på flera sätt ett kommunikationsverktyg, såväl mellan mig och tonsättaren som mellan oss och våra sångare och instrumentalister. I ett tidigt skede gav det oss möjligheten att på ett skissartat sätt visualisera musikdramats organisation i tid och rum. Den gjorde också att vi kunde få en ungefärlig uppfattning om relationen mellan dramats pacing, det vill säga det utrymme som skulle kråvas för den känslomässiga utvecklingen under ett givet parti i dramat, och de text- och musikskisser vi skulle skriva och komponera. Den blev också ett sätt för oss att "ställa in temperaturen" med våra sångare och instrumentalister inför

det gemensamma skissandet och utforskandet av ett givet dramatiskt parti under våra Workshops. Genom att återkomma till kartan kunde vi tillsammans snabbt orientera oss kring var ungefär vi befann oss i terrängen och i dramat mellan de två huvudpersonerna Aila och Aron.

UTLÄGGNING I RUMMET

Lägga ut text- och musikskisser i rummet, blev ett sätt att "kroppsligen" undersöka inneboende aspekter i materialet som relationer, riktningar, förflyttningar och avstånd samtidigt som det gav mig och tonsättaren möjligheten att tidigt få syn på "blinda fläckar" i våra skisser, det vill säga partier där viktiga dramatiska nycklar hade genomgått en ofullständig transformation till text eller musik eller bådadera. I mitt tidigare arbete med att skriva libretton till nya operor har jag sett hur stora konsekvenserna kan bli när bristande transformation av en central länk mellan drama, text, musik och agerande får större och större effekt i viskningslekens "näringskedja" och till slut kan skapa förvirring för åskådaren, både vad gäller förståelse av skeendet och i den känslomässiga logiken.

Utifrån ett fenomenologiskt betraktelsesätt skulle man kunna säga att det gemensamma för de två sistnämnda verktygen var att de bidrog till att skapa en gemensam "intentionell båge" (Merleau-Ponty 1997, 91) som gav oss en riktning och en kompass för att ta reda på var vi befann oss och vart vi var på väg.

TRANSFORMATIONSVÄGISAREN

Om de två sistnämnda verktygen har mer med musikdramats riktning och plastiska förlopp att göra, så kan *transformationsvägisaren* ses som ett textverktyg som gör det möjligt att utforska dramats känslö- eller resonansrum med hjälp av riktade musikaliska improvisationer. Med hjälp av transformationsvägisarna som bestod av poetiska texter, födda ur tiden och rummet där dramat mellan Aila och Aron utspelar sig, kunde den gemensamma intentionaliteten riktas åt olika håll under ett avgränsat förlopp och därmed skapa olika stämningar i musiken. Ett slags musikaliskt måleri, där några av de "utomtextliga" parametrar som jag tidigare nämnt och som jag också ser som centrala dramatiska nycklar, transformeras till instrumentalt agerande under det utforskande arbetet. Metoden att använda texter som improvisationsunderlag i ett partitur är inte ny (se Stockhausen 1968, 1970). Det specifika i vårt arbete är att de poetiska texterna riktar den gemensamma intentionaliteten mot stämningar, associationsrum och "outsagda aspekter" av det dramatiska innehållet som vägleder transformationen av dramats rörelse till musik. För tonsättaren ledde det vidare till tankar och frågeställningar kring hur man skulle kunna kombinera transformationsvägisaren med noterade partier i ett färdigt operapartitur (se tidigare exempel).

TREDJE BILDEN

Den tredje bilden var det vi alltmer medvetet började söka efter i förberedelsearbetet inför varje Workshop och handlar om att skala av och hitta den dramatiska kärnan i ett textparti samt dess ”rörelse i tiden”. Den plastiska underliggande metafor som ”det finns musik i”.

Vad kännetecknar då denna *tredje bild*? Och varför har den blivit så viktig i samarbetet mellan mig och tonsättaren? Det tycks vara så att den är ett led i transformationen från dramatiskt innehåll till musik. Ett innehåll omvandlat till en språkbild som rymmer en rörelse eller ett förlopp och som det går att göra musik av. Jag plockar några exempel som vi arbetat med i våra Workshops:

”Ballongen blåses upp och luften pyser ur ballongen.”

”Aron tar tag i Ailas hår som vuxit fast på havsbotten och drar upp henne på land.”

”Aron jagar bort rånarna med ord som hugger, sticker och hotar.”

”Stjärnorna läser slutet över Aila”.

I boken *Philosophy in the flesh* (Lakoff och Mark 1999, 45–74), talar författarna om att metaforer rymmer bilder från kroppsliga erfarenheter som grundats redan i barndomen utifrån våra sinnesintryck. Denna tanke är, för mig, nära besläktad med den typ av poesi jag har valt att kalla *fysikalisk* (se Introduktion). För mig är det en poesi som består av metaforer som kan utsägas i språklig form men rymmer en fysisk konkretion och en rörelseriktning. Büchners pjäs *Woyzeck* är full av sådana. Till exempel: *”Han springer genom världen som ett uppfällt rakblad, man kan skära sig på honom”* (Büchner 1977, 222). Det centrala för librettistens textarbete är att denna typ av fysikaliska poesi som rymmer en tydlig tidsaspekt, lämpar sig så väl för att transformeras till musik och gestaltas via vokalt och instrumentalt agerande (men säkert även via andra materialiteter som rymmer en tidsaspekt, som till exempel dans eller film).

Kanske handlar det om att det i den typen av metaforer – eller tankebilder – sker ett koncentrerat möte mellan dimensioner som rytm, klang, gestik, sinneserfarenheter, affekter och en till bild konkretiserad idé. Vilket bidrar till att de kan transformeras och anta både en språklig och en musikalisk form. Jag är inne på detta resonemang i samband med min analys av hur de hisnande fysikaliska metaforerna i Büchners pjäs, blir till musik i Alban Bergs opera *Wozzeck*. En central replik ur dramat som rymmer en ”rörelsebild” som Alban Berg (1931, 194–195) i bland annat mordscenen, har transformerat till såväl vokalt agerande i sångstämmorna som instrumentalt agerande i orkestern är *”Så röd månen går upp! Som ett blodigt knivblad!”*^[7]

På ett liknande sätt är den *tredje bilden* ”fysikalisk” och rymmer en sinnlig, konkret dimension, befriad från de övergripande idéernas abstraktion. En bild som rör sig och har en början, mitt och ett slut och som de medverkande sångarna och musikerna kan ”vara i” och utforska med sina musikaliska uttrycksmedel. Genom det kan de skapa en gemensam ”kropp” som rör sig i tiden – ett konkret,

[7] Se vidare Appendix 2.

musikaliskt förlopp. Viktigt att påpeka är att det inte rör sig om att hitta den enda "sanna" bilden här. Även om många fysikaliska poetiska repliker i sig kan betraktas och fungera som en tredje bild i ett utforskande arbete. Ett exempel ur librettot till *Gränsland* är replikerna "*Hon ropar mitt namn... Ett avslitet huvud i gapet på ett vilddjur.*" Metaforen, som i gruppen väckte associationer till Ailas drunknade mamma, blev i Workshop 1 en arbetsbar förbindelselänk mellan innehåll, text och musikaliska uttryck som gjorde det möjligt att tillsammans utforska ett musikdramatiskt förlopp, långt innan det fanns någon fastlagd text eller noterad musik. Den tredje bilden skulle här, i fenomenologiska termer, kunna beskrivas som ett verktyg för "pre-predikativ" kommunikation mellan de inblandade i det utforskande arbetet. Under arbetets gång har den tredje bilden också visat sig vara en alltmär givande förbindelselänk mellan mig och tonsättaren vad gäller de samband vi söker mellan texten och musiken och ett sätt att komma fram till en gemensam intentionalitet, kring vad som rör sig under orden i ett givet dramatiskt parti.

GÖRA DRAMAT TILL "SITT EGET"

Levandegörandet av dramat och hur vi erfar det via musiken och det *vokala agerandet* är för mig som librettist en central fråga. Genom mötet och arbetet med tonsättaren Catharina Backman och hennes intresse för att ge instrumentalisterna en utvidgad roll i sitt arbete med musikdramatik har även det *instrumentala agerandet* blivit ett viktigt fokus i undersökandet. En gemensam strävan hos oss båda är att mottagaren ska kunna skapa sig sina egna bilder och associationer till dramat via i första hand texten och musiken. Men för att detta ska kunna ske, menar jag, behöver sångare och instrumentalister tillsammans ta ett större ansvar för det drama de gestaltar. Ett viktigt led i detta är för oss att låta artisterna utforska det musikdramatiska skissmaterialet och göra innehållet – det vill säga, tankar, intentioner och musikaliska instruktioner – till sitt eget, genom att låta det påverkas av deras egna musikaliska uttrycksmedel.

Hur är det då möjligt att erfara ett musikdramatiskt innehåll som utarbetas undervägs, via sina egna musikaliska uttrycksmedel? Merleau-Ponty (1997, 97) talar om en central, grundläggande funktion som ligger under såväl intelligensen som perceptionen och som "får föremålen att existera för oss i hemlighet, innan den låter oss se eller känna dem". Denna funktion kallar han "den intentionella bågen". Denna funktion tycks vara relaterad till det jag kallar för musikdramats "plastiska" förlopp och den tredje bilden. Det är också denna jag är ute efter att gemensamt få syn på tillsammans med tonsättare och medverkande, genom att *lägga ut dramat i rummet* i ett tidigt skede. Det är alltså ett sätt att arbeta konkret med musikdramats egen intentionalitet och inneboende rumslighet. Transformationen till scenisk, visuell gestaltning och tolkning är naturligtvis relaterade frågor, men står inte i centrum för detta arbete. Den visualisering vi har tittat närmare på i arbetet med *Gränsland*, har snarare att göra med musikdramat i sig och hur vi i själva text- och tonmaterialet förkroppsligar en rumslighet som inbegriper dramats levandegjorda beståndsdelar eller "nycklar". Något som blev allt tydligare undervägs var också de dramaturgiska möjligheter som blir konsekvensen

av att arbeta med ett musikdramatiskt berättande som tar in och tillkännager att alla medverkande i rummet i första hand är vad de är, det vill säga sångare och instrumentalister.

Men frågan kvarstår på vilket sätt ett utforskande i rummet via de musikaliska uttrycksmedlen kan förankra det dramatiska innehållet hos de medverkande och göra det till deras eget. Vad är det för slags kunskap som erövrar genom detta musikaliska och rumsliga skissande och vad kan den bidra till för de medverkande, förutom att ge input till librettistens och tonsättarens arbete?

”DEN BLINDES KÄPP”

För att återknyta till ett tidigare resonemang, skulle man kunna se användandet av käppen som en blind människas ”metod” att få kunskap om sin omgivning och göra den till ”sin egen” (Merleau-Ponty 1997, 117). På ett liknande sätt behöver alla artister, oavsett var man börjar en arbetsprocess, metoder för att göra materialet som de ska gestalta till ”sitt eget”. Till skillnad från en skådespelare som arbetar via tanke, kropp och tal arbetar en sångare huvudsakligen via sina röstliga uttryck. En instrumentalist via sitt instrument. Och för att nå dit krävs årtal av träning. Rösten för sångarna, respektive instrumentet för instrumentalisterna blir det redskap som närmast blivit till en del av en själv och varmed man kan utforska det dramatiska innehållet, eller mer specifikt i vårt arbete – *den tredje bilden* – och göra den till sin. I de arbetsmetoder vi har utvecklat under arbetet med *Gränsland* är det således först och främst via de musikaliska uttrycksmedlen och det utforskande sätt vi använder dessa på (bland annat genom att använda ljudobjekt och använda rösten och instrumenten på nya sätt) som vi och våra medverkande kommer i kontakt med innehållet och den dramatiska kärnan i varje parti vi arbetar med. Inte nödvändigtvis via mer information eller direkterfarenhet av innehållet eller ämnet. I det här fallet: Hur det skulle vara att ryckas upp från sin invanda, självklara verklighet, tvingas ge sig ut i det okända och ta sig förbi hinder och gränser, utan att veta något om framtiden. Detta har varit en viktig lärdom när vi har tvivlat på huruvida vi, en grupp privilegierade nordbor med en, relativt sett, trygg bakgrund kan förstå och göra musikdramatik utifrån ett innehåll som kretsar kring flykt och gränser. Det ger också ett slags svar på hur vi kan omfatta och genom våra kroppar förstå ämnet, utan att i någon egentlig mening bära på den typen av erfarenheter själva. Vi har visserligen samtalat mycket i våra Workshops, men dessa samtal har till stor del handlat om hur textmaterialet har väckt associationer till vad gränser, hjälpsökande, smärta, empati och undvikande kan betyda inom ramen för, och transformerade till, våra egna erfarenheter. Men det är först i kombination med utforskandet via våra medverkandes sofistikerade musikaliska uttrycksmedel – alla är de artister på mycket hög nivå med åtskilliga års erfarenhet bakom sig – som dessa associationer har fått en konkret betydelse för grundandet av text och musik hos dem respektive mig själv och tonsättaren.

lakttagelser under våra Workshops tydde också på att vi gjorde upptäckter kring dramaets inneboende samband och väckte fler associationer kring tematiken, genom att arbeta musikaliskt kring innehållet, än när vi försökte använda oss

av metoder som snarare är utformade för skådespelare som har tal och fysiska handlingar som huvudsakliga uttrycksmedel.

VOKALT OCH INSTRUMENTALT AGERANDE

Vad är då det viktigaste syftet med dessa metoder för mig som librettist och vad vill jag uppnå genom att förstå mer om transformationsprocessen från dramatiskt innehåll till musik? Titeln på mitt doktorandprojekt är *Levandegörandets poetik. På spaning efter musikdramat Gränsland och transformationen av dramat via text, vokalt och instrumentalt agerande*. Vad innebär då *vokalt och instrumentalt agerande*? Jag har tidigare påstått att *fysikalisk poesi* lämpar sig särskilt väl i musikdramatik, genom att den rymmer en rörelse i tiden som kan transformeras till vokala och instrumentala uttryck. Men på vilket sätt? Och hur kan den typen av text skapa grunden för den *emotionella anrikning* jag tidigare har talat om?

Merleau-Ponty (1997, 157) talar om att orden och talet förutom att utgöra begreppsliga utsagor även har en existentiell betydelse som inte bara uttrycks genom dem utan som "bebor dem och inte kan skiljas från dem". Orden handlar inte "om" något. De "är" något i sig. Merleau-Ponty talar om att de är gester som liksom andra gester möjliggör kommunikation. Detta är välbekant för både talskådespelare och dramatiker som arbetar med ord och repliker som något som föds ur de fysiska handlingarna eller rentav är handlingar. I dramatikern Harold Pinters pjäser till exempel, kan replikerna och dialogen ses som handlingar vars syfte ofta är att dölja något hotfullt som händer i tystnaden mellan rollfigurerna, snarare än att de i första hand skulle kommunicera något via sitt semantiska innehåll (Esslin 1977, 234–265).

På ett närbesläktat sätt strävar jag efter att de ord jag skriver, tillsammans med sången och musiken, ska kunna upprätta ett "här och nu". Inte återberätta en situation i efterhand som något som redan har hänt. Vad jag således vill åstadkomma med "transformationsoperationen" är att orden och rösten som sjunger dem, tillsammans blir musikdramats "kropp" och dess Nu. När detta sker uppstår det jag kallar *vokalt agerande*. Men för att detta ska kunna ske behöver texten och rösten ha en "kropp". Och denna kropp härstammar inte i första hand från orden eller tonerna utan från det underliggande dramat och dess "plasticitet". Ett exempel ur *Gränsland* som belyser hur vi fick syn på detta, är arbetet med Arons aria där Aron drabbas av misshandlandet av Nir. Efter att vi hade undersökt den första text- och kompositionsskissen förstod vi att den situation vi egentligen ville åt var hur Aron i situationen, inför Aila, skulle drabbas av sitt minne av hennes bror. Det var detta skeende – "hur han drabbas" – som skulle transformeras till text och musik. Så länge det hade varit otydligt för oss båda, hade text och musik spretat åt olika håll, i en ofullständig transformation. Vi bestämde oss därför för att göra en ny skiss på arian, både vad gäller text och musik, i syfte att ge kropp åt orden med hjälp av en mer fysikalisk poesi så att sången skulle kunna få misshandeln att uppstå här och nu, snarare än att Aron skulle berätta om den.^[8] Detta hade sin upprinnelse i en diskussion mellan tonsättaren och mig där jag hävdade att det viktiga

[8] Se *Arons minne*, Appendix 1.

gaste i detta parti inte var att texten skulle "förstås" på ett semantiskt plan utan snarare drabba mottagaren i kraft av sin "emotionella gestikulation" (Merleau-Ponty 1997, 165). Eller med en formulering av samma författare: "Uttrycksoperationen förverkligar betydelsen – inte bara återger den" (1997, 158).

Tanken om kopplingen mellan fysikalisk poesi och musik får oväntat stöd hos Merleau-Ponty (1997, 163) när han talar om ordets emotionella mening som dess "gestmening". Något han menar har en viktig roll i poesin. "Man ser då att orden, vokalerna och fonemen är olika sätt att besjunga världen och att de syftar till att representera föremålen, inte på grund av en objektiv likhet utan därför att de utviner och uttrycker deras emotionella väsen". Det är affekternas "rörelse" som ska gestaltas. Man skulle kunna hävda att musiken i transformationen från innehåll och text till vokalt agerande, tar hand om detta "emotionella väsen" i ett besjungande som kan bli till musikaliserat tal eller sång eller varianter av båda. Och med stöd av detta resonemang betrakta all text i ett musikdramatiskt verk som "emotionell gestikulation" född ur en dramatisk situation, snarare än att i första hand vara betydelsebärande.

Självklart är texten även betydelsebärande. Men den kanske mest påtagliga skillnaden mellan dramatisk text och lyrik eller prosa, är att dramatisk text har flera olika funktioner som behöver finnas samtidigt. Här gör till exempel T. S. Eliot (1958, 115–116) skillnad på "dramatisk poesi" och annan poesi, där den förra föds ur rollfiguren och situationen samtidigt som den för handlingen framåt. Under mina tjugo år som librettist har jag erfarit hur väl vissa typer av metaforer lämpar sig att tonsättas. Men opera är även dramatik och drama, som tidigare nämnts, betyder handling. Inte ens i de fördjupande ögonblicken – ariorna – vill jag att rollfiguren ska hamna i ett tillstånd där hen bara framställer vacker poetisk text och musik, men handlingen går i stå. Det handlar alltså om att söka efter de metaforer som är såväl dramatiska som fysikaliska, föds ur den dramatiska situationen och för handlingen framåt.

Ett exempel på hur vi konkretiserade ovanstående tankar i vårt praktiska undersökande var när vi i Workshop 3 bad vår baryton att improvisatoriskt undersöka hur det skulle kunna låta när Arons ursinne under misshandeln leder till att han tappar de betydelsebärande orden och rösten övergår i ljud och läten – en slags urljud eller "emotionell gestikulation".

En konsekvens av tanken om *vokalt agerande* som musikdramats nav, är att jag i det musikdramatiska uttrycket inte kan göra skillnad mellan innehåll och röst på det sätt som till exempel Mladen Dolar (2006, 12–34) gör i sitt centrala verk *A voice and nothing more*. Han säger visserligen att det som utmärker rösten till skillnad från ett akustiskt fenomen, är dess koppling till mening eller innehåll. Viljan att säga något är kopplad till intentionalitet. Men, menar han, i tal är rösten "the vehicle" – förmedlaren, medan meningen eller betydelsen är målet. Därför skiljer han på det lingvistiska innehållet i en sjungen replik och de aspekter av rösten som inte är bärare av mening. Här talar han till exempel om vad en röst "gör". Och att en röst kan vara hotfull, smeksam, förförlig, kommenderande. Alla dessa aspekter av det utsagda, muntligt framförda ordet är dock enligt en dramatikers sätt att se – handlingar – och alltså aspekter av dramatiska situationer och exempel på vokalt agerande. De är aspekter av röst som är besläktade såväl med talskå-

despelarens "närvaro" som med hens fysiska handlingar. Dessa både föds ur, och föder fram, repliker och tonfall och är i högsta grad del av hur vi avläser betydelse och innehåll i det vi ser och hör på scenen. Det ord som föds ur en dramatisk situation, vare sig det talas eller sjungs, är ett ord som innehåller kropp, röst, affekt och någon typ av vilja eftersom det utsägs eller "utsjungs" av en människa med sin individuella historia och kommer ur en kropp som befinner sig i en specifik situation i tid och rum. "Hur" det låter, med vilken dynamik det uttalas eller sjungs, om det är långt eller kort, mjukt eller hårt, smeksamt eller kantigt – det vill säga alla de aspekter som Dolar ser som rent röstliga eller musikaliska – kommer att bidra till hur vi avläser denna kropps situation och därmed till ordets dramatiska innehåll och innebörd. Merleau-Ponty (1997, 171) hävdar att talet har en gest eller existentiell betydelse. Och man skulle säkert kunna hävda att det är det som skiljer det från det skrivna ordet. "Språket har faktiskt ett inre", säger han..." men detta inre är inte någon i sig själv slutet och självmedveten tanke. Vad uttrycker då språket...det framställer eller närmare bestämt är subjektets ställningstagande i hens betydelsevärld". Därför, ifrågasätter jag om det egentligen är så stor skillnad på tal och sång, rent existentiellt. I våra Workshops har våra sångare utforskat materialet med hjälp av röstens hela register. Från viskningar till talröst, till talsång till full operaklang. Eftersom frågan för oss hela tiden har handlat om "vad" det är som ska uttryckas och "hur" det ska transformeras till övertygande musikaliska uttryck, har dilemmat om man kan eller "får", gå från det ena sättet att använda rösten till det andra i opera, slutat att vara en fråga. Och övergången, blivit närmast sömlös.

DET FRAMVÄXANDE MUSIKDRAMAT

Även om jag ända sedan projektets början har haft en övergripande tanke om den "intentionella bågen" (Merleau-Ponty, 1997–98) i hela musikdramat, har jag denna gång, till skillnad från hur jag brukar arbeta med ett libretto, medvetet låtit processen vara öppen och ofärdig. Jag visste att Aila och Aron skulle gå igenom närmanden och avståndstaganden, förhandlingar om gränser, både yttre och inre, bristande tillit och manipulationer där de försöker få den andra att ge efter. Samt att det till slut skulle leda till ett möte – dock av en annan sort än det i operasammanhang vanligaste – att de två rollfigurerna blir förälskade. Det som intresserade mig var om, och i så fall hur, dessa två människor skulle komma till en punkt där de inte har något annat val än att rucka på sina gränser och se varandra som ett "Jag" ser sitt "Du". Där modet att lita på den andra blir den enda möjliga vägen framåt, för dem båda. Det har alltså funnits en uttagen kompassriktning från början och denna har jag strävat efter att förmedla såväl till tonsättaren som till de medverkande via bakgrundstexter i olika genrer, samtal, frågeställningar, scenarion och synopsisskisser. Genom utforskandet av textfragment och delförlopp som jag har skrivit undervägs, har det fortsatta praktiska arbetet sedan resulterat i en spännande upplevelse av att musikdramat har blivit till en slags "organism" som växer fram emellan alla inblandade och där vi tillsammans långsamt avtäcker betydelser och samband som har funnits där från början. Här har våra *terrängkartor*

varit till stor hjälp för att upptäcka intuitiva kopplingar och samband mellan de text- och musikfragment som vi har utforskat och den skisserade helhetskurvan. Det är som om vi har ritat om kartan allteftersom vi har utforskat terrängen och upptäckt hur saker och ting verkligen hänger ihop. Arbetssättet har kopplingar till Virginia Woolf's (1977, 76–90) metafor om hur skrivandet är som att gå runt med en lykta och lysa upp ett mörkt rum där alla detaljer redan finns. Vi går en väg tillsammans och var och ens erfarenheter undervägs blir del av den gemensamma erfarenheten av att gå denna väg. Landskapet och dramats riktning ges av mig genom olika textskisser och blir genom tonsättarens musikaliska plattformar, skisser och instruktioner till en musikalisk riktning. Men hur vi går, vad vi får med oss på vägen av detaljer, erfarenheter, fynd, associationer – såväl musikaliska som innehållsliga – är helt avhängigt av att det är just vi och just dessa människor och konstnärer med sina personligheter och sina musikaliska uttryck som går den här vägen tillsammans.

Trots att forskningsprojektet och frågeställningarna alltså har initierats och fortsätter att hållas kvar av mig som har dramats levandegörande via textliga och musikaliska uttrycksmedel i fokus, blir vi alla spanare och medforskare som lägger märke till många olika slags detaljer utifrån våra respektive yrkesområden. Detta gör att intressanta och användbara synergier ibland uppstår som aldrig hade gått att tänka ut i förväg. Arbetssättet kräver en stor dos ödmjukhet, mycket lyssnande och respekt för varandras kunskaper och behov, även det, genomsyras av det "Jag-Du" möte som Aila och Aron till slut landar i.

DRAMATURGISKA PARALLELLRÖRELSER OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

I anslutning till en föreställning av *Written on skin* på Stockholmsoperan berättade tonsättaren George Benjamin (2015) att han och librettisten Martin Crimp under deras gemensamma arbete med operan hade diskuterat motsättningen mellan det dramatiskt sanna och det artificiella i musikedramatik. Den blandning av anspråk på identifikation och förkonstling som uppstår när dramat sjungs och gestaltas i musik. Man kan fråga sig hur man ska hantera den motsättningen i vår tid? Som tidigare nämnts, har den frågan blivit alltmer central under forskningens gång och något jag ser både som ett av genrens stora problem och dess framtidsmöjlighet. Vad händer om vi öppet deklarerar det artificiella, men ändå tar de stora affekterna som operarösten och musiken är kapabla till, på fullaste allvar?

Redan i Workshop 1 fick jag och tonsättaren syn på flera dramaturgiska möjligheter som relaterar till just den frågan. När samtliga medverkande arbetade utforskande med sina röster och med ljudobjekt, oavsett om de var skolade sångare eller instrumentalister, började förutsättningarna för ett kollektivt musikedramatiskt berättande uppstå. Genom att öppet redovisa hur våra två sångare iklädde sig rollen av Aila respektive Aron, började vi i senare Workshops alltmer se hur vi kunde gå emellan en slags "distans" där de var de sångare de var, och partier där de starka affekterna ledde dem till att "gå i spel" och identifiera sig med sina rollfigurer.

Det öppna redovisandet fick även konsekvenser för frågan om hur och varför

rollfigurerna skulle växla mellan olika röstliga uttryck och när de skulle gå från tal till talsång till full operaklang. När vi bröt överenskommelsen om en genomgående representation kunde dessa växlingar bli som färgerna på en palett som vi kunde använda dramaturgiskt i dramats tjänst. Viktigt att påpeka är dock att i ett annat musikdrama gjort av andra, skulle färgerna kunna blandas på andra sätt. För oss uppstod behovet att gå emellan olika former av tal, sång och röstliga "urljud" av dramatiska skäl. Allra tydligast kanske i arbetet med *Arons minne* och *Aila går ut i vattnet*.

En öppnare överenskommelse bidrog också till att vi kunde variera *Körens* dramaturgiska funktioner. Ibland kunde den vara ett slags "fönster mot världen" och släppa in omvärldens sorl i det vi kommit att kalla för *körboxar*. En annan funktion var att bli berättare av ett förlopp. Som tidigare nämnts, skapades även ett parallelldrama där *Kören* rör sig i motsatt riktning i förhållande till dramat om Aron och Aila. Ytterligare en funktion som växte fram var att medlemmar ur *Kören* vid specifika tillfällen kunde levandegöra gestalter som implicerades i texten eller hade betydelse för dramat men inte fanns närvarande i form av rollfigurer på scenen. I förhållande till frågan om artificialitet kontra dramatisk sanning, blev detta pendlande mellan olika fiktiva nivåer till en återkommande påminnelse om att dramat är ett "som om", en låtsaslek som vi aldrig påstår är "på riktigt", men precis som barn när de leker, tar på fullaste allvar.

Tanken att låta instrumentalisterna skapa associationer till gestalter som har betydelse för dramat men inte finns närvarande som egentliga rollfigurer, kom på ett tidigt stadium i arbetet. Här var tonsättarens tankar om instrumentalt agerande avgörande. Utifrån tanken om att instrumentalisterna skulle vara med och bära dramat, blev cellisten tidigt associerad till Ailas bror, Nir. Både genom sitt spel och sin sceniska närvaro. (Nirs dramaturgiska funktion har, som vår klarinettist i ett ögonblick så väl formulerade det, blivit att vara en "känslomässig katalysator" i dramat genom sitt sätt att inge mod, såväl hos Aila som hos Aron.) Ackordeonisten å sin sida, blev redan i Workshop 1 associerad till Ailas mamma som drunknade under flykten över havet. Detta instrumentala agerande har sedan utvecklats, till exempel i partiet *Arons minne*, där slagverkaren, violinisten och klarinettisten blev rånarna som gav sig på Nir. Ett annat exempel är när den drunknade mamman oväntat gav sig tillkänna under *Ailas mardröm*, i form av dämpade rop från sångaren som då var "ur spel" och ingick i *Kören*.

Det avgörande för att kunna arbeta med denna typ av kopplingar har varit att vi i utforskandet har strävat efter att medvetandegöra och skapa en gemensam "intentionalitet kring det frånvarande", i enlighet med den fenomenologiska tanken att allt erfalande är baserat på en blandning av närvaro och frånvaro (Sokolowski 2000, 17–21). Ett exempel som belyser detta är hur vi erfar en kub. Trots att vi bara ser den ena sidan av kuben inkluderar vår perception även de frånvarande, dolda sidorna. Enligt den analogin kan man väcka associationer till aspekter av dramat och gestalter som har en central betydelse för handlingen enbart via texten och musiken, trots att de inte "visas" eller representeras sceniskt. Även om Nir och Ailas mamma inte finns representerade som genomgående rollfigurer på scenen, kan deras närvaro och centrala roll för relationen mellan Aila och Aron, förkroppsligas via element av levandegörande i texten och musiken. Det skapar stora möjlig-

heter för hur det sceniska skulle kunna relatera till de associationer som texten och musiken väcker. Eftersom man i musikdramatik kan arbeta med samtidigheter på ett utvidgat och mer varierat sätt än i talteater kan det närvarande ögonblicket, som i en kubistisk tavla, bestå av en transformation av flera perspektiv och synvinklar samtidigt. Eller för att citera Goebbels (2015, 2), ”ögonblicket av närvaro är uppdelat”. Det avgörande för mig är dock att kärnan i det som ska levandegöras inte försvinner i det som på detta sätt delas upp och fragmentiseras. För att återgå till fenomenologins grundpelare (Sokolowski 2000, 1–7), blir den stora frågan vilka erfarenheter vi vill förmedla och hur vi transformerar dessa till musikdramatiska uttryck via delar och helheter, en mångfald av identiteter och en blandning av närvaro och frånvaro.

Näring till dessa tankegångar fick jag i mötet med tavlan *Man med klarinett* (Picasso 1911–1912). Det vi ser framför oss är en kombination av abstrakta element och i tavlan finns utrymme för en mångfald av associationer. Transformerad via Picassos konstnärliga uttrycksmedel öppnar sig ingångar till varje enskild betraktares egna erfarenheter, minnen eller kanske enbart föreställningar om en klarinettspelande man. Levandegjord i sin frånvaro – vi ser ju varken en man eller en klarinett – blir han kanske mer levande än i verkligheten. På ett liknande sätt har vi velat arbeta med dramaturgin i *Gränsland* och öppna upp för åskådarens egna associationer och erfarenheter. Liksom i fallet med *Man med klarinett* är det uppbrutna inte den dramatiska rörelsen i sig, inte innehållet som sådant, utan snarare transformationen till text och musik. Syftet med detta är att hitta fler och mer övertygande sätt att levandegöra själva kärnan i musikdramat och därmed väcka fler associationer och betydelser i förhållande till innehållet.

När Heiner Goebbels (2015) talar om den ”theatre of absence” som har blivit kärnan i hans estetik hittar jag beröringspunkter, men också avgörande olikheter, till det jag själv söker. Han säger sig inte vara intresserad av att relatera till någon verklighet utanför teatern i sig. Allt som finns är det som hörs och syns på scenen. Och det är upp till varje åskådare att skapa sig sina associationer mellan de olika elementen. Hans teater handlar därför inte nödvändigtvis om ett möte mellan det som äger rum på scenen och åskådaren/åhöraren utan om något han kallar konfrontation med det oväntade och icke förutsedda. Det andra.

Ändå finns det aspekter av hans tänkande som är av stor relevans för det arbete vi har gjort. Som ett av kännetecknen för sin ”theatre of absence” (Goebbels 2015, 4) tar han upp hur skådespelaren slutar att vara huvudfokus på scenen. Detta sprids istället ut på alla involverade element. I vårt arbete med *Gränsland* har det vokala och instrumentala agerandet stått i fokus. Det vi hör. Och det vi ser genom det vi hör. Frågan hur en scenisk gestaltning skulle förhålla sig till detta är en öppen fråga och skulle kunna utgöra nästa steg i forskningen. I våra diskussioner har tonsättaren och jag dock sett möjliga sceniska bilder framför oss som snarare är associativa än representerande och skulle kunna utgå från de medverkandes verkliga närvaro på scen som just det de är, det vill säga, sångare och instrumentalister som på fullaste allvar ”leker” ett dramatiskt innehåll.

En annan likhet är det han kallar ”fördelning av närvaro på alla involverade element”. I vårt arbete är det dramatiska berättandet och intentionaliteten allas ansvar. Inget uttryck kan bli enbart ord, toner eller ljud. Ingen får reduceras till eller

hemfalla åt att bli en så kallad ”komphund”. Goebbels talar också om ”en splittning av åskådarens uppmärksamhet till förmån för en kollektiv huvudperson där de enskilda aktörerna ofta döljer sin individualitet”. En variant av denna tanke i vårt arbete, är *Körens* kollektiva, musikaliserade berättande av vissa skeenden. Vidare talar Goebbels om ”en desynkronisering av hörandet och seendet, ett åtskiljande av den visuella och den akustiska scenen”. Vår strävan att skapa seende genom det man hör är relaterat till detta. En form av *synesthesi* uppstår där bilder och andra sinnesintryck skapas via röst, text, musik och ljud. Den genomgående tanken i vårt arbete är därför att appellera till åskådarens/lyssnarens egna associationer i en slags *Man med klarinett*-dramaturgi, där den sceniska bilden skulle lägga till något helt annat. Detta relaterar till Goebbels resonemang om viljan att skapa ”mellanrum, rum för upptäckande där känsla, fantasi och reflektion kan uppstå”.

Men i detta sammanhang dyker också aspekter upp, där mitt sätt att tänka skiljer sig radikalt från hans. Goebbels talar om att ”lämna det dramatiska uttrycket bakom sig” och ”frånvaron av en berättelse” samt en strävan att ”undvika det vi förväntar oss, det vi redan har sett och gjort”. Jag finner egenvärdet av ”frånvaron av en berättelse” problematisk, med tanke på att människan bär på uråldriga känslor och teman som är nya för varje ny människa, varje ny generation, därför att de har med våra grundläggande villkor att göra. Med vad det innebär att vara människa. Vårt behov av tröst är ”omätligt” säger författaren Stig Dagerman (1955). Vårt behov att få våra mänskliga villkor gestaltade i form av olika slags berättelser är också omätligt. Och konsten, menar jag, är ett av de få områden där vi kan skapa möten mellan oss människor och vår egen mänsklighet.

När jag tänker på ”frånvaro” (”absence”), tänker jag därför på något vi relaterar till via vår intentionalitet som när vi tittar på Picassos tavla. Han hade kunnat välja att kalla den ”Utan titel” och därmed lämna projektionsytan blank. Men Picasso väljer att rikta vår uppmärksamhet till ett innehåll – en man med en klarinett – som han vill få oss att möta. Han vill trigga våra associationer i förhållande till just det innehåll han valt. Martin Buber (2013, 15) säger att ”Det är konstens eviga ursprung, att levande gestalt träder fram för en människa och genom henne vill bli till verk”. Paradoxen ligger dock i att det skapade verket när det väl är skapat blir ”ett ting bland ting, möjligt att beskriva som en summa av egenskaper. Men det kan gång på gång träda den mottagande betraktaren till mötes som levande verklighet” (Buber 2013, 17). I enlighet med Bubers tankegångar tänker jag att på samma sätt som ett levande ”Jag–Du” möte kan flamma upp mellan en tavla och dess betraktare, kan denna typ av möte ske mellan innehållet och dess förmedlare eller för den delen, den musikdramatiska föreställningen och åskådaren.

Vad jag strävar efter är därför kanske inte en ”opera of absence”, men en kombination av närvaro och frånvaro som lämnar mer plats för åskådaren att interagera med det hörda och sedda via sina egna bilder, föreställningar och erfarenheter. Och på det sättet göra både den musikdramatiska föreställningen och sig själv, mer levande.

UNDER BUBERS VINGE. "JAG-DU OCH "JAG-DET" I ARBETET MED GRÄNSLAND

Genom hela arbetsprocessen har Martin Bubers tankevärld gjort sig påmind och blivit betydelsefull på olika nivåer. Ofta har det skett intuitivt och gett ny näring i situationer där jag inte har sett hur jag ska komma vidare. Men den har också varit avgörande för hur jag har lagt upp arbetet under projektets olika faser, såväl i de mer kollaborativa delarna med tonsättaren, sångarna och instrumentalisterna som under den del som har utgjorts av ett litterärt gestaltande av min egen subjektiva process under arbetets gång. Den senare utgörs av den fiktiva berättelse som läsaren kan stifta bekantskap med genom att vända på boken som hen just nu har i sin hand.

Som tidigare nämnts har ett viktigt syfte med det kollaborativa arbetet varit att hitta metoder för att aktivera den gemensamma intentionaliteten igen och igen. Detta, för att inte för tidigt hamna i ett "Jag-Det" förhållande till en fastlagd notbild utan främja en "Jag-Du" relation med innehållet och de egna musikaliska uttrycksmedlen och genom det hålla utforskandet levande. För att bryta ner ovannämnda tanke till ett konkret praktiskt arbete lades mycket möda ner på att skapa och arbeta med övningar där de medverkande ombads att utforska rollfigurernas situation och bakomliggande erfarenheter med sina egna uttrycksmedel som "den egna rösten", "ljudobjekt" som man inte var virtuos på, övningar där man uppmuntrades att utforska det egna instrumentet på sätt man inte var van vid samt återkommande samtal och reflektioner kring det framväxande textmaterialet. Här fanns Bubers tankar med i ambitionen att skapa en arbetsatmosfär där man kunde förhålla sig öppet och inlyssnande till de andra i "bandet", men samtidigt koppla sig själv till innehållet och utforska det förutsättningslöst via sin egen musikaliska intuition i stunden. I något skede ledde det till att en av våra instrumentalister uttryckte det som att vi alla hade blivit till ett enda stort öra.

Bubers tankar om att det är människans öde att hela tiden pendla mellan de två förhållningssätten "Jag-Du" och "Jag-Det", har också påverkat hur jag har närmat mig dramaturgin i Gränsland och möjligheten att aktivt arbeta med *inlevelse* och *distans*. Sett ur det perspektivet kan *inlevelse* betraktas som de stunder när en "Jag-Du" relation uppstår mellan de medverkande och rollfigurerna medan *distans* utgörs av de partier där sångarna går ur spel, blir del av *Kören* och deras förhållningssätt till rollfigurerna övergår i en "Jag-Det" relation.

Framväxandet av de två parallella fiktionerna, Ailas och Arons, respektive *Körens* fiktion har också kommit att påverkas av Bubers tankevärld. Medan de två första går mot ett möte och till slut kommer till den punkt där de kan se varandra som de två människor de är, snarare än som verktyg eller hinder för egna behov och viljor, går *Kören* från att beledsaga och stödja den utvecklingen, till att lägga ner sina instrument och betrakta Ailas och Arons nyvunna närhet med misstänksamhet och så småningom, fientlighet. Alias och Arons "Jag-Du" möte leder mot slutet på dramat till upprättandet av ett starkt "Vi", medan *Körens* växande "Jag-Det" relation till Aila och Aron leder till att dramat ändå slutar i ett befästade av ett tragiskt "Vi-Dom".

Bubers tankar om dialogens väsen har även genomsyrat den kontinuerliga

diskussionen mellan mig och tonsättaren Catharina Backman, vilken har varit en huvudfåra under den kollaborativa fasen av forskningsprojektet. Under denna fas har vi hela tiden fortsatt att rådbråka och analysera våra intentioner, mitt textmaterial, upplägg inför och resultatet av våra workshops samt de nya frågeställningar som har uppstått ur det praktiska arbetet och hur dessa ska kunna undersökas musikaliskt. Konsekvensen av en så "relationell" metod har varit att vi om och om igen har behövt sätta oss in i den andras tankar och arbetsmetoder. Detta har fordrat ett stort mått av inlyssnande från oss båda, medvetenhet om att de egna tankarna måste kunna formuleras så att de blir begripliga utifrån den andras perspektiv samt en envishet i att inte ge sig, förrän man är säker på att man har förstått den andras intentioner och att ens egna intentioner verkligen har blivit synliga för den andra.

LEVANDEGÖRANDE OCH TRANSFORMATION I ARBETET MED GRÄNSLAND – EN SAMMANFATTNING

När jag som librettist, tillsammans med en tonsättare, två operasångare och fem instrumentalister, började söka efter hur en dramatisk situation om flykt och gränser kunde levandegöras och bli till ett musikdrama, blev det gemensamma utforskandet av mekanismerna bakom transformationen från drama till text, vokalt och instrumentalt agerande centralt. Sammanfattningsvis, har transformationen av dramats nycklar till musikdramatiska uttryck, i vårt arbete, skett via reciproka processer eller transformationsloopar som varit avhängiga av skapandet av en gemensam intentionalitet.

När alla medverkande blev delaktiga i samma "avsiktlighet", kunde synergier och synestetiska samband uppstå och tillvaratas under det musikaliska utforskandet av ofärdiga text- och musikskisser, vilket bidrog till att skapa en emotionell anriking. Vidare kunde den dramaturgiska motivationen att gå emellan olika röstliga uttryck, från tal till sång till en slags emotionell gestikulation där orden tar slut och andra "urljud" tar vid, undersökas och kopplas till affekterna i en given, dramatisk situation som ännu inte fastlagts musikaliskt.

Den gemensamma intentionaliteten tycktes främjas och underlättas när kommunikationen mellan librettist, tonsättare och medverkande övergick till att ske genom en tredje bild. Denna utgörs varken av texten eller musiken, utan kan ses som en språklig transformation av ett underliggande plastiskt förlopp som rör sig i tiden och är specifikt kopplad till hur det dramatiska innehållet rör sig i ett givet parti. Ofta även till textens fysikaliska poesi. Under det musikaliska utforskandet av en dramatisk situation kunde de medverkande i ena stunden befinna sig i denna tredje bild tillsammans, för att i nästa stund uttrycka sig utifrån en "egen bild i bilden", när de kombinerade noterat material med olika slags musikaliska improvisationer. Den möjliggjorde också att de kunde använda sina egna musikaliska uttrycksmedel i utforskandet av "oskriven mark", såsom en blind människa använder sin käpp när hen tar sig fram genom delvis utforskad terräng, det vill säga som en förlängning av sina egna sinnen. Det tycks därför som om den tredje bilden skulle kunna användas som en förbindelselänk mellan alla inblandade i operaskapandet

och utvecklas vidare till en metod för att komma bortom viskningsleken.

Men vad hände då med mig själv som librettist under denna långa, vindlande forskningsresa? Hur kan jag förmedla det som hände i mellanrummen, korridorerna, gränslanden, fikarummen? Vid resans slut har jag väskan full av kartor, texter, notskisser, nya begrepp, dagböcker och videoklipp. Spår och pusselbitar och – här och där – några glimmande guldkorn som kanske bara kan levandegöras genom en ny viskningslek. Eller finns det andra vägar att gå? Andra sätt att möta den som inte varit med på vår resa, men ändå vill följa i spåren av den och fortsätta vidare? Kanske kan fiktionen, med sina inslag av fantasi, överdrifter, känslomässiga kast och förtätade poetiska stämningar, som så många gånger förr, komma till min räddning. Mitt fiktiva jag blir verkligare än mitt "verkliga" jag och söker sig vidare för att levandegöra något av hur arbetet har påverkat, och påverkats av, mig och mina samarbetspartners. Ledd av mina egna kroppsliga erfarenheter under resans gång, fortsätter jag in i ett nytt landskap, på spaning efter en annan slags berättelse. Ett annat sätt att nå fram till ett "Jag-Du" möte, där den ena inte kan befinna sig utan den andra.

English Abstract

The poetics of enlivening.

Searching for the music drama *Borderlands* and the transformation of the drama through text, vocal and instrumental acting.

From the librettist's perspective, the traditional, linear working methods which tend to dominate in the creation of new music drama, often result in a situation where the initial intentions are lost along the way. How can we get away from a rigid methodology, where the different professionals involved in the creation of new music drama have to succumb to a procedure which can be likened to a kind of *whispering game*? A procedure, where the dramatic content, rather than undergoing an *emotional enrichment* in its *transformation* into music, often loses the crucial connections to the initial intentions.

This doctoral project aims to reach beyond the *whispering game* by seeking alternative working methods in the creation of a new music drama with the working title *Borderlands*, circling around the subject matter of flight and borders – inner as well as outer. Borrowing from the terminology of Martin Buber, the research identified cross-border methods which helped to transform the drama into *vocal and instrumental acting*, in order to counteract the “I–It” relationship that often results from the genre's focus on virtuosity. The results from this endeavor might inspire further attempts to find alternative working methods which could ultimately create a stronger “I–Thou” relationship between the musical-dramatic performance and the audience.

With the help of malleable *text and music sketches* from the music drama in progress and supported by phenomenological thinking about *intentionality* as a basic mechanism in the search for meaning, five workshops – lasting sixteen days in total – were conducted in collaboration with a composer, two opera singers and five instrumentalists. The exploration revolved around how the singers and instrumentalists can convey the development of the dramatic content using their own vocal and musical expressions, while maintaining a *common intentionality*.

A set of new tools was generated as well as a new vocabulary to facilitate communication between the librettist and composer and the participating singers and instrumentalists, such as *the emotional figured bass*, *the terrain map*, *basic exploration*, *layout in the room*, *the transformation navigator*, *physical poetry*, *emotional gesticulation*, *vocal acting*, *instrumental acting*, *emotional and associational rooms*, *chorus boxes* and *the third image*.

By using these tools, the work could be kept “unfinished” (i.e. where the content is not yet determined in a fixed score) and dramaturgically malleable late into the working process. The “unfinished” seems necessary in order to accommodate and integrate multiple *loops of transformation* between drama, text, voice and music and opens up possibilities for reaching beyond *the whispering game*, thus avoiding a situation where the music drama too soon becomes an “It” in relation to a recipient “I”.

In this project, the transformation from drama to music occurs through *reciprocal processes* that depend on the creation of a *common intentionality*, creating possibilities for *synergies* and *synesthetic connections* to form throughout the exploration. Selected results from the practical exploration can then be integrated into the continued writing and composition process. Furthermore, the transformation process seems to be promoted and facilitated when the communication between the librettist, the composer and the participating singers and instrumentalists occurs through the use of a *third image*. This image is neither constituted by the text nor the music, but can be described as an underlying plastic image in which the content of a scene or another given part of the drama is transformed into a concrete event unfolding in time. A moving image that the participants can both be present in together, as well as explore at their own pace, when they combine the exploration of notated material with musical improvisations. It also allows them to use their own musical expressions during an exploratory improvisation without losing their footing, in a way similar to how a blind man uses his cane as he progresses through partially unexplored terrain, that is, as an extension of his own senses (an image used by Maurice Merleau-Ponty in *Phenomenology of Perception*).

The working methods used, made it possible to move between *identification* and *distance* on the basis of the affects of the musical drama, rather than adhering to the Aristotelian notion of continuous representation. This, in turn, opened up dramaturgical possibilities where expressions that can be seen as *postdramatic* proved valuable, even though we worked with both drama and text. A finding which, if developed further, eventually could give rise to unexpected hybrid forms of musical drama.

The conclusions and the thinking that have resulted from the practical exploration have been examined in more detail in the text “The blind man’s cane. In search for the methods of enlivening”. But after that phase, which was largely collective and focused on sound, the question of the librettist’s perspective in the collective exploration arose. The question led me to take a closer look at my own subjective experience of the research process using *fiction* as a method.

In the narrative “Searching for *Borderlands*. An opera expedition (dreamed)” – I have transformed my experience of the research process into a fictive journey where two ragged figures, Donna Q and Donna P, embark on a joint opera expedition to search for alternative methods to create an opera. Through an expressionistic, sometimes absurd, sometimes poetic story in various transformations, the “Opera self” is set free in her search for a way to enliven and simultaneously document the subjective aspects of the winding path of the artistic research process.

The conclusions of trying to work with a common *intentionality* in the creation of new music drama are far from unambiguous. But on the horizon a vision hovers which, in its utmost consequence, is ethical and concerns the ability of the human voice to reach the other with its emotional content. About vulnerability that meets vulnerability. About overcoming loneliness. And about mutual vulnerability to the potential violence of the other.

Dramatisk nyckel: En central parameter i dramat som musiken behöver ta hand om och levandegöra.

Emotionell anrikning: Det som kan ske i transformationen från text till musik genom bland annat synergieffekter och synestesi.

Emotionell gestikulation: Röstens känslomässiga uttryck bortom ordens semantiska innebörd. Ofta kopplat till att orden tar slut på grund av affekternas styrka i en situation.

Fysikalisk poesi: En poesi som består av metaforer som kan utsägas i språklig form men rymmer en fysisk konkretion och riktning.

Grundutforskande: Musikaliskt utforskande av situationer, relationer och textskisser i syfte att grunda innehållet i de medverkande och väcka associationer till deras egna erfarenheter. Samt för att ge input till vidare text- och kompositionsskisser.

Instrumentalt agerande: Musikaliska uttryck där instrumentalisten med sin klang, rytm och/eller sceniska närvaro gestaltar det dramatiska innehållet i ett givet parti.

Intention: Det som någon (librettist, tonsättare, sångare eller instrumentalist) vill uttrycka med ett textligt eller musikalt parti.

Intentionalitet: Begrepp ur fenomenologin som rymmer tanken att varje medvetandeakt är riktad mot något slags objekt. Något som har en egen existens och som man medvetet avser och förhåller sig till.

Intentionell båge: Begrepp ur fenomenologin som syftar på en grundläggande funktion som ligger under såväl intelligensen som perceptionen. Här använt med avseende på den riktning i ett dramatiskt förlopp som vi kan känna av och kommunicera kring, även om det inte finns en färdig text eller musik.

Jag–Du/Jag–Det: Två, för forskningsprojektet centrala, begrepp lånade från filosofen Martin Buber. Buber menar att människans medfödda hållning gentemot världen är tvåfaldig och tar sig uttryck i ordparen "Jag–Du" och "Jag–Det". Beroende på vilket "Jag" som uttalas, avgörs vilket slags förhållande som upprättas. "Jag–Du", till skillnad från "Jag–Det" är det som skapar relationens värld och det levande mötet.

Känslomässig generalbas: Enklare utkomponerad stämma för något instrument som ledsagar en noterad vokalstämma under utforskandet av en tidig kompositionsskiss.

Känslorum/Resonansrum: Gemensam musikalisk sfär under ett givet dramatiskt förlopp som skapas genom improvisationsinstruktioner till instrumentalisterna.

Körbox: Parti där "Kören" av instrumentalister och sångare använder sina talröster för att gemensamt skapa ett sound eller "fönster mot världen".

Lägga ut förlopp i rummet: Metod för att fysiskt undersöka musikdramats egen inneboende terräng. Skilt från regi.

Musikalisk plattform: Ett avgränsat musikaliskt material som kan utgöra utgångspunkten för en utforskande improvisation.

Reciprok process: När en förändring inom ett teckensystem ger näring till en förändring inom ett annat teckensystem som i sin tur ger näring till det första.

Synergi: När två eller flera influenser tillsammans bildar en starkare influens än vid direkt addition. Från grekiskans *synergos* vilket betyder "samarbete".

Synestesi: En förstärkning av sinnen där ett sinnesintryck triggar flera sinnen.

Terrängkarta: Visualiseringsverktyg för kommunikation mellan alla inblandade i operaskapandet utifrån parametrar som har med dramats rörelse, utveckling och inneboende rumslighet att göra, innan det finns en fastlagd text eller musik.

Transformation: Gemensamt begrepp för de olika processer genom vilka ett teckensystem övergår i ett annat så att det uppstår en påtaglig förändring i form, uppträdande eller sätt att te sig. Här, ett centralt begrepp för att undersöka och fördjupa de processer genom vilka de dramatiska idéerna och byggstenarna blir till text, musikaliska och röstliga uttryck.

Transformationsloop: En reciprok process i skapandet av ett musikdrama där en situation eller textskiss ger näring till en musikskiss som i sin tur ger ny näring till dramat och/eller textskissen.

Transformationsvägvisare: Poetisk rörelsebild för att rikta den gemensamma intentionaliteten i en utforskande musikalisk improvisation.

Tredje bilden: En språkbild för den avskalade, dramatiska kärnan i ett textparti samt dess rörelse i tiden. En plastisk underliggande metafor som "det finns musik i." Utgör ett led och kommunikationsverktyg i transformationen från dramatiskt innehåll till musik.

Viskningslek: Syftar i det här sammanhanget på den etablerade metod inom operaskapande där ett verk arbetas fram enligt ett linjärt förlopp där de olika yrkesfunktionerna tar vid i följande ordning:

Libretto --> Partitur --> Instudering --> Iscensättning

Vokalt agerande: Sång/Röstligt uttryck som gestaltar ett dramatiskt innehåll och som ofta skapar synestetiska upplevelser så att man "ser" det man hör eller upplever det med flera sinnen.

Källor

- Aristoteles. (1994). *Om Diktkonsten*. Stockholm: Alfabeta Anamma.
- Benjamin, George. (2015). Intervju i samband med premiären av *Written on skin*. Stockholm: Kungliga Operan. <https://youtu.be/HfqmviZ2nXI> (Hämtad 2020-01-18)
- Birgerstam, Pirjo. (2000). *Skapande handling: Om idéernas födelse*. Lund: Birgerstam och Studentlitteratur.
- Buber, Martin. (2013). *Jag och Du*. Ludvika: Dualis.
- Berg, Alban. (1931). *Wozzeck*. [Klaverutdrag]. Wien: Universal Edition.
- Büchner, Georg. (1977). *The complete collected works*. New York: Avon Books. Översättning citat: Kerstin Perski.
- Dagerman, Stig. (1955). *Vårt behov av tröst*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Dolar, Mladen. (2006). *A voice and nothing more*. Baltimore: The MIT Press.
- Dyfverman, Martin. (1949). *Dramats teknik*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Dylan, Bob. (2015). *MusiCares Person of the Year speech*. <https://gammonsdaily.com> (Hämtad 2019-09-03)
- Eliot, Thomas Stearns. (1958). *Om poesi*. Stockholm: Bonniers.
- Esslin, Martin. (1977). *Pinter. The playwright*. London: Methuen London Ltd.
- Esslin, Martin. (1978). *An anatomy of drama*. London: Sphere Books Ltd.
- Gademan, Göran. (2003). *Operabögar*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Glixon, Beth and Glixon, Jonathan. (2006). *Inventing the business of opera*. Oxford: Oxford university press.
- Goebbels, Heiner. (2015). *Aesthetics of absence*. London and New York: Routledge. Översättning citat: Kerstin Perski
- Hart, Roy. (2015). *Human voice*. <https://roy-hart-theatre.com/workshops/#workshops-maler-argues> (Hämtad 2019-08-25)
- Heddon, Deirdre and Milling, Jane. (2006). *Devising performance. A critical history*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ingham, Mike. (2014). The mind's ear. I Raw Lawrence, Ingham (red.) *Translation, Adaptation and Transformation*. London: Bloomsbury Advances in Translation. Kindle version. Översättning citat: Kerstin Perski
- Jarman, Douglas. (1989). *Alban Berg: Wozzeck*. Cambridge: Cambridge University Press. Översättning citat: Kerstin Perski
- Kimbell, David. (1991). *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press. Översättning citat: Kerstin Perski
- Koestenbaum, Wayne. (1993). *The Queen's throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Productions.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Taylor & Francis Ltd.
- Långbacka, Ralf. (1981). *Bland annat om Brecht. Texter om teater*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Maxwell Davies, Peter and Stow, Randolph. (1969). *Eight songs for a mad king*. Uruppförande London: Queen Elisabeth Hall.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1997). *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos.
- Picasso, Pablo. (1911–1912). *Man med klarinett*. [Målning] (Betraktad på Thyssen museet, Madrid juli 2016).
- Rose, Gloria. (1965). Agazzari and the Improvising Orchestra. *Journal of the American Musicological Society* 18(3): 382–393.
- Sokolowski, Robert. (2000). *Introduction to phenomenology*. Cambridge: Cambridge university press.
- Stockhausen, Karlheinz. (1968). *Aus den Sieben Tagen* [textkompositioner].
- Stockhausen, Karlheinz. (1970). *Für kommende Zeiten* [textkompositioner].

Svenska Akademiens Ordbok. (2007). <http://www.saob.se> (Hämtad 2019-12-21)

Woolf, Virginia. (1977). *A room of one's own*. London: Granada Publishing Limited.

Ej citerat inspirationsmaterial

Abbate, Carolyn. (2001). *In search of opera*. New Jersey: Princeton University Press.

Apollinaire, Guillaume and Eimert, Dorothea. (2012). *Cubism*. New York: Parkstone Press International.

Benjamin, Walter. (1968). The task of the Translator. I *Illuminations*. New York: Schocken Books.

Berg, Alban and Georg, Büchner, (Staged by Patrice Chéreau) [DVD 2066758] (1994). *Wozzeck*. Berlin: Deutsche Staatsoper.

Bianconi, Lorenzo and Pestelli, Giorgio. (1987). *Opera production and its resources*. Chicago: The University of Chicago Press.

Brook, Peter. (1987). *The shifting point*. London: Methuen drama.

Buber, Martin. (2011). *Det mellanmännsliga*. Ludvika: Dualis.

Conati, Marcello and Medici, Mario. (1994). *The Verdi-Boito correspondence*. Chicago: University of Chicago press.

Dahlhaus, Carl. (1989). *What is a musical drama?* Cambridge Opera Journal, Vol. 1 (2): 95–111.

Davis, Tracy and Postlewait, Thomas (red.) (2003). *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Donington, Robert. (1990). *Opera & its symbols. The unity of words, music and staging*. New Haven: Yale University Press.

Gadamer, Hans-Georg. (1997). *Sanning och metod* (i urval). Stockholm: Daidalos.

Gefors Hans. (2011). *Operans dubbla tidsförlopp*. Diss. Lunds universitet.

Halliwell, Michael. (2005). *Opera and the Novel: The Case of Henry James*. Amsterdam: Rodopi.

Istel, Edgar. (1922). *The Art of Writing Opera librettos: Practical Suggestions*. New York: G. Schirmer.

Kerman, Joseph. (2013). *Opera as drama*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

Larsson, Hans. (2012). *Intuition*. Stockholm: Dialoger.

Levinson, Jerrold. (1984). Hybrid Art Forms. *The Journal of Aesthetic Education* 18 (4) 5–13

Lund, Hans (red.) (2002). *Intermedialitet: Ord, Bild och Ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur AB.

Miller Jonathan. (2006). [DVD] *Acting in Opera*. London: BBC Worldwide Limited.

Mitchell, Katie. (2013). [DVD] *Written on skin*. London: Royal Opera House.

Ovidius. (2013). *Metamorfoser*. Stockholm: Ruin.

Rebstock, Matthias and Roesner, David. (red.) (1980). *Composed theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Chicago: The university of Chicago Press.

Schwab, Michael and Borgdorff, Henk. (2014). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Sjöholm, Cecilia. (2011). Translating a Tone. I Arrhenius Sara, Bergh Magnus, Sjöholm Cecilia (red.) *Translatability*. Stockholm: Bonnier.

Symonds, Dominic and Karantonis, Pamela (red.) (2013). *The legacy of opera. Reading Music Theatre as Experience and Performance (Themes in Theatre – Collective Approaches to Theatre and Performance.)* New York: Rodopi.

Törnblom, Folke. (1967). *Från underverksopera till TV opera*. Stockholm: Aldus/Bonniers.

Valkare, Gunnar. (2016). *Variifrån kommer musiken?* Stockholm: Gunnar Valkare & Gidlunds förlag.

GRÄNSLAND – LIBRETTOSKISS

Synopsis och textskisser som har vuxit fram parallellt med det musikaliska utforskandet.

(KÖREN av sångare och instrumentalister målar upp miljön och stämningen på Stranden)

PROLOG– SKISS 1

*Hav. Urhav. Ur hav.
Kropp i hav. Kropp ur hav.
Kropp mot grus, rasslande.
Kropp mot sten, släpande.
Slungas, skakas, kastas upp på land.
Kastas upp i sand.
En kropp ur havet uppkastad på land.
En kvinnas kropp.
Kastad på en strand.
Kvinnan ur havet som ska hittas av en man.
Kvinnan som ska hittas av en vaktande man.
Mannen som vaktar mellan hav och land.
En strand bland stränder mellan hav och land.
Mellan nu och alltid. Mellan ja och nej.
Mellan dom och oss. Mellan dig och mig.
Mellan dom och dig, dig och dig.
Mellan dom och mig, mig och mig.
Kvinnan som ska hittas. Mannen som ska hitta henne.
Här. Nu. Mellan hav och land.*

(Sångarna skiljer ut sig ur KÖREN, gör sig i ordning för scenen genom att iklä sig rollerna som Kvinnan och Mannen. Går in i situationen)

Mannen hittar en kvinna uppspolad på stranden. Iklädd skyddskläder, munskydd och handskar gör han sig redo att svepa in kroppen i en svart säck avsedd för de drunknade under det att han muttrande pratar med sina vänner, sköldpaddorna. Kvinnan försöker få ur sig något ljud och lyckas till slut göra sig hörd. Till sin förvåning märker mannen att hon lever. Kvinnan är förvirrad, desorienterad. Var är hon? Med sin bror? Var är de andra, de hon var tillsammans med på båten? Modern?

Mannen försöker förhålla sig sakligt och göra det han ska. Ger kvinnan varm dryck och torra kläder. Kvinnan är förvirrad och ångestfylld. Vad ska hända nu? Mannen vet inte vad som ska hända. Själv har han bara ansvar för de döda. När hon fått upp temperaturen och vilat lite måste han ta med henne till uppsamlingslägret. Kvinnan inser snabbt: Om han tar med henne till lägret kommer de att skicka tillbaka henne dit hon kom ifrån. Hon försöker vinna tid. Säger sitt namn. Aila. Frågar efter hans. Aron. Kvinnan försöker bli mer personlig. Hon måste vidare, ta sig till fastlandet för att leta efter sin bror. Men han tycks oåtkomlig. Mannen märker att han inte kommer att kunna övertyga henne att följa med. Aila gör en ansats att hindra honom från att tillkalla de ansvariga.

BRÅKET – SKISS 1

(Aila står vid ett hål med sköldpaddsägg)

AILA:

Hjälp mig till min bror!

ARON:

Min bror, min man, mina barn.

Så säger ni alla.

AILA:

Jag har ingen annan.

ARON:

Säckar till era döda är allt jag har.

(Aila trampar ner i hålet med full kraft. Ljud av ägg som krossas)

ARON:

Ett ägg till – och du får be stjärnorna om hjälp!

(Aila gör en rörelse med foten som för att trampa ner i hålet igen)

ARON:

Hundratals oskyldiga på ditt samvete!

(Aila hejdar sig)

AILA OCH KÖREN:

Ni som har, har inget kvar.

Inget hjärta. Ingen själ.

(Tar ett steg bort från gropen)

Livlösa. Allihop.

ARON:

Och ni har inga ansikten.

(Tystnad)

ARONS MARDRÖM – SKISS 2

ARON:

Visst.

Jag kan ta med dig hem.

Ge dig en madrass och en filt.

Imorgon behöver du stanna en natt till.

Jag kan ge dig min säng och ta madrassen själv.

Två dagar. Du behöver vila ut.

Tre dagar, fyra. Det är inte mer än rätt.

Den femte vill du byta till nåt rent.

Visst.

Gå igenom min garderob.

Ta allt du vill och lite till.

Den sjätte dagen ger jag dig pengar

till ett par nya skor.

Den sjunde en biljett härifrån.

Den åttonde behöver du en plats att kalla din.

Den nionde har du glömt att du ville till din bror.

Jag ger dig mitt rum och flyttar ut i köket.

Du får dela mitt hem så länge du vill.

Men det räcker inte, du behöver ett löfte.

Jag lovar dig min frimärkssamling, mina sköldpaddor, min ensamhet.

Det räcker inte.

Jag lovar dig allt jag har och lite till.

Plats för dina drömmar, dina Gudar, din familj.

Det räcker inte, räcker inte, räcker inte.

Du behöver mitt nu och min framtid,

allt jag gör, allt jag rör, allt jag är.

Marken jag går på, luften jag andas.

Du kräver att få ta över mitt liv.

(Aron till KÖREN. Aila kryper in i sin sovsäck. Allt ljus på Aila. Mardrömsmusik byggs upp. Hon kvider i sömnen. Plötsligt sätter hon sig tvärt upp, hemsökt i drömmen av en skrämmande syn)

AILAS MARDRÖM – SKISS 2

MAMMAN:

Aila! Aila!

AILA:

Hon ropar mitt namn,

kvar bland vågorna.

Ansiktet gulblekt. Håret drypande.

Ett avslitet huvud i gapet på ett vilddjur.

Skräcken i ögonen. Två fladdrande lågor.

Hon ropar mitt namn,

vrålar det till stjärnorna,

stammar det till strömmarna,

skickar det med vindarna.

Det kretsar kring mig som en efterhängsen fågel.

Nej!

Jag rycker mig loss, sparkar mig fri.

Jag hänger mig till dånet, i våg efter våg,

lämnar henne efter mig, efter mig, efter mig.

Ett avslitet huvud i gapet på ett vilddjur.

ARON (*reser sig ur KÖREN*):

Sluta vråla som ett vilddjur!

Lägg dig ner och sov!

Tills vindarna vänder och ropen tystnar.

Aila rullar in sig i sovsäcken och försöker stoppa om sig själv så gott hon kan. Hon börjar nynna på en vaggvisa för att lugna sig själv. Aron försöker gå in i sin egen bubbla igen. Ailas nynnande blir starkare. Aron försöker låta bli att lyssna.

Hela KÖREN börjar sjunga/spela/låta med i vaggvisan. Aron omsluts av den vackra musiken, blir berörd mot sin vilja, letar fram en extra filt i skjulet.

Aron slänger filten till Aila. Det blir tyst ett ögonblick. Aila, fortfarande inuti sovsäcken, försöker få på sig filten. Hejdar sig, rädd att hon ska rulla in på "förbjudet område" och råka ha sönder fler sköldpaddsägg. Aron betraktar henne, börjar plötsligt skratta. Han hämtar en termos och två muggar. Sätter sig bredvid Aila. Håller upp kaffe.

ARON OCH AILA – SKISS 1

ARON:

*Du borde göra som Sköldpaddan.
Månen och stjärnorna visar vägen.
Jordens magnetfält leder henne rätt.*

AILA (på sin vakt):

Du älskar sköldpaddor, inte människor.

ARON:

*Älskar och älskar.
De lämnar mig ifred.*

(Aila mörknar, plågad av en tanke)

AILA:

*Jag tjtade och krävde – ett själviskt barn.
Lovade mamma att vi skulle till min bror.*

(Lismande)

*"Tolv timmar bort blir rädslan till luft.
På andra sidan havet väntar din son."*

(Överdrivet vädjande)

*"Jag rycks ur dina armar, slits ur din famn,
kastas ut i intet, utan dig."*

Hon låste dörren, slängde nyckeln.

Slet upp sina rötter och följde mig.

Jag har offrat min mamma

för ingenting.

ARON (ser på Aila):

Jag offrade ingenting och förlorade allt.

(Aila ser tyst på honom)

Maria hette hon. Vi skrattade ett år.

Sedan blev det lika tyst som innan.

(Han rycker på axlarna)

Vad betyder ett namn om miljoner år?

(Aron gör en ansats att samla ihop kopparna, men Aila hejdar honom med en hand på hans arm)

AILA:

Hon betydde allt för dig.

ARON:

Det är borta och glömt.

AILA:

Du har grävt ner det här i ingenmansland.

ARON:

Här finns bara måsar och ägg.

AILA:

Och tid att tänka på det som gör ont.

ARON:

Jag kunde gå hem.

AILA:

Du går inte hem.

ARON:

Dina ögon – två skärvor där jag ser mig själv

AILA:

... där du ser dig själv...

ARON:

... ser dig i mig...

AILA:

ser att du hör mig... ser mig i dig...

ARON:

... som är du...

AILA:

... som är jag...

ARON OCH AILA:

*... två storögda barn under samma stjärna
tryckta mot nattens bultande hjärta*

(Aron sträcker försiktigt ut handen som för att röra vid Ailas kind.

Plötsligt får hon syn på ett armband runt hans handled och stelnar till.

Aron drar undan handen)

ARON:

Förlåt.

AILA:

Ditt armband.

Var har du fått det ifrån?

ARON (*förvirrad*):

Saker. Människor.

Allting flyter iland.

(Aila tar ett bryskt grepp om hans hand)

AILA:

Du har stullit det från en död!

ARON (*sliter sig loss*):

Angår dig inte.

AILA:

Det är min brors. Jag gav det till honom innan han åkte!

(Aila sträcker demonstrativt fram sin hand och visar på ett armband runt handleden)

AILA:

Jag satt uppe hela natten,

smög ut med dem i gryningen.

Sönderklippta minnen, flåtade med tårar.

Ett till Nir. Ett till mig.

ARONS MINNE – SKISS 2

(Bit för bit minns Aron vem Ailas bror var)

ARON:

Nir.

(Cellisten reser sig ur KÖREN, sätter sig snett bakom Aron. Börjar spela)

Den brinnande båten.

De dränkta skriken.

Askflagan rör sig

andetag simtag ande tag sim

genom havet av eld.

Tar sig till stranden, kryper iland

huttrande, skakande, spottande, skrattande.

Nir, heter jag. Och du?

Och du?

Brasan i natten.

Hans andning i mörkret.

Mer hemma än jag.

Flykten är viktlös, lätt som rök.

*Ta livet i hand, ditt enda liv.
Ta livet i hand och spring.*

(Violinisten, klarinettisten och slagverkaren börjar hotfullt närma sig cellisten/Nir)

*Tre härjade män dyker upp i natten.
"Ska han slippa in ska vi ha betalt".
Slag, sparkar, sparkar, slag,
blå ögon, knytnävar, blå,
sparkar, loskor, blå.
Ord ur mig, tränger ut.
Ord hugger, hackar, hotar mot skallar.
Ord som knivar, spetsar, styckar,
siktat mot strupar.*

(Orden tar slut. Aron attackerar förövarna med sina röstjud. KÖREN drar sig tillbaka)

*De flyr bort över sanden, bara dammet kvar.
Du ligger framför mig, ett hjälplöst barn.
Din blåa blick, ett knytnävsslag.*

(Cellisten återgår till sin plats i KÖREN. Aron hejdar sig. Kommer tillbaka till Strandens Nu)

AILA:
*Nir. Hans blick i din.
Du hjälpte honom.*

ARON (samlar ihop termos och koppar):
Jag gjorde ingenting.

FÖRFÖRELSE – SKISS 2

(En hård vind tilltar gradvis. Aron börjar bygga ett vindskydd. Aila betraktar honom intensivt. Spänd tystnad. Aron råkar trampa sönder ett sköldpaddsägg. Svär för sig själv. Tar upp resterna. Kastar iväg skalresterna och fortsätter med sitt vindskydd. Aila petar i sanden. Aila hittar ett helt, oskadat ägg. Går bort till Aron och lägger det i hans hand. Aron gräver ner ägget i sanden)

AILA:
*Du är en modig man, en man med hjärta.
Värnar livet, famnar det sköra.
(Aila kommer upp bakom Aron)
Du förtjänar en kvinna som vill
leka, leva, glädjas.
(Hon lägger armarna om honom)*

*En man som du finns i mina drömmar
bor i min längtan.*

(Aila märker Arons gensvar)

Du hjälpte min bror...var är han nu?

(Aron skjuter Aila ifrån sig. I ett slag är den erotiska stämningen bruten)

Du hjälpte honom vidare... vart tog han vägen?

Svara mig!

Aron tar av sig armbandet och kastar ut det i vattnet. Han börjar ösa galla över både Aila och Nir. Vad flyr de egentligen ifrån? Inget krig. Ingen naturkatastrof. Ingen svält. Nir var homosexuell och ville leva ut sina lustar. Vem vet vad Aila är ute efter egentligen. De vill bara ha det de tror att andra har. Bara ha och ha och ha. Han vill också ha. Men vad har han? Vart ska han fly? Han sitter fast på den här ön, i den här hålan vid världens ände och kommer ingenstans. Aila avbryter hans svada med att hon väntar ett barn. Och att hon inte har mycket tid. Hennes enda hopp är att nå fram till Nir innan det är för sent. Men Aron ger henne kalla handen igen. Hon får skylla sig själv. Ge sig ut på havet, gravid. Hon borde ha vetat bättre. Vad trodde hon egentligen? Att Nir skulle vänta här på stranden med utbredda armar? Dags att vakna upp. Nir bryr sig inte om henne. Han gav armbandet han fått av henne, till en främling. Hennes älskade bror. Deras hemliga tecken. Det är bara att svälja att ingen i den här världen bryr sig om någon annan än sig själv.

Aron drar sig tillbaka till KÖREN. Övergiven och sårad, försöker Aila framkalla Nirs närvaro inom sig.

AILA ÅKALLAR NIR – SKISS 2

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! Våga våga!"

Våga vågen, vattnet, vägen!

Våga ge dig ut

Våga ge dig ut i

Våga lita, lätta, lyfta

Våga ge dig 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"och blir del av KÖREN)

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.*

(Aila börjar gå ut i vattnet)

AILA GÅR UT I VATTNET – SKISS 2

KÖREN (Ailas perspektiv):

*Havet upp till vaderna.
Havet som spottade ut henne.
På främmande strand.
I främmande land.
Röster ur det förgångna ropar på henne.
Kallar på henne.
Havet upp till midjan.
Snart är du hemma.
Snart är det över.
Snart är allt som det alltid har varit.
Havet upp till hakan.
Vågorna famnar henne.
Djupen tar emot henne.*

SÅNGAREN (Arons perspektiv):

*Han ser ut över havet,
Ser vattnet krusas.
Ser henne som för första gången
– försvinna under ytan.
Han är där före tanken.
Slår armarna om henne.
Tvingar henne att andas.
Hon slår ifrån sig hans händer.
Sparkar mot hans ben, biter i hans bröstkorg.*

(Sångaren skriker av smärta som Aron. Brott, direkt in i situation/spel. Fullt påslag. Aron har dragit upp Aila på land)

KAMPEN – SKISS 2

AILA:

Varför räddar du mig nu?

/ AILA:

/ Låt mig vända tillbaka.

/ Famnans. Tröstas.

/ Sjunka till ro

/ som en sten mot botten.

/

/ ARON:

/ Det är inte upp till dig.

/ Inte upp till dig.

/ Du kläcktes ur ägget, drogs till ljuset.

/ Klarade resan där andra gick under.

/ Du får bära ditt liv som alla andra.

AILA:

Har jag inte ens rätt till min egen död?

ARON:

Du ska föda ett barn.

AILA:

Det är inte mitt.

Vi möttes och skildes.

En gift man.

Hans famn var varm,

hans hjärta kallt.

(Aron blir märkbart berörd)

Arons uppvaknande – skiss 1

ARON:

Ingen har rätt... ingen har rätt...
 ta ifrån dig modet, låsa ut dig i kylan
 ditt flämtande hopp i ett snöre om halsen.
 (Försöker få Aila att resa på sig. Hon stretar emot)
 Se på mig, se min utsträckta hand.
 Ditt mörker och mitt... är ett och samma.
 (Aila reagerar fortfarande inte)
 Samma måsar, samma himmel.
 Som liten flydde jag ofta hit.
 Byggde dammar i sanden, reste murar mot rädslan,
 höll kvar havet, höll borta min ängslan.
 För varje mur som pojken reste
 hittade vattnet nya vägar.
 (Får syn på Ailas armband runt hennes handled)
 Minns du vad han sa?
 Jag vet att du minns.
 Ta livet i hand, sa han. Ditt enda liv...

AILA:

Ord utan kropp.

ARON:

...ta livet i hand och spring!

AILA:

Ord utan hjärta.

ARON:

Det är dags nu. Nu eller aldrig.
 Följ ljuset vart det än leder.
 Här har vi inget mer att hämta.

(Körboxens mummel startar)

AILA:

För mig är allting redan för sent.

ARON:

Jag känner en man.
 Han kör dig till gränsen.
 Imorgon är du på andra sidan.

(KÖRENS mummel ökar i styrka mot gemensam formation av ett "vi")

AILA:

En bortstädd kropp i din svarta säck.

KÖREN

(sorlar ur följande och gör egna
 varianter, allt mer påträngande):
 Det finns farliga krafter härinne.
 Om alla ska bo här går vi under!

ARON:

Du måste lita på livet!

Lita på mig.

Att släppa in är olagligt.

Vi kan inte ta emot alla!

AILA:

En rädd pojke på en öde strand.

Varför är det bara vårt ansvar?

Det finns farliga krafter därute!

Dom väller in som råttor!

ARON:

Han lever.

Ska det aldrig ta slut?

Vågen av kroppar dränker vårt land!

AILA (*lystrar till*):

Vem?

Nån måste ta tag i det här!

Vi kan inte hjälpa alla!

Vi måste ta hand om oss själva först!

Hejda vågen, dränk den till havs!

(*Aron väjer undan med blicken*)

Säg det! Nu eller aldrig!

Vi är vi och dom är dom!

Kasta kroppar från land,

driv ut dem till havs!

/ ARON(*med svårighet*):

/ Nir.

/

/ AILA(*bävande*):

/ Nir...

ARON:

Vi körde honom till gränsen efter mörkrets fall.

AILA (*tar in vartenda ord*):

Ni körde honom till gränsen.

Han hoppade av flaket, krängde på sig jackan.

Mumlade ett namn.

Han mumlade mitt namn.

Gav mig armbandet och blänkte bort i natten.

Armbandet. Han gav dig armbandet.

(*Aila tittar på Aron. Han möter hennes blick. Tystnad. Det bakomliggande sorlet i KÖREN tilltar i styrka parallellt med Arons och Ailas dialog.*)

ARON:

Vi ska hitta honom.

Innan dess släpper jag dig inte.

(*Aila gör en ansats att resa sig. Aron hjälper henne på fötter. Han hämtar en ryggsäck. Sorlet från KÖREN tilltar i styrka. Aron ger Aila en varm tröja. De sätter på sig tröjorna. Vänder sig om för att lämna stranden. I samma stund reser KÖREN sig framför dem som en mur.*)

CENTRALA FÖRBINDELSER MELLAN TEXTENS DRAMATISKA NYCKLAR OCH MUSIKEN I OPERAN WOZZECK – EN NÄRLÄSNING

Anledningarna till att jag har valt att titta närmare på operan *Wozzeck* som en ingång till mitt eget arbete, är flera. Genom pjäsen *Woyzecks* ”ofärdiga” karaktär och Georg Büchners tragiska öde, är operan *Wozzeck* för mig ett spännande exempel på vad som kan hända i överföringen från ett säreget drama till en säregen opera.

Alban Berg såg den andra uppsättningen av *Woyzeck* i Wien 1914 och blev djupt tagen (Jarman 1989, 1). Büchners död i tyfus 1837, blott 23 år gammal, gjorde att pjäsen aldrig vare sig fullbordades eller sattes upp under hans livstid. Den ofärdiga pjäsen bestående av svårlästa fragment, skadade och bleknade av att ha legat på en släktings vind i mer än trettiofem år, räddades och dechiffrerades av Karl Emil Franzos, själv författare och historiker (Jarman 1989, 8–9).

Redan här började *viskningsleken*, eftersom Franzos måste använda sig av syra och förstoringsglas för att tyda Büchners svårlästa handstil i de skadade fragmenten och i de olika versionerna av de korta onummerade scenerna. Istället för *Woyzeck* läste Franzos *Wozzeck* och det blev följaktligen namnet på Bergs opera som fick sin urpremiär 1925 (Jarman 1989, 117–118).

Av Büchners tjugotvå scener valde Berg femton scener, grupperade i tre akter med fem scener i varje. Två scener gjordes till en. Element av borttagna scener klipptes in i andra. Annars följde texten i operan, förutom enstaka utbyten av ord och mindre omflyttningar, helt och hållet Büchners pjäs. Det fanns alltså inget libretto i egentlig mening, utan de mindre textändringar som finns, gjorde Berg förmodligen medan han komponerade (Jarman 1989, 11).

Av stor vikt för min frågeställning är att operan baserades på en talpjäs, som trots att den var ofärdig vid Büchners död, blev en av de mest inflytelserika under 1900-talet. Det är också en pjäs som varit betydelsefull för mitt eget sätt att skriva taldramatik och för hur jag ser på text respektive undertext i ett dramatiskt verk. Scenernas episodiska karaktär och det faktum att Büchner inte hann ge dem en definitiv ordning, har dessutom betydelse för materialets plasticitet och möjlighet att transformeras till musik. Eller, sett ur ett vidare perspektiv, för en konstforms möjlighet att transformeras till en annan.

Büchner baserade pjäsen på ett verkligt rättsfall. En fattig barberare drevs av svartsjuka och mental instabilitet till att mörda sin älskarinna. Fallet påverkade Büchner som i pjäsen låter den fattiga soldaten Woyzeck, svartsjuk och mentalt instabil av de vetenskapliga experiment han deltar i för att tjäna lite extrapengar, drivas till att mörda sin kvinna Marie. Hans sociala utsatthet är avgörande. Men hans öde blir också en bild av människans existentiella utsatthet gentemot naturens mekanistiska lagar. Det dramatiska stoffet hade alltså en stark social koppling till Büchners samtid, men här finns också ett universellt tema som har att göra med människans belägenhet i all tid. Dessa kvaliteter är de jag själv letar efter när jag arbetar med ett libretto, eftersom musiken kan förena dessa två nivåer, på ett närmast unikt sätt.

I och med *Wozzeck*, införde Alban Berg ett helt nytt sätt att komponera opera och vissa element i operan känns än idag revolutionerande.

Musiken i operan är baserad på komplex atonal musik (tolvton). Ändå hörs vartenda ord. Varje scen har sin egen distinkta musik vilket överensstämmer med de korta episodiska scenerna. Trots det har operan i sin storform, en klassisk aristotelisk båge som avspeglar sig i den valda scenordningen och de tre akternas förhållande till varandra. Operan laborerar också med olika sätt att använda rösten, från tal via talsång – ”sprechgesang” – till halvsång och full sång. De olika sångsätten är relaterade till dramats och rollfigurernas utveckling, vilket jag finner musikdramatiskt mycket intressant och relevant för min huvudfråga.

En annan viktig anledning till att jag ville titta närmare på just *Wozzeck*, är Büchners säregna poetiska språk. För att låna ett begrepp som T. S. Eliot talar om (1958, 98–124), är detta ett mycket personligt exempel på ”dramatisk poesi”, eftersom metaforerna ofta är fysiska, drastiska och föds direkt ur rollfigurernas motiv och handlingar. Det är en typ av poesi som rymmer många musikaliska möjligheter och som jag i min forskning kommit att kalla *fysikalisk*.

Min metod har varit att närläsa pjäsen (Büchner 1987), operatexten/librettot och klaverutdraget (Berg 1931) under det att jag har frågat mig själv hur Berg har transformerat de *dramatiska nycklar* jag finner i texten till musik och röst/kropp. Jag har i detta sammanhang inte valt att titta på musikens formella element, vilket skulle kräva en annan form av analys. För att kunna följa en röd tråd i det komplexa materialet har jag valt att titta på huvudpersonen Wozzecks utveckling genom operan, scen för scen.

Hur transformerar Alban Berg, huvudpersonens utveckling i pjäsen *Woyzeck* till musikdramatik i operan *Wozzeck*?

Handlingen

Woyzeck, en fattig soldat, har ett oäkta barn med Marie. Hetsad av tvånget att tjäna pengar på alla sätt han kan för att försörja dem och hunsad av människor som står över honom i hierarkin, upptäcker Woyzeck att Marie bedrar honom med Tamburmajoren. Plågad och utmattad av en tilltagande psykisk obalans som ytterligare närs av svartsjukan och förödmjukelsen, drivs han till att mörda sin älskade och ta sitt eget liv.

Operatextens/ Librettots övergripande struktur

Berg själv grupperar akterna enligt följande:

AKT I, scen 1–5: Woyzeck i relation till sin omgivning.

AKT II, scen 1–5: Dramatisk utveckling.

AKT III: scen 1–5: Katastrof och Epilog.

AKT I. WOZZECK I RELATION TILL SIN OMGIVNING (PARTITURET: "FIVE CHARACTER STUDIES")

SCEN 1

Wozzeck rakar kaptenen. Kaptenen pratar på om hur Wozzeck borde samla ihop sig, göra bruk av tiden, vara mindre hetsig, bete sig mer moraliskt. Wozzeck, plågad och hunsad, svarar kortfattat. Men när kaptenen mot slutet av scenen nämner hans oäkta barn, försvarar Wozzeck sig med hetta. Fattiga människor som han kan inte kosta på sig att bete sig moraliskt. De är också människor av kött och blod med sina behov. På gränsen till hädelse säger han att fattiga säkert skulle bli satta på uppgiften att producera åska om de någonsin lyckades ta sig till himlen.

Musikens legering med texten:

Wozzecks plågade stumhet gestaltas i upprepningen av orden "*Javisst kapten*" i ett mellanregister mot kaptenens karikerade tenor som mångordat förmanar Wozzeck "*Dela upp tiden Wozzeck!... ni ser alltid så hetsad ut... en god människa hetsar inte*". En stumhet som accentueras när kaptenen i en talsjungen replik direkt uppmanar honom "*Säg något då, Wozzeck!*". Wozzeck förblir tyst medan en ensam fiol uttrycker hans undertryckta plåga.

Hans förödmjukade stumhet stegras när kaptenen dessutom gör narr av honom och skrattar stiliserat i rå talsång. Men när kaptenen övergår till att kalla Wozzeck omoralisk för att han har ett oäkta barn, avbryter Wozzeck sin ansats att svara med samma "*Javisst...*" och brister istället ut i sång där hans stämma går från indignerat självförsvar till ömhet när han pratar om det oskyldiga barnet. Uppelad av sin egen känsla protesterar han "*Vi fattiga satar! Såna som vi är osaliga både i den här världen och i nästa*". Till slut har hans sång stegrats till fortissimo, på gränsen till raseri: "*Kommer vi till himlen så får vi väl hjälpa till att åska*".

Dramatiska nycklar:

Den dramatiska *konflikten* i dramat förkroppsligas genom *karakteriseringen* av de två personerna i scenen, där Wozzeck kontrasteras musikaliskt mot kaptenen och den absurda omvärld han representerar.

Fysikalisk poesi: "*Kommer vi till himlen så får vi väl hjälpa till att åska*".

Musikalisk fördjupning i tystnader. *Placeringen av den sångliga fördjupningen* av Wozzeck i slutet av scenen när hans känsla stegrats.

Resonansrum – människans belägenhet, det existentiella, naturens likgiltighet åkallad av kaptenens skräck för tidens gång. Och Wozzecks belägenhet – en vanlig människa av kött och blod som råkat födas fattig.

SCEN 2

Wozzeck och Andres kapar stavar på ett fält i dunklet. Wozzeck, i ett febrigt tillstånd, tycker sig se och höra underliga saker under jorden och på himlen. Andres försöker hålla både Wozzecks och sin egen rädsla stången, genom att sjunga en jägarvisa. Men Wozzeck tycker sig se en eld som intar världen. Andres för honom tillbaka till verkligheten – signalen från militärbaracken.

Musikens legering med texten:

Redan i scenens första replik till Andres gestaltas Wozzecks rädsla i den spöklika talsången: *"Du, den här platsen är förbannad"*. Andres försök att lätta upp stämningen med en sång, finns redan i pjäsen, men Berg ändrar och bygger ut orden i visan. Han förstärker även skillnaden mellan Wozzecks inre hemsökelse och Andres nykterhet och försök att inte låta sig smittas av Wozzecks rädsla, genom att låta Andres sjunga jägarsången en gång till och uppmana Wozzeck att sjunga med. När Wozzeck inte stämmer in, försöker Andres överrösta hans syner med sången. Stegringen av Wozzecks hemsökelse av syner har "gjorts brantare" i musiken och lett till några ändringar i texten och till slut ropar Andres rakt ut *"Är du galen?"* I Wozzecks reaktion syns hur Berg har omvandlat det gestiska i Büchners språk till musik: *"Man vill hålla andan"* säger Wozzeck i talsång och stannar upp mellan varje stavelse som om musiken höll andan. I nästa stund hemsöks Wozzeck av en ny syn *"Ett eldsken far över himlen och det dånar som basuner"* vilket i musiken gestaltas av ett öronbedövande fortissimo i blåckblås och slagverk. Andres bryter med talsång som för att få Wozzeck att nyktra till. *"Solen har gått ner. Därinne trummar de"*.

Dramatiska nycklar:

I den här scenen har Berg **skärpt till bågen** och konflikten mellan Wozzeck och Andres i förhållande till Büchners text samt använt jägarvisan på ett tydligare sätt i scenens stegring.

SCEN 3

Wozzeck dyker upp hemma hos Marie. Marie som befunnit sig i rastlös väntan efter att ha gnabbats med grannen, plågas av hans frånvarande sätt och obskyra prat som gör att han inte ens lägger märke till deras barn. Marie försöker förgäves nå Wozzeck, men han rusar vidare och lämnar Marie ensam med sin ensamhet och oro.

Musikens legering med texten:

I gnabbet med grannen som är fullt av sexuella och förödmjukande anspelningar, gestaltas Maries sociala utsatthet. Valet att använda tal här förstärker den grova vardagligheten i dialogen. Det följs av Maries ensamhet och tillbakahållna förtvivlan när hon ömsom försöker trösta sig själv genom att sjunga för sitt barn och att oroa sig för sin egen situation. Det övergår i en uppgiven tyst väntan,

medan musiken fortsätter. Men så snart Wozzeck dyker upp är han redan på väg bort igen, vilket hörs i bytet till ett hetsigare tempo: *"Du Franz, kom in!"*

"Kan inte. Måste till uppställningen." Rösten gestaltar Wozzecks tillstånd. Den är pressad, stötig som om han har andan i halsen. Han är inne i sitt och tar inte in Marias försök att nå honom. Hans ångest kulminerar i ett fortissimo som blir till scenens känslomässiga höjdpunkt: *"Vart är allt på väg?"* Varpå Marie försöker få honom att se på sin pojke istället. *"Franz! Din pojke..."* Men hennes försök misslyckas och scenen vänder. Smärtan av att inte kunna vara nära sin kvinna och barn hörs i Wozzecks stilla, förtvivalade *"Min pojke... min pojke"* – innan han rusar iväg igen.

Dramatiska nycklar:

Konflikten mellan Marie och Wozzeck förkroppsligad i deras sätt att tala förbi varandra, hennes försök att nå honom och hans otillgänglighet.

Karakteriseringen av Wozzeck: Hans febriga, jagade tillstånd som gör honom onåbar.

Planteringen av katastrofen som komma skall och som kulminerar i ett fortissimo: *"Vart är allt på väg?"*

SCEN 4

Doktorn klandrar Wozzeck, som deltar i hans kostexperiment, för att ha pissat på gatan vilket är en avvikelse från deras överenskommelse. Wozzeck försvarar sig med att hans natur får honom att göra saker utanför hans kontroll. Doktorn kontrar med att människan har en fri vilja och att Wozzeck kan välja att kontrollera sin blåsa. I sista stund lyckas Doktorn behärska ett raserianfall. Under stigande ångest, klagar Wozzeck på synerna som ansätter honom och doktorn betraktar honom, alltmer förtjust över det vetenskapligt intressanta tillstånd Wozzeck har hamnat i. Wozzeck, förtvivalad, tänker på Marie, medan den nöjda Doktorn lovar honom påökt. Wozzeck låter sig instrueras på nytt i reglerna för experimentet, han behöver pengarna till Marie. Tanken på henne gör honom förtvivalad igen. Den självupptagna Doktorn faller i extas över sin egen framtida berömmelse som kommer att göra honom odödlig.

Huvudkonflikten som gestaltas i scenen: Wozzecks tilltagande förtvivlan kontra Doktors tilltagande förtjusning över Wozzecks tillstånd som kommer att göra honom själv berömd.

Musikens legering med texten:

Wozzecks varma klang när han försöker förklara sin syn på naturen kontrasteras mot Doktors irriterade parlando när han förmanar Wozzeck att han som människa borde kontrollera sin natur. Wozzeck gör en ansats att förklara sig genom att försöka använda Doktors sätt att uttrycka sig; *"Ser doktorn, ibland har man en sorts karaktär, en sorts struktur..."*, men hamnar i sina syner. När Wozzeck ser världen upplösas som en spindelväv blir den bild som uppstår i språket, "fysiskt" gestaltad i den ensamma cellons repetitiva loop. Wozzecks syn övergår

i förtvivlan och hans smärtfyllda kärlek till Marie tar över i sångstämman. Doktorn å sin sida brister ut i ett förtjust forte över att Wozzeck kommer att hamna på dårhus. Det följs genast av en återhållen vals där Doktors röst uttrycker hur han knappt kan bärga sig i sin upphetsning över Wozzecks fixa idé som kommer att skänka honom berömmelse. Här kommer scenens vändpunkt. Doktorn, nöjd med Wozzeck som försöksperson, lovar påökt. Kontrasten mellan deras existentiella situation blottläggs i Wozzecks *"Ach Marie!"* och ett sista *"Ach!"* som han förblir i, medan Doktors sakliga instruktioner om hur Wozzeck ska underhålla sin fixa idé kulminerar i sånglig extas när han övergår till att tänka på sin vetenskapliga teori och sin egen odödlighet.

Dramatiska nycklar:

Wozzecks existentiella belägenhet förkroppsligas i hur han som fattig soldat måste finna sig i att utnyttjas och objektifieras av Doktorn. Här finns *resonansrummet av hans sociala och existentiella situation*. *Undertexten av förtvivlan* som genomsyrar Wozzecks gestalt. *Den dramatiska poesin* i Wozzecks syner – till exempel världen som löser upp sig som spindelväv – finns uttryckta som "bilder" i musiken.

Blandningen av realism och expressionism gestaltas i kontrasten mellan Wozzecks nakna smärta och Doktors skruvade affekter.

SCEN 5

Marie beundrar Tamburmajorens manlighet och han, smickrad, tuppar sig. Hon försöker stå emot attraktionen men han omfamnar henne. Hennes förnyade motstånd eggjar honom till handling och hon ger efter med ett *"Strunt samma då!"*

Musikens legering med texten:

Det som sker emellan de allt kortare replikerna, dramat mellan mannen och kvinnan tycks vara det som gestaltas i musiken. Maries upphetsning hörs i rösten från scenens början. Förvandlingen från fräck stolthet till att hon ger efter för attraktionen kommer mellan de två replikerna *"Ach was..."* och *"Mann!"* Musiken i orkestern stegras, böljar fram och tillbaka med åtrån tills Marie ger efter i fortissimo med sin sista replik: *"Strunt samma då!"*

Trots att Wozzeck inte är med i scenen, känns hans närvaro i hennes längtan att ge efter för Tamburmajorens manliga styrka som står i sån kontrast till Wozzecks jagade, plågade uppenbarelse i scenen innan.

Dramatiska nycklar:

Här finns *undertexten* av svek, utsatthet, hopplöshet. De *gestiska, korta men starkt laddade replikerna* underbyggs av musikens böljande och fortgående temperaturstegring. Den underliggande dramatiken i det som händer mellan de två rollfigurerna, utan vilken replikerna inte skulle bära skeendet, byggs i orkestern som skapar den känslomässiga bågen.

AKT II. DRAMATISK UTVECKLING (PARTITURET: "SYMPHONY IN FIVE MOVEMENTS")

SCEN 1

Marie beundrar sig själv i örhängena som hon har fått av Tamburmajoren. Hon försöker skrämman pojken som nyfiket tittar på henne, till sömns. Hennes spegelbild får henne att tänka på hur orättvist det är att hon som är lika vacker som de rikaste damerna, bara har en spegelskärv att spegla sig i. Hon blir tagen på bar gärning av Wozzeck och försvarar sig med att hon har hittat ett örhänge. Men han punkterar undanflykten: "*Nåt sånt har jag aldrig hittat – och två på en gång!*" Men han behärskar sin nyväckta svartsjuka. Åsynen av hans sovande pojke väcker smärtan över deras fattigdom och ständiga slit. Han ger Marie mynten han har tjänat ihop och rusar vidare. Ensam drabbas Marie av dåligt samvete: "*Jag kunde sticka kniven i mig*". – En plantering av vad som komma skall.

Musikens legering med texten:

Marie njuter av sin skönhet men barnets blick väcker hennes skam. Hennes inre konflikt syns i växlingen mellan hennes njutningsfyllda "cantabile" när hon ser sig som lika vacker som de rika och hennes grova röst när hon försöker skrämman pojken till sömns.

I kontrast gör Wozzecks svartsjuka honom hetsig gentemot Marie, men när han ser på sin sovande pojke behärskar han sig och blir istället ömsint (anvisningen när han betraktar pojken är "molto cantabile"). Åsynen av pojken som även i sömnen tycks plågad av det fattiga liv de lever, leder till en sånglig höjdpunkt när Wozzeck utbrister "*Vi fattiga satar!*" Orkestern svarar i fortissimo som för att ge plats för hans smärta. Men det nakna ögonblicket bryts av saklighet när Wozzeck ger Marie pengarna och skyndar iväg igen. Maries dåliga samvete hörs i röstens pressade läge när hon tar emot pengarna "*Gud bevara dig, Franz*". Och här skriver Berg "fri takt" som om skådespeleriet ska avgöra rytmen här. Maries ensamma, hatiska uttryck i självförelåelsen "*Jag kunde sticka kniven i mig*" förstärker känslan av bådads utsatthet.

Dramatiska nycklar:

Kontrasten mellan Maries och Wozzecks röster i hur de behandlar pojken blir ett uttrycksfullt sätt att visa deras olika inre lägen och förhållningssätt till fattigdomen. Maries längtansfyllda dagdrömmeri och Wozzecks smärta, förenar dem i det som kommer att leda till katastrofen - deras delade sociala utsatthet. Men genom att Berg ger dem helt olika musik hörs det hur ensamma de är var för sig, vilket också blir en musikdramatisk gestaltning av gapet som har börjat öppna sig mellan dem.

SCEN 2

(Scenen i librettot baserad på Büchners utkast 2 samt element från utkast 4)

Doktorn och Kaptenen skyndar längs en gata. De munhuggs och Kaptenen försöker få Doktorn att sluta jäkta genom livet. Doktorn skrämmer Kaptenen med att hans sjukliga fysiologi kommer att leda till hans död. När Wozzeck kommer skyndande förbi, gaddar Kaptenen och Doktorn ihop sig i raljerande insinuationer om att Marie skulle bedra Wozzeck med Tamburmajoren. Wozzeck blir utom sig. Om det är sant som de säger kan han, stackars djävel, lika gärna hänga sig.

Musikens legering med texten:

Wozzecks smärta och upprördhet (sånganvisningarna i klaverutdraget är pianissimo och cantabile) ställd mot Kaptenens och Doktors absurdistiska pladdrande, gestaltar hur de roar sig på Wozzecks bekostnad för att hans kvinna bedrar honom. De *fysikaliskt* poetiska bilderna transformeras till musik. Till exempel det skärande ljudet i orkestern och Kaptenens falsett i repliken "*Han springer genom världen som ett uppfällt rakblad, man skär sig på honom*", som gör skärandet till ett fysiskt NU.

Kaptenen och Doktorn karakteriseras på ett närmast "målande" sätt i musiken. Doktors lustfyllda vals från när han diagnostiserade Wozzeck kommer tillbaka när han diagnostiserar Kaptenen, då och då punkterad av korta, höga toner medan Kaptenens skräckslagna andfådda dödsskräck hörs i musiken och går över i hosta.

När Wozzeck kommer, frossar de i vislande anspelningar på ett långt skäggstrå i Wozzecks soppa och på Maries läppar.

Wozzecks rättframma musik i pianissimo när han till slut får en syl i vädret, är smärtfylld. Men när han står öga mot öga med insikten, övergår musiken i fortissimo och en farlig frihet som förebådar dramats fortsättning. Anvisningen i hans musik här är "ganz frei".

Dramatiska nycklar:

Metaforen om rakbladet där den *fysikaliska poesin* och *det gestiska i metaforen* görs till musik och skapar närvaro – det bokstavligen "skär" i öronen.

Vändpunkten för Wozzeck när han tar till sig att Marie bedrar honom ("*Gott im himmel!*") med anvisningen tre fff), något nytt farligt hörs i hans sångliga uttryck ("ganz frei") som förebådar dramats fortsättning.

Blandningen av expressionism och realism hörs i Kaptenens och Doktors absurdistiska fraser med plötsliga kontraster i form av inslag av falsett, explosioner och hosta, kontra Wozzecks enkla, raka förtvivlan och blir i scenen en hjärtskärande gestaltning av hans utsatthet gentemot de två männen i samhällets toppskikt.

SCEN 3

(Baserad på version 4 av pjäsen Woyzeck, med element från version 2)

Wozzeck, besatt av svartsjuka, försöker se om Maries otrohet syns på henne. Marie, skrämmd av Wozzecks uppenbarelse, försöker undvika frågan om hon fått besök av Tamburmajoren. Wozzeck tappar besinningen och gör en ansats att slå henne, men hon hejdar honom genom att utbrista att hon hellre får en kniv i sig, än låter honom röra henne. Hon försvinner och lämnar Wozzeck ensam med sina känslor. Allt svindlar för honom.

Musikens legering med texten:

Både Wozzeck och Marie uttrycker sig i talsång, med noggrant angiven tonhöjd, dynamik och rytm scenen igenom. Uttrycket blir som om de höll tillbaka sina oregelrika känslor inför varandra. Berg (1931) skriver i sitt förord till klaverutdraget att denna talsång som ingår i en musikalisk form inte ska likna tal, men inte heller sång. Min tolkning är att Berg på detta sätt säger att det i första hand är karaktärernas affekter som ska fram här. Wozzecks försök att hålla tillbaka sin svartsjuka. Maries försök att hålla tillbaka sin rädsla. Det gör scenen högdramatisk och explosiv – som om det bara skulle behövas en liten gnista för att känslorna skulle explodera. Vilket de gör. Den växande upprördheten speglas i dynamikangivelserna som övergår till forte respektive fortissimo när Wozzeck utbrister

"Satan! Stod han här...? Jag såg honom... Du och han!" Marie försöker trotsa *"Ån sedan?"* varpå Wozzeck får en impuls att slå henne men hejdas av Maries svar i tre fff : *"Du rör mig inte! Hellre en kniv i mig än att du rör mig!"*

"Hellre en kniv..." upprepar Wozzeck i ett vanmäktigt pianissimo och det tragiska mordet som komma skall, har planterats. Vilket också gestaltas i en ödesdiger ensam fiols snabba rörelser gentemot det vanmäktiga ritardandot i Wozzecks *"Människan är en avgrund, det svindlar när man tittar ner."* Hela orkestern svindlar med.

Dramatiska nycklar:

Den känslomässiga logiken. Den känslomässiga bågen från de återhållna känslorna, till explosionen under den känslomässiga höjdpunkten, till Wozzecks vanmakt, byggs i sångstämmorna och understöds av orkestern.

Dramatisk nödvändighet. Inget onödigt sägs eller sjungs, alla repliker är stegvisa pusselbitar i den dramatiska bågen.

SCEN 4

(Scenen baserad på element ur Büchners version 2, 4 och 1 av samma scen)

Värdshuset med soldater och hantverkare. Folk dansar och dricker medan hantverkarna, allt mer berusade, pratar på om människans belägenhet. *Varför finns människan?* Under stigande svartsjuka ser Wozzeck på medan Marie, vällustigt, dansar och hånlar med Tamburmajoren. Gästerna sjunger en jägarvisa och Andres stämmer in. Allt mörkare i sin uppsyn, drar Wozzeck sig undan. Narren kommer inspringande och vädrar i luften – han känner lukten av blod. Det förebådande tecknet väcker Wozzecks oro. Ett rött töcken överväldigar honom och han ansätts av en syn av män och kvinnor som vältrar sig över varandra.

Musikens legering med texten:

Denna scen har Berg byggt på olika element från Büchners tre versioner av samma scen. Kanske är detta den scen som tydligast har omvandlats och getts en "librettoform", med kör och olika solistinslag som vävs om varandra. Under den stiliserade dansen hörs Maries njutningsfulla utrop "*Runt och runt!*" som Wozzeck plågat upprepar för sig själv i talsång. Wozzek fortsätter på en och samma ton, sedan helt talat, som om han hamnar alltmer utanför musiken och livfullheten hos de dansande och festande när han säger "*Varför släcker Gud inte solen?*" (en ton) "*Alla vältrar sig över varandra i otukt, man och kvinna, människa och djur*" (talat). Något ödesdigert i musiken övergår i Wozzecks fulla operaröst när han frågar "*Vad är klockan... jag trodde det var senare... vad tiden släpar sig fram.*" Rösten lyser mörkt när han gör en anspelning på den handling som börjar ta form i hans huvud, genom att tala i gåtor om de människor som sitter vid dörren utan att veta om det, förrän de blir utburna med fötterna före. Narrens musik i ett utdraget ritardando "*Lukt av blod! Blod!*" blir triggern till ett utbrott från Wozzeck som ansätts av syner igen, i ett fortissimo (fff): "*Blod! Jag ser rött... alla vältrar sig över varandra*". Medan alla andra återupptar dansen.

Dramatiska nycklar:

Utvecklingen av Wozzecks situation. Ett tilltagande utanförskap gentemot de andra värdshusgästerna, accentueras av att han bokstavligen "hamnar utanför" musiken och börjar tala, istället för att sjunga som de andra. Genom att hantverkarna sjunger om människans belägenhet, på fyllan, framstår de i ett groteskt, närmast löjeväckande sken och Wozzeck blir ännu ensam i kontrast till deras lättsinne. Wozzecks utanförskap när han mörkt betraktar sin kvinna dansa med en annan, är ett nytt steg i karakteriseringen av hans situation och vi identifierar oss med hans smärta och svartsjuka genom att ur hans synvinkel se och höra Maries lustfyllda utrop "*Runt och runt!*" – Ett exempel på hur Wozzecks konflikt levandegörs via placeringen av hantverkarnas musikaliska fördjupning i förhållande till Wozzecks dramatiska båge. Narren som känner lukten av blod och triggat Wozzecks reaktion "*Blod! Jag ser rött...*" är exempel på den förtätade dramatiska eller **fysikaliska poesi** i texten som *omvandlas till förebådande musik*. Wozzeck ser redan blodet från det mord han ska komma att begå.

SCEN 5

(baserad på två sammanslagna scener från version 4 av pjäsen samt element ur en scen från version 1)

Natt i kasernen. Wozzeck väcker Andres med sitt stönande. Han kan inte sova. När han sluter ögonen hör han ljuden från värdshuset och Mariés lustfyllda röst i dansen. Åsynen av en blänkande kniv hägrar framför hans ögon. Andres uppmanar honom att somna om. Wozzeck försöker lugna sig själv genom att be en bön. Tamburmajoren kommer instormande. Han är full och skryter över kvinnan han erövrat. Vem är hon? undrar Andres. En kvinna som Wozzeck känner till, insinuerar Tamburmajoren och bjuder Wozzeck till att dricka med honom. Men Wozzeck visslar honom rakt i ansiktet som svar. Provocerad, ger Tamburmajoren sig på Wozzeck och slår ner honom och förödmjukar honom. Tamburmajoren försvinner, nöjd med sig själv som man. Wozzeck och Andres blir kvar, ensamma och uppgivna.

Musikens legering med texten:

Soldaterna som nynnars i sömnen och Wozzeck som stönar ångestfyllt blir en musikalisk gestaltning av hur de plågas även när de sover och åkallar bilden av Wozzecks sovande barn. (Se Wozzecks replik i AKT II, scen 1 när han betraktar sin pojke: *"Allt är möda under solen, man svettas till och med i sömnen"*). Upprördheten när Wozzeck ansätts av synen av kniven, den som Marie redan har anspelat på, får honom att sjunga starkare och mer exalterat fast alla sover omkring honom, tills han sjunger i forte. *Vändpunkten* i scenen när Tamburmajoren kommer instormande, får hela musiken att förändras med hjälp av smattande blåckblås och slagverk. Wozzecks retsamma visslande blir till en trigger som väcker Tamburmajorens raseri. Tamburmajoren slår ner Wozzeck medan han förödmjukar honom verbalt.

När han slår ner Wozzeck återkommer samma musik som när han gav sig på Marie vilket skapar en förbindelse av utsatthet mellan Wozzeck och Marie trots att hon inte är med i scenen. Andres märker lågmält (dynamiken i frasen är piano) att Wozzeck blöder, men Wozzeck reagerar bara med ett uppgivet *"Den ena efter den andra"*. (Även här är dynamiken piano.)

Dramatiska nycklar:

Resonansrummet – den sociala utsattheten, gestaltas musikaliskt när de uttrötade soldaterna nynnars i sömnen följt av att Wozzeck stilsiterat stönar i sömnen på ett entonigt *"Oh"* (förberett av en ensam fiol i förspelet till scenen). När Wozzeck ser den hägrande kniven framför ögonen och bågen stegras med hjälp av *den fysikaliska poesin*; *"det blänker mellan ögonen som av en kniv"*, förändras också dynamiken i musiken till ett forte som genast i påföljande fras följs av något återhållet i rösten (dynamikangivelsen är pianissimo – pp) som om Wozzeck blir rädd för synen. Ett tydligt exempel på hur musiken gestaltar *den känslomässiga logiken* i Wozzecks inre i just det här ögonblicket. När Andres uppmanar Wozzeck att sova *"Sov, idiot!"* tar han in uppmaningen och försöker lugna sig själv med en bön i legato. Men knappt har lugnet lagt sig och soldaterna börjat nynna i sömnen igen

som i början på scenen, förrän Tamburmajoren stormar in vilket blir en **vändpunkt** i handlingen som omedelbart förändrar musikens karaktär. Hans skrytsamma och hånfulla sätt karakteriseras i musiken med hjälp av smattrande blåckblås och slagverk. Tamburmajorens sätt att förödmjuka Wozzeck som retat upp honom med sitt visslande, finns grundat i textens **fysikaliska metaforer**; ”Ska jag dra tungan ur halsen på dig och vira den runt kroppen?” samt ”Ska jag lämna nog med luft så du kan fjärta som en gumma?” och blir också till fysiska attacker i musiken där dynamiken växlar nyckfullt mellan forte och piano vilket förstärker det hotfulla och oberäknliga i hans karaktär och agerande.

AKT III. KATASTROF OCH EPILOG (PARTITURET: "SIX INVENTIONS")

SCEN 1

Plågad av samvetskval läser Marie i bibeln om en otrogen kvinna som fick Jesus förlåtelse. Pojkens blick får henne att haja till och skjuta honom ifrån sig. Alla i världen måste se vilken synderska hon är. I nästa stund ångrar hon sig och drar pojken till sig. Hon börjar berätta en saga för honom om ett föräldralöst barn, helt övergivet i världen där alla är döda (del av Büchners text, som i pjäsen har en mer ödslig och grotesk ton än i operan och berättas av en gumma). Mitt i sagan, ansätts hon av tanken på att Wozzeck inte varit där på två dagar. Utom sig, tyr hon sig till bibeltexten igen för att läsa om Maria Magdalena som fick förlåtelse och bönar om att själv bli förlåten på samma sätt.

Musikens legering med texten:

Marie läser ur bibeln i talsång men när hon drabbas av samvetskval övergår hon plötsligt i full sång. "*Min Gud! Se inte på mig!*" Hon återgår till talsång under det att hon fortsätter läsa Jesus ord till den otrogna kvinnan i texten. Han fördömer inte kvinnan, men säger till henne att hon ska ändra sig och inte synda mer. Men barnets blick på Marie plågar henne "*som en kniv i hjärtat*" och hon stöter honom ifrån sig. I nästa stund ångrar hon sig och drar pojken till sig under det att hon sjunger i en mildare ton. Ömt och hjärtskärande, berättar hon den ödsliga sagan om det övergivna barnet i talsång, tills hon kommer att tänka på Wozzeck och avbryter sig i full sång, i forte. Hon kastar sig över bibeltexten igen och läser, men nu i halvsång, i ett mer upprört läge än i början. När hon läst orden om hur Maria Magdalena grät och smörjde Jesus fötter, brister hon ut i full sång i ett högt läge som om hon själv grät och ber om förbarmande och om att bli förlåten, även hon.

Dramatiska nycklar:

Växlingen i sångstämman mellan talsång, halvsång och full sång följer kongenialt Maries stormiga sinne och *den känslomässiga logiken* i hennes kast mellan samvetsförebråelser, försök att lugna sig genom läsning, det plötsliga utbrottet mot pojken, ångern där hon drar honom till sig igen och berättar sagan, skrällen när hon kommer att tänka på Wozzeck, den allt starkare sinnesrörelsen och når till slut scenens *känslomässiga höjdpunkt* när hon på den högsta sjungna tonen i scenen, ber om förbarmande. I scenen finns ett tydligt integrerat svar på varför vissa fraser talas, halvsjungs eller sjungs genom att graden av upprördhet, respektive försöken att lägga band på upprördheten, direkt avspeglas i "graden av sång". Och det blir dramatiskt väldigt tydligt hur de *emotionella kasten* och *skiftningarna i hennes inre temperatur* påverkar det sångliga uttrycket.

SCEN 2

Marie och Wozzeck har vandrat långt ut från stan. Det mörknar och Marie vill tillbaka men Wozzeck hindrar henne. Wozzecks fråga om hur länge hon tror att de kommer att fortsätta vara tillsammans, skrämmer Marie. Hon gör en ny ansats att ge sig iväg, men Wozzeck hindrar henne på nytt. Osäker på vad Wozzeck är ute efter – kärlek eller något annat – när han pratar om hennes läppar och att han längtar efter att få kyssa dem ofta, men inte får, blir Marie alltmer skrämmd. Hon ser en röd måne gå upp på himlen och när Wozzeck jämför den med ett blodigt knivblad, går det upp för henne vad som är på väg att hända. Wozzeck drar fram en kniv och dödar henne med några hugg.

Musikens legering med texten:

Hela scenen, fram till mordet präglas av en tillbakahållenhets. Marie och Wozzeck som passar på varandra. Wozzeck är oläsbar för Marie när han går mellan att hålla henne kvar, sjunga mjukt i ena stunden (när beteckningen är dolce respektive cantabile) men skrattande håna henne i nästa "År du rädd? Du som är from? Och god! Trogen!" När Wozzeck ser på Maries mun och tänker på att han skulle vilja kyssa henne ofta, är anvisningen molto cantabile och stämman går upp i falsett på ordet "ofta" för att kontrasteras mot en accent på orden "får inte". I den komprimerade, ödesmättade texten där mellanrummen mellan replikerna blir till en rymd av undertext är varje ord utmejslat musikaliskt. "Vad säger du?" sjunger Marie skrämt. "Inget", svarar Wozzeck och tonen sväller och krymper ut i en lång total tystnad.

En olycksbådande, uppåtgående rörelse i orkestern får Marie att lägga märke till "Så röd månen går upp!" Genast följt av Wozzeck i dubbelt tempo; "Som ett blodigt knivblad!" Hela orkestern börjar darra med Wozzeck, och Marie ropar "Du darrar! Vad vill du?" Wozzeck stöter kniven i Marie vilket hörs i orkestern som ett snabbt hugg och på några takter är hon död. "Död!" sjunger Wozzeck lågmält. Först efter att ridån fallit, går orkestern från pianissimo till fortissimo två gånger efter varandra (ppp till fff) och det är som om hela Maries och Wozzecks ödesdrama ekar i slutackordet.

Dramatiska nycklar:

Resonansrummet av kusligt och förtvivlat ödesdrama ligger bakom och under den återhållna musiken i början av scenen. En känsla av att något fruktansvärt kommer att hända och att det inte kan gå på något annat sätt. Både Wozzecks och Maries övergivenhet finns i det. Det de hade ihop, har tagits ifrån dem. Den sparsmakade dialogen är andlös och **dramatiskt nödvändig**. Något extra sägs och sjungs inte. Mellan replikerna finns en uppsjö av känslor som inte uttalas, men hörs i orkestern. Maries rädsla växer, men det enda sättet den uttrycks på i ord är i hennes flyende "Jag måste iväg!" som hon sjunger två gånger. Och i den frusna, darrande orkestern när Wozzeck sjunger "Till morgonen fryser du inte mer" varpå hon ängsligt frågar "Vad säger du?" Efter den långa tystnaden (generalpaus även för orkestern) lägger Marie märke till den röda månen som går upp. "Som ett blodigt knivblad", fortsätter Wozzeck. Det blir en **fysisk metafor**, en bild som

”rör sig” i musiken, där det olycksbådande i bilden finns i den stegvisa harmoniken och klangen. Bilden i språket har tagits till vara och transformerats i en musikalisk rörelsefigur som bygger upp till scenens dramatiska **vändpunkt**. Det har uppstått en *reciprok rörelse där bilden i språket har fött en musikalisk form* som i sin tur lyfter fram den känslomässiga dramatiken mellan gestalterna och manar till fysisk handling på scen (ett slående exempel på hur text, musik och kropp samverkar dramatiskt). Själva mordet går fort. På några takter är det över. Men det fortsätter att eka i orkesterns efterspel efter att ridån gått ner.

SCEN 3

Wozzeck, på värdshuset, manar alla till att dansa och förlusta sig. Djävulen tar ändå alla till slut. Han sjunger en vansinnessång men hejdar sig av en tanke och drar till sig Margret, som han ömsom flirtar med, ömsom stöter ifrån sig. Margret lystrar till hans uppmaning att sjunga en sång men hejdar sig av att Wozzeck far ut mot henne med en upprördhet som ingen förstår. Men plötsligt pekar Margret på Wozzecks blodiga hand. Wozzeck nyktrar till som om han först nu lade märke till blodet och försöker rädda sig med en nödlögn om att han skurit sig på högra handen och att blodet hamnade på armbågen när han torkade av sig på den. En av gästerna reagerar högljutt: *”Torkade av höger hand på höger armbåge–hur skulle det ha gått till?”* Alla gästerna ger sig på Wozzeck som utbrister: *”Är jag en mördare?”* Margret uttalar det som alla tänkt, följt av de andra gästerna: *”Människoblod!”*

Wozzeck ber dem dra åt helvete.

Musikens legering med texten:

En taffel på scenen spelar en vild polka. Wozzeck gapar för full hals till den envetna rytmen men avbryts av en tanke och utbrister *”Fördömt!”* i fortissimo. Han drar till sig Margret men blir stående, varpå musiken förändrar sig när Wozzeck sjunger på en och samma ton: *”Margret, du är så het”*. När han i nästa stund sjunger *”Vänta bara, snart blir du också kall”*, ekar det i orkestern av samma musik som strax innan mordet i föregående scen. I nästa stund uppmanar han Margret att sjunga och musiken förändrar sig med hennes sång ackompanjerad av taffeln, för att återigen avbrytas av ett ackord i fortissimo i orkestern med Wozzecks upprörda *”Nej! Inga skor...till helvetet går man barfota!”* Varpå Margret, med ens slagen av en misstanke, frågar i samma mörka röstläge som han, (samma toner som Wozzeck nyss sjungit på), *”Men, vad har du på handen?”* och Wozzeck liksom yrvaken, sjunger i ett förvirrat piano *”Jag? Jag?... Blod? Blod?”* Orkestern följer det upprörda sorlet i uppåtgående steg tills det som alla tycks vänta på tar sig upp till tytan och uttalas: *”Människoblod!”*

Dramatiska nycklar:

Hela scenen gestaltar Wozzecks läge efter mordet. Hans *emotionella kast* mellan försöken att fly mordet på Marie och bilderna från dådet som tränger sig på i hans huvud, levandegörs musikaliskt. Hans *inre konflikt* blir synlig i interaktionen med Margret som fungerar som en förvriden bild/eko av den döda Marie

när Wozzeck, som vore han själv död, sjunger på en och samma ton, *"Margret, du är så het"*. I nästa stund ekar han av samma musik som han sjöng innan han drog kniven i mordscenen när han sjunger, *"Vänta bara, snart blir du också kall"*. När Margrets förföriska sång misslyckas som distraktion och Wozzeck avbryter den, associerar **den poetiska bilden** i repliken till Maries promenad med Wozzeck som ledde fram till mordet: *"Nej, inga skor, man kan gå barfota till helvetet"*. Musiken blir ödesmättad och leder fram till scenens vändpunkt – Margrets uppmärksammande av Wozzecks blodiga hand. När Wozzeck försöker rädda sig med en undanflykt stammar musiken tillsammans med **språkets gestik**: *"Jag tror... jag har... skurit mig!"* Och Margrets press på honom gestaltas i hennes sätt att härma hans tonfall: *"Hur kom... det upp... till armbågen?"*

Resonansen av dådet/mordet som i scenen innan närmade sig med månens uppgång, rör sig nu än en gång i uppåtgående steg genom orkestern och briserar med Margrets *"Människoblod!"*

SCEN 4

Wozzeck, ensam vid mordplatsen. Han befinner sig i ett kaotiskt tillstånd, mitt emellan den yttre verkligheten och sin egen, inre. Rädd för att bli avslöjad, letar han efter kniven som han slängde ifrån sig efter mordet, under det att han i ena stunden talar till sig själv, i nästa ansätts av röster som pekar ut honom som mördare eller i nästa talar till Maries döda kropp. Efter att ha hittat kniven och kastat den i sjön, tvekar han igen. Den blodfläckade månen kommer att avslöja honom. Han måste få ut den på djupare vatten, annars kommer den att hittas av någon och avslöja honom ändå. Han ger sig ut i vattnet – blodet måste tvättas bort från hans händer – men hur han än gör, upptäcker han nya fläckar. Wozzeck dras ner under ytan och försvinner i vattnet som förvandlas till blod inför hans förvirrade sinne.

Två personer kommer förbi och tycker sig höra ljud som från en drunknande. Det är Kaptenen och Doktorn. De stannar upp och lyssnar. (Som avslutning på scenen har Berg i librettot lagt till en kort scen ur Büchners första skiss. I pjäsen namnges inte de två personerna här, men Berg gör dem till Kaptenen och Doktorn). Kaptenen som tycker att det är ohälsosamt att lyssna till så otäckta saker, uppmanar Doktorn att snabbt följa honom därifrån.

Musikens legering med texten:

Wozzecks ångestfyllda talsång ställs mot den darrande orkestern när han letar efter kniven. Han tycker sig höra något, men nej – allt är stilla. Då blir det tyst också i orkestern. En plötslig känslorörelse i hans inre hörs som ett uppåtgående glissando och bygger upp till ett skrik: *"Mördare!"* Musiken följer sedan hans kast mellan den plötsliga sensualismen när han får syn på Maries döda kropp, återigen lamslås och skriker *"Mördare!"*, inser att badgästerna kommer att kunna avslöja honom, till att han hittar kniven och kastar den i vattnet. När Wozzeck ser hur kniven *"sjunker ner i vattnet som en sten"* i en nedåtgående skala, rör sig orkestern avvaktande på en och samma ton som om kniven, tvärtemot vad

Wozzeck säger, fortsätter att flyta på vattnet. Men i nästa stund hörs en uppåtgående rörelse i orkestern, samma rörelse i musiken som när Marie lade märke till hur den röda månen gick upp, innan hon blev mördad. Wozzeck blir orolig igen och sjunger: *"Men månen förråder mig. Månen är blodstänkt. Kommer hela världen att förråda mig?"* (Undertexten mellan två repliker i pjäsen: *"Månen är som ett blodigt knivblad. Kommer hela världen att förråda mig?"* har Berg gjort till mer explicita repliker i librettot),

Besatt av att hitta kniven på nytt, ger Wozzeck sig ut i vattnet och kommer på att han måste tvätta av sig blodet. I orkestern hörs det hur vattnet rör sig omkring honom och drar ner honom – först i större rörelser, sedan mindre som om han redan har hamnat under ytan och virvlar mot botten.

När Kaptenen och Doktorn passerar, blir stående och lyssnar till ljuden från sjön, är det som om vattnet börjar sucka, vilket hörs i orkestern. De står kvar och lyssnar tills suckandet dör ut. Men ett nytt oväntat ljud från orkestern får Kaptenen att grabba tag i Doktorn: *"Kom, doktorn! Skynda er!"*

Dramatiska nycklar:

Det mest påtagliga i den här scenen är något helt nytt som händer med Wozzecks gestalt och i och med det, med hela dramat. När han i sitt delirium ser sina händer fläckade av blod som inte går att tvätta bort, hur han än försöker, uppstår associationer till en arketypisk skuld som inte går att bli fri ifrån. Det är som om hans gestalt i detta ögonblick lösgör sig från handlingens omständigheter och via texten och musiken blir till en större bild för människan, ensam med sin skuld. (Jämför Lady Macbeth som inte kan få bort blodet från sina händer.) Det uppstår något jag vill kalla en *mytisk resonans*, där Wozzecks tragiska öde blir universellt och får en existentiell betydelse som sträcker sig bortom och förbi hans eget, genom de ringar på vattnet som liksom klingar med i slutet på Wozzecks och Maries historia.

Den universella skulden fortsätter att göra sig påmind genom sjöns suckar, vilka Kaptenen, skrämmd, vill fly ifrån.

SCEN 5

(Scenen i librettot baserad på två av Büchners scener ur version 1 och 3)

I operans sista scen leker barnen ringlek på gatan utanför Maries hem. Ett av barnen berättar för de andra att alla är borta vid sjön. *"Du! Din mamma är död!"* ropar han till Maries och Wozzecks lilla pojke. Pojken fortsätter rida på sin leksakshäst utan att svara. Nyfikna, springer alla barnen iväg för att titta, utom pojken som rider vidare på sin häst. *"Hopp hopp! Hopp hopp!"* Sedan springer han efter de andra barnen.

Musikens legering med texten:

Barnens vardagligt talade repliker kontra pojkens sköra stämma som sjunger *"Hopp hopp! Hopp hopp!"* tar fram deras okänslighet gentemot hans övergivenhet. Musiken i scenen präglas av ensamma stämmor som förstärker barnets ensamhet. När de andra barnen sprungit iväg, gör pojken ett försök att återuppta sitt

"Hopp hopp!" men ger snabbt upp och springer efter de andra. Musiken fortsätter i evande trioler och stannar upp mitt i rörelsen.

Dramatiska nycklar:

Barnets övergivenhet genomsyrar den korta slutscenen. Flageletter i pianissimo. Den ensamma fiolen. Klarinetten. Sammantaget tar de fram det ödsliga i det dubbelt föräldralösa barnets situation. Hans klara, skira stämma i "*Hopp hopp!*" gör övergivenheten kännbar inpå bara huden. I de sista takterna blir hela dramats ***existentiella resonansrum*** kännbart genom tröstlösheten och mekaniken i de evande triolerna som plötsligt bara stannar av, mitt i.

Egna texter associerade till dramat *Gränsland*, rollfigurerna och miljön som utforskades tidigt i Workshoparbetet för att skapa en gemensam *intentionalitet*.

Stranden

1.

Frusen natt.
Öde strand.
Våg efter våg.
Ger efter. Förgås.
Stelt stirrande.
Ljusår av kristall.
Vinden spelar för ingen.

2.

Rörelser i mörkret, skälver, tätnar.

En duns. Ett stön.

Tar sats.

Häver sig upp.

Svarta sköldar, en efter en,

rör sig genom viskningar av sand,
navigerar sig fram till sin födelseplats.

3.

Efter tusen och en natt tillbaka på sin strand
förvandlad till en nattlig verkstad.

Raspande, smattrande
gräver, gräver sig
neråt, inåt.

4.

Ljuset bakom mörkret, havet bleknar.
En skriande mås kallar på fler.
Glänsande som biljardbollar lägger sig äggen
tätt, tätt intill varandra.
Medan måsarnas cirklar svartnar i ljuset.

INNAN KVINNAN OCH MANNEN BLEV ARON OCH AILA – TVÅ BERÄTTELSE

KVINNAN

Dagen när kvinnan och hennes mor ska lämna sitt hem börjar som de andra dagarna. Sedan de två kvinnorna blev ensamma har det uppstått en ny tystnad i huset. Genom väggen till sovrummet känner hon av moderns minsta rörelse. Hur hon vaknar. Hur hon tar stöd med handen och sätter sig upp i sängen. Nu lyfter hon de svullna benen över sängkanten, ett efter ett och börjar mödosamt dra på sig strumporna.

Det som är annorlunda är att kvinnan idag inte vaknar med de där tankarna som har plågat henne ända sedan den morgon de hittade fadern död i sängen. Vart ska vi ta vägen? Hur ska vi göra det? När ska vi göra det? Samma malande tankar, timme efter timme, dag efter dag, från det att hon öppnade ögonen tills hon äntligen dåsade bort när det redan börjat ljusna.

En ilning av dåligt samvete skär igenom henne. Gör hon verkligen rätt? Om det ändå fanns någon hon kunde fråga om råd. Någon äldre person. En släkting. Gud. Hennes bror, Nir. Modern är inte i bästa form. Ändå tänker hon tvinga med henne på en resa som hon inte har bett om att få göra. Som hon fasar för. Minst tolv timmar, sa mannen med den pipiga rösten som fadern aldrig skulle ha litat på. Tolv långa timmar på ett svart, nyckfullt hav. Och modern som inte kan simma.

Kvinnan skyndar sig att dra upp rullgardinen. Solen ligger redan på, hård och vit. På andra sidan gården ser hon den gamla vespan stå parkerad. Nu sitter han väl därnere på caféet och väntar på att de ska vakna. Hur länge har han varit där? Sedan soluppgången? Nästan som om han anade. Hon drar ner rullgardinen igen med en smäll. Som den äldsta mannen i släkten nu när fadern är borta, har morbrodern tagit sig rätten att bestämma över systemens och systerdotterns fortsatta öde.

Än en gång kollar hon att allt är med. Väskan under sängen med ett klädombyte var. Anteckningsboken i ytterfacket med adresser och telefonnummer till broderns två vänner i Europa. Inte ett ord har hon hört från Nir och det är över två månader sedan han gav sig iväg. Det hugger till i henne när hon tänker på deras gräl, strax innan han åkte. De hann knappt försonas innan han var tvungen att hoppa upp i lastbilen. Men det är idag eller aldrig. I flera veckor har de väntat på att havet ska lugna sig och igår kom klartecknet. Under förevändning att hon behövde hälsa på en sjuk väninna träffade hon mannen med den pipiga rösten sent igår kväll och gav honom pengarna. Kvinnan känner efter med handen under kudden. Magväskan ligger kvar. Hon räknar de resterande sedlarna, för vilken gång i ordningen, vet hon inte. Så mycket pengar. Modern skulle bara veta var de kommer ifrån...

Nej, det kommer kvinnan aldrig att kunna berätta. Inte ens när de har hittat ett nytt hem och ett annat liv. Inte ens för Nir. Hon stryker med handen över väggen, låter blicken vandra över de välkända sprickorna och ojämnheterna. På dörrlisten syns blyertsstrecken efter alla faderns mätningar. De första tio åren sitter hennes streck alltid en bra bit ovanför Nirs. Men så fyller hennes lillebror tolv och hans streck hamnar en centimeter ovanför hennes. För varje år som går blir avståndet

större. Vad kommer de nya ägarna att göra med spåren av deras liv? Måla över alltihop? Riva huset? Och vad kommer morbrodern att göra när han förstår att marken är såld? Kinderna hettar vid tanken. Nej. Hon måste försöka att inte tänka på det nu. Vid det laget kommer de ändå att vara långt härifrån.

Modern hostar till utifrån köket. Doften av kaffe och varmt bröd får allting att kännas nästan som vanligt. Hur mycket anar hon? Igår såg hon så konstigt på henne när morbrodern hade gått. Som om hon visste allt. Även om modern inte kan läsa och skriva, är hon den klokaste av alla. Ingenting är för svårt för henne. När fadern blev dålig var det hon som åkte ut och gjorde hembesök hos patienterna, doserade medicinerna och lade om deras sår. Alltihop hade hon lärt sig bara genom att iaktta hur fadern gjorde i alla år. Men sedan kom hennes bröder emellan, sa att det inte passade sig för en kvinna att gå runt i husen själv.

Kvinnan har sagt till modern att pengarna är hennes besparingar. Att hon har lyckats lägga undan en del, från när hon arbetade på klädfabriken. Och att inget är skrivet i sten. De kan alltid ångra sig och komma tillbaka om något skulle gå fel. Modern har inte krävt henne på några detaljer, men in i det sista har kvinnan sett i hennes ansikte hur hon har tvekat. Att hennes dotter måste iväg, det har hon förstått. Hon känner morbrodern bättre än någon annan. Hon vet att han inte lyssnar på några argument. Och hans våldsamhet är inte att leka med. Men att bli bortgift för att försörja familjen är inget hennes dotter kommer att gå med på, det vet hon också. Inte om de så ska svälta ihjäl, båda två. Hon har alltid haft läshuvud. Hade de haft råd skulle hon ha fått studera...

Kvinnan fingrar på magväskan. Egentligen har hon inte ljugit. Hon har bara inte berättat hela sanningen. Även om hon ville skulle hon inte kunna berätta allt. För Nirs skull. Om modern skulle få reda på varför han var tvungen att åka. Och att hon, systemen, betalade för det med alla sina sparpengar. Nej, hon skulle inte förstå. Själviskt skulle hon säga. Precis som kvinnan själv sa, innan hon fick syn på hans andra ansikte. När hon tänkte efter hade det alltid funnits där. Skört och känsligt. Som en kvinnas. Först blev hon chockad. Arg. Sedan började hon förstå. Men nej. Inte ens modern skulle acceptera en sån sak. Hon skulle få det där hårda, svarta i ögonen. Även om han hade riskerat att hamna i fängelse om han hade stannat.

Hon vrider på armbandet som hon bär kring handleden. Var är Nir nu? Två månader har gått utan några livstecken från honom. Det går många rykten om vad som kan hända på vägen. Om man alls kommer så långt. Kvinnan drar ett djupt andetag. Hon sänder goda tankar varje dag. Ber Gud beskydda honom. För säkerhets skull. Själv är hon inte säker på att hon tror på någon Gud längre.

Till modern har hon trixat lite där också, faktiskt. Sagt att hon hört från en av Nirs vänner att han har fått jobb i Tyskland. Och att vännen har berättat för honom att de är på väg. Vännen ringde en kväll, bara någon vecka efter att Nir hade gett sig iväg. Sa att han trodde sig ha sett honom från en buss. Nir hade stått på en gata och sett ut som om han sålde någonting. Men samtalet bröts och när hon försökte ringa tillbaka svarade han aldrig. Om det stämmer, om det verkligen var Nir han såg, varför hör han inte av sig? Och om det inte var han, var är han då?

Tankarna blir till ett tryck över bröstet. Hon får svårt att andas. Nej, inte ge efter. Inte bli feg nu. Så snart den första stjärnan syns ska hon låsa dörren bakom sig och lägga nyckeln i kuvertet. På väg ner till mötesplatsen där mannen ska hämta

upp dem, ska hon stanna till vid brevlådan. Modern kommer att fråga vad det är för ett kuvert och hon kommer att säga att det bara är en elräkning hon glömt betala. Nu gäller det att hålla ut. Vara precis som vanligt. Göra som de har kommit överens om. Morbrodern kommer snart. Han kommer att sitta vid köksbordet i timmar. Stirra på henne med sin tunga blick och föreslå nya namn. Tjata. Stirra. Tjata. Stirra. Medan blicken blir allt svartare. Till slut kommer han att tröttna och skälla ut henne som han alltid gör. Ryta åt henne att lagen säger att han har rätt att tvinga henne. Och vad trodde hon, att han tänker försörja henne och modern länge till? För hans del kan de lika gärna svälta ihjäl.

Kvinnan ryser av ilska. Bara en dag till. Bitar ihop och andas och står ut fram till kvällen. Snart är de på väg. Så snart hon ser den första stjärnan.

MANNEN

Dagen när mannen ska hitta kvinnan vaknar han långt innan gryningen. En stjärna kikar på honom genom fönstret. Rummet känns kvavt och lakanen klubbiga. Han makar sig över till den tomma sidan av sängen och vänder ryggen mot stjärnan. Hon, hans fru, ja han tänker fortfarande på henne som sin fru fast de aldrig var gifta, envisades med att de skulle ha den största sängen som fanns, fast den tar upp hela rummet. Sedan var det hon som fick kvävningsskänslor. Han kastar av sig täcket men det hjälper inte. Blodomloppet är igång och magen skriker. Egentligen är det alldeles för tidigt att börja dagen. Men han sitter hellre på stranden i sitt skjul och lyssnar till vågorna, än ligger här och räknar sina egna hjärtslag.

Han klär på sig i mörkret, för säkerhets skull. Sovrumsfönstret vetter mot föräldrarnas kök och man vet aldrig vem av dem som är vaken. Oftast är det hans mamma. Sedan han blev ensam igen gör hon precis som hon alltid har gjort. Frågar om allt. Går in och ut i hans hus. Kommer med middag. En vacker dag kommer han att packa sin väska och ge sig av utan att säga något till någon. Mannen suckar djupt. Han är inte längre ung men inte heller gammal. Saker kan fortfarande förändras, trots att Hon alltid anklagade honom för att ha vuxit fast med rötterna. Om han skulle vilja skulle han kunna flytta imorgon. Han har pengar, pass. Om han skulle vilja skulle han kunna göra vad som faller honom in. Det har han alltid gjort. Han ser ut över de mörklagda husen där den ensamma stjärnan stirrar på honom lika stint som förut. Men på sista tiden har någonting blivit annorlunda, det måste han medge. Som om tiden har börjat gå dubbelt så fort. Men utan honom, utan att han är riktigt med. Under dagen, på stranden, kan han fortfarande få den att stå stilla. Där kan han fortfarande hamna i samma trans som sköldpaddorna. Inget kan rubba dem tills de har grävt sina gropar och fyllt dem med sina ägg. Sedan täcker de över dem med sand och kravlar tillbaka ut i havet. Ungarna får klara sig bäst de kan. Det vill säga, de få som lyckas gräva sig upp och överleva strandens faror, när de ledda av månens och stjärnornas reflexer, försöker ta sig ner till vattnet. De andra kvävs nere i mörkret utan att någonsin ha fått se en skymt av havet. Så har det gått till i hundra miljoner år. Och så kommer det att gå till, långt efter att människans tid är ute och hundra miljoner år till. När han tänker på det, blir Mannen

lugnare inombords. Med sovsäcken under armen och kaffetermosen i rygg-säcken ger han sig iväg, ut i mörkret.

Staden sover tätt intill havet. Bara ett fönster är upplyst. Där sitter hon som har ansvaret för de levande. Vänder och vrider på siffrorna. Läger till och drar ifrån. Inte undra på att hon är sömnlös. De senaste dagarnas båtar har dignat av trötta, desperata människor som har hängt i klasar från relingen. Människor utan vare sig ansikten eller namn. Var ska hon göra av alla? tänker mannen. Varför envisas hon? Vad tror hon att de har att hämta här, där de unga flyttar ut och turisterna har börjat tröttna på utsikten? Ändå sitter hon där, morgon efter morgon fast alla i stan pratar illa om henne. Försöker få pengarna att räcka till de där stackarna som ingen vill ha hit och inga andra vill ta emot. Om människor vore mer som sköldpaddor skulle de inte låta sig luras av alla löften om guld och gröna skogar. Inte heller av falska profeter och avdankade Gudar. Om alla bara skulle låta sig ledas av ljuset och vågorna och jordens magnetfält och låta avkomman klara sig bäst den kan. Starkast vinner. Så har det alltid varit. De som inte klarar sig upp i ljuset är förlorade från början. Människor har ingen inre kompass. Det är det som är problemet. Det är därför vi bara kommer att klara oss några miljoner år, tänker mannen och känner en hemlig tillfredsställelse vid tanken. Tur att han själv bara har ansvar för de döda. Han vrider på armbandet runt handleden och kommer att tänka på mannen som överlevde mot alla odds. Han som gav honom sitt armband som tack för att han inte tjallade om pengarna han hade insydda i jackan. Det är gjort av flätade band och skaver lite mot huden. Varför han behåller det på, vet han inte.

Medan han går längs strandlinjen märker han att han tänker på henne igen. Hon känns överklig, som någon han mött i en dröm. Samtidigt kan han inte få henne ur tankarna. Det där retsamma leendet som om hon skulle ha vetat något om honom som han inte visste själv. Vad finns det att veta? Han är född här i staden, ett stenkast från huset som han fortfarande bor i. En gång på väg att bli fiskare, precis som sin far och farfar och farfarsfar. Men så började båtarna komma och han fick åta sig jobbet som ingen annan ville ta. Och? Vem skulle annars göra det? Skulle de låta liken flyta ner till badturisterna kanske? Låta dem sköljas upp på paradisisstrandens vita sand som döda sköldpaddor? Det tänkte hon inte på när hon protesterade mot att just han skulle smutsa ner sina händer. De där händerna som skulle få röra vid hennes fina, oskuldsfulla hud. Lätt för henne att säga. Den självgod flickan från stora världen som tyckte det var häftigt att få en lokal vilde på kroken. Ett tag. Tills hon träffade en turist som kunde prata om rätt och fel på samma sätt som hon och var rik nog att kunna hålla sina händer rena.

Mannens blick dras med ens ut till havs. Vid horisonten syns ett fladdrande eldsken. Som om ett brinnande klot skulle ha fallit ner i havet. Han blir stående. Ser ut som ett ufo. Eller en nerfallen meteor. Måste vara en båt som har fattat eld. Kanske hade de något ombord som exploderade. Kanske fick någon av passagerarna nog. Hjälp kanske redan är på väg. Han lyssnar ut i mörkret. Inte ett ljud. Bara han och stjärnornas stelt stirrande ögon. Om det verkligen är en båt som brinner där vid horisonten, finns det tre möjligheter. Antingen hinner räddningsbåtarna fram i tid. Eller också blir alla till kol och sköljs bort med strömmarna. I båda fallen kan han ägna sig åt att bygga en fågelskrämma mot måsarna idag. Eller också... han

suckar olustigt. Eller också blåser vindarna åt fel håll och då blir det han som får städa upp resterna. Vem vet hur många som fanns med i lasten. Det kan ta hela dagen. Kanske blir han tvungen att kalla på förstärkning. Han stålsätter sig och tittar på klockan. Snart kommer ljuset. Tur att han är ute i god tid. Han hinner fylla på förrådet av säckar och få på sig skyddskläderna innan de första flyter iland.

Transformationsvägvisare till Arons minne

1. Hav/Vatten

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

2. Sand

Viskar genom sand
ljudlösa, smekande
avtryck av vindens hand

3. Mörker/Rök

Mörkrets famn
beskyddande, varm
andning i andning
två rökmoln
blir ett

Inspirationstext till Arons minne

Vilket morgondopp!
Gubben Neptun jonglerar med alla sina fiskar.
Båten kantrar och havet leker.
Min sista simtur – lika bra att njuta.
Jag spänner vaderna, tar sats – magplask.
Neptun rycker tag, skickar mig mot molnen
jag landar på rygg – badbyxor av.
Vågen bär bort mig, knuffar mig framåt
driver och hetsar, skriker och hejar.
Kom igen nu, Nir! Igen och igen!
Andetag, simtag, andetag, simtag.
Slicka i dig saltet, svälj supen!
Andetag, simtag, andetag, simtag.
saltet, supen, tag ande tag sim
tag saltet tag supen tag ande tag sim
Lukten av frihet. Suset av framtid.
Andetag, simtag, andetag, simtag
Prick på stranden blir ägg, blir boll,
blir mötande räddande levande själ.
Jag klarar det. Jag når fram.
Ett sista simtag. Ett sista.
Fria fötter. Fritt hjärta.
Jag sitter här
– och är

