

*Sven Bjerstedt*

## ATT AGERA MUSIKALISKT

# Musikalitet som norm och utbildningsmål i västerländsk talteater

Since naught so stockish, hard, and full of rage,  
But music for the time doth change his nature,  
The man that hath no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils,  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted:

Ty intet är så stelt, så tungt, så stormigt,  
– att ej musik ibland förbytt dess väsen.  
Den man, som ej inom sig har musik  
och icke rörs av sköna toners endräkt,  
är böjd för svek, bedrägeri och rov;  
hans andes verksamhet är stum som natten,  
och hans begär är svarta som en avgrund;  
tro ingen sådan man!

William Shakespeare, *Köpmannen i Venedig*, V:1  
(övers. Carl August Hagberg)

*Guter Mensch aber schlechter Musikant.*

Anton Tjechov, *Körsbärsträdgården*, III

Author: Sven Bjerstedt, Lund University, Malmö Academy of Music, Department of Research in Music Education, Box 8203, SE-20041 Malmö, Sweden

October, 2009

*Att agera musikaliskt: musikalitet som norm och utbildningsmål i västerländsk talteater*  
(*Musicality in acting: musicality as a standard and an educational goal for Western spoken theatre*)

## Abstract

This thesis takes its point of departure in the prominent use of the term 'musicality' as a prestige word in theatre discourse where, obviously, not exactly the same reference and meaning is ascribed to the concept as in contexts of music. There seems to be very little previous research in this area, if any. The research question is formulated thus: What do theatre practitioners mean when they speak of an actor acting with musicality?

The investigation is divided into three studies. Study A focuses on different perspectives on musicality in the field of music, based on explorative literature studies. Study B focuses on a sample of citations from literature on theatre where musicality and related concepts seem to be put forward in interesting and relevant ways in connection with spoken theatre. Study C is based on a series of explorative interviews with theatre practitioners working as educators at Malmö Theatre Academy, Sweden.

The results of study A indicate that (i) references to art forms other than music are very rare among musicologists discussing the concept of musicality; (ii) there are reasons to distinguish between three different perspectives on musicality, introduced by Brändström (1997; 2006) as an *absolute*, a *relativistic* and a *relational* view; and (iii) there are reasons to distinguish also between two perspectives on music: an *aesthetic* view (Reimer, 1970/1989) and *praxialism* (Elliott, 1995).

Study B is divided in two sections, one chronological and one systematical. The historical overview presents a collection of citations related to three ideals or paradigms of theatre: the *rhetorical*, the *realistic* and the *modernistic* ideal. The systematic overview is structured in accordance with the different practitioners' perspectives that are put forward: following a collection of citations related to "musical dramaturgy", the views of directors, educators and actors, respectively, are presented. Educational and professional theatre discourses through history as well as today are shown to include a great variety of perspectives on music and musicality.

A detailed analysis of the interviews in study C indicates that the concept of musicality as understood and used by the interviewees can be interpreted as *a combination of abilities in the actor*. These abilities are divided in three groups, all of which constitute necessary conditions for the actor's musicality: acting and being "here and now" with all senses ("presence"); apprehending, analysing and building structures ("structure"); and acting and being free, relaxed, active and open ("flow").

In conclusion, the results of the study seem to indicate that the term 'musicality' is often applied in the field of theatre in a way that could be understood as metaphorical. Based on these results, it would seem potentially fruitful to regard 'musicality' in theatre discourse as a socially constructed concept or even as a fiction in Vaihinger's sense. A number of suggestions for further research are put forward.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>1. INLEDNING</b>	<b>6</b>
1.1 Ett språkbruk att fundera över	9
1.2 Skilda världar – lost in translation?	10
1.3 (Brist på) tidigare forskning på området	11
1.4 Syfte och forskningsfråga	12
1.5 Avgränsningar	12
1.6 Struktur och disposition	13
<b>2. TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER</b>	<b>14</b>
2.1 Förståelse som förklaring i en social kontext. Ett tema hos Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer, Ludwig Wittgenstein, J. L. Austin och Quentin Skinner	14
2.2 Begrepp som konstruktioner och fiktioner	16
2.2.1 Begrepp som konstruktioner. Statiska egenskaper versus dynamiska aktiviteter	16
2.2.2 Begrepp som fiktioner. Hans Vaihinger och Als-Ob-filosofin	18
2.3 Fenomenografi och ”variation theory”	19
2.4 Sammanfattning	20
<b>3. METODOLOGISKA ÖVERVÄGANDEN</b>	<b>22</b>
3.1 Tvärvetenskaplig ansats. Begreppslig hemmaplan och bortaplan	22
3.2 Generell uppläggning	23
3.3 Val och tolkning av texter (Studie B)	24
3.4 Kvalitativ intervju som metod och kunskapsproduktion (Studie C)	25
3.4.1 Explorativa intervjuer	26
3.4.2 Val av informanter	27
3.4.3 Validering och generaliserbarhet	27
3.4.4 Praktiskt tillvägagångssätt	30
3.4.5 Etiska överväganden	30
<b>4. STUDIE A. Begreppet musikalitet, betraktat från musikens synpunkt. En preliminär litteraturinventering. Resultat och analys</b>	<b>31</b>
4.1 Vem är musikalisk? En långlivad frågeställning	31
4.2 Två skilda synsätt på musikalitet...	33
4.3 ...och ett tredje!	35
4.4 Vad är musik?	35
4.5 Sammanfattning	37

<b>5. STUDIE B. Begreppet musikalitet, betraktat från teaterns synpunkt.</b>	
<b>En preliminär litteraturinventering. Resultat och analys</b>	<b>39</b>
<i>5.1 Teaterhistorikerns perspektiv</i>	39
5.1.1 Det retoriska teateridealet	39
5.1.2 Det realistiska paradigmskiftet	44
5.1.3 Modernismen	47
<i>5.2 Teaterpraktikerns perspektiv</i>	59
5.2.1 Musikalisk dramaturgi	59
5.2.2 Musikalitet – en fråga för regissören	61
5.2.3 Musikalitet – en fråga för skådespelarutbildningen	63
5.2.4 Musikalitet – en fråga för den enskilda skådespelaren	63
<i>5.3 Sammanfattning</i>	72
<b>6. STUDIE C. Begreppet musikalitet, betraktat från teaterns synpunkt.</b>	
<b>Explorativa intervjuer med teaterpedagoger. Resultat och analys</b>	<b>76</b>
<i>6.1 FLÖDE</i>	78
6.1.1 ...att leva	78
6.1.2 ...att agera med fritt, avspänt flöde	79
6.1.3 ...att samspela	79
6.1.4 ...att hitta textens rytm i sin kropp	80
6.1.5 ...att driva, att växla rytm, att vara aktiv	80
<i>6.2 STRUKTUR</i>	81
6.2.1 ...att uppleva variationerna och motsättningarna i en text	81
6.2.2 ...att se helheten	83
6.2.3 ...att identifiera och förhålla sig till textens musikaliska kvaliteter	84
6.2.4 ...att skapa betydelser genom att forma texten musikaliskt	86
6.2.5 ...att förstå hur dåtid och nutid samverkar till att skapa framtid	86
6.2.6 ...att bygga en helhet, skapa ett handlingspartitur	87
<i>6.3 NÄRVARO</i>	88
6.3.1 ...att kunna uppleva scenens rytm	88
6.3.2 ...att vara på rätt plats i rätt ögonblick	89
6.3.3 ...att kunna placera sig i rummet	91
6.3.4 ...att vara fullkomligt närvarande ”här och nu”, ”djuriskt”	92
<i>6.4 Att ha musikerbakgrund och att agera musikaliskt</i>	95
<i>6.5 Musikalitet som föremål för undervisning</i>	97
<i>6.6 Musikalitet som solistisk förmåga respektive koristisk förmåga</i>	99
<i>6.7 Musikalitet som kulturellt betingat begrepp och som norm</i>	100
<i>6.8 Musikalitet som pedagogiskt instrument</i>	103
<i>6.9 Musikalitet som grundförutsättning för mänskligt liv</i>	105
<i>6.10 Sammanfattande analys. FLÖDE – STRUKTUR – NÄRVARO. En modell för att agera musikaliskt</i>	106

6.10.1 Förhållandet mellan NÄRVARO och STRUKTUR	107
6.10.2 FLÖDE – en kanal mellan NÄRVARO och STRUKTUR	109
6.11 <i>Analys av övriga intervjuresultat</i>	113
6.12 <i>Sammanfattande analys av resultat från studierna A, B och C</i>	114
<b>7. DISKUSSION. FORTSATT FORSKNING</b>	<b>116</b>
7.1 <i>Räckvidd och giltighet</i>	116
7.2 <i>Förhållandet mellan musikalitet på teaterområdet och musikalitet på musikområdet</i>	117
7.3 <i>Pjästext och föreställning – motsvarigheter i musikens värld?</i>	118
7.4 <i>Skådespelarens musikalitet som fiktion/konstruktion</i>	120
7.5 <i>Musikalitet som medfödd eller förvärvad förmåga</i>	121
7.6 <i>Kan man tänka sig musikalitet utan NÄRVARO, FLÖDE eller STRUKTUR?</i>	122
7.7 <i>Musikalitet som vardaglig och metafysisk term</i>	122
7.8 <i>Frågor för fortsatt forskning</i>	123
<b>LITTERATUR</b>	<b>125</b>

# 1. INLEDNING

Mycket i teaterns språkbruk antyder att musikalitet i någon viss mening – eller kanske snarare med skiftande innebörd – anses ha stor betydelse för skådespelarens arbete. Musikaliska termer och begrepp används flitigt som honnörsord i teaterpedagogiken. Man talar om tonen i en replik, pulsen i en dialog, tajmingen i en scen, rytmen i en föreställning; man talar om kroppens musikalitet, man talar om en musikaliserad dramaturgi, skådespelarens verktyg kallas instrumentet, ja, exemplen på sådana här överförda musikord är många. En provkollektion ur aktuella tidningstexter tycks indikera att det rör sig om ett relativt allmänt sätt att uttrycka sig när man talar om teater (Ruta 1). ”Musikalisk” är som regel ett starkt positivt laddat värdeomdöme – medan motsatsen får sägas gälla för adjektivet ”teatral”.

## **Ruta 1. Musikalitet i teatersammanhang. Ett axplock tidningsklipp.**

Det var Dan Turdéns idé att sätta upp favoritdramatikern Harold Pinters Älskaren från 1962.  
- Den har en sådan musikalitet, är välkomponerad och välskriven.

**Schuldt, Sara (2009). Sommarteater. [Intervju med regissören Dan Turdén.] *Folkbladet* 2009-07-09**

Hon har inte spelat Tjechov sedan tiden på scenskolan, och aldrig tidigare i komediform. - Musikaliteten i att spela komedi är en utmaning, den uppstår ju först när man har en publik. Det är ju tajming alltså, här är publiken en motspelare.

**Geistrand, Moa (2009). Med näsa för klasskampen. [Intervju med skådespelaren Cecilia Lindqvist.] *Sydsvenskan* 2009-06-25**

Gräddan av svenska skådespelare gör små och stora insatser i en föreställning som i sin musikalitet och obesvärat tonsäkra dialog förenar litterärt och psykologiskt djup med en nästan lättvindig enkelhet.

**Waaranderä, Ingegerd (2009). Rakt ner i en existentiell brunn. [Recension av Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt* som radioteater i regi av Anders Carlberg.] *Dagens Nyheter* 2009-02-27**

Hur viktig är tajmingen?

JH: Det är nästan ett koreograferat händelseförlopp. När en dörr stängs öppnas en annan och en tredje person vänder sig om och så vidare. Det går inte att vara en enda sekund för sen.

BH: Det är jätteviktigt, det kan röra sig om en sekund åt ena eller andra hållet om en replik ska sitta eller inte. Skådespelare med en seriös bakgrund säger ofta att det är svårare att spela fars än de hade trott för farsen måste vara exakt, som ett perfekt fungerande urverk. Men tajming är något du är född med, antingen har du det eller inte.

Hur vet ni vad publiken kommer att skratta åt?

JH: Jag försöker ju lägga regin så att det blir skratt på vissa ställen men sedan får skådespelarna bolla vidare med publiken. Det handlar om musikalitet och humor. Därför är det så viktigt att ensemblen är ett gäng som pratar samma språk.

**Clarén, Ulf (2009). Farskockarnas bästa recept. [Intervju med regissörerna Jan Hertz och Bo Hermansson.] *Sydsvenskan* 2009-01-29**

- Jag gick i gång på hans musikalitet. När man själv är skådespelare känner man hur det är skrivet ur kroppen. Hans dramatik är djupt rotad i hantverket att stå på scenen. Där finns humor, rytm, energi.

**(osignerad) (2008). Fyra teatermän minns Harold Pinter. [Intervju med regissören Tobias Theorell.] *Dagens Nyheter* 2008-12-27.**

- Komedin kräver ett speciellt slags musikalitet. Tar luften slut en mikrodels sekund kan allt ramla ihop.

Hon talar om direkthet, en riktning utåt, andning och pausering. Att inte fika efter skratt.

**Pauli, Calle (2008). Hjärtat spelar roll. [Intervju med skådespelaren Gunilla Nyroos.] *Dagens Nyheter* 2008-11-24**

Känslan för komik och för musik hänger ofta samman, anser hon.

- Det här med tajming är så diffust och svårt att prata om, men jag tror att musikalitet har mycket att göra med hur man sätter repliken.

**Björk, Bo (2008). Minsann är Mi modig. [Intervju med skådespelaren Mi Ridell.] *Norrköpings Tidningar* 2008-05-31**

Jag har spelat en hel del i popband och för mig hör musikalitet och regi ihop. Det finns visuella regissörer och textregissörer men utan rytmkänsla blir föreställningen tråkig. Under repetitionerna kan det hända att jag slutar lyssna på de ord som skådespelarna säger och bara lyssnar på rytmen.

**Eklundh, Johanna (2008). Regissören som älskar skådisyrket. [Intervju med regissörn Eva Dahlman.] *Kristianstadsbladet* 2008-01-21**

Du får ofta beröm för din tajming, för din tonträff i replikerna. Var kommer den ifrån?

Jonas mumlar något om frågor som inte går att svara på. Till slut säger han att tonträffen kanske har med hans musikalitet att göra.

**Carlberg, Ingrid (2007). Mäster Jonas. [Intervju med skådespelaren Jonas Karlsson.] *Dagens Nyheter* 2007-12-23**

På Kansallisteatteri tar Ismo Kallio och Tea Ista från första början fram komeditonen i stycket och demonstrerar därmed textens musikalitet. Deras pauseringar är korta och tydliga som piskrapp.

**Kjellin, Gösta (2007). Dödsdans i samförstånd. [Recension av en uppsättning av August Strindbergs pjäs *Dödsdansen*.] *Hufvudstadsbladet* 2007-12-04**

I "Distans" (2003) och "Om ljuset" (2005), krävs en annan sorts instudering. Alla i ensemblen blir mer beroende av varandra och av att replikerna kommer på exakt rätt ställe annars får man inte fram den rytm och musikalitet som utmärker enaktarna.

**Gustafsson, Annika (2007). Ner i människans mörka skikt. Fredrik Gunnarson står på scen i två Norénpjäser på Intiman i Malmö. [Intervju med skådespelaren Fredrik Gunnarson.] Sydsvenskan 2007-11-16**

Musikalitet tycks alltså vara någonting eftersträvansvärt för skådespelaren och teatern – även när det är fråga om renodlad talteater. Redan Aristoteles [384–322 f. Kr.]<sup>1</sup> pekar på några påtagligt värdefulla tillgångar för en skådespelare: "These are the three things – volume of sound, modulation of pitch, and rhythm – that a speaker bears in mind. It is those who bear them in mind who usually win prizes in the dramatic contests." (Cole & Chinoy, 1970, s. 12) Klangvolym, tonhöjd, rytm – det är begrepp som också hör hemma i musiken.

Man bör hålla i minnet att musik har utgjort en väsentlig beståndsdel i den västerländska teatern under dess långa historia, och att den nutida renodlade talteatern skulle kunna betraktas som en drygt sekellång "parentes" (Johansson, 2006, s. 26). Men även om vi inskränker oss till att tala om dagens talskådespelare kvarstår intrycket av en massiv konsensus: musikaliteten är viktig. En sentida intervjuundersökning ger Helander (2007) anledning till långtgående slutsatser: "Jag kan till och med sträcka mig så långt som att säga att det är *nödvändigt* för en skådespelare att vara musikalisk. Musikaliteten yttrar sig i allt från texthanteringen till det sätt man rör på sin kropp." (s. 35)

Iakttagelser vid min egen institution, Teaterhögskolan i Malmö, pekar på att dominerande deviser i skådespelarutbildningens tekniska ämnen på något sätt tycks vara förknippade med musikalitet. Kännetecknande för undervisningen där är enligt Vallgård (2009) ett "gemensamt språkbruk" och att "alla lärare arbetar mot samma mål men med olika fokus" (s. 37). Något sådant har jag tyckt mig uppfatta beträffande musikalitet i skådespelarträningen. Rörelseundervisningens devis *att vara på rätt plats i rätt ögonblick* förefaller vara nära besläktad med egenskaper som tränas och premieras i musiksammanhang, exempelvis musikernas periodkänsla. Rörelsepedagogen Orest Koslowsky [1914–97] har myntat termen "lyrörlighet" för kroppens motsvarighet till lyhördhet (2004, s. 18). I talundervisningen vid

---

<sup>1</sup> För citerade författare anförs levnadsår då dessa är kända. Detta sker med tanken att det kan vara en nyttig information, dels därför att läsaren kanske inte kan förväntas vara bekant med alla nämnda teaterpersoner, dels därför att frågan om de diskuterade begreppens eventuellt skiftande betydelse i olika tider kan antas spela roll i sammanhanget. För att undvika missförstånd anges levnadsår inom hakparentes, medan litteraturreferenser anges med årtal inom parentes på vedertaget sätt. – Symbolen [...] används i denna uppsats för att markera uteslutna ord i citat. Härigenom hoppas jag undvika risken att läsaren förväxlar uteslutningar gjorda av mig med sådana ställen där symbolen ... har använts av den citerade författaren själv.



Teaterhögskolan lyder en central devis så: *tanken föder tonen*. Det är en formulering som återfinns också i instrumentalmusikpedagogik (Tohver, 1998).

I min egen praktik som musiklektör vid skådespelarutbildningen i Malmö har jag i hög grad inriktat mig på att försöka utveckla studenternas musikaliska självförtroende, bland annat genom en speciell kompositionspedagogisk metodik (Bjerstedt, 2008). Det är naturligt att en sådan verksamhet bottnar i en stark övertygelse om att musik, musikalitet och musikaliskt självförtroende har relevans för skådespelare. Under min mångåriga verksamhet på detta område har jag ändå kommit att uppfatta grunden för denna övertygelse som oklar, och den föreliggande undersökningen har sin upprinnelse i sådana erfarenheter och reflektioner. Det tycks finnas fundamentala frågor att ställa kring musikalitet på teaterområdet, och jag har kommit att uppfatta dessa frågor som obesvarade. Några sådana frågor formuleras i följande avsnitt.

## 1.1 Ett språkbruk att fundera över

Inte sällan förekommer musikalitetsbegreppet i teatersammanhang i metaforisk eller rentav metafysisk användning. Den polske teatermannen Włodzimierz Staniewskis [f. 1950] musikalitetsbegrepp kan med sina holistiska, andliga och kosmologiska dimensioner påminna om det pythagoreiska *harmonia mundi*: ”The earth is musical and man is musical. Man can be put out of tune and the same can happen to earth.” (Staniewski & Hodge, 2003, s. 63)

Även i mer jordnära sammanhang presenteras begreppet musikalitet på teaterområdet mycket ofta i ganska allmänna ordalag: man nämner exempelvis röstens, kroppens eller textens musikalitet utan att närmare gå in på vad som egentligen menas med sådana begrepp. Att man använder dem i överförd bemärkelse är sannolikt. Den som talar om ”pulsen” i en scen menar nog vanligen inte tretakt, och ”tonen” i en replik heter knappast fissa.

Detta allmänna, metaforiska eller metafysiska språkbruk ger anledning till nyfikenhet. Musikorden tycks undantagslöst vara fyllda av positiv laddning när de används om teater. Men vad betyder de närmare bestämt? Finns skådespelarens musikalitet? Vad består den i så fall i?

I sådana frågeställningar ligger ett obekantgörande: ett betraktelsesätt där det välkända görs exotiskt. När skådespelarstudenternas musiklektör tar på forskarrocken formulerar han inte endast en forskningsfråga av typen ”Vad tror infödingarna att de håller på med?” utan ställer också frågan ”Vad tror jag att jag håller på med?” – det är ett slag av kritisk forskning som också innefattar självkritik (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 337).

## 1.2 Skilda världar – lost in translation?

Språkbruket tycks alltså övertygande vittna om släktskap mellan konsterna musik och teater. Det innebär naturligtvis inte att alla teaterarbetare känner sig förtrogna, kunniga och trygga beträffande musik. Enligt min egen erfarenhet som teatermusiker och som musiklärare för skådespelarstudenter förhåller det sig inte sällan tvärtom. Bland skådespelares förhållningssätt till musik förekommer otvivelaktigt också undran, främlingskap och osäkerhet.

I litteraturen om teater kan olika synsätt på förhållandet teater–musik urskiljas.

Man har kunnat uppfatta musik och teater som besläktade konstarter men utan tydligt definierade beröringspunkter. Den franske teatermannen Jacques Copeau [1879–1949] integrerade musik i skådespelarens träning, såväl solo- som körsång, notkunskap och grundläggande instrumentfärdigheter. Men enligt biografen Rudlin (2000) var hans skäl för detta inte helt entydiga: ”Music was a mystery to Copeau, which is perhaps why he continually sought to incorporate it in the training” (s. 69).

Man har också kunnat uppfatta förhållandet mellan musik och teater som en fråga om översättning. Den rysk-amerikanske teatermannen Michael Chekhov [1891–1955] formulerade en rad begrepp och tekniker för skådespelarträning. Det centrala begreppet *atmospheres* beskrivs av Chekhov (1992) med en musikalisk liknelse: de utgör konkreta uttrycksmedel, jämförliga med ”different keys in music”, och måste avlyssnas på samma sätt som man lyssnar till musik (s. 27). Chekhovs begrepp *psychological gestures* har också en musikalisk dimension, som han beskriver med hjälp av både melodi och rytm, och som ska utgöra en länk till skådespelarens undermedvetna:

By producing and exercising the Psychological Gesture suggested by the script, the actor approaches his subconscious creative powers. At this point, the Psychological Gestures absorb the music, rhythm, and beauty, the flame and the intensity of the thoughts and ideas of the actor’s subconscious in their purest and most crystal-clear form. The Psychological Gestures become rhythmical now. They resemble melodies rather than object- or action-based acting. (s. 86)

Chekhov presenterar också en övning som går ut på att översätta musik till *psychological gesture*:

Listen to a piece of music, preferably one you know well, or recall a selection and listen to it in your imagination. While listening, try to imagine what kind of Psychological Gesture you can find to incorporate the inner movement of the music with its Quality. It is not important whether you take one musical phrase, or a series of them. Rather it is essential that you get inspiration for your Psychological Gesture from the source that is as remote from any naturalism as the music is. (s. 87)

Det sistnämnda påpekandet av Chekhov förtjänar att begrundas. För honom tycks här det väsentliga med musiken som inspirationskälla ligga i just det förhållandet att den befinner sig på stort avstånd från den naturalistiska teatern. Somliga har menat att det föreligger en avgörande skillnad mellan teater och musik, nämligen i graden av självständigt skapande. Teater ägnar sig (bara) åt att imitera världen, medan musik ägnar sig åt att skapa och att därigenom tillföra världen något nytt. William Archer [1856–1924] hävdar sålunda:

Acting is of all the arts the most purely imitative. In this respect it stands at the opposite pole from music [...]. Music deals almost entirely in what may be called sound-patterns, which have no prototypes in external nature. [...] Acting is imitation; when it ceases to be imitation it ceases to be acting and becomes something else – oratory perhaps, perhaps ballet-dancing or posturing. (Citerat efter Cole & Chinoy, 1970, s. 364)

Gordon Craig [1872–1966] formulerar synpunkten ännu mer drastiskt:

The actor looks upon life as a photo-machine looks upon life; and he attempts to make a picture to rival a photograph. He never dreams of his art as being an art such for instance as music. He tries to reproduce nature; he seldom thinks to invent with the aid of nature, and he never dreams of *creating*. (Citerat efter Cole & Chinoy, 1970, s. 379)

”Jag har en skådespelares musikalitet, inte en musikers” hävdar skådespelaren Rolf Lassgård [f. 1955] (Monk, 2004). Det är ett tänkvärt yttrande som det finns anledning att återkomma till. Kan undersökningen av skådespelarens musikalitet leda till ett annat eller vidgat musikalitetsbegrepp?

### 1.3 (Brist på) tidigare forskning på området

Texter som närmar sig ämnet talskådespelarens musikalitet med en övergripande, analytisk infallsvinkel har visat sig överraskande sällsynta. Google-, Google Books- och Google Scholar-sökningar med kombinationer av sökord i stil med ’acting’ och ’musicality’ på skilda språk har resulterat i endast mycket få litteraturträffar, och dessa har sedermera visat sig inte uppfylla förväntningarna. Bakom en hoppingivande titel som *Der Schauspieler und die Musik* (Ritter, 2001) döljer sig exempelvis en resonerande sånghandledning för skådespelare – av begränsad eller ingen relevans för de här aktuella frågeställningarna.

Bland de vänliga hjälpare som tyvärr gått bet på att underlätta mina egna ansträngningar med att finna önskad litteratur räknar jag en universitetsbibliotekarie, fyra professorer med inriktning på teater och teatervetenskap och ett stort antal teaterpedagoger och teaterpraktiker. En tjänstvillig och väl beprövad hjälpinstans, ”Ask a librarian”-funktionen vid USA:s kongressbibliotek, kunde efter ovanligt lång betänketid endast förse mig med tre källor, varav ingen hade den övergripande eller analytiska karaktär som jag hade efterfrågat. (Av de tre

böckerna handlade en om antikens teater, de båda andra om teatermännen Meyerhold och Staniewski.)

Inget resultat är också ett resultat. Detta rätt omfattande men i traditionell mening närmast ofruktbara inventeringsarbete ger åtminstone fog för konstaterandet att här finns utrymme för pionjärinsatser. Kunskap på området talskådespelarens musikalitet byggs rimligen av material som i dag finns utspritt och får sökas på ett relativt stort område. Det finns anledning att låta sådana överväganden präglade undersökningens teoretiska och metodiska vägval.

## 1.4 Syfte och forskningsfråga

Det är lätt att uppfatta litteratursökandets magra resultat som en bekräftelse på min utgångspunkt: skådespelarens musikalitet utgör ett både rikt, fängslande och jungfruligt forskningsfält. Mitt syfte är att genom en inledande inventering av detta fält försöka skapa någon klarhet kring den nämnda, till synes förgivettagna begreppsanvändningen.

Nedan formulerar jag den forskningsfråga som min undersökning vill försöka belysa.

- *Hur uppfattar pedagoger och praktiker på teaterområdet innebörden av att agera musikaliskt?*

## 1.5 Avgränsningar

Gränslandet mellan musik och teater ser mycket olika ut, beroende på vart man vänder sig. Historiskt sett är åtskillnaden inte tydlig; snarare har det ofta varit fråga om två i hög grad integrerade konstarter. I andra kulturer än den västerländska finns på flera håll också en tät, rentav oupplöslig koppling mellan teater och musik, exempelvis i indiska, kinesiska och japanska scenkonstkulturer (Brockett, 1995).

Den föreliggande undersökningen tar fasta på förhållanden i en kultur där åtskillnaden mellan konstarterna är relativt distinkt, nämligen i den västerländska talteatern. Som en stor mängd exempel indikerar, finns det trots denna åtskillnad en påtaglig samsyn beträffande musikalitetens betydelse för talskådespelaren. Det är detta förhållande som ligger bakom mitt intresse och min frågeställning, och det har därför fallit sig naturligt att låta undersökningen gälla just västerländsk talteater – närmare bestämt den nutida svenska.

En del av den aktuella undersökningen (studie C) baseras på intervjuer med pedagoger vid min egen institution, Teaterhögskolan i Malmö. Även om det kan uppfattas som en snäv avgränsning tror jag att det finns goda utsikter att värdera de samlade resultaten av studie C på ett välgrundat sätt, när de ställs i förhållande till undersökningens båda andra studier. Men det finns ändå skäl att i den avslutande resultatdiskussionen problematisera och reflektera kring de följder som avgränsningen kan tänkas ha för slutsatsernas giltighet och räckvidd.

Teatern som konstart kännetecknas av att ”samtidigt vara ögonblick och upprepning”, och för att försöka fånga denna egenartade och sammansatta karaktär har teaterforskaren Kurt Aspelin myntat begreppet ”teaterhändelse” (Tjäder, 2008, s. 11). I detta avseende kan teatern kanske sägas vara mer besläktad med musiken än med exempelvis litteraturen eller bildkonsten. En intressant mellanställning intas av filmen. Det är en konstart vars förhållande till musikalitetsbegreppet utan tvekan också förtjänar att behandlas närmare, men i den föreliggande undersökningen kommer jag inte att specifikt beröra sådana frågor.

## **1.6 Struktur och disposition**

Efter den inledande redogörelsen för några av studiens utgångspunkter presenterar kapitel 2 dess teoretiska ramverk. Kapitel 3 resonerar kring undersökningens metodologiska utgångspunkter och redogör för det praktiska genomförandet av dess olika delar. I de därpå följande tre kapitlen redovisas resultat och analys av tre studier (A, B och C). I dessa har musikalitetsbegreppet undersökts från skilda utgångspunkter och med olika metoder. Studie A (kapitel 4) betraktar begreppet musikalitet från musikens perspektiv, företar en översiktlig, preliminär litteraturinventering och redogör för en rad olika synsätt på begreppet. Studierna B och C tar på olika sätt begreppet musikalitet i betraktande från teaterns perspektiv. Studie B (kapitel 5) presenterar ett axplock iakttagelser och synpunkter beträffande musikalitet i teatersammanhang, inhämtade genom en relativt bred men likafullt preliminär litteraturinventering. Studie C (kapitel 6) redovisar och analyserar ett antal explorativa intervjuer med aktiva teaterpraktiker (pedagoger) kring ämnet skådespelarens musikalitet. Kapitel 7 innehåller en sammanfattande diskussion samt stakar ut några områden och försöker formulera några riktningssamtal för fortsatt forskning.

## 2. TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

I detta kapitel presenteras några skilda teoretiska utgångspunkter för min undersökning. De hänger alla på olika sätt samman med mitt syfte att söka innebörder i begreppet musikalitet på teaterområdet. Inledningsvis redogör jag för ett tema som har återkommit och utvecklats hos en rad tänkare. Jag benämner detta tema med den sammanfattande formuleringen *förståelse som förklaring i en social kontext*. Med utgångspunkt i frågan om hur språket förhåller sig till den yttre verkligheten diskuterar jag vidare hur begrepp har kommit att uppfattas som *konstruktioner* eller *fiktions*. Slutligen redogör jag kortfattat för *fenomenografins* eller *variationsteorins* strävan att beskriva variationen i människors sätt att erfara fenomen i sina världar.

### 2.1 Förståelse som förklaring i en social kontext. Ett tema hos Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer, Ludwig Wittgenstein, J. L. Austin och Quentin Skinner

Wilhelm Diltheys term *Verstehen* är specifik för human- eller kulturvetenskaperna (Geisteswissenschaften), till vilka enligt min uppfattning bland annat musikpedagogiken, musikvetenskapen, teaterpedagogiken och teatervetenskapen måste räknas. Enligt Dilthey *förklarar* (erklären) vi naturen, medan vi *förstår* (verstehen) själslivet. Humanvetenskapernas metod är sanningssökande, tolkande, förstående. De söker inte framför allt orsaker utan innebörd. Deras uppgift är *att sätta sig in i den andres tankegång* (Sichhineinversetzen), vilket tänks leda till *återskapande* (Nachbilden) eller *återupplevande* (Nacherleben), kanske även *att sätta sig in i den andres känsla* (Nachfühlen). *Förståelse* är inte enbart en intuitiv återupplevelse; högre förståelse innefattar också ett slags förklaring (Erklärung). Det utmärkande för det medvetna liv som Dilthey kallar *ande* (Geist) är just självinterpretation. Den humanvetenskapliga tolkningen blir en speciell form för det andliga livets självförståelse. Liksom i naturvetenskaperna måste enskilda fakta ses i ett sammanhang: det i den inre erfarenheten givna själsliga sammanhanget måste ses inom ramen för bestämda livsomständigheter. Humanvetenskaperna studerar medvetandelivet, som vi kan ha en direkt kännedom om. Men medvetandet är för Dilthey inte det fundamentala; det är *livet*, som är mer omfattande än det medvetna livet. Diltheys tänkande rymmer en medvetandefilosofisk och en livsfilosofisk ansats. Friedrich Schleiermachers filosofi har i eminent grad influerat hans syn på humanvetenskaperna och deras kardinalmetod: hermeneutiken. (Lübcke, 1988)

Föremålen för förståelse är livsyttningar (Lebensäusserungen). Dessa är av tre slag: för det första ”begrepp, omdömen, större tankebilder”, vilka alla är oberoende av tid, plats och person”; för det andra handlingar, för det tredje upplevelseuttryck (Erlebnisausdruck) (Furberg, 1981, s. 21). ”Det är dessa uttryck som humanvetenskaperna gör till föremål för tolkning, förståelse.” (Nordin, 1995, s. 452)

Hans-Georg Gadamer sätter i *Wahrheit und Methode* ”den historiska och den reflektiva förståelsens” problem i centrum; han vill reda ut ”förståelsebetingelser” (Furberg, 1981, s. 115, 111).

Språket (liksom kulturen överhuvud) är för Gadamer någonting översubjektivt, något objektivt förefintligt; det är inte individens skapelse. ”Det är oss givet, är något vi föds till” (Nordin, 1995, s. 504). Men språket är också det medium varigenom vi existerar. Människan är en hermeneutisk varelse. Hermeneutiken har en universell innebörd och en ontologisk dimension; den är ”ett sätt att vara till” (Nordin, 1995, s. 505).

För strävan till förståelse av någontings mening blir en fråga central: mening för vem? Quentin Skinners idéhistoriska metodologi pekar på tre skilda tolkningar av den frågan (Skinner, 1988):

1. vad betyder orden (lexikalisk mening)?
2. vad betyder texten för oss (relevans)?
3. vad betyder texten för författaren (historisk mening)?

Här anknyter Skinner till J. L. Austins språkfilosofiska terminologi. I korthet kan Austins termer presenteras på följande sätt. Att säga något kan kallas att utföra en lokut handling. Det innebär i allmänhet därigenom att utföra en illokut handling (fråga, svara, berätta, varna, döma, kritisera osv), en handling *i* det man säger något, till skillnad från handlingen *att* säga något. En perlokut handling slutligen innebär att yttrandet framkallar en viss följdriktig verkan. Lokut: han sade; illokut: han rådde mig; perlokut: han övertygade mig.

Det är således den illokuta dimensionen av ett yttrande som är intressant för Skinners metodologiska strävan. Han identifierar den med aktörens avsikt (intention, point). Den förklaringsstyp Skinner förordar är icke-kausal. Att känna till en handlingss orsaker skänker inte någon förståelse av själva handlingen, hävdar han (Bjerstedt, 1993).

Hur kan man avgöra huruvida en tolkning är riktig? Gadamer och Skinner har anfört delvis motstridiga kriterier för korrekt förståelse. Gadamers *holistiska kriterium*, å ena sidan, går ut på att alla detaljernas harmoni är kriteriet på korrekt förståelse. Detta kriterium är inriktat på inre samband/koherens, på hur delarna hänger samman/harmonierar med helheten. Vidare är kriteriet textorienterat. Det är problematiskt på åtminstone två sätt: för det första kan det finnas flera möjliga helhetliga tolkningar (och kriteriet ger ingen ledning för hur man i så fall ska välja mellan dem); och för det andra är alla texter inte koherenta. Skinners *aktörskriterium*, å andra sidan, går ut på att forskarens tolkning bör överensstämma med författarens/aktörens avsikt eller poäng. Kriteriet är aktörorienterat. Även det är problematiskt: dels, för att kunna tolka texten rätt, måste vi känna till avsikterna; dels är författarens avsikter ofta underordnade i litterära verk, dikter m.m. Gilje och Grimen (2007) drar slutsatsen att vi måste använda oss av ”*både* det holistiska kriteriet *och* aktörskriteriet” (s. 196).

## 2.2 Begrepp som konstruktioner och fiktioner

Förhållandet mellan språket och den yttre verkligheten betraktas sällan som oproblematiskt. Under åtminstone ett par sekler har tänkare spunnit variationer på temat att våra observationer inte kan vara objektiva utan att de med nödvändighet styrs av teorier som den mänskliga tanken formar.

Då Arthur Schopenhauer lägger fram sin världsåskådning i skrift, inleder han 1818 det första bandet med den kategoriska deklARATIONEN ”Världen är min föreställning” (”Die Welt ist meine Vorstellung”). Längre fram hävdar Friedrich Nietzsche att ”sanningen skapas snarare än upptäcks”, Ludwig Wittgenstein att ”mitt språks gränser är min världs gränser”. Karl Popper menar att det är omöjligt att observera naturen utan att ha en hypotes att pröva, medan Hans-Georg Gadamer påpekar att all tolkning av texter beror på förståelse eller snarare ”omdöme i förväg” (*Vorurteil*). Besläktade synsätt återkommer i pragmatismen. Enligt John Dewey upprättar varje individ sin egen värld ur mötet mellan henne och omgivningen, och William James hävdar att ”intellektuella intressen [...] bidrar till att skapa den sanning som de själva förkunnar”. (Burke, 2007, s. 20, 85)

### 2.2.1 Begrepp som konstruktioner. Statiska egenskaper versus dynamiska aktiviteter

Med tiden har termen *konstruktion* kommit att bli vanligt förekommande i många sammanhang där det mänskliga vetandets frihet problematiseras. I sin inflytelserika *Vetandets arkeologi* (1969) definierar Michel Foucault ”diskurser” som aktiviteter ”som systematiskt konstruerar (*ferment*) de saker och föremål de talar om”. Exempelvis betraktas begrepp som kast (Indien), stam (Afrika), etnicitet, klass, genus, nation etc alltmer som kulturellt, historiskt eller diskursivt konstruerade (Burke, 2007, s. 86, 91 ff).

Den aktuella undersökningen intresserar sig för hur begreppsapparat och terminologi kan lånas från ett användningsområde (musiken) och överföras till och tillämpas på ett nytt område (teatern). Frågor som de ovan skisserade förefaller vara i hög grad relevanta i sammanhanget. Syftar en term som ’musikalitet’ på en bakomliggande verklighet (*essens*)? Eller är begreppet konstruerat? Vad betyder det att säga att någon agerar musikaliskt?

Essentialisten ser fenomen och begrepp som tidlösa och oberoende av människors medvetanden. För den senare Wittgenstein är det däremot en central poäng att språket alltid fungerar i ett socialt sammanhang; hans uppfattning av språkets natur kretsar kring nyckeltermen *språkspel* (Wittgenstein, 1953/1992). I § 43 av *Filosofiska undersökningar* föregriper Wittgenstein senare tiders konstruktionistiska, anti-essentialistiska synsätt med sin välkända, lakoniska formulering ”Ett ords betydelse är dess användning i språket” (Wittgenstein, 1953/1992, s. 31).



Den sociala konstruktionisten opponerar mot ett essentialistiskt synsätt och betraktar tvärtom fenomenen och begreppen som (bi-)produkter av mänskliga val; den socialt konstruerade verkligheten är en pågående, dynamisk process där sociala fenomen skapas, institutionaliseras och blir till tradition (Berger & Luckmann, 1966). Den *sociala konstruktionismen* har rötter i fenomenologin, närmast hos Alfred Schütz (1932/1980). Det föreligger också ett släktskap mellan det nämnda påvisandet av fenomenens socialt konstruerade natur och den demaskering ("Enthüllung") av ideologier som beskrivs och förespråkas av Karl Mannheim (1954/1997). Att demaskera innebär för Mannheim inte att vederlägga en tes, men att underminera den genom att påvisa dess utomteoretiska funktion.

Musikalitetsbegreppet skulle från sådana synpunkter kunna betraktas som socialt konstruerat. En kollektiv förståelse av musikalitet skulle också kunna analyseras med stöd av en teoribildning som syftar till att klarlägga utvecklandet av socialt delade idéer, en gemensam kunskapsgrund: *social representationsteori* (Moscovici, 1961; 2000).

Den kanadensiske filosofen Ian Hacking ägnar frågor kring social konstruktion ingående kritisk granskning. Vad är det som påstås vara socialt konstruerat: idéer eller objekt? Det föreligger en växelverkan mellan dem. Idéer växelverkar med tillstånd, villkor, beteenden, handlingar, individer. De sammanhang ("matriser") där denna växelverkan sker innehåller både sociala och materiella element (Hacking, 1999/2000).

Hacking intresserar sig för hur medvetandet hos en grupp människor hänger samman med hur denna grupp har kategoriserats. Han introducerar begreppet "interaktiva kategorier": "kategorier som [...] förändrar hur dessa människor upplever sig själva" (Hacking, 1999/2000, s. 141). Vidare påpekar Hacking att "termer för interaktiva kategorier [...] är kategoritermer med en återkopplingseffekt, dvs. de måste revideras därför att de människor som kategoriseras på vissa sätt ändrar sig på grund av att de kategoriseras så. [...] Långt mer avgörande än semantiken är de interaktiva kategoriernas dynamik." (Hacking, 1999/2000, s. 163 f) Spontant förefaller detta vara ett fruktbart sätt att se på hur kategorin 'musikalisk' kan fungera. Citaten i Ruta 1 i uppsatsens inledningsavsnitt innehåller exempel på hur termen på teaterområdet har använts med påtaglig "återkopplingseffekt": som positivt omdöme, som måttstock för bedömning, som utmaning och strävansmål samt som redskap för analys av det egna arbetet.

Det finns några distinktioner som kan uppfattas som nära besläktade med motsatsparet *essens-konstruktion*. Till dessa hör *natur-kultur* men också ett begreppspar som *egenskap-aktivitet*.

Jalakas (2009) citerar en grundskollärare med erfarenhet av interkulturellt arbete: "Kultur är inte ett substantiv, säger hon. Det är ett verb. Precis som tradition. Det är något vi skapar, som är i ständig förändring." (s. 46 f) Detta synsätt kan föra tankarna till ett dominerande perspektiv i teaterns metodik i Stanislavskijs efterföljd, nämligen att fokusera på en rollfigurs handlingar – inte på karaktären (Sjöström, 2007). På liknande sätt kunde det förefalla tilltalande att i samband med den föreliggande undersökningen pröva att betrakta musikalitet som en dynamisk aktivitet, snarare än en statisk egenskap.

I sammanhanget kan framhållas att begrepp som musiklyssnare eller operapublik kan och bör problematiseras på liknande sätt. Det vi i dag menar med att lyssna på musik är en i hög grad kulturavhängig aktivitet. Johnson (1996) visar hur ”ett nytt sätt att lyssna” på musik uppstod i slutet av l’ancien régime (1750–1850). Det var under denna period som operapubliken faktiskt tystnade; man övergick till att följa med i musiken i stället för att ägna föreställningstiden åt att viska med och titta på andra personer i publiken.

Genusteori och queerteori har förespråkat ett performativt synsätt där sådant som traditionellt uppfattas som egenskaper lämpligen kan förstås som något som människor *gör*, inte som något de *är* eller *har*. Med ett sådant synsätt kan frågan om existensen av en bakomliggande identitet komma att ställas på sin spets. Elleström (2005) behandlar denna fråga i anslutning till queerteoretikern Judith Butlers radikalt konstruktivistiska syn på genus:

Butlers svar på frågan om det under vårt performativa, ständigt ’utförda’ och ’skapade’ genus finns en könsidentitet är nej. Men på samma sätt som begreppet kultur blir meningslöst om man helt tänker bort begreppet natur, förutsätter konstruktionsbegreppet att någon sorts essens i alla fall är tänkbar. Och så fort man talar om förställning och föreställningar får dessa begrepp sin mening genom att kontrasteras mot genuinitet, identitet och uppriktighet. Individens finns och identiteten finns, men inte som en punkt utan som en process. (s. 63)

Elleström (2005) formulerar också en tänkvärd möjlighet när det gäller hur förhållandet mellan de båda begreppen essens och konstruktion kan uppfattas: ”Kanske är en dialektisk förståelse av de båda begreppen nödvändig. Essensen är något som hela tiden blir till och konstruktionen finns hela tiden i själva sitt tillblivande.” (s. 252) Detta är överväganden som förefaller mycket väsentliga för den föreliggande undersökningen. I inledningsavsnittet ställde jag frågan ”Finns skådespelarens musikalitet?” Forskningsfrågan inriktar sig på hur pedagoger och praktiker på teaterområdet uppfattar innebörden av att agera musikaliskt. Min analys av resultaten i studie C pekar på att intervjupersonernas reflektioner kring begreppet musikalitet tycks ge grund för en vidgad och fördjupad uppfattning om både dess innebörd och användning. I samband med detta blir det anledning att återkomma till frågor om begreppen essens och konstruktion.

### **2.2.2 Begrepp som fiktioner. Hans Vaihinger och Als-Ob-filosofin**

Ett potentiellt fruktbart betraktelsesätt rörande begreppet musikalitet tror jag mig också kunna finna i fikcionalismen, den lära om de ”nyttiga fiktionerna” som den tyske filosofen Hans Vaihinger [1852–1933] formulerar i *Die Philosophie des Als Ob* (Vaihinger, 1911). Enligt Vaihinger är tänkandet inte i stånd att begripa det givna med hjälp av rent teoretiska överväganden. En ”överensstämmelse” med verkligheten är otillräcklig för att nå en sanning. Vetenskapliga teorier bör bedömas utifrån om de har ett praktiskt värde för livet – inte utifrån om de är sanna i enlighet med korrespondensteorin för sanning. Det gäller att skapa en rad nyttiga, för livet gynnsamma *fiktioner*, vilka medan de används betraktas *som om* (als ob) de

vore sanna. Fiktionerna är enligt Vaihinger inadekvata, subjektiva, bildliga föreställningssätt. De skiljer sig från hypoteser, som kan verifieras (göras sannolika); fiktioner däremot har endast till uppgift att vara ändamålsenliga i en livspraxis. Om fiktionerna är självmotsägande eller på annat sätt falska är av underordnad betydelse. (Vaihinger, 1911; Lübcke, 1988)

Enligt Nyman (1927) är det möjligt att tolka en rad verklighetsteorier såväl som etiska läror som exempel på fiktioner i Vaihingens mening. Motsägande element bör inte restlöst exkluderas ur vetenskapen. Härvidlag är konsten föredömlig med sin avsaknad av vetenskapens logiska pryddhet. Metaforen, med sina delvis motstridiga bilder, avviker liksom den vetenskapliga fiktionen från verkligheten – för att föra oss närmare in i denna. (Nyman, 1927)

Det föreligger en intressant terminologisk överensstämmelse mellan Vaihingens som-om-filosofi och teatermannen Konstantin Stanislavskijs ungefär samtida metod för skådespelare, där begreppet ”som om” spelar en central roll – även om något beroendeförhållande mellan de båda inte har påvisats (Rynell, 1998). Eklund (2007) ger en aktuell översikt över ett brett spektrum av fiktionalistiska teorier. Såvitt jag har kunnat utröna tangerar ingen av dem de här aktuella frågeställningarna kring begreppet musikalitet på teaterområdet. Det intresserar mig att försöka utröna i vilken mån ett fiktionalistiskt betraktelsesätt kan visas vara träffande för hur begreppet musikalitet uppfattas och används i de sammanhang som är föremål för den aktuella undersökningen.

## 2.3 Fenomenografi och “variation theory”

Marton (1981) framhåller en grundläggande distinktion mellan att beskriva verkligheten och att beskriva människors uppfattning av den: “From the *first-order* perspective we aim at describing various aspects of the world and from the *second-order* perspective [...] we aim at describing people’s experience of various aspects of the world” (s. 177).

Marton och Booth (1997/2000) presenterar fenomenografisk forskning bland annat genom att precisera vad den inte är. Den utgår från människors sätt att erfara någonting, ”forskningens objekt är *variationen* i sätt att erfara fenomen” – men fenomenografien är inte en teori om erfarenhet (s. 146). De påpekar att fenomenografien i sig inte heller är en metod, snarare ”en ansats för att identifiera, formulera och hantera vissa typer av forskningsfrågor [...] relevanta för lärande och förståelse i en pedagogisk miljö” (s. 147).

Uttrycket ”sätt att erfara” fångar något väsentligt. Ett erfarenhet i sin helhet låter sig inte beskrivas. Den fenomenografiska forskaren inriktar sig därför på att söka efter och beskriva de kritiska skillnaderna i människors sätt eller förmåga att erfara de fenomen som forskaren intresserar sig för. ”*Variationen* i människors sätt att erfara fenomen i sina världar är av högsta intresse för fenomenografiska studier, och fenomenografer strävar efter att beskriva den variationen” (Marton & Booth, 1997/2000, s. 159). På senare tid har de fenomenografiska

forskarna i allmänhet övergivit beteckningen fenomenografi till förmån för variationsteori (Marton & Tsui, 2004).

Utfallsrummet, dessa kvalitativt skilda sätt att erfara, formas till en uppsättning beskrivningskategorier, som bör vara så få som möjligt. Deras relation till undersökningens fenomen bör vara tydlig, och deras inbördes relation bör vara logisk, ”ofta hierarkisk” (Marton & Booth, 1997/2000, s. 163). Deras giltighetsanspråk görs i förhållande till undersökningens empiriska resultat: ”beskrivningskategorin är en rimlig karakteristik av ett möjligt sätt att erfara någonting med hänsyn till tillgängliga data” (Marton & Booth, 1997/2000, s. 176).

Det är den fenomenografiska forskaren som formar beskrivningskategorierna och utvärderar dem med utgångspunkt i deras förmåga att tillfredsställande förklara den fulla variationsbredden hos de empiriska data. Hasselgren och Beach (1996) problematiserar detta förhållande och påpekar vikten av att den fenomenografiska analysen inte formas av ”preconceived ideas” utan uteslutande av den aktuella undersökningens resultat.

Den samlade mängden beskrivningskategorier utgör enligt Marton (1981) ett slags kollektivt intellekt (s. 177), som han också benämner ”perceived world”, ”superindividual system of forms of thought” (s. 198). Med ett målande uttryck beskriver Marton och Booth (1997/2000) fenomenografins väg som att ”avslöja medvetandets kollektiva anatomi” (s. 177).

För den här aktuella undersökningen tycks Martons grundläggande distinktion mellan perspektiv av första och andra ordningen vara både relevant och väsentlig. Frågeställningen handlar inte om att slå fast vad skådespelarens musikalitet innebär ”i verkligheten”, utan om att ta reda på vad på teaterområdet verksamma människor menar med att skådespelare agerar musikaliskt. Likaså förefaller Martons och Booths redogörelse för den fenomenografiska forskningens objekt träffande för det som den föreliggande studien avser att undersöka. Det kan antas föreligga en viss variationsbredd i uppfattningarna om innebörden av att agera musikaliskt, och undersökningen syftar till att beskriva denna variation.

## 2.4 Sammanfattning

Avsikten med denna undersökning är att söka innebörder i begreppet musikalitet, närmare bestämt de innebörder som kan läggas i att agera musikaliskt på talteaterscenen. För att göra detta vill jag försöka sätta mig in i tankegångar beträffande detta hos teaterns praktiker och teoretiker både förr och nu. Dessa syften uppfattar jag som en strävan till *Verstehen* i Diltheys mening. De kan också betecknas som en fenomenografisk forskningsansats: avsikten är att beskriva variationen i människors sätt att uppfatta vad det innebär att skådespelare agerar musikaliskt.

För en sådan undersökning är språket det givna, ofrånkomliga mediet. Jag bör (i enlighet med Gadamer) sträva efter att finna ett harmoniskt sammanhang i mina tolkningar av vad

människor har att säga om de fenomen jag intresserar mig för, men jag bör också (i enlighet med Quentin Skinner) vara noga med att tolkningarna överensstämmer med deras avsikt.

Vidare är det angeläget att diskutera i vad mån konstruktionistiska, performativa eller fiktionistiska synsätt kan visa sig fruktbara för analysen av undersökningens resultat.

### 3. METODOLOGISKA ÖVERVÄGANDEN

Detta kapitel innehåller dels resonemang kring undersökningens metodologiska utgångspunkter, dels en beskrivning av tillvägagångssättet vid insamling och analys av empirin.

#### 3.1 Tvärvetenskaplig ansats. Begreppslig hemmaplan och bortaplan

Uppsatsens frågeställning rör sig i gränlandet mellan musikpedagogisk forskning och teaterforskning. På båda dessa fält är forskningsansatser av tvärvetenskaplig karaktär snarare regel än undantag, och detsamma gäller den föreliggande undersökningen.

En tvärvetenskaplig forskningsprodukt kommer med nödvändighet att uppfattas olika beroende på vem som tar del av den. Det som av en läsare bedöms som nytt och svårt riskerar att för en annan framstå som skåpmat och överförenkling. Ett annat problem med den tvärvetenskapliga forskningsansatsen kan vara svårigheten att kombinera undersökningens bredd med önskvärd fördjupning i studiens olika delar.

Jag anser mig inte ha kunnat eliminera dessa ofrånkomliga svårigheter inom uppsatsens ram. Men jag har vidtagit ett par åtgärder för att försöka mildra effekterna av dem. Dels har jag vinnlagt mig om ett framställningssätt som syftar till att – förhoppningsvis utan alltför stor omständlighet – både förklara det som möjligen är obekant och i bästa fall ställa det som möjligen är välbekant i delvis ny belysning. Dels har jag försökt att någorlunda samvetsgrant poängtera behoven av framtida fördjupning i samband med sådana delar av studien, där ytterligare studier förefaller vara en särskilt angelägen uppgift för framtida forskning.

Undersökningens syfte är att studera begrepp från ett konstnärligt fält, det musikaliska, överförda till ett annat fält, teatern. Liknande övergripande studier beträffande musikalitetsbegreppet på teaterns område har mig veterligen inte genomförts tidigare.

Det hör i och för sig inte till ovanligheterna att begrepp som är etablerade på ett område överförs och appliceras även på andra fält, att de så att säga får spela på bortaplan; det kan räcka att peka på att en del av den *musikproduktion* som *musikindustrin* erbjuder *musikkonsumenterna* är *färskvara*. Men den här aktuella frågeställningen rör musikalitetsbegreppet på teaterområdet, och här får förhållandena sägas vara speciella i ett par avseenden.

- (a) Begreppsöverföringen handlar inte om en nyetablering. Tillämpandet av musikalitetsbegreppet och en rad andra musikanknutna begrepp på teaterområdet har försiggått under århundraden, ja årtusenden. Bortamatchen har pågått länge.
- (b) Det förefaller som om inga samlade ansatser överhuvud har gjorts för att studera, beskriva och analysera denna utvidgade användning av musikalitetsbegreppet. Ingen kommenterar bortamatchen.

Dessa speciella förutsättningar har föranlett en uppläggning av undersökningen i tre steg.

### 3.2 Generell uppläggning

Undersökningens första steg blir en översiktlig studie av begreppets innebörd och användning på ursprungsområdet: en kortfattad inventering av musikalitetsbegreppet på musikområdet (studie A).

Undersökningens andra steg blir en inventering av hur musikalitetsbegreppet och en rad musiktermer traditionellt har använts på teaterområdet (studie B).

Ett sådant samlat grepp har av allt att döma inte tagits tidigare; därför är ett utforskande, explorativt förhållningssätt rimligt.

Studie B bygger på litteraturstudier och är tudelad:

1. Historisk bakgrundsteckning.
2. Nutida praktikerperspektiv; en tentativ systematik.

Beträffande litteraturstudierna bör två diskussioner föras:

- *Val av texter.*
- *Tolkning av texter.*

Jag betecknar de båda litteraturstudierna (studierna A och B) som preliminära. Inom ramen för en framtida, större undersökning hoppas jag kunna genomföra betydligt mer omfattande inventeringar av litteratur på områdena.

Undersökningens tredje steg blir en inventering av hur musikalitetsbegreppet och en rad musiktermer används på teaterområdet i Sverige i dag (studie C).

Studie C bygger på intervjuer med pedagoger, verksamma vid Teaterhögskolan i Malmö.

En rad metodologiska frågor bör diskuteras i detta sammanhang:

- *Samtalsintervju som metod och som kunskapsproduktion.*
- *Val av informanter.*
- *Intervjuernas genomförande.*
- *Etiska överväganden.*

I de följande avsnitten diskuteras de nämnda metodologiska frågorna beträffande studierna B och C.

### 3.3 Val och tolkning av texter (Studie B)

För det preliminära litteraturinventeringsarbetet i studie B har en rad olika källor anlitats. Framställningen av det historiska perspektivet (5.1) vilar på några teaterhistoriska översikter (Tjäder, 2008; Brockett, 1995; Bergman, 1966). Kompletteringar främst i form av belysande citat har hämtats dels ur den överrika samlingen *Actors on acting* (Cole & Chinoy, 1970), dels ur en rad primärkällor (exempelvis Strindberg, 1908/1999; Stanislavskij, 2008).

Litteraturinventeringens karaktär av stickprov, som genomgående är påtaglig, blir kanske allra mest framträdande beträffande det så kallade praktikerperspektivet (5.2). Här utgör intervjusamlingar, biografier och självbiografier det huvudsakliga materialet.

Vid varje tolkning av ett textmaterial måste uttolkarens förförståelse tillmätas vikt. Som jag påpekade i inledningsavsnittet (1.1) har jag genom min yrkesverksamhet en ganska omfattande erfarenhet av arbete med musik, musikalitet och musikaliskt självförtroende i samband med utbildning av skådespelare, men jag upplever trots detta många grundläggande frågor kring musikalitet på teaterområdet som både oklara och obesvarade. I enlighet med det aktuella forskningsområdets ”jungfruliga” karaktär (se avsnitt 1.3 och 1.4) utgör materialet i detta fall en samling av en lite speciell sammansättning. Uttolkarens förförståelse växer och ackumuleras väsentligt i takt med att inventeringen fortskrider, och förståelsen av de enskilda texterna kommer i hög grad att präglas av forskningsprocessens hermeneutiska pendlande mellan delarna och helheten.

Beträffande det historiska perspektivet har min upplevelse av en sådan växande förförståelse resulterat i ett försök att ordna och förstå de anlitade texterna i förhållande till en teaterhistorisk utveckling, förenklat uttryckt med nyckelorden *retorik–realism–modernism*. Två slutsatser förefaller tydliga av det studerade materialet: dels att musik och musikalitet står i betydelsefullt förhållande till dessa skilda teaterideal, dels också att detta förhållande genom historien har undergått intressanta förändringar.

De texter som samlats för att spegla praktikernas perspektiv har kategoriserats i enlighet med vems synsätt de enligt min uppfattning återger. Efter material som speglar ett allmänt perspektiv på musikalisk dramaturgi presenteras i tur och ordning sådant som är mer specifikt knutet till ett regiperspektiv, ett pedagogiskt perspektiv respektive den enskilda skådespelarens perspektiv.

Ytterligare ett förhållningssätt har valts med avsikten att inte onödigtvis öka risken att texttolkningarna i alltför hög grad kommer att präglas av uttolkarens förförståelse: relativt utförliga citat har föredragits framför sammanfattande referat. Avsikten är att de återopade praktikernas användning av termer och begrepp härigenom ska framgå så tydligt som möjligt, samtidigt som mina kommentarer visar hur jag tolkar citaten.



### 3.4 Kvalitativ intervju som metod och som kunskapsproduktion (Studie C)

Inledningsvis kan det vara lämpligt att slå fast att inga på förhand givna metodregler kan anses bindande för en kvalitativ undersökning av föreliggande slag. Om detta tycks det råda stor samstämmighet i litteraturen. Frågeställningens natur och karaktär bör få avgöra valet av undersökningsmetoder (Folkestad, 1996). Någon färdig metod för livsvärldsgrundad forskning kan inte uppställas. Forskaren måste vara metodologiskt kreativ (Bengtsson, 2005). Forskaren har frihet att välja ansatser och även att överskrida regler för traditionella analysmetoder – under förutsättning att valen är medvetna och motiverade (Heiling, 2000). I anslutning till Kvaless (1997) bruk av metaforerna malmlätare och resenär för att skildra den kvalitativa intervjuarens förhållningssätt deklarerar Brändström (1997): ”Jag är som forskare ingen gruvarbetare som ’hämtar upp färdig kunskap’, utan kunskapen utvecklas mellan mig och den jag intervjuar. Begrepp som objektivitet och ledande frågor, förlorar utifrån detta sätt att se sin betydelse.” (s. 24)

Den i studie C tillämpade metoden kan beskrivas som *en livsvärldsgrundad forskningsansats med inriktning på verbal kommunikation som forskningsmetod*.

Begreppet *livsvärld* har hämtats från Husserl. Livsvärlden, ”någons förgivettagna upplevelsevärld”, är ”en differentierad och komplex verklighet med en rikedom av skilda egenskaper och egenskapstyper som inte låter sig reduceras”; den innehåller ”en inre horisont av mederfarna egenskaper hos ett givet föremål” (Bengtsson, 2005, s. 18 ff).

De metodologiska konsekvenserna av en livsvärldsgrundad forskningsansats kan uttryckas med jämförelsevis enkla ord. Sherman & Webb (1988) påpekar att händelser bara kan begripas i sina sammanhang. Därför gör kvalitativa forskare djupdykningar i miljöer och sammanhang. De som undersöks ska tala för sig själva, så att deras perspektiv framgår. De undersökta personerna undervisar forskaren om sina liv. Upplevelsen är en helhet, inte skilda variabler.

Man bör hålla i minnet att språket drar en gräns för vad som kan förmedlas: det grundläggande hos vår livsvärld är förspråkligt [*preverbal*] och därför svårt att beskriva (Carlsson, 2005). Ely m. fl. (1993) påpekar en viktig poäng med undersökningen av den egna och andras livsvärldar: *att göra det välbekanta obekant*. Problemet med fenomenologiska undersökningar är inte alltid att vi vet *för lite* om det vi vill undersöka, utan att vi vet *för mycket* (Carlsson, 2005).

Bengtsson (2005) gör några viktiga metodologiska påpekanden:

- ”Det finns [...] inget som hindrar oss från att undersöka den egna livsvärlden eller andras livsvärldar. Men vi får inte glömma att vi fortfarande själva alltid är en del av den.” (Bengtsson, 2005, s. 30)
- ”En forskningsansats innehåller filosofiska grundantaganden av ontologiskt och epistemologiskt slag” (Bengtsson, 2005, s. 34)

- ”En livsvärldsansats är kvalitativ”; ”För detta krävs differentierade och sensitiva metoder som kan fånga den kvalitativa komplexiteten.” (Bengtsson, 2005, s. 37)

### **3.4.1 Explorativa intervjuer**

Mitt sätt att uppfatta och tillämpa forskningsintervjun ansluter till Kvale (1997). Den syftar definitionsmässigt till att erhålla beskrivningar av den intervjuades livsvärld i avsikt att tolka och beskriva fenomenens mening. Den *explorativa intervjun*, som det här är fråga om, syftar inte till att pröva hypoteser. Den är öppen och föga strukturerad. Den explorativa intervjun syftar till att förstå ämnen från livsvärlden ur den intervjuades eget perspektiv. Intervjun bygger upp kunskap – som samtal/berättelse/språk/kontext/relation.

Kvale (1997) framhåller att de explorativa intervjuerna kan vidga och förändra forskarens uppfattning om de sökta fenomenen. De intervjuade drar fram nya och oväntade aspekter av de studerade fenomenen, och under analysen av de utskrivna intervjuerna kan nya distinktioner upptäckas. Ett av huvudsyftena med en explorativ studie är att söka upptäcka nya dimensioner hos det ämne som är föremål för undersökningen.

Esaiasson m. fl. (2007) urskiljer en rad *användningsområden för samtalsintervjuer*: när vi ger oss in på ett utforskat fält, när vi vill veta hur människor själva uppfattar sin värld, och när vårt syfte är att utveckla teorier eller begrepp. Dessa områden känns alla aktuella för mig. Fältet skådespelarens musikalitet har som nämnts inte mig veterligen tidigare blivit föremål för någon samlad forskningsansats. Undersökningens uttryckliga syfte är att skaffa kunskap om hur i teatersammanhang verksamma människor uppfattar skådespelarens musikalitet. I detta syfte innefattas också att som en följd av sådan inhämtad kunskap skapa möjligheter att precisera och utveckla musikalitetsbegreppet.

Säljö (2000) har gjort betydelsefulla påpekanden beträffande samtal som forskningsinstrument. Inom ett sociokulturellt perspektiv ses språket som ett medierande redskap (Vygotsky, 1934/1986). Samtalen utgör sociala praktiker där vetande konstrueras. Den kunskap som konstrueras är situerad i den speciella samtalssituationen. Vad som studeras går inte att härleda som en produkt av informanternas innersta tankar. Snarare är det en diskurs eller social praktik som studeras (Säljö, 2000).

Undersökningen stannar emellertid inte vid att återge samtalen okommenterade. I analysen rearrangeras och bryts de mot varandra och, inte minst viktigt, mot forskarens förförståelse. Om resultatet *endast* skulle redovisas utifrån informanternas självförståelse, utan att materialet tolkas djupare, mister man en forskningsmässig dimension (Eriksson, 2002).

### **3.4.2 Val av informanter**

Rika beskrivningar, så kallade *thick descriptions*, är eftersträvansvärda. Begreppet har hämtats från filosofen Gilbert Ryle och genom antropologen Clifford Geertz kommit att få

tillämpning på kvalitativ forskning. Enligt Jorgensen (2009) har dess innebörd härvid undergått en viss förändring: för Ryle utgjorde *thick descriptions* försök att nå bortom en ytlig beskrivning av en viss handling och närma sig dess bakomliggande ”richness of thought and purpose”, medan de för Geertz snarare har kommit att innebära en antropologisk metod, ”a procedure for attempting to clarify the thoughts and practices of different others” (s. 70 f).

För att ernå sådana rika beskrivningar blir det i det här aktuella sammanhanget angeläget att intervjupersonerna är på ett eller annat sätt aktiva inom teaterns värld och att de har haft anledning att i väsentlig utsträckning befatta sig med skådespelarens musikalitet. Studie C baseras på intervjuer med pedagoger vid Teaterhögskolan i Malmö, vilka alla har en bred erfarenhet av teaterarbete, både som praktiker och som pedagoger.

Det förefaller också rimligt att tänka sig att en utpräglad intresseinriktning mot exempelvis *röst, rörelse* eller *dramaturgi* kan resultera i divergerande eller komplementära uppfattningar beträffande det aktuella problemfältet. Jag har därför ansett det angeläget att inkludera representanter för alla de nämnda verksamhetsfälten och intresseinriktningarna i intervjuundersökningen.

### **3.4.3 Validering och generaliserbarhet**

Det följande yttrandet av skådespelaren Erland Josephson [f. 1923] kan visserligen framstå som provokativt och kontroversiellt, och det uttrycker en uppfattning som sannolikt inte är ett allmänt delat synsätt bland aktiva på teaterområdet. Med dessa förbehåll kan det nog ändå tjäna som en maning till försiktighet inför den aktuella intervjuundersökningen. Så här säger Josephson: ”Det är ofta svårt att diskutera med skådespelare. Vi prövar inte bara våra argument, vi prövar vår egen inlevelse i argumenten. [...] Nästa gång kan vi öva vår inlevelse i en direkt motsatt ståndpunkt. Intellectuell trolöshet kan vara trofasthet mot vårt yrke.” (citerat efter Molander, 1993, s. 33)

Kvale (1997) påpekar svårigheterna att validera kvalitativ forskning, vilka bland annat sammanhänger med ”dess enastående förmåga att spegla och sätta ifråga den undersökta sociala verkligheten i all dess sammansatthet” (s. 221). Att validera kan översättas med att kontrollera, ifrågasätta, teoretisera.

Begreppet validitet anses främst förknippat med kvantitativ metod. De som kritiserar begreppet förordar i stället begrepp som *autenticitet, innebörd, tolkning, förståelse* (Heiling, 2000, s. 75).

Ett viktigt verktyg för att stärka en undersöknings validitet och reliabilitet är *triangulering* mellan data som samlats in på olika sätt (Patton, 1990; Ely m. fl., 1993; Merriam, 1994; Folkestad, 1996). I föreliggande undersökning har data samlats in dels från informanter som representerar olika verksamhetsfält och intresseinriktningar; dels också genom en litteraturinventering som visserligen måste betraktas som preliminär och tentativ, men som spänner över ett relativt omfattande och diversifierat fält. För att trianguleringens giltighet ska

kunna anses styrkt, måste naturligtvis de olika datainsamlingsmetoderna i sig själva och var för sig visas äga validitet.

Kvale (1997) påpekar att validering berör alla stadier av en intervjuundersökning. Angelägna validitetsfrågor hänger samman med hållbara teoretiska förutsättningar; adekvat planering; intervjupersonernas tillförlitlighet; intervjuandets kvalitet; utskriftens språkform; hållbar logik i tolkningen (s. 214).

Det kan vara befogat att skilja mellan validitetsbedömningar före och efter undersökningen. Det Folkestad (1996) kallar *ekologisk validitet* handlar till stor del om validitetsbedömningar *före* undersökningen: att skildra forskningsprojektets bakgrund, att definiera begrepp, att ange forskningsstrategi och metoder, att öppet redovisa forskarens relation till de personer som ingår i undersökningen – men också om att *efter* undersökningen genom återförande av resultaten till den praktik som undersökts se hur relevanta och användbara de är där. Validitetsbedömningar *efter* undersökningen indelas av Kvale (1997) i två slag: *kommunikativ* och *pragmatisk validitet*. Kommunikativ validitet handlar om giltighet i utbytet mellan personer, medan pragmatisk validitet innebär att undersökningsresultaten accepteras som trovärdiga av dem de gäller, vilket i sin tur ger dem vad Kvale kallar ett heuristiskt värde.

Ett centralt validitetsproblem har påpekats av Säljö (2000) och antytts i avsnitt 3.4.1 ovan: intervjudata skildrar hur intervjupersonen finner lämpligt att svara när frågan ställs. Detta kan bero på många faktorer. Samtalet som forskningsinstrument är otillräckligt för att skaffa kunskap om informanternas innersta tankar. Att informanterna sedan tidigare är bekanta för forskaren kan också innebära validitetsproblem (Patton, 1990). Jag menar, i försvar mot båda dessa ansatser till problematisering, att det bör anses stärka validiteten om och när i en gruppintervju (som inte sällan i föreliggande undersökning) samtliga intervjuade tydligt (hörbart och med emfas) instämmer i en enskild deltagares intervjusvar.

Ett annat validitetsproblem förknippat med intervjuer har att göra med skillnaden mellan muntligt talspråk och transkriberat skriftspråk. Detta problem minskas emellertid avsevärt om forskaren/samtalspartnern – som i denna undersökning – själv transkriberar samtalet (Nilsson, 2002).

Vid bedömningen av undersökningens resultat bör olika slag av sanningskriterier beaktas. Enligt *realistiska* teorier uppfattas sanning som resultatens *korrespondens* med en objektiv verklighet. Enligt *relativistiska* teorier uppfattas sanning i termer av *mening* och *förståelse*; resultaten uppfattas som en beskrivning av människors livsvärld i relation till forskarens förförståelse och det sociala och historiska sammanhanget (Hartman, 1998).

Beträffande resultatens *generaliserbarhet* skiljer Svensson (1996) mellan slutsatser inom den studerade kontexten (*inre* generalisering) och slutsatser som generaliseras till att gälla även andra sammanhang (*yttre* generalisering). Enligt Kvale (1997) finns det flera typer av generaliserbarhet: dels *statistisk* generalisering, som till sin natur är formell och explicit; vidare *analytisk* generalisering, som handlar om hur undersökningsresultaten kan ge

vägledning i framtiden; och slutligen *naturalistisk* generalisering, som avser kunskapens väg från personlig erfarenhet, ”tyst” kunskap, till explicit påstående.

I den föreliggande undersökningen har jag strävat efter att ha validitetsfrågor för ögonen både beträffande den generella uppläggningsen och genom delstudiernas olika stadier. På ett övergripande plan innefattar undersökningens uppläggning en strävan efter triangulering genom att kombinera olika slag av datainsamling: en litteraturinventering (studie B) och en intervjuundersökning (studie C).

Som ett sätt att säkerställa validiteten i studie B har jag låtit två forskarutbildade kolleger vid Teaterhögskolan i Malmö ta del av en preliminär version av uppsatsen och bett dem rikta särskild uppmärksamhet mot min framställning av resultat och analys beträffande litteraturinventeringen. Vid samtal med dem har jag sedan kunnat tillgodogöra mig goda råd av flera slag: synpunkterna har rört framställningens struktur och tolkningsfrågor, men även förslag på kompletterande litteratur.

Mitt sätt att närma mig intervjuerna i studie C har på olika sätt tagit sin utgångspunkt i de resonemang som förts i avsnitten ovan. Informanterna var i förväg införstådda med vilket ämne intervjuerna skulle komma att fokusera på. Samtliga hade också i förväg uttryckt ett starkt intresse för ämnet. De hade alltså haft tid och anledning att fundera över frågor kring skådespelarens musikalitet, och mitt intryck var att de alla aktivt hade tagit tillfället till en sådan förberedelse. De kom till intervjusituationen väl rustade med synpunkter, konkreta exempel och reflektioner. Som en följd av detta kan min egen intervjuarroll sägas ha fått begränsad omfattning. Efter en inledande formulering av min frågeställning inskränkte sig mina egna yttranden i intervjuerna i huvudsak till ett antal tolkande och strukturerande inpass.

I samband med intervjuundersökningen har jag försökt ta fasta på flera av de ovan nämnda uttydningarna av validering. Jag har strävat efter att på olika sätt kontrollera undersökningens autenticitet och min förståelse av intervjupersonernas yttranden: dels på ett allmänt plan genom att efter intervjutillfällena föra fortsatta diskussioner i ämnet med dem, dels mer specifikt genom att ge dem möjlighet att granska och kommentera intervjuutskriften. Jag har vidare försökt säkerställa att undersökningsresultaten accepteras som trovärdiga av dem det gäller genom att i ett par fall också låta mina kolleger ta del av en preliminär version av uppsatsen och diskutera texten med dem, med särskild inriktning på kapitlen 6 (resultat och analys beträffande intervjustudien) och 7 (diskussion).

Frågor om resultatens generaliserbarhet behandlas i avsnitt 7.1.

### **3.4.4 Praktiskt tillvägagångssätt**

Tre intervjuer med pedagoger vid Teaterhögskolan i Malmö genomfördes i maj–juni 2009. Beroende dels på deltagarnas önskemål och dels på praktiska schematekniska omständigheter utformades intervjuerna på sinsemellan olika sätt. Två av intervjuerna var individuella, den tredje en gruppintervju med tre informanter. Det sammanlagda antalet informanter var alltså

fem pedagoger. Som ett led i undersökningens strävan att uppnå önskad spridning och allsidighet intervjuades pedagoger med olika inriktning: två lärare i scenframställning, två röstlärare och en rörelselärare. Samtliga intervjuer spelades in på Zoom Handy Recorder H4, överfördes till ljud-CD och transkriberades i sin helhet i juni 2009, kort efter intervjutillfällena. I efterhand har visst uppföljande utbyte av synpunkter skett genom personlig kommunikation med informanterna i muntlig och skriftlig form.

### ***3.4.5 Etiska överväganden***

Före intervjuerna utfärdade jag garantier för att både informanterna själva och de människor som eventuellt kom att nämnas vid namn i intervjuerna skulle anonymiseras i uppsatsens resultatredovisning. Informanterna genomförde intervjuerna i medvetenhet om att antalet pedagoger vid Teaterhögskolan i Malmö inte är stort, och att en fullständig anonymitet av den anledningen trots de vidtagna åtgärderna knappast kan garanteras dem i ett sammanhang av det aktuella slaget. Den nämnda ljudupptagningen av intervjuerna skedde med deltagarnas uttryckliga godkännande. Inspelningarna på ljud-CD liksom de fullständiga transkriptionerna förvaras hos författaren.

## 4. STUDIE A.

### Begreppet musikalitet betraktat från musikens synpunkt. En preliminär litteraturinventering. Resultat och analys.

Undersökningens syfte är att studera ett begrepp från ett konstnärligt fält (musiken) överfört till ett annat (teatern). Dess första steg blir en översiktlig studie av begreppets innebörd och användning på ursprungsområdet: en kortfattad inventering av musikalitetsbegreppet på musikområdet.

#### 4.1 Vem är musikalisk? En långlivad frågeställning

För historiens kanske första försök att analysera musikalitetsbegreppet står Michaelis (1805). Han föreslår i artikeln ”Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten” bland annat *koncentrationsförmåga*, *musikaliskt minne* och *musikalisk inbillningskraft* som prövbara kriterier på musikalitet. Däremot nämner Michaelis inte uppfattningsförmåga. För vår tid framstår det kanske som egendomligt att han som främsta musikalitetskriterium lyfter fram något som enligt nutida uppfattning väl oftast ses som en följd av musikalisk socialisation: *den goda smaken* (der musikalische Geschmack).

I fransk estetisk tradition har *Bon Goût* länge varit ett centralt begrepp. Ljungar-Chapelon (2008) vill se det som ”varande av konsensustyp, och beskrivande en normativ kodifiering av [...] dominerande stilriktningar” (s. 147). I sin encyklopediska *L’Art du Violon* analyserade violinisten Pierre Baillot år 1834 denna allmänt prisade goda smak som uppbyggd av två beståndsdelar: naturlig smak (*goût naturel*) och fullkomnad smak (*goût perfectionné*). Det visar sig med andra ord att den goda smaken enligt detta synsätt till viss del skulle vara naturgiven och inte en följd av musikalisk socialisation. Den naturliga smaken förmår ”anslå rätt ton och karaktär på ett självklart sätt [...] Den ligger steget före reflektionen, och utan att veta väljer den alltid rätt” (Ljungar-Chapelon, 2008, s. 109).

En i tiden utspridd serie skrifter vilkas titlar alla ställer frågan ”Vem är musikalisk?” (utgivna 1895, 1926, 1982 respektive 1997) belyser på ett talande sätt de många vägar som diskussionen om musikalitetens natur har prövat genom åren. Billroth (1895) pekar på parametrarna *rytm*, *tonhöjd*, *tonstyrka*, *klangfärg*, *melodik*. Redan i inledningen till sin postumt utgivna *Wer ist musikalisch?* föreslår han en mängd aspekter av musikalitet: rytmisk talang och känsla (*rhythmisches Talent und Empfindung*), melodisk talang, teknisk och mekanisk talang, uttryck, melodi- och rytminne (*Tonformen- und Rhythmusgedächtnis*) samt ett slags sinnlig mottaglighet för hörselintryck (*Hingabe an sinnliche Gehörswirkung*) (Billroth, 1895, s. 3). Billroth försöker också närma sig frågeställningen med en negativ formulering: vem är omusikalisk? Hans svar på denna fråga tar fasta på *receptiv och*

*reproduktiv (o)förmåga*, närmare bestämt vad gäller att minnas, att känna igen och att härma en enkel melodi. Den är omusikalisk, som ”ej kan minnas, känna igen eller medelst nynnande eller visslande återge en ytterst kort, rytmiskt distinkt och mycket tydlig melodi, som icke är tänkbar utan samtidigt uppfattad harmoni” (Billroth, 1895, s. 232; min översättning).

von Kries (1926), till professionen medicinare liksom Billroth, anlägger i en bok med identisk titel ett *psykologiskt perspektiv*. Vidare inkluderar von Kries både *receptiva och produktiva förmågor* i musikalitetsbegreppet.

Det har länge funnits ganska stora skillnader mellan olika inriktningar på musikalitetsforskningens område, bland annat mellan musikpsykologiska forskare och pedagogiska praktiker (Pauli Jensen, 1970a). Seashore (1919, 1938) vill beskriva musikalitet genom att mäta individens respons på skilda musikaliska element som *tonhöjd, intensitet, klangfärg, rytm*. Mursell (1947) betraktar musikalitet som en kombination av *medvetenhet* om tonala och rytmiska mönster samt *emotionell respons* på dessa. Pflederer (1963) inriktar sig bland annat på frågan hur man genom erfarenhet lär sig *uppfatta musikaliska mönster*, perceptuella konstanser. Ett möjligen besläktat musikalitetsbegrepp, formulerat i ännu mer generella termer, är sentensen ”Musikalitet är förmågan att uppfatta mångfalden som enhet” (Bastian, 1987, s. 47).

Ytterligare en skrift med titeln *Vem är musikalisk?* är författad av Ahlbeck och Marklund (1982). De testar hur försökspersoner uppfattar *ändringar i melodisk gestalt* (piano) och *rytmisk gestalt* (rytmpinnar). Resultaten ställs i relation till erhållen musikundervisning. Resultaten antyder att miljöpåverkan utanför musikundervisning har betydelse, eftersom ”gehöret hos skolelever som fått instrumental eller vokal undervisning inte utvecklas påtagligt annorlunda än hos övriga skolungdomar” (s. 17)

Bruno Walter (1958) gör skillnad på yttre och inre musikalitet. Brändström (2006) jämför denna distinktion med ”dikotomin musikalisk versus teknisk kompetens” (s. 147).

Förklaringar och definitionsförsök beträffande musikalitetsbegreppet har av naturliga skäl som regel brukat innehålla hänvisningar till musik. Pauli Jensen (1970a) ger exempelvis denna uttydning av *musikalitet*: ”i vidaste mening den komplexa psyko-fysiologiska struktur som är en nödvändig men inte tillräcklig förutsättning för att han/hon skall kunna uppfatta musik som sammanhängande (strukturerad) och meningsfull (*receptiv* m.) och själv uttrycka sig musikaliskt (*produktiv, reproduktiv* och *kreativ* m.)” (s. 615). Pauli Jensen (1970b) föreslår emellertid att också ”estetiska kategorier” i vid mening (exempelvis komisk, tragisk, grotesk, absurd) kan utgöra ett fält av intresse för musikalitetsforskningen (s. 99 f). Jag finner hans förslag av stort intresse i samband med min undersökning. Liknande yttranden är sällsynta i den litteratur jag inventerat, men jag noterar nedan (4.3) ett uttalande av besläktad karaktär.

Musikalitetsforskningen har inte sällan varit nära kopplad till frågor om påverkan från arv och miljö. Beträffande sådana frågeställningar konstaterar Bengtsson (1973) att ”renodlade ’miljöteorier’ tycks f. n. dominera. En tredje ståndpunkt vore att räkna med ett intimt och



ofrånkomligt samspel mellan arvs- och miljöfaktorer.” (s. 170) Här föregriper väl Bengtsson delvis de slutsatser och åsikter som kommer till uttryck i en bok som ligger närmare vår tid och som även den bär titeln *Vem är musikalisk?* – nämligen Brändström (1997): ”Det mesta talar för att förmågan att uttrycka sig musikaliskt är biologiskt nedärvt och lika för alla, medan det differentierade uttrycket – hur musiken klingar och hur den används – är sociokulturellt betingat” (s. 102).

## 4.2 Två skilda synsätt på musikalitet...

Hos Brändström (1997) presenteras två huvudperspektiv: *absolut och relativistisk musikalitet*. Med *absolut musikalitet* förstår Brändström synsättet att vissa människor så att säga har musikalitet inom sig. Det är ett perspektiv med rötter i första hälften av 1900-talet, i psykologiämnets syn på individuella förutsättningar för inläring. Begreppet ”utgår från en elitistiskt färgad syn på musikalitet, där ett grundantagande är att musikalisk förmåga är biologiskt nedärvt och förbehållen ett fåtal individer” (Brändström, 1997, s. 13).

En vanligt förekommande kritik mot det absoluta perspektivet på musikalitet är att musikalitetstester ”mäter receptivitet snarare än förmåga till praktiskt musicerande” (Brändström, 2006, s. 148).

Det andra huvudperspektivet som presenteras av Brändström är *relativistisk musikalitet*. Härmed förstås att alla människor anses vara ”musikaliska i betydelsen att besitta förmåga att uppleva musik och att under gynnsamma miljöbetingelser även uttrycka sig musikaliskt” (Brändström, 2006, s. 145). Det är ett perspektiv vars rötter tids- och ämnesmässigt kan härledas till 1970-talet och till utbildningssociologin. Miljöns avgörande betydelse betonas. Det primära syftet med musikalisk fostran är enligt detta synsätt inte att utbilda experter; fokus ligger inte på färdighetsmotivet – utan på den musikaliska upplevelsen.

Ett relativistiskt synsätt kan vara frukten av jämförelser mellan musikalitet i olika kulturer. Så har exempelvis Blacking (1973) genom musiketnologiska studier hos Vanda-stammen i Sydafrika grundat ett *icke-uteslutande* perspektiv på musikalitet; undersökningarnas resultat pekar enligt Blacking på att det är västerländska värdesystem och myter som skapar hierarkier beträffande talang och förmåga.

Den relativistiska musikalitetsuppfattningen har enligt Brändström (1997) haft pedagogiska konsekvenser som kan sammanfattas ”i termer av dialog, ömsesidighet, självuttryck” (s. 14). Som ett signum för detta perspektiv på musikalitet framstår kreativitetsbegreppet. Fokus förskjuts från färdighetsaspekter till ”personlig upplevelse, meningsskapande, musikantskap och förståelse” (Brändström, 1997, s. 15).

Några skillnader mellan de båda nämnda perspektiven antyds genom nyckelorden i följande uppställning (Brändström, 1997, s. 16):

## **Ruta 2. Absolut och relativistisk syn på musikalitet.**

### **Absolut syn på musikalitet**

medfödd

vissa utvalda

färdighet

mätbar

reproduktion

effektivitet

### **Relativistisk syn på musikalitet**

förvärvat

alla

upplevelse

ej mätbar

kreativitet

förståelse

Vad musikutbildningarna i vårt land beträffar konstaterar Brändström (2006) att de "är impregnerade av ett absolut synsätt på musikalitet – i synnerhet den högre musikutbildningen" (s. 145). Enligt hans undersökning anger musiker och musiklärare innebörden av musikalitet inom ett absolut musikalitetsbegrepp. Det ska tilläggas att de gör detta på ett nyanserat och komplext vis; bland annat framhåller de "den praktiska tillämpningen och uttrycksförmågan", "kunskapen i handling". "Sättet att frasera och att ha en flexibel rytmuppfattning anses vara ett tecken på musikalitet" (s. 149).

En av Brändströms intervjupersoner anför följande kriterium på musikalitet, som jag finner särskilt tänkvärt och utvecklingsbart i föreliggande undersökning: "det låter som ett tal, det andas och det finns ett naturligt flöde" (Brändström, 2006, s. 149).

Brändström (1997) förespråkar en tyngdpunktsförskjutning till förmån för ett relativistiskt synsätt på musikalitet, vilken yttrar sig bland annat i ett "ökat självuttryck" och ett övergivande av "alla renodlat reproduktiva arbets- och förhållningssätt"; "gehörsspel, improvisation och komposition bör ingå i all musikundervisning" (s. 101 ff).

Brändström (1997) finner att det absoluta och det relativistiska synsättet inte framträder renodlat i någon av de intervjuer han företagit. Däremot visar det sig att samma person kan bära på både en absolut och en relativistisk musikalitetsuppfattning – en "själv motsägelse" som inte tycks vålla bäraren några problem (s. 94). Musiklärare som har hand om äldre ungdomar närmar sig ett alltmer absolut perspektiv, men "på den högsta artistiska nivån finns en inriktning på musikalisk kommunikation och musikupplevelse, som närmar sig den 'relativistiska sidan'". Det visar sig vidare att "även med det relativistiska synsättet på musikalitet finns det värdekriterier – men det är ej de vedertagna. Dessa har ersatts med svårfångade upplevelsefenomen som spontanitet, autenticitet, originalitet." (s. 97 f)

Brändström (1997) fångar ett musikpedagogiskt dilemma i följande formulering: "Lite tillspetsat kan sägas, att det pedagogiska börat inom musiklärarutbildningen är grundat i en relativistisk syn på musikalitet, medan det pedagogiska varat tycks vara genomsyrat av det absoluta musikalitetsbegreppet" (s. 18).

### 4.3 ...och ett tredje!

I en senare uppsats har Brändström (2006) kompletterat de två nämnda perspektiven med ett tredje, vars tyngdpunkt ligger på musikens kommunikativa aspekter. Han kallar detta tredje perspektiv *relationell musikalitet*. Dess upprinnelse kan sägas ha att göra med ”den kommunikativa vändningen i svensk pedagogik” (s. 146), och bland besläktade synsätt nämner han sociokulturellt perspektiv, relationellt tänkande och hermeneutisk teoribildning.

De båda tidigare nämnda begreppen, det absoluta och det relativistiska perspektivet på musikalitet, är båda individualistiska. Till Brändströms undersökningsresultat hör som nämnts att en absolut syn dominerar i högre musikutbildning – men på ”den allra högsta artistiska utbildningsnivån” betonas de kommunikativa aspekterna och den musikaliska upplevelsen (Brändström, 2006, s. 152).

Brändström (2006) framhåller en aspekt av ett hermeneutiskt synsätt som särskilt viktig, nämligen den att konstens bärande element är *kommunikation*, viljan att meddela sig med andra. Sammanfattningsvis konstaterar han att

utifrån de hermeneutiska grundantaganden som denna text vilar på, talar det mesta för ett relationellt perspektiv. Även om texten primärt behandlar musikområdet, så är det inte ett alltför vågat påstående att resonemangen om kommunikation i stora stycken är överförbara till andra delar av det estetiska fältet. (s. 154)

För min undersökning av musikalitetsbegreppet på teaterområdet är Brändströms uttalande av särskilt intresse. Den kommunikativa aspekten av musikalitetsbegreppet erbjuder en länk till andra delar av det estetiska fältet, inte minst teatern. Sådana sammankopplingar mellan konsterna är ytterst sällsynta i den litteratur jag inventerat inom ramen för studie A. Det enda ytterligare exempel som jag har funnit är det ovan (4.1) anförda citatet av Pauli Jensen om att ”estetiska kategorier” i vid mening kan vara av intresse för musikalitetsforskningen.

### 4.4 Vad är musik?

Synen på *vad musikalitet är* har naturligtvis att göra med hur man ser på *vad musik är*.

Ett *estetiskt* (absolut, formalistiskt) *synsätt* på musik kan sägas innebära att ”det enskilda musikverket har ett inneboende värde och sätts i centrum”; ”musik likställs med verk”. *Praxialism* förkastar det estetiska synsättet: musik ”är intentionell mänsklig handling”. Molanders (1993) begrepp ”kunskap-i-handling” och ”kunskap-i-användning” kan sägas vara ”allmänna kunskapsteoretiska motsvarigheter till praxialismen” (Brändström, 1997, s. 117 ff).

Sundin (2003) ger en fyllig framställning av den intensiva debatten mellan *aesthetic education* (Reimer, 1970/1989) och *praxialism* (Elliott, 1995).

Reimer betonar det autonoma och verkbetonade, att lära eleverna förstå de stora konstverken. [...] Elliott vill i stället ha betoning på processen, på musicerande snarare än lyssnande på musik som en samling objekt. Musik är praktik, en *praxial* mänsklig aktivitet med många dimensioner som involverar en som musicerar (musicer, musicing) och lyssnar på något i ett komplett [komplext?] sammanhang.” (Sundin, 2003, s. 91 f)

I striden mellan dessa synsätt förespråkar Sundin (2003) en mellanställning som tar vara på företräden hos bådadera. Enligt honom är ”den estetiska funktionen överordnad andra musikaliska funktioner, men den står däremot inte i någon motsättning till dem” (s. 94). Som exempel på att musik i vardagen inte utesluter estetiska situationer anför Sundin att de senare kan uppstå vid lyssning på jinglar, vilkas primära uppgift är att fästa uppmärksamheten på en vara.

Elliotts filosofi kan öka vår förståelse för de många dimensioner som är relevanta i musikundervisning, medan det estetiska perspektivet kan öka vår insikt i den speciella typ av upplevelse som ligger under alla musikaliska upplevelser (s. 93).

Ur striden Reimer-Elliott bör det ha kommit en ökad medvetenhet hos dagens pedagoger om att både det praktiska musicerandet och det aktiva lyssnandet är viktigt, likaså att estetisk och konstnärlig fostran inte nödvändigtvis är samma sak (s. 96).

I sin plaidoyer för ”Den radikala estetiken” pekar Thavenius (2004) på att traditionella inslag i skolans estetiska pedagogik är förknippade med ett estetiskt synsätt.

Det estetiska arv skolan lever med i dag är antingen problematiskt eller alltför modest. Problematiska är framför allt de traditionella inslagen av smakfostran och förmedlingen av *ett* kulturarv och *en* självklar kanon. Detsamma kan sägas om kampen för den goda konsten och mot populärkulturen och elevernas egna kulturer. Försiktigheten inför nya former av konst och estetik hör också till skolestetikens avigsidor. (s. 115)

Jag menar att konstens metod och relativa frihet kunde vara en förebild för skolan. [...] Konstens metod, när den fungerar som bäst, är bland annat att gestalta världen från ett djupt mänskligt perspektiv. Det är något helt annat än skolböckernas ideal av opersonlig kunskap. Den radikala estetiken förvaltar de många sanningarna, öppenheten inför världens gång, den osäkerhet och kluvenhet som är grundläggande mänsklig. (s. 121 f)

Sitt eget perspektiv i förhållande till det estetiska synsättet och praxialismen formulerar Brändström (1997) så:

jag menar att ett visst stycke musik eller en improvisation alltid är ett resultat av tidigare musikalisk påverkan och interaktion [...] även om någon spelar endast

för sig själv, något som aldrig förut har spelats, så är det i sådana fall alltid aspekter av redan existerande musik. Med andra ord är musik som kunskapsområde socialt eller intersubjektivt till sin natur och strängt taget kan väl detsamma sägas om all kunskap. [...] Även musiklyssnandet kan betraktas som intentionellt. (s. 120 f)

Med orden ”music is best understood in terms of its pragmatic consequences” har Thomas Regelski formulerat något av sitt synsätt på vad musik är. Brändström (1997) tar detta till utgångspunkt för att ytterligare förtydliga sin egen positionering:

Regelski förnekar i princip att det existerar rent estetiska musikupplevelser, men menar att blotta tron på musikens inneboende värde i gynnsamma fall kan ge något som kan jämföras med placeboeffekter. [...] Min nuvarande position befinner sig rätt nära Regelskis i synen på relationen mellan den estetiska musiksynen och praxialismen. Möjligen har jag ett något större förtroende för att det hos alla människor kan finnas en kärna av estetisk eller genuin musikupplevelse. [...] Jag är dock enig med Regelski i att det mesta av vad som oreflekterat talas om som estetisk upplevelse är sociala konstruktioner eller till och med myter. (s. 122 f)

## 4.5 Sammanfattning

Redogörelsen för några perspektiv på musikalitetsbegreppet och musikbegreppet har med avsikt hållits både snäv och översiktlig. Med den anförda litteraturens hjälp har tre synsätt på musikalitet kunnat urskiljas och diskuteras: ett absolut, ett relativistiskt och ett relationellt perspektiv. Vidare har en distinktion mellan två skilda perspektiv på musik kortfattat presenterats: musik som autonomt objekt (det estetiska synsättet) respektive som intentionell handling (praxialismen).

I studierna B och C presenteras en ymnig citatflora från teaterns fält, där vi kommer att se hur begreppet musikalitet emellanåt förekommer i synnerligen vidsträckt – någon skulle kanske frestas att säga utspädd – bemärkelse. Det förekommer flera exempel på hur begreppet kan användas på teaterområdet, utan att det alls föreligger någon riktigt tydlig koppling till musik. Detta är en begreppsanvändning som tycks sakna motsvarighet i den traditionella musikalitetsforskningens olika riktningar.

Som påpekats ovan har merparten av de presenterade synsätten sina rötter i senare decenniers utveckling inom sociologi och pedagogik. Studierna B och C närmar sig uppsatsens frågeställning med hjälp dels av skriftliga historiska och samtida källor, dels av intervjuer med praktiker och pedagoger, alla från ett annat konstnärligt verksamhetsfält än musiken. Från inget av dessa håll kan man rimligen förvänta sig några fördjupande eller förtydligande synpunkter med direkt anknytning till de synsätt som har presenterats i studie A. Däremot förefaller det inte osannolikt att dessa undersökningar av hur musikalitet har kommit att uppfattas av verksamma på teaterområdet skulle kunna ge intressanta tillskott beträffande

perspektiv på musikalitetsbegreppet. I den avslutande resultatdiskussionen pekar jag på hur de tre delstudiernas resultat kan relateras till varandra på ett fruktbart sätt, så att de därigenom ställs i vidgad belysning.

## 5. STUDIE B.

### Begreppet musikalitet, betraktat från teaterns synpunkt. En preliminär litteraturinventering. Resultat och analys.

Denna del av undersökningen syftar till att inventera förekomsten av sådana textställen i litteratur om teater, där musikalitetsbegreppet eller andra musikaliska begrepp kommer till synes på intressanta och relevanta sätt. Inom de givna ramarna måste det här presenterade resultatet betraktas som preliminärt. Det är endast fråga om axplock, förhoppningsvis med god spridning, kanske representativa men säkert ofullständiga.

I synnerhet har den inledande historiska exposén (5.1) hållits ytterst fragmentarisk. Efter denna följer en ansats till systematisk uppställning (5.2).

#### 5.1 Teaterhistorikerns perspektiv

Som indelningsgrund för redovisningen av den teaterhistoriska litteraturinventeringens resultat har jag funnit det ändamålsenligt att knyta an till tre skilda ideal eller paradig, som också kan tjäna som ett slags teaterhistoriska epokbeteckningar: *retorik*, *realism* och *modernism* (Rynell, 2008).

##### 5.1.1 Det retoriska teateridealet

I det antika grekiska dramat var teater och musik i högsta grad integrerade och avhängiga av varandra. Tragedin använde musikaliska inslag som en integrerad del, och de tragiska aktörernas textbehandling hade tydlig sånglig karaktär (Tjäder, 2008). Ordet tragedi härleds ur grekiskans *trag'os*, 'bock', och *ōidē'*, 'sång'; bakgrunden är omdiskuterad. Ett förslag ger uttydningen 'de till bockar utkläddas spel' (Wessén, 1997). Idén om den dionysiska musikens betydelse för tragedins födelse propagerades ju av den unge Nietzsche i *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Det förefaller odiskutabelt att det grekiska ordet för sång spelade en central roll vid den västerländska dramatikens uppkomst.

Tragedier har genom århundradena alltid skrivits i bunden form. Det är först vid 1800-talets mitt som tragedier skrivna på prosa dyker upp (Tjäder, 2008).

En enastående central position i antik teater intogs av dramatikern, som inte endast var författare utan också ofta fungerade som spelets ledare, körkoreograf, kompositör och inte

sällan den ledande skådespelaren. ”Det innebar att dramatikern måste kunna både sjunga och dansa. I synnerhet Sofokles lär ha varit en skicklig dansare” (Tjäder, 2008, s. 27).

Musiken i det grekiska och även det romerska dramat utgjordes mestadels av ackompanjemang till texten, framfört på *aulos* (flöjt) eller någon gång lyra. Tillfälliga musikeffekter kunde framföras på andra instrument (Brockett, 1995).

En vanlig företeelse i musik är rörelse mot ökad intensitet. På senare tiders musikspråk har aspekter av en sådan stegring bland annat kommit att betecknas med *crescendo* och *accelerando*. Kanske kan man se ett slags scenisk motsvarighet till sådana musikaliska förlopp redan i det antika dramatets begrepp *stichomythi*. Det är beteckningen för ett stegrande, känslomässigt laddat meningsutbyte format i enradiga repliker som ”stegras till den punkt där ingenting mer kan sägas” (Tjäder, 2008, s. 39).

Att tragedi och komedi helst spelas med skillnad i taltempo och rörelsetempo påpekar redan Quintilianus (c:a 35–95 e.Kr.):

Slowness in delivery is better suited to the pathetic; and hence it was that Roscius was inclined to quickness of manner, Aesop to gravity, the one acting in comedy and the other in tragedy. The same observation is to be made with regard to the motion of the body. (Citerat efter Cole & Chinoy, 1970, s. 29)

Den nära kopplingen mellan konstarterna bestod genom århundradena. Inte minst tog detta sig det påtagliga uttrycket att musik framfördes i samband med teaterföreställningar. ”Music was prominent in most medieval productions”; ”Music played a very large part in English theatrical production [under den elisabetanska eran]” (Brockett, 1995, s. 105, 176).

På tal om ”the excellent actor” framför dramatikern John Webster [d. 1634] uppfattningen att text på scenen är något mera än text på papperet – och detta något är musik: ”He adds grace to the poet’s labours: for what in the poet is but ditty, in him is both ditty and music” (citerat efter Cole & Chinoy, 1970, s. 89).

Man kan tänka sig att teaterns samband med musik och musikalitet till viss del är av skiftande karaktär beträffande olika teaterformer. Som två sådana relativt olikartade former kan nämnas teater i *bunden form* och teater byggd på *improvisation*.

Ett höglitterärt språk ingår i teaterns konventioner (Tjäder, 2008). Jean Racine [1639–99] iakttar en minutiös stränghet i uppbyggnaden av sina dramer, vilkas texter, världar, scenrum därigenom kommer att präglas av ”något medvetet artificiellt” (s. 184). Samtidigt är Racines språk inte bombastiskt på det sätt som 1600-talets franska gärna blev; Tjäder (2008) beskriver det som ”ordmusik” (s. 185) med en begränsad vokabulär, medvetet valda ord, omärkliga stilgrepp och en smidig behandling av versschemat. Under det följande århundradet bryter den engelske skådespelaren David Garrick [1717–79] mot tidens franskinspirerade pompösa textbehandling med ”en tidigare osedd naturlighet och enkelhet [...] Publiken kunde identifiera sig, inte bara [...] lyssna till ordens musik” (s. 220). ”Ordmusik” i denna



formbundna bemärkelse tycks alltså ha kunnat skänka den dramatiska framställningen ett drag av överklighet.

En musikalitet med delvis andra förtecken får sägas känneteckna improvisatoriska teaterformer. Tjäder (2008) framhåller hur skådespelarna i *commedia dell'arte* använde sig av improvisation ”ungefär som 1900-talets jazzmusiker” (s. 105).

Genom årtusendena utgör retoriken en viktig länk mellan musiken och teatern. För den aktuella undersökningen är det av intresse att belysa hur påverkan mellan konstarterna har kunnat vara dubbelriktad. Kanske kan man säga att talekonstens historia bland annat är en historia om musiken i det talade språket. Redan sofisten Gorgias [ca 480–ca 375 f. Kr.] visar ”hur språket kunde göras mera konstfullt, *rytmiskt och klangrikt* med olika ’figurer’” (Johannesson, 1994, s. 516; min kursivering). Täta förbindelser mellan teater och retorik gäller i antikens Grekland och Rom såväl som under hela medeltiden (Tjäder, 2008).

Påverkansförhållandena har också kunnat ha den motsatta riktningen: från språktext till musik. Sambandet framgår bland annat genom en rad begrepp som är gemensamma för musik och retorik. Exempelvis beträffande begreppet *kadens* framhåller *Sohlmans musiklexikon* kopplingen mellan musik och språktext: ”Kadens i betydelsen avslutning, avslutningsformel [...] har uppenbara likheter med en språktexts insnitt eller interpunktion (punkt, semikolon, komma; jfr cesur), något som har framhållits av många musikteoretiker alltsedan 1400-t:s slut” (Bengtsson, 1976, s. 750).

Benestad (1978) har beskrivit hur det komplicerade regelverket i retorikens imitationslära kom att prägla barockens syn på hur musiken skulle spegla ”affekterna” i en text: ”Sångaren bör i likhet med den framstående talaren lägga stor vikt vid en riktig accentuering och noggrant beakta tonfallen i orden och satsernas rytmik” (s. 122). Det är fråga om en rationalistisk uppfattning av musiken som ”Klangrede” (Mattheson), där tonsättarens medel att gestalta affekterna objektivt består av konventionella strukturelement, reglerade av en figurlära (Eppstein, 1975; Åstrand, 1975). Det nära sambandet mellan *talets retorik* och *musikens retorik* påpekas också av Ling (1983): ”Båda hade ett gemensamt: *affekten*” (s. 558).

Medan en äldre uppfattning inriktade sig på de enskilda affektfyllda orden, tog ett modernare synsätt fasta på hela grundstämningen i en text. De skilda uppfattningarna bröts mot varandra i en 1600-talsstrid om musikretorik mellan Joan Albert Ban (Bannius) och Marin Mersenne: ”Ban är således kvar i ett äldre *ordtydande* stadium av musikaliskt tänkande, medan Mersenne företräder den moderna uppfattningen att helheten är det väsentliga” (Ling, 1983, s. 560). Johann Sebastian Bachs kompositionssätt bildar en syntes. Han är ”helt upptagen av textens grundstämning samtidigt som han lägger stor vikt vid de enskilda affektfyllda orden”, och ett brett spektrum av såväl emotioner som rytmiska fysiska rörelser blir av Bach ”’översatta’ till musikaliska motiv av ovanligt suggestiv verkan” (Benestad, 1978, s. 135).

När teatern under 1700-talet skiftar ideal från retorik till realism är det fråga om ett revolutionerande paradigmskifte (Rynell, 2008). Den fortsatta framställningen ger anledning att återkomma till skillnader mellan dessa teaterideal.

## Shakespeare

Blankversen används allmänt bland renässansens engelska dramatiker från 1560-talet (Tjäder, 2008). De följande citaten vittnar om att den alltjämt är av stor betydelse för engelsk teater och skådespelarträning. I kapitlet "Metre and rhythm" i sin bok *The actor and his text* skriver Cicely Berry, talpedagog vid Royal Shakespeare Company, levande och sinnligt om den inneboende kraften i blankversen, William Shakespeares [1564–1616] "iambic pentameter". Om hennes skildring är rättvisande ligger det många och betydelsedigra lager gömda i rytmen hos en text, liksom i utförandet och i mottagandet av den.

The beat is absolutely firm, and there is something palpably exciting about its pulse. Because it is so close to everyday speech, it is organic to the thought, and when the rhythm breaks or jumps in any way it means there is something dramatic happening, either within the action of the play or with the feeling and behavior of the character. The Elizabethan audience must have been so attuned to this pulse that they would have picked up immediately on the dramatic nature of the writing by the way the beat was behaving. The quality of their listening must have been different: more focused on the word. I suppose their response to the beat would have been as instinctive as a modern audience listening to Rock or Reggae or Jazz: we know when it is consistent with the message, we very often pick up on the humour in the rhythm, and we know when it is broken. The more attuned people are, the finer the differences they perceive. For the Elizabethan audience, the beat held the tension and the attention. (Berry, 1987, s. 53)

Berrys kollega vid Royal National Theatre, Patsy Rodenburg, instämmer och pekar särskilt på hur jambrytmens flöde och oregelbundheter för skådespelaren kommer att fungera som ersättning för scenanvisningar: "the irregularities serve as directions for the actor, with the uneven rhythm underscoring an agitation, a floundering that communicates urgency" (Rodenburg, 2002, s. 97).

Rodenburg (2002) understryker också textrytmens betydelse ur två andra aspekter. I båda fallen använder hon musikaliska liknelser för att förtydliga sina poänger. För det första spelar Shakespeares textrytm en viktig roll som bärare av struktur.

Great jazz musicians extemporise with feeling and sense, but they know structure and rhythm intimately: only then are they free to improvise. To leave a form you have to know how to exit and then how to enter it again. It takes knowledge and imagination. The imaginative actor without knowledge can't speak verse; the knowledgeable one without imagination can't make sense. (s. 92)

För det andra spelar textrytmen enligt Rodenburg (2002) en viktig roll som bärare av energi.

The iambic is the underlying rhythm. Its energy will sustain you through a play in the same way that you can carry on dancing for hours with an energetic drum beat, not realising you are tired. The iambic keeps you going. [...] If a whole company of actors speak with the iambic energy, they tell the story of the play with a shared drive and commitment. [...] Think by contrast how frustrating it is to play opposite an actor who doesn't use his energy. It's like throwing a ball at someone who refuses to throw it back – or does so only when you least expect it. Imagine a string quartet faced with the same problem and unable to play the music together; or a ballet where the dancers are out of step, the ballerinas dropped by their partners. (s. 92 ff)

Musikens betydelse och omfattning i teaterproduktioner under den elisabetanska eran har redan betonats. Drama och musik gick hand i hand – men för vår tid kan slutet på en dåtida föreställning av en Shakespeare-tragedi som *Hamlet* eller *Kung Lear* förefalla överraskande abrupt: ”Varje föreställning avslutades normalt med en dans, en jig eller liknande, i vilken hela ensemblen deltog” (Tjäder, 2008, s. 116).

## Goethe

Den teater som Johann Wolfgang von Goethe [1749–1832] förestod i Weimar ”var berömd för den torra, stiliserade deklamationen [...] också ett vardagligt tonfall skulle vara välavvägt och bäras av ett harmoniskt stilideal” (Tjäder, 2008, s. 255). Goethes förhållande till teaterkonsten var både djupt och långvarigt. I den första Wilhelm Meisterromanen, en klassisk bildningsroman, låter Goethe (1794/1910) sin hjälte söka förverkliga sig själv genom teatern, men han förblir en outsider där. I det följande citatet drar han uttryckliga förbindelselinjer mellan teater och musik, och han utvecklar tanken att en av skådespelarens uppgifter är att skapa variation genom att komponera sin roll.

Han älskade musiken högt och påstod att en skådespelare utan denna kärlek aldrig kan lyckas nå en tydlig uppfattning och känsla beträffande sin egen konstart. Liksom man agerar mycket lättare och mer passande när åtbörderna följs av en melodi, så måste skådespelaren också så att säga i tanken komponera sin prosaiska roll, så att han inte kluddar till den entonigt på sitt individuella sätt, utan behandlar den under tillbörlig omväxling med vett och måtta. (s. 209 f; min översättning.)

Som direktör för hovteatern i Weimar formulerade Goethe en konkret uppsättning regler för skådespelare.

Man kunde kalla deklamationskonsten en prosans tonkonst, eftersom den överhuvud har så många likheter med musiken. Man måste bara göra skillnad på att musiken rör sig med mer frihet, i enlighet med *sina egna syften*, medan deklamationskonsten däremot är långt mer begränsad i sitt tonomfång och *underkastad ett främmande syfte*. Den grundregeln måste deklamatorn alltid ta

den strängaste hänsyn till. Ty växlar han ton för snabbt, talar han antingen för lågt eller för högt eller genom alltför många halvtoner, så hamnar han i sjungandet; i motsatt fall i monoton, som även i enkel recitation är felaktig – två klippor, den ena lika farlig som den andra, mellan vilka ännu en tredje ligger gömd, nämligen predikotonen. I det man undviker den ena eller andra faran hamnar man lätt i denna. (Goethe, u.å.; min översättning.)

### **5.1.2 Det realistiska paradigskiftet**

I föregående avsnitt har vi sett hur “enkelhet” och “naturlighet” hos skådespelaren under 1700-talet gjorde det möjligt för teaterpubliken att på ett nytt sätt identifiera sig med de sceniska skeendena, och att denna förändring kan beskrivas som en revolution i teaterns utveckling. Den svenska teaterns tidiga utvecklingshistoria har sitt tydliga intresse ur musikalitetssynpunkt, och det kan vara på sin plats med en rätt utförlig skildring av hur framför allt Strindberg här banade väg för det realistiska paradigskiftet.

En möjlighet till insyn i svensk teater under romantiken finns i Gustaf Lagerbjelkes [1777–1837] reflektioner om regin och teaterkonsten. Av allt att döma var någon inriktning på teaterns musikaliska sidor inte dominerande hos Lagerbjelke. Bergman (1946) redovisar en noggrann genomgång av Lagerbjelkes anteckningar från 1837 kring Bernhard von Beskows historiska drama *Torkel Knutson*, där det romantiska historiedramats regi- och spelstil belyses väl, men några uttalanden av musikalisk art står knappast att finna – möjligen därför att kompendiets tredje del saknas, den med Lagerbjelkes reflektioner om roller och karaktärer. Lagerbjelke eftersträvar ett psykologiskt och poetiskt nyanserat sceneri ”inom ramen för de klassicistiska konventionerna” (s. 335). Till dessa konventioner hör halvcirkelformationer med jämna avstånd (!) mellan skådespelarna; men Lagerbjelke ”fyller det bundna schemat med mänskligt liv och ger det romantisk värme” (s. 341). Såvitt jag kan finna återger Bergman i sin utförliga redogörelse för det nämnda kompendiet bara en enda kommentar av musikalisk art, som får sägas vara typisk för Lagerbjelkes noggrannhet i detaljer: ”Musikstyckena under mellanakterna måste anpassas noga, så att ridån går upp i samma ögonblick musikstycket slutar” (s. 341).

Det tidiga 1800-talets studiegång för scenkonstnärer startar som regel i balettskolan. Allt efter fallenhet och begåvning delas eleverna sedan in i sång- och aktörselever, och de senare studerar huvudsakligen deklamation. Torsslow (1947) nämner ”det koturnspel som ju i allmänhet får anses ha karakteriserat svensk skådespelarkonst före realismens genombrott” (s. 42). Koturn var ju namnet på en stylvliknande sko som antikens skådespelare ska ha använt, och med det nu mindre vanliga uttrycket ”stiga upp på koturnen” menas att anslå en högstämmd, retorisk, patetisk eller svulstig och högtravande ton.

Nordensvan (1917) pekar på det franska inflytandet på den första svenska skådespelarutbildningen under 1700-talets slut. Han framhåller hur detta resulterar i ”åtskillig förkonstling, framför allt inom tragedien, där ett stiliserat framställningssätt rent av fordrades”

och hur publiken av skådespelaren framför allt kommer att förvänta sig ”ett ädelt uppträdande, en nobel statuarisk hållning, ideell uppfattning, förmåga att rent och vackert framsäga versen”; ett citat från Carl Gustaf Leopold är belysande: ”Aldrig ett ord bör sägas utan sin upphöjning” (Nordensvan, 1917, s. 133 f). Torsslow (1947) sammanfattar sin redogörelse för den svenska skådespelarutbildningen för två sekler sedan: ”Inflytandet av elevundervisningen bör sålunda ha varit begränsat [...] [till] en balettpåverkad plastik och ett uppodlat intresse för diktionen och vältaligheten” (s. 42 f). Man kan reflektera över hur koturnspelets fokus på rörelse och röst, tränade genom balett och deklamation, av allt att döma leder till något helt annat än – ja, kanske rentav motsatsen till – det teaterpraktikerna i dag tycks mena med scenisk musikalitet.

Så småningom ersätts emellertid även på svensk botten det retoriska teateridealet av ett realistiskt och senare även av ett modernistiskt teaterideal. August Strindbergs [1849–1912] ställning som den svenska dramatikens förnyare har oftast studerats och värderats från litteratur- och teaterhistorisk synpunkt. Bjerstedt (2003) visar hur Strindberg också stilistiskt och språkligt framträder som nyskapare av det svenska historiska dramat.

Men utan band till traditionen verkar Strindberg förvisso inte. Att han noga har studerat Goethes föredöme som teaterman, därom vittnar ”det på var och varannan sida förstreckade exemplaret” av Philipp Steins *Goethe als Theaterleiter* i Strindbergs-arkivet (Bergman, 1966, s. 296). Liksom Goethe kommer Strindberg – som ju till yttermera visso hade egna erfarenhet av yrket – att formulera en rad förhållningsregler för skådespelare. I april 1908 planerar Strindberg att skriva en bok om skådespelarkonsten (”enligt brev till Bosse”; Bergman, 1966, s. 281). Dramatikern Strindbergs fokus ligger tydligt på pjästexten. Han står långt från teatermännen Appias och Craigs samtida ”spekulationer om rörelserytmen, den mimiska urkraften, det pantomimiska utspelet. I begynnelsen var inte dansen utan det talade ordet!” (Bergman, 1966, s. 293)

Bergman (1966) citerar vidare ett brev (daterat 3.2.1908) till den unga skådespelerskan Anna Flygare på Intima Teatern, där Strindberg åter understryker vikten av att tala *legato*: ”Tag det bredt som en sångare, njut af att höra Er egen röst, och äfven om hastigheten ökas, så skall legatot följa” (s. 297). Sommaren detta år riktar Strindberg ett *Memorandum* till Intima Teaterns skådespelare, där han utförligt och omsorgsfullt utvecklar denna typ av instruktioner, varav inte så få kläs i musikterminologiskt smyckad skrud.

Skådespelaren hörs endast genom långsamt och distinkt uttalande av varje bokstav; genom *frasering*, eller musikalisk interpunktion, det är framhävande av viktigare ord och undanhållande av oviktiga samt en riktig uppdelning av frasen; *nyansering* eller iakttagande av höjning eller sänkning, *accelerando* (påskyndande) och *ritardando* (återhållande), *pausering*, *legato* och *stackato*. För att kunna tala långsamt och väl, bör man i allmänhet binda periodens alla leder och ord (*legato*), dock så att interpunktionerna svagt höras; *stackato* begagnas endast, där rollen sådant föreskriver. (Strindberg, 1908/1999, s. 40)

Här framgår att förespråkandet av ett väl sammanbundet tal (legato) till viss del grundas på estetiska skäl.

Till talövningar (vokaliser) lämpa sig bäst vers; den bundna formen tillåter mindre slarv, då en överhoppad stavelse genast kommer versen att halta. Versen gör även att föredraget blir bundet, att man vinner legatot, som också ger prosan sitt behag. Detta legato, som jag så ofta bett Intima teaterns personal iakttaga, betyder: att alla orden i frasen smyga sig efter varandra i rytmisk rörelse i enlighet med andhämtningen; det blir periodbyggnad med välljud, och framhåller det väsentliga i meningen utan att kasta bort det oväsentliga; det är mänskoröstens och språkets vackraste resurs, där orden bilda ett pärlband i stället för att ligga i en hög och skramla som ärter. Motsatsen eller nybörjarens stackato liknar stava och inte lägga ihop; räkna upp orden i stället för att läsa dem; det andfådda, stammande, som slutligen utmynnar i pladder eller snatter. (Strindberg, 1908/1999, s. 20)

Vidare påpekar Strindberg att texten inte bara måste ges rätt tempo utan också rätt intensitet:

Då jag vid Intima Teatern reagerat mot ett för hastigt uttalande som närmar sig prat, har jag samtidigt varnat för motsatsen eller ett släpigt som ger sömn. I musiken angives ini ett långsamt tempo en inre rörelse (mouvement) genom ett agitato till exempel, vilket icke ökar hastigheten, men stärker föredraget, spänner inifrån, kommer att vibrera och pulsera. Det är detta som skall göra det långsamma tempot uthärdligt. Och jag har även påpekat bristen på nyansering, som följer det hastiga talandet. Om man hör en lång roll talas i en enda ton, i ett enda allegro, utan skiljetecken, utan pauser, utan ritardando eller accelerando, så blir man trött och led. Det är att referera pjäsen och icke spela den. (Strindberg, 1908/1999, s. 113 f)

Han insisterar också på att skådespelaren måste hitta och odla sitt eget naturliga röstläge (register): ”Att vackla i lägena är att sjunga orent, och ’harmonifrämmande toner’ uppträda störande, emedan de införa stämningar som icke höra dit” (Strindberg, 1908/1999, s. 19). För Strindberg tycks rollens *ton* i denna bemärkelse vara nära kopplad till rollfigurens hållning. Han fäster stor vikt vid att den enskilda rollfiguren bevarar sin inneboende harmoni i förhållande till de övriga rollerna:

Skådespelaren skall även vara så stark, att han förblir oberörd av de medspelare och icke låter locka sig in i deras tongångar. En svaghet, tillfällig eller icke, kan narra skådespelaren att anpassa sig efter den han talar vid, så att han släpper av sin roll, och börjar tala i flera tonarter, alltefter som interlokutören ger an. Då vacklar alltsammans, ’harmonifrämmande toner’ insmyga sig, rollen upplöses och förlorar hållningen. (Strindberg, 1908/1999, s. 27)

### 5.1.3 Modernismen

Relationen mellan konstarna musik och teater är och har varit spänningsfylld, inte minst under det senaste seklet. Förhållandet skildras väl av Rynell (1998):

Musiken som drivkraft för det sceniska skeendet är väsensskild från den traditionella västerländska dramaturgin. Denna har verkligheten som utgångspunkt, både genom att avbildandet eller det konstnärliga återskapandet av en verklighet är en viktig del och genom intrigens uppbyggnad med händelser, som relaterar till varandra enligt kausala mönster. Musiken har en annan typ av följdriktighet, där harmonik, rytm och klang övertar den ledande rollen och där kausalitet, motivering osv inte har någon betydelse alls. När musikaliska element kom att spela en allt större roll, blev förändringen för skådespelarkonsten i själva verket paradigmatiske. Det uppkom också ett behov att forma nya skådespelare och finna nya tekniker. (s. 103 f)

I vårt land framträder redan 1912 Hjalmar Söderberg med en enaktare, *Aftonstjärnan*, konstruerad i ”stationer” men i avsaknad av handling, en pjäs där tiden mister sin betydelse och där ”händelser ersätts av lyriska och nära nog musikaliska effekter” (Brandell, 1966, s. 43).

Det är ett brett spektrum av konstnärliga uttrycksmedel som genom denna utveckling får framträdande plats i teatern: rytmiska element, ordens klang, musikalisering av dramaturgin.

Problemen har legat kvar i teatern [...] Rytmisk eller harmonisk konsekvens har ingenting med kausal eller logisk följdriktighet att göra och för den skådespelare, som skall agera i båda dessa mönster samtidigt, uppstår lätt problem i fråga om inre motivering och underbyggnad för arbetet. (Rynell, 1998, s. 105)

I detta avsnitt presenteras i korthet ett axplock av de många nya idéer som kommer att präglade 1900-talets teater. Någon heltäckande bild av de olika teatervisionerna kan det naturligtvis inte bli fråga om, men musik och musikalitet visar sig på olika sätt ha betydelse för en lång rad inflytelserika impulsgivare: Appia, Dalcroze, Craig, Stanislavskij, Vakhtangov, Meyerhold, Chekhov, Jouvet, Staniewski, Bergman.

Realismen och naturalismen följs av den okroppsliga, drömska symbolismen och den extatiskt skriande expressionismen (Tjäder, 2008, s. 343). För båda dessa riktningar tycks scenisk musikalitet på olika sätt vara betydelsefull. Den franska symbolistteatern kallas av Bergman (1966) ”statisk själsteater” och kännetecknas enligt honom av ”långsamma, stilsiterade rörelser, tystnadspausar, inre dialog. Det var en *diktarens* teater och drömsynen tålde inte konkretionen.” I kontrast till symbolismen utvecklas ”en annan strömning [...] där just skådespelaren som dansare, mimiker, lekfull improvisatör står i centrum” (s. 96). ”Symbolistgenerationens skygghet inför materialiseringen och den tredimensionella kroppen har förbytts mot en dyrkan av skådespelaren som mimartist.” (s. 260)

Rynell (2008) har i anslutning till en diskussion av den symbolistiska teatern beskrivit en intressant och viktig historisk utveckling beträffande synen på skådespelarens uppgift. I 1700-talets deklamatoriska teater hade skådespelaren mest utgjort en förmedlande länk (*intermediary*) mellan två verkligheter, skådespelets och publikens, utan att själv riktigt ta del i någondera verkligheten. I den romantiska och realistiska teatern blir skådespelaren mera av imitator (*impersonator*), till att börja med genom gestik och mimik, och så småningom uppkommer idén om en fullständig förvandling (*complete transformation*). Men i den symbolistiska teatern närmar sig skådespelariet åter 1700-talets deklamatoriska stil: högtidlig recitation, sublim gestik. Bland symbolisterna sätts rentav den levande skådespelarens existens i fråga.

I teatern vid denna tid föreligger härigenom en besynnerlig likhet mellan det mycket nya och det extremt traditionella. Symbolistiskt skådespeleri kännetecknas generellt av att rösterna är monotona, berövade sina mänskliga egenskaper (*dehumanized*), och rörelserna långsamma, rituella (*hieratized*) (Rynell, 2008, s. 204).

Den moderna teatern bygger i väsentlig grad på influenser från Richard Wagner [1813–83], inte minst hans idé om musiken som den väsentligaste konstformen (Rynell, 2008). Wagner skapar visionen av musikdramat där ”teaterns dialog och sångens uttryck skall uppgå i en ny helhet” (Tjäder, 2008, s. 305; en monografi om Wagners inflytande på teatern är Carnegy, 2006).

Adolphe Appia [1862–1928] tar ”liksom de franska symbolisterna under 80-talet sin utgångspunkt i musiken, i Wagners musikdrama. Men han stannar inte vid ett ’drömmeri’ [...] Appia ser tvärtom – liksom Wagner själv – Wort-Ton-Dramat förverkligat först på *scenen*, men i en iscensättning byggd efter helt nya principer, i ett musikaliskt rörligt rum eller en rymd, som med ljuset immaterialiseras, blir till skiftande atmosfär med *skådespelaren* i centrum och vars rytm Wagner preciserat i sitt partitur.” (Bergman, 1966, s. 137) Wagners idéer för hos Appia till långtgående, strängt hierarkiska konsekvenser beträffande skådespelarens uppgift: ”aktören måste avsvära sig sin individualitet för att kunna förkroppsliga det musikaliska förloppets mening” (Tjäder, 2008, s. 364).

Émile Jaques-Dalcroze [1865–1950] och hans ”eurytmiska” system för träning av musikalisk sensibilitet genom att översätta rytmer till kroppsrörelser kommer att utöva viktig påverkan inte bara på de svenska musikhögskolornas rytmikutbildning utan på flera konstarter. Det sker inte minst genom verksamheten vid hans institut för rytmisk gymnastik (Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze) i Hellerau utanför Dresden åren 1911–14. Bland besökarna där finns koreografer och danspedagoger som Rudolf Laban, Hanya Holm, Mary Wigman och Marie Rambert, men också teaterprofiler som Max Reinhardt och Konstantin Stanislavskij.

Under intryck av Dalcrozés rumsligt-rytmiska tänkande förändras Appias idéer från symbolism till saklighet. På Dalcrozés rytmiska gymnastik kan han applicera sina principer om kroppens rörelse i rummet, ”ett musikaliskt genomkomponerat rum” (Bergman, 1966, s. 141); ”rummet rytmiserades genom trappor i olika riktningar. Appia ritade nya skisser, nu kallade ’espaces rythmiques’, rytmiska rum” (Tjäder, 2008, s. 365).



Mellan det lyriska musikdramat och talldramat drar emellertid Appia en ”skarp skiljelinje” (Bergman, 1966, s. 144). Beträffande det förra finns enligt honom hela det dramatiska uttrycket i partituret, och regissörens uppgift är bara förmedlaren. I fråga om talldramat är regissören och skådespelarna mycket friare, för där kan tempo, rytm och pauser inte fixeras av diktaren.

Gordon Craig [1872–1966] skriver 1907 i artikeln ”The artist of the theatre of the future”: ”Jag vill gärna tro att det är vår största uppgift att tjäna och förmedla den högsta kraften – *rytmen*” (citerat efter Bergman, 1966, s. 218). En betydelsefull bekräftelse på Craigs aningar om att teaterns innersta grund står att finna i dansen, den rytmiska rörelsen i rummet, kommer för honom genom ”Isadora Duncans fria, besjälade dans”; ”Begreppet ’movement’ är det centrala i Craigs visionära tankebyggnad och det är omgivet med ogenomtränglig mystik.” (Bergman, 1966, s. 202, 218)

Teaterskribenten Hermann Bahr vill se en tydlig musikalisk stilisering och symbolism i den berömda Berlin-upsättningen av Shakespeares *En midsommarnattsdröm* 1905 i regi av Max Reinhardt [1873–1943]: skådespelarens aktion har denne enligt Bahr ”genomgående musikaliskt gestaltat för att tolka diktens inre lyriska stämning. Inte ett ord, inte en gest är knuten till verkligheten utan Reinhardt ’skapar om dem till linjer, ornament liksom av flytande musik’” (Bergman, 1966, s. 247; Bergman ifrågasätter i viss utsträckning Bahrs uppfattning). ”De publicerade utdragen ur Reinhardts regiböcker visar vilken vikt han vid varje inscenering fäste vid det pantomimiska spelet.” (Bergman, 1966, s. 432) ”Bland andra har Per Lindberg [...] vittnat om hans [Reinhardts] förmåga att som personinstruktör hos skådespelarna individuellt och i ensemblen locka fram den mimiska fantasin och känslan för visuell rytm” (Bergman, 1966, s. 437).

I de nutida tidningscitater som anförs i avsnitt 1.1 (ruta 1) nämns musikalitet påfallande ofta i samband med komedispel. Även med ett historiskt perspektiv på de lättviktigare teatersammanhangen kan man urskilja inslag som är av intresse ur musikalitetssynpunkt. Ett accelererande dramatiskt tempo är i hög grad betecknande för den utvecklingslinje som företräds av de franska dramatikererna Eugène Scribe [1791–1861], Eugène Labiche [1815–88] och Georges Feydeau [1862–1921]: välkomponerad, invecklad intrig (”la pièce bien faite”), staplade katastrofer, hysterisk framåtrörelse (”vaudeville du mouvement”), ”spring i dörren-teater” (Tjäder, 2008, s. 207 f).

17- och 1800-talens franska och brittiska melodram hade kännetecknats av uttrycksfull och känslösam – inte sällan exalterad – gestik. Denna teaterform har anor från den tidiga marknadsteatern och pekar fram mot stumfilmen (Tjäder, 2008). Två världsberömda skådespelerskor från förra sekelskiftet kan sägas exemplifiera två moderna kvinnobilder: *femme fatale* (Sarah Bernhardt) kontra *femme fragile* (Eleonora Duse) (Tjäder, 2008, s. 332 f). Den nämnde Hermann Bahr skildrar i sina skådespelarporträtt en ”impressionibel” skådespelarkonst: omedelbar, antydande mimik som lyfter fram det glidande och dubbelbottnade i den moderna nervmänniskans psyke, ”en serie impressioner av själsrörelser på ett djuppsykologiskt plan, en konst som vibrerar av inre spänningar [...] den kom allt mer

att bäras upp av en inre musikalitet” (Bergman, 1966, s. 237). Som typexempel kan nämnas Eleonora Duse. Under 1890-talet företräder hon en ”eruptiv spelstil” som senare ersätts av ”stora klassiska linjer”; ”ordströmmen flyter fram i böljande rytmer som en melodisk musik” (Bergman, 1966, s. 238).

Med 1900-talet kommer en ny ”dyrkan av rörelserytmen” (Bergman, 1966, s. 260), märkbar bland annat hos teatermannen Georg Fuchs. I boken *Die Revolution des Theaters* (1909) framhåller Fuchs energiskt ”rörelserytmen, skådespelarens mimiska förmåga” (Bergman, 1966, s. 258). Andra uttryck för denna dyrkan av rörelserytmen är Isadora Duncans dans, Émile Jaques-Dalcrozes rytmiska gymnastik, varietéartisternas dans och akrobatik, den moderna sporten (de olympiska spelens renässans!), och den ses ”i vulgär form på filmduken” (Bergman, 1966, s. 260). ”Kanske kan man se detta intresse för den i människokroppen materialiserade rytmen, för rörelse i bild, som en reflex av en stegrad livsrytm, präglad av storstadens hetsigare tempo, en tilltagande maskinkult, nya fortskaffningsmedel” (Bergman, 1966, s. 260). Man kan också dra paralleller till Marinetti och futurismen.

Albert Cozanet, en av Dalcrozes elever, framställer förhållandet mellan konsten och livet i sin skrift *L'art et le geste* (utgiven under pseudonymen Jean d'Udine 1910), i kärnfullt referat av Whyman (2008):

Music imitates the internal rhythms that accompany the phenomena that exist in life. [...] thus human expressive movement is analogous with musical notation that records a melody. Therefore, art is the transmission of an emotion by means of stylised natural rhythm. These ideas had a widespread impact, including on Stanislavsky's *tempo-rhythm* and Meyerhold's *biomechanics*. (s. 127 f)

Konstantin Stanislavskij [1863–1938] bibehåller sin ställning som betydelsefull och omdebatterad förgrundsfigur för teaterns praktiker och pedagoger. Musiken spelar en inte oväsentlig roll för hans teatersyn. ”The importance of music to Stanislavsky throughout his career should not be underestimated” (Whyman, 2008, s. 21). Toporkov (1977) har uttryckligen pekat på släktskapet mellan musikalitet hos en musiker och Stanislavskijs fordringar på scenisk äkthet hos en skådespelare:

För att skapa sanning på scenen måste man inom sig utveckla förmåga att känna den. Det är detsamma som musikörat hos en musiker. Denna egenskap kan till en viss grad vara medfödd, men den går även att utveckla. (s. 86)

Det kan vara motiverat att inkludera ett relativt rikhaltigt urval citat rörande Stanislavskijs tankar om musikalitet, särskilt med inriktning på hans begrepp *tempo-rytm*.

### **Stanislavskijs *tempo-rytm***

I redogörelsen för Stanislavskijs uppsättning av Verdis opera *Rigoletto* återger Rumjantsev (1955/1993) följande yttrande av Stanislavskij då han instruerar skådespelarna:

Vi söker rytmen. Rytmen är känslans följeslagare. Den rätt funna rytmen kommer obönhörligen att framkalla de rätta känslorna. Man kan också gå den omvända vägen: först finna den rätta handlingen – uppgiften – och den framkallar känslor och den nödvändiga rytmen. När vi övergår till sceniska övningar kommer vi att söka handlingar som ni skall utföra och genomföra dem i den rytm som vi just nu studerar. Under tiden ni lever i denna rytm kan ni fantisera om vad ni personligen skulle göra om ni vore i de omständigheter som författaren placerat er i. (s. 107)

I Stanislavskijs system för skådespelarträning ingår som väsentlig beståndsdel hans övertygelse att människors känslor och handlingar är intimt förknippade med rytm. I den nya engelska översättningen av hans centrala skrifter (2008) återfinns vi hans tankar på detta område i ett omfångsrikt kapitel med rubriken ”Tempo-rhythm” (s. 463–508). Stanislavskij har såvitt jag kan finna inte uttryckligen motiverat sitt val att nästan genomgående begagna den dubbla, ovanliga och kanske särskilt från musikalisk synpunkt överraskande ordformen ”tempo-rytm”. Frågan om bakgrunden till denna term är intressant. Men jag har inte heller lyckats hitta någon diskussion kring hans terminologiska val i litteraturen, och i den föreliggande framställningen, som bara syftar till en översiktlig presentation, lämnar jag tills vidare frågan om bevekelsegrunderna bakom Stanislavskijs val av termen tempo-rytm okommenterad.

I kapitlet ”Tempo-rhythm” exemplifierar Stanislavskij hur skådespelarens inre och yttre tempo-rytm kan tränas i en rad övningar med metronomer och handklapp, kombinerade med inre bilder och sceniska uppgifter. Samtliga citat i återstoden av detta avsnitt har hämtats från det nämnda kapitlet.

Tempo-rytm står enligt Stanislavskij i nära *samband med känslorna*, det inre livet, både på och utanför scenen, både hos skådespelaren och hos åskådaren. Människors känslor och erfarenheter påverkas automatiskt av tempo-rytm, intuitivt eller medvetet. Det gäller i lika hög grad för skådespelarens skapande arbete på teaterscenen. Tempo-rytm är av stor vikt för en pjäs eller en roll genom sin förmåga att utöva omedelbar stimulans på våra känslominnen och vårt inre upplevande: ”the right Tempo-rhythm for a play or a role can capture our feelings and evoke the right experiences spontaneously, intuitively, subconsciously, almost automatically” (s. 502).

Stanislavskij pekar på det direkta *förhållandet mellan handlingens/rörelsens tempo och talets tempo*. Handlingar och repliker tar tid i anspråk. Genom valet av tempo kan de påskyndas eller förlängas. Ett högre tempo ställer krav på skådespelaren att handla eller tala fortare. Ett långsammare tempo skänker däremot mer tid för handling och tal ”and so greater opportunity to do and say what is important” (s. 465).

Skådespelarens val av tempo-rytm står i direkt förhållande till de sceniska handlingarnas känslomässiga valörer. På teaterscenen råder ett “organized chaos created by different tempi and time signatures” (s. 466). Mitt i allt detta måste den enskilda skådespelaren upptäcka,

urskilja och forma sina *egna* perspektiv beträffande tempo-rytm för den egna rollens repliker, rörelser och upplevelser.

Rytmen kan tjäna som medel för att uppnå betydande effekt, och det är viktigt att hantera detta medel med omsorg: ”while using rhythm can’t actually induce alarm and panic you can get a picture of what they are emotionally” (s. 469). Stanislavskij understryker att tempo-rytm är ett tveeggat svärd. Val av fel tempo-rytm resulterar i att fel känslor och upplevelser uppstår på teaterscenen. Felet kan endast åtgärdas genom att korrigera tempo-rytmen.

Tempo-rytm står enligt Stanislavskij i nära, ömsesidigt förhållande till hans grundbegrepp *föreslagna omständigheter och känslominnen*. Tempo-rytm är inget självändamål, utan måste ställas i relation till den innebörd den bär på; den stimulerar inte endast känslominnena utan även det visuella minnet och våra mentala bilder.

A military march, walking pace, a funeral procession may have the same Tempo-rhythm but each has quite different *inner content, mood and elusive special features*. In a word, Tempo-rhythm possesses not only outward features which affect us, but inner content which nurtures our feelings. [...] We think, dream, grieve in certain Tempo-rhythms because we reveal our lives in all these moments. And where there is life there is *action*, and where there is *action* there is *movement*, and where there is *movement* there is *tempo*, and where there is *tempo* there is *rhythm*. (s. 473)

Skådespelarens uppgift blir att förknippa varje given känsla, erfarenhet, rollkaraktär eller händelse med passande tempo och rytm. Varje mänsklig känsla, sinnesförfattning och erfarenhet har sin tempo-rytm. Detsamma gäller varje enskild karaktärstyp, varje faktum, varje händelse: ”For example, a declaration of war and peace, a solemn assembly, receiving a delegation, has its own tempo and rhythm. If the tempo doesn’t correspond to the event, the result is comic.” (s. 474)

Ett lyckat val av tempo-rytm låter för det första i sig självt skådespelaren få uppleva bekräftelse, övertygelse, förståelse och välbehag.

Each of us understood the Tempo-rhythm, the music and what Rakhmanov’s playing was trying to say *in our particular and often contradictory way*. But we were all convinced by our own interpretation. (s. 475 ff)

Ett lyckat val av tempo-rytm kan för det andra ge väsentliga bidrag på flera nivåer till utformandet av både rollfigur och sceniskt sammanhang. Det kan intuitivt och omedelbart framkalla rätt känsla eller upplevelse. Det kan också ge ledning beträffande karaktären för de olika rollfigurerna och till och med för hela scener.

Det är angeläget att tempo-rytm hanteras på ett sådant sätt att verklighetens rikedom på nyanser bevaras. En enda, allomfattande tempo-rytm är en sällsynthet i den realistiska teatern – liksom i livet. För att kunna skimra med verklighetens alla nyanser måste teatern skapa en

tempo-rytm som består av en kombination av “a great variety of speeds and time-signatures” (s. 478).

Inte sällan blir det en skådespelares uppgift att i en och samma sceniska situation hantera mer än ett tempo samtidigt. Det följande citatet belyser hur Stanislavskij menar att detta kan inkluderas i skådespelarträningen.

The next exercise was to combine three different tempi in one person following three different metronomes. This is the story I made up: I was an actor, preparing to go, running over the lines slowly to the first metronome. At the same time I'm pacing my dressing room, because I'm nervous, to the second metronome, while getting dressed, knotting my tie to the third, fast metronome. (s. 479)

Dramatiken är i själva verket ofta uppbyggd just kring en kombination av samtidigt men motstridiga tempi. Detta gäller på flera nivåer, från pjäsen som helhet till den enskilda repliken, och tempot kan vara avgörande för hela föreställningen. Stanislavskij påpekar hur medvetet Anton Tjechov har utnyttjat detta grepp i sin dramatik: bland andra uppvisar Onkel Vanja, Astrov, Sonya och de tre systrarna ett yttre lugn, samtidigt som de befinner sig i ett oupphörligt tillstånd av inre oro. Med sådana sammansatta stämningar måste skådespelarna arbeta medvetet och nyanserat, och i detta arbete är tempo-rytm en viktig beståndsdel:

in complex moods, with contradictory inner lines you must avoid single Tempo-rhythms. You need to combine several. [...] Tempo-rhythm is crucial to the whole performance. Often a fine play, well staged, well acted, fails because it is much too slow or much too fast. (s. 482 f)

Som nämnts står skådespelarens tempo-rytm i nära samband med Stanislavskijs grundbegrepp de *föreslagna omständigheterna*. Stanislavskij pekar på hur detta förhållande kan bilda utgångspunkt för övningar i skådespelarens träning. För att besvara frågan ”which Given Circumstances and experiences would create this rhythm [...] I had to think up an appropriate story [...]. Then, to get my imagination started, I had to ask the usual series of questions: where, what, why am I here?” (s. 489)

Det är nog möjligt att uppfatta även Stanislavskij som anhängare av ett Strindbergskt *legato* i skådespelarens repliker (se föregående avsnitt), med tillägget att kontroll över *tempo* också är av avgörande betydelse:

Our problem is that many actors haven't developed two important aspects of speech. On the one hand there is *smoothness, slow, resonant flow* and on the other *speed, light, clear, clean articulation*. We rarely hear *slow, resonant, flowing speech* or a genuinely rapid, light delivery on the Russian stage. Mostly the pauses are long and the words between rushed. But for slow, stately speech we need a sustained, resonant singing line instead of silences. Reading slowly to

a metronome while preserving the flow of the words and rhythms and properly justifying them inwardly will help you develop slow, smooth speech.” (s. 492)

Stanislavskij poängterar också att skådespelarens tempo-rytm inte utesluter pauser, tvärtom:

Actors who have absorbed the Tempo-rhythm make free use of pauses because the pauses, too, are informed by Tempo-rhythm, given human warmth by feelings and ideas they have justified. They carry their own invisible metronome inside them all the time and it mentally accompanies all their actions, words, thoughts and feelings. (s. 505)

Stanislavskij pekar vidare på skillnaden mellan prosa och poesi i rytmiskt hänseende. Enkelt uttryckt sägs den bestå i att den förra uttrycksformen är rytmiskt brokig, den senare mer enhetlig. “There is Tempo-rhythm in prose as well as music and verse. But it is quite haphazard in ordinary speech. In prose, Tempo-rhythm is all over the place. One bar is in one rhythm, the next in quite another.” (s. 493)

### **Andra modernistiska förgrundsgestalter**

Den historiska översikten har med nödvändighet måst ges en fragmentarisk utformning. Denna egenskap präglar i hög grad detta avslutande avsnitt, som avser att bidra till helhetsbilden med några spridda glimtar.

Flera yngre ryska teatermän visar också på olika sätt stort intresse för rytmen i teatern.

Vsevolod Meyerhold [1874–1940] utformar sin träningsmetod *biomekaniken*, som kan beskrivas som en ”process utifrån och in”, ”ett erövrande av känslan genom fysisk kontroll” (Tjäder, 2008, s. 372). Han utformar övningar beträffande scenisk rörelse där både spatial och temporal rytm är av central betydelse:

the exercises may be said to have had their focus in concepts of rhythm – spatial rhythm as much as temporal rhythm. His student actors improvised prolifically to develop physical agility and physical responsiveness to others on the stage (spatial rhythm), and then what he called ‘musicality’ (temporal rhythm). Thus, actors might be asked to hum whilst they moved, or they might treat speech and dialogue as musical scores. These concerns with rhythm found their confluence in the pause or ‘silhouette’, the expressive moment when the movement was spatially and/or temporarily broken. (Leach, 2000, s. 41)

Till skillnad från förhållandena beträffande film står teaterns skådespelare i en *direkt* relation till musiken: ”the actors and the music occupy the same space in a live and direct relationship. Meyerhold was keen to exploit this relationship, in his training and in his performances. [...] ‘It’s all a question of rhythm of movement and action.’ [...] a playfulness that is disciplined by a musical structure and by a shared understanding of rhythm” (Pitches, 2003, s. 54, 57).

Det följande Meyerhold-citatet ger ett värtaligt exempel på den genomgripande betydelse för en uppsättnings struktur som han tillskriver musiken:

[The music] doesn't even need to be heard, but it must be felt. I dream of a production rehearsed to music but performed without music. Without it and yet with it, because the rhythm of the production will be organized according to music's laws and each performer will carry it within himself." (Pitches, 2003, s. 99)

I artikeln "Histoire et technique au théâtre" (1907) preciserar Meyerhold sina krav på diktion och rörelse i den spelstil som han försöker nå fram till: "Orden skall skanderas utan något tremolo, utan någon mässande, jämrande deklamation – i stället kyligt, kristallklart med orden fallande som droppar i en djup brunn [...] Orden och plastiken-rörelsen skall underordnas var sin rytm, som inte alltid sammanfaller" (Bergman, 1966, s. 333).

Bergman (1966) pekar på "Meyerholds allt starkare intresse för skådespelarens rörelserytm, aktören som dansör, akrobat med kroppens hela plastiska uttrycksfullhet och behärskning. Och här var de äldre teaterpokerna vägvisaren [...] Särskilt hänvisar Meyerhold till den japanska No-teatern [...] Men Meyerhold pekar också på cirkusarenan" (s. 353).

Alexander Tairov [1885–1950] såg "teatern som en syntetisk konstform, där tal, rörelse och inte minst musik förenades" (Tjäder, 2008, s. 373). "Tairov brann i tron på *skådespelaren*, som kunde förlösa den visuella rytmen, och hans utgångspunkt var pantomimen [...] som kultisk uttrycksform [...]. Det är ju ett program, som låg nära Meyerholds övningar." (Bergman, 1966, s. 369)

"Stanislavskij och symbolisten Meyerhold var tesen och antitesen – Tairovs uppgift var att skapa syntesen, den av musikalisk rytm genomglödgade skådespelareteatern" (Bergman, 1966, s. 369). Det var både rörelsens och talets rytm som glödde: "rörliga rytmer kunde pendla mellan det extatiska och det groteska [...] men också i talrytm komponerad efter dynamiska principer" (Bergman, 1966, s. 371).

Tairov ville "skapa en teater, där den plastiska rörelsen samspelade med det rytmiserade rummet" (Tjäder, 2008, s. 375). Det gällde att "skapa scenkostymer, som kunde stegra rörelserytmen" och att "åstadkomma ett funktionellt scenrum" för "den visuella scenmusiken" (Bergman, 1966, s. 371). Dessa problem löstes av den "kubofuturistiska" bildkonstnären och scenografen Alexandra Exter med hennes geometriskt abstrakta scenbild.

Jevgenij Vakhangov [1883–1922] utvecklade enligt egen uppgift sin uppfattning om rytms betydelse oberoende av Stanislavskij: "a year before Stanislavski began to speak about rhythm and plasticity of movement, I myself achieved a sense of rhythm, realised what expressive movement is" (citat ur Vakhangovs självbiografi *Evgeny Vakhtangov*, anført av Whyman, 2008, s. 168).

Bergman (1966) beskriver Vakthangovs uppsättning av *Dibbuk* i en judisk studio 1917: ”Inte bara rörelseschemat var starkt rytmiskt komponerat utan också de hebreiska ordsekvenserna, som i vissa scener kunde stegras till sång” (s. 375).

Ashperger (2008) studerar vilken roll Michael Chekhovs [1891–1955] teknik spelar för dagens teaterpedagogik och teaterpraktik. Den 400-sidiga volymens titel är betecknande: *The rhythm of space and the sound of time*.

I avsnitt 1.2 ovan framhölls några begrepp hos Chekhov som av honom presenteras och förklaras med tillhjälp av musikalisk terminologi. Chekhov (1992) beskriver under rubriken ”Composition of the performance” en rad övningar i anslutning till begrepp som paus, crescendo och diminuendo samt (inre och yttre) tempo.

Musik och rytm var också centrala element i den expressionistiska teatern. Målaren Oskar Kokoschka [1886–1980] framträdde som rytmiskt medveten regissör. ”Teaterkritikern Alfred Kerr, annars skeptisk till expressionismen, skrev entusiastiskt om den musikaliska klangen och den visionära kraften i Kokoschkas regi: ’Han är säkerligen den mest sakrale, den mest musikaliskt rytmiske bland alla regissörer idag’” (Bergman, 1966, s. 440). ”Den expressionistiska regin med dess extatiska svängningar mellan olika tonlägen och rytmiska rörelser fick sin främsta företrädare i Leopold Jessner (1878–1945)” (Bergman, 1966, s. 446).

En syntes av visionerna om teatern som en rytmisk förening av musik, ord, rörelse, färg och form i ett allkonstverk à la Wagners musikdrama – hos Appia med fokus på det musikaliska partituret, hos Craig på den visuella rörelsen i scenrummet – formuleras i den abstrakta teatern hos Wassily Kandinsky [1866–1944]. I hans sceniska syntes är musiken central i alla avseenden, genom visuell rörelserytm och körstämmor men också genom ljusväxlingar efter ett rytmiskt schema; ”Kandinsky kan också låta strålkastarna bli liksom solostämmor i en kör” (Bergman, 1966, s. 459). Rynell (2008) ger följande beskrivning av Kandinskys skådespel *Der gelbe Klang*, skrivet 1909. Begripliga ord förekommer i texten endast vid tre tillfällen. Texten är sammanflätad med en följd av händelser som behandlas musikaliskt. Ordens innebörd har minskats; tonvikten ligger på tempo och timbre.

Ett besläktat teaterideal, dominerat av elementen form, färg, rörelse och ljud, formuleras också av poeten och dramaturgen Lothar Schreyer [1886–1966]. Han jämför ofta sin abstrakta teater med musik: den grafiska formen är av central betydelse, framförandet av underordnad vikt. Pjäsförfattarens funktion i förhållande till det sceniska förverkligandet är allsmäktig: ”Der Schauspieler ist sein Mund” (Rynell, 2008, s. 236).

Richard Boleslavsky [1889–1937] kröner sin lärobok i skådespeleri (1933/2003) med ett avslutande kapitel om rytm, med utgångspunkt i Dalcroze. Han deklarerar emfatiskt som sin uppfattning att tempo *inte* är det samma som rytm:

In the theatre the mechanical word ‘Tempo’ is substituted, but it has nothing to do with Rhythm. If Shakespeare had cast the two, he would have written:

Rhythm – the Prince of Arts.



## Tempo – his bastard Brother.

[...] Tempo [...] means slow, medium, fast. That is far too limited. On the other hand, Rhythm has an endless, eternal swing. (s. 125 ff)

Rytmens betydelse inskränker sig inte till konsten utan omfattar enligt Boleslavsky (1933/2003) hela livet och hela universum – fast han spydigt medger möjligheten av enstaka undantag:

For an actor, the business of acquiring a sense of Rhythm is a matter of giving himself up freely and entirely to any Rhythm he happens to encounter in life. In other words, not be immune to the Rhythms which surround him. [...] There is not a stone in the universe without a sense of Rhythm. A few actors, maybe, but very few. Every normal being has it. (s. 132)

För Louis Jouvet [1887–1951] står textens och andningens rytm som centrala bärare av betydelse och påverkanskraft. Det är textrytmen som är nyckeln till åhörarens mottaglighet, som förmår sätta hans poetiska sinne i svängning.

*I poesin förblir förnuftets roll underordnad, den är marginell, den står i överensstämmelse med rytmen. Likt en dikt på främmande språk ligger det väsentliga i framförandets känsla. Det är övertonerna som ger riktning åt grundtonen. [...] Lyssnaren måste inneslutas, uppfyllas, så att hans poetiska resonansbotten bringas i svängning. Det övermedvetnas uppenbarelse av en särskild talets musikalitet. Förbindelser med livets rytmer. (Jouvet, 1954, s. 235; min översättning; kursiveringarna enligt originalet.)*

Jouvet (1951) gör en livfull jämförelse av hur textens och andningens rytm ger olika karaktär åt flera aspekter av arbetet med texter av Giraudoux, Claudel och Molière.

Texterna, en följd av rytmer, liksom bäckar som möts och slår följe genom landskapet, och vilkas (hörbara) rörelser ändras med strömfårens ojämnheter; växlande rytmer, likt en andning som förändras; olika svängningar, känslig mekanik, poetens fras är inte annorlunda. [...] Och så olika minnet fungerar i var och en av dessa övningar! Det verkar som om blotta stavelseindelningen och andningsrytmen låter er återfinna orden, med hjälp av några gester, rörelser, blickar och hållningar, som blir till kommatecknen, punkterna, den för föredraget nödvändiga interpunktionen. (s. 151; min översättning)

För Włodzimierz Staniewski [f. 1950] står rollfigurernas relationer, kontakt, utbyte och framför allt *ömsesidighet* i fokus. Hodge (2000b) pekar på två grundläggande principer i dennes arbete: *musicality* och *mutuality*, som förklaras som ”a particular way of perceiving” (s. 231). Staniewskis grupp har arbetat med *re-acting* på röststimulus i form av antifoner, sångliga fråga-svar-dialoger. Genom att man mycket precist ger frågan en viss ton – provokativ, medlidsam, angelägen – blir partnern förpliktigad (*obliged*) att svara. Denna plikt är intimt förknippad med Staniewskis andra nyckelprincip, *mutuality*, ”a way of perceiving,

absorbing or dialoguing with a partner and, by extension, with the environment in which the actor works”; ”Training as I understand it is necessarily a mutuality of two live presences” (s. 233).

Ingmar Bergman [1918–2007] har både av sig själv och av andra framställts som en regissör med ett starkt beroendeförhållande till musiken. Sjögren (2002) anför en stor mängd recensioner, där musikaliskt färgade synsätt på Bergmans uppsättningar ofta kommer till uttryck; se Ruta 3.

**Ruta 3. Apxlock ur recensioner av teaterföreställningar, regisserade av Ingmar Bergman.**

*Shakespeare, Macbeth, Göteborgs stadsteater 12.3.1948:*

”föreställningen var överdådigt rytmiserad. Tablåerna virvlades fram i trolleritempo” (Ivar Harrie, *Expressen*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 154)

*Shakespeare, Hamlet, Dramatens stora scen 20.12.1986:*

”orytmiskt och hackigt ytspel” (Tove Ellefsen, *DN*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 173)

*Strindberg, Fröken Julie, Dramatens lilla scen 7.12.1985:*

”en musikaliskt rytmiserad, genomkomponerad iscensättning med ackord som får klinga ut i känsliga pauseringar” (Ingmar Björkstén, *SvD*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 278)

*Strindberg, Ein Traumspiel, Residenztheater (München) 19.5.1977:*

”Han väljer ett långsamt grundtempo.” (Joachim Kaiser, *SZ*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 306)

*Strindberg, Ett drömspel, Dramatens lilla scen 26.4.1986:*

”Samma spännvidd [som Strindbergs skildring av lidandets anledningar], från djup tragik till fräck grotesk, har Bergmans stora ackord” (Carlhåkan Larsén, *SDS*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 311)

*Strindberg, Spöksonaten, Malmö stadsteater 5.3.1954:*

”Strindberg hade föreskrivit att Spöksonaten skulle spelas med sordin, och den anvisningen hade Bergman tagit ad notam. Den kammarmusikaliska verkan som uppnåddes var klar och förbluffande. Ingenting flöt ut eller blev suddigt, allt var fast artikulerat.” (Sjögren, 2002, s.317)

”Antydningarnas osynliga trådar spänns samman med en rent musikalisk teknik. Hela akten fick perfekt nyansering och klangbalans. En skenbar planlöshet i rörelser och grupperingar var väl genomtänkt. Genom känslig ljussättning fick bilden ett plastiskt djup, kulminerande i slutgrupperingen: ett stycke bromsat liv, ett disharmoniskt skulpturackord som fångade upp det föregående skeendets alla spänningar.” (Sjögren, 2002, s. 318)

*Strindberg, Spöksonaten, Dramatens Målarsal 11.2.2000:*

”Spelet präglas av hallucinatorisk klarhet och förtätning. Det rör sig verkligen om en kammarmusikaliskt tydlig, välavvägd stämföring.” (Carlhåkan Larsén, *SDS*) (citerat efter Sjögren, 2002, s. 332)

Sjögren (2002) skriver sammanfattningsvis att Bergman i sina fyra uppsättningar av *Spöksonaten* (åren 1941, 1954, 1973 och 2000) ”efterhand kunnat tolka dramat inifrån och foga samman dess skiftande teman till en fulltonig scenisk symfoni – om än inte harmoni! Det har kanske varit en plågsamt dyster väg till en tungt misantropisk slutklang men också till befriande klarhet.” (s. 332)

Sjögren (2002) anför ett uttalade av Ingmar Bergman där *andhämtning* och *puls* framställs som centrala begrepp för teatern. ”Bergman refererar gärna till musiken och ser sig själv som dirigent, kanske en önskeroll. Han hänvisar till Paul Kletzki [polsk dirigent och kompositör; 1900–73] som sagt honom att all konst har med andhämtning att göra, med pulsens slag, dag och natt. ’Hittar jag den rytm som författaren, den som skrivit och komponerat, har känt och jag kan återskapa den, då är det rätt. [...]’” (s. 441)

## 5.2 Teaterpraktikernas perspektiv

Den uppgift som studie B syftar till att lösa – att presentera sådana för undersökningens frågeställning relevanta iakttagelser och synpunkter som en litteraturinventering givit vid handen – har i avsnitt 5.1 hanterats inom ramen för en fragmentarisk teaterhistorisk resumé. I föreliggande avsnitt sker ett perspektivskifte från historiskt till systematiskt; här består litteraturinventeringens resultat i huvudsak av en samling uttalanden av teaterpraktiker. Här har de kategoriserats med utgångspunkt i *vems* perspektiv som kommer till uttryck: regissörens, skådespelarutbildningens eller den enskilda skådespelarens. Som en ytterligare kategori presenteras inledningsvis ett övergripande perspektiv, som inte i första hand är knutet till en bestämd grupp av teaterpraktiker.

### 5.2.1 Musikalisk dramaturgi

Ett övergripande perspektiv på teater kan utgöras av exempelvis dramatikers, regissörens, dramaturgens eller dramaforskarens infallsvinkel – men det kan förvisso även vara eller bli skådespelarens och åskådarens. I huvudsak rör det vad som med en sammanfattande beteckning kan kallas musikalisk dramaturgi.

På ett övergripande plan kan man tala om musikaliska element i uppbyggnaden av en teaterpjäs. Framför allt för den moderna teaterns utveckling under 1900-talet har en musikaliserad dramaturgi varit av avgörande betydelse (Rynell, 2008). Lund (2003) diskuterar musikaliska formtyper som modell för dramaturgiska konstruktioner och pekar i detta sammanhang på Mobergs *Din stund på jorden* (”rondoaktig prägel”) och Strindbergs *Spöksonaten* (s. 344 ff). Ett exempel på hur en författare kan begagna musikaliska termer för att beskriva sina dramaturgiska syften med en talteaterpjäs ger August Strindberg [1849–1912] själv beträffande *Mäster Olof*: ”i stället för det operaliknande jamb-dramat med solo

och nummer, komponerade jag polyfont, en symfoni där alla stämmor flätades i varandra, huvud- och bipersoner behandlades som lika goda kålsupare, och där icke några ackompanjerade solisten” (Strindberg, 1908/1999, s. 12).

Begreppet musikalisk dramaturgi skulle också kunna belysas genom det omvända perspektivet: genom att man betraktar fall då en tonsättare har komponerat musik med en given dramatisk struktur som en av sina utgångspunkter. Att sådana exempel föreligger menar åtskilliga musikforskare. Sipe (1996) refererar sålunda en mer än hundraårig diskussion kring frågan vilket Shakespeare-drama som egentligen utspelar sig i Beethovens pianosonat i f-moll, ”Appassionata”. Romanförfattaren Wolfgang Robert Griepenkerl (*Das Musikfest oder die Beethovener*, 1838) liksom musikforskarna Adolf Bernhard Marx (*Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 1859), Wilhelm von Lenz (*Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselber*, 1860) och Donald Francis Tovey (*Beethoven*, 1945) är alla eniga om att sonaten bygger på en av Shakespeares tragedier, och enligt deras rön svarar pianomusikens dramatiska utveckling mot den i *Kung Lear*. Arnold Schering (*Beethoven in neuer Deutung*, 1934) instämmer i utgångspunkten men hävdar däremot bestämt att ”Appassionata” i stället har formats efter *Macbeth*.

För att belysa hur en pjästexts musikaliska uppbyggnad kan te sig, lämnas i det följande tämligen stort utrymme åt ett konkret exempel. Det är fråga om en skådespelare som anlägger detta övergripande perspektiv på en dramatikers arbete: Keve Hjelm utvärderar August Strindberg.

Hjelm (2004, s. 112 ff) påtalar hur Strindberg i förordet till *Fröken Julie* liknar ”sin egen dialogkonst vid temabehandlingen i en musikkomposition” – samtidigt som han efterlyser otakt och oregelbundenhet för att undvika ”det symmetriska, matematiska i den franska konstruerade dialogen. [...] därför irrar också dialogen, förser sig i de första scenerna med ett material som sedan bearbetas, tages upp, repeteras, utvikes, lägges på, såsom temat i en musikkomposition” (Strindberg, ”Förord”). Musik i stället för matematik, således. Även Ollén (1961) kallar för övrigt *Fröken Julie* ”Strindbergs mest utstuderat komponerade teaterpjäs” – men syftar då möjligen i första hand på ”allt det genomreflekterade” i dramat (s. 133; min kursivering).

Hjelm (2004) ser i *Fröken Julie* ”tydliga exempel på en genomförd musikalisk medvetenhet. En och samma replik återkommer i olika sammanhang, hos olika roller. Skiftas, får ny färgning och kontrasterande innebörd” (s. 114). Hjelm vill ”granska innehållet i några repliker ur ’musikalisk’ synpunkt, för att försöka ge en rimlig täckning åt Strindbergs påstående om en musikalisk kompositionsteknik” (s.112). Hjelm väljer som exempel ”flykttemat”.

När detta tema först anslås står ”två stämmor mot varandra: Jeans vidlyftiga framtidsplaner mot Julies känsla av övergivenhet och ångest” (Hjelm, 2004, s. 113). Omedelbart efter förförelsen frågar Julie desperat vad de ska ta sig till. ”Fly, resa, långt härifrån!” menar Jean och målar upp livet på hotell i Schweiz. Men Julie kräver kärleksbetygelser: ”Säg att du älskar mig! Kom och omfamna mig!”

Nästa gång flykttemat slås an är inte heller stämmorna överens, fast rollerna är ombytta: ”Julie drömmer, Jean är hjärtlöst desillusionerad” (Hjelm, 2004, s. 113). På frågan vad de ska göra svarar Julie bestämt ”Res!” Jean: ”För att pina ihjäl varandra?” Fröken: ”Nej! För att njuta, två dar, åtta dar, så länge man kan njuta och så – dö.” Jean: ”Dö? Så dumt! Då tycker jag det är bättre att göra hotell!” Fröken *utan att höra Jean*: ”– vid Comosjön, där solen alltid skiner, där lagerträden grönska om julen och orangerna glöda –” Jean: ”Comosjön är en regnhåla, och jag såg inga oranger där annat än i kryddbodarna ...”

Mot pjäsens slut förekommer temat en tredje och sista gång. Kristin vill hindra Jean och Julie att fly. Julie ber henne att låta bli och utvecklar sin plan, att Kristin ska följa dem till Schweiz. Efter Julies långa och exalterade monolog, där hon försöker locka med Comosjön, solsken och apelsiner (Strindberg använder tempobeteckningarna *presto* och *prestissimo*), svarar Kristin helt torrt och sakligt: ”Hör nu? Tror fröken själv på det där?”

Dessa konkreta iakttagelser av en pjästexts musikaliska kompositionsteknik ger anledning till funderingar av generell natur. Från dramatikers skrivbord är vägen lång till den färdiga teaterföreställningen. Rimligen måste alltid en mängd förutsättningar uppfyllas för att sceniska visioner ska realiseras. För att teateråskådaren ska kunna urskilja och uppfatta exempelvis hur stämmor presenteras och flätas i ett ”musikaliskt” mönster av temaexposition och temabearbetning, så som i denna uttolkning av några rader hos Strindberg, förefaller det vara ett krav att såväl regissör som skådespelare är medvetna om och förmår förvalta det som nedlagts i pjästexten.

### **5.2.2 Musikalitet – en fråga för regissören**

I föregående avsnitt återgavs en rad formuleringar som tycks peka på att Ingmar Bergman av många har uppfattats som en regissör som vinnlagt sig om att ta vara på pjästexters musikaliska kvaliteter. Det följande, ganska utförliga citatet av skådespelaren Erland Josephson är en livfull skildring som kanske förmedlar något av skådespelarens perspektiv på Bergmans ”musikaliska” regi.

Ingmar Bergman har mer och mer övergått från att regissera till att dirigera. Eller rättare sagt, han har skapat en alldeles speciell kombination av dessa båda sätt att leda konstnärligt arbete.

Pjäsen ligger på ett notställ. Den vänstra handen vänder blad medan den högra är i oavbruten rörelse.

Han regisserar utifrån musikaliska principer. Handen viftar till otåligt, var god och minska pausen. Han lyfter armen och pekar på mig, där skall min insats komma. Han avbryter och kräver större tydlighet, det är noga med noterna.

Han är lidelsefullt fästad vid musiken. Nitad vid den. (Josephson, 1996, s. 28)

Enligt Josephson (1996) tycks anammandet av ett musikaliskt perspektiv i Bergmans fall i betydande utsträckning ha att göra med en strävan efter *exakthet*.

Visst kan musiken skvalpa omkring men i botten ligger i alla fall notbilden. Grunden är ett hantverk, ett yrke, några element som går att exakt beskriva. Musikern skiljer sig från skådespelaren genom att hans kunskaper är så mycket mindre diffusa. Därför kan skådespelaren låta lite konstlad när han börjar orda om sin yrkeskunskap. Han är så professionell, säger vi, men så mycket längre kommer vi egentligen inte. Och ibland när vi påstår att någon är ett proffs kan det ligga en romantisk reservation och lura i tonfallet.

Trött på alla analyser och psykologiska förklaringar letar Ingmar efter sanningar via rytmer, pauseringar, förändringar av röstläge och tonstyrka. Hittar skådespelaren musiken så hittar han också rollen. Illusionen om den konstnärliga friheten kan skådespelaren få odla utan regissörens medverkan. (s. 28 f)

Det är givet att inte alla skådespelare uppfattar denna beskurna frihet som ideala arbetsförhållanden. Josephson (1996) ger en intressant och spännande inblick i vilken dynamisk ”frihetskamp” mellan skådespelare och regissör som kan bli följd av ett övergripande musikaliskt perspektiv inom teatern.

Plötsligt tycker jag inte om att vara en musikanter i en orkester. Jag vill åtminstone ha någon illusion om frihet, av medskapande.

Gör som du vill, säger Ingmar, och tonfallet markerar att skådespelarens frihet bara är sken och bedrägeri.

Stundtals blir jag beklämd.

[...] Med en känsla av kluven lättnad erkänner jag för mig själv att jag har förlorat slaget. Inte helt utan munterhet följer jag den dirigerande handens anvisningar.

Det finns trots allt ett spelrum mellan notbilden och tonfallet, mellan taktstreck och gesten. Där kan ingenting hejda mig. Ingenting kan komma åt mig om jag kommer åt mig själv. Med lätthet rör jag mig med mina toner och halvtoner. Regissörens hand som vinkar så uppfordrande och uttrycksfullt leder mig inte längre.

Den följer mig. (s. 29 f)

För Bergman själv tycks det emellertid inte ha legat någon motsättning mellan frihet och planering. När han yttrar sig i ämnet, tecknar han tvärtom de båda begreppen i ett positivt beroendeförhållande: ”Verklig frihet är beroende av gemensamt tecknade mönster, noggrant penetrerade rytmer” (Bergman, 1987, s. 180).

### **5.2.3 Musikalitet – en fråga för skådespelarutbildningen**

På vilket sätt tränas skådespelarens musikalitet under utbildningen? I de explorativa intervjuerna i studie C kommer pedagogperspektivet utförligt till uttryck genom intervjuer med ett antal pedagoger verksamma vid skådespelarutbildningen vid Teaterhögskolan i Malmö. I detta sammanhang ska endast helt kort infogas några anteckningar av generell art.

Ur historiskt och geografiskt perspektiv är musikalisk träning sannolikt inget ovanligt inslag i skådespelarens utbildning, men detaljerna såg och ser naturligtvis mycket olika ut. Vid min egen institution, Teaterhögskolan i Malmö, har följande mål formulerats (Teaterhögskolan, 2006): ”Ämnena sång och musik har som övergripande syfte att utveckla den studerandes beredskap att arbeta som skådespelare genom att utveckla den sångliga och musikaliska uttrycksförmågan, sångrösten, musikaliteten och rytmkänslan”; inom musikämnets ram tränas bland annat notkunskap, rytmkänsla, gehör, samspelsförmåga, musikalisk kreativitet och praktisk instrumentkännedom (s. 15 f).

I en handledning för skådespelarutbildning poängterar Krebs (1981) att sång är ett omistligt framställningssätt för en skådespelare. Det behöver inte röra sig om skönsång, men skådespelaren måste ha gehör och rytmkänsla. Första årets skådespelarstudier inriktas helt på gehöret: ”das Gehör zu kultivieren und aufeinander hören zu lernen” (s. 283).

Enligt Krebs (1981) utgör brist på musikalisk förmåga endast undantagsvis ett problem för en skådespelarstudent. Men om ändå alla förutsättningar (”die lapidarsten Voraussetzungen der Gesamtmusikalität”) saknas, kan det bli fråga om att yrkesvalet bör omprövas (s. 285).

Flera av de improvisationsövningar för teater som beskrivs av Spolin (1963) har musikalisk anknytning av olika slag: *choral reading*; *contrapuntal argument*; *Greek chorus*; *orchestration* (“Each player decides what musical instrument he will be”, s. 220); *rhythmic movement*; *singing dialogue*; *vocal sound effects*. I förekommande fall föreskrivs att en improviserande pianist beledsagar övningarna för att tillföra exempelvis “mood” eller “rhythm”.

### **5.2.4 Musikalitet – en fråga för den enskilda skådespelaren**

Den som huvudsakligen är inriktad på att betrakta teatern från ett mer övergripande perspektiv tar självfallet ändå ofta sikte på detaljer. Både pedagoger, recensenter och regissörer har anledning att specificera sina omdömen om den enskilda skådespelaren. Så här uttalar sig exempelvis teaterskribenten Leif Zern om skådespelaren Keve Hjelm:

vad han framför allt har lärt mig är att lyssna efter skådespelarens melodi, frasering rytm. Ingenting förslår om en rolltolkning saknar musik. Hans egen satsmelodi löper efter en jämn linje som han spinner en roll, en atmosfär

omkring. Hans pauser, som får texten att liksom hänga i luften, har utsatts för otaliga imitationsförsök av yngre och beundrande (manliga) skådespelare: hastiga tempoväxlingar mellan lento och presto, löpningar som inte vill ta slut och som han plötsligt samlar upp i replikens coda. Han drar oss in i processen, samtidigt som han lyckas behålla någonting hypotetiskt och provisoriskt i sitt spel (därav jazzmusiken). Det vi kallar psykologi på teatern tror jag ofta handlar om att hitta en rytm som bär. (Hjelm, 2004, s. 163 f)

Och så här säger regissören Staffan Valdemar Holm om samma skådespelare:

Under arbetet med uppsättningen [av *Tre systrar* på Dramaten 1999] blev jag också varse vilken oerhört musikalisk ensembleskådespelare han är. Så fort en svacka uppstod i helheten fanns Keve där och rytmiserade föreställningen genom diskreta, knappt märkbara, små läten, suckar, grymtningar och blickar. Han gjorde inget som helst väsen av sin insats, men precisionen i de minimalistiska uttrycken blev avgörande för känslan i hela pjäsen. (Hjelm, 2004, s. 169)

De båda föregående avsnitten har fokuserat på musikalitet som en angelägenhet för regissören respektive skådespelarutbildningen. Holms yttrande pekar på hur en enskild skådespelare också under vissa omständigheter tycks kunna ikläda sig ett motsvarande övergripande ansvar.

Men så länge en teateruppsättning håller sig med regissör och så länge en student leds av en lärare, kan det tyckas naturligt att ansvaret för det övergripande perspektivet i första hand tillkommer regi- respektive pedagogfunktionen. Hur betydelsefull den musikaliska dramaturgin än är, finns det kanske därför ändå anledning att uppfatta mer begränsade och specifika perspektiv som mer närliggande för den enskilda skådespelarens arbete. I detta avsnitt redovisas några sådana aspekter, som har förefallit intressanta och relevanta vid litteraturgenomgången.

## **Ljudhändelser**

Lund (2003) inventerar en mycket stor mängd ”ljudhändelser” i teatern, belagda i pjästexter och sekundärlitteratur. Även om Lunds intressefokus får sägas vara främst analytiskt kan ett axplock av de kategorier han urskiljer också ha praktiskt intresse. Det är många slag av musikaliska eller musikbesläktade fenomen som kan komma att ingå i talskådespelarens uppgifter: Lund nämner bland andra stämning av musikinstrument; skrålande, trallande, visslande; paralingvistiska röstuttryck; brus av människoröster använda på musikliknande sätt; dynamiskt modulerade skrattvågor; ”musikaliska” kvaliteter hos talrösten (exempelvis



”sjungande”); ljudensembler och ”kvasisimultana” hörupplevelser; pauser och relativ tystnad (s. 149–173).

Frågor om musikalitet har sitt givna intresse då skådespelaren ställs inför uppgiften att åstadkomma sådana slag av ”ljudhändelser”. Men i förhållande till den föreliggande undersökningen får dessa fenomen betraktas som undantag. I det följande ska jag därför inte beröra dem närmare utan dröja kvar vid huvudfrågan, vad det kan innebära att agera musikaliskt i talteatersammanhanget.

### **Samspel, ton, melodi**

Skådespelaren och regissören Keve Hjelm [1922–2004] betonar vikten av *samspel* mellan skådespelarna: detta handlar enligt hans uppfattning om “frihet genom mina medspelare [...] Den egna rollens identitet formas i förhållande till den andras roll. [...] Vem den ena är beror på vem den andra är – och vice versa.” Hjelm skänker ytterligare tyngd åt detta perspektiv genom att på tal om ”den andra” kortfattat referera till teoretiker som Feuerbach, Buber och Mead (Hjelm, 2004, s. 69).

Regissören Leif Sundberg (2006) har från det praktiska teaterarbetet samlat ord och begrepp som han ”funnit viktiga och värdefulla” (s. 14). Samtliga musiktermer som ingår i denna samling har han intressant nog tematiskt hänfört till rubriken Andning. Begreppet *melodi* kan enligt Sundberg användas i tre sammanhang: man kan tala om melodin i *känslan*, om melodin i *repliken* och om melodin i *rollfiguren*. Sundberg påpekar också att ’melodi’ som vardagsord kan användas ”synonymt med ord och begrepp som exempelvis andning, flyt, rytm” (s. 42).

Kanske är det i en sådan vardaglig och mångtydig bemärkelse som skådespelaren Marie Göranson använder ordet melodi när hon konstaterar: ”Publiken känner nog att Jan och jag har en egen melodi. Det har ju de flesta äkta par som levt länge ihop. Man andas på samma sätt; det behövs bara en blick för att den andra ska förstå.” En liknande mångtydighet tycks kunna gälla ordet *ton*, exempelvis när Liv Ullmann yttrar om Ingmar Bergman: ”Han hör toner som är på väg, som inte andra kan höra, inte ens skådespelaren själv. Så är han mästare i att ge stickord för att få fram de där tonerna.” (Gullberg, 1990, s. 85, 125)

Mycket mer konkret och precis är Stina Ekberg, då hon påpekar hur melodi kan vara till hjälp för att bearbeta vissa svårigheter som hon uppfattar som ofta förekommande bland skådespelarstudenter:

Två vanliga saker har jag märkt: dels de korta vokalerna, dels entonigheten. Då kan det vara bra att sjunga, att pröva en sångmelodi, att variera tonhöjden. När man söker på det sättet så hittar man andra uttryck i texten. (Helander, 2009, s. 33)

## Textens rytm, tempo och betoningar – i röst och i kropp

Flera skådespelare påtalar den centrala betydelse som språkets och textens rytm har för deras arbete. Per Myrberg:

Det är rytmen i språket som ger rollen en karaktär. Det är väldigt små saker det rör sig om, men det blir ändå helt avgörande. [...] Språkets rytm är mycket väsentlig för mig. Det syndas förfärligt på det området inom skådespelarkonsten. Man måste tala effektivt. Det är därför man ska läsa Strindberg. [...] Han skriver anatomiskt riktigt. Det är lätt att andas och pausera i hans text. Han har en fantastisk interpunktion. Hans språk är laddat, komprimerat, mycket, mycket rytmiskt och lätt att lära sig utantill. (Gullberg, 1990, s. 29 f)

Jan-Olof Strandberg:

Det är så skönt när man får det att svänga. Hade man tid skulle man kunna arbeta med varje led i en text som en musikalisk enhet. Den musikaliska strukturen kan man tillämpa på en bra text. Över huvud taget är *rytm* något av det allra viktigaste inom alla konstarter. (Sundberg, 2000, s. 43)

Då Stina Ekblad 2006 mottog Svenska Dagbladets Thaliapris innehöll prismotiveringen bland annat den följande formuleringen: ”Hennes musikalitet tänjer versens struktur och visar att disciplinerad form kan innebära konstnärlig frihet.” I en intervju i samband med prisutdelningen utvecklade Ekblad tankar kring arbetet med att göra texten fysisk och sinnlig: ”Text är också ljud och klanger, smak. Bokstäverna känns, har resonans. Det handlar om rytmisering, frasering, musiken i språket.” (Helander, 2009, s. 91 f)

Ekblad drar paralleller till musik särskilt beträffande teatertext i bunden form, alltså versformer som blankvers, alexandrin och hexameter:

En bra övning är att i all enkelhet gå texterna rytmiskt, att ha en metronom som bara mäter takten som om det vore musik. Ibland kan det vara svårt att fatta att man inte behöver hålla versen så taktfast, man måste kunna jazza lite med versen också. (Helander, 2009, s. 33)

En liknande synpunkt har uttryckts målade av talpedagogen Patsy Rodenburg (2002):

It's like a pianist using a metronome to practise. The metronome doesn't come on to the concert platform – but the rhythm does, and that rhythm holds the performance together. (s. 86)

Sundberg (2000) pekar på att begreppet rytm i teaterns språkvärld kan användas ”för att komma åt och beskriva själva livskraften”; han konkretiserar emellertid genast detta begrepp

och låter det betyda ”andningens regelbundna och oregelbundna mönster i en scen, i en replik” (s. 45).

Liksom annan litterär text rör sig teatertext på olika nivåer, bland annat i stilistiskt avseende. Med en grov men inte ovanlig distinktion kan man exempelvis skilja mellan *naturalistisk* och *förhöjd* text. Talpedagogen Cicely Berry berör skillnader och likheter, teknik och känsla inför olika slags text, i ett intressant kapitel som bär just rubriken ”Heightened versus naturalistic text”. Enligt Berry (1987) hör de nämnda stilistiska nivåskillnaderna nära samman med energinivåer i utförandet.

Modern speech patterns are very often downward, and so in a sense introvert: but there is a different music in heightened speech which is to do with an ongoing energy, and so we need to be conscious of an upward movement. This applies to modern text as well. And this is not just a matter of using upward inflections – that is merely technical and will become automatic and ultimately boring – it is feeling a physical impulse always which impels you from one line to the next, one thought to the next, and this makes for a different cadence. (s. 33 f)

Det finns skäl att slå fast att rytmens betydelse är stor i prosa såväl som i vers, påpekar Berry (1987).

All good modern writing has very specific rhythms and contains heightened iterative imagery, and needs as careful handling as verse. The rhythms are all-important: the dialogue of Beckett and Pinter has its own cadences which allow for silence; and Brenton, Barker, Caryl Churchill have their own particular music. (s. 34 f)

Hos versens bundna form finns emellertid särdrag som skådespelaren måste hantera, framhåller Berry (1987). Bland kopplingarna mellan textens formella egenskaper och de känslor den förmår framkalla pekar hon särskilt på sådana innebörder som har mera att göra med själva språkljuden än med syntax och semantik.

In the discipline of poetic text we have to release our feeling through the structure of the speech; we therefore have to know the structure in order to fit the two together. There is a size to the imagery which we have to be able to enter into. There is a pleasure in the music: there is so often humour in the interplay of sounds, assonance and alliteration, and a meaning beyond the grammatical sense which audiences pick up on, and which is not far removed from our pleasure in nursery rhymes. And, most important, we should not explain – this reduces it, and the audience has too many signals to pick up. (s. 47)

Många olika begrepp kan komma till användning apropå skådespelarens *textbehandling*. De följande citaten inriktar sig bland annat på *betoningar, pauser, huvudord, textrytm*, och i några av dem förekommer begrepp med tydlig musikalisk anstrykning: *agitato* och *legato*.

Skådespelaren Rolf Lassgård vittnar om att ett musikaliskt angreppssätt kan göra texten tydligare: ”när vi arbetade med ’Amledo’ [...] bejakade vi musiken i texten, nästan satte den före betydelsen. Och det gjorde att det blev mycket tydligare. Arbetar man på det sättet med texterna träffar man huvudorden. Det var lustfyllt och lekfullt.” (Monk, 2004)

Hans brittiska kollega Prunella Scales [f. 1932] säger sig se ett tydligt samband mellan effektiv komedi och rytmisk behärskning. En konkret lärdom som hon för på tal handlar om hur skådespelaren bäst fördelar *betoningarna i texten*. Genom att iakttä sparsamhet med betoningarna, menar hon, åstadkommer skådespelaren en rapp och varierad textbehandling, som lämpar sig för komedi.

I think a sense of timing, a sense of comedy, a sense of what is funny about a part, are gifts from God. God or whoever. But you can help them along in various ways, for example with rhythm or with different dynamics. To put it no higher, I think you can get laughs in the theatre by tickling the audience’s ears, by surprising them: I mean loud and soft and fast and slow, really. Music can be funny in the same way. [...] Janet Suzman told me once that when she was going to play Saint Joan, Gielgud said to her, ‘Don’t forget that in Shaw, there’s only one main stress in every sentence.’ And I’ve found that true not only of Shaw but of almost everything: of colloquial speech, of mannered speech in Restoration comedy, of situation comedy on television. Rationing the stresses like this isn’t dull, it’s the reverse of dull: it makes speech rapid, shifting and varied, and is very good for comedy. (Barkworth, 1991, s. 220)

Den amerikanske teatermannen Sanford Meisner [1905–97], en av Stanislavskijs efterföljare, har särskilt framhållit pausens betydelse. ”Silence has a myriad of meanings. In the theater silence is an absence of words, but never an absence of meaning.” (Meisner & Longwell, 1987, s. 29) Han visar hur en inflikad paus kan innebära en avgörande skillnad i karaktär, exempelvis mellan impulsivitet och försiktighet:

”Look,” Meisner says, ”if somebody says to two other people, ’Do you want to drink some unbelievably strong Japanese *sake*?’ And the first guy says emphatically, ’Yeah! I do!’ And the other guy says, ’Yes.’ Pause. Pause. ’I do.’ Their words are the same but are *they* the same, or do they have two different characters? (Meisner & Longwell, 1987, s. 97)

Meisner pekar särskilt på interpunktionens emotionella innebörd, och han inbegriper här även den interpunktion som inte är faktiskt synlig i pjästexten:

Punctuation is emotional, not grammatical. If you say, ”To be [*pause*] or not to be [*pause*] that [*!* *pause*] is the question,” there are three commas, three

*emotional* commas, and an exclamation point in those lines, but they're not on the paper. (Meisner & Longwell, 1987, s. 174)

Att högre taltempo kan vara ett av flera medel för att göra komedin verklighetsnära intygar skådespelaren Henric Holmberg [f. 1946], när han berättar om Musikteatergruppen Oktober som ville undvika förkonstling och teatralitet genom att behålla sina oskolade sydsvenska dialekter på scen:

Vi tyckte att det gick mycket bra att vara naturlig. Denna naturlighet var dock inte omedveten. Jag märkte till exempel vilken humor som alstrades om jag levererade en replik rakt och snabbt och lät betydelsen trilla ner efteråt. Då uppstod undermeningar som lät ana oväntade avsikter med repliken, underskruvar som kunde ge meningen mera tyngd än om den uttalats med auktoritärt eftertryck. Jag använde min småländska språkmelodi medvetet, jag lät meningar sluta tvärt – då laddades pausen efteråt. Konstpauser mitt i meningar undvek jag, de lät teatrala. (Holmberg, 2000, s. 33 f)

Den polske teatermannen Jerzy Grotowski [1933–99] har pekat på ett mer generellt samband mellan rytm och texttolkning, närmare bestämt skådespelarens tolkning av en pjästext och ett rytmiskt förhållningssätt till det Grotowski (1969) kallar denna texts *logiska accenter*. Kanske riskerar termen 'accenter' att leda tankarna på villospår. Det följande citatet visar tydligt att innebörden av Grotowskis begrepp måste förstås som något annat än det som man vanligen avser med ordet.

There is no essential difference between the recitation of poetry and prose. In both cases it is a question of rhythm, phrasing and logical accents. In prose, the rhythm has to be discovered, or rather deciphered: one has to feel the specific rhythm of the text. A good actor is capable of rhythmically reading even a telephone directory. Rhythm is not synonymous with monotony or uniform prosody, but with pulsation, variation, sudden change. After determining various logical accents in the text according to the general plan of interpretation, one must then impose a rhythm which coincides with these accents. However, even in prose, one should not favour the rhythm to the detriment of a formal logic or, in the other extreme, neglect the rhythm in order to concentrate exclusively on the logical sense of the text. Nor should the rhythm of the text be chopped up or the logical accent be emphasized with pauses. The logical accent of a sentence must not be isolated: it represents the culminating point of a rhythmic flow produced by a single respiratory and melodic wave. It often happens that the logical accent is placed on two different words – perhaps even well apart from one another – in the same sentence. (s. 139)

Holmberg (2000) vittnar om att det samvetsgranna sökandet efter textens tyngdpunkter kan innebära ett mödosamt men lönande arbete:

För en del skådespelare verkar textarbetet lösa sig på ett självklart vis. Själv föredrar jag att arbeta med penna i hand. Särskilt om det är en poetisk eller på annat vis komplicerad text. Den måste knådas, brytas ner, bankas ut. Vilka är huvudord, vilka är ord att glida över? Vilka ord kommer överraskande, vilka är de väntade? [...] Det gäller att söka samband, hitta korrelationer och symmetrier. [...] I lika hög grad som att se samband gäller det att upptäcka avvikelserna, brotten, vändpunkterna. [...] Och det är härligt när replikarbetet resulterar i rena tonträffar – eller som i grenen trestegshopp: i klockrena avstamp. Oerfarna skådespelare trampar ofta för lätt i plankan och får ingen höjd i hoppet. Lika vanligt bland veteraner är felet att trycka i för hårt, att älska plankan mer än hoppet. (s. 120)

Holmbergs hoppmetafor indikerar ett samband mellan pjästextens betydelser och skådespelarens fysiska energiinvestering. Detta samband bekräftas av skådespelaren Petra Hultberg [f. 1978], när hon redogör för sina erfarenheter från rytm-inriktat arbete med språkdramatisk text utan tydlig vilja, relation eller situation. Hon påpekar hur en sådan inriktning gör textens rytmiska flöde fysiskt förnimbart.

Genom att skaffa sig en metrisk medvetenhet och arbeta rytmiskt med texten när man repeterar skapar man en referenspunkt, något att arbeta med och förhålla sig till i spelögonblicket. Om man har arbetat fysiskt med rytmen blir den referenspunkten sinnligt förnimbar. [...] I obundet material är grundrytmen mindre uppenbar. Referenssystemet är mindre suveränt. Men det finns där. Det handlar bara om att skaffa sig mer känsliga metriska verktyg att jobba med. Mycket handlar om att jobba noggrant och andas med interpunktionen. Det handlar också till stor del om att lyssna till textens ljud och innehåll. På samma sätt som med bundna texter skapar man så en rytmisk kärna som dels fungerar som spänningsskapande motpol till det sceniska livet, och dels som verktyg att hantera texten med när det inte finns något annat. (Hultberg, 2008, s. 54 f)

I sådana sammanhang som Hultberg (2008) beskriver – teatertexter utan tydlig vilja eller situation – kan textens rytm enligt hennes erfarenhet rentav komma att fungera som en central drivkraft för skådespelarens arbete.

Att jobba 'utifrån' genom att verkligen se till att vara rytmisk, oberoende av vilja, handling, känsla och t.o.m. innehåll, är alltså ett sätt att angripa språkdramatiska texter. Det är ett sätt att närma sig texten när det inte finns någon vilja eller situation. Och i spelögonblicket är det som sagt en fokuseringspunkt att jobba med när det inte finns några andra fokuseringspunkter. Ett rytmiskt flöde är i allra högsta grad fysiskt förnimbart och fungerar som stimulans och impulsgivare åt kroppen. (s. 55)

Men textens rytm medverkar enligt Hultberg (2008) inte enbart till att driva. Den kan också ha en funktion som skulle kunna uppfattas som den motsatta: att genom sina strukturella ramar stå i ett dynamiskt förhållande till skådespelarens emotionella uttryck.

Medvetenhet om textens rytm och metriska uppbyggnad är också något som gör att man kan bromsa sig själv när man blir överväldigad av känsla och riskerar att 'dra iväg' på ett sätt som inte gynnar innehållet eller berättelsen. Om det händer uppstår det en otrolig spänning mellan de båda polerna rytmen – känslan. Det är samma sak som händer i musiksammanhang när sångaren/musikern 'får feeling', som man säger, men tvingas kanalisera känslan in i de rytmiska, dynamiska och klangliga ramarna för musiken. Ett sug eller ett 'häng' kan uppstå och det känns som om man befinner sig i ett viktlöst tillstånd. (s. 55)

Att skådespelarens textbehandling mår väl av dynamisk variation likaväl som rytmisk står nog klart. Även här framstår det som centralt att texten hos skådespelaren är kroppsligt förankrad. Holmberg (2000) beskriver högläsning som en del av sitt textarbete. Han berör därvid en lärdom som tycks stå i samband med Strindbergs *agitato* (se avsnitt 5.1.2): låt inte energin sjunka i frassluten.

Det har inte direkt med memoreringen att göra men sker ändå samtidigt med inläringen. Hur betonar man orden? Hur bestäms rytm och tempo av känslor och tankar? Kort sagt: hur ska man säga replikerna? [...] Brechts noggranna och något litterära text fick en särskild lyster om energin inte tilläts sjunka i meningarna, även om de var långa, utan hölls uppe ända tills den sista konsonanten hade uttalats. (s. 119)

Sundberg (2006) använder närmast termen *puls* för att beskriva ett ständigt och ihållande *energi*flöde, en *intensitet* i en replik eller spelscen (s. 44).

Några aktiva skådespelares uttalanden vittnar om ett intressant *spänningsförhållande* hos den dramatiska texten. Det skulle kanske kunna uttryckas som en spänning mellan vad texten säger i nuet och vart den är på väg, *mellan närvaro och riktning, mellan betydelse och rörelse, mellan klang och rytm, mellan vertikalt och horisontellt*.

Holmberg (2000) formulerar det så: "Varje replik balanserar flera vågplan av rörelse och betydelse. En skådespelares textarbete är att utforska dessa balanspunkter för att förstå vad texten vill och bestämma vad hon vill med den." (s. 120)

Hultberg (2008) ägnar detta spänningsförhållande en utförlig och intressant diskussion. Hennes utgångspunkt är egna erfarenheter av arbete med dramatiska texter av bland andra Shakespeare och Jelinek.

Rytm, riktning och varande tänker jag också på som ett samspel mellan en vertikal och en horisontell rörelse. [...] Att *upptäcka* texten och innehållet innebär att bara vara här och nu, i en linje som går snett uppåt, bakåt från nacken och hjässan, samtidigt som kontakten hela tiden finns med fötterna och marken. Det är lätt och det rör sig försiktigt framåt i små cirkelrörelser. Att å andra sidan *tränga igenom* texten och innehållet, att hela tiden försöka komma ett steg längre, öppna en dörr till, forcera uttryckets bortersta gräns, innebär att med

fokuserad kraft färdas framåt på en horisontell linje som hela tiden vill tränga igenom och komma ut på andra sidan. [...] Det är i samspelet mellan dessa två riktningar som ”svänget” uppstår. Så är det även i musik. En melodi är något som rör sig horisontellt och den harmoniska klangen tillsammans med rytmen är en vertikal struktur. I musik ser man denna struktur rent grafiskt på notpappret. [...] Förhållandet och spänningen mellan vertikalt och horisontellt återkommer även i föreställningens rytm. Där står föreställningsformen för det vertikala, för grundrytmen, referenssystemet, och skådespelarens närvaro och driv, nuet, för det horisontella. (s. 56)

Hjelm (2004) framhåller skillnaden mellan *yttre och inre tempo* hos skådespelaren.

Alltför ofta ser vi hur Strindberg blir tung och melodramatisk. Det är han ju inte. Villkoret för att vi ska undvika att han framstår som monotont missnöjd är framför allt att skådespelaren har förmåga att timmar i sträck hålla ett högt *inre* varvtal samtidigt som det *yttre* tempot varierar från lento till presto och prestissimo, för att låna tempobeteckningar från *Fröken Julie*. Den andliga högspänningsledningen måste ha största möjliga effekt oavsett den elektriska strömmens, dialogens, hastighet. Det är alltså nödvändigt att skådespelaren kan behärska två olika tempi, det yttre och det inre, på en och samma gång. Naturligtvis är detta en tillgång även när det gäller att spela till exempel Shakespeare och Molière. Men när Strindberg ska gestaltas är det en absolut förutsättning. (s. 92)

Sir Laurence Olivier lär ha givit ett råd som i all enkelhet tycks stå i samklang med Stanislavskijs metoder (se avsnitt 5.1.3): Gör saker med olika hastighet! Gå sakta om du talar snabbt, och tvärtom! “Much better than the cliché of rushing about and talking quickly, or strolling and talking slowly.” (Barkworth, 1991, s. 32)

### 5.3 Sammanfattning

Studie B utgörs av en kombination av utblickar åt skilda håll, och de ovan redovisade resultaten är en både fragmentarisk och relativt brokig blandning av sakupplysningar och synpunkter från skilda epoker och kulturer. I det följande försöket att urskilja och följa några tanketrådar av särskild betydelse tillåter jag mig att på ett anakronistiskt och möjligen hisnande vis låta röster från dessa olika håll gå i dialog med varandra. Skådespelarens arbete har i många avseenden undergått väsentliga förändringar under årtusendena, och det är både rimligt och troligt att innebörderna i flera av de begrepp som anförs i studien inte heller har stått opåverkade av tidens gång. Det är därför naturligtvis av stor vikt att närma sig en materialsamling av det aktuella slaget med en kritisk medvetenhet om tolkningsproblematiken. I särskilt hög grad får detta sägas gälla för forskning vars frågeställningar huvudsakligen är av historisk karaktär. I den föreliggande undersökningen kommer sådana slags frågor emellertid i andra rummet; huvudintresset är av metodisk och



systematisk art. Jag gör därför bedömningen att en generell uppmärksamhet på de potentiella svårigheter som nu påtalats i det aktuella sammanhanget kan anses utgöra en tillräcklig motvikt mot de eventuella anakronistiska vanskligheter som kan vidlåda en resumé av antytt slag.

Av de musikanknutna termer som kommit till bruk i studiens resultatredovisning är rytm den i särklass dominerande.

För en lång rad av den moderna teaterns förgrundsgestalter framstår den rytmiska rörelsen i rummet som en av konstformens allra viktigaste komponenter. Så är det för Gordon Craig och Georg Fuchs, så är det för ryska modernister som Meyerhold, Tairov, Vakhangov och Chekhov, och så är det även för expressionister som Kokoschka och Kandinsky (5.1.3).

Vänder vi oss till rytmen i text, pekar en analys av Shakespeares blankvers på hur en pjästexts rytmer fungerar som betydelsebärare. Betydelser finns lagrade i textrytmen, och de förverkligas genom textens utförande och mottagande (5.1.1).

Tidiga exempel på hur pjästexters rytmiska utformning kan bära på en intensitetsstegring har vi i det antika dramats användning av *stichomythi* (5.1.1). I den lättare repertoaren längs linjen Scribe–Feydeau och in i samtidens farsgenre ser vi hur ett accelererande, intensifierat tempo rentav upphöjs till bärande dramatisk princip (5.1.3). Världsdramatiken består också av verk där musikaliska element utnyttjas med större subtilitet än så, och i vissa fall har man pekat på ”en genomförd musikalisk medvetenhet” i den dramatiska konstruktionen (5.2.1).

Adolphe Appia formulerade skådespelarens uppgift i musikdramat strängt: den består i att ”förkroppsliga det musikaliska förloppets mening”. I taldramat står däremot enligt Appia både regissör och skådespelare friare och mer självständiga i förhållande till pjästexten (5.1.3).

Det är naturligtvis möjligt för en regissör att ta ett mycket fast grepp om rodret och med största noggrannhet styra varje detalj av den enskilda skådespelarens arbete – kanske så att denna med Erland Josephsons ord kommer att uppleva sig som en ”musikant i en orkester” (5.2.2). Vanligare – och rimligare – är nog att skådespelarna också själva axlar sitt ansvar när det gäller att bära fram de musikaliska elementen i en pjäs.

Redan Goethe angav det som skådespelarens uppgift att komponera sin roll för att skapa variation (5.1.1). Den inflytelserike Stanislavskij fäste mycket stor vikt vid sambandet mellan en pjästexts komplexa stämningar och dess komplexa rytmer. För honom framstod det följaktligen som en central uppgift för den enskilda skådespelaren att upptäcka, urskilja och forma sina egna perspektiv beträffande rytm (5.1.3).

Att samspelet mellan skådespelarna kan vara ett viktigt medel härvidlag förefaller rimligt, och det bekräftas bland annat av iakttagelsen att ”den egna rollens identitet formas i förhållande till den andras roll” (5.2.4). Av Staniewski har begreppet *ömsesidighet* rentav tagits till bärande teaterpedagogisk princip och teaterpedagogisk utgångspunkt (5.1.3). Det tycks också framgå av anförda exempel att den enskilda skådespelarens samspelsförmåga på en mer

generell nivå kan vara av stor betydelse: ”han drar oss in i processen”, ”så fort en svacka uppstod i helheten fanns Keve där och rytmiserade föreställningen” (5.2.4).

De i studie B relaterade vittnesmålen från teaterns praktiker rör i stor utsträckning skådespelarens arbete med pjästexten. Utan att gå in på alltför vidlyftiga upprepningar av det redan sagda ska jag här framhålla några av de termer som är ofta förekommande i materialet och som förefaller särskilt intressanta i samband med skådespelarens textarbete. Ruta 4 innehåller en lista över sådana ord.

Den i särklass ymnigast förekommande termen är som redan påtalats *rytm*. Att döma av studiens resultat tycks en skådespelare i sitt mångfasetterade arbete genom inriktning på rytmen kunna utnyttja en pålitlig länk mellan text och kropp, mellan röst och rörelse: ”ett rytmiskt flöde är i allra högsta grad fysiskt förnimbart” (5.2.4).

**Ruta 4. Praktikerperspektiv på skådespelarens musikalitet. Rytm**

**rytm**

**andning, pauser, interpunktion**

**frasering, legato, staccato**

**brott, vändpunkter, hastiga tempoväxlingar**

**betoningar, ”logiska accenter”, tyngdpunkter, huvudord**

**energiflöde (”ongoing energy”), intensitet, agitato, nyansering**

**spänningsförhållande, yttre och inre tempo**

**form (”structure of speech”, ”interplay of sounds”)**

Ger resultaten i studie B fog för några slutsatser beträffande undersökningens frågeställning: vad innebär det att en skådespelare agerar musikaliskt?

Vid litteraturinventeringen har den exakta ordalydelsen ”agera musikaliskt” inte påvisats. Detta är i samklang med de initiala iakttagelserna beträffande problemområdets utforskade karaktär (1.3). Urvalet av här anförd litteratur motiveras av att texterna på skilda sätt förefaller behandla förhållanden eller ger uttryck för synpunkter av potentiell relevans för frågeställningen.

Trots den rätt enhetliga tematiken är det som redan nämnts fråga om en tämligen brokig samling. Det är teaterpraktikernas uppgift att ta ställning till det som dramatikern nedlagt i sin text: att vara verksamma vid *skådespelets väg från potentialitet till aktualitet*. Att lösa uppgiften kräver flerfaldiga förmågor. Texten innehåller (åtminstone oftast) musikaliska element, och i innebörden av att agera musikaliskt ligger förmåga att finna och förhålla sig till

dessas, med de ord som anförts i samband med Stanislavskijs metodlära: *att upptäcka, urskilja och forma sina egna perspektiv.*

En ansevärd del av materialskörden indikerar att rytm har kommit att uppfattas som ett väsentligt och verksamt medel då pjästexten genom skådespelarens röst och rörelse materialiseras i fysisk, scenisk gestaltning. Skiftande uppfattningar kommer förvisso härvid till uttryck beträffande graden av skådespelarens ansvar och befogenheter, och i ännu högre grad gäller det de diversifierade tankarna kring hennes metoder och tillvägagångssätt. Till viss del kan mångfalden av synsätt troligen hänga samman med materialets ur historisk och geografisk synpunkt brokiga ursprung.

Att de olika historiska teateridealerna (retorik, realism och modernism) skiljer sig åt i fråga om musikalitetsbegreppet är en synnerligen viktig iakttagelse. Många riktningar inom den modernistiska teatern har mer eller mindre programmatiskt omfattat en ambition att arbeta med musiken som modell. Samtidigt finns en utbredd, renodlad talteater som har sina rötter i det realistiska teateridealet och som saknar motsvarande intresse och ambitioner beträffande musik. Icke desto mindre gör litteraturgenomgången det tydligt att åtskilliga teaterpraktiker inom denna senare tradition begagnar sig av musiktermer som honnörsord i rikt mått.

Skådespelarutbildningen vid min egen institution uppvisar så gott som inga influenser från Meyerhold, Vakhangov eller andra modernistiska förgrundsgestalter vilkas program inkluderar musik som modell för teatern. Teaterpedagogiken vid Teaterhögskolan i Malmö är i huvudsak influerad av den renodlade talteatern. Men som bakgrundsteckningen i avsnitt 1.1 visar är förekomsten av ett musikalitetsbegrepp som ledstjärna alltså icke desto mindre påfallande. Intervjuundersökningen i studie C har företagits vid denna enda institution. Den utgör i detta avseende en tydlig kontrast till det mångskiftande material som legat till grund för studie B. Bland annat genom denna koncentration i tid och rum kommer den att på ett intressant sätt kunna ge perspektiv åt och komplettera den företagna litteraturinventeringens resultat.

## 6. STUDIE C.

### **Begreppet musikalitet, betraktat från teaterns synpunkt. Explorativa intervjuer med teaterpedagoger. Resultat och analys**

I intervjuerna aktualiseras ett relativt brett spektrum av begrepp och metaforer. De syftar alla till att bidra till förklaringen av vad det innebär för en skådespelare att agera musikaliskt. Även om en övervägande del av dessa termer har mycket vidsträckt syftning (några exempel är 'helhet', 'rum', 'text', 'kropp', 'samspel') tycks det ändå i inget fall vara fråga om ett försök till direkt eller heltäckande definition av detta att agera musikaliskt. Det står nog inte heller alltid omedelbart klart för vare sig informanterna eller mig huruvida de många begreppen relaterar till varandra på bestämda sätt, och i så fall på vilka sätt. Visserligen föreligger säkert ibland mer eller mindre bestämda föreställningar om sådana begreppsliga förhållanden, men mitt generella intryck är ändå att informanterna – i likhet med mig själv – delar uppfattningen att det aktuella problemområdet är i behov av en klarläggande utforskning.

Bland de begrepp och metaforer som aktualiseras i intervjuerna har jag gjort ett urval av sådana uttryck som jag har funnit särskilt intressanta. De inkluderas i följande lista (Ruta 5). Översikten tjänar också som innehållsförteckning för den följande redovisningen av intervjustudiens resultat. Som ett led i undersökningens strävan att ge en så allsidig belysning som möjligt av de aktuella frågeställningarna har jag valt att i flera sammanhang återge informanternas synpunkter genom ganska utförliga citat. Detta förfarande tjänar förhoppningsvis också det avsedda syftet att öka läsarens möjligheter till en självständig bedömning av huruvida min analys av resultaten är rimlig och välgrundad.

Bland de många här aktualiserade begreppen har jag kommit att betrakta tre nyckelord som särskilt viktiga. Uppställningen av såväl resultatredovisningen som det därpå följande analysavsnittet har formats med dem för ögonen. Det är fråga om tre termer som är hämtade ur vardagsspråket. Genom studiens resultat och analys kommer de att ges mer preciserad innebörd, och en mer specifik bild av av begreppens sammanhang kommer att skisseras. De tre nyckelorden är: FLÖDE – STRUKTUR – NÄRVARO.

Jag har bedömt det som överflödigt att infoga fiktiva namn på intervjupersonerna. I utsnitten ur intervjuerna anges ny replik av informanterna med talstreck, medan intervjuarens repliker markeras med initialen S.

**Ruta 5. Studie C. Översikt över begrepp som aktualiserats i praktikerintervjuer**

**FLÖDE**

**Att agera musikaliskt innebär...**

**...att leva**

**...att agera med fritt, avspänt flöde**

**...att samspela**

**...att hitta textens rytm i sin kropp**

**...att driva, att växla rytm, att vara aktiv**

**STRUKTUR**

**Att agera musikaliskt innebär...**

**...att uppleva variationerna och motsättningarna i en text**

**...att se helheten**

**...att identifiera och förhålla sig till textens musikaliska kvaliteter**

**...att skapa betydelser genom att forma texten musikaliskt**

**...att förstå hur dåtid och nutid samverkar till att skapa framtid**

**...att bygga en helhet, skapa ett handlingspartitur**

**NÄRVARO**

**Att agera musikaliskt innebär...**

**...att uppleva scenens rytm**

**...att vara på rätt plats i rätt ögonblick**

**...att kunna placera sig i rummet**

**...vara fullkomligt närvarande "här och nu", "djuriskt"**

## **ÖVRIGA SYNPUNKTER**

***Att ha musikerbakgrund och att agera musikaliskt***

***Musikalitet som föremål för undervisning***

***Musikalitet som solistisk förmåga respektive koristisk förmåga***

***Musikalitet som kulturellt betingat begrepp***

***Musikalitet som norm***

***Musikalitet som pedagogiskt instrument***

***Musikalitet som grundförutsättning för mänskligt liv***

## **6.1 FLÖDE**

Att agera musikaliskt innebär...

### **6.1.1 ...att leva**

I en ganska generell mening tycks ordet musikalitet kunna uppfattas som synonymt med 'liv'. En informant säger:

– Det dödaste jag vet på teatern, det är när det saknas musikalitet. Ibland kan man ju också gå via det som saknas. Och inom musikalitet så finns det ju också paus. Jag menar inte att tystnad inte är musikalisk. Tvärtom. Jag tycker liksom att tystnad, väl använd tystnad, kan vara ett av de starkaste musikaliska verktygen. Men det är nånting som har med flöde, med själva livet, att göra. Som jag associerar till din fråga. Att det måste finnas liv både i en föreställning och i en skådespelares gestaltning och uttryck. Och med liv menar jag att det oavbrutet händer saker. Pausen hör till aktiviteterna. När det kopplas fritt och syret tar slut i gestaltningen/föreställningen, då menar jag att det saknas musikalitet.

En annan informant poängterar också medvetandet om pausernas betydelse är ett viktigt utbildningsmål.

– Där finns en dialog. Bara en har repliker – men det finns dialog hela vägen! Därför att pausen, det att du inte svarar, det ger också en ny information för din

partner. Det vill säga: att uppmärksamma elever på tystnad, och paus – det är faktiskt en jättestor avdelning i utbildningen... Hitta pausen i texten.

I det första av de båda här anförda yttrandena kan man lägga märke till ordet 'flöde' som en beteckning för "själva livet". Vi får anledning att fördjupa oss mer i 'flöde' i de närmast följande avsnitten, för det är ett återkommande begrepp i informanternas redogörelser.

### **6.1.2 ...att agera med fritt, avspänt flöde**

En informant säger: "det måste handla om avspänning, och ett flöde... i andning och kropp", och en annan fyller i: "Det finns ju i vårt språkbruk bland skådespelare, man säger: 'det svänger på scenen', [...] 'i kväll svängde det om föreställningen', alltså det är väl en känsla för... flöde."

I intervjuerna förekommer en rad uttryck som kan uppfattas som synonymer till "med flöde", exempelvis "hon var så flödig, hon var så fri, hon var så naturlig. [...] Helt liksom... ja, *här och nu*."

### **6.1.3 ...att samspela**

Informanterna tycks eniga om att *samspel* är en viktig ingrediens i att agera musikaliskt. Kanske är det rentav en nödvändig förutsättning. Man får dock inte tolka detta så att samspel enbart kan försiggå mellan två eller flera skådespelare på scenen. Scen och salong samverkar, och en ensam skådespelare har sin publik att samspela med.

S: Du säger att "det svänger" på scenen. Kan man tänka sig att *en* människa gör det?

– Nej. Det tror jag inte. När man pratar om att det svänger på scenen, då svänger det *mellan* skådespelarna – *och* salongen. (svisch-ljud) Det är liksom en *sån* känsla av att vi alla är i samma rum och det bara – svänger.

– Men kan det inte svänga om en, nån som har en monolog – i samspel med publiken?

– O ja.

En informant illustrerar vikten av samspel med en rysk teateranekdot.

– Det var en skådespelare som kom berusad till föreställningen, och i stället för att säga sina repliker sa han så till publiken: "nu är det jag som..., varsågod fortsätt". Han var för trött för att säga replikerna. "Теперь я" ("Tjeper' ja"), gå vidare. Att hitta det... nu är det jag, nu lyssnar jag, nu agerar jag... nu lyssnar

jag igen, jag tar emot... Hela det förloppet, att ta impulser, att lagra dem, och att lämna impulser... Ta, och lämna...

#### **6.1.4 ...att kunna hitta rytmen kroppsligt**

Att arbeta med text, att exempelvis hitta rytmen i en prosatext, det är ett kroppsarbete. Om detta förefaller tre informanter att vara fullkomligt eniga. Det är ändå inte helt enkelt för dem att sätta ord på hur detta kroppsarbete konkret går till.

– Att kunna hitta rytmen i prosa.

S: Hur tränar man den förmågan?

– Jag tror att man måste upp på golvet. Med kropp och andning. Och hitta det organiskt. ...

– Du upptäcker att det *finns* liksom, på golvet. ... Det är väldigt kroppsligt, upplever jag det som.

– Skådespelaren som instrument.

– Ja. Men det är svårt att få tag på vad det är. Diffust.

#### **6.1.5 ...att driva, att växla rytm, att vara aktiv**

Genom åren har jag ibland noterat att en del skådespelare beskrivs som ”svängiga”, ”jazziga”. Intervjuerna gav mig tillfälle att inhämta synpunkter på vilken innebörd som kan ligga i sådana beskrivningar. En informant kommenterade ett konkret exempel på en sådan skådespelare: ”hon har alltid haft en väldig känsla för... kroppen i sitt arbete ... Alltså, det är inte det naturalistiska vankandet runt i ett rum i en lång klänning. Det är... byte av rytm”.

Denna kommentar följdes av en livlig och ganska utförlig dialog, som här återges i sin helhet.

– Titta på X, som också har dansarbakgrund. Hon jobbar också väldigt väldigt medvetet, på det viset.

– Och det här att växla, växla på ett överraskande sätt, inte att vänta, utan att... driva.

– Ligga steget före.

– Ligga steget före, ja.

– För det gör ju X också väldigt tydligt.

– Hon *spelar* på sitt instrument, hon låter sig inte...



S: Är det fråga om en aktivitet, en riktning?

– Ja, det är det nog.

– För det gör Y också. Spelar på sitt instrument. Ligger lite före. Tar själv kommandot.

– Yes. Z skulle ju aldrig säga ”Nej, men här *känner* jag inte det...” Alltså, det finns ju inte i hennes... ”Jag känner inte” – hon skulle aldrig säga så. Hon gör.

S: Det här med att ta och ge impulser är ju ett uttryck som jag har förstått är centralt. I det här fallet handlar det alltså mer om aktivitet, att vara tongivande?

– Mm. Men jag vet också, jag har ju hört henne när hon har varit mitt inne i något repetitionsarbete, så kan hon ju vara *vansinnig* över någon skådespelare som inte kommer när det ska, alltså hon har en väldig känsla för tajming om man säger så, och som ju också många komiker har. Alltså... att det ska komma i rätt ögonblick. Lite före, innan publiken har hunnit fatta det, för att man ska få den effekten.

Ett aktivt förhållande till rytmen förefaller alltså vara ett väsentligt inslag i teaterområdets musikalitetsbegrepp. Informanterna uttrycker denna aktiva inställning med ord som ”driva”, ”ligga före”, ”ta kommandot”, ”växla”.

## 6.2 STRUKTUR

Att agera musikaliskt innebär...

### 6.2.1 ...att känna variationerna och motsättningarna i en text

Den ”musik” (rytm, tempo, melodi, musikalitet) som finns och kan upplevas i en pjästext är naturligtvis sällan enhetlig eller monoton. I vardagsspråket används begreppet dramatik rentav ofta med en innebörd av exempelvis händelserikedom, spänning, omväxling, konflikt. Att agera musikaliskt innebär enligt flera informanter också att förhålla sig medvetet till *variationer* och *motsättningar* i en text.

### Variation

Flera av informanterna använder adjektiven ”tätare”/”luftigare” för att beskriva en skillnad mellan tragedi och komedi. De är också eniga om att regissör och skådespelare kan utnyttja ett medvetet förhållningssätt till sådana kvaliteter.

– Om spelar du tragedi med någon form av lätthet, alltså, om du spelar Wagner med en mozartsk lätthet, så kan det ju drabba väldigt mycket mer, då, när det väl sen smäller till. Då är man inte så förberedd innan på att... huh, nu blir det tungt här... för man startar i nån form av lätthet. Så det kan man ju också utnyttja.

– Just det.

S: Det är som en medvetenhet om uttrycksmedlen alltså.

– Ja.

Samma informanter påpekar hur såväl de antika tragediförfattarna som Shakespeare medvetet använder denna variation mellan tyngd och lätthet, tätt och luftigt. Hos dem är det ett återkommande konstnärligt grepp att låta ett allvarligt parti avlösas av något som kontrasterar.

Sen kommer det in nån betjänt som berättar nåt roligt... (skratt)

– Ja, nån betjänt, eller väktare ...som har nån helt annan typ utav text, som är skriven helt annorlunda. ... För att det *måste* komma lite luft.

– Lite utrymme där du får andas.

– Och då krävs det ju musikalitet verkligen. Att känna in... var jag kommer in. Och hur jag i så fall bryter mot det som har varit.

– Jag tycker att där är ju textens uppbyggnad, med långa och korta meningar, alltså, det är ju koden till det hela. Jag begriper inte att inte alla, att inte alla arbetar på det sättet. (skratt) Jag menar, annars så upptäcker man ju inte vad den här figuren i Shakespeare-scenen kommer in och gör. Om man inte har...

– För det är ju frasering, precis som i musiken är frasering. Men det är ju lika viktigt för en skådespelare att hitta.

## **Motsättning**

Dramatik är också en fråga om motsättningar, påpekar en informant. Inte sällan kan en grundläggande motsättning vara det centrala elementet i en pjästext.

– Det ligger i omständigheterna, låt oss säga en situation där det vilar en tyngd över människorna på scenen. En situation där kanske man väntar på ett dödsbud, man tänker sig så där riktigt dramatiskt... men man försöker att hålla uppe, genom att gå emot det, genom att hitta en lätt- och luftighet. Men det finns, det där därunder. Och då gäller det ju att hitta spänningen mellan det där. Och så kan det ibland bara... så orkar de inte. Tjechov är ju en mästare på det där.

En informant ger ett exempel på motsättning i en Norén-pjäs.

– Jag tänker på en Norén-föreställning som var på TV, apropå det här med musikalitet, den var så fenomenal... De var oerhört bra skådespelare, men det var ju texten också... Det var en förfärlig situation, det var strindbergsdrama verkligen, och de här fyra, två par, satt... och det var sånt här lätt, lätt, lätt, lätt samtal, väldigt lätt, och *under* så var det bara hugg, hugg, hugg, och så blubblubblubblubb...PANG! ...hände det nånting. Det var musikalitet!

En metod att hantera motsättningar i en pjästext kan beskrivas som rytmiskt arbete.

– Man arbetar ju medvetet med inre och yttre tempo. Där kan man ju ta ett exempel från Brecht-redovisningen.

S: *Courage*.

– *Courage*, ja. Alltså, där kan man arbeta med när *Courage* håller på och säljer Eilif... eller Schweizerkaas... hur lägerhoran springer fram och tillbaka och hur hon kan ha ett enormt inre tempo men gå långsamt, till exempel, som ju skapar en väldig spänning till scenen, eller... ja, så kan man liksom leka med uttrycken. Det gör man ju.

– Och så gör ju vi också, att man rör sig snabbt, men hittar en lugn, långsam andning. Man kanske rör sig snabbt men talar långsamt. Och vice versa.

– Det är ju ett sökande efter motsättningar, för motsättningar på scenen är ju alltid det som skapar ett slags dramatik.

Sammanfattningsvis ger informanterna uttryck för uppfattningen att förmågan att uppfatta och förhålla sig till variation och motsättningar i en pjästext är en central del av en skådespelares förmåga att agera musikaliskt.

### **6.2.2 ...att se helheten**

En informant anför Peter Bastians definition av musikalitet i boken *In i musiken*, en förmåga ”att från delarna *sluta sig till helheten*” (se avsnitt 4.1). En annan informant påpekar att varje upprepningsbar teaterföreställning måste bygga på

ett medvetande om de grundelement som bygger en helhet. [...] Det vill säga: *musikalitet är ett verktyg som hjälper oss att organisera saker och ting!* [...] skådespelaren måste ha en *förmåga att organisera enstaka element i en form*, dvs att komponera en helhet från mindre detaljer.

Dessa enstaka grundelement (röst, rörelse) kan jämföras med grundelementen i andra sammanhang: musikens toner, kemins grundämnen.

- Det börjar påminna mig om organisk kemi, där man har C, H och O, och av dem bygger man enorma strukturer som är levande, fantastiska kedjor... Det finns en gemensam teknik... Jag har grundelement, och med kombinationer av dem bygger jag en helhet, min karaktär, ett förlopp, och vi bygger en berättelse, en teaterföreställning som är kollektivt skapad.

Bastians uttryck ”att från delarna sluta sig till helheten” förefaller på ett träffande sätt ansluta till informantens uppfattning av musikalitet som en förmåga att komponera eller organisera enskilda element och detaljer till en helhet, en form.

### **6.2.3 ...att identifiera och förhålla sig till textens musikaliska kvaliteter**

Musikalisk form kan vara ett medvetet författargrepp i en pjäs. Två informanter exemplifierar detta genom att tala om en ”genommusikalisk” föreställning. I detta samtal framkommer en enighet om att detta främst är en angelägenhet för regissören att förvalta.

- Jag tänker på *Lulu* som vi såg för ett par dagar sen i Köpenhamn ...
  - Den var ju fenomenal.
  - ... som var genommusikalisk. Och som började väldigt stiliserat och teatralt, och så efterhand som verkligheten och eländet drabbar, framför allt *Lulu*, så blir den rent naturalistisk och... på ett sätt intim. Och att det fanns en sån tydlig musikalisk båge, som landade från det väldigt teatrala, nästan cirkusteatralt, ner i nån form av... intensiv naturalism.
  - Det talar man ju om regissörens behov av att liksom orkestrera en uppsättning.
  - Där är ju regissören den viktigaste, för det kan ju inte den enskilda skådespelaren...
- S: Där kan man ju i somliga sammanhang tänka sig att skådespelaren blir ett instrument som dirigenten/regissören spelar på. Jag har ju läst hur Erland Josephson har nästan beklagat sig över att vara i domptören Bergmans händer.
- Strindberg har ju jobbat medvetet med det där genom att skriva sonater. *Spöksonaten*. Han har använt sig medvetet utav sonatformen.
- S: Tar man som enskild skådespelare fatt i det där, eller är det via regissören?
- Om inte regissören jobbar med det så är det ju väldigt svårt för den enskilda skådespelaren att uppnå nånting mer än sin egen...
- S: Det ligger inte på repliknivå.
- Nej, det ligger i aktens andning och rytmisering.

Det råder enighet om att teatertexter är i olika hög grad musikaliskt skrivna. Som goda exempel på musikaliskt skriven text framhåller informanterna bland andra Tjechov, Beckett, och Norén, men framför allt Hagbergs Shakespeare-översättningar. Svaren innehåller en antydning om att en texts musikaliska kvaliteter inte *enbart* är av rytmiskt slag.

– Hagberg är ju väldigt formbunden och lyrisk. Som jag kan tycka är väldigt musikaliskt och väldigt lustfyllt att läsa. Men som är tyngre att gestalta för att... ordvändningarna är så pass gammaldags. Där är ju en sån som Göran O [Eriksson], eller Britt G Hallqvist med för den delen, har fortfarande musikalitet, men är inte lika lyriska. Du njuter inte på samma sätt.

– Precis. De är inte lika vällustiga att arbeta med, fast de är moderna och smidiga.

S: De löper alltså lättare?

– Ja. Rent rytmiskt.

– Ja, för att Hagberg håller sig hårdare till den givna formen, också, än vad Göran O gör.

En kvalitet som nämns som relevant i sammanhanget är också dramatikers förmåga att ge varje rollfigur sitt specifika, individuella språk.

Vidare förefaller samma tre informanter vara eniga om att bedömningen av dramatiska texters musikaliska kvaliteter i viss utsträckning är en fråga om personliga *smakpreferenser*.

S: Ja. Det är ju så här med musik att man kan gilla olika genrer helt enkelt – kan man göra det när det gäller pjästexter också? Olika slags musikalitet i dem?

– Absolut!

– Ja.

S: Till exempel Norén–Tjechov, man kanske är förtjust i det ena men inte det andra...

– Jo. ... Men det är rätt så intressant, för ibland kan man säga så här, om man till exempel jobbar med Tjechov, som har sin speciella...: ”nu spelar du som att du spelar Norén”, eller ”nu spelar du Norén som om du spelar Tjechov”, eller... Och på nåt sätt så vet alla vad man menar. Där ligger ju nån form utav musikalitet...

– Musicerande, på nåt vis.

S: Är det nåt rytmiskt då i första hand?

– Alltså, Norén brukar man ju säga då är liksom tyngre. ... tragedi är tyngre. Medan komedi är lättare. Tjechov har ju en luftighet i... Och det kommer väl kanske utav hur replikerna är uppbyggda...

För att en skådespelare ska kunna agera musikaliskt ”på rätt sätt” tycks det alltså också kunna vara betydelsefullt att besitta en förmåga att identifiera och ”typbestämma” de specifika musikaliska kvaliteterna i den aktuella pjästexten.

#### **6.2.4 ...att skapa betydelser genom att forma texten musikaliskt**

En informant använde ett mycket åskådligt exempel för att visa hur skådespelare genom att forma texten musikaliskt kommer att *skapa betydelser*. Det utförliga resonemanget i intervjun återges här koncentrerat.

Exemplet består av de två första replikerna ur den första scenen i Shakespeares *Hamlet*, där Francisco står på vakt. Bernardo nalkas med orden ”Who’s there?” Francisco svarar: ”Nay, answer me; stand, and unfold yourself.”

Det korta replikskiftet kan tyckas bakvänt. Borde det inte snarare vara vaktposten som ställer frågan ”Vem där?” till den som kommer? Redan i dessa två rader ger Shakespeares text oss en gåta att lösa. Regissören eller pedagogen och skådespelarna måste ta ställning till den.

Här är fältet fritt för kreativa påhitt. Kanske har vakten Francisco somnat på sin post. Kanske bestämmer sig Bernardo för att skoja med honom, att skrämma honom. Kanske har han blivit inspirerad av andra på slottet som på senaste tiden har talat om spöken och vålnader. Kanske iscensätter han därför en vålnad och ylar med sin mest skräckinjagande och spöklika röst: ”VEEEEEEM DÄÄÄÄÄR?”

Detta är ett sätt att forma texten musikaliskt. Genom att forma den så, formar skådespelaren även innehållet.

Genom att i stället ryta orden ”Vem där?” kort, accentuerat, som två slag på virveltrumma, formas innehållet annorlunda. Intrycket blir konkret: här talar en soldat.

Att forma texten musikaliskt innebär att skådespelaren skapar en *betydelse*. Betydelsen skapar sedan i sitt sammanhang *berättelsen*, som publiken uppfattar.

#### **6.2.5 ...att förstå hur dåtid och nutid samverkar till att skapa framtid**

Ett viktigt syfte med exemplet ur *Hamlet* är att belysa funktionen av det som i teatersammanhang ofta kallas ”omständigheterna”. För informanten är medvetenheten om detta en central aspekt av att agera musikaliskt:

– Jag måste förstå att *nutid* har samband med *dåtid* – och att de två tillsammans *bestämmer framtiden*.

Låt oss betrakta Franciscos nutid i det skisserade exemplet. Bernardo har skapat en vålnad. Francisco vaknar skräckslagen av ett spöklikt ylande: ”VEEEEEEM DÄÄÄÄÄR?” Vad händer nu? Vilka möjligheter öppnar sig under de givna omständigheterna? Det visar sig att de inte är så många.

– Alltså jag tänker, det är Bernardo, en sån skurk, han narrar mig. OK. Nu kommer det här panikmomentet att börja fungera som omständighet till min ”Men säg vem du är!” Och när nu de två momenten är avklarade, då kommer plötsligt en vändpunkt: Bernardo uppenbarar sig och jag kan se hans ansikte. Det gör att jag har väldigt få möjligheter att agera. Jag kan antingen slå honom, säga att jag är jättearg på dig. Eller uppleva lättnad.

Enligt det här synsättet framstår musikalitet som en medvetenhet om stränga samband mellan det som har skett och det som kan ske.

– För mig är musikalitet kunskapen om att det som händer nu, det är resultatet av det som hände då, och de två ihop tvingar mig, ger mig inte frihet... Det är som att åka bobsleigh. Om jag börjar banan, då kan jag åka banan, eller jag kan hoppa av banan, men möjligheterna är väldigt få att skapa en ny bana. ... Det är mycket viktigt att konstatera att vi befinner oss på ett stort fält med frihet, men om vi börjar med att säga A, så är det nästa B!

### **6.2.6 ...att bygga en helhet, skapa ett handlingspartitur**

Samma informant ger en beskrivning av hur en teaterföreställning byggs upp. Repetitionsarbetet innebär att ta ställning till alla de frågor som pjästexten ger upphov till. Exemplet med de två första raderna i *Hamlet* visar hur ett val, ett sätt att forma texten, får konsekvenser för fortsättningen. På liknande sätt fortskrider arbetet med att bygga föreställningen, steg för steg. Att repetera liknas i informantens beskrivning vid att skapa en notbild – ett *partitur*. Detta ligger sedan till grund för föreställningarna, som alla kommer att utgöra *tolkningar* av detta partitur. Analogin med hur musiker tolkar en notbild ligger nära till hands.

– Otroligt viktigt för skådespelaren är sammanhanget mellan helhet och detalj. Hur just detaljer bygger helheten. Med tanken att göra dem upprepningsbara. ... Repetitioner, det är partiturskapande, jag skapar partitur för mig själv. Det vill säga, först måste jag göra den gesten, sen måste jag göra den, sen den – jag vet vad jag kommer att göra. Det är absolut parallellt... när vi har ett partitur över ett musikstycke, och jag står som dirigent... det som kommer att hända då är att vi gör en tolkning av partituret. Och det är exakt samma sak. Varje föreställning

kommer att bli lite annorlunda. Det vill säga, partituret som jag har i huvudet kommer att driva mig, men det kommer inte att bli någon... fenomenal kopia, så som vi kan göra i datorer eller genom bildkameror. Utan det kommer att vara en tolkning. Det kommer att handla om variationer. Det vill säga: skapandet av föreställningen sker genom skapandet av ett partitur, och partituret gör det sedan möjligt att tolka det hela. Vi befinner oss återigen i en musikalisk värld.

**Ruta 6. Skådespelarens arbete med att "skapa och tolka partitur" enligt en informant**

**REPETERA/BYGGA FÖRESTÄLLNINGEN – SKAPA PARTITUR**

**SPELA FÖRESTÄLLNINGEN – TOLKA PARTITUR**

Förmågan till ett sådant *medvetet partiturbyggande* framstår för informanten som ett helt centralt utbildningsmål.

– Det är oerhört viktigt i utbildningen att inte utbilda dem till konstnärer utan till medvetna människor som vet att de har verktyg. Och de verktygen är en terminologi... När man arbetar med professionella skådespelare då säger man bara "du vet, det tar lite för lång tid, prata fortare". Och en bra professionell skådespelare vet att... han gör det inte mekaniskt, pratar [demonstrerar snabbprat]... utan hittar en orsak: *varför* måste jag prata fortare? Och då måste man hitta en mental process som kommer att styra det... återigen kommer vi fram till den kunskapen som kommer att bygga ett partitur. Det vill säga de mentala impulser som kommer att ge mig... jag kommer att prata fortare... den processen blir fullständig. Det är mycket viktigt i utbildningen. ... Som erfaren skådespelare vet jag att jag kan säga en text så, eller så, eller så... Om man är proffs tar man också in alla de elementen i sitt partitur, och har fullständig kontroll över dem.

Sammanfattningsvis ger informanterna uttryck för uppfattningen att skådespelarens musikalitet till väsentlig del har att göra med en förmåga att uppfatta musikaliska kvaliteter i en pjästext och en förmåga att av enskilda element komponera en följdriktig helhet.

## **6.3 NÄRVARO**

Att agera musikaliskt innebär...

### **6.3.1 ...att kunna uppleva scenens rytm**



Flera informanter vittnar om att skådespelarens musikalitet också inkluderar en förmåga *att uppleva den "musik" som finns i pjästexten* – inte enbart intellektuellt utan också fysiskt, sinnligt, kroppsligt. De använder en rad olika ord (rytm, tempo, melodi, musikalitet) för att beteckna eller ringa in denna pjäsens "musik", men att det trots detta råder en samsyn om vad som åsyftas förefaller klart.

– Sen är det ju det där också, att... uppleva scenens, liksom... rytm. När man arbetar med Tjechov, som ju var novellförfattare från början, så kan man se... varje akt är nästan som som en egen enhet, och där varje akt har ... sitt tempo, har sin melodi. Där använder man musiktermer. Och så kan man ta en akt, om man tar den andra akten i *Onkel Vanja*, där åskvädret ligger och hänger i liksom en tryckande molntorne... för att sen, när de öppnar fönstren, då blir det... det där har för mig också att göra med rytm.

– Musikalitet.

– Musikalitet. Att kunna uppleva det där. Att inte bara själv ha sin egen musikalitet, utan uppleva, skapa...

– Musicera.

– Musicera tillsammans. Jamma tillsammans.

– För det handlar om att lyssna, att lyssna med örat och med hela kroppen, hela varandet. Känna och lyssna på skiftningarna.

En av informanterna ger en mer detaljerad skildring av ett sätt att läsa och analysera just Tjechovs pjäser, ett angreppssätt som bottnar i en rysk tradition.

– Man söker efter varje akts ... *händelse*, det har ett speciellt ord på ryska, som betyder mer än händelse, det är liksom en omständighet som... drabbar alla i akten, inte bara intellektuellt, utan liksom *i magen*. Om man talar om första akten i *Måsen* så är det ju teaterföreställningen, men det är ju inte bara teaterföreställningen, utan då måste man förstå att det är en ... rebellisk handling som gör att alla på något sätt får fjärilar i magen av nervositet... Och då närmar vi oss ju något slags rytm eller så.

### **6.3.2 ...att vara på rätt plats i rätt ögonblick**

I inledningsavsnittet (1.1) berörs kortfattat några av de pedagogiska deviser, betecknande för ämnen inom skådespelarutbildningen vid Teaterhögskolan i Malmö, vilka jag genom min lärarerfarenhet där har kommit att uppfatta som nära förknippade med musikalitetsbegreppet. Bland dem finns en formulering som förefaller vara av central betydelse för institutionens rörelseundervisning: *att vara på rätt plats i rätt ögonblick*. Den föreliggande

intervjuundersökningen ger mig ett osökt tillfälle att be om en mer utförlig redogörelse för tankarna bakom denna devis.

– I mitt arbete använder jag inte riktigt ordet musikalitet, jag använder ord som *flöde*, och *att vara på rätt plats i rätt ögonblick* – som ju är min slogan. All min rörelseträning går ut på det: att vara på rätt plats i rätt ögonblick. Det är själva grejen, faktiskt, att man måste resa sig upp från en stol för att gå fram mot sitt mål på scenen – i rätt tid. Inte bara *i* rätt tid utan *vid* rätt tid. Det måste ta den tid, exakt, som det är meningen att det ska ta. Och det får inte ske för tidigt, det får inte ske för sent, det får inte gå för långsamt, det får inte gå för snabbt. Utan det finns liksom nån sorts [känslighet] ... där samtliga sinnen och ekolod är inkopplade. Och det får man ju träna upp då. Både som regissör och som koreograf, utifrån, att man kan se att, nej, det där gick för fort, och det där gick för långsamt – i förhållande till det man vill uttrycka och den konstnär som man själv råkar vara. Det är ju som *Bolero*, som kan spelas från 13 till 17 minuter, samma noter. Det är ju klart att inte jag kan säga att det ena är rätt och det andra är fel. Det beror ju på dirigentens temperament.

För den här aktuella undersökningen förefaller devisen *att vara på rätt plats i rätt ögonblick* att vara av största intresse ur flera synpunkter.

För det första uttrycker devisen en synnerligen handfast tolkning av vad det innebär att agera musikaliskt. Med denna tolkning är skådespelarens musikalitet uppenbarligen en förmåga som går att öva upp genom träning. Samma informant bekräftar detta.

S: Rätt plats i rätt ögonblick. Det låter väldigt handfast. Det låter som nånting man kan träna.

– Absolut.

För det andra tydliggör devisen, som jag uppfattar den, en påtaglig motsvarighet – men också en tydlig olikhet – mellan konstarnas teater och musik. Mest påtaglig blir kanske parallellen om man mot teaterns *rum* ställer musikens *period*. I musiken finns begreppet *periodkänsla* som beteckning för en utövande musikers förmåga *att i rätt ögonblick vara på rätt plats i den musikaliska perioden*. Den motsvarighet som enligt den aktuella uppfattningen är av central betydelse i teatersammanhang gäller *att i rätt ögonblick vara på rätt plats i det sceniska rummet*.

För det tredje pekar devisen på att *rummet* har en central funktion när det gäller att agera musikaliskt.

S: Din devis, att vara på rätt plats vid rätt tillfälle, den sätter ju fingret på att musikalitet inte bara har med tid att göra... I skådespeleri, rörelse, dans så har förstås rummet en helt central funktion.

– Ja, det är ju där det hela händer.

S: Detta behöver jag lära mig mer om, vad rummet har med musikalitet att göra. Kan du utveckla det?

– Det är ju en kombination. [Dansteoretikern Rudolf von] Laban har redan rätt ut det här rätt så ordentligt. Tid-rum-energi, som alla vi rörelsemänniskor på nåt sätt har med oss. Detta, tid-rum-energi, i sin perfektaste kombination leder till flow, som jag ser det. Det är det man är ute efter.

I de följande avsnitten utvecklas och exemplifieras informanternas uppfattning om ett rumsligt musikalitetsbegrepp ytterligare.

### **6.3.3 ...att kunna placera sig i rummet**

Samtliga informanter berör vikten av att kunna placera sig i rummet. I ett replikskifte mellan två av dem blir avsaknaden av sådan förmåga ett tydligt symptom på bristande scenisk musikalitet.

– Det kan ha att göra också med placeringar i rummet. Känslan för hur jag placerar mig. Vi hade en kille, kommer ni ihåg, alltså han var totalt omusikalisk, nej det var han väl inte, det får man väl inte säga nuförtiden, men alltså han hade väldigt väldigt svårt för sig. Det som kännetecknade honom det var att han stod alltid på fel ställe. Alltså, han stod alltid så att han skar av alla riktningar för människor... plus att han hade, det fanns liksom ingen... när hans repliker kom, då kom de som... utan att ha varit i relation med nån. Om man tar det som motsatsen till nån som är musikalisk, så är det nån som inte...

– Vet sin plats i rummet.

En annan informant pekar på att placeringar i rummet är *betydelsebärande*. Detta förhållande medför att medvetenhet om hur man placerar sig i rummet är av avgörande betydelse för både regissör och skådespelare.

– Om jag har en jättestor scen och placerar [skådespelarna] längst till vänster och nära fonden, alltså väldigt djupt, då kommer jag som sitter till vänster att ha bra kontakt, men de som sitter till höger kommer att ha dem på jätteavstånd, kommer att känna sig obekväma. Dvs faktum att var och en plats har en annan vinkel, som också kräver från oss att vi placerar oss på ... det finns strategiska bättre och sämre punkter. Samma på film: vissa punkter är starka punkter. Vi läser från vänster till höger... börjar där uppe... En bra filmregissör placerar något där vi tittar. Och en regissör måste skapa balans i rummet. Det kräver en bra musikalisk känsla, känsla för balans, för harmoni. Hur vi upplever något som harmoniskt eller icke harmoniskt. Något som oroar... jag kanske *vill* skapa oro! Och placerar två skådespelare längst till vänster, djupt på scenen. Då kommer man att uppleva att det inte är balans på scenen. Som Mario Gonzalez

[fransk-guatemalansk skådespelare, regissör och teaterpedagog med inriktning på mask och clown, återkommande gästpedagog vid Teaterhögskolan i Malmö] brukar säga: ”Tänk att ni befinner er på en platta som står på en pinne! Var måste ni placera er för att det ska bli jämvikt?”

För förmågan att hitta sin plats på scenen använder samma informant ett uttryck som jag uppfattar som betecknande: *att komponera sig i rummet*. Denna förmåga står inte enbart *i förhållande till den sceniska handlingen och till medspelarna*, utan också både *till publiken och till scenbilden*. Dessa förhållanden medför krav på en ständig dynamik hos skådespelaren.

– Då måste man hela tiden veta hur lång tid jag måste stanna här, aha, de har inte sett mig, då måste jag flytta mig om en stund... hela tiden leta efter den dynamiken. Och den dynamiken ger förstås en möjlighet att skapa intervaller. Jag står och pratar... jag vill helst stå och prata... men jag måste hitta något moment hur jag ska *planera mig i tiden*. Min rörelse, mina förlopp. Det är otroligt viktigt. Och jag säger till mina skådespelare, till mina elever: prova att hela tiden utvärdera det själv!

– Det vill säga att förmågan att komponera sig i rummet i förhållande både till *publiken* – det är en stor avdelning – och i förhållande till den *sceniska handlingen* – det är en annan avdelning – och i förhållande till den *sceniska byggnaden*, alltså arkitekturen – det är en tredje avdelning. [...] Det finns en inre logik som styr det hela, berättelsens logik, och förstås planeringen, vad jag vill åstadkomma.

Det följande avsnittet om förmågan till närvaro innehåller ytterligare indikationer på att ett rumsligt musikalitetsbegrepp tycks vara av stor vikt på teaterområdet.

#### **6.3.4 ...att vara fullkomligt närvarande "här och nu", "djuriskt"**

En informant pekar ut *närvaro* som en nödvändig förutsättning för att agera musikaliskt.

– Alltså, för att detta ska uppstå så krävs det att man är i nuet. Så det största hotet för skådespelarens del i icke-musikalitet, är *icke-närvaro*. För man måste lyssna, man måste se, man måste bedöma, hela tiden, vad det är som sker *just nu* på scenen. Har ljuset gått upp eller har det inte gått upp? Alltså rent konkreta saker. Har min medspelare kommit in eller har den inte kommit in? Om jag ska gå in samtidigt som min medspelare, då måste jag ju gå in samtidigt som min medspelare, då kan jag ju inte gå in före eller efter. [...] Att inte kunna vara här och nu... det är väl det största handikappet över huvud taget, tror jag, på en teaterscen. [...] De *riktigt djuriska* skådespelarna som ser och hör och luktar och känner och vet vad de har bakom ryggen och så... de är ju bäst på det här!

En förutsättning för att uppnå en sådan absolut ”djurisk” fysisk närvaro är *avspänning*: ” Utan avspänning så kan du inte öppna alla sinnen. [...] Annars så är du inte i rätt tid på rätt plats. Är du spänd så bommar du.”

Enligt denna uppfattning finns det ett nära, rentav nödvändigt samband mellan *närvaro* och *avspänning*.

Avspänning går att träna – men den måste upplevas för att uppövas. En intellektuell förståelse av sambandet närvaro–avspänning är inte alls tillräcklig.

I många sammanhang återkommer informanterna till förhållandet mellan förnuft och känsla, tanke och kropp. Samma informant (pedagog) uttrycker sambandet mellan intellektuell förberedelse och fysisk närvaro på följande sätt.

– Jag tror att man ska tänka först och göra sen. Man ska inte tänka samtidigt. Man ska nog, tror jag, tänka så mycket man bara kan och orkar – innan man går upp på scenen. Man ska analysera, man ska tjata tankarna med sig själv, man ska läsa texten hundra gånger för mycket, man ska tänka ut alla möjligheter, man ska samtala med sin regissör, med sina medspelare – för att sen kunna gå upp och vara djuret, när man väl är på scenen. *Då* ska man inte hålla på och analysera. Och jag tror att ju mer man har tänkt innan – det här gäller naturligtvis inte för alla och det här är naturligtvis en sanning med modifikation – men ju mer man har tänkt innan, desto friare är man sen. Så man inte helt plötsligt känner, men det här har inte jag... herregud, vad gör jag här? Varför ska jag resa mig upp nu? Om man börjar liksom med såna vackel och vingel när man är på en scen... så blir det ju inte så lätt att vara här och nu.

S: Det känner jag ju igen från att spela musik, att tanken och det kritiska kommer emellan och hindrar.

– Men om man har problem med en fingersättning, då måste man ju tänka ut: hur ska jag lösa detta.

Brist på musikalitet kan yttra sig på olika sätt. Generellt tycks informanterna analysera den som *brist på närvaro*. Intervjuerna innehåller också en rad mer konkreta iakttagelser om vad det kan vara som hämmar förmågan att agera musikaliskt. Här följer en provkarta på exempel som informanterna nämner.

## **Kropp och samspel**

– X hade ju väldigt svårt för sig också. Han var ju en lysande skådespelare när han var själv. ... Vi jobbade ju jättemycket med honom också, kommer ni ihåg det, för att få igång...

– Men hans kropp var ju avstängd.

– Exakt. Så att när han var själv bara ... så kunde det liksom funka, men så fort han var med andra så blev det helt stumt. Så där hade han ju nån slags inre...

– Då är det ju en fråga om öppenhet och mottaglighet.

S: Mm. Det där finns ju i musiken också. Pianister som fungerar bra på egen hand men inte i en ensemble... Beträffande X minns jag ju uttrycket stereotypier, kroppsliga...

– Ja.

S: Spelar sådant in i det här sammanhanget, det måste det väl göra?

– Mm.

En ”stum”, ”avstängd” kropp kan alltså hämma skådespelarens närvaro, här beskriven i termer av öppenhet och mottaglighet. I samma intervju anger informanterna orsaken till denna hämning: för hög mental och fysisk anspänning.

## **Anspänning**

S: Då blir det ju intressant att försöka beskriva vad det är som är fel – när det är fel. Kan ni sätta fingret på det?

– Det är en anspänning någonstans. För hög anspänning någonstans. Om det är mentalt eller... ja, är det mentalt så är det fysiskt också.

– Ja.

– Ja.

– Båda delarna.

En informant beskriver en skådespelares problem med anspänning genom ett konkret exempel.

– Han har inte riktigt den här avspänningen. Vilket gör att han hela tiden konstruerar sina karaktärer. Vilket gör att han i min mening är ogenuin. Och det blir ju då att det inte svänger om honom. ... Till och med på föreställningarna så kunde han schabbla, för att, jag vet inte, han hade för mycket... för lite... för mycket, tror jag att det var i hans fall... tonus i sina muskler. ... Så han tog i, gjorde denna rörelse, och så var han tvungen att ta i för att stoppa rörelsen också. Det blev liksom dubbel energi. Så det där är ett problem som vissa kan ha. Som hänger ihop med sinnesträning, närvaro, avspänning.

Avspänning är träningsbart. En annan informant påtalar ett annat problem som kan bli föremål för träning, nämligen koordinationsproblem.

## Koordinationshinder

– Sen så finns det ju vissa specifika problem som folk kan ha. Koordination eller nånting, va. Som kan sätta käppar i hjulet men som inte behöver förstöra, liksom, helt och hållet.

S: Det är också träningsbart.

– Till en viss gräns. Till en viss gräns.

## Blicken

En informant ger drastiskt uttryck för ett exempel hämtat ur erfarenheten, där en skådespelarstudent hade svårigheter som kan relateras till de nämnda slagen av problem. Bland annat yttrade de sig i svårigheter beträffande den förmåga som behandlades i föregående avsnitt: förmågan att placera sig i rummet.

– Ja, men han var ju *väldigt* omusikalisk.

– Jo. Så till den milda grad att han var omusikalisk i ögonen, för han ställde sig fel hela tiden på scenen, i vägen.

Jag tolkar uttrycket ”omusikalisk i ögonen” som ytterligare en värdefull antydning om vilken betydelse ett ”rumsligt” musikalitetsbegrepp kan ha på teaterområdet.

## 6.4 Att ha musikerbakgrund och att agera musikaliskt

Det förekommer givetvis att skådespelare har en mer eller mindre gedigen musikalisk bakgrund. Somliga har närmast sig teaterstudierna efter att tidigare ha studerat musik eller varit verksamma som utövande musiker.

Det är intressant att konstatera hur olika roll en sådan bakgrund tycks kunna spela för en skådespelare. I somliga fall är den en odiskutabel tillgång, men för andra tycks det musikaliska bagaget till och med kunna bli en belastning i vissa sammanhang. Rika erfarenheter som utövande musiker innebär inga garantier för skådespelarens förmåga att agera musikaliskt. En informant formulerar en hypotes om vad detta skulle kunna bero på.

– Z, som var högt musikaliskt utbildad... han kom alltid för sent med sin replik, eller för tidigt... eller var för långsam... alltså, det var faktiskt jättesvårt att acceptera. Jag tänkte: den människan borde kunna det – men han hade det inte på scenen. ... det finns alltså en annan aspekt av det hela. Det finns en annan

kunskap att följa pulser eller en musikalisk linje som är given, och en annan att skapa den!

Om sådana skillnader beträffande den musikaliska bakgrunden hos skådespelare vittnar tre informanter i en livlig samtalssekvens, som här återges i sin helhet.

– Jag har ju jobbat med X som är utbildad musiker innan hon blev skådespelerska. Och jag märkte ju när vi arbetade med Shakespeare hur lätt hon hade för att applicera sitt musikaliska kunnande på arbetet med versen, och hur lätt det var för henne att begripa vad hon kunde få ut utav bunden form... Där finns en koppling som inte är så långt borta, tycker jag.

– Absolut.

– Och det har ju med andning att göra. Det har med andning, det har med... interpunktion och så vidare.

– Sen har du en sån som Y, när de jobbade med Molière så blev han nästan hämmad... För han är ju också en mycket musikalisk student, men han blev nästan hämmad av det, kunde inte få Molière att *tala* Molière, utan han nästan *sjöng* Molière. Han blev så hämmad av den bundna formen, han liksom fastnade i den, så att det blev någon form av recitativ. Han fick jobba jättemycket med att liksom släppa det. Det där är ju intressant, för X hade ju väldigt mycket hjälp av det.

– Det blev ju den viktigaste upptäckten för henne, som hon nu går vidare med.

S: Y kunde inte på samma sätt som X bära musiken med sig som en tillgång i den bundna formen.

– Nej, inte i Molière. För där blev det att han faktiskt reciterade Molière. Man fick hela tiden påminna honom om att ”nu reciterar du igen” – ”Oj!” liksom.

– Han fastnade.

– Han fastnade i rytmen på nåt vis, för att den var så väldigt tydlig, och han är... och han kunde ju utnyttja den, han kunde svänga verkligheten med den, men det blev lite för reciterat.

– Men sen märkte jag i [en lång parsцен i ett annat scenframställningsarbete] ... Han jobbade ju väldigt fritt med att bygga upp den, tillsammans med henne... Han gjorde den *exakt* lika varje gång, och det var lika på något sätt levande. För att han byggde upp den på rytm. Alltså, det var... varenda tonfall... Men hur är det möjligt? Med så små varianter. Då tänkte jag: det har att göra med hans musikalitet, att han gjorde det.



– Den där gången med Molière var det just att man fick påpeka: ”nu reciterar du”. Nu närmar du dig recitation. Men så kunde han ju använda... så kunde han ju backa och förändra... men det var där han hamnade, i början.

S: Det låter ju ändå osannolikt att det skulle vara genomförbart att göra på samma sätt varje gång.

– Men är det så genomtänkt musikaliskt så finns det ju alltid hållpunkter. Fast man tycker ju att nånting borde ändra sig.

– Men när han ändrade så var det för att han hade bestämt sig för att ändra.

– Inte för att [den kvinnliga skådespelaren] gjorde nåt annat då? För det är ju beroende på henne också.

– Inte så mycket, tror jag, i det fallet. Utan jag tror att det var hans egen känsla för...

– Men han är väl också lite sololirare. Genommusikalisk sololirare.

Det är tydligen inte givet att en musikalisk bakgrund alltid innebär en tillgång för en skådespelarstudent. En sådan student kan enligt informanternas uppfattning komma att lyckosamt ”applicera” sitt musikaliska kunnande på skådespelaruppgifterna – men också i ogynnsamma fall bli ”hämmad” av det. I det sist återgivna exemplet tycks informanterna även uppfatta ett samband mellan en musikalisk bakgrund och en tendens att lägga fast ett sceniskt framförande med stor rytmisk exakthet.

## 6.5 Musikalitet som föremål för undervisning

Att agera musikaliskt – är det en given förmåga? Hur ser informanterna på musikalitet som egenskap? Det följande är några nyckelreplikur ur intervjuerna.

– Jag tror att man kan utveckla, men jag tror att man har det eller inte har det.

– Man kan förädla det om det finns.

S: Upplever du att alla har potential, eller finns det hopplösa fall i din erfarenhet?

– Ja, det finns tyvärr.

S: Kan man misslyckas i den träningen? Har du varit med om dem som aldrig lyckas med...

– Nja, aldrig vet jag inte. Inte här i huset i alla fall. Eftersom att vi har så rigorösa antagningsprov så brukar ju de tondövaste i denna fråga inte vara kvar... Det vimlar av folk som, på amatörnivå till och med, är helt hopplösa. I musikalitet.

En informant beskriver hur man i de så kallade tekniska ämnena (exempelvis röst och rörelse) genomfört särskilda övningar för studenter med svårigheter att agera musikaliskt.

– Vi jobbade med några elever som var... omusikaliska inom citationstecken. Både sceniskt och i musikundervisningen. Men vi höll ju på mycket med – ja, sånt som vi har gjort nån gång – att titta på texter, se hur tempot skiftade och hur det växte till crescendo, diminuendo, staccato, legato – med både trumma enbart, och med text enbart och med både trumma och text ihop. För att liksom träna dem i det där, flödet, och nåt som skiftar och går in i nåt annat.

Att träna avspänning är enligt informanterna en del av vägen mot att agera musikaliskt – men den är inte tillräcklig.

– Med den typen av studenter, vad man kan göra är att jobba avspänning. Avspänning och andning. Vila, vila, så att kroppen... Ungefär som att om kroppen blir tillräckligt avspänd så kan den ta emot, eller uppfatta... pulsen som finns.

– Men det är ju någonting utöver detta, för det finns ju de som kan vara helt avspända, men det är klart, då är det inte riktigt mottagandet som är...

– Nej. Du måste vara öppen för någonting, i avspänningen vara öppen – i samarbete eller samklang med nånting.

En informant (scenframställningspedagog) konstaterar att träningen mot att agera musikaliskt nog framför allt sker i de tekniska ämnena inom skådespelarutbildningen vid Teaterhögskolan i Malmö.

– Textens rytm och andning och... sånt där. Det jobbar ju ni [i de tekniska ämnena] med hela tiden. Men jag tror att det är nånting som inte har använts så medvetet utanför de tekniska ämnena, alltså röst, där har det alltid använts, och i musikundervisningen...

– Och rörelse.

– Jo. Men jag tror inte inom scenframställningen, där har man inte medvetet jobbat med det, men där är det ju unikt för vår skola att integrationen har drivits så långt att vi nästan undervisar i... samma ämne!

En annan informant (pedagog i tekniskt ämne) beskriver arbetsfördelningen mellan ämnena på följande sätt.

– Scenframställningsläraren reder ut tankar, analyserar text, överför från analys till nån sorts fysisk gestaltning. Scenframställningsläraren har förstås också en fysisk gestaltning som mål.

S: Från en annan synpunkt.

– Från en annan synpunkt, ja.

S: Ni kompletterar varandra.

– Ja, det är ju därför som vi har integration.

I uppsatsens inledningsavsnitt återgavs Vallgårdas (2009) beskrivning att lärarna vid Teaterhögskolan i Malmö alla ”arbetar mot samma mål men med olika fokus” (s. 37). De här återgivna intervjuцитaten bestyrker det påståendet beträffande studenternas träning i att agera musikaliskt. Det medvetna arbetet med strävan mot avspänning och öppenhet bedrivs huvudsakligen inom tekniska ämnen som röst och rörelse – med förmågan att agera musikaliskt inom scenframställningen som mål.

## 6.6 Musikalitet som solistisk förmåga respektive koristisk förmåga

I ett intervjusammanhang som refereras ovan betecknar en informant en skådespelare som ”genommusikalisk sololirare”. En annan informant framhåller att en viss typ av skådespelare kan agera musikaliskt bara under en viss förutsättning: nämligen att de agerar *solistiskt*. Detta påpekande utvecklas till en intressant betraktelse kring *personlig musikalitet*.

– Det finns... Nu tänker jag på en gammal student, X. Han har ju en egen, unik form för musikalitet. Han är ju helt klart musikalisk, det är ju ingen tvekan om att han är det. Och fantastiskt musikalisk dessutom. Så länge han får leda det hela. Han skulle inte kunna följa, tror jag. Han skulle inte vara den som lätt kan anpassa sig i ett körande, eller en koreografi, som är liksom bakom. ... Är han ledaren så är han stjärnan. Och han har en pauseringsförmåga som är fantastisk, tycker jag. Och han har vissa såna här, vad heter det... rubateringar kanske det heter på musikspråk. Som få sångare har. Förutsatt då att han får sjunga själv. För hur ska man hänga med i det där? ... Men det förutsätter ju då att han är ensam stjärna, alternativt stjärnan som alla de andra får förhålla sig till. Men jag menar att han är vansinnigt musikalisk.

S: Och det är en personlig musikalitet. Det går alltså inte att säga generellt att musikalitet är detta...?

– Nej.

S: Har du fler såna exempel?

– Jag tänker på Gösta Ekman också, som Papphammar, när han ska snubbla omkring och vara rolig. För att då är vi inne på tajming mer kanske än musikalitet, fastän det hänger ihop, det är väl samma släkte i alla fall. Han har en förmåga att snubbla i rätt tid. ... Peter Sellers har ju också såna där snubblings- och hoppgrejer i Rosa Pantern, såna tajmingar som är helt obetalbara tycker jag. Personliga tajmingar som... Chaplin är väl också en musikalisk person... att nämna som en av de riktigt stora, personligt musikaliska personerna. Och han har ju ett sånt spektrum också, Chaplin, att han kan gå från det där snabba, staccaterade, gångsättet, till när han som Hitler har jorden och bollar med den... faktiskt så ryser jag. Det är konst. Det är när tajmingen i sig blir konst. När ett legato blir konst, när en slow motion, en rörelse blir... magisk. Det hade han, Chaplin. Få förunnat att ha det på den nivån, anser jag, men han är en av de riktigt stora musikaliska skådespelarna.

Inom ramen för en teateruppsättning är det vanligen nödvändigt med en viss likriktning, så att produktionen strävar mot ett mål. Denna likriktning måste skådespelarna i sådana sammanhang medvetet omfatta, påpekar en informant.

– Alltså, jag tror att en skådespelare är liksom funtad så att det... finns liksom en sorts fårskoksmentalitet. ... alltså, fårskok låter ju kanske lite negativt, men det är det ju faktiskt inte, för att den här fårskocks...*förmågan* är basen för ensemblearbete. Om man inte har det här i sig, så bör man inte bli skådespelare. Då kan man bli ståuppare, man kan bli... vadsomhelst, va. Eller så får man bli så himla bra så att man får alla huvudrollerna och driver allting och blir den stora stjärnan. Men det är ju inte allom förunnat. Är man en sån där enslig regi...individ... så är man inte så lättanpassad i ledet, liksom. Det är som solister och chorus line i dans, va.

I detta sammanhang finns förstås också näraliggande paralleller till musik: exempelvis kan man peka på skillnaden mellan instrumentalsolist och orkester eller mellan sångsolist och kör. Det är knappast rimligt att hävda att enbart solistiska kvaliteter skulle förtjäna benämningen musikaliska, eller att bara koristiska kvaliteter skulle göra det. Det kan vara skäl att här påminna om en i ett tidigare avsnitt framförd synpunkt: även en monolog kan ”svänga” – ”i samspel med publiken” (6.1.3). Tydligt är det möjligt att i samband med solistiska och koristiska kvaliteter göra en distinktion som också kan vara relevant för att från en viss synpunkt *urskilja olika slag av musikalitet*.

## 6.7 Musikalitet som kulturellt betingat begrepp och som norm

En informant med kunskaper om traditionell vietnamesisk teater bidrar med följande reflektioner och iakttagelser kring kulturella skillnader.

– När jag var och hälsade på på teaterhögskolan i Hanoi... När de gjorde Shakespeare, då fungerade det jätteväl med någon form av inhemsk tradition. Men när de gjorde mer... i obunden form, då kändes det mycket mer som att man... hade stoppat in en asiat i en västerländsk kostym, som inte riktigt passade. Men Shakespeare passade, för det var nånting i den bundna formen som på nåt vis appellerade till deras traditionella teater. Jag såg nån Ibsen-scen. Ibsen är ju väldigt rytmisk också, men det är ju inte bunden form, och då blev det mycket mer liksom... obekvämt. Obekvämt för dem, och obekvämt för mig.

I ett avseende överensstämmer intervjustudiens resultat fullkomligt med de intryck som givits dels av den inledande samlingen pressklipp, dels genom litteraturinventeringen i studie B: i teatersammanhang tycks en överväldigande konsensus råda om att det är någonting positivt och eftersträvansvärt att besitta sådana kvaliteter och förmågor som brukar betecknas med termen musikalitet och andra musikanknutna termer. En skådespelare *bör* agera musikaliskt.

S: Finns det de som inte vill spela musikalisk talteater?

– Nej.

S: Det låter orimligt?

– Det låter orimligt.

– Ja.

S: Det är nånting att sträva efter. I alla sammanhang. Att spela teater musikaliskt.

– Ja.

– Ja.

– Det tror jag. Det känns som om det skulle vara förfärligt att gå på en omusikalisk...

S: Men man kunde ju också tänka sig nån som inte alls ville veta av musiken som ideal?

– Jag tycker det låter orimligt.

Ett par av intervjusvaren tycks peka på att distinktionen mellan teaterföreställning och performance är relevant i samband med frågan om vad det innebär att agera musikaliskt. Musikalitetsnormen är intimt förbunden med teatersammanhanget. Men två av informanterna nämner performance som en konstform som inte på samma sätt regleras av denna norm.

S: Det är nånting att sträva efter. I alla sammanhang. Att spela teater musikaliskt.

– Ja. ... Jag vet inte, om man pratar om performance, för det vet jag för lite om, och det är ju inte teater heller. Men å andra sidan, de lånar ju in både skådespelare och dansare till sina verk...

– Nu kan jag börja grubbla över vad som är icke-musikaliskt. Varje föreställning som är upprepningsbar, den måste bygga på ett partitur. På en kunskap, ett medvetande om de grundelement som bygger en helhet. I så fall kommer en happening, en performance helt och hållet att sakna en sådan organisation. Därför att jag vet inte alls hur lång en fras kommer att bli... Den är helt och hållet omusikalisk. Den är omöjlig att förutse. Den kommer att bli spontan. Den kommer kanske inte att bli konstnärlig.

Diskussionen om denna skillnad leder samma informant att på nytt formulera musikalitetens nära samband med en *organisation av helheten*.

– Det kommer också i en välorganiserad föreställning, som vår slutproduktion... Efter ett par veckor... Materialet skapar inte stora möjligheter till tolkningsvariationer. Som vår bobsleigh, återigen. Det handlar om tusendels sekunder. Men man kan spela i tre timmar... De tidsramarna fungerar inte. Fraseologin fungerar inte. Alla betoningar, helt vilda... alltså, det är som om man skulle kasta alla begrepp på golvet... Helt och hållet fritt, utan att vara organiserat. Det vill säga: *musikalitet är ett verktyg som hjälper oss att organisera saker och ting!* Och de element av vilka vi organiserar föreställningen, de ger enormt stora möjligheter, massor av mini-moment... ju flera skådespelare, desto flera moment som man måste samordna, organisera i ett harmoniskt flytande förlopp från början till slut, som har en mening. Utifrån de kraven, som är absolut primära – jag kan inte tänka mig att skapa teater utan att bry mig om dessa tankar och regler – tror jag inte att det finns plats för människor som är icke-musikaliska... Det är det som är mina grundtankar om det.

Som åskådare kan man ibland uppfatta en viss teateruppsättning som omusikalisk. I informanternas diskussion av tänkbara anledningar till detta slag av åskådarreaktioner framkommer synpunkten att sådana problem kan bero på att uppsättningen i för hög grad är intellektuell, och i för liten utsträckning kroppslig. *Balansen mellan tanke och kropp* tycks vara viktig för uppsättningens musikalitet.

–Man kan känna att det är något grundläggande fel och så kanske man kommer på att det är för att det här är omusikaliskt.

– När man är uttröttad eller har somnat efter en hel föreställning därför att det är lika hela vägen. Och det är uppbyggt på enhet på enhet på enhet, i stället för att ha det där rytmiska flödet – som man antagligen behöver som människa. För att

inte storkna. Så visst har man suttit på såna föreställningar. Operor och musikalerna också faktiskt.

– O ja.

– Jag tycker att det händer ganska ofta i Tyskland. ... Går man på teaterscener i Tyskland, i de stora städerna åtminstone, så är det alltid *väl tänkt*. Men ibland är det lite för mycket huvud, bara, och inte så mycket rumpa. Och då kan det bli just levererande av en idé. Intellektuell konstruktion mer än ett svängande.

– Så kan ju operauppsättningar också bli. Och då blir det ögonblickligen omusikaliskt.

S: Kroppen är omistlig.

– Ja.

– Precis som instrumentet måste ha sin kropp...

Resonemangen kring musikalitet som kulturellt betingat begrepp och som norm kan läggas till grund för några intressanta iakttagelser. En informant sammanfattar sitt intryck av vietnamesiska talteateruppsättningar av västerländskt material som ”obekvämt”. Även om uttalandet knappast ger fog för vittgående slutsatser tolkar jag iakttagelsen så, att en viktig, kulturellt betingad skillnad beträffande uppfattningar av talteater kan hänga samman med textrytm, kanske i synnerhet olika stark benägenhet att anknyta till bunden form, regelbunden rytm.

När det gäller musikalitet som norm *inom* den västerländska talteaterkulturen förefaller en väsentlig kvalitet enligt informanternas uppfattning vara att det råder tillfredsställande balans mellan en uppsättnings drag av intellektuell konstruktion och dess drag av fysisk kroppslighet.

I sin gränsdragning mellan teater och performance anknyter informanterna uttryckligen till musikaliteten som ideal och norm: performance regleras enligt deras uppfattning inte av musikaliteten.

## 6.8 Musikalitet som pedagogiskt instrument

Flera informanter vittnar om att man som pedagog kan uppleva den egna musikaliteten som ett viktigt pedagogiskt verktyg. Genom den får man möjligheter att bedöma både studentens möjligheter och hennes resultat.

– Jag märker ju när jag undervisar, alltså, dels finns det ju det här tekniska och hantverksmässiga, men jag *vet*, och så tror jag det är för er också, som arbetar så fysiskt med rösten också, att jag kan säga att det är min *egen* musikalitet som är

ett väldigt viktigt pedagogiskt instrument. Därför jag *känner* hur det ska vara. (skratt) Eller inte hur det ska vara, men hur de skulle kunna komma att...

– Känner möjligheterna.

– Eller hur. Och det tror jag ni också gör när ni...

– Jag känner väldigt mycket det.

– Jo.

S: Men det händer ändå att ni blir överraskade av någons musikalitet? Genom att de gör saker på ett sätt som ni inte hade [tänkt]...?

– Ja, absolut.

– Ja, absolut.

S: Så det stänger inte tolkningsmöjligheterna.

– Nej nej.

– Dessutom tycker jag att, herregud, det finns ju massor av studenter som är *mer* musikaliska än vad jag är. Som hittar svängningar eller varianter som jag kan känna att, ja, det klingar helt rätt – men jag hade inte hittat eller kommit på det. Men jag kan liksom känna att WOW, det hade jag aldrig...

– Precis.

– Det hade jag aldrig tänkt. Men det känns helt rätt.

I det inledande praktiska arbetet med att närma sig en pjäs kan ett musikaliskt förhållningssätt vara fruktbart. En informant beskriver hur exempelvis begreppet *puls* kan bidra till att ge skådespelarna en tydlig och direkt nyckel till rollfigurerna och den sceniska situationen.

– Man läser pjäsen för första gången, man gör analys. Då kommer ett moment när skådespelaren säger: nu ska vi prova på golvet. Men vad ska vi prova? Vad ska man göra först på golvet? Det är väldigt svårt, för då vet vi fortfarande väldigt lite. Eller vet för mycket, eller vet i största allmänhet... Vad ska jag prova? Jag brukar ge dem rådet: prova att hitta en grundpuls, figurens grundpuls. Det upplever jag är jätteenkelt. Om vi kommer tillbaka till mitt exempel: Francisco och Bernardo. Francisco sover. En människa som sover har en sån puls: [demonstrerar mycket långsam andning med snarkljud, klappar på inandningsstarterna]. Så har vi människan som vill narra en annan människa... Det är jätteenkelt. Han kommer så: jajaja, han sover, vad ska jag göra [klappar snabb puls]. VEEEM DÄÄÄÄR [spöklik röst, intensivt trummande]. Och nu vaknar en människa från den långsamma pulsen [upprepar demonstrationen] till



den [snabb, orolig puls] och från den, till den, ååhhh, ååhhh [demonstrerar tung, avstannande puls]. Det är faktiskt mycket enkelt att fånga.

Ett annat musikaliskt begrepp som kan vara fruktbart i skådespelarnas arbete, särskilt i de inledande faserna av repetitionsarbetet, är *improvisation*. En informant uttrycker det som ett sätt att öka pjästextens angelägenhetsgrad. Detta uppnås genom att improvisationerna skapar ett alltmer konkret och specificerat uttrycksbehov. Detta behov tillfredsställs av den skrivna pjästexten.

– Jag ser improvisationens teknik som ett medel som befriar mina händer, mina ben, mina ögon. När vi börjar repetera en scen... jag har fria händer, provar, då har improvisationen ett annat mål: att hitta den pjäs som Shakespeare har skrivit *mellan oss*, inte som en reproduktion. Och så småningom kommer jag att säga, o vad bra Shakespeare att du har skrivit den här texten, för jag behöver den! Det vill säga att vi jobbar parallellt. *Vi skapar Hamlet, vi skriver Hamlet...* Blåser en ballong, fyller den med våra egna idéer.

## 6.9 Musikalitet som grundförutsättning för mänskligt liv

En informant ger en utförlig framställning av sin syn på musikalitet som en grundförutsättning för mänskligt liv.

– Rörelse och rytm är nånting som är så förknippat med människan, med det mänskliga. Det har alltid funnits, i alla kulturer så har man alltid dansat och sjungit och rört sig, i förhållande till solen, till skörden, man har stampat på jorden, det har ibland varit magiskt, ibland har det bara varit glädje, fest... Så jag tror, och det har inte ett dugg med arbetet här att göra, att det är så ursprungligt så att det är mera konstigt att inte dansa än att dansa. Och sjunga och vad det nu är. Urbaniseringen och industrialiseringen har ju fört oss bort från musiken och dansen, faktiskt. Tidigare var man tvungen att sjunga för att orka, för att hålla takten. När det var många som gjorde samma sak, man skördade eller man rodde eller... så sjöng man för att hålla takten. Så det hade ju praktiska anledningar. Man orkar mera om man sjunger.

S: Idag sätter man på radion när man arbetar.

– Man sjunger inte själv. Man sätter på radion, eller låter maskinerna gå. Så att rytmen kommer sig av maskinen, inte av att man säger Åhej-Åhå med sin stämma. Detta har ju Chaplin igen, Chaplin den store, beskrivit i sin *Moderna tider*. På nåt sätt så är allting där. ... Han har använt rytmen för att förklara hur det ligger till, liksom. Vad vi går igenom. Där känns verkligen konsten som en spegel av våran tid.

S: Talteater utan musik kommer väl först på...

– ...på artonhundratalet. Det hänger väl ihop med den här omänskliga perioden tänker jag, när man går in i realism...

S: Därför är det kanske inte så besynnerligt att musikalitetsidealet hänger kvar.

– Det är inte bara ett ideal, jag tror att det är en förutsättning. Jag tror att det är en absolut... liksom, det går inte att baka bröd utan mjöl. Så tror jag, faktiskt.

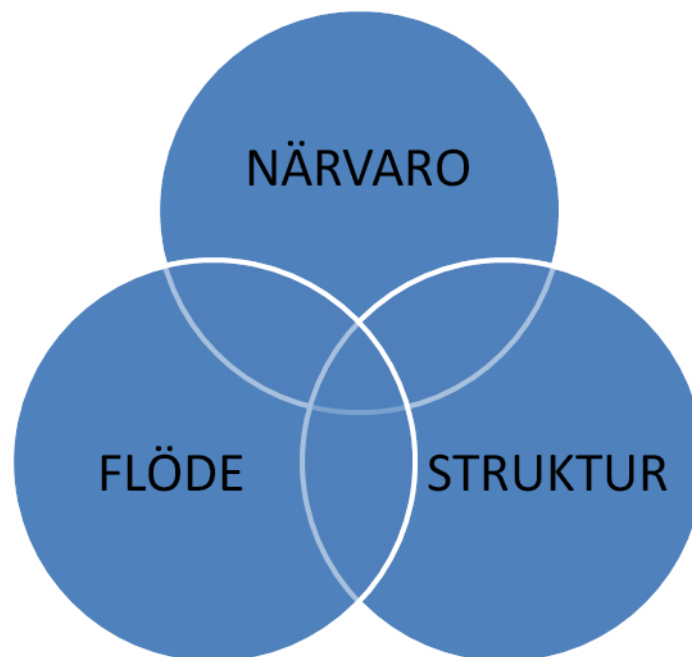
Informantens resonemang anknyter på ett intressant sätt till Staniewskis devis ”världen är musikalisk, människan är musikalisk” (1.1). Sådana tankar kan väcka frågor av metafysiskt slag. Kan insikter om vad musikalitet har att betyda på teaterscenen också i någon mening skänka allmänna insikter om den mänskliga existensens villkor?

## **6.10 Sammanfattande analys. FLÖDE – STRUKTUR – NÄRVARO. En modell för att agera musikaliskt**

Detta avsnitt syftar till att fördjupa och precisera de tre övergripande nyckelord som jag har kunnat urskilja i den ovanstående genomgången av studiens resultat. I avsnitt 6.1 redovisades några resultat som jag i första hand förknippar med nyckelordet FLÖDE. I avsnitt 6.2 exemplifierades nyckelordet STRUKTUR, och de resultat som presenterades i avsnitt 6.3 hänger enligt min uppfattning främst samman med nyckelordet NÄRVARO.

Studiens resultat pekar på att en skådespelares förmåga att agera musikaliskt enligt informanternas uppfattning kan förstås som sammansatt av en rad förmågor. Det förefaller möjligt att gruppera dessa förmågor i tre avdelningar, som var och en för sig utgör en nödvändig men i sig själv inte tillräcklig beståndsdel i förmågan att agera musikaliskt. Studiens resultat ger vid handen att de tre beståndsdelarna sammantagna enligt informanternas uppfattning rätt väl svarar mot innebörden i begreppet skådespelarens musikalitet, det man avser när man talar om förmågan att agera musikaliskt.

Det nedanstående Venn-diagrammet är ett försök att enkelt åskådliggöra ett sätt att föreställa sig relationerna mellan dessa del-förmågor. (Fortsättningsvis väljer jag att som synonym till det otympliga ordet del-förmågor använda termen fakulteter: FLÖDES-fakulteter, NÄRVARO-fakulteter och STRUKTUR-fakulteter.)



I avsnitten 6.4 till och med 6.9 behandlades ett brett spektrum av ytterligare synpunkter på skådespelarens musikalitet. Jag bedömer att de där redovisade resultaten dels på ett mer *indirekt* sätt belyser frågeställningen vad det innebär att agera musikaliskt, dels är ägnade att belysa *andra* hithörande frågeställningar som bland annat har med musikalitetsbegreppets status och funktion att göra (exempelvis frågor kring norm, konstruktion och fiktion). Till en analys av dessa resultat återkommer jag i den avslutande delen av detta avsnitt.

### **6.10.1 Förhållandet mellan NÄRVARO och STRUKTUR**

Den nedanstående uppställningen utgörs av ett urval av korta beskrivningar som informanterna lämnat i intervjuerna. Beskrivningarna rör två av de tre nyckelbegreppen: i den vänstra spalten finns några sådana som i första hand kan förknippas med NÄRVARO, i den högra spalten några som främst hänger samman med STRUKTUR.

Kort och mycket förenklat uttryckt kan informanternas beskrivningar sammanfattas så: NÄRVARO-fakulteterna sägs bestå i *att vara och agera här och nu med alla sinnen*, medan STRUKTUR-fakulteterna handlar om *att uppfatta, analysera och bygga strukturer*.

**Ruta 8. NÄRVARO- och STRUKTUR-fakulteterna enligt informanternas beskrivningar**

<b>NÄRVARO</b>	<b>STRUKTUR</b>
lyssna med hela kroppen	identifiera textens kvaliteter
en omständighet som drabbar i magen	urskilja variationer och motsättningar
de riktigt djuriska skådespelarna är bäst på det här	organisera en form
fullständig närvaro på scenen hindras av:	skapa betydelser och sammanhang
<ul style="list-style-type: none"><li>- stum, avstängd kropp</li><li>- anspänning</li><li>- kroppsliga stereotyper</li><li>- koordinationshinder</li></ul>	konstruera, organisera, bygga
för mycket hjärna, för lite rumpa	

Det kan tyckas ligga nära till hands att uppfatta en skarp kontrast eller rentav ett direkt motsatsförhållande mellan de båda nyckelbegreppen, när de presenteras genom detta urval beskrivningar. Beskrivningarna av STRUKTUR-fakulteterna har tydlig *intellektuell* prägel. Flera av dem kan väcka associationer till andra yrkesverksamheter med mer övergripande, mindre golvnära ansvarsområden än skådespelarens: dramaturgens, regissörens, dramatikers. Beskrivningarna beträffande NÄRVARO-fakulteterna refererar däremot upprepade gånger till det *kroppsliga*, rentav det djuriska. Citatet ”för mycket hjärna, för lite rumpa” ger slagkraftigt uttryck åt en sådan kontrast.

Jag tror emellertid att en sådan distinktion skulle riskera att ge en överförenklad bild av relationen mellan STRUKTUR-fakulteter och NÄRVARO-fakulteter. Till att börja med är den ”kroppsliga” eller ”djuriska” aspekten av NÄRVARO-fakulteterna ingalunda heltäckande. Att uppleva pjästextens musik är en sinnlig, fysisk process – men *också* en intellektuell (6.3.1). Att vara på rätt plats vid rätt tillfälle tar i anspråk ”samtliga sinnen och ekolod” (6.3.2) – alltså även skådespelarens kognitiva förmåga. Att placera sig i rummet har att göra med dels en insikt om att placeringarna är betydelsebärande, dels en förmåga att ”komponera” eller ”planera” sig i rummet och tiden (6.3.3). Självfallet ingår viktiga sinnliga, kroppsliga komponenter i detta att vara fullkomligt närvarande ”här och nu”, men det är också en fråga om att ”man måste lyssna, man måste se, man måste bedöma, hela tiden” (6.3.4). I NÄRVARO-fakulteterna inkluderas kort sagt komponenter av strukturerande karaktär.

På liknande sätt kan man konstatera att STRUKTUR-fakulteterna inte är av renodlat intellektuell art. För det första finns det också sinnliga komponenter i *upplevandet* av

kvaliteter som tyngd, lätthet, täthet, luftighet, variationer och motsättningar i en pjästext; det beskrivs i ett sammanhang av en informant med ordvalet ”vällustigt” (6.2.3) och kallas av en annan att ”lyssna med hela kroppen” (6.3.1). Upplevandet överskrider med andra ord ett rent analytiskt urskiljande. För det andra är det en lika sammansatt process att *förhålla sig* till textens kvaliteter. Att inledningsvis *planera* hur man ska förhålla sig till dem är rimligen en intellektuell process, att efteråt *utvärdera* hur det har avlöpt en annan – men själva *genomförandet* av dessa planer inkluderar en rad uppenbart kroppsliga komponenter som andning, rörelse, röst och rytmisering.

Sammanfattningsvis kan NÄRVARO- och STRUKTUR-fakulteterna konstateras stå i ett *integrerat* förhållande till varandra.

### **6.10.2 FLÖDE – en kanal mellan NÄRVARO och STRUKTUR**

Uppställningen nedan upptar ett urval av informanternas beskrivningar som jag har valt att sammanföra och beteckna med nyckelordet FLÖDE. Dessa fakulteter, så som de skildras av informanterna, kan kort och förenklat sägas gå ut på *att vara och agera fri, avspänd, aktiv och öppen*.

#### **Ruta 9. FLÖDES-fakulteten enligt informanternas beskrivningar**

##### **FLÖDE**

**Det måste finnas liv**

**När syret tar slut saknas musikalitet**

**Flöde i andning och kropp**

**Det svänger mellan skådespelarna**

**Att ta impulser, att lagra dem, och att lämna impulser**

**Man måste hitta rytmen organiskt, på golvet, med kropp och andning**

**Inte vänta, utan driva – ligga steget före**

Genomgående har dessa beskrivningar tydlig *kroppslig prägel*. Men det innebär inte att FLÖDES-fakulteterna skulle vara frikopplade från intellektet. Även här finns det enligt det synsätt som kommer till uttryck i intervjuerna ett *integrerat* förhållande mellan tanke och kropp; att ha ”känsla för kroppen” och att ”växla rytm” sägs vara något som en skådespelare arbetar med ”våldigt våldigt *medvetet*” (6.1.5).

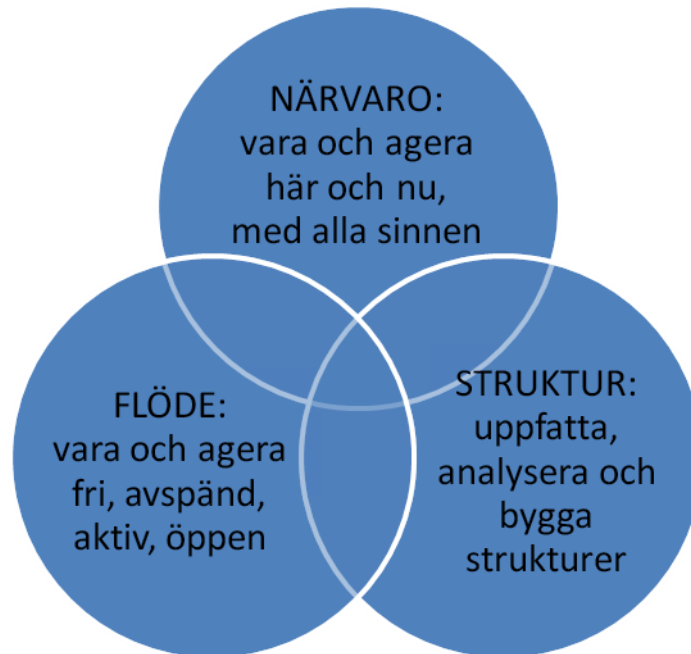
Av de fyra adjektiv som i avsnittets inledning togs i bruk för att sammanfattande karakterisera FLÖDES-fakulteterna (*fri*, *avspänd*, *aktiv* och *öppen*) beskriver vart och ett för sig en kvalitet som kan sägas ställa stora krav på skådespelaren. De fyra är inte heller utan vidare lätta att förena med varandra. Med *aktiv* åsyftas förmåga att *driva*, *lämna impulser*, *ligga steget före*, medan *öppen* syftar på den i någon mening motsatta förmågan att *ta emot impulser*. Skådespelaren bör i enlighet med denna karakteristik också vara *fri* och *avspänd*, samtidigt som hon tar kommandot, driver på och ligger steget före – är *aktiv*.

FLÖDES-fakulteterna står i tydlig relation till nyckelbegreppet NÄRVARO. Enligt den uppfattning som kommer till uttryck i studien föreligger det ett nära, rentav nödvändigt samband mellan avspänning och närvaro (6.3.4). Skådespelaren måste vara öppen och mottaglig för placeringar i rummet (6.3.3). Brist på närvaro kan också uppfattas som brist på öppenhet och mottaglighet (6.3.4).

FLÖDES-fakulteterna har också uppenbara kopplingar till nyckelbegreppet STRUKTUR. Det är angeläget att skådespelaren är öppen och mottaglig för pjästextens kvaliteter, variationer och motsättningar (6.2.1).

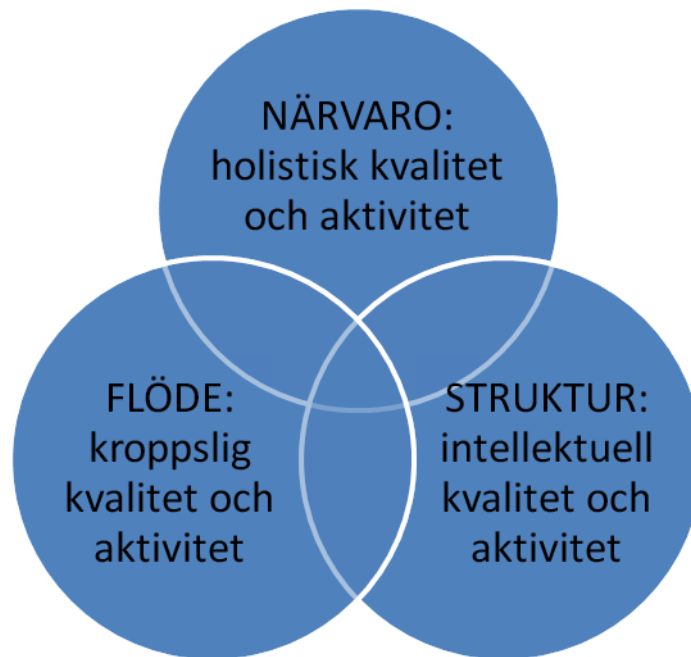
Sammanfattningsvis kan FLÖDES-fakulteterna sägas stå i ett *integrerat förhållande* till såväl NÄRVARO-fakulteterna som STRUKTUR-fakulteterna. Den följande figuren är ett försök att åskådliggöra hur de med dessa nyckelord betecknade del-förmågorna samverkar till förmågan att agera musikaliskt.

Ruta 10. Samverkan mellan NÄRVARO-, STRUKTUR- och FLÖDES-fakulteterna



Flera av informanterna påtalar att detta att agera musikaliskt förutsätter en mångfasetterad förmåga hos skådespelaren. Det uttrycks som att ”lyssna med örat och med hela kroppen, hela varandet”; det man ”lyssnar” efter kan vara frågan om ”en omständighet som... drabbar alla i akten, inte bara intellektuellt, utan liksom *i magen*” (6.3.1). Skådespelarens musikalitet är med andra ord enligt informanternas uppfattning en kroppslig *och* en intellektuell men också en holistisk förmåga. Ett sätt att försöka åskådliggöra detta synsätt finns i följande figur (ruta 11).

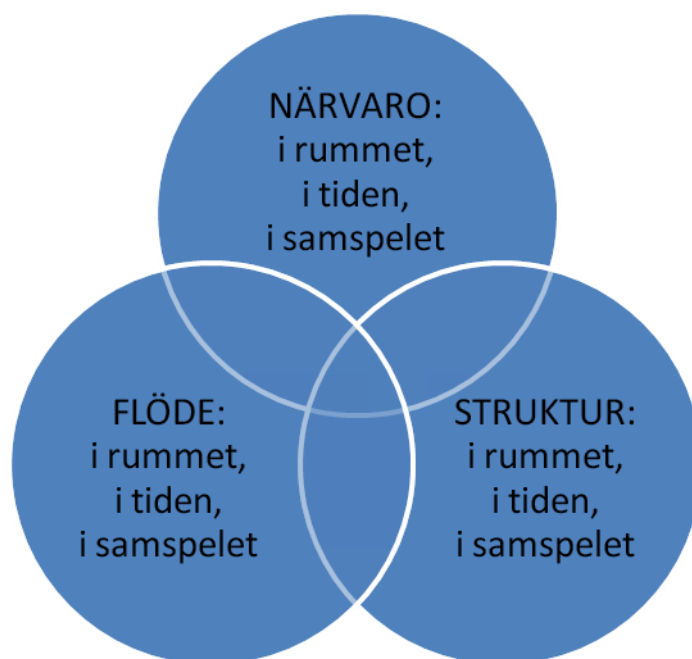
**Ruta 11. FLÖDE, STRUKTUR och NÄRVARO som kroppsliga, intellektuella och holistiska kvaliteter och aktiviteter**



Flera av informanterna påtalar några indelningsgrunder som de uppfattar som relevanta för att förstå skådespelarens musikalitet: *rummet*, *tiden* och *samspelet* (exempelvis i avsnitten 6.3.2, 6.3.3, 6.2.5 och 6.1.3). Det förefaller rimligt att beteckna dessa tre aspekter som väsentliga för NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteterna. Den nedanstående figuren (ruta 12) är ett försök att åskådliggöra deras betydelse för att agera musikaliskt. Man skulle också kunna tänka sig att illustrera förhållandena med en tredimensionell modell.



**Ruta 12. NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR i rummet, i tiden och i samspelet**



Med utgångspunkt i studiens resultat förefaller det inte rimligt att urskilja någon bestämd hierarkisk eller annan ordning mellan dessa del-förmågor, utan de måste betraktas som integrerade och avhängiga av varandra. De fakulteter som här har fått benämningarna NÄRVARO, STRUKTUR och FLÖDE griper in i, samverkar med och förutsätter varandra. Tonvikten kan sannolikt placeras ganska olika i enskilda fall, men studiens resultat ger vid handen att alla de tre ingående del-förmågorna utgör nödvändiga (men var för sig inte tillräckliga) förutsättningar för det som har kallats skådespelarens musikalitet. Förmågan att agera musikaliskt innebär *att vara och agera här och nu med alla sinnen, att uppfatta, analysera och bygga strukturer samt att vara och agera fri, avspänd, aktiv och öppen.*

### **6.11 Analys av övriga intervjuresultat**

De resultat som här ovan har presenterats i avsnitten 6.4 till och med 6.9 är av varierande karaktär. I det följande diskussionskapitlet kommer flera av dem att tas upp till närmare

behandling. Här görs endast en helt kort sammanfattande analys av de viktigaste av de framkomna synpunkterna.

1. Studien gäller musikalitet på teaterområdet, men flera av informanterna associerar föga överraskande till musikalitet på musikområdet. Deras erfarenheter framstår som likartade och leder dem till en slutsats som förefaller enhällig: de båda slagen av musikalitet är *inte ekvivalenta*. Musikalitet på musikområdet implicerar inte med nödvändighet musikalitet på teaterområdet.
2. I samband med diskussion kring pedagogiska aspekter på skådespelarens musikalitet framför flera av informanterna som sin uppfattning att det finns "*hopplösa fall*" i fråga om att agera musikaliskt.
3. En informant argumenterar med stöd av exempel ur sin egen erfarenhet för en distinktion mellan två slag av musikalitet: *solistisk respektive koristisk musikalitet*.
4. Intervjuszvaren berör även kulturella skillnader beträffande musikalitet, och när informanterna talar om begreppet som *norm* är deras synsätt påtagligt samstämmiga: musikalitet *är* ett ideal för varje skådespelare; att tänka sig motsatsen förefaller dem "orimligt".
5. En informant ger en utförlig framställning av sin syn på musikalitet som en grundförutsättning för mänskligt liv.

## 6.12 Sammanfattande analys av resultaten från studierna A, B och C

I studie A presenterades en rad olika synsätt på musikalitetsbegreppet, framlagda på musikområdet. Med hänvisning till Brändström (1997; 2006) kontrasterades framför allt ett *absolut*, ett *relativistiskt* och ett *relationellt* perspektiv på musik. Ett par exempel på forskare som har föreslagit att andra delar av det estetiska fältet också kan vara av intresse för musikalitetsforskningen (Pauli Jensen, 1970b; Brändström, 2006) framstår som sällsynta undantag; som regel har begreppet musikalitet diskuterats med uttrycklig hänvisning till konstformen musik.

I studie B presenterades resultatet av en litteraturinventering, vars mål var att spegla användningen av begreppet musikalitet och andra musikbegrepp på teaterområdet, dels historiskt, dels systematiskt ur praktikerperspektiv. I samband med den historiska exposén noterades hur *skilda teaterideal* – ett retoriskt, ett realistiskt, olika modernistiska ideal – tycks förknippade med skilda perspektiv på musikalitetsbegreppet och med delvis olikartade sätt att agera musikaliskt.

Den systematiska genomgången av praktikerperspektiv på frågor av intresse för skådespelarens musikalitet pekar på att detta att agera musikaliskt har att göra med *skådespelets väg från potentialitet till aktualitet*, från pjästext till föreställning, och att

skådespelarens musikalitet i detta sammanhang kan sägas innebära en förmåga *att upptäcka, urskilja och forma sina egna perspektiv*.

I studie C genomfördes explorativa intervjuer med teaterpraktiker (pedagoger) i syfte att kartlägga hur de uppfattar innebörden av att agera musikaliskt, av skådespelarens musikalitet. Informanternas svar kategoriserades i tre grupper. Dessas rubriker eller nyckelord betecknar enligt resultatanalysen komplex av nödvändiga men var för sig inte tillräckliga delförmågor, vilka tillsammans kan sägas motsvara informanternas uppfattning om vad förmågan att agera musikaliskt innebär. Beskrivningskategorierna har i resultatanalysen betecknats med termerna NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteter.

I studie C har vidare en rad ytterligare intressanta synpunkter på musikalitetsbegreppet kunnat urskiljas: musikalitet på teaterområdet versus musikalitet på musikområdet; musikalitet som föremål för undervisning och som pedagogiskt instrument; musikalitet som kulturellt betingad företeelse och som norm; musikalitet som solistisk respektive koristisk förmåga; musikalitet som grundförutsättning för mänskligt liv.

## 7. DISKUSSION. FORTSATT FORSKNING

I detta kapitel görs ett försök att i diskussionsform knyta samman trådar från delstudiernas resultat och att med ledning av dem staka ut några problemområden av särskild vikt för fortsatt forskning.

### 7.1 Räckvidd och giltighet

I förhållande till de synsätt på musikalitet som presenterades i studie A innebär analysen i avsnitt 6.10 onekligen en utvidgning. Men analysen handlar om musikalitet på teaterområdet. Har den också något att ge utanför detta fält? Huruvida analysen på ett fruktbart sätt kan tillämpas på musikområdet går naturligtvis inte att fastställa på grundval av den föreliggande undersökningen. Ett intressant och lockande experiment vore att inhämta synpunkter och reaktioner från verksamma musiker, musikforskare och musikpedagoger. Hur uppfattar de den skissartade analysen i avsnitt 6.10, ifall nyckelbegreppen NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR tänks överförda till att gälla musikalitet på musikområdet? Förefaller analysen dem sannolik, träffande, heltäckande? Eller bedömer man med utgångspunkt i sina erfarenheter från musikområdet analysen som grundlös och utan värde? Svaren skulle rimligen inte påverka resultatens validitet på teaterområdet, men de skulle kunna ge intressanta signaler beträffande deras potentiella relevans på ett vidgat undersökningsfält.

En sådan enkätundersökning har ännu inte företagits. Men den står högt på agendan för fortsatt forskning. I de följande diskussionsavsnitten antyds några ytterligare områden och riktlinjer för vidare undersökningar.

De perspektiv på musikalitetsbegreppet som presenteras i studie A har inte specifik inriktning på musikexekutören, utan de kan i lika hög grad sägas gälla exempelvis tonsättaren och lyssnaren. I den föreliggande undersökningen har emellertid musikalitet på teaterområdet kommit att studeras med tydlig tonvikt på *skådespelaren*: vad innebär det att *agera* musikaliskt? Frågor om vad musikalitet på teaterområdet kan innebära hos exempelvis pjäsförfattare, regissörer och teaterpublik har tangerats flyktigt eller inte alls. Vidare är det en intressant fråga, huruvida nyckelbegreppen NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR kan visas användbara för att nå en fördjupad förståelse av olika slags skriftliga dokument som rör musikalitet på teaterområdet, alltså texter av det slag som här preliminärt inventerats inom ramen för studie B. För en vidgad diskussion förefaller sådana frågor som angelägna framtida forskningsuppgifter.

Det tycks också möjligt att hävda att undersökningens resultat är relevanta för ett annat av diskussionsämnena i studie A. I redogörelsen för debatten kring två perspektiv på musik, Reimers estetiska synsätt och Elliotts praxialism (avsnitt 4.4), presenterades en av Sundin (2003) förordad ståndpunkt, som kan sägas vara en kompromiss mellan de båda nämnda perspektiven. Det förefaller tydligt att den föreliggande undersökningens resultat står

synnerligen väl i samklang med Sundins ståndpunkt, om man tänker sig denna överförd till teaterområdet.

Att spela teater kan nämligen med fog hävdas vara en *intentionell mänsklig handling* – i enlighet med praxialismens synsätt. Samtidigt bygger den process som skådespelaren ägnar sig åt på en pjästext. Denna text kan likaså med fog hävdas utgöra ett *autonomt verk* av estetisk valör – i enlighet med ett estetiskt synsätt.

Resultaten i studie B pekar på att just detta har kommit att uppfattas som en kärnpunkt i skådespelarens verksamhet: pjästexten materialiseras genom skådespelarens röst och rörelse i fysisk, scenisk gestaltning. Vidare erbjuder resultaten i studie C – i väsentligt utvidgad och preciserad form – likartade perspektiv på vilka förutsättningar som denna materialiserande verksamhet kan tänkas bygga på och hur dess komponenter kan tänkas relatera till varandra. Om en analysmodell liknande den här (i avsnitt 6.10) skisserade kan tillämpas på musikområdet, så har den av Sundin förordade ståndpunkten därigenom väsentligt fördjupats.

En kommentar beträffande resultatens räckvidd och generaliserbarhet är angelägen att betona. Den föreliggande undersökningen bygger i stor utsträckning på intervjuer med informanter som är pedagoger vid en och samma institution, Teaterhögskolan i Malmö. Det finns anledning att ha detta förhållande i minnet, när vi tar ställning till undersökningens resultat och analysen av dem. Kan det ha medfört att lokalt kulturellt betingade synsätt har kommit att dominera resultaten på icke önskvärt sätt? Det förefaller rimligt att utfallet skulle kunna se annorlunda ut, om informanternas spridning varit större. Även om bilden av skådespelarens musikalitet som sammansatt av en rad delförmågor skulle kvarstå, finns det anledning att misstänka att ytterligare undersökningar skulle kunna förändra bilden av komponenternas art och sammansättning. För framtida forskning på området är det en angelägen uppgift att problematisera och pröva resultatens räckvidd och giltighet genom bredare anlagda studier.

Vid fortsatt forskning på området bör en flerdelad inriktning vara fördelaktig: exempelvis bör en etnografisk forskningsansats kunna kompletteras med en naturalistisk forskningsansats. Ett fördjupat undersökningsarbete på området bör också inkludera studier av musikalitet *in action* på talteaterscenen, tänker jag mig. Men för att skaffa en rimlig hum om hur sådana studier skulle kunna designas har det förefallit nödvändigt att först försöka reda ut innebörderna och användningen av de många musikaliska begreppslån som jag hade iakttagit i teaterarbete och teaterpedagogik.

## **7.2 Förhållandet mellan musikalitet på musikområdet och musikalitet på teaterområdet**

Den föreliggande undersökningen behandlar begreppet musikalitet på teaterområdet och ger rimligen inget underlag för slutsatser beträffande detta begrepp på andra fält. Emellertid väcker resultatanalysen en rad frågor kring begreppet musikalitet på musikområdet, vilka

utgör lockande och angelägna föremål för framtida forskning. Några av dessa frågeställningar ska skisseras här.

En rad uttalanden av informanterna tyder på att man till följd av olika erfarenheter inte sätter likhetstecken mellan musikalitet på musikområdet och musikalitet på teaterområdet: ”Z, som var högt musikaliskt utbildad [...] han hade det inte på scenen”; ”han är ju också en mycket musikalisk student, men han blev nästan hämmad av det [...] hämmad av den bundna formen, han liksom fastnade i den” (6.4).

Förmågorna uppfattas tydligt inte som ekvivalenta. Men intervjuerna vittnar om exempel på personer som bedöms besitta dem båda: ”Jag har ju jobbat med X som är utbildad musiker innan hon blev skådespelerska. Och jag märkte ju när vi arbetade med Shakespeare hur lätt hon hade för att applicera sitt musikaliska kunnande på arbetet med versen” (6.4).

Om musikalitet på musikområdet och musikalitet på teaterområdet betraktas som två delvis överlappande cirklar, skulle det sistnämnda exemplet kunna hänföras till snittet. En intressant uppgift för fortsatt forskning är, som redan nämnts, att undersöka i vad mån analysen av musikalitet på teaterområdet som en kombination av NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteter är överförbar till en analys av musikalitet på musikområdet. Som en mer specifikt preciserad uppgift framstår frågan hur en sådan jämförelse skulle kunna belysa och förklara den här nämnda icke-ekvivalensen. Hur kommer det sig att man – enligt informanternas uppfattning – kan vara musikalisk på det ena området men inte det andra? I följande avsnitt diskuteras en möjlig ansats för att undersöka denna frågeställning.

### 7.3 Pjästext och föreställning – motsvarigheter i musikens värld?

*Pjästext* och *föreställning* är för teaterns vidkommande två typiska och väsentliga omständigheter som står i typisk och väsentlig relation till varandra. De här företagna studierna pekar på att det visserligen föreligger vitt skilda synsätt på relationen mellan dessa storheter – men att denna relation är av central betydelse för förståelsen av skådespelarens arbete förefaller oomtvistligt. Även för förståelsen och diskussionen av musikalitetsbegreppet är förhållandet pjästext–föreställning väsentligt. Om en skådespelare agerar musikaliskt, sker det i en situation som i hög grad präglas av båda dessa omständigheter.

För att kunna vidga diskussionen till att behandla musikalitet på ett mer allmänt plan kan det vara fördelaktigt att betrakta *pjästext* och *föreställning* som specialfall av mer allmänna omständigheter. Jag vill här provisoriskt beteckna sådana mer allmänna omständigheter med termerna *textomständigheter* och *handlingsomständigheter*.

Enligt den analys som gjorts innebär att agera musikaliskt att tillämpa ett komplex av förmågor, NÄRVARO-fakulteter, FLÖDES-fakulteter och STRUKTUR-fakulteter. Detta sker i en situation präglad av ett komplex av text- och handlingsomständigheter.

I talteaterssammanhanget innehåller dessa omständigheter normalt ingen hänvisning till musik.

Musik ingår däremot som självklar och betydelsefull ingrediens i text- och handlingsomständigheterna i musikteatersammanhang och alla andra musiksammanhang. Det är i sådana sammanhang som begreppet musikalitet har sitt ursprung. Vanligt förekommande – men inte allenarådande – exempel på textomständigheter och handlingsomständigheter i sådana sammanhang är noter respektive konsert.

Från dessa prototypiska musiksammanhang har begreppet musikalitet överfört och tillämpats på talteaterområdet. Det är denna överförda användning som ligger till grund för den föreliggande undersökningens analys av hur musikalitetsbegreppet uppfattas: som ett komplex av förmågor (NÄRVARO, FLÖDE, STRUKTUR).

Begreppet textomständigheter tycks oproblematiskt beträffande framförande av noterad musik. Men det måste rimligen ges en vid definition, om diskussionen också ska behandla gehörstraderade och improvisatoriska musikgenrer. I sådana sammanhang måste en rad i strikt mening icke textliga omständigheter inkluderas. Om vidare friformmusik ska diskuteras, förefaller det vettigt att låta textomständigheterna beteckna instrument- och kulturburen tradition i vid bemärkelse. Detta förhållningssätt överensstämmer med ett synsätt som också uttrycks av Brändström (1997): ”även om någon spelar endast för sig själv, något som aldrig förut har spelats, så är det i sådana fall alltid aspekter av redan existerande musik” (s. 120).

I det föregående avsnittet diskuterades ett synsätt som flera informanter givit uttryck åt, nämligen att förmågorna musikalitet på musikområdet och musikalitet på teaterområdet uppfattas som icke-ekvivalenta. I den föreliggande studien har musikalitet på teaterområdet kommit att analyseras som ett komplex av förmågor, NÄRVARO-fakulteter, FLÖDES-fakulteter och STRUKTUR-fakulteter. För den som till äventyrs vill pröva att extrapolera denna analys till att gälla musikalitet på musikområdet, inte bara på teaterområdet, medför den nämnda icke-ekvivalensen ett problem. Det förefaller troligt att de här presenterade ramarna, textomständigheter och handlingsomständigheter, skulle kunna bidra till en klarare bild av hur musikalitet på musikområdet och musikalitet på teaterområdet hänger samman.

I avsnitt 7.1 ovan kommenterades förhållandet att musikalitet på teaterområdet här bara har kommit att studeras som skådespelarens musikalitet, medan diskussionen av musikalitet på musikområdet i allmänhet inte har någon motsvarande avgränsning (exempelvis musikexekutörens musikalitet) utan i stor utsträckning också intresserar sig för sådant som musiklyssnares receptiva förmågor. I den mån begreppen textomständigheter och handlingsomständigheter kan visas vara fruktbara för att förstå hur musikalitetsbegreppet uppfattas, blir det för den fortsatta forskningen en angelägen uppgift att definiera dem på ett sådant sätt att de inte medför några oönskade avgränsningar i dessa avseenden.

## 7.4 Skådespelarens musikalitet som fiktion/konstruktion

Ett samlat intryck av mina tidigare erfarenheter, av litteraturstudien och av intervjuundersökningen är att det föreligger en anmärkningsvärd konsensus beträffande musikalitetsbegreppet på teaterområdet. Mina intervjupersoner är fullkomligt eniga i den höga värderingen av musikalitet, eniga om att det är ”orimligt” att tänka sig en teater som skulle sträva efter att vara omusikalisk. Det är inte omöjligt att uppfatta denna kompakta enighet som en brist på reflektion och ifrågasättande, en avsaknad av diskussion. Den föreliggande undersökningen kan uppfattas som en kritisk värdering eller ett ifrågasättande av ett vedertaget språkbruk. Resultatanalysen pekar på att ordet ’musikalisk’ har fått en position som skimrande, sällan eller aldrig ifrågasatt paraplyterm för en mängd eftersträvansvärda förmågor.

I musikundervisning är metaforiskt språkbruk vanligt och sannolikt också viktigt (Schippers, 2006). Det förefaller möjligt att uppfatta termen ’musikalisk’ på teaterområdet som en metafor, fiktion eller konstruktion. Enligt Vaihingers som-om-filosofi (avsnitt 2.2.2) innehåller många vetenskapliga och filosofiska teorier begrepp och förhållningssätt som fungerar ändamålsenligt, fastän de strängt taget är inadekvata och subjektiva. Vaihinger benämner dessa begrepp och förhållningssätt ’fiktions’ (Lübcke, 1988). Traditionella definitioner av musikalitetsbegreppet skiljer sig väsentligt åt inbördes men innehåller som regel explicita hänvisningar till musik (studie A). Enligt föreliggande undersökning tycks begreppet musikalitet på teaterområdet uppfattas och användas *utan* några sådana uttryckliga hänvisningar till konstformen musik (studierna B och C). En informant (pedagog) yttrade rentav (personlig kommunikation, juli 2009): ”Tänk om musikalitet hette något annat. Ett ord där musik inte ingick.”

Resultatanalysen pekar på att musikalitet på teaterområdet av informanterna snarast uppfattas som en kombination av förmågor, som här har benämnts NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR. Enligt analysen innebär förmågan att agera musikaliskt *att vara och agera här och nu med alla sinnen, att uppfatta, analysera och bygga strukturer samt att vara och agera fri, avspänd, aktiv och öppen*. Detta skulle i sin tur kunna uppfattas som en om inte heltäckande så åtminstone tämligen fyllig beskrivning av vad det kan innebära att vara en god skådespelare. En allmän erfarenhet av åtskilliga år inom verksamheten på Teaterhögskolan säger mig att överensstämmelsen mellan språkbruk och undervisningspraktik troligen är god. Intervjuerna har resulterat i en intressant och detaljerad bild av de innebörder som informanterna lägger i att agera musikaliskt i talteater. Jag tror att de beskriver saker som faktiskt i allmänhet har en framskjuten plats i skådespelarutbildningen. Den positiva sammanfattningen har etiketterats som musikalitet. Kan man med utgångspunkt i studiens resultat uppfatta begreppet musikalitet på teaterområdet som en *fiktion* i Vaihingers mening?

Skulle man vidare med utgångspunkt i studiens resultat kunna tolka musikalitetsbegreppet på teaterområdet som en social konstruktion som fungerar normativt? Tankeexperimentet att detta att agera musikaliskt inte skulle uppfattas som ett ideal för varje skådespelare framställs enhälligt av flera informanter som ”orimligt” (6.7). Termen ’musikalisk’ har positiva



konnotationer i vardagsspråket, termen 'teatral' negativa (1.1). Är det rimligt att föreställa sig att man i teatersammanhang har kunnat "parasitera" på de positiva konnotationerna hos termen 'musikalisk'? Kan man tänka sig att en funktion hos ett sådant normativt, socialt konstruerat musikalitetsbegrepp kan bestå i att exkludera vissa utövare?

Det tycks vidare möjligt att knyta frågan om musikalitetsbegreppets normativa karaktär till Austins språkfilosofiska begreppsbyggnad, sådan den presenteras i avsnitt 2.1. Att yttra om en viss pjästext, uppsättning, viss föreställning eller viss aktör att den *är* musikalisk eller omusikalisk, respektive *fungerar* eller inte fungerar musikaliskt – det skulle med Austins terminologi kunna ha den illokuta funktionen av godkännande/underkännande.

I linje med dessa resonemang ligger det nära till hands att uppfatta bruket av musikalitetsbegreppet på teaterområdet som symptom på två företeelser som kan förtjäna kritisk uppmärksamhet: dels på vad Alvesson och Skoldberg kallar *diskursiv slutenhet*, där en viss språkanvändning genom att institutionaliseras och uppfattas som självklar kommer att dominera medvetande och diskussioner, dels också på vad samma författare kallar *mystifikation*, det vill säga myter eller ideologier som begränsar förståelsen (2008, s. 338). Att med ett bredare empiriskt underlag som bas ta upp sådana teman till närmare kritisk behandling kan vara en angelägen uppgift för fortsatt forskning.

## 7.5 Musikalitet som medfödd eller förvärvad förmåga

I studie A återges kortfattat några perspektiv på musikalitet, som bland annat inkluderar skilda synsätt beträffande frågeställningen huruvida musikalitet bör förstås som en medfödd eller förvärvad förmåga.

Det förefaller rimligt att diskussionen kring denna frågeställning kan finna nytt bränsle i den föreliggande undersökningens analys av musikalitet (i teatersammanhang) som en kombination av delförmågor. Är kombinationen av NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteter medfödd eller förvärvad?

Bland intervjuvärderna i studie C finns formuleringar som tycks peka på det förra synsättet: "jag tror att man har det eller inte har det"; "det vimlar av folk som [...] är helt hopplösa". Underlaget i studien är emellertid av alltför begränsad omfattning för att stödja några mer definitiva eller generella slutsatser.

På det teaterpedagogiska fältet framstår det som en intressant uppgift för fortsatt forskning att undersöka huruvida bristande förmåga att agera musikaliskt beror på avsaknad av vissa eller samtliga av de nämnda delförmågorna. Vidare bör frågan ställas i vilken utsträckning skådespelarutbildningens träning i att agera musikaliskt kan dra nytta av att betrakta musikalitet som sammansatt av de nämnda komponenterna.

En ytterligare, mer vittomfattande forskningsuppgift är att ge samma fråga en allmängiltig formulering för musikpedagogiska sammanhang. Den föreliggande undersökningen har givit

ett bidrag genom att påvisa hur begreppet musikalitet när det används i teatersammanhang kan förstås som en kombination av delförmågor. På vilka sätt kan denna analys av musikalitet som en kombination av NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteter också gagna praktik och forskning på det musikpedagogiska fältet?

## **7.6 Kan man tänka sig musikalitet utan NÄRVARO, FLÖDE eller STRUKTUR?**

Resultatanalysen har givit vid handen en bild av skådespelarens musikalitet som sammanflätad av tre slags (komplex av) förmågor, här betecknade med nyckeltermerna NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR.

Det kan vara intressant att problematisera denna modell genom att ställa frågan huruvida en musikalitet förefaller tänkbar utan något av dessa slag av förmågor. Vad skulle en skådespelares musikalitet utan STRUKTUR-fakulteter innebära? I vilka sammanhang skulle en skådespelare kunna sägas agera musikaliskt dem förutan? I en scenisk motsvarighet till frijazz? Happening, performance?

Vad skulle en skådespelares musikalitet utan FLÖDES-fakulteter innebära? Ett solistiskt framförande utan att vare sig ge eller ta impulser?

Vad skulle en skådespelares musikalitet utan NÄRVARO-fakulteter innebära? Slump? Trance?

Enligt undersökningens resultatanalys tycks ju de tre olika slagen av (komplex av) förmågor vara nödvändiga förutsättningar för att agera musikaliskt i talteater. De ovan ställda frågorna vill peka på olika sätt att ifrågasätta och möjligen också testa en sådan slutsats. Att enligt sådana, här endast helt kortfattat antydda riktlinjer problematisera den föreliggande studiens analys av begreppet musikalitet på teaterområdet förefaller vara en angelägen uppgift för framtida forskning.

Under förutsättning att dessa tre komplex av förmågor också kan visas utgöra en adekvat beskrivning av begreppet musikalitet på musikområdet, finns det vidare anledning att ge frågeställningar med de nämnda inriktningarna mer generell formulering. Är musikalitet utan NÄRVARO-, FLÖDES- respektive STRUKTUR-fakulteter tänkbar, och vad skulle sådana slag av musikalitet i så fall kunna innebära?

## **7.7 Musikalitet som vardaglig och metafysisk term**

Här ska i yttersta korthet skisseras ett mycket löst spekulativt resonemang. Vid några tillfällen i den föreliggande undersökningen skymtar en avsevärt breddad användning av musikalitetsbegreppet: ”The earth is musical and man is musical” (1.1), ”There is not a stone

in the universe without a sense of Rhythm” (5.1.3), “Rörelse och rytm är nånting som är så förknippat med människan, med det mänskliga” (6.9). Det kan finnas skäl att inte utan vidare avfärda generella ytanden av dessa och liknande slag som metafysik. Kanske kunde den föreliggande studiens resultatanalys på ett fruktbart sätt knytas samman med sådana kraftigt vidgade användningar av begreppet musikalitet. Antag att musikalitet är av central betydelse för skådespelarens arbete. Antag vidare att detta arbete till stor del är imitativt, det vill säga att det i någon mening går ut på att återge verkligheten. Följer det månne av sådana antaganden att i någon mening, med Staniewskis ord, “the earth is musical”? Kan musikalitet tänkas vara av betydelse ”i verkligheten”, det vill säga även i den verklighet som vi av gammal vana skulle bedöma som utommusikalisk? I vardagligt tal används termen *gehör* på ett sätt som ibland kan förefalla synonymt med *musikalitet* i en allmän och bred bemärkelse. Om exempelvis en makthavare sägs sakna gehör – kan ett sådant yttrande i så fall antas syfta på ett komplex av förmågor som skulle kunna låta sig kategoriseras enligt en modell liknande den i föreliggande undersökning?

Frågeställningar av denna karaktär inbjuder till spekulation, och det är ingalunda någon självklar sak att försöka besvara dem med traditionella forskningsmetoder. Kan analysen av musikalitet som ett komplex av förmågor enligt modellen NÄRVARO–FLÖDE–STRUKTUR öka möjligheten att på önskvärt vis skärpa frågeställningar av detta och liknande slag?

## 7.8 Frågor för fortsatt forskning

Resonemangen i de ovanstående diskussionsavsnitten har tangerat en rad frågeställningar som förefaller lämpade för vidare forskningsansatser. Här följer en kort sammanfattning av de frågor som berörs.

Har undersökningsresultaten från teaterområdet något att tillföra på musikområdet? Kan de generera ny teori även beträffande synen på musikalitetsbegreppet på detta område? Hur uppfattar verksamma musiker, musikforskare och musikpedagoger den skissartade analysen i avsnitt 6.10, ifall nyckelbegreppen NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR tänks överförda till att gälla musikalitet på musikområdet? Förefaller analysen dem sannolik, träffande, heltäckande? Eller bedömer man med utgångspunkt i sina erfarenheter från musikområdet analysen som grundlös och utan värde?

Vad kan musikalitet på teaterområdet innebära hos andra kategorier än skådespelare, exempelvis pjäsförfattare, regissörer och teaterpublik?

Vilka perspektiv kan bredare anlagda studier – inklusive naturalistiska studier av musikalitet *in action* på talteaterscenen – tillföra den föreliggande resultatanalysen?

Frågorna kring musikalitetsbegreppets ställning som fiktion eller konstruktion måste underkastas ytterligare undersökningar. Vilka belägg kan anföras för att uppfatta begreppet musikalitet som fiktion/konstruktion? Vilka fördelar skulle sådana betraktelsesätt kunna

medföra för den som vill analysera och förstå hur begreppet musikalitet uppfattas och används?

En rad forskningsuppgifter aktualiseras av den föreliggande undersökningens analys av musikalitet (i teatersammanhang) som en kombination av delförmågor. Är kombinationen av NÄRVARO-, FLÖDES- och STRUKTUR-fakulteter medfödd eller förvärvad? Hur hänger kombinationen av dessa delförmågor samman med skådespelarens förmåga att agera musikaliskt? Med skådespelarutbildningens träning av denna förmåga?

I vad mån är analysen av musikalitet på teaterområdet överförbar till en analys av musikalitet på musikområdet? Hur kommer det sig att man – enligt informanternas uppfattning – kan vara musikalisk på det ena området men inte det andra?

Vilka inspirationskällor kan den föreliggande undersökningens resultatanalys (musikalitet som en mängd förmågor, här ordnade under rubrikerna NÄRVARO, FLÖDE och STRUKTUR) bidra med för ett utforskande av musikalitetens eventuella betydelse för människan ”i verkligheten”, utan direkt anknytning till konstformer som musik och teater? Kan denna analys underlätta sådana ansatser i metodologiskt eller annat hänseende?

I uppsatsens inledning konstaterade jag att det tycks finnas fundamentala, obesvarade frågor att ställa kring musikalitet på teaterområdet. Om min undersökning har bidragit till att i någon mån belysa, precisera eller utveckla en del av de hithörande frågeställningarna, så har den nått sitt syfte: en inledande inventering av ett viktigt och lockande forskningsfält.

## Litteratur

- Ahlbeck, Bengt, & Marklund, Gustaf (1982). *Vem är musikalisk? En studie av musikalitetsindikatorer relaterade till musikalisk bakgrund*. Sundsvall/Härnösand: Högskolan i Sundsvall/Härnösand, Institutionen för lärarutbildningen (Rapport 13).
- Alvesson, Mats, & Sköldberg, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. (2:a uppl.) Lund: Studentlitteratur.
- Ashperger, Cynthia (2008). *The rhythm of space and the sound of time. Michael Chekhov's acting technique in the 21st century*. Amsterdam: Rodopi.
- Barkworth, Peter (1991). *The complete About acting*. London: Methuen Drama.
- Bastian, Peter (1987). *In i musiken. Om musik och medvetande*. (Övers. Lisa Linn & Bo Sylvén.) Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Benestad, Finn (1978). *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. (Övers. Nils L. Wallin) Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Bengtsson, Ingmar (1973). *Musikvetenskap. En översikt*. Stockholm: Esselte Studium.
- Bengtsson, Ingmar (1976). Kadens. I *Sohlmans musiklexikon 3*. Stockholm: Sohlmans. S. 750–752.
- Bengtsson, Jan (2005). En livsvärldsansats för pedagogisk forskning. I Jan Bengtsson (red.), *Med livsvärlden som grund: Bidrag till utvecklandet av en livsvärldsfenomenologisk ansats i pedagogisk forskning*, s. 9–58. Lund: Studentlitteratur. 2:a uppl.
- Berger, Peter L., & Luckmann, Thomas (1966). *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books.
- Bergman, Gösta M. (1946). *Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern. Studier kring några av hans insceneringar*. (Akad. avh.) Stockholm: Norstedt.
- Bergman, Gösta M. (1966). *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*. Stockholm: Bonnier.
- Bergman, Ingmar (1987). *Laterna magica*. Stockholm: Norstedt.
- Berry, Cicely (1987). *The actor and his text*. London: Virgin.
- Billroth, Theodor (1895). *Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift hrsg. von Eduard Hanslick*. Berlin: Paetel.
- Bjerstedt, Sven (1993). Skinner och Atlantican. *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, s. 167–176. Uppsala: Lärdomshistoriska samfundet.
- Bjerstedt, Sven (2003). Fyra gånger Erik den fjortonde. Stilprov ur den svenska dramatikens historia. *Språk och stil. Tidskrift för svensk språkforskning*, 13 (N.F.), s. 195–214.
- Bjerstedt, Sven (2009). *Att tonsätta text. En kompositionspedagogisk metodik för skådespelarstudenter*. [Magisteruppsats i musikpedagogik.] Lunds universitet: Musikhögskolan i Malmö. <http://luur.lub.lu.se/luur?func=downloadFile&fileId=1393754>
- Blacking, John (1973). *How musical is man?* Seattle, WA: University of Washington Press.

- Blumer, Herbert (1969). *Symbolic interactionism. Perspective and method*. Berkeley: University of California Press.
- Boleslavsky, Richard (1933/2003). *Acting. The first six lessons*. New York & London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1991). *Kultur och kritik*. Göteborg: Daidalos
- Brandell, Gunnar (1966). Forskning om drama. I Gunnar Brandell, *Konsten att citera*. Stockholm: Bonnier Aldus. S. 31–45.
- Brecht, Bertolt (1957/1985). *Skriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brockett, Oscar G. (1995) *History of the theatre. Seventh edition*. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.
- Brändström, Sture (1997). *Vem är musikalisk? Intervjuer med musklärare och musklärarytbildare*. Stockholm: KMH Förlaget (Pedagogiska publikationer från Kungliga Musikhögskolan).
- Brändström, Sture (2006). Musikalitet och lärande. I Eva Alerby & Jónunn Elíðóttir (red:er), *Lärandets konst – betraktelser av estetiska dimensioner i lärandet*, s. 143–155. Lund: Studentlitteratur.
- Burke, Peter (2007). *Vad är kulturhistoria? [What is cultural history?]* (Övers. Tore Winqvist.) Stockholm/Stehag: Symposion.
- Carnegy, Patrick (2006). *Wagner and the art of the theatre*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Chekhov, Michael (1992). *On the technique of acting*. New York: Harper Collins.
- Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich (Eds.) (1970). *Actors on acting. The theories, techniques, and practices of the world's great actors, told in their own words*. New York: Crown.
- Ebert, Gerhard & Penka, Rudolf (1981). *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Eklund, Matti (2007). Fictionalism. I *Stanford encyclopedia of philosophy*. <http://plato.stanford.edu/entries/fictionalism/>
- Elleström, Lars (2005). *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn*. Stockholm: Norstedt.
- Elliott, David J. (1995). *Music matters. A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Ely, M. m. fl. (1993). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken – cirklar inom cirklar*. Lund: Studentlitteratur.
- Eppstein, Hans (1975). Affektlära. I *Sohlmans musiklexikon 1*, s. 40–41. Stockholm: Sohlmans.
- Ericsson, Claes (2002). *Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse. Moderniserade villkor för ungdomars musikaliska lärande*. [Doktorsavhandling.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. (Studies in music and music education, 4.)

- Esaiasson, Peter, Gilliam, Mikael, Oscarsson, Henrik och Wängnerud, Lena (2007). *Metodpraktikan: konsten att studera samhälle, individ och marknad*. Stockholm: Norstedts Juridik. 3:e uppl.
- Folkestad, Göran (1996). *Computer based creative music making: young people's music in the digital age*. (Doktorsavhandling.) Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Fuchs, Georg (1909). *Die Revolution des Theaters*. München: Georg Müller.
- Furberg, Mats (1981). *Verstehen och förstå. Funderingar kring ett tema hos Dilthey, Heidegger och Gadamer*. Lund: Doxa.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1794/1910). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Viertes Buch. Vierzehntes Kapitel. Goethes Werke in sechs Bänden. (Hrsg. Erich Schmidt.) Leipzig: Insel-Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang von (u.å.). *Theater und Schauspielkunst, Regeln für Schauspieler*, § 21; <http://www.schauspielschulekrauss.at/PDF/Regeln%20fuer%20Schauspieler%20von%20Goethe.pdf> eller <http://www.textlog.de/41487.html>
- Grotowski, Jerzy (1969). *Towards a poor theatre*. London: Methuen.
- Gullberg, Berit (1990). *Samtal med 12 skådespelare*. Stockholm: Trevi.
- Hacking, Ian (1999/2000). *Social konstruktion av vad? [The social construction of what?]* (Övers. Bengt Hansson.) Stockholm: Thales.
- Hallin, Ulla (2006). Dramatiken börjar i musikaliteten. [Intervju med Barbro Smeds.] *Teatertidningen*, (4), s. 20–22.
- Hartman, Jan (1998). *Vetenskapligt tänkande*. Lund: Studentlitteratur.
- Hasselgren, Biörn, & Beach, Dennis (1996). Phenomenography: A "good-for-nothing brother" of phenomenology? Or: Phenomenography is what phenomenographers do when doing phenomenography. *Reports from the Department of Education and Educational Research, Göteborg University*, No. 1996:05. <http://www.ped.gu.se/biorn/phgraph/misc/constr/goodno2.html>
- Heiling, Gunnar (2000). *Spela snyggt och ha kul: Gemenskap, sammanhållning och musikalisk utveckling i en amatörorkester*. [Doktorsavhandling.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. (Studies in music and music education, 1.)
- Helander, Karin (2009). *Ämne: scenisk gestaltning. Skådespelarna Stina Ekblad och Krister Henriksson som professorer*. Stockholm: Carlssons.
- Helander, Paula (2007). *Rytmik för skådespelare: Vad kan en rytmikpedagog tillföra i en högre teaterutbildning?* [Examensarbete.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. [http://theses.lub.lu.se/archive/2007/02/19/1171879375-4549-852/PaulaH\\_exarbpdf.pdf](http://theses.lub.lu.se/archive/2007/02/19/1171879375-4549-852/PaulaH_exarbpdf.pdf)
- Hjelm, Keve (2004). *Dionysos och Apollon. Tankar om teater*. (Red. Hannes Meidal.) Stockholm: Carlssons.
- Hodge, Alison (Ed.) (2000a). *Twentieth century actor training*. London & New York: Routledge.

- Hodge, Alison (2000b) Włodzimierz Staniewski: Gardzienice and the naturalized actor. I Alison Hodge (Ed.), *Twentieth century actor training*, s. 224–244. London & New York: Routledge.
- Holmberg, Henric (2000). *En sorts skådespelare*. Stockholm: Bonniers.
- Hultberg, Petra (2008). “Ett rum där allting finns alltid”: En skådespelares ansatser bortom roll och fiktion. [Magisteruppsats.] Malmö: Lunds universitet, Teaterhögskolan i Malmö. [http://theses.lub.lu.se/archive/2008/03/31/1206970737-19522-88/Ett\\_rum\\_daer\\_allting\\_finns\\_alltid.pdf](http://theses.lub.lu.se/archive/2008/03/31/1206970737-19522-88/Ett_rum_daer_allting_finns_alltid.pdf)
- Jalakas, Anne (2009). Kulturväxling pågår. *Pedagogiska magasinet. Lärarförbundets tidskrift för utbildning, forskning och debatt*, nr 2 (maj 2009), s. 44–47.
- Johannesson, Kurt (1994). Retorik. I *Nationalencyklopedin 15*, s. 516–517. Höganäs: Bra Böcker.
- Johansson, Stefan (2006). Talad teater – en tongivande parentes? *Teatertidningen*, (4), s. 26–27.
- Johnson, James H. (1996). *Listening in Paris. A cultural history*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jones, David Richard (1986). *Great directors at work. Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Jorgensen, Estelle R. (2009). On thick description and narrative inquiry in music education. *Research studies in music education*, 31(1), s. 69–81.
- Josephson, Erland (1996). *Svarslös*. Stockholm: Brombergs.
- Jouvet, Louis (1952). *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion.
- Jouvet, Louis (1954). *Le comédien désincarné*. Paris: Flammarion.
- Koslowsky, Orest (2004). *Att stå och att gå. Rörelselära enligt Orest Koslowsky*. Malmö: Lunds universitet, Teaterhögskolan i Malmö. <http://luur.lub.lu.se/luur?func=downloadFile&fileOID=624709>
- Krebs, M. (1981). Musik. I Gerhard Ebert & Rudolf Penka, *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 283–287.
- von Kries, Johannes (1926). *Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst*. Berlin: Springer.
- Kvale, Steinar (Ed.) (1989). *Issues of validity in qualitative research*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1999). *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic.
- Leach, Robert (2000). Meyerhold and biomechanics. I Alison Hodge (Ed.) *Twentieth century actor training*, s. 37–54. London & New York: Routledge.
- Lilja, Eva (2002). Metrik och intermedialitet, i: Hans Lund (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, s. 139–148.
- Ling, Jan (1983). *Europas musikhistoria – 1730*. Uppsala: Esselte Studium.



- Ljungar-Chapelon, Anders (2008). *Le respect de la tradition. Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. [Doktorsavhandling.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. (Studies in music and music education, 12.)
- Lund, Frithjof (1980). *Auditiva kommunikationsproblem på den strindbergska scenen*. Malmö [Statens scenskola; stencil].
- Lund, Frithjof (1982). *Utomverbala ljudbruk i Shakespeares komedier*. Malmö [Statens scenskola; stencil].
- Lund, Frithjof (2003). *Teatermusikaliska ljudhändelser. Ett bidrag till studiet av musik och angränsande ljudobjekt i talteater och opera*. [Akad. avh.] Lund: Lunds universitet, Institutionen för konst- och musikvetenskap.
- Lund, Hans (red.) (2002). *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.
- Lübcke, Paul (red.) (1988) *Filosoflexikonet*. (Övers. Jan Hartman.) Stockholm: Forum.
- Mannheim, Karl (1954/1997). *Essays on the sociology of knowledge*. (Ed. Paul Kecskemeti.) London: Routledge.
- Marton, Ference (1981). Phenomenography – Describing conceptions of the world around us. *Instructional Science* 10, s. 177–200.
- Marton, Ference & Booth, Shirley (1997/2000). *Om lärande*. [Learning and awareness.] (Övers. Patricia Wadensjö.) Lund: Studentlitteratur.
- Marton, Ference & Tsui, Amy M. B. (2004). *Classroom discourse and the space of learning*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- McCracken, Grant (1988). *The long interview*. Beverly Hills: Sage.
- Mellbrand, Petra (2007). *Omusikalisk. Berättelser om musikaliskt utanförskap*. [80-poängsuppsats.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö.  
[http://theses.lub.lu.se/undergrad/search.tkl?field\\_query1=pubid&query1=1196085171-32442-88&recordformat=display](http://theses.lub.lu.se/undergrad/search.tkl?field_query1=pubid&query1=1196085171-32442-88&recordformat=display)
- Michaelis, Christian Friedrich (1805). Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten. *Berliner Musikalische Zeitung* (hrsg. von Johann Friedrich Reichard), nr 57, s. 223–230.
- Molander, Bengt (1993). *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Monk, Kerstin (2004). Nu väntar Elling på hemmaplan. [Intervju med Rolf Lassgård.] *Gefle Dagblad* 27.1.2004, <http://gd.se/nyheter/monkmoter/1.304468>
- Moscovici, Serge (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moscovici, Serge (1981) On social representation. I: J. P. Forgas (Ed.) *Social cognition*. London: Academic Press.
- Moscovici, Serge (2000). *Social representations. Explorations in social psychology*. (Ed. Gerard Duveen.) Cambridge: Polity.
- Mugny, Gabriel, & Carugati, Felice (1989). *Social representation of intelligence*. Cambridge; New York; Port Chester: Cambridge University Press.

- Mursell, James L. (1947). Growth gradient in music. *Music educators journal*, 34(2), s. 18–19.
- Nilsson, Bo (2002). "Jag kan göra hundra låtar." *Barns musikskapande med digitala verktyg*. [Doktorsavhandling.] Malmö: Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. (Studies in music and music education, 5.)
- Nordensvan, Georg (1917). *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Förra delen. 1772–1842*. Stockholm: Bonniers.
- Nordensvan, Georg (1918). *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar. Senare delen. 1842–1918*. Stockholm: Bonniers.
- Nordin, Svante (1995). *Filosofins historia. Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*. Lund: Studentlitteratur.
- Nyman, Alf (1927). *Nutidstänkande*. Lund: Gleerups.
- Ollén, Gunnar (1961). *Strindbergs dramatik*. Stockholm: Sveriges Radio.
- Patton, Michael Quinn (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Beverly Hills: Sage.
- Pauli Jensen, Jørgen (1977a). Musikalitet. I *Sohlmans musiklexikon 4*, s. 615–616.
- Pauli Jensen, Jørgen (1977b). *Musikens psykologi och sociologi*. Stockholm: AWE/Gebbers.
- Pflederer, Marily (1963). The nature of musicality. *Music educators journal*, 49(6), s. 49–52.
- Pitches, Jonathan (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London: Routledge.
- Powers, Mala (1992). Preface: Michael Chekhov's Chart for inspired acting. I Michael Chekhov, *On the technique of acting*, s. xxxv–xliv. New York: Harper Collins.
- Reimer, Bennett (1970/1989). *A philosophy of music education*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Ritter, Hans Martin (2001). *Der Schauspieler und die Musik*. Berlin: Henschel.
- Rodenburg, Patsy (2002). *Speaking Shakespeare*. London: Methuen.
- Rudlin, John (2000). Jacques Copeau. The quest for sincerity. I Alison Hodge (Ed.), *Twentieth century actor training*, s. 55–78. London & New York: Routledge.
- Rumjantsev, Pavel (1955/1993). *Stanislavskij repeterar Rigoletto*. (Övers. Vera & Julius Rolander.) Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Rynell, Erik (1998). "Mellan det magiska 'om' och musiken. Skådespelarens arbetsmaterial och förändringarna i teatern kring sekelskiftet 1900." I Sten Åke Nilsson & Louise Vinge (red:er), *Kring 1900*, s. 91–111. Nyhamnsläge: Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen. (Symposier på Krapperups borg, 4.)
- Rynell, Erik (2008). *Action reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. [Doktorsavhandling.] Helsingfors: Teaterhögskolan. (Acta Scenica 22.)  
[http://www.teak.fi/general/Uploads\\_files/rynell\\_action\\_reconsidered.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/rynell_action_reconsidered.pdf)
- Schippers, Huib (2006). 'As if a little bird is sitting on your finger...': metaphor as a key instrument in training professional musicians. *International journal of music education*, 24(3), s. 209–217.

- Schyberg, Frederik (1949). *Skådespelarkonst*. (Övers. Bertil Ströhm.) Lund: Gleerups. [Tre gästföreläsningar vid Lunds universitet 1947.]
- Schütz, Alfred (1932/1980). *The phenomenology of the social world*. [*Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*.] (Eng. övers. George Walsh & Frederick Lehnert.) London: Heinemann.
- Shakespeare, William. *Köpmannen i Venedig*, V:1 (Övers. Carl August Hagberg.)
- Sherman, Robert och Webb, Rodman (1988). *Qualitative research in education: Focus and methods*. London: Falmer.
- Sipe, Thomas (1996). Beethoven, Shakespeare, and the "Appassionata". I Christopher Reynolds, Lewis Lockwood, & James Webster (Eds.), *Beethoven Forum. Volume 4*, s. 73–96. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Sjögren, Henrik (2002). *Lek och raseri. Ingmar Bergmans teater 1938–2002*. Stockholm: Carlssons.
- Sjöström, Kent (2007). *Skådespelaren i handling. Strategier för tanke och kropp*. [Doktorsavhandling.] Stockholm: Carlsson. (Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts, No 4. Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Malmö, Sweden.)
- Spolin, Viola (1963). *Improvisation for the theater. A handbook of teaching and directing techniques*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Staniewski, Włodzimierz & Hodge, Alison (2003). *Hidden territories. The theatre of Gardzienice*. London: Routledge.
- Stanislavski, Constantin (1992). *Building a character*. (Eng. övers. Elizabeth Reynolds Hapgood.) London: Methuen Drama.
- Stanislavski, Konstantin (2008). *An actor's work*. (Eng. övers. Jean Benedetti.) London & New York: Routledge.
- Strindberg, August (1908/1999). *Teater och Intima teatern*. Stockholm: Norstedt.
- Sundberg, Leif (2006). *Teaterspråk – en teaterpraktika. Ord och begrepp i det praktiska arbetet*. Stockholm: Carlssons.
- Sundin, Bertil (2003). *Estetik och pedagogik*. Stockholm: Mareld.
- Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Prisma.
- Teaterhögskolan (2006). *Mål och uppläggning för utbildningar vid Teaterhögskolan i Malmö. Antagna av institutionsstyrelsen 2006-05-10. Lunds universitet: Teaterhögskolan i Malmö*.
- Thavenius, Jan (2004). Den radikala estetiken. I Lena Aulin-Gråhamn, Magnus Persson & Jan Thavenius, *Skolan och den radikala estetiken*, s. 97–124. Lund: Studentlitteratur.
- Tjäder, Per-Arne (2008). *Uppfostran – underhållning – uppror. En västerländsk teaterhistoria*. Lund: Studentlitteratur.
- Tohver, Berit (1998). *Tanke – ton: Gottfrid Boon och hans pianoundervisning*. [Licentiatavhandling i musikvetenskap, Göteborgs universitet.] Bromma: Edition Reimers.
- Toporkov, Vasilij (1977). *Stanislavskij repeterar Tartuffe*. [*Stanislavsky na repetitsii*.] (Övers. Vera & Julius Rolander.) Lund: Cavefors.

- Torsslow, Stig (1947). *Edvard Bäckström och hans dramatiska diktning*. [Doktorsavhandling.] Göteborg: Gumpert.
- Vaihinger, Hans (1911). *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Vallgård, Birgitta (2009). Att leda studenterna mot en rationell och kunnig inställning i ett yrke som är fullt med mystik och obestämda begrepp. I Elin Bommenel & Malin Irhammar (red:er), *Osynligt och självklart? En antologi med exempel på ledarskap i undervisning och lärande i högre utbildning*, s. 33–38. Lund: Lunds universitet, CED.
- Wessén, Elias (1997). *Våra ord*. Stockholm: Norstedt Ordbok.
- Vestin, Marta (2000). *Regi – kreativitet och arbetsledarskap*. Stockholm: Carlsson.
- Whyman, Rose (2008). *The Stanislavsky system of acting. Legacy and influence in modern performance*. Cambridge University Press.
- Vickhoff, Björn (2008). *A perspective theory of music perception and emotion*. [Doktorsavhandling.] Göteborg: Göteborgs universitet. (Skrifter i musikvetenskap, 90.) [http://gupea.ub.gu.se/dspace/bitstream/2077/9604/2/Vickhoff\\_inlaga.pdf](http://gupea.ub.gu.se/dspace/bitstream/2077/9604/2/Vickhoff_inlaga.pdf)
- Wiles, David (2000). *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1953/1992). *Filosofiska undersökningar*. (Sv. övers.: Anders Wedberg.) Stockholm: Thales.
- Vygotsky, Lev Semenovič (1930/1978). *Mind in society. The development of higher psychological processes*. (Ed. Michael Cole.) Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Vygotsky, Lev Semenovič (1934/1986). *Thought and language*. (Ed. Alex Kozulin.) Cambridge, MA: MIT Press.
- Åstrand, Hans (1975). Figurlära. I *Sohlmans musiklexikon 2*, s. 564–565. Stockholm: Sohlmans.
- Ödman, Per-Johan (2007). *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.